





UNIVERSITA' DI PISA  
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ E FORME DEL SAPERE  
ANNO ACCADEMICO 2013/2014

TESI DI LAUREA MAGISTRALE  
IN STORIA E FORME DELLE ARTI VISIVE, DELLO  
SPETTACOLO E DEI NUOVI MEDIA

## **METAMORFOSI DI UNA FARFALLA**

**IL VIAGGIO DI MADAMA BUTTERFLY TRA  
TEATRO E CINEMA, MASCHILE E FEMMINILE,  
OCCIDENTE E ORIENTE**

IL RELATORE

Prof. Maurizio Ambrosini

IL CANDIDATO

Jan Morawiec

# INDICE

Prefazione.....	1
INTRODUZIONE.....	5
Il cinema, un'arte "contaminata"	
PARTE I - OPERA E CINEMA.....	6
CAPITOLO I - DAL PALCO AL GRANDE SCHERMO.....	7
1.1 - Cinema e Opera.....	7
1.2 - Puccini e il cinema.....	9
1.3 - Giacomo Puccini, un genio contemporaneo.....	12
CAPITOLO II – TRA TEATRO E CINEMA, UNA STORIA DI INTRECCI.....	16
2.1 - L'incontro tra il cinema e l'opera pucciniana, dal muto ai giorni nostri.....	16
2.2 - La fanciulla di Nagasaki e il fascino dell'Oriente.....	19
2.3 - Sulle tracce della "diva" Cho Cho San.....	23
2.4 - Conclusioni.....	25
CAPITOLO III - MADAMA BUTTERFLY.....	27
3.1 - Un'opera "mutante".....	27
3.2 - La genesi.....	29
3.3 - Di che cosa parla Madama Butterfly.....	32
3.4 - I personaggi.....	39
PARTE II - ANALISI DEI FILM.....	43
CAPITOLO IV - MADAMA BUTTERFLY SECONDO FRITZ LANG.....	44

<b>4.1 - Introduzione.....</b>	<b>44</b>
<b>4.2 - Fritz Lang.....</b>	<b>44</b>
<b>4.3 - Harakiri.....</b>	<b>52</b>
<b>CAPITOLO V – LA MACCHINA DA PRESA TRA LE STAR DEL BELCANTO: IL FILM-OPERA DI CARMINE GALLONE.....</b>	<b>58</b>
<b>5.1 - Introduzione.....</b>	<b>58</b>
<b>5.2 - Carmine Gallone.....</b>	<b>59</b>
<b>5.3 - Madama Butterfly: Il cine-occhio viola lo spazio sacro del palcoscenico e l'opera si fa film.....</b>	<b>64</b>
<b>CAPITOLO VI – DAVID CRONENBERG E L'OPERA CAPOVOLTA.....</b>	<b>72</b>
<b>6.1 – Introduzione.....</b>	<b>72</b>
<b>6.2 - David Cronenberg.....</b>	<b>73</b>
<b>6.3 - M.Butterfly l'incontro scontro tra opposti.....</b>	<b>77</b>
<b>CONCLUSIONE.....</b>	<b>96</b>
<b>APPENDICE.....</b>	<b>100</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>101</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>106</b>

## ***Prefazione***

*Questo lavoro prende avvio dall'incontro tra un'esperienza e una passione: l'esperienza in teatro e la passione per il cinema.*

*Mi spiego meglio: per qualche anno, ho avuto modo, come accade per molti studenti versiliesi, di lavorare come figurante, in occasione della stagione lirica, presso il Gran Teatro Giacomo Puccini di Torre del Lago dove mi sono avvicinato in punta di piedi e senza nemmeno rendermene conto al mondo dell'opera. L'ho fatto tra l'altro, da un punto di vista privilegiato riuscendo a cogliere dal dietro le quinte, i segreti della messa in scena, la limpidezza delle voci sul palco, il suono scandito dell'orchestra.*

*Non pensavo che questo genere di espressione artistica riuscisse a coinvolgermi tanto da sentirmi anno dopo anno, stagione dopo stagione, allestimento dopo allestimento, sempre più parte di quel meccanismo magico e articolato che da zero giunge alla realizzazione di un'intera opera. Restando comunque un appassionato di cinema ho sempre pensato al palcoscenico come ad un set, soprattutto riflettendo sul modernismo di un compositore come Puccini, contemporaneo, per di più alla nascita della settima arte.*

*Sapevo inoltre che nel 2008, poco prima dell'inizio della mia esperienza in teatro, proprio in occasione dell'inaugurazione del nuovo Gran Teatro di Torre del Lago, era stata allestita una grande mostra, Puccini al Cinema. Frame by frame, curata dal Prof. Pier Marco De Santi, una straordinaria rassegna cinematografica comprendente l'intero corpus della filmografia internazionale dedicata a Giacomo Puccini.*

*Ho iniziato a pensare di attingere a questo corpus per capire come il mondo del*

*cinema avesse affrontato il tema dell'opera e in particolare di quella pucciniana. Ho cominciato a pormi domande inizialmente molto vaghe e sicuramente molto confuse su come potesse funzionare la dialettica teatro-cinema, come il mezzo cinematografico potesse rendere attraverso le caratteristiche che gli sono proprie, una storia pensata per il palcoscenico.*

*Di conseguenza ho scelto di fare riferimento a Madama Butterfly. Per prima cosa, la Butterfly è il titolo per il quale ho lavorato di più e che quindi sentivo più "mio", in secondo luogo è forse musicalmente la mia opera preferita, infine, ma non ultima come motivazione, la filmografia relativa a questo titolo comprendeva l'opera di un autore che avrei sicuramente voluto approfondire: David Cronenberg. E questa era un'occasione davvero stimolante.*

*Dopo una prima ricerca bibliografica, partendo proprio dal catalogo della mostra torrelaghese fornitomi dalla Fondazione Festival Pucciniano, e visitando il conservatorio Boccherini, oltre alla Fondazione Giacomo Puccini di Lucca, ho deciso di cominciare il mio lavoro tracciando un excursus dei film pucciniani dall'epoca del muto ad oggi per continuare, una volta raccolti nello specifico tutti i titoli dedicati a Butterfly, analizzando i temi portanti dell'opera originale da ricercare nelle varie pellicole ad essa dedicate. Se in un primo momento l'idea era di procedere all'analisi di tre titoli: Madama Butterfly di Carmine Gallone, lo stesso titolo di Jean-Pierre Ponnelle e infine l'oscura rivisitazione di Cronenberg, ho poi sostituito la scelta dell'opera di Ponnelle con quella di Fritz Lang, Harakiri, una Butterfly muta e d'autore datata 1919, in modo da poter avere una lettura del solito soggetto da parte di tre maestri indiscussi del cinema, in tre epoche diverse.*

*Non sapevo ancora dove sarei approdato al termine della mia analisi su ciascuna delle tre opere ma sapevo che c'era un filo conduttore molto più profondo di un semplice titolo. Il filo conduttore era proprio quello che già in qualche modo percepivo o immaginavo, andava solo supportato e confortato con le letture specifiche e con gli opportuni ragionamenti su queste, con la visione ripetuta e attenta delle opere filmiche che avevo scelto. Piano piano la stesura che inizialmente sembrava complicata e faticosa ha cominciato a diventare fluida.*

*Devo ammettere che ad aiutare il mio lavoro c'è stata anche una coincidenza fortunata: nel mese di marzo si è tenuta l'undicesima edizione del Lucca Film Festival che presentava in programma una retrospettiva su David Cronenberg con tanto di lezione di cinema in diretta skype da parte dello stesso, e la partecipazione di Jeremy Irons, protagonista di M.Butterfly, pellicola che ho avuto la possibilità di vedere per l'occasione in lingua originale e soprattutto finalmente su grande schermo.*

*La strada quindi si è delineata quasi naturalmente: la chiave di lettura era a questo punto a portata di mano. Madama Butterfly, opera contemporanea alla nascita del cinema, dal teatro è passata al grande schermo. È questo passaggio che ho cercato di raccontare attraverso le opere di Fritz Lang (passando per Olcott, regista della prima Madama Butterfly cinematografica), continuando con Carmine Gallone e concludendo poi con David Cronenberg che nel 1993 con un espediente visionario è riuscito a realizzare il processo inverso attraverso una drammatica rivisitazione dell'opera, riportando Butterfly dal cinema al teatro.*

*In questo percorso circolare si sono sovrapposti inoltre altri temi fondamentali come l'opposizione tra Occidente e Oriente, maschile e femminile che da una*

*visione quasi manichea, arrivano a fondersi in Cronenberg.*

*Naturalmente ringrazio il mio relatore, il prof. Maurizio Ambrosini che mi ha sempre supportato e incoraggiato in un progetto inizialmente confuso, oltre alla prof.ssa Gabriella Biagi Ravenni, co-relatrice. Ringrazio inoltre tutti gli enti che mi hanno messo a disposizione il materiale bibliografico e ringrazio la musica di Puccini che mi ha accompagnato nella redazione di questo scritto.*

## INTRODUZIONE

### **Il Cinema, un'arte “contaminata”**

La storia del cinema è una storia di contaminazioni. La settima arte si intreccia quasi naturalmente e fin dai suoi esordi con la storia delle altre arti visive e con quella dello spettacolo dal vivo. Pensiamo a tutta la filmografia che contamina cinema e pittura in qualunque modo si realizzi la fusione tra il pittorico e il filmico<sup>1</sup>. Oppure pensiamo ai film musicali dallo sperimentale *Berlino – Sinfonia di una grande città*, film documentario tedesco girato a Berlino da Walter Ruttmann nel settembre del 1927, ai grandi musical degli anni 30-40, ai cartoni animati, solo per citare alcuni tra gli innumerevoli esempi che uniscono immagine e “colonna sonora”.

In questo lavoro tratterò un genere specifico di contaminazione, quello tra cinema e melodramma, un incontro che può essere riassunto in parte, e solo in parte, con l'espressione “Film-Opera”. Vedremo però che questo incontro non si realizza solo attraverso la riproduzione in pellicola di un'opera lirica ma può assumere sfumature davvero variegata allo stesso modo di come accade ed è accaduto fin dagli albori, per la pittura o la musica.

---

<sup>1</sup> Antonio Costa, *Il Cinema e le arti visive*, Torino Einaudi, 2002

## PARTE I – OPERA E CINEMA



## CAPITOLO I – DAL PALCO AL GRANDE SCHERMO

*Se finora la letteratura è stata un mare avverso,  
su cui la cinematografia ha malamente navigato,  
domani, superate le Colonne d'Ercole,  
della narrazione e del dramma,  
essa sboccherà liberamente nell'Oceano della musica*  
Luigi Pirandello

### 1.1 - Cinema e Opera

Cinema e melodramma si intrecciano sin dalle origini della settima arte e da subito si è dibattuto su questo incontro. I primi due film che, almeno nel titolo, entrarono in rapporto con l'opera lirica furono un *Guillaume Tell* di George Méliès del 1898 e un *William Tell* di Robert William Paul del 1900, dei quali poco si sa o quasi nulla, ma che molto probabilmente venivano accompagnati in sala dalla musica di Rossini. Si ha inoltre notizia di un *Barbiere di Siviglia* sempre di Méliès e di un *Parsifal* di Porter del 1904, dei quali però si conosce solo la lunghezza: 400 metri il primo e 30' il secondo.

Accostare il cinema all'opera lirica è un'azione non solo difficile ma anche molto variegata. La compatibilità tra i due diversi linguaggi da amalgamare infatti – di cui uno vede a sua volta la fusione di canto e musica -, ha creato dibattiti tra studiosi e teorici del cinema e del teatro musicale che hanno sempre considerato l'uno limitante per l'altro. Il genere film-opera «è apparso spesso come un ibrido, il risultato di una commistione di linguaggi, in cui la tradizione, l'iconografia, i modelli narrativi e finanche il divismo erano quelli del melodramma musicale,

trapiantati con volontà artigianale in un contesto, quello cinematografico, che si prestava solo a fare da contenitore.»<sup>2</sup>

Eppure dal cinema degli esordi fino ad arrivare ai giorni nostri, si possono individuare le innumerevoli contaminazioni e le diverse tipologie di approccio del cinema verso la musica operistica. Ecco che si può trovare, come dicevamo, il film-opera cantato dall'inizio alla fine, ambientato all'interno di un teatro o all'aperto con l'utilizzo di trovate registiche più o meno sofisticate, la biografia di un compositore (es. *Casa Ricordi* di Carmine Gallone, 1954, o il recente *Puccini e la fanciulla*, di Paolo Benvenuti, 2008) o di un cantante (es. *Callas forever*, Franco Zeffirelli 2002; *Farinelli, voce regina* di Gérard Corbiau, 1994, ecc.), la rivisitazione del tema di un'opera, o la foltissima antologia che vede la ripresa delle arie nella colonna sonora di un film (come dimenticare la struggente sequenza di *Philadelphia* di Jonathan Demme, 1993, in cui Tom Hanks malato terminale ascolta Maria Callas nella sua magnifica interpretazione de *La Mamma Morta* da Andrea Chénier di Umberto Giordano) fino alla recente tendenza di proiettare nelle sale la prima di un prestigioso allestimento in diretta dai principali teatri del mondo. Da non escludere da questo nostro primo *coup d'œil* anche l'esperimento grandioso fatto nel 1992, quando la Rai, e questa volta parliamo di TV, sfidò le leggi del tempo e dello spazio, trasmettendo il primo "Film in diretta", *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca*, ideato e prodotto da Andrea Andermann, diretto da Giuseppe Patroni Griffi.

Ma torniamo alla contaminazione e ai problemi che comporta la fusione di due

---

<sup>2</sup> Guglielmo Pescatore, *Il corpo e la voce. L'opera lirica al cinema*, Campanotto Editore, Pesian di Prato, 2001, pag. 9

generi: «Liberatasi con il tempo dalle pastoie di un cinema di massa, [...] l'opera lirica ha fornito alla Decima Musa forti suggestioni, che hanno affascinato anche una folta schiera di colti melomani, che nel cinema ritrovano quella forza d'impatto sentimentale immediato, accresciuta dall'uso dei piani ravvicinati della cinepresa, che difficilmente, o con minor trascinarsi, avrebbero potuto trarre dal distanziamento teatrale di una visione in campo totale. Il cinema, infatti, può graduare il suo approccio alla messa in scena: dalla ripresa quasi documentaria rispetto all'evento teatrale a interventi più robusti e articolati, che si fanno dentro alla rappresentazione e quasi riescono a far smarrire l'idea di una distanza tra l'occhio della macchina da presa e lo spazio teatrale. Essa sale sul palco d'opera "dissacrando" il recinto della ribalta caro agli addetti ai lavori del teatro lirico, ma a suo modo lo "riconsacra" in altre forme che non è detto siano meno nobili.»<sup>3</sup>

Ma non va dimenticato che proprio alcuni dei più grandi registi da Bergman a Rosi, da Staub a Delvaux solo per citarne alcuni, sono riusciti a creare, attraverso la fusione dei generi e dei linguaggi, vere e proprie opere d'arte cinematografiche. Nei capitoli che seguiranno vedremo alcuni esempi che rappresentano l'evoluzione del rapporto tra cinema e melodramma nel corso del Novecento dal film-opera all'opera filmica che, affondando le radici in questo genere, prende poi vita propria.

## **1.2 - Puccini e il Cinema**

Per procedere all'analisi riguardo all'evoluzione nel corso del XX° secolo del

---

<sup>3</sup> Sebastiano Gesù, a cura di, *Il melodramma al cinema. Il film-opera croce e delizia*, Giuseppe Maimone Editore 2009, pag. 23

rapporto tra melodramma e cinema, ho deciso di scegliere Giacomo Puccini come compositore di riferimento. Puccini nacque nel 1858 a Lucca e morì a Bruxelles nel 1924. Sebbene fino a pochi anni fa non si avessero riscontri riguardo all'interesse del compositore nei confronti della settima arte, gli studi storico critici hanno recentemente dimostrato il contrario e che il terreno che riguarda i rapporti tra cinema e musica è ancora ampiamente insondato.

Alla sua morte infatti, dopo trent'anni dall'avvento del cinematografo, appena entrati nell'era del sonoro, sembrava improbabile, pur non avendo ancora prove che dimostrassero il contrario, che un personaggio attratto da ogni genere di innovazione tecnologica e dal progresso come era Puccini, fosse completamente



**Figura 1 - Giacomo Puccini**

disinteressato a questo nuovo mezzo di cui discuteva la maggior parte degli intellettuali suoi contemporanei.

Afferma Pier Marco De Santi: «Oggi possiamo sostenere che Puccini, sia come musicista, sia come uomo dalla forte personalità, avesse, nei confronti della

Cinematografia muta, se non di totale adesione, almeno di rispetto.»<sup>4</sup>

Come “attore” il maestro di Torre del lago comparve nella pellicola del 1913 in cui interpretava se stesso per un documentario ambientato in Versilia oltre che in un cameo di un film purtroppo andato perduto, *Cura di baci* realizzato da Emilio Graziani-Walter nel 1916. Ciò dimostra che Puccini in realtà oltre ad essere stato il musicista tra i più fotografati della sua epoca è stato l’unico ad aver lasciato la sua immagine cinematografica sullo schermo dalla quale emerge per di più la sua volontà di mettersi davanti alla macchina da presa con compiaciuto narcisismo.

Perché quindi si è pensato a questa chiusura nei confronti del nuovo mezzo? Nei trent’anni del muto i titoli pucciniani erano stati messi in pellicola soprattutto come riproposizione dei romanzi o delle *pièces* teatrali dai quali le opere avevano avuto origine. Per questo Puccini non tollerava che la sua musica venisse utilizzata come “colonna sonora” delle sequenze chiave di una narrazione molto più complessa e articolata. Puccini nei confronti del cinema non voleva sentirsi declassato e considerato appunto compositore di colonne sonore per un’ “arte” che lui considerava comunque minore rispetto al Teatro o all’Opera.

Con queste premesse possiamo affermare che volente o nolente, il Maestro di Torre del Lago non ha potuto impedire che la sua musica e le atmosfere delle sue opere venissero divulgate anche attraverso il grande schermo nelle sale di tutto il mondo.

Vedremo come.

---

<sup>4</sup> Pier Marco De Santi, *Si credeva di Sapere e invece...*, in *Puccini al Cinema*, catalogo, Centro Multimediale del Cinema, Aska, 2008, pag. 14

### 1.3 - Giacomo Puccini, un genio contemporaneo

Prima di cominciare ad osservare il fenomeno della messa in pellicola delle opere pucciniane e nella fattispecie di *Madama Butterfly*, che guarderemo più da vicino, dobbiamo innanzi tutto saperne di più del suo compositore. Riportiamo qui di seguito una biografia a cura di Dieter Schickling:

Giacomo Puccini nacque a Lucca il 22 dicembre 1858, ultimo di una dinastia di compositori che da più di un secolo deteneva il monopolio della vita musicale cittadina. Crebbe con sei sorelle e un fratello nella casa di Corte S. Lorenzo. Ricevette i primi insegnamenti musicali dal padre Michele, prima della di lui morte prematura nel 1864. Si iscrisse nel 1868, nella classe di violino, all'Istituto musicale «G. Pacini», una scuola molto rinomata anche fuori Lucca; proseguì poi passando nella classe di composizione, nella quale ebbe come insegnante Carlo Angeloni. Nell'ambiente lucchese nacquero le sue prime composizioni, fra cui la Messa a 4 voci come pezzo per il diploma nel 1880.

Dal 1880 al 1883 Puccini frequentò il Conservatorio di Milano, dove ebbe come insegnanti Antonio Bazzini e Amilcare Ponchielli. Fermamente deciso a fare soltanto il compositore e non l'insegnante o l'interprete, subito dopo l'esame finale al conservatorio compose la sua prima opera lirica, *Le Villi*, con cui partecipò, senza successo, al Concorso Sonzogno per opere in un atto. Alcuni amici riuscirono comunque ad organizzare una prima rappresentazione dell'opera nel 1884. Fu così che Giulio Ricordi, il più importante editore musicale italiano, si accorse di Puccini. Non solo inserì *Le Villi* nel catalogo della sua casa editrice, ma commissionò a Puccini una seconda opera lirica, *Edgar*. La composizione fu molto lunga e laboriosa, e la prima assoluta, nel 1889, fu un insuccesso totale.

Nel frattempo Puccini si era innamorato di una donna sposata, Elvira Bonturi, che nel 1886 abbandonò il marito per lui. Solamente nel 1904, dopo la morte del primo marito di Elvira, i due poterono legalizzare la loro convivenza e legittimare il figlio Antonio, che aveva già compiuto i 17 anni. Nei primi anni della loro relazione la piccola famiglia visse in difficili condizioni finanziarie in diverse case affittate, talvolta anche ospiti da parenti, separati uno dall'altro. Fu soltanto grazie al sempre maggiore successo della sua terza opera, *Manon Lescaut* (1893), che Puccini riuscì a creare una solida base economica per sé e la sua famiglia. Nel 1896 con *La bohème* colse un successo ancora più grande, che si estese presto anche a livello internazionale. Con i lauti guadagni acquistò due edifici a Torre del Lago e Chiatri, a pochi chilometri da Lucca, e li trasformò in due ville di campagna, di cui mantenne la proprietà fino alla morte. Per qualche anno ebbe anche una casa per la villeggiatura a Boscolungo Abetone. A Milano aveva invece un grande appartamento in affitto.

Il successo non mancò neppure alle due opere successive, *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904), grazie alle quali Puccini divenne il compositore vivente più ricco e famoso. Importanti teatri d'opera all'estero rappresentarono cicli quasi completi delle sue opere alla sua presenza (nel 1905 a Buenos Aires e Londra, nel 1906 a Budapest e Londra, nel 1907 a New York, nel 1908 a Parigi). Nel 1910 per la prima volta una prima assoluta di un'opera di Puccini ebbe luogo all'estero: *La fanciulla del West* fece il suo debutto a New York, e si trattò di un grandioso evento. Nel 1913 Puccini ricevette da una casa editrice viennese l'incarico, superpagato, di scrivere un'operetta: ne nacque alla fine l'opera successiva, *La rondine* (1917), con notevoli difficoltà e ritardi a causa della crisi internazionale che, di lì a poco, sarebbe sfociata nella prima guerra mondiale. Puccini trascorse gli anni della guerra, da lui tanto odiata, per lo più in ritiro a Torre del Lago. La prima

assoluta dei suoi tre atti unici *Il trittico*, musicati in quel periodo, ebbe luogo poco dopo la fine della guerra a New York, senza la presenza del compositore. Solo nel 1919 Puccini viaggiò di nuovo verso Londra, e ancora nel 1920 per la prima inglese del *Trittico* e a Vienna per le prime rappresentazioni in lingua tedesca della *Rondine* e del *Trittico*. In entrambe le città quasi tutte le sue opere liriche erano in cartellone nello stesso momento, situazione che si ripeté anche nel 1921 a Montecarlo a conferma della continuità, anzi dell'ampliamento della fama e del successo internazionale di Puccini.

