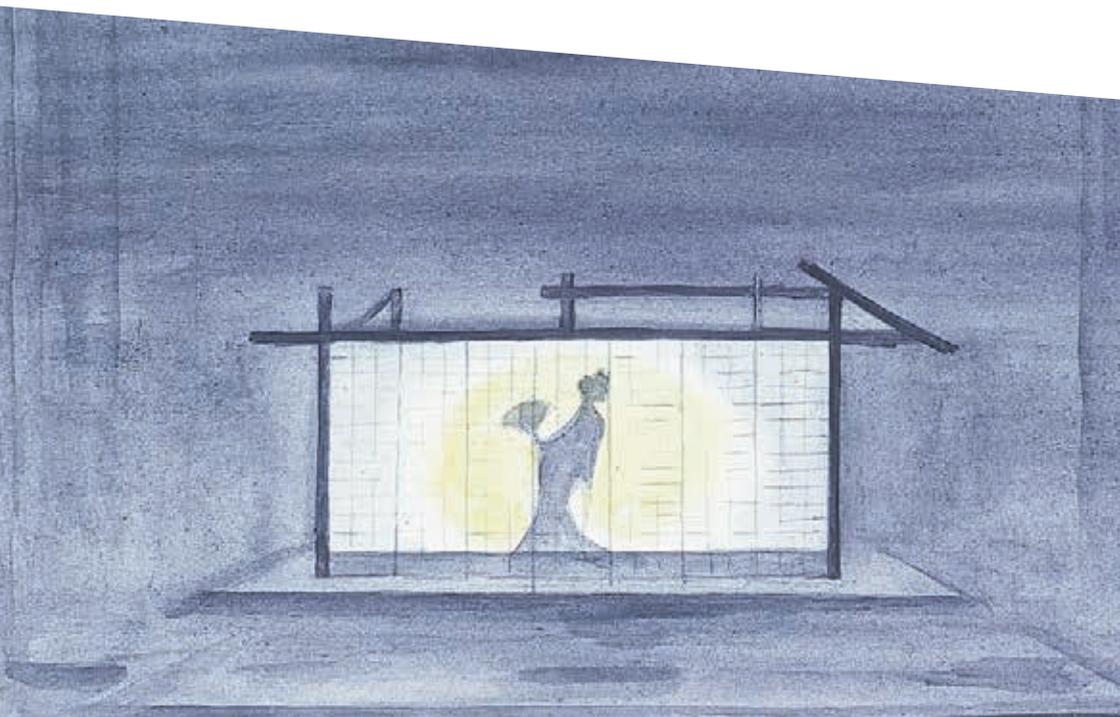




TEATRO LIRICO DI CAGLIARI
FONDAZIONE

Madama Butterfly

Giacomo Puccini



sabato 20 marzo 2021 | ore 21
in onda su Videolina
in streaming su www.videolina.it e www.unionesarda.it

replica
domenica 21 marzo 2021 | ore 17.30

Madama Butterfly

tragedia giapponese in tre atti

libretto di **Luigi Illica** e **Giuseppe Giacosa**
dal racconto di John Luther Long e dal dramma di David Belasco

musica di **Giacomo Puccini**

PERSONAGGI E INTERPRETI

Madama Butterfly (Cio-Cio-San) **ALESSANDRA DI GIORGIO**

Suzuki **GOSHA KOWALINSKA**

B. F. Pinkerton **RAGAA EL DIN**

Kate Pinkerton **VITTORIA LAI**

Sharpless **PIER LUIGI DILENGITE**

Goro **ENRICO ZARA**

Il principe Yamadori **NICOLA EBAU**

Lo zio Bonzo **RENZO RAN**

Il Commissario imperiale **LUCIANO LEONI**

L'Ufficiale del registro **FRANCESCO MUSINU**

Dolore **FEDERICO PIRAS**

Maestro concertatore e direttore **STEFANO RANZANI**

Regia **KEITA ASARI** ripresa da **DANIELA ZEDDA**

Scene **ICHIRO TAKADA**

Costumi **HANAE MORI**

Luci **MARCO FILIBECK** riprese da **ANDREA LEDDA**

Movimenti scenici **LUIGIA FRATTAROLI**

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LIRICO DI CAGLIARI

Maestro del coro **GIOVANNI ANDREOLI**

Direttore musicale di palcoscenico **CRISTIANO DEL MONTE**

Maestri collaboratori **Francesco Marceddu, Francesco Massimi, Loris Perego, Francesca Pittau, Chiara Pulsoni, Dario Tondelli**

Coordinatore allestimenti scenici **EUGENIO GIORGETTA**

Direttore di scena **LIANA ACHENZA**

COMPLESSI TECNICI DEL TEATRO LIRICO

Caporeparto macchinisti **Luigi Orrù** · Caporeparto impianti elettrici **Marco Picciau** · Caporeparto sartoria **Beniamino Fadda**

Responsabile attrezzeria **Andrea Pirarba** · Responsabile trucco e parrucche **Daniela Guiso**

Responsabile officina fabbri **Giovanni Follesa** · Responsabile reparto audio **Antonio Ferraro**

Scene **Teatro Lirico di Cagliari** · Costumi, Attrezzeria, Parrucche e Calzature **Teatro alla Scala di Milano**

*produzione del Teatro alla Scala di Milano
proprietà del Teatro Lirico di Cagliari*

«lo seguo il mio destino»: maschile e femminile in *Butterfly*

Marco Emanuele

I.

Con animo triste ma forte ti dico che fu un vero linciaggio! Non ascoltarono una nota quei cannibali. Che orrenda orgia di forsennati, briachi d'odio! Ma la mia *Butterfly* rimane qual è: l'opera più sentita e suggestiva ch'io abbia mai concepito!

Così scriveva Puccini all'amico Camillo Biondi l'indomani della prima rappresentazione di *Butterfly*, proponendosi con orgoglio di presentare nuovamente l'opera in un ambiente meno saturo di odio. Il teatro in cui il compositore aveva incontrato l'ostilità aperta del pubblico era la Scala di Milano, il 17 febbraio del 1904. La causa dell'insuccesso non può essere addebitata all'ottima compagnia di canto, che schierava la ventisettenne Rosina Storchio, Giovanni Zenatello e Giuseppe De Luca, quanto alla concertazione di una *claque* violenta, pilotata dal boss dell'editoria, Sanzognò, che aveva il potere di manipolare la critica giornalistica ed era ostile al rivale Ricordi, patrono di Puccini.

Puccini tenne fede al suo proponimento e *Butterfly* rivide la luce della scena a Brescia, il 28 maggio 1904, in una versione profondamente rielaborata. In sintesi, oltre alla divisione in tre parti (all'origine gli atti erano due, quello del matrimonio e tutta la seconda parte saldata dal coro a bocca chiusa e dall'intermezzo), il passaggio alla seconda versione comportò tagli e aggiunte in partitura: eliminazione delle scenette di colore locale nel I atto, nelle quali era più feroce la contrapposizione fra i giapponesi dell'*entourage* di *Butterfly* e gli americani Pinkerton e Sharpless; inserimento dell'aria «Addio, fiorito asil», in cui Pinkerton, al suo ritorno, manifesta una specie di rimorso per il dolore inflitto alla sposa giapponese. Ancor più importanti i ritocchi essenziali al disegno di alcune melodie della partitura: ad esempio, la curvatura della frase «O a me, sceso dal trono» nell'ultima aria della protagonista; una modulazione armonica nella fisionomia del tema che la accompagna al suo primo ingresso in scena.

