

## La Signora Farfalla o delle inquietudini del primo Novecento - di Pietro Bagnoli del 01 Febbraio 2009

Come spesso mi succede, gli ascolti discografici mi procedono – il paragone mi sembra quanto mai pertinente - in stereo. Nello specifico, in questo periodo, da una parte c'è l'ascolto meditato del Ring 1957 di Knappertsbusch a Bayreuth, ma dall'altra c'è la ripresa di un titolo pucciniano che una volta mi interessava assai poco, e che negli ultimi anni mi sta intrigando sempre più: la Butterfly.

Ho riascoltato in particolare quella di Sinopoli che - lo preannuncio - sarà oggetto di una pubblicazione prossimamente in home, ma mentre scrivo questo post sto ascoltando quella di Rosekrans con la Spacagna, che si distingue soprattutto per il ripristino dell'edizione di Milano 1904 e delle successive revisioni di Brescia e di Parigi.

Quanto a quest'ultima incisione, tralasciamo subito l'aspetto musicale: è decoroso, qua è là persino "bello", ma non è eccelso come certi aspetti che caratterizzano la ben altrimenti coinvolgente edizione di Sinopoli. Il dato entusiasmante è ovviamente quello editoriale, sul quale mi ero concentrato nella recensione che all'epoca avevo fatto per Operaclick, nel cui archivio è forse ancora disponibile. Premesso che oggi non condividerei più molte delle affermazioni che avevo fatto, penso che sia giusto riflettere su queste due esemplari registrazioni per fare qualche considerazione sul dipanarsi di uno dei più grandi capolavori del teatro d'opera del Novecento e non solo.

E' interessante notare come, nella prima elaborazione, Butterfly sia un'opera lontanissima dal miele che vi è stato versato sopra a quintali dalla tradizione esecutiva che ha cercato di vedere Mimì in ogni eroina di Puccini. Tradizione che, come vedremo, parte addirittura da Giulio Ricordi e, forse, dal malinteso alla base dell'insuccesso della prima assoluta alla Scala.

In quella sera di Febbraio del 1904 il pubblico chiaramente si aspettava una sorella di Mimì e si trovava invece di fronte ad un personaggio che lo spiazzava; e tralascio le considerazioni gossipare sulla claque contro Rosina Storchio e Toscanini.

Il fatto è che Puccini, probabilmente non il secondo compositore italiano di sempre ma, almeno tecnicamente, forse il primo, si era evoluto come linguaggio musicale e come psicologia dei personaggi da "Bohème" a "Madama Butterfly" più rapidamente del gusto del pubblico.

La musica era passata dalle facili melodie che si adattavano come un guanto alle vicende dei quattro bohèmiens, alle aspre sonorità, complesse ed etniche che accompagnano le vicende della sventurata ragazzina giapponese e che riprendono, nella forma, alcune strutture wagneriane.

E la vicenda si tuffa nel Verismo ben più di "Pagliacci" o "Tosca", ma non per la truculenza o per il sangue sparso a piene mani. Dei due fatti di sangue che incombono sull'opera, uno – il suicidio del padre – è solo ricordato e l'altro, quello di Butterfly, è appena intravisto dietro un paravento. Ed è proprio la figura del paravento a diventare fortemente simbolica in tutta l'opera, perché è la metafora dietro cui si nasconde la psiche malata di Butterfly: ed è quest'ultimo aspetto a permeare di Verismo l'opera pucciniana. Ma in un modo nuovo rispetto a quello che si udiva all'epoca: il "vero" è il riferimento – quanto volontario è difficile dire, ma Puccini era profondamente calato nella cultura del suo tempo – ai concetti di psicanalisi che, dall'Austria, stavano invadendo tutta l'Europa. Ne parleremo dopo.

Nel libro di Elvio Giudici, "L'Opera in CD e video", Il Saggiatore, 2007 - vero "Manuale delle Giovani Marmotte" per tutti noi melomani discografici - c'è riportata una lunga intervista a Sinopoli che evidenzia quanto Butterfly sia (cito letteralmente perché è molto interessante) "una figura cardine della cultura a cavallo

del secolo. [...]la realtà del secondo atto si somma a tutte le realtà già vissute prima della propria comparsa in scena e ribadisce una situazione emotiva che lei ha imparato a conoscere molto bene: una situazione di perdita. Butterfly ha sempre perso e continua a perdere: padre, agiatezza, religione, familiari, Pinkerton, figlio. In psicanalisi questo concetto di perdita è ben noto[...]."

