

Il giapponismo fra teatro, cinema e pittura Viaggio nelle fonti del primo adattamento cinematografico di *Madame Butterfly*¹

Introduzione

Prima di affrontare il tema dell'Oriente nel teatro e nel cinema all'inizio del Novecento, è necessario riflettere velocemente sul rapporto fra il teatro e il cinema². Il legame tra le due arti è stato oggetto di numerosi studi e approfondimenti ed è talmente scontato fin dalle origini dell'arte stessa del cinema che trova nella spettacolarità una delle sue ispirazioni predominanti e una componente così importante, che qui vi si accennerà esclusivamente come introduzione. Quello che preme, invece, è sottolineare come anche il teatro musicale, ossia l'opera lirica, sia stata una musa ispiratrice delle prime produzioni cinematografiche internazionali e continui tutt'ora a esserlo³. Molti soggetti sono passati dal teatro recitato all'opera in musica e, dopo aver raggiunto una notorietà straordinaria in questa veste, sono stati adattati per il cinema, scegliendo come propria fonte d'ispirazione lo stesso testo teatrale da cui era nato lo spettacolo musicale, accompagnandolo poi in alcuni casi con i brani più famosi della stessa opera. In questo modo il rapporto tra la cultura narrativa, quella teatrale e musicale e quella cinematografica creano una moderna dialettica spettacolare articolata in quella ricerca di opera d'arte totale in cui il cinema perfettamente si coniuga. Si è parlato di scambi, di contaminazioni, di contiguità fra teatro e cinema, ma, semplificando la questione, si potrebbe dire che ambedue le arti trovano nel tempo e nel movimento il loro modo di espressione o per meglio dire, "l'affinità fra teatro e cinema è innanzitutto basata sul concetto di *rappresentazione dinamica*, che a sua volta costituisce il fondamento su cui si sviluppa l'idea di teatralità"⁴. A questo proposito è importante leggere gli scritti, ormai datati, ma sempre fondamentali di Carlo Ludovico Ragghianti⁵ che pone l'attenzione sul teatro come forma di arte che si basa sull'oggettivazione del tempo. Inoltre, come afferma Antonio Costa:

Un legame ancora più stretto, all'insegna delle arti della visione, viene stabilito da Ragghianti tra il cinema e il teatro. Egli considera la storia del cinema come un capitolo della storia del teatro, un teatro inteso ovviamente 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 cinematografico⁶.

E se si pensa all'opera in musica, questo stretto rapporto tra la meraviglia e il movimento nasce nell'ambito dell'opera in musica barocca ed è singolare ritrovare sottolineata questa stessa corrispondenza in quanto scritto da Pietro Gonzaga alla fine del Settecento sull'opera come forma

di spettacolo che più ha bisogno delle arti del tempo e di quelle dello spazio, unite alle visioni artificiali⁷.

Novella, dramma, opera: le fonti letterarie

Nel teatro musicale, l'Oriente ha sempre esercitato un fascino particolare, frequentissimi sono i soggetti immaginati nel teatro in musica a partire da Apostolo Zeno, da Metastasio, per arrivare poi alle opere di W. Amadeus Mozart e Gioachino Rossini, per fare gli esempi più noti⁸. Nell'Ottocento avanzato, l'interesse si sviluppa con nuove declinazioni, fino quasi a poter parlare di un Orientalismo come vero e proprio genere teatrale, così come avviene nella pittura. L'immagine dell'Oriente presente nei film dei "primi tempi" è indubbiamente legata a quanto avviene nel teatro e in quello musicale in particolare, nell'epoca in cui l'opera è lo spettacolo più diffuso, popolare e amato, dove l'idea di portare in scena un mondo lontano, sconosciuto, esotico esiste da sempre e nella seconda metà dell'Ottocento diviene il soggetto più percorso⁹.

