

Madama Butterfly

edizione nazionale delle opere di **GIACOMO PUCCINI**
LIVRETS DE MISE EN SCÈNE E DISPOSIZIONI SCENICHE

Madama Butterfly



4 mise en scène di **Albert Carré**
edizione critica di **Michele Girardi**




EDT


EDT

€ 39,00

Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini
Livrets de mise en scène e disposizioni sceniche

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

**EDIZIONE NAZIONALE
DELLE OPERE DI GIACOMO PUCCINI**

Presidente

Virgilio Bernardoni

Segretario-tesoriere

Giulio Battelli

Commissione scientifica

GIULIO BATTELLI (Istituto musicale “Luigi Boccherini”, Lucca)

VIRGILIO BERNARDONI (Università degli studi di Bergamo)

GABRIELLA BIAGI RAVENNI (Università degli studi di Pisa)

MARIA IDA BIGGI (Università degli studi di Venezia)

GABRIELE DOTTO (Michigan University)

LINDA B. FAIRTILE (Richmond University)

MICHELE GIRARDI (Università degli studi di Pavia)

ARTHUR GROOS (Cornell University, Ithaca)

JÜRGEN MAEHDER (Freie Universität, Berlin)

ROGER PARKER (Cambridge University)

PETER ROSS (Bern)

EMILIO SALA (Università degli studi di Milano)

DIETER SCHICKLING (Stuttgart)

MERCEDES VIALE FERRERO (Torino)

Enti sostenitori

Comune di Lucca

Provincia di Lucca

Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca

Fondazione Banca del Monte di Lucca

Cassa di Risparmio di Lucca Pisa e Livorno

Centro studi “Giacomo Puccini”

Edizione dei *livrets de mise en scène* e delle *disposizioni sceniche*

Comitato editoriale

Michele Girardi (coordinatore)
Maria Ida Biggi
Jürgen Maehder
Emilio Sala
Mercedes Viale Ferrero

volume 4

Madama Butterfly

Volume patrocinato dalla Facoltà di Musicologia dell'Università degli Studi di Pavia.

© 2012 EDT srl
17 via Pianezza, 10149 Torino
edt@edt.it
www.edt.it
ISBN 978-88-6040-521-0

*Tutti i diritti riservati. La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo,
non è consentita senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.*

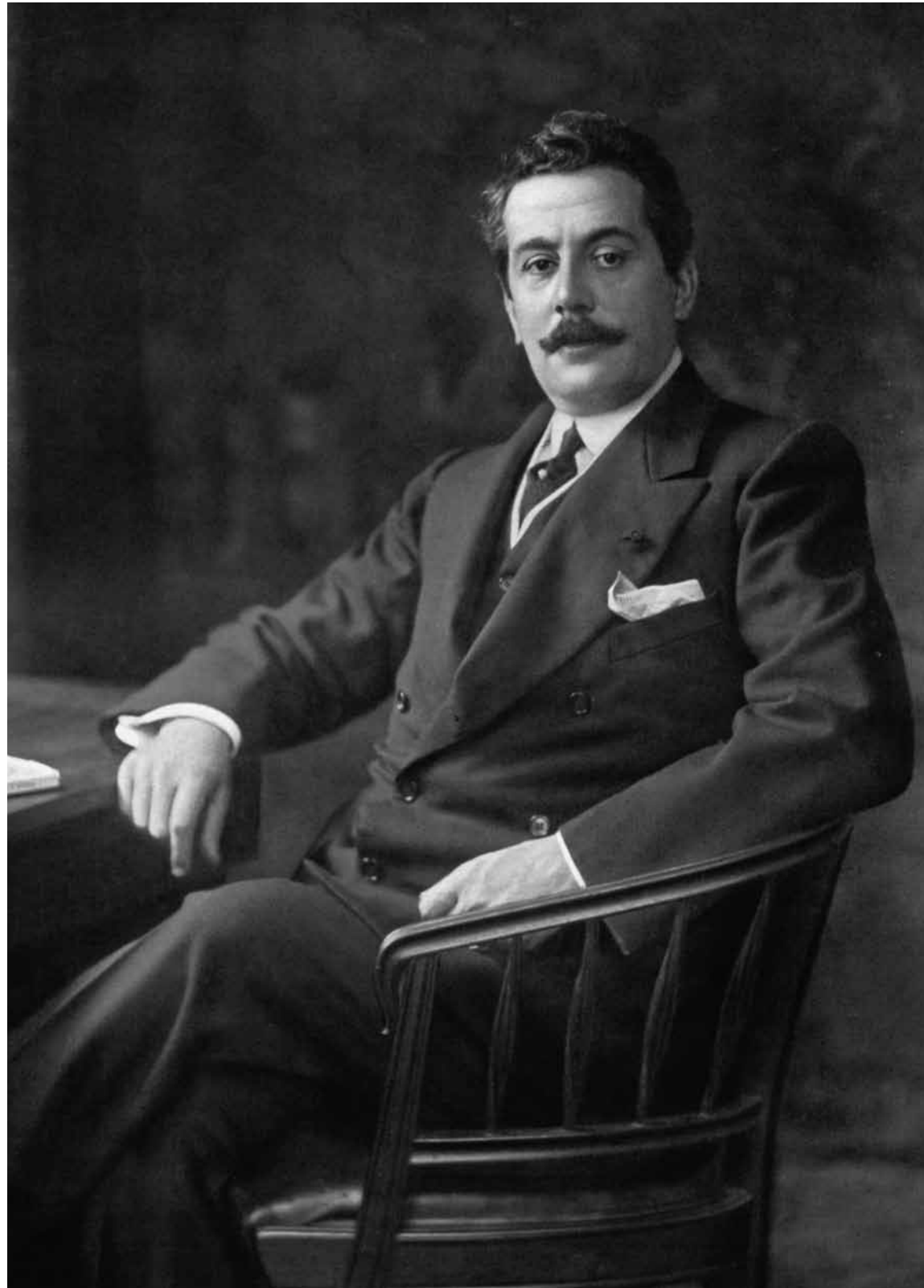
*L'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini è a disposizione
per assolvere ad eventuali diritti dei proprietari delle immagini riprodotte in questo volume.*

GIACOMO PUCCINI
Madama Butterfly

mise en scène di Albert Carré

edizione critica di
Michele Girardi





Giacomo Puccini ritratto in una fotografia scattata a Parigi nel 1906.

Indice

IX	Premessa
XI	Sigle e abbreviazioni bibliografiche
1	<i>Madama Butterfly</i> interpretata da Albert Carré
3	Le droghe della scena parigina
6	1. L'occhio del musicista e l'orecchio del regista
12	2. Il Giappone reinventato a Parigi
16	3. Uno scontro di civiltà
20	4. Verso la tragedia: un mondo alla ricerca d'identità
26	5. Tra <i>mise en scène</i> e musica: l'« <i>ombre qui passe</i> »
30	6. Esodo
33	La <i>mise en scène</i> del 1906
35	Introduzione
39	<i>Madame Butterfly</i> , mise en scène de M ^r Albert Carré et rédigée par M ^r Carbonne
43	Acte Premier
95	Acte Deuxième
133	Acte Troisième
157	Un percorso iconografico
161	Appendici
163	1. Dai <i>Souvenirs de Théâtre</i> di Albert Carré
169	2. <i>Glossario</i> , di Gabriella Olivero
179	3. Facsimile del libretto in francese
199	Bibliografia
213	Indice dei nomi

Premessa

L'affermazione e lo sviluppo della *mise en scène* come componente relativamente autonoma, ma integrata, dello spettacolo sta al centro di tutta la drammaturgia ottocentesca e interessa ben presto anche l'opera. Nel corso del secolo i melodrammaturghi tendono a concepire sempre più la composizione in termini visivi: caratterizzazione musicale e azione scenica si fondono l'una con l'altra nell'atto compositivo. Si pensi alle parole di Verdi, quando scrive a Giulio Ricordi a proposito del *Falstaff*: «Nulla di più facile e di più semplice di questa *mise en scène*, se il pittore farà una scena *come io la vedevo quando stava facendo la musica*» (corsivo nostro). Il diffondersi in Italia dei *livrets de mise en scène* e delle *disposizioni sceniche*, figlie della prassi francese, è anche una risposta all'esigenza di "testualizzare" lo spettacolo, da una parte attribuendo al *régisseur général* o al direttore di scena la responsabilità della sua realizzazione (secondo un principio di autonomia), dall'altra sottolineando la stretta relazione tra idea sonora e immagine visiva (secondo un principio d'integrazione). Quando nell'agosto 1898 Puccini descriveva il finale dell'atto primo di *Tosca*, utilizzava il modello della disposizione scenica come "schema mentale" del suo racconto: «Ecco la scena: dalla sagrestia escono l'abate mitrato, il capitolo ecc. ecc. in mezzo al popolo che per due ali ne osserva il passaggio. Sul davanti della scena poi, c'è un personaggio (il baritono) che monologheggia indipendentemente – o quasi – da ciò che succede nel fondo».

La prospettiva "visiva" prende sempre più piede nella *fin de siècle* e accompagna lo sviluppo dell'immaginazione drammatica di Puccini in maniera originale fin da *Manon Lescaut*: si pensi al grande concertato dell'atto terzo, una "musica degli occhi" vera e propria. Ma già nelle *Villi* il compositore aveva formalizzato l'attività dei personaggi sul palco in disposizioni sceniche essenziali, recentemente emerse dalle carte di quel forziere che risponde al nome di Archivio storico Ricordi.

Puccini concepisce lo spettacolo come realizzazione visiva di una funzione drammatica che è già insita nella musica. Appare perciò evidente che la disposizione scenica deve essere considerata una fonte importante per la comprensione delle sue opere, al pari del libretto e

della partitura. Per questo l'Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini propone i *livrets de mise en scène* e le *disposizioni sceniche* delle opere al cui allestimento prese parte lo stesso compositore a fianco delle musiche, le une e le altre corredate dalle informazioni di prima mano fornite dall'epistolario. La lista dei titoli di questa sezione comprende *Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* (pubblicata nella *mise en scène*, innovativa ed estremamente attuale, ideata da Albert Carré, regista nell'accezione moderna del termine della *première* francese del 1906), *La fanciulla del West*, *Il trittico*, parzialmente *Turandot*, e potrebbe allungarsi grazie a nuove scoperte.

Sinora le edizioni di messinscena hanno riprodotto i testi originale in facsimile: è il caso, soprattutto, della meritoria collana «Musica e spettacolo» pubblicata da Ricordi. Questa serie ne prevede invece l'edizione critica, da realizzarsi attraverso un accurato confronto fra le diverse fonti e le differenti stesure del testo, la correzione degli eventuali errori e un'interpretazione grafica moderna del piano scenico e dei segni per la posizione e il movimento dei personaggi. Ciascun volume è inoltre illustrato da immagini che attestano, nei limiti del possibile, lo specifico allestimento e la tradizione a cui esso appartiene – dai bozzetti ai figurini, fino alle foto di scena – ed è corredato da uno studio introduttivo, nonché dai necessari apparati critici. Il testo della messinscena è sempre pubblicato nella lingua in cui è stato prodotto: francese per i *livrets*, italiano per le *disposizioni sceniche*.

Maria Ida Biggi, Michele Girardi, Jürgen Maehder,
Emilio Sala, Mercedes Viale Ferrero

SIGLE E ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

MESSE IN SCENA

- MES *Théâtre national de l'Opéra-Comique / Madame Butterfly / Tragédie japonaise / en trois actes / de MM. L. Illica et G. Giacosa / Traduction de M^r Paul Ferrier / Musique de M^r Giacomo Puccini / Mise en scène / de M^r Albert Carré / et rédigée par M^r Carbonne. M 36 IV.*
- MESR *Théâtre national de l'Opéra-Comique / Madame Butterfly / Tragédie japonaise / en trois actes / de MM. L. Illica et G. Giacosa / Traduction de M^r Paul Ferrier / Musique de M^r Giacomo Puccini / Mise en scène de M^r Albert Carré / Et rédigée par M^r Carbonne [Paris] / Impr. E. Dupré, 75 pagine.*

RIDUZIONI PER CANTO E PIANOFORTE

- MB¹ GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, Drame lyrique en trois actes, traduction française de Paul Ferrier, Milano (ecc.), Ricordi 1906, © 1906, n. di lastra 111360, SC 74.E.5 (queste sigle si riferiscono al catalogo delle opere di Puccini realizzato da Dieter Schickling; cfr. sotto, SCH¹).
- MB² GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, Drame lyrique en trois actes, traduction française de Paul Ferrier, Milano (ecc.), Ricordi, © 1906, New Edition © 1907 [1907] n. di lastra 111360, SC 74.E.6.
- MB³ GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, Milano, Ricordi 1907, © 1907 by G. Ricordi & Co., Milano, Ricordi 1907, SC 74.E.7.

NB: i riferimenti a partiture e riduzioni per canto e pianoforte sono dati mediante la cifra di richiamo, con il numero di bb. che la seguono in pedice.

LETTERATURA CRITICA

- CARRÉ ALBERT CARRÉ, *Souvenirs de Théâtre réunis, présentés et annotés par Robert Favart*, Paris, Plon 1950.
- GARA *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi 1958.
- GIRARDI *Puccini: His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press 2000¹, 2002² (versione italiana: MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio 1995, 2000²); nel testo si dà il n. di pagina di entrambe le edizioni, nell'ordine.
- SCH DIETER SCHICKLING: *Puccini's "Work in Progress": the so-called Versions of «Madama Butterfly»*, «Music & Letters», LXXIX/4, 1998, pp. 527-37 (trad. italiana aggiornata, dalla quale si cita: *Nel laboratorio di Puccini: le cosiddette "versioni" di «Madama Butterfly»*, «La Fenice prima dell'opera», 4, 2009, pp. 29-42).
- SCH¹ DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter 2003.
- VIALE MERCEDES VIALE FERRERO, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, «Studi pucciniani», 1, 1998, pp. 19-39.

Il curatore ringrazia le biblioteche che hanno consentito di consultare il materiale da loro custodito, e in particolare la Bibliothèque de l'Association de la Régie Théâtrale (Parigi) e l'Archivio storico Ricordi (Milano); ringrazia Dieter Schickling per alcune preziose verifiche sui documenti, Tommaso Sabbatini e inoltre il comitato editoriale preposto all'edizione delle *mises en scène* e delle *disposizioni sceniche*, che lo ha sostenuto con pazienza e competenza nella realizzazione di questo progetto; in particolare è riconoscente a Mercedes Viale Ferrero e Emilio Sala, che hanno riletto il volume suggerendo opportuni miglioramenti.

Madama Butterfly interpretata da Albert Carré



Le droghe della scena parigina*

Nel campo degli studi sull'opera in musica, interdisciplinari e musicologici, solo da pochi anni la messa in scena viene considerata come una parte fondamentale dello spettacolo per il ruolo che svolge nell'opera (nell'accezione di *opus*), tale da portare un contributo determinante nella ricezione di un titolo – e negli ultimi vent'anni si sono moltiplicati gli studi sulla *mise en scène* anche perché ci si è resi conto che compositori come Verdi e Puccini pensano spesso le loro opere in termini visivi. Se il ruolo del regista nel teatro di parola e in quello lirico è divenuto sempre più importante a partire dalla fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, in armonia con la prima fioritura di forme di teatro sperimentale e man mano sviluppandosi fino a dar vita al fenomeno, di piena attualità, del cosiddetto "teatro di regia", lo studio della componente visiva e gestuale in relazione al libretto e alla partitura ha sofferto ritardi maggiori. Dapprima considerata in modo separato dall'azione, la scena viene ora valutata sempre più spesso per quello che è, vale a dire come un fattore organico dello spettacolo.

All'incontro di Puccini con la tradizione drammaturgica francese, in occasione della prima transalpina della *Bohème* all'Opéra-Comique nel 1898, e all'esclusiva collaborazione con Albert Carré, si devono i primi *livrets de mise en scène* delle sue opere. Questi preziosi volumetti – come accade in una partitura d'orchestra per le parti di strumenti e voci – registrano i movimenti degli interpreti di un preciso allestimento (normalmente quello della prima assoluta), collocandoli nella pianta del palco in rapporto ai bozzetti, agli attrezzi e all'intero arredo scenico, facendo talvolta riferimento anche ai figurini e all'illuminazione, e contribuiscono a determinare il messaggio che lo spettatore riceve dalla serata teatrale, fissandolo a beneficio di riprese successive, anche in altri teatri.¹

* Dedico il mio lavoro a Mercedes Viale Ferrero: senza i suoi studi illuminanti sulla messinscena, non sarebbe stato possibile scrivere un saggio "di frontiera" come questo (MG).

¹ Sul meccanismo produttivo francese legato ai documenti di messa in scena cfr. OLIVIER BARA, *Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province*, in *Un siècle de spectacles à Rouen*

Albert Carré (1862-1938), direttore dell'Opéra-Comique, di fronte al suo teatro (Troisième Salle Favart) nei primi anni del Novecento (Collezione Musée de Montmartre).

Nel corpus di *livrets* conservati presso la biblioteca dell'Association de la Régie Théâtrale a Parigi,² spicca quello di *Madame Butterfly*, redatto in occasione della prima francese all'Opéra-Comique il 28 dicembre 1906.³ In questa circostanza il confronto con un regista *ante litteram* ma autentico come Carré fu tra i fattori che spinsero Puccini al perfezionamento dell'idea drammatica e della forma musicale della propria «tragedia giapponese», un cammino che era iniziato ben prima dello sfortunato debutto alla Scala di Milano nel 1904, e che ha a che vedere con scelte di fondo nel trattamento drammatico del soggetto, in particolare con il rapporto controverso fra personaggi statunitensi e giapponesi. Il nodo è stato ben colto da Arthur Groos che, nel difendere la legittimità «autorale» della *Madama Butterfly* nata a Parigi (come di altre versioni, precedenti e successive), e gli interventi sul testo proposti dal regista da chi lo accusava di aver servito gli interessi coloniali della borghesia francese in fase d'imperialismo acuto,⁴ nota che «il problema sta però nel fatto che questi cambiamenti riguardano aspetti discussi da Puccini e dai suoi collaboratori o modifiche da loro intraprese molto prima dell'allestimento di Parigi (in verità già prima del debutto alla Scala)».⁵ Tuttavia la *vulgata* critica più diffusa

(1776-1876), Atti del Convegno (2003) a cura di Florence Naugrette e Patrick Taïeb, pubblicazione online dell'Université de Rouen: *Actes de colloques et journées d'étude* (ISSN 1775-4054): <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.html> (verificato l'8 agosto 2012).

² Sul momento in cui nasce e si sviluppa la tradizione si veda, anzitutto, lo studio pionieristico di MARIE ANTOINETTE ALLEVY, *La mise en scène en France pendant la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, E. Droz 1939 (ristampa: 1976). Sui *livrets*, in generale e specificamente per le tre opere di Puccini nel repertorio dell'Opéra-Comique, sulla loro funzione, e sul motivo di investigarli nel quadro di un'indagine complessiva sulla drammaturgia, si legga VIALE, pp. 37-9.

³ Su questo prezioso insieme di documenti è fondamentale l'indagine di H. ROBERT COHEN, *La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIX^e siècle: les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'Association de la Régie Théâtrale*, «Revue de Musicologie», LXIV, 1978, pp. 253-67. Lo stesso Cohen, con Marie Odile Gigou, lancia uno sguardo all'intera tradizione in *Cent ans de mise en scène lyrique en France [ca. 1830-1930]. Catalogue descriptif*, New York, Pendragon 1986. In questo catalogo i *livrets* dedicati a *Madame Butterfly* sono riportati alle pp. 145-6 (l'elenco, che comprende anche spartiti e libretti a stampa con annotazioni di messa in scena inserite nella pubblicazione, si può leggere in «Bibliografia», sezione «Fonti e documenti di *mise en scène*», in questo volume alle pp. 199-200).

⁴ Questo ed altro ha scritto JULIAN SMITH, «*Madame Butterfly*». *The Paris première of 1906*, in *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, a cura di Sigrid Wiesmann, Bayreuth, Mühl'scher Universitätsverlag Bayreuth 1980, pp. 229-38. Smith è stato anche il più acceso sostenitore della versione originale della tragedia giapponese, della quale ha prodotto un'edizione disponibile a nolo presso l'editore Ricordi (cfr. SCH¹, 74.E.1a) alla quale si dovrebbe ricorrere, perché «Puccini's opera changes character significantly between 1904 and 1907. For its unconventional structure was substituted the more usual framework of Italian Opera of the period. The uncompromising, harsh, moral view of the original version was diluted until a soft-grained, sentimental atmosphere pervaded the opera» (ID., *A Metamorphic Tragedy*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CVI, 1979/1980, pp. 105-14: 105).

⁵ ARTHUR GROOS, *Lieutenant F.B. Pinkerton: Problems in the Genesis and Performance of «Madama Butterfly»*, in *The Puccini Companion*, a cura di William Weaver e Simonetta Puccini, New York-London, Norton 1994, pp. 169-201; si cita dalla trad. it.: *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. 155-81: 158. I tagli attuati nella versione parigina, menzionati in questo saggio, sono commentati

sino a qualche anno fa si rifaceva ancora a quello che aveva scritto il bibliografo Cecil Hopkinson, autore di un meritorio catalogo delle opere di Puccini che ha dato un contributo notevole alla ricerca filologica sulle diverse versioni dei suoi lavori. Nell'introdurre la descrizione dello spartito francese, egli afferma che il musicista non era contento dei cambiamenti sollecitati da Carré, e li considera alla stregua di concessioni ai capricci di una prima donna, Marguerite (nel *kimono* dell'eroina), e del suo potente marito, il quale, per adeguarsi al gusto francese, aveva preferito smussare l'aspetto «coloniale» della vicenda e sopprimere le opinioni brutali di Pinkerton.⁶ Ma i tagli nello spartito non riguardano solo i pronunciamenti più crudi del tenore, e neppure il ruolo di Butterfly, come sarebbe stato naturale se si fosse voluto rendere più facile la vita della protagonista (anzi: la parte fu semmai appesantita).⁷

L'idea sostenuta da Groos si è fatta strada nella critica più consapevole di questi anni (rappresentata esaurientemente per sineddoche da SCH), che rifiuta il primato di questa o quella versione: sta di fatto, nondimeno, che i nodi venuti al pettine nel ciclo di recite all'Opéra-Comique nel 1906 sono stati risolti a Parigi con una coerenza interna maggiore rispetto alle occasioni precedenti. La componente più appariscente del conflitto fra Est e Ovest, che animava *Madama Butterfly* a Milano (in particolare nell'atto iniziale e nella conclusione), viene trasferita da Carré, Ferrier, Puccini e Illica in un contesto simbolico nutrito con intensità maggiore dalla tragedia individuale della protagonista, che si concretizza in un finale reso assai più coinvolgente. Alla coerenza dell'esito luttuoso, concorrendo a determinare una maggiore unità d'azione secondo le regole pseudo-aristoteliche, contribuisce l'eliminazione delle scenette di carattere «buffo»

nella pagine seguenti e segnalati nelle note all'edizione di MES. Più oltre (alla nota 38), discuterò brevemente alcuni dati riguardanti tagli e versioni che sono emersi dalla ricerche di Dieter Schickling.

⁶ CECIL HOPKINSON, *A Bibliography of the Works*, New York, Broude Brothers 1968, p. 27. Ora il volume è stato soppiantato da SCH¹, che illustra con precisione assai maggiore i cambiamenti, fornendo descrizioni non solo dal punto di vista bibliografico, ma anche da quello musicale.

⁷ Si legga, più oltre, l'es. 1 in questo saggio a p. 22, relativo all'aria «Che tua madre». Pur apprezzando l'interprete, sia Illica che Puccini non si mostrarono soddisfatti delle doti vocali della protagonista designata. Peraltro Marguerite Giraud (in arte Carré) era nata nel 1880 e aveva debuttato nel 1899, come Mimì nella *Bohème* a Nantes: dunque non era certo una cantante anagraficamente in disarmo, ed è più probabile che i due italiani ritenessero la sua voce troppo leggera per la parte. Sposò Carré una prima volta nel 1902, per poi divorziare nel 1924 e risposarlo nel 1929, rimanendogli accanto fino alla morte. Nonostante le pesanti riserve degli autori, le lodi dei critici francesi per la prima donna furono unanimi. Ad esempio l'autorevole Arthur Pougin, sostenitore di Verdi e della musica italiana a Parigi, scrisse: «Charmante au premier acte, touchante et plaintive au second, M^{me} Marguerite Carré a fait preuve, au troisième, d'un sentiment expressif et d'une puissance dramatique qu'on ne lui soupçonnait pas encore à ce degré, et qui nous ont montré en elle non seulement une cantatrice d'une rare habilité, mais une comédienne d'un rang exceptionnel» (*Opéra-Comique – «Madame Butterfly»*, «Le Ménestrel», 5-11 gennaio 1907, p. 4; l'articolo è stato ripubblicato in «*Madama Butterfly*». *Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos et alii, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini-Maria Pacini Fazzi 2005, pp. 506-12). Marguerite Carré era inoltre una donna di grande fascino, come mostra il ritratto che si può vedere al n. 12 del *Percorso iconografico (= pi)*. Le sue doti d'attrice la spinsero a fare una puntata nel cinema, e a comparire in due film di Jacques Feyder: *Visages d'enfants* (1921), e *Crainquebille* (1922).

(ma condite di sarcasmo) che mettevano in ridicolo, oppure in posizione subordinata, i giapponesi fino alla *première* francese. Se le amiche di Butterfly non si prostrano fino a terra di fronte a Pinkerton, ma si limitano alla formalità normale dell'inchino (MES, p. 61), lo zio Yakusidé perde del tutto la passione per il vino, e altro – con l'ulteriore effetto di rendere il tenente statunitense direttamente responsabile dei propri pregiudizi, tra i quali emerge come principale la componente razzista del suo carattere. Se con le scenette espunte, infine, scompaiono anche alcune fra le opinioni imbarazzanti dello «yankee vagabondo» – il «bonzo» che rima con «gonzo», «lo zio briaco e pazzo» ch'è «coso da strapazzo», e via dicendo – non si attenuano per questo i motivi di fondo che vedono nello scontro fra civiltà, Est *vs* Ovest, Giappone (presentato con affetto e “fedeltà” da Carré) *vs* USA, lo sfondo attivo della tragedia individuale.

1. L'occhio del musicista e l'orecchio del regista

I contributi che prendono in esame le versioni di *Madama Butterfly* sono numerosi, sia dal punto di vista filologico, sia da quello drammaturgico.⁸ Ad essi rinvio il lettore, limitandomi a esporre in questa sezione del mio contributo i fatti essenziali per inquadrare i problemi affrontati nell'allestimento parigino.⁹ *Madama Butterfly*, vittima soprattutto degli eccessi di una *claque* e di una battaglia cruenta fra editori e impresari (GIRARDI, pp. 195-9 / 197-201), non acquistò al Teatro Grande di Brescia, scelto per la ripresa dell'opera alla quale erano già state apportate le prime modifiche sostanziali, la fisionomia con la quale è attualmente più nota. Per seguire l'elaborazione che portò alla versione corrente occorre inoltrarsi nel laboratorio artistico del compositore, valutare la sua innata immaginazione scenica e metterla in relazione con l'attività registica di Albert Carré.

Il teatro di Puccini era congeniale alla sensibilità del *metteur en scène*, con un passato di attore e già autore del libretto di un'opera di successo.¹⁰ Carré aveva iniziato la parte

⁸ Nel rimandare alla bibliografia per un elenco più esaustivo, mi basta segnalare qui due titoli davvero essenziali: SCH in campo filologico, GROOS, *Il luogotenente F.B. Pinkerton* cit. per l'interpretazione in chiave di drammaturgia musicale dei dati che emergono dalle diverse fasi del lavoro sul soggetto, da quella preparatoria in poi (per considerazioni di sintesi, in relazione con la versione di Parigi, mi permetto di rinviare a GIRARDI, pp. 195-258: 247-58 / 197-257: 246-57).

⁹ In questo saggio e nelle note all'edizione della MES correggo alcuni dati erronei esposti nel capitolo dedicato a *Madama Butterfly* nella mia monografia su Puccini (cfr. nota 8), dove affrontavo per la prima volta l'analisi comparata della *mise en scène* di Carré e delle riduzioni per canto e pianoforte che riportavano i cambiamenti. In un articolo successivo, in cui si fa tesoro delle mie osservazioni sulla drammaturgia dell'opera (oltre che di quelle espresse in VIALE), si mutuano anche questi errori, imbastendovi persino argomentazioni “critiche” (cfr. MICHELA NICCOLAI, «*Madame Butterfly*» *sur la scène de l'Opéra-Comique: aspects de la mise en scène d'Albert Carré*, in *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, a cura di Jean-Christophe Branger e Alban Ramaut, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne 2004, pp. 343-65: 361-4).

¹⁰ *La Basoche*, musica di André Messager, che debuttò all'Opéra-Comique il 30 marzo 1890, e iniziò presto a girare per le sale europee. Carré (1852-1938) vantava illustri precedenti nel campo del teatro lirico, poiché era nipote del celebre librettista Michel, autore di vaglia in coppia con Jules Barbier (*Dinorah* di Meyerbeer, *Faust* di Gounod, *Mignon* di Thomas) o Eugène Cormon (*Les Pêcheurs de Péries* di Bizet); Michel Carré *fils* è autore del libretto di *Le Clos* (1906; cfr. app. 1, p. 164).

più importante della sua carriera dirigendo la prima francese della *Bohème* (13 giugno 1898, Salle du Châtelet) poco dopo il suo insediamento alla guida dell'Opéra-Comique. Nel giro di pochi mesi il suo prestigio era notevolmente cresciuto, grazie alla ripresa di *Carmen* in una versione prossima a quella originale (per la riapertura dell'istituzione nella Troisième Salle Favart, l'8 dicembre 1898), e di lì a qualche anno grazie alle prime assolute di *Louise* di Charpentier (1900) e *Pelléas et Mélisande* di Debussy (1902): qualche caratteristica di quest'eroina solitaria e riluttante sarebbe in qualche modo passata nel vivido ritratto della piccola giapponese a Parigi.¹¹ Il 13 ottobre 1903 aveva allestito anche *Tosca*, e in quell'occasione aveva preso contatto con Ricordi onde aggiudicarsi il melodramma successivo di Puccini.

Per capire come le sorti di un'opera potessero definirsi anche in virtù delle scelte di un regista bisogna considerare la sempre maggiore attenzione che il musicista lucchese rivolse alla messa in scena, non più trattata in posizione accessoria, bensì come componente essenziale per la realizzazione dell'opera. «Il pensiero del palcoscenico, e quindi del momento performativo nella sua concretezza, accompagna ogni singola fase dell'ideazione artistica» di Puccini, nota Francesco Cesari, che prosegue:

Tale visione essenzialmente scenica del melodramma – in linea con l'imporsi, negli stessi anni, del teatro di regia – mostra tuttavia alcuni tratti a dir poco insoliti. Si sa che il colpo di fulmine per *Madama Butterfly* ebbe luogo durante una rappresentazione della *pièce* di Belasco in una lingua, l'inglese, che Puccini masticava appena. Che tale circostanza, anziché costituire un ostacolo, abbia favorito il *coup de foudre*, lo conferma indirettamente Illica nel proporre a Ricordi di infarcire il nascente libretto di nuovi dettagli, migliori.¹²

Prima di *Butterfly*, il compositore aveva dato numerose prove della sua capacità di concepire scena e azione in rapporto alla musica mediante quadri spettacolari come il

Si vedano NICOLE WILD, “Albert Carré”, voce del *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, a cura di Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard 2003, e MARIE-HÉLÈNE TROUVELOT-MARIE-ANNE PIREZ, *Les Carré*, Paris, Archives et culture 1994. Sulle circostanze che portarono alla nomina di Carré all'Opéra-Comique e sulla sua attività nell'istituzione teatrale parigina, cfr. PHILIPPE BLAY, «*Un théâtre français, tout à fait français*», *ou un débat fin-de-siècle sur l'Opéra-Comique*, «Revue de Musicologie», LXXXVII, 2001, pp. 105-44.

¹¹ Osserva, con il consueto acume, Mercedes Viale Ferrero, che «Butterfly, avendo perduto irrevocabilmente il suo mondo, si inoltra in un mondo a lei sconosciuto senza riuscire ad entrarvi davvero, perché le persone che ad esso appartengono la considerano sempre una estranea, “diversa” da loro: questa condizione di solitudine la accomuna – tra le coeve eroine melodrammatiche – a Mélisande. Il paragone può suonare strano ma Carré, primo regista di *Pelléas et Mélisande*, sembra avesse riconosciuto questa segreta parentela» (VIALE, p. 33). In seguito Carré avrebbe allestito, fra l'altro, anche la *première* di *Ariane et Barbe-Bleue* di Dukas (1907).

¹² FRANCESCO CESARI, *La cosa*, di prossima pubblicazione nel volume che ospita gli atti del convegno *Giacomo Puccini 1858-2008*, articolato in quattro sezioni e svoltosi nel 2008. Il contributo è per ora inedito, e ringrazio l'autore per averlo messo a mia disposizione. Nello stesso articolo, Cesari fa un'altra considerazione utile: «Allo stesso ordine d'idee rimanda il ricorso al verbo “vedere”. Nel vagliare un dato quadro o una data situazione, Puccini non scrive “funziona” / “non funziona”, oppure “mi piace” / “non mi piace”, bensì “lo vedo” / “non lo vedo”».

falso funerale del protagonista nell'*Edgar*, l'imbarco delle prostitute in *Manon Lescaut*, il Quartiere latino della *Bohème*, il *Te Deum* nella chiesa di Sant'Andrea della Valle, o il mattutino sugli spalti di Castel Sant'Angelo in *Tosca*. La sua propensione s'intensificò a contatto con Luigi Illica, ch'era dotato d'una fervida immaginazione scenica, adeguatamente testimoniata dalle dettagliate didascalie dei suoi libretti.

A partire da *Butterfly*, tuttavia, si coglie un crescente interesse del musicista per i diversi aspetti della messa in scena, non più solo in funzione del grande *coup de théâtre*, ma anche della coerenza di ogni particolare in relazione ai punti nodali del dramma. In questa prospettiva Puccini prese ad occuparsi anche di effetti luminosi. Il 1° ottobre 1901 scrisse a Illica:

Mi piace che sia di notte con quella luce rossastra che verrà sul bambino – e tu conserva i pianti di Suzuki all'interno dopo che lei esamina il coltello e si accinge al suicidio interrotto dall'arrivo di «Dolore» (GARA, 261, p. 214).

E proprio mentre si trovava a Parigi per le prove di *Butterfly*, immerso nella ricerca spasmodica di un nuovo soggetto, Puccini si occupò, tra l'altro, dell'incompiuta *Florentine Tragedy* di Oscar Wilde, della quale schizzò una riduzione scenica in una lettera a Illica del 25 novembre 1906; giunto al duello finale, quando il maturo marito prevale sul giovane rivale, vide con la fantasia degli orecchi la lampada tenuta in mano dalla donna mentre assiste alla scena «che cade a terra rimanendo un bel chiarore lunare a illuminare la tragica fine» (GARA, 496, p. 335). In qualche modo il musicista sentiva nell'effetto luminoso una chiave per potenziare l'esito luttuoso di questa come di altre conclusioni, convinzione di cui avrebbe dato più di una prova nella maturità, fino alla prescrizione di una vera e propria ridda di colori in funzione drammaturgica in *Turandot*, estesa all'impianto formale complessivo dell'opera (GIRARDI, pp. 450-6).

Madama Butterfly, quale dramma psicologico e di costume, sollecitava la cura per il singolo gesto, ma soprattutto ben si adattava a una lettura registica nel senso moderno del termine, dunque a un'interpretazione visiva e gestuale del testo verbale e musicale concorrente nel determinare la fruizione dell'opera. Recitazione e scena insieme partecipavano a un'azione drammatica snodata su *nuances* decisive, e dopo Brescia Puccini non aveva smesso di apportare ritocchi capillari e continui alla partitura su questi presupposti. Per le recite bolognesi dell'ottobre 1905, ad esempio, aveva raccomandato due effetti di luce a Toscanini:

Guarda di ottenere l'effetto delle lampade che si spengono come per mancanza d'olio al sorgere della prima alba al terzo atto, poiché l'intermezzo o mezzo preludio scenico si fa tutto (GARA, 430, pp. 298-9: 299).

Due parole riguardo alla *mise en scène*. L'ultima scena, quando Suzuki chiude la scena, dovrà divenire completamente buia, con pochissima ribalta, e quando il bambino esce dalla porta d'uscita ne verrà fuori un violento raggio di sole, forte, e fascio di luce larga, nella cui orbita avrà luogo la scena finale (GARA, 431, p. 299).¹³

¹³ Ritroveremo una simile attenzione per un effetto di luce nel finale di *Suor Angelica*.

Due musicisti che si occupano dello spettacolo: un buon indizio, utile a comprendere le ragioni degli ultimi cambiamenti operati nella partitura. Essi trovano la loro origine anche in questa acuita sensibilità per la scena: l'invocato «fascio di luce larga» è infatti un vero e proprio gesto drammatico, che mette in rilievo la protagonista nell'attimo in cui si compie la tragedia.¹⁴

Tito Ricordi aveva ripreso i contatti con Carré alla fine di giugno del 1906. Il 4 luglio Puccini manifestò dubbi all'amica Sybil Seligman sulla nuova produzione di *Butterfly*, che

dovrebbe andare all'Opéra-Comique in novembre, ma Carré vorrebbe certi cambiamenti, per i quali Giulio Ricordi reputa che sarebbe contrario alla mia dignità se acconsentissi.¹⁵

Evidentemente le spiegazioni dategli da Carré circa i suoi criteri lo tranquillizzarono, se il 13 luglio dalla capitale francese scrisse all'amico Vandini:

ho definitivamente combinata la *Butterfly* [...]. L'intendente dell'opera, Carré, farà una messa in scena speciale originalissima [...]. È la prima opera in costume giapponese che sia stata all'Opéra-Comique (GARA, 479, pp. 323-4).

Puccini arrivò a Parigi il 23 ottobre, chiamato dalla direzione del teatro perché il regista riteneva necessaria la sua presenza alle prove.¹⁶ La *première* slittò molto oltre i termini previsti inizialmente, perciò il musicista rimase più di due mesi nella capitale francese, ed è sintomatico che gli accenni alla messa in scena nell'epistolario divengano più frequenti. L'aspettativa del compositore era alta e trasparente, fra l'altro, anche in una lettera alla sorella Tomaide dell'11 novembre:

Sono qui [a Parigi] e mi tocca a rimanerci forse per un mese ancora! [...] Qui si prova lentamente. È vero che le messe in scena e l'esecuzioni all'Opéra-Comique sono tutto quello che si può desiderare. Tu vedessi *Bohème*! È quasi alla 200^{ma} e che meraviglia di esecuzione e che *mise en scène*! Con *Butterfly* andremo a fine mese ma vedrai che ancora verrà protratta.¹⁷

Parole profetiche... nello stesso giorno scrisse all'altra sorella, Ramelde: «Sono così stufo di Paris! [...] La *Butterfly* andrà ai primi di dicembre, e credo che sarà un trionfo. Tutto me lo fa sperare».¹⁸ Il 16 novembre il compositore si rivolse a Giulio Ricordi:

Qui si va a rilento! Carré per la *mise en scène* (si tratta poi anche di sua moglie) è di una meticolosità da far venire i capelli grigi. [...] L'opera si prepara bene molto e già a queste prove parziali tutti son convinti di un grande successo. Ormai la musica che si fa qui è cosa da far paura (GARA, 495, pp. 333-4).

¹⁴ Carré ne darà un'interpretazione più sfumata rispetto a quella che si desume da questa lettera (si veda l'edizione della MES, p. 151).

¹⁵ VINCENT SELIGMAN, *Puccini among Friends*, London-New York, MacMillan 1938, p. 83.

¹⁶ Tutti gli spostamenti di Puccini sono documentati con grande scrupolo in SCH¹, pp. 425-53 (Appendix VIII, *Chronological List of Puccini's Sojourns, Travels, and Visits to Theaters*).

¹⁷ Lettera n. 330 in *Puccini com'era*, a cura di Arnaldo Marchetti, Milano, Curci 1973, pp. 318-9.

¹⁸ Lettera n. 331, *ivi*, pp. 320-5: 320.

Luigi Illica raggiunse Puccini intorno al 7 dicembre.¹⁹ La sua presenza era stata ufficialmente invocata per lavorare su nuovi progetti operistici, ma era necessaria anche per rincuorare il musicista, che non amava soggiornare a Parigi e nutriva dubbi serissimi sulla riuscita del suo lavoro. Una lettera sinora inedita al conte Giuseppe della Gherardesca dell'8 dicembre, quando il lavoro era già molto avanzato, attesta il suo rovello, dovuto soprattutto all'inadeguatezza canora della protagonista designata, oltre che a punti della messa in scena che ancora non lo convincevano:

Caro Beppino,
venerdì notte [ma sabato, 8 dicembre 1906]
non mi riesce dormire stanotte, e mi sono alzato mentre tutto Parigi dorme (son le 4.30). La causa di questa mia insonnia è *Butterfly*. T'assicuro che passo ben tristi giornate – L'esecuzione non va. La protagonista è *insufficiente* – Aggiungi a tutto questo una *mise en scène* in molte parti sbagliata.

L'autocrazia di Carré non permette interventi neppure dell'autore...!

Sai come sono *bischero* di carattere, non so impormi anzi quando vedo che occorrerebbe l'intervento di una forte protesta io mi avvilito perché so e capisco che non potrei cambiare faccia alle cose e allora cosa conta urtarsi a sangue?

Per la *mise en scène* interverrò per far cambiare qualcosa – ma ci sono cose sbagliate e per le quali in principio (prevedendo la mancata efficacia) protestai e mi si rispose duramente che se insistevo nelle mie idee (si trattava del finale dell'opera) si sarebbe lasciata da parte l'opera per sempre!

La grande e seria questione è quella della protagonista! È insufficiente non arriva che a mala pena alla fine e mai dà della sincerità e mai convince – è tutta un'interpretazione di maniera in luogo d'essere un'esposizione viva e vera d'un dramma amarissimo.

Insomma passo tristi momenti e ti assicuro che prenderei volentieri il treno e mi andrei a rintanare in fondo a una barca in padule – mi arriva ieri un teleg: da New York dove mi si dice di partire subito dopo la *première* di qui!²⁰ Io non posso – ho bisogno di 10 o 15 giorni di riposo – anche questo mi disturba – insomma non desidero altro che la mia tranquillità – e non posso averla – come vorrei essere l'ultimo oscuro uomo del mondo! [cancellatura]

Ti scriverò quando sarà la *première* – ciao – non dire a nessuno di quanto ti scrivo – aff^{si} saluti

da GPuccini²¹

¹⁹ Possiamo datare con una certa precisione l'arrivo del librettista grazie ai *Copialettere* (da qui: CL) conservati presso l'Archivio storico Ricordi, così come molte lettere pubblicate nei carteggi. Il 5 dicembre 1906 Ricordi scrive a Puccini: «Illica sarà costi giorno sette» (CL, 8.166). Utilizzo la trascrizione del collega Arthur Groos, che ringrazio di cuore per averla messa a mia disposizione in occasioni precedenti.

²⁰ *Madama Butterfly* stava già circolando per gli Stati Uniti nel settembre 1906, in una *tournee* promossa dall'impresario Henri Savage, mentre si annunciava un ciclo di opere al Metropolitan Theater, che prese effettivamente il via nel gennaio 1907. Puccini s'imbarcò per New York il 9 gennaio 1907 (SCH¹, p. 439). Si veda, a proposito di queste recite, l'articolo di TITO RICORDI, *Henry W. Savage e «Madam Butterfly» negli Stati Uniti*, «Ars et Labor», 1907, pp. 110-6.

²¹ La lettera è conservata nella collezione del marchese Piero Antinori (nella trascrizione ho sostituito le parole sottolineate con il corsivo, impiegato anche per le parole straniere, e corretto qualche errore). Ringrazio il proprietario per averne consentito la pubblicazione in questa sede, l'amico e collega Peter Ross per avermela segnalata, oltre che Gabriella Biagi Ravenni per aver verificato la mia trascrizione.

In realtà la presenza di Illica serviva anche per realizzare i cambiamenti testuali che si annunciavano in vista di una nuova edizione dello spartito e della partitura di *Butterfly* in lingua italiana.²² Segno, questo, che in Puccini si andava facendo largo l'idea che l'opera avrebbe trovato la sua forma più soddisfacente proprio a Parigi. Lo attesta una lettera di Illica a Ricordi posteriore a quella indirizzata al conte della Gherardesca, dunque scritta dopo l'8 dicembre:

Andai con lui e assistetti alla intera *Butterfly*... e dallo scoraggiamento della mattina vidi a poco a poco, atto per atto, rinascere non solo la speranza e la fiducia, ma animarsi Puccini nella certezza di un grande successo. [...] La messa in scena è bella, è logica. Laddove certi effetti italiani non si raggiungono, se ne ottengono altri di dettaglio, di piccole indefinibilità che sono di buon gusto e di buona arte. [...] La messa in scena di Carré, in gran parte molto diversa dalla nostra, è una messa in scena logica, pratica e poetica.

Nagasaki nel primo atto – dal vero – è paradisiaca. La finale tragica offre campo a discussioni e io stesso – arciprudente e muto in queste circostanze – osai fare la mia piccola osservazione al terribile Carré che la ammise. Ma questa finale tragica, se resa più evidente e più logica, è di una grande novità e basterebbe essa sola a dover testimoniare a Carré la stima e il rispetto d'arte ai quali egli ha diritto (GARA, 497, pp. 335-7).

Dunque Carré seppe vedere nella musica che innervava l'articolazione drammatica, il giusto taglio tragico che Puccini andava cercando.²³ Illica ritenne, e probabilmente Puccini con lui, che la messa in scena del finale andasse ulteriormente perfezionata, ma riconobbe la «grande novità» della proposta di Carré, e la sua statura d'artista. Nell'ambito della collaborazione fra autori e realizzatori di uno spettacolo non è certo un riconoscimento

Nello stesso giorno Puccini scrisse alla Seligman: «le prove? oggi meglio – ma Madame Pomme de terre [era il soprannome che il compositore dava a Marguerite Carré] è insufficiente – *mise en scène* bella – orchestra comincia entrare» (SELIGMAN, *Puccini among Friends* cit., p. 94).

²² I cambiamenti sono legati alla nuova concezione drammatica emersa a Parigi, dunque realizzata anzitutto in francese e poi in italiano, come attesta lo stesso librettista nella replica a una lettera dell'editore Giulio Ricordi, scritta probabilmente all'inizio di febbraio del 1907: «Io ho mandato (per quello che riguarda *Butterfly*) delle parole che *corrispondono sillabicamente* avvertendo che se tornavano musicalmente avrei a queste parole dato forma librettistica!», Fondo Illica, *Carteggio Illica-Giulio Ricordi*, s.n.; ringrazio la Biblioteca Passerini-Landi, dove il prezioso documento è conservato, e Agostino Ruscillo per avermelo sottoposto; la missiva è apparsa nel settembre 2012, insieme alla lettera di Giulio Ricordi del 30 gennaio 1907 in cui conferma l'accordo, nell'*Epistolario per la genesi del «Giove a Pompei» (1898-1919)*, in «*Giove a Pompei*, l'archeologia e la patina della storia», a cura di Giovanni Cipriani, Tiziana Ragno e Agostino Ruscillo, Irsina (MT), Giuseppe Barile Editore, pp. 55-6. La stampa della partitura d'orchestra era iniziata nel giugno 1906, e questo spiega l'opinione negativa di Ricordi circa l'opportunità di altri cambiamenti, dopo aver appreso che Carré aveva l'intenzione di apportarne. Non necessariamente indica, come ritiene Julian Smith, fervente sostenitore della prima versione scaligera e, lo ricordiamo, il più acerbo critico della messinscena parigina come «manifestazione di imperialismo», che Ricordi e Puccini considerassero lo stadio attuale dell'opera pressoché definitivo («*Madame Butterfly*». *The Paris première of 1906* cit., pp. 229-30).

²³ «Puccini incontrò Carré in luglio a Parigi, e in un giorno si mise d'accordo con lui in merito ai cambiamenti. Una tal velocità si spiega solo con il fatto che le sue idee anticipavano largamente i tagli richiesti dall'uomo di spettacolo» (SCH, p. 38).

da poco. Qualche anno dopo Puccini ebbe a dichiarare in un'intervista che «di *Butterfly* mi dispiace non si possa avere nella mia dolcissima patria una edizione quale io gustai altrove, sempre per quella deficienza della *mise* che in essa è elemento essenziale, complemento indispensabile della musica».²⁴

2. Il Giappone reinventato a Parigi

Per comprendere le ragioni di tanta consentaneità dimostrata da Carré verso l'opera di Puccini, bisogna tener presente che la moda del Sol Levante furoreggiava in quegli anni a Parigi, rappresentata in letteratura soprattutto da Pierre Loti, *nom de plume* di Louis-Marie-Julien Viaud, a cui si deve l'origine della tragedia giapponese che tanto interessò il compositore italiano quando la vide declinata nel *play* di Belasco a Londra.²⁵ Loti, ufficiale della marina francese, prestò servizio in Giappone dopo che il Paese aveva aperto i suoi porti agli americani e agli europei (1854-1868), e visse in prima persona un «matrimonio per burla», sposando una *geisha*. Descrisse quest'esperienza in un romanzo che acquisì presto una grande celebrità, *Madame Chrysanthème*, pubblicato nel 1887. Le nozze fra un occidentale e una giapponese erano allora prassi comune: si trattava di un contratto facilmente rescindibile e “perbenista” che durava quanto bastasse per soddisfare le esigenze sessuali e affettive dell'uomo, lontano per servizio dalla madre patria, il quale poi restituiva la sposa a un eventuale pretendente conterraneo.

Il romanzo dette inizio a una vera e propria voga, diffusa dalla letteratura fino all'operetta – si pensi a *The Geisha* di Sidney Jones (1896). Ma, soprattutto, *Madame Chrysanthème* fu ridotto a libretto da Georges Hartmann e Alexandre André, e intonato da un compositore assai vicino a Carré come André Messager, che nel 1893 salì sul podio al Théâtre de la Renaissance per dirigere l'omonima *comédie-lyrique*. Messager, il quale – lo ricordiamo nuovamente – aveva posto in musica *La Basoche* lanciandola in Inghilterra e altrove, coltivava una solida amicizia, nutrita anche da grande consuetudine di lavoro, con il sovrintendente dell'Opéra-Comique, che lo aveva voluto accanto a sé come direttore musicale fin dall'inizio del suo mandato. E, al momento di allestire *Butterfly* a Parigi, Messager svolse un ruolo importante nell'impresa, visto che non solo il regista ascoltò la tragedia giapponese diretta proprio dall'amico a Londra nel 1906 rimanendone affascinato, ma che per favorire il progetto della terza *première*

²⁴ GIACINTO CATTINI, *In una saletta d'albergo: con Giacomo Puccini*, «Gazzetta di Torino», LII/311, 11 dicembre 1911 (anche in *La fanciulla del West*, Milano, Teatro alla Scala 1995, pp. 77-81, p.d.s.; cit. da VIALE, p. 25). Sono persuaso che il compositore si riferisse al lavoro di Carré (e si leggano, più oltre in questo volume, le considerazioni a proposito del modello scenico francese nel percorso iconografico, corredate dalle immagini degli allestimenti alle pp. 159-60, e i nn. 8-11).

²⁵ Per meglio comprendere il nodo che avviluppava rossinianamente gli artisti della Parigi di allora, si consideri che Carré, specialista di climi esotici come pochi, aveva allestito anche *L'île du rêve* di Reinaldo Hahn, diretta da André Messager (23 marzo 1898), tratta dal *Mariage de Loti* (1880), un racconto autobiografico della *liaison* tra lo scrittore e una bellissima tahitiana, Rarahū, che era stato utilizzato come soggetto anche da Gondinet e Gille per *Lakmé* di Leo Délibes (1883).

pucciniana in Francia questi ritirò dal cartellone dell'Opéra-Comique proprio la sua *Madame Chrysanthème*.²⁶

Nei suoi godibilissimi (e preziosissimi) *Souvenirs*, Carré racconta come preparò l'andata in scena di *Madama Butterfly*, e, nonostante qualche comprensibile vezzo autocelebrativo, ci regala molte considerazioni sulle quali riflettere.²⁷ Quando ricevette l'invito di Messager di recarsi a Londra per assistere alla tragedia pucciniana, che si replicava con enorme successo al Covent Garden dal 26 maggio 1906 (SCH¹, p. 438), si trovava sulle Alpi svizzere, impegnato in scalate impervie per poter vedere da vicino i luoghi in cui si svolgeva *Armaillis*, del compositore elvetico Gustave Doret, fra i pastori in alta montagna (CARRÉ, p. 313). Era sua consuetudine cercare ispirazione visitando i posti in cui erano ambientate le opere e studiando la storia e le abitudini dei popoli, specie se esotici, ivi compresa la Spagna, girata in lungo e in largo in occasione dell'allestimento di *Carmen* del 1898 (CARRÉ, pp. 235-40). Ma stavolta, come lui stesso ammette, non era necessario allontanarsi da Parigi, visto che poteva trovare un modello molto fedele a Boulogne-Billancourt, là dove una figura decisamente singolare, Albert Kahn, mosso da autentica curiosità cosmopolita, aveva iniziato a riprodurre, fra gli altri, un villaggio e un giardino giapponese costruendo due casette, con arredi e oggetti tipici da giardino, come le lanterne, tanto che il pittore di scena Bailly, a detta del regista, non ebbe che da copiare l'esistente (CARRÉ, p. 314) – e si confronti la casa (*pi*, n. 19) con il bozzetto per l'atto primo dell'opera (*pi*, n. 6).

Anche se il *metteur en scène* lo trattò con inspiegabile sufficienza, limitandosi a citare «un explorateur, qui s'était enrichi en Extrême-Orient», senza farne il nome e sbagliandone la qualifica (era banchiere di successo e filantropo, oltre che pensatore utopista), Albert Kahn svolse un ruolo importante non solo per le scene dell'opera, ma anche perché intendeva ambientare nel suo parco a Boulogne-Billancourt un sistema di giardini di varie nazioni, luogo simbolico in quanto portatore di un messaggio di pace universale e di convivenza fra le diverse culture che emerge anche nel lavoro di Carré sull'opera di Puccini.²⁸ Inoltre

²⁶ Alle benemeritenze pucciniane di Messager va aggiunta la prima francese di *Tosca*, che diresse all'Opéra-Comique nel 1903, al momento di congedarsi dall'incarico per assumere il ruolo di direttore musicale al Covent Garden. Nonostante l'origine comune le due *Mesdames* spartiscono ben poco, se non l'ossatura della trama (ma non le modalità espressive), e nemmeno la conclusione, che nel lavoro francese risulta assai più sfumata, con un abbandono consensuale fra Pierre (il Pinkerton transalpino) e la giovane giapponese, la quale torna nel seno della sua civiltà senza conflitti, appena con qualche dolce rimpianto. Le due opere sono state studiate in parallelo: cfr. CHUL HYUNG CHO, «*Madame Chrysanthème*: The Opera and Its Relationship to «*Madame Butterfly*», Diss., University of Washington 2003. Si legga inoltre l'opinione, in parte basata sul confronto con il capolavoro di Puccini, di THEO HIRSHBRUNNER, «*Madame Chrysanthème*: An Operetta by André Messager, in «*Madama Butterfly*»: l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione, Atti del Convegno internazionale di studi (Lucca-Torre del Lago, 28-30 maggio 2004), a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki 2008, pp. 73-82.

²⁷ Si legga il racconto della vicenda da parte di CARRÉ (p. 313), anche nell'appendice 1, che ne ripropone quasi interamente il capitolo XV, dedicato alla *première* di *Madame Butterfly* (pp. 311-7).

²⁸ Il progetto di Albert Kahn (1860-1940) era quello di costituire gli «Archives de la planète», realizzando fotografie in tutto il mondo. Egli lo avviò negli anni Dieci con l'idea di ampliare la conoscenza

«nella fototeca di Kahn erano presenti molte immagini del Giappone tra fine Ottocento e inizio Novecento [...] singolarmente consonanti con il gusto della *mise en scène* di *Butterfly* all'Opéra-Comique» (VIALE, p. 31).²⁹

All'epoca della prima francese di *Madame Butterfly*, Kahn non aveva ancora fatto costruire ponti giapponesi nelle sue proprietà di Boulogne-Billancourt, ma in compenso, prima di lui e a poca distanza in linea d'aria, il barone Edmond de Rothschild, anch'egli banchiere e filantropo con ideali di pace universale e convivenza fra i popoli, aveva avviato, intorno al lago nel parco antistante al castello di famiglia, la realizzazione di un giardino nipponico in cui aveva collocato ben due ponti rossi (si veda le fotografia di quello più significativo, *pi* n. 20).³⁰ Carré e i suoi scenografi disponevano quindi di un possibile modello anche per il ponte che figura al centro della scena.³¹

Un'ultima osservazione, per comprendere meglio l'orizzonte d'attesa del pubblico parigino di allora verso un'opera ambientata in Giappone e rappresentata in una sede di riferimento come l'Opéra-Comique, va rivolta specificamente alla moda giapponese, anzi al *japonisme*, nato a metà Ottocento «con l'entusiasmo, suscitato da Félix Braque-

reciproca fra i popoli per edificare una possibile civiltà internazionale e bandire le guerre dal mondo in sintonia, per diversi aspetti, con la politica di integrazione perseguita da Aristide Briand, più volte primo ministro francese a partire dal 1909, e premio Nobel per la pace nel 1926. Proprio l'intarsio fra giardini di tradizioni diverse (che si può ammirare ancora oggi) intendeva simboleggiare un'armonia superiore da perseguire (cfr. *Les Jardins d'Albert Kahn. Parcours historique et paysager*, a cura di Gilles Baud-Berthier e Sigolène Tivolle, Boulogne-Billancourt, Musée Albert-Kahn 2008). Su questa figura straordinaria di filantropo utopista, rovinato dalla crisi finanziaria del Ventinove, si veda *Albert Kahn, réalités d'une utopie (1860-1940)*, a cura di Jeanne Beausoleil e Pascal Ory, Boulogne, Musée Albert-Kahn 1995. In giovinezza, il banchiere intrattenne un rapporto intenso di amicizia con il grande filosofo Henri Bergson; il loro carteggio è ora raccolto in un volume: *Henri Bergson et Albert Kahn, correspondance*, a cura di Sophie Cœuré e Frédéric Worms, Strasbourg-Boulogne, Desmaret-Musée départemental Albert-Kahn 2003.

²⁹ Si veda JEANNE BEAUSOLEIL, *Gli autochromes delle collezioni Albert Kahn*, in *Il colore della Belle Époque. I primi processi fotografici diapositivi*, a cura di Sandro Mescola e Silvio Fuso, Venezia, Assessorato alla Cultura [1983], pp. 69-140. Tutte le fotografie pubblicate in questo catalogo della mostra omonima, che si tenne nel Palazzo Fortuny a Venezia nel 1983 (da 1 a 93) sono di ambiente orientale (Cina, India, Giappone, Tonchino).

³⁰ Il parco dei Rothschild è a tutt'oggi luogo di grande bellezza, anche se fu oltraggiato prima dai nazisti durante l'occupazione, poi considerevolmente ridotto quando venne costruita la circonvallazione interna di Parigi. Inizialmente sionista, Rothschild divenne poi un sostenitore convinto della causa dell'integrazione fra israeliti e palestinesi.

³¹ Si veda il particolare del bozzetto (*pi*, n. 21). Tuttavia è opportuno ricordare che il ponte giapponese era un oggetto ben presente nell'iconografia *japoniste* francese di allora – ma anche più generale: si pensi al *Pont sous la pluie (d'après Hiroshige)* di Van Gogh (1887) – e che, per citare un solo illustre esempio, il soggetto aveva attratto Claude Monet. Numerosi quadri dell'artista sono dominati, in particolare, dal ponte di legno di color verde, invece che rosso, collocato sullo stagno delle ninfee nel giardino giapponese di Giverny, creato e coltivato direttamente dal pittore. Il ponte ricurvo di legno figura al centro del *Bassin aux Nymphéas, harmonie verte* (1899) di Claude Monet ma anche come *Pont japonais* (1910), quadro conservato al Museum of Modern Art di New York (e di una serie di dipinti tra il 1918 e il 1924). Il luogo poteva essere meno comodo da visitare per Carré e i suoi collaboratori, visto che si trova a un'ottantina di chilometri dalla capitale.

mond, per la scoperta dei quindici volumi di incisioni della *Manga*», «andato crescendo dopo l'Esposizione del 1867» e «culminato con quella del 1900» (VIALE, p. 30).³² La competenza dei francesi era cresciuta in relazione all'aumentata conoscenza della cultura e dell'arte nipponica, tanto che già nel 1883 Émile Zola aveva potuto emettere una sentenza quasi telegrafica: «Quatre ans venaient de suffire au Japon pour attirer toute la clientèle artistique de Paris»,³³ massima che fotografa la crescita esponenziale della voga dopo l'Esposizione universale del 1879. Nel 1906, dunque, l'aspettativa del pubblico e della critica per «la prima opera in costume giapponese data all'Opéra-Comique» (almeno secondo Puccini) doveva essere piuttosto alta.³⁴

La fedeltà all'originale era un obiettivo di Carré, che la perseguì con ricerche documentarie scrupolose, specie per i costumi, mentre fece studiare la moglie Marguerite con la nota attrice Sada Yacco perché imparasse i movimenti delle *geisha* con il ventaglio (CARRÉ, p. 315).³⁵ Fu premiato dalla critica, estremamente favorevole al suo spettacolo, assai meno alla musica di Puccini (al contrario del pubblico, entusiasta come sempre).

³² Si veda la fioritura di volumi, alcuni di grande prestigio dedicati al gusto figurativo del Sol Levante, come THÉODORE DURET, *Livres et albums illustrés du Japon*, Paris, E. Léroux 1900, e FÉLIX RÉGAMEY, *Le dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio*, Paris, Atelier F. Régamey 1902. Il pittore Régamey, comunardo in esilio dal 1872, apparteneva anch'egli alla cerchia di Carré, e ottenne grande successo all'Esposizione universale del 1879, dopo aver viaggiato per il mondo, ed essersi soffermato in Giappone nel 1876-1877. Lo accompagnava in questa avventura l'industriale Émile Guimet, pensatore utopista anch'egli, come Kahn, sostenitore di ideali di conoscenza e fratellanza universale, nonché fondatore (1888) del celeberrimo museo d'arte orientale che porta il suo nome, a tutt'oggi visitabile a Parigi; i due avevano scritto a quattro mani un testo prezioso su *Le théâtre au Japon*, Paris, Le Cerf 1886. Mette in relazione, con profitto, *Madama Butterfly al japonisme* JANN PASLER, *Political Anxieties and Musical Reception: Japonisme and the Problem of Assimilation*, in «*Madama Butterfly*»: *l'orientalismo di fine secolo* cit., pp. 17-53; cfr., inoltre, YVONNE THIRION, *Le Japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 1961, n. 13, pp. 117-30.

³³ ÉMILE ZOLA, *Au Bonheur des dames*, Paris, Charpentier 1883, p. 504.

³⁴ In realtà nel 1872 *La princesse jaune* di Camille Saint-Saëns, *opéra-comique* in un atto che chiama in causa, sia pure in sogno, il Giappone, era stato dato proprio alla deuxième Salle Favart; venne ripreso alla troisième salle poco prima del debutto di *Butterfly* il 9 novembre 1906 (cfr. EDMOND STOULLIG, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Trente-deuxième année, 1906, Paris, Paul Ollendorff 1907, p. 119).

³⁵ La fama di questa attrice era sorta con la *tournee* a Parigi della Kawakami Play Company, in cui Sada Yakko aveva incantato i francesi all'Esposizione universale del 1900 recitando nella *Ghèsha et le samourai* (La Geisha e il cavaliere); cfr. SHELLEY C. BERG, *Sada Yacco in London and Paris, 1900: Le Rêve réalisé*, «Dance Chronicle», vol. XVIII, 3, 1995, pp. 343-404. Mentre lavorava a *Madama Butterfly* Puccini cercò invano di incontrare l'attrice, nuovamente in *tournee* europea nel 1902, ma è molto probabile che abbia comunque assistito a una replica dello spettacolo in programma al Lirico di Milano dal 25 al 28 aprile 1902, traendone utili suggestioni; cfr. ARTHUR GROOS, *Cio-Cio-San and Sada Yakko. Japanese Music-Theater in «Madama Butterfly»*, «Monumenta Nipponica», LIV/1, 1999, pp. 41-73; sulla diffusione del teatro giapponese in Francia si veda KEY SHIHONOYA, *Cyranos et les samourai. Le théâtre japonais en France et l'effet de retour*, Paris, Presses Universitaires de France 1986; sugli spettacoli dell'Estremo Oriente e la loro ricezione in Europa si veda NICOLA SAVARESE, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza 1992, 2006², *passim* (sulle *pièces* nipponiche: pp. 249-51).

Che l'atmosfera fosse resa dal *metteur en scène* con un gusto squisito, lo attesta la recensione di un giornalista fra i più quotati di allora come Henri de Curzon che, scrivendo a proposito di una ripresa dell'opera mesi dopo la *première*, dopo aver analizzato con finezza la partitura di Puccini, dedicò la sua attenzione anche all'aspetto visivo, chiedendosi «Et ne faudrait-il pas détailler aussi les séductions de la mise en scène de M. Albert Carré, intérieurs ou paysages, d'un japonisme si plein de goût?».³⁶ Un gusto che, naturalmente (come spesso accade in questi casi), non è riproduzione autentica, come dimostra l'erronea collocazione geografica, per posizione, di un modello di tempio giapponese in altura visibile a Kyoto. Esso fu posto a sinistra dello spettatore per identificare i contorni della città di Nagasaki, mentre il *torii* che dovrebbe segnalare l'ingresso di un'area di culto, presumibilmente il tempio dello Zio bonzo, viene situato sulla destra (si veda il bozzetto di Marcel Jambon e Alexandre Bailly per l'atto primo, riprodotto a p. 42, con il dettaglio messo in evidenza).

Un Giappone così finto da sembrar vero tanto che, come racconta il regista stesso, il direttore della Compagnie Internationale des Wagons-Lits, Noblemaire, gli chiese di permettere al loro disegnatore di prendere come fonte d'ispirazione per un manifesto dell'azienda proprio il suo allestimento, non avendo trovato nulla di più suggestivo «que le décor que j'ai eu l'occasion d'admirer à votre théâtre au premier acte de *Madame Butterfly*» (CARRÉ, pp. 314-5).

3. Uno scontro di civiltà

Il dramma psicologico della protagonista mette radici in un contesto che chiama in causa temi mai usciti dall'attualità, come l'alterità "esotica" di civiltà extraeuropee colta da occhi occidentali, Ponente contro Levante nel caso di *Madama Butterfly*. Questo conflitto viene incarnato visivamente e acusticamente dalla contrapposizione fra linguaggi musicali, gestualità, costumi e maniere occidentali e orientali, mentre la mimesi garbata del color locale nipponico ottiene il risultato di smascherare l'imperialismo economico e culturale statunitense, che violenta la raffinata civiltà alla quale appartiene la protagonista. Sulla gravidanza di questo conflitto ai fini di potenziare la tragedia, e sui modi impiegati per realizzarlo si gioca la definizione del messaggio dell'opera.

Carré fu molto attento nel mettere in enfasi i luoghi della scena in funzione dell'esito drammatico. Non utilizzò solo le posizioni dei personaggi nel giardino, come vedremo, per rendere chiara l'emarginazione della protagonista e la sua desolata solitudine, ma ne colse la premessa in uno snodo fondamentale, lo scorcio dominato dallo Zio bonzo. Nel bozzetto di Carlo Songa per l'atto primo a Milano (*pi*, n. 4), i personaggi arrivano

³⁶ HENRI DE CURZON, *Théâtre National de l'Opéra-Comique, «Madame Butterfly»* [...], «Le Théâtre», settembre 1907, pp. 20-3: 23. L'articolo si colloca intorno alla pubblicazione del coro a bocca chiusa, che nella versione in tre atti data a Parigi precedeva la calata del sipario. Arthur Pugin, a sua volta, chiuse la sua recensione con un commento lapidario: «Faut-il parler des décors, qui sont délicieux, et de la mise en scène? À quoi bon? Il suffit à dire que M. Albert Carré a passé par là» (*Opéra-Comique – «Madame Butterfly»* cit.).

da una via che si perde sullo sfondo, mentre in quello di Jambon e Bailly per Parigi (*pi*, n. 6), dopo aver risalito la collina provenendo da sinistra, devono passare per un ponte che isola ulteriormente il giardino (cfr. *pi*, n. 20). Carré mette questo oggetto scenico al centro dell'attenzione fin dall'inizio e lo valorizza sotto il profilo drammatico come collegamento fra il mondo esterno e l'universo di Butterfly, quando giunge Sharpless e, subito dopo, quando Pinkerton manda Goro in avanscoperta per segnalare l'arrivo dei giapponesi, fino al momento magico in cui compare il corteo che accompagna la protagonista al talamo (MES, pp. 59-61). Da qui (ma venendo da destra) entra anche il Bonzo, che provoca il distacco traumatico della protagonista dal suo mondo e, trattenendosi sul ponte, domina per qualche istante la folla dei parenti. La regia gli impone una gestualità manesca: il monaco inizia a urlare la sua maledizione, poi si precipita minaccioso verso la nipote e la strattona con forza selvaggia, mentre tutti si affannano intorno e, sempre più terrorizzati, la maledicono. Subito dopo, quando la madre e la zia cercano di riparare la ragazza dalla furia dello zio, vengono brutalmente messe da parte (MES, pp. 81-4). Una tale violenza azzerà la serenità matrimoniale con efficacia enorme, specie perché cozza con la chincaglieria musicale che tintinnava intorno al *buffet*, trasformando lo spazio ridente del giardino nel rifugio di una reietta.

La realizzazione di questo squarcio da parte di Carré piacque talmente a Puccini che la descrisse nei dettagli a Giulio Ricordi con entusiasmo, in un'importante lettera del 25 novembre 1906:

L'arrivo del Bonzo è d'ottimo effetto. Parte da un'altura, si precipita sulla scena attraversando il ponticello (per dove arriva anche Butterfly) e la maledizione è resa con grande efficacia, poiché la madre, la cugina, le zie e le amiche a vicenda, mentre il Bonzo vomita le sue diatribe, si oppongono con gesti supplicanti ma dal feroce zio sono *repoussées* con violenza fino a che arriva presso Butterfly. Allora il tenore s'interpone e protesta.³⁷

Uno dei tre tagli più cospicui di questo atto primo va messo in relazione a questa scelta registica, al di là del fatto che il compositore lo avesse ventilato e fors'anche messo in pratica in una fase di revisione precedente.³⁸ Puccini decide di omettere una serie di

³⁷ Lettera n. 93, in GIACOMO PUCCINI, *Epistolario*, a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori 1928, 1982², p. 101 (cfr. MES, p. 81). Torneremo più volte su questa missiva, in cui Puccini descrive con ampiezza la *mise en scène*, citandone altri due brani. Tra l'altro essa dimostra che prima di scrivere al Conte della Gherardesca in un momento di depressione, Puccini apprezzava il lavoro di Carré. La datazione esatta è ricostruibile sulla base dei CL.

³⁸ Dieter Schickling è entrato in possesso di una copia dello spartito che ritiene sia stata impiegata «per le riprese al Teatro Dal Verme di Milano (*première* il 12 ottobre 1905) e al Teatro Massimo di Palermo (26 aprile 1906)». I tagli ivi riscontrabili, ipotizzati dal compositore, anticiperebbero la scelta espressa a Parigi, in accordo con Carré, di «limitare il peso del sarcasmo originale», rimuovendo le scenette di genere giapponesi e la sferzante derisione delle usanze nipponiche da parte dell'imperialista occidentale Pinkerton» (SCH, pp. 34-6). Concordo con quest'opinione: i due si sono effettivamente venuti incontro, animati da un comune sentire. Tuttavia, mentre Puccini può avere sperimentato i tagli in qualche circostanza, non li introdusse prima che andassero in stampa MB¹ e MB². Inoltre essi trovano un senso compiuto, come vedremo, solo nel contesto della strategia formulata da Carré nella sua messinscena, e della «finale tragica», come scrive Illica.

scherzetti fra Yakusidè, lo zio bevitore e il nipote di buona corporatura, saltando direttamente al brindisi dopo il matrimonio «Ip, ip» (54 bb.; MES, p. 80, e nota 23), quando Pinkerton esclama «Sbrighiamoci al più presto e in modo onesto». In questo, come negli altri casi, il dramma guadagna in sveltezza di passo, non solo perché viene evidenziata l'impazienza del tenore di restare solo con la sposa, ma soprattutto perché si avvicina l'entrata dello Zio bonzo, momento centrale dell'atto.

La causa dell'azione devastante del monaco sta peraltro nella conversione di Butterfly al cristianesimo, in segno di adesione al mondo del marito: nel libretto francese, infatti, il prete grida «Elle a trahi nos Dieux!» (I, 5, p. 28), non «Ci ha rinnegato tutti», come in quello italiano. Il nodo religioso è oggetto di attenzione da parte del regista in seguito, e in due punti in particolare. All'inizio dell'atto secondo, il coltello del suicidio, ch'era sbucato dalle maniche del *kimono* di Cio-Cio-San nell'atto precedente, ricompare appeso a fianco dell'altare dove è posta la statua di Buddha, associando lo strumento che compirà il rituale tragico con l'immagine della divinità tradizionale (MES, p. 96). Sugli scaffali a sinistra dell'altare si trovano altri due oggetti importanti: un velo bianco che Butterfly avvolgerà al collo dopo essersi ferita e il ritratto di Pinkerton, che il tenore guarderà con emozione al suo rientro in scena nel finale. Lì, in procinto d'iniziare il cerimoniale dell'*hara-kiri*, Butterfly prenderà quell'immagine profana e, dopo averla posta a lato della statua, s'inginocchierà per pregare (MES, p. 150), azione non prevista nelle versioni precedenti, in cui «accende un lume davanti al reliquiario, si inchina, rimane immobile assorta in doloroso pensiero». La protagonista torna dunque al culto antico, e recupera l'onore perduto dopo il crollo devastante dei suoi ideali. Se l'azione voluta dal regista rende chiaro che la donna sta pregando tuttavia, come si chiede, con ragione, David Rosen in un saggio di forte impatto, non si capisce chi preghi, «Buddha or Pinkerton?».³⁹

Le varianti più importanti nell'intero processo di revisione dell'opera riguardano proprio l'eroina in rapporto al mondo che la circonda, in bilico fra la propria tradizione e le nuove regole imposte dall'uomo occidentale che si apprestano a stravolgerla. Rappresentare ambienti, oggetti, rituali del Sol Levante con la maggior precisione possibile e con rispetto, come fece Carré non solo eliminando dall'atto iniziale alcune scenette di color locale sopravvissute fino alle recite parigine che mettevano in cattiva luce i parenti di Butterfly, ma anche e soprattutto nobilitando il loro atteggiamento in scena, cambiò in maniera consistente il rapporto fra le due civiltà, spostando il baricentro verso Est.

Volgiamo la nostra attenzione sulle altre due scenette di genere espunte definitivamente a Parigi. Nella prima Butterfly descriveva a lungo gli zii, il bonzo e l'ubriacone Yakusidè (48 bb.; MES, p. 65, e nota 11), echeggiata dai commenti sarcastici che Pinkerton rivolgeva al loro indirizzo (lo scherno rasenta la volgarità: «Capisco – un Bonzo e un gonzo. – | I due mi fanno il paio»). Il secondo intervento, più ampio, fu fatto poche pagine dopo (60

³⁹ DAVID ROSEN, «*Pigri ed obesi Dei*»: *Religion in the Operas of Puccini*, in «*Madama Butterfly*»: *l'orientalismo di fine secolo* cit., pp. 257-98: 274. Lo studioso ritiene che Butterfly non si sia veramente convertita, e lo argomenta anche chiamando in causa le preghiere che rivolge alle divinità tradizionali giapponesi nella conclusione della novella di Long ch'è la fonte del *play* di Belasco (p. 269). Ma in quel caso la protagonista rinuncia al suicidio, e la preghiera può fungere da premessa al suo ripensamento.

bb; MES, p. 71, e nota 16), e obbedisce alla medesima logica del precedente: nelle battute sopresse Cio-Cio-San presentava con garbo la madre e la cugina con il figlio, mentre Pinkerton esprimeva alcune considerazioni grossolane sui servi e sul cibo, concludendo con una battuta denigratoria sui suoi futuri parenti («Dio, come sono sciocchi!»). Il duplice taglio rende il nuovo *collage* drammatico molto più stringente, anche perché viene eliminata una deviazione bozzettistica rispetto all'azione principale. Esso accorcia i tempi, consentendo inoltre di accostare maggiormente il successivo ingresso dell'Imperial commissario e dell'Ufficiale del registro all'amara constatazione sui quindici anni della protagonista («L'età dei giochi», secondo il Console, «e dei confetti» per Pinkerton). Come quelli commentati in precedenza, anche questo taglio ottiene l'effetto di privare il dramma di digressioni e di renderlo più coeso. Così diviene inoltre più evidente uno dei presupposti della tragedia: una ragazzina entra quasi inconsapevolmente in una situazione che finirà per abatterla.

La perdita di ogni connotazione macchiettistica ottiene per di più il risultato di restituire dignità ai giapponesi, contrapponendoli con maggior forza agli occidentali. Sono degni di nota, a questo proposito, due interventi nel concertato che precede il matrimonio (MB², 61, p. 47), legati alla nuova prospettiva di Carré e attestati in MB¹ e MB²: spariscono del tutto i versi del tenore che prende in giro la suocera e lo zio «briaco e pazzo», tanto che l'ufficiale rimane a bocca chiusa nel brusio generale del palcoscenico (MES, p. 69, e nota 13) – le dinamiche prescritte sono quasi impalpabili. Poco oltre il traduttore Paul Ferrier, che lavorò a stretto contatto con il *metteur en scène* (seguendone dunque le riflessioni in tempo reale e condividendone le decisioni) cancellò pure un ulteriore cenno alla passione per l'alcool dello zio, trasformando il breve scambio «YAKUSIDÈ | Vino ce n'è? | LA ZIA | guardiamo un po'» (MB², 62, p. 50) in un'osservazione pacata dell'uomo, che guarda il futuro genero e lo giudica benevolmente («Il n'est pas mal»), assecondato dalle donne («Regardons bien!»; MES, p. 69, e nota 14). Cassando ogni cenno all'ubriachezza del giapponese, Carré non intendeva nobilitare il carattere dello statunitense, ma solo eliminare del tutto un'abitudine che gettava in cattiva luce i nipponici.

