

Abstract

What makes Nespolo's *Madama Butterfly* so distinct? Not the fact that it is its unique exemplar, in fact artworks as grand operas are essentially repeatable. What does that mean? How could we then explain why Nespolo's stage costumes and scenery perfectly fit? By clarifying the kind of object *Madama Butterfly* is.

1. *E la dimora frivola...*

Torre del Lago, Gran Teatro all'aperto, sera d'estate¹. Le montagne si riflettono in uno specchio liquido, immobile e austero mentre i sogni e le illusioni di una povera *piccina* prendono forma. Il tocco spigoloso, colorato, fumettistico e ironico di scene e costumi del maestro Ugo Nespolo rende l'allestimento di questa triste storia ambientata sulle colline di Nagasaki unico e speciale.

Attenzione: com'è possibile rendere unico qualcosa che, per essenza, sembra essere ripetibile? L'opera lirica infatti è quello che è – dal punto di vista metafisico, quindi è un oggetto di un certo tipo e non di un altro – proprio perché può andare in scena molte volte e restare sempre la stessa. Non c'è *una sola Madama Butterfly*. Perché poi, volendo anche ammettere che ce ne potesse essere una soltanto, quale sarebbe? Quella che fece fiasco al debutto scaligero del 17 febbraio del 1904 o quella che andò in scena poco dopo a Brescia e che fu accolta trionfalmente? Oppure dovremmo sostenere che, se di *Madama Butterfly* ne vogliamo davvero ammettere soltanto una, allora chiaramente sarà quella dello spartito di Puccini e del libretto di Illica e Giacosa?

¹ 19 luglio 2007: *Madama Butterfly* – con scene e costumi di Ugo Nespolo e regia di Stefano Vizioli – apre il Festival Pucciniano a Torre del Lago.

Per fortuna non siamo costretti a dover scegliere tra queste alternative, come ben ci spiega Nelson Goodman in *Languages of Art*. Non siamo costretti a scegliere perché le opere d'arte possono essere di due tipi differenti: alcune sono oggetti fisici – come i dipinti, le sculture e gli edifici – mentre altre sono oggetti astratti – come la musica, la letteratura, la danza ecc. Le opere di questo secondo tipo sono dette “allografiche”, mentre quelle del primo tipo prendono il nome di “autografiche”². *Madama Butterfly* rientra all'interno delle opere allografiche, ecco perché parlarne in termini di unicità non sembra corretto, perché si caratterizza appunto come un oggetto astratto che ammette molteplici istanziazioni e che quindi si dà nella molteplicità. Ovviamente le istanziazioni possono poi essere uniche e speciali, come nel caso della *Butterfly* di Nespolo in cui gli alberi stilizzati rossi e gialli sembrano usciti da un fumetto e i kimono hanno strani disegni optical. Ma come ha fatto Nespolo a creare la “sua” *Butterfly* e a renderla diversa da tutte le altre? Ha *scolpito l'opera*: ha colorato e tagliato ali di farfalla su carta, per poi vederle prendere il volo; ha schizzato modellini di abiti che sono diventati stoffe fruscianti; ha creato pareti scorrevoli e piste rotanti così piccole da poter essere tenute tra le mani o appoggiate su un tavolo, per poi assistere al loro prendere forma e grandezza su quel palcoscenico. La *Butterfly* ideale, il *type*, si è trasformata in una *Butterfly* reale, il *token*.

Così è nata la *Butterfly* di Nespolo, quella che poteva essere una, nessuna e centomila, eppure è diventata proprio quella lì, quella che quella sera ha preso vita a Torre del Lago. E potrà tornare sulla scena tutte le volte che lo vorremo: ormai questa *Butterfly* c'è – bella come una linea, colorata come i fiori d'estate e triste come l'ombra di un cavallo di legno blu e rosso che dondola mentre l'irreparabile sta avvenendo.

2. *Badate... ella ci crede!*

Quella sera, a Torre del Lago, il primo atto si apre all'insegna di uno spirito giocoso: il tenente della marina americana Pinkerton – un po' per scherzo, un po' per divertimento, un po' per vanità – si appresta a sposare la giovane geisha Cio-Cio-San (*Madama Butterfly*) secondo il rito giapponese (e quindi con possibilità di ripudiarla anche dopo un mese). L'americano sposa la fanciulla con leggerezza (ma «badate... ella ci crede!» gli fa notare il console americano Sharpless). Ma come ci si può sposare per gioco, per divertimento? *Butterfly* non è un passatempo, un gingillo, un fantoccio, ma è una persona con i suoi sogni, i suoi desideri e le sue paure (anche se Pinkerton se ne renderà conto, tragicamente, solo alla fine). Si capisce quindi perché non poteva essere più adatto l'allestimento di Nespolo con i suoi colori vivaci e le sue belle forme stilizzate, perché quello che sta facendo Pinkerton con Cio-Cio-San è un gioco, nulla più. E se è vero, come scrive Lev Tolstoj (1899) in *Resurrezione*, che in nulla come

² Goodman 1968: 102.

nel gioco si rivela il carattere delle persone, non è difficile capire perché presto giunge per l'americano il momento di tornare in patria (in cui sposerà «con vere nozze una vera sposa americana») e si apre per la piccina una triste stagione in cui quel mondo colorato e dai tratti fumettistici sarà inghiottito da tristi e livide ombre, come negli incubi peggiori.

