Francesco Bellotto

MADAMA DRAGONFLY: ECHI PUCCINIANI IN *HARAKIRI* DI FRITZ LANG

ESTRATTO

da

STUDI PUCCINIANI. VOL. 7
Rassegna periodica sulla musica e sul teatro musicale
nell'epoca di Giacomo Puccini

A cura di Michele Girardi

SAGGI

Leo S. Olschki Editore
Firenze

CENTRO STUDI GIACOMO PUCCINI

STUDI PUCCINIANI

Rassegna periodica sulla musica e sul teatro musicale
nell'epoca di Giacomo Puccini

Vol. 7

LEO S. OLSCHKI EDITORE
2022

Comitato editoriale

Virgilio Bernardoni, Richard Erkens, Michele Girardi,
Arthur Groos, Jürgen Maehder, Peter Ross, Emanuele Senici

Hanno collaborato a questo numero
Gabriella Biagi Ravenni, Anna Giust, Arthur Groos,
Peter Ross e Emanuele Senici

Comitato scientifico

Nicholas Baragwanath, University of Nottingham (uk)
Virgilio Bernardoni, Università di Bergamo (i)
Gabriella Biagi Ravenni, Università di Pisa (i)
Alessandra Campana, Tufts University (usa)
Michele Girardi, Università di Venezia «Ca' Foscari» (i)
Richard Erkens, Centro Tedesco di Studi Veneziani (i)
Arthur Groos, Cornell University (usa)
Adriana Guarnieri Corazzol, Università di Venezia «Ca' Foscari» (i)
Jürgen Maehder, Università della Svizzera italiana (ch)
Guido Paduano, Università di Pisa (i)
Riccardo Pecci, Como (i)
David Rosen, Cornell University (usa)
Peter Ross, Bern (ch)
Dieter Schickling, Stuttgart (d)
Arman Schwartz, University of Notre Dame (usa)
Emanuele Senici, Università di Roma «La Sapienza» (i)

CENTRO STUDI GIACOMO PUCCINI

STUDI PUCCINIANI

Rassegna periodica sulla musica e sul teatro musicale
nell'epoca di Giacomo Puccini

Vol. 7

a cura di

Michele Girardi

FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXXII

Tutti i diritti riservati

Casa Editrice Leo S. Olschki
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

Tutti i contributi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a revisione cieca fra pari.

Si ringraziano l'Archivio storico di Casa Ricordi (Milano), quello della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini (Torre del Lago) e l'associazione NoMus nelle persone dei loro responsabili, Pierluigi Ledda, Patrizia Mavilla e Maria Maddalena Novati, per aver concesso di riprodurre immagini conservate nei rispettivi archivi, e per il sostegno che garantiscono alle ricerche degli studiosi. Grazie anche a Rocco Quaglia, per aver dato il permesso di pubblicare un manoscritto di Sylvano Bussotti.

ISBN 978 88 222 6870 9

Francesco Bellotto

MADAMA DRAGONFLY: ECHI PUCCINIANI IN *HARAKIRI* DI FRITZ LANG

Alla Kammerlichtspiele e al Lichtspielhaus si è visto il film della Decla. Ha suscitato grande interesse. E meritatamente. La trama dell'opera, basata sul libretto dell'opera di Puccini *Madame Butterfly*, è efficace e non manca delle necessarie scene toccanti.[1]

Il leggendario produttore cinematografico Erich Pommer (Hildesheim, 1889-Los Angeles, 1966) fondò a Berlino la Decla Film Gesellschaft nel 1918. Nel primo anno di attività mise in lavorazione almeno una ventina di titoli.[2] Fra questi, ben due riprendevano soggetti pucciniani:[3] il primo era *Tosca* per la regia di Alwin Neuss (Colonia, 1879-Berlino, 1935) e in verità non fu mai girato; il secondo era *Madame Butterfly* diretto da Otto Rippert (Offenbach sul Meno, 1869-Berlino, 1940) che alla fine uscì col titolo di *Harakiri*.[4] Questa pellicola è l'argomento del presente studio.

---

[1] «In den Kammerlichtspielen und im Lichtspielhaus sah man den Decla-Film. Er hat größtes Interesse erregt. Verdienterweise. Der [*sic*] Handlung des Stückes, dem Libretto der Puccini-Oper *Madame Butterfly* nachgebildet, ist wirksam und entbehrt der notwendigen Rührszenen nicht» (le traduzioni ove non diversamente indicato, sono mie); Christian Flüggen, *Harakiri*, «Deutsche Lichtspiel-Zeitung», VIII/6, 7 Febbraio 1920, p. 2. Il cronista recensisce la *première* di Monaco. Documento trascritto nel sito *Filmhistoriker* a cura di Olaf Brill, http://www.filmhistoriker.de/films/harakiri.htm (ultimo accesso 7 settembre 2022).

[2] I film effettivamente prodotti furono: *Frauenruhm*; *Die Spinnen* (prima e seconda parte); *Das Cabinet des Dr. Caligari*; *Verbrechertum, Spiritismus und Liebe*; *Halbblut*; *Die Ehe der Frau Mary*; *Der falsche Schein; Das ewige Rätsel; Die Insel der Glücklichen*; *Wolkenbau und Flimmerstern*; *Die Frau mit den Orchideen*; *Harakiri*; *Der Weg, der zur Verdammnis führt* (prima e seconda parte); *Die Pest in Florenz*; *Die Rache ist mein*; *Bettler-GMBH*. Cfr. https://www.filmportal.de/institution/decla-filmges-holz-co-berlin_330b4a2996b944c9bda4cdc1c5ea7518 (ultimo accesso 21 novembre 2022).

[3] L'annuncio dei due titoli venne pubblicato in «Der Kinematograph», XII/595, 29 Maggio 1918; cfr. Brill, *Filmhistoriker*.

[4] Il titolo definitivo e completo si desume dal manifesto pubblicitario che accompagnò la distribuzione. La formulazione *Madame Butterfly* compare invece nelle inserzioni pubblicate nel

Otto Rippert, forse il più affermato regista cinematografico tedesco di quello scorcio di anni, era la prima firma della serie più importante della casa produttrice, la Decla-Weltklasse. L'artista era impegnato nel *kolossal Die Pest in Florenz*, i cui lavori andavano a rilento. Perciò all'inizio dell'estate 1919 il produttore decise di sollevarlo dall'incarico affidando la pellicola a un artista decisamente di minor rango che per la casa produttrice si occupava della serie 'rosa' *Decla-Frauen-Klasse*, Josef Coenen (Colonia, 1885-1941 ca.).[5] Alla fine Pommer fu costretto a un'ulteriore surrogazione: Coenen in quel biennio recitò in due produzioni, diresse ben sei film come regista e seguì come direttore artistico, consulente e talvolta sceneggiatore altre quattro pellicole della Decla.[6]

Fu così che si optò per un terzo artista, non senza azzardo: il prescelto, Fritz Lang (Vienna 1890-Beverly Hills 1976), era noto allora soprattutto come attore comprimario e sceneggiatore.[7] Come regista non aveva un *curriculum* paragonabile a quello degli altri due. Lang stava girando la prima parte di *Die Spinnen*, inserito nella serie *Abenteurerklasse*.[8] Nella breve pausa di lavorazione fra prima e seconda parte del film, Pommer bloccò di peso ad Amburgo, nel parco etnografico Carl Hagenbeck, il gruppo creativo e gran parte degli attori scritturati per girare la nuova tragedia giapponese. Pommer era notoriamente un genio della *leadership*, famoso per la sua capacità contagiosa di coinvolgimento delle maestranze: in quello scorcio di mesi fece realizzare a Lang sette pellicole come regista,[9] scrivere undici sceneggiature,[10] recitare tre film di Rippert e collaborare come assistente a due episodi d'un film seriale.[11] E da tali fatiche Lang traeva pure divertimento: «Erich Pommer fu per me un amico più che un pro-

---

1918 su «Der Kinematograph», cit. nella nota 4, in «Lichtbild-Bühne» XI/23, 8 giugno 1918, p. 3, *ivi*, XI/25, 22 giugno 1918, p. 64, e in «Der Film» III/37, 14 settembre 1918 (Brill, *Filmhistoriker*).

[5] Il suo nome associato al film compare la prima volta nel «Film-Kurier», I/2, 2 giugno 1919, p. 3. «"Butterfly", ein Filmdrama von Max Jungk wird mit Lil Dagover in der Hauptrolle unter der Regie von Joseph Coenen bei der Decla-Film-Gesellschaft hergestellt.» Brill, *Filmhistoriker*.

[6] Questi i titoli: *Das ewige Rätsel, Die Ehe der Frau Mary, Die Insel der Glücklichen, Phantome des Lebens, Wolkenbau und Flimmerstern, Die blonde Loo.*

[7] Per la precisione, prima di *Harakiri*, Lang aveva diretto (sempre per Pommer) due pellicole andate perdute: *Hallblut* e *Der Herr der Liebe.*

[8] Le due parti s'intitolavano *Der goldene See* e *Das Brillantenschiff.*

[9] *Halbblut, Der Herr der Liebe, Die Spinnen* (prima e seconda parte), *Harakiri, Das wandernde Bild* (distribuzione 1920), *Vier um die Frau* (distribuzione 1920).

[10] *Halbblut* (Fritz Lang, 1919); *Die Spinnen* (Fritz Lang, 1919 e 1920); *Wolkenblau und Flimmerstern* (Josef Coenen, 1919); *Totentanz* (Otto Rippert, 1919); *Die Rache ist mein* (Alwin Neuß, 1919); *Die Pest in Florenz* (Otto Rippert, 1919); *Lilith und Ly* (Erich Kober, 1919); *Die Frau mit den Orchideen* (Fritz Lang, 1919); *Bettler GmbH* (Alwin Neuß, 1919).