In questo panorama *Madama Butterfly* può costituire un esempio indicativo, tanto più se si considera che quando Puccini si accinge a comporre la musica per questo soggetto, nel 1901, un vasto complesso di eventi culturali *fin-de-siècle* ha già attirato l'attenzione sul tema del "vero Oriente"¹⁰. Infatti ciò che spinge Puccini verso questa scelta, sin dall'inizio, è la volontà di andare oltre, di superare i luoghi comuni o gli stereotipi che avevano portato alla rappresentazione di soggetti orientali in opere simboliste e fantastiche come l'*Iris* di Mascagni. Il compositore propone e impone un "Giappone vero..."¹¹ e per raggiungere questo scopo, dispone di fonti che, fino ad alcuni anni prima, non si sarebbero potute nemmeno immaginare. E per comprendere quanto egli partecipi in modo assolutamente personale e anomalo alla tendenza artistica definita Orientalismo, basta ricordare che il compositore decide di musicare questo testo, dopo aver assistito alla rappresentazione a Londra, senza comprendere una parola di quanto pronunciato dagli attori, poiché Puccini non conosce 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*¹², tratto dalla novella di John Luther Long, pubblicata nel 1898¹³, intitolata *Madame Butterfly (Farfalla)* che a sua volta si può in qualche modo far derivare da *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti¹⁴.



Fig. 1

Le realizzazioni cinematografiche di questo soggetto utilizzano la stessa fonte dell'opera, la novella di Long, per restituirne comunque visioni e letture sempre condizionate da quanto è stato realizzato e interpretato in teatro. Nella prima versione cinematografica di *Madame Butterfly* (Sidney Olcott, 1915), interpretata da Mary Pickford (fig. 1), la fonte è direttamente la novella di J. L. Long, ma è molto chiaro il riferimento al dramma di Belasco e alla versione operistica. Nel film la ricostruzione scenografica dell'ambiente geografico e architettonico e l'impostazione interpretativa risente indubbiamente di quanto poco prima era avvenuto a Milano e a Parigi, ma soprattutto a New York dove il dramma di Belasco è presentato per la prima volta nel 1900 e l'opera di Puccini va in scena al Metropolitan Opera con straordinario successo, ininterrottamente ogni anno dal febbraio del 1907 al dicembre del 1915, cantata dal popolarissimo tenore Enrico Caruso e diretta da Arturo Toscanini dal 1908 al 1914, in una sensazionale *tournee* gestita dall'abilissimo impresario teatrale Henry William Savage, che contribuisce al notevole esito e alla diffusione del gusto per l'opera anche al di fuori dei consueti circuiti. L'interprete femminile è la famosissima Geraldine Ferrar creatrice del ruolo di Cio-Cio-San al Metropolitan e che, per lungo tempo, ne sarà la personificazione. Vera e propria diva del teatro musicale del primo Novecento e del cinema muto, Ferrar infatti interpreta circa 15 film, tra cui molti diretti da Cecil B. De Mille, ed è celebre per la sua bellezza e la sua grande attitudine alla recitazione, è una delle poche cantanti che, all'epoca, considera l'abilità interpretativa altrettanto importante della preparazione musicale e delle capacità canore. Purtroppo la Ferrar non interpreta al cinema l'eroina giapponese, ma sicuramente la Pickford conosce molto bene e non può non essere influenzata dalla sua eccellente interpretazione di Butterfly.

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 artistiche¹⁵. 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-Comique¹⁶. Nel film come nel teatro, gli arredi, gli oggetti, le suppellettili d'uso meticolosamente scelte e precise, non sono solo minuzie, 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. Nel caso di Butterfly/Cio-Cio-San si tratta di una vittima ignara, la farfalla illusa che si brucia le ali alla fiamma dell'Occidente. Ma, nello stesso tempo, è la creatura delicata di una civiltà raffinatissima dalla quale si distacca consapevolmente per amore, scegliendo così un destino tragico.