La partitura fu modificata ancora in seguito, tanto che i musicologi stentano ad ammettere l'esistenza di una versione definitiva.¹ Come sempre accade nel laboratorio del melodramma italiano, e ancor più nel caso di un'opera di inizio secolo, le mani che intervengono sul testo sono molteplici e le scelte successive devo-

no essere considerate il risultato di una paternità condivisa: oltre al compositore, determinanti furono sempre le proposte dei librettisti Illica e Giacosa, i consigli dell'editore, le idee innovative del 'regista' della prima rappresentazione francese (all'Opéra Comique di Parigi nel 1908), all'epoca della quale *Butterfly* assunse la fisionomia che le riconosciamo oggi, a livello di alcune soluzioni musicali, sceniche e drammaturgiche. Fu a Parigi infatti che vennero espunte ulteriori pagine caricaturali del I atto, che evidenziavano il punto di vista colonialista di Pinkerton nei confronti dello sciame dei parenti della sposa, e venne ristrutturata tutta l'ultima scena dialogata dell'opera, quella dell'incontro di Butterfly con la moglie americana di Pinkerton, Kate. Nella versione di Parigi molte frasi prima cantate da Kate o da Sharpless vengono affidate alla protagonista, che ora vive in una sorta di primo piano drammatico la rivelazione immediata e schiacciante della verità. Gli altri personaggi sono quasi muti, la stessa Kate risulta una presenza estranea e ostile, e Butterfly dice tutto da sola, come rivolgendosi a se stessa, più che ai suoi pur pietosi interlocutori.

II.

Altrettanto intricata è la questione delle fonti del libretto. Dopo un periodo di maniacale ricerca di soggetti musicabili, durante il quale aveva esaminato la possibilità di cavare un'opera dalle *Memorie di una casa di morti* di Dostoevskij, da *I cento anni* di Rovani, da *Pélleas et Mélisande* e da alcune commedie di Goldoni, il compositore assistette alla rappresentazione del dramma *Madame Butterfly* di David Belasco (il drammaturgo americano che gli fornirà anche il soggetto della *Fanciulla del West*). Puccini era a Londra, non sapeva l'inglese, ma dalla recitazione e dalle movenze sceniche degli attori ebbe la sicurezza di aver trovato un dramma che 'passava' la scena, funzionava insomma. Concepito in un atto unico, incentrato sull'attesa da parte della giovane Cio-Cio-San dello sposo americano che l'ha abbandonata anni prima, il dramma di Belasco forniva un approfondito studio di carattere, uno scavo psicologico della protagonista, quasi sempre in scena, durante un arco temporale omogeneo: la ritualità, la minuzia dei particolari, la presenza di dettagli quotidiani, la lentezza della seconda parte dell'opera derivano dall'impianto teatrale originario.

Il materiale del dramma Belasco l'aveva ricavato da un racconto di John Luther Long, pubblicato nel 1898 nel «Century Illustrated Monthly Magazine», che si ispirava a un recente fatto di cronaca, a lieto fine, che aveva coinvolto una ballerina di una *tea-house* giapponese e un membro della marina militare statunitense. Nella

traduzione italiana scritta per l'occasione, fu proprio il racconto ad essere letto per primo da Illica, incaricato di stendere l'ossatura drammatica del libretto, che così finì per basarsi su una doppia fonte: il racconto per il I atto, il dramma di Belasco per la parte successiva. Nel progetto originale Illica aveva previsto, in ossequio al testo di Long, una scena nel consolato americano di Nagasaki, dove avveniva l'incontro fra Kate e Butterfly: un quadro eliminato per fermo volere di Puccini, al quale premeva che il dramma corresse fino alla conclusione «senza interruzioni, serrato, efficace, terribile».

C'è anche un altro testo letterario che ha avuto qualche influenza sul libretto dell'opera, soprattutto per le immagini floreali e quelle tratte dal mondo animale. Si tratta del romanzo *Madame Chrysanthème*, scritto nel 1887 da Pierre Loti, che è anche l'ulteriore fonte letteraria del soggetto di Long, in quanto racconta la vicenda delle nozze fra un occidentale e una giapponese (lo stesso Loti aveva sposato per burla una geisha). La vicenda, sebbene narrata in toni leggeri, riguardava una forma di turismo sessuale praticata realmente dagli occidentali in Oriente (in modi differenti il fenomeno persiste ancora oggi); essa venne anche ridotta a libretto e musicata da André Messager (1893).

Ai primi del Novecento le opere liriche di soggetto esotico, se non proprio giapponese, erano ormai numerose. Possiamo distinguerne gli intrecci in tre gruppi. In alcune la trama focalizza la differenza culturale, il conflitto e l'incomprensione fra Occidente e Oriente; il conflitto è tradotto come amore non corrisposto o mal corrisposto: nell'*Africana* di Meyerbeer la protagonista, innamorata nientemeno che di Vasco de Gama, si lascia morire alla partenza del suo eroe. In altre opere la vicenda d'amore riguarda sempre un occidentale e un'orientale (per un rapporto inverso, tra donna occidentale e uomo orientale, bisognerà aspettare il film di Resnais *Hiroshima, mon amour*, del 1959), ma la loro corrispondenza è piena e soddisfacente, sebbene contrastata dagli altri, i barbari che non permettono al maschio occidentale di integrarsi nella loro società: è il caso di *Lakmé* di Léo Delibes, che parla dell'amore fra una giovane cantatrice indiana e un ufficiale inglese. Ci sono poi altre opere di soggetto esotico, la cui trama prevede solo protagonisti interni alla cultura indigena, ed esclude perciò il confronto con l'Occidente. In parte è il caso di *Aida*, in cui il conflitto è fra Egiziani civilizzati ed Etiopi vinti, ed è il caso di un'opera di soggetto giapponese di poco precedente a *Butterfly*: l'*Iris* di Mascagni, sempre su libretto di Luigi Illica.

III.

Puccini ha scelto con sicurezza un soggetto che appartiene inequivocabilmente al primo tipo, nel quale è esasperata con violenza la contrapposizione fra l'occidentale dominante e l'orientale remissivo. Anche nella versione parigina rimangono affidati a Pinkerton alcuni versi poco lusinghieri nei confronti del mondo giapponese, del gruppo vocante e scomposto dei parenti di Butterfly, e della stessa sposa bambina, paragonata a una bambola e a un giocattolo. La contrapposizione non è solo drammatica, si traduce in una contrapposizione melodica, armonica, timbrica fra due modi di esprimersi in musica che non si toccano a vicenda, non si integrano, non si comprendono. Il mondo giapponese è dipinto con grande cura dal compositore, che si è documentato con scrupolo e ha impiegato spesso movenze melodiche tratte da canti giapponesi che era riuscito a leggere e ad ascoltare (da alcuni dischi provenienti da Tokyo; o a Roma dalla voce della moglie dell'ambasciatore giapponese). Gli studiosi ne hanno identificati dieci: a titolo di esempio citiamo la melodia originale (*Sakura*) che Puccini ha utilizzato quando Butterfly presenta i propri oggetti personali allo sposo:

es. 1

The image shows two musical staves. The top staff is titled "Sakura" and contains a single melodic line in G major, 4/4 time. The bottom staff is titled "BUTTERFLY" and contains a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "U - na cin - tu - ra. Un picco - lo fer - ma - glio. U - no". The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

BUTTERFLY

specchio. Un ven.ta_glio.