[11] *Die Herrin der Welt* (episodi secondo e terzo), per la regia di Joe May.

duttore. Guadagnavo poco ma ero contento di poter fare del cinema».[12] Anche se ben conosciamo le motivazioni politiche, sociali, intellettuali di quel grande paese che si stava risollevando dal disastro della prima guerra mondiale, si rimane pur sempre sbalorditi dall'impetuoso miracolo di creatività sorgiva dei primi anni della Repubblica di Weimar. E Pommer, con la sua compagnia cinematografica, nella consapevolezza d'essere nell'epicentro d'esplosione della forma d'arte occidentale più nuova, più popolare e più libera, si pone da spavaldo pioniere alla famelica conquista del mercato mondiale. Tra 1918 e 1922 la Decla consegnerà al pubblico tra i 24 e i 26 titoli per ogni anno d'attività.[13]

1. Puccini rinnegato?

È risaputo come in questa prima stagione del cinematografo i produttori cercassero voracemente di riversare su pellicola racconti già noti in grado di attirare il maggior numero di spettatori. E il teatro d'opera rappresentava ancora un formidabile cespite di storie in grado di affascinare le folle con le sue epopee, le evocazioni di ambienti sontuosi, mondi remoti e fantastici, passioni tanto violente da apparire quasi ultraterrene. Tutte le case cinematografiche dell'epoca, pressoché senza eccezioni, avevano a catalogo adattamenti delle opere più popolari di autori come Verdi, Bizet, Puccini e Wagner.[14] Coerentemente, una delle prime inserzioni pubblicitarie della Decla, siamo nel giugno 1918, così recitava: «Madame Butterfly. film-drama nach dem Inhalt der gleichnamigen Oper von puccini. Regie: otto rippert».[15]

L'ispirazione all'opera inizialmente era esplicitamente dichiarata. Ma con lo scorrere dei mesi questa filiazione viene man mano offuscata, tanto che – oltre al cambiamento del titolo da *Madame Butterfly* in *Harakiri* – negli annunci successivi al 1918, nei manifesti e nei titoli di testa rimaneva la derivazione da Belasco («6 Akte frei nach dem Amerikanischen»)[16] ma non

---

12 Lotte H. Eisner, *Fritz Lang* [*F.L*, 1976], Milano, Mazzotta, 1978, p. 14.

13 Pur ammettendo che le tecniche e gli *standard* di allestimento e produzione fossero totalmente differenti da quelli odierni, bisogna altresì convenire che tali numeri hanno del miracoloso, soprattutto considerando che in mezzo a questa pletora di titoli troviamo svettare anche non pochi celebri capolavori.

14 Sulla questione, assai complessa e dibattuta, si legga almeno Marcia J. Citron, *Opera on screen*, New Haven, Yale University Press, 2000.

15 Pubblicata sulla «Lichtbild-Bühne», xi/23, 8 giugno 1918, p. 34; Brill, *Filmhistoriker*.

16 Si parla di sei atti perché la pellicola era evidentemente suddivisa, nella sua versione completa, in sei rulli.

quella dal compositore lucchese. È però evidente come la Decla anche nel 1919 continuasse a muoversi sul filo dell'ambiguità: il titolo completo della pellicola è infatti *Harakiri. Die Geschichte einer kleinen Japanerin* e il titolo della prima versione in lingua tedesca dell'opera di Puccini era *Die kleine Frau Schmetterling. Tragödie einer Japanerin*, in sospetta assonanza.[17] Tant'è che i giornalisti presenti alla *première* del film continuarono imperterriti a scrivere della derivazione dall'opera di Puccini, come nella citazione qui pubblicata in esergo.[18] John Mucci e Richard Felnagle, basandosi sulle argomentazioni di Georges Sturm,[19] hanno recentemente ipotizzato che il 'camuffamento' fosse dovuto a questioni relative a diritti d'autore:

> The fact that the title of the film was announced as *Madame Butterfly* and a year passed before the film resurfaced as Harakiri suggests that Pommer might have announced the film before he had secured the rights from Ricordi, Puccini's publisher.[20]

Tuttavia dai *Copialettere* non risulta essere intercorsa corrispondenza fra Pommer e Casa Ricordi, né si ha notizia di accordi o contenziosi sulla materia.[21] Ed è però anche abbastanza logico immaginare un atteggiamento di cautela della Decla: in quest'ottica forse si spiegherebbe anche perché l'annunciata *Tosca* sparì dalla pianificazione editoriale della casa cinematografica. Mucci e Felnagle ipotizzano inoltre che l'uscita recente della *Madame Butterfly* della Paramount,[22] film in cui il finale di Belasco appare bizzarramente distorto, potesse aver spinto Pommer a stimare poco

---

17 Pubblicata da Ricordi nel 1907 nella traduzione di Alfred Brüggemann.

18 Per quanto sulla loro affidabilità ci sarebbe da eccepire. Tra le fonti della sceneggiatura ad esempio non pochi citano anche *The Mikado* di Gilbert e Sullivan e soprattutto *The Geisha* di Jones, che francamente hanno in comune con il film di Lang solamente l'ambientazione geografica. Interessante però leggere come alla *première* berlinese l'orchestra chiamata ad accompagnare la proiezione avesse suonato appunto pagine dai due lavori citati: così Karl Figdor su «Erste Internationale Film-Zeitung», XII/50, 20 dicembre 1919, p. 32: «Im Orchester Melodien der *Geisha* und des *Mikado* mit ein paar verirrten spanischen Rythmen», Brill, *Filmhistoriker*. Probabilmente l'equivoco nei cronisti nacque dunque dalla sovrapposizione indebita. Purtroppo Karl Figdor e gli altri giornalisti non forniscono notizie più circostanziate sulla 'scaletta', né sui responsabili artistici della parte musicale.

19 Georges Sturm, *Die Circe, der Pfau und das Halbblut: Die Filme von Fritz Lang 1916-1921*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001, p. 51.

20 John Mucci, Richard Felnagle, *Strange Butterfly: Fritz Lang's Harakiri (1919)*, in *Woman in the Moon-The Musical* (https://womaninthemoon-themusical.com/strange-butterfly; ultimo accesso 21 novembre 2022). Il sito è dedicato ai film di Lang realizzati assieme a Thea Von Harbou, sua seconda moglie e sceneggiatrice delle pellicole più importanti del periodo tedesco.

21 Si vedano gli indici delle annate dal 1918 al 1921 in https://www.digitalarchivioricordi.com/it/collection-indici/ (ultimo accesso 21 novembre 2022).

22 *Madame Butterfly* di Sidney Olcott, con Mary Pickford (1915).

prudente chiedere diritti d'utilizzo del titolo per un'ulteriore alterazione cinematografica. E pure, per logica, ci si chiede: se il problema era quello di evitare guai con gli autori, perché il film venne comunque pubblicizzato come derivato «dall'originale americano»? La storia ci insegna che David Belasco aveva ottimi avvocati ed era attento almeno quanto Ricordi alla tutela delle sue creazioni. E la pellicola, come detto, era destinata alla distribuzione mondiale, Stati Uniti compresi.

Insomma, anche se non sappiamo esattamente quali fossero le ragioni, sta di fatto che la Decla adottò un trattamento che si discostava significativamente dai modelli. Mucci e Felnagle descrivono la pellicola come «A strange Butterfly», realizzata da un «Reluctant Director», proprio perché Lang oggigiorno è noto come autore di strepitose pellicole di genere completamente diverso. Per *Harakiri* sarebbe stato perciò vittima di una discutibile imposizione di Pommer: «Lang was a completely absurd choice to direct this film».[23]

La mia opinione è diversa: tanto per cominciare, la sceneggiatura di *Harakiri* non può essere considerata in alcun modo un aggiustamento di comodo, ma rappresenta un complesso e raffinato lavoro di redirezionamento del nucleo narrativo originario. La *Decla-Weltklasse* era la serie più importante della casa produttrice: non fu per niente un caso che Pommer affidasse la stesura del testo a Max Jungk.[24] Questo interessantissimo intellettuale ricopriva l'incarico di *dramaturg* del Teatro della Königgrätzer Straße, vale a dire la sala berlinese dove avevano trovato casa i registi e i testi dell'avanguardia europea secondo la più pura e aggiornata temperie artistica del periodo. Voglio dunque pensare alle modalità operative di un grande *dramaturg* novecentesco per comprendere appieno il procedimento genetico del film.[25] E parlo segnatamente della figura professionale d'un *dramaturg* perché mi sembra non solo la più calzante per la descrizione del lavoro svolto sul testo di *Harakiri*, ma anche per la familiarità del sistema teatrale tedesco con una metodica che riusciva felicemente a coniugare gli aspetti più raffinati dell'interpretazione del testo agli aspetti più pragmatici dell'allestimento. E tutto questo procedimento di riscrittura avvenne con

---

[23] Mucci, Felnagle, *Strange Butterfly* (https://womaninthemoon-themusical.com/strange-butterfly).

[24] Max Jungk – all'anagrafe David Baum – fu attore, *dramaturg*, scrittore, sceneggiatore. Nato il 27 maggio 1872 a Miskowitz e morto a Praga nel 1937, dal 1908 al 1926 lavorò come *dramaturg*, regista, direttore di scena e attore al Theater in der Königgrätzer Straße und Komödienhaus di Berlino. È stato sceneggiatore di oltre quaranta film fino al 1933, anno in cui lasciò la Germania perché escluso dalla *Reichsfilmkammer* in quanto «non ariano». Cfr. Appendice.

[25] Il rimando d'obbligo è al volume di Claudio Meldolesi e Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

buona probabilità sotto la supervisione del regista-sceneggiatore Lang, che – come molti studiosi concordano – «would become notorious for rewriting other people's screenplays that he had been given to direct».[26]

Harakiri non arriverà forse ai risultati eccezionali di film come *Metropolis*, *Das Testament des Dr. Mabuse* o *«M»*: «When the film was restored and presented to modern audiences, it was seen as a delicate and mannered work by Lang's later measure».[27] Tuttavia non si tratta affatto di un *B-movie*: anche grazie all'apporto creativo di Max Jungk, Max Fassbänder e Heinrich Umlauff,[28] rivela una mano autoriale già molto incisiva e alcuni atteggiamenti idiomatici del regista maturo quali, fra l'altro: la ricostruzione maniacale del dettaglio; uno stile di recitazione credibile ed efficace (ben distante dalle 'maniere' teatrali di verismo, simbolismo o espressionismo);[29] attenzione scientifica al contesto storico/geografico; lettura finemente psicologica dei personaggi; uso della cinepresa in chiave programmaticamente pittorica; interesse per l'esotismo inteso come 'luogo dell'anima'.

2. La sceneggiatura

Harakiri fu considerato perduto finché in Olanda non se ne rintracciò un positivo di qualità purtroppo piuttosto scadente. Grazie al restauro finanziato dalla Murnau Stiftung con il supporto del Nederlands Filmmuseum e della Cineteca del Comune di Bologna,[30] il film fu restituito al pubblico nel 1987.[31]

---

[26] Mucci, Felnagle, *Strange Butterfly* (https://womaninthemoon-themusical.com/strange-butterfly).

[27] Patrick McGilligan, *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, New York, St. Martin Press, 1997; rist. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 60.

[28] Rispettivamente direttore della fotografia, scenografo e costumista. Cfr. Appendice.

[29] Se vogliamo, l'unico personaggio che recita 'sopra le righe', soggetto ad una caratterizzazione che appare un po' datata, è il Bonzo, la cui natura molto deve alla moda del *fanta-horror* così in voga nella cinematografia tedesca di quegli anni.

[30] Storia del recupero, del restauro, assieme a una prima valutazione critica della pellicola si trova in Nicola Mazzanti, Luigi Pintarelli, *La trama della Setta, Il restauro di «Harakiri»*, «Cinegrafie», 7, 1994, pp. 22-26.