In relazione alla nuova visione del dramma emersa a Parigi, può essere considerato anche l'ultimo taglio dell'atto primo, un breve arioso di Butterfly che galleggiava nel duetto d'amore («Pensavo: se qualcuno mi volesse...», 37 bb., MES, p. 90, e nota 26), poco dopo l'inizio della scena tra marito e moglie, anche se Puccini potrebbe averlo realizzato per ottenere una *Bogenform* perfettamente calibrata.⁴⁰ Cio-Cio-San descriveva la sua diffidenza preventiva verso l'uomo americano propositole in matrimonio da Goro, che inizialmente pensava di accettare per qualche tempo, ma che poi avrebbe rifiutato perché

⁴⁰ Il passo alterava le proporzioni della quarta parte del duetto che, nella versione corrente dell'opera, risulta all'analisi come una sofisticata *forma ad arco* tracciata da sei piccole sottosezioni dove le prime due vengono riproposte a ritroso (a-b-c-d-b'-a': cfr. GIRARDI, p. 243 / 242). In *Madama Butterfly* Puccini si rivela particolarmente sensibile a problemi di simmetrie formali, e si pensi ai parallelismi tracciati dal finale primo e ultimo dell'opera (su accordi di sesta irrisolti, in tonalità maggiore il primo, minore il secondo), e i rispettivi inizi d'atto fuggati, che rendono palese la bipartizione originale dell'opera, struttura formale assai più moderna e coinvolgente di quella in tre (GIRARDI, pp. 234-40 / 235-9).

americano, dunque barbaro, cambiando idea dopo averlo visto ed essersene innamorata. Anche questa risoluzione viene contestata dai sostenitori della prima versione, perché lo scorcio potrebbe aiutare a spiegare il sentimento che prova per lui, mettendo in maggior risalto, al tempo stesso, lo scontro fra le culture orientali e occidentali.⁴¹ Ma, ancora una volta, l'intervento prepara la svolta tragica molto meglio, perché in tal modo Butterfly non manifesta alcuna acquiescenza verso le usanze del proprio Paese, ed è disponibile a un amore senza condizionamenti etnici (e ciò la perderà, purtroppo): in ogni caso il razzista resta il tenente americano. Maggior coerenza della protagonista femminile, dunque, sulla cui caparbità nel non volersi rassegnare alla prassi della sua stessa società, che prevedeva i matrimoni per procura, si basa la costruzione della catastrofe.

4. Verso la tragedia: un mondo alla ricerca d'identità

Nel processo di revisione dell'opera muta ovviamente anche il carattere dei personaggi, sebbene in nessun caso si tratti di cambiamenti radicali. Sul versante statunitense, Sharpless è già quasi *politically correct* sin dal 1904, quando si distingue, semmai, perché ammonisce invano il connazionale, ed è solo capace di constatare di avere avuto ragione nel finale, ma senza alcun effetto. Tuttavia mostra gentilezza d'animo quanto basta, oltre a una certa disposizione a integrarsi nel mondo in cui è ospite. È questa la base per la sua collocazione nel progetto registico, in un sistema di relazioni con gli altri personaggi e la loro posizione scenica, e tutti in rapporto all'eroina, ch'è il perno attorno a cui ruota l'azione. Poco dopo l'inizio dell'atto secondo il console esce in scena da sinistra preceduto da Goro, che lo introduce in casa prima di sparire nel giardino: Sharpless bussa ed entra. L'apparizione fugace del *nakodo* era già prevista da Illica e Giacosa, ma torna utile a Carré, che la valorizza per mettere in chiaro che il diplomatico è l'unico che possa accedere fra le pareti di riso che avvolgono Butterfly, come un bozzolo la farfalla: il privilegio gli attribuirà un ruolo nel nuovo finale ben più importante di quello che svolgeva prima delle recite parigine, e che prenderò in esame nella conclusione di questo saggio.

Butterfly riceve l'ospite «in casa americana», e gli passa una pipa accesa, che Sharpless rifiuta. A Parigi la protagonista trae da una scatola che contiene il necessario per fumare una «pipe d'opium» e la offre al console, che la rifiuta con ferma cortesia (MES, p. 104) – il gesto viene attestato anche nella riduzione per canto e pianoforte («Elle prépare la pipe d'opium», MB², II, 19₁₅, p. 127), ma non nei libretti, in cui la funzione della pipa non viene mai menzionata; l'oggetto, che scompare dopo Parigi (forse per evitare di far propaganda a favore di una droga), è prescritto anche fra gli accessori per Cio-Cio-San (MES, p. 96).⁴²

⁴¹ SMITH, *A Metamorphic Tragedy* cit., p. 107.

⁴² Probabilmente Carré contava sul fatto che il pubblico dell'Opéra-Comique riconoscesse l'oggetto, visto che l'opio era sufficientemente noto negli ambienti artistici della capitale, e gli attribuisse una connotazione esotica, anche se non legata con precisione al Sol Levante e ai suoi costumi. L'*opéra-comique*, del resto, aveva una certa consuetudine con le droghe: *La statue* di Reyer (1861) metteva in scena una fumeria d'opio a Damasco, mentre l'azione della *Princesse jaune* di Saint-Saëns (1872) si sviluppava in un Giappone immaginario, condizionata da una bevanda allucinogena assunta dal protagonista Kornélis.

Carré converte un gesto di colore in un segno identitario per la protagonista, nonostante il dato di fatto che il consumo costante dell'opio fosse piuttosto un'abitudine cinese e d'altri popoli, ma non giapponese. In ogni caso, nelle intenzioni del regista, l'azione implica che la giovane non abbia reciso del tutto i ponti con il passato e le sue tradizioni (ivi compresa la religione), anche se subito dopo si affretterà a far portare un pacchetto di sigarette americane da Suzuki.

Ed è proprio alla presenza del console che si registra forse il cambiamento più importante nell'atto secondo (parte prima), volgendo con decisione estrema la vicenda verso la tragedia. Una modifica testuale che rende Sharpless, *de facto*, il confidente dell'eroina. I versi dell'*Andante mosso* «Che tua madre» vennero rifatti a partire dalla seconda sezione:

B3, pp. 267-9	1906, II.4 (MB ² , 55 ₂₃ , pp. 161-3)	1907 (MB ³ , 55 ₁₀ , pp. 243-7)
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 quest'occhi ove la luce dal cielo azzurro onde scendesti appar. E allor fermato il piè l'Imperatore d'ogni grazia degno, forse farà di te il principe più bello del suo regno!	Bravant les refus qu'on essuie pour son enfant tendît la main! ...Faut-il, la mort dans l'âme et des sanglots dans la voix repandre, pauvre femme, pour subsister, le métier d'autrefois? ...Et Butterfly, jouet des destins barbares, il revoit Geisha! Aux accents des shamisen ⁴³ et des tambours, la Geisha chantera; et le joyeux refrain qu'elle dira dans un sanglot s'achèvera! ...Oh! Non! non! pas cela! Pas ce métier que la honte escorte! Morte! Morte! Mais point Geisha! Plutôt cent fois je voudrais être morte!	Ed alle impietosite genti, la man tremante stenderà, gridando: – Udite, udite, la triste mia canzon. A un'infelice madre la carità, muovetevi a pietà! E Butterfly, orribile destino, danzerà per te! E come fece già, la ghescia canterà! E la canzon giuliva e lieta in un singhiozzo finirà! Ah! No, no! Questo mai! Questo mestier che al disonore porta! Morta! Morta! Mai più danzar! Piuttosto la mia vita vo' troncar!

La riscrittura del testo librettistico è talmente radicale da imporre a Puccini anche una correzione sostanziale del profilo melodico nei versi finali, che alza considerevolmente la temperatura emotiva del passaggio:⁴⁴

E, talora, la droga viene menzionata anche in fonti italiane coeve, sia pure con intenti "moralistici". Nella *Disposizione scenica per l'opera «Erodiade»* (Milano, Regio Stab. Musicale Ricordi 1886, p. 16) si legge che Erode: «è sotto l'influenza di una specie di *hatchis* [*recte*: hashish] che lo trasforma in visionario, in estasiato», per giustificare il suo stato, in cui confonde realtà fantasia e desiderio senza essere ubriaco.

⁴³ Nel libretto si legge «guitares» (II.4, p. 52).

⁴⁴ Gli esempi musicali della versione precedente (= B3) a quella parigina (= 1906: MB²) vengono da GIACOMO PUCCINI, *Madam Butterfly*, © 1906 by G. Ricordi & Co. S.p.A. Milano, n. di lastra 110000; SC 74.E.3; quelli della versione corrente (= 1907) da MB³, dove Puccini perfezionò ulteriormente la frase conclusiva, rendendola ancor più drastica (cfr. GIRARDI, p. 253 / 252), e inserì nella frase precedente un nuovo salto discendente dall'acuto al grave (57₄):



Esempio 1:

B3
Butterfly (mette la sua guancia presso la guancia del bimbo)

il prin-ci-pe più bel-lo del suo re-gno.....

1906
Butterfly (Elle tombe de tout son long près l'enfant, qu'elle caresse d'un mouvement convulsif)

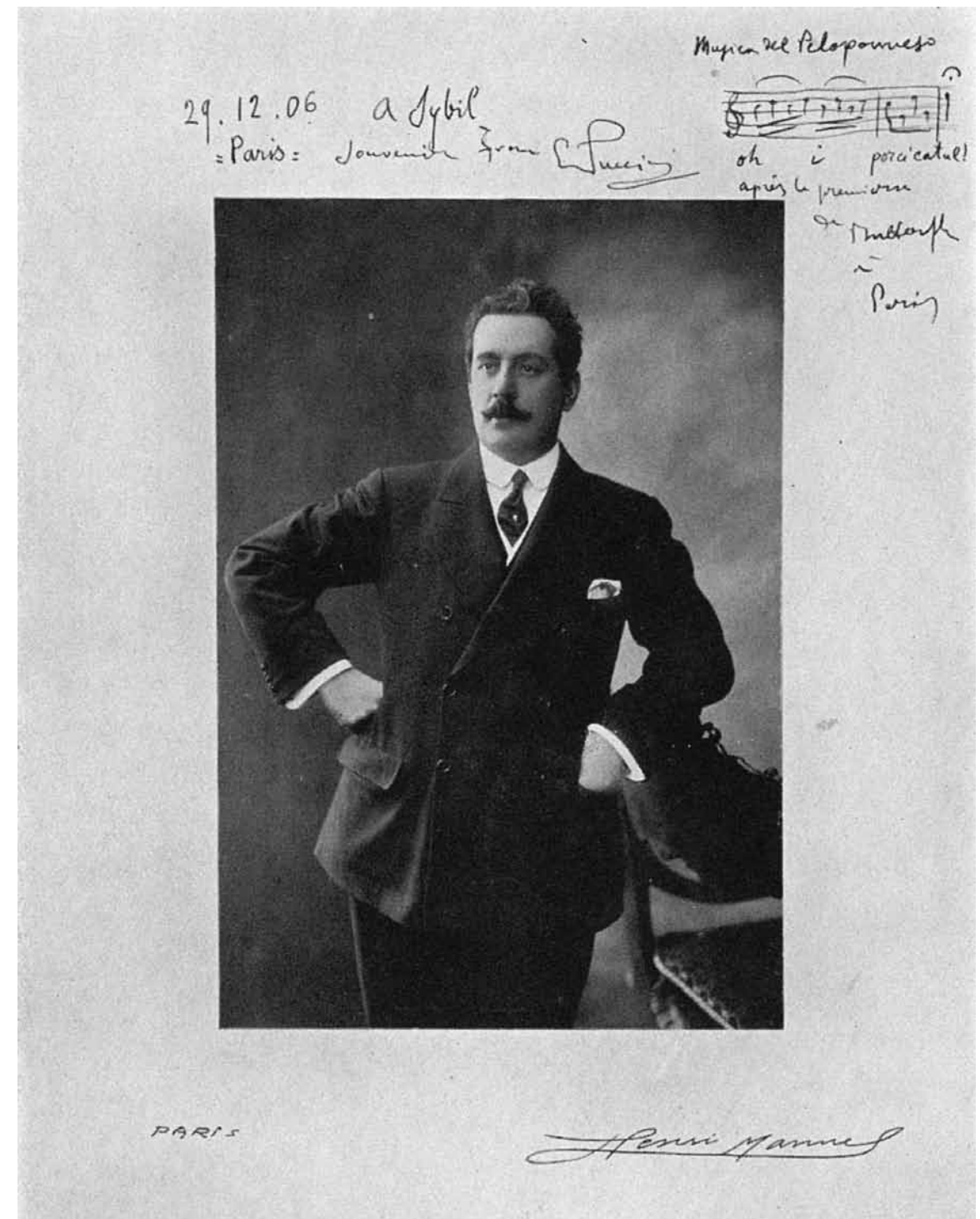
Plu - tôt cent fois je vou-draisê - tre mor-te!..... Ah!

Il veemente salto di quinta al si_b e il grido finale conferiscono al brano un risalto drammatico potentissimo. Sostituendo la rievocazione del passato mitico del Giappone con quella dei recenti trascorsi di Butterfly, in linea con il taglio degli altri episodi di color locale, prende rilievo l'acquisizione di una mentalità "moralistica" da parte della protagonista, palese nel rifiuto di tornare a un mestiere che reputa disonorevole.

Ma il segno più evidente che il regista abbia voluto rendere quasi inesistente il servilismo ostentato dai nipponici nella *Butterfly* milanese, già diminuito nel séguito della tormentata vita dell'opera, viene dato fin dall'inizio: Cio-Cio-San e le amiche escono in scena mantenendo un contegno dignitoso, non s'inginocchiano davanti all'incarnazione del dio occidentale in divisa da tenente, ma si flettono con movenze aggraziate in un atteggiamento di cortesia tipico dei loro costumi (MES, p. 61), così come faranno i parenti alla fine del concertato del *buffet*, sul quale non s'accalcano come a Milano (MES, p. 80).

Dal canto suo Pinkerton risulta certo meno volgare a Parigi, ma se non beffeggia più apertamente i servi, come alla Scala, pure si allontana seccato da Suzuki quando lei si presenta sciorinando massime di saggezza, indi continua a ridere e scherzare con il console quando arrivano i parenti e, oltre a bere whisky insieme al connazionale, inizia a fumare una sigaretta con spavalderia prima di intonare l'inno allo *yankee* vagabondo, e ne offre una a Sharpless, che l'accende con fare plebeo dalla sua, contagiato dalla volgarità del tenente (MES, p. 55). Ostenta poi la sua agiatezza pagando il commissario imperiale e un musicista, che Carré mette in scena onde rallegrare il suo matrimonio «per burletta», e in tal modo infligge uno schiaffo in più alla famiglia della moglie, povera in canna. E prima dell'arrivo del console (MES, p. 52), quasi fisicamente infastidito dal sensale che accenna alla sua discendenza, il marinaio si alza quando Goro gli si siede accanto. Inoltre, data la sparizione dalla versione francese di quasi tutti gli atteggiamenti goffi dei giapponesi, e dell'ubriachezza molesta dello zio, Pinkerton acquisisce la responsabilità totale di espressioni come «Faisons vite, la famille est bouffonne, | que l'Hymen ici me

I versi riportati sopra vengono tratti dalle medesime fonti, seguendo la disposizione metrica del testo poetico. Occorre tener presente che Ricordi non pubblicò il nuovo libretto in italiano, con i versi adattati da Illica qui e nel finale (cfr. nota 22), preferendo vendere i vecchi libretti, persino quando stampò un «ripristino 1944» a cura di Eduardo Rescigno nel 1988, con il testo corretto ma privo di disposizione metrica.



Giacomo Puccini in una fotografia del 1906 con dedica autografa, inviata all'amica Sybil Seligman all'indomani della *première* di *Madame Butterfly* a Parigi.

donne!» (I.4, MB², 60₈, pp. 46-7), frutto della sua prevenzione di stampo razzista. Non si può certo dire che Carré si sia stato tenero con il vessillifero dell'occidentalismo *grossier*.

Goro, alfiere della contaminazione culturale che funge da cerniera fra Est e Ovest, tenore di grazia che indossa la bombetta nell'iconografia corrente,⁴⁵ non cambia il suo ruolo a Parigi, anche se qualche atteggiamento lo avvicina maggiormente a modelli occidentali. Se nelle didascalie dei libretti italiani e in MB³ il *nakodo* precede i servi che portano da bere ai due statunitensi, Carré gli fa mescolare direttamente le bevande in ginocchio (MES, p. 54), mostrando la sua dimestichezza con gli usi americani. Sempre attento a ogni esigenza pratica nel corso della cerimonia nuziale, batte le mani per dare inizio al rinfresco, improvvisa «un piccolo fuoco d'artificio»⁴⁶ per allietare il brindisi ed esce alla chetichella dietro ai parenti dopo che la furia devastante del Bonzo è piombata in scena. Nell'atto secondo il suo atteggiamento sarcastico e utilitarista scatena reazioni ben più energiche nella protagonista. Quando sogghigna al racconto delle promesse mancate di Pinkerton, Butterfly prima gli va incontro con fare minaccioso, poi «se lève, passe par derrière Sharpless et va vers Goro qu'elle frappe avec son éventail» (MES, p. 106). Ma dopo che è uscito al seguito di Yamadori, Goro viene trascinato in scena da Suzuki: poco prima la protagonista aveva mostrato a Sharpless il figlio del suo breve amore, un ulteriore elemento che fungerà da catalizzatore della tragedia, e per difenderne la reputazione «Butterfly, folle de rage, va à l'autel de *Boudha* où se trouve le couteau; elle le prend violemment et se lance sur Goro qu'elle cherche à frapper» (MES, p. 119). Solo l'intervento di Suzuki salverà il sensale: è una prova di forza nervosa e di temperamento per la protagonista, fra le cui mani per la prima volta brilla la lama del coltello paterno.

Il principe Yamadori, nei progetti originali, avrebbe dovuto svolgere una funzione analoga a quella di Goro e perciò, come annunciato dalla didascalia del libretto scaligero, poi scomparsa nelle ristampe successive, entrare «con grande imponenza, vestito all'europea, con modi del grande mondo». Tuttavia il figurino di Palanti, dove il principe appare «con abito occidentale, in redingote nera, pantaloni a righe e panciotto bianco», reca la scritta «annullato», a differenza di quello che lo ritrae in abiti giapponesi.⁴⁷ All'inizio del lavoro

Le ricerche svolte per trovare la copia del libretto assunta come testo base da Rescigno si sono rivelate sinora infruttuose (cfr. l'introduzione di Arthur Groos all'edizione del libretto dell'opera in «*Madama Butterfly*». *Fonti e documenti* cit., p. 196).

⁴⁵ Si veda il modello del figurino di Giuseppe Palanti (GEORGE FERDINAND BIGOT, *Funzionario giapponese*, 1891), in LAURA DIMITRIO, *I figurini di Giuseppe Palanti per i costumi della prima rappresentazione di «Madama Butterfly»*, «Quaderni asiatici», n. 68, 2004, pp. 53-86: 72. I figurini per *Madama Butterfly*, custoditi nell'Archivio storico Ricordi, si possono vedere online, all'indirizzo http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/ricerca_metamag.jsp?semplice.y=0&semplice.x=0&q=Mada+Butterfly+figurini&semplice=semplice&instance=mag (verificato il 15 novembre 2012).

⁴⁶ Lo nota proprio Puccini nella lettera a Ricordi del 25 novembre 1906 cit. Tuttavia MES non dà riscontro a questa azione.

⁴⁷ È il n. 13, in http://iccuoie.caspar.it/ms/internetCulturale.php?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_C2216013&tca=MagTeca+-+ICCU; Yamadori, nell'altro figurino, è vestito da giapponese, e così andò in scena.

di adattamento nel 1901, Puccini aveva fissato la propria attenzione sulle caratteristiche di questo personaggio, accorgendosi che nel *play* di Belasco il principe giapponese di Long era diventato un «miliardario americano debosciato».⁴⁸ La soluzione gli era piaciuta, forse perché preferiva che la tentazione di un nuovo matrimonio venisse anch'essa da Ovest. In ogni caso la sua esperienza negli Stati Uniti, importante per entrambe le fonti dell'opera perché la sua pratica delle leggi di quella nazione si contrappone a quella della protagonista, viene azzerata, ed egli torna ad essere quell'uomo del Sol Levante che, come descritto da Pierre Loti, è disposto a ripigliarsi la femmina del suo Paese.

Ma l'episodio di Yamadori acquista un'importanza particolare nella strategia di Carré, visto che Puccini ne parla in termini entusiastici a Giulio Ricordi nella lettera del 25 novembre 1906 che abbiamo già iniziato a leggere qualche pagina fa (ci torneremo nuovamente più avanti), soffermandosi su un dettaglio molto importante:

Jamadori [*sic*] non entra nella stanza ma si siede galantemente sul gradino al di fuori del giardino – poiché deve sapere che il piano della stanza è risultato [*ma*: rialzato] di 40 cm e ci fu messa una piccola ribalta apposta, illuminata, e il grosso dello spessore del rialzo verso il pubblico è coperto di fiori. Il giardino rimane quindi di 40 cm più basso.

Carré scrive semplicemente «Le prince Yamadori est venu vers la maison, mais reste dans le jardin» (MES, p. 108), quando il lettore ha già appreso dalla descrizione delle scene negli atti primo e secondo che la casetta, all'esterno nell'atto iniziale, come spaccato dell'interno con veranda che dà sul giardino nel successivo, è sopraelevata di quaranta centimetri rispetto al piano della scena (MES, pp. 44-5 e 96).

Questo non è solo un dettaglio, ma fa parte di una strategia che delinea la psicologia di Cio-Cio-San nel suo rapporto di estraneità con il mondo che la circonda, i cui esiti potremo meglio valutare tra poco, esaminando la nuova versione del finale. Si badi all'attenta regia nel duetto d'amore che chiude l'atto iniziale, quando Butterfly prima appare in vesti da notte nella casetta, e poi «descend sur la scène» nel momento in cui decide di fidarsi dell'uomo («Oui, certes, mais peut-être elle n'ose | de peur qu'elle en vienne à mourir!», MES, p. 89).

«La sua “casetta” diventa un teatro nel teatro; la “piccola ribalta apposta” delimita lo spazio di una seconda finzione rappresentata nel quadro della finzione teatrale primaria; e quale delle due sarà più credibile?» (VIALE, p. 33). Regia drammatica e musicale sfruttano lo spazio scenico per enfatizzare una prospettiva drammaturgica cogente, e relegano l'aristocratico al ruolo di fantasma nel giardino: Carré persegui coerentemente

⁴⁸ In realtà lo Yamadori di Belasco è un giapponese che vive prevalentemente a New York. Puccini scrisse a Illica il 31 marzo 1901: «Però ritengo sia necessario avere il copione della commedia; là ci sono delle cose che vanno bene. Per esempio: il signore giapponese che tenta Cio-Cio-San è cambiato in miliardario americano debosciato. Questo elemento è tutto a vantaggio dell'elemento così detto “europeo”, di cui abbiamo bisogno» (GARA, 247, p. 208). Nell'edizione del *play*, pubblicata molti anni dopo la prima rappresentazione, si legge «YAMADORI, a citizen of New York» (*Madama Butterfly / A Tragedy of Japan*, in DAVID BELASCO, *Six Plays*, Boston, Little, Brown and Company 1928, p. 11).

il suo scopo di separare il mondo illusorio di Butterfly dalla realtà, accentuando così ulteriormente l'importanza del Console, unico ad accedere al mondo "americano" della protagonista.⁴⁹

5. Tra «mise en scène» e musica: l'«ombre qui passe»

Torniamo all'articolo di Curzon, già citato, per introdurre il nuovo finale. Lo studioso mette in rilievo la principale tra le innovazioni del regista, una scelta che impresse una svolta autentica all'esito dell'opera:

Mais ce goût s'est manifesté également dans le réglage du jeu même et de l'action des personnages, et il n'est pas sans intérêt de le signaler. Ainsi, au dénouement, c'est sa nouvelle femme que Pinkerton a envoyée pour chercher l'enfant; mais si pleine de pitié et de larmes qu'elle soit venue, et si touchante que paraisse la pauvre Butterfly, eût tout gâté devant un public français: M. Carré a laissé l'étrangère au loin, dans le jardin, comme une ombre qui passe.⁵⁰

In questo fotogramma fissato da Curzon (l'«ombre qui passe»), è condensata l'idea scenica che è idea del dramma: la moglie di Pinkerton, nell'interpretazione di Carré, viene tradotta in un fantasma. In tal modo si enfatizza la tragedia interiore della protagonista, basata sull'autoconvincimento che le ha fatto credere di essere quel che non è, cioè la moglie del bel tenente. Ma in casa, luogo esclusivo della sua passione, può entrare solo la fida cameriera e confidente Suzuki, oltre al console statunitense che, nella nuova prospettiva, funge quasi da figura vicaria del padre, ruolo accentuato sapientemente nella prossemica che regola i suoi contatti con Cio-Cio-San. Se lei è in scena tutti gli altri restano fuori, compreso Goro, e quando questi s'introduce furtivamente fra le pareti scorrevoli nell'atto secondo viene immediatamente scacciato dalla protagonista (MES, p. 106) che in seguito lo aggredisce, come abbiamo visto, dopo che Suzuki lo ha trascinato dentro (MES, pp. 119-20). L'isolamento di Butterfly acquista così una valenza simbolica talmente persuasiva che Puccini si convinse di aver trovato la soluzione che cercava ai problemi posti dal soggetto.

Prima di discutere il nuovo finale è tempo di leggere la parte iniziale della lettera a Ricordi (25 novembre 1906) di cui abbiamo già preso in esame due estratti. Essa mostra

⁴⁹ Non sappiamo se Carré conoscesse una celebre stampa di Hokusai, *Ushiwakamaru e Jōrurihime* (1801-1807, British Museum) in cui il principe Yoshitsune rimane nel giardino in attesa della principessa Jōruri che sta sulla veranda sopraelevata della propria casa (la si veda riprodotta in questo volume, *pi* n. 22). Anche se, in tal caso, il principe seguirebbe un modello di comportamento tradizionale, la situazione può avere comunque ispirato l'idea di fondo dell'allestimento parigino, che ruota intorno alla posizione scenica della protagonista, completamente isolata dal mondo esterno. È altresì vero che anche Pinkerton entra in casa nello scorcio conclusivo (MES, p. 136), ma ne viola i confini solo per ingannare la moglie giapponese, che in quel momento è salita a riposare, e tentare di riprendersi il figlio. Nel finale ultimo, infatti, Butterfly muore prima che cali il sipario, senza che il marito riesca a entrare in scena (MES, p. 155).

⁵⁰ CURZON, *Théâtre National de l'Opéra-Comique, «Madame Butterfly»* cit., p. 23.

che sul punto più importante di tutti, quello del finale nella nuova interpretazione, egli non nutriva affatto dei dubbi:

Ho qui la *partitura* quasi pronta, domani sarà completata e in quanto alla *mise en scène* debbo lasciarla com'è oppure far cambiare le cose principali? Carré ha modificato quasi tutto, e bene. C'è anche un nuovo taglio al 2° atto. La storia del *bravo giudice* avanti il tè. Devo segnarlo e farlo definitivamente? A me pare veramente superfluo questo frammento con la *mise en scène* nuova. Tutto è ben provato e spero sarà un'esecuzione buona davvero. L'atto 3° così come lo fa Carré (avendo levato molta parte alla Kate e restando questa donna al di fuori nel giardino che è allo stesso livello della scena sempre senza la siepe cioè senza imbarazzo) mi piace molto. Ottima anche la scena finale. Vedremo le meraviglie delle luci e dei fiori.

Ricordi rispose a stretto giro, il 29 novembre:

Come già Le dissi a Milano mi pare invece molto buona la sostituzione del Console alla Kate e questa proprio l'adotterei, ma davvero non approvo il taglio del bravo Giudice, graziosissimo come musica e come scena ed eminentemente tipico per Butterfly. Questa scena del Principe Yamadori io la lascerei come venne fatta perché è piacevole, graziosa e proprio non capisco perché il Principe Yamadori debba sedersi su un gradino invece che entrare nella camera: questa sarà una finezza del bravissimo Carré, ma lasciamogliela pel suo teatro e non andiamo a complicare le faccende. Questa scenetta dell'entrata del Principe – come l'abbiamo sempre fatta – è opportunissima per dare un po' di smalto alla scena, ed ha sempre interessato, mentre fu sempre pericolosa la scena fra Butterfly e Kate sia per la situazione drammatica in se stessa, sia per la difficoltà di far ben muovere l'artista. (CL 8.27-29)

Concordo con l'editore circa il taglio della scenetta del bravo giudice, che ritengo uno snodo centrale per evidenziare la logica ossessiva di Cio-Cio-San, mentre s'è detto delle buone ragioni che ebbe Carré per tenere Yamadori all'esterno (che Ricordi, stranamente, non coglie o non vuole recepire, forse perché contrario ai cambiamenti per principio), né d'altronde può sfuggire come Puccini collegasse la sua posizione «al di fuori del giardino» a quella di Kate Pinkerton.

Le due mogli del protagonista qui s'incontrano nel finale, un epilogo che a Parigi prese la forma ora nota in virtù di alcuni cambiamenti testuali, tali da mutare radicalmente la prospettiva dell'azione. A cominciare dal momento in cui la fedele compagna dell'eroina identifica la presenza estranea: alla prima scaligera «SUZUKI (*sente rumore nel giardino*) Chi c'è la fuori nel giardino? (*Va a guardare fuori dallo shosi e con meraviglia esclama*) Una donna!...»,⁵¹ mentre a Parigi Carré mostra subito al pubblico la figura femminile occidentale, relegandola alla dimensione icastica che manterrà nel prosieguo («Kate paraît dans le jardin, venant de droite, côté cour et traverse lentement le jardin, se dirigeant vers la gauche», MES, p. 137).

⁵¹ Il passo figura nel libretto della prima assoluta a p. 65 (cfr. "Bibliografia", sezione "Fonti musicali e librettistiche"), ma tale situazione è stata mantenuta anche negli spartiti successivi (ad esempio in MB³, p. 317).

Dopo aver deciso in fase di stesura del libretto l'eliminazione del quadro ambientato al Consolato americano, dove Cio-Cio-San incontrava la rivale prima della conclusione vanificandone l'effetto,⁵² Puccini stesso aveva sentito la necessità di rendere più stringente la scena di Kate, avvertendone Illica il 31 gennaio 1903:

Dunque, andar via rapidi e soprattutto con pronta logica; pensare a far una scenetta molto corta e trovare nelle poche parole che Kate dice a Butterfly tutto il succo necessario, come pure nel laconismo e nei silenzi di Butterfly (silenzi ci vogliono, per Butterfly). (GARA, 299, p. 232)

Fino alle recite di Parigi, dopo che Kate e Suzuki erano entrate in scena dal giardino dialogando, Butterfly, ancora sorpresa e contrariata per aver cercato il volto di Pinkerton invano, scorgeva nella stanza la sua antagonista e la apostrofava direttamente («Chi siete? Perché veniste?»). Nella versione corrente si rivolge solamente a Sharpless con disperata consapevolezza («quella donna? Che vuol da me?»). Subito dopo Kate si dirigeva dolcemente verso la giapponese cercando di avvicinarla, veniva respinta, poi con la frase straziante «È triste cosa» mostrava tutta la sua commozione; ora quelle battute, con testo cambiato, le udiamo dal console e da Butterfly:

Esempio 2:

B3 Kate Pinkerton (con semplicità) (fa per avvicinarsi a Butterfly, ma questa le fa cenno di starle lontano)

Son la cau-sa in-no-cen-te d'o-gni vo-stra scia-gu-ra. Per-do-na-te-mi.

1906 Sharpless

El-le est de vos tor-tu-res l'in-no-cen-te com-pli-ce! Par-don-nez-lui!

1907

È la cau-sa in-no-cen-te d'o-gni vo-stra scia-gu-ra. Per-do-na-te-le.

B3 Butterfly (con voce calma) Kate

Non mi toc-ca-te. Quan-to tem-po è che v'ha spo-sa-ta... voi? Un

1906 Butterfly (comprendant tout, avec éclat) [Sharpless]

Ah! C'est sa fem-me! Tout fi-nit pour moi! et tout s'é-crou-le! Oh!

1907 Ah! è sua mo-glie! Tut-to è mor-to per me! Tut-to è fi-ni-to! Ah! Co-

⁵² Il quadro del Consolato si può leggere sia nella versione di Illica, sia in quella di Giacosa, grazie al lavoro paziente di ARTHUR GROOS, *Luigi Illica's Libretto for «Madama Butterfly» (1901)*, «Studi pucciniani», 2, 2000, pp. 91-204 (il quadro, nel contesto dell'intera edizione del libretto, si trova alle pp. 172-90), e *Giuseppe Giacosa, l'atto del consolato*, in «*Madama Butterfly*». *Fonti e documenti* cit., pp. 123-35.

B3 (peritosa)

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

1906 38

Et ce qu'on me de-man-de, ce qu'on vent! C'est mon fils?

1907 38 Butterfly (disperata)

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

B3 (Impressonata dal silenzio di Butterfly, insiste commossa)

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

1906 (désespérée)

C'est lui qui l'e-xi-ge lui, son pè-re?... Oh! pau-vre mè-re! pau-vre mè-re! A-ban-don-ner mon en-fant!

1907 Sharpless Butterfly (disperata)

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

Nonostante l'atteggiamento pietoso di Kate, che tende la mano a Cio-Cio-San, offerta respinta dalla giovane (MB², p. 237),⁵³ assume un particolare rilievo, nell'assordante silenzio che domina lo scorcio, la crudele e meccanica domanda che Kate rivolge a Sharpless: «L'enfant?» (MB², p. 238: «E il figlio lo darà?»), pronunciata in lontananza ma percepita da Butterfly come una staffilata.⁵⁴ La protagonista reagisce con la tragica rassegnazione di chi non ha più nulla da chiedere alla vita, dopo che poco prima la sua ribellione spontanea era stata fermata sul nascere dal console.⁵⁵

⁵³ Puccini taglierà anche queste battute in MB³, percorrendo ancor più radicalmente la strada aperta da Carré, così come passerà la frase di Kate («Lo terrei con cura affettuosa») a Sharpless, con diverse parole.

⁵⁴ Inspiegabilmente Smith afferma, commentando l'esito di questa revisione: «Kate Pinkerton, in early versions an insensitive woman who is always ready to use her insinuating charm to achieve her aims, is transformed by Carré's alterations into a genuinely compassionate lady, understandably reluctant to intrude on the bitter grief of Butterfly» («*Madame Butterfly*» cit., p. 231).

⁵⁵ «“Et cette femme? que fait-elle chez moi?”», page 234 [“Ah!... quella donna mi fa tanta paura!”], 375, p. 344]. Butterfly se lève vivement, s'élançe vers Kate en traversant à droite, dos au public, regardant vers le jardin. Kate écoute et observe toute cette scène. Sharpless, voyant le mouvement de Butterfly, va vers elle, la prend dans ses bras et l'arrête. Butterfly retenue par Sharpless tourne devant lui», MES, p. 145. Dopo tutto sarebbe stata inspiegabile la mancanza totale di una reazione, specie dopo l'episodio in cui la protagonista alza il coltello contro Goro.

Un'ultima prescrizione registica chiude con simmetria visiva calzante il cerchio della vicenda, assecondando a meraviglia quella musicale, con la conclusione irrisolta su un accordo in primo rivolto come nell'atto primo (cfr. nota 40): prima di suicidarsi l'eroina chiude la stanza con le serrature (MES, pp. 152-3), cui lei stessa aveva alluso all'inizio dell'atto secondo interpretandole positivamente, come il segno della gelosia di Pinkerton e dunque del suo amore. Non solo il gesto macchia di un'ironia senza speranza il rito sacrificale, ma enfatizza la presa di coscienza: Butterfly ha compreso di essere stata rinchiusa in una gabbia fin da quel momento («*La cage où son amour constant m'enferme*», II.1, p. 38, corsivo mio), e ora chiude a sua volta la stanza, per morire senza che niente e nessuno possa fermarla.

6. Esodo

Grazie al diverso ruolo di Kate Pinkerton, nelle sue frasi che passano a Cio-Cio-San e al Console si realizza una prospettiva drammatica molto più coerente. La posizione scenica della moglie americana acquista un ruolo chiave: rimasta fuori della stanza, com'era stato per Yamadori, essa diviene un vero fantasma delle ossessioni private dell'inavvicinabile protagonista, cui rimarrà sostanzialmente estranea. Inoltre l'assoluta mancanza d'identità musicale – le toccano pochissime note in un mondo sonoro ove tutto è connotato – rende la figura di Kate del tutto funzionale a un traumatico scioglimento: quando Butterfly se la troverà di fronte intuirà in un solo momento quello che per tutta l'opera si è rifiutata di comprendere. Al Console statunitense spetta l'ingrato compito di sostenere le ragioni di quell'immota bambola bionda, la cui meccanica spietatezza è dovuta al naturale incrocio fra convenzioni sociali e necessità biologiche. Impotente portatore di *pietas* sin dall'inizio dell'opera, Sharpless sarà necessariamente l'unico occidentale titolato a “giustiziare” l'insana utopia di Cio-Cio-San, convinta di poter sovvertire l'ordine del mondo reale; perciò lei dovrà apprendere da lui e solo da lui la verità.

A questo esito Albert Carré dette un contributo fondamentale. Mosso da un'idea scenica che è idea del dramma – l'isolamento di Butterfly – l'intervento del regista ottenne il pieno consenso di Puccini, che con pochi tocchi di pennello mise a punto un telaio perfetto per accogliere l'Esodo della sua tragedia. Nella versione plasmata a Parigi Cio-Cio-San soddisfa appieno le condizioni di un'eroina tragica: fanciulla quindicenne strappata all'età «dei giochi» (come recita il libretto), aderisce a un costume sociale del suo Paese e del suo tempo, ma il matrimonio rappresenta ai suoi occhi il riscatto dalla povertà e dall'infamante professione della *geisha* (ed è questa l'*ἀμαρτία*, l'errore che mette in moto l'intero meccanismo). La statica condizione di moglie 'americana' vive solo nella sua autoconvincione (ed è l'*ὑβρις*: l'eroina persevera nell'errore, nonostante tutti gli avvertimenti ricevuti), e viene rapidamente demolita dal precipitare di eventi che la costringeranno ad accettare la legge eterna di ogni tragedia: chi ha turbato l'ordine sociale, come lei stessa ha fatto innamorandosi di un uomo cui doveva solo procurare svago, deve ristabilirlo con il proprio sacrificio.

Muovendo dalla comparazione di particolari del *décor* nel *play* di Belasco e nella regia di Carré, Mercedes Viale Ferrero giunge a una conclusione in linea con quanto abbiamo sin qui osservato a proposito di musica e messa in scena, notando che

corrispondono a due diverse concezioni, a due sguardi diversi sul Giappone, e di riflesso su Butterfly. In un caso Butterfly è la vittima ignara, la farfallina illusa che si brucia le ali alla fiamma dell'Occidente; nell'altro è la creatura di una civiltà raffinatissima, dalla quale consapevolmente si distacca per amore votandosi ad un tragico destino: credo che questa fosse l'intenzione interpretativa di Carré, approvata da Puccini e ancor oggi sostenibile. (VIALE, p. 38)

Non si può fermare un meccanismo che ha nelle sue premesse le ragioni stesse del suo esito luttuoso: il lascito è pessimista, ma la sintassi del tragico, qui applicata con intelligenza e passione da un operista e un regista di successo, coadiuvati al meglio da tutti i collaboratori, consente di cogliere la causa dell'*ἀμαρτία* di Butterfly nella prevaricazione imperialista di una nazione su un'altra, tanto forte da creare illusioni fallaci. Il messaggio ha forse perso di attualità, ai tempi d'oggi?

La *mise en scène* del 1906

Introduzione

Abbreviazioni e sigle della «mise en scène»

I personaggi

Butterfly	B	Parents	PP
Souzouki	S	Amie/s	a/aa
Kate Pinkerton	K	Domestique/s	d/dd
P. B. Pinkerton	P	Musicien	m
Sharpless	Sh	Famille	F
Goro	G	Dame/s	Da/Das
Le Prince Yamadori	Y	Enfant	e
Le Bonze	Bo	Geisha/s	G/GG
Yakousidé	Ya	hommes	hh
Le Commissaire Impérial	Co	femmes	ff
L'Officier du Registre	O	Fillette	Fi
La Mère	M	secrétaire	sc
La Cousine	C	porteur	pr
La Tante	T	coureur	cr

Le posizioni sceniche

à genoux	à g.	en reculant	en r.
à terre	à t.	couché/e	c.
assis/e	ass.	accroupi/e	ac
debout	db	sur un genou	sur un g.
de dos	dds	portrait	pt
dessus	ds		

Due fra le maggiori collezioni di *mises en scène* ospitate a Parigi, capitale europea dello spettacolo lirico e del teatro di parola nell'Ottocento, sono conservate nei fondi teatrali dell'Opéra Garnier e della Comédie Française, ma quella più cospicua e importante si può consultare presso l'Association de la Régie Théâtrale (ART). Tale istituzione dispone di un ottimo sito web, che fornisce al visitatore notizie precise sull'ubicazione del fondo, oltre che sulla struttura statutaria e sulla storia dell'ART,¹ fondata nel 1911 (e riconosciuta come ente di pubblica utilità nel 1924), da Hubert Génin, «Directeur de la scène du Théâtre du Châtelet – Direction Fontanes – et journaliste à Comœdia»,² e da Ernest Carbonne, «Directeur de scène de l'Opéra Comique» dal 1906 al 1922. Quest'ultimo è il responsabile della trascrizione della *mise en scène* di *Madame Butterfly* pubblicata in questo volume.³

Nel 1918 Eugène Lespinasse, commediografo e regista, prese l'iniziativa di fondare una biblioteca dove preservare l'insieme dei documenti indispensabili per riprendere uno spettacolo

¹ <http://www.regiethentrale.com/index.html>.

² «Comœdia» (ma anche «Comœdia illustré» e altre denominazioni, Paris, 1907-1914, 1919-1937, 1941-1944) si distinse fra i periodici del tempo dediti alla critica teatrale per le ricche illustrazioni a colori e per la qualità delle sue firme – fra loro Tristan Bernard e Jules Renard; nel 1913 Maurice Ravel recensì per «Comœdia illustré» la ripresa del *Boris Godunov* nella versione di Rimskij-Korsakov, invocando una versione più vicina all'originale. Nel 1914 Génin pubblicò *Le Langage des planches: vocabulaire des coulisses théâtrales*, nella Librairie de «Comœdia» (il volume contiene anche una *pièce* in un atto dell'autore: *Rends-moi mes lettres!*...).

³ <http://www.regiethentrale.com/index/index/histoire.htm> (verificato il 10 maggio 2012); traggio da questa fonte (ricca di documenti e fotografie) tutte le informazioni di questa introduzione, quando non diversamente specificato. Raymond Jean-Baptiste Ernest Carbonne (1860-1924) era un personaggio importante nell'ambito della prassi teatrale parigina di allora. Prima di dedicarsi all'organizzazione dello spettacolo era stato tenore, anche in *premières* importanti dove fu coinvolto da Carré (da *La Basoche* di Messager, nel 1890, a *Louise* di Charpentier, nel 1900). Figura come «régisseur général» anche nella riduzione per canto e pianoforte dell'*Heure espagnole* di Ravel andata in scena nel 1911 (Paris, Durand 1908), accanto al direttore d'orchestra Ruhlmann, sotto il nome di Carré, regista dello spettacolo, e sopra a quello dello scenografo Bailly (la stessa squadra, cinque anni prima, aveva portato al successo *Madame Butterfly*).

secondo la *mise en scène* originale, dunque in tendenziale accordo con le volontà dell'autore. Nel corso del tempo la raccolta è stata ingrandita grazie alle donazioni di registi e uomini di spettacolo (sollecitate nello statuto), che vi hanno depositato oltre tremila *mises en scène* per il teatro di parola prima del 1946 e ben millesettecento per quello musicale.⁴ Questo imponente insieme di fonti manoscritte e a stampa fornisce agli studiosi un materiale unico al mondo per analizzare l'allestimento di un'opera lirica a Parigi e in Francia (vale a dire il luogo dove la pratica era nata e fu poi coltivata) per tutto l'Ottocento e oltre, e non solo per l'intero repertorio transalpino, o quasi, ma anche per le opere di autori stranieri (ad esempio *Fidelio* di Beethoven, piuttosto che *Robin des bois*, versione gallica del *Freischütz* di Weber), e specialmente italiani (da Donizetti, a Verdi e Puccini ecc.) che si sono misurati con il sistema produttivo francese, entrando a farne parte.

Nel prezioso catalogo di questa biblioteca curato da H. Robert Cohen e Marie-Odile Gigou sono stati elencati, in ordine alfabetico per titolo, tutti i documenti utili a ricostruire un allestimento operistico nel suo complesso e in vari stadi riferibili a *premières* e/o a riprese, non solo i *livrets de mise en scène*, dunque, ma anche libretti a stampa e riduzioni per canto e pianoforte che offrano all'artista e allo studioso annotazioni sceniche e di regia in margine o in fogli inseriti nella pubblicazione. All'interno di questa collezione meritano particolare riguardo le *mises en scène* di Albert Carré, un *corpus* davvero imponente che fu donato all'ART nel 1948 da Marguerite Carré.⁵

MES, manoscritto prescelto per l'edizione, figura nel catalogo della biblioteca con la segnatura M 36 IV ed è una copia calligrafica di facile lettura. Esso si colloca in un contesto più ampio di documenti similari legati a *Madame Butterfly*, fra i quali compare un *livret* con la segnatura M 36 III usato come fonte da Carbonne.⁶ Il ponderoso *livret* (consta di ben centoventiquattro pagine) documenta esaurientemente il lavoro di Carré nella versione più

⁴ <http://www.regietheatrale.com/index/index/collections.htm>.

⁵ Cfr. COHEN-GIGOU, *Cent ans de mise en scène lyrique en France* cit., p. xxxiii, nota 65.

⁶ A fronte di indicazioni sceniche pressoché identiche, M 36 III, redatto anch'esso da Carbonne (ma le grafie sono almeno due, se non tre), è assai meno curato sotto il profilo grafico rispetto a M 36 IV (in particolare nei diagrammi che indicano i movimenti dei personaggi) e linguistico, il che fa ragionevolmente supporre che si tratti di un documento stilato durante le prove. Nel risvolto di copertina è stata incollata una cartina del Giappone, e di seguito inserita un'indicazione per le luci (*éclairage*) ricavata quasi per intero da annotazioni che si leggono più avanti nella *mise en scène*. L'elenco dei materiali relativi a *Madama Butterfly* viene riportato qui alle pp. 199-200 (cfr. *Le droghe*, alla nota 3, p. 4). Si tratta comunque di documenti interessanti, ma non ai fini di questa edizione, due spartiti con annotazioni prevalentemente manoscritte di *mise en scène* su pagine inserite: M 36 II appartenuto a Léonce (nome d'arte di Jean-Pierre-Louis Sudre, nato a Toulouse nel 1879, e socio del comitato dell'ART dal 1932), già interprete di Goro in diverse produzioni di *Madama Butterfly* prima di intraprendere, come Carbonne, una carriera da *régisseur*, si riferisce a produzioni successive dell'opera, così come M 36 I, documento composito redatto per una ripresa all'«Opéra de Nice Saison 1919-1920, 1920-1921» firmato da «Ch. Michaud / Régisseur de scène / Théâtre de l'Opéra de Nice» (vedi timbro a secco), in cui sono annotati i *cast* della prima scaligera e di quella francese, e che comprende anche un elenco degli accessori battuto a macchina e incollato all'inizio, alcuni *éclairages* e il libretto a stampa incollato in fondo. Molto meno dettagliate sono le istruzioni di *mise en scène* manoscritte che si leggono in pagine inserite nel libretto a stampa dell'opera, rilegato insieme a quelli delle altre due *premières* pucciniane a Parigi (*La bohème*, 1898 e *La Tosca*, 1903), con la regia di Carré, segnatura Mes 3 1-3.

prossima a quella andata in scena il 28 dicembre 1906 e fu redatto con estrema cura, ma non è esente da errori (refusi e altro), che sono stati corretti tacitamente nei limiti del possibile. In esso ogni azione viene descritta con tale dovizia di particolari quasi come si dovesse leggere un saggio di psicologia del singolo personaggio nel sistema di relazioni sociali dov'è incardinato.

Nelle note all'edizione fornisco un resoconto delle modifiche testuali, drammaturgiche e musicali rispetto al testo precedente, effettuate da Puccini per la rappresentazione parigina,⁷ insieme all'approfondimento di qualche trovata scenica e registica di Carré. Ho inoltre dato conto di alcune varianti significative nelle prescrizioni sceniche, come si possono leggere nella fonte M 36 III e in MESR, *livret de mise en scène* conservato presso l'Archivio storico Ricordi di Milano.⁸ MES è stata trascritta integralmente,⁹ e ho inserito fra parentesi quadre, quando possibile, anche i nomi degli interpreti che compaiono nella lista dei personaggi della *première* parigina di *Madame Butterfly*.¹⁰ L'ortografia è stata corretta, i termini sottolineati sono stati resi in corsivo nel testo e la punteggiatura adeguata all'uso internazionale. Non sono intervenuto, invece, sulla translitterazione dei termini giapponesi che affollano il testo, in uso verso la fine dell'Ottocento, ma un valido aiuto alla consultazione della messinscena viene fornito dal glossario pubblicato in appendice, di cui è autrice Gabriella Olivero.

I segni dei diagrammi illustrativi e le piantazioni di ogni atto – messe a confronto con il bozzetto originale – sono stati resi in una forma grafica moderna, di concerto con il grafico Marco Ricucci. Per facilitare l'utilizzo di MES sia come testo di approfondimento per studiosi del teatro musicale e della prassi scenica, sia come strumento per eventuali riprese di *Madama Butterfly* in questa versione, ho aggiunto tra parentesi quadre, a fianco del richiamo originale del *livret*, i versi del libretto italiano e i riferimenti alla riduzione per canto e pianoforte correntemente disponibile, mediante la cifra di richiamo e, in pedice, i numeri di battute che la seguono, seguite dai numeri di pagina.¹¹ Nella lettura occorre infine considerare che

⁷ Per la segnalazione delle fonti utilizzate, si torni alla nota 44 di *Le droghe*.

⁸ Nonostante la grafia faccia pensare a un manoscritto, questo documento, di 75 pp. con diagrammi e piantazioni pressoché identici a MES, è stato invece stampato, probabilmente su lastre di rame incise, come prova l'indicazione del luogo e del tipografo («Paris, Imp. E. Dupré») che si legge nell'ultima pagina. MESR non è datata, ma parrebbe logico supporre che sia uscita a ridosso di MB² e della partitura (© 1907) pubblicata dopo la prima parigina. «Si potrebbe pensare alla prova di un progetto editoriale che poi non si concretò; ma non è così, perché del *livret* non v'è in Archivio una copia sola, ve ne sono molte e dunque si può ipotizzare che Ricordi abbia pubblicato in proprio come editore la *mise en scène* parigina» (VIALE, p. 28). Il documento si può consultare online, all'indirizzo http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/ricerca_metamag.jsp?semplice.y=0&semplice.x=0&q=madama+Butterfly+disposizione&instance=mag (verificato il 3 settembre 2012).

⁹ Ho utilizzato una copia fotostatica che mi è stata fornita nel 1990 da Marie-Odile Gigou, allora «Conservateur» della biblioteca dell'ART, compiendo in seguito le necessarie verifiche sul documento originale (la descrizione catalografica si legge in COHEN-GIGOU, *Cent ans de mise en scène lyrique en France* cit., p. 146). Ringrazio M^{me} Gigou e M^{me} Bérengère de l'Épine per aver agevolato le mie ricerche.

¹⁰ Marguerite Bériza, interprete di Kate Pinkerton, figura con il suo cognome nella *mise en scène*, mentre nel libretto compare con quello del marito, il celebre tenore Lucien Muratore. Un caso simile (oppure un refuso) potrebbe riguardare l'interprete della Tante, Villette in MES, Gillotta nel libretto.

¹¹ GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, riduzione per canto e pianoforte a cura di Mario Parenti, Milano, Ricordi 1964 (© 1907, n° di lastra 110000). Questa edizione, salvo per qualche dettaglio corrisponde a MB3,

il copista di MES ha fatto riferimento alla prima edizione dello spartito (MB¹), dove non si fa uso delle cifre di richiamo, tuttavia i numeri di pagina e la posizione delle battute indicati nel testo della messinscena corrispondono a MB², e forniscono dunque un'indicazione utile a chiunque posseda questa ben più diffusa riduzione per canto e pianoforte.¹²

Il testo della *mise en scène*, tradotto in lingua inglese da Steven Huebner, è disponibile online per gli acquirenti di questo volume, all'indirizzo <http://www.puccini.it/index.php?id=53>.

ma con la macrovariante della divisione in tre atti, anziché in due; segnalo solo i cambiamenti: se la prescrizione rimane nella medesima vale l'indicazione di pagina precedente.

¹² Lo spartito si può consultare online, in formato PDF, all'indirizzo <http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/8/8d/IMSLP20433-PMLP07734-Puccini-MadamaButterflyVSfr.pdf> (verificato il 14 novembre 2012).

Théâtre National de l'Opéra-Comique

Madame Butterfly

Tragédie japonaise en trois actes
de M. M. L. Illica et G. Giacosa

Traduction de M^r Paul Ferrier

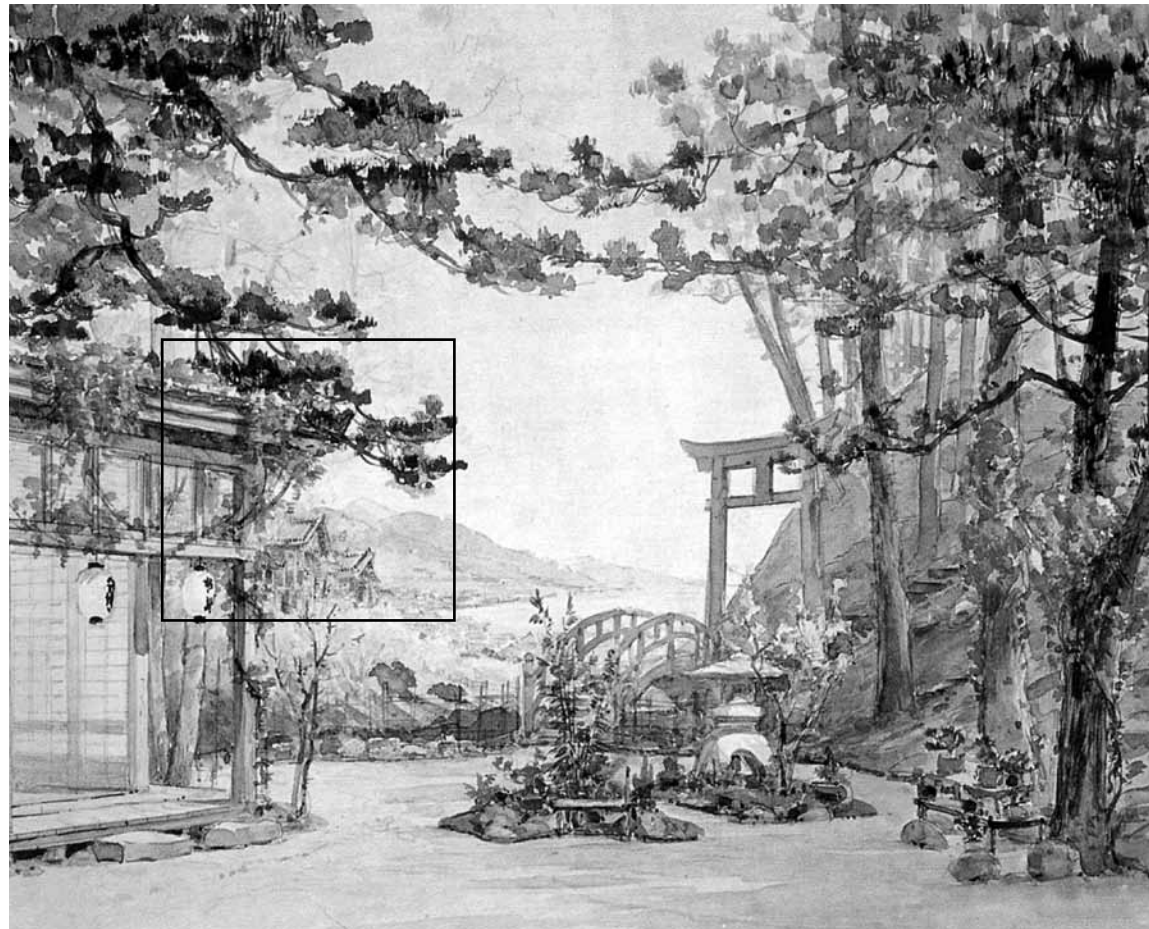
Musique de M^r Giacomo Puccini

Mise en scène
de M^r Albert Carré
et rédigée par M^r Carbonne

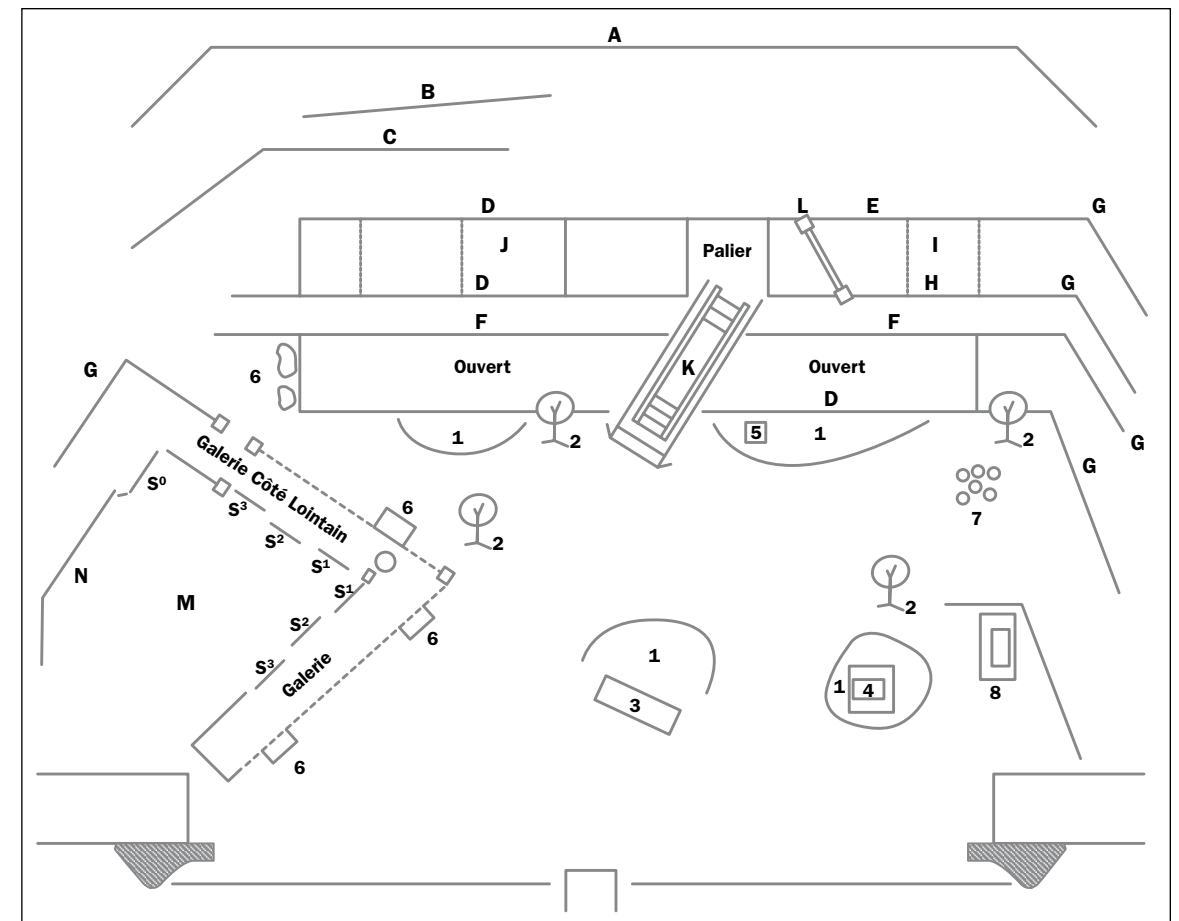
Personnages

Pinkerton	M. M. Ed[mond] Clément
Sharpless	” Jean Périer
Goro	” [Émile] Cazeneuve
Le Bonze	” [Gustave] Huberdeau
Le Prince Yamadori	” [Fernand] Francell
Yakusidé	” [Louis] Azéma
Le Commissaire impérial	” de Potter
L'Officier du registre	” [André] Février
Madame Butterfly	M. ^{es} Marguerite Carré
Souzouki	” B[erthe] Lamare
Kate	” [Marguerite] Bériza
La Mère	” Obry
La Cousine	” R[achel] Launay
La Tante	” [Marguerite] Villette
L'Enfant	La petite Planson

Acte Premier



Marcel Jambon, Alexandre Bailly, bozzetto per l'atto I di *Madame Butterfly*, Paris, Opéra-Comique, 1906 (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C. S.r.l.).



A: Rideau de fond représentant Nagasaki, la rade et la mer. – B: Terrain de ville. – C: Châssis de ville. – D: Terrains de fleurs et verdure. – E: Grand châssis sur lequel figure en haut à droite le temple du Bonze. – F: Ferme allant dans le dessus, clôturant la partie ouverte, face au public. À gauche du pont, fleurs. À droite du pont, verdure et rochers. – G: Châssis d'arbres. – H: Petit châssis de verdure et rochers. – I: Praticable en élévation conduisant au temple du Bonze.¹ – J: Praticable allant dans le

¹ Nel bozzetto della scena parigina per l'atto primo venne forse adottato come modello il prospetto anteriore del Tempio dell'acqua pura, complesso di edifici fra i più noti santuari buddhisti della città di Kyōto, l'antica capitale giapponese (fondato nell'ottavo secolo venne restaurato nel 1633), e ricollocato dietro la casetta di

premier dessous à grand emmarchement. (Les praticables I et J se réunissent en palier au devant du pont). – K: Pont courbé japonais.² – L: Portique décoratif (Dori japonais).³ – M: Maison de Butterfly (sur praticable). – N: Fond d'intérieur (reproduction en partie de l'intérieur du deuxième acte). – O: Galerie couverte par le toit sur praticable de plain pied avec l'intérieur. – S: «Shosi» à glissières numérotées. – S⁰: «Shosi» fond. S¹ S² S³ «Shosi» devant. – S¹ S² S³ «Shosi» au lointain.

1: Tertres gazonnés avec pierres et pots de fleurs. – 2: Arbres nature. – Un Saule. 2: Cerisiers, bambous verts et glycines. – 3: Banc rustique. – 4: Grosse lanterne en pierre. – 5: Petite lanterne en bois sur un tronc. – 6: Pierres. – 7: Un groupe de troncs d'arbres accouplés sur lesquels on pose des pots de fleurs. – 8: Étagère à vase et plantes. – Arbres nains dans des pots divers.⁴

Un jardin dessiné à la manière japonaise avec plates-bandes bordées de grosses pierres sur lesquelles sont posées des plantes en pots de porcelaine. Vers le milieu, un banc de jardin. À droite une étagère sur laquelle sont rangées des plantes, toujours en pots. À droite également une grande lanterne de pierre. À gauche, en oblique, la maison suréle-

Cio-Cio-San sopra la baia di Nagasaki (si veda il riquadro evidenziato nell'immagine a p. 42). Tuttavia le *legenda* della piantazione non identificano affatto un tempio in quella posizione, ma i contorni della città, e la posizione del *torii* (vedi nota 3) segnala un luogo di culto sulla destra, non sulla sinistra. E quando il Bonzo esce di scena, dopo la maledizione, MES specifica: «traverse le pont et va à droite montant la pente de la colline pour aller à son habitation qui se trouve dans le haut (côté cour)».

² Jambon e Bailly inserirono nel bozzetto per l'atto primo una serie di elementi atti a suggerire nello spettatore l'idea di uno spazio sacro giapponese. Sul fondo della scena, ben centrato, si nota un tipico «ponte giapponese curvo» di color rosso, la cui presenza lascia indovinare un corso d'acqua sottostante, che separa la casa dal resto. Il ponte di Nikkō, modello probabile per questa ricreazione scenica, oltre che dalla produzione pittorica di artisti giapponesi, era noto nell'ambiente di Carré grazie ai quadri dell'amico pittore e scenografo Félix Régamey (*Pont sacré et pont banale à Nikkō*, 1875-1878 ca., Musée Guimet, Paris). Anche in questo caso gli scenografi di Carré potevano riferirsi a modelli di ponti rossi, più o meno in relazione con l'originale, presenti a Parigi all'epoca: fra tutti quello della famiglia Rothschild a Boulogne-Billancourt (1897, ancora visibile: *pi*, n. 20).

³ La presenza del *torii* (qui translitterato come «Dori»), fu probabilmente suggerita agli scenografi, insieme agli altri elementi sopra citati, da Albert Carré. Il *torii* avverte il passante che si trova all'ingresso di un'area di culto religioso; qui mette in rilievo la sacralità dello spazio situato al di là del ponte, dietro al quale, sulla destra, la MES identifica il tempio da cui proviene lo Zio bonzo («qui se trouve en haut en coulisse côté cour», e non è dunque quello dell'acqua pura), enfatizzando visivamente il passaggio di Butterfly dal proprio mondo a quello occidentale (cfr. VIALE, *passim*). L'espressione «côté cour» designa il lato della scena alla destra dello spettatore, mentre «côté jardin» quello sinistro, i due lati corrispondono alla posizione del teatro delle Tuileries, fra il palazzo reale («Cour») e il parco («Jardin»); l'espressione è di uso corrente in Francia, e la si legge, ad esempio, anche ai lati della scena dell'attuale sala dell'Opéra-Comique, la terza, dove *Butterfly* apparve in francese per la prima volta.

⁴ Anche per i numerosi bonsai e i portavasi in porcellana che affollano la scena di *Madame Butterfly*, ci sono esempi significativi nel giardino giapponese di Albert Kahn (*pi*, nn. 16-19), oltre che nelle pubblicazioni sull'arte giapponesi molto fiorenti in quell'epoca (cfr. «Bibliografia», «Letteratura sul *japonisme* in Francia»).

vée de quarante centimètres.⁵ On y accède par trois larges pierres qui tiennent lieu de marches. La maison est entourée d'une galerie étroite. Elle se ferme par des «Shosis» mobiles. (Sorte de feuilles de paravent avec carreaux de papier glissant sur des glissières). Des glycines courent sur la toiture et leurs grappes fleuries viennent pendre devant la façade. Au delà du jardin, un sentier qui monte de gauche à droite. Au milieu du théâtre, un pont praticable donne accès dans le jardin. Sur la droite, le sentier passe sous un portique religieux Dori et conduit au temple du Bonze qui se trouve en haut en coulisse côté cour. Au fond, la ville, le Port, la Rade de Nagasaki, vus du haut de la colline.

Accessoires

Dans la maison

Une natte bordée de noir, couvrant tout le plancher de la Maison M. – Quatre coussins sur la dite natte. – Deux Kakimonos accrochés au mur N, visibles au public – Une petite toilette japonaise avec glace. – Un tabouret carré, en bambou, assez élevé. Ce tabouret est placé au milieu de la chambre au moment du mariage; il sert de table pendant la cérémonie. Le Commissaire impérial le met devant lui. L'Officier du Registre se place sur le côté et Butterfly devant, à genoux.

En coulisse – côté jardin

Un plateau complet de boissons européennes sur lequel est placé: une bouteille de whisky – deux timbales avec chalumeaux en paille – deux carafons contenant du punch – des verres dont un rempli de glace concassée; des cuillers; deux citrons. – Deux petits plateaux avec des petites tasses ou coupes japonaises pour les rafraîchissements que les domestiques apportent en scène après le mariage et qu'ils présentent aux invités – Six lanternes électriques au bout d'un bambou pour les six hommes parents qui les prennent pour la cérémonie du mariage. – Une lanterne électrique id. pour Goro. – Trois lanternes électriques id. pour les trois domestiques. – Dix lanternes électriques sans bambous pour les illuminations de la façade de la maison. – Deux allume-lampions. – Un instrument japonais que l'on place dans la chambre au moment de la cérémonie du mariage.

Côté cour

Deux lanternes électriques pour les porteurs (deux) qui précèdent le Bonze.

Accessoires (Suite)

Pour les artistes

Butterfly: un parasol, un éventail pour mettre dans ses manches, des mouchoirs en papier; une pipe d'opium; une ceinture; une petite agrafe; un miroir; un éventail; un flacon de teinture; le sabre ou long couteau japonais;⁶ les Ottokis (petites statuettes de Dieux).

⁵ Come si è visto (cfr. pp. 25-26) l'idea di sopraelevare la casetta di Cio-Cio-San di quaranta centimetri rispetto alla scena è uno dei tratti distintivi della regia di Carré.

⁶ È forse l'oggetto più importante dell'opera: si tratta di una «spada, o lungo coltello giapponese» utilizzato nel *seppuku*, altrimenti noto come *hara-kiri* («taglio del ventre») suicidio rituale praticato dai samurai giapponesi.

Pinkerton: un étui à cigarettes, une boîte d'allumettes.

Sharpless: une ombrelle européenne (claire).

Officier du Registre: un encrier avec pinceau et accessoires. Un rouleau de parchemin pour le contrat.

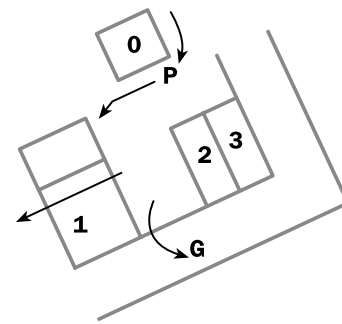
Les Geishas. Parents et Amis: quatorze parasols, vingt-deux éventails.

Deux Enfants japonais (invités): à chacun, un bambou sur lequel sont attachés des bibelots; petits ballons; poupées; drapeaux, etc... Un bébé cartonnage que porte derrière le dos une jeune fille japonaise.⁷

À la 12^e mesure, page 4 [3₈, p. 5]

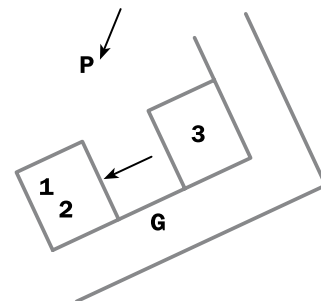
Goro fait glisser de droite à gauche la paroi n° 1, face au public, de la petite maison à gauche. Il vient de l'intérieur et entre doucement en scène. Dès que la paroi est ouverte, on aperçoit dans le fond de la maison Pinkerton qui ayant ouvert une autre paroi n° 0, donnant sur une chambre intérieure, avance un peu dans la première chambre visible du public.

D1



Sur les mesures qui suivent, Goro pousse la paroi n° 2, derrière la paroi n° 1, toujours de droite à gauche.

D2



«Ces légères murailles?» [«E soffitto e pareti...», 5₄, p. 6]

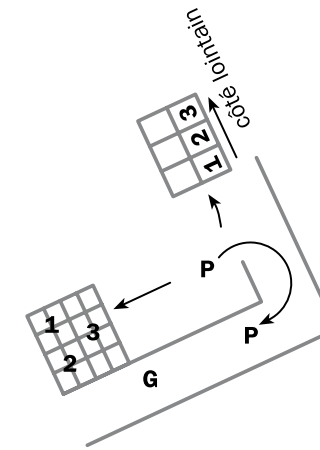
Pinkerton avance de l'intérieur vers les parois. Goro, sur le devant de la maison, salue obséquieusement en montrant tous les détails de l'habitation à Pinkerton.

⁷ Manca in MES una qualsivoglia indicazione per i costumi, né sono stati tramandati i figurini di quelli impiegati nella première française di *Madame Butterfly*.

«À votre guise tout glisse» [«Vanno e vengono a prova», 5₆, p. 7]

Goro pousse la paroi n° 3 vers le n° 1 et 2, à gauche. Pinkerton fait glisser une paroi sur le côté lointain de la maison et vient sur le devant de la terrasse où se trouve Goro.

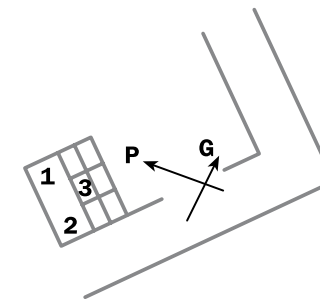
D3



«La chambre nuptiale. Où donc?» [«Il nido nuzial dov'è?», 5₁₂]

Pinkerton rentre dans la maison, Goro le suit pour lui montrer tous les détails.

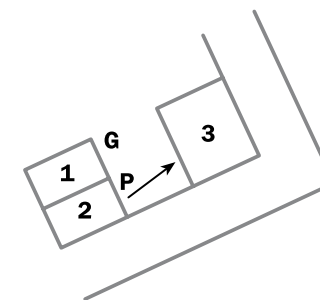
D4



«À double fond la boîte» [«Anch'essa a doppio fondo», 6₃, p. 8]

Pinkerton, dans l'intérieur, fait glisser la paroi n° 3 vers la droite.

D5



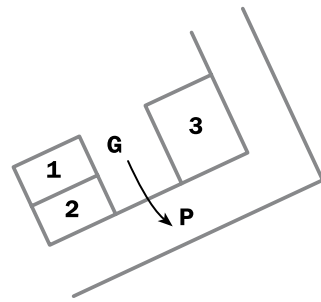
«La salle?» [«La sala?», 6₄]

Goro montre depuis l'intérieur la terrasse.

«En plein air?» [«All'aperto?», 6₈]

Pinkerton entre en scène.

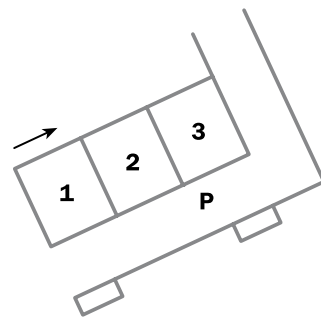
D6



«On peut la clore.» [«Un fianco scorre», 6₁₂, p. 9]

Goro, de l'intérieur de la maison, fait glisser de gauche à droite la paroi n° 2 qui se trouvait placée derrière la n° 1. Ensuite la paroi n° 1 (qui était poussée vers la gauche). Avant de fermer complètement, Goro passe la tête par le petit espace qu'il laisse libre entre la paroi 1 et 2 pour dire: «On peut la clore». Puis il ferme tout à fait la paroi n° 1 vers la droite. La maison est close sur le devant.

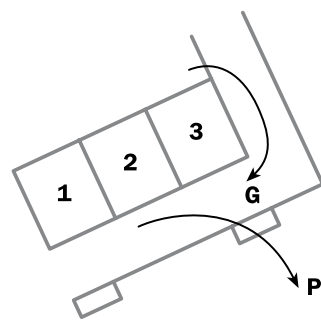
D7



«Compris, très simple, pratique» [«Capisco!... Capisco», 7]

Pinkerton descend de la maison et vient en scène dans le jardin. Goro sort de la maison par le côté du fond lointain que Pinkerton a ouvert pour venir sur le devant de la terrasse.

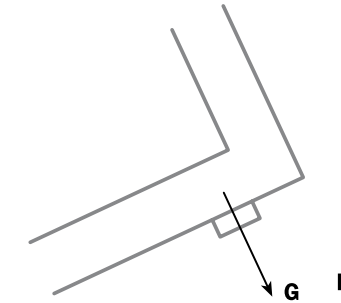
D8



«Un palais à soufflets!» [«È una casa a soffietto.», 7₁₁, p. 10]

Goro descend dans le jardin.

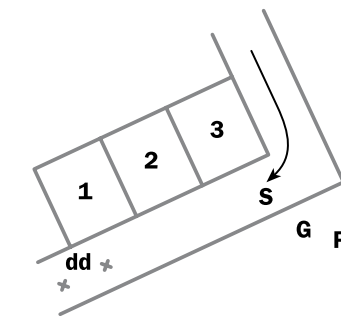
D9



À la fin de la page 7 de la partition [7₁₄, p. 11]

Goro frappe dans les mains. Du fond de la maison, à droite, par la galerie, entrent deux domestiques japonais suivis de Souzouki. Ils viennent s'agenouiller sur le devant de la maison et se tiennent tête baissée devant Pinkerton.

D10



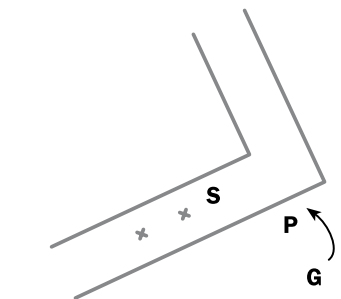
«Ça c'est la chambrière» etc. [«Questa è la cameriera», 8₄]

Goro désignant Souzouki et les domestiques en saluant toujours et très obséquieux.

«Leurs noms?» [«I nomi?», 8₁₂, p. 12]

Pinkerton passe derrière Goro et va vers Souzouki qui reste tout le temps avec les domestiques têtes baissées et à genoux sur le devant de la galerie.

D11



«Miss Corbeille fleurie.» [«Miss Nuvola leggiera.», 8₁₃]

Goro désigne Souzouki, qui d'un mouvement rapide salue Pinkerton, en levant la tête et en la baissant vivement. Elle reprend sa première position tête baissée, à genoux.

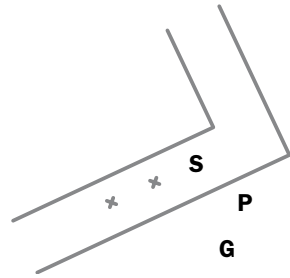
«Doux parfum de lavande» [«*Raggio di sol nascente.*», 9₁, p. 13]⁸

Goro désigne un domestique. Ce dernier salue Pinkerton du même mouvement de tête rapide. Même jeu que Souzouki.

«Rayon d'aurore!» [«*Esala aromi.*», 9₂]

Goro désigne l'autre domestique. Même jeu.

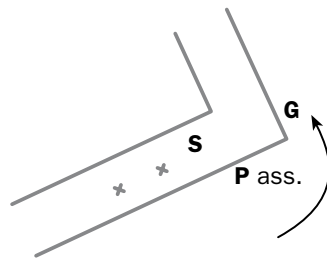
DI2



Sur les mesures du $\frac{2}{4}$ de l'*Allegro*, page 9 [9₄]

Pinkerton s'approche de Souzouki toujours agenouillée tête baissée et cherche à voir sa figure. Il vient s'asseoir près d'elle sur le devant de la maison. Pendant ce temps Goro remonte derrière Pinkerton.

DI3



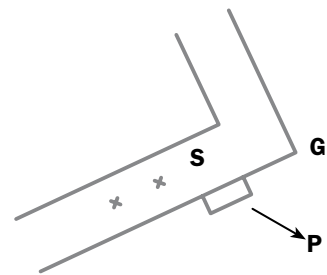
«Votre honneur daigne rire.» [«*Sorridente Vostro Onore?*», 10₁₀, p. 14]

Souzouki, toujours à genoux, relève la tête.

«Mieux vaut en rire!» [«*{tra-}ma smaglia il sorriso.*», 10₁₄]

Pinkerton se lève et vient un peu en scène. Souzouki se lève également et vient sur la marche de pierre.

DI4



⁸ Nella versione francese del libretto (I.I, p. 7), oltre che in MB², i nomi dei due servi sono invertiti per questioni metriche: «Doux parfum de lavande» | «Rayon d'aurore» corrispondono all'endecasillabo italiano («*Raggio di sol nascente – Esala aromi*»).

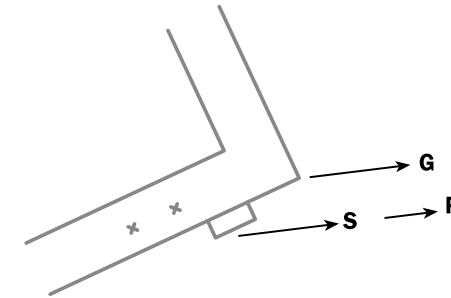
«Et le ciel à l'homme!» [«*{l'u-}scio del paradiso.*», 11₆, p. 15]

Souzouki descend en scène.

«C'est la céleste baume» [«*vita... Disse il savio {Ocunama}*», 11₁₁]

Souzouki va vers Pinkerton qui s'éloigne vers la droite. Goro vient en scène au dessus.

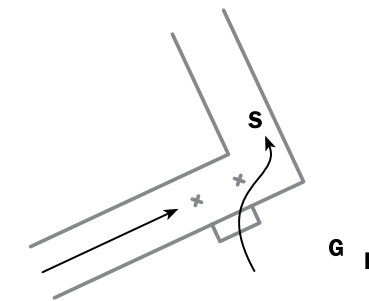
DI5



«Dissipe l'ire!» [«*smaglia il sorriso.*», 11₁₄, p. 16]

Goro s'interposant pour faire cesser ce bavardage, frappe dans ses mains. Souzouki s'enfuit, rentre dans la maison et sort par la galerie à droite, lointain. Les domestiques se lèvent et suivent Souzouki.

