



La celebre Toti Dal Monte fu Madame Butterfly nella Stagione Lirica 1943-1944, quando il Regio si chiamava Teatro Comunale "Giuseppe Verdi"

—Marco Capra—

“Le ansie angosciate di Cio-Cio-San”.

Punti di vista sugli esordi tribolati di *Madama Butterfly*

Nell'Italia musicale degli inizi del Novecento coesistevano due realtà contraddittorie: da una parte la vitalità di quelle nuove esperienze moderniste che più avanti si sarebbero identificate con la cerchia della cosiddetta “generazione dell'Ottanta” della triade Casella-Pizzetti-Malipiero; dall'altra la crisi del teatro d'opera, della quale era specchio fedele la situazione materiale dei teatri, in parte chiusi o comunque in gravi traversie economiche e gestionali. A quella crisi – che riguardava direttamente anche il modello di fruizione – faceva da effimero contrappeso il successo dell'Operetta, attecchita in Italia, specialmente a Milano, agli inizi del nuovo secolo. La popolarità del genere “leggero” avrebbe tentato anche i maggiori esponenti del teatro d'opera (da Mascagni a Leoncavallo al Puccini della *Rondine*), a riprova della manifesta difficoltà a risolvere la contraddizione tra ricerca continua di nuove esperienze ed effettiva incapacità di reale rinnovamento. In generale, per gli autori non più giovanissimi della cosiddetta “giovane scuola” di fine Ottocento, così legata alle fortune della breve stagione verista, il tentativo di rinnovamento si sarebbe in genere tradotto nel tentativo di adeguare proprio la poetica e il linguaggio veristi ad argomenti di natura storica o favolosa, o di un Settecento riscoperto sull'onda della voga preromantica; nel ritorno a forme più ampie e ridondanti rispetto all'essenzialità delle opere degli anni 1890; nella maggiore perizia ed eleganza della strumentazione. Tra di loro, il solo Puccini batteva una strada tutta sua di sviluppo reale, fra scelte tormentate e ripensamenti. Sull'altro versante, l'esempio della “generazione dell'Ottanta”, nonostante le sue interne distinzioni e contraddizioni, sarebbe stato la base storica delle esperienze moderniste e dei loro sviluppi futuri. Le due anime della vita musicale italiana dell'epoca non potevano che essere in contrasto, come appariva del tutto evidente nella recensione che il giovane Pizzetti dedicava a *Siberia*, opera di Umberto Giordano, nel 1906: «Il pubblico dei teatri italiani – grandi e piccoli – è ancora così incolto in fatto di arte musicale che il concetto che egli ha della musica in genere e in particolare del dramma lirico è il più errato, il più falso che si possa immaginare. In questo stato miserevole di cultura artistica l'hanno mantenuto fino ad ora l'ignoranza degli artisti da un lato, e l'ignoranza o la disonestà di certa critica dall'alto. Gli artisti – intendo i compositori di musica – si accontentano di rimanere tuttavia con la loro arte al livello della cultura del volgo, nulla tentano per elevare il gusto artistico popolare, e continuano a improvvisar melodie su vecchie formule –

affidandosi solamente al naturale impulso – come un qualunque cantore di piazza o come un mandolinista napoletano. Nella loro ignoranza essi credono pur sempre che in Italia il musicista non abbia che da lasciar scorrere il flotto della propria ispirazione, senza frenarlo senza regolarne il corso e in nome della *spontaneità* giudicano buona qualunque melodia loro venga in mente, sia pure la più volgare o la più comune. L'universale entusiasmo che ha accolto per due secoli l'opera italiana li pone ora su falsa strada e li fa incoscienti del valore e del compito dell'arte moderna»¹. Nelle parole del giovane compositore in veste di critico stava tutto il disprezzo per il mestiere e la *routine*, la polemica nei confronti dell'opera verista e dei suoi epigoni, l'intellettualismo e la vocazione elitaria che alcuni anni dopo avrebbero ispirato il notissimo *pamphlet* in cui Fausto Torrefranca se la sarebbe presa con l'indole commerciale e accondiscendente dell'opera italiana contemporanea e soprattutto con Puccini, maggior esponente di quel mondo che Torrefranca definiva con disprezzo come quello in cui «la cultura si spacca molto all'ingrosso e si acquista, più che si può, al minuto»². Erano tutti sintomi di quella separazione in atto tra musica colta e musica popolare di cui viviamo ancora oggi gli sviluppi a cent'anni di distanza. Quella netta divisione generazionale non rappresentava tuttavia il segnale di una crescita reale, di una evoluzione produttiva almeno nell'ambito del teatro musicale; ma era il segno di una crisi irreversibile in atto, che avrebbe, alcuni decenni dopo, portato all'estinzione dell'Opera in musica come genere di spettacolo vitale e alla sua conversione in bene culturale da gestire e valorizzare.