PINKERTON

The image shows a musical score for two characters, Butterfly and Pinkerton, and a piano accompaniment. Butterfly's part is a vocal line in treble clef with the lyrics "specchio. Un ven.ta_glio." Pinkerton's part is also a vocal line in treble clef but is mostly silent. The piano accompaniment is shown in grand staff notation (treble and bass clefs) with a "ppp" dynamic marking. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Caratteristica dei temi impiegati è la struttura su scala pentafonica. Spesso sono di corto respiro, brevi cellule ripetute come una cantilena ossessiva, alle quali aderisce la voce doppiandole nella melodia, o declamando in libertà. Il mondo giapponese è poi caratterizzato da un'orchestrazione di grande raffinatezza, a tinte tenui e delicate come in una stampa, che utilizza soprattutto i legni acuti, l'arpa e una piccola batteria di percussioni.

I personaggi americani sono veicolo di un linguaggio differente: melodie squadrate sui gradi forti della scala, in una salda armonia tradizionale, con ritmi baldanzosi, non solo per il personaggio del focoso innamorato, ma anche per il più posato console Sharpless, che entra in scena con una ventata ritmica e una melodia ad ampia gittata che non stonerebbe in un *musical*. L'unica melodia originale americana è quella dell'inno della marina, *The Star Spangled Banner*, in seguito divenuto inno nazionale, che viene citata dall'orchestra come introduzione alla prima aria di Pinkerton, «Ovunque al mondo» e in seguito compare alcune volte a connotare l'idea del paese lontano: durante la cerimonia del matrimonio e poi nell'atto II, quando Butterfly dialoga con Sharpless e Yamadori, sostenendo cocciuta che il suo paese è ormai l'America.

IV.

La struttura drammaturgica dell'opera nella versione finale non si basa solamente sull'opposizione tra due culture, ma sul divario tra passato e presente, ricordo e attesa. L'impianto fornito dalla primitiva versione in due atti non viene alterato dalla successiva divisione in tre, che è una divisione apparente, di comodo. Due grandi blocchi drammatici e musicali si contrappongono: il I atto, una sorta di *flashback* narrativo, e i due successivi, che coprono un arco temporale omogeneo: il pomeriggio, la notte, la mattina. Gli atti secondo e terzo risultano divisi dalla notte che Butterfly trascorre insonne, nell'attesa, riassunta dal coro a bocca chiusa e dall'intermezzo musicale (una notte ben diversa e antitetica a quella prima notte di nozze che Butterfly e Pinkerton inaugurano col duetto che chiude il I atto). La funzione del coro e dell'intermezzo citati è realistica: i brani musicali servono da compressione temporale: danno l'idea della notte che passa. L'intermezzo descrive anche, come una specie di convulso flusso di coscienza, i pensieri che si accavalano in Butterfly.

Nella seconda parte dunque il tempo della storia e il tempo della rappresentazione vengono a coincidere sempre. C'è un'esigenza serrata di realismo anche rispetto ai dialoghi fra i personaggi e alle espansioni liriche. Passano in musica anche le minuzie, gli atti di banale quotidianità: il fiammifero che accende la sigaretta, le domande formali che avviano una conversazione... L'unica vera e propria aria dell'opera, «Un bel dì vedremo», non arresta il decorso del tempo reale, poiché non analizza staticamente un moto interiore del personaggio: è un'aria racconto, la mimesi di un'azione agita da Butterfly per Suzuki e per se stessa.

Addirittura il tempo della rappresentazione pare, in alcuni punti, rallentato ritualmente, ma anche questo è realistico e serve a suggerire una gestualità e un modo di muoversi nello spazio diverso rispetto alle convenzioni occidentali. Un momento di vero e proprio rallentando del tempo della rappresentazione è costituito dalla breve chiusa estatica, irreali, del duetto dei fiori nel II atto. Butterfly e Suzuki, esprimendosi con una condotta melodica e armonica nevrotica e sovveccitata, tutta strappi di cantabilità febbrile, si sono aggirate per la scena per effettuare i preparativi del grande evento. Butterfly ha deciso di spargere per terra i fiori raccolti dal giardino. I gesti del rito vengono fissati dalla musica in una specie di danza al rallentatore, su una musica che si fa d'improvviso allucinata e come sospesa:

(gettando fiori mentre colla persona se.)
UN POCO MENO
Sostenendo

BUTTERFLY
 -nia - mo intor - no a - pril..... Get - tiamo a ma - ni pie - ne

SUZUKI
 -nia - mo intor - no a - pril! Get - tiamo a ma - ni pie - ne

f *ten.* *p*
ff *f* *Sort.* *p*
 80

guono il ritmo con un blando ondeggiare di danza)
a tempo, ma sempre un po' sostenendo

BUTTERFLY
 mammo - le e tu - be - ro - se, co - rol - le di ver -

SUZUKI
 mammo - le e tu - be - ro - se, co - rol - le di ver -

pp *pp*
pp *pp*

a tempo, ma sempre un po' sostenendo

BUTTERFLY
 - be - - ne, pe - ta - li d'o - gni fior!.....

SUZUKI
 - be - - ne, pe - ta - li d'o - gni fior!.....

pp

La dimensione temporale (tempo del ricordo e dell'attesa) è quindi importantissima nell'opera. Puccini costruisce la propria drammaturgia come riflessione sul tempo: il tempo fisso dell'interiorità della protagonista, il tempo che scorre per tutti gli altri personaggi, che vivono una vita reale fatta di cose concrete: «ville, servi, oro», sintetizza il sensale Goro indicando la carriera dell'uomo d'affari occidentalizzato, Yamadori, il pretendente respinto di Cio-Cio-San.

Una suggestiva ipotesi interpretativa indica proprio nel divario fra la percezione temporale allentata di Butterfly da un lato, e il tempo della vita reale, del mondo circostante ed estraneo dall'altro, la chiave di lettura dell'utilizzo che Puccini fa del materiale melodico ricorrente. Vediamo come.

La partitura è costruita tramite l'intreccio di brevi episodi che si coagulano attorno a un tema musicale, lo sviluppano, lo abbandonano. Spesso il tema ritorna più volte, anche a distanza di molte pagine. Figure melodiche di un certo spessore, vere e proprie melodie compiute, o incisi, piccoli grumi di note, si affacciano di continuo dall'inizio alla fine dell'opera. La tecnica dei motivi di reminiscenza era sfruttata ampiamente dai compositori ottocenteschi, ma molti dei temi pucciniani non servono solamente a identificare un personaggio, e non compaiono immutati ogni volta. Sono veri e propri motivi conduttori, *Leitmotive*, il cui profilo si modifica, si frantuma, si sviluppa, cambia armonia e orchestrazione: una tecnica wagneriana, che il compositore aveva sperimentato in *Manon Lescaut* e trascurato nelle opere successive in favore dei temi identificanti (il tema di Scarpia in *Tosca*, per esempio). Queste modifiche alludono sempre a qualcosa che va al di là della situazione teatrale immediata. I temi che mutano sono la vita che evolve attorno alla protagonista, la quale vive testardamente una realtà immaginaria. «Per questo – ha scritto Michele Girardi – i temi musicali si trasformano fino a divenire una realtà che nel momento stesso in cui sembra rinsaldare la fermezza della protagonista gradatamente la contraddice».