DI6



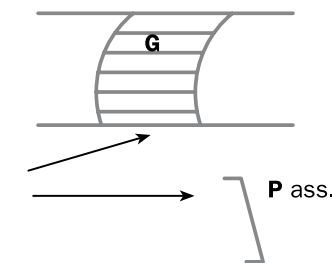
Vers la dernière mesure de l'avant dernière ligne, page 11 [12₆]

Goro va sur le pont au fond regarder s'il aperçoit l'arrivée de M^{me} Butterfly.

«Emporte la bavarde!» [«*mi par cosmopolita.*», 12₉]

Pinkerton va s'asseoir sur le banc dans le jardin.

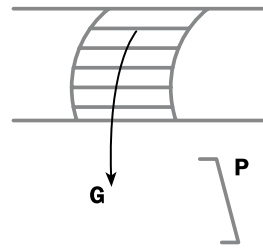
DI7



«Avec zèle!» [«Ogni cosa.», 133, p. 17]

Goro descend en scène en courant.

D18



«Courtier vraiment modèle!» [«Gran perla di sensale!», 134]

Grand salut de Goro à Pinkerton.

Sur la 1^{ère} mesure de la dernière ligne page 12 [1310, p. 18]

Pinkerton prend une cigarette dans un étui qu'il sort de sa poche et l'allume.

«On attend» [«Qui verranno», 142]

Autre salut de Goro.

«Votre consul, enfin» [«Il vostro Console», 148]

Salut de Goro.

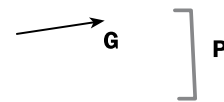
«C'est bâclé d'urgence!» [«{e il} matrimonio è fatto.», 1414, p. 19]

Salut de Goro.

«Sur deux douzaines!» [«un due dozzine.», 1513, p. 20]

Goro s'approche de Pinkerton.

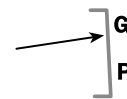
D19



«ceci d'ailleurs regarde votre Grâce» [«{provvederan-}no assai Vostra Grazia», 164]

Goro s'assied sur le banc près de Pinkerton.

D20



«et la belle Butterfly!» [«e la bella Butterfly...», 168, p. 21]

Pinkerton se lève, ne voulant pas être assis près de Goro. Il vient en scène un peu vers la gauche.

D21



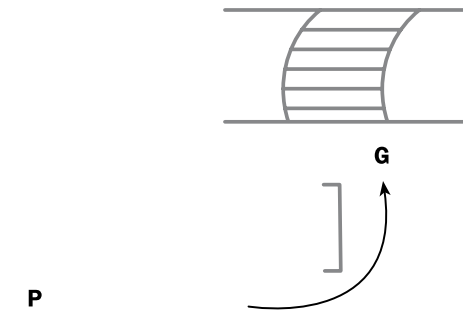
«Courtier vraiment modèle!» [«Gran perla di sensale!», 1611]

Goro se lève et salue profondément.

«Je peine et me dérate!» [«E suda e arrampica!», 1614]

Goro remonte vers le pont. Pinkerton également.

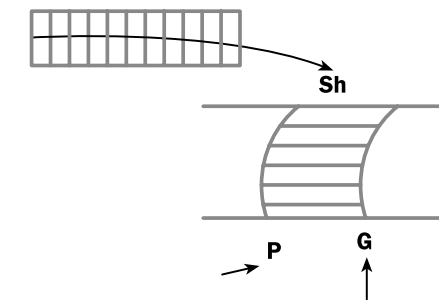
D22



«J'en suis écarlate!» [«sbuffa, incampica!», 1617]

Sharpless avec une ombrelle ouverte, paraît au fond, venant du dessous, à gauche.

D23



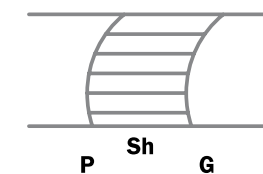
«La bienvenue!» [«Bene arrivato.», 178, p. 22]

Pinkerton va vers le Consul qui descend le pont. Ils se serrent la main.

«Et mes hommages!» [«Bene arrivato.», 1710]

Goro salue profondément. Pinkerton et Sharpless descendent en scène.

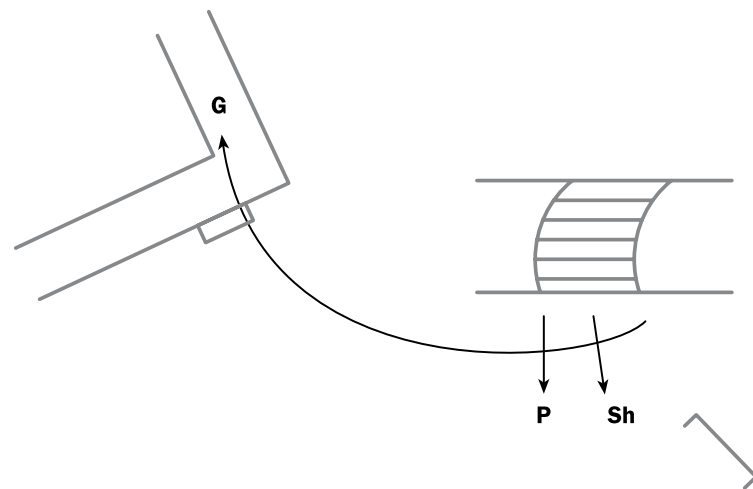
D24



«Vite, Goro, quelques breuvages!» [«Presto Goro qualche ristoro.», 1712]

Goro sort et va dans la maison chercher des boissons.

D25

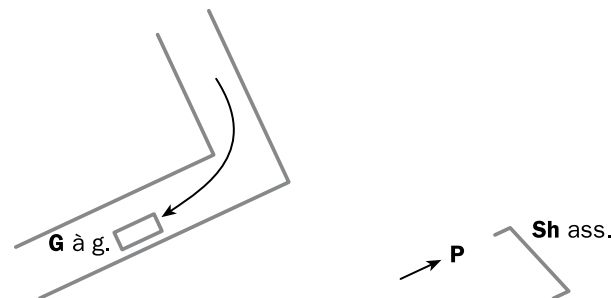


«Nagasaki, la mer» [«Nagasaki, il mare», 18₆, p. 23]
 Sharpless va s'asseoir sur le banc à droite, il s'éponge le front avec son mouchoir.
 D26



Sur la 1^{ère} mesure de la dernière ligne, page 17 [18₁₄]

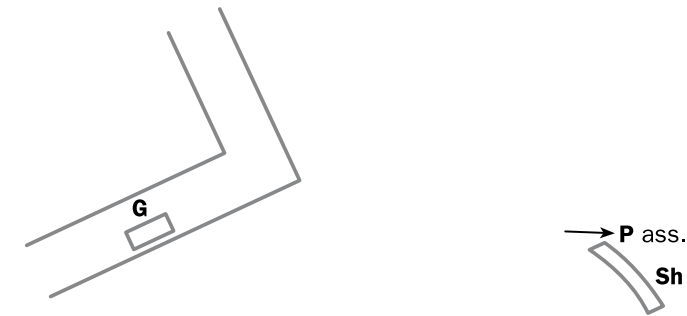
Goro apporte sur le devant de la terrasse galerie de la maison, un plateau contenant des verres et des boissons européennes⁹ qu'il prépare à genoux pendant que Pinkerton et Sharpless causent dans le jardin. Le plateau contient: une bouteille de whisky, deux timbales avec des chalumeaux en paille, deux carafons de punch, des verres dont un avec de la glace concassée, des cuillers, deux citrons.
 D27



«Oui, je l'achète pour neuf cents» [«La comperai per Novecento-», 19₂, p. 24]
 Pinkerton va s'asseoir sur le banc, près de Sharpless.

⁹ Fin dall'inizio Illica, lavorando alla riduzione del racconto di Long, intese distinguere Goro come un giapponese che aveva già abbracciato le abitudini occidentali: «Sono da tre giorni a Nagasaki. Vi ho fatto conoscenza con il famoso sensale di matrimoni che veste però un *complet* europeo, la qual cosa mi par buona» (lettera di Illica a Giulio Ricordi, marzo 1901, GARA, 249, pp. 209-10); si noti che le bevande sono europee, non americane.

«quatre-vingt-dix-neuf années» [«-novantanove anni», 19₅]
 D28



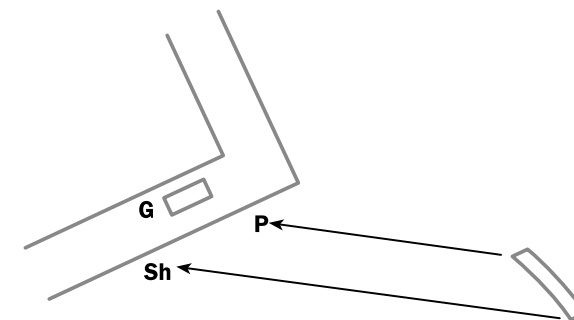
«Certes!» – Dernière ligne page 19 [«Certo!», 20₈, p. 26]
 Pinkerton offre une cigarette à Sharpless. Pendant les quelques mesures d'orchestre qui suivent, Sharpless prend la cigarette que lui offre Pinkerton et l'allume à celle de ce dernier.

«Au gré de ses caprices» [«alla ventura», 22₄, p. 28]
 Goro se lève et fait signe à Pinkerton que la boisson est prête.

Sur les deux mesures d'orchestre qui suivent [22₆]

Pinkerton et Sharpless se lèvent, traversent à gauche et vont s'asseoir sur le devant de la maison où les rafraîchissements sont préparés sur un plateau.

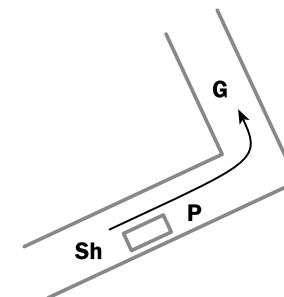
D29



«Milk-Punch, ou Whisky?» [«Milk-Punch, o Whisky?», 22₈]

Goro prend l'ombrelle de Sharpless, salue profondément et sort. Il va dans la maison déposer l'ombrelle.

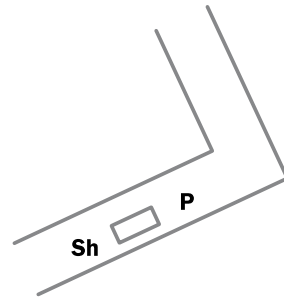
D30



«À l'aventure» [«alla ventura», 23₅]

Pinkerton et Sharpless assis sur le praticable devant la maison, boivent.

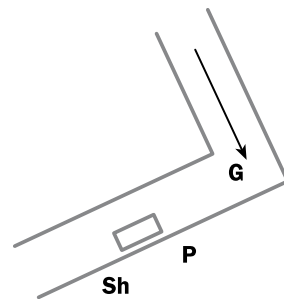
D31



Sur «America for ever!» [26, p. 33]

Pinkerton se lève en prenant son verre. Sharpless en fait autant. Tous les deux choquent leur verre. Goro paraît sur la galerie derrière la maison et salue toujours empressé et obséquieux.

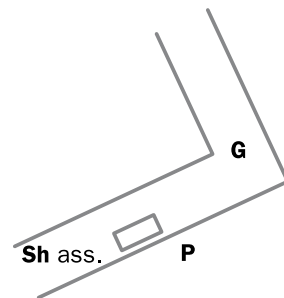
D32



«Votre future est jolie?» [«Ed è bella la sposa?», 26₆]

Sharpless se rassied.

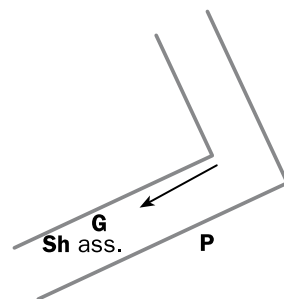
D33



«Un bouquet de fleurs à peine écloses» [«Una ghirlanda di fiori freschi», 26₈]

Goro avance et vient derrière Sharpless.

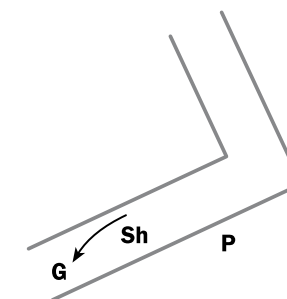
D34



«Et pour rien! pour cent yen!» [«E per nulla: sol cento yen.», 27, p. 34]

Goro vient s'asseoir auprès de Sharpless.

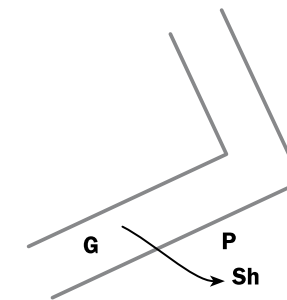
D35



«Sur commande je traite!» [«{ce} n'ho un assortimento.», 27₈, p. 35]

Sharpless se lève et s'éloigne de Goro.

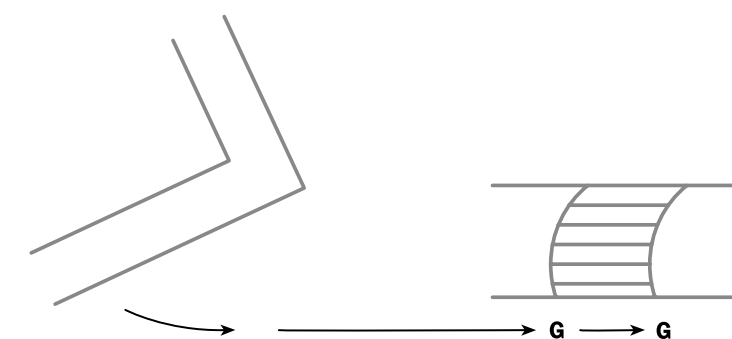
D36



«Va! et presse-la, Goro!» [«Va, conducila Goro.», 27₁₀]

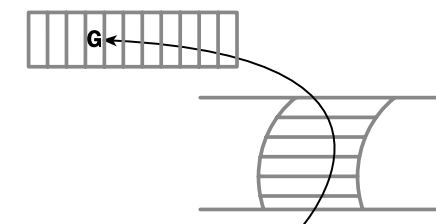
Pinkerton impatient va vers Goro, le prend par le bras, le fait passer devant lui et le fait sortir.

D37



Goro traverse le pont et descend la pente, au fond, à gauche.

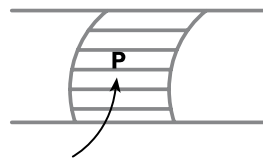
D38



Sur les mesures d'orchestre qui suivent [27₁₂]

Pinkerton monte sur le pont et suit des yeux Goro qui descend la colline.

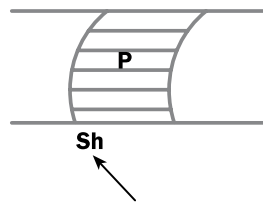
D39



«Quelle ardeur vous stimule?» [«Quale smania vi prende?», 28₉, p. 36]

Sharpless va vers Pinkerton.

D40

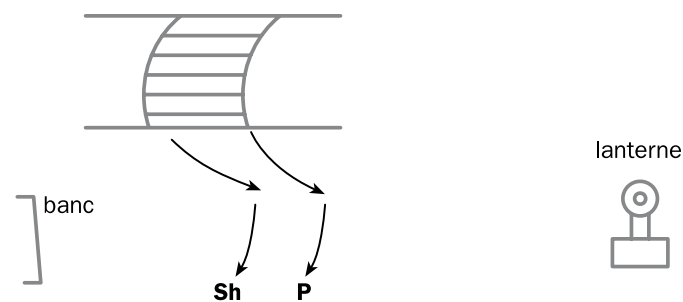


«Moi-même je me sens ridicule!» [«Dipende dal grado di cottura!», 28₁₆]

Pinkerton descend du haut du pont et vient vers Sharpless. Il le prend par le bras et tous deux descendent en scène dans le jardin.

Sur «Amour, folie» etc. [«Amore, o grillo», 28₁₉]

D41



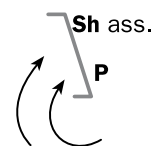
«Dusse-je, en le prenant, broyer son aile!». [«se pure infrangerne dovessi l'ale.», 31₁₂, p. 40]

Pendant les quatre mesures d'orchestre qui suivent, Sharpless va s'asseoir sur le banc du milieu, près du tertre, et invite Pinkerton à venir près de lui.

«Elle vint au Consulat, hier» [«Ier l'altro il Consolato sen'», 32₅]

Tous deux sont assis sur le banc.

D42



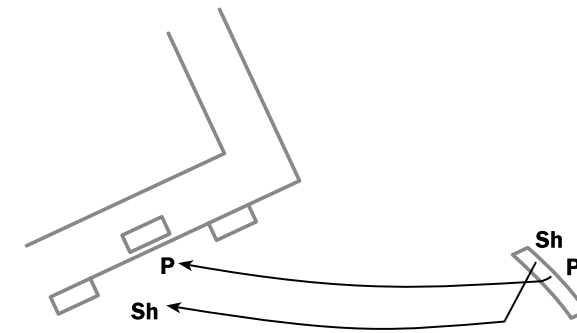
«Whisky?», page 30 [35₁, p. 44]

Pinkerton se lève, traverse à gauche, va vers le plateau posé sur le devant de la galerie de la maison, prend un verre, verse une boisson et offre à boire à Sharpless. Il se verse également du whisky dans son verre.

«Un verre, et merci!» [«Un altro bicchiere.», 35₂]

Sharpless se lève et va boire.

D43



«Je bois à votre famille lointaine!» [«Bevo alla vostra famiglia lontana.», 35₇, pp. 44-5]

Sharpless lève son verre.

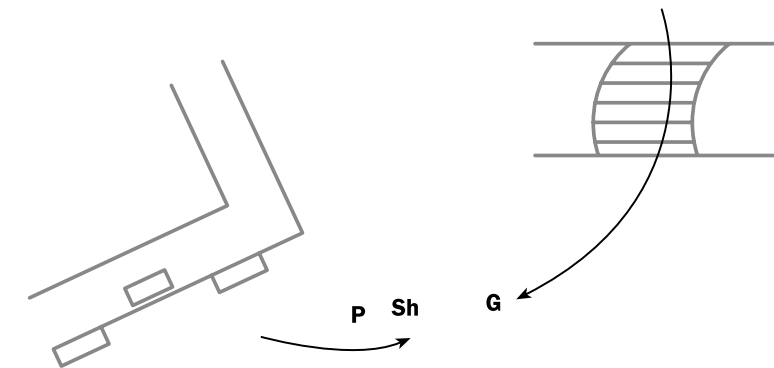
«Buvez au jour où, pour de vrai» [«E al giorno in cui mi sposerò», 36, p. 45]

Pinkerton lève son verre.

«avec une Américaine» [«sposa americana», 36₅]

Ils choquent les verres et boivent. Goro paraît au fond, à gauche. Il arrive en courant, traverse le pont, et vient en scène vers Pinkerton et Sharpless sur: «V'là ces dames.» [«Ecco! Son giunte», 37, p. 46].

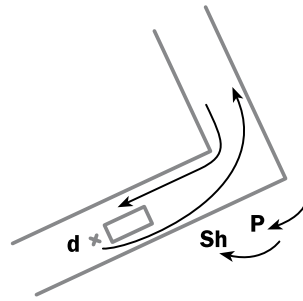
D44



«Du vent dans le feuillage» [«Qual di vento in fogliame», 37₅] – «fait le tapage!», 2^e mesure page 32 [«s'ode il brusio.», 37₈, pp. 46-7]

Pinkerton et Sharpless déposent leurs verres sur le plateau. Goro frappe dans ses mains, un domestique vient de l'intérieur, par la galerie du fond, enlève le plateau et son contenu et sort dans la maison par le même chemin.

D45



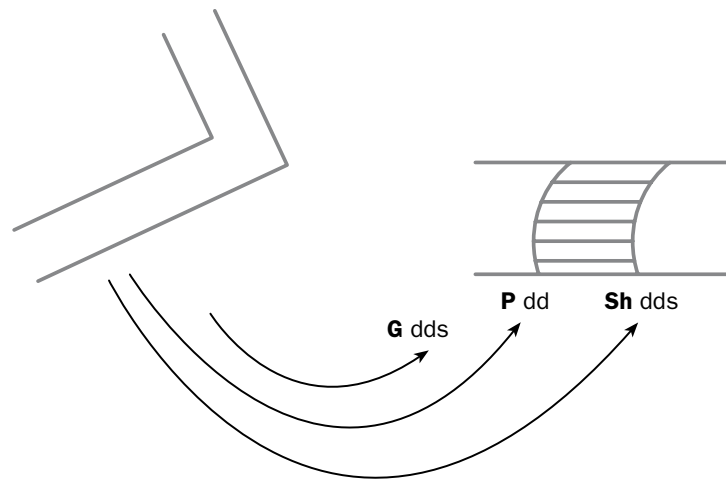
Sur les premiers «Ah! Ah!», page 32 [38₄, p. 47]

Goro sort vers le fond, à gauche, regarder l'arrivée de M^{me} Butterfly et des amies qui montent la colline par le sentier à gauche.

Sur les 2^{es} «Ah! Ah!», page 32 [38₆]

Pinkerton et Sharpless vont également au fond observer l'arrivée de ces dames.

D46

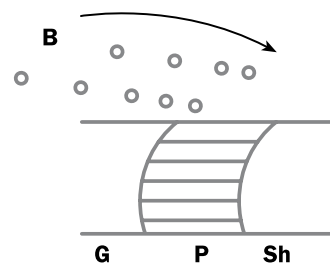


L'ensemble qui suit est chanté dans les dessous du théâtre. Butterfly et ses amies étant au lointain, à gauche, et simulant un certain éloignement. Peu à peu les voix se rapprochent à mesure qu'elles montent.

«Cache en son mystère», 1^{ère} mesure page 36 [«ove s'accoglie», 40₂, p. 54]

Les amies de Butterfly commencent à paraître du dessous, au fond, à gauche, derrière le pont. Elles entrent d'abord une par une se suivant de très près et ayant toutes le parasol ouvert et l'éventail en main. Arrivées à niveau de la scène, derrière le pont, elles resserrent le rang et se mettent deux par deux pour monter sur le pont et venir en scène. Elles sont huit devant, puis derrière une seule.

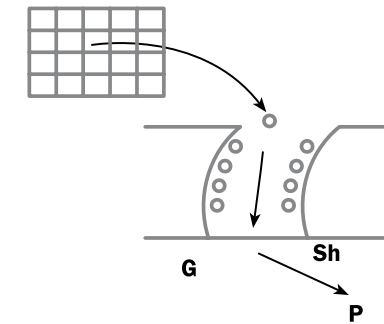
D47



«À l'appel de l'amour», fin de la page 37 [«Al richiamo d'amor», 40₈, pp. 56-7]

Pinkerton dégage le devant du pont et va vers Sharpless, à droite. Les amies et Butterfly sont arrivées sur le pont.

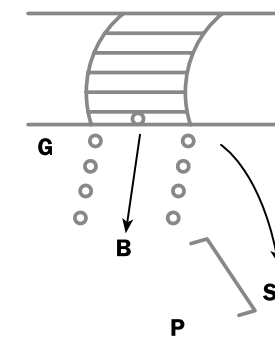
D48



«C'est la vie ou la mort» [«{venu}ta al richiamo d'amor», 40₁₁, p. 58]

Les amies descendent du pont deux par deux, parasols ouverts, et s'alignent de manière à laisser un passage à Butterfly. Une fois en scène et descendues du pont, les amies élèvent leurs parasols ouverts en l'air et les font se rejoindre de façon à former une espèce de voûte. Butterfly ferme son ombrelle, passe sous la voûte de parasols au milieu des amies et vient juste au milieu des deux premières pour dire: «Nous y voici.» [«Siam giunte», 41₂, p. 59]. Pinkerton et Sharpless sont descendus à droite.

D49

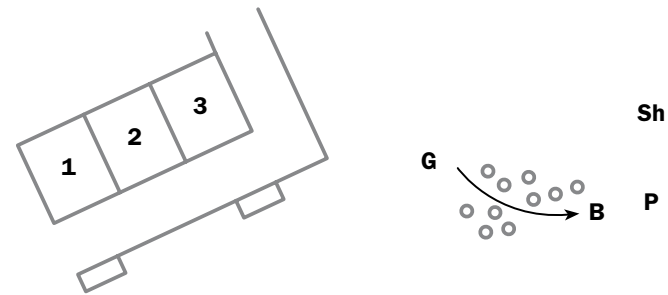


«Seigneur Pinkerton. «Oïao!»¹⁰ [«F.B. Pinkerton. Giù.», 41₃, p. 59]

Butterfly reconnaît Pinkerton. Elle va vers lui; elle le salue très bas sur le mot: «oïao». Toutes les neuf amies s'avancent derrière Butterfly et saluent également très bas Pinkerton qui a retiré sa casquette d'officier de marine et salue.

¹⁰ «Oïao» è la versione francese del saluto giapponese *ohayō* («buon mattino»), che di solito si accompagna a un inchino (vedi *Glossario*). Carré sceglie invece di non far compiere ai giapponesi alcun gesto di sottomissione davanti all'occidentale Pinkerton, a differenza di quanto si legge nelle riduzioni per canto e pianoforte in uso (e in MB¹ e MB²), dove la didascalia ordina un gesto di asservimento: «(chiudono gli ombrelli e si genuflettono)» (MB³, p. 59). Questa modifica, e altre che avremo occasione di segnalare, riflettono la diversa filosofia del regista francese, che intervenne sovente, e sempre al fine di rendere più nobile la risposta dei giapponesi al contatto devastante con il mondo imperialista occidentale, e in particolare con le pretese di un ufficiale cafone.

D50

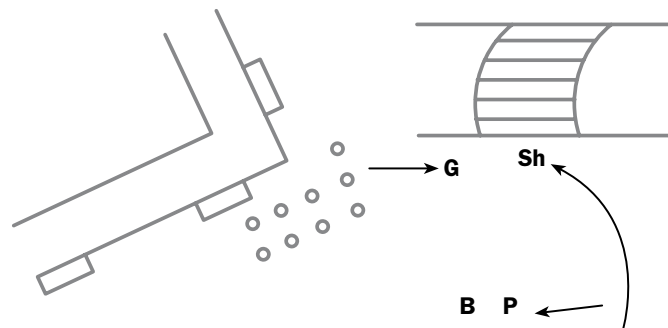


«Mes hommages!» [«Gran ventura», 42, p. 60]
Butterfly salue, l'ombrelle ouverte sur l'épaule gauche.

«Révérence» [«Riverenza», 42₁]
Les amies saluent. Toutes ont l'ombrelle ouverte.

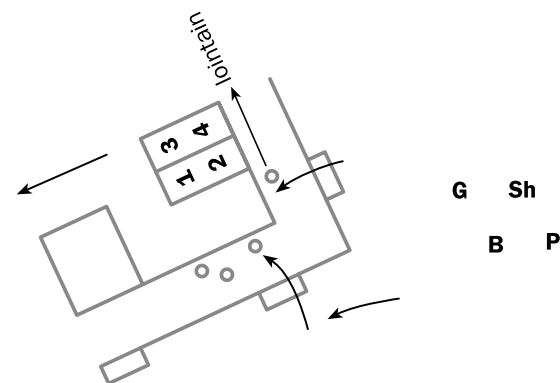
«Un peu dure est l'escalade» [«È un po' dura la scalata?», 42₂]
Pinkerton va vers Butterfly. Les amies se tournent vers la maison, à gauche, et la regardent de tous côtés. Sharpless remonte vers le fond du côté de Goro qui va vers Sharpless. Les amies ferment leurs ombrelles.

D51



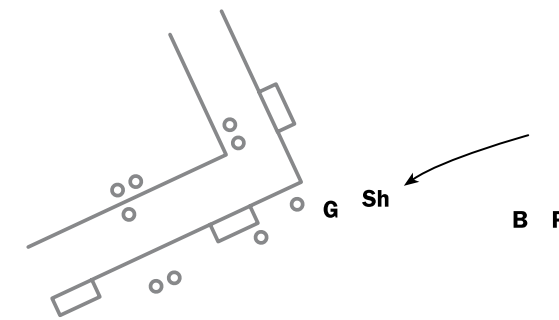
«Pour l'épouse impatiente» [«A una sposa costumata», 42₄]
Trois amies geishas de Butterfly montent dans la maison pour l'admirer et ouvrent les trois parois (shosis) de devant. Elles entrent un peu à l'intérieur par curiosité; d'autres amies montent et suivent. Celles qui restent en scène, n'osant pas monter, regardent et tâchent de voir dans l'intérieur. Les shosis côté lointain sont ouverts.

D52



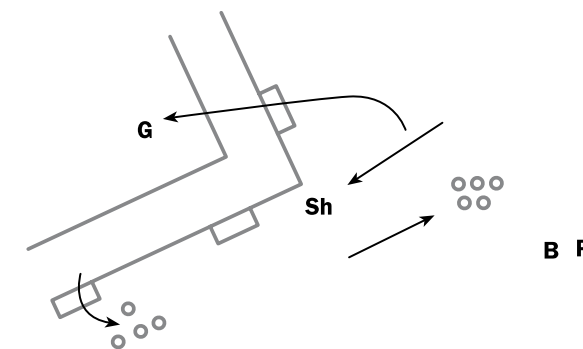
«J'en connais de mieux encore!» [«Dei più belli ancor ne so...», 42₁₀, p. 61]
Goro et Sharpless sont descendus à gauche vers les amies de Butterfly.

D53



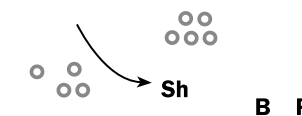
«Des trésors!» [«Dei gioielli!», 43]
Goro s'aperçoit que les geishas sont entrées dans la maison. Il quitte Sharpless et monte dans l'intérieur; il fait sortir les dames qui descendent à gauche dans le jardin et referme depuis l'intérieur les trois parois de devant. Les cinq dames qui étaient restées dans le jardin remontent au fond. Butterfly ferme son ombrelle.

D54



«Miss Butterfly» [43₄, p. 62]
Sharpless s'est avancé vers Butterfly et la salue.

D55



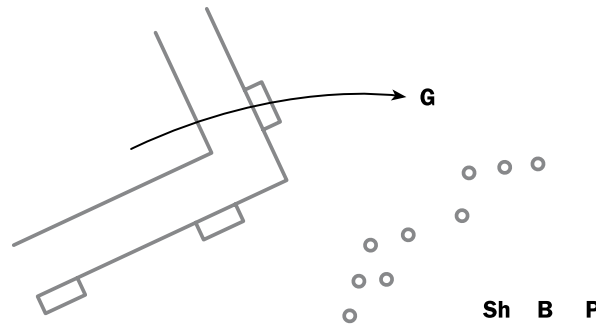
«Oui, Seigneur, de famille» [«Signor sì. Di famiglia», 43₉]
Les deux groupes d'amies se rapprochent.

«autrefois fortunée.» [«assai prospera un tempo.», 43₁₀]
Et s'avancent vers Butterfly.

«Est-ce vrai?» [«Verità?», 43₁₃, p. 63]

Butterfly s'adresse à ses amies, celles-ci approuvent en faisant une petite révérence. À ce moment, Goro sort de la maison par la paroi du fond de la galerie, côté gauche, invisible au public.

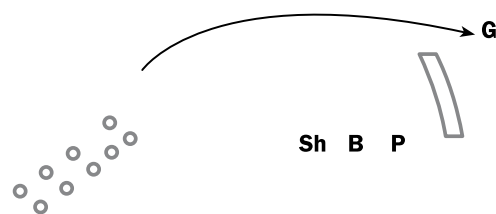
D56



«Il a fallu, pour vivre» [«E abbiám fatto la ghescia», 45₁₁, p. 65]

Goro vient peu à peu à droite en écoutant.

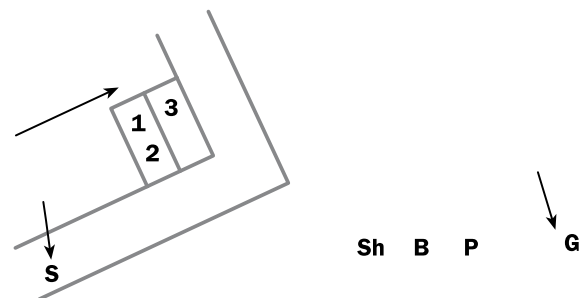
D57



«être un temps Geisha!» [«per sostentarci.», 46]

Souzouki ouvre de droite à gauche la paroi n° 1 du devant de la maison et vient s'agenouiller en avant sur la terrasse.

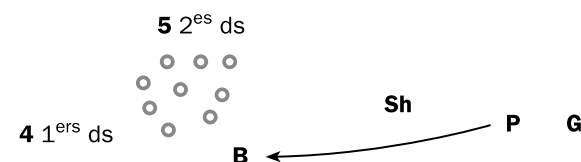
D58



«C'est vrai?» [«Vero?», 46₃]

Butterfly vient à gauche vers ses amies qui lui répondent «oui». Goro est descendu à droite.

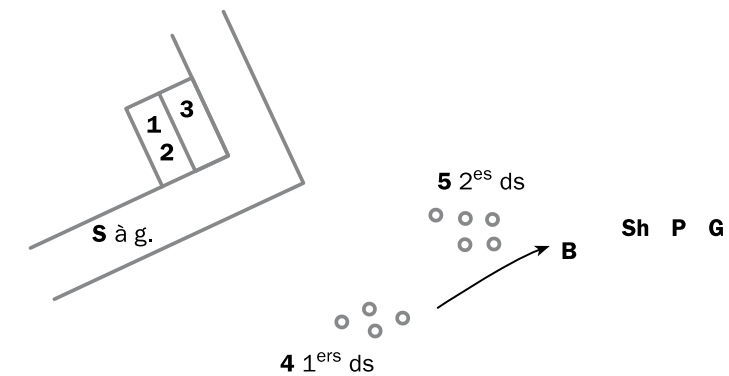
D59



«Vous riez?...». [«Ridete?», 46₉, p. 66]

Butterfly revenant un peu vers le groupe des hommes.

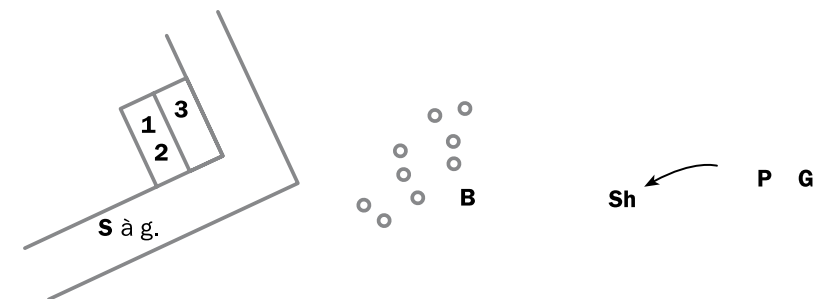
D60



«N'avez vous pas des sœurs?» [«E ci avete sorelle?», 47₈]

Sharpless va vers Butterfly pour l'interroger. Les amies se rapprochent de Butterfly.

D61



«Une très noble dame!» [«Una nobile dama.», 48₃, p. 67]

Goro en disant cela s'incline et salue profondément Pinkerton à qui il s'adresse.

«Elle est dans la misère!» [«povera molto anch'essa.», 48₇, pp. 67-8]

Butterfly va un peu vers Sharpless.

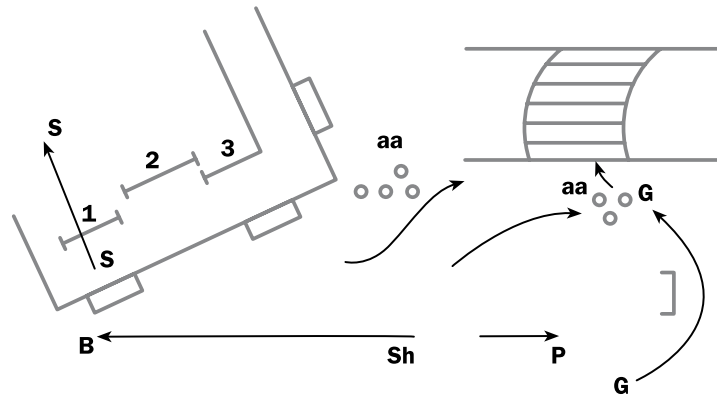
«Et votre père? – Mort!»¹¹ [«E vostro padre? – Morto.», 49, p. 68]

Butterfly, surprise et émue par cette demande et voulant éviter de plus grandes explications, se détourne de Sharpless, s'éloigne de lui en venant un peu à gauche vers la maison. Là, elle trouve Souzouki agenouillée sur le devant de la galerie et lui remet son ombrelle. Souzouki se lève et sort avec l'ombrelle dans la maison par l'ouverture de la paroi n° 1 qu'elle referme une fois à

¹¹ Dopo la risposta secca di Cio-Cio-San sulla sorte del padre, e il tema del suicidio, dalle due riduzioni per canto e pianoforte (SCH¹, 74.E.3 e 74.E.4, © 1906) che precedono gli spartiti parigini (MB¹, MB²) vengono tagliate ben quarantotto battute in cui Butterfly descrive gli zii (il bonzo e l'ubriacone) e i parenti, ottenendo la greve replica di Pinkerton, che li schernisce («Capisco – un bonzo e un gonzo. – | I due mi fanno il paio»).

l'intérieur. Toutes les amies se détournent également et remontent vers le fond. Pinkerton qui voulait se renseigner auprès de Goro, va vers lui, à côté. Goro, très embarrassé et ne voulant rien dire, s'éloigne de Pinkerton et remonte au fond vers le pont.

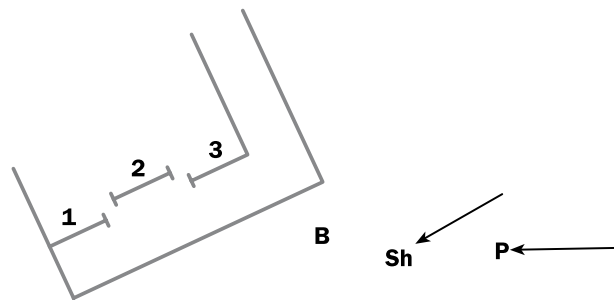
D62



«Quel est votre âge?» [«Quanti anni avete?», 49₉]

Sharpless va vers Butterfly. Pinkerton se rapproche de Sharpless.

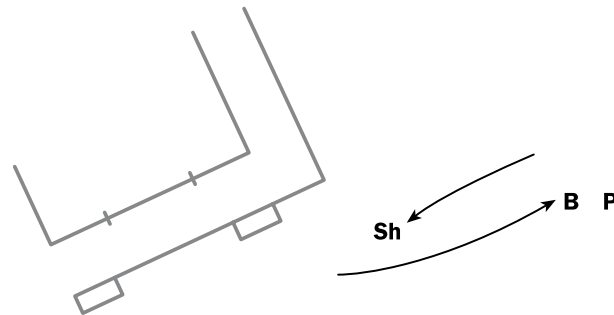
D63



«Je suis vieille déjà!» [«sono vecchia diggià.», 49₂₁, pp. 69-70]

Butterfly passe devant Sharpless et va vers Pinkerton. Sharpless vient au n° 1.

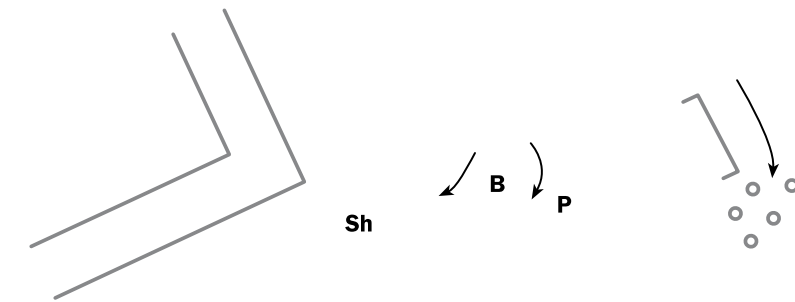
D64



Sur la 1^{ère} mesure qui suit (première de la dernière ligne page 44) [55, p. 70]

Butterfly tenant son éventail à la main droite, esquisse un petit pas japonais. Sur le point d'orgue de la seconde mesure Do₄ [Do₆], elle s'arrête net, la tête un peu penchée à gauche. Elle recommence son pas après le point d'orgue (toujours entre Sharpless et Pinkerton). Sur le point d'orgue de la dernière mesure de la page 44 (Fa naturel [55₃]) elle s'arrête, la tête penchée à droite et continue un petit pas japonais: «Et des confitures». Pendant ce temps, le groupe des cinq amies est descendu à droite vers le banc.

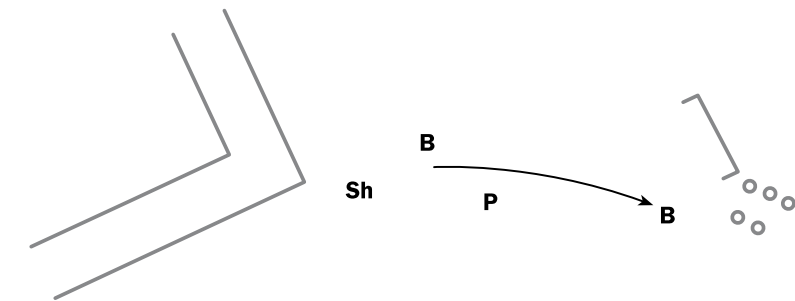
D65



«Et des confitures!» [«e dei confetti.», 55₆]

Les amies descendent encore en scène. Butterfly, en esquissant son pas, passe derrière Pinkerton et va vers ses amies, à droite.

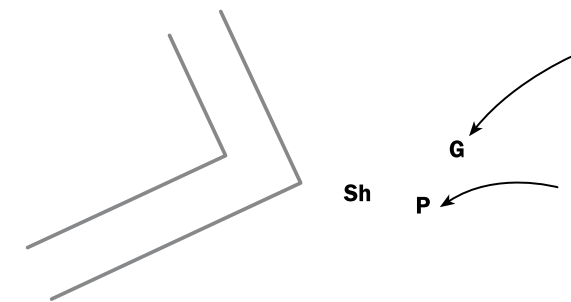
D66



«Le Commissaire impérial!» [«L'imperial Commissario», 59₂, p. 71]

Goro, venant du pont où il guettait l'arrivée de la famille et des autorités, arrive en courant l'annoncer à Pinkerton qui s'approche de Sharpless.¹²

D67

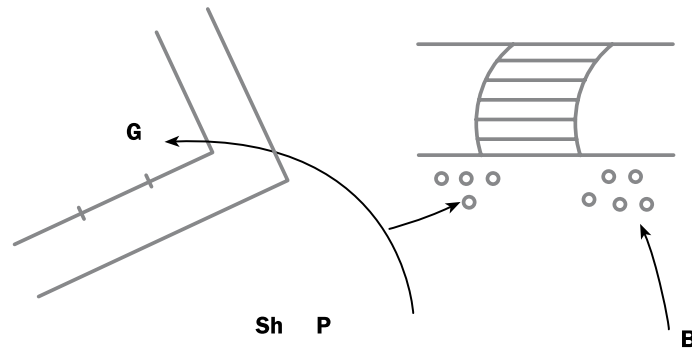


«Faisons vite!» [«Fate presto!», 59₁₀]

Goro court et entre dans la maison par la galerie du côté lointain. Les amies de Butterfly remontent vers le pont pour voir l'arrivée de la famille.

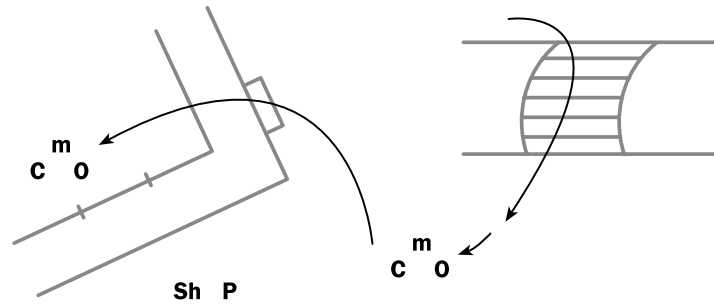
¹² Il ponte, di dove sono entrate la protagonista e le sue amiche, torna al centro dell'attenzione: Goro viene da quella direzione per annunciare l'arrivo della famiglia. Subito dopo le giovani giapponesi tornano sui loro passi per assistere all'arrivo dei parenti. Sono movimenti importanti, che servono a porre in enfasi quel tramite ligneo sgargiante che ora collega il mondo esterno alla casetta di Cio-Cio-San, e che poi la separerà da tutto e tutti.

D68



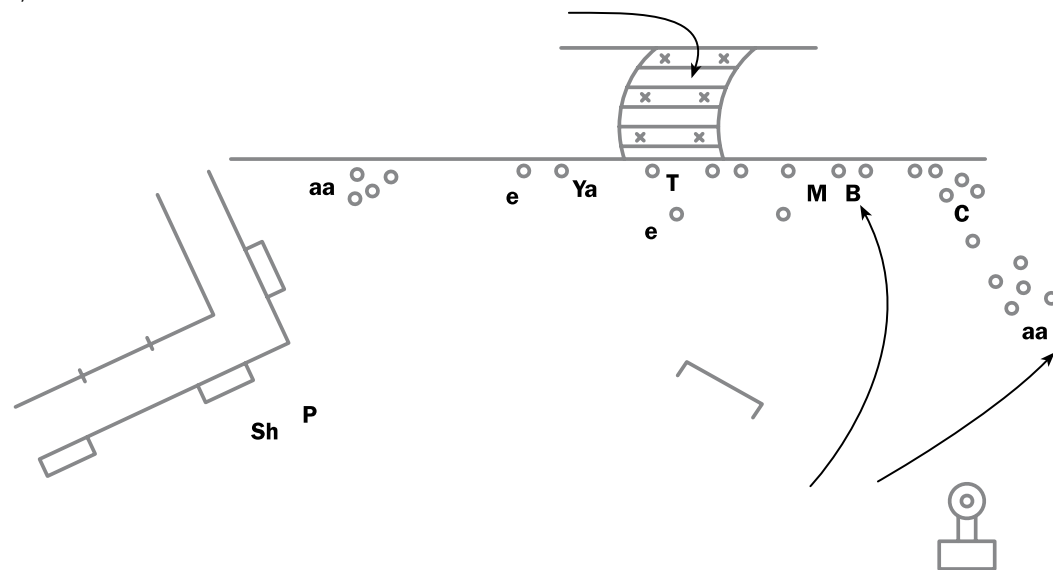
Sur les mesures qui suivent [59₁₃, p. 72], le Commissaire impérial portant un parasol ouvert, l'officier du registre portant un encrier et un rouleau parcheminé pour le contrat, et le musicien venant du fond à gauche, par la pente, paraissent en scène, traversent le pont et viennent saluer Pinkerton et Sharpless, puis suivent Goro dans la maison, en passant toujours par le côté lointain, les parois du devant étant fermées.

D69



Derrière ces autorités, tous les parents de Butterfly arrivent dans l'ordre suivant: la Mère, l'Oncle Yakusidé avec un enfant qu'il tient par la main, la Tante, la Cousine. Tous les parents suivent. Ils descendent le pont et restent dans le fond en faisant des révérences et des saluts à Sharpless et à Pinkerton. Butterfly va au devant de sa mère. Six hommes restent sur le pont.

D70



«La famille» [«Che burletta», 60₈]

Pinkerton et Sharpless sont à gauche, riant et se moquant un peu de la famille.¹³

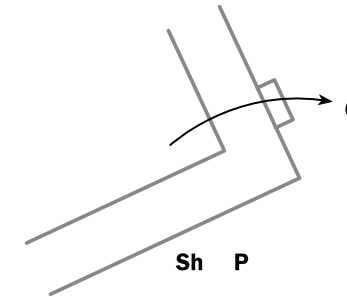
«Goro déjà l'offrit pour moi!» [«Goro l'offrì pur anco a me.», 61₁₁, p. 76]

La Cousine s'adresse à Butterfly avec une pointe de jalousie. Butterfly lui répond avec dédain et se détourne.

«Pour l'honneur fait à ses appas» [«Ecco perché prescelta fu», 61₁₆, pp. 76-7]

Goro sort de la maison, côté lointain, vient en scène et va de groupe en groupe.

D71



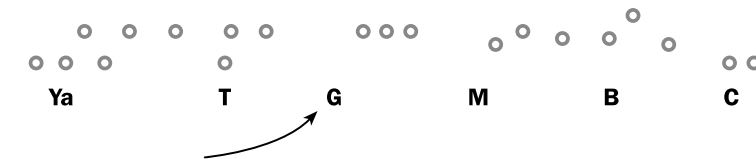
«Espérons-le!» [«Spero di sì.», 61₂₂, p. 77]

La Cousine s'adresse à sa voisine de côté à droite, cour.

«Par charité, taisez-vous donc!» [«Per carità, tacete un po'...», 61₂₅, p. 78]

Goro, au milieu des parents, cherche à les faire taire.¹⁴

D72



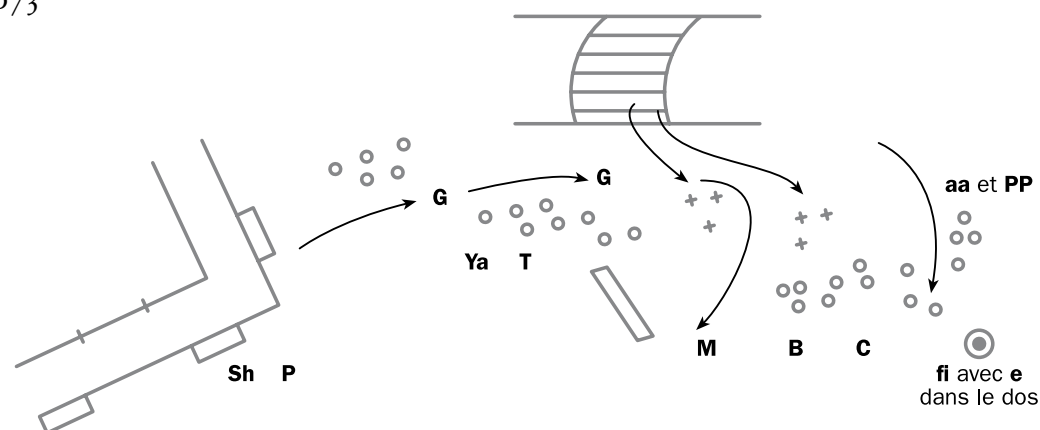
«De l'avenir, n'augurons rien!» [«Ne vidi già color di thè», 62₄, pp. 79-80]

Tout le monde descend en scène. Les six hommes qui étaient sur le pont descendent en scène. On prend les positions suivantes.

¹³ Nella riduzione francese per canto e pianoforte (MB²) scomparivano dal concertato i versi seguenti, pronunciati da Pinkerton: «Certo dietro a quella vela | di ventaglio pavonazzo, | la mia suocera si cela. | (*indicando Yakusidé*) | E quel coso da strapazzo | è lo zio briaco e pazzo». Puccini riaprì il taglio nella terza edizione dello spartito italiano, pubblicata nell'aprile 1907 (MB³): la linea del tenore, nell'intreccio delle voci, riveste un ruolo musicale importante.

¹⁴ Carré persegue con coerenza la sua linea ermeneutica, tesa a celebrare la rispettabilità dei giapponesi. In MB², grazie alla traduzione, si attenua la portata di un altro passo imbarazzante. Se i versi affidati nella versione italiana a Yakusidé («Vino ce n'è?»), assecondato dalla mamma e dalla zia («Guardiamo un po'», 62₂) sono messi in risalto dal delicatissimo ordito strumentale, e risultano quindi udibilissimi, sono stati resi in francese trasformando il riferimento all'alcool in una considerazione sullo sposo: lo zio guarda Pinkerton e osserva «Il n'est pas mal», mentre le donne replicano «Regardons bien!». In questo modo, e con pochi altri ritocchi, si perde anche la più minima traccia di una condizione sociale degradata.

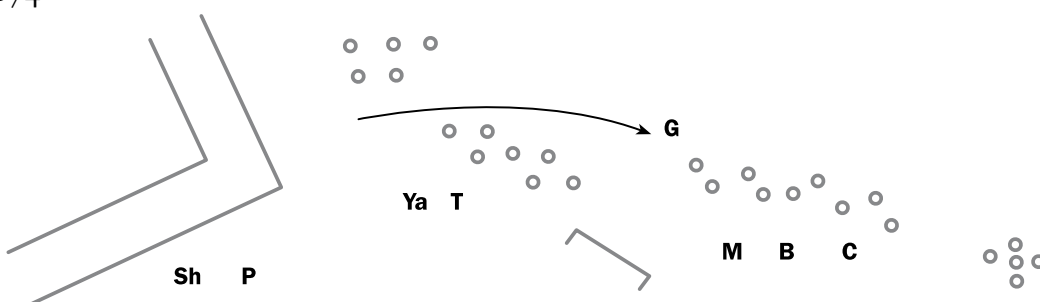
D73



«Ah! hou! ... Ah! hou! ...» [«Ah! hu!», 62₁₀, p. 80]

Tous les parents saluent en descendant en scène.¹⁵ Goro va et vient parmi les groupes, pour faire faire du silence.

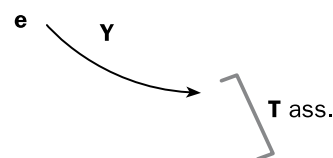
D74



«Heureuse est votre veine!» [«O amico fortunato!», 64, pp. 85-6]

La Tante s'assied sur le banc de pierre du milieu. Yakusidé avec l'enfant à la main se tient debout auprès d'elle.

D75

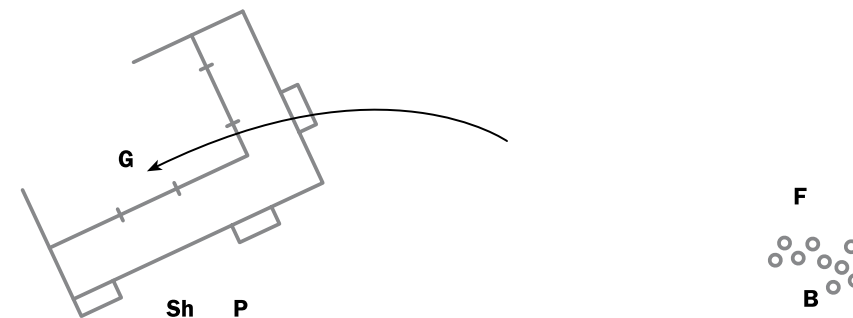


«Attention, vous tous!», 1^{ère} mesure, page 58 [«Badate, attenti a me», 64₁₀, p. 88]

Goro sort et va dans la maison, toujours par le côté lointain. Butterfly commence à rassembler ses parents pour la présentation.

¹⁵ Ora tutti prendono posizione poco più in basso di dov'erano prima (casa o ponte), un movimento che rende percepibile il dislivello dei piani, contribuendo a pertinentizzarlo sotto il profilo drammaturgico. Prima del diagramma 74, MESR (p. 20) prosegue così, specificando meglio l'azione: «Taisez-vous donc, par charité! Chut! Chut! Chut!» [“Per carità tacete un po’! Sch! sch! sch!”], 63₁₄, p. 85]. Goro est remonté par le fond et va à droite, au milieu des groupes, pour faire faire du silence». Le *mises en scène* tornano a coincidere da «Heureuse est votre veine!».

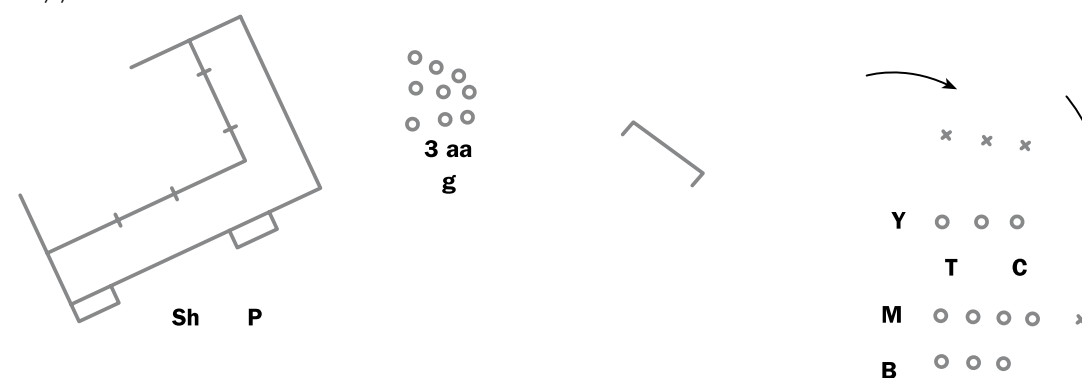
D76



«Maman ici! et vous aussi!» [«Mamma, vien qua. Badate a me», 64₁₈, p. 90]

Butterfly a rassemblé les parents sur la droite dans l'ordre suivant.

D77



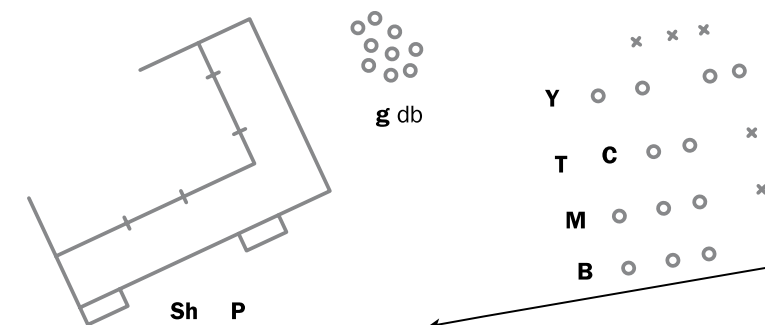
«À mon signal, un, deux, trois, Oïao!» [«attenti, orsù, uno, due, tre e tutti giù.»], 64₂₀]

Butterfly et tous les parents avancent en ordre vers Pinkerton. Sur:

«Oïao!» [«giù.»], 64₂₂]¹⁶

Tout le monde s'incline profondément et fait la révérence à Pinkerton. Grand salut général. (Les geishas restent au fond à gauche.)

D78



¹⁶ Un altro ampio taglio in MB¹ e MB², con lo stesso scopo del precedente (cfr. note 10 e 11: evitare atteggiamenti eccessivamente lezionisti dei giapponesi, e troppo sarcastici da parte del tenente), elimina sessanta battute, in cui la protagonista presentava la madre, la cugina e suo figlio a Pinkerton, che intanto scherniva i servi e il cibo del Sol Levante.

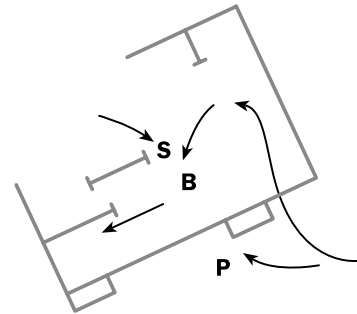
Sur les premières mesures de la page 60 [73, p. 91]

Tout le monde remonte vers le fond. Pinkerton va vers Butterfly.

«Venez ma belle!»¹⁷ [«Vieni amor mio!», 73₃]

Pinkerton conduit Butterfly dans la maison. Elle monte, entre dans la chambre par le shosi du côté lointain (invisible). De l'intérieur, elle ouvre la paroi n° 3 de droite à gauche et vient sur le devant de la galerie de la maison. Pinkerton est resté dans le bas du jardin attendant Butterfly. Souzouki vient de l'intérieur, derrière Butterfly.

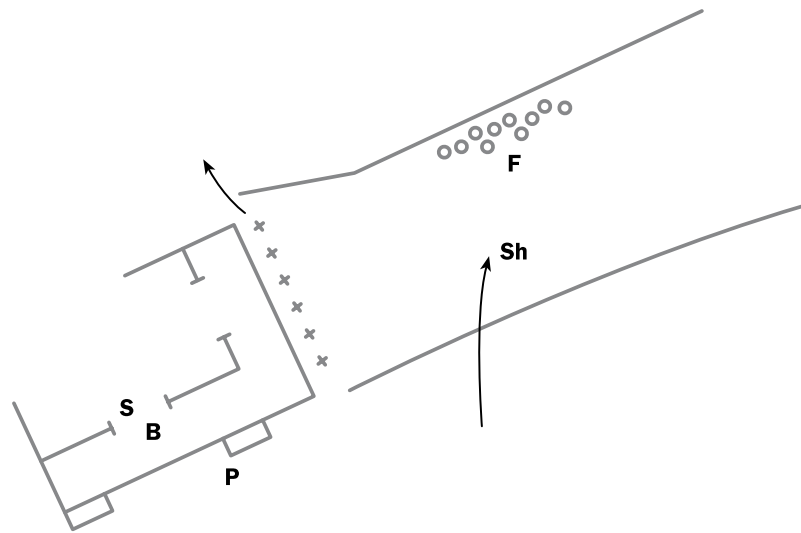
D79



«La maison vous plaît-elle?» [«Vi piace la casetta?», 73₆]

La famille se dispose par groupes dans le jardin. Les six hommes sortent par la gauche, derrière la maison. Ils vont prendre chacun une lanterne allumée au bout d'un bambou. (Ils n'entreront en scène qu'au moment du mariage.) Sharpless est remonté vers le fond à gauche.

D80

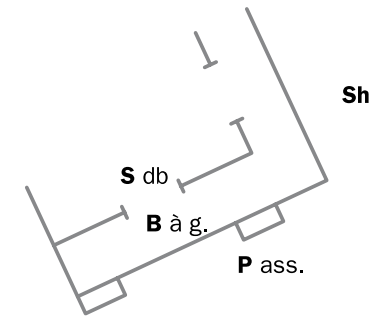


«Mais pardon!...» [«perdono...», 73₁₁, p. 92]

Butterfly s'agenouille sur le devant de la galerie en face de Pinkerton. Souzouki paraît derrière et salue.

¹⁷ In MB² questo intervento è anticipato di una battuta rispetto a MB³ (73₂), e la voce del tenore si tiene sul la₂, mentre nello spartito italiano dal la₂ («Vieni amor») sale al re₃ («mio»).

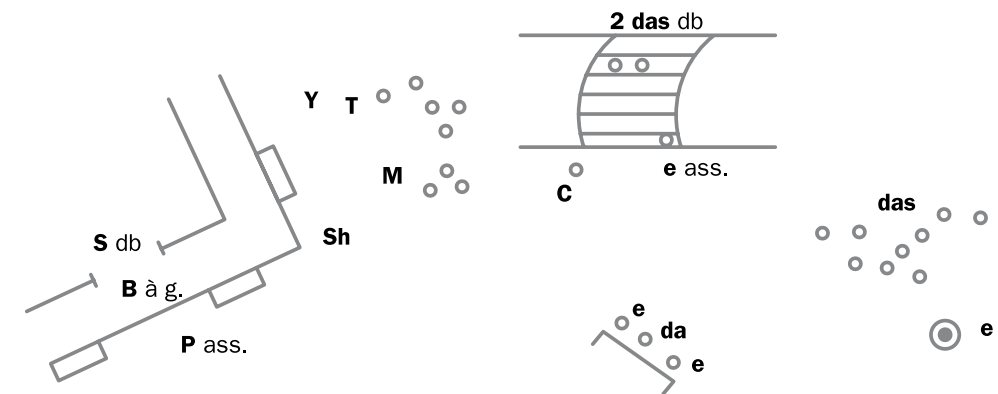
D81



«Tout mon petit bagage!» [«pochi oggetti da donna...», 74₃]

La famille est venue se placer derrière la maison, au fond, à gauche. Les parents et les amis forment des groupes dans le jardin. Butterfly se prépare à sortir de ses manches les objets qu'elle apporte. Les enfants ont chacun un bambou à la main; à chaque bambou se trouvent attachés deux petits ballons, des petits objets fantaisie japonais, de petites poupées.¹⁸

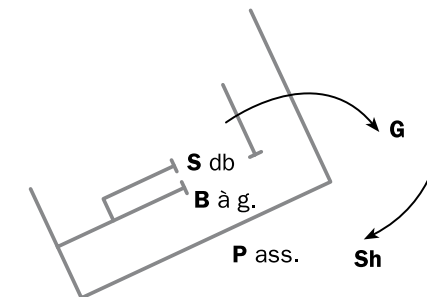
D82



«Des mouchoirs...», etc. [«Fazzoletti», 75₁, p. 93]

Butterfly sort peu à peu chaque objet et les remet à Souzouki qui se trouve derrière elle. Sharpless descend vers Pinkerton et regarde cette scène. Goro, sorti par le lointain de la maison, vient écouter également.

D83

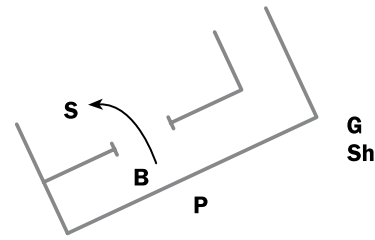


¹⁸ Si sta preparando uno dei momenti di confronto più importanti fra Cio-Cio-San e Pinkerton, la confessione della visita alla missione che sarà causa del distacco violento della ragazza dal suo mondo, e i bambini, giocando con bambù e oggetti colorati, mettono in primo piano un mondo infantile al quale Cio-Cio-San potrebbe ancora appartenere.

«Je le jette?» [«Vi spiace?...», 75₁₃, p. 94]

Butterfly jette le flacon à terre. Souzouki rentre dans la maison.

D84



«C'est chose sacrée!» [«cosa sacra e mia.», 76₄, p. 95]

Butterfly se lève (très sérieuse).

«Vous m'en faites mystère?» [«E non si può vedere?», 76₅]

Pinkerton se lève.

«Je dois me taire!» [«C'è troppa gente.», 76₇]

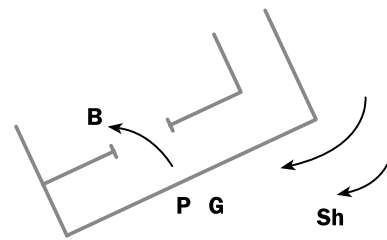
Sharpless et Goro se rapprochent.

«Excusez!» [«Perdonate.», 76₉]

Butterfly rentre dans la maison par le devant et va déposer l'étui. Pendant ce temps, Goro et Sharpless se sont avancés de Pinkerton. Goro au milieu d'eux pour dire:

«Un cadeau du Mikado», etc. [«È un presente del Mikado», 77₁, p. 96]

D85



«...Obéit!» [«Ha obbedito.», 77₉]

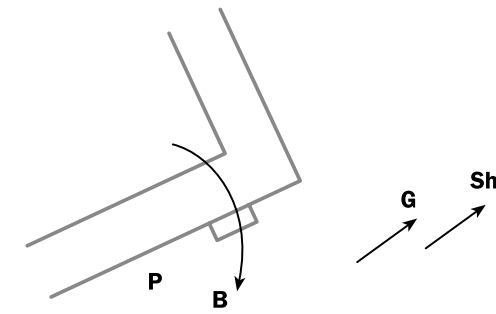
Sharpless et Goro remontent vers le fond.

Sur la 1^{ère} mesure page 64 [78, p. 97]

Butterfly revient en scène avec les Ottoki (petites statuettes); elle les montre à Pinkerton. Souzouki, de l'intérieur, ferme la paroi du devant.¹⁹

¹⁹ Anche in quest'occasione la traduzione francese lenisce la pesantezza dello scambio originale. Se per il Pinkerton italiano gli Ottokè non sono che dei «pupazzi» e il «rispetto» che offre nella conclusione dello scambio suona anch'esso ironico, il tenente in francese reagisce con un richiamo ulteriore al mondo dell'infanzia, non meno colpevole ma più raffinato («Ces poupées | Vos jouets, peut-être?»).

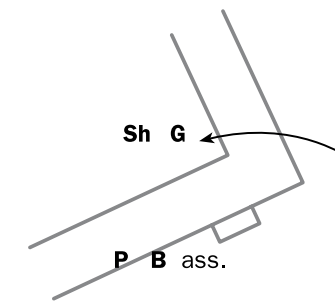
D86



«Ah! Je les vénère!» [«Ah!... il mio rispetto.», 78₉]

Pinkerton et Butterfly s'assoient sur le devant de la galerie. Sharpless et Goro entrent dans la maison par le côté lointain pour vérifier les préparatifs du mariage.

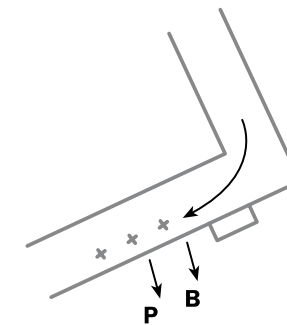
D87



«L'oncle Bonze l'ignore» [«Lo zio Bonzo nol sa», 79₈, p. 99]

Butterfly et Pinkerton se lèvent et viennent un peu en scène. À ce moment, trois domestiques, venant du fond de la galerie (côté lointain) apportent des lanternes qu'ils accrochent sur le devant de la maison. Ils les allument à mesure qu'ils les posent: deux domestiques avec des tabourets sont chargés de les placer et de les allumer, le troisième les prend, deux par deux dans les coulisses et les apporte en scène. Ils placent dix lanternes.

D88



«Mon Dieu, c'est toi!...» [«Amore mio!...», 81₅, p. 102]

Butterfly, dans les bras de Pinkerton, repose sa tête sur son épaule.

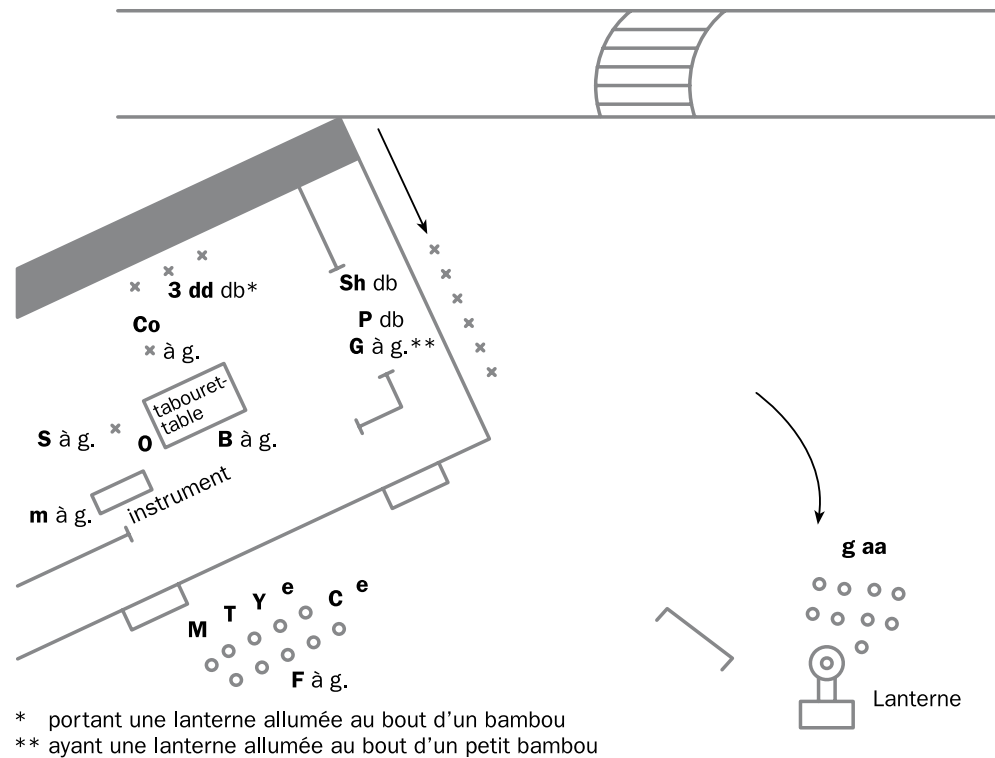
Sur les deux dernières mesures de la page 67 [81₇]

Les six hommes des chœurs rentrent en scène venant de gauche, derrière la maison, avec les six lanternes allumées au bout d'un bambou et viennent se placer sur le côté lointain de la maison.

Goro ayant à la main un ballon allumé au bout d'un petit bambou, ouvre depuis l'intérieur toutes les parois de la maison, et l'on voit l'apparat du mariage comme ci-dessus indiqué. Sur:

«Du silence!»²⁰ [«Tutti zitti!», 82₁]

Goro fait signe à Pinkerton et à Butterfly que tout est prêt. Butterfly monte dans la maison avec Pinkerton. Elle s'agenouille devant le Commissaire. Pinkerton reste debout auprès de Sharpless. Goro ayant frappé dans ses mains, toute la famille vient s'agenouiller sur le devant de la maison. Les geishas amies passent à droite dans le jardin et restent debout pendant toute la scène du mariage. D89



«Est permis au nommé», etc. [«È concesso al nominato», 82₆, p. 103]

Le Commissaire à genoux, ayant devant lui la petite table et tenant l'acte de mariage d'une main et lit le contrat.

«L'époux!» [«Lo sposo.», 83₂₇, p. 105]

Goro se lève et invite très respectueusement et avec cérémonie Pinkerton à signer l'acte. Pinkerton s'avance vers la petite table où se trouve le Commissaire et signe. Goro éclaire en approchant la lanterne qu'il tient à la main.

²⁰ In questo momento tutti i personaggi che affollano la scena si fermano per assistere alla cerimonia, che viene sbrigata in poche battute. Qui la tradizione scenica francese del *tableau*, quasi una foto di gruppo posata in musica, s'incrocia con le esigenze drammaturgiche di Puccini che, grazie alla staticità stabilita con pochi accordi fermi in partitura su cui si staglia il recitativo del celebrante il matrimonio, intendeva trasmettere al pubblico l'impressione di assistere a un rito di circostanza, che conterà poi tra le cause della tragedia. Si noti con quanta sapienza Carré abbia dosato il numero delle lanterne in scena.

«puis l'épouse!» [«Poi la sposa», 83₂₉]

Goro s'adressant à Butterfly qui signe également sur la table le contrat, puis se lève.

«La chose est faite!» [«E tutto è fatto.», 86]

Tous les parents se lèvent et s'approchent de la maison. Ils restent dans le jardin.²¹ Sharpless signe l'acte dans l'intérieur sur la table; puis Goro prend ce contrat et l'apporte sur le devant de la galerie où les parents viennent signer. La Mère, la Tante, la Cousine et Yakusidé seuls signent la pièce... Les autres parents se dispersent par groupes dans le jardin.

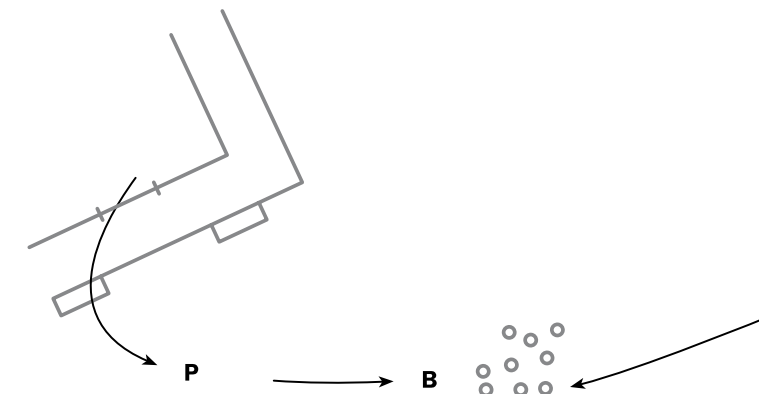
D90



Sur les mesures d'orchestre qui suivent [86₅]

Butterfly et Pinkerton descendent dans le jardin à gauche... Pendant ce temps, les geishas amies qui étaient debout à droite pendant la cérémonie descendent en scène et vont vers Butterfly, et la saluent en lui disant: «Madame Butterfly» [87₅]. Butterfly va vers elles pour dire: «Pardon, M^{me} Pinkerton» [87₇]. Les amies félicitent Butterfly qui les remercie.

D91



²¹ Mentre si firma il contratto, Carré tiene i giapponesi nel giardino, separati dalla sposa oramai "americana" con il suo bel tenente, ma anche da Sharpless e Goro: l'isolamento della protagonista viene dunque introdotto persino dalla prossemica che regola il suo rapporto con il gruppo dei parenti, come accadrà poi nell'atto secondo a Yamadori e nel finale dell'opera a Kate.

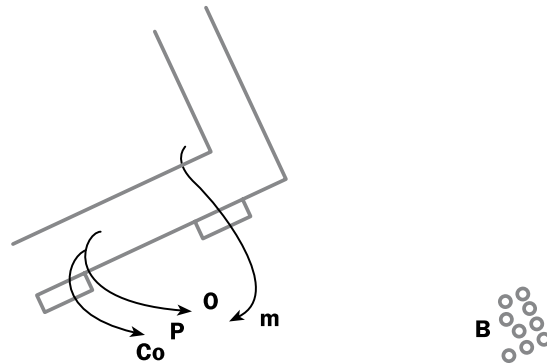
Sur la dernière mesure de la 2^e ligne page 70 [87₉, pp. 105-6]

Les domestiques restés dans l'intérieur ferment toutes les parois et la maison est close. Le Commissaire descend vers Pinkerton, l'officier et le musicien le suivent et vont vers Pinkerton.

«Heureux augures» [«Auguri molti», 88₁, p. 106]

Le Commissaire saluant très bas Pinkerton et en lui tendant la main. Pinkerton donne de l'argent au Commissaire.²²

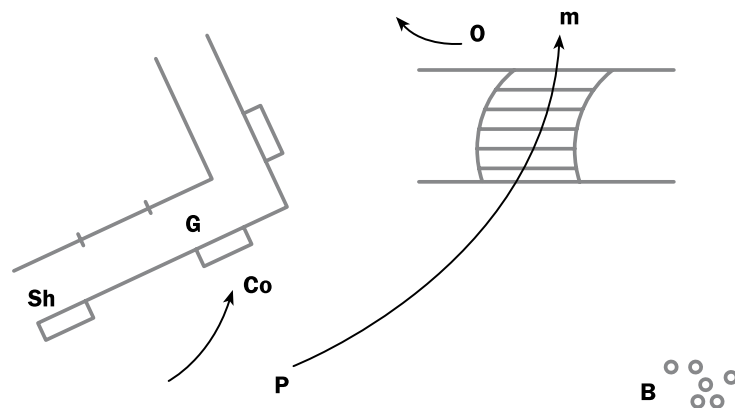
D92



«Tous mes remerciements!» [«I miei ringraziamenti!», 88₃]

Le commissaire remonte. Pinkerton trouve à sa gauche l'officier et le musicien qui lui tendent la main. Il donne à chacun quelques pièces de monnaie et le renvoie. Ils sortent par le fond et à gauche.

D93

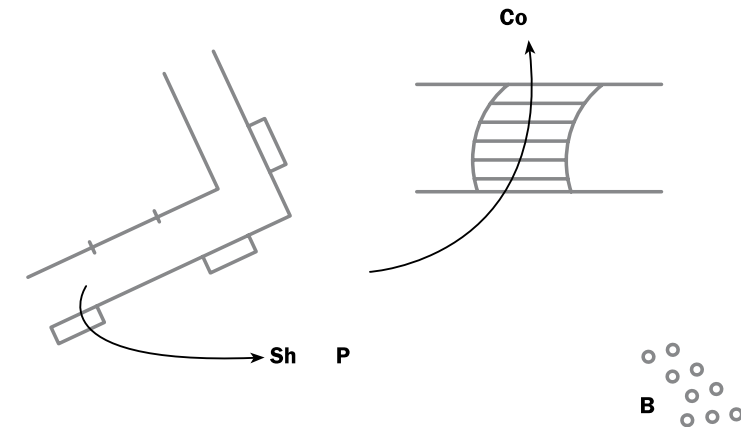


«Le consul nous ramène? – Je vous suis!» [«Il signor Console scende? – L'accompagno», 88₉, pp. 106-7]

²² L'aspetto economico del matrimonio viene ulteriormente alla ribalta in MES, perché Pinkerton paga sotto gli occhi di tutti prima il Commissario imperiale e poi il musicista, gesto di cui non si trova traccia nei libretti, così come nelle partiture e riduzioni per canto e pianoforte. La vera bassezza morale del tenente sta dunque nel ridurre a merce la propria sposa, alla stregua del funzionario e dell'artista.