Nonostante questo le sue opere dalla *Fanciulla del West* in avanti venivano rappresentate sempre più raramente, anche in Italia; evidentemente il linguaggio musicale più complesso e progressista che le caratterizzava era meno apprezzato dal pubblico, che preferiva la 'popolarità' delle opere precedenti, da *Manon Lescaut* a *Madama Butterfly*.

In ogni caso i proventi che ricavava dai diritti d'autore bastavano ugualmente a coltivare, anche dopo la guerra, due delle sue passioni predominanti: le automobili (la prima l'aveva comprata già nel 1902 e ne era seguita un'altra dozzina) e, in modo particolare, le case. Nel 1919 comprò la Torre della Tagliata, una casa di origine etrusca nella Maremma proprio vicina al mare. Si liberò presto di quell'edificio solitario e cominciò a far costruire una nuova villa a Viareggio come residenza principale, in sostituzione di quella di Torre del Lago, e vi si trasferì verso la fine del 1921. Prevalentemente in questa casa lavorò alla sua ultima opera lirica, *Turandot*, di cui aveva cominciato ad occuparsi fino dal 1920. Il lavoro era molto problematico e Puccini più volte pensò di abbandonare l'impresa. L'opera non era stata ancora completata quando fu diagnosticato un carcinoma laringeo a Puccini, che già da anni lamentava un mal di gola insistente. Per potersi sottoporre alla cura innovativa e sperimentale della radioterapia, Puccini si recò in una

clinica specializzata a Bruxelles. Sopravvisse però all'operazione solamente pochi giorni e morì il 29 novembre 1924. L'incompiuta Turandot andò in scena per la prima volta nel 1926 e da allora è una delle opere di Puccini più rappresentate.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Dieter Schickling da <http://www.puccinimuseum.org>

## CAPITOLO II - TRA TEATRO E CINEMA, UNA STORIA DI INTRECCI

*Il cinema racchiude in sé molte altre arti;  
così come ha caratteristiche proprie della letteratura,  
ugualmente ha connotati propri del teatro,  
un aspetto filosofico e attributi improntati alla pittura,  
alla scultura, alla musica.*

Akira Kurosawa

### 2.1 - L'incontro tra il cinema e l'opera pucciniana dal muto ai giorni nostri



Figura 2 - Mary Pickford

Abbiamo visto che il cinema delle origini si interessa quindi ai temi dell'opera di Puccini. I titoli preferiti dalle case di produzione da subito sono quattro: *Manon Lescaut*, *La Bohème* (che è anche l'opera più rappresentata al mondo), *Tosca* e infine *Madama Butterfly*. Poi c'è *La Fanciulla del West* che però riscuote interesse solo negli Stati Uniti dove l'attenzione per l'epopea del

West è altissima e soprattutto dove il cinema western sta già spopolando.

Durante il lavoro di ricerca sulle tracce dei primi film muti andati persi, ispirati all'opera pucciniana, sono stati di fondamentale importanza i ritrovamenti di critiche e foto che dimostrano quale fosse il segreto del successo di quello specifico filone: prima di tutto la musica di Puccini, già amata e conosciuta in tutto il mondo, in secondo luogo il "divismo". Sono infatti le grandi star del muto ad interpretare le eroine pucciniane: da Sara Bernhardt, volto della prima Tosca

cinematografica girata in Francia nel 1908, a Mary Pickford, prima Madama Butterfly in pellicola del 1915. E poi la direzione dei più grandi registi del momento come Albert Capellani che firma la prima Bohème del 1912.

Alla fine della Prima Guerra Mondiale si inaugura il “sottofilone” dell’ “opera parallela”, in cui si approfondisce la storia di un personaggio o un particolare momento della vicenda oppure si crea un gioco di specchi come nella pellicola in cui Rosina Storchio interpreta una cantante lirica che nel finale di Madama Butterfly si uccide in scena perché tradita dall’amante. Ma sono molti i film che prendono spunto da scene madri dei melodrammi pucciniani per diventare altro e procedere in una narrazione più affine alla contemporaneità.

Nel 1924 Puccini muore: nei paesi europei e soprattutto negli Stati Uniti prolifica la produzione di pellicole a tema pucciniano mentre in Italia, dove proprio per le resistenze mostrate dal Maestro non si era prodotto alcunché, bisogna aspettare il 1926 per vedere l’unico film importato, una Bohème di Gennaro Righelli.

La vera rivoluzione è ovviamente quella del 1927 con l’avvento del sonoro. Il cinema parla canta e produce un fortunatissimo filone che ha come interpreti le star della lirica: nasce in Italia il genere delle “canzoni del cuore”, esportato in tutto il mondo, che si configura grazie a nomi come Carmine Gallone, Carlo Ludovico Bragaglia e Guido Brignone, la punta più avanzata del cinema déco degli anni del fascismo.

C’è poi la nascita del filone che abbiamo già citato sopra della “biografia romanzata del grande musicista” e si continua a produrre quello dell’ “opera parallela” in cui si riprendono le vicende dei libretti ricontestualizzandole in epoche più recenti. Gli idoli della lirica diventano protagonisti del grande schermo

e la musica di Puccini (o di altri grandi compositori) fa da colonna sonora.

L'opera parallela trova il periodo della sua massima espressione nell'immediato dopoguerra: si aggiungono nuovi personaggi e ambientazioni rispetto alle trame originali, la musica di Puccini diventa "colonna sonora" oppure "brano originale" con la riproposta di brani più celebri interpretati da attori doppiati in playback. Ricordiamo *Avanti a lui tremava tutta Roma* (1946) e *Addio Mimi!* (1951) di Carmine Gallone.

È negli anni Cinquanta che appare un nuovo filone musicale, quello del "film-opera". Negli ultimi dieci anni della sua carriera Carmine Gallone colleziona un successo dopo l'altro mettendo in pellicola quasi tutte le più grandi opere del repertorio nazionale. Puccini rimane comunque per Gallone il musicista prediletto tanto che realizza, oltre ai film-opera anche due film biografici: *Puccini* e *Casa Ricordi*, tanto aspramente criticati in Italia quando adorati in Europa e negli Stati Uniti. Altrettanto apprezzati fuori dai confini nazionali i film-opera di Gallone *Madama Butterfly* del 1955 e *Tosca* del 1956 considerati capolavori.

Con gli anni Sessanta e Settanta il filone del film-opera perde d'interesse per lasciare il posto a colossal e film western. Si inizia a utilizzare la melodia pucciniana come contrappunto alle scene più ricche di pathos anche in quei film in cui con Puccini e le sue opere non c'è alcun legame. Ecco che ha inizio il fenomeno dell' "asincronismo pucciniano" quello che Pier Marco De Santi chiama coniando un neologismo il "Puccini-smo"<sup>6</sup>. Il cinema di tutto il mondo utilizza con infinite modalità e varianti la musica del Maestro di Torre del Lago costruendo così una serie enorme di titoli che costituiscono un corpus a dimostrare

---

<sup>6</sup> Pier Marco De Santi, *Si credeva di Sapere e invece...*, in *Puccini al Cinema*, catalogo, Centro Multimediale del Cinema, Aska, 2008, pag.32

il peso della invidiabile carriera postuma di Puccini nel panorama del cinema mondiale.

## 2.2 - La fanciulla di Nagasaki e il fascino dell'Oriente

Abbiamo detto che tra i titoli pucciniani utilizzati per la messa in pellicola fin dagli albori del cinema c'è anche *Madama Butterfly* sia come trasposizione della vicenda direttamente dal testo teatrale, sia come “opera parallela”, poi come film-opera e infine anche per il fenomeno del “Puccini-smo”. Uno dei motivi forse più evidenti è innanzitutto il fascino per l'Oriente intrinseco in quest'opera, motivazione che affonda le radici nella storia dell'arte e del teatro ottocenteschi.

Torniamo al nostro discorso iniziale in cui prendevamo in analisi il rapporto di contaminazione tra cinema e teatro, un legame tra le due arti talmente stretto che secondo Carlo Ludovico Ragghianti<sup>7</sup> la storia del cinema può essere letta come un capitolo della storia del teatro, inteso, quest'ultimo, come “arte della visione”. Il teatro come *visione*, come spettacolo ottico, s'afferma appunto nell'Ottocento, il secolo che si conclude con l'invenzione del cinema. Ed è a quel tipo di teatro, trionfo della pura spettacolarità e del visivo sulla dimensione letterario-drammaturgica che trae origine, secondo Ragghianti, lo spettacolo cinematografico<sup>8</sup>.

A questo punto possiamo collegare i fili. Nel teatro musicale, L'Oriente ha sempre esercitato un fascino particolare ma è a partire da metà Ottocento che l'interesse si sviluppa fino quasi a poter parlare di un Orientalismo come vero e proprio genere

---

<sup>7</sup> Carlo L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1952, pp. 95-184, poi ripreso in Id., *Arti della visione, Spettacolo*, vol. II, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>8</sup> Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino Einaudi, 2002

teatrale, la stessa cosa avviene nella pittura. L'Oriente riproposto nei film delle origini si lega a ciò che avviene sulle scene teatrali in particolare nel teatro musicale che all'epoca è il genere popolare più amato e diffuso. Il fascino di un mondo lontano, esotico, ricalca l'idea romantica di portare in scena qualcosa di sconosciuto e a suo modo spettacolare. E non a caso «Il grande spettacolo chiamato *Opera* è tra gli spettacoli uditivo-visuali della scena, quello che ha il più grande bisogno di *visioni artificiali* per favorire la propria affermazione e rendere il prodigio, la grandezza, la ricchezza che devono regnarvi».<sup>9</sup>

La nostra *Madama Butterfly* può costituire quindi un esempio di quanto detto fin qui: può motivare almeno in parte la scelta di Puccini di affrontare una storia ambientata nel lontano Giappone e motiva quindi altresì, per un flusso di continuità tra teatro e cinema, la volontà di trasferire in pellicola una vicenda dal gusto così esotico. Quando Giacomo Puccini sceglie *Madama Butterfly* come soggetto per la sua opera lo fa comunque con l'intenzione di liberarsi degli stereotipi che avevano caratterizzato opere più simboliste sul tema dell'Oriente come ad esempio l'*Iris* di Mascagni e per raggiungere questo scopo, dispone di fonti che, fino ad alcuni anni prima, non si sarebbero potute nemmeno immaginare. Puccini assistette tra l'altro, alle rappresentazioni della compagnia dell'attrice giapponese Sada Yacco in tournée a Milano e si fece aiutare dalla moglie dell'ambasciatore nipponico a Roma per risalire alle melodie tradizionali; inoltre chiese la consulenza del musicologo studioso delle tradizioni del Sol Levante Gustav Knosp e si procurò *The Mikado* di Sullivan, di cui una copia è

---

<sup>9</sup> Pietro Gonzaga, *La Musique des yeux et l'Optique Théâtrale*, St. Pétersbourg, 1800, ora in Id., *La musica degli occhi. Scritti di Pietro Gonzaga*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 5, 26

tuttora presente nella biblioteca del Maestro a Torre del Lago.<sup>10</sup> Per comprendere quanto Puccini si avvicini in modo assolutamente personale e anomalo alla tendenza artistica definita Orientalismo, basta ricordare quanto già detto, e cioè che il compositore decide di musicare questo testo, dopo aver assistito ad una rappresentazione a Londra, senza comprendere una parola di quanto pronunciato dagli attori, poiché Puccini non conosceva la lingua inglese. Quello che egli vede al Duke of York's Theatre di Londra è il dramma di David Belasco, *Madame Butterfly Tragedia giapponese*<sup>11</sup>, tratto dalla novella di John Luther Long, pubblicata nel 1898<sup>12</sup>, intitolata *Madame Butterfly (Farfalla)* che a sua volta si può in qualche modo far

derivare da *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti una «storia dura da leggere e da digerire, certo allora meno di oggi, ma col senno di poi veramente pesante»<sup>13</sup> dove si descrivono i giapponesi come



**Figura 3 - Madama Butterfly - Sidney Olcott**

gente dalle abitudini ridicole.

Sempre riprendendo quanto già detto, la prima *Madame Butterfly* in pellicola realizzata nel 1915 da Sidney Olcott, utilizza la stessa fonte dell'opera, cioè la

<sup>10</sup> Elena Formica, *Madama Butterfly*, Catalogo 56° Festival Puccini, Torre del Lago 2010, p.101

<sup>11</sup> Il dramma di Belasco è andato in scena per la prima volta a New York il 5 marzo 1900. Puccini scrive a Giuseppe Giacosa nel maggio del 1901: "Io non sono stato sedotto dalla novella, ma dalla commedia". La lettera pubblicata in A. Groos (a cura di), *Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005, pag. 317.

<sup>12</sup> Una traduzione italiana di *Madame Butterfly* è pubblicata in A. Groos (a cura di), *op.cit.*, pp. 37-75.

<sup>13</sup> Elena Formica, *Madama Butterfly*, Catalogo 56° Festival Puccini, Torre del Lago 2010, p.100

novella di Long, ma ha molti riferimenti anche a Belasco e alla versione operistica. La Cho Cho San di Mary Pickford ad esempio, risente dell'interpretazione del soprano Geraldine Ferrar che per lungo tempo è la personificazione del ruolo pucciniano al Metropolitan (oltre che diva del muto) al fianco del Pinkerton Enrico Caruso.

L'apparato scenografico del film di Olcott, sembra derivare direttamente da quanto realizzato a teatro, sia con il dramma di Belasco, sia nell'opera pucciniana dove la casa di produzione Ricordi aveva concepito una ricostruzione dettagliata dell'ambiente giapponese, utilizzando documenti di provenienza diretta dal Giappone dopo aver fatto svolgere lunghe indagini storico artistiche. È incontestabile che, a parte l'importanza pratica, l'ambientazione può avere una notevole influenza nel delineare il carattere del personaggio, come ha dimostrato Albert Carré nella messa in scena parigina di *Madama Butterfly* all'Opéra-Comique<sup>14</sup>. Anche nel film come a teatro, gli arredi, gli oggetti, le suppellettili d'uso meticolosamente scelte e precise, non sono solo dettagli minuziosi, ma «corrispondono ad una conoscenza della letteratura *japoniste* e trasmettono una concezione corrispondente ad uno sguardo attento al Giappone e ad una volontà precisa di descrizione del personaggio.»<sup>15</sup>.

Abbiamo tracciato quindi, attraverso *Madama Butterfly*, la nostra linea di continuità tra teatro e cinema degli albori. Vedremo adesso come evolve la storia di questo soggetto straordinario nella storia della settima arte.

---

<sup>14</sup> Michele Girardi, *Le droghe della scena parigina*, in *Madama Butterfly mise en scène di Albert Carré*, Torino, EDT, 2012, pp. 3-31.

<sup>15</sup> Maria Ida Biggi e Francesca Castellani *Il giapponismo fra teatro, cinema e pittura. Viaggio nelle fonti del primo adattamento cinematografico di Madame Butterfly* - Cinergie n. 3 - marzo 2013

### 2.3 - Sulle tracce della “diva” Cho Cho San

Per avere più chiaro lo spazio che l'opera pucciniana dedicata alla fanciulla di Nagasaki ha occupato nella storia del cinema diamo adesso uno sguardo alle pellicole sul tema che si sono avvicendate dagli anni del muto ad oggi.

Abbiamo visto che tra i film ispirati ai romanzi e ai drammi che hanno dato luogo ai libretti pucciniani e alle opere liriche del maestro



Figura 4 - Rosina Storchio

accompagnati dalla musica di Puccini c'è la prima *Madama Butterfly* di Sidney Olcott del 1915 e *Harakiri* del 1919 di Fritz Lang a cui dedicheremo un capitolo per approfondire questo primo filone, una *Butterfly sui generis* portata sugli schermi tedeschi e accolta entusiasticamente dalla critica ma mai uscita in Italia. Per quanto riguarda le “opere parallele” cioè quelle che prendendo spunto dal tema originale lo rielaborano, accompagnate dalla musica di Puccini, incontriamo nel 1917 *Come morì Butterfly* per la regia di Emilio Graziani Walter che racconta la storia di una cantante tradita, interpretata da Rosina Storchio, che si suicida realmente in scena durante la recita dell'atto finale del melodramma pucciniano. In *Forbidden City* di Sidney Franklin (1917) la storia di Butterfly è ambientata a New York dove la protagonista vive le stesse passioni dell'eroina giapponese e le

scene principali sono scandite dalle arie pucciniane. *Fior di loto* (*The Toll of the Sea*) è del 1922 diretto da Chester M. Franklin con Anna May Wong nel suo primo ruolo da protagonista. La storia si ispira a quella di *Madama Butterfly*, ambientata in Cina invece che in Giappone. Tra i film degli anni Trenta troviamo invece una *Madama Butterfly* del 1932 per la regia di Marion Gering «dove la scena nella casa delle *geisha* è impostata sull'artificio retorico e spaziale di giochi d'ombre e telai diagonali in continuo scorrimento, installando una provvisorietà percettiva che – come nei primi giapponisti – può farsi metafora di una provvisorietà sociale ed etica.»<sup>16</sup> Per le “opere parallele” degli anni Trenta troviamo invece *Il sogno di Butterfly* del 1939 per la regia di Carmine Gallone, la storia di una cantante lirica e di un direttore d'orchestra scandita dalla musica di Puccini che inizia qui a diventare vera e propria colonna sonora. Sorvoliamo volutamente la serie di pellicole caratterizzate da quello che sopra, secondo una definizione di Pier Marco De Santi, abbiamo chiamato “Puccini-smo”, un fenomeno che coinvolge solo la musica e passiamo direttamente agli anni Cinquanta dove spicca la *Madama Butterfly* di Carmine Gallone del 1954, un vero capolavoro per il filone dei film-opera a cui daremo maggiore attenzione più avanti. Un'opera parallela degli anni Sessanta è *La mia Geisha* di Jack Cardiff del 1961, una sorta di commedia interpretata da Yves Montand, Shirley MacLaine e Edward G. Robinson. Per rincontrare un nuovo film-opera sul soggetto, bisogna attendere gli anni Novanta con la *Madama Butterfly* di Frédéric Mitterand del 1995 mentre del 1993 è il capolavoro di David Cronenberg *M.Butterfly* catalogato tra i film del genere “puccini-smo” nella retrospettiva

---

<sup>16</sup> Maria Ida Biggi e Francesca Castellani *Il giapponismo fra teatro, cinema e pittura. Viaggio nelle fonti del primo adattamento cinematografico di Madame Butterfly* - Cinergie n. 3 - marzo 2013

*Puccini al Cinema* ma che se proprio necessita di una collocazione preferirei inserire nella sezione “opera parallela” e a cui daremo ampio spazio di analisi. *M.Butterfly* rappresenta infatti uno dei più recenti esempi di utilizzo e manipolazione di elementi della vicenda originale arrivando ad un livello superiore di evoluzione della trama.

Per completare il nostro excursus diamo uno sguardo anche alle opere televisive: *Madama Butterfly* appare come film-opera nel 1956 per la regia di Mario Lanfranchi e nel 1974 per la regia di Jeanne Pierre Ponnelle. Tra le rappresentazioni teatrali in home video quella del 1983 per la regia di Brian Large e quella del 2004 di Franco Zeffirelli.<sup>17</sup>

## **2.4 - Conclusioni**

Il cinema eredita senza dubbio da Puccini la creazione dell'atmosfera. Dice Mosco Carner: «è difficile distinguere in Puccini la delineazione di un personaggio dall'atmosfera, perchè le due cose tendono a confondersi... I personaggi musicali di Puccini non tanto sono personalità dotate di vita propria, quanto proiezioni di un'atmosfera, incarnazioni di stati emotivi e in ultima analisi simboli delle spinte e delle tensioni inconsce dell'autore.»<sup>18</sup>

La macchina da presa offre allo spettatore la possibilità di entrare nei piccoli drammi personali dei suoi protagonisti, di avvicinarsi fisicamente ai personaggi, fino al contatto diretto col primo piano, quasi se ne volesse anche esplorare

---

<sup>17</sup> La cronologia è tratta dal catalogo *Puccini al Cinema*, Centro Multimediale del Cinema, 2008

<sup>18</sup> Mosco Carner, *Giacomo Puccini: biografia critica / Mosco Carner*; traduzione di Luisa Pavolini. - Milano: Il Saggiatore, 1961

psicanaliticamente l'anima, giungendo a un'identificazione materiale ed emotiva con loro. Si pensi ai primi piani dei tenori e soprani quando cantano le arie più celebri.

Il prevalere nel cinema dell'elemento visivo potenzia le convinzioni pucciniane dell'importanza degli effetti che si possono ottenere sulla scena sia in termini spettacolari che ritmici e di climax dei sentimenti e dei movimenti interiori o dei movimenti di massa, valorizzando non solo i gesti degli attori, ma la partecipazione di tutti gli elementi dell'azione drammatica a un livello che la scena teatrale non è più in grado di offrire. Il cinema insegna a isolare ogni gesto, a rendere necessario dal punto di vista drammaturgico, ogni elemento della scena, dai fiori alle carte da gioco, dal trucco agli abiti.

La cura delle didascalie nei libretti pucciniani, la quantità di elementi indicati con estrema precisione per la loro importanza agli effetti della creazione dell'atmosfera e delle corrispondenze tra dinamiche interne alla scena e musicali, sembra quasi portare in modo naturale verso una regia di tipo cinematografico.

## CAPITOLO III - MADAMA BUTTERFLY

*“Caro nostro Maestro  
la farfallina volerà,  
ha l’ali sparse di polvere,  
con qualche goccia qua e là,  
gocce di sangue, gocce di pianto...”*  
Giovanni Pascoli

### 3.1 - Un’opera “mutante”

Dato che i titoli pucciniani che hanno dato luogo a capolavori cinematografici (soprattutto nei primi anni), sono stati per lo più altri, perché abbiamo scelto

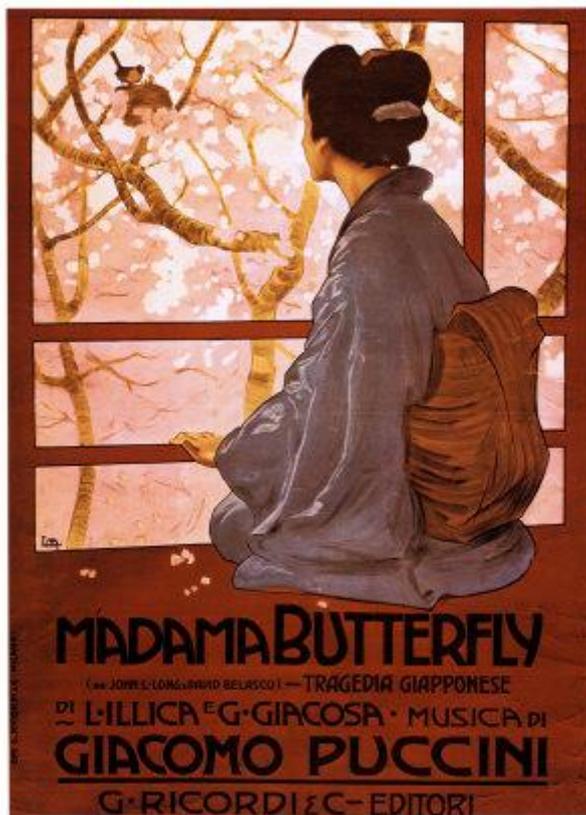


Figura 5 - Madama Butterfly - manifesto originale

proprio *Madama Butterfly* per un’analisi delle opere filmiche ispirata ai capolavori del compositore lucchese? Ebbene, perché *Madama Butterfly*, al cui soggetto Puccini aveva iniziato a pensare nel 1900, debutta solo qualche anno dopo l’*Uscita dalle officine Lumière* (1895) e *L’arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat* (1896) dei fratelli Lumière. Insomma possiamo dire che l’opera è

quasi coetanea della nuova arte.