3. Tornerà

Il lago è sempre più scuro mentre si apre il secondo atto. Sono ormai tre anni che Pinkerton è partito e Butterfly continua ad attendere il suo ritorno. Non solo Cio-Cio-San attende ma, in maniera talmente paradossale da risultare commovente, cerca anche di convincere, in una celebre aria, la cameriera Suzuki (e con lei, evidentemente, se stessa) che il suo amato farà ritorno a casa (perché un conto è aspettare, un altro è esser certi di aspettare qualcuno – come Samuel Beckett (1952) pone in luce provocatoriamente in *En attendant Godot*):

Un bel dì, vedremo | levarsi un fil di fumo sull'estremo | confin del mare. | E poi la nave appare | E poi la nave è bianca. | Entra nel porto, romba il suo saluto. | Vedi? È venuto! | Io non gli scendo incontro, io no. Mi metto | là sul ciglio del colle e aspetto, aspetto | gran tempo e non mi pesa | la lunga attesa. | E... uscito dalla folla cittadina | un uomo, un picciol punto | s'avvia per la collina. | Chi sarà? Chi sarà? | E come sarà giunto | che dirà? Che dirà? | Chiamerà Butterfly dalla lontana. | Io senza dar risposta | me ne starò nascosta | un po' per celia, un po' per non morire | al primo incontro, ed egli alquanto in pena | chiamerà, chiamerà: «*Piccina – mogliettina | olezzo di verbena*» | i nomi che mi dava al suo venire. | Tutto questo avverrà, te lo prometto. | Tienti la tua paura. – Io con sicura | fede lo aspetto. (Atto II)

Ma come può davvero credere che lui tornerà (soprassediamo sulla professione di fede – «Ah, la fede ti manca! Senti» – che precedono l'aria)? Il tempo che è trascorso dal loro ultimo incontro non è forse sufficientemente lungo per farle realizzare che nonostante la promessa fatta («O Butterfly, piccina mogliettina, tornerò colle rose») non tornerà più? Evidentemente no. Il punto qui – ed è quello che rende la scena particolarmente struggente – non è tanto che Pinkerton se ne sia andato (d'altra parte, son cose che succedono), bensì che la piccina si autoinganni, non raccontandosi la verità nonostante i fatti parlino da sé. Tre anni non sono tre mesi, lo sa anche Cio-Cio-San.

Perché si comporta così?

Perché si dice (non solo se lo dice, lo promette anche a Suzuki!) che va tutto bene e che ogni cosa tornerà al suo posto quando va tutto male e la sua vita è tristissima? Perché, banalmente, si autoinganna³. Ma come è possibile? Mentre infatti è semplicissimo capire come sia potuto accadere che Pinkerton l'abbia

³Per una bella e agile introduzione al fenomeno dell'autoinganno, Pedrini 2013.

ingannata, non è così facile capire come la piccina possa autoingannarsi: se l'io è trasparente a se stesso, come è possibile che Butterfly *si prenda in giro*?

Una persona si autoinganna quando *crede* una proposizione che *sa* essere falsa, nel caso in questione, Cio-Cio-San crede "Pinkerton tornerà" nonostante sappia che non è vero. Perché lo fa? Evidentemente perché *desidera* crederlo: se non fosse emotivamente coinvolta, probabilmente non avrebbe difficoltà a guardare in faccia la realtà (come fanno molto bene Suzuki, Goro e Sharpless) e, di conseguenza, a credere cose molte diverse rispetto a quelle che, invece, crede. Non a caso l'autoinganno viene classificato tra i casi di "irrazionalità motivata": perché si tratta di una forma di irrazionalità della quale non saremmo vittime se non fossimo condizionati da un qualche interesse, nello specifico, dal desiderio di soffrire di meno. Ma sarebbe più corretto dire che Butterfly si autoinganna perché ha intenzione di farlo oppure che il desiderio che suo marito torni è talmente forte da offuscare la sua cognizione? Difficile rispondere. E poi, che cos'è che davvero vuole la piccina mentre si autoinganna? Vuole credere che la realtà sia in un certo modo, e quindi che Pinkerton torni e la ami, oppure vuole trovarsi in quello stato emotivo positivo che deriva dal credere che la realtà sia in un certo modo? Come talvolta accade, la verità sta nel mezzo, infatti la piccina desidera certamente essere in uno stato emotivo positivo, però desidera al contempo che questo sia causato dal fatto che le cose nel mondo stiano in un certo modo. Desidera essere felice forte della certezza che Pinkerton è tornato per amarla.