Sharpless descend de la maison et vient vers Pinkerton. Ils se serrent la main. Le Commissaire sort par le fond, à gauche, précédant Sharpless qui salue Butterfly en passant.

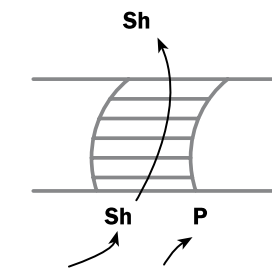
D94



«À demain, J'espère! – Demain sans faute!» [«Ci vedrem domani. – A meraviglia.», 89₄, p. 107]

Sharpless serre la main à Pinkerton et remonte pour partir. Il a repris dans l'intérieur son ombrelle et emporte l'acte de mariage. Pinkerton remonte avec lui et l'accompagne jusqu'au pont.

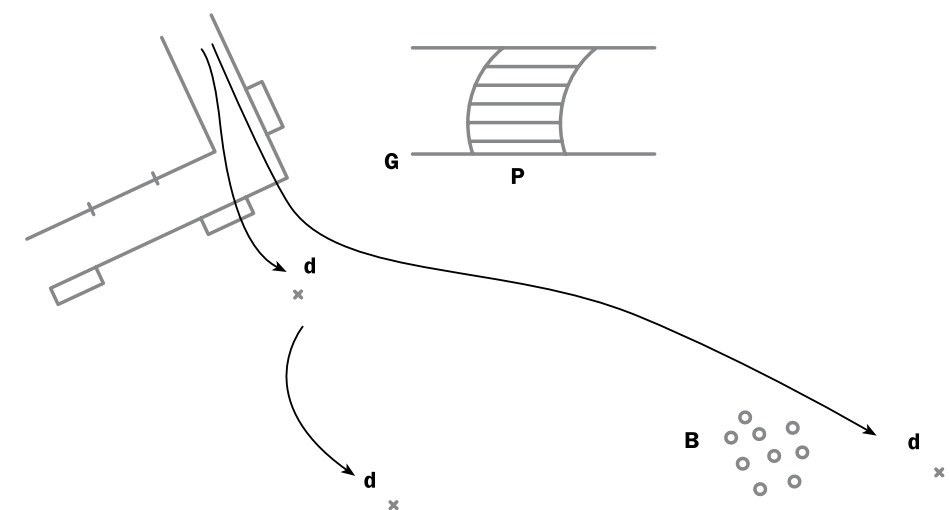
D95



Sur les deux premières mesures, page 72 [90, p. 108]

Goro frappe dans ses mains. Deux valets paraissent, sortant de la maison et apportent chacun un plateau de rafraîchissements et de petites tasses japonaises.

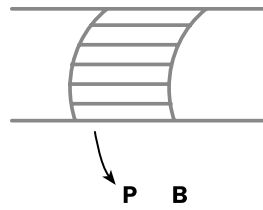
D96



«Et maintenant renvoyons la famille!»²³ [«(Ed eccoci in famiglia.)», 92₁, p. 109]

Pinkerton descend en scène.

D97



«Que chacun boive en hâte» [«Sbrighiamoci al più presto», 92₄]

Pinkerton prend une tasse dans un plateau qui tient un domestique et l'offre à Butterfly. Il en prend une autre pour lui.

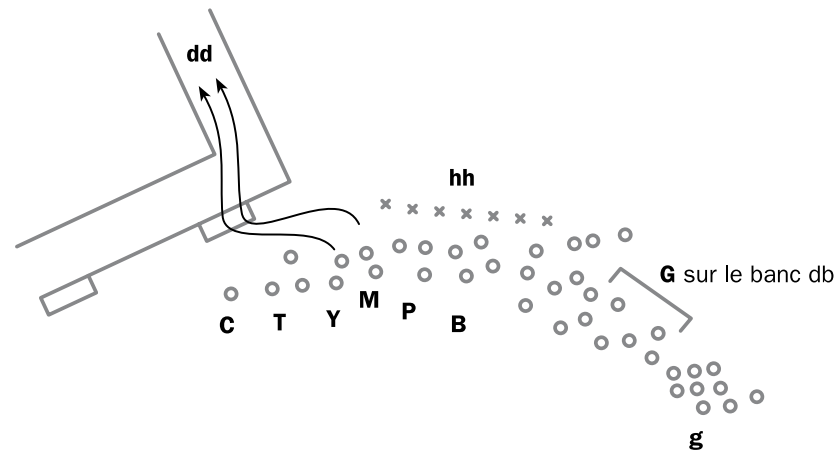
«Hip! Hip!» [92₁₁]

Pinkerton lève sa tasse. Il est près de Butterfly.²⁴ Goro est monté sur le banc du milieu, tenant sa lanterne au but du petit bambou. Les domestiques, après avoir servi tout le monde, rentrent dans la maison. Le petit ensemble:

«O kami! O kami!» [92₁₃, pp. 109-10]

se chante avec les positions suivantes:

D98



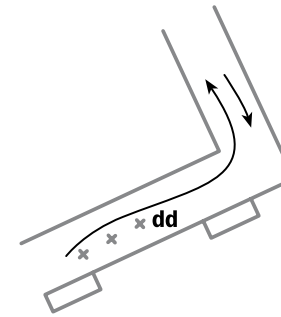
²³ Altre cinquantaquattro battute delle versioni precedenti mancano qui all'appello di MB¹ e MB²: erano gli ultimi scorci che mettevano in caricatura lo zio ubriacone e il nipote di corporatura assai robusta. In questo modo viene incrementato l'effetto dell'entrata imprevista dello Zio bonzo per scagliare la sua maledizione rivolta alla nipote. Questo importante gesto drammatico isola immediatamente la protagonista dagli affetti familiari.

²⁴ MESR (p. 27) intende rafforzare il contrasto fra l'armonia che regna nel rinfresco e la scena successiva, quindi unisce qui la frase seguente: «Toute la famille, parents et amis se rapprochent et entourent Pinkerton et Butterfly».

Sur les premiers «Cio-Cio-San!... Malédiction!» page 75 [«Cio-Cio-San!... Abbominazione!», 100₁, p. 112]²⁵

Tous les japonais épouvantés cessent leurs chants et cherchent à se cacher. Grand chassé croisé en scène. Les uns se mettent derrière les arbres, massifs, lanterne de pierre etc... les autres derrière la maison. Grande impression d'épouvante. Goro est descendu du banc et se mêle à la foule. Les trois domestiques sortent de la maison et viennent éteindre et enlever les lanternes qui étaient accrochées sur le devant de l'habitation. Ils rentrent les lanternes à l'intérieur.

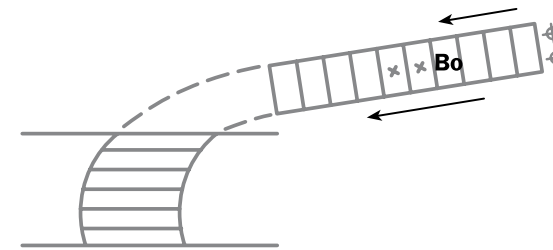
D99



Sur les derniers «Cio-Cio-San!» page 75 [100₁₅, p. 113]

Le Bonze apparaît en haut de la pente à droite, côté cour. Il est précédé de deux porte-lanternes et suivi de deux bonzes.

D100

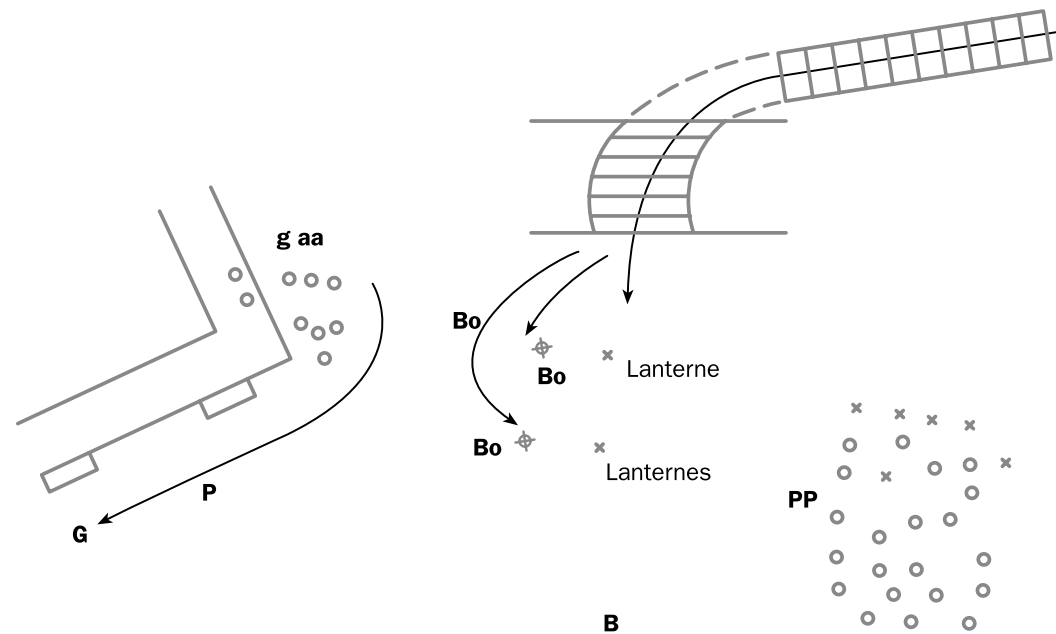


Sur les premières mesures de la 2^e ligne page 76 [101₆, p. 114]

Le Bonze est descendu en scène avec ses quatre acolytes. Tout le monde est dans l'épouvante. Goro est venu près de Pinkerton. Les geishas amies sont venues se placer sur le fond à gauche. Tous les parents et porteurs de lanternes à droite.

²⁵ Carré sfrutta ancora qui la novità del ponte al centro della scena, e lo fa attraversare al Bonzo il quale, dopo aver scagliato la sua maledizione, uscirà dalla stessa parte, seguito dai parenti che hanno rinnegato Cio-Cio-San. L'efficacia di questa soluzione è assai superiore a quella prevista in libretti e spartiti (il Bonzo si fa largo dal fondo del palco nel gruppo dei parenti in MB¹, MB² e MB³, 101₁), visto che rafforza il ruolo del ponte come elemento di comunicazione fra Butterfly e il mondo esterno, una via che la maledizione ostruisce condannandola alla solitudine. Inoltre il gesto drammatico dello zio viene proposto in quel giardino dove si è appena svolto il matrimonio.

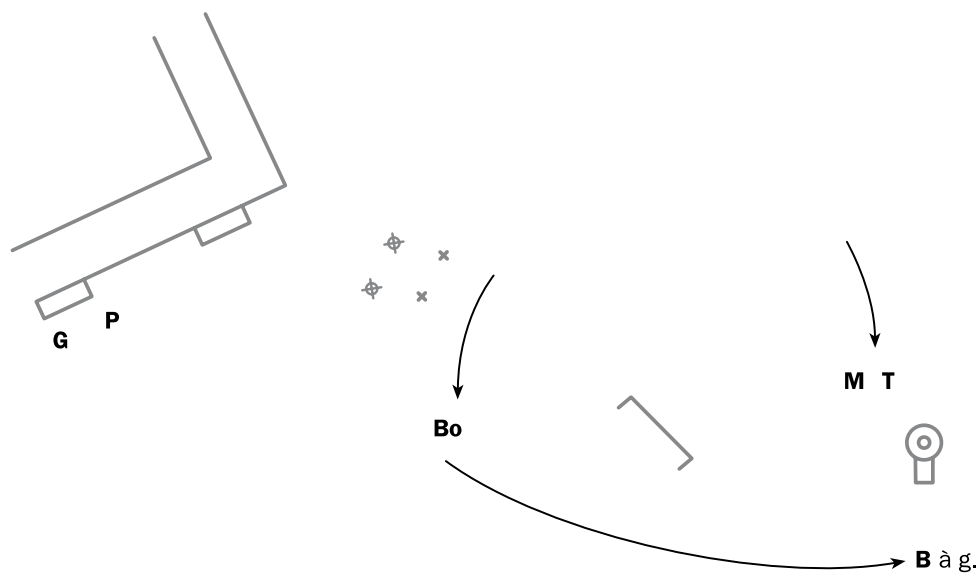
D101



«Qu'as-tu fait à la mission?» [«Che hai tu fatto alla Missione?», 102]

Le Bonze, apercevant Butterfly, va vers elle en la menaçant. Butterfly traverse à droite et tombe à genoux près de la lanterne de pierre.

D102



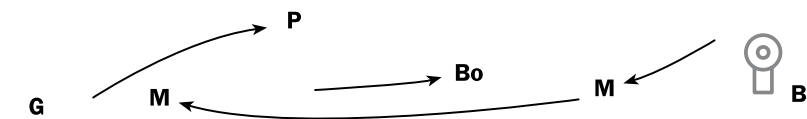
«Elle a trahi nos dieux!» [«Ci ha rinnegato tutti!», 103, pp. 115-6]

Tous les japonais scandalisés injurient Butterfly.

«elle est parjure!» [«il culto antico!», 104, p. 116]

Le Bonze s'avance menaçant vers Butterfly qui est à genoux. La Mère se met devant lui pour l'arrêter. Le Bonze prend la Mère par les bras et la fait passer brutalement à gauche. Pinkerton, impatienté de cette scène, commence son mouvement tournant par derrière vers la droite.

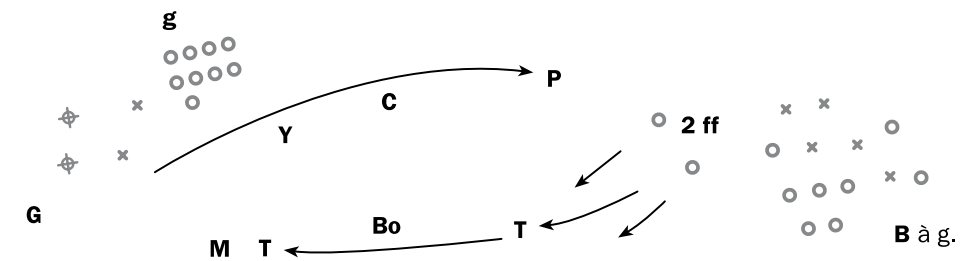
D103



«Kami Saroundasico!» [«Kami sarundasico!», 105, p. 117]

Le Bonze, toujours menaçant, veut aller vers Butterfly. La Tante à son tour vient se placer devant lui pour protéger Butterfly. Le Bonze la prend également par les bras et la fait passer à gauche vers la Mère. Deux femmes, parentes japonaises, font le même jeu. Le Bonze les renvoie également à gauche.

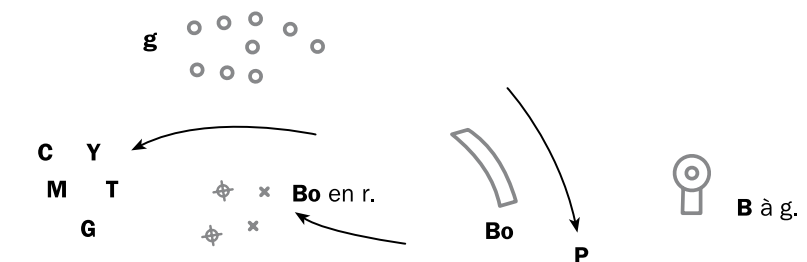
D104



«Assez, et taisez vous!» [«Ehi, dico: basta, basta!», 106, pp. 117-8]

Pinkerton qui a tourné par derrière pendant cette dernière scène, vient s'interposer entre le Bonze menaçant et Butterfly à genoux. Il menace le Bonze qui recule vers la gauche.

D105



«Venez, vous tous! venez!» [«Venite tutti. Andiamo!», 106, p. 118]

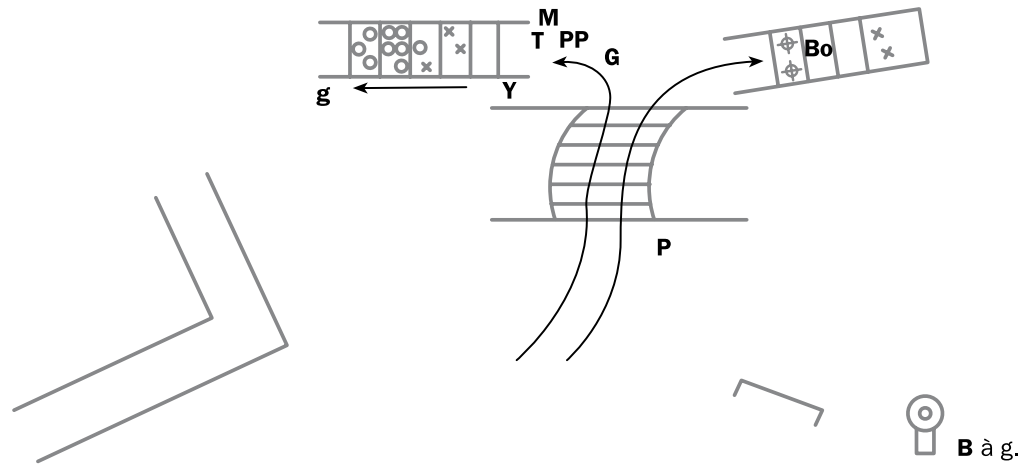
Le Bonze engage tous les parents et amis à partir. Tous les japonais remontent vers le fond en menaçant Butterfly.

«Décampez, et sur l'heure!» [«Sbarazzate all'istante», 107, p. 119]

Pinkerton, menaçant à son tour, renvoie tout le monde. Les geishas amies sortent les premières (tout le monde par le pont) et descendent la colline à gauche (par où elles sont venues), trois ténors derrière les geishas les suivent. Puis le Bonze, précédé de deux porte-lanternes et suivi des deux bonzes, traverse le pont et va à droite montant la pente de la colline pour aller à son habitation

qui se trouve dans le haut (côté cour). Ensuite toute la famille: Mère, Tante, Cousine, Oncle, enfants et parents traversent le pont et descendent la colline, à gauche, suivant la pente qu'ont déjà prise les geishas. Pinkerton les menace au fond et les force à s'éloigner. Goro sort derrière; tout le monde à gauche.

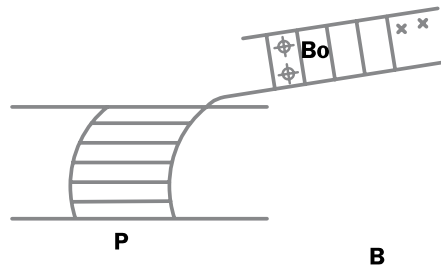
D106



«Parjure! impie!» [«Ti rinneghiamo!»], 109₃, pp. 121-2]

Le Bonze et ses acolytes s'arrêtent sur la pente à droite, et montrant le poing à Butterfly la maudissent.

D107



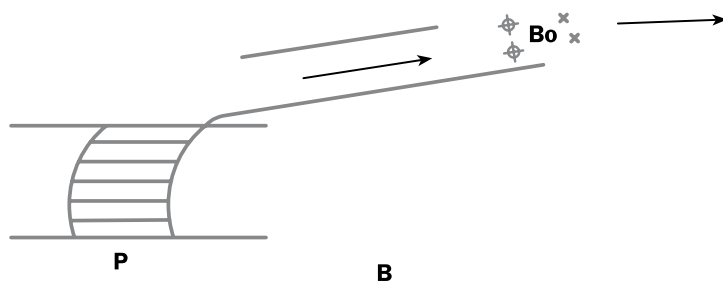
«Je te renie!» [«Ti rinneghiamo!»], 109₇, p. 122]

Le Bonze et ses acolytes ayant fait quelques pas sur la pente s'arrêtent de nouveau en montrant le poing à Butterfly.

«Hou! Cio-Cio-San!» – Même jeu. [109₁₂, p. 123]

Puis le Bonze et ses acolytes disparaissent à droite, montant la colline.

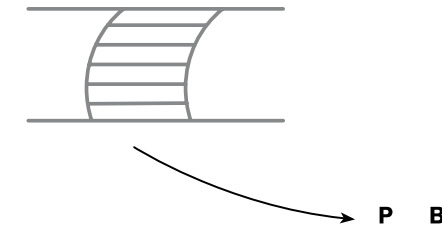
D108



Pendant les premières mesures d'orchestre, page 82 [110]

Tout le monde étant sorti, Pinkerton venant du pont descend vers Butterfly, toujours à genoux. Il lui prend les mains et la fait se relever sur: «Enfant, ne pleure pas». [«Bimba, bimba non piangere», 111, p. 124].

D109



«Ces cris, là bas!» [«Urlano ancor!»], 111₄]

Butterfly épouvantée par les cris lointains passe devant Pinkerton et traverse à gauche.

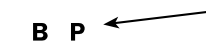
D110



«Ceux qui te font affront» [«Tutta la tua tribù», 111₆]

Pinkerton va vers Butterfly pour la consoler.

D111



«Dont le charme exquis pénètre mon cœur!» [«che mi suonan così dolci nel cor», 112₅, p. 126]

Butterfly s'incline et embrasse la main de Pinkerton.

«Et Izaghi et Izanami» [«E Izaghi ed Izanami», 113₃, p. 127]

Souzouki dans la maison fait sa prière.

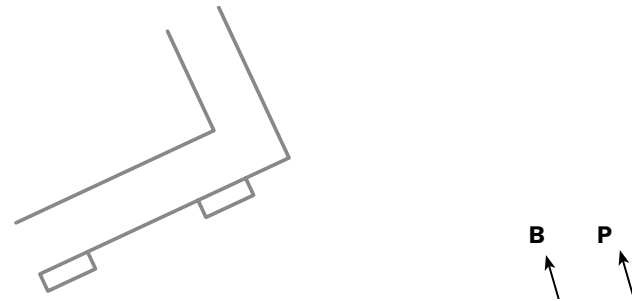
Sur les mesures d'orchestre, 2^e ligne, page 85 [115₄, p. 129]

Pinkerton prend Butterfly par les mains, très amoureuxment.

«La nuit vient, calme» [«Viene la sera», 116]

Pinkerton commence à entraîner très doucement Butterfly vers la maison.

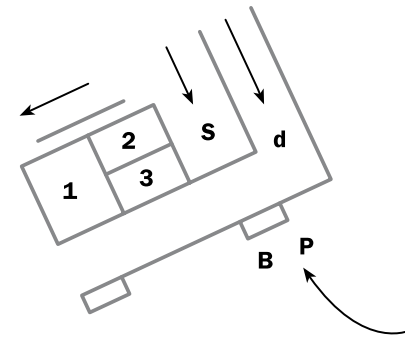
D112



«Et quand même bien heureuse!» [«Rinnegata... e felice!», 116₄, p. 130]

Souzouki ouvre la paroi n° 3 et paraît. Un valet venant du fond de la maison, par la galerie, côté lointain, avance sur le devant de la terrasse.

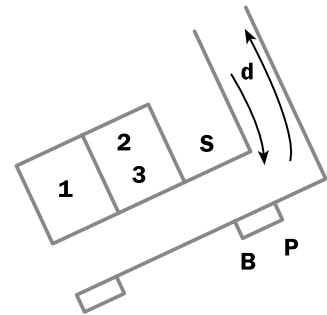
D113



«Fermez! Et vite!» [«A voi, chiudete.», 116₈, p. 131]

Pinkerton fait un signe au domestique qui ferme les parois côté lointain et disparaît dans la maison.

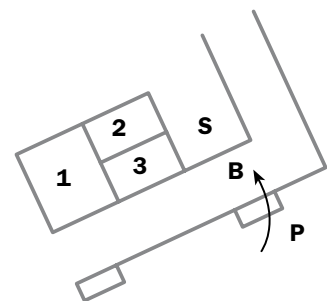
D114



«Et du Bonze en démente!» [«E il bonzo furibondo.», 117₃]

Butterfly monte seule dans la maison.

D115



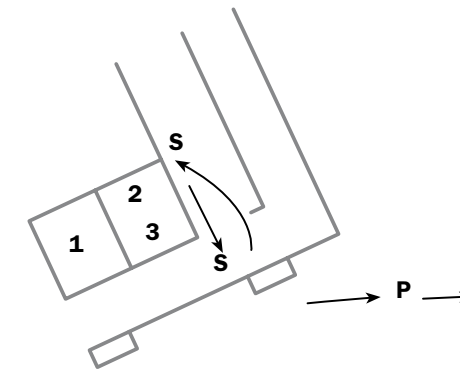
«Souzouki! ma toilette!» [«Suzuki, le mie vesti.», 117₅, p. 132]

Souzouki rentre dans la maison. Butterfly la suit et disparaît un moment dans la chambre.

«Bonne nuit!» [«Buona notte.», 117₉]

Souzouki vient sur le devant de la terrasse, s'incline et salue Pinkerton, puis rentre dans la maison. Pinkerton, en observant depuis le jardin ce qui se passe dans la chambre, va en reculant vers la droite.

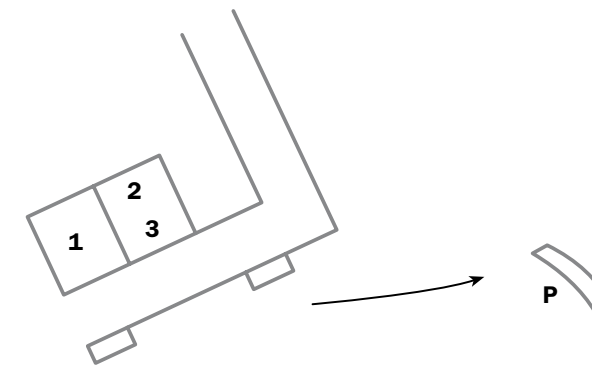
D116



«Je quitte ma robe de cérémonie» [«Quest'obi pomposa di sciogliere mi tarda», 118₅, pp. 133-4]

Pinkerton est allé s'asseoir sur le banc du milieu du jardin pendant que Butterfly et Souzouki (invisibles au public) procèdent au changement de robe de Butterfly (le shosi n° 3, seul, est resté ouvert).

D117



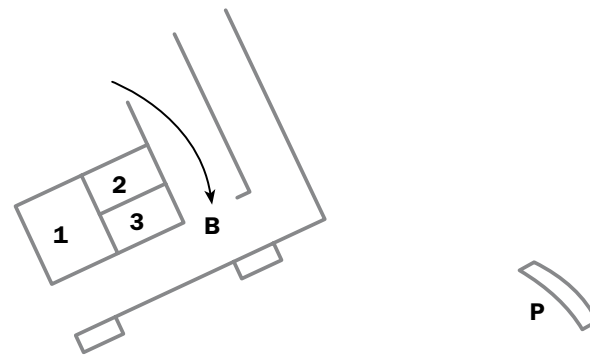
«On dirait une oiselle», etc. [«Con modi di scojattolo», 118₆, p. 134]

Ce petit ensemble de la page 88 se chante: Pinkerton assis sur le banc et Butterfly dans la maison avec Souzouki. Toutes les deux invisibles du public.

«Là-bas» (page 89) [«E ancor», 119₆, p. 136]

Butterfly apparaît en robe de nuit par le shosi n° 3 resté ouvert.

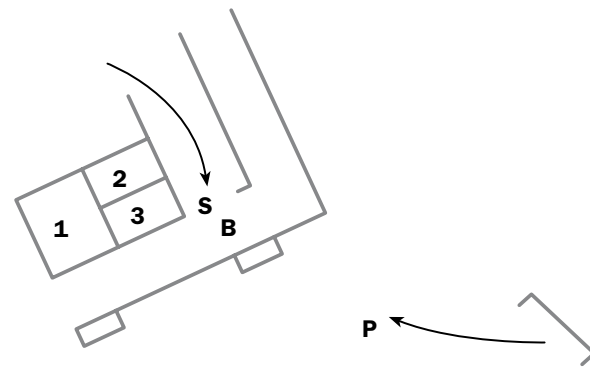
DI18



«Renégate! et heureuse!» [«Rinnegata... e felice.», 119₁₁, p. 137]

Pinkerton se lève et avance un peu vers la maison. Souzouki vient derrière Butterfly et procède aux derniers soins de sa toilette (cheveux et robe).

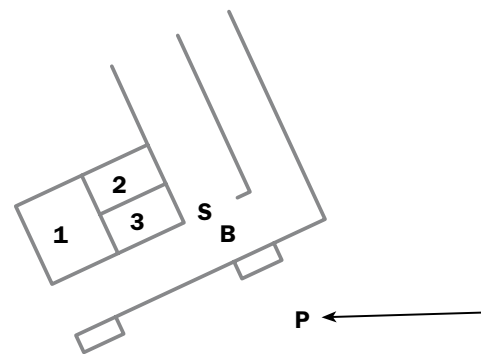
DI19



«Pour moi, je t'ai voulue!» [«ora sei tutta mia», 120₄, p. 138]

Pinkerton avance vers la maison.

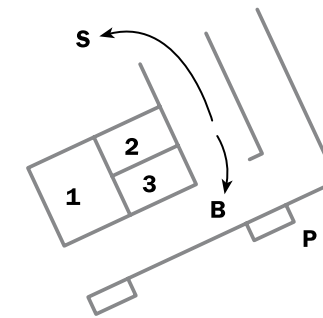
DI20



«Je suis la Déesse du rêve» [«Somiglio la Dea della luna», 120₉]

Butterfly avance sur le devant de la galerie. Souzouki, ayant terminé la toilette de Butterfly, rentre dans la maison.

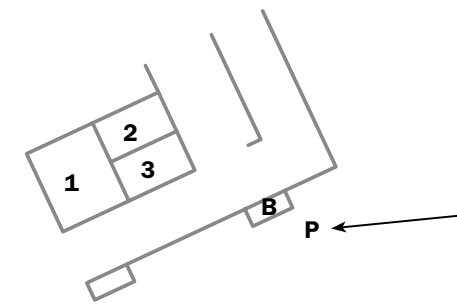
DI21



«Pourtant, tu n'as rien dit encore!» [«Ma intanto finor non m'hai detto», 121₁₂, pp. 140-1]

Pinkerton se rapproche de Butterfly.

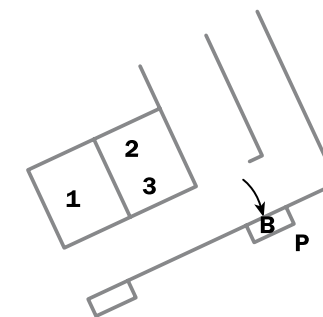
DI22



«Oui, certes, mais peut-être elle n'ose» [«Le sa forse dirle non vuole», 122₅, pp. 141-2]

Butterfly descend sur la marche de pierre vers Pinkerton.

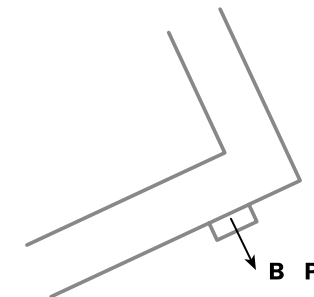
DI23



«de peur qu'elle en vienne à mourir!» [«per tema di averne a morir!», 122₇, p. 142]

Butterfly descend en scène.

DI24



«Il fait vivre» [«ma dà vita», 123₄, p. 143]

Pinkerton attire très doucement et peu à peu Butterfly vers le banc du milieu en la tenant par les mains et en marchant à reculons. Butterfly marche en avant faisant face à Pinkerton.

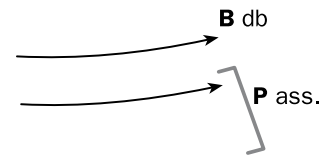
«En tes beaux yeux d'enchanteresse!»²⁶ [«nei tuoi lunghi occhi ovali.», 123₉, p. 144]

Pinkerton et Butterfly arrivent près du banc.

«Si je vous aime?» au 4^e temps 3^e ligne, page 94 [«Adesso voi», 126]

Pinkerton s'assied sur le banc, tenant très amoureusement Butterfly par la main. Cette dernière reste debout, près de Pinkerton.

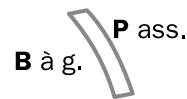
DI25



Sur la seconde mesure de la 3^e ligne page 96. *And.^{te} Sostenuto* [128, p. 148]

Butterfly s'agenouille très lentement aux pieds de Pinkerton assis. Elle laisse reposer sa tête sur l'épaule de Pinkerton qui s'est baissé vers Butterfly.

DI26



«Donne tes mains, ô chère tant aimée!» [«Dammi ch'io baci le tue mani care», 130, p. 151]

Pinkerton se lève, attire Butterfly à lui en la faisant se lever. Ils sont tous les deux debout. Butterfly dans les bras de Pinkerton.

«bien nommée! Papillon charmant!» [«ben nomata tenue farfalla...», 130₄, pp. 151-2]

Butterfly s'échappe des bras de Pinkerton et vient un peu à gauche.

DI27



²⁶ Dopo questa frase veniva l'ultimo brano tagliato dell'atto primo in MB1 e MB2. Nell'arioso «Pensavo, se qualcuno mi volesse...» (36 bb.), Butterfly rivelava al tenente di aver gradito la proposta di maritarsi «per qualche tempo», ma di aver respinto «un uomo americano! | Un barbaro! Una vespa!». Senza questo assolo si perdono le tracce della sua iniziale disponibilità per delle nozze a contratto, oltre che della sua contrarietà verso un uomo di etnia diversa dalla sua. Molto probabilmente Puccini adottò questa soluzione grazie alla nuova prospettiva del finale ideata da Carré, in cui la costruzione della catastrofe viene alimentata proprio dalla caparbità della protagonista nel non volersi rassegnare alla prassi della sua stessa società, che prevedeva i matrimoni per procura.

«Pour qu'il ne puisse fuir!» [«perché non fugga più...», 132₄, p. 154]

Pinkerton s'est avancé vers Butterfly qui lui tourne le dos. Il la saisit par les poignets et l'attire à lui. Elle se trouve le dos appuyé sur la poitrine de Pinkerton, la tête sur son épaule.

«Viens, chère âme» page 102 [«Vieni, vieni...», 132₉, p. 155]

Pinkerton, prenant Butterfly dans ses bras, l'entraîne peu à peu vers la maison.

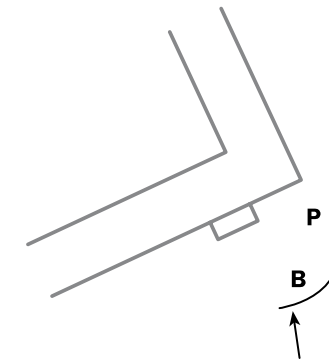
DI28



«Viens, je t'aime!», 2^e mesure, 1^{ère} ligne, page 103 [«Vieni, vieni!», 134₁, p. 158]

Pinkerton attirant Butterfly, l'enveloppe très amoureusement et fait un mouvement tournant derrière elle pour l'emmener dans l'habitation.

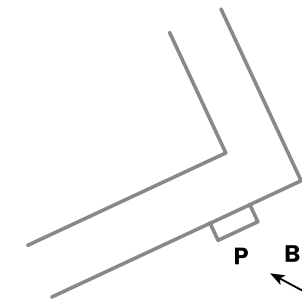
DI29



«Viens, je t'aime!», 1^{ère} mesure, 2^e ligne, page 103 [134₃]

Pinkerton, attirant toujours Butterfly, arrive près de la marche en pierre de la maison.

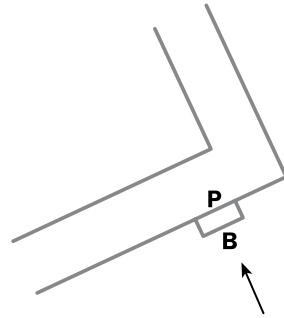
DI30



«Ah! viens! sois à moi», 1^{ère} mesure, 2^e ligne, page 104 [«Ah! Vien, vien sei mia», 134^o, pp. 160-1]

Pinkerton, tenant toujours Butterfly dans ses bras, monte sur la marche en pierre.

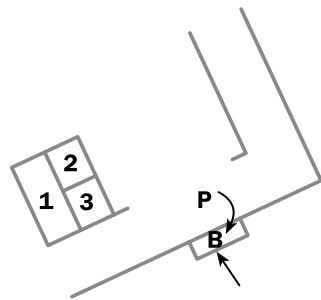
DI 31



«Ah! Et les yeux qu'elles dardent», 1^{ère} ligne, 1^{ère} mesure, page 105 [«Ah! Quanti occhi fisi, attenti!», 135, pp. 161-2]

Pinkerton monte sur la galerie et Butterfly sur la marche. Dans les bras l'un de l'autre.

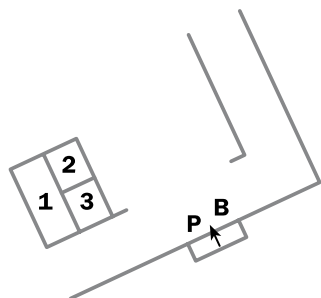
DI 32



«Ah! viens!», 3^e ligne, 2^e mesure, page 105 [«Ah! vien...», 135, p. 163]

Butterfly monte sur la galerie avec Pinkerton.

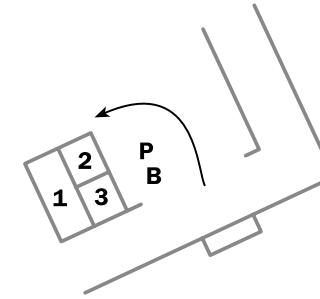
DI 33



«Viens je t'aime», fin du duo, page 106 [«Vien! sei mia!», 135^o, pp. 163-4]

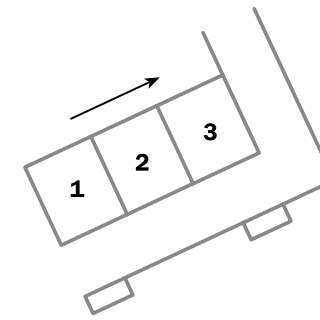
Pinkerton entre dans la maison à reculons par le shosi 3 resté ouvert. Il attire Butterfly en la tenant par les mains. Ils entrent très lentement, lui en reculant, elle face à lui, les mains dans celles de Pinkerton qui l'entraîne.

DI 34



Une fois qu'ils sont entrés dans la chambre, Pinkerton pousse doucement et lentement de droite à gauche depuis l'intérieur la paroi n° 3 qui clôt la maison.

DI 35



3^e ligne, fin de la 2^e mesure, page 106 [136, p. 164]

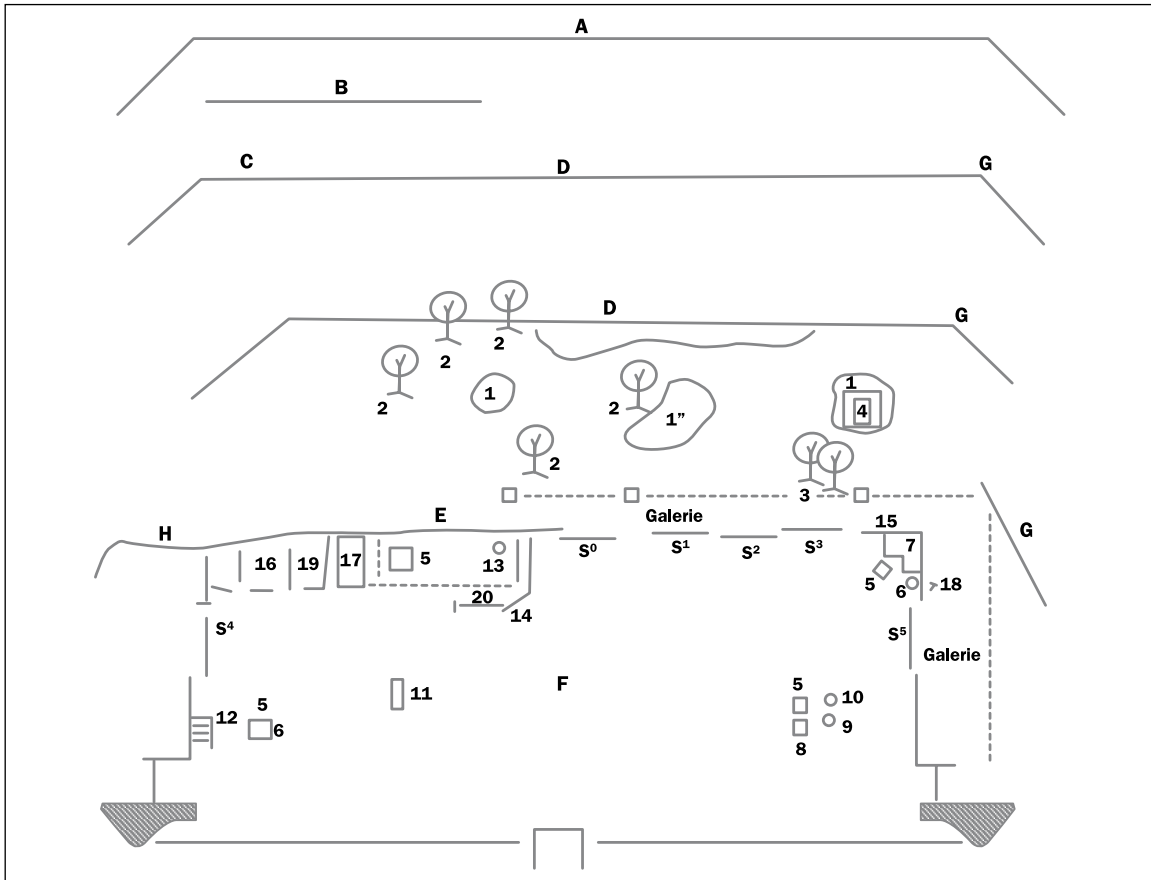
Rideau japonais double. Très lent.

Fin du 1^{er} Acte.



Marcel Jambon, Alexandre Bailly, bozzetto per l'atto II di *Madame Butterfly*, Paris, Opéra-Comique, 1906 (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C. S.r.l.).

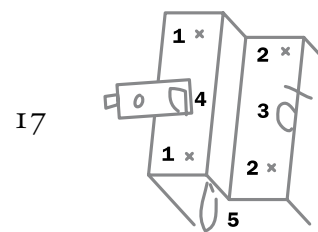
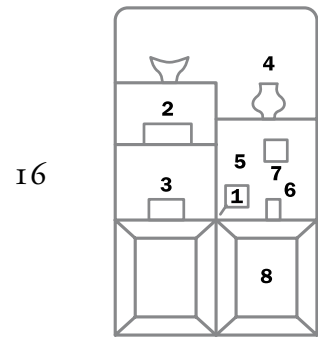
Acte Deuxième



A: Rideau de fond représentant Nagasaki, la rade et la mer. – B: Terrain de ville. – C: Châssis de ville. – D: Terrains bas de fleurs. – E: Alcôve où se trouve l'autel familial de Boudha. L'intérieur de la maison sur praticable de quarante centimètres. – G: Châssis d'arbres. – H: Fond d'intérieur. – S⁰ S¹ S² S³: Shosis ou parois à glissière donnant sur le jardin. – S⁴: Shosi donnant sur la chambre de Butterfly. – S⁵: Shosi donnant à droite à l'extérieur.

1 et 1'': Tertres gazonnés avec pierres et pots de fleurs. – 2: Arbres nature. – 3: Cerisier à deux branches séparées au milieu desquelles vient s'asseoir Butterfly. – 4: Grosse lanterne de pierre. – 5: Petits tapis de natte. – 6: Vases contenant des fleurs fanées. – 7: Étagère en bois placée en encoignure sur laquelle se trouvent trois vases japonais contenant des fleurs un peu fanées. – 8: Une glace japonaise de toilette montée sur pied à laquelle est attaché par

un fil un petit miroir à main japonais dont se sert Butterfly. – 9: Vase japonais en forme de bambou contenant des fleurs. – 10: Boîte à maquillage contenant: un pinceau, du rouge, un peigne et des épingles. – 11: Appui-tête japonais. – 12: «Chibachi» espèce de brasero pour faire chauffer le thé. Sur le chibachi, une théière en porcelaine. – 13: Tabouret rond japonais, en paille. – 14: Paravent. – 15: Longue-vue marine accrochée au chambranle de la porte. – 16: Meuble étagère à compartiment, contenant les objets suivants:



dans le compartiment du bas, fermé par le panneau n° 8, le voile blanc et une boîte à monnaie japonaise, au-dessus; n° 1, une petite corbeille osier japonaise; n° 2: une boîte japonaise; n° 3, une boîte à fumer contenant une pipe à opium, une boîte d'allumettes, des pots à tabac; n° 4: un vase en bronze; n° 5: portrait de Pinkerton; n° 6: une boîte à fumer; n° 7: une boîte à cigarettes américaines.

17: L'autel de Boudha avec les objets suivants:

n° 1: deux lampes électriques japonaises allumées en veilleuses; n° 2: deux vases japonais avec des fleurs; n° 3: la clochette de bois avec sa baguette pour appeler les Dieux; n° 4: Boudha; n° 5: Couteau sabre.

18: Petit panier japonais fantaisie accroché au mur. – 19: Un kakimonos accroché au mur au-dessus de Boudha. – 20: Robe de Butterfly accroché dans l'alcôve derrière le paravent. Une natte japonaise bordée de bandes noires formant des encadrements dans le milieu, recouvre tout le plancher de la maison.

La Maison de Butterfly

Le plancher est surélevé de quarante centimètres environ sur la scène même. Une salle sans profondeur. Au fond à gauche, sur la moitié environ de la largeur, une manière d'alcôve où est un autel familial. Dans ce retrait, à gauche, la statue de Boudha. Sur l'autel, deux lampes japonaises pouvant s'allumer. Une clochette de bois, pour appeler l'attention de la Divinité. Deux vases où l'on met des fleurs. Le couteau sabre suspendu par un cordon à l'angle de gauche du petit autel. Au mur de fond de cette alcôve des kakimonos peints dans les tons très doux. À droite, en dehors, près de l'alcôve, un paravent. À gauche, encastré dans la cloison, un petit meuble étagère dont les parties du bas sont fermées par des panneaux montés sur glissière. Dans l'intérieur, derrière ces panneaux, se trouvent quelques boîtes japonaises, et le voile blanc dont se sert Butterfly au Troisième Acte. Sur l'étagère, les boîtes à fumer, la pipe d'opium, boîte de cigarettes, allumettes. De petites fantaisies japonaises, le portrait encadré de Pinkerton. *Dans la partie droite du fond*, des shosis glissants ouvrent une large baie sur le jardin. – *Dans les jardins* à droite, tout près de la maison, un grand cerisier en fleurs. Au fond, la vue de Nagasaki et de la rade. – Shosi ou porte à glissière [à gauche conduisant dans la chambre – à droite porte à glissière] conduisant à l'extérieur.²⁷

²⁷ La frase fra quadro manca da MES ma figura nelle fonte, M 36 III, di dove l'ho tolta integrando il testo; si tratta probabilmente di un errore del copista, di solito quasi sempre corretto.

À gauche, premier plan, à terre contre la cloison un petit brasero (chibouchi) pour faire chauffer le thé. – En scène, en avant à gauche, un appui-tête japonais. À droite, une petite toilette japonaise avec glace. À l'angle du fond à droite, placée en encoignure, une étagère sur laquelle sont placés des vases et des fleurs. Au chambranle de la baie du fond, côté droit, une longue-vue marine suspendue à un clou. Le sol est entièrement couvert d'une natte bordée de noir. Les portes glissent comme les shosis. La décoration murale est très simple.

Accessoires

En coulisses



Deux lanternes d'intérieur allumées avec des bougies. Sorte de cube en bois monté sur pied, ouvert sur le dessus avec anse fixe et carreaux en papier. – Un plateau sur lequel sont servis des tasses et un service à thé. – Trois grandes gerbes de fleurs; l'une dans les coulisses, côté cour (l'autre dans la coulisse, côté jardin et la troisième dispersée derrière les pots de fleurs qui se trouvent sur le terre gazonné 1° au milieu du jardin).

Côté cour

Le Norimon ou chaise à porteurs du prince Yamadori. Une certaine quantité de fleurs de cerisier, coupées, que l'on jette sur Butterfly lorsqu'elle s'assoit sur l'arbre n° 3. Ces fleurs sont censées tomber de l'arbre en le secouant.

Aux artistes

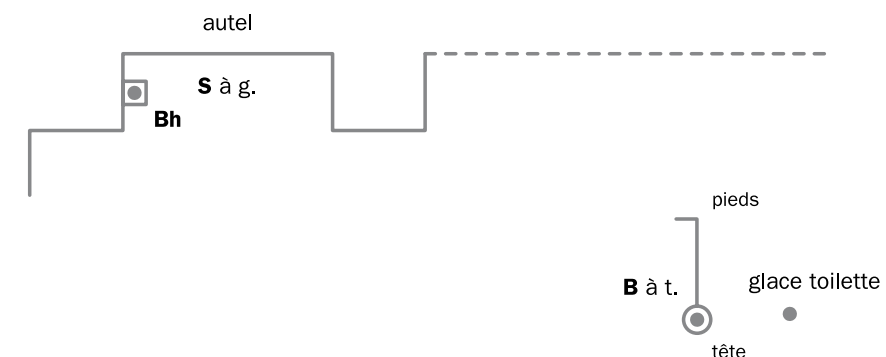
à Sharpless une lettre; à l'enfant de Butterfly une poupée japonaise (jouet).

Au lever du rideau [I, p. 168]

Butterfly est allongée sur le côté droit de la scène, près de la petite toilette. Son corps repose sur les nattes du plancher, face au public, tête en avant et dans les mains; les bras appuyés en avant sur un coussin. Souzouki fait ses prières devant l'image de Boudha; elle est de profil, à genoux, dans le retrait de l'autel. Elle sonne la clochette pour appeler l'attention des dieux au moyen d'une petite baguette ayant un bout garni de feutre et cuir.

Elle frappe selon que l'indique la musique, page 110 [27]

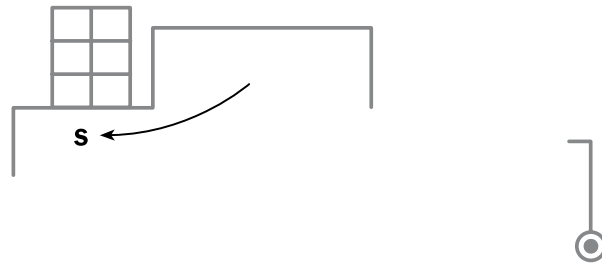
DI 36



«Ventrus et lâches sont les dieux». [«Pigri ed obesi son gli Dei», 44, p. 171]
Butterfly, toujours allongée à terre.

«Souzouki», 3^{ème} ligne, 3^{ème} mesure, page 112 [«Suzuki», 56, p. 173]
Souzouki tourne la tête vers sa maîtresse.

«la misère est prochaine?» [«è lungi la miseria?»], 58]
Souzouki se lève et va au petit meuble étagère, à gauche de l'autel; elle prend une petite boîte et cherche la monnaie.
DI 37



«Quelque monnaie à peine» [«Questo è l'ultimo fondo.», 62, p. 174]
Souzouki montre le coffret de loin à Butterfly toujours allongée.

«Guère!» [«Questo?»], 65]
Souzouki replace le coffret dans le meuble.

«Oh! Trop de frais!» [«Oh! troppe spese!»], 66]
Butterfly baisse sa tête sur le coussin.

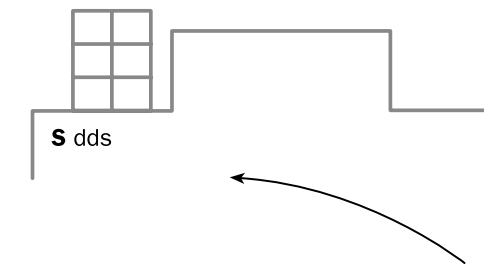
«Sauf qu'il revienne» [«S'egli non torna», 610, p. 175]
Butterfly se soulève à demi.

«la détresse est certaine!» [«siamo male in arnese.», 612]
Butterfly se lève.

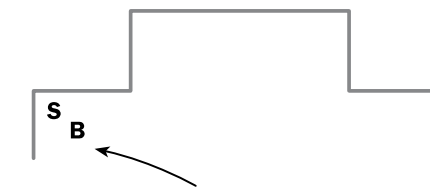
«Il viendra!» [«Ma torna.», 613]
Butterfly très affirmative et convaincue.

«Viendra-t-il?» [«Tornerà!»], 614]
Souzouki doutant.

«Sais-tu pourquoi?» [«rispondi, su!»], 618, p. 176]
Butterfly va vers Souzouki qui est restée de dos, dans l'encoignure à gauche, près du meuble.
DI 38

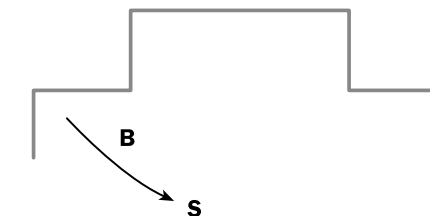


«La cage où son amour constant m'enferme» [«la casa rifornì di serrature», 75]
Butterfly s'approche de Souzouki.
DI 39



«s'il ne devait y revenir jamais?» [«s'ei non volesse ritornar mai più?»], 78, pp. 176-7]
Souzouki tourne sur elle-même pour passer vers Butterfly.

«Je ne sais!» [«Non lo so», 712, p. 177]
Souzouki passe devant Butterfly et va vers la droite.
DI 40



«Tu ne sais!» [«Non lo sai?»], 714]
Butterfly prend Souzouki par le bras et l'arrête pour lui dire:

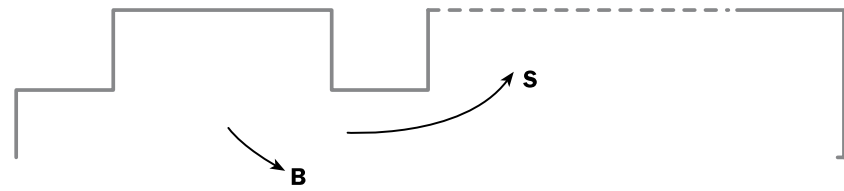
«Mais je t'explique» [«Io te lo dico», 716]
DI 41



«Sous sa garde jalouse, son épouse» [«con gelosa custodia», 8₁₀, pp. 177-8]

Souzouki remonte un peu à droite, se dirigeant vers la baie du fond. Butterfly descend un peu en scène.

DI42



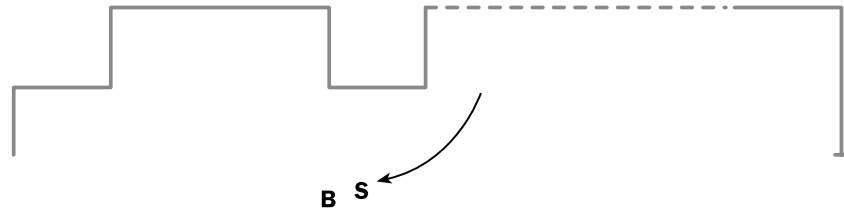
«l'épouse qu'il s'est choisie, Butterfly!» [«La sua sposa che son io, Butterfly», 9₁, p. 178]

Butterfly, un peu descendue en scène, étend ses bras en avant.

«Las! Nul ne se rappelle», etc. [«Mai non s'è udito», 9₄]

Souzouki avec doute se retourne et revient à gauche vers Butterfly.

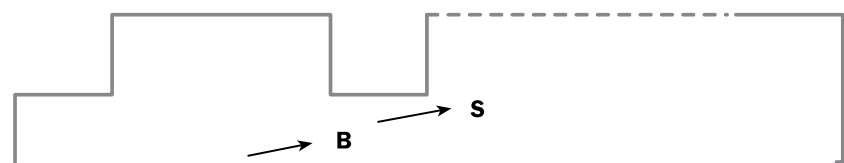
DI43



«Ah! Tais-toi! Sur ta vie!» [«Ah! Taci, o t'uccido», 9₈, p. 179]

Butterfly, furieuse, va vers Souzouki qui s'éloigne avec crainte vers la baie du fond.

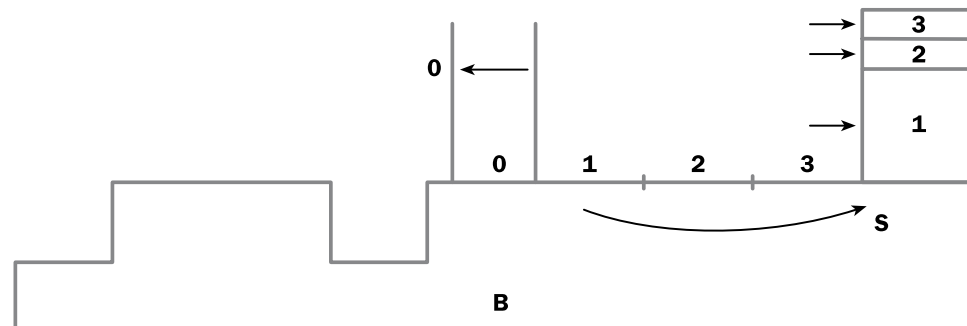
DI44



«Lui, de sa voix si tendre» [«Egli, col cuore grosso», 10, p. 180]

Souzouki commence à ouvrir très lentement les parois, shosis du fond. D'abord le n° 0 de droite à gauche ←; puis les n° 1, 2 et 3 de gauche à droite →. Butterfly reste en scène à droite et Souzouki reste debout, appuyée de dos à droite, à l'angle de la baie ouverte.

DI45



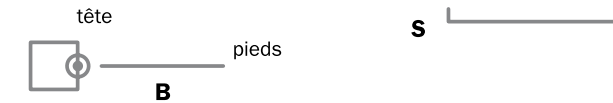
«Et quand le rouge-gorge» [«quando fa la nidiata», 10₁₄, p. 181]

Butterfly s'agenouille.

«fait sa nichée!» [«il pettirosso.», 10₁₆, pp. 181-2]

Butterfly s'allonge côté jardin et repose sa tête sur le petit oreiller japonais. Tête à gauche, pieds sur le milieu de la scène.

DI46



«Il viendra!» 2^{ème} ligne, 2^e mesure, page 119 [«Tornerà», 11₁₁, p. 182]

Souzouki dit cela pour complaire à Butterfly et tombe à genoux de profil, en pleurant, tête baissée.

DI47



«Écoute!...» [«Senti.», 11₂₆, p. 183]

Butterfly se lève sur les genoux et regarde vers la baie au lointain.

«Sur la mer calmée», etc. [«Un bel dì, vedremo», 12, p. 184]

Toute cette phrase qui suit se dit avec une grande conviction. Souzouki la mime en suivant le sens et les impressions des paroles qu'elle exprime.

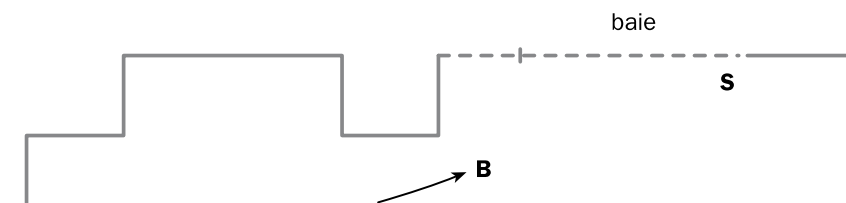
«Un beau navire, vers nous il s'avance»,²⁸ etc. [«la nave appare... Poi la nave bianca», 12₆, pp. 184-5]

Butterfly, face au public, va à genoux, à reculons très doucement vers la baie du fond. Souzouki est accroupie, à genoux au coin, à droite.

«Presque joyeuse, l'heure s'écoule!» [«e non mi pesa la lunga attesa.», 13₆, p. 186]

Butterfly esquisse toujours à genoux son mouvement de recul vers la baie en ayant les bras baissés sur les genoux. Souzouki lève la tête, la regarde et l'écoute.

DI48



«Un homme qui chemine» [«Un uomo, un picciol punto», 13₁₂, p. 187]

Butterfly se lève, face au public.

²⁸ MES continua seguendo il libretto francese (II.I, p. 39), e scrive «Un beau navire qui faisant relâche», invece di «c'est un beau navire, vers nous il s'avance» (MB², II, 12₆).

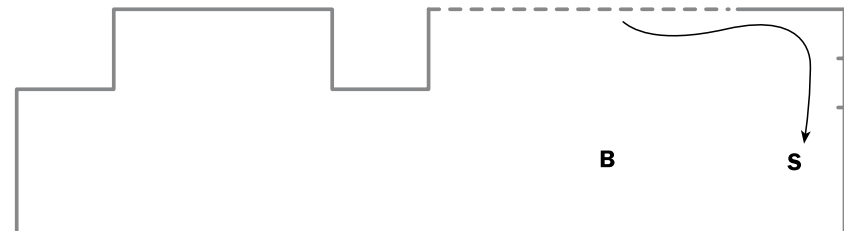
«Qui est-il? Qui est-il?» [«Chi sarà? chi sarà?», 14]
Souzouki à genoux très attentive, se soulève un peu.

«J'entends: Butterfly!», etc. [«Chiamerà Butterfly», 143, pp. 187-8]
Souzouki se lève.

«Et lui, le cœur en peine, m'appelant» [«ed egli alquanto in pena chiamerà», 151, pp. 188-9]

Souzouki, tout en écoutant très attentivement ce que dit Butterfly, descend très lentement en scène en longeant le mur à droite.

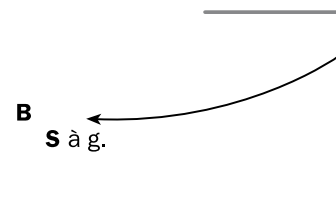
DI 149



«Du profond de l'âme, j'ai foi!» [«io con sicura fede l'aspetto.», 1511, p. 190]

Butterfly debout, face au public, très convaincue, finit les bras levés en avant. Souzouki s'élance aux pieds de Butterfly et lui baise sa robe.

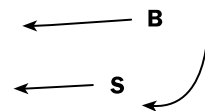
DI 150



Sur la dernière mesure de la 4^e ligne, page 124 [165, p. 191]

Butterfly relève Souzouki et l'embrasse; elle la fait passer devant et la conduit vers la gauche.

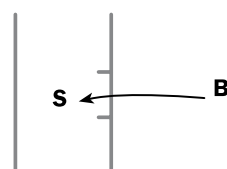
DI 151



Sur la dernière mesure de la dernière ligne, page 124 [168]

Souzouki sort à gauche et laisse la paroi de la chambre ouverte.

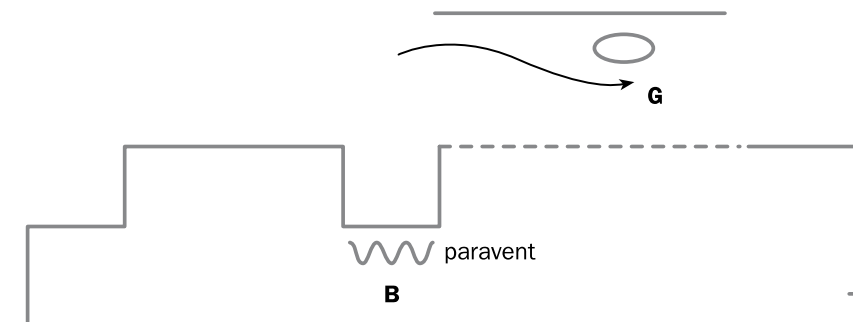
DI 152



Sur les premières mesures, page 125 [169]

Butterfly ayant congédié Souzouki, va s'appuyer contre le paravent près de l'autel. Goro paraît dans le jardin, venant de gauche.

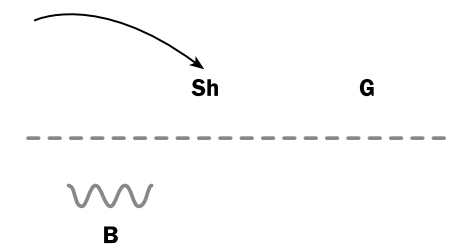
DI 153



Vers la 3^e mesure, 2^e ligne, page 125 [172, p. 192]

Sharpless paraît dans le jardin, venant de gauche.

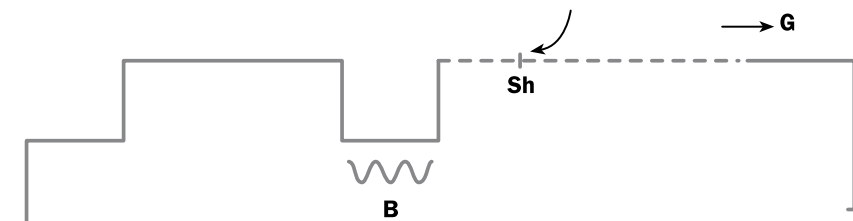
DI 154



Sur la dernière mesure de la 3^e ligne, page 125 [1710]

Sharpless monte dans la maison et frappe discrètement contre un montant de séparation des parois 0 à 1. Goro va dans le jardin et disparaît à droite.

DI 155



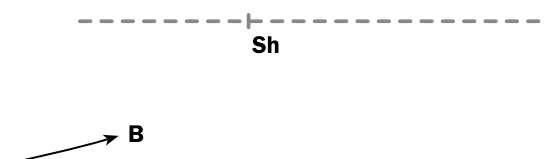
«Madame Pinkerton, je vous prie» [«Madama Pinkerton. Prego», 182]

Butterfly dit cela sans bouger et sans voir Sharpless.

Sur la première mesure, page 126 [186, p. 193]

Butterfly se retourne et aperçoit Sharpless. Mouvement de surprise et de joie de la part de Butterfly. Elle va vers le Consul et le salue très gracieusement en le priant d'entrer.

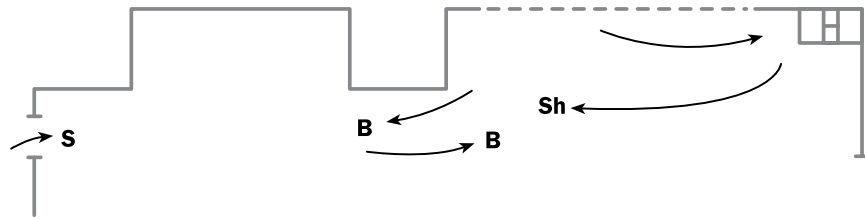
DI 156



«Vous me reconnaissez?» [«Mi ravvisate?», 18₁₁]

Butterfly va vers la chambre à gauche et tape dans ses mains pour appeler Souzouki. Celle-ci paraît et entre. Pendant ce temps, Sharpless est allé poser son chapeau sur une étagère de la petite encoignure à droite. Il revient vers Butterfly.

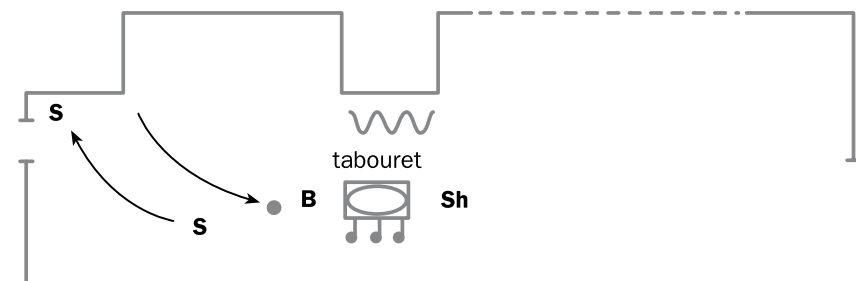
DI 57



«Le bienvenu dans la maison américaine!» [«Benvenuto in casa americana.», 18₁₃, pp. 193-4]

Butterfly va prendre un petit tabouret placé derrière le paravent et l'apporte en scène. Elle salue Sharpless et l'invite à s'asseoir. Souzouki est entrée de gauche; elle a enlevé le petit oreiller japonais qui était en scène et le met dans le coin à gauche; elle prend un coussin qui était dans l'autel et le met en scène en face de Sharpless. Elle prend ensuite dans l'armoire à gauche (étagère) deux boîtes à fumer dans lesquelles se trouvent une pipe à opium, une boîte d'allumettes, des pots à cendres etc.... et vient les placer par terre devant le tabouret.

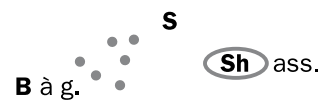
DI 58



Sur les dernières mesures d'orchestre de la 2^e ligne, page 127 [19₆, p. 195]

Sharpless s'assoit sur le tabouret et Butterfly s'agenouille en face de lui. Souzouki prépare les objets à terre.

DI 59



«Vous fumez?» [«Fumate?», 19₁₅]

Butterfly cherche dans la boîte la pipe d'opium.²⁹

«J'ai là...» [«Ho qui...», 20₂, p. 196]

Sharpless cherche la lettre dans sa poche.

²⁹ La didascalie italiana dice solo «Fa cenno a Suzuki di preparare la pipa», MES e MB² specificano (ed è integrazione significativa) che serve per fumare l'oppio.

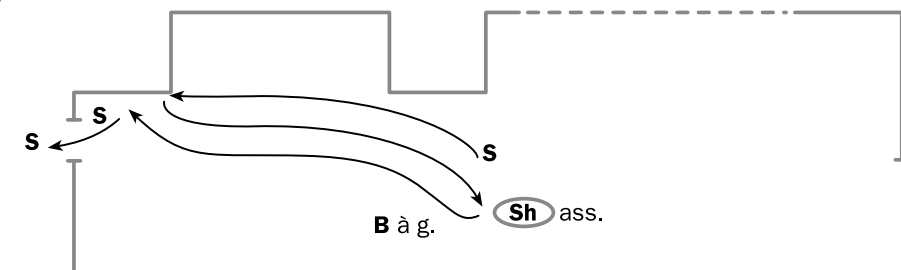
«Pour moi le ciel rayonne!» [«io vedo il cielo azzurro.», 20₄]

Butterfly présente à Sharpless la pipe d'opium – Sharpless remercie et refuse.

«Des cigarettes américaines?» [«le sigarette americane?», 20₁₃, p. 197]

Butterfly remet dans la boîte la pipe d'opium et fait signe à Souzouki d'apporter les cigarettes. Souzouki va les prendre dans la petite étagère de gauche et les apporte à Sharpless qui prend une cigarette. Souzouki replace la boîte dans l'étagère et sort dans la chambre à gauche en laissant la porte ouverte.

DI 60



«À vous!», page 129 [«A voi.», 21₆, p. 198]

Butterfly enflamme une allumette et la présente à Sharpless qui allume sa cigarette.

«Sa santé? – Parfaite!» [«È in salute? – Perfetta.», 21₁₄]

Sharpless cherche la lettre.

«Ma joie est grande» [«Io son la donna», 21₁₇, p. 199]

Butterfly se lève et vient derrière Sharpless assis. Sharpless sort la lettre de sa poche.

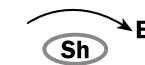
DI 61



«Mais pourquoi?», page 131 [«Ma... perché?», 22₁₆, p. 200]

Butterfly tourne un peu à droite de Sharpless en montrant le jardin.

DI 62



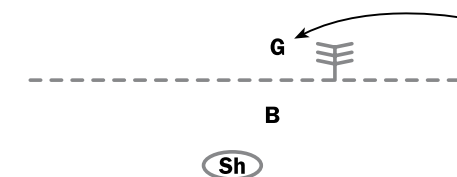
«Mon mari m'a promis» [«Mio marito m'ha promesso», 23₃, p. 201]

Butterfly au-dessus de Sharpless lui montre du doigt la lettre qu'il tient en main.

«J'ai vu trois fois déjà nicher les nôtres» [«Qui l'ha rifatta per ben tre volte», 24₂]

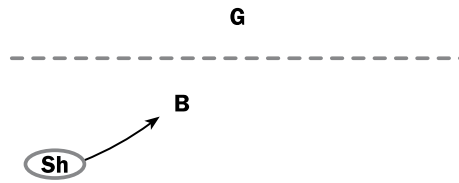
Goro paraît dans le jardin, venant de droite, il s'avance derrière l'arbre et écoute.

DI 63

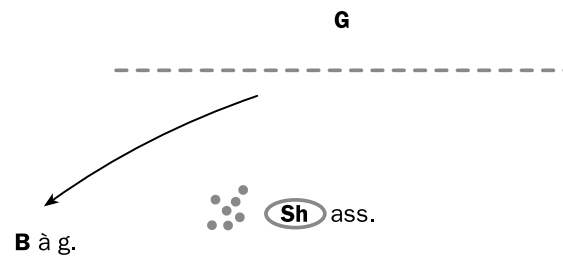


«Les oiseaux sont tout autres» [«usi nidiar men spesso», 24₆]
Goro ricane et rit.

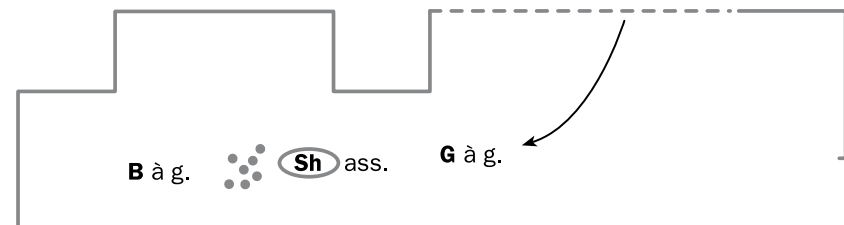
«Oh! l'interprète! Le méchant homme!» [«Oh, c'è il nakodo. Un uom cattivo.», 24₁₁, p. 202]
Butterfly menaçante va vers Goro.
DI64



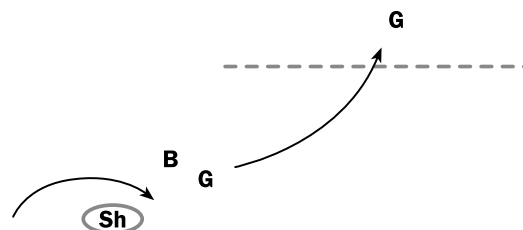
«Veuillez répondre à ma demande» [«prima rispondete alla dimanda mia.», 24₁₉, p. 203]
Butterfly revient près de Sharpless et s'agenouille en face de lui. Goro reste dans le jardin et écoute.
DI65



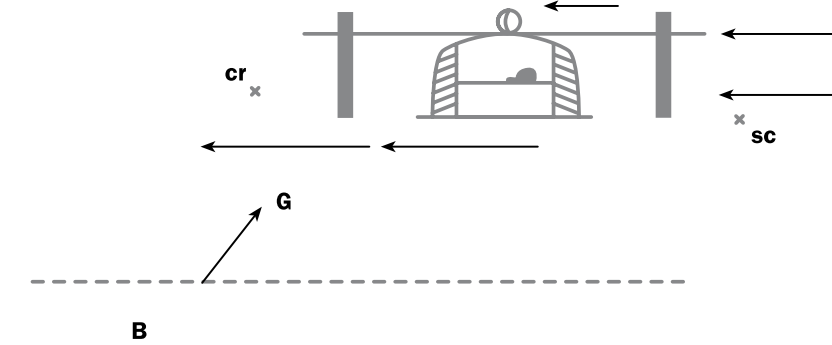
«cet homme me rompit les oreilles» [«{Appena F.B. Pinkerton} fu in mare, mi venne ad assediare», 26₂, p. 205]
Goro qui était dans le jardin avance peu à peu, sort ses galoches qu'il dépose à terre et monte doucement dans la maison.
DI66



«Par sa famille elle est abandonnée» [«I suoi parenti l'han tutti rinnegata», 27₉, p. 206]
Butterfly se lève, passe par derrière Sharpless et va vers Goro qu'elle frappe avec son éventail: Goro se lève et s'enfuit dans le jardin.
DI67

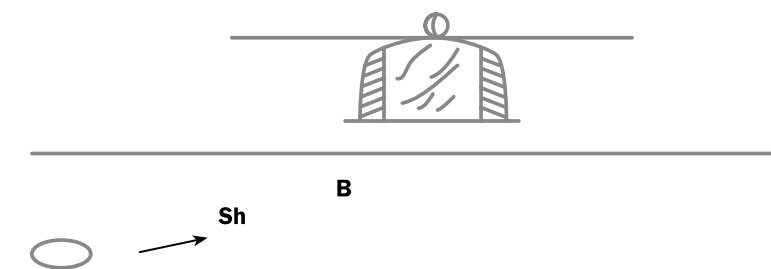


Sur les premières mesures d'orchestre qui suivent, 3^e ligne, page 135 [27₁₃, p. 207]
Le prince Yamadori porté par deux japonais dans un Norimon rentre par la droite au fond du jardin. Le Norimon est porté sur les épaules par deux japonais, un devant, l'autre derrière. Il est précédé par un coureur du prince et suivi par un secrétaire portant un parasol. Dès qu'il aperçoit le cortège, Goro court à son devant, s'agenouille et salue la tête à terre le prince à sa descente.
DI68



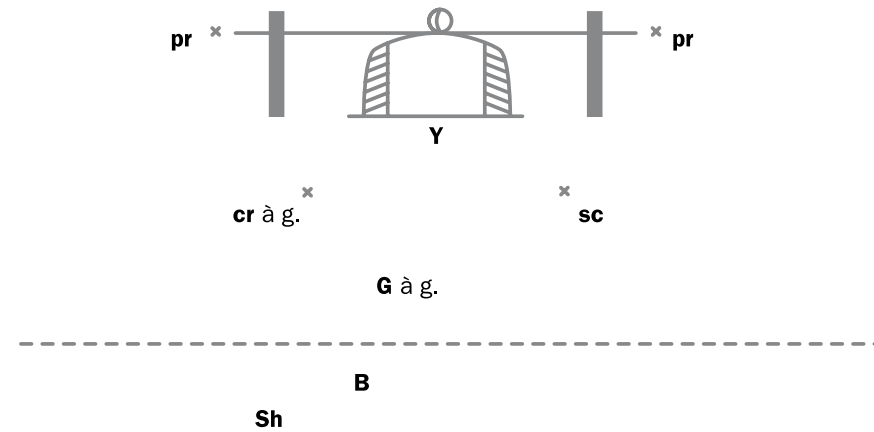
Sh ass.

«Lui! Encore!» [«Eccolo. Attenti.», 27₂₁]
Butterfly, montrant le cortège de Yamadori qui rentre dans le jardin. Sharpless se lève et va vers le fond à la baie.
DI69



Sur les premières mesures d'orchestre, page 136 [28]
Le cortège s'est arrêté au fond du jardin. Le coureur (côté jardin) à gauche, fait glisser la portière du Norimon et se met à genoux tête baissée sur le passage du prince qui sort du Norimon. Le secrétaire qui est à droite du Norimon ouvre le parasol et abrite le prince à sa descente. Il reste en place debout à la droite du Norimon avec le parasol ouvert. Le coureur reste à genoux à gauche du Norimon. Goro est à genoux à gauche sur le passage près du coureur.

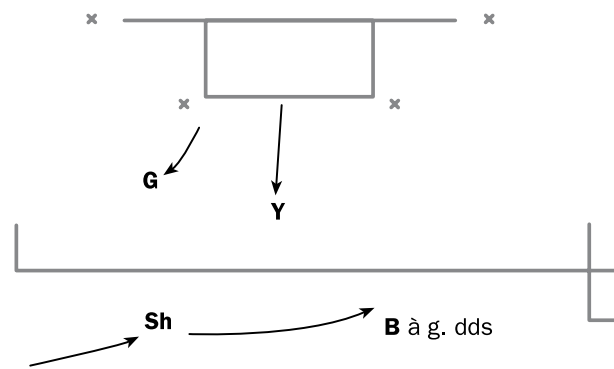
DI70



Vers la 3^e mesure, 3^e ligne, page 136 [28₁₂, p. 208]

Le prince Yamadori est venu vers la maison, mais reste dans le jardin.³⁰ Butterfly, dans la maison, traverse à droite et s'agenouille, dos au public, pour parler au prince qui est venu vers elle. Yamadori dans le jardin, éventail à la main, salue Butterfly et Sharpless. Sharpless, dos au public, est tourné vers Yamadori, salue – Butterfly, à genoux vers Yamadori, salue également. Goro s'est levé et suit le prince.

DI71



«Il n'est pas tortures telles», page 138 [«Tra le cose più moleste», 30₁, p. 211]

Yamadori s'assied sur le bord de la maison (praticable au lointain) face au public vers Butterfly.