La scenografia, nel film come a teatro, è ricca di simboli che richiamano questo destino: ad esempio il ponte arcuato nel giardino¹⁷ o il portale sacro detto *torii*¹⁸ che introduce ad uno spazio sacro, e l'interno della casa di Cio-Cio-San¹⁹. La documentazione di cui possono fruire gli scenografi e costumisti è costituita dalle rare e stupende immagini che dal 1868 sono state scattate in Giappone dai pionieri della fotografia²⁰. L'azione si svolge in Nagasaki, la prima città in cui gli occidentali si sono insediati in Giappone. Inoltre la documentazione è fornita dall'ampia distribuzione e commercializzazione di stampe giapponesi che ormai, all'epoca, sono conosciute e diffuse²¹.

Ricorrenze e attrazioni: le fonti iconografiche

Nel composito "serbatoio visivo" convocato dal film il ruolo delle fonti iconografiche fornisce spunti interessanti alla riflessione storico-artistica²². La rete delle citazioni messe in campo, riferibili in molta parte alla produzione artistica coeva o appena precedente, sembra infatti orientata a una precisa strategia di comunicazione e complicità col pubblico, inevitabile ma solo in apparenza scontata in un'epoca in cui il cinema muto sta piano piano abbandonando quello che Tom Gunning

e André Gaudreault hanno chiamato il sistema delle “attrazioni mostrative” (in auge ancora nei primi anni del nuovo secolo) per indirizzarsi – attraverso un processo da loro definito di “integrazione narrativa”²³ – verso una più netta irreggimentazione degli elementi visivi/figurativi/attrattivi alle esigenze di un racconto.

Non si tratta però di analizzare in senso “meccanico” i singoli prestiti, pur puntuali, da quadri o stampe, né di un lavoro di indagine filologica, quanto di rinvenire e interrogare quei richiami immediatamente percepibili – veri e propri *appeals* visivi – che il film dissemina per catalizzare l’attenzione e fissare il messaggio narrativo guidando il pubblico nello sviluppo dell’intreccio, assecondandone le aspettative e agevolando una diretta adesione emotiva alla storia. Immagini note quindi, anzi decisamente popolari, riferibili non tanto a fonti dirette quanto indirette: quel repertorio consolidato già da molti decenni, esploso come fenomeno “globale” tra gli anni ottanta dell’ottocento e il 1910, che risponde al termine *japonisme* (giapponismo)²⁴. La strategia delle citazioni rivelerebbe quindi un prevalere della visione proiettiva su quella effettiva del “real Japan” pubblicizzato al tempo. Se un’ottica ideologica potrebbe accantonarla come scorretta, proprio questa attitudine proiettiva risulta parlante nel film. È tanto ovvio quanto efficace (e non banale) che una produzione a sua volta definibile come *japoniste* abbia scelto di capitalizzare questo deposito figurativo esattamente nel suo valore di stereotipo, in cui qualsiasi pubblico sia in grado di riconoscersi. Un capitale iconografico, peraltro, ormai in esaurimento sul piano della sperimentazione artistica negli anni del film: dunque la *vulgata* del *japonisme* più che il cuore culturale del fenomeno, quello che Edmond de Goncourt, tra i primi amatori del gusto giapponese, liquida già nel 1868: “Oggi si è propagato a qualsiasi cosa e a chiunque, persino agli idioti e alle donne della classe media”²⁵. È appunto il volontario sfruttamento di questi stereotipi – il cui potere di attrazione è ulteriormente dilatato dalla risonanza del mezzo filmico – ciò che ci interessa e su cui vorremmo soffermarci.