[31] Con la suggestiva colonna sonora di Aljoscha Zimmermann. Ho conosciuto il film grazie a una copia a bassa definizione consultabile su Youtube: https://youtu.be/EMaBzb243t8 (ultimo accesso 9 settembre 2022). Nel portale di Archive.org è stoccata anche una scadentissima copia con gli intertitoli olandesi: https://archive.org/details/Harakiri1919fritzLang (ultimo accesso 21 novembre 2022). Ne esistono tuttavia in commercio due riversamenti un po' più accurati in dvd e Blu Ray pubblicati da Kino Lorber. Sono copie digitali realizzate col patrocinio della Murnau Stiftung e derivano dalla medesima matrice del 1987, compresa la sonorizzazione. Cambia la grafica e gli intertitoli sono tradotti in inglese. Questi i riferimenti videografici: 1) *Fritz Lang: The Early Works*, Kino classics, dvd 2012 (Kino Lorber, K1092, upc

Occorre premettere che la copia olandese è significativamente più corta rispetto alle pellicole descritte dai visti di censura del 1920/21. In particolare, il confronto con la descrizione dell'esemplare più completo[32] rivela che mancherebbero all'appello circa mille metri: gli ottantasette minuti attuali erano in origine più di centotrentasette. Tuttavia non dobbiamo pensare che la versione superstite sia artisticamente inattendibile: la copia, pur avendo evidenti lacune, non ha salti logici e possiede un certo equilibrio fra le diverse parti. La narrazione – seppur accorciata – risulta compiuta, abbastanza fluida, anche se la laconicità di alcuni episodi ci induce a immaginare omissioni di dettagli, sfumature e digressioni.[33] La tecnica di montaggio rivela in ogni caso una mano esperta e tutt'altro che grossolana. È dunque verosimile ipotizzare che questa 'versione breve' del film fosse stata confezionata da qualcuno molto vicino ai primi autori.

La sceneggiatura del film pone come ossatura narrativa il dramma *Madame Butterfly* di David Belasco, dal racconto di Luther Long. Tuttavia, Max Jungk, esattamente come era avvenuto nel caso del libretto pucciniano, decise di ampliarne il percorso drammatico. Nel dramma americano il sipario si apriva due anni dopo la partenza di Pinkerton da Nagasaki: l'azione – genialmente – rimetteva in moto quel 'tempo interrotto' rappresentato dalla estenuante attesa di Cio Cio San. L'opera di Puccini ha in più un intero atto,[34] una sorta di prologo in cui lo spettatore assiste al 'matrimonio giapponese' di Benjamin Franklin Pinkerton. Tra il primo e il secondo atto dell'opera trascorrono tre anni. L'antefatto del film è ben più ampio: occupa due terzi del lavoro. Jungk non si interessa al matrimonio e invece inserisce nuove zone narrative recuperandole da altre fonti. Schematicamente:

1) l'ambiente del consolato che deriva dal racconto di Luther Long;
2) il mondo delle sale da the con le sue Geishe che si deve a *Madame Chrysantème* di Pierre Loti;[35]
3) il contesto sociopolitico che rievoca gli anni del *Bakumatsu*, alla fine del periodo Edo;

7-38329-10922-6); 2) *Fritz Lang: The Silent Films (1919-1929)*, Kino Classics, BD 2017 (Kino Lorber, K20997, UPC 7-38329-20997-1).

32 Visto n. 1770, Berlino 1921. Cfr. Appendice.

33 Di alcune di queste scene tagliate rimane traccia nel racconto dei primi recensori. Cfr. BRILL, *Filmhistoriker*.

34 Sarebbero stati due se si fosse realizzato anche l'atto del consolato, eliminato nel corso del lungo processo genetico dell'opera.

35 Il romanzo venne pubblicato da Calmann-Lévy nel 1887 a Parigi. Come noto, Loti utilizzò come base il proprio diario di viaggio del 1885: in quell'anno lo scrittore aveva contratto in Nagasaki un matrimonio 'temporaneo' con O'-Kiku-San (Kiku in giapponese significa, appunto, crisantemo).

4) il quadro psicologico, l'estrazione sociale, non pochi dettagli (tra i quali il nuovo nome della protagonista – O' Také San – e la sua cultura 'occidentalizzata') che sono invece da riferire agli scritti di Eleanore Mary Haggard, Baronessa D'Anethan, che in epoca vittoriana fu autrice di alcuni romanzi d'ambientazione giapponese di buon successo fra i quali *The twin-soul of O' Také San*.[36]

Ma non basta: su queste quattro fonti e sul dramma di Belasco, Jungk ha innestato anche elementi originali. In particolare, le novità più marcate nell'intreccio riguardano i due opponenti della trama, il Bonzo e Také. Il Bonzo come personaggio inquietante era praticamente un'invenzione dell'opera di Puccini: anche attraverso la musica era diventato l'incarnazione della estraneità della «rinnegata» rispetto al suo ambiente nativo.[37] Tra l'altro, il dramma di Belasco non aveva fra i suoi personaggi il Bonzo: è l'opera musicale a creare quel *topos* della maledizione rievocato con insistenza nella sceneggiatura. Nel film il Bonzo rimane un pericolo, ma partecipa alla trama con maggiore intensità. Per Lang non è custode di un integralismo politico/religioso:[38] è molto prosaicamente un lussurioso che

---

[36] London, Stanley Paul, 1914. La copia consultata è conservata presso la Bibliothèque royale de Belgique.

[37] Su questo aspetto cfr. GIRARDI, p. 228.

[38] Tra l'altro Také, a differenza di Cio-Cio-San, non diventa cristiana rinnegando religione e cultura: la nobile fanciulla rimane espressione perfettamente consonante al contesto tradizionale giapponese. È proprio il *villain* Bonzo l'unico a infrangere i precetti buddisti, tanto che Matahari lo caccerà di scena accusandolo di essere sacrilego «Ga heen, niet om Buddhasheiligen dienst was het je te doen. Je wilde slechts je eigen wraak bevredingen!» («Vattene, non è per il servizio sacro di Buddha che ti preoccupi. Volevi solo soddisfare la tua vendetta!»). Qinna Shen, in un recente e interessantissimo saggio arriva a conclusioni differenti, attribuendo il ritratto oltraggioso del buddismo alla «combination of Orientalist-tinged adoration for and imperialist-impacted abhorrence toward Japan, a result of Japonisme in the art-historical and cultural sphere and Japan-bashing in the sociopolitical arena at the turn of the century». Cfr. QINNA SHEN, *Implicating Buddhism in Madame Butterfly's Tragedy: Japonisme and Japan-Bashing in Fritz Lang's «Harakiri» (1919)*», in *East Asian-German Cinema: The Transnational Screen, 1919 to Present*, a cura di Joanne Miyang Cho, New York, Routledge, 2021, pp. 27–58. Sulla medesima questione, cfr. anche DAISUKE MIYAO, *The Hand of Buddha: «Madame Butterfly» and the Yellow Peril in Fritz Lang's «Harakiri» (1919)*, «Quarterly Review of Film and Video», XII/8, 2016, pp. 707-721. In sintesi, considerata dalla prospettiva storico-politica adottata dalla Shen, la trama proporrebbe lo spostamento della colpa principale da Olaf alla brutalità culturale dei giapponesi: «the film leaves no doubt that the Japanese monk is a greater evil than the white officer, resulting in a de facto indictment of Buddhism». Le ragioni contestuali addotte dalla Shen per definire la pellicola come sottomessa a un pregiudizio *yellow-face* sono precise e condivisibili, ma la complessità psicologica dei personaggi messa in campo da Jungk e Lang mi sembra che debordi abbondantemente da questi confini, sgretolando – come cercherò di rendere evidente in questo studio – l'immaginario a blocchi contrapposti a favore di un immaginario popolato da coscienze singole: nella sceneggiatura incontriamo danesi nobilmente leali e danesi squallidamente infami, giapponesi fedelmente compassionevoli e giapponesi rozzamente crudeli.

vuole rinchiudere la fanciulla nel monastero per poterne disporre.[39] È la mano del potere corrotto. Il Bonzo recitato da Georg John assume tratti inquietanti, è un mostro-demone alla stregua dei personaggi di Conrad Veidt o Bela Lugosi. È presenza subdola e ossessiva che – con movenze rallentate da rettile –[40] perseguita la ragazza. Quest'ultima, Také, subisce invece una vera metamorfosi psicologica, vorrei dire 'psichiatrica': Lang infatti ritrae in carne ed ossa quel padre suicida che nei modelli letterari e teatrali veniva semplicemente evocato attraverso un motto. Questa novità introduce nel decorso drammatico un elemento di complessità del tutto inedito.

3. Il film

La narrazione prende l'avvio per le affollate strade di Nagasaki: il principe Daimyo Tokugawa sta facendo rientro a casa dall'Europa.[41] È un diplomatico richiamato in patria dall'occidente. Il suo *clan* è al governo quando vengono sottoscritti una serie di trattati che sanciscono l'apertura al commercio dei porti di Yokohama, Kōbe, Nagasaki, Niigata e Hakodate. Proprio a causa di tali accordi – giudicati dai conservatori troppo favorevoli agli stranieri – i Tokugawa perdono il controllo del paese dopo due secoli di predominio. L'inizio della vicenda è dunque da collocare presumibilmente tra 1867 e 1868, al termine del periodo Edo.[42]

La giovane figlia del Daimyo, Také, sta giocando in giardino con un *ottoké* di stoffa,[43] quando il suo sguardo passa dal volto del pupazzo a quello del padre appena arrivato: viene accolto con estrema, affettuosa, felicità. Entrano assieme in casa, e la prima cosa che Také gli racconta è la 'perse-

---

[39] La tipologia del personaggio «Gran sacerdote lussurioso» è, di fatto, una figura ricorrente nel cinema muto degli anni Dieci: basti pensare, ad esempio, allo *Schiavo di cartagine* (Omegna, Ambrosio e Maggio, 1910), *Gli ultimi giorni di Pompei* (Rodolfi e Caserini, 1913), *Cabiria* (Pastrone, 1914) e *The soul of Buddha* (J. Gordon Edwards, 1918).

[40] Qui, come in altri film di Lang, rimane il sospetto che il regista volesse che i suoi personaggi negativi, depositari del male assoluto, fossero contemporaneamente un po' comici. Alla fine dei conti, tutto questo agitarsi, maledire e desiderare l'illecito non porta alcun vantaggio: alla luce della filmografia successiva, per Lang questo atteggiamento potrebbe essere una sorta di denuncia sarcastica della prepotenza politica.

[41] Per la precisione, nel film la grafia del cognome è «Tokuyawa», mentre la nobile famiglia del Daimyo (realmente esistita) era «Tokugawa».

[42] La datazione è dedotta dalle circostanze raccontate: l'accordo commerciale con la Danimarca risale al 1867 e la morte di Také avviene quattro anni dopo. Il periodo era anche caratterizzato dalla persecuzione dei dignitari filo-occidentali.