Per questo motivo forse più di ogni altra opera del Maestro, *Madama Butterfly* rappresenta quel punto di passaggio, al quale proprio lui sembrava aver fatto tanta

resistenza, tra il teatro e il cinema, ma anche tra due mondi così lontani, l'Occidente e l'Oriente e tra due psicologie così diverse, quella maschile e quella femminile. Tutte tematiche e dualismi che, ognuno a modo proprio, sembrano affacciarsi prepotentemente proprio all'aprirsi di un nuovo secolo che sta iniziando, il Novecento. Inoltre *Madama Butterfly* è un'opera in divenire. Potremmo pensare alle varie trasposizioni cinematografiche come al *continuum* di una gestazione complicata e piena di metamorfosi, cambiamenti, ritocchi.

Per decenni si è sostenuta la leggenda che esistesse una Butterfly “originale” eseguita (e fu un fiasco) alla prima assoluta milanese, il 17 febbraio 1904, e che la versione “finale” fosse quella stabilita a Brescia, dove l'opera ebbe una seconda première, appena tre mesi dopo lo spettacolare fallimento scaligero, e colse quel successo indiscutibile che fu la base della fama internazionale di cui gode tuttora.

Dopo l'uscita della bibliografia di Cecil Hopkinson nel 1968<sup>19</sup>, la critica pucciniana ha distinto quattro versioni differenti di *Madama Butterfly* sulla base delle riduzioni per canto e pianoforte edite da Ricordi fra il 1904 e il 1907:

- la prima, impiegata per il debutto scaligero dell'opera uscita nel gennaio 1904
- la seconda, eseguita il 28 maggio 1904 a Brescia uscita nell'aprile 1904
- la terza, destinata alla prima rappresentazione inglese, in lingua italiana, del 10 luglio 1905
- la quarta, per la première francese del 28 dicembre 1906 all'Opéra-Comique di Parigi, uscita nell'autunno 1906, che corrisponde alla versione tuttora eseguita (in italiano).

Come sostiene Dieter Schickling nel saggio *Nel laboratorio di Puccini: le*

---

<sup>19</sup> Cecil Hopkinson, *A Bibliography of the Works of Giacomo Puccini 1858-1924*, Editore Broude Brothers, New York, 1968

cosiddette 'versioni' di *Madama Butterfly*<sup>20</sup> «ognuna delle numerose riprese di Butterfly effettuate fra il 1904 e il 1907 con Puccini presente alle prove, rappresenta una nuova "versione" dell'opera, con differenti e sempre più ampi tagli. Tagli che dal punto di vista drammatico vanno a rimuovere soprattutto i restanti lacerti delle scenette di genere giapponesi e la sferzante derisione delle usanze nipponiche da parte dell'imperialista occidentale Pinkerton. [...]. Non si può determinare quale "versione" di *Madama Butterfly* il Puccini maturo reputasse corretta. Ogni singola recita in cui fu coinvolto fu evidentemente per lui un nuovo esperimento, fino alla fine.»

### **3.2 - La genesi**

Torniamo in modo più dettagliato sulla genesi dell'opera.

Puccini, dopo i successi di *Manon Lescaut*, *La Bohème* e *Tosca*, iniziò a pensare a un nuovo soggetto dall'estate del 1900 valutandone i più disparati. Si era cercato persino di portare a compimento una collaborazione con Gabriele D'Annunzio poi fallita per le diverse esigenze estetiche dei due artisti. Fu a Londra, dopo aver assistito al dramma dell'americano Belasco, *Madame Butterfly*, che Puccini capì immediatamente quale sarebbe stato il suo prossimo tema. Eppure lui come sappiamo non comprendeva l'inglese, ma fu ugualmente impressionato dalla potenza emotiva della rappresentazione. Così quando dopo lunghe trattative tra Ricordi e Belasco, l'accordo fu raggiunto, Puccini affidò il soggetto a Illica chiedendogli di rifarsi alla novella di John Luther Long da cui il dramma di

---

<sup>20</sup> Dieter Schickling, *Nel laboratorio di Puccini: le cosiddette 'versioni' di Madama Butterfly*, in *La Fenice prima dell'Opera*, programma di sala 2012 – 2013, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, pag. 29 - 30

Belasco era a sua volta tratto.

Ma dobbiamo andare ancora più indietro. Prima di passare all'adattamento di Belasco bisogna tenere presente un'altra fonte importante per capire la genesi del libretto di Illica e Giacosa: quella *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti. Il romanzo, pubblicato nel 1887 in lingua francese, ebbe un notevole successo e venne tradotto poco dopo in diverse lingue tra cui l'inglese. Risulta molto probabile che Long ne fosse a conoscenza. Il libro, narrato in prima persona, parla di un giovane tenente di vascello, Pierre, che si sposa temporaneamente con una giovane musmè (le giovanissime che si offrivano agli europei per matrimoni di convenienza per la durata del loro soggiorno) mentre staziona in Giappone. *Madame Chrysanthème* riporta fedelmente e con abbondanza di dettagli usi e costumi giapponesi: la casa di carta in cima alla collina che sovrasta Nagasaki, la processione dei parenti per le nozze, le preghiere cantate della sera, l'attesa di Crisantemo per le visite di Pierre, il signor Kanguro sensale di matrimoni, le grandi maniche del kimono piene di tasche, la cerimonia del tè, i contratti rescindibili mensilmente. La storia del matrimonio del tenente con la piccola Chrysanthème è solo un pretesto per collegare l'uno all'altro i capitoli nei quali Loti dipinge una festa popolare, una figura di fanciulla, una montagna in fiore, una riunione di musmè. Non vi è amore tra Loti e la sua giovane sposa, solo l'abitudine li unisce e la forza di un contratto. Così quando arriva l'ordine di partenza, il tenente Loti ne è quasi contento, e Chrysanthème perde gli ultimi momenti prima della separazione a verificare se le monete ricevute dal suo ex-amico hanno il peso richiesto. Il personaggio principale è Pierre, insensibile come il Pinkerton pucciniano mentre Chrysanthème è posta in secondo piano, fredda e

per niente sentimentale. Da questo romanzo Puccini trasferirà nel primo atto dell'opera l'atmosfera poetica e l'idillio dell'innamoramento e la cura minuziosa della descrizione delle piccole cose.

Ma perché Puccini, che stava lavorando su una Maria Antonietta, o sul personaggio di Tartarin de Tarascon è stato folgorato dalla rappresentazione di Belasco e ha scelto un soggetto così esotico per la sua nuova opera?

Abbiamo già parlato della febbre per l'orientalismo o più in particolare per il *Japonisme*, esplosa a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, una moda funzionale a veicolare messaggi filo-colonialisti e scoppiata in corrispondenza all'apertura del Giappone al mondo. Storicamente, la convenzione di Kanagawa (1854) tra Stati Uniti e Giappone infatti, dette avvio a una serie di trattati simili con il resto delle potenze occidentali. Tra il 1868 e il 1869, dopo due secoli e mezzo di Shogunato Tokugawa che aveva chiuso il paese al resto del mondo, ci fu la Restaurazione Meiji. Il nuovo regime, guidato dall'Imperatore Matushito, iniziò a modificare la struttura politica, sociale ed economica del Giappone, basandosi sul modello occidentale. Il 1874 fu l'anno dell'apertura ai gruppi religiosi stranieri. Tra i primi missionari ad approdare nel paese del Sol Levante vi furono i coniugi Correll che a Nagasaki furono testimoni della vicenda che sarebbe diventata la base della *Madama Butterfly* di Puccini. La principale testimonianza riguardante gli eventi originali si trova in una memoria di Jennie Correll, pubblicata nel 1931 su "The Japan Magazine". Il testo parla della tragedia di Cho Cho San, una fanciulla da Tea house, e mette in evidenza il ruolo di Jennie Correll nel proporre la storia all'attenzione del fratello scrittore John Luter Long. Egli, rimasto affascinato dalla vicenda, la mise sotto forma di racconto che venne pubblicato nel

1898 nel numero di gennaio di “The Century”.<sup>21</sup>

In questo contorto passaggio “Luther Long (e se vogliamo Loti, come abbiamo detto sopra)/Belasco/Puccini”, possiamo dire che a livello tematico il cambiamento più importante che porta al libretto dell’opera lirica avviene rispetto al racconto di Long: infatti mentre Long lascia in vita Butterfly e la fa fuggire col suo bambino, già Belasco non salva l'eroina dal suicidio e fa sì che la coppia di americani adotti il bambino. Belasco aveva inoltre inserito una grande innovazione scenica cioè la veglia di Cho Cho San, Suzuki e Dolore, durante la quale, attraverso un sapiente uso delle luci e della musica e con l'assenza di dialoghi, lo spettatore “attendeva” insieme ai personaggi il passare della notte e l'arrivo di Pinkerton.

Tracciare questa genealogia di *Madama Butterfly*, seppur a grandi linee, ci serve per avere presenti le fonti da cui proviene il libretto pucciniano, ma anche per orientarci meglio nell’analisi di quelle pellicole, specialmente le prime ispirate a *Madama Butterfly*, che fanno riferimento alle fonti pucciniane più che all’opera stessa. Ma arriviamo all’opera.

### **3.3 - Di che cosa parla Madama Butterfly**

Per poter fare qualsiasi tipo di comparazione con le pellicole che esamineremo prendiamo innanzi tutto come riferimento, la versione utilizzata per la messa in scena di Albert Carré per la “prima francese” di *Madama Butterfly* all’Opéra-Comique di Parigi (28 dicembre 1906) perchè è quella che si avvicina più di tutte

---

<sup>21</sup> A. Groos (a cura di), *Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005, pag.18

al senso definitivo della tragedia e perché dagli interventi apportati in questa occasione ha origine la versione cui assistiamo oggi nei nostri teatri.

Giacomo Puccini fece conoscenza di Albert Carré quando questi si apprestava a mettere in scena la prima francese di *La Bohème* il 13 giugno 1898 poco dopo il suo insediamento alla guida dell'Opéra-Comique di Parigi.

Puccini stava rivolgendo sempre maggiore attenzione alla messa in scena, trattandola come componente essenziale per la realizzazione dell'opera.

«Prima di *Butterfly*, il compositore aveva dato diverse prove della sua capacità di concepire scena e azione in rapporto alla musica mediante quadri spettacolari come il *Te Deum* in *Tosca*. [...] Ma *Madama Butterfly*, quale dramma psicologico e di costume, sollecitava invece la cura per il singolo gesto, ma soprattutto ben si adattava a una lettura registica nel senso moderno del termine»<sup>22</sup>.

#### ATTO PRIMO

Su una collina presso Nagasaki sorge la casetta giapponese che Pinkerton, luogotenente della marina americana, ha comperato per novecentonovantanove anni (con facoltà ogni mese di rescindere i patti) allo scopo di farne un nido nuziale provvisorio. Egli, infatti, sposterà quel giorno stesso all'uso giapponese la quindicenne *Madama Butterfly* (Cio-Cio-San), procurata dal sensale di matrimoni Goro per soli cento yen insieme all'ancella Suzuki e ai servi. Pinkerton spiega al console americano Sharpless di essere conquistato dalle ingenue arti di Cio-Cio-San, ma non esita a levare il calice per le sue future autentiche nozze con un'americana.

Accompagnata dalle amiche giunge *Butterfly*. Ella narra la sua storia:

---

<sup>22</sup> Michele Girardi, *Le droghe della scena parigina*, saggio introduttivo in: Giacomo Puccini, *Madame Butterfly, mise en scène di Albert Carré*, edizione critica di Michele Girardi, Torino, ed. 2012, (Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini, sezione terza – Disposizioni sceniche e Livrets de mise en scène», 4), pp. 7-8

nata da ricca famiglia, per rovesci di fortuna dovette rassegnarsi a far la geisha. Ora è felicissima di sposare Pinkerton, e tanto lo ama che ha perfino ripudiato i suoi dèi di nascosto dai parenti, che ora sopraggiungono insieme al commissario imperiale e all'ufficiale del registro per la stipula del contratto nuziale.

I due sposi sono quasi riusciti a liberarsi degli ospiti, quando irrompe furibondo lo zio bonzo di Cio-Cio-San, che ha saputo della conversione religiosa della fanciulla e impone ai parenti di rinnegarla. Il pianto di Butterfly viene placato da Pinkerton che la stringe voluttuosamente a sé e la bacia attirandola nella stanza nuziale.

## ATTO SECONDO

### Parte prima

Nella casetta Suzuki prega perché Butterfly non pianga più. Da tre anni, infatti, Cio-Cio-San aspetta invano il ritorno di Pinkerton, partito con la promessa di tornare, e immagina il giorno in cui sull'estremo confine del mare apparirà la nave americana che le restituirà il marito.

Accompagnato da Goro, giunge Sharpless; prima che egli possa spiegare la ragione della sua visita, Butterfly gli racconta dell'ennesimo pretendente trovato da Goro, il ricco Yamadori, che lei ha categoricamente respinto, persuasa che Pinkerton l'abbia sposata per amore e secondo la legge americana. Rimasto solo con l'illusiva, Sharpless cerca di leggerle una lettera del tenente, che in America s'è sposato: ma prima che riesca ad arrivare in fondo, Butterfly esce e ricompare con un bambino biondo, avuto da lui. Commosso, Sharpless parte promettendo di informare il babbo.

Improvvisamente il cannone annuncia l'entrata di una nave americana nel porto: è l'Abramo Lincoln, così a lungo attesa. Butterfly sussulta di gioia

e dopo aver riempito la casa di fiori indossa l'abito del giorno delle nozze. Poi si mette a vegliare dietro un paravento insieme a Suzuki e al bimbo, mentre scende la notte.

#### Parte seconda

È l'alba, la notte è trascorsa invano e Butterfly sale a riposare. Intanto Pinkerton, giunto a Nagasaki con Kate, sua legittima consorte, sale alla casetta; entrambi sperano che Suzuki possa preparare Butterfly al colpo atroce. Ma ecco irrompere nella stanza Cio-Cio-San che cerca invano Pinkerton, fuggito in preda al rimorso: quando vede Kate, comprende ogni cosa. L'americana si dice disposta a prendersi cura del bimbo in avvenire, ma Butterfly lo darà soltanto al suo adorato, se questi fra mezz'ora lo verrà a richiedere. Quindi ordina a Suzuki di far compagnia al bimbo e, rimasta sola, si prepara al suicidio. All'improvviso rientra il figlio: dopo avergli rivolto uno straziante addio, lo allontana, si trafigge e muore nello stesso istante in cui Pinkerton la chiama da fuori.

«Formalmente la chiusura del sipario a metà del secondo atto», afferma Elisabetta Guidugli<sup>23</sup> «determina la divisione dell'opera in tre atti. Concettualmente l'azione è continua e interromperla solo per consentire al pubblico di prendersi un caffè o fumare una sigaretta, guasta irrimediabilmente l'atmosfera creata nel secondo atto.»

I due temi principali dell'opera sono il dramma psicologico della protagonista che si interseca con lo scontro fra due civiltà: Ovest contro Est. La moda

---

<sup>23</sup> Elisabetta Guidugli in *Madama Butterfly*, Catalogo 53° Festival Puccini, Torre del Lago, 2007, pag. 59

dell'orientalismo presupponeva subdolamente o esplicitamente, una subalternità delle culture asiatiche a quelle occidentali; l'oriente veniva anche rappresentato come la parte femminile del mondo, mistificando un simbolo come il Tao e facendo del dualismo Yin-Yang una forzata allegoria oriente/occidente. Questo conflitto viene incarnato visivamente e acusticamente dalla contrapposizione fra linguaggi musicali, gestualità, costumi e maniere occidentali e orientali. Da una parte abbiamo l'imperialismo economico e culturale statunitense rappresentato da Pinkerton, dall'altra una civiltà lontana e raffinata rappresentata da Butterfly. E se l'importanza dell'ambientazione musicale per Puccini è sempre stata una delle sue maggiori preoccupazioni, per *Madama Butterfly* divenne fondamentale così che in questo caso, proponendo l'ambientazione da una prospettiva giapponese, quella americana finisce per assumere la funzione di intruso. Anche musicalmente. Per mettere in risalto come il matrimonio sia null'altro che una metafora della supremazia statunitense, cui il Giappone non poteva che adeguarsi, Puccini contrappose alle numerose melodie utilizzate per descrivere il mondo delicato in cui vive la protagonista un solo tema americano, ossia quello che all'epoca era l'inno della marina (divenne inno nazionale nel 1931), *The Star-Spangled Banner*. L'inno riesce perfettamente a far assumere agli spettatori la prospettiva drammatica costruita dall'autore: contro il raffinato mondo sonoro orientale si staglia la melodia che rappresenta l'Occidente e i suoi valori, come contro la cultura secolare del Giappone sta la giovane forza tecnologica degli Stati Uniti, in rapido e inarrestabile consolidamento.

Sempre negli anni in cui abbiamo detto spopolava il gusto per l'Orientalismo, gli accenti posti sul misterioso fascino dell'oriente fungevano da "afrodisiaco", e

l'emisfero Yin del mondo rimaneva terra di conquista, una civiltà decorativa e vacua, un parco giochi per occidentali arroganti e senza scrupoli. Le imprese coloniali quindi, stante la corrispondenza di cui sopra, divenivano allegorie di conquiste erotiche, quando non di stupro etnico.

Non di rado, tuttavia, letterati, poeti, commediografi e musicisti componevano opere di ispirazione e ambientazione esotica senza viaggiare oltre i confini dell'Europa o degli opulenti Stati Uniti d'America. Lo stesso Puccini come abbiamo visto aveva conosciuto le usanze giapponesi attraverso una sommaria visione di *Madame Butterfly* a Londra (dove egli si trovava per assistere alla prima inglese di Tosca) e grazie alla frequentazione dell'attrice Sada Jacco e della moglie dell'ambasciatore del Giappone in Italia, Madame Isako Oyama.

Le varianti più importanti nell'intero processo di revisione dell'opera riguardano 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. Possiamo dire che Cho Cho San viene affascinata dall'Occidente così come Pinkerton viene attratto dall'Oriente ma scaturendo un cortocircuito che sintetizza proprio quel rapporto conflittuale tra maschile e femminile, tra eros e thanatos.

Lei è Butterfly, la farfalla che Lui, Pinkerton, il tenente della Marina degli Stati Uniti, lo yankee americano che tutto può avere, ha scelto di trafiggere con uno spillo per la sua preziosa collezione, giocattolo grazioso che è divenuto sua moglie, la geisha che quindicenne resterà legata a lui per novecentonovantanove anni. Lui la lascerà, lo sa già quando preso dalla passione decide di sposarla, approfittando della possibilità di prosciogliere ogni mese il matrimonio come la legge giapponese gli consente. Cho Cho San si fida, cede all'amore, in modo

completo, totale come totale è quest'opera. "Badate, ella vi crede", sostiene il console americano Sharpless. Ed è vero, a tal punto che attenderà fiduciosa per tre anni Pinkerton che le aveva promesso di ritornare "nella stagione beata che il pettirosso rifà la nidiata" e lei chiede a Sharpless, a conclusione di questa estenuante attesa, con un'ingenuità disarmante, se per caso in America i pettirossi non usano far il loro nido così spesso come in Giappone. È a tal punto fedele al suo amore che le è più facile piegare la natura alla menzogna che non se stessa alla realtà dei fatti. Lei vive sola nel fondo sacro dell'amore e vi si attacca aderendovi perfettamente. Amore e morte, Eros e Thanatos, Dioniso e Apollo, ancora una volta danzano insieme: due facce della stessa medaglia. E, quando la verità le si presenterà davanti e lei non potrà più voltarsi di là perché è entrata a casa sua e si chiama Kate e le sta chiedendo perdono per averle involontariamente fatto del male sposando quello che Butterfly credeva ancora suo marito, tutto sarà compiuto e di fronte alla realtà sarà meglio morire con onore piuttosto che vivere nel disonore. Lei adesso non è più una farfalla, la speranza non la abita più e il suo bambino, che amava doppiamente perché figlio suo e di Pinkerton, a cui assomiglia, deve poter andar via senza rimpianti: andare oltre l'oceano, vivere da benestante, essere americano. Un sacrificio - il suo suicidio - che ha il sapore della rinascita, dell'estrema adesione al proprio sacro dire sì alla vita pur sconfinando all'apparenza nella contraddizione, nell'irrazionalità. Non è vendetta, nonostante l'urlo di rimorso di Pinkerton che rimane come eco nell'orecchio dello spettatore attonito prima della chiusura del sipario.

«Rappresentare ambienti, oggetti, rituali del Sol Levante con la maggior precisione possibile, come fece Carré non solo eliminando dall'atto iniziale

rispetto alle versioni precedenti, 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.»<sup>24</sup>

Ecco che Carrè aveva eliminato le parti più “grossolane” dove i parenti di Cho Cho San apparivano ridicoli e portatori di vizi. Così anche Cho Cho San e le amiche escono in scena nel primo atto mantenendo un contegno dignitoso, non s'inginocchiano più davanti all'incarnazione del dio occidentale come durante la prima scaligera, ma si flettono con grazia in un atteggiamento tipico giapponese.

Con i nuovi tagli voluti da Carrè e già previsti da Puccini il dramma diventa molto più stringente e i tempi si accorciano.

### **3.4 - I personaggi**

I personaggi, nonostante le varie revisioni di libretto e spartito non mutano radicalmente. Sharpless ad esempio mostra gentilezza d'animo ed è disposto ad integrarsi nel mondo in cui è ospite. Nella messa in scena di Carrè egli è l'unico che possa accedere all'universo dell'eroina, perno attorno al quale ruota l'azione. Pinkerton diventa meno volgare a Parigi ma anche se non sbeffeggia più apertamente i giapponesi, egli continua ad avere atteggiamenti sprezzanti nei loro confronti: ostenta la sua agiatezza pagando il commissario imperiale e un musicista durante il matrimonio, si allontana seccato da Suzuki quando questa gli

---

<sup>24</sup> Michele Girardi, *Le droghe della scena parigina*, saggio introduttivo in: *Giacomo Puccini, Madame Butterfly, mise en scène di Albert Carré*, edizione critica di Michele Girardi, Torino, ed. 2012, (Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini, sezione terza – Disposizioni sceniche e Livrets de mise en scène», 4), pag. 18

canta delle massime di saggezza, fuma con spavalderia e continua a ridere e scherzare con il console quando arrivano i parenti.

Goro, il sensale di matrimoni, fa da cerniera tra Est e Ovest e la sua avidità di denaro lo avvicina maggiormente a modelli occidentali.