DI72

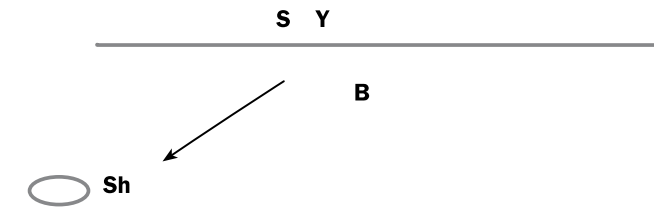


³⁰ Con l'uscita in scena di Yamadori, Carré entra nel vivo della sua interpretazione. Il nobile pretendente scende dalla portantina ma non entra in casa: la sua figura appare tra le quattro pareti aperte sul fondo che danno sul giardino, con il volto rivolto al pubblico, mentre Butterfly resta di schiena. Yamadori non può, o non vuole violare l'interno della dimora, nella quale Cio-Cio-San vive in isolamento volontario tenendo a distanza la realtà. Solo a Sharpless, oltre che a Suzuki (e in parte a Goro, per la funzione che esercita, ma solo per brevi tratti, come in questo scorcio) è concesso entrare. Lo scopo di questa strategia si coglierà con estrema evidenza nel finale, quando anche Kate rimarrà confinata nel giardino circostante.

«Parviendrai-je davantage à transmettre mon message», page 140 [«(Il messaggio, ho gran paura, a trasmettere non riesco.)», 31₁₂, p. 213]

Sharpless remet la lettre dans sa poche avec dépit et descend un peu à gauche.

DI73



«Or, serfs, terres», etc.... [«Ville, servi», 32₃, p. 214]

Goro se rapproche.

DI74



«Par ma foi, je suis liée» [«Già legata è la mia fede...», 33₁]

Butterfly se lève.

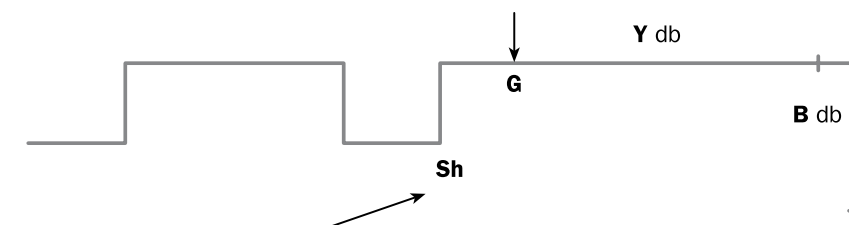
«Elle se croit mariée!» [«Maritata ancor si crede...», 33₃]

Yamadori assis parle, la tête cachée derrière son éventail, à Goro, debout près de lui.

«Mais le Code» [«Ma la legge...», 33₇, p. 215]

Yamadori se lève. Goro monte dans la maison. Sharpless revient vers la baie.

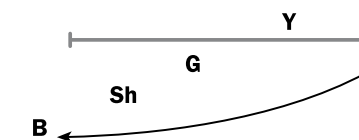
DI75



«Les Etats-Unis!» [«Gli Stati Uniti.», 33₂₁, p. 216]

Butterfly traverse à gauche.

DI76



«Ah! Malheureuse!», 2^{ème} mesure, 2^{ème} ligne [«(Oh, l'infelice!)», 33₂₂]

Yamadori se rassied sur le bord de la maison.

«Chez vous, ouvrir la porte» [«Si sa che aprir la porta», 34, pp. 216-7]

Butterfly, en s'échauffant, se tourne vers Yamadori assis.

DI77



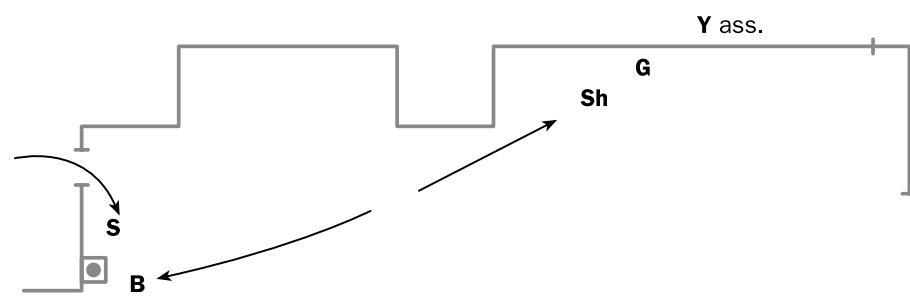
«Ça n'est pas ainsi, n'est-ce pas?» [«Ma in America questo non si può», 34, p. 217]

Butterfly allant vers Sharpless et s'adressant à lui. Celui-ci très embarrassé, détourne la tête sans répondre.³¹

Sur les 1^{ères} mesures d'orchestre, page 145 [36₄, p. 220]

Souzouki venant de la chambre de gauche, apporte un plateau avec tasses et théière pour le thé. Elle les dépose à terre près du brasero à gauche contre le mur, en avant. Butterfly va vers elle et toutes deux préparent le thé pendant le dialogue qui suit entre les trois hommes.

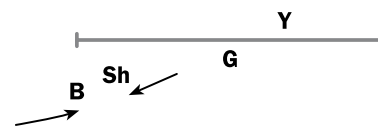
DI78



«Votre grâce veut-elle?» [«Vostra Grazia permette...», 38, p. 222]

Butterfly va vers Sharpless et lui apporte une tasse de thé. Sharpless prend la tasse et vient un peu à gauche.

DI79

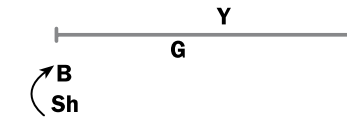


«Les fâcheux personnages» [«Che persone moleste!...», 38₄]

Butterfly à part à Sharpless et en passant derrière lui.

³¹ L'episodio del «Bravo giudice», con il quale l'opera prosegue dopo la frase di Butterfly, venne espunto in MES, probabilmente perché, mostrando la protagonista impegnata in una scenetta leziosa con un atteggiamento eccessivamente regressivo, Carré riteneva di lederne la statura di eroina tragica, tanto coerentemente praticata fino a questo punto. Anche Puccini avrebbe omesso volentieri lo scorcio dalle edizioni successive, trovando «superfluo questo frammento con la *mise en scène* nuova» (cfr. ADAMI, 93, p. 101, qui a p. 27). Il taglio, che va dalle cifre di richiamo da 34₁₇ a 35₁₉ in MB³ (pp. 218-9), è confermato dal libretto (II.3, pp. 46-7), ma non venne riportato in MB¹ e MB², segno che prevalse il pensiero dell'editore Ricordi, contrario alla mutilazione.

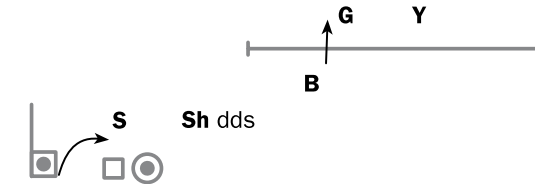
DI80



Pendant les quatre mesures d'orchestre qui suivent [38₇, pp. 222-3]

Souzouki vient déposer à terre, devant le tabouret où était assis Sharpless, le plateau avec les tasses et le thé préparé. Yamadori se lève et se prépare à partir avec regret, il salue. Butterfly va vers la baie en saluant. Goro descend dans le jardin, précédant Yamadori. Sharpless, tourné vers Yamadori, salue.

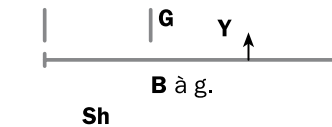
DI81



«À votre aise!» [«Padrone.», 39₆, p. 223]

Butterfly s'agenouille en saluant Yamadori qui fait un mouvement vers le fond pour partir.

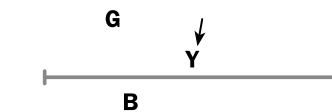
DI82



«Si vous vouliez?...» [«Ah! se voleste...», 39₁₂, pp. 223-4]

Yamadori revenant sur ses pas vers Butterfly.

DI83



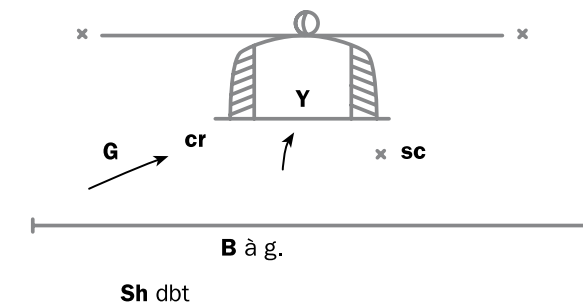
«Oui, mais je ne veux pas» [«Il guaio è che non voglio!...», 39₁₃, p. 224]

Butterfly à genoux et saluant. Saluts nombreux de Yamadori et de Butterfly.

Sur les mesures d'orchestre qui suivent [40]

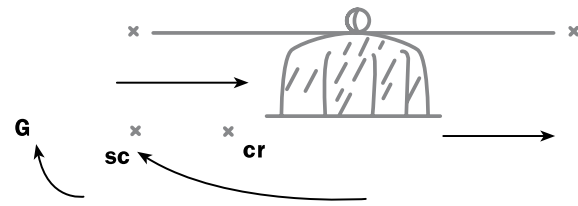
Yamadori rentre dans son Norimon au fond. Sur son passage, le coureur à gauche agenouillé, tête baissée, et le secrétaire à droite. Le coureur ferme la paroi qui sert de portière.

DI84



Les porteurs soulèvent le Norimon et sortent à droite, suivis par le coureur, le secrétaire et Goro.
Le prince salue Butterfly avec son éventail pendant la sortie.

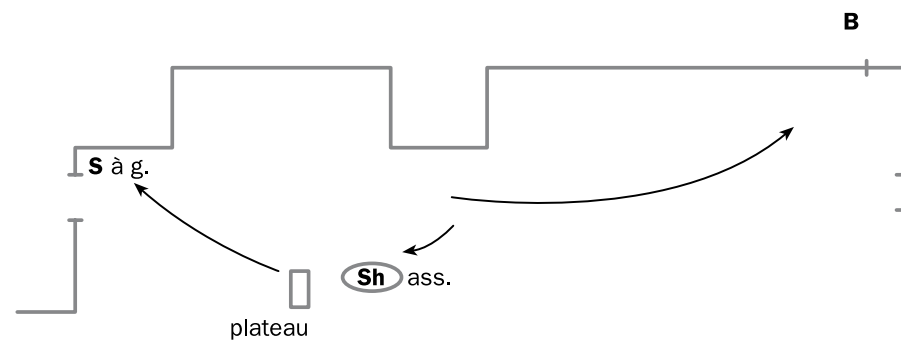
DI85



À la 5^e mesure, page 149 [41, p. 225]

Sharpless va s'asseoir sur le tabouret en avant vers la gauche. Butterfly se lève et traverse vers la droite, va au coin de la baie et regarde au lointain si le prince est bien parti. Souzouki va s'agenouiller au coin, à gauche.

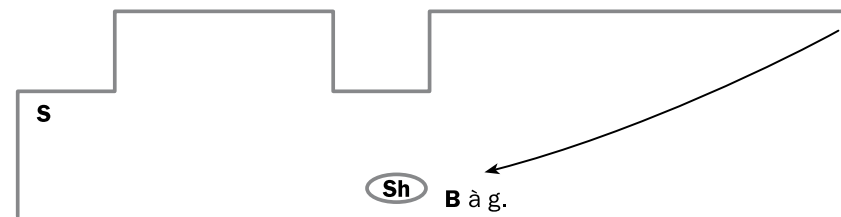
DI86



«À nous deux! Approchez-vous» [«Ora a noi. Sedete qui», 41₃]

Sharpless tire la lettre de sa poche. Butterfly s'approche de Sharpless et vient s'agenouiller à sa droite. Souzouki est à genoux dans le coin à gauche et écoute.

DI87



«Donnez! sur les lèvres! sur le cœur!» [«Date. Sulla bocca, sul cuore...», 41₈, p. 226]

Butterfly prenant la lettre, la baisant et la mettant sur son cœur.

«Je vous écoute!» [«Incominciate!», 41₁₂]

Butterfly rend la lettre à Sharpless.

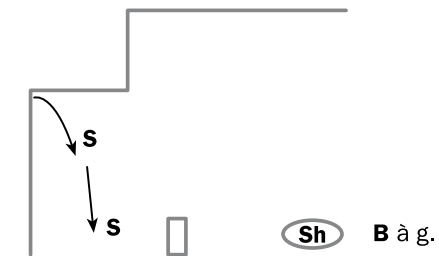
«Je ne souffle plus mot» [«Taccio, taccio, più nulla.», 42₇, p. 227]

En mettant un doigt sur sa bouche promettant d'observer le silence.

«De ces jours pleins d'ivresse» [«Da quel tempo felice», 42₉]

Souzouki se lève et s'avance peu à peu pour écouter.

DI88



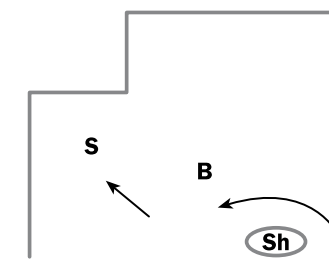
«M'aura-t-elle oublié?» [«Non mi rammenta più.», 42₁₅, pp. 228-9]

Souzouki très émue et très peinée baisse les yeux, prend le plateau à terre devant Sharpless et se relève pour sortir dans la chambre à gauche.

«L'ai-je oublié?» [«Non lo rammento?», 43, p. 229]

Butterfly se lève, passe derrière Sharpless et va questionner Souzouki qui se dirige avec le plateau et le thé en mains, vers la chambre, à gauche.

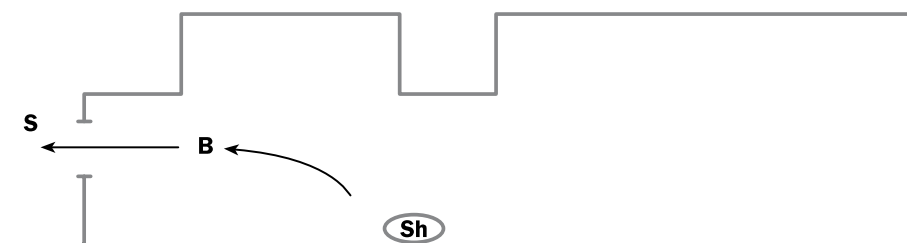
DI89



«M'aura-t-elle oublié?» [«Non mi rammenta più!...», 43₃]

Butterfly, surprise et scandalisée par cette réflexion de la lettre de Pinkerton s'adresse à Souzouki, qui, sceptique et devinant la vérité, baisse les yeux et sort à gauche sans répondre. Elle ferme la porte de la chambre. Butterfly suit des yeux la sortie de Souzouki.

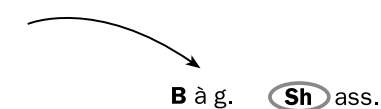
DI90



«Courage!» [«(Pazienza!)», 43₆]

Butterfly revient vers Sharpless et se met à genoux à gauche et en face de lui.

DI91



«Oh! Bien heureux message!» [«Oh le dolci parole!», 43₁₁, p. 230]

Butterfly prend la main de Sharpless qui tient la lettre et embrasse le message.

«Quand? Vite! vite!» [«Quando? Presto! Presto!», 44₅, p. 231]

Butterfly, très émue, se lève vivement, remonte derrière Sharpless, et très impressionnée et affairée, va vers le fond, à droite de la baie et regarde dans le lointain, vers la mer.

DI92



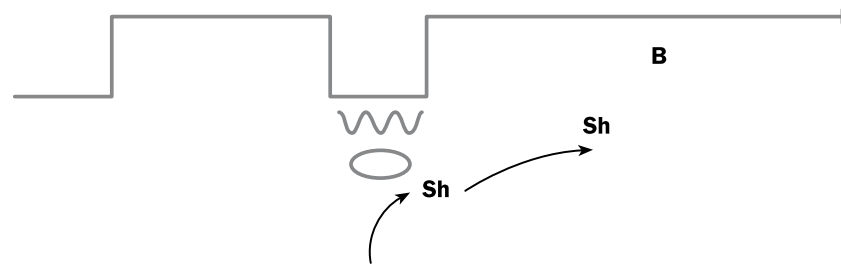
«J'enrage!» [«(Benone!)», 44₅]

Sharpless se lève avec dépit.

«Le diable emporte Pinkerton!» [«(Quel diavolo d'un Pinkerton!)», 45₁, p. 232]

Il prend le tabouret sur lequel il était assis et le place sur le devant du paravent. Il prend une décision ferme et va vers Butterfly.

DI93



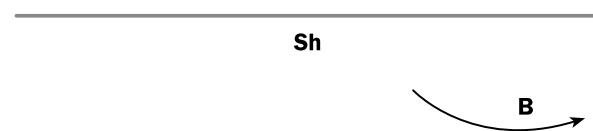
«Enfin, que feriez-vous, Madame Butterfly» [«che fareste, Madama Butterfly», 45₃]

Butterfly se retourne vers Sharpless.

«s'il ne devait vous revenir jamais?» [«s'ei non dovesse ritornar più mai?», 45₄]

Butterfly reste immobile, comme pétrifiée et anéantie sous le coup, se tourne peu à peu et répond avec une émotion intense.

DI94



«Accueillez plutôt l'hommage» [«Accettate la proposta», 46₁₆, p. 233]

Sharpless s'approchant de Butterfly et avec une tendresse paternelle cherche un encouragement.

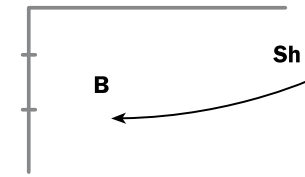
DI95



«Parler ainsi? vous?» [«Mi dite questo!... Voi?», 47₃, p. 234]

Butterfly suffoquée et surexcitée par la proposition de Sharpless traverse à gauche en passant devant lui et va vers la porte de la chambre où se trouve Suzouki.

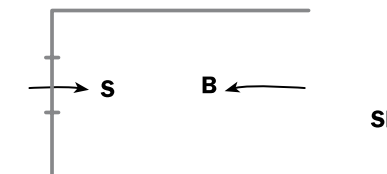
DI96



«Viens, Suzouki!» [«Qui, Suzuki», 47₉]

Butterfly bat des mains pour appeler Suzouki qui paraît rapidement à la porte de gauche.

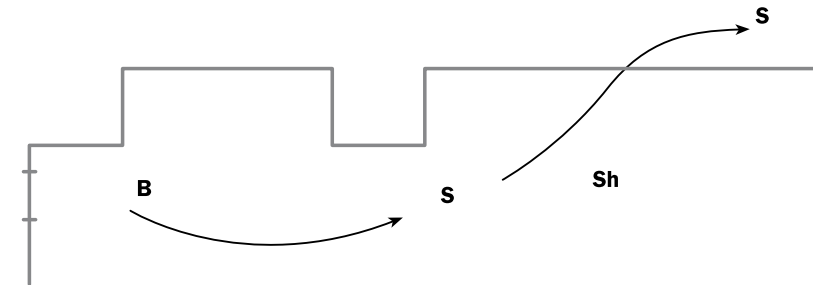
DI97



«car sa Grâce prend congé!» [«che Sua Grazia se ne va», 47₁₁, pp. 234-5]

Butterfly fait passer Suzouki devant elle. Suzouki traverse à droite, fait un grand salut en passant devant Sharpless et sort dans le jardin, côté cour.

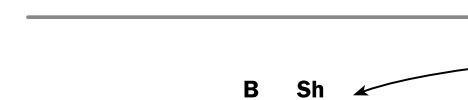
DI98



«J'ai regret de ma rudesse!» [«Fui brutale, non lo nego.», 48₄, p. 235]

Sharpless s'approche de Butterfly.

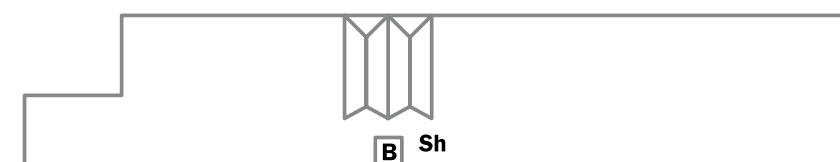
DI99



«En mon cœur, c'est trop souffrir!» [«tanto male, tanto, tanto!», 48₈, p. 236]

Butterfly chancelle. Sharpless la soutient. Elle tombe assise sur le tabouret déjà placé par Sharpless devant le paravent.

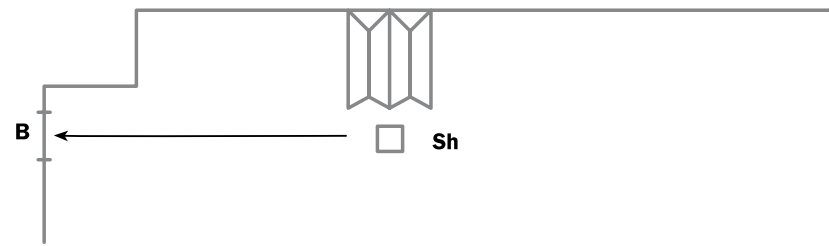
D200



«Ah! Il m'oublie!» [«Ah! M'ha scordata!», 497]

Butterfly prenant une résolution, se lève violemment et sort à gauche, dans la chambre.

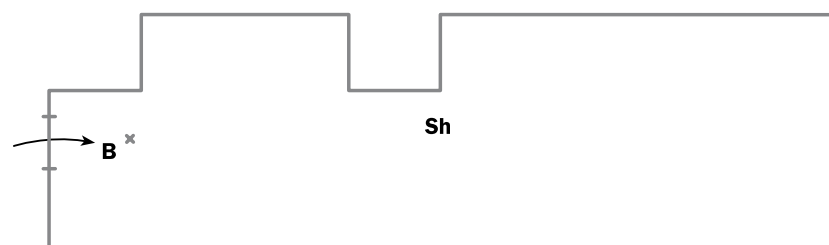
D201



«Et cet autre?» [«E questo?», 506, p. 237]

Butterfly rentre en scène avec l'enfant sur l'épaule gauche.

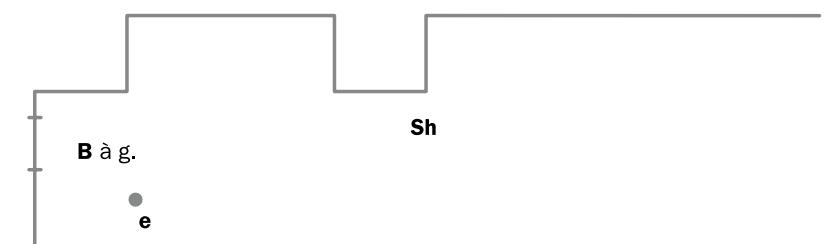
D202



Sur les mesures d'orchestre, 3^e ligne, page 157 [5012, p. 238]

Butterfly dépose l'enfant à terre, un peu à gauche de la scène, puis elle se met à genoux en tenant l'enfant contre elle et l'entourant avec ses bras, Sharpless dans la plus grande surprise.

D203



«Enfant avec ces yeux d'azur» [«{bim-}bo del Giappon», 5111, p. 239]

Butterfly caresse la tête de l'enfant.

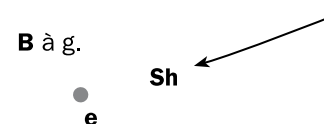
«et cette blonde chevelure?» [«E i ricciolini d'oro schietto?», 5115]

Butterfly embrasse l'enfant et le presse dans ses bras.

«Et Pinkerton le sait?» [«E Pinkerton lo sa?», 521]

Sharpless se rapproche de Butterfly.

D204



«Mais vous, écrivez-lui!» [«Ma voi... gli scriverete», 529, p. 240]

Butterfly faisant signe de la main gauche à Sharpless pour insister davantage.

«Ce seigneur, sais-tu ce qu'il fallait à l'écouter?» [«Sai cos'ebbe cuore di pensare quel signore?», 541, p. 242]³²

Butterfly à genoux, face au public, prend l'enfant dans ses bras. Elle dispose sa tête sur son bras droit, côté jardin. Sharpless, debout, écoute, très impressionné.

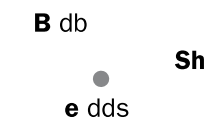
«pour son enfant tendit la main!», dernière ligne, page 160 [«la man tremante stenderà!», 5512, pp. 243-4]

Butterfly à genoux, laisse doucement glisser l'enfant devant sur un coussin et tend la main gauche.

«pour subsister le métier d'autrefois?», 2^{ème} ligne, page 161 [«la carità, muovetevi a pietà!», 5519, p. 244]

Butterfly se lève épouvantée au souvenir de son ancien métier. L'enfant assis sur le coussin, dos au public, s'amuse avec une poupée japonaise qu'il a en mains.

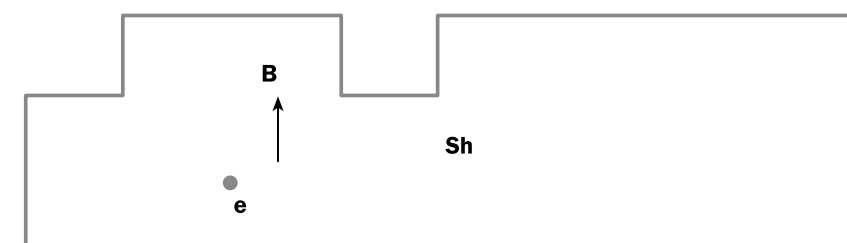
D205



«Et le refrain joyeux qu'elle dira», 2^{ème} ligne, page 162 [«E la canzon giuliva e lieta!», 5610, p. 245]

Butterfly, en reculant vers le fond, avec désespoir.

D206

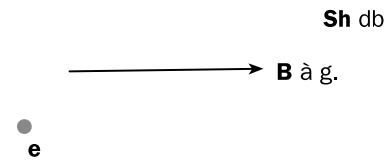


³² Un autre changement à la version de *Butterfly* née à Paris est de caractère surtout textuel, et reflète le notable élargissement du climat de tragédie voulu par Carré. Les vers suivants de l'air de Cio-Cio-San, qui racontent la prémonition de sa fin violente mais de ne pas retourner au métier de *geisha*, figurent pour la première fois dans le livret (II.4, p. 52) et dans la seconde édition du score français sortie en 1907 (MB², p. 55, p. 160), remplaçant la vision illusoire du cortège impérial, avec le souverain du Japon qui s'arrête et donne le rang de prince au fils; les vers furent créés par Ferrier, traduits en italien par Illica pour l'occasion, et actuellement campeggiano dans toutes les éditions ultérieures (voir *Le droghe*, p. 21). Aussi le profil mélodique fut corrigé pour la représentation parisienne (et ultérieurement perfectionné dans les révisions suivantes): dans les dernières mesures Puccini ajouta un saut de quinte ascendante (mi_{b4}-si_{b4}, MB², 5710, p. 163) qui scelle la phrase du soprano sur le mot «mortel», et un cri désespéré de la protagoniste sur la la_{b4} (5712), conférant au morceau une puissante drammatique que auparavant n'atteignait pas.

«Oh! Non! non! pas cela!», fin de la 3^{ème} ligne, page 162 [«Ah! no no! questo mai!», 56₁₆, p. 246]

Butterfly tombe à genoux et se traînant vers Sharpless, va lui prendre les mains en le suppliant.

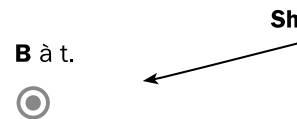
D207



«morte!» [«{vo' tron-}car!», 57₁₀, p. 247]

Butterfly se détache de Sharpless et vient tomber à terre sur le dos, à gauche, en prenant dans ses bras et en entraînant l'enfant avec elle. Tête côté jardin. Sharpless très ému.

D208



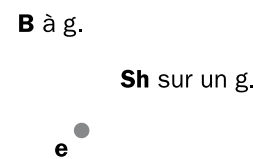
«Je me retire! Pardonnez-moi!» [«Io scendo al piano. Mi perdonate?», 58, pp. 247-8]

Butterfly se soulève un peu, tend la main gauche à Sharpless qui s'empresse de la prendre. Il aide Butterfly à se soulever.

«À toi, donne ta main» [«A te, dagli la mano», 58₆, pp. 248-9]

Butterfly s'agenouille et prend la main de l'enfant qu'elle présente à Sharpless. Celui-ci s'approche et se met sur un genou près de l'enfant.

D209



«Qu'au jour de son retour "Joie"» [«Che il giorno del suo ritorno Gioia», 59₇, p. 250]

Butterfly se redresse sur ses genoux, fait lever l'enfant et le présente à Sharpless qui le prend devant lui.

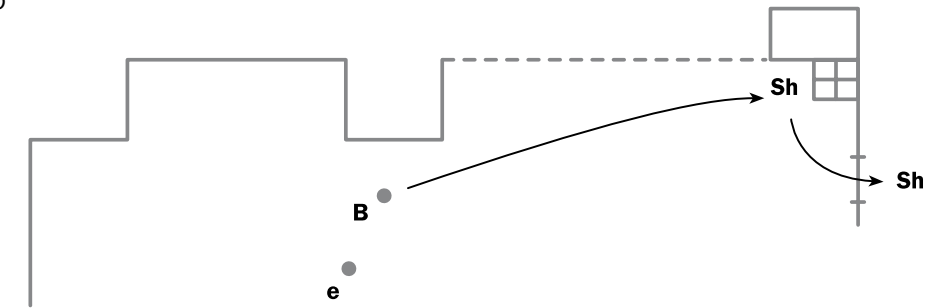
«"Joie" sera mon nom!» [«Gioia mi chiamerò», 59₈]

Sharpless embrasse très affectueusement l'enfant et se lève – Butterfly à genoux prend l'enfant dans ses bras et l'embrasse.

«Je te l'atteste!» (la mesure qui suit) [«te lo prometto», 59₁₄]

Sharpless très ému exprime sa décision d'agir auprès de Pinkerton. Il serre la main de Butterfly et va prendre son chapeau qu'il a placé sur l'étagère de l'angle du fond à droite. Il sort par la porte qui se trouve sur le théâtre à droite.

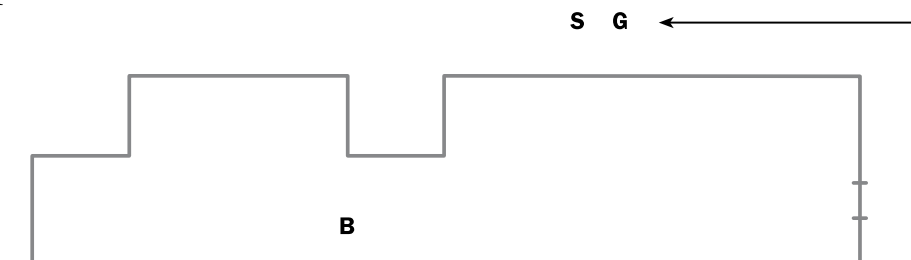
D210



À la 7^e mesure de la page 166 [60₇, p. 251]

Souzouki, tenant Goro par le cou le tire et l'entraîne dans le jardin (ils viennent de droite, côté cour, dans le jardin). Goro se débat et cherche en vain à s'enfuir.

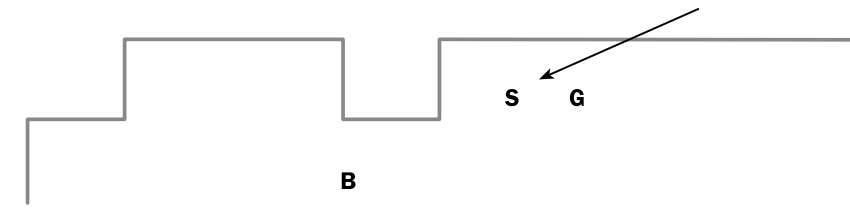
D211



«Qu' y-a-t-il?» [«Che fu?», 62₂, pp. 252-3]

Butterfly se lève. Souzouki tenant toujours Goro par le cou, le tire et entraîne dans la maison vers Butterfly.

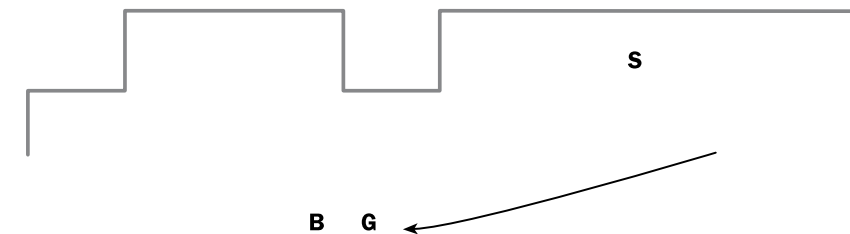
D212



«Je dis ceci, rien plus» [«Dicevo... solo...», 63, p. 254]

Souzouki, lâchant Goro, celui-ci traverse à gauche, vers Butterfly.

D213



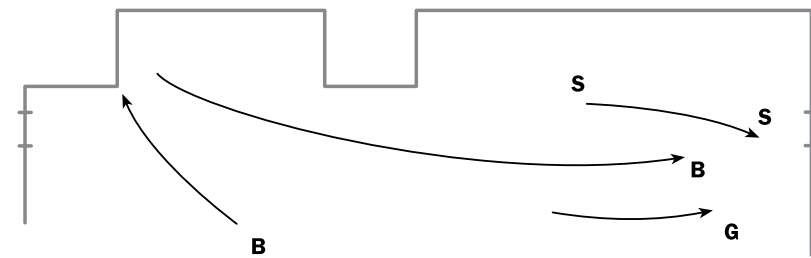
Sur le cri de Butterfly: «Ah!» [63₁₂, p. 255]

Butterfly, folle de rage, va à l'autel de Boudha où se trouve le couteau; elle le prend violemment et se lance sur Goro qu'elle cherche à frapper.

«Ah! Tu mens» [«Ah! tu menti!», 63₁₄, p. 256]

Celui-ci court sur le théâtre, vers la porte à droite pour s'enfuir. Butterfly le rejoint. Goro tombe à genoux. Butterfly veut frapper. Souzouki s'interpose au milieu.

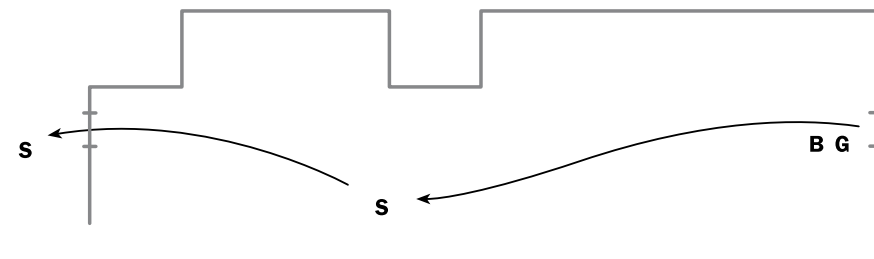
D214



«Redis-le, je te tue!» [«Dillo ancora e t'uccido!», 64₆, pp. 256-7]

Souzouki va vers l'enfant, le prend et l'emmène dans la chambre à gauche.

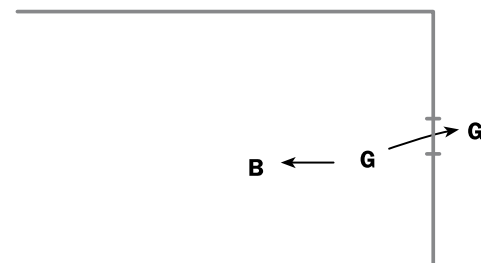
D215



«Va t'en!» [«Va via!», 64₁₂, p. 257]

Butterfly, très surexcitée, a un moment d'hésitation, recule un peu devant Goro avec des petits pas saccadés en tenant le couteau levé, prête à frapper. Goro profite du moment de recul de Butterfly pour ouvrir rapidement la paroi de la porte qui est derrière lui et disparaît à droite très vivement en refermant le shosi.

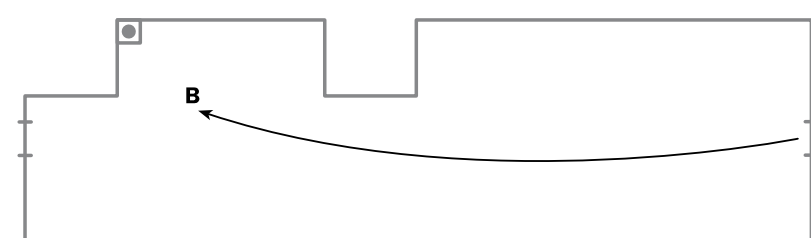
D216



Sur les premières mesures de la page 170 [65₄, p. 258]

Butterfly, dans un état d'abattement extrême va remettre le couteau à l'autel.

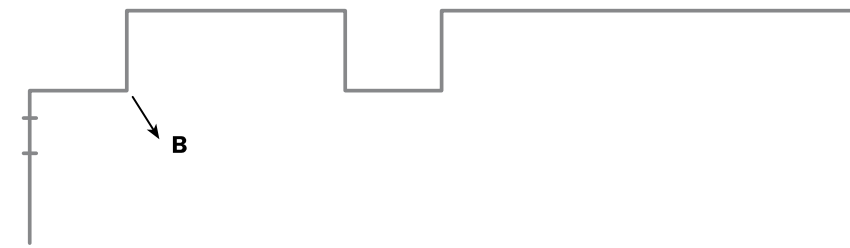
D217



«O toi, mon doux amour» [«Vedrai, piccolo amor», 66₃, pp. 258-9]

Butterfly descend un peu en scène, très émue. Sa pensée revient vers son enfant.

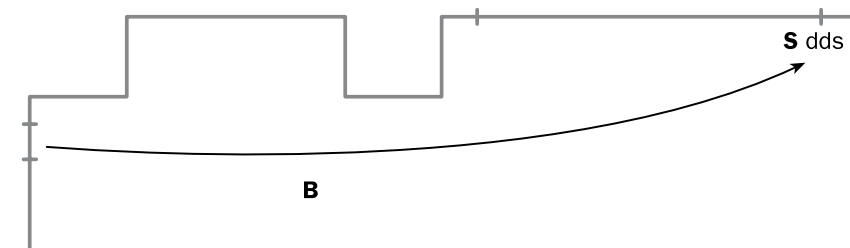
D218



«Dans sa patrie, enfin t'emportera!» [«nella sua terra, lontan ci porterà...», 67₁₉, p. 260]

Coup de canon au fond. Souzouki, venant de la chambre de gauche, traverse rapidement le théâtre en passant derrière Butterfly et va à droite de la baie gauche vers la mer.

D219



«Un navire de guerre!» [«Una nave da guerra...», 68₁, p. 261]

Butterfly court au fond vers la baie, près de Souzouki. Toutes les deux regardent vers la mer.

D220



«Il manœuvre pour jeter l'ancre!» [«Or governa per ancorare.», 68₅]

Butterfly prend la longue-vue qui est accrochée au mur, à droite et revient vers la baie à la gauche de Souzouki.

D221



«Guide ma main» [«Reggimi la mano», 68₇, p. 262]

Butterfly très nerveuse. Souzouki lui soutient la longue-vue. Toutes deux observant la mer.

D222



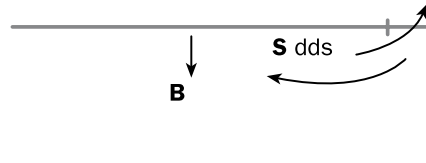
«Abraham Lincoln!» [«ABRAMO LINCOLN!», 69₄]

Se tournant face au public.

«Tous ont menti! oui, tous mentaient!» [«Tutti han mentito! tutti!... tutti!...», 69₆, p. 263]

Butterfly, dans une grande exaltation, remet la longue-vue à Souzouki qui la replace contre le mur à droite. Puis elle revient à la baie et regarde vers la mer. Butterfly est un peu descendue en scène.

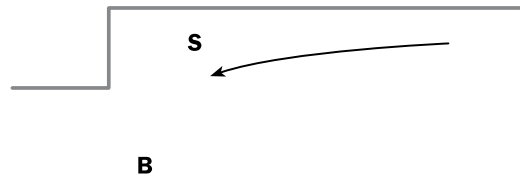
D223



«Triomphe d'amour» [«Trionfa il mio amor!», 69₂₀, p. 264]

Butterfly et Souzouki sont dans la joie. Tout en regardant vers la mer, Souzouki traverse au fond de droite à gauche.

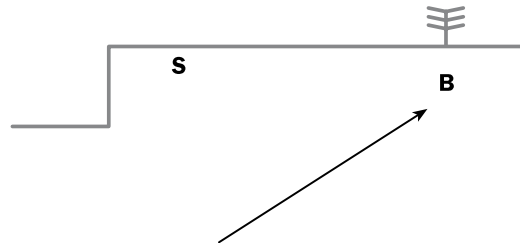
D224



«Il m'aime encore!» [«Ei torna e m'ama!», 69₂₅, p. 265]

Butterfly, remplie de joie, se tourne vers la terrasse et va au fond pendant les mesures d'orchestre qui suivent.

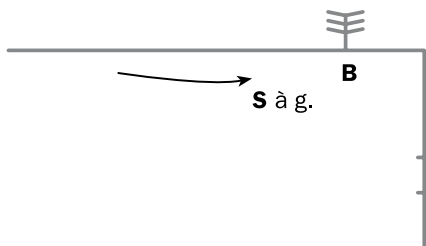
D225



«Sur ma joue la brise qui secoue» [«Scuoti quella fronda di ciliegio», 71, p. 266]

Butterfly va s'asseoir face au public sur l'arbre qui se trouve dans le jardin à droite tout près de la maison. Souzouki vient près d'elle et s'agenouille. En secouant l'arbre, les fleurs du cerisier tombent sur Butterfly.

D226



«Que tout ici», page 176 [«Tutto tutto», 72₁, p. 268]³³

Butterfly descend de l'arbre et vient en scène. Souzouki se lève et vient en scène n° 2.

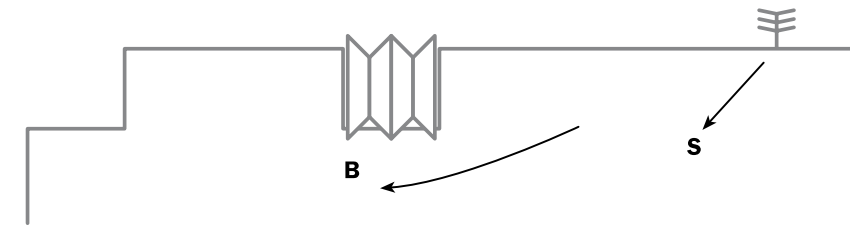
D227



«Comme est la nuit pleine d'étoiles» [«come la notte è di faville...», 72₄, p. 269]

Butterfly est venue à droite vers le paravent. Souzouki est descendue un peu en scène.

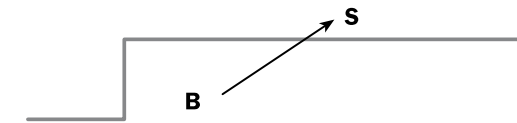
D228



«Va, va donc!» [«Va pei fior!», 72₉]

Souzouki descend dans le jardin.

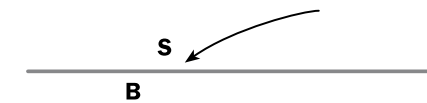
D229



«Toutes les fleurs?», 1^{ère} mesure, page 171 [«Tutti i fior?...», 75, p. 270]

Souzouki revient pour demander à Butterfly: «Toutes les fleurs?».

D230



«Toutes! Va, pêcher» etc... [«Tutti... tutti. Pesca», 75₃]

Souzouki repart dans le jardin et sort côté cour pour prendre des fleurs. Butterfly enlève des vases qui sont en scène toutes les fleurs fanées et les jette à terre.

D231

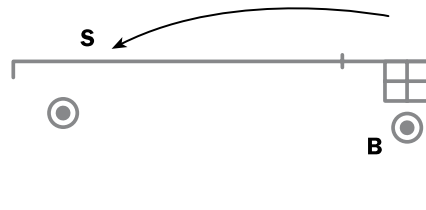


«L'hiver aura ce semble», dernière ligne, page 171 [«Uno squallor d'inverno», 75₁₀, p. 271]

Souzouki revient dans le jardin de droite avec une brassée de fleurs.

³³ Per ragioni metriche la battuta di Butterfly nello spartito francese viene anticipata al levare (MB², 72).

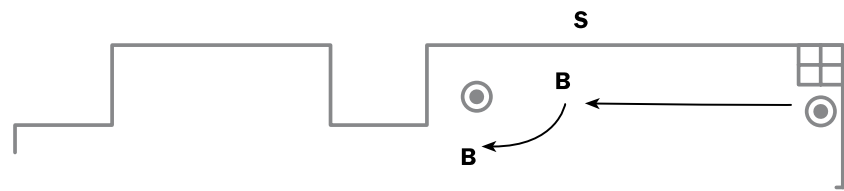
D232



«Et le logis s'embaume vers un printemps nouveau» [«Tutta la primavera voglio che olezzi qui», 76, pp. 271-2]

Butterfly va prendre des fleurs dans la brassée qu'apporte Souzouki et les place dans le vase, à gauche, près du paravent. Souzouki ayant encore des fleurs en mains attend que Butterfly les place.³⁴

D233



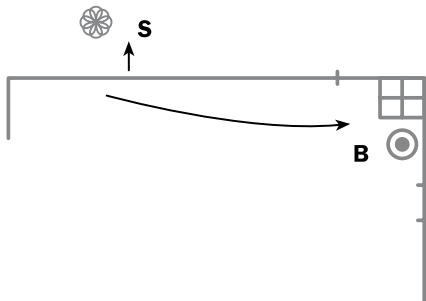
«À vous, maîtresse!» [«A voi signora.», 76₈, p. 272]

Butterfly prend le reste des fleurs que tient Souzouki.

«Encore, encore!» [«Cogline ancora.», 76₁₀]

Souzouki va dans le milieu du jardin. Butterfly traverse à droite.

D234

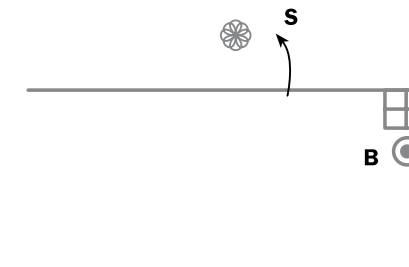


«Souvent, à cette place» [«Soventi a questa siepe», 76₁₄, p. 273]

Souzouki prend des fleurs au tertre de gazon qui se trouve vers le milieu du jardin. Butterfly place des fleurs à droite dans des vases qui sont sur l'étagère d'angle de droite.

³⁴ Carré prescrive un'azione incalzante delle due giapponesi, che renda palese (e vieppiù illusoria) la loro gioia.

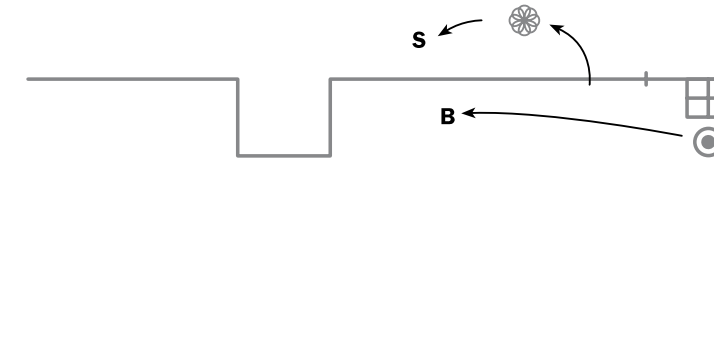
D235



«Il me doit bien ses fleurs!» [«essa i suoi fior mi dà!», 77₁₄, p. 274]

Souzouki apporte à Butterfly les fleurs qu'elle vient de cueillir, au tertre de gazon du milieu du jardin. Butterfly va les prendre.

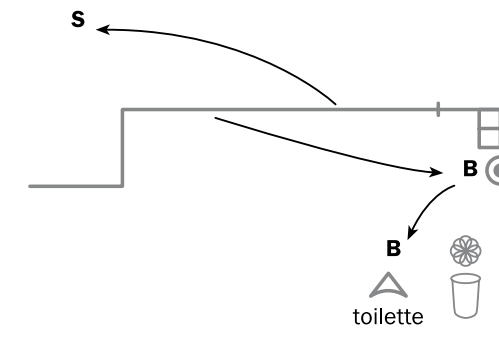
D236



Sur les mesures d'orchestre qui suivent [78, p. 275]

Souzouki repart dans le jardin et sort à gauche pour chercher d'autres fleurs. Pendant ce temps, Butterfly revient à droite et met des fleurs dans tous les vases sur l'étagère ainsi que dans celui placé à terre près de ce meuble. Elle va vers la petite glace de toilette en scène, à droite, où se trouve un vase japonais et le garnit également de fleurs.

D237



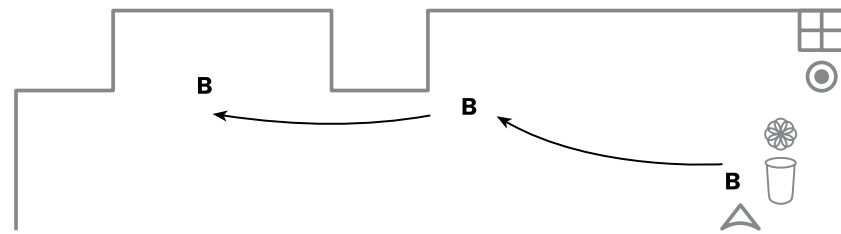
À la fin de la musique d'orchestre au bas de la page 180 [78₁₈, p. 276]

Souzouki revient de gauche dans le jardin avec une autre brassée de fleurs.

Sur: «J'ai tout pris!» [«Spoglio è l'orto», 78₁₉]

Butterfly prend quelques fleurs à la brassée qu'apporte Souzouki et va les mettre dans les vases qui sont sur l'autel de Boudha.

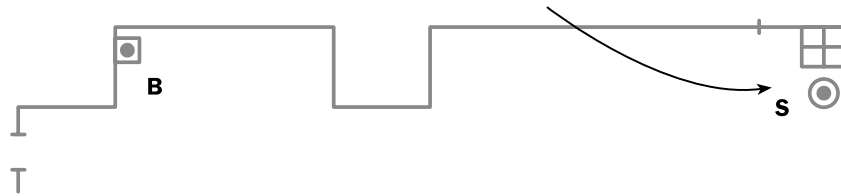
D238



«Sur le seuil, jetons des roses» [«Rose al varco della soglia», 78₂₃]

Souzouki monte dans la maison avec les fleurs sur les bras. Butterfly jette des fleurs devant l'autel et Souzouki va à la droite mettre quelques fleurs sur l'étagère.

D239



«Que le logis respire les parfums», ensemble, page 182 [«Tutta la primavera voglio che olezzi qui...», 79, p. 278]

Butterfly et Souzouki viennent en scène et jettent des fleurs, petit à petit, pendant cet ensemble.

D240



«Jetons comme à brassées», page 184 [«Gettiamo a mani piene», 79₁₉, p. 280]

Butterfly et Souzouki se rapprochent un peu et jettent des fleurs une à une sans bouger, face au public.

2^e mesure, page 185 et sur celles d'orchestre qui suivent [80₈, p. 281]³⁵

Petite pantomime. – 1^{ère} et 2^e mesures. Butterfly et Souzouki se retournent sur place, se regardent et se saluent.

D241

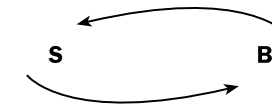


³⁵ Carré inventa in questo punto una pantomima, che specifica nel dettaglio battuta dopo battuta, valorizzando un fulmineo inserto musicale che Puccini aveva aggiunto fin dal 1905, riprendendo la melodia del duetto dei fiori (cfr. SCH¹, 74.E.4). Le voci di Suzuki e Cio-Cio-San si sono appena fuse in un *a due* condotto prevalentemente per terze parallele (alla maniera antica), che le unisce affettivamente in un rapporto di solidarietà da amiche, al di là del rapporto gerarchico, infine si lasciano andare a un minuscolo *pas de deux*, prima di prepararsi per la lunga veglia notturna.

3^e mesure [80₉]

Passade. Elles changent de place l'une et l'autre et passent en trottant menu. Butterfly passe par devant et Souzouki par derrière.

D242

4^e mesure [80₁₀]

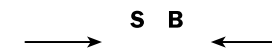
Se tournant l'une vers l'autre et se saluant sur place.

D243

5^e mesure [80₁₁]

Butterfly et Souzouki se rapprochent très près l'une de l'autre.

D244



«Les branches enlacées» [«corolle di verbene», 80₁₂]

Jettent des fleurs une à une, face au public, le bras en avant.

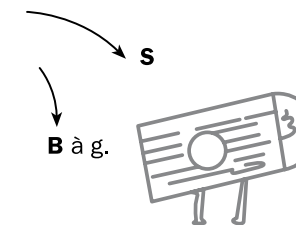
«Font un réseau de fleurs!» [«petali d'ogni fior!», 80₁₄, pp. 281-2]

Elles jettent chacune la dernière fleur qu'elles ont en main, toujours en avant.

Vers la 2^e mesure, page 186 [81₄, p. 282]

Butterfly et Souzouki vont s'agenouiller à terre devant la petite toilette placée à droite. Souzouki se dispose à la servir.

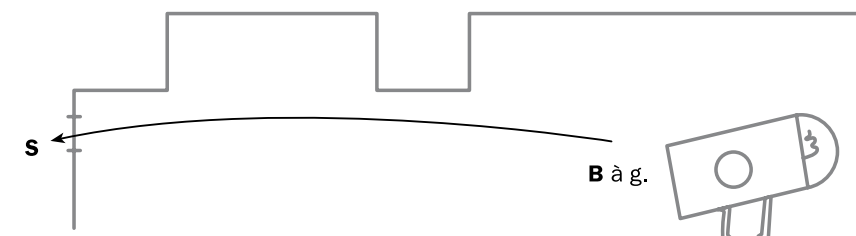
D245



«Non, porte d'abord l'enfant» [«No! pria portami il bimbo», 82₆, p. 283]

Souzouki va chercher l'enfant dans la chambre, à gauche.

D246



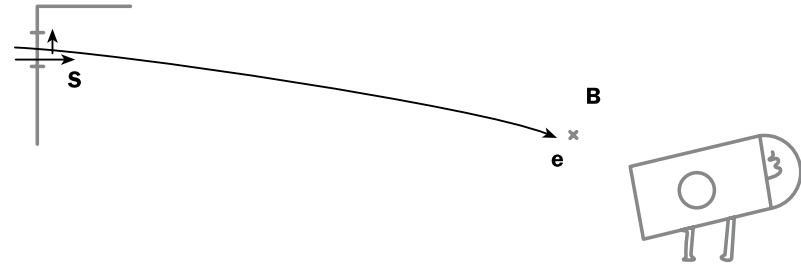
«Je suis changée!» [«Non son più quella!...», 82₁₁]

Butterfly seule en scène, à genoux devant sa toilette et ayant pris en main un petit miroir japonais suspendu par un cordon à ce petit meuble, se regarde tristement.

«Ont glacé mon sourire» [«nel lontan troppo fiso», 83₂, p. 284]

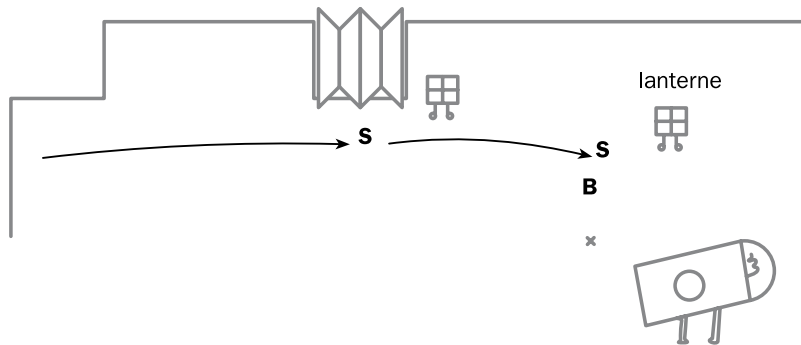
Souzouki fait entrer l'enfant par la porte de gauche. Celui-ci court seul vers sa mère et va s'agenouiller auprès d'elle. Souzouki le suit portant deux grandes lanternes carrées japonaises montées sur pied et allumées pour éclairer la chambre. Dès qu'elle a passé la porte de gauche pour venir en scène, Souzouki dépose à terre une lanterne pour avoir une main libre et ferme la paroi shosi de la porte.

D247



Dès qu'elle a fermé la porte, Souzouki prend la lanterne qu'elle a posée à terre et va la placer au fond près du paravent; elle vient placer l'autre près de la toilette où se trouve Butterfly et s'agenouille auprès d'elle.

D248



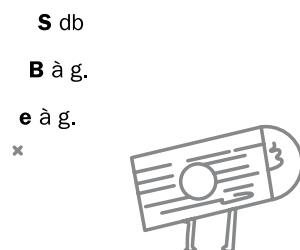
«Au tien, je fais de même» [«ed anche a te piccino», 84₁]

Butterfly met du fard à la figure de l'enfant.

«Ne bougez plus! j'arrange votre coiffure!» [«Non vi movete, che v'ho a ravviare i capelli.», 84₅, p. 285]

Souzouki se lève et arrange les cheveux de Butterfly.

D249



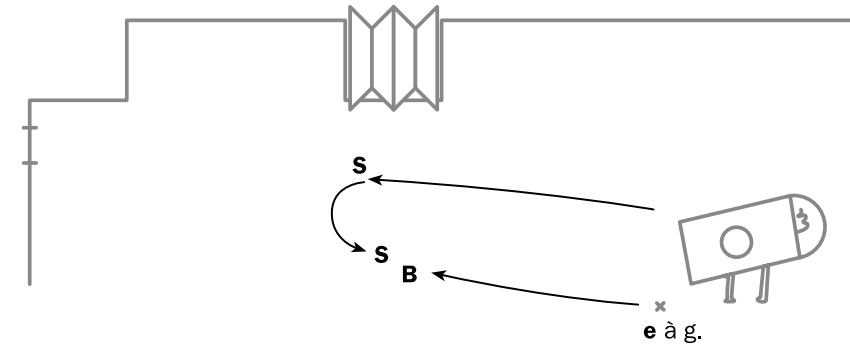
«Mon long martyr» [«già del mio danno», 85₄, p. 286]

Butterfly en se maquillant.

«Mes beaux atouts d'épouse!» [«L'obi che vestii da sposa.», 85₁₃, p. 287]

Butterfly se lève et va derrière le paravent. Souzouki la suit et va prendre derrière le paravent la robe de Butterfly.

D250



«Grande est ma joie!» [«Qua ch'io lo vesta.», 88₁]

Souzouki aide Butterfly à se mettre sa robe.

D251

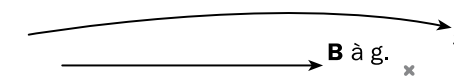
S B

x
e

«Dans mes cheveux des fleurs, encore des fleurs! Voici!» [«E un papavero rosso nei capelli... così.», 88₈, p. 288]

Souzouki prend des fleurs près de Boudha et les donne à Butterfly qui les pique dans ses cheveux. Elles vont toutes les deux à droite s'agenouiller près de l'enfant. Butterfly lui met des fleurs dans les cheveux.

D252



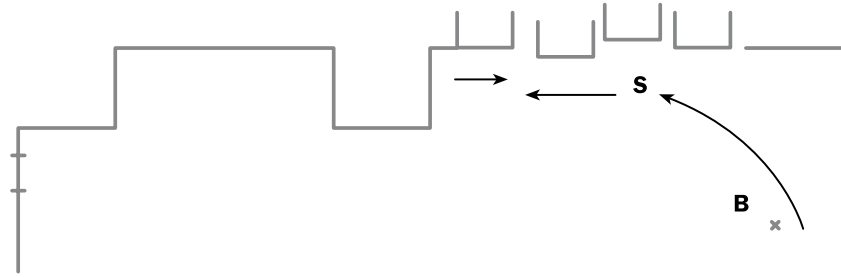
«Maintenant faisons trois trous au shosi!» [«Nello shosi or farem tre forellini per riguardar», 88₁₀, pp. 288-9]

Tous les trois, faisant face au public, Butterfly tenant l'enfant au milieu et les trois têtes rapprochées. Tous les trois à genoux.

«Comme trois souris» [«{topoli-}ni ad aspettar», 88₁₅, p. 289]³⁶

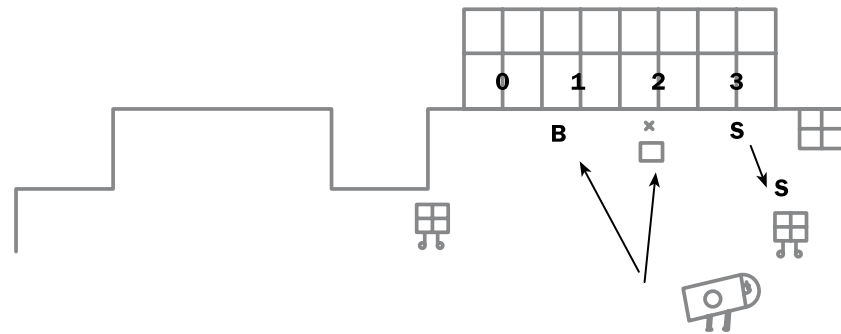
Pendant les mesures d'orchestre qui suivent, Souzouki se lève et va fermer les shosis (parois du fond). Le n° 0 de gauche à droite et les numéros 1, 2 et 3 de droite à gauche.

D253



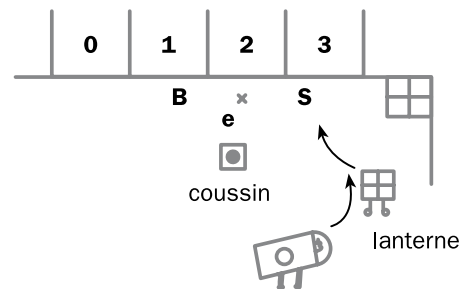
Ensuite Souzouki prend un petit coussin natte placé à terre près de l'étagère au coin à droite et vient le mettre devant la paroi n° 2. – Butterfly se lève, prend l'enfant par la main et le conduit au fond devant le shosi n° 2.

D254



Souzouki vient placer la petite toilette un peu à droite, prend la lanterne qui était auprès et l'apporte au fond à droite, près des shosis. Elle s'agenouille ensuite devant le shosi n° 3. L'enfant agenouillé devant le n° 2 et Butterfly debout devant le n° 1. Tous les trois le dos tourné au public et regardant vers le lointain.

D255



³⁶ Si è già detto, in sede critica, dell'importanza che Puccini attribuiva agli effetti luminosi, in genere e per la tragedia giapponese in particolare. Mentre le due donne, insieme al bimbo, si preparano per la veglia notturna, l'oscurità cala gradatamente, indi Suzuki va a prendere una lanterna e la avvicina al paravento, conferendo alla visione un carattere spettrale che accoglie l'inizio del coro a bocca chiusa, quasi fantasmici augurali, prima che il sipario scenda lentamente alle spalle delle protagoniste e del piccolo in attesa.

Pendant la 1^{ère} ligne d'orchestre, page 191 [89₁₂, p. 290]

Butterfly fait dans le shosi n° 2 un trou très bas pour l'enfant. Elle fait un autre trou à hauteur de ses yeux au shosi n° 1. Souzouki agenouillée fait également un trou au shosi n° 3. Butterfly debout, l'enfant au milieu à genoux, Souzouki à genoux à droite, restent complètement immobiles et regardent par les trous vers la mer. Le chœur de coulisses commence, personne ne bouge.

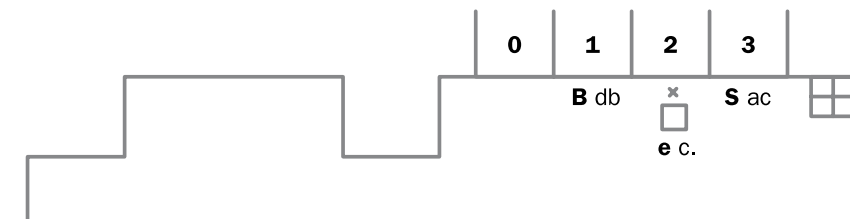
À la 7^e mesure, page 193 [90₃₀, p. 293]

l'enfant s'endort et se renverse en arrière sur le petit coussin natte placé auprès de lui.

À la dernière mesure de la page 193 [90₃₆]

Souzouki s'endort et reste à genoux accroupie le dos tourné au public. Butterfly seule debout, immobile et regardant toujours vers la mer.

D256



Le rideau double se ferme très lentement à la fin du chœur de coulisses.

Fin du 2^e Acte

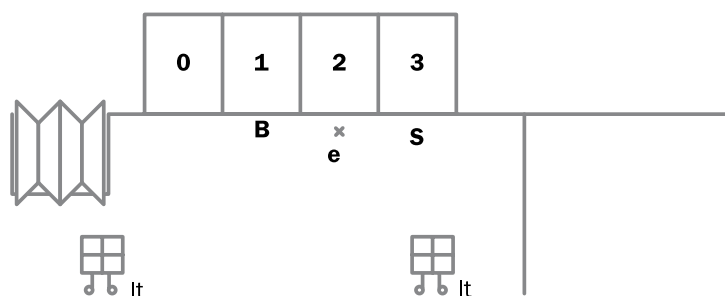
Acte Troisième³⁷

Pendant l'entracte, on a changé les deux lanternes d'intérieur avec bougies et on les a remplacées par deux semblables mais allumées au moyen d'ampoules électriques. On les éteint à intervalle l'une de l'autre pendant la musique d'orchestre qui se joue rideau levé et aux endroits indiqués sur la mise en scène au commencement du 3^e Acte.

Le rideau se lève à la 4^e mesure, page 201 [4, p. 302]³⁸

Le décor est le même qu'au 2^e Acte. Rien n'est bougé. Les personnages conservent les mêmes positions qu'ils avaient au baisser du rideau du 2^e Acte. Butterfly, toujours debout, immobile, regarde par le trou du shosi vers la mer. Souzouki et l'enfant sont endormis.

D257



À la 12^e mesure de la page 201 [48, p. 303]

La lanterne placée près du paravent s'éteint.

À la 17^e mesure de la page 202 [6, p. 304]

Commencer le jour au dehors.

³⁷ Nella versione francese attestata da MB¹ e MB², così come in MES, *Madame Butterfly* viene divisa in tre atti, probabilmente per rispettare la struttura abituale dei lavori che si davano all'Opéra-Comique. Essa non viene confermata in tutte le altre fonti a stampa nelle quali la tragedia giapponese si articola in un primo atto e un secondo suddiviso in parte prima e seconda, separate dall'intermezzo, a cominciare da MB³, che sancisce i cambiamenti operati a Parigi – ed eccezion fatta per la terza edizione inglese del 1935, SCH¹ 74.E.7f e per la versione dello spartito rivista da Mario Parenti © 1964, SCH¹ 74.E.8b. La soluzione bipartita consente ai teatri di rappresentare di fila il lungo atto conclusivo così come avvenne alla prima assoluta scaligera, scelta del tutto preferibile sotto il profilo drammatico. In ogni caso Carré si mostra sensibile alle attese del compositore (si rammentino le lettere a Toscanini del 1905, qui a p. 8), e dosa con perizia la distribuzione della luce, prima spegnendo le lanterne, e poi iniziando a illuminare la scena gradatamente, fino a che si fa giorno.

³⁸ In accordo con MB², MES fa alzare il sipario una battuta in anticipo rispetto a MB³ e alla partitura.

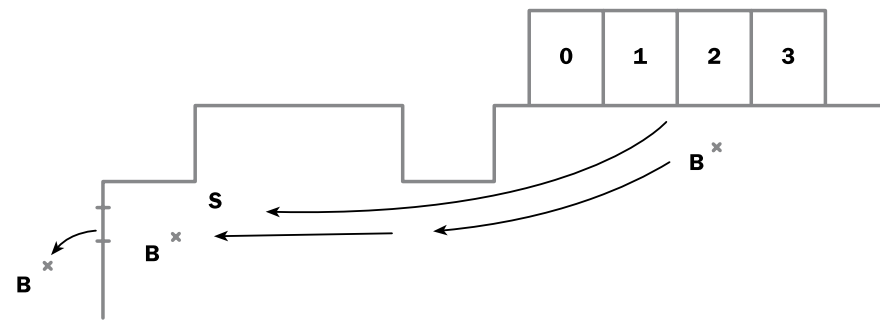
À la 5^e mesure, page 204 [9₃, p. 306]
Commencer le jour à l'intérieur.

À la 16^e mesure, page 205 [11, p. 307]
Donner la projection du cintre, côté cour, et éclairant le jardin. La 2^e lanterne placée à droite sur la scène s'éteint.

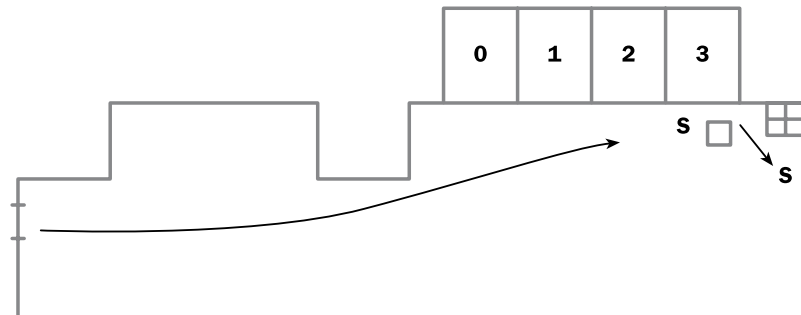
À la dernière mesure, page 206 [12₁₇, p. 309]
Donner la projection qui se trouve de plain-pied à gauche, côté jardin, grand jour.

«Le grand jour» [«Già il sole!...», 13₂]³⁹
Souzouki se met à genoux, prend l'enfant endormi et le remet à Butterfly qui le prend dans ses bras.

«Cher fils sommeille» [«Dormi amor mio», 14₂, p. 311]
Souzouki va ouvrir le shosi de la chambre de gauche. Butterfly, avec l'enfant endormi dans ses bras, se dirige lentement et en chantant vers la chambre de gauche.
D258

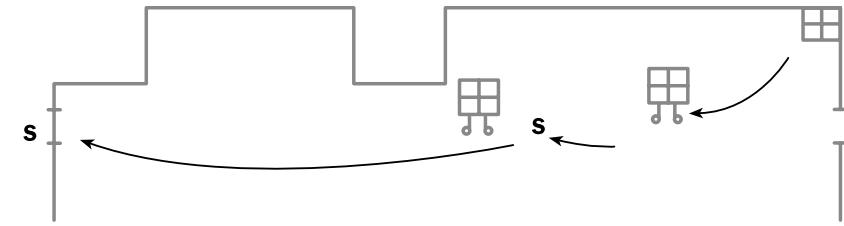


«Pour toi Dieu veille» [«Tu sei con Dio», 14₆]
Souzouki revient en scène vers les shosis du fond, prend le coussin sur lequel reposait l'enfant et le place à terre près de l'étagère.
D259

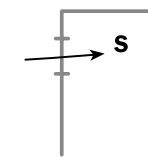


³⁹ Dopo questa prescrizione sia la fonte, M 36 III, sia MESR (p. 62) proseguono l'azione così: «Souzouki s'éveillant se lève et se tourne vers Butterfly. / «Il viendra» [«Verrà», 13₉, p. 310] / Butterfly dit cela très convaincue, sans bouger et en continuant à regarder par le trou du shosi. / «J'en suis certaine» [«verrà vedrai», 13₁₀] / Butterfly commence à se retourner. / «Vous êtes lasse, allez vous reposer» [«Salite a riposare, affranta siete», 13₁₁].»

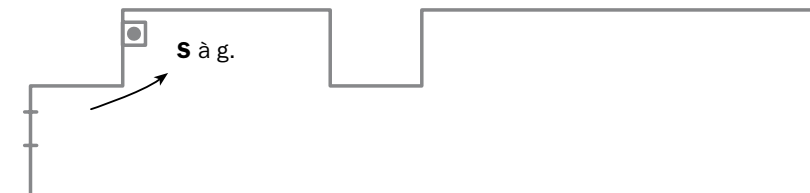
«Ma pauvre Butterfly», 1^{ère} mesure, page 209 [«Povera Butterfly», 15, p. 312]
Souzouki a pris les deux lanternes éteintes et les porte dans la chambre de gauche.
D260



«Et moi pour ma douleur!» [«Ed io col mio dolor», 15₇]
Souzouki rentre en scène en venant de la chambre de gauche et ferme le shosi très doucement.
D261

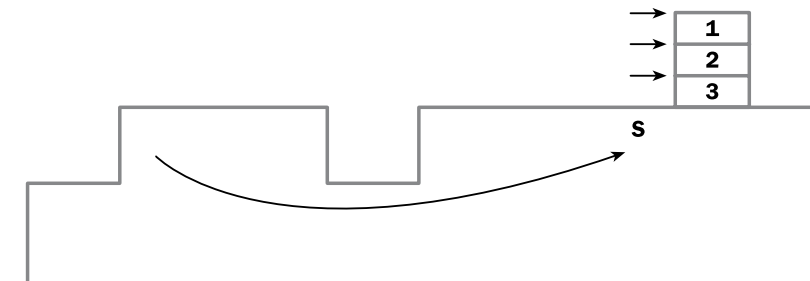


«Ma pauvre Butterfly!» [«Povera Butterfly!», 16, pp. 312-3]
Souzouki va à l'autel, s'agenouille de profil et prie.
D262



À la 6^e mesure, page 210⁴⁰ [16₆, p. 313]
On frappe contre les parois du fond (shosis).

«Qui est-ce?» [«Chi sia?», 16₇]
Souzouki se lève et va ouvrir les shosis du fond, n^{os} 1, 2 et 3. Le numéro 0 reste fermé.
D263

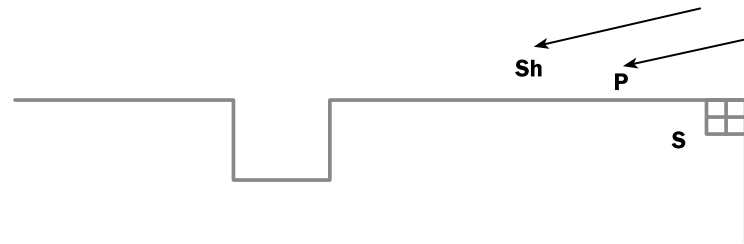


⁴⁰ In MB² tre stelle segnalano che «on frappe légèrement» (16₅, p. 210), prima che Suzuki domandi «Qui est-ce?» e che si bussi nuovamente, più forte, mentre in MESR, per errore, l'azione viene ritardata di quattro battute.

«Oh!...» [16₁₀]

Cri de surprise de Souzouki reconnaissant Pinkerton et Sharpless qui apparaissent dans le jardin aussitôt que les parois les démasquent. Souzouki se recule vivement à droite, très émue.

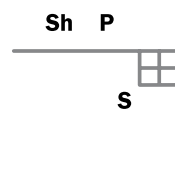
D264



«Tais toi! Tais toi!» [«Zitta! Zitta!», 16₁₁, pp. 313-4]

Pinkerton et Sharpless font signe à Souzouki de ne rien dire.

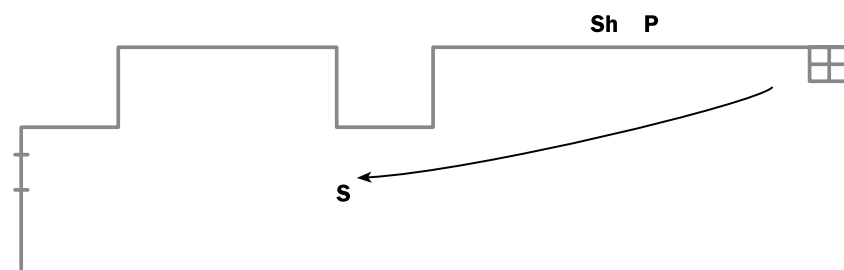
D265



«Je l'appelle?» [«La chiamo...», 17₁₀, p. 315]

Souzouki traverse à gauche et va vers la chambre où se trouve Butterfly.

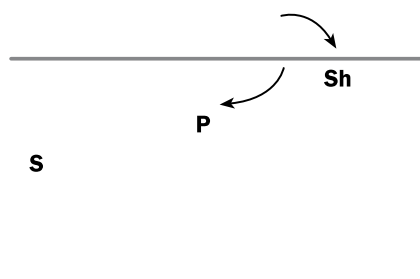
D266



«Non» [«No», 17₁₁, p. 316]

Pinkerton monte dans la maison et arrête de la voix Souzouki qui allait entrer dans la chambre. Sharpless suit Pinkerton dans la maison.

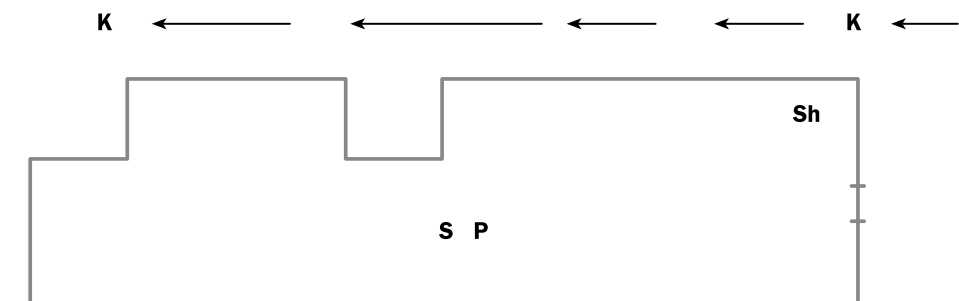
D267



«Elle a paré la chambre» [«volle sparger di fiori», 18₄]

Kate paraît dans le jardin, venant de droite, côté cour et traverse lentement le jardin, se dirigeant vers la gauche.

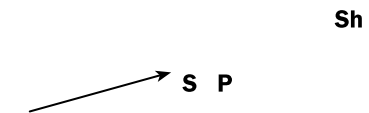
D268



«Mais qui nous guette du jardin?» [«Chi c'è la fuori nel giardino?», 18₈, p. 317]

Souzouki, apercevant Kate qui traverse le jardin va vers Pinkerton.

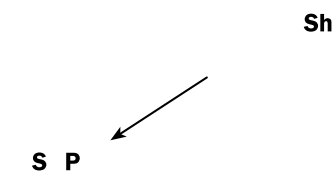
D269



«Silence!» [«Zitta!», 19₄, p. 318]

Pinkerton va vers Souzouki.

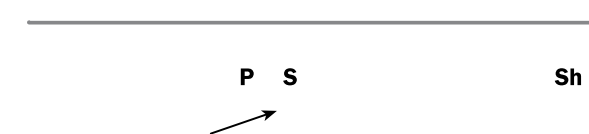
D270



«Qui donc? Qui donc?», 1^{ère} mesure, 3^e ligne, page 213 [«Chi è? chi è?», 19₄]

Souzouki passe devant Pinkerton et va au milieu vers Sharpless.

D271



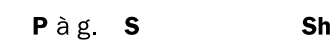
«Mieux vaut tout dire» [«Meglio dirle ogni cosa...», 19₅]

Sharpless fait signe à Pinkerton de tout avouer.

«C'est sa femme!» [«È sua moglie!», 19₉, pp. 318-9]

Souzouki, anéantie par cette révélation, lève les bras au ciel, puis tombe à genoux.

D272



«Le jour s'éteint» [«s'è spento il sol!...», 19₁₉, p. 319]

Souzouki, à genoux, tombe la face contre terre, un peu de côté cour, et reste allongée dans une profonde désolation.

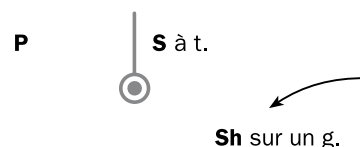
D273



«Nous sommes venus de grand matin» [«Scegliemmo quest'ora mattutina», 20₂, pp. 319-20]⁴¹

Sharpless s'approche de Souzouki, se met sur un genou et cherche à la consoler.

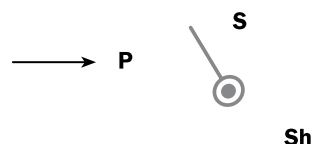
D274



«pensant te trouver seule» [«per ritrovarti sola», 20₈, p. 320]

Pinkerton s'avance vers le groupe.