Guardando il film, la prima cosa che colpisce l’occhio è lo spiegamento di oggetti usati per caratterizzare gli ambienti, soprattutto gli interni. Vasi di fiori, paraventi, ventagli, kimono, mobili in lacca “anglo-giapponesi”²⁶, *kakemono*²⁷, *tatami*, tessuti e tappezzerie, strumenti musicali, lanterne, *bibelots*: impossibile dar conto singolarmente di queste suppellettili, spesso travasate con noncuranza da un ambiente all’altro. La funzione connotativa degli oggetti è chiara sin dai titoli di testa, con il “siparietto” a pagoda con glicini e farfalle e il *display* della cornice a bambù che accompagna le didascalie – motivo usuale nel repertorio delle cartoline popolari d’epoca (fig. 2). Il primo scopo di questo apparato, ben più meticcio di quanto non si sia notato²⁸, corrisponde all’ovvia necessità di ambientazione di una scenografia orientata al naturalismo e senz’altro debitrice delle edizioni teatrali e musicali dell’opera di Long e Puccini come di altri popolarissimi spettacoli, quali *The Mikado* e *The Geisha*; anche se i suggerimenti erano disponibili molto prima nella “pittura di genere” di artisti come James Tissot, Charles Wirgman o Frank Dillon²⁹, e negli allestimenti di mostre e negozi specializzati, come quello di Siegfried Bing.



Fig. 2

Questa proliferazione rende conto dell'origine stessa del fenomeno *japoniste*, all'inizio canalizzato attraverso l'importazione di oggetti³⁰ adottati come modelli dalle arti decorative. La prima garanzia di pervasività della moda *japoniste* – quindi della sua efficacia nel contesto d'uso che ci interessa – risiede nella capillarità di questa “pacifica invasione di oggetti”, per lo più relativamente abordabili, paragonabile solo a quella conosciuta nel neoclassicismo. Ma al di là dell'uso strumentale e aneddotico, ci pare che questi oggetti abbiano una diversa eloquenza. L'insistente ricorrenza di alcune associazioni tra cose, ambienti e caratteri sembra codificare un apparato di veri e propri attributi dei personaggi, in particolare intorno alla protagonista, Mary Pickford; mentre l'esotismo dei ruoli maschili si qualifica in tratti e gestualità grotteschi ricalcati dalle stampe di attori *kabuki* o dalle maschere allora in voga (erano appese persino nei salotti), cui si assimila l'inquietudine e l'*appeal* della difformità (fig. 3).

È impossibile non notare un legame referenziale, se non addirittura simbolico, tra il “corredo ambientale” di scorta a Cho Cho San e il suo destino drammatico. Un esempio fra i tanti: il paravento che compare nei titoli e si ritrova in alcune scene fatali, come quella del matrimonio, in un'inquadratura incrociata che inverte lo sfondo tra lui e lei³¹. È un paravento scuro, forse a lacca, con motivi floreali e gru, parafrasato dal genere a fiori e uccelli (*kachô-ga*) la cui eccezionale grazia naturalistica ha reso immediata fortuna alla pittura giapponese. Tuttavia – come sempre per la figurazione giapponese – né i fiori, né gli animali sono “neutrali”. Si tratta di iris (fiore “segnaletico” del Giappone, divulgato dalle stampe di Utagawa Hiroshige sulle pagine di *Le Japon artistique*)³² e di crisantemi: un richiamo che il pubblico di allora non poteva assolutamente mancare al fortunato precedente del racconto di Long, *Madame Christanthème*, pubblicato da Pierre Loti nel 1887. L'immenso successo del testo di Loti ha prodotto una filiera di derivazioni tanto nell'iconografia popolare (la stessa locandina del film esibisce i crisantemi a fianco del paravento nero) quanto in quella pittorica. I crisantemi ricorrono nell'apparato di scena, accompagnando, commentando e persino condizionando il fato di Cho Cho San: dopo l'incontro con Pinckerton, Suzuki le porta un mazzo di crisantemi in un'inquadratura di interno che evoca l'*Olympia* di Manet (1865).