La trasformazione dei temi è percepibile all'interno di uno stesso atto, ma il ritorno, identico o modificato, del materiale melodico nella seconda parte dell'opera è il mezzo narrativo impiegato dal compositore per costruire il suo discorso sul tempo: è possibile distinguere un differente impiego per il discorso musicale sul passato e per quello relativo al futuro. C'è un discorso musicale sul passato, sulla memoria, sulla trasfigurazione dell'accaduto: Butterfly si illude da quando entra in scena, fraintende la realtà e fraintende la musica della realtà. I temi appena conosciuti, o ben affermati durante il I atto, per Butterfly continuano a risuonare, a distanza di anni, come echi immutati: ad esempio il tema del suo ingresso in scena e i temi del duetto d'amore. Poi c'è il discorso articolato sul tempo della speranza e dell'attesa, proiettato al futuro:

tutta la melodia di «Un bel di vedremo», che in sé più che un'aria tradizionale è una prosa narrativa, un salto in avanti mentale, trova il suo compimento, la sua attuazione, quando il cannone annuncia l'ingresso della nave nel porto. Il tema che guida la faticosa lettura della lettera da parte di Sharpless (anche qui un volontario fraintendimento narrativo da parte della protagonista, che legge la lettera strumentalizzandola da par suo, manipolandone il significato) si ripropone nel coro a bocca chiusa.

Tutta la partitura è costruita tramite questo gioco di ripetizioni integrali a distanza più o meno ravvicinata. L'imprimersi delle melodie nella memoria dell'ascoltatore è favorito, o proprio istigato, da questo espediente, tipico della tecnica costruttiva di Puccini: anticipare una lunga melodia insurrettiziamente, mentre nessuno ci pensa (su di essa si articolano dialoghi banali, frasi di conversazione), per poi riproporre tutta la sequenza in primo piano, con l'attenzione concentrata sul suono e non sulle parole o sui gesti dei personaggi. Un esempio tipico è quello del terzetto dell'ultimo atto, iniziato da Sharpless al verso «Io so che alle sue pene». Tutto il materiale della sua esposizione viene esposto in modo quasi inavvertito, nel momento in cui Suzuki rimasta sola in scena riceve la visita di Pinkerton e Sharpless. Sembra un'anodina musica di scena:

es. 3

The image displays two systems of musical notation for the character Suzuki. The first system is a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'LARGO' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with the lyrics '... fly!.....'. The piano part is marked 'P legato'. The second system also features a vocal line and piano accompaniment. The tempo remains 'LARGO'. The vocal line includes the lyrics '(Si batte lievemente all'uscio d'ingresso * * * *) Chi si...a?... (si batte più forte * * * *)'. The piano part includes a 'cres.' (crescendo) marking. The key signature remains one sharp.

SUZUKI (va ad aprire lo *zabari* nel fudo)
(grida, per la grande sorpresa)

Oh!..

FINKERTON (raccomanda a Suzuki di tacere)

Zit..tai

SHARFLESS (sul limitare dell'ingresso fa cenni a Suzuki di silenzio)

Stz!

È un espediente di grande impatto psicologico: la successiva ripetizione del materiale nel terzetto diventa un'amplificazione espressiva; il riconoscimento inconsapevole del già noto, da parte dell'ascoltatore, accentua la compartecipazione. Il disegno poco incisivo della melodia, alcune modulazioni non scontate a livello dell'armonia, hanno avuto modo di sedimentare nell'ascoltatore, che ora riconosce quanto non ha ancora identificato propriamente come momento d'attenzione musicale.

V.

Oltre alla dimensione temporale (il ricordo e l'attesa), anche la dimensione spaziale ha una funzione importante, potremmo dire 'figurale', nell'opera: anche i riferimenti spaziali significano sempre qualcosa. Le didascalie fanno parte del discorso: la fissità della scena, durante i tre atti, provoca uno scarto significativo, una frizione palese con il trascorrere del tempo.

Collina presso Nagasaki – Casa giapponese, terrazzo e giardino. In fondo, al basso, la rada, il porto, la città di Nagasaki...

L'immobilità della scena cozza col divenire del tempo, con gli anni che passano tra il primo atto e il secondo, o durante il succedersi dei fatti nel secondo atto. Butterfly e la sua casa rimangono le stesse, il tempo della storia scorre. Cambia tutto, la gente va e viene, gli uomini dimenticano, solo la protagonista si rifiuta di cambiare.

La presenza lontana del mare è un elemento importante della vicenda. Il mare è lo spazio cui si rivolgono le donne abbandonate, è l'elemento al quale chiedono il ritorno, è l'orizzonte con il quale si relazionano. Più che con gli umani che la circondano, Butterfly dialoga col mare, lo scruta continuamente, fino a trovarsene modificata nell'aspetto, nel volto che tradisce l'abitudine allo sforzo impossibile:

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

mormora guardandosi allo specchio prima di accingersi a trascorrere l'ultima notte di attesa. Il mare diventa una presenza fisica, nell'intermezzo musicale che sintetizza la notte e il sorgere dell'alba. Prima del crescendo orchestrale che descrive il diffondersi della luce (iterazioni delle note dell'accordo fondamentale, in arpeggio: sembra il ritorno di Wotan e Loge alla luce nel *Rheingold* di Wagner), la sezione centrale del brano imita come in una onomatopea strumentale il beccheggio della nave che entra in porto, il suo ritmo bilanciato e ondeggiante: ogni battuta è accentata, sull'ultimo tempo, da una nota grave, una sorta di pedale fisso.

es. 4

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is titled "ANDANTE MOLTO LENTO E SOSTENUTO" with a tempo marking of 100. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a slow, sustained feel, with a prominent "espress." marking. The second system continues the piece, marked with "p" (piano) and "pp" (pianissimo), showing a dynamic range and a more intricate rhythmic pattern in the bass line.

È un'oscillazione regolare che traduce il dondolare cadenzato di una mole massiccia, la grande nave di Pinkerton: con una scrittura simile Britten darà la sensazione dello spazio instabile di una superficie galleggiante, all'inizio di *Billy Budd*, opera che si svolge sul ponte di una grande nave da guerra.

Tutte le eroine abbandonate si relazionano con il mare: Circe, Didone, Arianna. Butterfly ne diventa l'ombra, la reincarnazione, la riscrittura in chiave remissiva. È come se nell'immaginario lo spazio del mare non si potesse scindere dalla figura dell'abbandono e dell'attesa: rientra nel canone letterario dell'abbandono, confrontando il quale si può leggere la storia di Cio-Cio-San.