D275



«Que puis-je?», page 215 [«Che giova?», 21₁]

Souzouki se soulève sur les mains, toujours couchée à terre.

D276



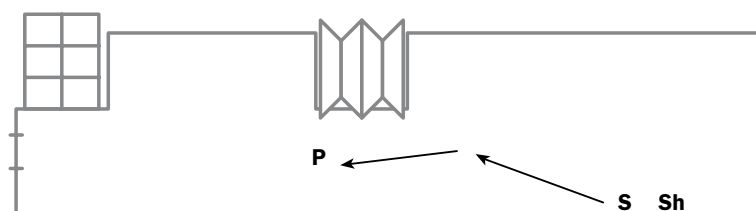
«Mais au fils qu'elle adore» [«Ma del bimbo conviene», 22₃, p. 321]

Souzouki se lève. Sharpless en fait autant.

«Hélas! la senteur fragile» etc., fin de la page 216 [«Oh! l'amara fragranza», 22₇, pp. 321-2]

Pendant tout cet ensemble, Pinkerton regarde de tous côtés, très ému et très pris de tout ce qu'il revoit dans la maison. Il remonte vers la baie, va du côté du paravent, observant tout, très impressionné. Sharpless debout tient Souzouki également relevée par la main.

D277

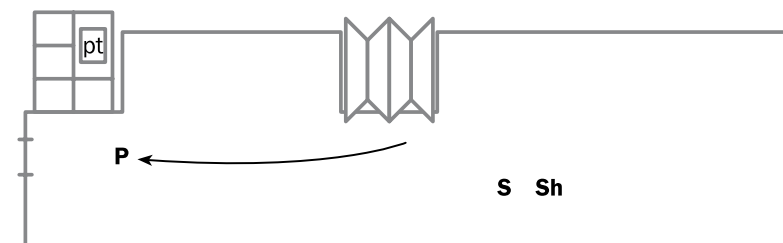


⁴¹ I versi francesi (MB², 20₃) attaccano in ritardo di una battuta rispetto a quelli italiani, perché la frase di Sharpless viene articolata più rapidamente in semiminime e crome, mentre quella italiana procede per minime e semiminime.

«Pourrai-je briser le cœur d'une mère? – Mon portrait!» [«e volete ch'io chieda ad una madre... – Il mio ritratto...», 22₁₈, p. 323]

Pinkerton s'est approché du petit meuble étagère qui se trouve à gauche de l'autel de Boudha et aperçoit son portrait placé sur un rayon de ce meuble. Mouvement de vive impression et d'émotion intense de sa part.

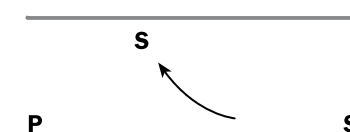
D278



«Va, Souzouki, va!», page 220 [«Vien, Suzuki, vien!», 22₂₉, p. 326]

Sharpless conduit Souzouki vers la baie.

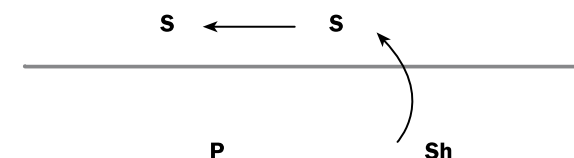
D279



«Malheureuse!» [«Oh! me trista!», 22₃₁]

Souzouki sort à gauche dans le jardin et va retrouver Kate.

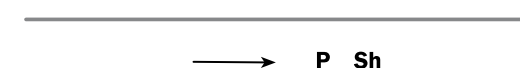
D280



«Sharpless, je vous attendrai!» [«Sharpless, v'aspetto per via...», 22₃₂, pp. 326-7]

Pinkerton, vaincu par l'émotion, va vers Sharpless et lui pose familièrement la main sur l'épaule.

D281



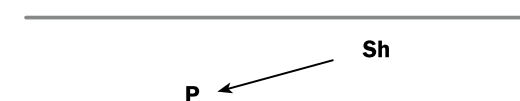
«Rendez-m'en témoignage», page 222 [«Non ve l'avevo detto?», 22₃₃, p. 328]

Pinkerton et Sharpless se tiennent par la main.

«Pardonne-moi, touchante victime» [«e sento che di questo tormento», 25₃, p. 330]

Pinkerton fait un mouvement vers la chambre de Butterfly en allant un peu à gauche.

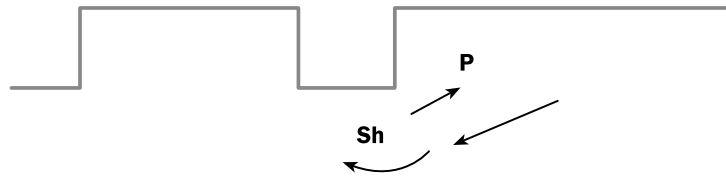
D282



«Et pour jamais! ah!» [«mai non avrò! no!», 25₆]

Pendant les trois mesures d'orchestre qui suivent [26], Sharpless va vers Pinkerton et tournant devant lui le fait passer derrière le dirigeant vers la baie.

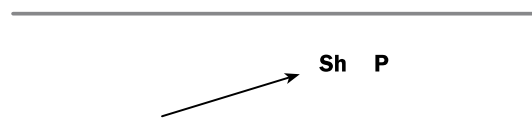
D283



«et qu'elle entende, seule, la vérité!» [«il triste vero da sola apprenderà», 26₄, p. 331]

Sharpless accompagne Pinkerton en lui donnant la main.

D284



«Adieu séjour fleuri» [«Addio fiorito asil», 26₇]

Pinkerton se découvre.

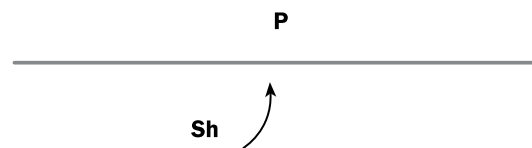
«Son cœur resté fidèle n'oubliait pas!» [«Ma or quel cor sincero presago è già...», 27₉, p. 332]

Pinkerton se couvre.

«Adieu, pour jamais!», page 226 [«Addio, non reg{-go al}», 28, p. 334]

Sharpless, serrant la main de Pinkerton, celui-ci descend dans le jardin.

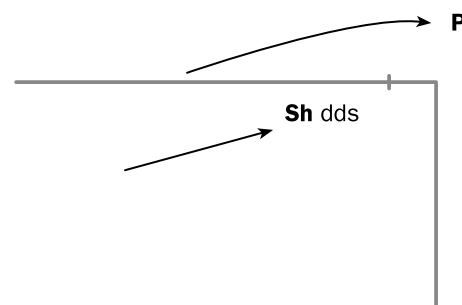
D285



«Ah! adieu!» [«Ah! son vill!», 28₅, pp. 334-5]

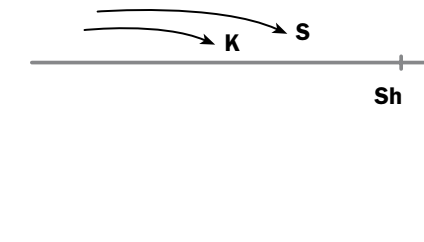
Sur ce dernier adieu, 3^e ligne page 226 [28₆], sort à droite dans le jardin. Sharpless le regarde partir et vient sur la droite s'appuyer contre le châssis, dos au public.

D286



Après le départ de Pinkerton, sur les mesures d'orchestre qui suivent [28₉, p. 335], Kate et Souzouki, venant du côté gauche, paraissent dans le jardin.

D287



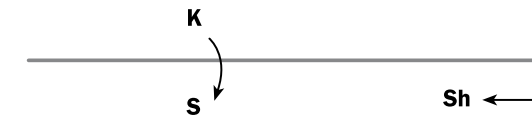
«Et qu'elle ait confiance entière en moi!» [«E le darai consiglio d'affidarmi?»], 29₅, p. 335-6]

Elles se sont rapprochées. Sharpless se retournant se découvre.

«Je vous crois!» etc. [«Vi credo.», 29₁₀, p. 336]

Souzouki monte dans la maison. Sharpless se rapproche.

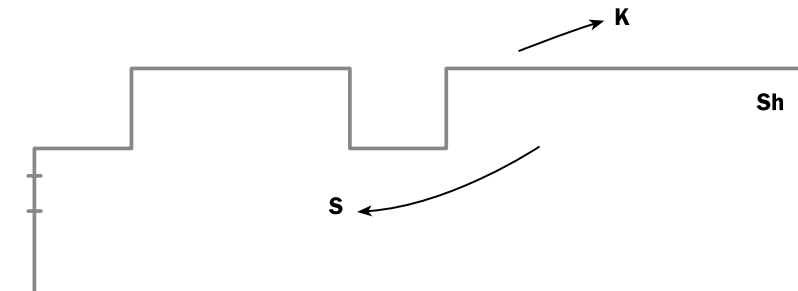
D288



«Toutes ses larmes!» [«piangerà tanto!», 30₅, p. 337]

Kate va dans le jardin au fond. Souzouki se dirige vers la gauche.

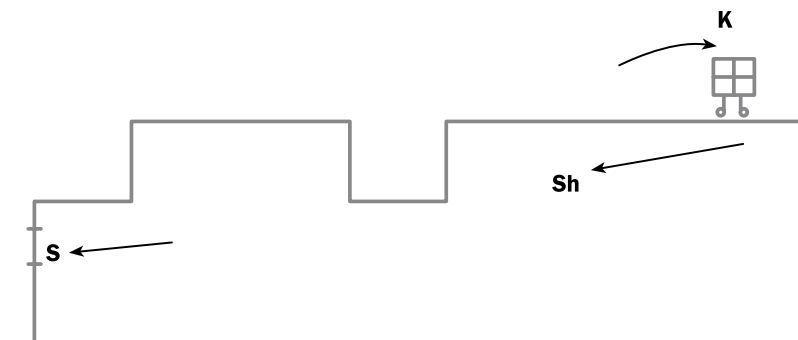
D289



«Souzouki! Où es-tu?» [«Suzuki! Dove sei?»] 30₈]

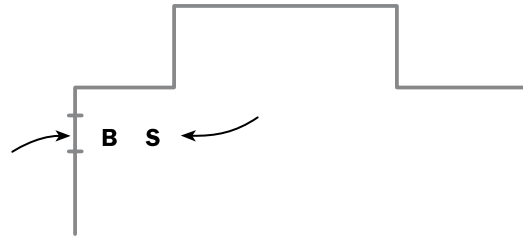
Sharpless fait signe à Kate de se cacher dans le jardin. Kate se met derrière la lanterne de pierre. Souzouki va à gauche, vers la chambre.

D290



«prient et rangeant dans la chambre!» [«pregavo e rimettevo a posto...», 31₁, pp. 337-8]
 Sur la mesure d'orchestre qui suit, Butterfly ouvre le shosi de la chambre et paraît sur la porte à gauche. Elle veut entrer. Souzouki l'arrête et veut l'empêcher de pénétrer.

D291



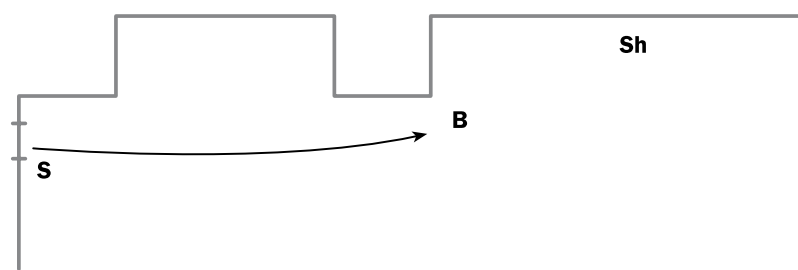
«Il est là! Il est là!» [«È qui, è qui...», 32, p. 338]

Butterfly repousse Souzouki et entre en scène.

«Mais où? où donc?» [«È qui, è qui...», 32₄, p. 339]

Butterfly passe à droite au dessus de Souzouki et se trouve en face de Sharpless. Elle s'arrête surprise. Le Consul salue.

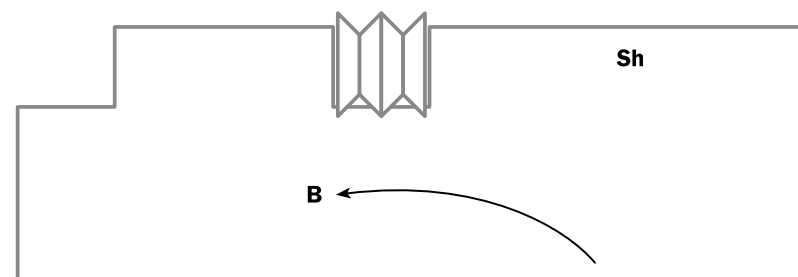
D292



«Et lui, où est-il?» [«e dove? dove?», 32₁₁]

Inquiète, elle va regarder derrière le paravent.

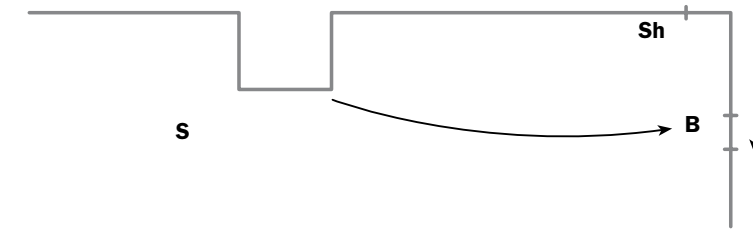
D293



Pendant les mesures d'orchestre qui suivent [32₁₄]

Butterfly va regarder par la porte de droite. Elle ouvre le shosi, ne voit personne et le referme.

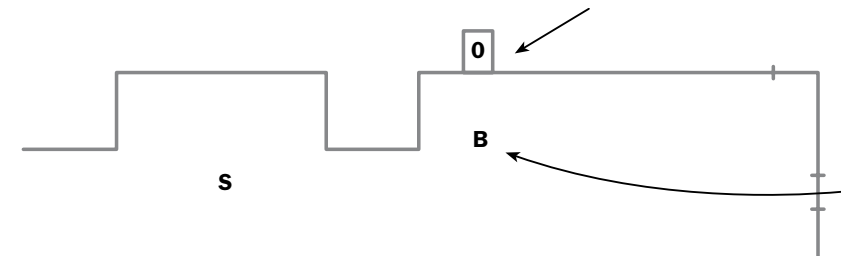
D294



«Il n'est pas là» [«Non c'è!...», 33₅, p. 340]

Sur les mesures d'orchestre qui suivent, Butterfly revient vers la baie, à gauche, près du paravent, ouvre le shosi n° 0 et regarde dans le jardin. Elle aperçoit Kate.

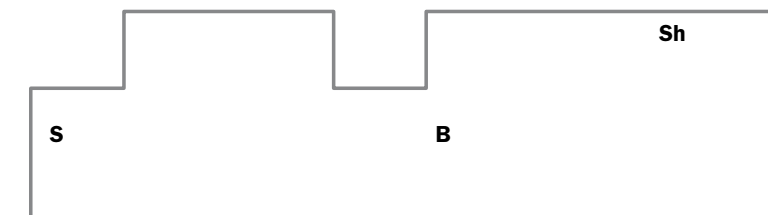
D295



«Cette femme?...» [«Quella donna?», 33₁₄]⁴²

Butterfly s'adressant à Sharpless avec inquiétude. Souzouki à gauche, tournant le dos à Butterfly, pleure.

D296

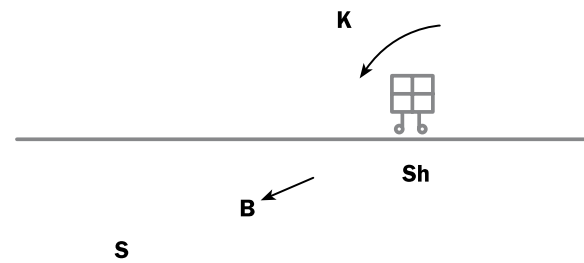


⁴² È da questo punto che la strategia messa gradatamente a fuoco da Carré, che qualifica con appropriate scelte di regia gli ambienti dove si svolge la vicenda in funzione del dramma, trova l'esito naturale (per una discussione dei cambiamenti nella partitura, che Puccini apportò in relazione alla mutata posizione scenica, si rimanda a *Le droghe*, pp. 26-30). Si noti che qui Cio-Cio-San si è appena accorta della presenza di Kate nel giardino, senza che la donna si sia ancora mostrata, e comincia ad arrovellarsi mentre Suzuki piange. Solo in questo momento la moglie americana si fa vedere per poco, mentre la protagonista rincula, più sorpresa che disperata. In questo contesto l'annotazione di Carré «elle craint de comprendre la vérité» illumina l'atteggiamento dell'eroina. Vissuta sinora solo di convinzioni, che ora crollano di colpo, la bimba cocciuta si vede minacciata proprio nel luogo che prima la difendeva dal mondo, divenuto oramai la sua prigionia, e inizia a soffocare, per liberarsi solo nel gesto catartico del sacrificio di se stessa. La decisione di tenere fuori della casetta Kate, e prima di lei Yamadori, vale a dire i due personaggi che, per il ruolo che rivestono (l'uno pretendente, l'altra rivale), imporrebbero alla protagonista di fare i conti con la realtà, vivifica retrospettivamente l'intera azione, e potenzia l'esito tragico del dramma.

«Que me veut-elle?» [«Che vuol da me?», 33₁₉]

Kate se montre un peu dans le jardin. Butterfly recule d'un pas, inquiète et surprise.

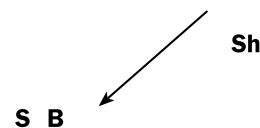
D297



«Quel silence!» [«Niuno parla!...», 33₂₄, pp. 340-1]

Butterfly regardant Sharpless et Souzouki qui ne bronchent pas. Butterfly va à Souzouki.

D298

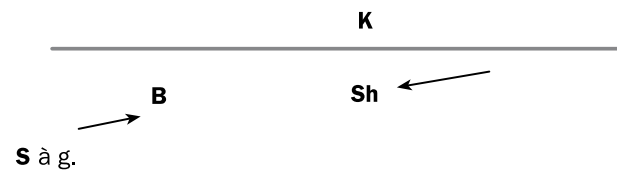


«Pourquoi ces larmes?» [«Perché piangete?», 34₃, p. 341]

Butterfly fait retourner Souzouki en la tirant violemment par le bras. Souzouki tombe à genoux, la tête dans les mains et pleure. Sharpless s'avance vers Butterfly pour parler. Butterfly se retourne et voyant le mouvement de Sharpless lâche Souzouki et arrête Sharpless d'un geste... elle craint de comprendre la vérité et dit:

«Non! ne me dites rien!...» [«No: non ditemi nulla!...», 34₇]

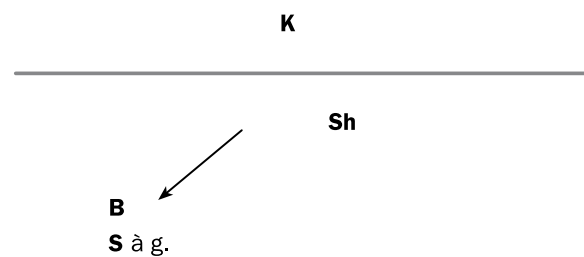
D299



«Toi, Souzouki» [«Tu, Suzuki», 35₂, p. 342]

Butterfly va vers Souzouki s'agenouille près d'elle, la prend très affectueusement par les bras et l'interroge d'une manière fébrile.

D300



«Il ne viendra plus? tu le sais!» [«Ma non viene più. Te l'han detto!...», 36₃, p. 343]

Souzouki détourne la tête à droite n'osant pas répondre.

Sur la 12^e mesure, page 233 [36₁₄]

Butterfly prend la tête de Souzouki, la fait tourner de son côté et cherche à lire la vérité sur son visage. Souzouki détourne et baisse la tête sans répondre.

«Guêpe! veux-tu pas me répondre?» [«Vespa! voglio che tu risponda!», 37₁]

Butterfly irritée du silence de Souzouki prend de nouveau la tête de cette dernière à pleines mains et la fait se retourner violemment. Kate, dans le jardin, s'est avancée et écoute.

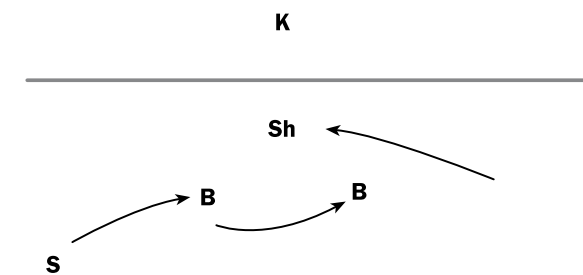
«Il revint hier? – Oui.» [«Ma è giunto ieri? – Sì.», 37₃, pp. 343-4]

Butterfly reste abasourdie.

«Et cette femme? que fait-elle chez moi?», page 234 [«Ah!... quella donna mi fa tanta paura!», 37₅, p. 344]

Butterfly se lève vivement, s'élance vers Kate en traversant à droite, dos au public, regardant vers le jardin. Kate écoute et observe toute cette scène. Sharpless, voyant le mouvement de Butterfly, va vers elle, la prend dans ses bras et l'arrête. Butterfly retenue par Sharpless tourne devant lui.

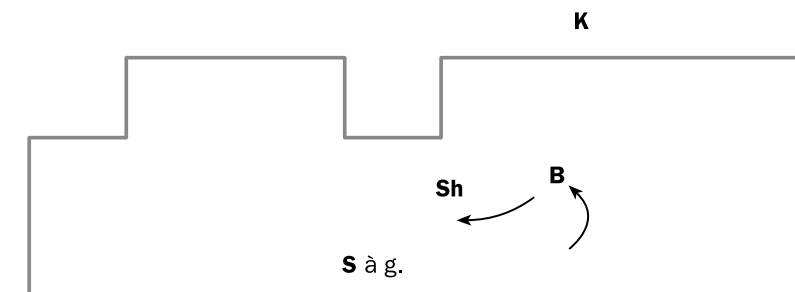
D301



«Ah! c'est sa femme!», dernière ligne, page 234 [«Ah! è sua moglie!», 37₁₂, p. 345]

Butterfly très surexcitée s'adresse à Sharpless en le poussant fortement et nerveusement vers la gauche. Celui-ci recule un peu. Puis Butterfly s'arrête net.

D302

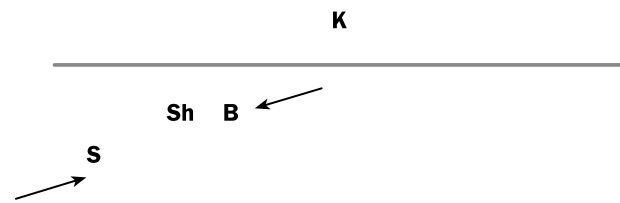


«et tout s'écroule!», page 235 [«tutto è finito!», 37₁₄]

Butterfly s'effondre, le bras en avant, dans ceux de Sharpless qui la prend et la soutient paternellement.⁴³ Souzouki se lève et fait un mouvement vers Butterfly pour la secourir.

⁴³ Nella nuova prospettiva, che valorizza il ruolo del console americano quale interlocutore dell'eroina, Carré intensifica la portata affettiva del suo atteggiamento, che diviene quasi paterno.

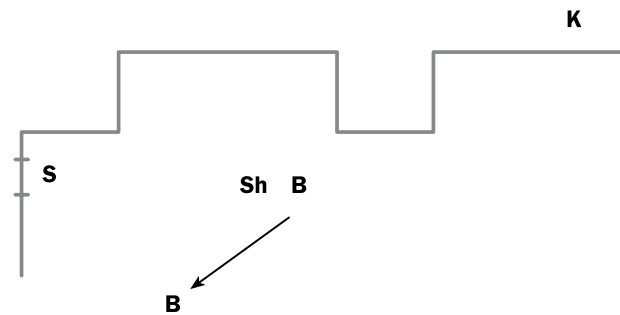
D303



«Ce qu'on veut!⁴⁴ c'est mon fils!» [«{prendre-}mi tutto! il figlio mio!» 38₃, p. 346]

Butterfly interroge anxieusement Sharpless qui détourne la tête et n'ose pas répondre. Souzouki court vers la porte de la chambre, à gauche, ferme la paroi et s'accroupit devant à genoux comme pour empêcher d'entrer.

D304



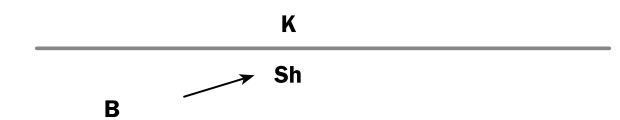
«C'est lui qui l'exige, lui, son père?...», page 236, 1^{ère} ligne [«Fatelo pel suo bene il sacrificio...», 38₇]⁴⁵

Butterfly interroge Sharpless avec une grande désespérance.

«Oh! Pauvre mère!»⁴⁶ [«Ah! triste madre!», 38₁₁]

Kate s'avance vers la maison.

D305



«Abandonner... mon enfant!»⁴⁷ [«Abbandonar mio figlio!», 38₁₄, p. 347]

Butterfly pleure dans les bras de Sharpless

⁴⁴ In luogo di questa frase nel libretto francese si legge: «Sans doute...» (III.3, p. 68).

⁴⁵ In MB³ questa battuta, trasposta all'ottava sotto, viene passata al console, mentre sia il libretto francese (*ibidem*) sia MB² la attribuiscono a Butterfly, e nelle versioni precedenti era invece intonata da Kate, che reclamava per sé il figlio dell'eroina («Lo terrei [il bimbo] con cura affettuosa...»). In MES il copista identifica erroneamente la frase in MB², dove si legge a p. 235.

⁴⁶ L'indicazione precedente «page 236, 1^{ère} ligne» va spostata qui.

⁴⁷ La frase musicale francese assume uno spessore drammatico maggiore di quella italiana corrispondente, perché si articola sul si₃ («abandoner», 38₁₄) e lascia al parlato il successivo richiamo al figlio («mon enfant!»).

«Il est le maître et je dois m'incliner!» [«E sia! a lui debbo obbedir!», 39₂, pp. 347-8]

Butterfly se redresse, résignée, avec la plus grande douleur.

«Pouvez-vous me pardonner, Butterfly?» [«Potete perdonarmi, Butterfly?», 39₄, p. 348]

Kate, dans le jardin, fait un mouvement vers Butterfly.

«Sous le ciel qui nous éclaire» [«Sotto il gran ponte del cielo», 39₅]

Butterfly soutenue par Sharpless reste de face au public, immobile, sans regarder Kate.

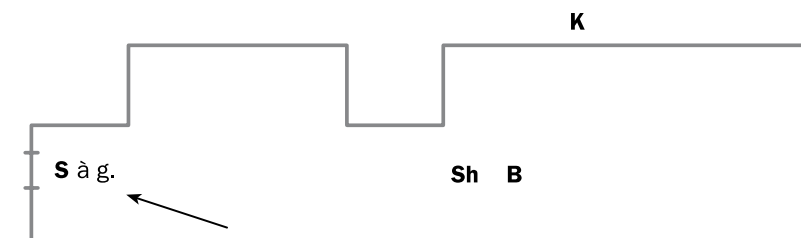
«Mais je voudrais pourtant qu'on le lui dise»⁴⁸

Butterfly s'adresse à Sharpless en le suppliant.

«Par grâce! pas cela!», dernière mesure, page 237

Butterfly traverse à gauche en passant devant Sharpless en exprimant un grand mouvement de refus.

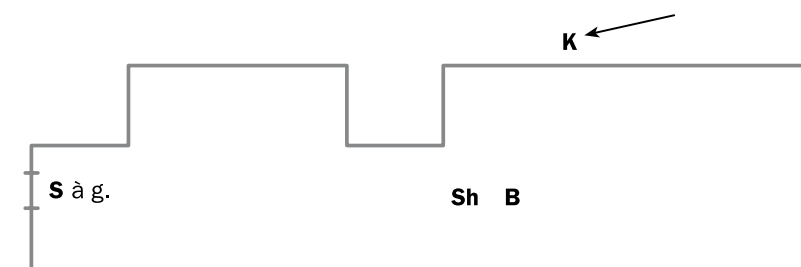
D306



«Allez... pauvre créature» [«povera piccina», 39₉, p. 349]

Sharpless remonte vers Kate au fond.

D307



«À lui, s'il vient le prendre» «A lui lo potrò dare», 39₁₀]

Butterfly dit toute cette phrase face au public sans regarder ni Kate ni Sharpless.

«à lui, je peux le rendre» [«se lo verrà a cercare», 39₁₁]

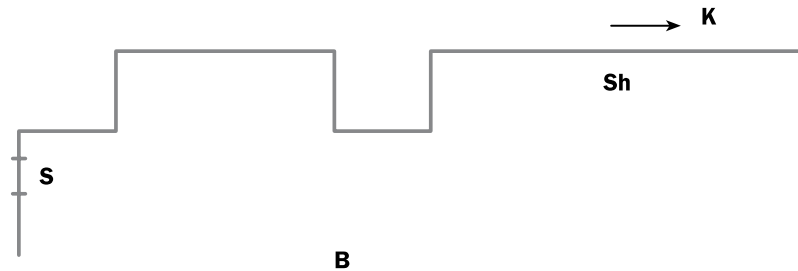
Souzouki, devant la porte de la chambre à gauche, se soulève à demi.

⁴⁸ In MB² compaiono ancora sei bb. (da 39₉) tagliate in MB³, in cui Butterfly rifiuta la meno tesale da Kate, invitandola ad andarsene.

Sur la dernière mesure de la page 238 [40, p. 350]

Sharpless fait signe à Kate de se retirer. Kate commence à remonter pour sortir à droite. Souzouki se lève entièrement devant la porte de la chambre et étend ses bras appuyés contre la paroi comme pour empêcher d'entrer.

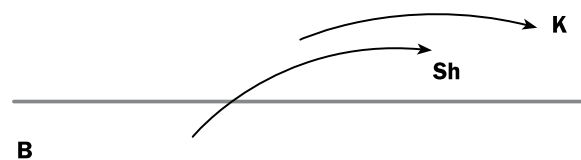
D308



«Dans une heure, remontez la colline!» [«Fra mezz'ora salite la collina.», 40₁]

Kate sort par le jardin à droite. Sharpless la suit. Après avoir suivi attentivement tous les gestes de Butterfly, il sort très inquiet et décidé à agir auprès de Pinkerton car il a deviné la pensée et les intentions de Butterfly.

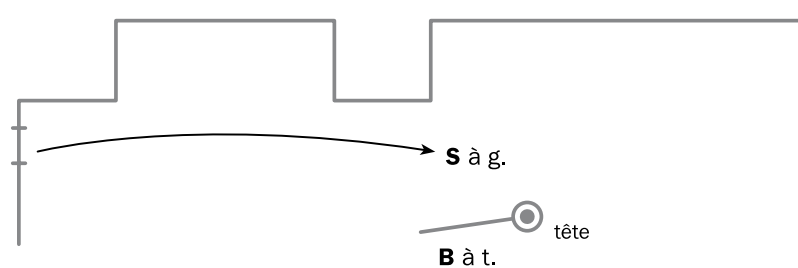
D309



Le $\frac{2}{4}$ allegro qui suit n'est attaqué qu'après le départ de Kate et de Sharpless [*Allegro vivacissimo*, 43]⁴⁹

Sur le premier accord, Butterfly qui s'est contenue et maîtrisée jusque là s'effondre tout d'un coup et tombe allongée en avant, la face contre terre. Souzouki va au secours de Butterfly et s'agenouille près d'elle en la consolant.

D310



«Trop de jour au dehors» [«Troppa luce è di fuor», 44₁₂, p. 352]

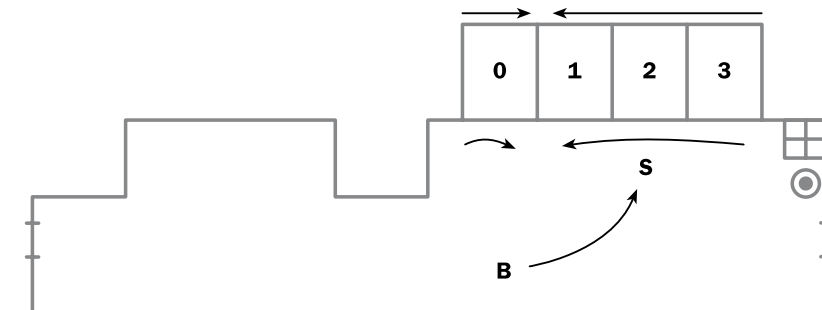
Butterfly se remettant un peu se soulève.

⁴⁹ Carré enfatizza visivamente questo istante facendo incominciare l'*Allegro vivacissimo*, che dà veste sonora all'impotenza di Butterfly (oramai non più in grado di reggere la realtà del suo abbandono) solo dopo il rientro in quinta di Sharpless e Kate, entrambi espressione del mondo di Pinkerton. Carré interpreta nuovamente il desiderio di Puccini di conferire il maggior risalto possibile alla protagonista, che ha mantenuto tutta la sua compostezza nell'attimo del fallimento, per cedere unicamente nell'intimità affettiva con Suzuki.

«Ferme!» [«Chiudi.», 44₂₅, p. 353]

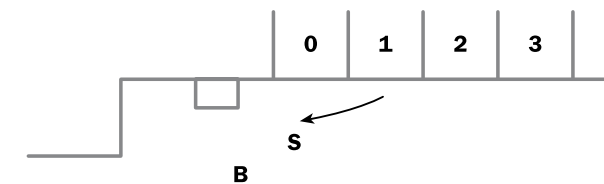
Pendant toutes les mesures d'orchestre qui suivent, Souzouki se lève et va fermer les shosis de la baie du fond. Elle commence par pousser de droite à gauche les shosis n° 1, 2 et 3, puis le petit shosi n° 0 de gauche à droite. La baie est ainsi fermée.⁵⁰

D311



Souzouki revient ensuite auprès de Butterfly, toujours à terre.

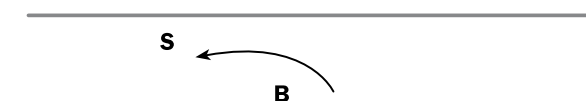
D312



«Il joue... faut-il?» [«Gioca... lo chiamo?», 46₁₄, p. 354]

Souzouki passe derrière Butterfly, se dirigeant vers la chambre de gauche.

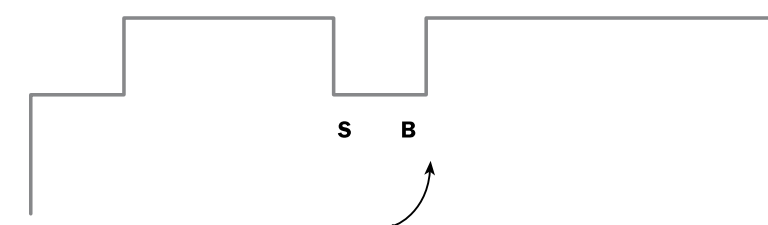
D313



«laisse-le jouer! et va le retrouver!» [«lascialo giuocar... va a fargli compagnia.», 47₃]

Butterfly se lève vivement et va vers Souzouki en la poussant vers la chambre.

D314



⁵⁰ Anche in MES, come nelle didascalie dello spartito corrente, Suzuki «va a chiudere lo "shosi", in modo che la camera rimane quasi in completa oscurità» (MB³, p. 353). Carré specifica che «La baie est ainsi fermée», volendo mettere in chiaro che quel panorama, tanto contemplato nel corso di tre anni con la speranza di rivedere il marito, era l'ultimo legame di Cio-Cio-San con la vita. Ma il regista rimette prepotentemente in gioco il mondo di affetti che circonda l'eroina per esaltarne vieppiù la risolutezza: Butterfly, infatti, ingaggia una lotta violenta per spingere Suzuki fuori della stanza.

Souzouki, fixant Butterfly et comprenant son intention s'arrête et avec une ferme décision ne veut pas sortir. Elle tombe à genoux aux pieds de Butterfly, l'implore, la supplie et veut rester auprès d'elle.

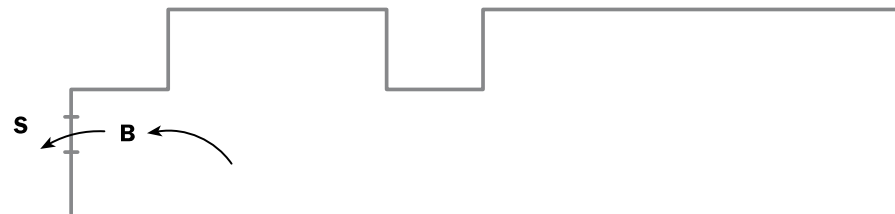
«Va, va, je te l'ordonne!» [«Va, va. Te lo comando.», 477]

Butterfly va vers Souzouki et très surexcitée, l'oblige à sortir dans la chambre de gauche en la poussant et en la bousculant. Lutte violente. Souzouki se traîne à genoux auprès de Butterfly qui la repousse toujours. Cris et pleurs, supplications de Souzouki.

Vers la 10^e mesure de la page 242 [50₆, p. 355]

Souzouki est repoussée dans la chambre à gauche. Butterfly referme sur elle la paroi de la porte. On entend Souzouki pleurer et supplier dans la chambre. Les pleurs s'affaiblissent peu à peu.

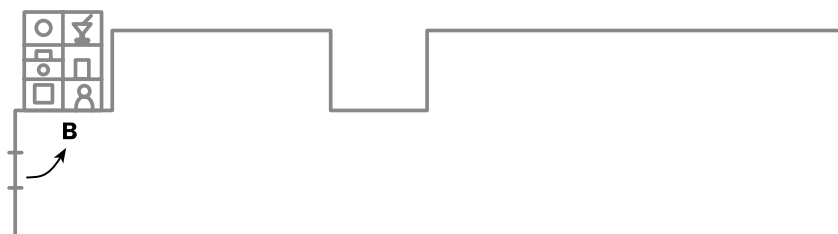
D315



Sur la 13^e mesure d'orchestre (*Meno*) de la page 242 [51]

Butterfly va au petit meuble du fond à gauche du Boudha et prend le voile blanc qui se trouve dans un casier du bas, fermé par le panneau n° 8.⁵¹

D316



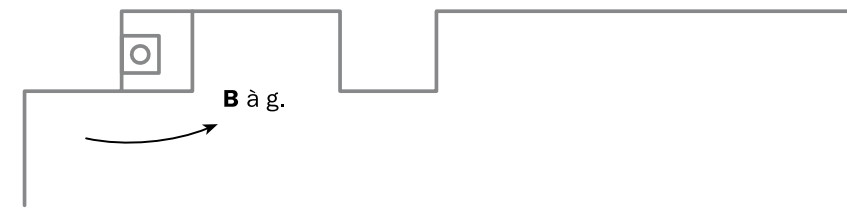
Elle prend ensuite sur un casier à découvert de ce même meuble le portrait de Pinkerton qu'elle embrasse. Elle va ensuite vers l'autel.

1^{ère} mesure, page 243 [51₁₀]

Butterfly s'agenouille dans le retrait de l'autel, place le portrait de Pinkerton devant elle sur l'autel du Boudha et prie.

⁵¹ Carré réserve au suicide de la protagoniste un'attention centuplicata, e non trascura il minimo dettaglio del rito di morte, che eleva la piccola giapponese alla statura di un'eroina di tragedia. Cio-Cio-San inizia a congedarsi dalla vita prendendo il velo bianco, colore associato alla sposa nei matrimoni giapponesi (ed è la condizione che si appresta a lasciare), ma anche colore di morte in genere nell'Oriente. Indi, dopo averlo abbracciato, pone il ritratto di Pinkerton sull'altare accanto al Buddha, e prega per qualche istante, fino a che non è tempo di impugnare la lama del suicidio.

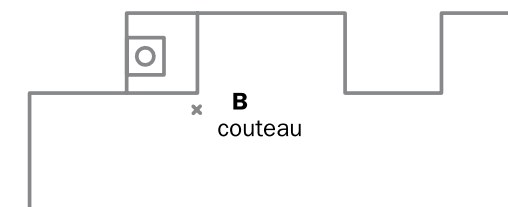
D317



À la 11^e mesure, page 243 [52, p. 356]

Butterfly prend le couteau japonais suspendu à l'angle de gauche de l'autel du Boudha.

D318



«Pour un grand cœur» etc. [«*Con onor muore*», 52₆]

Butterfly à genoux, tenant le couteau de la main droite par la poignée, lit très religieusement ces mots gravés sur la lame.

«que survivre à l'honneur» [«*serbar vita con onore*», 52₈]

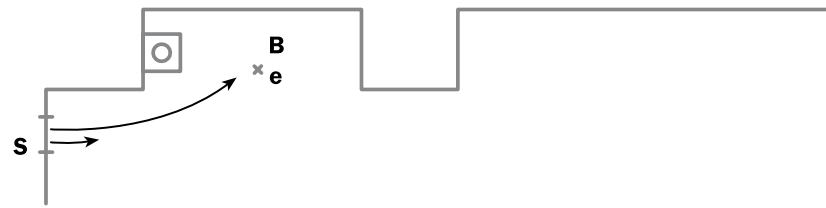
Pendant les quatre mesures d'orchestre qui suivent, Butterfly s'enveloppe la main tenant la poignée avec le voile.

Sur les mesures d'orchestre de la 1^{ère} ligne, page 244 [53]

La paroi de la chambre à gauche s'ouvre et sur la 6^e mesure (2^e ligne) [53₆], l'enfant, poussé par Souzouki, entre en scène et court vers Butterfly en lui tendant ses bras. On voit le bras de Souzouki passer à travers la porte et poussant l'enfant vers sa mère. Butterfly cache rapidement à terre près du paravent le couteau.⁵²

⁵² Nel momento in cui Suzuki spinge nella stanza il figlio di Butterfly, Puccini aveva immaginato «un violento raggio di sole, forte, fascio di luce larga, nella cui orbita avrà luogo la scena finale» (GARA, 431, p. 299, qui a p. 9): proiettando uno sprazzo abbagliante nel buio in cui è avvolta la protagonista avrebbe simboleggiato il contrasto fra la vita e la morte, rendendone ancor più penosa la sorte. Carré gestì diversamente questo scorcio, prescrivendo che la madre infelice accogliesse il bimbo trascinandosi sulle ginocchia, e che restasse in tale posizione fino al momento di alzarsi per condurlo fuori della stanza nel giardino, aprendo per un attimo uno spiraglio verso l'esterno per richiuderlo subito. L'effetto che ne deriva risulta più delicato di quello pensato dal compositore, il quale era maggiormente vicino a modalità espressioniste (si pensi che ebbe in mente soluzioni simili anche nel progetto di musicare la *Florentine Tragedy* di Wilde e nella scena finale di *Suor Angelica*) e mostra quanto la concezione del regista fosse più vicina alle correnti estetiche francesi del tempo, come il simbolismo.

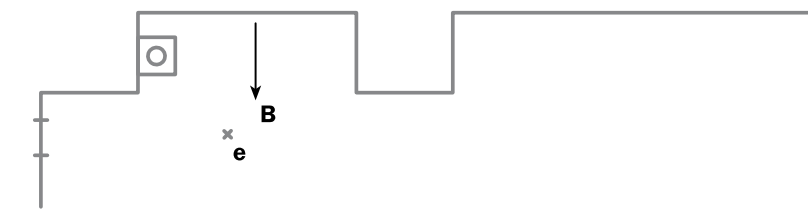
D319



«Toi! Toi!» [«Tu? tu?», 53, p. 357]

Butterfly prend l'enfant dans ses bras et vient en scène en se traînant sur les genoux.

D320



«Ne le sache jamais» [«Non saperlo mai», 54, p. 358]

Butterfly en scène, à genoux, tient l'enfant dans ses bras. Celui-ci est debout devant elle, un peu à gauche et de dos au public, face à sa mère.

«O toi que ma tendresse» [«O a me, sceso dal trono», 55, p. 359]

Butterfly caresse l'enfant.

«Pour jamais! Regarde encore!» [«guarda ben! Amore addio!», 55, p. 360]

Butterfly prend la tête de l'enfant dans ses mains.

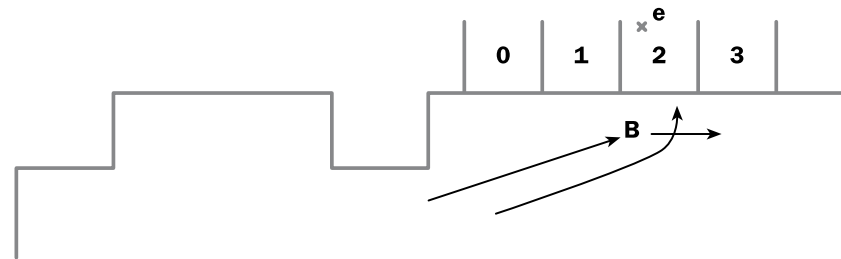
«Adieu, chère âme, adieu» [«addio! piccolo amor!», 55, p. 361]

Butterfly embrasse longuement et de toute son âme l'enfant.

«Va! joue! joue!» [«Va. Gioca, gioca.», 55, pp. 360-1]

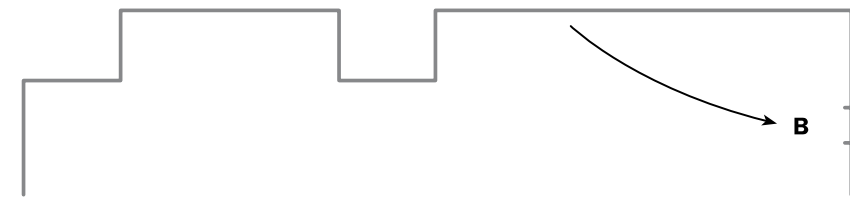
Butterfly se lève et conduit l'enfant vers la baie du fond. Elle ouvre le shosi n° 2 et pousse doucement l'enfant dans le jardin, puis referme le shosi.

D321

Sur la 5^e mesure, page 247 [55₁₂, p. 361]

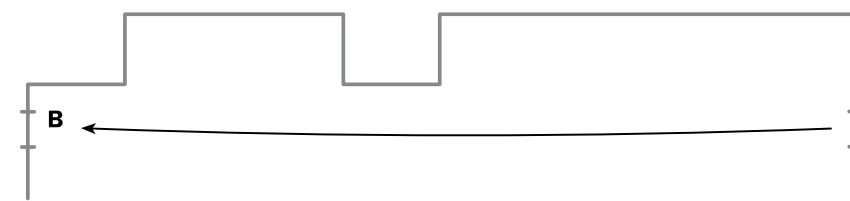
Butterfly va à la porte de droite et met la chevillette tenue au moyen d'une chaîne et tenant lieu de verrou.

D322

À la 8^e mesure, page 247 [55₁₅]

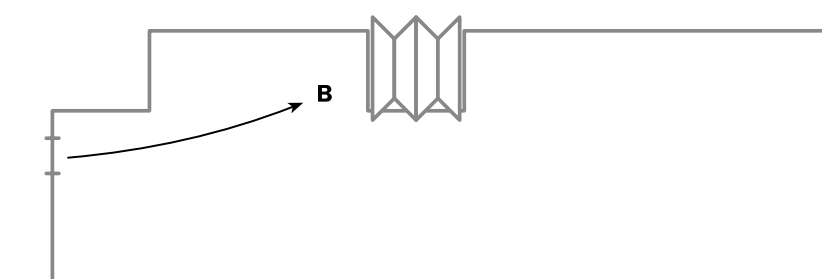
Butterfly traverse le théâtre et va à la chambre de gauche mettre également la chevillette et clôt ainsi la maison.

D323

À la 9^e mesure [55₁₆]

Butterfly va à l'autel, s'agenouille près du paravent.

D324

À la 12^e mesure [56₁]Butterfly prend le couteau, l'enveloppe du voile et se prépare à frapper. Elle passe derrière le paravent.⁵³Au commencement de la dernière mesure, page 247 [56₄, p. 362]

Butterfly se frappe. On entend le couteau tomber derrière le paravent.

⁵³ La solution parigina diverge de parecchio da quella adottata alla prima assoluta milanese, anche se in ambo i casi Butterfly si suicida al riparo della vista del pubblico e non si ferisce al ventre (sede dello spirito) come gli uomini, ma si recide la vena giugulare, come era prescritto per le donne del Sol Levante. Alla Scala il bimbo viene bendato e resta in scena mentre la madre si dà la morte dietro il paravento, quando all'Opéra-Comique la protagonista è già sola (dunque non deve nascondere nulla ad altri personaggi), e riappare coprendo il collo con il velo per celare la ferita. Poiché la morte era entrata da pochi anni nella sala del teatro parigino – e si pensi al finale di *Carmen* (1875), piuttosto che a quello di *Manon* di Massenet (1884) –, la causa più probabile della decisione di Carré fu quella di rendere meno realistica l'immagine del decesso, oltre ad evitare un gesto spettacolare e di difficile esecuzione, ma oggi giorno di gran lunga preferito.

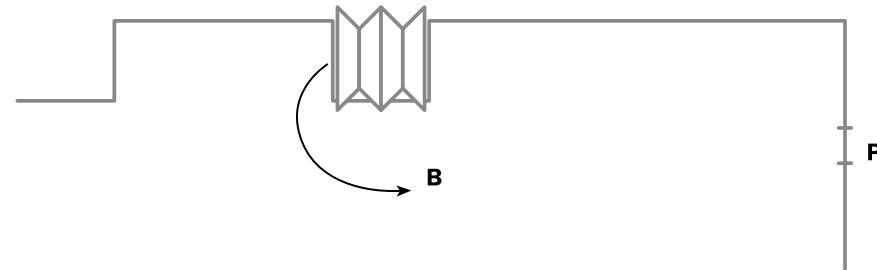
Après le 1^{ère} «Butterfly!» [57₃]

Pinkerton appelle dans la coulisse, côté cour.⁵⁴ Butterfly ayant le cou enveloppé du voile pour cacher sa blessure, paraît à genoux derrière le paravent.

Au 2^e «Butterfly!» [57₄]

Butterfly vient en scène en se traînant à terre et en se tenant le cou enveloppé du voile par la main.

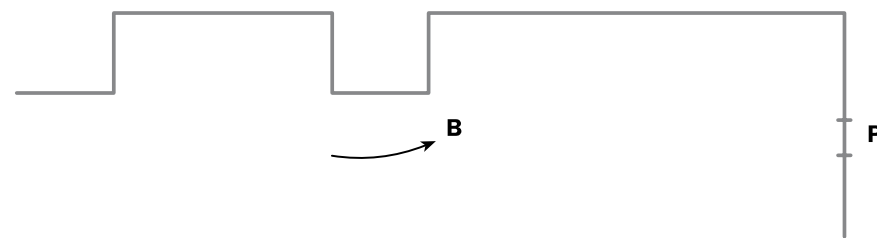
D325



Après le 3^e «Butterfly!» [58, p. 363]

Elle rampe en se traînant à terre et se dirigeant vers la porte de droite pour ouvrir.

D326



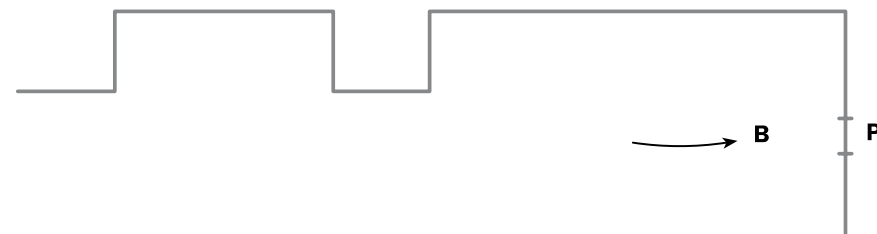
Sur la mesure du $\frac{3}{4}$, 15^e mesure, page 248 [58₃]

Butterfly épuisée tombe à terre.

Au quatre temps, 16^e mesure [58₄]

Elle se relève et reprend son mouvement vers la porte à droite en se traînant. Pinkerton frappe à la porte.

D327



⁵⁴ In MES Butterfly giganteggia nel finale, e la presenza del tenente statunitense, personaggio privo di qualsivoglia etica, viene limitata alla sola voce. Anche questa è un'innovazione di Carré, visto che nel libretto della *première* scaligera si legge che «la porta di destra è violentemente scossa e aperta: Pinkerton si precipita verso Butterfly ed il bambino. Butterfly apre gli occhi e con debole gesto gli indica il figlio – e muore». La soluzione registica parigina suggella l'azione in maniera coerente: Butterfly vorrebbe aprire, ma le forze non glielo consentono, sicché muore sola com'era vissuta per tre anni. MB³, alla cifra 58, inventa un'azione 'consolatoria': «Pinkerton e Sharpless si precipitano nella stanza accorrendo presso Butterfly che con debole gesto indica il bambino e muore».

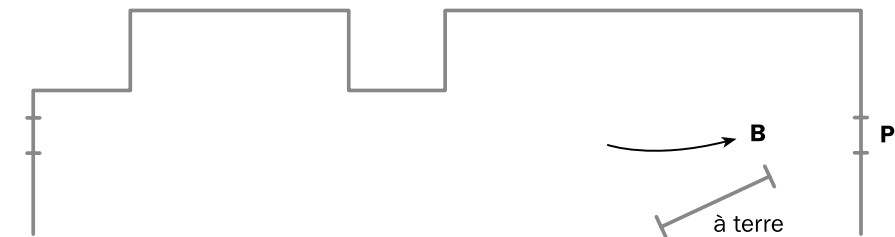
Sur les mesures d'orchestre qui suivent [58₅]

Elle continue à se traîner vers la porte de droite.

À la 3^e et à la 4^e mesures de la dernière ligne [58₇₋₈]

Butterfly se traînant toujours, cherche à arriver à la porte de droite. Par un suprême effort elle se soulève, mais retombe morte sur l'avant dernière mesure [58₉].

D328



Rideau très rapide

Fin

Un percorso iconografico

Le immagini delle pagine seguenti mettono davanti agli occhi del lettore elementi importanti al fine di comprendere l'idea drammatica sviluppata da Albert Carré, in sintonia con Giacomo Puccini, per la prima francese di *Madame Butterfly* all'Opéra-Comique. La nuova prospettiva, che si coglie facilmente nel confronto tra i bozzetti della prima assoluta milanese (17 febbraio 1904) e quelli per la ripresa parigina (28 dicembre 1906), viene posta in relazione visiva con il *play* di Belasco e con allestimenti dell'opera di Puccini in Italia e nel mondo, oltre che indagata in relazione alla voga del Sol Levante nella Francia dell'epoca. Fra gli obiettivi di questo percorso vi è quello di chiarire come la produzione di Carré abbia fornito un modello per la ricezione di *Madama Butterfly* divenuta, a partire da questo ciclo di recite, una "tragedia giapponese" in piena regola, fedele a uno schema classico ma calata nelle pieghe dei *kimono*.

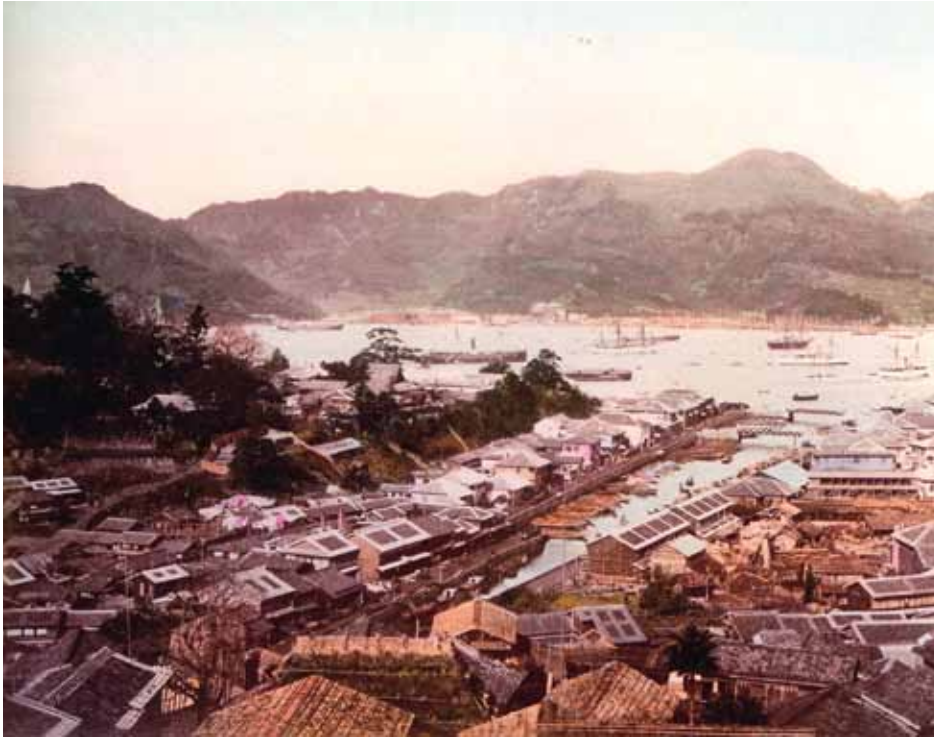
Le due fotografie di ambiente nipponico introducono, in apertura, alla realtà "esotica" dell'epoca con l'evidenza dell'istantanea fotografica. Per Puccini era importante farsi un'idea visiva preliminare dei luoghi in cui intendeva ambientare le sue opere – non solo un'idea sonora (su questo aspetto cfr. GIRARDI, *passim*) –, e Giulio Ricordi lo assecondò volentieri, anche per sottoporre possibili esempi agli scenografi designati per il debutto e le prime riprese. Le istantanee sono seguite da uno scorcio significativo di *Madam Butterfly* di Belasco, che Puccini vide a Londra il 21 giugno 1900, così com'era apparso nella rivista «La lettura» a ridosso della prima assoluta (marzo 1904): balza agli occhi la distanza che intercorre fra la casetta del *play*, che fornì un modello di interno nipponico per la scena scaligera di Songa, e quella corrispondente fatta realizzare da Carré. La differenza si coglie bene guardando le scene della prima assoluta di *Madama Butterfly* a confronto con quelle per la *première* francese, che esibiscono una cura del dettaglio e una preoccupazione per la verosimiglianza di tutt'altro respiro culturale. Le foto seguenti permettono inoltre di constatare come la *mise en scène* di Carré fosse diffusa nella prassi del tempo, poiché Ricordi, che aveva acquistato i bozzetti parigini, si era adoperato onde divenissero normativi fin dalla prima statunitense (in lingua inglese) della tragedia giapponese, dovuta all'iniziativa dell'impresario Henry

Savage, che fece realizzare e utilizzò dunque i bozzetti di Jambon e Bailly. Quest'ultimo ciclo di recite, che impegnò in un'interminabile *tournee* americana un plotone di artisti, iniziò addirittura prima del debutto parigino di *Butterfly*, mentre in epoca più recente (erano gli anni della seconda guerra mondiale e quelli di poco successivi alla Liberazione) lo stesso impianto visuale di Carré si ritrova in due allestimenti del Teatro La Fenice di Venezia, figli diretti della tradizione francese.

Il percorso prosegue con un ritratto a colori di Marguerite Carré, la Cio-Cio-San parigina oltre che moglie del potente regista e impresario, la cui voce tanto spiacque a Puccini e a Illica. Come interprete della protagonista in *Snégoroutchka* di Rimskij-Korsakov (che andò in scena all'Opéra-Comique il 22 maggio 1908) Marguerite emana tutto il suo fascino di donna caparbia, e non è difficile immaginarla al centro di una tragedia, nei panni di un'eroina irriducibile. Le premesse per comprendere lo smisurato interesse con cui il pubblico parigino avrebbe potuto accogliere l'opera di Puccini sono fissate poi nella galleria di immagini che testimoniano del *japonisme* in Francia in voga alla fine dell'Ottocento, sia nelle arti figurative sia negli spettacoli teatrali. Anche qui campeggia una dominatrice delle scene europee di allora (nel segno dell'esotismo), l'attrice giapponese Sada Yacco (ben nota anche a Puccini), coinvolta da Carré nella meticolosa preparazione della gestualità poi sfoggiata con successo dalla moglie.

Per trovare esempi più fedeli da imitare nell'arredo dei bozzetti del 1906 non serviva ricorrere a degli originali, poiché si potevano ammirare dal vivo nei giardini giapponesi di Albert Kahn (la casa e le lanterne, in particolare) e in quello dei Rothschild, entrambi a Boulogne-Billancourt (nella zona sud-ovest di Parigi). In particolare proprio l'oggetto scenico più importante, il ponte rosso (sul modello, assai conosciuto all'epoca, del ponte sacro sul fiume di Daiya), campeggiava, ma un po' nascosto rispetto a un altro ponte rosso più fotografato, nel giardino di Rothschild e venne posto al centro della scena. Si veda il confronto fra il ponte vero e quello riprodotto in un particolare del bozzetto, così come si immagini che nello sviluppo dell'idea registica di Carré abbiano svolto un ruolo situazioni che emergevano nelle numerose stampe giapponesi, ben note alla cultura parigina di allora, e che arricchiscono ora, fra le altre, le collezioni del Musée Guimet. Tra ponti, portali sacri (*torii*), e modelli di buone maniere per celebrare il rito del tè (e si ricordi la straziante scenetta che precede di poco il ritorno della nave di Pinkerton), si può vedere anche una stampa di uno fra gli artisti figurativi più celebri del Sol Levante, Katsushika Hokusai (1760-1849) che fissa una situazione di comportamento cerimoniale, l'attesa in giardino di un principe. Carré, che quasi di sicuro la conosceva, potrebbe averci riflettuto, e avervi tratto l'idea scenica dell'isolamento della protagonista.

La carrellata iconografica si chiude con due pagine del *livret de mise en scène* utilizzato qui come base dell'edizione critica, che forniscono un esempio eloquente del testo originale.



1-2. In alto: una veduta del porto di Nagasaki verso la fine dell'Ottocento (immagine 1); qui sopra: *Due geisha giocano a go*, 1880-1890 ca (da *Ineffabile perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, a cura di Francesco Paolo Campione, Marco Fagioli, Giunti 2010).



3. *Nell'attesa*, «La lettura», marzo 1904, p. 197. L'allestimento del *play* di Belasco, qui fotografato, fu preso a modello dagli scenografi che realizzarono i bozzetti per la *première* scaligera di *Madama Butterfly*.



4. Vittorio Rota, bozzetto per l'atto I di *Madama Butterfly*, Milano, Teatro alla Scala, 1904 (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C. S.r.l.).



5. Carlo Songa, bozzetto per l'atto II di *Madama Butterfly*, Milano, Teatro alla Scala, 1904 (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C. S.r.l.).



6. Marcel Jambon, Alexandre Bailly, bozzetto per l'atto I di *Madame Butterfly*, Paris, Opéra-Comique, 1906 (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C. S.r.l.).



7. Marcel Jambon, Alexandre Bailly, bozzetto per l'atto II di *Madame Butterfly*, Paris, Opéra-Comique, 1906 (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C. S.r.l.).



8-9. Queste due foto di scena posate, conservate nell'Archivio storico Ricordi (proprietà di Ricordi & C. S.r.l.) e pubblicate in «Ars et Labor» (LXII/10, 1907), a corredo di un articolo di Tito Ricordi, si riferiscono alla *tournee* di *Madama Butterfly* negli Stati Uniti, iniziata il 15 ottobre 1906 a Washington. Sia nel momento dell'uscita in scena della protagonista insieme alle amiche (foto n. 8, sopra), sia nella foto che ritrae il *tableau* dello sposalizio interrotto dall'inizio del Bonzo (nell'atto primo, foto n. 9, sotto) si possono scorgere distintamente oggetti che derivano dalla *mise en scène* di Carré, come la lanterna giapponese, il *torii*, la casa ecc. Evidentemente Savage prese a modello l'allestimento parigino prima ancora che debuttasse, scelta che documenta la preferenza degli autori, ma anche e soprattutto dell'editore Ricordi, per questa messa in scena.



10-11. La persistenza del modello francese è ulteriormente attestata, a distanza di anni, in questi due allestimenti presentati al Teatro La Fenice di Venezia rispettivamente nel 1942, con la regia di Enrico Frigerio e le scene di Camillo Parravicini (foto in alto, n. 10: l'uscita in scena dal ponte di Butterfly e delle amiche nell'atto primo) e nel 1947, con la regia di Livio Luzzato (foto in basso, n. 11: la scena finale), conservate nell'Archivio storico del Teatro la Fenice di Venezia.



12. L'esotismo trionfa sulle scene dell'Opéra-Comique: Marguerite Carré interprete del ruolo di Cio-Cio-San nella prima francese di *Madame Butterfly* (1906), qui in *Snégoroutchka ou La Fleur de Neige* di Nikolaj Rimskij-Korsakov (copertina di «Le Théâtre», n. 229, 1908, da una foto dell'Atelier Nadar).



13. «Paris Illustré», 1° maggio 1886, numero interamente dedicato al Giappone.



14. Sada Yakko fotografata da Paul Nadar («Le Théâtre», n. 44, 1900).



16. Una passerella in legno nel giardino giapponese (Auguste Léon, maggio 1910, b 13), © Musée Albert-Kahn – Département des Hauts-de-Seine.



15. Il padiglione giapponese all'Esposizione universale del 1900 (da BRIGITTE KOYAMA-RICHARD, *Japon Rêvé, Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, Paris, Hermann 2001, p. 147).



17. Collezione di aceri davanti a una casa giapponese (Auguste Léon, aprile 1912, b 135), © Musée Albert-Kahn – Département des Hauts-de-Seine.



18. Glicini e lanterne nel giardino giapponese (Auguste Léon, aprile 1912, b 143), © Musée Albert-Kahn – Département des Hauts-de-Seine.



19. Casa giapponese (s.d., b 2 367 x), © Musée Albert-Kahn – Département des Hauts-de-Seine.



20-21. In alto, il secondo ponte rosso, più nascosto rispetto al primo, che s'incontra visitando il giardino Rothschild, a Boulogne-Billancourt, a confronto con il bozzetto (n. 21, particolare, sotto).



22. KATSUSHIKA HOKUSAI, *Ushiwakamaru e Jōrurihime* (1801-1807, British Museum). Qui il principe Yoshitsunè in attesa nel giardino della principessa Jōruri che sta sulla veranda sopraelevata della propria casa. Carré avrebbe potuto conoscere questo soggetto, e averne tratto spunto per la posizione del principe Yamadori nell'atto secondo di *Madame Butterfly*.



23. HOSODA EISHI, *Personaggi che prendono il tè*, 1791-1792 (da *Collection Huguette Beres, Estampes, dessins et livres illustrés japonais*, seconde vente, Paris, mardi 25 novembre 2003, a cura di Geneviève Aitken, Paris, Sotheby 2003, p. 14). Anche in questo caso l'immagine fornisce possibili modelli per la situazione scenica nell'opera, quando la padrona di casa offre il tè a Sharpless e Yamadori.



24. UTAGAWA HIROSHIGE, *La tappa di Mishima*, con viandanti davanti a un torii (collezione privata).



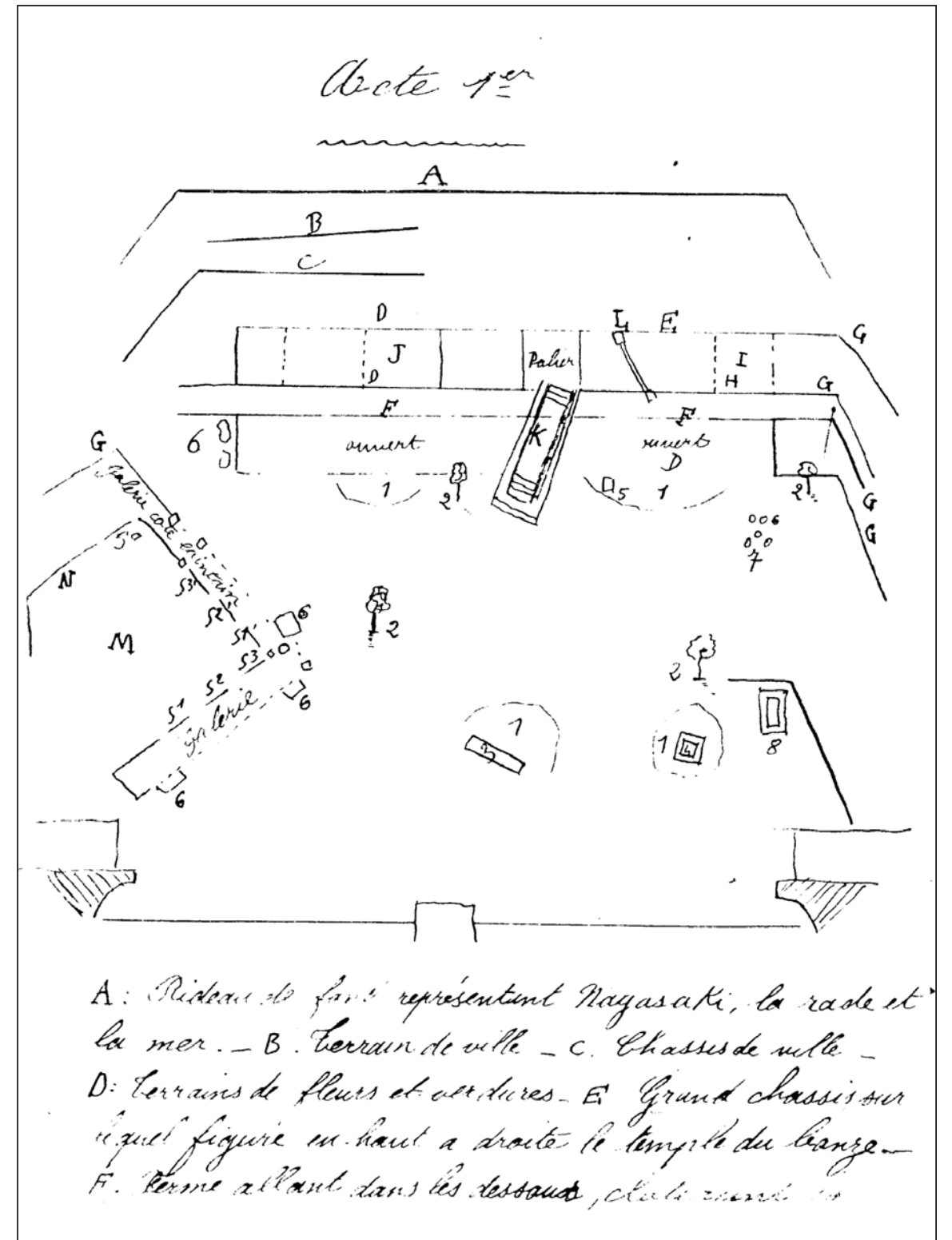
25. Paesaggio con ponticello in una stampa popolare giapponese (collezione privata).



26. Paesaggio con viandante e torii in una stampa popolare giapponese (collezione privata).

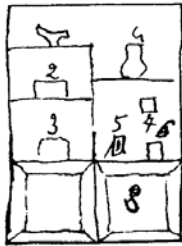


27. KATSUSHIKA HOKUSAI, *Sotto il ponte Mannen a Fugawa*, in ID., *Les Trente-six vues du Mont Fuji*, a cura di Jocelyn Bouquillard, Paris, Seuil/BnF 2007, p. 4).



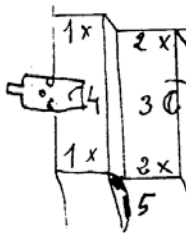
28 e 29 (pagina seguente). Due pagine della fonte della mise en scène qui pubblicata.

chambranlé de la porte. — 16. Meuble étagère à compartiment, contenant les objets suivants: Dans le compartiment du



bas, fermé par le panneau n° 8, le vase blanc et une boîte à monnaie japonaise. Au dessus, n° 1, une petite sarbacane soier japonaise, n° 2: une boîte japonaise, n° 3: une boîte à fumer contenant une pipe à opium, une boîte d'allumettes, des pots à tabac, n° 4: un vase en bronze; n° 5: Portrait de Pinkerton; n° 6: une boîte à fumer, n° 7: une boîte à cigarettes américaines.

N° 17: L'autel de Bouddha avec les objets suivants:



N° 1: 2 lampes électriques japonaises allumées en veilleuse
N° 2: 2 vases japonais avec des fleurs; — N° 3: la clochette de bois avec sa baguette pour appeler les Dieux
N° 4: Bouddha; N° 5: Couteau sabre.

18: Petit panier japonais fantaisie accroché au mur.
19: Un kakimanas accroché au mur au dessus de Bouddha.
20: Robe de Butterfly accrochée dans l'alcove derrière le paravent. Une natte japonaise bordée de bandes noires formant des encadrements dans le milieu recouvre tout le plancher de la maison.

La Maison de Butterfly. Le plancher est surélevé de 40 centimètres environ sur la scène même.

Appendici

APPENDICE I

Dai *Souvenirs de Théâtre* di Albert Carré*

La première de *Madame Butterfly* eut lieu le 25 décembre 1906.¹ Avant de présenter cette œuvre étrangère, j'avais, conformément à mon Cahier des Charges, monté dans l'année les ouvrages suivants: *Aphrodite*, d'après le roman de Pierre Louÿs, musique de Camille Erlanger,

* Questa testimonianza, redatta in un ampio contesto memorialistico maturato negli ultimi dieci anni della sua vita (1928-1938), è stata lasciata da Albert Carré ancora inedita al momento della morte, ed è poi stata raccolta in un volume molto prezioso da Robert Favart, genero del regista, che apparve nel 1950 con il titolo *Souvenirs de Théâtre*. Favart lavorò su quindici quaderni manoscritti, lasciati fra le carte di Carré insieme a venti registri inventariati per anno con tutti i ritagli di stampa relativi alle sue produzioni, e circa tremila lettere (CARRÉ, p. 11). I *Souvenirs* raccolgono la cronaca di tutta una vita dedicata allo spettacolo, raccontando con abbondanza di dettagli un groviglio di relazioni personali – umane, artistiche e politiche – che illumina il sistema produttivo parigino e generale nella *fin de siècle* e oltre. Carré fu a contatto con i maggiori artisti e nella terza e ultima parte del libro – *Direction de l'Opéra-Comique* (1898-1914), pp. 209-427 – sono tanti, oltre a Puccini, i protagonisti della vita musicale del tempo che si affacciano nelle cronache del regista. Fra i quali è doveroso segnalare almeno Claude Debussy, in occasione della prima assoluta di *Pelléas et Mélisande* nel 1902, anche per l'affinità che Puccini provava per la sua musica. Il cap. x (pp. 271-83) è infatti dedicato a «le génie de Claude Debussy se dressant en face de celui de Richard Wagner et libérant la musique française de l'influence étrangère» (CARRÉ, p. 271): un'espressione volutamente enfatica, che si comprende alla luce della posizione del *metteur en scène* sul tema del “protezionismo” musicale per le opere di autori francesi.

Pare opportuno raccomandare preventivamente al lettore di capire e accettare il punto di vista del regista-ricreatore: dopo i fischi della prima milanese, *Madama Butterfly* era diventata un grande successo sin dai mesi successivi, e quando fu data all'Opéra-Comique per la prima volta, appena due anni dopo, era già una delle opere più rappresentate al mondo; quando mette su carta i suoi ricordi, Carré (a cui era stata tolta la pensione, dunque era costretto a scrivere per guadagnare) tende ad accrescere forse un po' oltre il dovuto l'importanza del suo allestimento nella definizione della drammaturgia dell'opera. Tuttavia nelle pagine seguenti, l'intelligenza del regista, che seppe dar vita a una messinscena funzionale al dramma e magari (peccato veniale) anche alle doti d'attrice della moglie, emerge con il giusto rilievo, e gli garantisce, per dirla con Luigi Illica, «la stima e il rispetto d'arte ai quali egli ha diritto».

Lo stralcio qui riprodotto viene tratto da CARRÉ, cap. xv, pp. 311-7.

¹ Carré, ovviamente, ricorda male, né Favart si dà la pena di correggerlo, visto che ebbe luogo tre giorni più tardi: dopo tutto *Madama Butterfly* non è nemmeno un'opera così adatta alle festività natalizie.

Marie-Magdeleine de Massenet, *Le Roi aveugle*, œuvre de début de Henri Février, livret de Hugues Le Roux, *La Revanche d'Iris*, un acte de Paul Ferrier, musique de Edmond Diet, *Le Clos* de mon cousin Michel Carré, musique de Charles Silver, le ballet *Endymion et Phœbé* de Francis Thomé, *Le Bonhomme Jadis* de Franc-Nohain d'après Mürger, musique de Jacques Dalcroze et *Les Armaillis* de Caïn et Baud-Bovy, musique de Gustave Doret. *Aphrodite* fut peut-être la pièce que j'eus le plus de mal à mettre en scène.²

[...]

J'avais clôturé la saison sur le succès du *Clos* de Silver et Michel Carré et me trouvais en Suisse, chez le compositeur Gustave Doret, escaladant les pentes de la Blümlisalp, en compagnie de Marguerite, d'Henri Caïn et sa femme, Julia Guiraudon, de Jusseaume et de Baud-Bovy pour y voir de près ces bergers nommés *Armaillis* que je devais représenter à la rentrée quand je reçus de Messenger une pressante invitation à me rendre à Londres pour entendre, à Covent Garden la dernière œuvre de Puccini: *Madame Butterfly*.

Il faut que j'explique que, dès que Messenger s'était vu contraint de quitter l'Opéra-Comique, j'avais hautement affirmé mon intention de le servir comme auteur; j'avais fait représenter plus souvent *La Basoche* et *Une Aventure de la Guimard*, lui avais demandé la partition de *Fortunio* et avais décidé de reprendre sa *Madame Chrysanthème* créée en 1893 à la Renaissance. En vue de cette préparation, d'innombrables publications sur les mœurs et les costumes du Japon s'accumulaient déjà sur mon bureau.

Quelle ne fut pas ma surprise de retrouver dans le livret qu'Illica et Giacosa avaient tiré d'une pièce américaine de John Long et David Belasco le même sujet que dans l'œuvre de Pierre Loti, sauf le dénouement tragique qui était original.³ Le tout se déroulait, avec so-

² I titoli citati andarono in scena all'Opéra-Comique nel 1906; si indicano di seguito le date della prima rappresentazione (assoluta o ripresa), tratte da *Théâtre National de l'Opéra-Comique*, in STOUILLIG, *Les Annales du Théâtre et de la Musique* cit., pp. 91-127: *Aphrodite* (27 marzo), *Marie-Magdeleine* (12 aprile), *Le Roi aveugle* (8 maggio), *La Revanche d'Iris* (13 maggio), *Le Clos* (6 giugno), *Endymion et Phœbé*, *Le Bonhomme Jadis* e *Les Armaillis* (9 novembre); cfr. anche ALBERT SOUBIES, *Almanach des spectacles année 1906*, Paris, Librairie des Bibliophiles-Flammarion 1907, pp. 27-33. Trovandosi a Parigi per le prove, Puccini vide l'opera di Erlanger. Questo il suo commento, indirizzato a Giulio Ricordi il 16 novembre 1906: «*Afrodite* è una meraviglia di messa in scena, ma non c'è una pagina che si arrivi a capire, cioè si capisce che è roba ... brutta assolutamente: un po' di colore e delle accozzaglie di suoni da far inorridire» (GARA, 495, pp. 331-2: 332). Nello stesso periodo Puccini vide anche *Ariane* di Massenet all'Opéra e una ripresa della *Bohème* allestita in suo onore (cfr. SCH, p. 419). Ma soprattutto assistette per la prima volta a una recita del *Pelléas et Mélisande* sulle scene dov'era nato quattro anni prima, e con la regia di Carré, traendo dal confronto con tutte le opere francesi che aveva visto, pronostici incoraggianti per la sua *Butterfly*: «*Pelléas et Mélisande* di Debussy ha qualità straordinarie di armonie e sensazioni diafane strumentali, è veramente interessante ma mai ti trasporta, ti solleva, è sempre d'un colore "sombre", uniforme come un abito di francescano. C'è il soggetto che interessa e fa da rimorchiatore alla musica. Di tutte le altre opere nuove che si danno, non vale la pena di parlarne. Dunque non è gran sforzo vincere con *Butterfly*, salvo che si voglia amareggiare lo straniero...» (*ibidem*).