Fig. 3

Il legame patetico tra il fiore, il romanzo di Loti e la visione insidiosamente sessuale della figura della protagonista non va sottovalutato, perché scorre come un sottotraccia nell'impalcatura visiva della storia. L'erotismo, del resto, è ben radicato all'interno del vocabolario *japoniste*, convogliato intorno alla percezione della donna: dalla fortuna delle stampe erotiche di Hokusai³³

allo stereotipo letterario naturalista (i modesti *boudoir* dei protagonisti dei racconti di Maupassant e dei Goncourt sono in stile *japoniste*)³⁴ al repertorio di molta pittura di ascendenza impressionista. Nel paravento nero compare anche una coppia di gru, animali sacri in Giappone e allusivi alla fertilità in occidente, un motivo diffusissimo sin dalla prima circolazione dei *manga* di Hokusai (fig. 4). Presenza fin troppo insistente negli ambienti abitati da Cho Cho San³⁵, secondo Lionel Lambourne la gru ha una valenza erotica che getta una luce ambigua sul personaggio e la sua vicenda, come accade in *Nana* di Manet. Anche i kimono indossati da Mary Pickford non sembrano esenti da una logica referenziale: mutuati dai costumi di *Mikado* o della celebre Sadayakko, venduti a Londra³⁶, recano fragili motivi di canne al vento, fiori di pesco, piume di pavone – altro lemma notissimo, diffuso in America da Whistler e da Tiffany.

A quest'uso allusivo degli oggetti, il film (e soprattutto il suo pubblico) era istradato e assecondato da quasi trent'anni di pittura *japoniste*, specialmente anglosassone. Artisti come James Tissot, Alfred Stevens, gli statunitensi James Whistler, William Merrit Chase, Mary Cassat – apprezzati dal dinamico collezionismo dell'*upper class* americana, ansiosa di identificarsi con la *modern life painting* – avevano provveduto sin dagli anni sessanta dell'ottocento a saldare le suggestioni delle stampe giapponesi alla pittura di interni ereditata dal romanticismo. In queste immagini, dove alla grazia femminile inevitabilmente si associa l'evocazione "al chiuso" di un delicato intimismo emotivo, bellezze occidentali perdute in *rêveries* e circondate da un corredo fisso di oggetti (il paravento, il ventaglio, il cuscino) si mostrano intente a leggere lettere, contemplare stampe o ninnoli giapponesi, disporre fiori (azalee e peonie, crisantemi, iris)...³⁷. È così che viene a cristallizzarsi lo slittamento tra intimismo, fantasticheria, *appeal* erotico e giapponismo. Come nell'orientalismo di prima generazione, il fascino estraneo degli oggetti giapponesi si rispecchia e fissa in una rinnovata percezione della donna e della sua sensualità.



Fig. 4

In questa vera e propria politica degli interni, la sospensione dell'attesa sembra convogliare in senso patetico molti di questi sottoregistri. Non a caso, una delle sequenze più caratterizzate pittoricamente è l'inutile veglia di Butterfly in attesa di Pinckerton, rientrato in Giappone con la nuova moglie. L'inquadratura dall'alto, con la finestra a telaio che tramezza interno e esterno, deve molto alle stampe giapponesi; ma "l'inciampo visivo" del vaso di fiori in primo piano – pronti a sfiorire nella notte³⁸, come le speranze di Cho Cho San – si ispira al sorprendente dispositivo spaziale della *Femme aux Crysanthèmes* di Edgar Degas (1867), allora in casa Havemayer a New York.

Sul piano formale torna a interessare la ricorrenza del paravento, nei dipinti come nel film (ad esempio nella scena del bagno del bambino, quasi una diretta citazione del magnifico paravento in

Caprice in Purple and Gold n.2 di Whistler o in *Back of a Nude* di Chase, senza scordare il debito con le stampe di Mary Cassat). Connotato irrinunciabile di questi ambienti, il paravento in strada un'instabilità spaziale. Certo, il film non raccoglie la gradazione sperimentale dello spunto, ma non mancano scene dove l'inquadratura è rivelatrice di un'adozione più sofisticata dei modelli pittorici e soprattutto (questa volta almeno) dei diretti esempi giapponesi. Si veda il taglio alto e diagonale di alcuni interni, o l'effetto ambiguo e transitorio, sia visivamente che sentimentalmente, della finestra a grata in casa del console da cui traspare lo scorrere della strada (un modello noto già a Manet è in Kitagawa Utamaro; o la finestra tonda nella scena in giardino durante le nozze, ubiquo diaframma tra interno e esterno e sofisticato commento al gioco dei ruoli. Effetti simili saranno ripresi, con ben altra eleganza, nella versione cinematografica del 1932 (*Madame Butterfly*, Marion Gering, USA; Art Director Wiard Ihnen), 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 giapponesi³⁹ – può farsi metafora di una provvisorietà sociale ed etica.