[43] Lang usa tre bambole di stoffa: due femminili e una maschile, poste a più riprese sull'altarino in casa di Také. Gli *Ottoké* rappresentano tradizionalmente gli antenati: essendo tre, forse Lang pensava a una proiezione simbolica della famiglia del Daimyo. Quando Také decide di portarne uno in voto al perfido Bonzo sceglie quello a lei più caro, quello maschile.

Fig. 1. Georg John, *il Bonzo*.

cuzione' subita durante la sua assenza ad opera dei monaci buddisti. L'inquadratura successiva ci porta nel tempio e ci presenta il Bonzo. Il costume adoperato (Fig. 1) sembra ispirarsi precisamente alla tradizione pucciniana: la somiglianza coll'abito disegnato da Palanti nel 1904 (Fig. 2)[44] è evidente. Con ogni probabilità Lang potè vedere l'opera a Parigi – dove abitò fino al 1914 –[45] nella celeberrima messinscena di Albert Carré.[46]

Il Daimyo appena arrivato apre le valigie piene di regali europei per la figlia: fra questi un grande orso di *peluche* che la ragazza nasconde in un'altra stanza appena sopraggiunge il Bonzo per conferire col padre.[47] È venuto a reclamare Také perché la fanciulla ormai ha raggiunto l'età per diventare sacerdotessa del Bosco Sacro. Il Daimyo rifiuta di obbedire: vuole rispettare la volontà della figlia che – sapendosi in pericolo – non ha nessuna intenzione di andare a vivere in prossimità del tempio. Il Bonzo si altera e allontanandosi preannuncia vendetta. La ragazza decide perciò di andare a incontrarlo: conosce le intenzioni 'impure' del sacerdote, ma spera di convincerlo a lasciarla in pace portandogli come offerta il più caro fra i suoi *ottoké*. Il Bonzo la riceve davanti alla statua di Buddha,[48] ma per tutta risposta getta a terra il dono e maledice la giovane, cacciandola dal Bosco Sacro. Poi scrive una lettera di delazione all'imperatore per accusare il Daimyo d'aver importato clandestinamente oggetti – e usanze – occidentali.

---

[44] Tutti i figurini di Giuseppe Palanti riprodotti in questo articolo sono presso l'Archivio Ricordi. La risorsa è disponibile in rete all'indirizzo: http://www.internetculturale.it/it/16/search?q=Madama+Butterfly&instance=magindice&__meta_typeTipo=materiale+grafico&__meta_creatorOnlyString=palanti%2C+giuseppe+%3C1881-1946%3E (ultima visita: 21 novembre 2022).

[45] «By April 1913, Lang was registered with authorities in Paris, a resident of 42 rue de Maistre in the Eighteenth Arrondissement»; McGilligan, *Fritz Lang*, p. 513.

[46] Su questo spettacolo lo studio di riferimento è girardi[1].

[47] È il celeberrimo orso tedesco della Steiff in produzione fin dal 1877.

[48] È la riproduzione fedele del grande Buddha di Kamakura ancor oggi conservata allo zoo di Amburgo.

Tre settimane dopo a Nagasaki si celebra la «Festa delle foglie cadute». Nel fiume che scorre fuori dalla casa del Daimyo sfila una processione di barche riccamente decorate con lanterne variopinte. Také accoglie gli invitati sul pontile e passeggia con loro nel grande parco. Da lontano l'ufficiale danese Olaf Jansen Anderson assiste alla scena e rimane colpito dalla bellezza della giovane.[49] Olaf era stato introdotto da Lang qualche scena prima in compagnia dell'ambasciatore danese mentre, al mercato di Nagasaki, era intento ad acquistare alcuni *souvenir*, fra i quali una curiosa tabacchiera.[50] Také, in giardino, chiama a raccolta gli amici: ha visto una libellula su un fiore (Fig. 3)[51] e ne è

Fig. 2. Giuseppe Palanti, figurino per *il Bonzo* (Milano, 1904).

[49] Non sono riuscito a trovare la ragione per la quale nel film la nazionalità dell'ufficiale viene cambiata: non è americano (come in Long) né francese (come in Loti), ma è un militare della marina danese. La Danimarca era in effetti uno dei pochi paesi autorizzati all'ingresso nel paese grazie al *Treaty of Friendship, Commerce and Navigation between Japan and Denmark* siglato nel 1867. Si deve invece a Qinna Shen (*Implicating Buddhism in Madame Butterfly's Tragedy*, p. 29) la scoperta che – nella fase preliminare del progetto, con la regia di Rippert – il personaggio avrebbe dovuto essere tedesco.

[50] La rivedremo nella scena di Copenaghen, quando Olaf la mostrerà alla moglie assieme ai suoi ricordi di viaggio. È un oggetto particolare, formato da due *Netsuke* (statuine simboliche) che rappresentano Ashinaga (dalle gambe lunghissime) e Tenaga (dalle braccia smisurate): legati per le braccia si alternano dondolando.

[51] Eloquentemente, Lang usa il mascherino tondo per enfatizzare il segno. L'unico in bibliografia ad essersi accorto dell'insetto parrebbe Jan Morawiec, *Metamorfosi di una farfalla. Il viaggio di Madama Butterfly tra teatro e cinema, maschile e femminile, occidente e oriente*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Pisa, a.a. 2013-2014, p. 54. L'autore dello studio riconosce alla scena un valore simbolico (la libellula in quanto segno di metamorfosi) pur senza metterla in relazione con la farfalla. Lo fa invece David Cronenberg che nel suo *M. Butterfly* (1993) inventa, fuor di sceneggiatura, la scena del dono della libellula da parte di un pescatore (cfr. *ivi*, p. 82). Il riferimento mi pare così preciso e interessante da sembrare una citazione (più o meno consapevole) del film di Lang. Così Cronenberg in un'intervista del 2003 a Walter Chaw: «That was a scene that I wrote for the film, it wasn't in Hwang's script. It was when I saw these dragonflies – I'd seen exactly that scene in Beijing so it was found art, as so much of filmmaking is» (*David Cronenberg Re-examines David Cronenberg: A Retrospective Interview,* 28 maggio 2012, in https://www.filmfreakcentral.net/ffc/2012/05/david-cronenberg-re-examines-david-

Fig. 3. Dettaglio della libellula nel film di Lang.

molto colpita, ma l'insetto fugge dopo pochi istanti. Qui il regista inscena una 'premonizione' metatestuale, approfittando dei due appellativi più famosi della protagonista. Il *Chrysanthème* del romanzo di Loti diventa qui un'ortensia, che in verità è il fiore simbolo di Nagasaki.[52] È come se il regista avesse voluto 'correggere' la tradizione proponendo un dettaglio geografico più coerente: era nota la sua attenzione maniacale per i particolari e – a dar fede ai racconti autobiografici – tra 1911 e 1913 ebbe modo di visitare il Giappone.[53] Ma una considerazione ancor più interessante ri-

---

cronenberg.html). Un personaggio del film, il Mandarino, dice – non tradotto nella colonna sonora originaria di Cronenberg – che il protagonista è la libellula che sta per essere mangiata dall'uccellino prima di riuscire a fuggire. Per Cronenberg «rappresenta un tipo di esotismo dal quale il protagonista è attratto, l'esotismo della Cina, qualcosa che lui sta costruendo. E con il suo *partner* costruiscono una falsa versione della Cina allo scopo di vivere una storia d'amore – e qui hai 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». Potrebbero essere le parole di Také che descrivono metaforicamente la morte del padre seguita dall'innamoramento tutto mentale per Olaf. Le interviste sono citate nella traduzione italiana consultabile in https://cronenberg.freeforumzone.com/d/10470941/Le-interviste-a-Cronenberg/discussione.aspx (ultimo accesso 21 novembre 2022).

52 Per la precisione, il fiore di Nagasaki è l'*Hydrangea Macrophylla Otaksa*. Per quel che pare di capire dalla scarsa definizione dell'immagine, sembra che la varietà sia la cosiddetta *Monstruosa*, perché può arrivare all'altezza di oltre due metri e nella scena del giardino i fiori superano la statura degli attori. La specie *Hydrangea Otaksa* fu così denominata dal botanico tedesco Philipp Franz von Siebold in omaggio alla sua compagna giapponese Kusumoto Taki che lui chiamava O' Taki-san. In questo senso potremmo dunque dire che esattamente come la Kiku di Loti ha per nome il Crisantemo, allo stesso modo la Také di Lang ha per nome l'ortensia. Ringrazio per questo ed altri preziosi suggerimenti la professoressa Kazue Tahadashi di Yokohama che ha premurosamente ricontrollato notizie e terminologia giapponesi di questo articolo.

53 La circostanza, in più riprese evocata dal regista stesso, è stata autorevolmente messa in dubbio: «He claimed that thereafter "my wanderings took me over half the world, to North Africa, Turkey, Asia Minor, and even as far as Bali." Other times he added Japan and an assortment of Mediterranean nations to his elastic itinerary. […] Could he really afford such constant travel, and did he in fact journey to these far-flung places? As the course of his life would prove, Lang liked to play tricks with his passport as well as his vitae. Curt Riess wrote in one of his books that "Fritz Lang never told me how he paid for this [time of global travel], not even later, when we were close friends." Even the Parisian cineast and press attaché Pierre Rissient, one of Lang's confidants in his twilight years and among his staunchest defenders, doubts the director traveled as far and wide as claimed.»; McGilligan, *Fritz Lang*, pp. 28-29. Quale che fosse la

guarda l'animaletto eponimo del racconto di Long, *Butterfly:* Lang a questo proposito crea un vero 'inciampo' narrativo. Tokugawa è un samurai, e la libellula è l'animale simbolo del samurai, tipicamente incisa o dipinta sulle spade[54] e sulle armature dei guerrieri più valorosi (Fig. 4).[55]

Poeticamente, Lang accosta dunque la scena in cui la libellula spicca il volo, scomparendo dalla vista della ragazza, alla scena della morte del padre. È come denunciare, attraverso una minuta e raffinata simbologia, che Také non è fragile farfalla condannata al suicidio da uno spillone occidentale, ma è vittima d'un destino tragico che dipende dalla relazione col padre samurai.

Questa la concatenazione dei fatti: il Bonzo conduce alla casa del Daimyo l'emissario imperiale che reca il *tantō* (pugnale rituale) e la condanna del *Mikado*, conseguenza della lettera di denuncia. Il monaco attende all'esterno che il condannato compia l'*Harakiri*. Také vedendo il Bonzo intuisce, entra in casa e scostando la parete dello *shosi* scopre il cadavere del padre. Un servo suona il gong. La festa si interrompe e la ragazza si affaccia sul patio per annunciare con nobile dignità che il principe è morto, sancendo la fedeltà all'Imperatore («Come ultimo segno della devozione al Mikado, gli ha donato la propria vita»). Gli invitati si allontanano mestamente, lei si ritira a pregare ma sopraggiunge il Bonzo che la conduce al monastero. Také, seppur riluttante, non oppone resistenza.