³ Carré ha ragione, anche se l'affermazione è eccessivamente drastica. Se pure Belasco e Long non avessero letto il romanzo di Loti, disponibile nella traduzione inglese di Laura Ensor fin dal 1888 (ma non c'è ragione di pensare che non l'abbiano tenuto presente), Giacosa e Illica utilizzarono *Madame Chrysanthème* per costruire l'atto primo di *Butterfly*, come si legge nell'epistolario (GARA, *passim*).

lennità, dans de vastes décors, à la façon d'un grand opéra: la maison de Cio-Cio-San était une espèce de temple bouddhique avec un grand escalier sur lequel évoluait l'imposante M^{me} Destinn, grande et célèbre cantatrice allemande, à la voix puissante. Bref tous les défauts du genre italien étaient en quelque sorte soulignés.⁴

Mais il y avait la musique, la plus séduisante, à mon avis qu'ait jamais écrite Puccini et que Messenger dirigeait dans la perfection. Bien entendu, il ne s'était occupé que d'elle et n'avait aucune part dans la mise en scène.

— Alors? vint-il me dire à la fin, qu'en pensez vous? Vous imaginez le succès de cela à Paris, monté par vous?

— Mais, mon cher ami, lui répondis-je, si je-reçois *Madame Butterfly*: cela va remettre à beaucoup plus tard *Madame Chrysanthème*.

— Bah! fit-il, puisque vous allez jouer *Fortunio!* *Madame Chrysanthème* attendra. D'ailleurs l'œuvre de Puccini est bien plus «public»!

Encore un trait qui peint merveilleusement ce parfait homme de théâtre et son admirable désintéressement.⁵

Je câblai aussitôt à Puccini qui me donna carte blanche et, sitôt rentré à Paris, m'attelai à *Butterfly*.⁶

Si, chaque fois que je montais un ouvrage nouveau, j'avais plaisir à boucler ma valise et à aller me documenter sur place, parcourant l'Espagne pour *Carmen*, la Provence pour *Mireille*, l'Alsace pour *Le Juif polonais*, Wetzlar pour *Werther* et la Suisse pour les *Armaillis*, je n'allai tout de même pas jusqu'au Japon pour *Madame Butterfly*.

Un explorateur, qui s'était enrichi en Extrême-Orient et avait eu la fantaisie de faire reproduire, à Boulogne-sur-Seine, sa demeure de Nagasaki, m'évita de pousser si loin.⁷ Je n'eus qu'à aller jusqu'au pont de Saint-Cloud et dans cette fidèle reconstitution, au reste bien connue maintenant puisqu'on peut la visiter, je trouvai tout: le petit pont de bois, la lanterne de pierre et les arbres nains, ainsi que la maisonnette en bambous avec ses fenêtres

⁴ A parte che Emmy Destin, nome d'arte di Emílie Pavlína Věnceslava Kittlová, era nata a Praga (nel 1878) e non in Germania, qui Carré esagera dei pregiudizi correnti fra i suoi connazionali relativi all'opera italiana, anche per valorizzare il proprio lavoro.

⁵ Messenger non si mostra poi così disinteressato, visto che spinge per l'allestimento del suo *Fortunio*, semmai, ben conoscendo l'infallibile successo di pubblico dell'opera di Puccini, si premura che l'Opéra-Comique e il suo amico combinino un buon affare.

⁶ Tito Ricordi aveva ripreso i contatti con Carré alla fine di giugno 1906 (GIRARDI, p. 247-8). Puccini scrisse ad Alfredo Vandini il 13 luglio 1906, da Parigi (l'incontro ebbe luogo probabilmente due giorni prima), annunciando che «ho definitivamente combinata la *Butterfly* all'Opéra-Comique con la sig.a Carré e il tenore Clement, diretta da Luigini» (GARA, 479, pp. 323-4). Purtroppo il povero Alexandre Luigini, a quel tempo direttore d'orchestra all'Opéra-Comique, morì pochi giorni dopo la conclusione dell'accordo.

⁷ Abbiamo già preso in considerazione, ne *Le droghe*, l'importante ruolo di Kahn nella società del suo tempo, ed è difficile credere che Carré non lo conoscesse. Tuttavia a quel tempo il banchiere non aveva ancora fatto costruire un ponte giapponese nel suo giardino, mentre ce n'erano ben due in quello limotrofo di Rothschild, uno dei quali servì probabilmente da modello per il bozzetto (lo si veda in questo volume, *pi*, n. 20).

de papier à glissières et les nattes qui en couvraient le sol.⁸ Le peintre Bailly n'eut qu'à copier. La réussite de ce décor eut de curieuses et amusantes conséquences.

D'abord, le soir de la première, Son Excellence l'ambassadeur du Japon vint me féliciter chaudement d'avoir si bien reconstitué le cadre de son pays.

Ce fut ensuite Puccini qui, déclarant n'avoir trouvé nulle part pareille réalisation de son œuvre fit, sitôt rentré en Italie, refaire dans tous les théâtres le décor du deuxième acte avec son plancher surélevé et son jardin en contrebas, ainsi qu'il les avait vus à Paris.⁹

Mais il y eut mieux encore. Je reçus, à la date du 3 mai 1907, la lettre suivante à en-tête de la Compagnie du Chemin de fer transsibérien:

«Monsieur le directeur,

«Ma Compagnie cherche depuis longtemps des documents intéressants pour nous permettre de mettre en affiche un joli paysage japonais. Nous en avons trouvé des quantités, mais, entre mille, je n'en vois aucun qui soit aussi suggestif que le décor que j'ai eu l'occasion d'admirer à votre théâtre au premier acte de *Madame Butterfly*.

«Je viens par les présentes vous demander si vous voudriez bien autoriser notre dessinateur, M. Toussaint, à s'en inspirer. Je vous en serais personnellement très reconnaissant... etc...

«Signé: Noblemaire, Directeur de la Compagnie internationale des Wagons-Lits».

C'est ainsi que, dans le monde entier, c'est un décor de l'Opéra-Comique qui fait connaître les beautés du Japon.

Mon travail de préparation ne s'était pas borné à une simple promenade jusqu'au pont de Saint-Cloud. Costumes et accessoires avaient été recherchés et choisis avec un soin minutieux. Tout mon appartement en était encombré. Et Marguerite Carré, qui allait créer *Butterfly*, s'était astreinte, en plus de ses études musicales que dirigea Xavier Leroux, et des répétitions au théâtre, à travailler avec la grande actrice nipponne Sada-Yako et avec Mariquita les attitudes, la démarche les saluts, les genuflexions et les mouvements d'éventail des *geishas*.¹⁰

Elle fut récompensée de cet effort par le triomphe qu'elle remporta dans cette composition, pourtant si loin d'elle et qui est restée le plus grand succès de sa carrière. Elle ne s'était pas

⁸ Carré si riferisce alla casa giapponese nel giardino di Kahn costruita prima del 1910 (*pi*, n. 19).

⁹ Carré racconta un'opinione che Puccini stesso ebbe a diffondere in seguito (cfr. CATTINI, *In una stanzetta d'albergo* cit., p. 80). Si vedano in questo volume le fotografie di allestimenti che attestano la volontà dell'autore, volentieri fatta propria dall'editore Ricordi, di diffondere il modello parigino anche in altre piazze (*pi*, nn. 8-9).

¹⁰ Su Mariquita si legga la testimonianza di Sarah Bernhardt (*Ma double Vie*, Paris, Charpentier e Fasquelle 1907, p. 157 e segg.), che la conobbe nel 1866 come ballerina («dans ses danses pleines d'entrain, de caractère et de grande distinction toujours»), impegnata nella *Biche au bois* al Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Algerina di provenienza (secondo Carré fu raccolta per strada da un'artista francese durante una lunga tournée in Algeria, che l'adottò), Mariquita fu assai longeva (1842-1930: «She is a young woman of sixty-nine», «Evening Post», LXIII/53, 1911): allora danzava al fianco di Hervé; più tardi sarebbe divenuta *maitresse de ballet* all'Opéra-Comique, carica che deteneva ancora ai tempi della *première* di *Butterfly*, dopo che aveva messo in scena il balletto *La Cigale* di Massenet nel 1904 (cfr. GEORGES PIOCH, *Le corps de ballet de l'Opéra-Comique*, «Musica», n. 55, aprile 1907, pp. 59-60; LYNN GARAFOLA, *Legacies of Twentieth-century Dance*, Hanover, NE, Wesleyan University Press 2005, pp. 217-9). Su Sada Yacco si torni alla nota 35 de *Le droghe* in questo volume (p. 15), e la si veda nella fotografia di Paul Nadar (*pi*, n. 14).

contentée d'imiter les attitudes japonaises; elle avait su s'identifier à la petite Cio-Cio-San tour à tour mutine et douloureuse, partager ses joies et ses chagrins, ses espérances et ses peines, sa résignation et son désespoir.

Auprès d'elle, Clément fut remarquable dans le rôle ingrat de Pinkerton, ainsi que Jean Périer dans celui épisodique du consul et Berthe Lamare, lauréate du Conservatoire dans la fidèle Souzouki.

Le rôle que j'eus le plus de mal à distribuer fut celui, pourtant muet, de l'enfant. En principe, il devait n'avoir que deux ans. Mais la loi n'autorisait un enfant à paraître en scène qu'à partir de neuf ans, âge qui a maintenant été porté à treize ans, ce qui est ridicule. À la rigueur, on pouvait trouver des enfants de neuf ans qui n'en paraissent que quatre ou cinq. Mais treize! C'est obliger les directeurs à tricher, comme on triche à la Comédie-Française, pour la petite Louison du *Malade Imaginaire* et on a bien raison, car je trouve qu'il serait bien plus choquant de soulever les jupes et de fouetter en scène une presque jeune fille qu'un bébé!

Je ne dirai pas l'âge de l'enfant que berça *Madame Butterfly* en 1906 car on me mettrait à l'amende. Je me félicite, en tout cas, que nos lois ne soient pas aussi rigoureuses que celles de l'Angleterre, et d'avoir pu éviter d'avoir recours, comme à Covent Garden, à un horrible nain, à la mine grimaçante, tout ridé et hideux, que l'infortunée M^{me} Destinn pressait sur son cœur avec un manque de conviction bien excusable.

Les vrais enfants avaient aussi leurs inconvénients. Quand Marguerite jouait *Butterfly* en tournée, elle ne prenait pas la peine d'emmenner un enfant et se contentait de ceux qu'on lui trouvait sur place.

Si certains d'entre eux s'avèrent timides, il en fut aussi de trop hardis, surtout parmi les Méridionaux. Un soir, à Aix-en-Provence, on vit l'enfant de *Butterfly* répondre d'une voix tonitruante au consul qui demandait son nom à sa mère:

«Hé té! Je m'appelle Marie!»

Le succès de *Madame Butterfly* fut très grand, je n'ai pas besoin de le rappeler. Il fut même trop grand. L'œuvre se jouant à bureaux fermés, je trouvai normal d'en augmenter les représentations.

Cela me valut dès 1908 la plus déplaisante des campagnes de presse qui, sous couleur de défense de la musique française, n'hésita pas à me charger des plus basses accusations: celle de recevoir de l'argent d'un éditeur étranger pour soutenir les œuvres de Puccini, celle de représenter ses «médiocres» ouvrages pour faire plaisir à ma femme, et celle de les faire soutenir par un public qui, en raison du système des abonnements, ne pouvait qu'ingurgiter ce qu'on lui donnait sans protester.¹¹

¹¹ Una massiccia campagna di stampa contro la musica straniera era già in atto a Parigi da anni. Si veda, in proposito, il saggio di FIAMMA NICOLODI, *L'opera verista a Parigi: una «querelle» musicale a confronto*, in EAD., *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni 1982, pp. 1-66 (in particolare su Puccini: 31-7, 51-6). I rilievi che vennero mossi a Carré sono stati e sono merce comune negli ambienti teatrali, ma piace notare che il più in vista fra gli operisti francesi del momento, Jules Massenet, si fosse dissociato dalla rivendicazione dei colleghi. Del resto si conosce un conciso telegramma che l'autore di *Werther* indirizzò al collega italiano la vigilia di natale, in modo che arrivasse proprio il giorno dopo la prima di *Butterfly* (29 dicembre 1906): «Heureux de votre grand triomphe!».

Cette polémique était soutenue par Saint-Saëns, par Xavier Leroux – qui avait pourtant travaillé à la préparation de *Butterfly* qu'il disait admirer – par Alexandre Georges, Erlanger, Reynaldo Hahn, etc., bref par tous les musiciens que j'avais tenté de servir, à l'exception de Massenet, de Georges Hüe et de quelques autres qui prirent ma défense. Cette campagne atteignit son point culminant en 1910 où elle aboutit à une interpellation à la Chambre et l'affaire fut portée devant le ministre!

Force fut de me défendre chiffres en main, et d'établir que, de 1898 à 1910, je n'avais monté que neuf ouvrages étrangers en regard de soixante ouvrages français, de soumettre les recettes comparatives de toutes les pièces et de prouver que seuls les bénéfiques laissés par *Butterfly* et *la Tosca* avaient permis de monter les œuvres de Salvayre, de Déodat de Séverac, de Silver, etc.;¹² enfin qu'à l'Opéra le répertoire étranger était bien plus important, sans parler des théâtres de comédie auxquels nul ne songeait à reprocher de jouer Shakespeare, Ibsen ou d'Annunzio.

Le ministre, qui était alors Maurice Faure, se rendit à mes raisons, comprenant que, si l'on voulait que je fasse un effort encore plus grand pour les musiciens français, il n'y avait qu'à augmenter ma dérisoire subvention.

Et cette affaire, qui ne visait rien moins que le retrait de mon privilège, s'apaisa. J'oubliai tout ce qui avait été dit et imprimé, et j'accueillis mes adversaires à l'Opéra-Comique comme par le passé, Xavier Leroux en tête avec, après *Le Chemineau*, *Le Carillonneur*.

Je renonçai cependant, pour éviter tous commentaires, à la fructueuse tournée que, sur la demande du comte San Martino, l'Opéra-Comique devait faire en Italie. Et je déclinai pour les mêmes raisons la présidence du Groupe musical de l'Exposition internationale de Turin que l'on m'avait offerte.

Mais ce fut en définitive la pauvre *Butterfly* qui paya le plus gros des pots cassés. Par une chinoiserie que cette pièce japonaise ne méritait guère, la commission consultative bannit *Madame Butterfly* du répertoire de l'Opéra-Comique tout en y maintenant *La Bohème* et *La Tosca*.

Mais une pareille mesure ne pouvait se prolonger. On ne lutte pas contre un succès de cette envergure. Trop longtemps privé d'une de ses pièces favorites, le public devait bientôt faire fête au retour de *Madame Butterfly* que le président de la République voulut bien honorer de sa présence. Ce succès, on le sait, ne s'est jamais démenti depuis.

¹² Ecco un ottimo argomento per allestire le opere di Puccini, anche per chi non ne condividesse l'estetica. La loro forza nei *bordereaux* non ha mai perso un colpo fino ai nostri giorni, e il successo economico ha consentito, anche in epoche più vicine alla nostra, di sostenere molta musica d'avanguardia.

APPENDICE 2

Glossario

di Gabriella Olivero*

ALCOVA: vedi *TOKONOMA*

ALTARE DEL BUDDHA: vedi *BUTSUDAN*

AMAGASA: ombrello o parasole. L'ombrello, colorato o in tinta unita, è elemento costante in tutte le raffigurazioni dei personaggi, sia maschili che femminili, del mondo giapponese.

BAMBOLE: le bambole giapponesi, realizzate in legno, sono chiamate *ningyo*; poiché sono considerate di buon augurio in quanto capaci di allontanare gli spiriti malvagi, a partire dal VII secolo d.C., si celebra la “Festa delle bambole” (*Hinamatsuri*), detta anche “Festa delle ragazze”: il 3 marzo infatti in ogni casa si espongono bambole ornamentali vestite con gli abiti di corte dell'epoca Heian.

BONSAI: albero miniaturizzato, coltivato in vasi di ceramica, che viene mantenuto nano grazie alla potatura e al taglio degli apici radicali. La forma del *bonsai* (diritto, ricurvo, a cascata, con radici su roccia) può essere progettata e modellata artificialmente con l'ausilio di fili metallici che condizionano la crescita dei rami e del tronco. Nata in Cina, l'arte di creare *bonsai* si diffuse in Giappone nell'epoca Kamakura (1185-1333) e qui ebbe particolare fioritura grazie alla filosofia zen.

BONZO: termine, derivato probabilmente dal giapponese *bōzu* (letteralmente “padrone della cella”), con cui si indicano i monaci e i sacerdoti buddhisti.

BUDDHA: il termine designa “Colui che ha raggiunto l'illuminazione” ed è quindi attribuito di quanti si sono sottratti al ciclo karmico delle rinascite; con il nome di Buddha però si indica in particolare il Buddha storico, Siddhārtha Gautama (566-486 a.C.), il cui insegnamento si

* Per i termini che compaiono in francese nel testo di Albert Carré si rimanda, se possibile, al corrispettivo giapponese; quando invece Carré utilizza parole giapponesi che ora sono usualmente trascritte in forma in qualche modo diversa, la lezione attuale è stata indicata dopo la barra /.

diffuse in Giappone – nella versione comunemente detta del Grande Veicolo (*Mahāyāna*) – fin dal VI secolo d.C. e conobbe un momento di straordinaria fortuna a partire dal XIII secolo, nel periodo detto del Buddhismo di Kamakura, che enfatizzava il rifiuto dei beni terreni e la concentrazione sull'assoluto; tuttavia a partire dall'epoca Muromachi (XIV-XVI secolo) la dottrina buddhista, nella sua declinazione giapponese che prende il nome di zen, si secolarizzò ed ebbe grande favore soprattutto presso la classe dei samurai. Il Buddhismo non soppiantò mai la religione *shintō* ma anzi coesistette (e coesiste) con questa, anche nel culto individuale.

BUTSUDAN: altare domestico. Secondo le dettagliate indicazioni di Albert Carré l'altare è costituito da un tavolino basso, su cui campeggia una statua del Buddha; vi si trovano inoltre due vasi giapponesi, due lampade, il lungo coltello con cui Butterfly si toglierà la vita, la campanella, corredata della sua bacchetta (che ha una estremità ricoperta di feltro e cuoio), con cui si chiamano gli dei. La campanella è strumento indispensabile del culto, anche domestico; è chiamata *gokorei* quando è caratterizzata dall'impugnatura costituita da cinque punte (e in tal caso è spesso realizzata in bronzo); il termine generico con cui la si indica è *butsuzu-rei* (campana – *rei* – per chiamare il Buddha/*Butsu*).

BYŌBU: paravento. In Giappone esistono vari tipi di paravento, che vengono utilizzati come elemento divisorio degli spazi interni dell'abitazione; si possono classificare in base al numero di pannelli di cui sono formati. I paraventi in legno a un solo pannello, sostenuti da brevi gambe in legno, sono chiamati *tsuitate*; quelli scorrevoli, rivestiti di strati di carta e destinati ad essere dipinti o decorati, sono denominati *fusuma*; quelli pieghevoli e privi di piede – i *byōbu* propriamente detti – possono avere due, quattro o sei pannelli, uniti da cerniere; talora sono impiegati in coppia.

CALAMAIO CON PENNELLO E ACCESSORI: vedi *SUZURIBAKO*

CANESTRO DI VIMINI GIAPPONESE: cestini e canestri di vimini o bambù sono molto diffusi come oggetti di uso comune; a partire dal periodo Muromachi (1336-1573) tuttavia vennero utilizzati anche come contenitori per i fiori da impiegare nella cerimonia del tè o da esporre nel *tokonoma*, ed è probabilmente per questo motivo che uno di essi è collocato sugli scaffali, in modo da essere visibile e connotare meglio la figura di Butterfly. Alla fine dell'Ottocento uno dei maggiori centri produttori di questi canestri era Arima, che fu una delle prime località ad ospitare residenti stranieri.

CASA CIRCONDATA DA UNO STRETTO PORTICATO: la casa immaginata da Albert Carré per l'allestimento di *Madama Butterfly* corrisponde all'abitazione giapponese tradizionale: si tratta infatti di un edificio a un solo piano, sopraelevato sul livello del suolo, circondato da una veranda aperta (*engawa*) che però, all'occorrenza, può essere trasformata in spazio chiuso facendo scorrere le pareti di legno scorrevole chiamate *amado*. L'interno è costituito dalla stanza tradizionale (*washitsu*), che gli *shoji* (vedi *infra*) suddividono a seconda delle esigenze. La parete di fondo ospita in genere il *tokonoma* (vedi *infra*), in cui sono disposti i *kakemono* (vedi *infra*) o le composizioni di fiori recisi (*ikebana*).

CHADANSU: mobile a ripiani, in parte chiuso. Nell'allestimento curato da Albert Carré questo contiene una serie di oggetti connotati in modo da risultare tipicamente giapponesi, infatti

vi si trovano: il velo bianco, di cui Butterfly si servirà per nascondere la sua ferita al figlio; una scatola in cui sono riposte le monete; un piccolo canestro di vimini; un'altra scatola che contiene una pipa da oppio, una scatoletta di fiammiferi e un contenitore per il tabacco; un vaso di bronzo; un ritratto di Pinkerton; una scatola con l'occorrente per fumare; una scatola di sigarette americane.

CHIBACHI / HIBACHI: termine che designa un contenitore cilindrico o a forma di scatola, privo di copertura e realizzato in porcellana refrattaria oppure in materiale resistente al calore, che serve per scaldare i cibi o il tè. Nell'allestimento curato da Albert Carré sulla *hibachi* è poggiata una teiera in porcellana, ma non si dice se sia del tipo dotato di manico (*kyusu*) oppure si tratti di una teiera senza manico (*hohin*); non è prevista invece la tradizionale teiera in ghisa (*tetsubin*).

CUSCINI: vedi *SHITONE*

DANZA GIAPPONESE: la danza era una delle arti praticate dalle *geisha*, così come il canto e la musica. La messinscena non dà indicazioni precise sul tipo di danza eseguita in più occasioni da Butterfly e Suzuki nel corso dell'opera, tuttavia è noto dai *Souvenirs* di Albert Carré che Marguerite Carré, che doveva interpretare il personaggio di Cio-Cio-San, fu guidata e istruita sulle movenze e i passi di danza giapponesi dalla coreografa Mariquita e dalla celebre attrice Sada Yacco. Tra le varie interpretazioni di quest'ultima si ricorda la *pièce* intitolata *la Ghèsha et le samourai*, nella quale veniva ballata una *Danse de cerises* che forse influenzò la coreografia del Duetto dei fiori.

DEA DELLA LUNA: vedi *TSUKUYOMI*

DORI / TORII: tipico portale a giogo, formato da due pali ritti, che sostengono due travi orizzontali. Il *torii* segna l'accesso ai santuari e ai complessi templari sia shintoisti che buddhisti; può essere un vero punto di passaggio attraverso una cinta fortificata oppure un semplice elemento architettonico che delimita idealmente l'area sacra.

GEISHA: il termine, che letteralmente significa "artista", indica una donna esperta nella danza, nel canto e nella musica, nell'arte di conversare nonché in quella di preparare e servire il tè. Spesso chiamate a intrattenere gli ospiti durante le feste e i banchetti, le *geisha* – la cui carriera e professione era ben distinta da quella delle comuni prostitute – a partire dall'inizio del XIX secolo vivevano in appositi quartieri, chiamati *hanamachi*, nei quali sorgevano le case da tè e gli *okiya* o case delle *geisha*. In queste ultime le *geisha* venivano istruite e, dopo un lungo apprendistato, esercitavano la loro arte. L'educazione della *geisha* era infatti estremamente complessa e passava attraverso vari stadi prima di raggiungere quello di *maiko*, in cui la giovane iniziava a accompagnare la *geisha* cui era stata affidata, apprendendo direttamente da lei l'arte della conversazione e di intrattenere i clienti. Solo dopo aver superato questo periodo di formazione la *geisha* iniziava realmente la sua professione, i cui proventi servivano a ripagare le spese che erano state sostenute sia per educarla, sia per il suo abbigliamento.

GIARDINO GIAPPONESE: la descrizione del giardino voluto da Albert Carré per l'allestimento di *Madama Butterfly* è molto precisa, sia nel sottolineare il fatto che questo è disegnato alla maniera giapponese, sia nell'indicare esattamente ciò che vi si deve vedere. Infatti è previsto

che vi sia una parte “rocciosa”, ispirata quindi ai giardini zen (*kare sansui*), dove i pochissimi arbusti o tronchi secchi, le pietre e la ghiaia devono favorire la meditazione; accanto a questi elementi tuttavia sono elencati anche una panca rustica – che riflette l’estetica del *sabi* (termine che si può tradurre, un poco impropriamente, come “bellezza rustica”); – erbe, diversi tipi di albero e di piante in vaso che trovano esatto riscontro nei giardini del Giappone e in alcuni casi hanno assunto un valore emblematico. È quindi presente il ciliegio (*sakura*) pianta che simboleggia la prosperità e la cortesia, e la cui fioritura è celebrata da una festa chiamata *O-Hanami*; il bambù (*take*); il glicine, spesso rappresentato negli *ukiyo-e* che raffigurano il celebre giardino di Kameido a Tokyo; il salice (*yanagi*), frequente nei giardini caratterizzati dalla presenza di piccoli corsi d’acqua. Tipica è inoltre la presenza degli alberi nani (vedi *bonsai*) e del ponte ricurvo (vedi *hashi*). Nel libretto peraltro Butterfly chiede di cogliere tutti i fiori del giardino – fiori di pesco, viole, gelsomini, convolvoli, rose, gigli, mammole, verbene – anche se questo non si riflette nella messinscena.

HASHI: ponte ricurvo. Elemento caratteristico del giardino giapponese, e particolarmente frequente nelle stampe e nelle immagini del Giappone. Quello più conosciuto – soprattutto in Occidente – è il ponte in legno laccato di rosso che attraversa il fiume Daiya nei pressi di Nikkō e infatti il ponte disegnato da Michel Jambon per l’allestimento parigino del 1906 è di questo colore. L’introduzione del “ponticello”, voluta da Albert Carré, fu particolarmente apprezzata da Puccini perché dava maggior efficacia all’uscita in scena di Butterfly e dello Zio bonzo; esso inoltre ha una forte valenza simbolica, in quanto rappresenta il punto di passaggio tra due civiltà; attraversandolo Cio-Cio-San abbandona, senza ritorno, le tradizioni del suo Paese.

INRŌ: sia secondo il libretto, sia secondo la messinscena di Albert Carré, Butterfly estrae dalle maniche i «pochi oggetti da donna» che formano il suo bagaglio. L’uso giapponese prevedeva che si portassero piccole scatole (in origine destinate a contenere i medicinali) appese alla cintura o all’abito, cui erano fermate grazie a fermagli, chiamati *netzuke*. Questi ultimi, spesso realizzati in avorio o osso, erano per lo più a figura animale o umana.

IZAGHI / IZANAMI e IZANAGI / IZANAMI: Secondo i due più antichi testi della letteratura giapponese, il *Kojiki* (Cronaca degli antichi avvenimenti, composto nel 712 d.C.) e il *Nihonshoki* (Annali del Giappone, scritto nel 720 d.C.), a queste due divinità, che rappresentano rispettivamente il principio maschile e quello femminile, spetta il merito di aver dato vita al Giappone. Procreati dalla triade divina primordiale, composta da Amaterasu, Takami musuhi e Kami musuhi, Izanagi e Izanami trassero infatti dal fondo dell’oceano, di cui avevano rimosso il fondo con una lancia, le isole dell’arcipelago giapponese e, consumata la loro unione su una di queste, diedero origine al paese, popolandolo di molti dei. Da loro nacquero tutte le divinità venerate nella religione *shintō*, tra le quali le principali sono la Grande Dea del Sole Amaterasu ōmikami, la Dea della Luna Tsukuyomi, e Susanoo.

KAKIMONO / KAKEMONO: dipinto, disegno o calligrafia su un rotolo di carta o di seta che può essere, a sua volta, inserito su un supporto in seta o cotone. Il *kakemono* si apre in verticale e spesso viene esposto nel *tokonoma*.

KAMI: divinità autoctone del Giappone venerate nella religione *shintō*. Lo *shintō*, o “via degli dei” (il medesimo ideogramma si legge *kami* in giapponese e *shin* in sino-giapponese), è una religione, o meglio un sistema di credenze e riti che si basa sulla venerazione delle forze della natura e sul culto degli antenati. A partire dall’epoca Heian (794-1186) accanto allo *shintō* si affermarono il Buddhismo e il Confucianesimo, che furono seguiti – sia dalla Corte, sia a livello popolare – non in alternativa ma parallelamente alla religione autoctona.

KISERU: lunga pipa giapponese, usata per fumare tabacco fine e, all’occorrenza, anche cannabis e oppio. In genere è composta da bocchino e fornello in metallo, collegati da un cannello in bambù. L’astuccio che la contiene è detto *kiseruzutzu*. La messinscena di Carré precisa che la pipa serve per fumare l’oppio, laddove nella didascalia italiana si dice soltanto che Butterfly fa cenno a Suzuki di preparare la pipa.

KOTATSU: tavolino basso, con un telaio in legno o bambù, su cui talora si pone un *futon* o una coperta; può essere utilizzato sia come tavolo vero e proprio, se vi si colloca un piano di appoggio, sia come fonte di calore, quando si ponga un braciere sotto di esso.

KYODAI: mobiletto di forma cubica, costituito da più cassetti sovrapposti, destinati a contenere il necessario per la toeletta, e corredato da uno specchio (*kagami*) che può essere ripiegato e chiuso. Questo genere di *toilette*, tipico dell’epoca Meiji (1868-1912), è uno dei soggetti più frequentemente rappresentati nelle stampe giapponesi che descrivono il “mondo fluttuante”.

LANTERNE: il mondo giapponese conosce molti tipi di lampade e lanterne, tutte puntualmente presenti nell’allestimento curato da Albert Carré. Infatti sono previste sia una grossa lanterna in pietra, sia una lanterna in legno da giardino, sia lanterne appese tanto all’esterno della casa, quanto sospese alle pertiche e trasportate durante la cerimonia nuziale. All’interno della casetta di Butterfly inoltre si devono trovare lampade che producono una luce debole e diffusa, di cui si dà un disegno esplicativo. Queste ultime corrispondono al tipo chiamato *okiandon*, costruite su un telaio rigido sul quale è disteso un foglio di carta di riso; alla base dell’*okiandon* è presente un piedistallo, talora corredato da un cassetto che facilita l’accensione della candela o dell’olio. Una maniglia ne consente il trasporto. Per quanto concerne l’illuminazione del giardino e dell’esterno della casa invece la messinscena descrive innanzitutto una «grosse lanterne en pierre», cioè un *ishidorō*. Questo tipo di lanterna fu introdotto in Giappone nel VI secolo d.C. e inizialmente fu utilizzato nei complessi templari sia buddhisti sia shintoisti; a partire dal XVI secolo, con il diffondersi della cerimonia del tè, gli *ishidorō* incominciarono a essere collocati come elemento decorativo anche nei giardini delle case da tè e delle residenze private. Più piccola è la lanterna denominata *tōrō*, spesso in materiale pesante (legno – come quella descritta da Carré – ma anche ferro, bronzo, pietra), utilizzata per illuminare i giardini. Molto leggere invece sono le lanterne denominate *chōchin*: quelle più diffuse sono di forma tonda, cilindrica oppure ovale; realizzate in carta *washi*, sono sostenute da una leggera intelaiatura in legno o bambù; uno stoppino imbevuto di olio di colza, posto su un supporto di pietra o ceramica che si trova al fondo della lanterna alimenta la fiamma. Possono essere appese in alto, e in tal caso sono dette *takahari chōchin*; spesso erano agganciate a una pertica. Questi due tipi di *chōchin* sono entrambi elencati nel testo della *mise en scène*, che infatti prevede sia delle lanterne, in questo caso illuminate elettricamente,

«au bout d'un bambou», sia altre – sempre elettriche – «sans bambou pour les illuminations de la façade de la maison».

MAKURA: poggiatesta utilizzato dalle donne, che vi poggiavano soltanto il collo per evitare di scompigliare o disfare l'acconciatura durante il sonno.

MIKADO: termine che significa “La porta” e che in inglese (e nei paesi occidentali) comunemente designava – tra il XIX e il XX secolo, mentre oggi è scarsamente attestato – l'imperatore del Giappone, laddove la parola usata nell'idioma giapponese è *tennō*. Secondo la tradizione il primo imperatore fu Jimmu (660-582 a.C.), discendente diretto della grande dea del Sole Amaterasu, e pertanto tutti i suoi successori furono considerati, fino al 1946, di stirpe divina.

MOBILE A RIPIANI: vedi *CHADANSU*.

NAKODO: la figura del *nakodo*, ossia del sensale di matrimoni, categoria cui appartiene il personaggio di Goro, è essenziale nel preparare e organizzare il matrimonio tradizionale (*omiai*): il *nakodo* infatti è persona di fiducia, che si incarica di organizzare il primo incontro della coppia – che avviene per lo più alla presenza dei rispettivi genitori – gli incontri successivi, la cerimonia nuziale e, eventualmente, funge da consigliere anche dopo le nozze. Il rito tradizionale è molto semplice; prevede – e il libretto lo riflette – che lo sposo beva una coppa di *sake* (con il padre della sposa, qui assente) e si offrano agli ospiti dei dolci particolari, chiamati *mochi*, a base di riso glutinoso cotto a vapore e pestato nel mortaio.

NORIMON / NORIMONO: portantina chiusa, con un tettino per riparare dal sole e dalla pioggia il passeggero. Il *norimono* era appeso a un lungo palo che i due portatori (uno davanti e uno dietro) poggiavano sulla spalla.

OBI: cintura da *kimono*. Fascia, lunga circa tre metri, in seta o in stoffa preziosamente decorata, che si porta sopra l'abito già tenuto stretto da una cintura più fine. Viene fermato dall'*obidome*, spilla metallica spesso riccamente lavorata, e a partire dalle epoche più recenti è chiuso sulla schiena da un largo nodo, sostenuto da un cuscino (*obi-makura*).

OCUNAMA: saggio cui Suzuki attribuisce il detto «dei crucci la trama / smaglia il sorriso» (atto I); la sua figura non appare peraltro identificabile con alcun autore noto della letteratura giapponese.

ŌGI: Ventaglio ripiegabile. Questo tipo di ventaglio, inventato in Giappone tra il VI e l'VIII secolo, è realizzato con sottili striscioline di legno di cipresso tra cui viene stesa una superficie di carta o di seta, spesso dipinta o stampata. Accessorio indispensabile e contemporaneamente oggetto raffinato ed elegante, veniva impiegato tanto nella vita di tutti i giorni quanto in attività artistiche e rituali, quali la danza, le rappresentazioni del teatro *nō* e la cerimonia del tè. Quello che Butterfly porta nella manica è, assai probabilmente, un ventaglio di questo tipo.

ŌIAO: versione francesizzata della formula di saluto *Ohayō* (letteralmente “buon giorno” o “buon mattino”), che è in genere accompagnato da un inchino. La messinscena è molto precisa nel prescrivere i gesti dei personaggi giapponesi e insiste tanto sulla posizione in ginocchio che devono assumere i domestici durante il primo atto, quanto su quella di Suzuki e Cio-Cio-San.

OMARA / ŌMURA: città situata nella prefettura di Nagasaki; il libretto di Illica e Giacosa definisce Omara «quartiere», sottolineando la vicinanza e il rapporto con la città dove è ambientata la vicenda.

OMBRELLI / PARASOLE: vedi *AMAGASA*

OTTOKI / OTTOKÉ / HOTOKE: termine di origine buddhista che può indicare sia chi ha ottenuto l'illuminazione, sia l'anima degli antenati; può anche designare una statuetta del Buddha o, come indicato nel libretto e nella disposizione, le immagini degli antenati.

PARAVENTO: vedi *BYŌBU*

PIPA: vedi *KISERU*

POGGIATESTA GIAPPONESE: vedi *MAKURA*

SCATOLA PER LE MONETE: nella messinscena così come nel libretto non è ben chiarita la natura del «piccolo mobile» con cassetto in cui sono conservate le poche monete rimaste a Butterfly all'inizio del II atto. Potrebbe trattarsi di un *himitsu bako* ossia di una scatola apparentemente senza apertura, dotata di ripostigli segreti; i borsellini veri e propri sono invece chiamati *kinchaku* ma sono spesso in tessuto o pellame.

ROTOLO DI PERGAMENA: i documenti ufficiali, così come anche i testi letterari, venivano vergati su rotoli di carta (raramente su pergamena) che si svolgevano orizzontalmente (*makimono*) ed erano conservati in apposite scatole (*fubako*).

SAKI / SAKE: bevanda alcoolica derivata, in genere, dalla fermentazione del riso; in alcune regioni del Giappone tuttavia il termine *sake* indica una bevanda ottenuta distillando patate o canna da zucchero.

SARUNDASIKO / SARUTAHIKO ŌKAMI: divinità della religione shintoista, capo degli dei legati alla terra. In genere è raffigurato come un personaggio imponente, con barba e capelli lunghi, un grosso naso e il volto rubicondo. Simbolo di forza e di giustizia, ha come moglie la dea della danza e delle arti, Ame-no-Uzume-no-Mikoto.

SCATOLA CON PIPA DA OPIO, FIAMMIFERI, CONTENITORE PER IL TABACCO, POSACENERE: la messinscena prevede una serie di oggetti destinati a contenere il necessario per fumare: una pipa (vedi *kiseru*) con il suo astuccio, un posacenere, un contenitore per il tabacco. Quest'ultimo oggetto, spesso ricercato dai collezionisti europei, è chiamato *tabaco-ire* o anche *tonkotsu*. Il tabacco fu introdotto in Giappone dai Portoghesi all'inizio del XVII secolo e divenne assai presto molto popolare, tanto che molti accessori utilizzati per bruciare l'incenso o nella cerimonia del tè vennero sostituiti dal *kiseru*.

SCATOLA GIAPPONESE: La presenza, senza che vi siano indicazioni sulla sua destinazione, di una «scatola giapponese» collocata sugli scaffali del mobile, suggerisce si dovesse trattare di una delle molte scatole (*bako*) in lacca che furono esportate in Occidente ed erano assai ricercate dai collezionisti.

SCATOLA PER IL TRUCCO: vedi *TEBAKO*.

SCATOLA PER LE SIGARETTE AMERICANE: Fin dall'inizio dell'epoca Meiji (1868-1912) si diffusero, soprattutto negli ambienti della borghesia giapponese, le piccole scatole portasigari o portasigarette, chiamate *hamaki-ire*, che testimoniano l'aprirsi progressivo agli usi e costumi occidentali di parte della popolazione.

SCIABOLA O LUNGO COLTELLO GIAPPONESE: vedi *WAKIZASHI*

SHITONE: cuscini che nella casa tradizionale giapponese erano collocati sul *tatami* ed usati come sedili.

SHOSI / SHOJI: pannelli scorrevoli di carta, montati su un'intelaiatura a graticcio in legno. Si distinguono abitualmente gli *shoji* veri e propri, in carta di riso bianca, che lascia passare la luce, usati all'interno delle abitazioni per definire e creare gli ambienti, e i *fusuma* più spessi e robusti, che sono in genere rivestiti di carta decorativa (tuttavia questi ultimi, che non sono esplicitamente menzionati né nelle versioni italiana e francese del libretto, né nella *mise en scène*, un tempo erano indicati anche come *shoji*). All'esterno invece la veranda era chiusa da porte di legno, anch'esse scorrevoli, chiamate *amado*.

SPECCHIO: vedi *TE-KAGAMI*

STRUMENTO (MUSICALE) GIAPPONESE: la *mise en scène* di Albert Carré non chiarisce di quale strumento si tratti, ma è verosimile che sia un *koto* o uno *shamisen*. Il termine *koto* designa gli strumenti a sei, sette o tredici corde di seta montate su altrettanti ponticelli sopra una cassa di risonanza in legno di paulonia; lo *shamisen* invece è l'equivalente di un liuto a tre corde, con un lungo manico e cassa di risonanza quadrata, ricoperta di pelle di gatto o di cane, e viene suonato con un plettro di forma triangolare, in avorio o legno, che è chiamato *bachi*. Le *geisha* erano esperte nell'arte della musica e vengono spesso rappresentate nell'atto di suonare sia il *koto* sia lo *shamisen*.

STUOIA BORDATA IN NERO: vedi *TATAMI*

SUZURIBAKO: inchiostro e pennelli (utilizzati sia per la calligrafia sia per la pittura) sono conservati, in genere, in scatole apposite.

TATAMI: stuoia rettangolare da pavimento, realizzata in paglia di riso intrecciata e pressata, i cui margini sono bordati con una fettuccia in lino o cotone nero. Le dimensioni di un *tatami* corrispondono a circa 180 x 90 centimetri e servono come unità di riferimento per misurare lo spazio interno degli ambienti.

TAVOLINETTO ROTONDO GIAPPONESE: vedi *KOTATSU*

TEBAKO: le scatole giapponesi per il trucco erano quasi sempre in lacca e a più scomparti; secondo le indicazioni della messinscena quella di Butterfly doveva contenere un pennello, del rosso (per le labbra e per ravvivare il viso), pettine e spilloni. Il tema della toeletta è spesso oggetto di raffigurazione da parte dei pittori giapponesi: le donne usavano pettini, fermagli da capelli e spilloni di varie foggie e diversi materiali; le acconciature, molto elaborate, venivano fissate con unguenti a base di cera, contenuti in appositi recipienti (*abura-oke*) e profumate con il *neriko*, una pomata a base di miele ed essenze vegetali ed animali, che probabilmente veniva bruciata su un fornello in modo che il suo fumo impregnasse capelli e abiti.

TE-KAGAMI: Butterfly porta con sé, nelle maniche del *kimono*, uno specchio. Quelli più preziosi erano in bronzo ed erano decorati con incrostazioni d'oro o di argento.

TEN-SJOO-DAJ / TENSHOKO-DAIJIN: nella religione shintoista è la divinità solare, figlia di Izanagi e Izanami, venerata anche con il nome di Amaterasu, da cui discende la casata imperiale. Il suo culto è legato in particolare al santuario di Ise.

TOILETTE GIAPPONESE CON SPECCHIO: vedi *KYODAI*

TOKONOMA: alcova rialzata, che si trova nella stanza principale delle case tradizionali; in genere si espongono nel *tokonoma* i *kakemono*, ma vi possono trovare posto anche le composizioni di *ikebana*.

TSUKUYOMI: dea della Luna, nata dall'occhio destro di Izanagi: questo dio, che si era recato nel regno dei morti per inseguirvi la sua sposa, Izanami, morta nel dare alla luce il dio del Fuoco, tornato sulla terra si sottopose a un rito di purificazione e dal lavacro dei suoi occhi ebbero origine le dee del Sole e della Luna. Nella spartizione dell'universo voluta successivamente da Izanagi, a Tsukuyomi spettò il Paese della Notte (Yomi no Kuni), interpretato come il Paese dei Morti.

UCHIWA: ventaglio rigido e non ripiegabile, realizzato in carta montata su un'intelaiatura di bambù. La carta era per lo più stampata, talora anche laccata. In quest'ultimo caso il ventaglio, essendo la carta impermeabilizzata, poteva anche servire per rinfrescarsi dalla calura estiva, spruzzandosi un po' di acqua sul viso (*mizu-uchiwa*).

VASETTO DI TINTURA: né il libretto né il testo relativo nella *mise en scène* di Albert Carré chiariscono quale sia il contenuto del barattolo che suscita la perplessità di Pinkerton e che Butterfly getta via. Molto probabilmente si tratta del contenitore per il cosmetico (noto come *oshiroi*) che le donne giapponesi, e in particolare le *geisha*, spalmavano sul viso e sul collo per rendere candida la pelle; è invece poco verosimile che il vasetto contenesse l'unguento per capelli composto con olio e cera dell'albero *haze* che veniva impiegato per non scompigliare l'acconciatura durante il sonno ma il cui utilizzo era stato vietato, per motivi igienici, dopo l'apertura del Giappone agli stranieri.

VASO DA FIORI: la *mise en scène* di Albert Carré si limita a prescrivere la presenza di vasi per i fiori, verosimilmente per suggerire un altro elemento caratterizzante la cultura giapponese, ossia l'*ikebana*. Si tratta di un'arte, le cui origini risalgono al VI secolo d.C. ma che conobbe particolare impulso grazie alla filosofia zen, che insegna a creare composizioni di fiori recisi, rami o foglie, disposti secondo schemi differenti a seconda del materiale prescelto e della scuola (e quindi dello stile) seguiti. I vasi utilizzati possono essere alti oppure bassi, ma vengono generalmente designati come *ka-ki* (cioè "contenitori per fiori"); i vasi di bronzo invece, anch'essi presenti nell'allestimento parigino di *Madama Butterfly*, sono tipici della tarda epoca Edo (1850 circa) ed erano privilegiati per le composizioni in stile *rikka* (letteralmente "fiori ritti").

VASSOI CON COPPETTE GIAPPONESI: nella *mise en scène* di Albert Carré non è precisato se il vassoio e le coppette che si trovano nella dimora di Butterfly siano destinate a bere il *sake*, e siano quindi le coppe grandi chiamate *dai-hai*, in carta e lacca, oppure siano coppette per il tè in ceramica.

VELO BIANCO: il velo, di cui Butterfly si servirà per nascondere la sua ferita nelle battute finali dell'opera, è probabilmente il tradizionale *okozozukin*, usato dalle donne in inverno per proteggere il capo e parte del volto dal freddo. Si tratta di un tessuto di forma quadrangolare, dotato di una stringa che permette di fermarlo attorno alla testa; il colore bianco, che è prescritto nella *mise en scène*, ha valore simbolico in quanto è il colore del lutto in tutto il mondo orientale.

VENTAGLIO: vedi *UCHIWA* e *ŌGI*

WAKIZASHI: sciabola di lunghezza ridotta che i samurai portavano a lato della *katana*, in genere davanti al ventre. Chiamato anche “guardiano dell'onore”, era impiegato nella cerimonia del *seppuku*, ossia nel suicidio rituale praticato dai samurai, o per espiare una colpa, oppure per non morire in maniera disonorevole. Il *seppuku* doveva essere effettuato tagliando il ventre da destra a sinistra e verso l'alto; la posizione classica, in ginocchio, era prescritta in modo da cadere in avanti. Il compagno più fidato del samurai, che ne avesse fatto promessa solenne, doveva procedere alla decapitazione del suicida subito dopo che questi si era inferto la ferita al ventre.

APPENDICE 3

Facsimile del libretto in francese

**MADAME
BUTTERFLY**

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

DRAME LYRIQUE EN TROIS ACTES

DE

MM. L. ILLICA & G. GIACOSA

TRADUCTION FRANÇAISE DE

M. PAUL FERRIER

MUSIQUE DE

M. GIACOMO PUCCINI



G. RICORDI & C^{ie}
PARIS

62, BOULEVARD MALESHERBES, 62

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

NOUVELLE EDITION

MADAME BUTTERFLY

DRAME LYRIQUE
EN TROIS ACTES

G. RICORDI ET C^{ie}

MILAN — ROME — NAPLES — PALERME — PARIS — LONDRES
LEIPZIG — BUENOS-AYRES

Propriété des Editeurs pour tous pays.

Déposé conformément aux traités internationaux.

Ent. Sta. Hall.

Tous droits d'exécution, représentation, reproduction,
traduction et transcription réservés.

New-York. — Boosey and C^{ie}

MADAME BUTTERFLY

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

DRAME LYRIQUE EN TROIS ACTES

DE

MM. L. ILLICA & G. GIACOSA

TRADUCTION FRANÇAISE DE

M. PAUL FERRIER

MUSIQUE DE

M. GIACOMO PUCCINI



G. RICORDI & C^{ie}
PARIS

62, BOULEVARD MALESHERBES, 62

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

NOUVELLE EDITION

PERSONNAGES

BUTTERFLY (Cio-Cio-San) . . . M^{me} MARGUERITE CARRÉ.
SOUZOUKI B. LAMARE.
KATE PINKERTON MURATORE.

F. B. PINKERTON MM. ED. CLÉMENT.
SHARPLESS JEAN PÉRIER.
GORO CAZENEUVE.
LE PRINCE YAMADORI FRANCÉLL.
LE BONZE HUBERDEAU.
YAKOUSIDÉ AZEMA.
LE COMMISSAIRE IMPÉRIAL DE POTTER.
L'OFFICIER DU REGISTRE FÉVRIER.
LA MÈRE DE CIO-CIO-SAN M^{me} OLY.
LA COUSINE RACHEL LAUNAY.
LA TANTE GILLOTTA.

PARENTS, AMIS, AMIES DE CIO-CIO-SAN, SERVITEURS.

A Nagasaki, de nos jours.

MADAME BUTTERFLY

ACTE PREMIER

La maison, à gauche. À droite, le jardin. Au tend, la baie de Nagasaki.
Un chemin qui serpente accède au jardin par un petit pont.

SCÈNE PREMIÈRE

PINKERTON, GORO, puis SOUZOUKI
et DEUX SERVITEURS

(Goro fait admirer la maison à Pinkerton et lui explique
le détail des parois qu'il fait glisser.)

PINKERTON

Ces légères murailles?

GORO

... Des parois à coulisse.

A votre guise tout glisse,
Et sans autre artifice,
L'aspect change selon votre caprice.

PINKERTON

La chambre nuptiale, où donc?

GORO

A gauche... à droite.

6

MADAME BUTTERFLY

PINKERTON

A double fond, la boîte!
La salle?

GORO

Là.

PINKERTON

En plein air?

GORO, faisant glisser des parois.

On peut la

Clore.

PINKERTON

Compris!... très simple! pratique!

GORO

... Surtout!

PINKERTON

Un vrai joujou
D'architecture!

GORO

... Ferme comme une tour, du sol à la toiture!

PINKERTON

Un Palais
A soufflets!

GORO frappe dans ses mains. Paraissent Souzouki et deux
serviteurs qui se prosternent devant Pinkerton.

Ça, c'est la chambrière
Déjà de votre dame servante familière!
Le chef et le valet, tous confus de la faveur grande!

ACTE PREMIER

7

PINKERTON

Leurs noms?

GORO

« Miss corbeille fleurie —
« Doux parfum de lavande —
« Rayon d'aurore! »

(Pinkerton rit.)

SOUZOUKI

Votre Honneur daigne rire!

Ça ne saurait nuire.

Dit le sage Okounama! Le sort fut-il pire,
Mieux vaut en rire!

Rire ouvre, et c'est tout comme.

L'écaille à la perle, et le ciel à l'homme!

C'est le divin arôme.

C'est le céleste baume.

Dit le sage Okounama! Le moindre sourire
Dissipe l'ire!

PINKERTON

Que le diable d'enfer emporte la bavarde!

(A Goro.)

(Les serviteurs s'enfuient.)

Tu guettes?...

GORO

... Si l'épouse encore s'attarder

PINKERTON

Tout est prêt?

GORO

Avec zèle!

PINKERTON

Courtier vraiment modeste.

8 MADAME BUTTERFLY

GORO
On attend l'officier municipal, la famille,
Votre Consul, et bref, la jeune fille;
On paraphe l'acte et c'est bâclé d'urgence!

PINKERTON
La famille est nombreuse?

GORO
La mère
Et la grand'mère;
Un oncle Bonze : n'espérez pas l'honneur de sa pre-
[sence!
Les cousins et les cousines! Comptons, pour l'ascen-
[dance.
Et la ligne collatérale, sur deux douzaines!
Quant à la descendance,
Ceci regarde d'ailleurs votre Grâce et la belle Butterfly!

PINKERTON
Courtier vraiment modèle!

SCÈNE II

LES MÊMES, SHARPLESS

SHARPLESS, au dehors.
Je peine et me dérate!
J'en suis écarlate!

GORO
Le Consul grimpe!

ACTE PREMIER 9

SHARPLESS
Ah! à l'aide! à l'aide!
La côte est raide!

PINKERTON
La bienvenue!

GORO
Et mes hommages!

SHARPLESS
Ouf!

PINKERTON
Vite, Goro, quelques breuvages!

SHARPLESS
C'est haut!

PINKERTON
Mais beau!

SHARPLESS
Nagasaki, la mer, le port...

PINKERTON
La maisonnette,
Qui marche à la baguette!

SHARPLESS
A vous?

PINKERTON
Oui, je l'achète,
Pour neuf cent quatre-vingt dix-neuf années,
Mais chaque mois, j'ai, par l'acte,
Droit de rompre le pacte.
Sur ces bords exotiques
Demeures et contrats sont élastiques

10

MADAME BUTTERFLY

SHARPLESS
Et bonne aubaine aux gens pratiques

PINKERTON
Certes!... Par tout le monde,
Le Yanke vagabonde,
Cherchant plaisir ensemble et bénéfiques!
Il jette l'ancre au gré de ses caprices!
(Il s'interrompt pour offrir à Sharpless les boissons
que Goro a fait apporter par les serviteurs.)
Milk Punch ou Whisky?
(Reprenant.)
Il court à tout ce qui
Fait ses délices
Jusqu'au jour où survient cette heure sombre
Où son navire sombre!
Il cueille tour à tour,
Aux pays qu'il visite, et les fleurs et l'amour,
Et les fleurs et l'amour!

SHARPLESS
C'est un facile évangile! Facile
Est l'évangile,
Qui fait la vie errante et dessèche le cœur!

PINKERTON
S'il perd la partie, le voit-on se plaindre?
Victoire ou défaite, rien ne peut l'atteindre.
J'épouse ainsi,
Selon la loi nipponne, ceci,
Pour neuf cent quatre-vingt-dix-neuf ans, sauf rupture
Au bout de chaque mois.

ACTE PREMIER 11

SHARPLESS
Facile
Est l'évangile!

PINKERTON
America for ever!..

SHARPLESS
La future

Est jolie?

GORO qui s'est rapproché.
Un bouquet de fleurs à peine écloses!
Un rayon des aurores roses!
Et pour rien :
Pour cent yen!
Pas plus! si votre Grâce le souhaite,
Sur commande, je traite!

PINKERTON
Va, ramène-la, Goro!
(Goro sort en courant.)

SHARPLESS
Quelle ardeur vous stimule?
On vous croirait le cœur qui brûle!

PINKERTON
Qui sait, ma foi? moi-même, je me sens ridicule!
Amour, folie, qu'ai-je pour elle?
Sa grâce est telle,
C'est comme un charme qui m'ensorcèle,
J'ai vu souvent
En ses grâces calines
Les mêmes gestes, les mêmes mines
Qu'aux figurinos
De paravent!

12 MADAME BUTTERFLY

Mais qu'elle échappe à son cadre de laque,
C'est tout soudain un petit papillon,
Qui voltigeant de sillon en sillon,
Va se poser sur chaque
Fleurette! Son vol m'excite
A sa poursuite,
Dussé-je en le prenant broyer son aile!

SHARPLESS
Elle
Vint au Consulat, hier, pour la première fois.
Nul ne la vit, mais j'entendis sa voix :
Cette voix, à l'entendre,
M'a conquis sans retour;
Certes, sincère et tendre,
Ainsi parle l'amour!
Briser ces ailes
Frêles
Et faire couler les larmes de ces yeux
Serait un crime odieux!
Vraiment oui, quel dommage.
Si d'aventure, ce doux ramage
En sanglots se transformait quelque jour!

PINKERTON
Cher consul, âme sage,
Sans vice et sans détour!
Le Consulat des vertus est le séjour!
Mais quel dommage,
Si je m'engage
A dresser son aile au vol de l'amour?
(Lui offrant à boire.)
Whisky?

ENSEMBLE

ACTE PREMIER 13

SHARPLESS
Un verre, et merci!
... Je bois à votre famille lointaine!

PINKERTON
Buvez au jour où, pour de vrai,
En justes noces, je me marierai
Avec une Américaine!

GORO, accourant.
V'là ces dames, grimant à qui mieux mieux,
Déjà leur bavardage
Du vent dans le feuillage
Fait le tapage!

SCÈNE III

LES MÊMES, BUTTERFLY et SES AMIES.

LE CHŒUR, au dehors, d'abord.
Ah! ah! ah! ah! Quel spectacle merveilleux!
Flots d'azur, azur des cieux!

BUTTERFLY, au dehors.
Encore quelques pas! Attends!

LE CHŒUR
Le soleil darde,
Iu nous retardes!

BUTTERFLY
Sur les flots bleus, sur les bruyères
S'épandent des senteurs
Printanières

ENSEMBLE

14 MADAME BUTTERFLY

C'est moi la plus heureuse
Fille qui soit en ce jour!
J'ai répondu, joyeuse,
A l'appel de l'amour!
Et c'est là que le sort
Cache en son mystère
Le secret de la vie et de la mort
Joyeuse, je suis venue à l'appel de l'amour!
Oui, pour moi, c'est la vie ou la mort!

LE CHŒUR
Les buissons sont tout en fleurs!
Quel spectacle merveilleux!
Que de fleurs sous les cieux!
Quel spectacle merveilleux!
Gloire à toi chère et douce amie,
Mais avant de franchir le seuil de ta demeure,
Vois à cette heure,
Vois ce ciel limpide, ces fleurettes, cette mer!
Gloire à toi, chère et douce amie!
Mais au seuil de ta demeure,
Contemple à cette heure
Tout ce qui te fut si cher

SHARPLESS
O jeunesse, ô printemps de la vie!

BUTTERFLY, à ses amies.
Nous y voici!... seigneur Pinkerton!

TOUTES
(Elles s'agenouillent, se relèvent
et avec des révérences.)

BUTTERFLY
Mes hommages!

ENSEMBLE

ACTE PREMIER 15

TOUTES
Révérence!

PINKERTON
Un peu dure est l'escalade.

BUTTERFLY
Pour l'épouse impatiente,
Plus cruelle encor l'attente.

PINKERTON
La formule n'est point fade!

BUTTERFLY
J'en connais de mieux encor!

PINKERTON
Des trésors!

BUTTERFLY
Vous plait-il que je les dise?

PINKERTON
Grâce, non!

SHARPLESS, s'approchant.
Miss Butterfly, ce nom
Vons sied à merveille! Vous êtes de Nagasaki?

BUTTERFLY
Oui, seigneur, de famille autrefois fortunée.
(A ses amies.)
Est-ce vrai?

16	MADAME BUTTERFLY	ACTE PREMIER	17
	LES AMIES	GORO	
	Sûrement.	Une très noble dame!	
	BUTTERFLY	BUTTERFLY	
	On cache sa détresse assez communément! Le plus misérable, le plus rustre Se dit de sang illustre. J'ai cependant Connu la richesse! Mais le vent qui se déchaine Abat le plus grand chêne! Il a fallu, pour vivre, être un temps Geisha. (A ses amies.) C'est vrai?	Mais soit dit sans mystère, Elle est dans la misère.	
	LES AMIES	SHARPLESS	
	Oui.	Et votre père?	
	BUTTERFLY	BUTTERFLY	
	Je ne m'en fâche, Ni m'en cache! (A Sharpless.) Vous riez?... Pourquoi?... Ainsi va Le monde!	Mort!	
	PINKERTON	SHARPLESS	
	Chère petite femme! Son doux parler m'enflamme!	Quel est votre âge?	
	SHARPLESS	BUTTERFLY	
	N'avez-vous pas des sœurs?	Vous-même! Cherchez	
	BUTTERFLY	SHARPLESS	
	Non, seigneur, j'ai ma mère!	Dix ans?	
		BUTTERFLY	
		Montez!	
		SHARPLESS	
		Vingt?	
		BUTTERFLY	
		Baissez!	
		Quinze ans, tout juste, juste! je suis vieille déjà!	
		SHARPLESS	
		Quinze ans!	

18	MADAME BUTTERFLY	ACTE PREMIER	19
	PINKERTON	LA COUSINE	
	Quinze ans!	Goro déjà l'offrit pour moi!	
	SHARPLESS	BUTTERFLY	
	L'âge des joujoux!	Vraiment? pour toi!	
	PINKERTON	LA MÈRE ET D'AUTRES	
	Et des confitures!	Il semble un roi! C'est le Pérou! C'est un bijou!	
	SCÈNE IV	QUELQUES AMIES	
	LES MÊMES, LE COMMISSAIRE IMPÉRIAL, L'OFFICIER DU REGISTRE, LES PARENTS.	Pour l'honneur fait à ses appas, Elle fait bien des embarras!	
	GORO annonce cérémonieusement.	YAKOUSIDÉ	
	Le commissaire impérial, l'officier du registre, les parents.	Il n'est pas mal, regardez bien!	
	PINKERTON	D'AUTRES	
	Faisons vite! la famille est bouffonne, Que l'hymen ici me donne!	Ils divorceront!	
	LES PARENTS	D'AUTRES	
	Ou est-il?	De l'avenir n'augurons rien!	
	BUTTERFLY	GORO	
	Regardez-le! C'est à mes yeux, Celui de tous qui me plut mieux.	Par charité, taisez-vous donc!	
	LES UNES	LA MÈRE	
	Il n'est pas beau, en vérité, De sa beauté rien n'est resté.	Il semble un roi, en vérité, Mon cœur de mère en est flatté. C'est un bijou! C'est le Pérou! On dirait un roi!	

20	MADAME BUTTERFLY	ACTE PREMIER	21
	LA TANTE	D'AUTRES	
	C'est le Pérou, en vérité! Il semble un roi Et sur ma foi, Nul plus que lui n'a d'agrément! Il est charmant! C'est le Pérou!	Il n'est pas beau, voilà pourquoi J'ai refusé! Goro l'avait offert pour moi! Mais j'ai dit non, Et j'eus raison! Il est trop défraîchi pour moi, Et sur ma foi, Ce mari-là, Certainement divorcera!	
	LA COUSINE	GORO, s'efforçant de les faire taire.	
	Goro l'avait offert pour moi, mais j'ai dit non! Il n'est pas beau c'est ma raison! Et l'on verra : Ce mari-là, Assurement, divorcera!	Taisez-vous donc, par charité! Chut!... Chut!... Chut!...	
	L'ONCLE	SHARPLESS, à Pinkerton.	
	De cet hymen, en vérité, Je suis flatté. Pour tant montrer d'urbanité, C'est un mari de qualité!	Heureuse est votre veine! Heureux êtes-vous Entre tous! Des fleurs cueillir la reine N'est pas commune aubaine Il n'est pas, je le jure, Pour un futur époux, plus belle créature! Mais si ce mariage N'est pour vous qu'un badinage, Pour elle, son cœur s'engage.	
	QUELQUES AMIES	PINKERTON	
	Il n'est pas beau, en vérité! Mon cœur n'eût pas été tenté? Goro l'avait offert pour moi, mais j'ai dit non! Il n'est pas beau, j'avais raison, Ce mari-là, Vous verrez ça, Certainement divorcera!	C'est une fleur exquise! Sa grâce m'électrise, Et son doux parfum me grise!	
	D'AUTRES	QUELQUES-UNES ET LA COUSINE	
	Il est charmant, il est charmant, en vérité! C'est un bijou! C'est le Pérou! Mais avant peu, vous verrez ça, Ce mari-là divorcera!	Goro me l'offrit à moi Mais moi, j'ai répondu non!	

22	MADAME BUTTERFLY	ACTE PREMIER	23
	ENSEMBLE	PINKERTON	
	Bien mieux que lui, sur ma foi! On en trouve à foison! Et j'ai répondu : non! non! non!	Où cela?	
	D'AUTRES AVEC LA MÈRE.	BUTTERFLY, montrant ses manches.	
	Il est beau comme le roi! On te l'eût offert pour toi, Que tu n'aurais pas dit non! Aucune de vous n'aurait tant fait de façon! Sans faire de façon, Tu n'aurais pas dit : non! non! non!	Tout est là! Ça vous fâche?	
	PARENTS ET AMIS	PINKERTON	
	Et finalement, on divorcera! Vous verrez ça!	Le croyez-vous, adorable Butterfly?	
	BUTTERFLY, à sa famille.	BUTTERFLY, tirant les objets de ses manches.	
	Attention, vous tous! (A sa mère.) Maman, ici! (Aux autres.) Et vous aussi! A mon signal, un deux, trois, à genoux! (Tous se prosternent devant Pinkerton, qui relève Butterfly et la conduit dans la maison.)	Des mouchoirs! Ma pipe... une ceinture... Une petite agrafe un miroir... Un éventail...	
	PINKERTON	PINKERTON	
	Voyez, ma belle! La maison vous plaît-elle?	Cette fiole?	
	BUTTERFLY	BUTTERFLY	
	Oui, certes, seigneur Pinkerton! Mais, pardon, J'apporte déjà tout mon petit bagage!	Un flacon de teinture.	
		PINKERTON	
		Fi donc!	
		BUTTERFLY	
		Je le jette, là!...	
		(Elle tire un étui long et étroit.)	
		PINKERTON	
		Cela?	
		BUTTERFLY	
		C'est chose sacrée.	

MADAME BUTTERFLY

PINKERTON
Vous m'en faites mystère?

BUTTERFLY
Je dois me taire!
Excusez!

GORO, qui avait tout préparé pour le mariage, s'approche de Pinkerton et à l'oreille.
Un cadeau
Du Mikado
A son père... Avec l'ordre...
(Il fait le geste du Hara kiri.)

PINKERTON
Et le père?

GORO, bas.
Obéit.

BUTTERFLY, disposant des statuettes.
Les Ottokés.

PINKERTON
Ces poupées? Vos jouets, peut-être?

BUTTERFLY
Les âmes des ancêtres!

PINKERTON
Ah! je les vénère!

BUTTERFLY
Hier, avec mystère,
J'allai toute seule à la mission!
Si ma vie est nouvelle

ACTE PREMIER 25

Nouvelle aussi sera ma religion!
L'oncle Bonze l'ignore et mes parents aussi!
A nos dieux infidèle.
De vous plaire ayant souci,
Je veux servir le Dieu que sert mon époux!
Dans la même chapelle,
Comme vous, à genoux,
Je prierai près de vous!
Et pour moi,
Pauvre fille,
Abjurant mes reliques de famille...
Mon Dieu, c'est toi!

GORO, criant en dehors.
Du silence!

LE COMMISSAIRE, lisant l'acte.
« Est permis au nommé Benjamin Franklin Pinkerton, Lieutenant sur la canonnière « Lincoln », « marine des Etats-Unis, Amérique du Nord, et « à Mademoiselle Butterfly, du quartier d'Omara « Nagasaki, de s'unir en mariage, lui, du fait même « de sa propre volonté, elle, avec l'agrément de « ses parents, témoins au présent acte. »

GORO, cérémonieusement.
L'époux!... puis l'épouse!
(Ils signent.)
La chose est faite!

(Les parents montent dans la maison pour signer et redescendent dans le jardin, où les serviteurs font circuler des rafraîchissements.)

2

MADAME BUTTERFLY

LES AMIES, avec des révérences.
Madame Butterfly!

BUTTERFLY
Pardon!
Madame Pinkerton!

LE COMMISSAIRE, prenant congé.
Heureux augures!

PINKERTON
Tous mes remerciements.

LE COMMISSAIRE, à Sharpless.
Le Consul nous ramène?

SHARPLESS
Je vous suis!
(A Pinkerton.)
Au revoir,
J'espère.

PINKERTON
Et moi, j'y compte!...

L'OFFICIER DU REGISTRE
Postérité!

PINKERTON
C'est mon espoir!

SHARPLESS, à Pinkerton.
Adieu!
(Sharpless, le Commissaire impérial et l'Officier du registre descendent la colline.)

ACTE PREMIER 26

SCÈNE V

PINKERTON, BUTTERFLY, LES AMIS, LES PARENTS, puis LE BONZE et DEUX ACOLYTES paraissent sur le pont.

PINKERTON
Et maintenant renvoyons la famille!
Que chacun boive en hâte et rentre en sa coquille!
(Il lève son verre.)
Hip! hip!

TOUS
O Kami! ô Kami!

PINKERTON
Buvons à ma charmante conquête!

TOUS
O Kami! ô Kami!

PINKERTON
Buvons aux douceurs du tête-à-tête,

LE BONZE, sur le pont.
Cio-Cio-san! Malédiction!

BUTTERFLY ET LES CHŒURS
L'Oncle Bonze!

GORO
Le damné trouble-fête,
Pour souffler la tempête
A quitté sa retraite!

MADAME BUTTERFLY

LE BONZE, s'avançant.
Cio-Cio-san! Qu'as-tu fait à la mission?

TOUS
Qu'as-tu fait, Cio-Cio-san?

PINKERTON
Que nous veut cette brute?

LE BONZE
Confesse ton forfait!

TOUS
Cio-Cio-san, qu'as-tu fait?

LE BONZE
Oui, sans baisser les yeux,
Roulant de chute en chute,
Elle a trahi nos Dieux!

TOUS
Hou! Cio-Cio-san.

LE BONZE
A la foi de sa race elle est parjure!

TOUS
Hou! Cio-Cio-san! Kami Saroundasico!

LE BONZE
Ton âme soit vouée à la pire torture!

TOUS
Hou! Cio-Cio-san! Kami Sar

ACTE PREMIER 28

PINKERTON, reparaisant sur la terrasse.
Assez et taisez-vous!

LE BONZE
Venez, vous tous!
Venez! Tu nous as reniés, je te renie!

PINKERTON, les chassant.
Décampez et sur l'heure!
Dans ma demeure,
Pas de dispute et pas de bonnerie!

TOUS, s'enfuyant.
Hou! Cio-Cio-san! Kami Saroundasico!
Parjure! impie!
Hou! Cio-Cio-san! je te renie!...
(Cris du dehors.)
Hou! Cio-Cio-san!...

SCÈNE VI

PINKERTON, BUTTERFLY, puis, par moments, SOUZOUKI

(La nuit, qui a commencé à l'arrivée du Bonze descend graduellement.)

PINKERTON, à Butterfly.
Enfant, enfant, ne pleure pas!
Et que hurle la meute!...

TOUS, au loin.
Hou! Cio-Cio-san!

29

MADAME BUTTERFLY

BUTTERFLY
Ces cris là-bas!

PINKERTON, la consolant.
Ceux qui te font affront,
Et tous les Bonzes du Japon
Ne valent pas les larmes
De ces yeux pleins de charmes!

BUTTERFLY
De vrai? finis, mes pleurs!
Leurs malédictions sont bien frivoles
Au prix de ces paroles,
Dont l'exquise douceur
Pénètre mon cœur!
(Elle s'incline pour baiser sa main.)

PINKERTON
Que fais-tu, ma main?

BUTTERFLY
L'on
M'a dit que chez vous, selon
Les belles manières,
C'était le signe du plus grand respect.

SOUZOUKI, au dehors dans la maison.
Et Izaghi et Izanami Saroundasico et Kami et
Izaghi et Izanami Saroundasico, et Kami...

PINKERTON
Marmotte là-haut?

ACTE PREMIER 27

BUTTERFLY
C'est Souzouki
Qui fait ses prières
Du soir.

PINKERTON
La nuit vient calme...

BUTTERFLY
...Et silencieuse

PINKERTON
Te voilà seule!

BUTTERFLY
Seule et reniée...
Et quand même bien heureuse!
(Pinkerton frappe dans ses mains. Entrent Souzouki et deux serviteurs.)

PINKERTON
Fermez et vite!
(Ainsi fait.)

BUTTERFLY
Oui, sous le ciel immense,
Seuls loin du monde!

PINKERTON
Et du Bonze en démente.

BUTTERFLY
Souzouki, ma toilette!
(Souzouki l'aide.)

ENSEMBLE

MADAME BUTTERFLY

SOUZOUKI, à Pinkerton.
Bonne nuit!

(Sortent les serviteurs.)

BUTTERFLY

Je quitte ma robe de cérémonie!
L'épouse bénie
Se vêt de candeur!

PINKERTON

On dirait une oiselle à sa toilette occupée!
Penser que cette poupée
Est ma femme!... ma femme!
Et sa grâce est si mièvre,
Qu'un désir ardent m'enfièvre
D'une soudaine flamme!

BUTTERFLY

Avec un sourire, l'époux la voit faire!
M'y puis-je soustraire.
Malgré ma rougeur?
... Là-bas éclate
Une voix ténébreuse!
Butterfly renégate!
Renégate!... et heureuse!

PINKERTON

Fée aux grands yeux pareils à deux étoiles.
Pour moi je t'ai voulue!
D'azur tu me sembles vêtue,
Et j'aime tes tresses plus brunes
Dans l'éclat de tes voiles!

BUTTERFLY

Je suis la déesse de la lune!
La lune qui, dans la nuit claire.

ACTE PREMIER

33

Descend sur
La terre
Du haut de l'azur!

PINKERTON

Qui séduit les cœurs...

BUTTERFLY

... Les enivre,
Et, captifs aux plis de son manteau,
Les berce et leur ouvre là-haut
Son royaume!

PINKERTON

Pourtant, tu n'as rien dit encore!
Et si tu m'aimes, je l'ignore!
La déesse sait dire ces choses,
Qui calment l'ardeur du désir!

BUTTERFLY

Oui, bien! mais peut-être elle n'ose,
De peur qu'elle en vienne à mourir!

PINKERTON

Crainte frivole! L'amour fait-il mourir?
Il fait vivre! et du ciel même
Il nous donne l'ivresse!
Je la retrouve en tes beaux yeux d'enchanteresse

BUTTERFLY

Si je vous aime?
C'est plus encore!
Du premier jour conquise,
Comme un héros que mon cœur divinise
Je vous adore!

MADAME BUTTERFLY

Ah! vois, écoute!
L'amour nous invite,
Cédons à son pouvoir vainqueur!
Ici-bas tout repose!
Ah! viens, la nuit est close!
Ah! viens! je t'aime!

RIDEAU

ACTE DEUXIEME

L'intérieur de la maison. Porte à gauche, porte d'entrée à droite. Au fond, au milieu, un paravent cache une sorte de rasserre. A gauche, l'escalier qui conduit à l'étage supérieur. A droite, une large bale fermée par des *soshi* et des stores. A gauche, un *Bouddha*.

SCÈNE PREMIÈRE

SOUZOUKI, priant devant le *Bouddha*, BUTTERFLY

SOUZOUKI

« Et Izaghi et Izanami, Saroundasico et Kami... »
.. Ma pauvre tête!... « Et toi, Ten sjo-odaj,
« Faites que Butterfly
« Ne pleure plus jamais! jamais! »

BUTTERFLY

Ventrus et lâches sont les dieux du Japon!
Le Dieu, que l'Amérique chrétienne adore,
Est moins sourd et répond
A qui l'implore!
Mais peut-il faire grâce à des maux qu'il ignore?
(A Souzouki.)
Souzouki, la misère est prochaine?SOUZOUKI, ouvrant un meuble.
Quelque monnaie à peine!

3

MADAME BUTTERFLY

Dans votre sourire
Respire
Une telle loyauté!Vous m'avez dit de si bonnes paroles!
Des mots qui bercent et qui consolent!
Vous êtes mon maître!
Aimez ce petit être,
A qui, pour être heureuse,
Il faudrait peu de chose! oh! oui, peu de chose!
Nous sommes de nature affinée et modeste,
Humble et silencieuse,
Eprise de tendresse douce et pourtant profonde
Comme l'onde
Et la voûte céleste!

PINKERTON

Donne tes mains, ô chère bien-aimée!
Ma Butterfly!... Comme ils t'ont bien nommée,
Papillon charmant!

BUTTERFLY

Chez vous, on assure,
Qu'au papillon captif
Votre caprice fait subir cette torture
De le percer d'une épingle!

PINKERTON

Ma foi!
C'est un peu vrai, mais sais-tu bien pourquoi?
Pour qu'il ne puisse fuir! Je t'ai ravie!
Et dans mes mains, craintive, je te tiens!

ACTE PREMIER

35

BUTTERFLY

Oui, pour la vie!

PINKERTON

Viens, chère âme, viens!
De terreurs sans cause
Dissipe l'ombre vaine.
La nuit est sereine,
C'est l'heure où tout repose!

BUTTERFLY

O nuit sereine, sous tes voiles
Brillent des essaims d'étoiles,
Vives, claires, comme elles brillent!
Mille et mille feux scintillent!
Et leur éclat se reflète
Dans les vagues de la mer!
Tout parmi la nature semble en fête!
Douce nuit, plus douce que le jour,
Fais-nous l'extase de l'amour!
Je suis à toi!

PINKERTON

Viens, chère âme, la nuit est sereine!
L'amour t'appelle et son doux mystère!
Vois, tout dort sur la terre!
Viens, je t'aime! Plus de crainte dans ton cœur!
Sur mon cœur qu'il palpite!
Chère âme, ah! viens, sois à moi toute!

ENSEMBLE

38

MADAME BUTTERFLY

BUTTERFLY
Guère!... Oh! trop de frais!

SOUZOUKI

Sauf qu'il revienne,
Et vite, la détresse est certaine!

BUTTERFLY

Il viendra!

SOUZOUKI

Viendra-t-il!

BUTTERFLY

Par le Consul
Pourquoi fait-il du bail payer le terme
Sais-tu pourquoi?
Pourquoi fit-il tant clore
La cage où son amour constant m'enferme,
S'il ne devait y revenir jamais?

SOUZOUKI

Je ne sais!

BUTTERFLY

Tu ne sais!
Mais je t'explique :
C'est pour mieux laisser dehors parents et moustiques,
Soucis et peines, et dedans, sous sa garde jalouse,
Son épouse,
L'épouse qu'il s'est choisie,
Butterfly!

ACTE PREMIER

39

SOUZOUKI

Las! nul ne se rappelle
Mari nomade, rentrant à son nid fidèle!

BUTTERFLY

Ah! tais-toi, sur ta vie!
Le jour de son départ : « Vous dois-je attendre,
« Seigneur », lui ai-je dit? Lui, de sa voix si tendre,
Pour calmer mes alarmes,
Il me dit : « Plus de larmes,
« O Butterfly, chère petite femme;
« Attends-moi, quand la rose
« Refleurit fraîche éclose,
« Et quand le rouge-gorge fait sa nichée! »
Il reviendra!

SOUZOUKI

Tant mieux!

BUTTERFLY

Dis comme moi :
Il viendra!

SOUZOUKI

Il viendra!

(Elle pleure.)

BUTTERFLY

Tu pleures? pourquoi?
Pourquoi?... c'est la foi
Qui te manque!... Ecoute!... Sur la mer calmée,
Un jour, une fumée
Montera comme un blanc panache!
Et c'est un beau navire, qui, faisant relâche,

40 MADAME BUTTERFLY

Entre dans la rade!
Entends sa canonnade!
Ecoute et regarde!
Moi, d'accourir, je n'ose! Non, non! je reste là, guettant
Sur la route! J'écoute! Pourtant
Qu'il m'en tarde,
Presque joyeuse, l'heure s'écoule!
... Voici qu'on peut distinguer, dans la foule,
Un homme qui chemine,
Et gravit la colline!
Qui est-il? qui est-il?... Jusqu'au seuil il arrive.
Que dit-il? que dit-il?
Je l'entends « Butterfly » sans qu'il me voie!
Moi, je me tais, cachant mon émotion trop vive,
Par badinage... et pour ne pas mourir de joie.
Et lui, le cœur en peine,
M'appelant, redira : « Petite femme aimée,
« Au parfum de verveine! »
Doux noms auxquels je suis accoutumée!
Tout cela
Adviendra,
Je te l'assure! Sois désormais sans crainte! Moi,
Du profond de l'âme, j'ai foi.

SCÈNE II

LES MÊMES, SHARPLESS, GORO, *par moments.*

GORO, à Sharpless, dans le jardin.

Elle est là, entrez!

ACTE DEUXIEME 41

SHARPLESS, frappant à la porte de droite.
Pardon!

Madame Butterfly!

BUTTERFLY, sans le voir.
Madame Pinkerton,
Je vous prie! (Le reconnaissant.)
Oh!
Votre cher Consul! ici! le Consul chez
Moi!

SHARPLESS
Vous me reconnaissez?