Nella versione di Parigi Cho Cho San soddisfa appieno le condizioni di un'eroina tragica: Fanciulla quindicenne strappata all'età "dei giochi", aderisce a un costume sociale del suo Paese e del suo tempo, ma il matrimonio risulta il riscatto dalla povertà e dall'infamante professione della geisha. La sua autoconvinzione di moglie americana viene demolita dal precipitare degli 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 al quale doveva soltanto procurare svago, deve ristabilirlo con il proprio sacrificio.

Mercedes Viale Ferrero, comparando la Butterfly di Belasco con quella di Carré nota 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.»<sup>25</sup>

Carré propose al compositore una messinscena che rappresentava visivamente con particolare eloquenza il conflitto fra la protagonista e il mondo esterno, aumentando a dismisura lo spessore tragico dell'eroina. Puccini aderì, anche perché aveva maturato nel corso delle revisioni convinzioni simili a quelle del

---

<sup>25</sup> Mercedes Viale Ferrero, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, «Studi Pucciniani», I, 1998, pp. 19-42

*metteur en scène*: tagliò alcune scenette e rielaborò profondamente due dei tre assoli della protagonista, ma soprattutto intervenne nel finale, alleggerendo il peso della moglie americana del tenente imperialista.

Per concludere va aggiunto che *Madama Butterfly* è senza dubbio un dramma psicologico, anzi si può dire “psicoanalitico” (non dimentichiamo che il 1898 è l’anno de *L’interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud) e che Cho Cho San può essere considerata l’apoteosi del mito femminile così caro alla cultura di fine Ottocento in Italia. Forse in nessuna altra opera la figura della protagonista è infatti così egemone al punto di annullare o di relegare quasi a “spalle” gli altri personaggi. Tutte le fortune di Butterfly sono dunque nelle mani e nella voce della protagonista che resta il ruolo decisamente più impegnativo di tutto il repertorio pucciniano.

### **MADAMA BUTTERFLY (Locandina)**

Tragedia giapponese in due atti

di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

(da John L. Long e David Belasco)

Musica di Giacomo Puccini

MADAMA BUTTERFLY (Cio-Cio-San) Soprano

SUZUKI, servente di Cio-Cio-San Mezzosoprano

KATE PINKERTON Mezzosoprano

F. B. PINKERTON, tenente nella marina degli Stati Uniti Tenore

SHARPLESS, console degli Stati Uniti a Nagasaki Baritono

GORO, nakodo Tenore

Il principe YAMADORI Tenore

Lo ZIO BONZO Basso

Lo zio YAKUSIDÉ Baritono

Il COMMISSARIO IMPERIALE Basso

L'UFFICIALE DEL REGISTRO Basso

La MADRE di Cio-Cio-San Mezzosoprano

La ZIA Mezzosoprano

La CUGINA Soprano

DOLORE Parte recitata

Parenti, amici ed amiche di Cio-Cio-San, servi.

## **PARTE II – ANALISI DEI FILM**



## CAPITOLO IV – MADAMA BUTTERFLY SECONDO FRITZ LANG

*Sono molto felice quando faccio un film.  
Non è una seconda vita per me, "è la vita".*  
Fritz Lang

### 4.1 - Introduzione

Per seguire l'evoluzione delle modalità con cui il titolo pucciniano è stato affrontato nel corso della storia del cinema, prendiamo in esame tre pellicole che condividono la tematica ma che di fatto si differenziano enormemente tra loro innanzi tutto perché appartengono a tre epoche storiche differenti, secondariamente perché si collocano nei tre filoni che abbiamo distinto. Infine perché si tratta di tre film girati da tre grandissimi registi.

Il primo titolo che affronteremo è *Harakiri* di Fritz Lang: siamo negli anni del muto e come sappiamo all'epoca dell'uscita del film di Lang - riconosciuto maestro del cinema mondiale, qui prodotto dalla DECLA dopo *Habblut*, *Der Herr der Liebe* e *Die Spinnen, 1. Teil - Der Golden See*, tutti del 1919 - la *Madama Butterfly* veniva portata solo sui palcoscenici dei grandi teatri lirici e l'unica altra trasposizione cinematografica era quella americana del 1915 di Sidney Olcott.

### 4.2 - Fritz Lang

Fritz Lang, pseudonimo di Friedrich Christian Anton Lang nasce a Vienna il 5 dicembre 1890. È stato definito "uno dei maestri universalmente riconosciuti del

cinema" (Aurélien Ferenczi<sup>26</sup>), "il più grande maestro del cinema tedesco" (Sandro Bernardi)<sup>27</sup>, "il simbolo stesso del cinema" (Jean Luc Godard,<sup>28</sup> che ha voluto nel ruolo del regista nel suo film *Il disprezzo*<sup>29</sup>).

Lang è uno dei primi registi consapevoli del proprio ruolo creativo, in quarant'anni di attività ha realizzato un'opera imponente.

«Dal 1919 al 1960, Fritz Lang ha girato 15 film muti e 30 sonori. Ha attraversato il melodramma, le avventure da feuilleton, la storia edificante, la leggenda, la fantascienza, lo spionaggio, il poliziesco talvolta psicanalitico, la commedia musicale e non, la testimonianza sociale, il western, il film resistenziale o di guerra.[...]»<sup>30</sup>



**Figura 6 - Fritz Lang**

<sup>26</sup> Aurélien Ferenczi, *Fritz Lang*, Cahiers du Cinéma, 2007

<sup>27</sup> Sandro Bernardi, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio Editori, 2007, pag. 134.

<sup>28</sup> Jean Luc Godard, *Il cinema è il cinema*, traduzione di Adriano Aprà, Milano, Garzanti 1981

<sup>29</sup> Sequenza iniziale de *Le mepris* di Jean Luc Godard in cui recita Fritz Lang

<sup>30</sup> Francis Courtade, *Fritz Lang*, Paris, 1963, citato da Comune di Roma, Assessorato alla cultura, *Fritz Lang*, p. 15

Inizia la sua carriera con grande successo nella Germania della Repubblica di Weimar, con l'avvento di Hitler al governo sceglie l'esilio, vive una breve parentesi in Francia, ricomincia da capo in America, a Hollywood, e ritorna infine in Europa nell'ultimo periodo. Vicino alle correnti artistiche cinematografiche a lui contemporanee, la scuola espressionista tedesca, il teatro da camera Kammerspiel e il movimento denominato Nuova oggettività (Neue Sachlichkeit), non si identifica in nessuna di esse.

Di se stesso Lang dice: «Innanzitutto dovrei dire: io sono una persona che guarda. Recepisco le esperienze solo attraverso gli occhi...»<sup>31</sup> e del suo mestiere: «Sono molto felice quando faccio un film. Non è una seconda vita per me, "è la vita". Forse è per questo che mi disinteresso del film una volta che è stato scritto, girato, montato. A quel punto non posso più fare niente per lui: il film ha una sua vita propria e non fa più parte della mia.»<sup>32</sup>

Durante l'infanzia frequenta la Volksschule e dal 1905 la Realschule. Dal 1907, assecondando i desideri del padre, inizia a studiare architettura alla Technische Hochschule di Vienna. Poi si trasferisce all'Accademia di Arti Grafiche per dedicarsi alla pittura. Durante gli anni della sua formazione, legge molto, indiscriminatamente, letteratura colta e romanzi popolari o d'avventura: Karl May e Jules Verne, libri sull'occultismo, il Golem di Mayrink, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, i classici tedeschi e austriaci, Shakespeare, Hans Sachs. Nel 1911 lascia la famiglia e si iscrive alla Staatliche Kunstgewerbeschule di Julius Dietz di Monaco, per seguire i corsi del pittore simbolista Franz von Stuck. Nel 1912 inizia a viaggiare per l'Europa, Germania, Belgio, Paesi Bassi, Russia; e,

---

<sup>31</sup> Fritz Lang, in Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, p. 9.

<sup>32</sup> Fritz Lang in Luc Moullet, *Fritz Lang*, pag. 116

più tardi, anche per l'Asia, Turchia, Asia Minore, Bali; infine il Nordafrica. Si guadagna da vivere illustrando cartoline, vendendo disegni e vignette per qualche giornale. Nel 1913 approda a Parigi e vi rimane fino all'agosto 1914. Abita a Montmartre, prende lezioni di pittura da Maurice Denis e la sera fa ritratti dal vivo all'Académie Julien. Nel tempo libero frequenta assiduamente i cinema francesi. Il cinema lo interessa già molto da un punto di vista creativo. Allo scoppiare della guerra fa ritorno a Vienna; è chiamato sotto le armi e dal gennaio 1915 arruolato come ufficiale di riserva per combattere nelle file dell'esercito austro-ungarico. È ferito diverse volte e riceve alcune medaglie. All'inizio del 1918, dopo essere stato gravemente ferito, è rimpatriato dal fronte italiano a Vienna, dove viene ricoverato per due mesi all'ospedale militare. È dichiarato inabile al servizio attivo. Approfitta della lunga convalescenza per scrivere copioni e sceneggiature per film. Riesce a venderne due a Joe May, *Die Hochzeit im Excentricclub* (Matrimonio al club degli eccentrici) e *Hilde Warren und der Tod* (Hilde Warren e la morte). Alcuni mesi più tardi, tornato a Vienna in licenza, va a vedere il film tratto dalla prima sceneggiatura venduta: amara è la delusione di non trovare nei titoli di testa il suo nome come sceneggiatore, e soprattutto gli sembra irriconoscibile il prodotto che ne è uscito. Successivamente, in un teatro di Vienna dove recita la parte di un tenente in una commedia intitolata *Der Hias* per guadagnare qualcosa, viene notato dal produttore Erich Pommer che gli offre un contratto con la Decla a Berlino.

Berlino era la capitale della cinematografia tedesca. Qui Lang, all'inizio, lavora come scrittore di copioni presso la casa di produzione di Erich Pommer, la Decla, e continua anche a recitare per arrotondare i guadagni modesti.

Nel 1919 riceve l'incarico di girare il suo primo film *Halbblut*. Si trova a lavorare proprio nei giorni della insurrezione spartachista. Gira poi, sempre nel 1919, un secondo film *Der Herr der Liebe*. Entrambe queste prime opere risultano perdute. È sopravvissuta invece la copia del terzo film *Die Spinnen, 1. Teil: Der Goldene See* (I ragni: Il lago dorato). Seguono poi *Harakiri* e la seconda parte de *Die Spinnen, 2. Teil: Das Brillantenschiff* (I ragni: la nave dei diamanti). I film a quei tempi si scrivevano e si giravano in poco tempo.

Nel 1919 si sposa con Lisa Rosenthal. Nel 1920 ottiene la cittadinanza tedesca.

*I ragni* è un successo, ma Lang è deluso dalla produzione che gli ha impedito di realizzare due progetti a cui teneva molto: *Das indische Grabmal erster Teil - Die Sendung des Yoghi* (Il sepolcro indiano) di cui aveva scritto la sceneggiatura e che fu girato da Joe May e *Il gabinetto del dottor Caligari* che gli era stato promesso e che fu invece affidato a Robert Wiene. Abbandona dunque la Decla e firma un contratto con la May-Film GmbH.

Per la nuova casa di produzione scrive una sceneggiatura in quattro parti *Der Silberkönig* (Il re d'argento) e dirige un nuovo film *Das wandernde Bild* (La statua errante) la cui sceneggiatura viene scritta a due mani da lui e da Thea von Harbou. L'incontro con la scrittrice segna l'inizio di un sodalizio artistico e sentimentale che durerà fino al 1933. Thea von Harbou scriverà le sceneggiature dei suoi film più celebri e lo sposerà nel 1922.

Nel 1921 arriva il suo primo grande successo internazionale con la favola romantica d'amore e di morte *Destino*. Seguono *Il dottor Mabuse* «un thriller che fonde in un intrigo poliziesco la mitologia del superomismo con il tema della

predestinazione e il sentimento metafisico dell'inevitabile colpevolezza umana»<sup>33</sup>;

I *Nibelunghi*, una saga epica; *Metropolis*, grandioso capolavoro fantascientifico.

Nel 1931 esce sugli schermi il primo film sonoro di Lang: è *M - Il mostro di Düsseldorf*, un capolavoro di angoscia e di terrore, «...un'aspra, geniale parabola sui riacquistati temi della colpa e dell'ambigua giustizia umana.»<sup>34</sup>

Nel 1932, preoccupato dello svilupparsi del movimento nazista, Lang decide di girare un nuovo film su Mabuse, il personaggio creato nel 1921, *Il testamento del dottor Mabuse*.

Nel 1933, con la salita al potere del Nazismo, a Lang, già molto affermato, pare fosse stata offerta da Joseph Goebbels in persona la carica di dirigente nell'industria cinematografica, nonostante il regime avesse violentemente avversato una delle sue pellicole più celebri, *M - Il mostro di Düsseldorf*, ed avesse impedito la distribuzione di *Il testamento del dottor Mabuse*. Lang inizialmente accetta l'offerta, ma abbandona la Germania la sera stessa, sospettando una trappola mentre Thea von Harbou resta in patria e collabora con il regime, continuando a scrivere e dirigere film.

Lang si stabilisce in un primo tempo in Francia. A Parigi incontra Erich Pommer, che aveva lasciato la Germania qualche settimana prima di lui. Alcuni amici gli procurano la “carte de travail” e dirige per la French Fox Film *La leggenda di Liliom*, una tragicommedia. Il film non ha successo e Lang non riceve altre proposte di lavoro dai francesi. È la Metro-Goldwyn-Mayer a proporgli un contratto e il regista lascia a malincuore Parigi per Hollywood.

Arriva negli Stati Uniti, ad Hollywood, nel 1934. Diventa cittadino statunitense

---

<sup>33</sup> Fernaldo Di Gianmatteo, *Dizionario universale del cinema*, vol. II, p. 844

<sup>34</sup> Ibid.

nel 1939.

Firma per la MGM il primo contratto negli USA il 1° giugno 1934 e la carriera hollywoodiana gli fa conoscere una nuova serie di successi. Mantiene una certa indipendenza nei confronti delle case di produzione, che cambia abbastanza spesso, firmando contratti brevi e riservandosi un margine di autonomia per portare a compimento i suoi progetti. Realizza dapprima una trilogia realista e sociale: *Fury, Furia*, del 1936, un pamphlet sul linciaggio e l'irrazionalità della folla, *You Only Live Once, Sono innocente*, del 1937, la tragedia dell'impossibilità di reintegrarsi nella società per chi esce dal carcere, *You and Me* del 1938, una commedia sulla inutilità del furto, per la quale Kurt Weill scrisse la musica. Il produttore Darryl Francis Zanuck gli propone di girare due western sul tema della vendetta: *The Return of Frank James, Il vendicatore di Jess il bandito*, del 1940 e *Western Union, Fred il ribelle*, del 1941. Negli anni della seconda guerra mondiale si impegna in opere legate al contesto bellico e politico, come *Man Hunt, Duello mortale*, del 1941; *Hangmen Also Die!, Anche i boia muoiono*, del 1943, scritto con Bertolt Brecht; *Ministry of Fear, Il prigioniero del terrore*, del 1944 e *Cloak and Dagger, Maschere e pugnali*, del 1945.

Negli anni quaranta dirige una serie di film noir, spesso venati di elementi psicoanalitici: *The Woman In The Window, La donna del ritratto*, del 1944, *Scarlet Street, La strada scarlatta*, del 1945, remake de *La cagna* di Jean Renoir, *Secret beyond the Door, Dietro la porta chiusa*, del 1948 e *House by the River, Bassa marea*, del 1950.

Negli anni cinquanta, ad eccezione di un film di guerra, *American Guerrilla in Philippines, I guerriglieri delle Filippine*, del 1950, di un western romantico con

Marlene Dietrich, *Rancho Notorious* del 1952 e di un film d'avventura *Moonfleet*, *Il covo dei contrabbandieri*, del 1954, continua a girare melodrammi, film di suspense e film noir: *Clash By Night*, *La confessione della signora Doyle*, del 1952, *Human Desire*, *La bestia umana*, del 1954, tratto da *La Bête humaine* d'Émile Zola, remake di un altro film di Jean Renoir.

*The Blue Gardenia*, *Gardenia blu* e *The Big Heat*, *Il grande caldo*, del 1953, *While The City Sleeps*, *Quando la città dorme* e *Beyond a Reasonable Doubt*, *L'alibi era perfetto*, del 1956, si possono raggruppare per il tema comune: il ruolo svolto dai mass media nella società moderna. Il critico Renato Venturelli definisce gli ultimi tre “newspaper's trilogy”.

Lang decide di tornare in Germania verso la fine degli anni sessanta.

Gira due film di genere avventuroso-esotico, ambientati in India, *La tigre di Eschnapur* (1958) e *Il sepolcro indiano* (1960), con i quali riprende e realizza un lontano progetto ideato e scritto con Thea Von Harbou nel 1921 e sottrattogli da Joe May. I film sono accolti in modo contrastante dalla critica ma sono apprezzati dal pubblico e ottengono un buon risultato commerciale.

L'ultimo film, *Die tausend Augen des Dr. Mabuse*, *Il diabolico dottor Mabuse* (1960), appare una specie di testamento spirituale. Con esso Lang offre al pubblico una attualizzazione del personaggio creato dalla sua fantasia negli anni venti: nella società moderna il potere occulto sono i mille occhi (*Die tausend Augen*) che spiano attraverso la videosorveglianza e la televisione.

Lang, ricollegandosi agli inizi della sua carriera, sembra voler chiudere il cerchio della sua opera.

Muore a Beverly Hills il 2 agosto 1976.

### 4.3 - Harakiri

Nel 1919 Fritz Lang realizza *Harakiri* tratto dalla novella *Madame Butterfly* di John Luther Long e David Belasco adattata da Max Jungk che scrisse l'adattamento per il film, prodotto dalla Decla, girato nell'intervallo di tempo fra la prima parte e la seconda del film *Die Spinnen* (I ragni). La prima si tenne il 18 dicembre 1919 alla Marmorhaus,, un celebre cinema sul Kurfürstendamm, a Berlino.

Il film che era stato considerato perduto, solo nel 1986 è stato ritrovato ad Amsterdam.

In *Harakiri*, una *Madama Butterfly* molto particolare, Daimyo Tokugawa è ambasciatore del Giappone in Occidente. Sua figlia O-Take-San rifiuta di diventare una geisha del Tempio, come



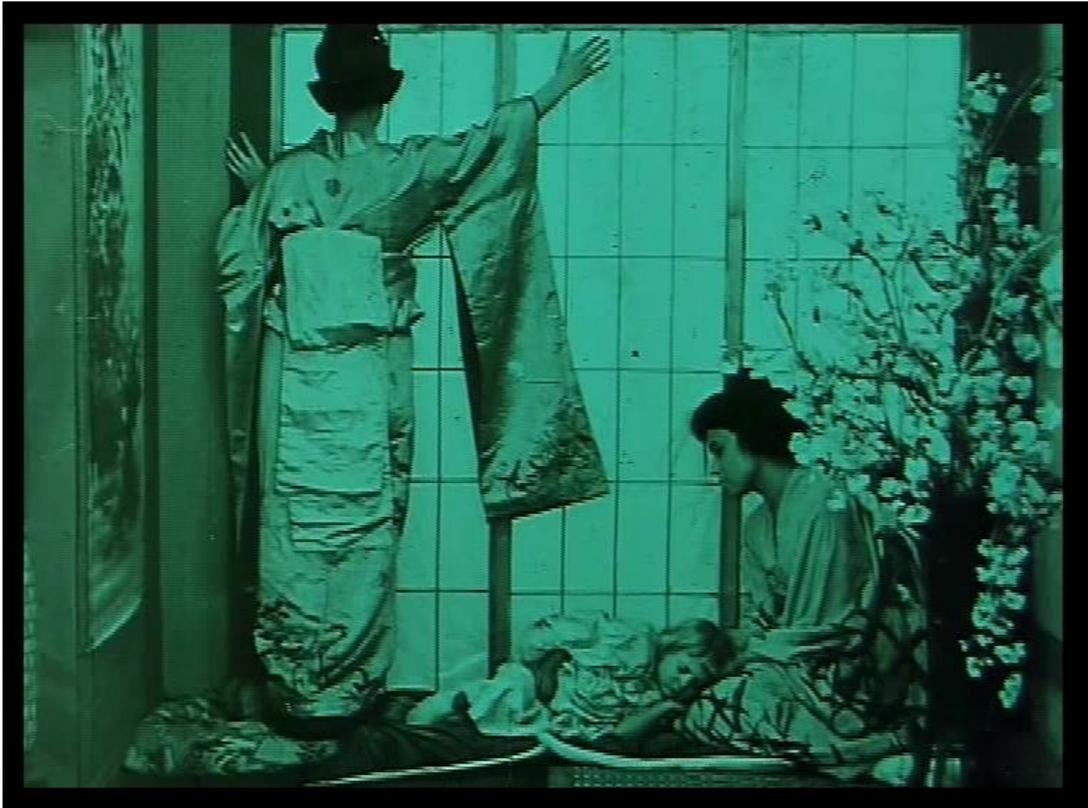
Figura 7 - O-Take San inginocchiata

vorrebbe il bonzo che amministra il culto. Tokugawa deve fare harakiri. La giovane fugge e si rifugia presso un ufficiale di marina danese di cui si innamora e da cui avrà un figlio. Purtroppo l'ufficiale parte per l'Europa, la dimentica e si sposa con un'altra donna. Al ritorno dell'ufficiale O-Take-San si suiciderà seguendo, come il proprio padre, il costume giapponese.

Notiamo quindi che, oltre ai nomi cambiati dei personaggi (forse per ragioni di copyright) la trama del film si differenzia per numerosi dettagli dalle fonti pucciniane: «l'adattamento sia dalla *Madama Butterfly* di Belasco che dal libretto dell'opera di Puccini fa sì che da quattro atti si passi a sei e che la pellicola venga ad assumere tutte le caratteristiche di un'opera ricca di sequenze ammirevoli: prima, fra tutte, quella in cui O-Take-San è sola sulla spiaggia a scrutare l'orizzonte, nella speranza del ritorno del suo uomo e quella in cui la protagonista aspetta una notte intera l'arrivo dell'ufficiale di marina, prostrata davanti alla finestra di casa, in compagnia del figlioletto e della serva Suzuki.»<sup>35</sup> La scena semplice quanto commovente della spiaggia è una sorta di punteggiatura che si ripete e che viene introdotta con un montaggio incrociato aumentando così il pathos dell'attesa soprattutto quando l'immagine della donna in riva al mare si alterna a quella dell'ufficiale insieme alla moglie; altra immagine chiave è quella della protagonista inginocchiata di fronte all'altare per la preghiera sul quale si prostra anche prima di impugnare la lama con cui si ucciderà, scena che riprende quella iniziale dove prega insieme al padre vittima, tra l'altro, del solito destino. I tratti del personaggio di O-Take San vengono descritti dall'inizio attraverso alcuni passaggi in cui viene ritratta come una bambina che gioca e conversa con le sue bambole, simbolo degli antenati nell'opera pucciniana, e che riceve un giocattolo dall'amato padre che si sacrifica per lei. D'un tratto l'eroina passerà da bambina a giovane madre premurosa: in una scena simmetrica che richiama l'inizio, così come le aveva strappato di mano la bambola, il severo zio Bonzo le strappa dalle braccia il figlioletto.