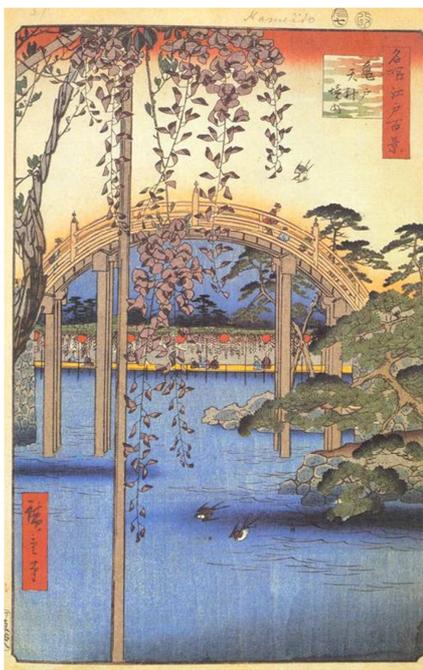


Fig. 5

Nel film di Olcott il debito verso le fonti a stampa giapponesi, per quanto circoscritto, si avverte soprattutto nei rari esterni: da Hiroshige (le *Scene di strada* o il celebre ponte dalle *Cento famose vedute di Edo* (fig. 5), che condivide il ruolo col *Pont Japonais* di Monet, 1899) alla sequenza degli ombrellini nel corteo nuziale, che ricorda le stampe di Hiroshige o il primo libro dei *Manga* di Hokusai, al lirismo di alcuni scorci, quali il pescatore colto di spalle vicino al ponte. Come nelle stampe, il taglio delle riprese è spesso sbieco, angolare, marcatamente asimmetrico: valga ad esempio l'inquadratura della nave di Pinckerton sullo sfondo del mare vuoto in primo piano, solcato in diagonale dalla scialuppa – un espediente spaziale reso famoso da Manet e Monet. Anche l'abbondante uso di mascherini, sagomature del quadro (generalmente circolari o ellittiche) e iris, per quanto frequenti nelle tecniche cinematografiche dell'epoca, può recare un suggestivo richiamo a un *display* ricorrente delle stampe giapponesi: la “messa in parentesi” nel cerchio, dove l'imprevedibile accostamento spaziale dà forma a inedite associazioni concettuali. Un dispositivo che ha affascinato l'intelligenza di artisti e disegnatori occidentali, migrato tra l'altro nel corredo illustrativo di *Madame Chrysanthème* e – per suo imprevedibile tramite – nella *Belle Angèle* di Paul Gauguin (1890)⁴⁰, per approdare alle grafiche squisitamente *japonistes* di Helen Hyde negli stessi anni di *Madame Butterfly*.