Sofferma un attimo su questo aspetto, perché da Sinopoli in avanti diventa un fil rouge esecutivo per tutti, ed è ben evidente anche nell'edizione di Rosekrans che è posteriore di 8 anni ma che continua ad essere proiettata nell'universo psichiatrico aperto (o sarebbe meglio dire riaperto?) da Sinopoli. Anzi, per certi versi la supera grazie alla maggior adesione offerta da Maria Spacagna rispetto alla pur bravissima Mirella Freni, e grazie alla cruda violenza della partitura del 1904, piccolo capolavoro espressionista che ci rende conto di come Puccini fosse già molto avanti nella struttura formale del linguaggio musicale. Vedremo anzi, recensendo la registrazione di Rosekrans, che la conoscenza della prima versione di "Butterfly" ci permette di conoscere un'opera ricca di violenza espressionista e spesso sul filo della declamazione; tali aspetti saranno parzialmente edulcorati già nella rielaborazione di Brescia (Maggio 1904, tre mesi dopo il fiasco della Scala) e profondamente cambiati due anni dopo, a Parigi, quando l'opera acquisterà la sua veste definitiva. In tutte le versioni, però, Butterfly non vede mai, né mai vuole vedere il mondo reale e c'è uno jato stridente fra gli infantilismi in cui si avvolge e la realtà che la circonda, rappresentata soprattutto dai saggi Sharpless e Suzuki e dal cinico ma pragmatico Goro. Ritorniamo quindi al concetto di paravento, quel feticcio che la protegge da un mondo cui non vuole rapportarsi.

Nel 1904, quando esce l'opera, Freud è personaggio già ben noto sin dal 1886 quando aveva iniziato ad occuparsi dell'isteria e delle sue correlazioni con la sessualità: e chi oggi non potrebbe vedere in Butterfly una specie di "sorellina musicale" di Dora o altre celebri pazienti del padre della psicanalisi?

Il percorso di dissociazione di Butterfly si sviluppa in modo lampante nel secondo atto: la finta fiducia di "Un bel dì vedremo", il contegnoso riserbo davanti a Sharpless, l'ironia grandiosa espressa con accenti veramente "wagneriani" (Julian Budden, vedi sotto per la voce bibliografica) con cui risponde all'invito dello spasimante Yamadori. E poi: tutta la scena della lettera, piccolo capolavoro di psicosi delirante; la schizofrenia di "Che tua madre" - che non c'entra nulla con quello che le ha appena detto Sharpless - e l'esplosione di rabbia nei confronti di Goro (momento che la Spacagna rende con una violenza espressionista eccezionale), la gioia dell'avvistamento della nave e, infine, il momento dell'attesa che si stempererà nella ninna-nanna.

Questo nucleo emotivo è stato approfondito proprio da Sinopoli per primo nella storia della discografia, e non da Karajan che si distaccava sì dalla tradizione imperante, ma che era molto più attratto dagli aspetti coloristici dell'opera. Ed era ora che si dicesse qualcosa di diverso sul tema, giacché le cose erano ancora molto ferme al bozzetto oleografico strappalacrime di buona memoria, felicemente immortalato al suo meglio (o peggio, a seconda dei gusti) dalla registrazione Emi del 1939 con Toti Dal Monte e Beniamino Gigli. Julian Budden, nel suo fondamentale: "Puccini. His Life and Works" (Oxford University Press 2002, in Italia "Puccini", Carocci 2005), a tal proposito ricorda che: "Per Giulio Ricordi Madama Butterfly non fu mai la favorita, piuttosto la considerava un'opera facile strappalacrime poco all'altezza del suo protetto". E l'idea di "opera strappalacrime", come sappiamo, sopravvisse per decenni. Ma subito dopo: "Com'è strano che gli [a Ricordi, ndr] sia sfuggito l'enorme avanzamento che l'opera segna nella tecnica orchestrale, nell'estensione armonica e, non meno importante, nella delineazione della protagonista! [...] Butterfly [...] sceglie di darsi la morte con le sue stesse mani in nome del suo onore. Con lei Puccini ci dà per la prima volta un'eroina in tutti i sensi della parola". E dopo una serie di considerazioni musicali molto interessanti che rendono conto del pieno utilizzo dei temi etnici - "giapponesi" o "americani" che siano - Budden fa un'interessante

affermazione: "In una parola, il motivo del Puccini maturo è come un prisma, che dispensa un colore diverso a seconda del modo in cui si inclina. In uno stile operistico [teatrale, non musicale, ndr] che escludeva la lunga meditazione wagneriana, ciò era di enorme beneficio per l'economia musicale. Il fatto che solo Puccini sia stato capace di sfruttare questa caratteristica ci dà in qualche modo la possibilità di spiegare perché lui sia come musicista che come artista di teatro si innalzi sopra i suoi contemporanei italiani". E non solo, aggiungo io.

Proviamo ad andare avanti.