---

<sup>35</sup> Pier Marco De Santi, *Si credeva di sapere e invece...* Catalogo *Puccini al Cinema*, Centro Multimediale del Cinema 2008, pag. 19



**Figura 8 - La notte dell'attesa**

Per la costruzione dell'immagine ritornando al gusto *japoniste*, da sottolineare l'inquadratura sulla libellula che utilizza il mascherino a sottolineare la soggettiva di O-Take San che mostra alle amiche l'insetto posato su un fiore in una movimentata scena girata in esterna; bellissimo e languido il quadro delle figure stagliate contro il paravento nella notte dell'attesa in un'immagine da teatro kabuki.

Si può dire che *Harakiri* sia il più grande film realizzato da Fritz Lang in Germania in cui emergono le caratteristiche del Lang regista, pittore e architetto: «il gusto per la simmetria, per la composizione, per l'allestimento dei paesaggi in teatri di posa, per l'esotismo, la propensione al monumentale, al pathos, al simbolico. Lang in *Harakiri* sceglie di prendere nettamente le distanze dai suoi contemporanei espressionisti, dei quali denuncia tutti i limiti optando per un punto

di vista realistico ed evitando qualunque tentazione decorativa o folcloristica.»<sup>36</sup>

La pellicola infatti risulta interessantissima soprattutto per la scelta dei costumi, per la costruzione di scene e scenografia, nonché per gli importanti oggetti di scena: i costumi e gli accessori erano autentici, forniti dal Museo Etnografico diretto da I.F.G. Umlauff. Dobbiamo sottolineare che l'unico riferimento cinematografico per Fritz Lang era la *Butterfly* di Olcott, prima trasposizione cinematografica del titolo pucciniano, opera in cui l'attenzione a quello che abbiamo definito *japonisme* era molto alta. In questo caso la documentazione di cui avevano fruito gli scenografi e costumisti era costituita dalle rare e stupende immagini che dal 1868 erano state scattate in Giappone dai pionieri della fotografia<sup>37</sup>. L'azione si svolge in Nagasaki, la prima città in cui gli occidentali si sono insediati in Giappone. Inoltre la documentazione era fornita dall'ampia distribuzione e commercializzazione di stampe giapponesi che ormai, all'epoca, erano conosciute e diffuse<sup>38</sup>.

Se Cho Cho San di Olcott è la diva Mary Pickford, l'eroina di Lang è interpretata da Lil Dagover naturalmente priva del trucco espressionista del futuro *Il gabinetto del Dottor Caligari* (1920, Robert Wiene). *Harakiri* è una pellicola che risulta decisiva per la carriera dell'attrice e Lang deciderà di dirigere la Dagover anche in *Die Spinnen* (1919), *Destino* (1921) e *Il dottor Mabuse* (1922). Ma c'è da dire che rispetto a Mary Pickford la Dagover risulta molto meno convincente per

---

<sup>36</sup> Pier Marco De Santi, *Si credeva di sapere e invece...* Catalogo *Puccini al Cinema*, Centro Multimediale del Cinema 2008

<sup>37</sup> Italo Zannier, *Verso Oriente. Fotografie di Antonio e Felice Beato*, Firenze, Alinari, 1986; Hélène Bayou, *Felice Beato et l'école de Yokohama*, Parigi, Centre National de la Photographie, 1994; di Francesco Paolo Campione, Marco Fagioli (a cura di), *Ineffabile perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Firenze, Giunti, 2010.

<sup>38</sup> Anche in questo ambito la bibliografia è immensa. Si segnala un interessante catalogo, utile per il legame con il teatro: Eiko Kondo, *Protagonisti del palcoscenico di Osaka. Stampe xilografiche del secolo XIX nelle collezioni pubbliche e private italiane*, Bologna, Centro studi d'Arte Estremo-Orientale, 2000.

l'interpretazione dell'eroina pucciniana.

*Harakiri* che non uscì mai in Italia, fu accolto entusiasticamente dalla critica. Der Kinematograph del 31 dicembre 1919 lo recensisce in modo molto favorevole, lodandone la regia. Sottolinea il fascino esotico del film e il valore culturale del contenuto volto a far scoprire allo spettatore usi e costumi del popolo giapponese: «Sulla scia del fascino dei film esotici, l'abile regia di Fritz Lang dà modo allo spettatore di conoscere altri popoli e i loro costumi con immagini incredibilmente fedeli alla natura e con l'utilizzo di veri generici giapponesi. La casa in cui la piccola geisha passa la luna di miele del suo matrimonio durato 999 giorni con l'ufficiale di marina europeo sorge come una favola tra sogni fioriti. Splendida la festa dei fiori che cadono, con la flotta delle barchette illuminate sul fiume Nagasaki. Belli effetti luminosi accrescono il fascino della vita di strada la sera. La regia di Fritz Lang rende le finezze della trama con amorevole cura e mantiene lo stesso impegno stilistico anche nei particolari significativi.»<sup>39</sup>

Anche il Berliner Börsenzeitung del 21 dicembre 1919 commenta in modo positivo il film, affermando che «le scene ricordano preziose miniature» e che «gli esterni sono splendidi e di effetto eccezionalmente pittorico.»<sup>40</sup>

Per quanto detto fin qui collochiamo *Harakiri* nel filone dei film ispirati a romanzi e drammi che hanno dato luogo al libretto pucciniano, accompagnati dalle musiche di Puccini. Un esempio straordinario di trasposizione da linguaggio teatrale a linguaggio filmico.

---

<sup>39</sup> Der Kinematograph del 31 dicembre 1919

<sup>40</sup> Berliner Börsenzeitung del 21 dicembre 1919

## **Scheda film**

Titolo originale: Harakiri

Paese di produzione: Germania

Anno: 1919

Durata: 2525 metri (Lotte), 2238 (Socci).

Colore: BN

Genere: melodramma

Regia: Fritz Lang

Sceneggiatura: Max Jungk

Produttore: Decla-Bioscop

Fotografia: Max Fassbänder

Interpreti e personaggi

Lil Dagover: O-Take-San

Paul Biensfeldt: Daimyo Tokuyawna

Georg John: monaco buddhista

Meinhart Maur: Principe Matahari

Rudolf Lettinger: Karan

Erner Huebsch: Kin-Be-Araki

Niels Prien: Olaf J. Anderson

Herta Heden: Eva

Loni Nest: bambina

## CAPITOLO V – LA MACCHINA DA PRESA TRA LE STAR DEL BELCANTO: IL FILM-OPERA DI CARMINE GALLONE

*Qual farfalletta volazza e  
posa con tal grazietta silenziosa  
che di rincorrerla furor  
m'assale se pur infrangerne dovessi  
l'ale*

L. Illica e G. Giacosa  
Madama Butterfly - Atto I

### 5.1 Introduzione

Bisogna attendere il 1932 per avere una Madama Butterfly “parlante”: è quella di Marion Gering con il giovane Cary Grant nei panni di Pinkerton e Sylvia Sidney in quelli di Cho Cho San, una pellicola che riprende la linea dei film muti in cui le pellicole erano tratte dalle fonti pucciniane con la musica del Maestro a fare da colonna sonora. Tuttavia Marion Gering trascura quasi completamente la musica di Puccini e punta sui più elementari effetti drammatici, pur disponendo di due interpreti d’eccezione.

Ma nel 1939 *Il sogno di Butterfly* di Carmine Gallone introduce il filone dell’Opera-parallela, un genere perseguito in Italia e in Germania in cui l’incontro tra film e melodramma avviene sulla falsariga del soggetto originale. Dice Orio Caldiron: «Solo con l’avvento del sonoro il melodramma sembra acquistare piena cittadinanza sullo schermo anche se la trasposizione integrale (filologica?) dell’opera lirica è rarissima, mentre sono frequenti le utilizzazioni parziali, le varianti anche curiose, i percorsi paralleli in cui il testo originale diventa traccia o

pretesto.»<sup>41</sup>

Il dopoguerra è invece il momento dell'affermazione della “cineopera” che Carmine Gallone affronta per rendere ancora più popolare il melodramma e rinnovarne il fascino. Nei paragrafi successivi esploreremo questo genere e la figura del regista più rappresentativo di questo filone per continuare sul nostro cammino lungo la storia e i successi di *Madama Butterfly* sul grande schermo. Analizzeremo infatti il film-opera del 1954 per metterlo in relazione con quanto già visto fin qui.

## 5.2 - Carmine Gallone



Figura 9 – Carmine Gallone

Carmine Gallone (col nome di Carmelo Camillo) nacque il 10 settembre del 1885 a Taggia, in Liguria. La sua città adottiva fu però Sorrento dove il padre svolgeva un'attività commerciale.

Qui divenne commediografo, ottenendo un certo successo che lo spinse a trasferirsi a Roma, dove continuò a scrivere ma anche a fare l'attore presso il Teatro Argentina. In questi anni si dette

al cinema ebbe le sue prime esperienze cinematografiche alla Cines, conobbe e nel 1912 sposò l'attrice polacca Stanislava Winaver più nota al pubblico come Soava

---

<sup>41</sup> Orio Caldiron, *Il Sogno Pucciniano di Carmine Gallone in Puccini al Cinema*, catalogo, Centro Multimediale del Cinema 2008, pag. 110

Gallone, che poi diresse in molti suoi film. Promosso a regista, soltanto nel 1914 diresse ben tredici titoli, tra questi *Amore senza veli*, *Il romanzo di un torero*, *La donna nuda* e *Le campane di Sorrento*. Nel 1915 si segnalò alla regia del film *Avatar*.

Nel 1918 girò il suo primo film di maggior successo, *Redenzione per la Medusa* Film, che ebbe un ottimo successo di pubblico e di critica. Nel 1924 assieme ad Augusto Genina diresse *Il corsaro*.

Quando, dopo la prima guerra mondiale, una crisi devastante scosse l'industria cinematografica italiana, Gallone si recò a lavorare all'estero, in Francia, Inghilterra, Austria, Germania. Proprio da questa esperienza deriva quel “mestiere internazionale”, privo di alcun provincialismo culturale e capace di spaziare tra i generi più disparati, che in seguito ha caratterizzato il suo cinema. Per la sua predilezione nei rifacimenti storici fu paragonato a Cecil B. De Mille e di lui si ricordano film come *Gli ultimi giorni di Pompei* del 1926, il suo maggior successo nell'epoca del muto, e molti anni più tardi, *Scipione l'Africano* del 1937, che furono utilizzati per esaltare i destini imperiali del regime mussoliniano, attraverso la riscoperta della grandezza dell'antica Roma. Del film *Scipione l'Africano* (1937), dichiarò: «Se il film non piace al Duce mi sparo». Il film in effetti non entusiasmò Mussolini, ma fu ugualmente premiato al Festival di Venezia ed ebbe un buon successo.

Come ben sappiamo Gallone fu anche molto impegnato a girare film che avevano come ispirazione soggetti legati al teatro d'opera, come *Casta Diva* del 1935, *Il sogno di Butterfly* del 1939, poi la nostra *Madama Butterfly* del 1954 e *Puccini* del 1953.

È con l'avvento del sonoro e soprattutto con *Casta Diva* del 1935, che Gallone fa il suo ingresso nel genere del film-opera, o meglio, dell'opera-parallela.

Nella seconda metà degli anni Trenta il film d'opera diventa sinonimo di cinema italiano nel mondo e Gallone ne è il massimo interprete. In un'intervista del 1939, si rifà a *La città canora* (1931) per spiegare il suo segreto e rivendicare il primato del film musicale: «Il mio tentativo, per la prima volta, faceva partecipare un tenore all'azione drammatica e mirava alla realizzazione del film musicale come genere originale. Del resto, fin da *La città canora* io osai, contro tutte le regole cinematografiche, servirmi della voce del cantore assente dallo schermo per commentare il gioco di altre immagini. In altri termini, mi servii del canto per costruire intorno alle figure l'atmosfera significativa del film...Semplice trovata in origine, essa ha poi costruito la base fondamentale di tutta la tecnica del film musicale. (...) Attraverso tutti i miei film realizzati con cantanti ... io perseguo continuamente l'ideale di una perfetta fusione della musica con la vicenda.»<sup>42</sup>

Sull'opera lirica direttamente trasposta sullo schermo, Gallone diceva: «... l'avvento dello spettacolo lirico assoluto sullo schermo non è stato occasionale bensì una logica conseguenza degli svolgimenti musicali del cinema. Difatti l'assenza di questo avvento sarebbe stata incomprensibile. Perché mai questa forma spettacolare che è il cinema, aperta a tutte le altre forme, a tutti gli argomenti, alle più varie manifestazioni, doveva escludere e mettere da parte l'opera?»<sup>43</sup>

Gallone fu cosciente del suo ruolo di solitario precursore del "genere lirico" che

---

<sup>42</sup> Gallone e il film musicale, "Film", n.22, 3 giugno 1939. Pag.11 *L'invenzione del film d'opera* di Pasquale Iaccio in *Non solo Scipione*

<sup>43</sup> Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di) *L'avventurosa storia del cinema italiano, 1935-1959*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009 pag197

così andava affrontando: «...bisognava... insistere, lavorare, cercare di piegare l'opera alle esigenze cinematografiche dei film senza alterarne il valore e senza deturparla. Lavoro questo non lieve quando si pensa che molte delle nostre opere, pur essendo ricche di divine melodie... hanno per sfondo trame melodrammatiche quasi inaccessibili ai pubblici odierni. Tuttavia bisognava lavorare per renderle accettabili... e umanizzarle nelle loro vicende. Questo lavoro di passaggio dal palcoscenico allo schermo, dalla staticità di quello alla dinamicità di questo, non era facile... e rimasi presto solo a persistere in questa missione.»<sup>44</sup>

Inventato il genere del "melodramma cinematografico", Gallone realizza una serie di film dedicati al melodramma nostrano: *Giuseppe Verdi* (1938), *Il sogno di Butterfly* (1939), *Manon Lescaut*, *Melodie Eterne*, *Amami*, *Alfredo!*, tutti del 1940. Dopo la Liberazione, Gallone riprese il vecchio filone dei film d'opera, realizzando una ricca collana di variazioni sul tema e sperimentando tutte le possibilità del genere. Nel 1946, gira il suo primo film-opera propriamente detto, e cioè tutto cantato, *Rigoletto*.<sup>45</sup>

In *Avanti a lui tremava tutta Roma* (1946), Gallone narra, collocandola nell'attualità della Roma occupata dai nazisti, la vicenda, parallela a quella di Flora Tosca e del pittore da lei amato, della soprano Ada, interpretata da Anna Magnani, e del tenore Marco. Soltanto quattro anni prima Gallone aveva girato *Odessa in fiamme* (1942), un'altra simbolica *Tosca*, qui però in chiave anti-bolscevica. Con *Avanti a lui tremava tutta Roma* egli compie, dunque, un'operazione interessante, politica e poetica a un tempo: per un verso, testimonia

---

<sup>44</sup> Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di) *L'avventurosa storia del cinema italiano, 1935-1959*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009 pag.198

<sup>45</sup> Gallone lascia i titoli originali quando traspone l'opera sulla pellicola mentre usa titoli di fantasia quando gira opere parallele.

di una svolta per così dire ideologica del suo cinema che contava titoli come *Scipione l'africano*, per un altro verso testimonia, invece, di una sostanziale continuità della vena più sincera della propria ispirazione cinematografica, una continuità che va ben oltre le ideologie politiche per addensarsi intorno al forte legame artistico e sentimentale col melodramma italiano. «Coerentemente con la sua carriera fatta di film-opera e drammi lirici», scrive Paolo Mereghetti nel suo *Dizionario del Film 2008*, «Gallone intreccia in maniera indissolubile lirica e vita come a voler rivendicare, anche nei momenti più drammatici della storia nazionale, la centralità della tradizione melodrammatica nazionale, capace di ispirare sentimenti civili e passioni libertarie.»<sup>46</sup>

Alle opere liriche trasposte in pellicola e alle opere parallele vanno aggiunti i film dedicati alla vita degli autori di tali opere. *Puccini* del 1952, *Casta diva*, autoremake dell'omonimo film del 1935 e infine *Casa Ricordi* del 1954. Nel 1954 è la volta di *Madama Butterfly* di cui ci occuperemo qui di seguito e nel 1956, infine, Gallone girò il suo ultimo film pucciniano, *Tosca*. Dopodiché il cinema italiano, ma anche quello internazionale, si disinteressò di filmiche trasposizioni di opere liriche, pucciniane comprese, nonché di filmiche biografie di compositori. Questi lavori anche se spesso non venivano ben accolti dalla critica erano di sicuro successo soprattutto all'estero.

Dopo la parentesi italiana del film *Scipione l'Africano*, Gallone tornò a lavorare in patria nel 1940. Diresse ancora film storici come *Messalina* (1951) e *Cartagine in fiamme* (1960), ma anche alcuni film della serie *Don Camillo* interpretati da Fernandel e Gino Cervi.

---

<sup>46</sup> Paolo Mereghetti, *Dizionario del Film 2014*, editore Baldini & Castoldi

Concluse la sua carriera con l'ennesimo film dedicato ad un'opera lirica, la *Carmen di Trastevere* (1962). Scomparve l'11 marzo del 1973.

### **5.3 - Madama Butterfly: il cine-occhio viola lo spazio sacro del palcoscenico e l'opera si fa film**

Nagasaki 1900, due ufficiali della Marina Militare americana entrano in un porticato adornato di lanterne rosse. Mentre camminano una voce fuori campo su un tema musicale tradizionale racconta in tono documentaristico il Giappone dell'inizio del XX secolo non ancora meta turistica ma base di scambi mercantili e di “ancor cauti interessi commerciali”. Con una certa ironia la voce narrante continua raccontando le abitudini dei marinai che dopo aver “ciondolato per la



**Figura 10 – Madama Butterfly – Carmine Gallone**

città”, fatto acquisti e assaggiato cibi strani, finiscono sempre per visitare una “casa da thè”, un luogo che, rispetto ai racconti che venivano fatti in occidente,

risultava piuttosto deludente. Le case da thè infatti, continua la voce narrante, non soddisfano le aspettative dei marittimi che si trovano all'interno di un luogo “se non sacro, almeno pulito. Pulito. In tutti i sensi”.

Le immagini intanto scorrono; i marinai, dopo essersi tolti le scarpe entrano ad esplorare la casa popolata da donne in kimono: “le donne c'erano sì, tutte carine, tutte squisitamente cortesi, ma tutte soltanto... come dire... tutte soltanto ‘sposabili’”. E mentre la macchina da presa resta fissa di fronte ad un paravento e un tavolo su cui verrà servito il thè, alle giovani che si affrettano ad accogliere i due ospiti, la voce narrante continua “è vero che in Giappone il matrimonio -pura formalità civile-, era forse più facile e meno impegnativo di una conquista fatta da noi per strada”. Durante la descrizione della vita da geisha e da maiko, un gruppo di danzatrici (16 ballerine della celebrata scuola nipponica di Takaro Zuka) si esibisce coi ventagli cantando una canzone tradizionale tradotta fuori campo da una voce femminile: “Ancora tu l'ami, l'aspetti vestendoti coi costumi più belli,



**Figura 11 – Madama Butterfly di Carmine Gallone**

studiando il saluto migliore per accoglierlo, ora in piedi, ora in ginocchio aspetti ansiosamente giorno e notte senza riposo. Ma lui non viene, non viene più. Sta zitta! Arriverà invece e io parlerò con lui dolcemente sotto i rami di quel pino, sarò come la farfalla che bacia ardentemente i suoi fiori.”

Al termine dell'esibizione entra la piccola maiko, una fanciulla descritta come purissima e in attesa del primo sposo, che canta canzoni d'innocenza e parla del futuro senza odio né rammarico: “Piove delicatamente nell'aria dolce, piena del profumo delle peonie, un usignolo canta sommesso e accarezza con frenesia un fiore, così anch'io vorrei amarti, abbracciarti, baciarti, dimenticando tutto.” La piccola maiko danza davanti ai due marinai collocati di spalle alla macchina da presa che inquadra una scena frontale come se fosse l'occhio di uno spettatore di un piccolo teatro. Un'inquadratura che ritorna nel corso del film soprattutto nei momenti più ricchi di pathos. Il narratore continua affermando che i barbari costumi che vedevano la donna completamente assoggettata all'uomo stavano lentamente cambiando e che anche le donne giapponesi iniziavano a considerare il matrimonio non più come atto di obbedienza, ma come atto d'amore. Nella nuova sequenza un pretendente della maiko Cho Cho San, la sta cercando mentre lei sta conversando con i due marinai: è Yamadori, che appare seccato da questo imprevisto. Goro, il proprietario della sala da thè, preferisce però accontentare il desiderio del tenente Pinkerton di avere la piccola Maiko. Cho Cho San, dice la voce narrante “non poteva comprendere il significato delle parole che il tenente le stava sussurrando, capiva soltanto che la voce era dolcissima e che scendendole nel cuore le dava uno strano turbamento. Così cominciò la tragedia di...”. Con queste parole e sul meraviglioso primo piano dell'attrice Kauru Yacigusa partono i

titoli della *Madama Butterfly* di Carmine Gallone, film co-prodotto dalla Toho film di Tokio e da Rizzoli: la triste storia della piccola geisha sedotta e abbandonata da un ufficiale dell'esercito americano, ovvero l'opera di Giacomo Puccini, su libretto di Illica e Giacosa, filmata con diligente sfarzo da uno specialista che si è valso della fotografia di Claude Renoir e delle scene di Mario Garbuglia. Questa volta la vicenda è davvero quella pucciniana, cioè il film è costruito e risolto rispettando le regole e i limiti della rappresentazione su palcoscenico; gli attori cantano, o meglio, cantano ma sono doppiati: Orietta Moscussi e Giuseppe Campora danno le voci a Kaoru Yachigusa e a Nicola Filacuridi.

La macchina da presa coglie i personaggi da angolazioni diverse, rompendo il limite sacro tra pubblico e palcoscenico che diventa ambientazione più ampia all'interno della quale, non più obbligati dagli spazi del teatro, gli attori possono muoversi liberamente. Il punto di vista diventa molteplice e naturalmente, rispetto a quanto avviene sulla scena teatrale, è consentita quella frammentazione e ricomposizione dello spazio (della scena) che la settima arte racconta attraverso il montaggio: «[...] l'ampiezza scenografica sia del giardino che dell'interno consentono ogni varietà d'inquadrature, e l'arredamento giapponese con le sue porte-pareti mobili consente cambiamenti a vista della scena. Scenografi e costumisti giapponesi per una co-produzione girata a Cinecittà raddoppiano la fusione tra film e opera in una fusione di stili e culture»<sup>47</sup>.

Sebbene, come sappiamo, esistessero fin dal 1908 brevissimi film, riprese di celebri arie che destinate a essere presentate con accompagnamento di dischi, veri

---

<sup>47</sup> Alberto Farassino *La parola e il suono, il cinema-opera di Carmine Gallone in Non Solo Scipione* a cura di Pasquale Iaccio, Liguori Editore, Napoli, 2003, pag. 35

e propri cine-clip musicali, Carmine Gallone non aveva partecipato direttamente a questa pionieristica stagione dei film-opera, genere poi coltivato più di tutti e nel quale oggi è maggiormente identificato.