- ¹ Maria Ida Biggi ha scritto l'introduzione e il primo paragrafo, Francesca Castellani il secondo paragrafo.
- ² A partire dal volume curato da Giovanni Calendoli, *Cinema e Teatro*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1957, e ancor prima da quello di Allardyce Nicoll, *Film and Theatre*, Londra, Crowell Company, 1936, molti sono gli scritti in materia. Qui di seguito segnaliamo soltanto quelli che abbiamo consultato: Roger Manvell, *Theatre and Film*, Londra, Rutheford, 1979; Sara Mamone, "Commedia di vita o ruoli di commedia?", *Quaderni di teatro*, n. 35, 1987; Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies (a cura di), *Cinéma et Théâtralité*, Lione, Aléas, 1994; Carmelo Alberti, "Il teatro di vetro. Modelli interpretativi, suggestioni tematiche e metamorfosi del gusto alle origini del cinematografo", *Ariel*, m. 2-3, 1996, pp. 35-61; Giorgio de Vincenti, "Appunti sul rapporto tra cinema e teatro", *Teatro e Storia*, voll. XII-XIV, 1998-1999, pp. 303-312; Fabrizio Deriu (a cura di), *Lo schermo e la scena*, Venezia, Marsilio, 1999; Leonardo Quaresima, Laura Vichi (a cura di), *La decima musa. Il cinema e le altre arti*, Udine, Forum, 2001; Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino Einaudi, 2002.
- ³ Cfr. il numero monografico dedicato a cinema e opera pubblicato congiuntamente della riviste *L'Avant-scene Opéra*, n. 98, 1987 *L'Avant-scene Cinéma*, n. 360, 1987.
- ⁴ Sandra Pietrini, *Il mondo del teatro nel cinema*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 11.
- ⁵ 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.
- ⁶ A. Costa, *op. cit.*, 2002, p. 217.
- ⁷ 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, dove si trova scritto: "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".
- ⁸ Cfr. Francesco Cotticelli e Paologiovanni Majone (a cura di), Napoli, Turchini Edizioni, 2006, pp. 11-22 e 463-506.
- ⁹ Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992; Susanne Strasser-Vill, "Exoticism in Stage Art at the Beginning of the 20th Century", in Jurgen Maehder (a cura di), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, Pisa, Giardini, 1985, pp. 53-64; Jurgen Maehder, "Orientalismo ed esotismo nel Grand Opéra francese dell'Ottocento", in Claudio Toscani, *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 17-77.
- ¹⁰ Cfr. Arthur Groos (a cura di), *Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005; Arthur Gross, Virgilio Bernardoni (a cura di), *Madama Butterfly. L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Firenze, Olschki, 2008; N. Savarese, *op. cit.* pp. 246 – 299.
- ¹¹ Giuseppe Adami (a cura di), *Epistolario. Giacomo Puccini*, Milano, Mondadori, 1982, p. 56
- ¹² 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), *op. cit.*, p. 317.
- ¹³ John Luther Long, *Madame Butterfly, Purple Eyes, A Gentleman of Japan and a Lady, Kito, Glory*, New York, Century, 1898. Una traduzione italiana di *Madame Butterfly* è pubblicata in A. Groos (a cura di), *op.cit.*, pp. 37-75.
- ¹⁴ Pierre Loti (pseudonimo di Julien Viaud), *Madame Chrysanthème*, Parigi, Calmann-Lvy, 1887.
- ¹⁵ Mercedes Viale Ferrero, "Riflessioni sulle scenografie pucciniane", *Studi pucciniani*, n. 1, Lucca, Centro Studi Giacomo Puccini, 1998, pp. 19-42.
- ¹⁶ Michele Girardi, "Le droghe della scena parigina", in *Madama Butterfly mise en scène di Albert Carré*, Torino, EDT, 2012, pp. 3-31.
- ¹⁷ Attraversare il ponte significa lasciare una vita per sceglierne una nuova, abbandonare la propria famiglia e civiltà alla ricerca di qualcosa di diverso.
- ¹⁸ *Torii* è il tradizionale portale d'accesso ad un *jinja*, generalmente colorato di rosso, può essere di legno o di pietra ed ha una caratteristica forma a giogo. Gli scenografi occidentali conoscono la valenza simbolica di questo elemento molto diffuso nel paesaggio giapponese: passare sotto di esso significa purificazione; il *torii* è popolarmente anche simbolo di fortuna e prosperità.
- ¹⁹ Questi elementi descrittivi dell'ambiente giapponese sono molto noti, sia in Europa che negli Stati Uniti, dove la moda del Giappone scoppia improvvisamente all'apertura di questo paese verso l'Occidente nel 1868, quando una marea di oggetti e di stampe invade il mercato occidentale.
- ²⁰ 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.
- ²¹ 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.