Dopo qualche giorno, gli allegri ufficiali danesi stanno passeggiando nelle vicinanze del Bosco Sacro. L'ingresso è interdetto agli europei e Olaf per sfida scavalca l'alto muro di cinta. Girovagando nel parco s'imbatte nella ragazza e la riconosce. È una novizia[56] ed ha un aspetto che mostra la sua nuova condi-

Fig. 4. Elmo da Samurai con decorazioni tradizionali.

---

verità, è però certo che del gruppo creativo faceva parte il più documentato e attivo etnografo tedesco del periodo, Heinrich Umlauff, che mise a disposizione il parco zoologico di famiglia e un impressionante patrimonio di costumi e oggetti giapponesi autentici.

[54] Il tipo di *katana* più preziosa e micidiale dei samurai ha nome di 'libellula' perché forma e decorazione dell'arma ricordano il lungo e arcuato addome dell'insetto.

[55] *Rare Kabuto. The Beauty of Japanese Armors*, Tokyo, Musashiya, 2007, p. 98.

[56] Uso il termine in modo improprio perché in Giappone non esiste figura corrispondente nella gerarchia sacerdotale buddista.

zione: il trucco è decisamente anni Venti, con *smokey eyes* ben marcati e fondo quasi bianco; i capelli sono raccolti in una sorta di turbante che l'iconografia tradizionale riserva alle servitrici (ad esempio Palanti l'adotta nel 1904 per la sua Suzuki, Fig. 6); indossa un semplicissimo abito di cotone monocromo (Fig. 5) che segue le rigide prescrizioni conservatrici del periodo. I due giovani parlano e s'innamorano: si danno appuntamento per il giorno dopo. Eloquente la scelta registica di Lang per questa scena: nel 'presentarsi' a Olaf, Také non si vale dei gesti stereotipati di cerimoniosa sottomissione (inchini profondi, prossemica distanziata) che ha usato nelle scene precedenti con gli uomini giapponesi, cambia completamente registro. Il personaggio richiama immediatamente la contemporaneità europea: si fa toccare dall'uomo, guarda dritto negli occhi lo sconosciuto interlocutore (Fig. 7), non s'inchina e si esprime nella sua lingua. Immagino che gli autori si fossero ispirati alla protagonista della D'Anethan: lì l'orfana Také era stata educata in una missione, conosceva molto bene la cultura europea e parlava un fluente inglese, mentre tutte le altre spose giapponesi delle fonti – compresa Cio-Cio-San – mostrano una certa frattura linguisti-

5

6

Fig. 5. Také (Lil Dagover) vestita da 'novizia'.
Fig. 6. Giuseppe Palanti, figurino per *Suzuki* (Milano, 1904).

Fig. 7. Olaf (Niels Prien) e Také (Lil Dagover); il fotogramma ben illustra il concetto di «espressione intensa» e «forma moderna».

ca e culturale nel colloquio con gli occidentali. Un evidente senso di inferiorità che Také nel film di Lang mai mostra di nutrire.

In questa scena, come nel resto del film, la poetica del regista è decisa e anticonvenzionale. Ha scelto la misura sia nell'attrezzeria sia nella scenografia, usando oggetti e recitazione in modo essenziale e privo di derive *kitsch*: evita deliberatamente l'oleografica illustrazione d'un Giappone di maniera, tipica invece di molti artisti europei dell'epoca. Nel ritrarre la sua Také, disegna una protagonista complessa, una donna che al di là del *kimono* possiede un animo affine a quello del pubblico delle sale cinematografiche occidentali. Così Lang in una intervista pubblicata su «Filmbühne» pochi anni dopo:

Per suscitare un'impressione di grandiosità oggi non si usa più ricorrere a enormi masse di persone: non si tenta più di elevare un'opera cinematografica al livello della monumentalità per mezzo di cose *esteriori*. Il regista moderno usa gli accessori con parsimonia, come mezzo per raggiungere lo scopo, mai come fini in sé. Per la recitazione e la rappresentazione – si tratti di amare o di odiare, di comandare o di soffrire, di un ruolo eroico-tragico o comico-burlesco – è ne-

cessario trovare l'*espressione più intensa nella forma più moderna*, tra tutto ciò che è umanamente possibile.[57]

E, nonostante la precisione storica che caratterizza la sceneggiatura, nell'intento di dare «forma moderna» alla sua messinscena, Lang veste i personaggi occidentali con abiti contemporanei, mentre il blocco orientale è dell'ultimo periodo Edo, di cinquant'anni antecedente.

Alla sera il personale d'ambasciata e i militari europei si incontrano al *club*. Quando sopraggiunge, Olaf racconta, entusiasta, la propria avventura e, per festeggiare la nuova conquista, offre *champagne* al console e agli amici. Il giorno dopo Olaf e Také si incontrano nuovamente, ma questa volta vengono sorpresi dal guardiano Karan, che informa immediatamente il Bonzo dell'incontro sacrilego. Karan in realtà è un servo infedele: fa la spia perché la ragazza potrebbe fruttargli danaro se fosse venduta alla *tea house*. La ragazza viene imprigionata personalmente dal Bonzo e rinchiusa in una grotta.

Appena cala l'oscurità Karan viene a prelevarla per condurla nel quartiere delle Geishe.[58] Intanto, al *club*, Olaf è preoccupato: non sa se riuscirà mai più a rivedere la bella giapponesina. Dopo insistenze accetta di seguire i commilitoni decisi ad andare a divertirsi. Nelle scene notturne che seguono, Fritz Lang e il direttore della fotografia Max Fassbänder fanno sfoggio di una notevole abilità tecnica che i critici più attenti non mancano di sottolineare:

> Il rapimento di O-Take-San dalla casa da tè offre l'opportunità di immagini interessanti di Yoshiwara, la strada dei bordelli di Nagasaki dove le geishe siedono dietro le grate di bambù e l'amore è una professione di cui non vergognarsi. Graziosi effetti di luce aumentano il fascino della scena di strada nella sera.[59]

---

[57] Fritz Lang, *La moderna regia cinematografica* [*Moderne Filmregie*, 1927], in *Fritz Lang. La messa in scena*, a cura di Paolo Bertetto e Bernard Eisenschitz, Torino, Lindau, 1993, p. 170; i corsivi sono nell'originale.

[58] Per l'esattezza, a Nagasaki il luogo in cui lavoravano le prostitute autorizzate non era il quartiere di Yoshiwara, ma la via Maruyama-machi. Ma i bordelli di Yoshiwara, a Tokyo, erano diventati talmente famosi da entrare nel linguaggio comune tedesco per indicare genericamente i quartieri a luce rosse. In tale accezione Fritz Lang chiamerà «Yoshiwara» anche il postribolo di *Metropolis* (1927). «Yoshiwara» è pure il luogo di piacere mercenario dove viene portata la protagonista di *Iris* di Mascagni (1898) nell'atto secondo dell'opera.

[59] «Die Entführung O-Take-Sans aus dem Teehaus gibt Gelegenheit zu interessanten Bildern aus dem Yoshiwara von Nagasaki, der Straße der Freudenhäuser, wo die Geishas hinter den Bambusgittern sitzen und die Liebe ein Beruf ist, dessen man sich nicht zu schämen braucht. Hübsche Beleuchtungseffekte erhöhen den Reiz des abendlichen Straßenbildes.»; L.B. [Ludwig Brauner], *Harakiri, Die Geschichte einer jungen Japanerin*, «Der Kinematograph», xiii/677, 31 dicembre 1919. In Brill, *Fillmhistoriker*.

Fig. 8. Le prostitute della *tea house* in un fotogramma del film di Lang.

Karan vende a Kin Be Araki – il tenutario della *tea house* – la bella Také per farne una nuova Geisha.[60] Quando gli ufficiali danesi entrano nel locale (Fig. 8), viene presentata la più graziosa Geisha di Nagasaki: con enorme sorpresa Olaf riconosce la ragazza del monastero e la abbraccia teneramente. Decide di riscattarla e prenderla in sposa secondo la «legge di Yoshiwara», che consentiva matrimoni a tempo (novecentonovantanove giorni, salvo risoluzioni anticipate del contratto): compreso nel prezzo è anche l'affitto per tre anni d'una bella casa sulla collina, dove i due sposi si trasferiscono immediatamente. Il film, rispetto al dramma e all'opera, riesce a realizzare efficacemente l'idea scenografica originaria di Belasco, collocando la casa di Také veramente su una collina, in posizione elevata rispetto

[60] In Jungk, come in tutte le fonti censite, permane la semplificazione tutta occidentale del termine «Geisha» come sinonimo di prostituta. Come noto in realtà le prostitute da bordello erano chiamate «Oiran» ed erano ben altra cosa rispetto alle coltissime e raffinate Geishe. Si veda la Fig. 9, nella pagina seguente, per un confronto; la riproduzione è pubblicata anche in https://fr.wikibooks.org/wiki/Photo-graphie/Personnalit%C3%A9s/K/Kusakabe_Kimbei#/media/Fichier:82b_Yoshiwara_ Girls.jpg (ultimo accesso 21 novembre 2022).

Fig. 9. Le prostitute di Yoshiwara in una foto d'epoca. Il soggetto compare su numerose cartoline a partire almeno dal 1910. Lo scatto è attribuito al celebre fotografo Kusakabe Kimbe.

all'osservatore: per accedervi i personaggi devono cimentarsi in una salita simbolicamente ripida. La circonda un ampio patio in perfetto stile *Jugendstil* con debordante decorazione di glicini. Lang, attraverso l'attrezzeria, ci racconta la vera natura dell'amore di Olaf: prima d'entrare in casa prende la macchina fotografica portatile e immortala la moglie giapponese dopo averla messa in posa, comportandosi esattamente come un turista.[61]

La fotografia scattata avrà un ruolo importante nella narrazione successiva. Dopo qualche settimana Také ha recuperato i suoi piccoli averi e li mostra ad Olaf: qualche statuetta, gli *ottoké* e il pugnale rituale. Mentre la ragazza racconta al marito che quella è l'arma usata dal padre per uccidersi, lui si accende una sigaretta. La cameriera Hanake ammonisce la padrona a non fidarsi troppo.[62] Terminata la luna di miele Olaf annuncia di dover

[61] La macchina è la mitica Eastman Kodak Folding Pocket No. 1, model A.

[62] Anche questo nome forse si ispira al romanzo della D'Anethan, dove la cameriera si

partire per l'Europa. Dopo uno straziante (e meraviglioso) addio sulla scogliera comincia la lunga attesa di Také.