Tuttavia i suoi interessi per musica e teatro erano evidenti dai suoi primi film e dalla sua ancor precedente attività drammaturgica. Nella sua carriera Gallone ha sperimentato ogni tipo di rapporto e inserzione tra film e opera «dei suoi 14 film che tra il 1946 e il 1956 possiamo considerare operistici, tre sono ‘opere parallele’, tre sono film biografici (tra cui *Puccini* e *Casa Ricordi*), uno è un film ‘con tenore’ mentre gli altri sette sono opere filmate». <sup>48</sup> Di questi ultimi, le differenze tra i vari film sono prevalentemente in chiave evolutiva: da un massimo di teatralità del *Rigoletto* a «una tendenza alla “cinematograficità” identificata con la ripresa in esterni, la varietà delle scene e l’apporto del colore». <sup>49</sup> Non si tratta di un passaggio da un modo più arretrato di concepire l’opera filmata ad uno più avanzato ma piuttosto di una volontà da parte del regista di voler sperimentare varie possibilità.

Dopo la complessità strutturale de *La Forza del destino* (1950), con *Madama Butterfly* Gallone «sembra tornare alla semplice opera filmata ma il lungo prologo di stile tardo-neorealista che mostra scene (ricostruite) di vita giapponese mentre una voce over descrive la vita delle geishe e delle case da tè, non ha solo funzioni didascaliche. Esso cerca di conferire autenticità e spazio simbolico ad una vicenda che sarà poi concentrata in uno stesso ambiente, la casa della giovane sposa e il giardino circostante, con un solo sguardo possibile sulla lontananza, quello di

---

<sup>48</sup>Alberto Farassino *La parola e il suono, il cinema-opera di Carmine Gallone* in *Non Solo Scipione* a cura di Pasquale Iaccio, Liguori Editore, Napoli, 2003, 32

<sup>49</sup>Ibid. pag. 32

Butterfly che scruta la baia e la nave che non appare»<sup>50</sup> mostrata infine attraverso il cannocchiale da cui si vede la scritta del nome dell'attesissima imbarcazione bianca.

La dolcissima Cho Cho San di Kaoru Yachigusa, non convince sul finale dove risulta troppo artificiosa e non riesce a tradurre la drammaticità della partitura in gesti mentre incarna perfettamente l'idea della purezza e dell'autenticità proprio grazie alla scelta, sulla coda di un'interpretazione neorealistica dell'opera, di una vera giovane giapponese che si esprime timidamente nella sua lingua originale. Dopo Mary Pickford, Lil Dagover e Sylvia Sidney (per la Butterfly del '32 di Marion Gering), truccate, pettinate e "travestite da giapponesi" finalmente un'attrice autoctona che rappresenta la propria etnia. Rigurgito neorealista o no, questo avviene contestualmente alla scelta del regista di descrivere e sottolineare, anche con una certa ironia di fondo, una sorta di usanza più o meno moralmente condivisa, il "turismo sessuale" praticato da giovani e meno giovani occidentali bontemponi in viaggio nell'estremo oriente. Questo prologo avrebbe sicuramente stonato, a mio avviso, se la Cho Cho San di turno, fosse stata interpretata dalla diva del cinema hollywoodiano o nostrano del momento.

La critica nei confronti di *Madama Butterfly* non è stata tenera come spesso è accaduto con i registi provenienti da esperienze lontane e "non allineati". Tuttavia il film riscosse un gran successo di pubblico. Guido Aristarco su Cinema Nuovo del 10 giugno 1955 dice: «Su quest'ultimo film di Gallone non ci sarebbe, in verità nulla da dire, almeno per un critico cinematografico [...]. Non si capisce perché non si sia messa a punto una formula produttiva così eccezionale (un

---

<sup>50</sup> *La parola e il suono, il cinema-opera di Carmine Gallone* di Alberto Farassino in *Non Solo Scipione* a cura di Pasquale Iaccio, Liguori Editore, Napoli, 2003, pag. 35

matrimonio finanziario italo-giapponese) per arrivare a un risultato così consueto. Non lo si capisce, intendiamo dire, da un punto di vista artistico, perché è invece chiaro il valore commerciale dell'impresa, questa registrazione lirica di un testo famoso "per esportazione". Da un punto di vista artistico si poteva pensare che Carmine Gallone volesse approfittare dell'occasione per un "exploit" d'eccezione, lui che ha dedicato la metà dei suoi film alla musica operistica, dal *Casta Diva* del 1935 al *Casta Diva* del 1955. Si poteva fare di più, e molto di più [...]»<sup>51</sup>

«Ad una delle non sempre gradite contaminazioni tra film normale e opera lirica, Gallone (...) ha dato la preferenza alla fedele, anche se un po' ridotta, riproduzione dell'opera, preceduta da un breve prologo (...). Il risultato sarà poco cinematografico, ma dal punto di vista musicale e decorativo può dirsi riuscito.»

A. Albertazzi, "Intermezzo", 8/9 maggio 1955.<sup>52</sup>

Nonostante quanto scritto dalla critica degli anni Cinquanta, *Madama Butterfly* di Carmine Gallone resta una pellicola di riferimento, un film-opera in cui un montaggio sapiente non può prescindere dalla musica e dal canto e in cui quindi la melodia pucciniana diventa un pennello con cui il regista dipinge le immagini, le intreccia, le giustappone, le sfuma le zooma, e come se la macchina da presa si facesse anch'essa strumento dell'orchestra.

---

<sup>51</sup> Filmografia in *Non Solo Scipione* a cura di Pasquale Iaccio, Liguori Editore, Napoli, 2003, pag. 198

<sup>52</sup> <http://www.comingsoon.it/film/madama-butterfly>

## **Scheda film**

Genere: Musicale

Anno: 1954

Regia: Carmine Gallone

Sceneggiatura: Carmine Gallone, Yvao Mori

Attori: Kauru Yacigusa, Nicola Filacuridi, Michiko Tanaka, Ferdinando Lidonna,

Yoshio Kosugi, Satoshi Nakamura, Josephine Corry, Pinuccio Magagnini,

Rossella D'Aquino, Hanajo Sumi, Anthony La Penna

Voci: Orietta Moscucci (Cho Cho San), Anna Maria Canali (Suzuki), Nicola

Filacuridi (Pinkerton)

Fotografia: Claude Renoir

Montaggio: Niccolò Lazzari

Musiche: Giacomo Puccini

Produzione: RIZZOLI FILM, PRODUZIONI GALLONE (ROMA), TOHO FILM

(TOKYO)

Distribuzione: RIZZOLI - CINERIZ

Paese: Italia

Durata: 114 Min

Formato: Technicolor

## CAPITOLO VI – DAVID CRONENBERG E L'OPERA CAPOVOLTA

*Nel mondo realmente rovesciato,  
il vero è un momento del falso.*  
Guy Debord

### 6.1 - Introduzione

Dall'uscita della *Madama Butterfly* di Carmine Gallone trascorrono quasi quattro decenni prima che il tema di quest'opera pucciniana sia affrontato di nuovo al cinema<sup>53</sup>. Possiamo dire che in generale in tutto questo periodo il filone del film opera viene quasi abbandonato mentre dall'altro canto, assistiamo al saccheggio di melodie pucciniane utilizzate come colonna sonora di pellicole di ogni genere.

L'interesse per la tragedia della geisha giapponese si riaccende nel 1993 grazie al regista canadese, oggetto di culto cinefilo, David Cronenberg, che ne propone una reinterpretazione personalissima attraverso *M.Butterfly*.

Il film *M. Butterfly* (1993), ispirato a un fatto di cronaca, è di fatto strutturato come un'opera parallela e racconta dell'amore fatale di un diplomatico francese per una cantante dell'Opera di Pechino, che poi si rivela essere un uomo. «Le ossessioni cronemberghiane, il gusto della parabola sessuale, si trovano qui a confronto con gli elementi portanti del melodramma nella loro forma più cristallina, ed è proprio il melodramma ad uscirne rivoltato come un guanto, trasformato in un apologo in cui i ruoli, non più fissati dalla tradizione, diventano ambigui e reversibili.»<sup>54</sup>

Vedremo in questo capitolo, attraverso l'analisi di *M.Butterfly* e utilizzando come

---

<sup>53</sup> Possiamo giusto citare *La mia geisha* del 1962, diretto da Jack Cardiff, un'opera-parallela con Ives Montand e Shirley Mac Laine ma che sicuramente non rappresenta una pellicola di riferimento rispetto a quelle già analizzate.

<sup>54</sup> Guglielmo Pescatore, *La voce e il corpo. L'opera lirica al cinema*. Campanotto Editore, Pasion di Prato, 2001, pag. 78

prezioso supporto la poetica di Cronenberg, un'altra tappa fondamentale del viaggio della nostra farfalla, un viaggio tra Occidente e Oriente, traducibile come un gioco di specchi tra maschile e femminile nella conseguente complicata relazione tra percezione e reale, costruita con leggere porte scorrevoli così come la “dimora frivola” del libretto pucciniano.

## 6.2 – David Cronenberg

Per capire bene il genio di Cronenberg più che una biografia completa ritengo più



**Figura 12 - David Cronenberg (sullo sfondo una scena di *Scanners*)**

opportuno tracciare un ritratto. Canadese di Toronto, classe 1943, nel 1963 si iscrive al corso di laurea in scienze alla University of Toronto ma l'anno successivo lo abbandona per passare alla facoltà di letteratura inglese. Scrive racconti di fantascienza e dopo aver vinto il prestigioso Epstein Award per il miglior racconto originale, Cronenberg vince anche la borsa di studio Gertrude

Lawler come miglior studente allo University College. Nel 1965 Cronenberg interrompe gli studi per intraprendere un viaggio di un anno in Europa. Nel 1967 si laurea alla University of Toronto in materie umanistiche. Da quando nel 1975 David Cronenberg esplose sugli schermi del cinema commerciale con *Shivers, il demone sotto la pelle*, gli sono stati attribuiti diversi appellativi tra cui il “re dell’horror venereo” o “il barone del sangue”. Questo per aver dato vita ad alcune delle più shockanti, perverse e bizzarre scene di horror e devastazione fisica mai concepite al cinema. In Cronenberg tuttavia fin dall’inizio coabitava una contraddizione: uomo colto, con grande proprietà di linguaggio e dai modi eleganti, desiderava continuare a lavorare con un genere cinematografico, l’*horror*, considerato di cultura “bassa”. Ma fin dalle sue prime opere emerge un suo progetto autoriale, egli è regista e autore dei suoi film, che continua a dirigere fuori da quei sistemi che vogliono controllare la produzione. Fino al 1991 Cronenberg non ha mai realizzato film fuori dai confini del Canada, non ha seguito il sogno di lavorare negli Stati Uniti per non diventare uno dei tanti registi sconosciuti nelle fauci di Los Angeles.

Dopo *Shivers. Il demone sotto la pelle* (1975), *Rabid. Sete di sangue* (1977) e *Brood. La covata malefica* (1979), il regista canadese dirige *Scanners* (1981), forse uno degli unici film collocabili in un genere, la fantascienza, seguito da *Videodrome* (1983), con James Woods, e da *La zona morta* (1983), tratto dal bestseller di Stephen King ed interpretato da uno straordinario Christopher Walken. Nel 1986 *La mosca* conferisce a Cronenberg il successo e il riconoscimento nell’ambito del cinema ufficiale ma dopo questa pellicola, invece di cavalcare l’onda del successo commerciale, realizza *Inseparabili* con Jeremy

Irons nel ruolo dei due gemelli Elliot e Beverly, un ritorno a tutta velocità al desiderio di mostrare ciò che non si può mostrare e dire ciò che non si può dire. Negli anni Novanta, David Cronenberg ha diretto *Il pasto nudo* (1991), ispirato ai libri e alla vita di William Burroughs. *M. Butterfly*, con Jeremy Irons e John Lone, è del 1993, destinato al lancio internazionale con la Warner Bros. Segue *Crash* (1996), dal romanzo di James G. Ballard, ed *eXistenZ* (1999), quasi un ritorno ai suoi primi film. Il primo film del nuovo millennio è *Spider* (2002): sebbene da qui si sia sempre affidato a sceneggiature non scritte direttamente da lui, Cronenberg non ha mai rinunciato al proprio stile e alle proprie tematiche controverse, attirandosi gradualmente un'avversione dall'ambiente hollywoodiano che ha sempre respinto e con cui, nei casi di produzioni importanti, ha sempre avuto molte discussioni. *A History of Violence* (2005) che ha riscosso un grande successo di pubblico e critica, *La promessa dell'assassino* (*Eastern Promises*) (2007) primo film di Cronenberg girato completamente fuori dal Canada, *A Dangerous Method* (2011) che racconta la travagliata vicenda riguardante Sigmund Freud (Viggo Mortensen), K.G. Jung (Michael Fassbender) e l'affascinante paziente Sabina Spielrein (Keira Knightley), *Cosmopolis* (2012) tratto dall'omonimo romanzo di Don DeLillo con protagonista Robert Pattinson e presentato in concorso al 65simo Festival di Cannes, *Maps to the Stars* (2014) film ambientato nel mondo hollywoodiano che ne analizza i lati più controversi, con protagonisti la bravissima Julianne Moore, John Cusack e sempre Pattinson. Possiamo dire che Cronenberg partendo da una visione surreale del corpo, si sia spinto sempre di più verso tematiche metafisiche: in lui amore per il potere creativo dell'uomo e l'angoscia nichilista paiono combinarsi con risultati sempre

stimolanti. «Si è introdotto nella settima arte come un virus, e ha trionfato, impugnando la macchina da presa come fosse un bisturi, andando alla ricerca della morbosità della medicina e facendo addirittura della sala operatoria un vero e proprio tempio blood. Ancora oggi, progetta film vischiosi, imprigionati in spazi claustrofobici e consunti come una casa, un paese, una stanza, un'automobile o la macchina della smaterializzazione dello scienziato cavia di se stesso. Ancora oggi, aggiunge incubi che per lui esistono anche nei videogiochi e intossica la mente di contagi, mutazioni corporee, perversi giochi di sesso dove ci si accoppia solo in relazione all'orrore e non più alla sensualità. Temi che volano sul suo lavoro, quelli dell'Eros e del Thanatos (figure mitologiche raffigurate alate nella mitologia greca), e che conducono lo spettatore ai confini dello splatter e del gore e lui, lui si fa Caronte di una discesa negli Inferi lungo uno Stige scellerato e assai poco limpido.»<sup>55</sup>

Attraverso i suoi racconti, Cronenberg ci introduce come un antico aedo, in un universo magico e parallelo, una «saga fantastica dell'umanità che è costretta a subire accoppiamenti mostruosi e a patire i morbi di una terribile peste epidemica. [...] La funzione classica di Cronenberg emerge e ci consente di pensare a lui come a un 'un grande antico' [...] possessore di antichi, terribili, remoti segreti che, una volta svelati e raccontati, porterebbero il mondo verso la rovina e l'autodistruzione, come spesso avviene ai personaggi cronenbergiani che vengono inesorabilmente puniti come se il destino fosse sempre in agguato».<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Fabio Secchi Frau, *Sovrano nell'horror venereo, barone al sangue*, <http://www.mymovies.it/biografia/?r=2304>

<sup>56</sup> Marcello Pecchioli, *Effetto Cronenberg. Metacritica per un cinema delle mutazioni*, Edizioni Pendragon, Bologna 1994, pag.12

### 6.3 - M.Butterfly, l'incontro-scontro tra opposti

Analizzare *M.Butterfly* è un'impresa ardua. Quest'opera di Cronenberg ha così tante chiavi di lettura che potremmo perderci in un complicatissimo gioco di specchi. Andiamo quindi molto cauti cominciando per ordine raccontando prima di tutto la genesi e la trama di un «film più di ogni altro levigato e misterioso, pieno di echi e di esche, racconto di una passione d'amore e di una fantasia di trasmutazione.»<sup>57</sup>

La storia è ambientata nel 1964. René Gallimard, un funzionario dell'ambasciata francese a Pechino, viene folgorato dal fascino della bella cantante d'opera cinese Song Liling durante una sua interpretazione di *Madama Butterfly*. Dopo le prime resistenze la timida ma avvenente Song, inizia a ricambiare la sua passione, gli incontri dei due amanti avvengono a casa della donna che non si spoglia mai completamente davanti a René. Sempre più intrigato, René acquista vigore e personalità anche nell'ambiente diplomatico in cui lavora dove, da semplice funzionario, diventa uomo di fiducia e viene promosso viceconsole. Song, però viene utilizzata come spia del governo cinese e riesce, tra l'altro, ad avere da René delle informazioni sui movimenti delle truppe americane in Vietnam. Song all'improvviso fingendo di aspettare un bambino da René lascia Pechino, al suo ritorno la Rivoluzione culturale è iniziata. René vede suo figlio poco prima che Song venga mandata in un campo di rieducazione. Nel frattempo, a causa delle informazioni sbagliate fornitegli da Song, René è costretto a tornare a Parigi. Siamo in pieno "sessantotto", Gallimard è stato retrocesso a corriere diplomatico.

---

<sup>57</sup>Paola Cristalli, *Dei miraggi ingannatori. M.Butterfly* in *La bellezza interiore. Il cinema di David Cronenberg* a cura di Michele Canosa, ed. Le Mani, Genova 1995; pag.131

Qualche anno più tardi a Parigi riappare Song. Per proteggere il figlio rimasto in Cina René permette che la donna abbia accesso alle borse diplomatiche. Arrestato con l'accusa di spionaggio e trascinato in tribunale René deve affrontare il fatto che Song, che gli si presenta di fronte all'improvviso, sia un uomo. Song viene estradata in Cina e René messo in carcere in Francia. Qui mette in scena la propria versione di *Madama Butterfly* ma finisce la sua performance tagliandosi la gola di fronte a tutto il pubblico di carcerati.

*M. Butterfly* è basato sull'omonima pièce teatrale di David Henry Hwang, vincitrice del Tony Award e liberamente ispirata ad un fatto realmente accaduto. Lo stesso Henry Hwang era stato assunto dal produttore cinematografico per scriverne la versione da grande schermo da affidare alla regia di Cronenberg. Come fa notare Chris Rodley nell'introduzione a *Il Cinema Secondo Cronenberg* «con *M. Butterfly* c'erano i presupposti per un film da "tutto esaurito" ma non lo è stato.»<sup>58</sup>

Cronenberg, da autore qual è, ha fatto emergere un significato delle pièce di Hwang che sarebbe rimasto subordinato all'originale intento prevalentemente politico. La storia è soprattutto interiore e il regista rinuncia alla spettacolarità che avrebbe potuto fornire quell'ambientazione così esotica, utilizzandola invece in modo strettamente funzionale alla vicenda: persino la Grande Muraglia Cinese dove i due amanti si incontrano per un picnic ha un ruolo assolutamente secondario rispetto ai protagonisti rimanendo semplice sfondo che avrebbe potuto tranquillamente essere ricostruito in studio. «In un mondo perfetto» dice Rodley «dove il pubblico delle sale cinematografiche non sia stato lobotomizzato da vuoti

---

<sup>58</sup> Chris Rodley, *Il cinema secondo Cronenberg*, Nuova Pratiche editrice, Parma 1994, pag.24

e insignificanti spettacoli, *M.Butterfly* sarebbe il film da ‘tutto esaurito’ al quale Cronenberg alludeva scherzando.»<sup>59</sup>

Abbiamo parlato della pièce di Hwang come fonte per una delle pellicole cronenberghiane che più si avvicinano al cinema “tradizionale” e al fatto che a sua volta la pièce si riferisse, come leggiamo subito nei titoli d’inizio, a un fatto realmente accaduto (la relazione tra il diplomatico francese Bernard Boursicot e il cantante dell’Opera di Pechino/spia Shi Pei Pu). Che cosa c’entra quindi *Madama Butterfly* di Puccini se non come riferimento al titolo? Diciamo che la storia dell’opera pucciniana è già affascinante di per sé, ma la sua evoluzione, completa solo nella molteplicità delle sue versioni, è forse il primo elemento che può aver affascinato il regista: *Madama Butterfly* è, di fatto, già di per sé un’opera mutante e Cronenberg sfruttò la possibilità di contribuire con una personale interpretazione, ad un processo che vede l’opera ad ambientazione giapponese manipolata e tramandata in così tante formule e modi differenti. Dice a questo proposito Paola Cristalli: «Su quale sfondo si profila l’amore di René Gallimard per Song Liling, quali contorni culturali viene a deformare? La struggente storia della Butterfly e di Pinkerton, naturalmente quella a cui Puccini ha dato la definitiva temperatura sentimentale, ma che possiede una sua lunga e complessa genealogia. Dunque una Butterfly tenace archetipo di femminilità orientale, ma anche equivoco fantasma e ingombro ideologico, capace di smuovere inconsapevoli echi: la geisha già naturalmente predisposta all’inganno del viaggiatore Pierre Loti (*Madame Chrysanthème*), la Butterfly devota prima di ogni altra cosa all’amore materno nel racconto dell’americano John Luther Long,

---

<sup>59</sup> Chris Rodley, *Il cinema secondo Cronenberg*, Nuova Pratiche editrice, Parma 1994, pag.25

la teatralizzazione vittoriana nell'atto unico di David Belasco. Oscuramente René Gallimard sembra avvicinarsi a Song Liling attraverso questo intrico fitto e non risolto di riferimenti, perennemente dietro lo schermo di piccole mitologie occidentali (che cosa di più convenzionale, infine, di quella Cina fatta di lacche, carta di riso, tazze da tè e maschere d'ebano promessa fin dall'astratto *décor* dei titoli di testa?). Questo, d'altra parte, è il solo Oriente che lo interessa: un palcoscenico d'opera, l'acuto della finzione. Song Liling lo sa e «sta inventando una finta antica sessualità cinese e le sta rendendo meravigliose e molto attraenti (Cronenberg 1993)». <sup>60</sup>

Dopo i titoli che appaiono fra pannelli orientali e simboli che scorrono e si sovrappongono sulle note di Howard Shore, note che accarezzano in qualche modo la partitura pucciniana, la prima immagine è quella di Jeremy Irons\Gallimard di spalle, nel suo ufficio. Un collega gli consegna i fascicoli dei consuntivi di spesa dell'ufficio comunicazione e poi escono insieme nelle rumorose strade di Pechino. La sequenza successiva si apre con l'inquadratura dello spartito di *Madama Butterfly*, è sera, Gallimard si trova ad assistere ad un concerto di arie tratte dalla celebre opera pucciniana al fianco di Frau Baden, la moglie dell'ambasciatore tedesco che gli racconta la trama dell'opera mentre la cantante si esibisce in *Vogliatemi bene* e *Un bel dì vedremo*. Il montaggio incrociato che alterna la figura intera di Song Liling sul palco e il primo piano di Gallimard illuminato da una luce innaturale mostra il rapimento di quest'ultimo da parte di ciò che accade in scena come una sorta di sindrome di Stendhal da cui il protagonista viene colpito. Lo sguardo percorre la scena in una panoramica lenta e

---

<sup>60</sup> Paola Cristalli, *Dei miraggi ingannatori. M. Butterfly*, in *La bellezza interiore. Il cinema di David Cronenberg*, a cura di Michele Canosa, ed. Le Mani, Genova, 1995, pag.132

ossessiva che scivola da sinistra a destra avanti e indietro, un'oscillazione che anticipa lo smarrimento. «L'uomo in platea è come siderato perché ha trovato 'la sua versione dell'Oriente'; ancor più ha trovato l'accesso a un gioco simbolico che gli permetterà di costruire la propria vita come esperienza estatica.»<sup>61</sup>

Il primo colloquio tra Gallimard e Song Liling avviene subito dopo: lui si congratula con la straordinaria interpretazione persuasiva della cantante che si risente per essere stata identificata con una donna giapponese dal momento che i giapponesi, fa notare, hanno compiuto orrendi esperimenti medici sui cinesi durante la guerra “ma vedo che non riesce a coglierne la triste ironia”, dice Liling. Inoltre di fronte al tentativo di recuperare da parte di Gallimard che dichiara soprattutto di essere affascinato dalla storia narrata, lei controbatte con una dura descrizione del fascino imperialista secondo cui “Un orientale che si suicida per un occidentale, è ciò che affascina l'occidente”. Il concetto è che “è la musica, non la storia...” conclude Liling con aria intrigante.