Ma all'inizio del secolo il senso della crisi non era ancora percepito come presagio della fine o della trasformazione d'uso del genere operistico: era il segno di una delle ricorrenti e fisiologiche contrapposizioni generazionali che avevano accompagnato l'evoluzione dell'Opera fin dalla sua nascita, tre secoli prima. Anche l'insuccesso della prima milanese della *Madama Butterfly*, nel febbraio del 1904, era del tutto nella tradizione costellata di clamorosi insuccessi "eccellenti" alle *prime* e di altrettanto clamorosi ripescaggi alle *repliche*, dal *Barbiere* rossiniano in avanti, per rimanere nell'ambito di quelle che oggi consideriamo opere di repertorio. Nel caso di Puccini, tuttavia, l'insuccesso scaligero della *Butterfly* avrebbe innescato un tormentato processo di ripensamento e sviluppo, pur nella coerenza a un modello votato al sempre primario rapporto col pubblico.

E il pubblico fu il protagonista indiscusso di quella prima e unica rappresentazione milanese:

Grugniti, boati, muggiti, risa, barriti, sghignazzate, i soliti gridi solitari di *bis* fatti apposta per eccitare ancora più gli spettatori, ecco, sinteticamente, quale è l'accoglienza che il pubblico della Scala fa al nuovo lavoro del maestro Giacomo Puccini. Dopo questo pandemonio, durante il quale pressoché nulla fu possibile udire, il pubblico lascia il teatro contento come una pasqua! e mai si videro tanti visi allegri, e gioiosamente soddisfatti come di un trionfo collettivo: nell'atrio del teatro la gioia è al colmo, e non mancano le fregatine di mani, sottolineate da queste testuali parole: *consumatum est! parce sepulto*. – Lo spettacolo che si ha nella sala pare altrettanto bene organizzato quanto quello del palcoscenico, poiché

principiò esso pure precisamente col principiare dell'opera. Tanto che sembrava di assistere ad una battaglia di tutta attualità come se i russi in serrati battaglioni d'oste nemica volessero dare l'assalto al palcoscenico per spazzar via tutti i battaglioni giapponesi pucciniani³.

Nella versione dell'editore Ricordi, qui espressa dal suo periodico "Musica e musicisti", non poteva essere più trasparente l'allusione a una macchinazione ordita dal suo maggior concorrente italiano: l'editore Sonzogno, che in quella stessa stagione alla Scala metteva in scena *Siberia* (da qui l'allusione ai battaglioni russi), nuova opera di Giordano, che apparteneva proprio alla scuderia Sonzogno. Nulla di troppo strano, beninteso, poiché quel genere di concorrenza, basata su interessi squisitamente economici, allora come sempre (e non limitata al settore di pertinenza editoriale), si serviva anche della manipolazione o del condizionamento del pubblico. La tesi della premeditazione – accolta da alcuni storici anche ai giorni nostri – all'epoca fu fatta propria da alcuni organi di stampa, ma da altri decisamente confutata:

Non sarebbe il caso di riparlarne della disgraziata *Butterfly* di Puccini. Fu una caduta che impressionò tutti quanti vogliono un po' di bene alla gloriosa arte musicale italiana, e per conseguenza al Puccini che, nell'ultimo lustro, tanto ha concorso, col suo talento e colla sua genialità, a tenerne altissimo il prestigio. La nota comica, nella dolorosa contingenza, l'ha portata il *Corriere della Sera*, dapprima con uno sforzo enorme di trampoli, da parte del suo critico d'arte, per non dire di un insuccesso che gli scappava fuori ad ogni riga; poi con una lettera firmata "uno del pubblico" rivelante nello stile tutto l'alto sapere e l'abilità di un celebre architetto restauratore dell'antico ed ex-deputato, e poi ancora con un'intervista da parte del redattore giudiziario al maestro, che gli è andato riversando nel *gilet* tutto il suo *magone*, e quello dei suoi congiunti. Lo sforzo acrobatico del *Corriere* mirava a persuadere che il fiasco della *Butterfly*, non era già dovuto alla mancata originalità e novità della musica, ma sibbene ad un partito preso, e stampò – nientemeno – che se si fosse tentata la seconda rappresentazione in teatro sarebbe successo una cagnara contro il buon Puccini. Dove diavolo il *Corriere della Sera*, col suo "uno del pubblico" e col redattore giudiziario intervistatore, che vide tutti piangere lagrime disperate sulla povera ghescia [sic] capitombolata, sia andato a pescare così grossa corbelleria, non sappiamo; ma crediamo che Puccini stesso leggendo quegli sdiliquimenti deve averne provato nausea. Nessun partito preso. Attorno alla *Butterfly* s'è fatta troppa *réclame*. Si stampò in tutti i toni che la "giapponesina" doveva essere il capolavoro dell'autore di *Manon*, di *Bohème* e di *Tosca*, e invece fu ammannito al pubblico un *pot-pourri* delle tre graziose opere e di altre ancora. Al pubblico quel *pot-pourri* non piacque e da quel sovrano egoista che è ha zittito. Ed ha zittito anche perché trovò che gli si era fatto pagare troppo cara quella porzione di musica ammannitagli. "Tragedia" fin che piace ai librettisti di chiamarla questa *Butterfly*, ma nessuno vorrà ammettere che essa abbia le proporzioni adatte al nostro grande teatro. Le proporzioni artistiche – intendiamoci – che hanno voluto darle gli autori. I prezzi esagerati resero il pubblico giustamente più esigente. Se per assistere a questo *bibelot* – così com'è riuscito – dell'arte il pubblico dovè pagare L. 60 una poltrona, L. 50 una poltroncina, qualcuno si domandava quanto avrebbero dovuto pagarsi

quei posti quando gli impresarii allestivano *Don Carlos*, *Ugonotti*, *Ebrea*, *Aida*, ecc. ecc., con quel po' po' di complesso di artisti e di messa in scena che quei colossi esigevano. E il pubblico era anche allora pretenzioso verso le imprese! Queste sono nostre considerazioni, ma, lo ripetiamo, disse una corbelleria il *Corriere* stampando che fosse un partito preso contro Puccini. Egli era prima di quella sera, come lo è ancora, il maestro amato dal pubblico perché, se colle Villi, colla *Manon*, con *Bohème* e con *Tosca* gli ha dato soavissime commozioni, confida che altre ancora gliene darà⁴.

Per alcuni versi, la nuova opera di Puccini riproponeva il medesimo caso occorso più di cinquant'anni prima, allorché *La traviata* sembrò prefigurare una via impropria alle esigenze e alle funzioni del teatro d'opera. Se negli anni Cinquanta dell'Ottocento il dramma di Violetta sembrò a molti troppo modesto e quotidiano nell'argomento, ancorché imbastardito da troppe compromissioni con il linguaggio del teatro drammatico, ora, agli inizi del nuovo secolo, l'intimo e modesto dramma quotidiano di Cio-Cio-San veniva ritenuto artisticamente inadeguato al grande teatro milanese e la dimensione tragica tutt'al più limitata alla definizione datane dai librettisti Illica e Giacosa. Sotto questo aspetto, tuttavia, le opinioni divergevano, come di consueto. Nell'attenta disamina uscita sul "Mondo artistico" pochi giorni dopo la rappresentazione, Ettore Moschino scriveva:

Nella ricerca affannosa d'una drammaticità realistica che sembra per i nostri compositori lirici la condizione essenziale d'un buon libretto e del conseguente trionfo dell'opera, questa *Madama Butterfly* giunge come un soffio di poesia e come una visione di grazia. È la poesia del dolore ed è la grazia dell'ambiente, due coefficienti che bastano a dare un suggello di durevole nobiltà a qualunque manifestazione rappresentativa o letteraria. Se non che, nella costruzione di questo libretto, sia per reali esigenze sceniche o per uno sbaglio d'ottica teatrale non sempre la poesia è profonda e non sempre l'ambiente è interessante. Il dramma di quella piccola *geisha* che Giacomo Puccini vide una sera in un teatro londinese: la passione mortale di quell'esotica eroina che miss Eveline Millard rendeva con profondità affascinante e con ricchezza di sfumature sentimentali, quel dramma e quella passione misurati nel giro di un solo atto, tradotti in versi da musica e allungati in due atti perdettero alquanto della loro efficacia perché perdettero principalmente il carattere della spontaneità⁵.

Se la meditata critica che "Il Mondo artistico" dedicava al dramma si concentrava sui problemi derivati dalla sua trasposizione operistica, e ad essi attribuiva una certa parte di responsabilità nell'esito negativo della rappresentazione, l'esame della musica era invece teso alla ricerca delle attenuanti da concedere al compositore. Ryno Le Clerc, al quale era affidata l'analisi musicale, si concentrava in particolare sull'accusa rivolta a Puccini di aver troppo spesso ceduto alla tentazione di plagiare le proprie opere precedenti, e la capovolgeva in senso positivo:

Non solo codesti che si potrebbero chiamare gli *auto-plagi* di *Madama Butterfly* non provano nulla contro la vivacità e la potenza dell'ingegno dell'autore, ma

sono anzi un argomento a favore di una tesi generale. E la tesi generale è che di quando in quando l'estro dell'artista più coerente a sé stesso entra in una fase d'evoluzione o, se volete, semplicemente d'inquietudine, ed allora, nella preoccupazione assorbente di aprirsi una via nuova, diventa noncurante di tutto il passato, dimentico delle esigenze della tradizione e quindi completamente disarmato davanti al rischio di codesto genere di *faux pas*. Via: è possibile che Puccini abbia voluto deliberatamente farsi un sistema di quel risparmio di fatica, che nel corso del suo lavoro di composizione poteva essere rappresentato, ad esempio, dall'intercalare quattro battute del celeberrimo tema della *Bohème* nel tema fondamentale di *Madama Butterfly*? Ma non credete voi, che con l'abilità tecnica, che tutti gli riconoscono, egli avrebbe saputo da un momento all'altro, con un giro di mano, mascherare quelle somiglianze, togliere appunto ciò che esse hanno di palese, riservare caldo al pubblico il tema sotto una forma per questo lato ineccepibile?⁶

La tesi del critico era che l'utilizzo di spunti melodici pre-esistenti fosse in realtà funzionale a un'evoluzione in atto: non immobilismo dell'ispirazione, quindi, ma metamorfosi artistica.

Suggestionato dalla natura del libretto, in cui tutto, favola, caratteri, passioni, ambiente, forma di testo, è minuto, sfumante, profondo, ma come visto attraverso un velo d'acqua, egli ha tentato di raffinare il più possibile l'emozione musicale al rischio di portare i mezzi d'espressione ad un colmo di tenuità. Egli si è detto, o forse – e tanto meglio – ha semplicemente *sentito*, che i tratti di frivolezza gentile, di sentimentalità adolescente, di tragicità lillipuziana, di cui è fatta codesta affascinante evocazione di un'anima femminile così piccina e così grande ad un tempo, avrebbero pure potuto esser trasportati quasi tali e quali in una musica, in cui gli spunti melodici fossero brevi, e gli effetti orchestrali fossero soprattutto di sfumature, e gli sviluppi tematici si muovessero lungo una linea dalle rientrate e dalle spezzature, frequenti, e la melodia presentasse continuamente delle oscillazioni di tonalità e fondesse in sé la banalità voluta dalle forme popolari colla originalità del colorito esotico⁷.