Passano così quattro anni. La scena si sposta a Copenaghen, dove in un ricco appartamento Olaf vive con la moglie Eva. Le sta mostrando i *souvenir* del Giappone e noi – con lui – ritroviamo le reminiscenze del suo passato, cominciando proprio da quella buffa tabacchiera del mercato di Nagasaki. Fra gli oggetti Eva scorge una cornice da tavolo a forma di *Torii* che contiene la fotografia di Také e chiede spiegazioni.[63] Con montaggio incrociato, Lang mostra nel frattempo Také che dall'altra parte del mondo scruta l'oceano[64] e attende sulla spiaggia. Intanto, nel massimo imbarazzo, Olaf balbetta «…eine kleine Geisha, irgendwo…»: «…una piccola Geisha, da qualche parte…», e questo è sufficiente per cancellare ogni ombra di turbamento fra i due coniugi danesi.

Il figlio di Také, Piccolo Olaf, ha compiuto tre anni e sta giocando con gli *ottoké*: Hanake lo porta davanti all'altare e insieme pregano Buddha per il ritorno del padre. Il Bonzo non ha rinunciato alle proprie pretese: il matrimonio a tempo è ormai scaduto e dunque la ragazza dovrà tornare nella *tea house*. Si mette d'accordo con Kin Be Araki per sfrattarla, ma al momento di far valere la legge interviene Matahari – un ricchissimo principe innamorato di Také –, che si impone d'autorità e scaccia il prepotente padrone di casa. Poi le propone di accettare dei soldi, ma la giovane rifiuta nobilmente. Uscendo di casa, Matahari consegna generosamente la borsa col danaro ad Hanake perché regoli i conti con Kin Be Araki e provveda alla padrona.

Come il Bonzo, il principe Matahari (Fig. 10) è un personaggio la cui caratterizzazione risente dello Yamadori pucciniano e non di quello delle fonti americane. Jungk opta infatti per un personaggio perfettamente giapponese, mentre Long e Belasco volevano un ricco *parvenu* americanizzato (Tav. II):

---

chiamava O' Hana. In blanda assonanza pure il nome del protagonista maschile: Owen nel romanzo, Olaf nel film.

63 Il *Torii* è il portale dei templi giapponesi – e compare anche nella *mise en scène* di Carrè di *Madama Butterfly*, atto primo (cfr. GIRARDI[1], *Un percorso iconografico*, n. 6).

64 In letteratura si ipotizza che si trattasse del lago di Wortelsdorf: «Actually, it was Joe May's property on Woltersdorf Lake that provided the stunning backdrop»; MCGILLIGAN, *Fritz Lang*, p. 60. Ma il paesaggio ripreso è completamente differente, è uno scorcio del mar Baltico (Amburgo nel 1919 era collegata con traghetti ad esempio con Sylth o addirittura con Rügen, isole che presentano scogliere, dune e vegetazione di quel tipo, e che sono ancor oggi ambite mete turistiche dei Tedeschi). Qualsiasi fosse la collocazione geografica precisa, è evidente che l'intenzione di Lang era quella di dare consistenza fisica ad un limite invalicabile, impetuoso, un infinito alla Caspar Friedrich, che nel laghetto citato non avrebbe assolutamente ottenuto. È un po' quel che capita con la rappresentazione del mare in *Enoch Arden* (1915, regia di William Christy Cabanne e sceneggiatura di David Wark Griffith).

Fig. 10: Piccolo Olaf (Loni Nest), TaKé (Lil Dagover) e Il principe Matahari (Meinhard Maur).

Yamadori suggested somewhat the ready-made clothier – inevitable evidence of his transformation; otherwise he was the average modern Japanese, with high-gibbeted trousers, high collar, high hat, and eye-glass.[65]

Già nel corso dell'allestimento milanese del 1904 (e non si sa bene a chi si debba la felice intuizione) si stabilì di 'deoccidentalizzare' Yamadori, come mostrano i figurini di Palanti (Fig. 11).[66] L'opera, come noto, nel suo cammino verso Parigi stava progressivamente perdendo i connotati 'razzisti' o quantomeno macchiettistici, connotati dei quali la letteratura esotica europea si era nutrita per secoli. Un principe giapponese vestito come un uomo d'affari newyorkese non era che la rappresentazione grottesca della volontà di riscatto e assimilazione nei confronti del dominatore. Assimilazione che Lang, esattamente come Carré, non vuole assolutamente avallare. Anzi: nel film le differenze etniche con i giapponesi sono esaltate al fine di mettere a livello di pari dignità i due blocchi culturali. Mi piace pensare come l'impresa artistica di Pommer, che aveva chiamato a raccolta alcune fra le migliori intelligenze della comunità ebraica europea, fosse particolarmente sensibile nel diffondere – attraverso un mezzo popolare come il cinematografo – ideali di eguaglianza e cosmopolitismo. E sappiamo bene che la Repubblica di Weimar oltre a essere il laboratorio per uno dei più notevoli rivolgimenti artistici e culturali che l'Europa abbia conosciuto, fu pure l'incubatore ideologico dell'olocausto.[67] Lang detestava i nazisti e, come noto, nel 1933 fuggì da Berlino abbandonando la seconda moglie (Thea Von Harbour) e ogni sostanza dopo che

---

[65] John Luther Long, *Madame Butterfly*, in Id., *Madame Butterfly* […], New York, The Century co., 1904, p. 39. Nel *play* è «A citizen of New York», David Belasco, *Madame Butterfly. A tragedy of* Japan, in Id., *Six Plays*, Boston, Little, Brown and Company, © 1928, pp. 11-32: 11.

[66] Sulla questione si ragiona argutamente in girardi[1], p. 25, nota 48.

[67] Il rimando è al fondamentale saggio di Siegfried Kracauer, *Da Caligari a Hitler* [*From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*, 1947], Lindau, Torino, 2001, e anche al bellissimo documentario tratto dal libro: Rudiger Suchsland, *Von Caligari zu Hitler*, Germania, looksfilm, arte, Zweites Deutsches Fernsehen (zdf), 2014.

Fig. 11: Giuseppe Palanti, figurino per Yamadori (1904), versione definitiva.
Fig. 12: Také (Lil Dagover), Piccolo Olaf (Loni Nest) e Hanake (Käte Küster) nella scena della veglia al tramonto.

11

12

Goebbels in persona gli aveva proposto di diventare direttore dell'industria cinematografica nazionalsocialista.[68] A seguito della sua fuga gli fu revocata la cittadinanza tedesca che aveva acquisito sposando la prima moglie, Lisa Rosenthal.[69]

In Europa, intanto, Olaf ha saputo da una lettera del console di avere un figlio a Nagasaki, ma decide di disinteressarsi completamente del problema. Ma, quando arriva una proposta della marina, accetta di partire per il Giappone portando addirittura con sé Eva. A Nagasaki il principe Matahari invita a corte Také per spiegarle che il matrimonio – secondo la legge giapponese – non sarebbe più valido. La ragazza risponde fermissima: è convinta della fedeltà di Olaf e del suo ritorno. Ringrazia dell'invito e si accomiata. Sulla spiaggia, all'orizzonte compare una nave della marina danese. Také finalmente può esultare dopo tanta attesa. Indossa un bellissimo *kimono*, riempie la casa di fiori e trucca le guance di Piccolo Olaf con un po' di carminio. Nella parete di carta dello *shosi* pratica tre forellini attraverso i quali cercherà di vedere arrivare, inutilmente, il tanto atteso sposo.

Tutta quest'ultima parte del film è quella che risente più fortemente del modello pucciniano attraverso la messinscena di Carré. Evidenti sono alcune soluzioni comuni. Ad esempio, la disposizione nella famosa scena della veglia: nell'opera davanti ai tre pannelli si mettono, da sinistra verso destra Cio Cio San, il bambino e Suzuki: «Butterfly debout, l'enfant au milieu à genoux, Souzouki à genoux à droit. […] l'enfant s'endort et se renverse en arrière sur le petit coussin natté placé après de lui.».[70] Nel film avviene esattamente la stessa cosa.

E persino la scelta del direttore della fotografia sembra in sintonia con lo spettacolo operistico (Fig. 12). Dal *livret de mise en scène* di Parigi apprendiamo che Suzuki all'imbrunire prepara la veglia spostando due lanterne elettriche e ponendole a sinistra e a destra del gruppo. Si spegne gradualmente la luce d'ambiente e le tre figure rimangono illuminate in modo

---

[68] La madre del regista era un'ebrea convertita al cattolicesimo. Quando Lang fece presente la circostanza a Goebbels, si sentì rispondere «Herr Lang, lo decidiamo noi chi è ariano». L'incredibile vicenda è raccontata – in modo assai evocativo, forse un po' romanzato – dallo stesso Lang nella splendida intervista a William Friedkin del 1975, pubblicata con sottotitoli in italiano: https://www.youtube.com/watch?v=or0j1mY_rug. (ultimo accesso 21 novembre 2021). Su questo e molto altro si legga il bel saggio di Giuseppe Russo apparso sulla rivista online «Kaiak»: *L'orrore per le masse nel cinema di Fritz Lang*, http://www.kaiak-pj.it/images/PDF/cinema/studi-e-ricerche/CinemaSaggi04.pdf (ultimo accesso 21 novembre 2022).

[69] Di famiglia ebrea lituana naturalizzata tedesca, fu trovata assassinata con un colpo di pistola al cuore il 25 dicembre 1920 nella casa di Berlino. Le circostanze del delitto non vennero mai chiarite. Né – in verità – si è mai trovata conferma documentaria del matrimonio. Lang con i suoi silenzi ha alimentato per tutta la vita l'aura di mistero che ancor oggi aleggia sull'avvenimento.

[70] GIRARDI[1], p. 131.

Fig. 13: Také (Lil Dagover), Piccolo Olaf (Loni Nest) e Hanake (Käte Küster) nella scena della veglia all'alba.

«spettrale» da queste due fonti, come osserva Michele Girardi.[71] Tecnicamente sono due 'tagli bassi' che vengono tradotti nel film naturalisticamente da Fassbänder con un unico taglio basso con provenienza da sinistra (giustificato dalla porta della stanza: un'ampia apertura c'è anche nella scenografia di Bailly e Jambon) e un rinforzo del controluce dietro la parete di carta, senza il quale per motivi ottici perderemmo la visibilità degli *shosi* e dei forellini. La combinazione dà come effetto una specie di *silhouette*, e – in base alle piante tecniche – immagino che anche nel 1906 all'Opéra-Comique la resa complessiva fosse molto simile.

Al mattino (Fig. 13) Hanake decide di andare al consolato a chiedere notizie di Olaf, ma uscendo incontra il Bonzo, che – furente – sta irrompendo in casa con due guardie. *Ope legis* vuol prendere con sé il bambino, affidarlo alle cure dello stato per riprendersi Také che – in quanto ragazza madre – ha solo due possibilità: tornare al bordello o diventare sacerdotessa del

[71] *Ivi*, p. 130, nota 36.