Lo spazio chiuso e isolato della casa di Butterfly è un'isola all'interno di una più vasta isola. Le eroine classiche però continuano a rivolgersi al mare dopo il tradimento, non per aspettare il ritorno dell'amato, bensì per imprecare una punizione:

Vattene, non ti trattengo, le tue parole non confuto:
vattene, cerca nel vento l'Italia, cercati il regno sul mare.
Spero che in mezzo al mare, se pur ci sono dèi buoni,
sconterai sugli scogli la pena...
(*Eneide, IV, 381-3, trad. Rosa Calzecchi Onesti*)

Butterfly si disinteressa allo spazio marino una volta esaudito il desiderio del ritorno: «Giunse l'atteso, nulla più chiedo al mare», afferma al centro del duetto con Suzuki del II atto. Una volta tornata alla realtà, quando il suo sogno si spezza, non imprecherà contro il traditore. La riscrittura moderna dell'abbandono è il silenzio assoluto. Le uniche parole che pronuncerà sono frasi spezzate: nessun monologo tragico, solamente gesti rituali nel silenzio. Butterfly è un'Arianna o una Didone che tarda a capire, che si rifiuta di ammettere l'abbandono (mentre la regina cartaginese lo comprende al volo, ancora prima che Enea si possa imbarcare). A forza di posticipare il suo monologo, obbligatorio nella tradizione letteraria delle abbandonate, la sua voce si stempera e si affievolisce: le uniche frasi cantate al termine dell'opera, frantumate e scomposte, sono rivolte non all'uomo, ma al proprio figlio, come se Butterfly incarnasse una figura rovesciata di Medea, altra eroina tragica che vive su di sé il conflitto fra due culture, la propria, quella esotica, e l'altra, quella dell'uomo civilizzato. Medea alza il pugnale non già su se stessa, ma sui figli del suo sposo: Butterfly sembra una riscrittura di Didone, Arianna e Medea, una riscrittura tranquillizzante, ad uso del pubblico maschile che mal tollera nell'epoca della modernità gli eccessi di autoaffermazione esemplati dalle antiche abbandonate (Arianna diventa dea, Didone finisce per provocare nientemeno che le guerre puniche, Medea fugge sul carro alato riassumendo un'identità perduta).

Non solo il mare, presenza lontana, è importante nella dimensione spaziale in cui si svolge la tragedia. Altri elementi essenziali sono la collina, la casa, la figura dell'ascesa al luogo sopraelevato, l'immagine o l'azione concreta del salire la collina. Butterfly è giunta nella sua casa da sposa salendo con lentezza rituale la collina; la casa elevata sul mare è la sua prigionia; nella casa Cio-Cio-San si rinchioda e vive protetta. Le persone a lei estranee non possono entrare nel nido: Yamadori, il ricco pretendente offertole da Goro nel II atto, può solamente sedersi “*sulla terrazza rivolto rispettosamente verso Butterfly la quale si inginocchia nella stanza*”. Anche Kate, la vera moglie di Pinkerton, quella americana, non potrà varcare la soglia sacra della casa, la ‘casa a soffietto’ sulla quale Pinkerton aveva ironizzato nel I atto. È la casa componibile, prefabbricata, efficiente, la cui immagine sonora è rappresentata da quel tema fugato, rapido, quasi violento nella sua estesa formulazione, che all’inizio dell’opera viene esposto a rotta di collo dagli archi. Quattro voci una dopo l’altra, quattro entrate come nella parodia a tutta birra di una dotta fuga scolastica:

es. 5

The image shows a musical score for Violins I and Violins II & Viola. The top staff is for Violini I, marked 'ALLEGRO' with a tempo of 132 and 'ff vigorato'. The bottom staff is for Violini 2^{di} e VIOLA, marked 'ff ruvidamente'. Both staves show a complex, rhythmic fugato theme in 3/4 time, characterized by rapid sixteenth-note passages and dynamic markings.

Spesso di questo tema esteso nella partitura viene impiegato solo il frammento iniziale, enunciato dai legni solisti (flauto, oboe, clarinetto) che si avvicinano in echi malinconici, durante il duetto d’amore: diventa un tema d’atmosfera, che suggerisce il calare delle ombre che avvolgono i protagonisti.

Contrapposto al tema della casa, che nella sua prima comparsa in stile fugato risulta quanto mai claustrofobico, il tema della sortita di Butterfly è un tema da spazi aperti. È il canto della salita della collina, il canto della resa della fanciulla al richiamo d’amore, il canto della sua testarda illusione, della sua costruzione della felicità. È un

tema che, come spesso accade nella partitura, alla prima comparsa non si sa bene dove abbia inizio. Una caratteristica delle melodie dell'opera è che iniziano sempre un po' prima della loro completa enunciazione. La perdita del limite, il rifiuto del confine, è forse suggerito dall'idea del cielo e del mare, che accompagnano sia nel libretto, sia nella scenografia la comparsa della pagina vocale e orchestrale che identifica Butterfly:

es. 6

LARGO $\text{♩} = 60$
BUTTERFLY (interno)

(sempre interno)
 mar!
 mar!

39 *LARGO* $\text{♩} = 60$
PPP

BUTTERFLY

Sop. I!
 An - co - ra un pas - so or

Sop. 2^{da} e 3!
 Quan - to cie - lo! quan - to mar!.....
 Quan - to cie - lo! quan - to mar!.....

7

BUTTERFLY

via..... A - spet-ta.

Co-me sei tar - da. Ec-co la

Co-me sei tar - da. Ec-co la

BUTTERFLY

(serenamente)

Spi - ra sul

vet - ta. Guar - da, guar - da quan - ti fior!

vet - ta. Guar - da, guar - da quan - ti fior!

La voce di Butterfly arriva in scena prima della protagonista, si avvicina durante la sua ascesa alla collina. Simmetricamente, alla fine dell'opera si ascolterà la voce di Pinkerton che sale verso la casa. Anche Sharpless, il console, arriva annunciato dalla propria voce e trova difficile il cammino in salita. La salita alla casa che imprigiona Butterfly è un elemento simbolico dominante nel libretto, sfruttato allusivamente anche delle pieghe della melodia vocale nel brano in cui Butterfly immagina il ritorno dello sposo, che «s'avvia per la collina»:

es. 7

Musical score for Butterfly, measures 37-40. The score is in G major, 3/4 time. The vocal line (Butterfly) is marked *rall. un poco*. The piano accompaniment is marked *Prall. un poco*. The lyrics are: un uo-mo, un pic-ciol pun - to s'av -
- via per la col - li - na.....

Con significato rovesciato, di attesa delusa, la stessa cellula melodica che è il segno della salita (la salita dello sposo che ritorna) comparirà sulla bocca di Butterfly nell'ultimo atto, quando dirà a Kate e a Sharpless di tornare dopo mezz'ora, con Pinkerton, per la consegna del figlio:

es. 8

Musical score for Butterfly, measures 40-43. The score is in G major, 3/4 time. The vocal line (Butterfly) is marked *(con intenzione, ma con grande semplicità)*. The piano accompaniment is marked *f* and *ppp*. The lyrics are: Fra mez - z'o - ra sa-li-te la col-
[40] Fra mez - z'o - ra sa-li-te la col-
[41] Fra mez - z'o - ra sa-li-te la col-
[42] Fra mez - z'o - ra sa-li-te la col-
[43] Fra mez - z'o - ra sa-li-te la col-

BUTTERFLY (Suzuki accompagna Kate e Sharpless che escono dal fondo)

- li - na.

VI.

Abbiamo cercato di leggere *Butterfly* come discorso sullo scontro fra due culture, oppure come un discorso sullo spazio e sul tempo, tradotto in forma musicale da Puccini. Come in tutte le opere complesse, le prospettive dalle quali leggere il testo sono molteplici. È anche possibile tentare di avvicinarsi al testo pensando che tutto quanto riguarda la contrapposizione fra America e Giappone sia un velo, un involucre che nasconde la vera natura del dramma. Bisogna cercare di avvicinare l'opera senza caricare di significato tutto quanto è Giappone, le smancerie della protagonista bambina, i richiami alle «anime degli avi» e agli dèi «pigri ed obesi», gli ombrelli variopinti e i ventagli svolazzanti, la casa a soffietto. Al di là di questo involucre *Butterfly* diventa un dramma di relazioni sessuali. Il dramma dell'incomprensione fra il maschile e il femminile.