Giunto a casa Gallimard parla con la moglie di quanto è accaduto durante la serata e commenta le parole di Liling con lei che conclude la conversazione con una maldestra interpretazione dell'aria più famosa dell'opera. “L'oriente è oriente, l'occidente è occidente e i due non si incontreranno mai” aveva appena detto e usando la rivista *Elle* come ventaglio si specchia insieme al marito rimandando un'immagine davvero grottesca. È proprio la moglie a ricordargli la finzione in cui sta sprofondando, lui la osserva lontano e infastidito attraverso l'immagine riflessa dallo specchio, come un disturbo che si insinua in un privatissimo canale comunicativo. E in quanto disturbo la moglie sarà presto cancellata e

---

<sup>61</sup> Paola Cristalli, *Dei miraggi ingannatori. M.Butterfly*, in *La bellezza interiore. Il cinema di David Cronenberg*, a cura di Michele Canosa, ed. Le Mani, Genova, 1995

semplicemente non se ne parlerà più: Kate Pinkerton non esiste più.

Gallimard si reca all'Opera di Pechino per vedere Liling interpretare un personaggio del teatro tradizionale cinese. Nei camerini Gallimard incontra nuovamente la sua diva che appare da dietro un velo come una visione. La riaccompagna a casa, nel tragitto approfondiscono l'argomento iniziato in occasione del primo incontro ma Liling stavolta sembra lasciar aperto uno spiraglio sebbene entri a casa rapidamente lasciando Gallimard fuori dalla porta.

Nella scena successiva Irons/Gallimard incontra per strada un uomo che cattura libellule: si tratta di una scena che contiene qualcosa di misterioso e di non detto, in primo luogo perché l'uomo che parla in cinese mandarino non è tradotto, in secondo luogo perché appare come una parentesi scollegata da tutto il resto del film. L'immagine della libellula era stata utilizzata in un frame anche da Fritz Lang probabilmente per il forte significato simbolico di cui questo insetto è carico nella cultura orientale (metafora della trasformazione e della mutazione di ciò che è solo in apparenza). A proposito di questa scena Cronenberg in un'intervista del 2003 fatta da Walter Chaw per [filmfreakcentral.net](http://filmfreakcentral.net), ammette di averla scritta personalmente e che quindi non apparteneva alla sceneggiatura di Hwang. Aveva visto le libellule durante i sopralluoghi per il film: un pescatore chino sulle acque del canale nei pressi del Ponte dell'Arco di Luna, aveva catturato delle piccole libellule con cui nutrire i suoi uccelli canterini e ne aveva donate sei al regista che ha così deciso di riproporre la scena nel film come «immagine poetica della trasformazione interiore che Gallimard sta vivendo»<sup>62</sup>. In questo caso gli insetti non vengono mostrati da Cronenberg come ripugnanti o minacciosi ma al

---

<sup>62</sup> Stefano X. Ricci, *David Cronenberg. Umano e post umano*, Sovera Edizione, 2011, pag. 108

contrario, rappresentano bellezza e delicatezza. L'uomo che cattura le libellule e che noi ascoltiamo in lingua originale, parla a Gallimard di questo insetto che sta per essere mangiato dall'uccellino, anticipando così il destino dello stesso protagonista. La scena inoltre, dice lo stesso Cronenberg, «rappresenta un tipo di esotismo dal quale il protagonista è attratto, l'esotismo della Cina nella fattispecie. Insieme al suo partner costruiscono una falsa visione della Cina allo scopo di vivere una storia d'amore – e qui c'è il momento più dolce di magica scoperta, che coincide, immagino, con il mio stesso momento di magica scoperta quando vidi quelle bellissime libellule emergere dall'acqua.»<sup>63</sup>

Quando René Gallimard torna a far visita di sera a Song Liling entra all'interno dell'abitazione e si sofferma sulla foto del padre morto della cantante, un riferimento al dialogo pucciniano tra Pinkerton e Cho Cho San che parlano del padre morto di quest'ultima. René e Liling si intrattengono in salotto e c'è un primo bacio prima che lui si congedi. Nella scena successiva Gallimard si trova nel suo ufficio, i passi della moglie che arriva a chiamarlo per andare al ricevimento lo fanno sussultare come se si aspettasse di vedere qualcun altro alla porta. Passano le settimane e le lettere di Liling a Gallimard, che nel frattempo non si è più presentato né in teatro né a casa della donna, si fanno sempre più incalzanti e passionali, è la voce off di lei a rivelarci il contenuto mentre scorrono le immagini della cantante che attende come una Butterfly attende il suo Pinkerton impegnatissimo nel suo lavoro e probabilmente sempre più motivato dalla lettura di quelle missive, dal delirio di una visione nuova, che lo rendono vigoroso e agguerrito. Questo impegno gli frutta infatti la promozione a vice-console. Non

---

<sup>63</sup> Walter Chaw, [filmfreakcentral.net](http://filmfreakcentral.net) 2003 in M.Butterfly, *Le interviste a Cronenberg*, <http://cronenberg.freeforumzone.leonardo.it/lofi/Le-interviste-a-Cronenberg/D10470941.html>

appena ottenuta, si reca d'impeto da Liling per porgli una domanda con insistenza: "Sei tu la mia Butterfly?" e poi aggiunge: "Sei tu la mia Butterfly? Io voglio sincerità, non voglio niente di falso tra noi due, nessun falso orgoglio". È qui che inizia il gioco, un gioco di ruoli tra i due amanti, e di fronte ai timori di Liling, Gallimard dice: "Non esiste il destino tranne quello che noi creiamo per noi stessi." Al mattino, Gallimard esce dalla porta di casa di Liling e il suo sguardo innesca un terribile dubbio nello spettatore e cioè che egli conosca fin da tutto principio l'identità sessuale di Song Liling. È qui che il personaggio Gallimard inizia a tutti gli effetti la sua trasformazione. Per lo scienziato di *The Fly*, era la fusione, la trasformazione fisica in "Brundlefly", per Gallimard quella spirituale in Butterfly.

Dice lo stesso Cronenberg a proposito delle scene di connubio tra Gallimard/Jeremy Irons e Song/John Lone: «Quando Gallimard e Song si baciano, volevo che a baciarsi fossero due uomini, volevo che il pubblico lo sentisse [...]. Ho fatto dei provini ad alcuni transessuali che erano talmente femminili che dovevi vederli nudi per credere che erano uomini: erano perfetti [...]. In quel momento ho capito che non era quello che volevo, perché avresti dovuto denudarli e zumare sul pube per non essere accusato di aver sostituito l'attore all'ultimo momento. Questa era la soluzione sbagliata, specialmente quando si trattava di candidati convincenti come donne, ma privi di intensità nella scena del tribunale, privi di carisma nella scena del cellulare. [...] Per me M. Butterfly racconta una trasformazione, questo è ciò che mi attirava della storia. Si deve trasformare in un uomo e non puoi ottenere questa trasformazione se scegli qualcuno che è una

donna talmente perfetta da non poterlo ritrasformare.»<sup>64</sup>

Il pubblico quindi percepisce, sa, fin dal principio, che nella femminilità di Liling c'è qualcosa che non va ed è come se durante il film sempre di più si riveli questa incongruenza. Del resto Cronenberg ha scelto il protagonista, premio Golden Globe, de *L'ultimo imperatore* di Bernardo Bertolucci e non un perfetto sconosciuto. «Volevo che il pubblico capisse perché [Gallimard *n.d.r.*], non afferrasse la situazione, alla fine del film dovresti renderti conto che c'è una volontà precisa in tutto questo: Gallimard è deciso a non accettare che Song sia un uomo, e ha le sue buone ragioni per non accettarlo.»<sup>65</sup>

La scena successiva vede Gallimard vice-consolo ricevere i suoi sottoposti ai quali, come suggello a quanto avvenuto nella notte da Liling dice: “So bene che ho tanto da imparare ma se vi rifiuterete di aiutarmi ad imparare il conflitto tra voi e me sarà costante. [...] Il nostro mondo sta cambiando, noi francesi abbiamo perso la guerra in Indocina perché abbiamo mancato di conoscere i popoli che volevamo guidare ed è quindi naturale, oserei dire giusto che ce l'avessero con noi. Cos'altro potevano fare se noi ci siamo rifiutati persino di trattarli come esseri umani?” La visione politica di Gallimard è specchio di quella personale.

Nella sequenza che segue Gallimard e Song si trovano all'esterno: questa è la prima pellicola dove Cronenberg sembra trovarsi a suo agio nel girare gli esterni, che spesso anche qui sono stati ricostruiti negli Studios così come quelli del claustrofobico *Il pasto nudo* (1991), ma con maggiore libertà narrativa e capacità di assorbire le strutture urbane (l'Opera di Parigi) e lavorare su scene con molte comparse (il carrello all'indietro sulla manifestazione maoista e Gallimard che

---

<sup>64</sup> Chris Rodley, *Insetti, spie e farfalle: “Il pasto nudo” e “M.Butterfly”*, in *Il cinema secondo Cronenberg*, Nuova Pratiche editrice, Parma 1994, pag. 232

<sup>65</sup> Ibid.

l'attraversa). Non è un caso infatti che la lavorazione di questa pellicola ha portato per la prima volta Cronenberg all'estero. Ma la scena sulla Grande Muraglia Cinese fa sì che il paesaggio diventi sfondo, paesaggio interiore, scenografia sulla quale si staglia il dialogo quasi "teatrale" tra i due amanti.

A questo proposito Cronenberg sentiva che sarebbe stato un errore rinnegare la base teatrale, i dialoghi ad esempio sono inverosimili ma questo accade perché Gallimard «sta creando la sua opera lirica personale. Sta creando l'opera della sua vita, e si sta preparando a diventarne la prima donna. [...] è giusto che Song dica quei proverbi, specialmente dopo che hai capito qual è il suo obiettivo e in che modo aiuterà Gallimard a creare il loro idillio, la loro fantasia. Deve essere lirico, non realistico.»<sup>66</sup> All'Ambasciata Gallimard motiva le sue convinzioni e le strategie delle forze politiche in campo utilizzando la sua vicenda privata e segreta. Intanto Song seduta sul letto di fronte alla compagna Chin, inviata della Guardia Rossa che la disprezza per il suo comportamento moralmente



Figura 13 - Song Liling (John Lone)

della loro trasformazione.

repreensibile, si giustifica dicendo che lo sta facendo per il bene del "Grande Timoniere". Entrambi in qualche modo si stanno giustificando

La scena successiva mostra un rapporto sessuale tra i due amanti in casa di Song

<sup>66</sup> Chris Rodley, *Insetti, spie e farfalle: "Il pasto nudo" e "M.Butterfly"*, in *Il cinema secondo Cronenberg*, Nuova Pratiche editrice, Parma 1994, pag. 226

che rappresenta la situazione scomoda di una coppia stretta fra due codici: la panoramica verso destra svela un letto ancora immacolato ed i due che amoreggiano in qualche modo quasi indefinibile in un interstizio dell'appartamento.

La sera al ricevimento dell'ambasciata Gallimard è sopra le righe e viene abbordato da Frau Baden che in camera da letto si mostra nella sua sfacciata nudità e si comporta con la spudoratezza di una donna occidentale disinibita. Gallimard sembra turbato. La scena è interrotta sul suo sguardo pensieroso sul corpo nudo della biondissima Frau Baden e riprende con lui ubriaco che fa irruzione a casa di Song. Qui il suo atteggiamento è violento, irrispettoso e chiede a Song perché, dato che lei afferma di essere la sua schiava, non si è mai tolta i vestiti. Lei cerca di dare la spiegazione più opportuna parlando della propria pudicizia e dei costumi tradizionali ma poi cede alla richiesta di Gallimard e gli concede di esplorare il suo corpo. La tensione diventa altissima: Gallimard sta per distruggere l'incanto, sta per svelare il trucco e interrompere il loro gioco. Dice Liling: "Vieni, spogliami, il nostro amore è nelle tue mani". Gallimard tentenna, non si aspetta una reazione tanto devota da parte della sua Butterfly pronta a sacrificare tutto pur di essere obbediente. Song/John Lone distesa in attesa di essere denudata mostra sotto l'abito di raso bianco le caratteristiche di un corpo maschile dal torace piatto e ampio. Gallimard vuole lo svelamento di quel corpo e al tempo stesso contraddice il proprio desiderio. «Accetta le impostazioni di un pudore inventato; trattiene dentro di sé quell'energia endoscopica che ci porta dritti al cuore del cinema di Cronenberg.»<sup>67</sup> È proprio quando Gallimard fa

---

<sup>67</sup> Paola Cristalli, *Dei miraggi ingannatori. M.Butterfly*, in *La bellezza interiore. Il cinema di David Cronenberg*, a cura di Michele Canosa, ed. Le Mani, Genova, 1995, pag. 139

scivolare le mani sul suo petto che Liling pronuncia la frase che salverà la situazione: “René, sono incinta!”. Il gioco delle parti continua, Gallimard rientra nel suo personaggio, decide di continuare a interpretare Pinkerton nell’opera che è diventata la sua vita. La sua reazione passionale di fronte alla frase shock che Song pronuncia è motivata dalla riconoscenza verso di lei per aver salvato il loro amore e non tanto per la notizia in sé che proprio nel momento in cui sembra più improbabile l’identificazione di Song in una donna, giunge come una nota davvero stonata. Dice Gallimard strofinando la testa sul suo petto: “Ti difenderò, ti proteggerò e ti salverò”, “Lo hai fatto questa sera mio nobile padrone, devi credermi, tu mi hai salvato la vita”, risponde prontamente Song che come ordina il costume cinese deve andarsene in campagna per dare alla luce il bambino e per poi tornare al compimento dei tre mesi. Dice Gallimard: “Anche se sarà una femmina sarò felice lo stesso” ma lei controbatte: “Sono certa che sarà un maschio”.

Ecco che «M. Butterfly è in fondo la storia dei depistamenti segreti», dice Paola Cristalli «delle esche che Gallimard pone a se stesso per aggirarle e ricominciare da capo, delle sfide narcisisticamente affrontate perché il suo miraggio di contaminazione e trasfigurazione possa giungere a termine.»<sup>68</sup>

Nella scena successiva Song si incontra di nuovo con la compagna Chin, le chiede di procurargli un bambino cinese dai capelli biondi per poter continuare a portare informazioni al governo cinese. Quando la compagna si allontana, Song la richiama e le dice: “Perché all’Opera di Pechino i ruoli femminili sono interpretati dagli uomini? [...] è perché qui solo l’uomo stabilisce come si dovrebbe

---

<sup>68</sup> Paola Cristalli, *Dei miraggi ingannatori. M. Butterfly*, in *La bellezza interiore. Il cinema di David Cronenberg*, a cura di Michele Canosa, ed. Le Mani, Genova, 1995, pag. 136

comportare una donna.” È questa la battuta della pièce che ha fatto decidere a Cronenberg di realizzare il film: l’idea che la sessualità femminile sia inventata dagli uomini. L’idea che la sessualità di ognuno sia una fantasia concordata che ci creiamo a vicenda. «È una cosa dolce per alcuni aspetti e terrificante per altri, perché in un certo senso significa che non esiste una reale sessualità, non esiste qualcosa che si possa definire assolutamente maschile, o assolutamente femminile.»<sup>69</sup>

Dice Marcello Pecchioli: «Il fatto di conoscere la vera identità sessuale di Song Liling non preclude a Gallimard il fatto d’amarla come una donna trasformando con un’ alchimia, che è la zona morta del film, il suo desiderio sessuale nella sessualità virtuale di Song.»<sup>70</sup>

Tutta la sequenza relativa alla situazione politica che sta cambiando secondo Cronenberg va di pari passo alla vicenda privata: l’intera scena della Guardia Rossa va di pari passo a quello che vuole fare René e cioè spazzare via il passato, cancellarlo per creare qualcosa di nuovo. «Si tratta di una manifestazione politica di un impulso molto personale. Siamo noi a creare la politica, non esiste politica senza i desideri e le follie umani, quindi per me è assolutamente logico che le due cose vadano insieme.»<sup>71</sup>

Durante la manifestazione i costumi del teatro di tradizione vengono dati al fuoco, Gallimard perde il suo posto di prestigio all’Ambasciata e Song viene mandata in un campo di lavoro in quanto artista.

---

<sup>69</sup> Chris Rodley, *Insetti, spie e farfalle: “Il pasto nudo” e “M.Butterfly”*, in *Il cinema secondo Cronenberg*, Nuova Pratiche editrice, Parma 1994, pag. 237

<sup>70</sup> Marcello Pecchioli, *Effetto Cronenberg, Metacritica per un cinema delle mutazioni*, Pendragon Edizioni, Bologna, 1994, pag.73

<sup>71</sup> Chris Rodley, *Insetti, spie e farfalle: “Il pasto nudo” e “M.Butterfly”*, in *Il cinema secondo Cronenberg*, Nuova Pratiche editrice, Parma 1994, pag. 238

Adesso siamo a Parigi nel 1968. La nuova sequenza si apre con una inquadratura della Senna e dell'Opera, risuonano le note di *Un bel dì vedremo*, Gallimard assiste commosso a una rappresentazione di *Madama Butterfly*. Dopo la scena della manifestazione studentesca a Parigi, Gallimard è a casa che consuma da solo un misero pasto quando all'improvviso suonano alla porta del suo appartamento. È Liling. Qualche giorno dopo Gallimard viene fermato con importanti documenti diplomatici dai servizi di controspionaggio e portato in tribunale. È qui che Song appare dalla porta nelle vesti di un uomo: abito grigio, giacca e cravatta, capelli corti. Nessun effetto straordinariamente drammatico se non un tappeto musicale più incisivo di sottofondo. Gallimard guarda impassibile. Solo un sorriso accennato all'angolo della bocca: forse è uno scherzo...

L'aula di tribunale al centro della quale Song depone, inquadrato dall'alto, appare come un anfiteatro greco: del resto anche nel teatro dell'antica Grecia i ruoli femminili erano interpretati da uomini e adesso Song è il protagonista della scena finalmente in abiti maschili. Ma nonostante tutto Song sta continuando a recitare la parte nel suo gioco: di fronte alla domanda dell'avvocato se Gallimard fosse consapevole della sua attività di spionaggio, Song risponde ancora come nei panni di una donna orientale: "Io non ho opinioni". E aggiunge: "Ho inventato me stesso solo per lui". Ma alla domanda se Gallimard sapesse se Song era un uomo, allora risponde: "Vede vostro onore, io non gliel'ho mai chiesto."

Il definitivo crollo delle illusioni di Gallimard avviene nella scena madre che ha luogo all'interno del cellulare che attraversa Parigi come per concedere ai due amanti un'ultima occasione di confronto. L'idea di ambientare l'ultima scena di René e Song all'interno del furgone è stata di Cronenberg. Nella pièce teatrale il

luogo destinato a questo incontro era il carcere, che assumeva la funzione di una sorta di limbo, ma in pellicola certamente non avrebbe funzionato e sarebbe apparsa inverosimile.



**Figura 14 - Gallimard e Song attraversano Parigi sul cellulare**

Lungo il tragitto che porta i due protagonisti alla separazione, Song mette Gallimard di fronte alla realtà spogliandosi completamente. Il fatto che Gallimard guardi il corpo nudo di Song solo per un attimo e non vengano mostrati i genitali (come ad esempio ne *La moglie del soldato* (1992) di Neil Jordan) fa sì che l'attenzione venga posta solo sulla nudità del corpo e non sul "genere". Lo scopo infatti non è quello di mostrare quanto sia diverso da ciò che Gallimard si aspettava, ma piuttosto quanto sia uguale. Dice Cronenberg: «Song è questa creatura: Maschio, femmina, Occidente, Oriente, inventata. Song non è più questa cosa che hanno entrambi creato ma nella scena del cellulare ha ancora il coraggio di andare da Gallimard a piagnucolare, dicendo che è tutto come prima, quando di fatto nulla si può più paragonare a ciò che hanno creato insieme.»<sup>72</sup>

“Come hai potuto commettere un errore così grande, mostrarmi chi sei realmente!” dice Gallimard a Song. Ma a questo punto che Song sia donna o

---

<sup>72</sup> Chris Rodley, *Insetti, spie e farfalle: “Il pasto nudo” e “M.Butterfly”*, in *Il cinema secondo Cronenberg*, Nuova Pratiche editrice, Parma 1994, pag. 238

uomo non conta più niente: “Sono ancora la tua Butterfly?” in inglese your Butterfly è un appellativo neutro e assolutizza la non falsificabilità del discorso.

“Quella che ho amato era un’illusione” dice René; “Sono un uomo che ha amato una donna creata da un uomo”... ma «Gallimard non fa nomi e l’identità del creatore rimane incerta: parla di Song o di se stesso? Chi ha veramente creato chi? Non siamo sempre e comunque noi stessi a creare l’oggetto del nostro amore? La persona che amiamo è veramente così come appare ai nostri occhi trasognati, al nostro sguardo desiderante? Oppure ciò che amiamo in essa non è che la proiezione di una parte di noi stessi, un’idea un prodotto della nostra mente fantasticante?»<sup>73</sup> “Tu non mi hai mai veramente amato” dice Song, ed ha ragione: René ha amato una sua propria chimera al di là della donna, dell’uomo, della persona, del sesso. Ma forse il vero unico amore è questo e allora ha ragione Gallimard. Dice lo stesso Cronenberg: «Sono convinto che nella realtà i rapporti siano così: le coppie inventano la loro vita insieme, in un modo che è impossibile giudicare dall’esterno.»<sup>74</sup>

Nella sequenza successiva Gallimard è in carcere, riceve dal postino un pacco, lo afferra dalle inferriate con una mano dalle unghie laccate. Sta preparando la sua grande interpretazione, “la più grande della mia carriera”, dice.