Bosco Sacro. Hanake ha sentito e si allontana in cerca d'aiuto. Per fortuna Matahari è di ritorno: interviene cacciando definitivamente il Bonzo, dopo averlo accusato di aver tradito il proprio ministero per vendetta. Appena il malvagio sacerdote si allontana, il principe propone a Také di sposarlo. Ma, assumendo su di sé le conseguenze di un destino che si prospetta inevitabilmente tragico, la giovane madre, dopo averlo ringraziato per la sua protezione lo respinge perché già moglie di Olaf Anderson («Hebt dank voor Uwe bescherming, Vorst. Uw vrouw echter kan ik niet worden... ik ben de vrouw van Olaf Anderson!»).

A questo punto, dopo che Také ormai ha capito che l'ufficiale danese non tornerà, suona come presagio patologico il suo dichiararsi ancora «moglie». Non si può superare la perdita d'un padre cambiando stato anagrafico: allo stesso modo la ragazza non può affrontare un nuovo abbandono mutando stato civile. Ecco perché Lang, unico fra i contemporanei, inscena non uno, ma due suicidi, descrivendo accuratamente la relazione col padre. Per inciso, si tenga presente che l'attore più famoso del *cast*, Paul Biensfeldt, venne scelto da Lang per interpretare proprio quel ruolo: nei titoli occupava sempre il primo posto. E questa è una spia dell'importanza strategica attribuita da Lang al padre. Edipicamente, nella testa della ragazza Olaf è il sostituto di Tokugawa: ricordiamoci che nel montaggio l'episodio del primo suicidio e l'episodio dell'innamoramento nel Bosco Sacro sono in successione diretta. Il lutto viene 'congelato' da Také sublimandolo in un nuovo amore, immenso e irragionevole. La circolarità della trama che parte dal suicidio del Daimyo e termina col suicidio di Také risponde perfettamente ad una logica psicanalitica.

4. «Ombre qui passe»[72]

Al *club* del consolato giunge Hanake trafelata. Trova Olaf, seduto al tavolino assieme al console e alla moglie. Lo affronta, avvisandolo che suo figlio sta per essere rapito. Eva apprende in questo modo dell'esistenza di Piccolo Olaf e – dopo un breve attimo di sorpresa – segue Hanake per soccorrere Také e il bambino. Disgustosamente, l'ufficiale danese rimane seduto al tavolo. Non mostra compassione, fastidio o dispetto: è un invertebrato che non sa bene come reagire.

Eva viene introdotta in casa dalla cameriera: Také – che ingenuamente si aspettava di vedere comparire Olaf – è sospettosa, chiede ad Eva se sia stata lei a vietare al marito di presentarsi, ma Eva non conferma e guarda verso l'esterno per vedere se Olaf si sia deciso a raggiungerla. Al *club* final-

---

[72] Il titolo del paragrafo l'ho rubato a Michele Girardi: girardi[1], p. 27.

Fig. 14. Olaf (Niels Prien), Také (Lil Dagover) e Hanake (Käte Küster): la morte di Také.

mente il console riesce a convincere l'ufficiale a farsi coraggio: s'incamminano per raggiungere le 'due mogli' sulla collina e risolvere in qualche modo la questione.

Intanto Také dapprima s'ingelosisce. Poco dopo però, quando Eva le prende la mano e le parla rassicurandola, accetta di consegnare il bambino al padre se questi verrà a prenderlo di persona. Eva annuisce, esce, mentre Hanake cerca di consolare Také. Fuori dalla casa Eva trova il console e Olaf: si avvicina al marito e cerca di farsi guardare negli occhi come si farebbe con un adolescente imbronciato. Usando il modo imperativo scandisce le parole: «Va' dentro e prendi tuo figlio!» («Ga naar binnen en haal je kind!»). Lui le bacia le mani, grato per la sua comprensione. All'interno Také si è spostata nella stanzetta della veglia e si è inginocchiata davanti all'altarino dove è poggiato il pugnale cerimoniale, ringrazia Buddha, bacia la lama e recita la frase incisa: «Morire con onore è meglio che vivere nella vergogna!». Olaf ha finalmente avuto il coraggio di entrare in casa. Vede per la prima volta il bambino e chiede ad Hanake dove sia Také. La serva va verso la stanzetta, e la trova riversa, priva di vita («O-Take-San is dood!»). Con grande timore l'uomo fa per raggiungerla e vedendo lo strazio della

giovane s'arresta, congiungendo bigottamente le mani in atto di preghiera (Fig. 14). Rimane in piedi, estraneo alla pietà che Hanake – in ginocchio vicino all'amata padrona – invece dimostra. Ignaro di tutto, Piccolo Olaf sta continuando a giocare nell'ingresso. Viene raggiunto da Eva e dal console. Olaf esce dalla stanzetta e racconta al console e alla moglie quanto accaduto. Eva prende in braccio Piccolo Olaf mentre Hanake, rimasta sola con la padrona, copre pietosamente il volto di Také.

Anche in questo caso il lavoro del *dramaturg* è impressionante. Già Carré nel 1906 aveva intuito la potenza simbolica dell'incontro fra le due spose, del contatto fra due mondi irrimediabilmente diversi. Contrapposizione in cui la parte più fragile soccombe, distrutta dalla forza grossolana degli antagonisti. Come noto, le soluzioni di Carré furono così convincenti da entrare nell'impianto 'stabile' del testo, spingendo Puccini addirittura a modificare la partitura per poterle accogliere.[73] Analogamente, pure nel film gli autori si accorsero che sbrogliare il nodo borghese della coppia occidentale significava attribuire nuovi e profondi significati alla narrazione.

Prima di tutto, come abbiamo visto, Jungk e Lang hanno redirezionato il movente etnico-razziale. Také è oppressa da due nemici, uno orientale e uno occidentale, ugualmente efficaci nella loro opera di distruzione. Il percorso di trama, in questo senso, nega la superiorità di una cultura sull'altra. Sia il Bonzo sia Olaf traggono giovamento dalla morte di Také: il primo perché si vendica di una giovane ribelle al dominio sessuale; il secondo perché la moglie giapponese ne minaccia la pace coniugale e la posizione sociale. Il conflitto viene dunque portato dagli sceneggiatori sul piano della condizione della donna: nella società 'postcoloniale' giapponese, Také è stretta nella morsa della violenza 'epistemica' – per riprendere la definizione di Gayatri Chakravorty Spivak –, una situazione di subalternità invisibile e silenziosa.[74] È una forma di violenza di genere subdola perché autoimposta e pervasiva perché indotta attraverso i condizionamenti sociali fin dalla primissima infanzia.

Per raccontare tutto ciò, gli autori riconsiderano completamente il ruolo della moglie occidentale.[75] Se Olaf è una nullità, una larva d'uo-

---

[73] I documenti fondamentali per seguire le intricate modifiche dell'opera sono pubblicati in *Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, Lucca, Centro Studi Giacomo Puccini- Maria Pacini Fazzi, 2005.

[74] Devo quest'ultima considerazione alle acute osservazioni dei revisori anonimi di «Studi pucciniani», che ringrazio per i preziosi suggerimenti.

[75] Il modello più vicino – seppur con tutt'altre intenzioni, visto il tono moralistico generale– è nel romanzo della D'Anethan. La moglie occidentale assiste al parto e alla morte di Také mentre il marito è al fronte. Il sacrificio della giovane giapponese e l'accoglimento del bambino costituiscono una sorta di espiazione dei coniugi inglesi, che dopo tanti errori si riconciliano fra loro (in qualche modo si tratta di un percorso di trama simile a quella del *Velo dipinto* di Somerset Maugham del 1925).

mo,[76] Eva invece è attiva, capace di compassione perché possiede una statura morale ed una determinazione superiori. È lei che funge da cerniera fra il passato e il presente del marito, tra l'interno e l'esterno della casa, lei che porta i messaggi ad Olaf rimasto inerte sulla soglia. Di fatto, forzando una felice espressione del critico francese Henri Curzon,[77] nella pellicola di Lang la spaventosa «*ombre qui passe*» nel finale non è la moglie occidentale (come avviene nell'allestimento di Carré) ma è proprio la figura di Olaf. Dal momento in cui rimette piede a Nagasaki non parla mai direttamente a Také. Si mantiene a distanza, è sfuggente, dando corpo fisico alle paure sociali e psicologiche della sventurata giapponesina: nella prossemica usata dal regista per il finale accade qualcosa di simile a quel che avviene a Rodolfo nella geniale messinscena di Graham Vick della *Bohème* (Bologna, Teatro comunale, 2018) dove il giovane poeta, schiacciato dalla responsabilità e dall'incapacità di gestire un evento più grande di lui (la morte di Mimì) rimane impaurito, lontano.

---

[76] A questo punto forse non è un caso che come protagonista maschile Pommer e Lang abbiano cinicamente scelto un attore modesto come Niels Prien (compare sempre in fondo alle locandine). In pratica, prima di *Harakiri* Prien aveva recitato solamente il ruolo di Henry Felix nel *Prinz Kuckuck* di Paul Leni (settembre di quel 1919), e la sua ultima apparizione cinematografica è in *Va banque* di Leo Lasko, del 1920. Non risulta abbia fatto una vera carriera. Le cronache ci dicono che fosse molto apprezzato per le sue qualità estetiche dal pubblico femminile e dunque ben si prestava a sostenere un ruolo di belloccio senza carattere come Olaf.

[77] Henri de Curzon, *Théâtre National de L'Opéra-Comique, «Madame Butterfly»*, «Le Théâtre», settembre 1907, p. 23; citazione in girardi[1], p. 26.