²² Esula da quest'analisi l'apporto fondamentale di fonti provenienti da altri media come il cinema (a partire dai primi girati di Gabriel Veyre in Giappone, come *Geisha in a Jinricksa*, 1898), la fotografia, le messe in scena teatrali e musicali.

²³ André Gaudreault, Tom Gunning, "Le Cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma?", in Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (a cura di), *Histoire du cinéma: nouvelles approches*, Parigi, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 49-63

²⁴ Cfr. per esempio Lionel Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossing between Japan and the West*, Londra-New York, Phaidon, 2005. Sul giapponismo statunitense, cfr. tra gli altri Julia Maech-Pekarik, *Japanisme Comes to America: The Japanese Impact on the Graphic Arts, 1876-1925*, New York, Abrams, 1990.

²⁵ Edmond de Goncourt, *Journal*, Parigi, Laffont, 1989.

²⁶ Gli sgabelli e gli stipi in lacca nera, o il buffet che fa da sfondo nella scena dell'addio di Pinckerton, richiamano gli arredi in stile di E.W. Godwin.

²⁷ Dipinti in formato verticale su carta o seta.

²⁸ Ad esempio, i vasi e i portafiori "neo-rococò" somigliano alla produzione della Maison parigina Christofle, divulgata nelle Esposizioni Universali; la parete decorata con porcellane "a incrostazione" che si intravede nella casa dei genitori di Cho Cho San richiama allestimenti nelle case di lusso, resi celebri dalle riviste alla moda, come il *Japanese Parloir* dei Vanderbilt a New York.

²⁹ James Tissot, *Two Young Women Looking at Japanese Objects*, 1870 ca; Frank Dillon, *The Stray Shuttlecock*, 1878; Charles Wirgman, *The Fortune Teller*, 1873. In Giappone negli anni sessanta, Wirgman era in società col fotografo Felice Beato, autore di un celebre *reportage* nel 1868.

³⁰ Cfr. Geneviève Lacambre, "Japonisme", in AA.VV., *Le Livre des Expositions Universelles 1851-1989*, Parigi, Union Central des Arts Décoratifs, 1983; Manuela Moscatiello, "Giuseppe De Nittis e il Giappone", in AA.VV., *De Nittis impressionista italiano*, Milano, Mazzotta, 2004.

³¹ A Pinckerton tocca lo sfondo di una tappezzeria a motivi geometrici, anch'essa entrata nelle produzioni occidentali.

³² È il titolo della rivista di Siegfried Bing, uscita in edizione francese, inglese e tedesca dal 1888 al 1891. Un vaso di iris, duplicato in uno specchio, decora la stanza di Butterfly nelle sequenze finali.

³³ Tra i più appassionati e precoci collezionisti del genere i fratelli de Goncourt.

³⁴ Si assiste a uno spostamento di soglia nel binomio "esotismo-erotismo" rispetto alla generazione precedente, che aveva cristallizzato l'immaginario erotico nella donna araba (si veda l'*Education Sentimentale* di Flaubert).

³⁵ In casa dei genitori, due candelieri e un *kakemono* a sinistra; nella casa nuziale due statue, un *kakemono* e il paravento.

³⁶ L. Lambourne, *op. cit.*, p. 146.

³⁷ Quasi palmare la citazione da *The Kimono* di William Merrit Chase (1895) nella sequenza degli esercizi di scrittura in inglese di Cho Cho San, accovacciata davanti al paravento nero.

³⁸ Un espediente simile, che gioca sull'ambiguità del vaso di iris in primo piano e le rose sfiorite nella tappezzeria, è usato nella sequenza che prelude al suicidio.

³⁹ Ad esempio in Degas. Cfr. Anthea Callen, *The Spectacular Body*, Yale, Yale University Press, 1995.

⁴⁰ Cfr. Victor Merlhès, *Correspondance de Paul Gauguin*, Paris, 1984.