A Pinkerton appartiene un linguaggio musicale fortemente sessuato, che traduce il suo cinismo maschile, ben espresso nei versi in cui descrive al console compatriota, nella prima scena, il suo sentimento per la futura sposa. Pinkerton non sa se sia «amore o grillo», sa solo che i movimenti lievi della ragazza, della quale ignora ancora l'età, hanno il risultato di eccitarlo parossisticamente:

come con subito moto si stacca,
 qual farfalletta svolazza e posa
 con tal grazietta silenziosa
 che di rincorrerla furor m'assale
 se pure infrangerne dovessi l'ale.

La sua melodia ha lo scatto ritmico propulsivo tipico della cabaletta tradizionale, ovvero della sezione conclusiva di un'aria pluripartita. Il suo disegno ha la forma di un'arcata che ascende e discende, un po' come accade quando il Duca di Mantova intona, a inizio d'atto, «Questa o quella per me pari sono». Questo ritratto del maschile, sbizzato in poche battute, si oppone al ritratto del femminile: la figura di Butterfly, evocata durante il dialogo fra Pinkerton e Sharpless, inizia a concretizzarsi prima come pura voce, mentre lo sciame delle giapponesi sale la collina. La ragazza non intona subito la sua melodia, ci arriva per gradi, non si impone con l'intera arcata prevista dal tema, che viene anticipato dall'orchestra e solo successivamente doppiato dalla voce. Il suo linguaggio è screziato di incertezze melodiche, di insicurezze armoniche, di sfumature timbriche, a partire dai primi accordi che ne fissano i caratteri (si veda sempre l'esempio 6).

La stessa contrapposizione viene ribadita, approfondita e sviluppata proprio all'interno del luogo canonico del melodramma, il duetto d'amore, in cui i due linguaggi dovrebbero fondersi, come avveniva nei grandi duetti verdiani (ad esempio, nel *Ballo in maschera*), nel corso dei quali i personaggi si scambiavano consapevolmente parole e musica, si fondevano tramite il canto all'unisono. Nel duetto che conclude il I atto il tenore parla un proprio linguaggio, fatto di sicurezze melodiche e armoniche, e Butterfly risponde in un altro. Alla prima espansione di Pinkerton, «Bimba dagli occhi pieni di malia», una lunga frase cantabile e orecchiabile che si sviluppa per intero nell'ambito di un'ottava, saldamente impostata sull'armonia di la maggiore (associata a Pinkerton per tutto il duetto), Butterfly risponde con un periodo melodico esitante, che procede a piccoli passi, muovendosi per toni interi, modulando alla tonalità lontana di do maggiore, su un tessuto strumentale di ben altra raffinatezza rispetto all'intervento precedente («Somiglio la Dea della luna»). Tutto il duetto è costruito così: alle provocazioni melodiche del tenore il soprano risponde evasivamente, e i suoi momenti di abbandono sono subito scontati con il richiamo crudo del tema della 'maledizione', quello udito all'arrivo dello zio Bonzo:

(Butterfly ha un moto di spavento e fa atto di turarsi gli orecchi, come se ancora avesse ad udire le urla dei parenti : poi si rassicura e con fiducia si rivolge a Pinkerton)

A musical score for piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is highly dissonant, featuring many accidentals (sharps, flats, naturals) and complex chordal structures. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) and 'cresc' (crescendo). The tempo is marked 'And.^{te} Animato'.

A musical score for voice and piano accompaniment. The top staff is for the voice, with lyrics: "Sie - te al - to, for - te." The tempo is marked "AND.^{te} ANIMATO con espansione". The bottom staff is for the piano accompaniment, marked "p con espansione". The piano part features complex chords and a melodic line that mirrors the voice part's phrasing.

Il tema della maledizione piomba come una mannaia proprio quando Butterfly si è concessa uno slancio affettivo, espresso con la stessa melodia ad ampia gittata che fa parte del linguaggio del tenore, e provoca una modulazione armonica alla tonalità evasiva e lontana di sol bemolle maggiore, quella preferita da Butterfly (nella quale intonerà «Un bel dì vedremo»). Allo stesso modo, il tema premonitore interviene quando Butterfly pensa a una farfalla da collezione, che in America «se cade in man dell'uom» viene trafitta da uno spillo e «in tavola infitta».

La contrapposizione fra i linguaggi è coerente con il progetto di costruire un dramma incentrato sulle relazioni di genere, fra maschile e femminile. I due mondi alla fine non riescono a parlarsi, sostanzialmente sordi alle esigenze reciproche. Lo scontro non si risolve mai, neppure all'interno del duetto d'amore, dove alla richiesta da parte di Butterfly di un amore «piccolino» (atmosfera strumentale esilissima e rarefatta), Pinkerton risponde cantando nel modo esageratamente passionale che

è il linguaggio tipico dell'amore del melodramma (orchestra a pieni polmoni): la sua condotta ricorda quanto si verifica nella *Mandragola* di Machiavelli, allorché il protagonista Callimaco impiega immagini, parole, stilemi tipici della poesia d'amore ufficiale, quella petrarchesca, per mascherare un desiderio che in realtà è tutto carnale e poco nobile.

VII.

È possibile suggerire un'ulteriore lettura. La relazione fra il maschile e il femminile non è che un altro involucro. La ragione dell'impatto profondo che l'opera ha sempre avuto sugli ascoltatori e sulle ascoltatrici non si riduce a questo motivo. Se fosse così, una parte del pubblico potrebbe identificarsi agevolmente nel personaggio maschile, e una parte in quello femminile. Pinkerton è costruito come un personaggio in fondo antipatico. Potrebbe avere il fascino del marinaio vagabondo e spensierato, le sue melodie sono trascinanti e seducenti, ma alla fine è proprio impossibile vivere dalla sua prospettiva la storia rappresentata. Al discorso sulla contrapposizione fra i generi viene quindi a mancare una parte essenziale.

Le relazioni fra i personaggi sono costruite dagli autori in modo particolare: tutti gli altri scompaiono di fronte a Butterfly nel momento in cui essa entra in scena. Fino a un momento prima abbiamo visto Pinkerton dialogare con Goro e con il console: si dicono cose scontate e poco interessanti, il tenore canta un'aria di facile impatto, ma intanto versa il whisky al suo ospite e la musica registra tutto, obbligando il tenore a interrompere l'aria e a riprendere il filo: sembra la parodia dell'aria di sortita di un tradizionale tenore innamorato («Dovunque al mondo»).

Nel momento in cui Butterfly entra annunciata dalla propria voce, il dramma assume un altro aspetto. Tutto è filtrato dalla musica di Butterfly, il narratore Puccini ci presenta sempre la vicenda con i suoi occhi. Non abbiamo più la possibilità di sentire con la sensibilità degli altri personaggi, poiché la voce dell'orchestra registra l'accadere solo dalla prospettiva della protagonista. La percezione dei temi musicali e il ricordo degli stessi, che riaffiorano a distanza d'atto, sono i suoi. Basti quest'esempio: il momento del matrimonio, che una narrazione esteriore e oggettiva avrebbe sottolineato con una musica di esultanza generale (le congratulazioni rituali), viene commentato e filtrato da poche battute, una melodia malinconica e sospesa, che traduce il sogno vissuto dalla ragazza, e solo da lei, come se Butterfly iniziasse da qui a sprofondare nelle sue illusioni:

ANDANTE MOSSO $\text{♩} = 80$

(Le amiche si avvicinano, complimentose, a Butterfly, alla quale fanno ripetuti inchini)

87

BUTTERFLY (facendo cenno colla mano, alza un dito, e corregge:)

LE AMICHE *piano, con grazia* Madama F. B. Pinkerton.