Dunque, non opera dell'invenzione melodica franca ed esibita; ma opera della variazione infinitesima e trascolorante al servizio dell'espressione più intima. Ma anche una partita persa, secondo il critico, nei confronti di un pubblico incapace di cogliere la sincerità delle intenzioni del compositore e di apprezzare il sacrificio di quei «lati più brillanti e noti del suo talento» che avrebbero invece potuto garantirgli un successo sicuro e immediato.

E sia: v'è un proverbio che dice: *chi perde ha torto*. Ma v'ha torto e torto. E il torto, che il Puccini ebbe stavolta, non fu verso i diritti e la dignità della sua arte, ma verso le esigenze e le suscettibilità del suo pubblico. Ma l'ultimo a convincersi, che codesta sia per Puccini la più valida delle attenuanti, sarà appunto il pubblico, si capisce⁸.

Invece, è risaputo, l'opera, opportunamente rivista e corretta, sarebbe risorta pochi mesi dopo a Brescia; e in quell'occasione il pubblico le avrebbe accordato

un favore ulteriormente accresciuto proprio dal confronto con l'entità dell'insuccesso milanese, come spesso accade in questi casi.

Puccini, con quella serenità che deriva dalla coscienza della propria forza, ha profittato dell'insuccesso, ed ha data una ritoccata allo spartito: ha tolto qualche esuberanza, ha mascherata qualche reminiscenza, ha diviso un atto troppo lungo, ha aggiunto una di quelle frasi tenorili, che piacciono tanto più a chi le canta, quanto più sono brutte e mandano in sollucchero un certo pubblico... L'opera ha avuto così, al teatro Grande di Brescia, un grande successo. Ma lo ha ottenuto con questi ritocchi? No, certamente. I pregi dei quali si adorna lo spartito, hanno maggiore evidenza in un vaso più ristretto; le finezze di dettaglio della composizione pucciniana, l'eleganza delle trovate strumentali, appaiono più facilmente in un ambiente meno vasto e più raccolto che non fosse quello della Scala; la tenuità del soggetto, fatto tutto di sottigliezze di pensiero, esigeva poi assolutamente una cornice limitata. Così il pubblico ha potuto seguire con maggior facilità, epperò con maggior godimento, le ansie angosciate di Cio-Cio-San; ha rilevato con più agio la raffinatezza con la quale l'autore si compiace di mettere la sua notoriamente ricca tavolozza strumentale al servizio di una ispirazione poco varia, ma sempre nobile ed aristocratica; ed il successo fomentato da ragioni estranee ai meriti della *Butterfly*, ha sorpassato anche i vasti limiti di una manifestazione sincera per divenire un vero trionfo⁹.

¹ Ildebrando Pizzetti, *La Siberia di Umberto Giordano*, "Gazzetta di Parma", 14 gennaio 1906.

² Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1912, p. 4.

³ *Il giro del mondo in mese*, "Musica e musicisti", LIX/3, marzo 194, p. 189.

⁴ *Cronaca Milanese. Scala*, "Gazzetta teatrale italiana", XXXIII/5, 20 febbraio 2004, p. [1].

⁵ Ettore Moschino, *Madama Butterfly. Il libretto*, "Il Mondo artistico", XXXVIII/9, 21 febbraio 1904, p. 1.

⁶ Ryno Le Clerc, *Madama Butterfly. La musica*, "Il Mondo artistico", XXXVIII/9, 21 febbraio 1904, p. 2.

⁷ *Ivi*, pp. 2-3.

⁸ *Ivi*, p. 3.

⁹ Franco Fano, *La nuova edizione di "Madama Butterfly"*, "Il Mondo artistico", XXXVIII/24-25, 11 giugno 1904, pp. 7-8.