BUTTERFLY
Soyez le bienvenu, dans la
Maison américaine!

SHARPLESS
Merci!

BUTTERFLY
Vous? Tous
Les vôtres?... Les nouvelles?...
...Sont bonnes

BUTTERFLY
Vous fumez?

SHARPLESS, tirant une lettre de sa poche.
Merci! j'ai là...

42 MADAME BUTTERFLY

BUTTERFLY
Seigneur, pour moi le ciel rayonne!

SHARPLESS
Merci!... j'ai...

BUTTERFLY
Vous voulez peut-être
Des cigarettes américaines?

SHARPLESS
Non,
Merci! Je vous apporte...

BUTTERFLY, lui offrant du feu.
A VOUS...

SHARPLESS
Une lettre
De Benjamin Franklin Pinkerton!

BUTTERFLY
De vrai?... Sa santé?

SHARPLESS
Parfaite!

BUTTERFLY
Ma joie est grande et j'ai le cœur en fête!
(Souzouki prépare le thé.)
Répondez à ma supplique!

SHARPLESS
Certes.

ACTE DEUXIEME 43

BUTTERFLY
En quel temps nichent-ils, en Amérique,
Les rouge-gorge?

SHARPLESS
Que veut dire?

BUTTERFLY
Si!
Comme, ou plus tard qu'ici?

SHARPLESS
Mais pourquoi?

BUTTERFLY
Mon mari m'a promis
De revenir à la saison bénie
Où font leurs nids
Les rouge-gorge!
J'ai vu trois fois déjà nicher les nôtres!
Mais peut-être en vos pays,
Les oiseaux sont tout autres?
(Goro rit.)
Qui raille?... Oh! l'interprète!
Le méchant homme!

GORO, s'inclinant.

J'ose...

BUTTERFLY
Silence!... L'impudent! Non!... mais veuillez
Répondre d'abord
A ma demande!

44 MADAME BUTTERFLY

SHARPLESS
Je regrette...

J'ignore...

BUTTERFLY
Vous ne savez en somme?

SHARPLESS
Non!... Nous disions?...
Ah! oui!

A peine Pinkerton fut-il parti,
Cet homme me rompit les oreilles,
M'offrant monts et merveilles,
Si j'accepte un mari
De sa main, et la grande fortune
D'un sot qui m'importune!

GORO
Le riche Yamadori! On la sait ruinée!
Par sa famille elle est abandonnée!

SCÈNE III

LES MÊMES, puis YAMADORI, suivi de DEUX SERVITEURS.

BUTTERFLY, l'apercevant sur la terrasse.
Lui! encor! observez!
(Il s'approche.)
Yamadori! Eh! quoi?
Aucun chagrin d'amour ne vous rebute?

ACTE DEUXIEME 45

Vous mourrez à la minute,
Faute d'un baiser de moi?

YAMADORI
Il n'est pas tortures telles,
Que de soupirer en vain!

BUTTERFLY
Vous quittâtes trop de belles,
On doit s'y faire à la fin!

YAMADORI
J'épousai chacune d'elles,
Le divorce m'affranchit!

BUTTERFLY
Belle avance!

YAMADORI
Mon cœur séduit
Vous promet amours fidèles!

SHARPLESS, à part.
Parviendrai-je davantage
A remettre mon message?

GORO, montrant Yamadori à Sharpless.
Or, serfs, terres
Et de plus palais princier dans Omara!

BUTTERFLY
Par ma foi je suis liée!

YAMADORI et GORO, à Sharpless.
Elle se croit mariée!

3*

46 MADAME BUTTERFLY

BUTTERFLY
Je fais mieux que de le croire!

GORO
Mais le code...

BUTTERFLY
Qu'en sais-je, moi?

GORO
L'abandon vaut, c'est notoire,
Divorcer selon la loi!

BUTTERFLY
C'est la loi japonaise, mais non de ma patrie!

Laquelle?

GORO
Les Etats-Unis!

SHARPLESS
O réverie!

BUTTERFLY
Chez vous, ouvrir la porte et de force
Ou de gré, chasser la femme, oui, ça se dit divorce!
Mais en Amérique, ça n'est pas ainsi!
N'est-ce pas?

SHARPLESS
Oui!

YAMADORI, bas à Sharpless
Eh bien?

ACTE DEUXIEME

SHARPLESS, bas.
J'ai vraiment
Grand pitié de tant d'aveuglement!

GORO, bas.
Le vaisseau *Le Lincoln* est signalé déjà!

YAMADORI
Quand elle te verra...

SHARPLESS, bas.
Il ne veut point paraître!
Triste nouvelle, que je viens lui transmettre!

BUTTERFLY, offrant le thé à Sharpless.
Votre grâce veut-elle?...
(Bas.)
Les fâcheux personnages!

YAMADORI
Adieu!
Je pars, navré, mais garde encore un peu
D'espoir!

BUTTERFLY
A votre aise!

YAMADORI
Si vous vouliez?...

BUTTERFLY
Oui, mais je ne veux pas!
(Yamadori salue et sort. — Goro le suit obséquieusement..)

MADAME BUTTERFLY

SCÈNE IV

SHARPLESS, BUTTERFLY, SOUZOUKI,
par moments.

SHARPLESS, reprenant sa lettre.

A nous deux!... Approchez et veuillez
Lire avec moi cette lettre!

BUTTERFLY, la prenant et la baisant.

Donnez! sur les lèvres! sur le cœur!
Des amis c'est bien vous le meilleur!
Je vous écoute!

SHARPLESS

« Ami, vous cherchez cette fleur
« De jeunesse »!... »

BUTTERFLY

Il dit cela vraiment?

SHARPLESS

Oui, cela même! mais si à tout moment...

BUTTERFLY

Je ne souffle plus mot!

SHARPLESS, lisant.

« De ces jours pleins d'ivresse
« Trois ans sont écoulés... »

BUTTERFLY

Il les a donc comptés!

ACTE DEUXIEME

49

SHARPLESS, lisant.

« Peut-être Butterfly m'aura-t-elle oublié? »

BUTTERFLY

L'ai-je oublié?

(A Soukouzi.)

Réponds-lui par pitié!

(Répétant.)

« M'aura-t-elle oublié? »

SHARPLESS, à part.

Courage!

(Lisant.)

« Si pourtant

« Elle attend

« Mon retour!... »

BUTTERFLY

Bienheureux message!

Oh! sois béni!...

SHARPLESS, lisant.

« Alors, je vous demande,

« Qu'avec prudence, ménageant

« L'émoi que j'appréhende... »

BUTTERFLY

Il revient!

SHARPLESS

« ...pour elle!... »

BUTTERFLY

Quand?

Vite! Vite!

52

MADAME BUTTERFLY

Que ta mère,
T'emportant dans ses bras, de la misère
Reprit encor le dur chemin
Et par les froids d'hiver, et sous la pluie,
Bravant les refus qu'on essuie,
Pour son enfant tendit la main!
... Faut-il, la mort dans l'âme
Et des sanglots dans la voix,
Reprendre, pauvre femme,
Pour subsister, le métier d'autrefois?
... Et Butterfly, jouet des destins barbares,
Il revoit Geisha!Aux accents des guitares
Et des tambours, la Geisha chantera :
Et le joyeux refrain qu'elle dira
Dans un sanglot s'achèvera!
... Oh! non! non! pas cela!
Pas ce métier que la honte escorte!
Morte! Morte!
Mais point Geisha :
Plutôt cent fois je voudrais être morte!

SHARPLESS

Quelle pitié!... C'est l'heure! je me retire,
Pardonnez-moi!

BUTTERFLY, lui serre la main, puis à l'enfant.

A toi, donne ta main!

SHARPLESS, le prenant dans ses bras.

Les beaux cheveux blonds!

Comment est-ce

Qu'on t'appelle?

ACTE DEUXIEME

53

BUTTERFLY

Réponds :
Mon nom aujourd'hui est : « Détresse! »
Pourtant écrivez à mon père, qu'au jour
De son retour,
« Joie » sera mon nom!

SHARPLESS

Ton père le saura, je te l'atteste!

(Il sort.)

SCENE V

BUTTERFLY, puis SOUZOUKI, GORO

SOUZOUKI, traînant Goro en scène.

Vil crapaud! maudite guêpe!

BUTTERFLY

Qu'y a-t-il?

SOUZOUKI

C'est cette peste!

Le vampire

A tout venant se plaît à dire

Que cet enfant, nul ne sait guère

Quel en est le père!

GORO, protestant.

Je dis ceci, rien plus : qu'en Amérique,

Un pauvre enfant, maudit depuis l'enfance,

Pâtit sous l'inclémence

D'un monde, hélas! inique!

50

MADAME BUTTERFLY

SHARPLESS, à part.

J'enrage!

Brusquer serait plus sage!

Le diable emporte Pinkerton!

(Haut.)

Enfin que feriez-vous, madame Butterfly,

S'il ne devait vous revenir

Jamais!...

BUTTERFLY, balbutiant sous le coup.

Deux choses... possibles...

Geisha, comme autrefois, reprendre ma chanson

Ou bien... plutôt... mourir!

SHARPLESS

J'ai le cœur meurtri

A dissiper l'erreur d'un vain mirage!

Accueillez plutôt l'hommage

De ce prince Yamadori!

BUTTERFLY, avec indignation.

Vous? vous m'osez parler ainsi?... Vous?

SHARPLESS

M'attendais-je à ce courroux?

BUTTERFLY

Viens, Souzouki!... vite! vite! car sa Grâce

Prend congé!

SHARPLESS

On me chasse?

BUTTERFLY

Je vous prie!... Insister déjà me blesse!

SHARPLESS

J'ai regret de ma rudesse!

ACTE DEUXIEME

51

BUTTERFLY

Oh! du coup qui me terrasse,

En mon cœur, c'est trop souffrir!

(Elle chancelle. Sharpless la soutient.)

Ce n'est rien! rien! j'ai cru d'abord mourir!

Et puis ça passe,

Comme sur mer s'envolent les nuages!

Ah! il m'oublie!

(Elle court dans la chambre à gauche, et revient, portant triomphalement son enfant sur l'épaule.)

Et cet autre!... cet autre?... de grâce,

Se pourra-t-il qu'il l'abandonne?

SHARPLESS, ému.

C'est son fils?

BUTTERFLY

Vit-on

Jamais, au Japon,

Ces lèvres et cette blonde

Chevelure?

SHARPLESS

Pour sûr!

Et Pinkerton le sait?

BUTTERFLY

Non! non! à peine

Fut-il en route, que l'enfant vint au monde!

Mais vous, écrivez-lui : qu'il apprenne

Qu'un fils attend son père!... Et pouvez-vous douter

Qu'il ne s'empresse par la terre et par l'onde?

(A l'enfant, l'embrassant tendrement.)

Ce seigneur, sais-tu ce qu'il fallait à l'écouter?

54

MADAME BUTTERFLY

BUTTERFLY

Ah! tu mens! lâche! redis-le, je te tue!

SOUZOUKI, s'interposant, et emportant l'enfant.

Non!

BUTTERFLY

Va-t'en!

(Goro s'enfuit.)

SCÈNE VI

BUTTERFLY, SOUZOUKI

BUTTERFLY, vers la chambre où est l'enfant.

O toi, mon doux amour,
Ma peine, et ma joie, ensemble, attendons le jour,
Et sonne l'heure où ton vengeur viendra,
Et sur le cœur d'un père,
Là-bas, dans sa patrie, au loin t'emportera!

(Un coup de canon.)

SOUZOUKI

Le canon de la rade!... un navire de guerre!

BUTTERFLY, courant à la terrasse au fond.

Ah! vois! le drapeau américain

Brodé d'étoiles! Il manœuvre pour jeter l'ancre!

(Prenant une longue-vue.)

Guide ma main,

Que je lise son nom! son nom! son nom! Oui!

Abraham Lincoln. Tous ont menti!

Oui, tous mentaient! Moi seule, qui l'aime,

J'avais raison!... Toi, ton doute était un blasphème!

Il rentre! il rentre! il rentre! à l'instant même!

ACTE DEUXIEME

55

Où tous me disent : plus d'espérance!
Triomphe d'amour! c'est le prix de ma foi,
De ma constance!

Il m'aime encore!...

(Sur la terrasse.)

Sur ma joue,

A pleines mains, secoue

Cette branche de fleurs!

Tiédis mon front sous la pluie odorante

Et si douce!

SOUZOUKI

Maitresse! c'est trop d'émoi!

Ces pleurs...

BUTTERFLY

Non! je ris! je ris! mais l'attente

Est longue pour moi!

Tu comptes... une heure?

SOUZOUKI

Bien plus!

BUTTERFLY

Mettons

Deux heures! Que tout ici soit plein de fleurs,

Comme est la nuit pleine d'étoiles!

Va! va donc!

SOUZOUKI

Toutes les fleurs?

BUTTERFLY

Toutes les fleurs!

Toutes! va! pécher pommier, œillet, jasmin,

Tout ce qui fleurit la mousse et l'herbe et l'arbrisseau.

SOUZOUKI

L'hiver aura, ce semble, glacé tout le jardin!

56 MADAME BUTTERFLY

BUTTERFLY
Et le logis s'embaume sous un printemps nouveau!

SOUZOUKI, lui donnant des fleurs.
A vous, maîtresse!

BUTTERFLY
Encore! encore!

SOUZOUKI
Souvent, à cette place
Vos yeux si doux, si tristes, fouillaient l'espace,
Et j'en ai vu couler des pleurs!

BUTTERFLY
Ce vert bocage, témoin de mes alarmes,
Je lui donnais mes larmes,
Il me doit bien ses fleurs!

SOUZOUKI repaît les bras chargés de fleurs.
J'ai tout pris!

BUTTERFLY
Flours écloses
Et boutons!

SOUZOUKI
Sur le seuil, jetons des roses!

BUTTERFLY, ensemble.
Que le logis respire les parfums du printemps!
Autour de nous, semons l'Avril, le doux Avril!
Que le logis respire les parfums du printemps!
Répands, à peine écloses
Les fleurs au parfum subtil!
De tubéreuses, de lavandes.
De liserons fais des guirlandes.

ENSEMBLE

57 ACTE DEUXIEME

Violettes, lis et roses,
Tout partout, semons l'Avril!
Jetons, comme à brassées
Œillets, jasmins, pensées,
Corolles nuancées,
Fraîcheur, éclat, senteurs,
Les branches enlacées
Font un réseau de fleurs!

ENSEMBLE SOUZOUKI
Que le logis respire les parfums du printemps.
Semons le doux Avril!
Que le logis respire toute joie! lis et roses.
Exhalez vos parfums subtils!
Tressons des guirlandes,
Liserons, jasmins, lavandes,
Roses, tubéreuses! tout partout semons l'Avril!
Jetons, comme à brassées,
Œillets, jasmins, pensées,
Corolles nuancées,
Fraîcheur, éclat, senteurs,
Les branches enlacées
Font un réseau de fleurs!

BUTTERFLY, préparant avec Souzouki son nécessaire de toilette.
Fais-moi belle à présent!
... Non! porte d'abord l'enfant!
(Souzouki va chercher l'enfant.)
Je suis changée, trop de sanglots ont éteint mon regard!
Trop de soupirs profonds ont glacé mon sourire!
D'un peu de fard
Colore mon visage!
(Elle en met à l'enfant.)

58 MADAME BUTTERFLY

Au tien je fais de même;
Que la veillée ne te fasse pas
Le front pâle et le teint blême!

SOUZOUKI
Ne bougez plus! J'arrange votre coiffure!

BUTTERFLY, souriant.
Qu'en va-t-on dire?
Et l'oncle Bonze?... Mon long martyre
Les faisait rire!
Et Yamadori?... Quelle aventure!
Leur mine confuse,
Davance, me charme et m'amuse!

SOUZOUKI
C'est fait!

BUTTERFLY
Mes beaux atours
D'épouse! Grande est ma joie,
Qu'il me revoie,
Parée ainsi qu'aux premiers jours!
Dans mes cheveux un coquelicot rouge!... Voici!...
Maintenant faisons trois trous au shosi,
Pour guetter au loin,
Et dans ce coin,
Demeurons tapis,
Comme trois souris!

(La nuit est venue — les shosi sont fermés — Butterfly, Souzouki et l'enfant contre le shosi.)

RIDEAU

ACTE TROISIEME

Même décor. — Nuit en scène.

SCÈNE PREMIERE

BUTTERFLY, SOUZOUKI, dormant,
l'enfant à leurs pieds.

(Au loin des appels de matelots.)

SOUZOUKI
Le grand jour.
(Elle se lève.)

Cio-cio-san!

BUTTERFLY
Il viendra, j'en suis certaine!

SOUZOUKI
Vous êtes lasse. Allez vous reposer! dès son retour,
Je vous appellerai.

BUTTERFLY, montant l'escalier, l'enfant dans ses bras
Cher fils, sommeille,
Bercé sur mon cœur!
Pour toi, Dieu veille
Et moi, pour ma douleur!
Là-haut flambaient les astres d'or!
Dors, mon bel ange, dors!

60 MADAME BUTTERFLY

SOUZOUKI, hochant la tête.
Ma pauvre Butterfly!

BUTTERFLY, au dehors.
Cher fils, sommeille,
Bercé sur mon cœur,
Pour toi Dieu veille,
Et moi, pour ma douleur!

SOUZOUKI
Ma pauvre Butterfly!
(Elle ouvre le shosi. On frappe à la porte.)
Qui est-ce?
(Elle ouvre.)

SCÈNE II

SOUZOUKI, SHARPLESS, PINKERTON, entrant.

SOUZOUKI
Oh!

SHARPLESS
Chut!

PINKERTON
Tais-toi!

SHARPLESS
Tais-toi!

PINKERTON
Et pas de bruit!

61 ACTE TROISIEME

SOUZOUKI
Jugez de sa tristesse!
Elle a passé la nuit
A guetter votre arrivée.

PINKERTON
Qu'en savait-elle?

SOUZOUKI
Depuis trois ans passés, nul vaisseau
N'entre au port, que Butterfly ne sache dire quelle
Flotte et sous quel drapeau!

SHARPLESS
Que disais-je?

SOUZOUKI
Je l'appelle?

PINKERTON
Non! pas encor!

SOUZOUKI
Et voyez, hier, de fleurs nouvelles
Elle a paré la chambre!

SHARPLESS
La pauvre âme!

PINKERTON
Pauvre âme!

SOUZOUKI
Mais qui nous guette du jardin?... Une femme!

4

62 MADAME BUTTERFLY

PINKERTON
Silence!

SOUZOUKI
Qui donc? Qui donc?

SHARPLESS
Mieux vaut tout dire.

SOUZOUKI
Qui donc? Qui donc?

PINKERTON
Elle vint avec moi.

SOUZOUKI
Pourquoi? Pourquoi?

SHARPLESS
C'est sa femme!

SOUZOUKI
Ah! sur moi tombe
La foudre! Pauvre colombe!
Tout est fini! le jour s'éteint!

SHARPLESS
Nous sommes venus de grand matin,
Pensant te trouver seule, Souzouki, et nous fiant,
Dans le deuil qui l'afflige.
A ton secours!

SOUZOUKI
Que puis-je? Que puis-je?

63 ACTE TROISIEME

SHARPLESS
Je sais qu'à cette épreuve, il n'est pas de remède!
Mais au fils qu'elle adore il faut prêter notre aide!

PINKERTON
Hélas! la senteur fragile
De ces fleurs-là, pour mon cœur,
Est un poison!... Je retrouve l'asile
De mon bonheur!
Un froid de tombe s'est fait!
(Apercevant son portrait.)
Mon portrait!
Et durant trois années,
Elle a, dans sa constance
Aux larmes condamnée,
Compté les heures de mon absence!

ENSEMBLE SHARPLESS
L'étrangère,
D'un cœur sincère,
Sera la mère
De cet enfant!
Sois confiante, ouvre ton âme
A cette femme,
Et vers nous conduis la!
Si ta maîtresse surprend la confiance,
Mieux vaut, je pense,
Qu'en sa présence,
Elle apprenne la vérité! Va
Sans crainte vers cette femme!
En elle tu peux avoir foi!
Va vite et crois-moi,
Va, Souzouki, va!

64

MADAME BUTTERFLY

SOUZOUKI

ENSEMBLE
 Malheureuse! et pourrai-je espérer qu'une mère?...
 Pourrai-je briser le cœur d'une mère?...
 O détresse, ô misère!
 Affreux destin!
 Peine amère!
 Pour cette enfant le soleil s'éteint!
 O détresse! Affreux destin! Peine amère!
 A ses regards le soleil s'éteint!
 Malheureuse!...

(Elle sort dans le jardin.)

PINKERTON

Je n'y puis résister, Sharpless, je vous attendrai.

SHARPLESS

Avais-je assez dit vrai!

PINKERTON

Que vos bontés lui viennent en aide!
L'ardent remords m'accable et la douleur m'obsède!

SHARPLESS

Rendez-m'en témoignage!
 Au jour du mariage,
 La pauvre, vous le disais-je,
 Se donne sans retour,
 Son cœur, pris au piège,
 Sourd au doute qui l'assiège,
 A gardé, pur et fidèle, son seul amour!

PINKERTON

En cet instant suprême, je vois quel est mon crime!
 Pardonne-moi touchante victime!
 L'âpre remords m'étreint et pour jamais!

ACTE TROISIEME

65

SHARPLESS

Partez!
 Et qu'elle entende, seule, la vérité!

PINKERTON

Adieu, séjour
 Fleuri d'allégresse
 Et d'amour!
 Je reverrai partout, sans cesse,
 Son doux visage en pleurs!

SHARPLESS

Son cœur resté fidèle,
 N'oubliait pas!
 L'épreuve sera mortelle!
 J'étais prophète, hélas!

PINKERTON

Adieu, séjour fleuri!
 Je pars le cœur meurtri!
 Oui, devant tant de douleur, je pars, le cœur meurtri,
 Adieu, pour jamais! Adieu, je pars!

SHARPLESS

Partez!
 Et qu'elle entende la vérité!

(Pinkerton sort.)

4*

68

MADAME BUTTERFLY

SHARPLESS

Elle est de vos tortures l'innocente complice!
 Pardonnez-lui!

BUTTERFLY

Ah! c'est sa femme!
 Tout finit pour moi! Et tout s'écroule!
 Oh!

SHARPLESS

Courage!

BUTTERFLY

Et ce qu'on me demande,
 Sans doute... c'est mon fils?
 C'est lui qui l'exige?... lui, son père?
 Oh! pauvre mère! pauvre mère!
 Abandonner mon enfant!...
 Hélas!... C'est ton devoir, Geisha!

KATE s'approche timidement.

Pouvez-vous me pardonner, Butterfly?

BUTTERFLY

Sous le ciel qui nous éclaire,
 Il n'est femme plus que vous heureuse!
 Restez heureuse, sans souci de moi jamais!
 Mais je voudrais
 Pourtant qu'on le lui dise : j'espère
 Trouver la paix!

KATE

Vos mains, souffrez que je les serre?

BUTTERFLY

Non! pas cela!
 Tout croule sous mes pas!... Allez! Allez!

ACTE TROISIEME

69

KATE

Pauvre créature!

SHARPLESS

Le cœur saigne et se fend!

KATE, à Sharpless.

L'enfant,
 Le rendra-t-elle?

BUTTERFLY, qui s'entend.

A lui, s'il vient le prendre.
 A lui, je peux le rendre!
 Dans une heure remontez la colline!
 (Kate et Sharpless sortent par la droite.)

SCÈNE IV

BUTTERFLY, SOUZOUKI

SOUZOUKI

Ce petit cœur qui se chagrine
 Bat de l'aile comme un oiseau!

BUTTERFLY

Trop de jour au dehors, de fleurs et de verdure!
 Ferme!
 (Souzouki ferme partout, obscurité complète.)
 Que fait l'enfant?

SOUZOUKI

Il joue! Faut-il?..

MADAME BUTTERFLY

SCÈNE III

SHARPLESS, puis KATE, SOUZOUKI,
 puis BUTTERFLY

KATE, à Souzouki.

Vous le lui direz?

SOUZOUKI

Oui, certes!

KATE

Et qu'elle ait confiance entière en moi!

SOUZOUKI

Oui, certes.

KATE

Son fils sera mon fils!

SOUZOUKI

Je vous crois!
 Mais il faut me laisser seule auprès d'elle!
 La tâche est cruelle!
 Seule, pour essuyer ses larmes, toutes ses larmes!

BUTTERFLY, dans la chambre.

Souzouki! Souzouki!

Où est-tu, Souzouki?

SOUZOUKI

Ici,

Priant et rangeant dans la chambre!
 ... Non! non! non! N'allez pas descendre
 Non! non! non!

ACTE TROISIEME

67

BUTTERFLY, descendant vivement.

Il est là! il est là! dans quelque cache!... tu sais où...
 [Où donc?
 .. Le Consul!... Et lui?... Où est-il?... Il n'est
 [pas là?...

(Apercevant Kate qui est remontée dans le jardin.)

Cette femme?... Que me veut-elle?
 Quel silence?... Pourquoi ces larmes?
 Non! ne me dites rien!... rien!

Je pourrais, sur le coup, tomber morte à vos pieds!
 ... Toi, Souzouki, qui sais mes alarmes,
 Ne pleure pas!

Souzouki, si tu m'aimes, un oui? un non? tout bas!
 Il vit?

SOUZOUKI

Oui!

BUTTERFLY

Il ne viendra plus? Tu le sais!
 Guêpe! Veux tu pas me répondre?

SOUZOUKI

Plus jamais!

BUTTERFLY

Il revint hier, pourtant! ..

SOUZOUKI

Oui.

BUTTERFLY, regardant Kate.

Ah! cette femme
 Que fait-elle chez moi? Que me veut-elle?

MADAME BUTTERFLY

BUTTERFLY

Laisse-le jouer

Et va le retrouver!

SOUZOUKI

Le reste ici!

BUTTERFLY, la chassant.

Va! va! je te l'ordonne!

SCÈNE V

BUTTERFLY, puis L'ENFANT

BUTTERFLY

(Elle allume une lampe devant le Bouddha, tire de l'armoire un voile blanc qu'elle jette par-dessus le paravent et prend le couteau. Elle en baise la lame et lit les mots qui y sont gravés.)

« Pour un grand cœur,
 « Mieux vaut mourir que survivre à l'honneur. »

(La porte de gauche s'entr'ouvre, Souzouki pousse l'enfant en scène. Butterfly le prend et le serre contre son cœur.)

Toi! toi! cher petit Dieu que j'aime et que j'adore!
 Fleur de lis et d'aurore,
 Ne le sache jamais, pour toi, pour tes yeux si purs,
 Meurt Butterfly!... Afin que, tout là-bas,
 Ton destin change!... Et sans qu'à ton jeune âge
 Soit fait l'outrage

ACTE TROISIEME

71

D'avoir quitté ta mère!... O toi, que ma tendresse
 Aura chéri sans cesse,
 Dans un regard suprême, des traits de mon visage
 En tes yeux grave l'image!
 Pour jamais!... regarde encore!
 Adieu, chère âme! Va!... joue!... joue!...

(Elle a ouvert le shoji et mis l'enfant dans le jardin.
 Un rayon de clarté a pénétré dans la chambre.
 Elle referme. L'obscurité. Elle ramasse le couteau
 et passe derrière le paravent. Peu après on entend le couteau tomber et le voile est tiré derrière le paravent.)

LA VOIX DE PINKERTON, au dehors.

Butterfly! .. Butterfly!... Butterfly!...

(Elle paraît, chancelante, et fait quelques pas vers la porte, comme voulant ouvrir, et tombe morte.)

RIDEAU

Bibliografia

Fonti musicali e librettistiche

Partitura: *Madama Butterfly*, Milano, Ricordi © 1907 [1955], p.r. 112 (rist. 1979, 1999).

Riduzioni per canto e pianoforte: *Madam Butterfly*, © 1906 by G. Ricordi & Co. S.p.A. Milano, n. di lastra 110000, sc 74.E.3; *Madame Butterfly*, Drame lyrique en trois actes, traduction française de Paul Ferrier, Milano (ecc.), Ricordi 1906, © 1906, n. di lastra 111360, sc 74.E.5; *Madama Butterfly*, Drame lyrique en trois actes, traduction française de Paul Ferrier, Milano (ecc.), Ricordi © 1906, New Edition © 1907 [1907], n. di lastra 111360, sc 74.E.6; *Madama Butterfly*, Milano, Ricordi 1907, © 1907 by G. Ricordi & Co., Milano 1907, n. di lastra 110000; *Madama Butterfly*, a cura di Mario Parenti, Milano, Ricordi 1964, rist. 1995, © 1907, n. di lastra 110000, sc 74.E.8b.

Libretti: *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, Milano, G. Ricordi & C. © 1904; *Madama Butterfly* / (da John L. Long e David Belasco) / tragedia giapponese / di L. Illica e G. Giacosa / musica di / Giacomo Puccini / Brescia – Teatro Grande / maggio-giugno 1904 / Impresa cav. A. Laganà, Milano, G. Ricordi & C. © 1904; *Madame Butterfly* / d'après John L. Long et David Belasco / Drame lyrique en trois actes / de / MM. L. Illica et G. Giacosa / Traduction française de / M. Paul Ferrier / Musique de / M. Giacomo Puccini / G. Ricordi & Cie / Paris / 18, rue de la Pépinière, 18 / © 1906 by G. Ricordi et Cie / Nouvelle édition; *Madama Butterfly* / (da John L. Long e David Belasco) / tragedia giapponese / di / L. Illica e G. Giacosa / musica di / Giacomo Puccini, Nuova edizione, Milano [ecc.] G. Ricordi & C., New Edition © 1904 [ma 1907].

Fonti e documenti di *mise en scène*

Annotazioni di messinscena manoscritte su pagine inserite in uno spartito a stampa, nuova edizione, Milano, Ricordi [1907], M 36 I (ART).

Annotazioni di messinscena manoscritte su pagine inserite in uno spartito a stampa, nuova edizione, Milano, Ricordi [1907], M 36 II (ART).

Mise en scène de M. Albert Carré, rédigée par M. Carbonne, Libretto di messinscena manoscritto, M 36 III (ART).

Théâtre National de l'Opéra-Comique / Madame Butterfly / Tragédie japonaise / en trois actes / de MM. L. Illica et G. Giacosa / Traduction de M^r Paul Ferrier / Musique de M^r Giacomo Puccini / Mise en scène de M^r Albert Carré / et rédigée par M^r Carbonne, libretto di messa in scena manoscritto, M 36 IV (ART).

Théâtre National de l'Opéra-Comique / Madame Butterfly / Tragédie japonaise / en trois actes / de MM. L. Illica et G. Giacosa / Traduction de M^r Paul Ferrier / Musique de M^r Giacomo Puccini / Mise en scène de M^r Albert Carré / et rédigée par M^r Carbonne, [Paris] / Impr. E. Dupré, libretto di messa in scena a stampa (Milano, Archivio storico Ricordi).

Carteggi, edizioni di libretti e repertori

Carteggi pucciniani, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi 1958 (1986², 2006³).

L'epistolario 1901-1904 / The Correspondence 1901-1904, in «*Madama Butterfly*». *Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Lucca, Centro Studi Giacomo Puccini/Maria Pacini Fazzi editore 2005, pp. 297-437 (= FONTI).

LINDA B. FAIRTILE, *Giacomo Puccini. A Guide to Research*, New York, Garland 1999.

ARTHUR GROOS, *Giuseppe Giacosa, l'atto del consolato*, FONTI, pp. 123-35.

— *Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, «Madama Butterfly» / Luigi Illica and Giuseppe Giacosa «Madama Butterfly»*, FONTI, pp. 195-294.

— *Luigi Illica's Libretto for «Madama Butterfly» (1901)*, «Studi pucciniani», 2, 2000, pp. 91-204.

Madama Butterfly, libretto e guida all'opera a cura di Michele Girardi, «La Fenice prima dell'opera», 4, 2009, pp. 43-90.

Puccini com'era, a cura di Arnaldo Marchetti, Milano, Curci 1973.

GIACOMO PUCCINI, *Epistolario*, a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori 1928, 1982².

— *Lettere a Riccardo Schnabl*, a cura di Simonetta Puccini, Milano, Emme 1981.

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

VINCENT SELIGMAN, *Puccini among Friends*, London-New York, MacMillan 1938, rist. New York, Blom 1971.

Tutti i libretti di Puccini, a cura di Enrico Maria Ferrando, Milano, Garzanti 1984, 1995², 2001³.

Verso «Butterfly». Puccini – Ceci – Guarnieri. Carteggio inedito, 1903-1904, Pavia, Edizioni Cardano 1997.

Letteratura su Puccini

JULIAN BUDDEN, *Puccini. His Life and Works*, New York, Oxford University Press 2002; trad. it. di Gabriella Biagi Ravenni: *Puccini*, Roma, Carocci 2005, 2012⁵.

MOSCO CARNER, *Puccini. A Critical Biography*, London, Duckworth 1958, 1974², 1992³ (anche New York, Holmes & Meier 1958¹, 1974²); trad. it. di Luisa Pavolini: *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, il Saggiatore 1961¹, 1974³, rist. 1981.

CLAUDIO CASINI, *Giacomo Puccini*, Torino, UTET 1978.

Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Puccini (Torre del Lago, 1983), a cura di Jürgen Maehder, Pisa, Giardini 1985.

VITTORIO FAGONE e VITTORIA CRESPI MORBIO, *La scena di Puccini*, Lucca, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti 2003.

Giacomo Puccini, L'uomo, il musicista, il panorama europeo, Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lucca, LIM 1997.

MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio 1995, 2000²; trad. inglese di Laura Basini, riveduta, corretta e ampliata: *Puccini. His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press 2000¹, 2002².

RENÉ LEIBOWITZ, *L'Œuvre de Puccini et les problèmes de l'opéra contemporain*, in ID., *Histoire de l'Opéra*, Paris, Buchet-Chastel 1957, pp. 330-54; trad. it. ampliata: *L'opera di Puccini e i problemi del teatro lirico contemporaneo e L'arte di Giacomo Puccini e l'essenza dell'opera*, in ID., *Storia dell'opera*, Milano, Garzanti 1966, pp. 305-97.

JÜRGEN MAEHDER, *Giacomo Puccini's Schaffensprozeß im Spiegel seiner Skizzen für Libretto und Komposition*, in *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, a cura di Hermann Danuser e Günther Katzenberger, Laaber, Laaber Verlag 1993, pp. 35-64; trad. italiana: *Il processo creativo negli abbozzi per il libretto e la composizione*, in *Puccini cit.*, pp. 287-328.

Puccini, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, il Mulino 1996.

LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, Milano, Ricordi 1954, rist. 2003.

DAVID ROSEN, «*Pigri ed obesi Dei*». *Religion in the Operas of Puccini*, in «*Madama Butterfly*». *L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lucca-Torre del Lago, 28-30 maggio 2004), a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki 2008 (= ATTI), pp. 257-98.

CLAUDIO SARTORI, *Puccini*, Milano, Nuova Accademia 1958, 1978².

— (a cura di), *Giacomo Puccini*, Milano, Ricordi 1959.

DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Biographie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Antstalt 1989; nuova edizione: Stuttgart, Carus 2007; trad. it. di Davide Arduini: *Giacomo Puccini, la vita e l'arte*, Ghezzeno, Felici editore 2008.

ANTONINO TITONE, *Vissi d'arte. Puccini e il disfacimento del melodramma*, Milano, Feltrinelli 1972.

MERCEDES VIALE FERRERO, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, «Studi pucciniani», 1, 1998, pp. 19-39.

ALEXANDRA WILSON, *The Puccini Problem. Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press 2007 («Cambridge Studies in Opera»).

Su *Madama Butterfly*

WILLIAM ASHBROOK, *Reflections on the Revisions of «Madama Butterfly»*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista cit.*, pp. 159-68.

ALLAN W. ATLAS, *Crossed Stars and Crossed Tonal Areas in Puccini's «Madama Butterfly»*, «19th Century Music», XIV, 1990/1, pp. 186-96; trad. it.: *Incroci di personaggi e aree tonali nella «Madama Butterfly»*, in *Puccini cit.*, pp. 183-202.

ALLAN W. ATLAS e ROGER PARKER, *A Key for Chi? Tonal Areas in Puccini*, «19th Century Music», XV, 1990/2, pp. 229-34.

- LAURA BASINI, *Puccini's Humming Chorus with Jean-Pierre Ponnelle*, ATTI, pp. 393-404.
- KARL GEORG MARIA BERG, *Das Liebesduett aus «Madama Butterfly». Überlegungen zur Szenendramaturgie bei Giacomo Puccini*, «Die Musikforschung», xxxviii, 1985, pp. 183-94; trad. it.: *Il duetto d'amore nella «Madama Butterfly». Considerazioni sulla drammaturgia della scena*, in Puccini cit., pp. 79-96.
- MARIO BORTOLOTTI, *La signora Pinkerton, una e due*, «Chigiana», xxxi/11, 1976, pp. 347-63, rist. in ID. *Consacrazione della casa*, Milano, Adelphi 1982, pp. 131-51.
- JULIAN BUDDEN, *La dissociazione del Leitmotiv nelle opere di Puccini*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista* cit., pp. 453-66.
- BRIAN BURKE-GAFFNEY, *Star-Crossed. A Biography of «Madame Butterfly»*, Norwalk, Eastbridge 2003.
- MOSCO CARNER, *«Madama Butterfly». A Guide to the Opera*, London, Barrie & Jenkins 1979.
- CHUL HYUNG CHO, *«Madame Chrysanthème». The Opera and Its Relationship to «Madame Butterfly»*, Diss., University of Washington 2003.
- HENRI DE CURZON, *Théâtre National de l'Opéra-Comique, «Madame Butterfly»*, «Le Théâtre», settembre 1907, pp. 20-3.
- LAURA DIMITRIO, *I figurini di Giuseppe Palanti per i costumi della prima rappresentazione di «Madama Butterfly»*, «Quaderni asiatici», 68, dicembre 2004, pp. 53-85.
- LINDA FAIRTILE, *Revising Cho-Cho-San*, ATTI, pp. 301-15.
- CESARE GARBOLI, *Sembra una figura di paravento. «Madama Butterfly»*, «Quaderni pucciniani», 1, 1982, pp. 91-102.
- Giacomo Puccini, «Madama Butterfly»*, «La Fenice prima dell'opera», 4, 2009.
- GIANANDREA GAVAZZENI, *Il valore delle "pause" nella «Madama Butterfly» di Puccini*, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, a cura di Agostino Ziino, Firenze, Olschki 1991, pp. 535-40.
- MICHELE GIRARDI, *Esotismo e dramma in «Iris» e «Madama Butterfly»*, in *Puccini e Mascagni*, «Quaderni della Fondazione Festival pucciniano», 2, [Pisa], Pacini 1996, pp. 37-54; versione rivista: *Un'immagine musicale del Giappone nell'opera italiana «fin-de-siècle»*, in *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, a cura di Paolo Amalfitano e Loretta Innocenti, 2 voll., Roma, Bulzoni 2007, 1 *Dal Settecento al Novecento*, pp. 583-93.
- *Fu vero fiasco? Oppure...*, in *Verso «Butterfly»* cit., pp. 73-88.
- *«Madama Butterfly». Una tragedia in kimono*, Milano, Teatro alla Scala 2007, pp. 57-73.
- HELEN M. GREENWALD, *Picturing Cio-Cio-San. House, screen, and ceremony in Puccini's «Madama Butterfly»*, «Cambridge Opera Journal», xii/3, pp. 237-59.
- MARCO GRONDONA, *«Butterfly», Strindberg e l'opera di un atto*, in *Puccini e Mascagni* cit., pp. 117-40.
- ARTHUR GROOS, *Cio-Cio-San and Sada Yakko. Japanese Music-Theater in «Madama Butterfly»*, «Monumenta Nipponica», liv/1, 1999, pp. 41-73.
- *Lieutenant F. B. Pinkerton. Problems in the Genesis an Operatic Hero*, «Italica», lviv, 1987, pp. 654-75; vers. ampliata in *The Puccini Companion*, a cura di Simonetta Puccini e William Weaver, New York-London, Norton 1994, pp. 169-201, trad. it.: *Il luogotenente F. B. Pinkerton. Problemi nella genesi e nella rappresentazione di «Madama Butterfly»*, in *Puccini* cit., pp. 183-202.

- *«Madama Butterfly» between Comedy and Tragedy*, ATTI, pp. 159-81; versione it.: *«Madama Butterfly» fra commedia e tragedia*, in *Madama Butterfly*, Lucca, Teatro del Giglio 2004, pp. 19-35.
- *Madama Butterfly. The Story*, «Cambridge Opera Journal», iii/1, 1991, pp. 125-58.
- *Return of the Native. Japan in «Madama Butterfly» / «Madama Butterfly» in Japan*, «Cambridge Opera Journal», 1/2, 1989, pp. 167-94.
- JAMES HEPOKOSKI, *«Un bel di? Vedremo!» Anatomy of a Delusion*, ATTI, pp. 219-46.
- JOACHIM HERZ, *Zur Urfassung von Puccinis «Madama Butterfly»*, in *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, a cura di Siegrid Wiesmann, Bayreuth, Mühl'scher Universitätsverlag Bayreuth 1980, pp. 239-61.
- STEVEN HUEBNER, *«Addio fiorito asil». The Evanescent Exotic*, ATTI, pp. 83-128.
- Der interkulturelle Konflikt auf der Opernbühne. Giacomo Puccinis «Madame Butterfly»*, a cura di Matthias S. Viertel, Hofgeismar, Evangelische Akademie Hofgeismar 2004.
- STANLEIGH JONES, *Puccini Among the Puppets. «Madame Butterfly» on the Japanese Puppet Stage*, «Monumenta Nipponica», xxxviii, 1983, pp. 163-74.
- PIERRE LALO, *Opéra-Comique – Madame Butterfly. Drame lyrique en trois actes, de L. Illica et G. Giacosa, Traduction française de Paul Ferrier, musique de Giacomo Puccini*, «Le Feuilleton du Temps», 1 gennaio 1907, p. 3; anche in FONTI, pp. 501-5.
- LOUIS LALOY, *Opéra-Comique – Madame Butterfly. Drame lyrique en trois actes, de L. Illica et G. Giacosa, Traduction française de Paul Ferrier, musique de Giacomo Puccini*, «Le Mercure Musical et bulletin français de la SIM», iii/1, 15 gennaio 1907, pp. 81-6.
- RALPH P. LOCKE, *Musical exoticism. Images and reflections*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press 2009, 2011².
- «Madama Butterfly». Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Lucca, Centro Studi Giacomo Puccini/Maria Pacini Fazzi Editore 2005 (= FONTI).
- «Madama Butterfly». L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lucca-Torre del Lago, 28-30 maggio 2004), a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki 2008 (= ATTI).
- MICHELA NICCOLAI, *«Madame Butterfly» sur la scène de l'Opéra-Comique. Aspects de la mise en scène d'Albert Carré*, in *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, a cura di Jean-Christophe Branger e Alban Ramaut, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne 2004, pp. 343-65, («Musicologie-Cahiers de l'Esplanade», 3).
- GABRIELLA OLIVERO, *I nomi delle «piccole cose». Vocaboli giapponesi nella «mise en scène» di Albert Carré per «Madame Butterfly»*, «Studi pucciniani», 1, 1998, pp. 40-2.
- RICCARDO PECCI, *Mirto di Venere e vino di Bacco. «Dovunque al mondo», ovvero l'ambigua bandiera di B. F. Pinkerton*, «La Fenice prima dell'opera» cit., pp. 13-27.
- *Madama Butterfly*, Roma, Carocci (uscita prevista nel 2013).
- ARTHUR POUGIN, *Opéra-Comique. – Madame Butterfly (prononcez: Madame Papillon), drame lyrique en trois actes, paroles françaises de M. Paul Ferrier, musique de M. Giacomo Puccini. (Première représentation le 28 décembre 1906)*, «Le Ménestrel», 5 janvier 1907, pp. 3-4; anche in FONTI, pp. 506-10.

- KIMIYO POWILS-OKANO, *Puccini's «Madama Butterfly»*, Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft 1986.
- Puccini. «*Madama Butterfly*», «L'Avant-scène Opéra», 56, 1983, 1991².
- MARY RENNER HEATH, *Exoticism in Puccini. The Japanese Melodies in «Madama Butterfly»*, «Opera Journal», XIII/4, 1980, pp. 21-8.
- [GIULIO RICORDI], *Le scene dell'opera «Madama Butterfly» al Teatro alla Scala di Milano*, «Musica e Musicisti», LIX/3, 15 marzo 1904, p. 174.
- TITO RICORDI, *Henry W. Savage e «Madama Butterfly» negli Stati Uniti*, «Ars et Labor», 1907, pp. 110-6.
- JAN VAN RIJ, «*Madama Butterfly*». *Japonisme, Puccini, and the Search for the Real Cho-Cho-San*, Berkeley, Stone Bridge Press 2001.
- PETER ROSS, *Elaborazione leitmotivica e colore esotico in «Madama Butterfly»*, in *Esotismo e colore locale cit.*, pp. 99-110.
- DIETER SCHICKLING, *Puccini's 'Work in Progress'. The So-Called Versions of «Madama Butterfly»*, «Music and Letters», LXXIX/4, novembre 1998, pp. 527-37; trad. it. di Michele Girardi: *Nel laboratorio di Puccini. Le cosiddette 'versioni' di «Madama Butterfly»*, «La Fenice prima dell'opera» cit., pp. 29-42.
- W. ANTHONY SHEPPARD, *Cinematic realism, reflexivity, and the American «Madama Butterfly» narratives*, «Cambridge Opera Journal», XVII/1, 2005, pp. 57-93.
- *Music Box as Muse to Puccini's «Butterfly»*, «The New York Times», 17 giugno 2012, p. A1, online dal 15 giugno 2012, http://www.nytimes.com/2012/06/17/arts/music/puccini-opera-echoes-a-music-box-at-the-morris-museum.html?_r=1&emc=eta1 (verificato il 9 agosto 2012).
- JULIAN SMITH, *A Metamorphic Tragedy*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CVI, 1979-80, pp. 105-14.
- «*Madame Butterfly*». *The Paris Première of 1906*, in *Werk und Wiedergabe cit.*, pp. 229-38.
- *Musical Exoticism in «Madama Butterfly»*, in *Esotismo e colore locale cit.*, pp. 111-7.
- MERCEDES VIALE FERRERO, *Butterfly in USA: un articolo di Tito Ricordi*, in *Madama Butterfly*, Milano, Teatro alla Scala 2001-2002, pp. 131-43 (p.d.s.).
- «*Madame Butterfly*» a Parigi nei ricordi di Albert Carré, *ivi*.
- «*L'onore di un'unica rappresentazione*», *Giulio Ricordi e le scene di «Madama Butterfly»*, in *Madama Butterfly*, Milano, Teatro alla Scala 1995-1996, pp. 91-7 (p.d.s.).
- A Vision of the Orient. Texts, Intertexts, and Contexts of «Madame Butterfly»*, a cura di Jonathan Wisenthal, Sherrill E. Grace, Melinda Boyd, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press 2006.
- MARI YOSHIHARA, *The Flight of the Japanese Butterfly. Orientalism, Nationalism, and Performances of Japanese Womanhood*, «American Quarterly», LVI/4, 2004, pp. 975-1001.

Sull'opera *fin de siècle* a Parigi e sul teatro coevo

- ROBERTO ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza 1988, 2004⁷.
- FRANCA ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza 1988, 1997¹¹.
- PHILIPPE BLAY, «*Un théâtre français, tout à fait français, ou un débat fin-de-siècle sur l'Opéra-Comique*», «Revue de Musicologie», LXXXVII, 2001, pp. 105-44.

- MICHEL FAURE, *Abbozzo di una storia della musica francese tra il 1870 e il 1944*, «Musica/Realtà», xv/3, 1984, pp. 29-48.
- JANE FULCHER, *French cultural politics & music. From the Dreyfus affair to the First World War*, New York-Oxford, Oxford University Press 1999.
- STEVEN HUEBNER, *French opera at the «fin de siècle». Wagnerism, nationalism and style*, Oxford, Oxford University Press 1999.
- HERVÉ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard 1997; trad. ingl. di Edward Schneider: *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, Berkeley-Los Angeles, The University of California Press 2001.
- Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*, a cura di Annegret Fauser e Mark Everist, Chicago, The University of Chicago Press 2009.
- FIAMMA NICOLODI, *L'opera verista a Parigi. Una «querelle» musicale a confronto*, in EAD., *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni 1982, pp. 1-66.
- *Parigi e l'opera verista. Dibattiti, riflessioni, polemiche*, «Nuova rivista musicale italiana», xv, 1981, pp. 577-623.
- JANN PASLER, *Composing the citizen. Music as public utility in Third Republic France*, Berkeley, The University of California Press 2009.
- ALBERT SOUBIES, *Almanach des Spectacles année 1906*, Paris, Librairie des Bibliophiles-Flammarion 1907.
- EDMOND STOULLIG, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Trente-deuxième année, 1906, Paris, Paul Ollendorff 1907.
- NICOLE WILD e DAVID CHARLTON, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris. Répertoire 1762-1972*, Spri-mont, Mardaga 2005.
- NICOLE WILD e RAPHAËLLE LEGRAND, *Regards sur l'Opéra-Comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS Éditions 2002.
- STÉPHANE WOLFF, *Un demi-siècle d'Opéra-Comique (1900-1950). Les œuvres, les interprètes*, Paris, Bonne 1953.

Su teoria e prassi esecutiva, messinscena e regia lirica

- Adolphe Appia, ou Le Renouveau de l'esthétique théâtrale. Dessins et esquisses de décors*, a cura di Richard C. Beacham, Lausanne, Payot 1992.
- LUCIANO ALBERTI, *Le Messe in Iscena di Casa Sonzogno*, in *Casa Sonzogno. Cronologia, saggi, testimonianze*, a cura di Mario Morini e Pietro Ostali jr., 2 voll., Milano, Sonzogno 1995, 1, pp. 33-148.
- «*I progressi attuali del dramma musicale*». *Note sulla «Disposizione scenica per l'opera Aida compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi»*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi 1977, pp. 125-156.
- MARIE ANTOINETTE ALLÉVY, *La Mise en scène en France pendant la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, E. Droz 1939; nuova edizione 1976.
- ANDRÉ ANTOINE, *Causerie sur la mise en scène*, «La Revue de Paris», 1 avril 1903, p. 602.
- Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, a cura di Jean-Pierre Sarrazac e Philippe Marcerou, Paris, Actes Sud- Centre national du Théâtre 1999.

- ADOLPHE APPIA, *La Mise en scène du drame wagnérien, 1892-1894*, Paris, Léon Challey 1895; trad. it. di Delia Gambelli e Marco De Marinis: *Attore musica e scena. La messa in scena del dramma wagneriano, La musica e la messa in scena, L'opera d'arte vivente*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli 1975, 1983³; anche online: <http://w3.uniroma1.it/cta/file/testi/appia/appia.htm> (verificato il 15 novembre 2012).
- *Die Musik und die Inszenierung*. München, Bruckmann 1899 (trad. it. *ivi*).
- *L'Œuvre d'art vivant*, Edition Atar, Genève-Paris 1921 (trad. it. *ivi*).
- DENIS BABLET, *Esthétique Générale des décors de théâtres de 1870 à 1914*, Paris, CNRS 1965.
- OLIVIER BARA, *Les Livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'Opéra-Comique en province*, in *Un Siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Atti del Convegno (2003) a cura di Florence Naugrette e Patrick Taïeb, pubblicazione online dell'Université de Rouen: *Actes de colloques et journées d'étude* (ISSN 1775-4054): <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.html> (verificato l'8 agosto 2012).
- MARCO BEGHELLI, *Per un nuovo approccio al teatro musicale. L'atto performativo come luogo dell'imitazione gestuale nella drammaturgia verdiana*, «Italice», LXIV, 1987, pp. 632-53.
- MARIA IDA BIGGI, *La scenografia nei primi anni del Novecento*, ATTI, pp. 55-69.
- *Scenografie operistiche dannunziane*, in *D'Annunzio musico immaginifico*, Atti del Convegno internazionale di studi (Siena, 14-16 luglio 2005), a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, Firenze, Olschki 2008, pp. 253-69.
- ALFRED BOUCHARD, *La langue théâtrale. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre* [1878], Paris-Genève, Slatkine 1982.
- PETER BROOK, *The Empty Space*, London, MacGibbon 1968; trad. it. di Raffaele Petrillo: *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli 1968, 1980⁴.
- ALESSANDRA CAMPANA, «Intelligenti giuochi di fisionomia». *Acting in «Otello»*, in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale / Proceedings of International Conference Parma-New York-New Haven, 24 gennaio / January-1° febbraio/February 2001, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki 2003, II, pp. 879-901.
- *Opera as Spectacle. Verbal Traces of the Visual in Nineteenth-century Staging Manuals*, Ph. D., Cornell University 2004.
- MARCO CAPRA, *L'Illuminazione sulla scena verdiana ovvero l'arco voltaico non acceca la luce?*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 1996, pp. 230-64.
- ALBERT CARRÉ, *Souvenirs de Théâtre réunis, présentés et annotés par Robert Favart*, Paris, Plon 1950, rist. 1976.
- *Les Théâtres en Allemagne et Autriche*, «La Revue de Paris», 1^{er} mars 1898, p. 148-85.
- GIUSEPPINA CARUTTI, *Duncan muore. Un pensiero sulle disposizioni sceniche da Verdi a Puccini*, in *Museo teatrale alla Scala 1880-1930. Momenti della messa in scena*, a cura di Giuseppina Carutti, Enrico Calza, Lucia Palma, Carla Pozzoli, Sebastiano Romano, Milano, Ghezzi 1977, pp. 3-19.
- ADRIANO CAVICCHI, *Le prime scenografie del «Don Carlo». Con alcune considerazioni fra spettacolarità e musica*, in *Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani [sul tema «Don Carlos»/«Don Carlo»]*. Verona, Parma, Busseto 30 luglio-5 agosto 1969, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 1971, pp. 516-24.

- CHRISTIAN CHEYREZY, *Essai sur la Représentation du drame musical. Wieland Wagner in memoriam*, Paris, L'Harmattan 1998.
- H. ROBERT COHEN, *La Conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIX^e siècle. Les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale*, «Revue de Musicologie», LXIV, 1978, pp. 253-67.
- *On preparing critical studies of the original «mise en scène» of nineteenth-century operas*, in *I puritani ritrovati. La versione inedita dedicata a Maria Malibran* a cura di Giuseppe Pugliese e Roman Vlad, Manduria, Lacaita 1986, pp. 215-24.
- *A survey of French sources for the staging of Verdi's operas. «Livrets de mise en scène» annotated libretti in two parisian collections*, «Studi verdiani», 3, 1985, pp. 1-44.
- H. ROBERT COHEN e MARIE ODILE GIGOU, *Cent Ans de mise en scène lyrique en France [ca. 1830-1930]. Catalogue descriptif*, New York, Pendragon Press 1986.
- MARCELLO CONATI, *Aspetti della messinscena del «Macbeth» di Verdi*, «Nuova rivista musicale italiana», xv/3, 1981, pp. 374-404.
- EDWARD GORDON CRAIG, *On the Art of the Theatre*, London, Heinemann 1911; trad. it. in *Il mio teatro*, raccolta di scritti a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli 1971; anche online: http://www.google.it/url?sa=t&tct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&ved=0CFYQFjAJ&url=http%3A%2F%2Fw3.uniroma1.it%2Fcta%2Ffile%2Ftesti%2Fraig.doc&ei=bIc_UPjiIMvV4QTtjYGgBw&usg=AFQjCNHltZ9zMvpndUeMGBwMPyXypEA2Q (verificato il 15 novembre 2012).
- *Towards a New Theatre*, London, Dent 1913 (trad. it. *ivi*).
- FABRIZIO CRUCIALI, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel xx secolo*, Firenze, Sansoni 1985.
- CRISTOPHE DESHOULIÈRES, *La regia moderna delle opere del passato*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, 5 voll., Torino, Einaudi 2004, 10 voll., 2006² (per «Il Sole 24 ore»), vol. 10 *Il sapere musicale*, pp. 1029-63.
- MARKUS ENGELHARDT, *Verdi regista di «Aida»*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano* cit., pp. 58-71.
- PAOLO FABBRI, «Di vedere e non vedere». *Lo spettatore all'opera*, «Il Saggiatore musicale», xiv/2, 2007, pp. 359-67.
- MARIE-ODILE GIGOU, *Conserver le spectaculaire ou de l'utilité de la conservation de la mise en scène*, in *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, a cura di Isabelle Moinrot, Olivier Goetz e Sylvie Humbert-Mougin, Paris, CNRS 2006, pp. 47-52.
- GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 5, *La spettacolarità*, Torino, EDT 1988, pp. 123-74.
- *Giuseppe Verdi autore di «mises en scène»*, in *Giuseppe Verdi. Vicende problemi e mito di un artista del suo tempo*. Palazzo ducale di Colorno: 31 agosto-8 dicembre 1985 (catalogo della mostra), Colorno, Edizioni «Una città costruisce una mostra» 1985, pp. 81-92.
- *La linea Meiniger, Antoine, Carré*, in *Le radici della regia*, a cura di Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini, «Prove di drammaturgia», 2007/2, pp. 26-8.
- *Verdi regista. Una drammaturgia fra scrittura e azione*, in *Enciclopedia della musica* cit., vol. 2 *Dal secolo dei lumi alla rivoluzione wagneriana*, pp. 937-50.

- JAMES HEPOKOSKI, *Operatic stagings. Position and paradoxes. A reply to David J. Levin*, in *Verdi 2001 cit.*, pp. 477-83.
- MICHEL LADJ, *Le lexique de la scène*, Paris, Editions AS 1998.
- ARNE LANGER, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis des Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang 1997.
- DAVID J. LEVIN, *Va pensiero?* *Verdi and theatrical provocation*, in *Verdi 2001 cit.*, pp. 463-75.
- *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, Chicago-London, The University of Chicago Press 2007.
- JÜRGEN MAEHDER, *Intellektualisierung des Musiktheaters. – Selbstreflexion der Oper*, «Neue Zeitschrift für Musik», n. 140, 1979, pp. 342-49; trad. it.: *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra*, «Musica/Realtà», xxxi, 1990, pp. 65-84.
- FRANCO MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo 1996.
- BRUNO MELLO, *Trattato di scenotecnica*, Novara, De Agostini/Görlich 1979.
- LÉON MOUSSINAC, *Traité de la Mise en scène*, Paris, Charles Massin 1948.
- JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau. Essai sur l'infidélité*, Paris, Christian Bourgois 1983.
- Opéra et Mise en scène*, a cura di Christian Merlin, «L'Avant-scène Opéra», 241, 2007.
- WOLFGANG OSTHOFF, *Werk und Wiedergabe als aktuelles Problem*, in *Werk und Wiedergabe cit.*, pp. 13-47; trad. it.: *L'opera d'arte e la sua riproduzione. Un problema d'attualità per il teatro d'opera in La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino 1986, pp. 383-409.
- ROGER PARKER, *Reading the «Livrets» or the chimera of «authentic» staging*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano cit.*, pp. 345-66.
- PATRICE PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor 1987; trad. it. di Paolo Bosisio: *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli 1998.
- FRANCO PERRELLI, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Roma, Carocci 2002.
- MICHAELA PETERSEIL, *Die 'Disposizioni sceniche' des Verlags Ricordi. Ihre Publikation und ihr Zielpublikum*, «Studi verdiani», 12, 1997, pp. 133-55.
- PIERLUIGI PETROBELLI, *Response to David J. Levin*, in *Verdi 2001 cit.*, pp. 485-7.
- *La regia dell'opera. Letteratura storica o interpretazione attuale?*, in *Dal secolo dei lumi alla rivoluzione wagneriana cit.*, pp. 951-5.
- ARTHUR POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris, Firmin-Didot 1885.
- La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Congresso internazionale di studi, Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica «A. Boito» 28-30 settembre 1994, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 1996.
- CLEMENS RISI, *The performativity of operatic performances as academic provocation. Response to David J. Levin*, in *Verdi 2001 cit.*, pp. 489-98.
- DAVID ROSEN, *The staging of Verdi's operas. An introduction to the Ricordi «Disposizioni sceniche»*, in *Report of the twelfth Congress [of the International Musicological Society]*, Berkeley 1977, a cura di Daniel Hearz e Bonnie Wade, Kassel-Bäsel, Bärenreiter 1980, pp. 444-53; trad. it.: *La mess'in*

- scena delle opere di Verdi. Introduzione alle «disposizioni sceniche» Ricordi*, in *La drammaturgia musicale cit.*, pp. 209-22.
- EMILIO SALA, *Dalla «mise en scène» ottocentesca alla regia moderna. Problemi di drammaturgia musicale*, «Musica/Realtà», xxviii/85, 2008, pp. 41-60.
- *Qualche cenno sulla tradizione dei «livrets scéniques» in generale e su quello della «Bouhème» di Leoncavallo in particolare*, in *«La Bouhème» di Leoncavallo*, Venezia, Teatro La Fenice 1990, pp. 71-4 (p.d.s.).
- MARY ANN SMART, *«Cadere in ginocchio». Melodrama and transcendence in middle-period Verdi*, in *Verdi 2001 cit.*, pp. 855-77.
- PIERRE SONREL, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie Théâtrale 1984.
- «Sorgete Ombre serene!» L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati e Olga Jesurum, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 1994.
- CARLIDA STEFFAN, *L'Anello al dito del regista. Intenzioni d'autore ed approcci interpretativi negli allestimenti della «Götterdämmerung»*, «Philomusica online», x, 1, 2011, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/981/1054> (verificato il 7 agosto 2012).
- *«I vecchi scenari, la solita osteria, il solito giardino». Concertazione musicale e dimensione visiva da Toscanini ad oggi*, in *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, a cura di Marco Capra e Ivano Cavallini, Lucca, LIM 2011, pp. 171-98.
- ARNE STOLLBERG, *La «semeiotica sonora» dei gesti. Linguaggio del corpo e forma musicale in «Die Walküre» di Wagner*, «La Fenice prima dell'opera», 2, 2005-2006, pp. 25-44.
- PETER SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1956; trad. it.: *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi 1962.
- Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, a cura di Umberto Artioli, Roma, Carocci 2004.
- Le Théâtre de l'Œuvre 1893-1900. Naissance du théâtre moderne*, a cura di Serge Lemoine, Paris, Musée d'Orsay 2005.
- Le Théâtre Libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, a cura di Philippe Baron, Paris, L'Harmattan 2007.
- MERCEDES VIALE FERRERO, *Scene (immaginate, descritte, dipinte, prescritte) per il teatro d'opera di fine Ottocento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Atti del I Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno 1993, pp. 33-47.
- *«Servire il dramma». Le idee di Verdi sulla scenografia*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano cit.*, pp. 25-45.
- *Lo spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana cit.*, pp. 1-122.
- REBECCA S. WILBERG, *The «mise en scène» at the Paris Opéra-Salle Le Peletier (1821-1873) and the staging of the first French grand opéra. Meyerbeer's «Robert le Diable»*, Ph. D., Brigham Young University 1990.
- NICOLE WILD, *Décors et Costumes du XIX^e siècle. Tome I, Opéra de Paris*, Paris, Bibliothèque Nationale 1987.
- *Décors et Costumes du XIX^e siècle. Tome II, Théâtres et Décorateurs. Collections de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra*, Paris, Bibliothèque Nationale 1993.
- *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique*, Paris, Aux Amateurs de livres 1989.

ÉMILE ZOLA, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier 1881, rist. Paris, Eugène Fasquelle 1907.
 LUCA ZOPPELLI, «Alla borghese moderna»? *Regia d'opera, traduzione dei codici e pubblici operistici*, «Il Saggiatore musicale», xvii/1, 2010, pp. 98-105.

Edizioni moderne di disposizioni sceniche e livrets de mise en scène

Disposizione scenica per l'opera «Don Carlo» compilata e regolata secondo la mise en scène del Teatro Imperiale dell'Opera di Parigi di G. Verdi, Milano [ecc.], Mendrisio, Bustelli-Rossi (per conto della G. Ricordi & C.) s.d. [1867], n. ed. 40699; facsimile in *Don Carlos*, Milano, Teatro alla Scala 1977-1978, pp. 10, 16-7, 26-9, 36-8, 45-6.

Disposizione scenica per l'opera «Manon Lescaut» di Giacomo Puccini, Milano, Stab. tip. di G. Ricordi e C. Edit. 1893; facsimile in *Manon Lescaut*, Milano, Teatro alla Scala 1977-1978, pp. 8-43.

Disposizione scenica per l'opera «Mefistofele» di Arrigo Boito, compilata e regolata secondo le istruzioni dell'autore da Giulio Ricordi, Milano [ecc.], Ricordi [dopo il 1867]; facsimile in WILLIAM ASHBROOK-GERARDO GUCCINI, «Mefistofele» di Arrigo Boito, Milano, Ricordi 1998 («Musica e Spettacolo. Collana di Disposizioni sceniche», a cura di Francesco Degrada e Mercedes Viale Ferrero).

Disposizione scenica per l'opera «Otello», dramma lirico in quattro atti, versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi, compilata e regolata secondo la Messa in scena del Teatro alla Scala, Milano, R. Stab. Musicale Ricordi 1887; facsimile in JAMES A. HEPOKOSKI, MERCEDES VIALE FERRERO, «Otello» di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi 1990 («Musica e Spettacolo»).

Disposizione scenica per l'opera «Simon Boccanegra», musica di Giuseppe Verdi, compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi, Milano, R. stab. Ricordi s.d. [1883], n. ed. 48699; facsimile in MARCELLO CONATI-NATALIA GRILLI, «Simon Boccanegra» di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi 1993 («Musica e Spettacolo»).

Disposizione scenica per l'opera «Un Ballo in maschera», compilata e regolata sulla messa in scena del Teatro Apollo in Roma, il carnevale del 1859, dal Direttore di scena del medesimo [Giuseppe Cencetti], Milano, G. Ricordi & C. s.d. [1859-1860], n. ed. 31305; facsimile in DAVID ROSEN-MARINELLA PIGOZZI, «Un ballo in maschera» di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi 2002 («Musica e Spettacolo»).

«La forza del destino» / *opera del Maestro Giuseppe Verdi, libretto di F. M. Piave, ordinazioni e disposizione scenica* [compilata da Giuseppe Cencetti], Milano, G. Ricordi & C. s.d. [1863], n. ed. 35120; facsimile in *La forza del destino*, Milano, Teatro alla Scala 1977-1978, pp. 48-53.

Messa in Scena della commedia lirica in 4 atti «La Bohème», parole e musica del Maestro Ruggero Leoncavallo, edizione moderna a cura di Emilio Sala, in *La Bohème* di Leoncavallo cit., pp. 75-112 (p.d.s.).

The Original Staging Manuals For Ten Parisian Operatic Premières, 1824-1843 / Dix livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes, 1824-1843 [in facsimile], Selected and Introduced by / Choisis et présentés par H. Robert Cohen, Stuyvesant (NY), Pendragon Press 1998 (1990¹): AUBER: *Le domino noir. Gustave III, ou Le bal masqué* – DONIZETTI: *Dom Sébastien. Lucie de Lammermoor. Les martyrs* – HÉROLD: *Zampa* – MEYERBEER: *Les Huguenots* – ROSSINI: *Moïse. Le siège de Corinthe* – WEBER/CASTIL-BLAZE: *Robin des bois*.

The Original Staging Manuals For Twelve Parisian Operatic Premières / Douze livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes [in facsimile], Selected and Introduced by / Choisis et présentés par H. Robert Cohen, Préface de Marie-Odile Gigou, Stuyvesant (NY), Pendragon Press

1991 («Musical Life in 19th-Century France, III») AUBER: *Fra Diavolo. La muette de Portici* – DONIZETTI: *La favorite. La fille du régiment* – GOUNOD: *Faust* – HALÉVY: *La Juive* – MEYERBEER: *Le prophète. Robert-le-diable* – ROSSINI: *Guillaume Tell* – THOMAS: *Mignon* – VERDI: *Le trouvère. Les vêpres siciliennes*.

Letteratura sul japonisme in Francia

Albert Kahn, *réalités d'une utopie (1860-1940)*, Musée Albert-Kahn, Marseille, AGEP 1995.

JEANNE BEAUSOLEIL, *Gli autochromes delle collezioni Albert Kahn*, in *Il colore della Belle Époque. I primi processi fotografici diapositivi*, a cura di Sandro Mescola, Silvio Fuso, Venezia, Assessorato alla Cultura [1983], pp. 69-140.

KLAUS BERGER, *Japonismus in der westlichen. Malerei 1860-1920*, München, Prestel-Verlag 1980; trad. ingl. a cura di David Britt, *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge, Cambridge University Press 1992.

VITTORIA CRESPI MORBIO, *Estremo Oriente. Evasione domestica*, in *La Scala e l'Oriente 1778-2004*, catalogo della mostra, Milano, Electa 2004, pp. 170-83.

LORRAINE DECLÉTY, *L'Architecte orientaliste*, «Livraisons d'histoire de l'architecture», 1/5, 2003, pp. 55-65.

THÉODORE DURET, *Livres et Albums illustrés du Japon*, Paris, E. Léroux 1900.

Estampes Japonaises. Splendeur du monde flottant au Grand Palais, «Télérama / hors série», settembre 2004.

LOUIS FRÉDÉRIC, *Le Japon. Dictionnaire et civilisation*, Paris, Robert Laffont 1996.

HOKUSAI, *Manga*, a cura di Jocelyn Bouquillard e Christophe Marquet, Paris, Seuil / BnF 2007.

HOKUSAI, *Trente-six Vues du mont Fuji*, a cura di Jocelyn Bouquillard, Paris, Seuil / BnF 2007.

Les Jardins d'Albert Kahn. Parcours historique et paysager, a cura di Gilles Baud-Berthier e Sigolène Tivolle, Boulogne-Billancourt, Musée Albert-Kahn 2008.

BRIGITTE KOYAMA-RICHARD, *Japon Rêvé, Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamas*, Paris, Hermann 2001.

FÉLIX RÉGAMEY, *Le Dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio*, Paris, Atelier F. Régamey 1902.

YVONNE THIRION, *Le Japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 1961, 13, pp. 117-30.

Indice dei nomi

- ADAMI Giuseppe, 17, 110
ALLÉVY Marie-Antoinette, 4
ANDRÉ Alexandre, 12
ANTINORI Piero, 10
AZÉMA Louis, 41, 181
- BAILLY Alexandre, 13, 16-7, 35, 42, 44, 94, 160, 165
BARA Olivier, 3
BARBIER Jules, 6
BAUD-BERTHIER Gilles, 14
BAUD-BOVY Daniel, 164
BEAUSOLEIL Jeanne, 14
BEETHOVEN Ludwig van, 36
BELASCO David, 7, 12, 18, 25, 30, 159, 164
BERG Shelley C., 15
BERGSON Henri, 14
BÉRIZA Marguerite, 37, 41, 181
BERNARD Henriette-Rosine (Sarah Bernhardt), 166
BERNARD Tristan, 35
BERNARDONI Virgilio, 4, 13
BERNHARDT Sarah *v.* BERNARD Henriette-Rosine
BIAGI RAVENNI Gabriella, 10
BIGOT George Ferdinand, 24
BLAY Philippe, 7
BRACQUEMOND Félix, 14-5
BRANGER Jean-Christophe, 6
BRIAND Aristide, 14
BUDDHA Śākyamuni *v.* SIDDHĀRTHA Gautama
- CAÏN Henri, 164
CARBONNE Raymond Jean-Baptiste Ernest, 35-6, 39
CARRÉ Albert, 1-7, 9-17, 19-22, 24-7, 29-30, 35-7, 39, 44-5, 61, 76-7, 81, 90, 108, 110, 117, 124, 126, 133, 143, 145, 148-51, 153-4, 159-60, 163-6, 169-73, 176-7
CARRÉ Marguerite (n. Giraud), 5, 11, 15, 36, 41, 160, 164-7, 171, 181
CARRÉ Michel-Antoine *père*, 6
CARRÉ Michel-Antoine *fil*s, 6, 164
CATTINI Giacinto, 12, 166
CAZENEUVE Émil, 41, 181
CESARI Francesco, 7
CHARPENTIER Gustave, 7, 35
CHO Chul Hyung, 13
CIPRIANI Giovanni, 11
CLÉMENT Edmond, 41, 165, 167, 181
CŒURÉ Sophie, 14
COHEN H. Robert, 4, 36-7
CORMON Eugène *v.* PIESTRE Pierre-Étienne
CURZON Henri de, 16, 26
- DALCROZE Jacques, 164
D'ANNUNZIO Gabriele, 168
DEBUSSY Claude, 7, 163-4
DELIBES Léo, 12
DESTINN Emmy *v.* KITTLOVÁ Emílie Pavlína Věnceslava
DIET Edmond, 164
DIMITRIO Laura, 24

DONIZETTI Gaetano, 36
 DORET Gustave, 13, 164
 DUKAS Paul, 7
 DURET Théodore, 15

ENSOR Laura, 164
 EPINE Bérengère de l', 37
 ERLANGER Camille, 163-4, 168

FAUQUET Joël-Marie, 7
 FAURE Maurice, 168
 FAVART Robert, 163
 FERRIER Paul, 5, 19, 39, 117, 164
 FÉVRIER André, 41, 181
 FÉVRIER Henri, 164
 FEYDER Jacques, 5
 FRANCELL Fernand, 41, 181
 FRANC-NOHAIN *v.* LEGRAND Maurice Étienne
 FUSO Silvio, 14

GARA Eugenio, 8-9, 28, 54, 151, 164
 GARAFOLA Lynn, 166
 GÉNIN Hubert, 35
 GEORGES Alexandre, 168
 GHERARDESCA Giuseppe della, 10-1, 17
 GIACOSA Giuseppe, 20, 28, 39, 164, 175
 GIGOU Marie-Odile, 4, 36-7
 GILLE Philippe, 12
 GILLOTTA, 37, 181
 GIRARDI Michele, 6, 8, 19, 21, 159, 165
 GONDINET Ernest, 12
 GOUNOD Charles, 6
 GROOS Arthur, 4-6, 10, 13, 15, 24, 28
 GUIMET Émile, 15
 GUIRAUDON Julia, 164

HAHN Reynaldo, 12, 168
 HARTMANN Georges, 12
 HERVÉ *v.* RONGER Florimond
 HIROSHIGE Utagawa, 14
 HIRSHBRUNNER Theo, 13
 HOKUSAI Katsushika, 26, 160
 HOPKINSON Cecil, 5
 HUBERDEAU Gustave, 41, 181
 HÜE Georges, 168
 HUEBNER Steven, 38

IBSEN Henrik, 168
 ILLICA Luigi, 5, 7-8, 10-1, 17, 20, 22, 28, 39, 54,
 117, 163-4, 175

JAMBON Marcel, 16-7, 42, 44, 94, 160, 172
 JONES Sidney, 12
 JUSSEAUME Lucien, 164

KAHN Albert, 13-5, 44, 160, 165-6
 KITTLÓVÁ Emílie Pavlína Věnceslava
 (Emmy Destinn), 165, 167

LAMARE Berthe, 41, 167, 181
 LAUNAY Rachel, 41, 181
 LEGRAND Maurice Étienne (Franc-Nohain), 164
 LÉONCE *v.* SUDRE Jean-Pierre-Louis
 LEROUX Xavier, 164, 166, 168
 LE ROUX Hugues, 164
 LESPINASSE Eugène, 35
 LONG John Luther, 18, 25, 54, 164
 LOTI Pierre *v.* VIAUD Louis-Marie-Julien
 LOUIS Pierre (Pierre Louÿs), 163
 LOUÿS Pierre *v.* LOUIS Pierre
 LUIGINI Alexandre, 165

MARCHETTI Arnaldo, 9
 MARIQUITA, 166, 171
 MASSENET Jules, 153, 164, 166-8
 MESCOLA Sandro, 14
 MESSENGER André, 6, 12-3, 35, 164-5
 MEYERBEER Giacomo, 6
 MICHAUD Charles, 36
 MONET Claude, 14
 MURATORE Lucien, 37
 MÜRGER Henri, 164

NADAR Paul, 166
 NAUGRETTE Florence, 4
 NICCOLAI Michela, 6
 NICOLODI Fiamma, 167
 NOBLEMAIRE André, 16, 166

OBRY, 41, 181
 OLIVERO Gabriella, 37
 ORY Pascal, 14

PALANTI Giuseppe, 24

PARENTI Mario, 37, 133
 PASLER Jann, 15
 PÉRIER Jean, 41, 167, 181
 PIESTRE Pierre-Étienne (Eugène Cormon), 6
 PIOCH Georges, 166
 PIREZ Marie-Anne, 7
 PLANSON la petite, 41
 POTTER de, 41, 181
 POUGIN Arthur, 5, 16
 PUCCINI Giacomo, 3-13, 15-7, 19, 21, 23-5, 29-30,
 36-7, 39, 69, 76, 90, 110, 143, 151, 159-60,
 163-7, 172
 PUCCINI Ramelde, 9
 PUCCINI Simonetta, 4
 PUCCINI Tomaide, 9

RAGNO Tiziana, 11
 RAMAUT Alban, 6
 RAVEL Maurice, 35
 RÉGAMEY Félix, 15, 44
 RENARD Jules, 35
 RESCIGNO Edoardo, 22, 24
 REYER Ernest, 20
 RICCUCCI Marco, 37
 RICORDI Giulio, 4, 7, 9-11, 17, 22, 24-7, 54, 110,
 159, 164
 RICORDI Tito, 9-10, 165
 RIMSKIJ-KORSAKOV Nikolai, 35, 160
 RONGER Florimond (Hervé), 166
 ROSEN David, 18
 ROSS Peter, 10
 ROTHSCHILD Edmond de, 14, 165
 RUHLMANN François, 35
 RUSCILLO Agostino, 11

SAINT-SAËNS Camille, 15, 20, 168
 SALVAYRE Gervais Bernard, 168
 SAN MARTINO Conte di, 168
 SAVAGE Henri, 10, 160
 SAVARESE Nicola, 15
 SCHICKLING Dieter, 5, 9-11, 13, 17, 65, 126,
 164

SHAKESPEARE William, 168
 SELIGMAN Sybil, 9, 11, 23
 SELIGMAN Vincent, 9, 11
 SÉVERAC Déodat de, 168
 SHIHONOYA Key, 15
 SIDDHĀRTHA Gautama (Buddha Śākyamuni), 169
 SILVER Charles, 164, 168
 SMITH Julian, 4, 11, 20, 29
 SONGA Carlo, 16, 159
 SOUBY Albert, 164
 STOULLIG Edmond, 15, 164
 SUDRE Jean-Pierre-Louis (Léonce), 36

TAÏEB Patrick, 4
 THIRION Yvonne, 15
 THOMAS Ambroise, 6
 THOMÉ Francis, 164
 TIVOLLE Sigolène, 14
 TOSCANINI Arturo, 8, 133
 TOUSSAINT Maurice, 166
 TROUVELOT Marie-Hélène, 7

VANDINI Alfredo, 9, 165
 VAN GOGH Vincent, 14
 VERDI Giuseppe, 3, 5, 36
 VIALE FERRERO Mercedes, 3-4, 6-7, 12, 14-5, 25,
 31, 37, 44
 VIAUD Louis-Marie-Julien (Pierre Loti), 12, 25,
 164
 VILLETTE Marguerite, 41

WAGNER Richard, 163
 WEAVER William, 4
 WEBER Carl Maria von, 36
 WIESMANN Sigrid, 4
 WILD Nicole, 6
 WILDE Oscar, 8, 151
 WORMS Frédéric, 14

YAKKO Sada, 15, 160, 166, 171

ZOLA Émile, 15

Realizzazione grafica e impaginazione Marco Ricucci

Stampa Stargrafica, San Mauro (TO)

Finito di stampare nel mese di dicembre 2012

Ristampa

0 1 2 3 4 5 6 7

Anno

2012 13 14 15 16 17