Sop.
Madama Butterfly!..

pp

Butterfly, aiutata dalla trama di motivi conduttori imbastita da Puccini, spiega a se stessa la realtà, la interpreta, la trasfigura travisandone i dati più palesi. Ella è un'abilissima manipolatrice della realtà, la sua fantasia lavora incessantemente e giunge a costruire frammenti di reale a suo uso e consumo. Il monologo «Un bel dì vedremo» ne è un esempio: una scena, si presume, molte volte recitata a se stessa, vissuta in anticipo con struggimento ossessivo. La musica traduce tutto questo in una specie di focalizzazione sul personaggio insistita e radicale.

Così, il dramma si trasforma ancora: non è più la storia dell'incomprensione fra due mondi e due culture, come non è solo il dramma dell'incomunicabilità fra maschile e femminile. Diventa la parabola della eterna, sostanziale, necessaria incomunicabilità fra amante e amato, presentata dalla prospettiva ingombrante del primo. Butterfly incarna ogni amante nel momento in cui si getta nell'autoinganno, nei fraintendimenti volontari, diventando oggetto di scherno da parte della comunità e causa di imbarazzo e compassione da parte delle persone care. È la figura di ogni amante conscio che le cerimonie esteriori dell'amore, i gesti, le parole stereotipe del/della partner hanno sempre la fragile consistenza di un matrimonio per burla. L'amato è più forte ed è quello che finge per ottenere il possesso dell'a-

mante, utilizzando senza scrupoli quel romanticismo fatto di linguaggio posticcio e gestualità premurosa che Puccini stigmatizza nel duetto d'amore. Dopo di che, c'è solo l'attesa, fino all'uccisione simbolica dell'amato, lo squarcio nel ventre, il dolore puro causato non tanto dal tradimento quanto dalla necessità di abbandonare il figlio (quel poco o tanto che si è costruito in due). Butterfly parla del doloroso cammino di maturazione, perdita di sé e abbandono, che loro malgrado tutti gli/le amanti sono costretti ad affrontare.

Note

¹ Si possono leggere, a tale proposito, il contributo di Dieter Schickling, *Puccini's Work in Progress. The so-called Versions of «Madama Butterfly»*, in «Music and Letters», LXXIX/4, 1998, pp. 527-537, trad. it. *Nel laboratorio di Puccini: le cosiddette 'versioni' di Madama Butterfly*, in *Giacomo Puccini. Madama Butterfly*, I libretti, Teatro La Fenice, Venezia 2009, pp. 29-42 (http://www.teatrolafenice.it/public/libretti/99_8769Butterfly_v3.pdf); e i saggi raccolti in due recenti pubblicazioni: «*Madama Butterfly*». *Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni, Dieter Schickling, Centro studi Giacomo Puccini e Maria Pacini Fazzi, Lucca 2005; e «*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, Olschki, Firenze 2008.

Saggio tratto dal programma di sala *Madama Butterfly*, Teatro Lirico di Cagliari 2011.

ATTO I

Esterno di una casa giapponese, su una collina nei pressi di Nagasaki

Benjamin Franklin Pinkerton, ufficiale di Marina degli Stati Uniti, accompagnato da Goro, sensale di matrimoni, visita divertito lo *shosi*, tipica casetta nipponica acquistata per vivere con la giovanissima Cio-Cio-San. L'americano sta infatti per sposare secondo il rito giapponese la ragazza, soprannominata Butterfly per la sua leggiadria. Sharpless, console americano a Nagasaki, invita l'amico alla prudenza, consapevole dell'amore profondo che nutre per lui l'umile e devota fanciulla, proveniente da una nobile famiglia decaduta e per necessità diventata geisha.

Le nozze vengono quindi celebrate in presenza di un colorato corteo di amiche e parenti, che Pinkerton trova ridicoli negli atteggiamenti e nelle vesti. Al momento del brindisi irrompe lo zio Bonzo: maledice la nipote, rea di aver rinnegato la religione dei suoi avi per farsi cristiana, e invita la famiglia a ripudiarla.

Scende la sera e Butterfly, aiutata dalla fedele serva Suzuki, indossa la bianca veste della notte. Poi si abbandona, palpitante e felice, tra le braccia di Pinkerton.

ATTO II

Interno della casa di Butterfly

Da tre anni Pinkerton è partito per l'America e non dà più notizie di sé, ma Butterfly con incrollabile fiducia attende sempre il suo ritorno.

Sopraggiungono Sharpless e Goro. Il sensale propone alla fanciulla le nozze con il principe Yamadori, ma lei respinge risoluta il ricco pretendente e scaccia il ruffiano molesto. Rimasto solo con la ragazza, Sharpless comincia a leggere imbarazzato la lettera in cui Pinkerton annuncia il suo prossimo arrivo a Nagasaki con la nuova sposa americana. Cio-Cio-San resta però ferma nella sua ostinata illusione e stravolge il senso di ogni parola della missiva. Quando infine Sharpless apprende dell'esistenza di un figlio, si allontana sopraffatto dall'emozione, promettendo di informare Pinkerton.

Un colpo di cannone annuncia l'arrivo in porto della nave di Pinkerton. Agitatissima e felice per la visita imminente, Butterfly ordina di riempire la casa di fiori, così da ricevere degnamente lo sposo; poi, indossata la veste bianca, si accoccola con Suzuki e il bimbo dinanzi alla vetrata, in attesa del mattino e dell'amato.