Al centro di una piattaforma, circondato da un improbabile pubblico di carcerati disposti su più piani come sugli ordini di un teatro, o tra i gironi danteschi, Gallimard dà inizio alla sua performance: “Ho fatto ridere la Francia intera. Ma se solo poteste capire non ridereste affatto [...] perché io René Gallimard ho conosciuto e sono stato amato dalla perfezione fatta donna.” Il montaggio

---

<sup>73</sup> Stefano X. Ricci, *David Cronenberg. Umano e post umano*, Sovera Edizione, 2011

<sup>74</sup> Intervista a David Cronenberg su L’Espresso 10/10/1993

incrociato permette di vedere Song in auto che contemporaneamente raggiunge l'aeroporto per essere rimpatriato. René accende con mano tremante il suo registratore, partono le note di Puccini. “Da tanti anni ho una visione dell’Oriente... Questa visione è diventata per me ragione di vita.” René, caduto vittima della sindrome di Stendhal quella sera dell’interpretazione pucciniana di Liling, si è perso e non si è più ritrovato se non per scoprire alla fine di tutto che la vera Butterfly è lui, per anni succube di un uomo indegno del suo amore. Così inizia a truccarsi da Butterfly per mettere in scena nello stesso tempo la morte di un ideale e la fine di una finzione, oppure per rendere perfetta l’opera che lo ha visto protagonista: «il vero René Gallimard è finalmente lì sotto gli occhi di tutti (e di nessuno [...]), un bozzolo d’uomo finalmente trasformatosi in farfalla, che mima la propria stessa mutazione e al tempo stesso incarna a ritroso, nostalgicamente, e come regredendo all’utero materno (quello immaginario, della donna che lo aveva fatto nascere a seconda vita), la mutazione subita dall’essere



**Figura 15 – Gallimard nella sua interpretazione di Madama Butterfly**

amato.»<sup>75</sup>

“L’amore ha ottenebrato il mio giudizio, ha accecato i miei occhi tanto che, guardando nello specchio, io non mi vedo.” Nello specchio infatti c’è una maschera, quella di Butterfly e il dramma si conclude dov’era iniziato, cioè su un palco di fronte a un pubblico che applaude senza capire.

Tutto il monologo di Gallimard/Butterfly avviene in un silenzio surreale, sul tappeto delle note pucciniane di *Un bel dì vedremo* (il racconto di un’errata profezia, dove Butterfly mima l’arrivo della nave di Pinkerton nel porto di Nagasaki e il suo raccogliersi nell’attesa di un abbraccio che agogna da tre anni, mentre l’uomo s’avvia per la collina<sup>76</sup>), e di fatto il pubblico sembra composto da ombre, comparse, fantocci inerti. Come nella celeberrima scena di *Luci della ribalta* (1952) in cui Charlie Chaplin e Buster Keaton eseguono il loro straordinario numero, gli spettatori non si percepiscono più: il teatro si è fatto cinema, Gallimard sta recitando per l’ultima volta per coloro che sono seduti di fronte al grande schermo. L’applauso fragoroso e inconsapevole (come quello che esplode nel momento in cui Chaplin viene portato via dal palco mentre il pubblico in delirio non immagina che il suo idolo sta per morire), riporta al teatro. Il cerchio si è chiuso. Lo spettacolo è finito in una pozza di sangue che si allarga, ma è solo colore. Song piange, piange sommessamente sull’aereo che lo porterà lontano: “Butterfly! Butterfly!” Chiama Pinkerton fuori dalla scena quando Cho Cho San ha ormai affondato la lama. L’ultima immagine è quella del portellone dell’aereo che come un sipario si chiude davanti al nostro sguardo. Luci in sala.

---

<sup>75</sup> Stefano X. Ricci, *David Cronenberg. Umano e post umano*, Sovera Edizione, 2011, pag. 113

<sup>76</sup> Dieter Schickling, *Nel laboratorio di Puccini: le cosiddette ‘versioni’ di Madama Butterfly*, in *La Fenice prima dell’Opera*, programma di sala 2012 – 2013, Fondazione Teatro La fenice di Venezia

## **Scheda film**

Titolo originale: M. Butterfly

Paese di produzione: USA

Anno: 1993

Durata: 101 min

Colore: colore

Audio: sonoro

Genere: Drammatico, Mélo

Regia: David Cronenberg

Soggetto: David Henry Hwang

Sceneggiatura: David Henry Hwang

Fotografia: Peter Suschitzky

Montaggio: Ronald Sanders

Musiche: Howard Shore

Scenografia: Carol Spier

Costumi: Denise Cronenberg

Interpreti e personaggi:

Jeremy Irons: René Gallimard

John Lone: Song Liling

Barbara Sukowa: Jeanne Gallimard

Ian Richardson: Ambasciatore Toulon

Annabel Leventon: Frau Baden

Shizuko Hoshi: Compagna Chin

Richard McMillan: collega d'ambasciata

## CONCLUSIONE

Abbiamo osservato abbastanza da vicino il comportamento della nostra farfalla che ha volato attraversando quasi un secolo di cinema e che abbiamo seguito analizzando l'opera di tre grandi maestri, così diversi tra loro, ma accomunati dall'attrazione magnetica per una storia affascinante che è molto di più di un semplice racconto d'amore dal finale tragico.

Fritz Lang, Carmine Gallone e David Cronenberg hanno ceduto ognuno a suo modo al fascino dell'esotismo che aveva spinto Giacomo Puccini, così come Pierre Loti, John Luter Long e David Belasco, ad innamorarsi di una vicenda ambientata in un mondo lontano. Del fatto che l'esotismo fosse uno degli aspetti rilevanti della cultura e della produzione artistica degli inizi del secolo scorso abbiamo già parlato, è cosa risaputa e su cui non è il caso di ritornare. L'interesse per paesi e gusti lontani era anche il risultato di quell'allargamento dei confini della visione, dovuto al massiccio incremento delle possibilità di comunicazione e al diffondersi dell'attitudine borghese al viaggio, in cui il cinema ebbe un ruolo di tutto rilievo. Chi volesse avventurarsi nella ricerca e nella visione del cinema dei primi anni si imbatterebbe in una copiosa raccolta di brevi film che illustrano luoghi lontani, usi e costumi ignoti alla maggior parte degli occidentali, curiosità antropologiche di vario genere: «il cinema, forse ancora prima che essere una macchina del tempo era una macchina dello spazio.»<sup>77</sup>

In questo contesto l'immagine del Giappone sappiamo che ha un ruolo di prima grandezza, e non solo al cinema: dei primi anni del Novecento è la diffusione in

---

<sup>77</sup> Guglielmo Pescatore, *La voce e il corpo. L'opera lirica al cinema*, Campanotto Editore, Prato 2001, pag. 77

Europa dei disegni dei maestri orientali, il gusto delle cineserie, ecc.

*Madama Butterfly* è quasi contemporanea alla nascita del cinema e unisce il fascino dell'esotico al gusto del melodramma musicale: forse, come afferma Guglielmo Pescatore, avrebbe potuto trovare un ampio riscontro di trasposizioni già nel periodo del muto ma così non è stato. Dice: «Ritornando alla questione dell'esotismo, si vede dunque che questa possibilità offerta al cinema da un'opera come *Butterfly*, e che poteva essere un motivo di attrazione, è stata ben poco sfruttata, con la sola parziale eccezione del secondo film di Gallone, che però è comunque in ritardo rispetto alla quantità di giapponeserie prodotte da Hollywood.»<sup>78</sup> Un motivo, forse parziale, ma non privo di interesse, per spiegare questo mancato successo è che il cinema aveva trovato, già nel periodo del muto, una sua via propria e autonoma al melodramma esotico. Sempre secondo Pescatore essa si identifica con la figura, con il volto stesso, del grande attore di origine giapponese Sessue Hayakawa che rappresentò, tra gli anni '10 e '20 (e anche oltre) l'essenza dell'oriente misterioso e imperscrutabile, ora ricco di coraggio e abnegazione, ora malvagio e ostile. Fu amatissimo e acclamato dal pubblico, e soprattutto dagli intellettuali europei, per un film in particolare, *The Cheat*, diretto da DeMille nel 1915. *The Cheat*, che apparve in Francia come *Forfaiture*, rappresenta una sorta di compimento dello stile melodrammatico del cinema muto, al punto che il grande critico Louis Delluc poté esclamare "Forfaiture è La Tosca del cinema". Pensando al gusto esotico del film si potrebbe dire che è piuttosto la *Butterfly* del cinema o, forse meglio, che è la *Butterfly* "mancante" del cinema, anche se, ovviamente, non esiste nessun legame diretto

---

<sup>78</sup> Guglielmo Pescatore, *La voce e il corpo. L'opera lirica al cinema*, Campanotto Editore, Prato 2001, pag. 78-79

tra i due testi, che anzi sono completamente diversi per trama e situazioni.

Un' interpretazione di questo genere può trovare forse una conferma ulteriore nel fatto che, caso più unico che raro, *The Cheat* divenne davvero un dramma lirico.

Infatti, nel 1921 venne allestito all'Opéra-Comique, col titolo francese *Forfaiture*, un adattamento musicale del film (partitura di Camille Erlanger), in cui Vanni Marcoux cantava il ruolo di Hayakawa e Margherita Carré quello di Fanny Ward.

Quanto detto genera ancora un'altra riflessione. Nonostante quella che forse si può definire in fin dei conti una ridotta antologia di pellicole su un titolo così facilmente "vendibile" (soprattutto all'epoca del muto) come *Madama Butterfly*, è interessante notare come in tutte queste trasposizioni la dicotomia teatro/cinema resta tra gli elementi più importanti.

L'esotismo così magistralmente messo in musica da Puccini per la sua opera e già frequentato dal teatro, l'arte, la cultura della seconda metà dell'Ottocento, viene mostrato e riletto dalla nuova arte. Sappiamo come la macchina da presa di Olcott e poi quella di Lang spiano tra le porte scorrevoli, si avvicinano agli altari, riprendono i volti delle Cho Cho San dai tratti occidentali: *Madama Butterfly* si trasforma eccome in un fenomeno cinematografico! il cinema delle origini si impossessa dell'eroina pucciniana, la trasforma in diva, fa di lei una creatura adatta al nuovo mezzo che riesce a raccontare la sua storia in un modo diverso da quello raccontato sul palcoscenico. Non dimentichiamo che le prime due *Butterfly* hanno poco a che vedere con l'opera di Puccini in quanto adattamenti del racconto di John Luther Long a cui si era ispirato anche David Belasco per il suo lavoro teatrale, poi ripreso dal compositore lucchese.

Discorso quasi analogo per *Madame Butterfly* di Marion Gering (1932), con

Sylvia Sidney e Cary Grant, con la differenza che in questo caso la colonna sonora era basata sulle musiche pucciniane, con l'arrangiamento e le integrazioni di W. F. Herling. Per trovare sullo schermo una *Butterfly* operistica infatti, come sappiamo, bisogna dunque spostarsi in Italia e rivolgersi a Carmine Gallone.

Ma se quella della *Butterfly* cinematografica fosse finita così, soffocata com'è da altri miti più direttamente cinematografici, la storia di questo titolo su grande schermo sarebbe stata probabilmente incompleta, mutilata, mancante di una parte fondamentale che fosse in grado di fornire un significato più ampio anche a tutta l'antologia cinematografica da Olcott in poi. *Madama Butterfly* ha continuato a cambiare, ad essere esplorata, modificata, manipolata, mostrata dalle varie angolazioni con il cine-occhio, così come era stata mutata, rivista, trasformata nelle varie versioni teatrali dallo stesso Puccini. Fino a David Cronenberg. Con Cronenberg il cerchio si chiude: quella che dal teatro si è fatta opera filmica con *M. Butterfly*, la versione più distante dall'originale pucciniano che abbiamo analizzato in questo scritto, torna al palcoscenico. *Madama Butterfly* interpretata da René Gallimard che nell'abisso di specchi è interpretato da Jeremy Irons mette in scena il suo suicidio, un suicidio che è azione infinitamente ripetibile sul palcoscenico, ma reale e irripetibile per Gallimard. Non potrà esserci altra *Madama Butterfly* credibile sul grande schermo dopo David Cronenberg: la nostra farfalla si è liberata del corpo cronenberghiano, si è ritrasformata in insetto ed è tornata a volare nel suo habitat originale: il palcoscenico.

## APPENDICE

Come ho già detto nella prefazione, una delle fortunate coincidenze che hanno scandito la lavorazione di questo scritto è stata quella della programmazione del Lucca Film Festival che si è svolto dal 15 al 22 marzo e che ha visto tra le principali retrospettive in programma quella dedicata a David Cronenberg.

Desidero pertanto riportare qui di seguito dei brevi estratti dalle lezioni di cinema tenute da Jeremy Irons al Teatro del Gigli sabato 21 marzo. Della lezione ho selezionato qui un piccolo estratto a conclusione di questo elaborato.

*Lezione di Cinema - 21 marzo 2015 - Teatro del Giglio:*

**Jeremy Irons:** *“Finora la mia vita si è intersecata con il genio di Puccini a livello cinematografico con M.Butterfly di David Cronenberg e poi con Callas forever di Franco Zeffirelli. Madama Butterfly è una delle mie opere preferite anche se Puccini uomo in realtà non lo conosco particolarmente a fondo. Per questo sono contento di trovarmi qui (a Lucca n.d.r). Puccini è sicuramente un grande artista. Perché l’arte ci colpisce? Perché gli artisti aprendo se stessi al pubblico ci portano a comunicare l’uno con l’altro. L’arte e l’artista aprendosi creano un ponte per l’umanità; Puccini ha fatto questo. Vorrei prendermi il merito dei grandi artisti che spesso mi attribuiscono, ma io sono un attore e interpreto solo la sceneggiatura creata da una mente geniale.”*

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Testi di carattere generale**

- Ambrosini Maurizio, *Introduzione al linguaggio del film*, Carrocci Editore, 2014
- Ambrosini Maurizio, Lucia Gardone, Lorenzo Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carrocci Editore, Roma, 2003
- Basin André, *Che cos'è il cinema. Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti Libri, 1999
- Bernardi Sandro, *L'avventura del Cinematografo. Storie di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio Editore, 2007
- Bordwell David e Thompson Kristin, *Storia del cinema e dei film, vol. I*, Il Castoro, Milano, 1998
- Bordwell David e Thompson Kristin, *Storia del cinema e dei film, vol. II*, Il Castoro, Milano, 1998
- Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Analisi del Film*, Bompiani, 1990
- Costa Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002
- Debord Guy, *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, 2013
- Di Giammatteo Fernaldo, *Dizionario Universale del Cinema, Vol. I*, Editori riuniti, 1994
- Faldini Franca e Fofi Goffredo (a cura di) *L'avventurosa storia del cinema italiano, 1935-1959*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009
- Freud Sigmund, *l'Interpretazione dei sogni*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1973 (ristampa 2002)

- Godard Jean –Luc, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano, 1981
- Krausser Helmut, *I demoni di Puccini*, Barbera Editore, 2008
- Mereghetti Paolo, *Dizionario del Film 2014*, editore Baldini & Castoldi
- Ragghianti Carlo L., *Cinema arte figurativa*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1952
- Rondolino Gianni e Tomasi Dario, *Manuale del film, linguaggio, racconto, analisi*, Utet libreria, Torino 1995
- Sainati Augusto, Gaudiosi Massimiliano, *Analizzare i film*, Marsilio Editore, 2007
- Sainati Augusto, *Il cinema oltre il cinema*, ETS, 2011

#### **Testi di riferimento per la stesura della prima parte dell'opera**

- Bayou Hélène, *Felice Beato et l'école de Yokohama*, Parigi, Centre National de la Photographie, 1994;
- Biagi Ravenni Gabriella, Schickling Dieter, Bernardoni Virgilio e Groos Artur, *Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi*, editore Centro Studi Giacomo Puccini, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2005
- Campiono Francesco Paolo, Marco Fagioli (a cura di), *Ineffabile perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Firenze, Giunti, 2010.
- Carner Mosco, *Giacomo Puccini: Biografia Critica/Mosco Carner*, Il Saggiatore, Milano 1961
- Ferrero Mercedes Viale, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane* in “*Studi pucciniani*” I a cura di Virgilio Bernardoni, Michele Girardi, Arthur Groos, 1998
- Gesù Sebastiano a cura di, *Il Melodramma al Cinema. Il film opera, croce e*

*delizia*, Giuseppe Maimone editore, 2009

-Girardi Michele, *le droghe della scena parigina*, saggio introduttivo in *Giacomo Puccini, Madame Butterfly, mise en scène di Albert Carrè* edizione critica di Michele Girardi, EDT, Torino 2012

-Gonzaga Pietro, *La musique des yeux et l'optique théâtrale*, Olschki, Firenze, 2006

-Pescatore Guglielmo, *Il corpo e la voce. L'opera lirica al cinema*, Campanotto editore, Pesian di Prato, 2001

-Zannier Italo, *Verso Oriente. Fotografie di Antonio e Felice Beato*, Alinari, Firenze 1986

### **Testi di riferimento per le analisi dei film**

-Bogdanovich Peter, *Il cinema secondo Fritz Lang*, Pratiche editrice, Parma, 1988

-Canosa Michele a cura di, *La bellezza interiore, Il cinema di David Cronenberg*, Le Mani-Microart's edizioni, Genova, 1995

-Canova Gianni, *David Cronenberg*, Il Castoro Cinema, Pavia, 1992

-Courdade Francis, *Fritz Lang, Le terrain vague*, De Nesle, Parigi, 1963

-Eisner Lotte H., *Fritz Lang*, Da Capo press, 1986

-Iaccio Pasquale, *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, Editore Liguori, Napoli 2003

-Moulet Luc, *Fritz Lang*, Ed. Seghers, Parigi, 1970

-Pecchioli Marcello, *Effetto Cronenberg, Metacritica per un cinema delle mutazioni*, edizioni Pendragon, Bologna, 1994

-Ricci Stefano X., *David Cronenberg. Umano e post umano*, Sovera Edizione, 2011

-Rodley Chris, *Il cinema secondo Cronenberg*, Pratiche Editrice, Parma, 1994

### **Cataloghi**

-*Puccini al Cinema*, catalogo, Aska, Mediateca Regionale Toscana, Centro Multimediale del Cinema 2008

-*Luccafilmfestival e EuropaCinema 2015*, catalogo, a cura di Associazione Vi(s)ta Nova

-*52° Festival Puccini di Torre del Lago*, Fondazione Festival Pucciniano, 2006

-*53° Festival Puccini di Torre del Lago*, Fondazione Festival Pucciniano, 2007

-*56° Festival Puccini di Torre del Lago*, Fondazione Festival Pucciniano, 2010

-*57° Festival Puccini di Torre del Lago*, Fondazione Festival Pucciniano, 2011

-*Madama Butterfly*, libro di sala, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Stagione 2012-2013

- *Eiko Kondo, Protagonisti del palcoscenico di Osaka. Stampe xilografiche del secolo XIX nelle collezioni pubbliche e private italiane*, Bologna, Centro studi d'Arte Estremo-Orientale, 2000.

### **Atti di Convegni**

-Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, a cura di, *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*, Olschki Editore, Firenze, 2008

### **Riviste**

-Aurelien Ferenczi, Fritz Lang, Cahiers du cinema 2007

-Der Kinematograph del 31 dicembre 1919

-Berliner Börsenzeitung del 21 dicembre 1919

-L'Espresso, 10 ottobre 1993

### **Web**

[www.cinergie.it](http://www.cinergie.it)

[www.cmdc.it](http://www.cmdc.it)

[www.comingsoon.it](http://www.comingsoon.it)

[www.filmfreakcentral.net](http://www.filmfreakcentral.net)

[www.fondazioneragghianti.it](http://www.fondazioneragghianti.it)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.luccafilmfestival.it](http://www.luccafilmfestival.it)

[www.mymovies.it](http://www.mymovies.it)

[www.puccini.it](http://www.puccini.it)

[www.puccinifestival.it](http://www.puccinifestival.it)

[www.puccinimuseum.org](http://www.puccinimuseum.org)

[www.teatrolafenice.it](http://www.teatrolafenice.it)

## **FILMOGRAFIA**

*Avanti a lui tremava tutta Roma*, C. Gallone, Italia, 1946

*Berlino – Sinfonia di una grande città (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt)*, W.

Ruttman, Germania, 1927

*Come morì Butterfly*, E. G. Walter, Italia, 1917

*Farinelli – voce regina (Farinelli)*, G. Corbiau, Francia, 1994

*Harakiri*, F. Lang, Germania, 1919

*Il gabinetto del Dottor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)* R. Wiene,

Germania, 1920

*Il sogno di Butterfly*, C. Gallone, Italia, 1939

*La mia geisha (My Geisha)* J. Cariff, USA, 1962

*La moglie del soldato (The crying game)*, N. Jordan, Regno Unito, 1992

*Luci della ribalta (Limelight)*, C. Chaplin, USA, 1952

*M. Butterfly*, D. Cronenberg, USA, 1993

*Madama Butterfly*, C. Gallone, Italia – Giappone, 1954

*Madama Butterfly*, J. P. Ponnelle, Germania ovest, 1975

*Madame Butterfly*, F. Mitterand, Francia, 1995

*Madame Butterfly*, M. Gering, USA, 1932

*Madame Butterfly*, S. Olcott, USA, 1915

*Philadelphia*, J. Demme, USA, 1994

*Puccini e la fanciulla*, P. Benvenuti, Italia, 2008

*Puccini*, C. Gallone, Italia, 1953

*Scipione l'africano*, C. Gallone, Italia, 1937

***The forbidden city, S. Franklin, USA, 1918***

***The girl from Nagasaki, M. Comte, USA, 2013***

***The toll of the sea, C. M. Franklin, USA, 1922***

***Tosca, C. Gallone, Italia, 1956***

***Tosca. Nei luoghi e nelle ore di Tosca (Tosca: in the settings and at the times of Tosca), Giuseppe Patroni Griffi, USA - Italia, 1992***

**Vorrei infine segnalare gli allestimenti di Madama Butterfly del Festival Puccini di Torre del Lago a cui ho partecipato:**

**-56° Festival Puccini:** Madama Butterfly (17, 25 luglio - 1, 14, 22 agosto 2010) allestimento del 2000, nella versione del 2004, firmato dall'artista giapponese Kan Yasuda, costumi della stilista Regina Schrecker e regia di Vivien A. Hewitt

**-57° Festival Puccini:** Madama Butterfly allestimento in coproduzione con NPO Tokyo (6-11-18 agosto 2011). Regia del baritono Takao Okamura, scene di Naoji Kawaguci, i costumi del più famoso stilista di kimono Yasuhiro Chiji

**-60° Festival Puccini:** Madama Butterfly (25 luglio/ 1 – 8- 16- 24 agosto 2014) L'anniversario dei 110 anni dalla prima dell'opera celebrato con un firmato da Renzo Giacchieri a cui sono state affidate scene, costumi e regia dello spettacolo.

Università degli Studi di Pisa

Corso di Laurea Magistrale in:  
Storia e Forme delle Arti Visive,  
dello Spettacolo e dei Nuovi Media

Ringraziamenti particolari a  
Prof. Maurizio Ambrosini  
Prof.ssa Gabriella Biagi Ravenni

Pisa, maggio 2015