Ma poi siamo davvero sicuri, come lo sono tutti quelli che la circondano, che la giovane si autoinganni? E se avesse ragione? Se il bell'americano venuto dal mare tornasse per amarla finché morte non li separi?

4. *Verrà, verrà, vedrai*

In effetti, un giorno, Pinkerton torna.

Purtroppo però non torna chiamandola «Piccina – mogliettina | olezzo di verbena». E non torna nemmeno chiamandola in un altro modo, bensì torna per prendersi il bambino frutto del loro amore. Quando sente in lontananza il colpo di cannone che annuncia l'arrivo della sua nave, Cio-Cio-San trattiene a stento la gioia e, dopo aver fatto ornare di fiori la casa, si mette sulla soglia insieme al suo bambino ad aspettare Pinkerton.

Ancora una volta, la piccina aspetta. Dopo un po', stremata dalla lunga attesa, va a riposarsi, e al suo risveglio non trova l'amato ma la verità, pesante come un macigno e nera come la morte. Si ritira quindi con Suzuki chiedendole di restare un momento con il bambino. Poi va al reliquario e impugna la lama già usata da suo padre per fare harakiri, quando ecco che entra suo figlio e la chiama. Lei lo abbraccia, lo copre di teneri baci, gli mette una benda sugli occhi e una bandierina americana tra le mani prima di fare quel che deve («con onor muore chi non può serbar la vita con onore»), senza questa volta più aspettare.

La casa a soffietto posta, come uno di quei carillon di legno con le giostre dei cavalli, su un disco rotante, è il contenitore in cui si consuma la triste vicenda. È una casa giocattolo in cui tutto, dai mobili alle pareti scorrevoli, fa pensare a qualcosa di scherzoso e leggero. In fondo è proprio così che Pinkerton ha vissuto la storia con Butterfly, la sua bambola, il suo piccolo divertimento.

Peccato che Cio-Cio-San decida di morire come una orgogliosa figlia del Sol Levante, soffocando così, con una lama conficcata nel proprio ventre, la sua protesta verso l'ingiustizia subita. Se avesse avuto un po' della forza di Nora⁴, altra famosa inquilina di casa di bambola, poteva forse accorgersi di una cosa tanto semplice quanto importante, ossia che lei non aveva bisogno di Pinkerton per dare un senso alla sua vita. Così forse non si sarebbe uccisa con orgoglio, ma avrebbe congedato (con altrettanto orgoglio) quell'uomo che veniva dal mare, parlava un'altra lingua e però non sapeva amare.

Magari, nel salutarlo invitandolo a non farsi mai più vedere, avrebbe potuto fargli omaggio di quello splendido cavallo a dondolo rosso e azzurro – quello stesso che, in scena, fa immaginare la presenza in casa di un bambino – affinché lui e la signora Pinkerton possano conservarlo per ricordo. Certo, si potrebbe obiettare, in questo caso non sarebbe più stata *Madama Butterfly*, bensì un'altra opera. Davvero? In realtà dipende da come riteniamo si possa caratterizzare il rapporto⁵ tra il *type* (oggetto astratto) e i *token* (le sue istanziazioni). Ma questa è un'altra storia.

In ogni caso, se fosse possibile dare all'opera un finale diverso, non dovremmo cambiar nulla delle scene e dei costumi di Ugo Nespolo. Sono perfetti così. Perché Butterfly – che muoia con orgoglio seguendo la tradizione del suo paese oppure che decida di dire a Pinkerton di tornarsene da dove è venuto, lasciandola vivere in pace tra quelle pareti scorrevoli – rimane sempre l'inquilina di quella casa di bambola su disco rotante. Proprio quella casa che, tra le mani del maestro Nespolo ha preso forma e che, nella sua prima versione, quella piccola piccola, poteva essere scambiata per una casa per bambole in senso proprio, di quelle che usano i bambini per giocare. Per inciso: se Butterfly decide di cambiare il finale può anche dare al bell'americano il cavallo a dondolo che c'era in scena: opportunamente imballato può essere caricato su una nave e trasportato ovunque. Poi forse alla dogana si presenterà qualche problema (di che tipo di oggetto di tratta? Un oggetto comune o un'opera d'arte?), ma a quel punto se la vedrà Pinkerton con i suoi connazionali.

⁴La protagonista del testo teatrale di Henrik Ibsen, *Casa di bambola*, andata in scena per la prima volta al Teatro Reale di Copenhagen il 21 dicembre 1879.

⁵Riguardo al dibattito sul rapporto type-token, cfr. Wollheim 1980 e Lamarque 2009.

Bibliografia

GOODMAN, N.

– 1968, *Languages of Art*, Indianapolis - New York, Bobbs-Merrill; tr. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2003

LAMARQUE, P.

– 2009, *The Philosophy of Literature*, Oxford, Blackwell

PEDRINI, P.

– 2013, *L'autoinganno. Cos'è e come funziona*, Roma-Bari, Laterza

WOLLHEIM, R.

– 1980, *Art and its Object*, Cambridge, Cambridge University Press