Sinopoli si addentra nella psiche di Butterfly. Cito sempre letteralmente dal volume di Elvio Giudici:

"Morbosamente sensitivo com'è, Puccini fa procedere Butterfly proprio su una linea psicodinamica di questo genere, realizzata con una complessità di sfaccettature e, insieme, una giustezza consequenziale entrambe assolute. Butterfly, all'inizio del secondo atto, si trova in questa situazione di perdita, ma non l'accetta. [...] il risultato emotivo è la paura: e in tale emotività si verifica una rottura schizofrenica, un non-aggiustamento dell'io al mondo esterno che la musica registra e amplifica con la precisione di un encefalogramma.[...] A me sembra sia sbagliato ridurre a melanconico decorativismo in stile liberty una sensibilità come quella di Puccini".

Parole sacrosante, anche e soprattutto alla luce di quello che abbiamo visto. Oggi possiamo affermare il liberty della "piccina mogliettina" è stata una linea interpretativa originata da un equivoco di cui è rimasto vittima lo stesso Autore, probabilmente mal consigliato da Ricordi. Avesse lasciato la cattiveria espressionista della prima versione dell'opera, avremmo qualche voluta melodica in meno ma, forse, un po' di verità teatrale in più.

E infine, tornando ancora a Sinopoli citato dall'eccellente Giudici: "[...] un'attesa del tutto capace di porsi come corrispettivo della schoenberghiana "Erwartung". Un'Attesa in cui giunge all'apice quella schizofrenia tanto ben descritta durante tutto l'atto e che si prolunga con logica estrema nella ninna nanna: sorta di firma psicoanalitica della regressione, in cui la donna si identifica col bambino tornando allo stadio infantile, dove il fantastico si sovrappone senza strappi al reale".

Interessante il riferimento alla ninna-nanna, momento mai veramente rassicurante nell'opera lirica. Ma soprattutto interessante l'identificazione con il bambino, che a Butterfly permette la regressione a quel bozzolo (paravento) che, prima di conoscere Pinkerton, la famiglia le aveva costruito intorno e che era all'origine di quegli infantilismi progressivamente abbandonati nel secondo atto. È chiaro che questa messe di suggestioni può essere approfondita al meglio dalla buca orchestrale, anche perché è soprattutto su questo fronte che sono stati fatti i maggiori passi in avanti. Sul fronte vocale le cose non riescono ad andare allo stesso passo: per tornare alle nostre registrazioni, Mirella Freni, pur cantando meravigliosamente, è molto scollata dalla prospettiva di Sinopoli; Maria Spacagna non canta altrettanto bene e non può contare su una direzione di livello pari a quella di cui fruisce la Freni, ma è più nevrotica e, quindi, funziona complessivamente meglio.

Ma nessuna delle due, purtroppo, e forse nessuna interprete in assoluto fra quelle testimoniate dalla discografia appare in grado di rendere la regressione dell'io che è già presente dal primo atto, ed è intuizione fra le più geniali di sempre. Pinkerton, probabilmente il personaggio più odioso di tutto il teatro d'opera, non solo compie uno stupro su una ragazzina alle soglie della pubertà, ma approfitta di una vera e propria minorata mentale, costretta da una famiglia oppressiva che l'ha chiusa in un bozzolo per farle superare il trauma del suicidio rituale del padre, un particolare sul quale Puccini e i suoi librettisti si soffermano con un'insistenza troppo rimarcata per essere solo un casuale riferimento ai modelli (Long, Belasco e Loti). Nemmeno la Callas, pur mettendo in campo la ben nota intelligenza che contraddistingueva tutti i suoi

approcci ai personaggi che interpretava, riesce a venire a capo della mostruosa difficoltà del primo atto; e, in fondo, non ci riesce nemmeno la Toti che avrebbe la voce probabilmente più adatta, ma non la testa né la possibilità, giacché la prassi esecutiva dell'epoca (si era alla fine degli Anni Trenta) consentiva solo il rifugio nelle care, vecchie idiozie di buona memoria.

Ad oltre vent'anni, possiamo dire che l'esperimento di Sinopoli ha un po' segnato il passo, pur avendo avuto il merito non indifferente di aver indicato una strada.

Adesso però sarebbe il caso di restituire questo capolavoro all'ambito che gli compete definitivamente: non già il decadentismo estenuato liberty di "Iris", ma il Novecento di Schoenberg e di Berg.

Butterfly, soprattutto quella della prima versione che si deve confrontare con il vero troglodite, non con l'azzimato dandy di Parigi, con la sua sensibilità malata, non è la sorellina scema di Mimì, ma di Bertha Pappenheim, la paziente di Breuer che diventò famosa con il nome di Anna O.

Il pubblico di oggi è cambiato, è passato attraverso tutta la violenza del Novecento e potrebbe tornare ad apprezzare la cruda verità della prima versione. Si potrebbe lasciare quella di Parigi a disposizione di coloro che proprio non riescono a fare a meno delle "Sorelle Materassi" (con tutto il rispetto per il capolavoro di Palazzeschi): qualcuno ce n'è ancora, fra gli spettatori italiani, e bisognerà pure accontentare anche loro, no?...