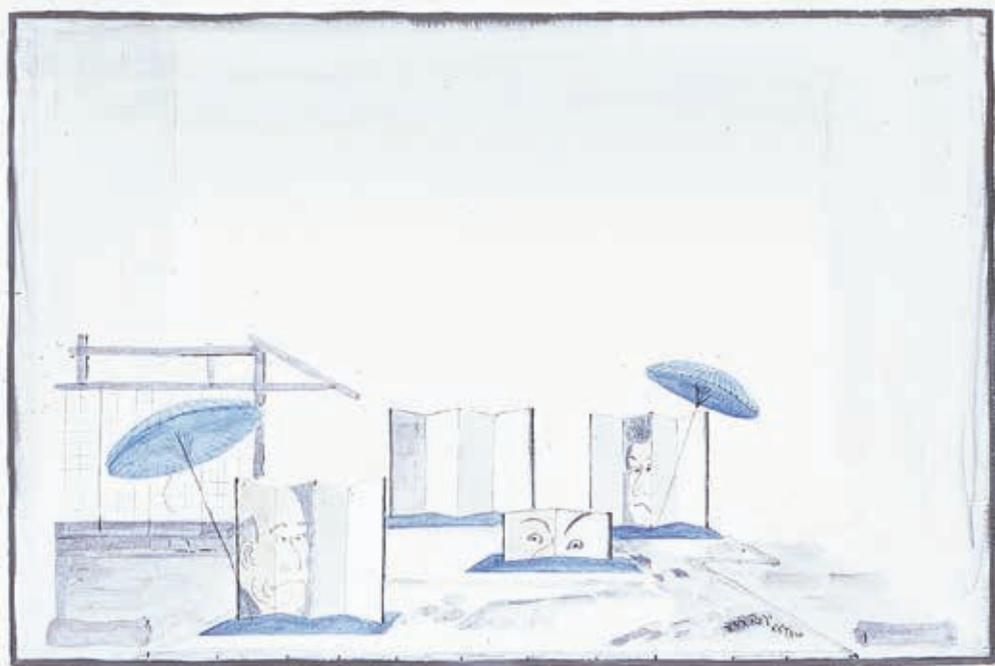
ATTO III

Interno della casa di Butterfly

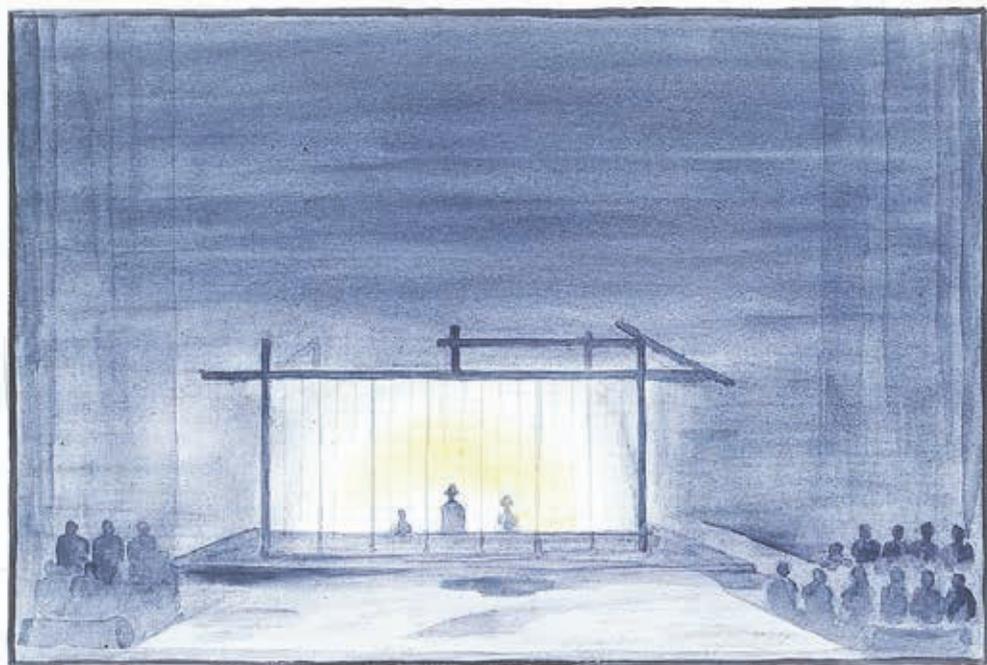
È ormai mattino quando giunge Pinkerton in compagnia di Sharpless e di Kate, la moglie americana. L'ufficiale è sconvolto: ha saputo del figlio e vorrebbe che la madre glielo affidasse, ma alla vista della casa fugge pieno di rimorsi. Suzuki pensa con orrore allo strazio della padrona e non trova le parole per avvertirla. Ma appena Cio-Cio-San scorge Kate, rimasta ad aspettare in giardino, comprende tutto in un attimo. Non grida, non piange: accetta l'abbandono, accetta di separarsi dal figlio, per il suo bene. Trova la forza di augurare a Kate una vita felice e promette di consegnare il bimbo a Pinkerton, se egli stesso verrà a prenderlo.

Rimasta sola, bacia disperatamente il piccolo e gli mette una benda sugli occhi, invitandolo con tenerezza a giocare. Poi, nascosta dal paravento, si trafigge con il pugnale che era già servito per il suicidio del padre. A Pinkerton, che si precipita nella stanza gridando il nome di Butterfly, non resta che raccogliere fra le braccia il corpo inanimato della piccola e sventurata sposa.

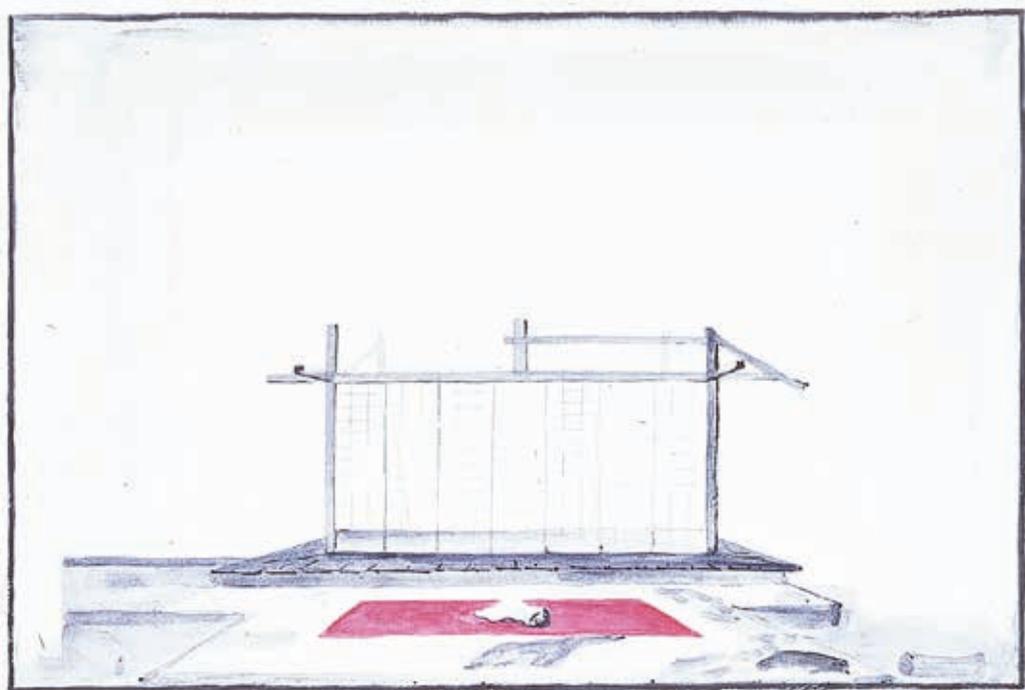
Nelle pagine seguenti bozzetti di scena di Ichiro Takada e figurini dei costumi di Hanae Mori per *Madama Butterfly*, Teatro alla Scala, Stagione 1985-86.



Group of people 8



最後の陣中 九







Louis Mucci



Hans Jurek





TEATRO LIRICO DI CAGLIARI
FONDAZIONE

Presidente

Paolo Truzzu

Sindaco di Cagliari

Sovrintendente

Nicola Colabianchi

Soci fondatori

Stato Italiano

Regione Autonoma della Sardegna

Comune di Cagliari

Consiglio di Indirizzo

Paolo Truzzu

Peppino Calleda

Giuseppe Farris

Ferdinando Coghe

Giandomenico Sabiu

Collegio dei Revisori dei Conti

Paolo Luigi Rebecchi (Presidente), Natalia Manca, Cinzia Pala



SARDEGNA



**Fondazione
di Sardegna**

Edizioni del Teatro Lirico di Cagliari

Redazione e ricerca iconografica a cura dell'Ufficio Redazione del Teatro Lirico di Cagliari:

Ludovica Romagnino (responsabile), Barbara Eltrudis

Grafica e impaginazione Design Brothers