Appendice

SCHEDA FILMOGRAFICA

Titolo completo	*Harakiri. Die Geschichte einer kleinen Japanerin* Fonte: *Affiche* *Harakiri* Fonte: titoli di testa
Sottotitolo	6 Akte frei nach dem Amerikanischen von Max Jungk Fonte: Affiche Nach der weltberühmten Oper in 6 Akten Fonte: titoli di testa
Affiche	Tav. II Per una rassegna esaustiva e un esame critico delle immagini pubblicitarie associate al film, si rimanda a Quinna Shen, *Implicating Buddhism in Madame Butterfly's Tragedy: Japonisme and Japan-Bashing in Fritz Lang's «Harakiri» (1919)*, in *East Asian-German Cinema: The Transnational Screen, 1919 to Present*, a cura di Joanne Miyang Cho, New York, Routledge, 2021, pp. 27-58
Première	18 dicembre 1919, Berlino 1987, Berlino (versione restaurata)
Visti della censura	– Berlino 1920 (n. 43664), 2238 metri, 6 rulli, per la Decla Film, vietato ai bambini – Berlino 26 gennaio 1921 (n. 1170), 2525 metri, 6 rulli, per la Decla Bioscop A.-G., vietato ai bambini
Copia superstite	Copia rintracciata in Olanda. 1598 metri. Lavori di restauro effettuati con la consulenza del Nederlands Filmmuseum di Amsterdam e della Cineteca del Comune di Bologna. Proprietà versione restaurata, digitalizzata e sonorizzata: Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung ©1987 Musica: Aljoscha Zimmermann
Lingua intertitoli	Olandese. Tedesco e inglese aggiunti nella versione restaurata.
Produzione	Decla-Film-Gesellschaft Holz & Co., Berlino
Regia	Fritz Lang

Sceneggiatura

Max Jungk

Il boemo Max Jungk – all'anagrafe David Baum – fu regista teatrale e attore, *dramaturg*, scrittore, sceneggiatore. Nato il 27 maggio 1872 a Miskowitz e morto a Praga nel 1937, sposò nel 1911 l'attrice Elly Branden. Padre di Robert Jungk (1913-1994), celebre politologo e scrittore. Fu prima imprenditore e solo successivamente uomo di teatro: 1898-1899 attore al Teatro Comunale di Teplitz; 1899-1900 Teatro Comunale di Czernowitz; 1990-1901 Teatro Comunale di Innsbruck; 1901-1902 Teatro Comunale di Klagenfurt; 1902-1903 attore e regista al Teatro Comunale di Troppau; 1904-1905 attore al Teatro Comunale di Olomouc; 1905-1907 attore e regista al Teatro Comunale di Regensburg; 1907-1908 attore e regista al Teatro Comunale di Plauen; 1908-1926 *Dramaturg*, regista, direttore di scena e attore al Meinhard-Bernauer-Buehnen Berlin (Berliner Theater, Theater in der Königgrätzer Straße und Komödienhaus, dal 1925-1926 Theater am Nollendorfplatz). È stato sceneggiatore di oltre quaranta film muti. Insieme a Julius Urgiß scrisse il suo primo film su suggerimento di Eugen Burgs, firmando fino al 1933, anno in cui lasciò la Germania perché escluso dalla *Reichsfilmkammer* in quanto «non ariano». Notizie ricavate dal *Biographisches Lexikon der Theaterkünstler,* a cura di Frithjof Trapp, Bärbel Schrader, Dieter Wenk, Ingrid Maaß, Berlin, De Gruyter, 1998, p. 472.

Direttore fotografia

Max Fassbänder

Nato nel 1868, fu un direttore della fotografia piuttosto attivo nella cinematografia tedesca a partire dal 1913. Di famiglia ebraica berlinese, collaborò alla realizzazione di almeno un'ottantina di titoli fino al 1927, anno a partire dal quale perdiamo le sue tracce.

Scene, costumi, attrezzerie

Heinrich Umlauff (materiale di proprietà del Völkerkundliches Museum I.F.G. Umlauff di Amburgo)

Imprenditore tedesco, Amburgo 1868-1925. Lavorava nella società fondata dal padre, famosa per l'importazione di merci dall'Africa e dall'Asia. Fu anche allestitore di spettacoli etnografici, costumista e architetto cinematografico. Il padre costruì lo zoo di Amburgo, e lui, specializzatosi in etnografia vi lavorò per la creazione di un «Museo del mondo». Umlauff fu costumista anche per *Der Müde Tod* (Lang, 1921) consulente artistico per *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* (Lang, 1924) e per *Die Beute der Erinnyen* (Rippert, 1922).

Studi e ambientazioni

Giardino zoologico Carl Hagenbeck

Il villaggio Giapponese dello zoo degli Umlauff è il set in cui Lang girò *Harakiri*. Si trova, ancor oggi, nel quartiere di Stellingen di Amburgo. La società degli Umlauff fu tra i principali fornitori dei musei etnografici tedeschi agli inizi del Novecento. Pommer utilizzò ripetutamente il patrimonio materiale (attrezzi, arredi, costumi, scenografie) e la competenza di Heinrich Umlauff per la ricostruzione dettagliata di ambientazioni esotiche. La casa di Také venne realizzata in occasione del film ed è ancor oggi visitabile, così come il Buddha del tempio (è una riproduzione in scala dell'imponente Buddha di Kamakura), il Torii con il ponte che troviamo nella pellicola. Nel parco oltre ad *Harakiri* furono girati i due episodi di *Die Spinnen*.

Qualche dubbio suscita l'indicazione del lago di Woltersdorf come set per le scene sulla spiaggia a (cfr. nota 64 a p. 93).

Personaggi ed interpreti

Tokujawa, il Daimyo: Paul Biensfeldt.

Attore tedesco di famiglia ebraica, Berlino 1869-1933. Nato e vissuto a Berlino dove lavorò come attore per almeno quarant'anni, era la *star* della compagnìa. Lo si rintraccia, come molti degli altri attori, anche nel cast di *Die Spinnen*.

O-Take-San, sua figlia: Lil Dagover.

Attrice bavarese di origine olandese, all'anagrafe Marie Antonia Siegelinde Martha Seubert, Madiun (Indonesia) 1887-Monaco di Baviera 1980. Divenne celebre col cognome del marito Fritz Daghofer, attore di venticinque anni più vecchio di lei e sposato nel 1917. In quel 1919, anno del film, divorziò da Fritz e partorì una figlia, Eva Marie. Era anche nel cast di *Die Spinnen*. *Harakiri* le diede la celebrità; lavorò ancora con Lang e fu tra i protagonisti del *Gabinetto del dottor Caligari*. Vera diva negli anni della repubblica di Weimar, fu tra le attrici predilette da Hitler.

Il Bonzo: Georg John.

Attore di famiglia ebraica polacca, Schmiegel 1879-Ghetto di Łódź 1941. Divenne famoso fin dagli esordi (1917, *Die Fremdein* in cui interpreta con successo la parte d'un monaco tibetano) per le caratterizzazioni di maghi, grandi dignitari, sacerdoti demoniaci. Come molti suoi colleghi era anche nel cast di *Die Spinnen*.

Karan, servitore del tempio: Rudolf Lettinger.

Attore tedesco, Amburgo 1865-Berlino 1937. Ben noto al pubblico teatrale e cinematografico, lo si ricorda principalmente per il ruolo del Dr. Olsen nel *Gabinetto del dottor Caligari*. Era anche nel cast di *Die Spinnen*.

Kin-be-Araki, Tenutario della casa da the: Erner Hübsch.

Apparteneva ad una famosa schiatta di attori ungheresi, prima del 1895-Berlino 1925, collaborò – fra l'altro – ancora con Lang per il *Dr. Mabuse* nel 1922.

Hanake, la cameriera di O-Take-San: Käte Küster (o Jüster).

Non abbiamo praticamente notizie su quest'artista: la rintracciamo in compagnia per un altro film del 1919 (*Amt Zukunft*, Hans Werckmeister, produzione della Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e.V. -DLG) assieme a Biensfeldt e Hübsch.

Olaf J. Anderson: Nils Prien.

Il protagonista del film, Nils Prien era un attore secondario di origine svedese, il cui nome s'incontra di rado: sostenne il ruolo di Henry Felix nel *Prinz Kuckuck* di Paul Leni e la sua ultima apparizione cinematografica è in *Va banque* di Leo Lasko, del 1920. Durante la lavorazione ad Hagenbeck è descritto da un cronista come beniamino del giovane pubblico femminile (cfr. *Film-Kurier*, Berlino, vol. 1, no. 97, 27 Sep 1919, p. 2).

Eva, sua moglie: Hedwig Wollan.

Mancano notizie su di lei. In realtà i repertori indicano che la Wollan intraprese la carriera cinematografica col nome di Herta Hedén, attrice che tra 1919 e 1920 rintracciamo anche in *Lederstrumpf*, prima e seconda parte, e *Die siebente Großmacht*.

Il principe Matahari: Meinhard (o Meinhart) Maur.

Attore ungherese, Hajdúnánás 1884-Londra 1964. Dalla solida carriera teatrale e cinematografica; anche lui era in compagnia in *Die Spinnen*, dove interpretava un personaggio cinese.

Il bambino: Loni Nest.

Eleonore Loni Nest, Berlino 1915-1990, nel 1919 aveva quattro anni. Era famosa per i molti ruoli infantili interpretati fin dai primi mesi di vita. Nel 1919 rimase orfana di padre. Recitò, fra l'altro, nel *Nosferatu* di Murnau. Dopo l'avvento del sonoro scomparve dalle scene.

Il console: Harry Frank

Attore tedesco, Berlino 1896-1947. L'attribuzione è mia, basata sul confronto con foto e alcuni film (in particolare *Marizza, genannt die Schmugglermadonna,* Murnau 1920 e *Die Spinnen*). Paradossalmente il nome dell'attore e il suo ruolo non compaiono nei titoli di testa, nonostante si tratti di personaggio importante, recitato comunque da un promettente giovane professionista (in *Harakiri* opportunamente incanutito: esordiente all'epoca di *Die Spinnen*, nella sua carriera recitò in oltre sessanta pellicole). Accanto a lui, nei repertori, appare anche tale Josef Roemer (che presumibilmente interpretava la parte di uno dei colleghi danesi)

INDICE

Editoriale . . . . . Pag. 1

Avvertenze . . . . . » 5

Richard Erkens, *Puccini Resarch Consolidated: The Silver Jubilee of Centro studi Giacomo Puccini*. . . . . » 7

SAGGI

Andrea Palandri, Ventisei e una *di Maksim Gorkij: «l'opera più interessante che Puccini ha composto»* . . . . . » 15

David Rosen, *Disposizioni sceniche and Critical Editions: The Case of* Il tabarro . . . . . » 43

Guido Paduano, *La teologia di* Suor Angelica . . . . . » 55

Emanuele d'Angelo, *Il libretto di* Suor Angelica. *Un soggetto originale e le sue fonti* . . . . . » 65

Francesco Bellotto, *Madama Dragonfly: echi pucciniani in* Harakiri *di Fritz Lang* . . . . . » 77

appendice. Scheda filmografica. . . . . » 104

DOCUMENTI

Dieter Schickling, *Hat Gustav Mahler jemals eine Oper von Puccini dirigiert? Eine Bestandsaufnahme und eine Recherche*. . . . . » 111

Matteo Sansone, *Un progetto di* Literaturoper*:* La Lupa *di Verga per Puccini* . . . . . » 123

La Lupa*, edizione del libretto (1895)* . . . . . » 143

Olesya Bobrik, *Puccini's* La bohème *in Russia, 1897-2018. Before and after the Revolution* . . . . . Pag. 191

Manuel Rossi, *«Roma | 3 opere | 1919 | New York». L'archivio Puccini: note di lavoro attraverso* Il trittico . . . . . » 219

Sylvano Bussotti per Giacomo Puccini (1974), a cura di Federica Marsico . . . . . » 243

Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini. Aggiornamenti 2020-2021, a cura di Michele Girardi, Riccardo Pecci . . . . . » 257

Indice degli autori e dei curatori . . . . . » 265

Notizie sui collaboratori . . . . . » 267

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI DICEMBRE 2022

ISBN 978 88 222 6870 9