

Guarda ben fiso, fiso
di tua madre la faccia
che t'en resti una traccia...
(*Madama Butterfly*, atto II)



0. Ouverture

La traccia di *Butterfly*, la giovane geisha che si uccide per amore dell'ufficiale americano B.F. Pinkerton, è quella che, a partire dalla voce di Maria Callas, questo contributo tenta di seguire in questo breve percorso attraverso l'opera e le sue incarnazioni contemporanee. Questa traccia, traccia di una voce di donna tanto più potente nel momento della morte, attraversa la storia dell'opera occidentale, genere che segna "la disfatta delle donne" ma anche, nella celebrazione della loro voce, il loro trionfo. È questa alterità subalterna, non solo femminile ma spesso anche marcatamente "nera" o non-occidentale che si appropria dello spazio performativo dell'opera, quello stesso spazio che la offre come spettacolo al pubblico occidentale, trasformandolo in luogo aperto problematicamente al suo stesso "dar voce".

Per la giovane geisha dell'opera pucciniana, la voce incarna l'appello a non dimenticare, rivolto non all'amante perduto ma al figlio biondo che sta per essere portato "al di là del mare". Appello che è stato di recente raccolto dal compositore Shigeaki Saegusa e dal librettista Masahiko Shimada, che nella loro opera *Junior Butterfly* (2004) reinventano il mito coloniale di *Butterfly* dal punto d'udito del Giappone del secondo conflitto mondiale.¹ In questo modo, l'opera contemporanea decostruisce e allo stesso tempo rende omaggio alla geisha dalla voce "giapponese" come solo l'opera romantica avrebbe potuto immaginarla.

1. Questioni di genere

L'opera lirica potrebbe oggi apparire del tutto fuori luogo, in tempi di teoria postcoloniale e "politically correct". Il genere è ben rappresentato da questa "tragedia giapponese", che celebra l'osmosi dell'impresa coloniale con quella sessuale del soggetto maschile occidentale (Pinkerton) mediante la potente metafora della farfalla infilzata dal suo conquistatore "perché non fugga più". Catherine Clément, nel suo excursus sull'opera romantica, così descrive il duetto del I atto tra il luogotenente americano e la geisha:

"[Pinkerton] tiene *Butterfly* tra le braccia e le dice queste parole su quelle ali spiegate che Puccini sa mettere alle voci di tenore; è un duetto d'amore, e voi ascoltate, rapiti, trasportati...Così l'americano annuncia il pugnale che fisserà per sempre *Butterfly*, donna farfalla, sul tavolo anatomico dell'occidente bianco" (1979, p. 57).

Così scrive Clément, nota ai più come voce storica del femminismo francese (e non solo), un po' meno come

Un'altra opera. Lirica, femminismo, postcolonialismo

Serena Guarracino

commentatrice d'opera. Eppure è proprio suo il testo da cui partire per esplorare la possibilità di un'"altra" opera.

Il libro di Clément, dal titolo inequivocabile *L'opera lirica, o la disfatta delle donne*, pubblicato nel 1979 e quasi contemporaneamente tradotto in italiano, si basa quasi esclusivamente sul repertorio operistico sette- e ottocentesco, riletto da un punto d'udito femminile ed esplicitamente femminista, che non può quindi che identificare l'opera come uno strumento che con i suoi incanti musicali è in grado di far godere masochisticamente le donne della propria disfatta. Prendendo una posizione piuttosto radicale, Clément scrive:

"la tragica morte delle eroine più o meno colpevoli di aver trasgredito alla norma patriarcale è il fine simbolico e narrativo dell'opera, il fulcro della sua rappresentazione: le donne, sulle scene dei teatri lirici, cantano, immutabilmente, la loro eterna disfatta." (pp. 11-12)

Da un lato, quindi, Clément critica l'opera lirica in quanto strumento di una politica di genere che punisce senza appello ogni violazione della legge patriarcale. D'altro canto, però, è proprio questo reiterato movimento di trasgressione, di attraversamento dei confini socio-culturali del femminile che ispira Clément: "nell'istante in cui la loro musica s'inscrive in quelle ossessionanti melodie, passa da loro a me il fermento con una rivolta che tumultua" (p. 207), scrive l'autrice in chiusura del suo testo, celebrando un'osmosi che offre l'opera lirica ad un altro punto d'udito, quello di un genere "al femminile".

Questa parabola, dalla critica decostruttiva alla riscoperta della voce femminile dell'opera, offre *in nuce* lo sviluppo recente degli studi musicologici sull'opera, a cui ha dato inizio proprio la traduzione in inglese del

testo di Clément, pubblicata nel 1989. La prima a raccogliere questa provocazione, nonché figura fondante di quella che oggi viene definita *new* o *critical musicology*, è Susan McClary, la prima ad aver introdotto le basi teoriche del femminismo nell'analisi dei fenomeni musicali. Attraverso questo intreccio di approcci disciplinari la musica viene iscritta nella cultura in cui si radica sia nel momento della concezione che in quello, sempre rinnovato, della performance. La sua attenzione è equamente distribuita tra musica classica strumentale e opera, così come tra musica cosiddetta "classica" e "pop" (la sua prima monografia, *Feminine Endings*, si chiude con un capitolo sulla "material girl" Madonna); tuttavia la sua prospettiva femminista si incarna anch'essa in un'eroina d'opera, ossia Carmen, che già Clément aveva definito come "la più femminista di tutte, la più testarda tra tutte le morte ... un po' puttana, un po' ebrea, un po' araba, del tutto illegale, sempre ai margini della vita" (p. 62).

L'opera *Carmen*, scritta da George Bizet nel 1875, presenta infatti una protagonista che rifiuta qualsiasi compromesso con l'eterosessualità normativa, e che mette la propria libertà (incarnata dall'ideale di vita gitano) prima di qualunque "innamorato" che potrebbe offrirle una stabilità sociale e armonica all'interno del contesto narrativo e musicale dell'opera. La sua vicenda rappresenta in maniera esplicita il principio alla base di molta parte dell'opera romantica, ossia la rappresentazione di un'anormatività (la "trasgressione" di cui parla Clément), la cui minaccia rientra in conclusione della vicenda, in genere con la morte dell'elemento di disturbo. Il fatto che questa spinta trasgressiva sia incarnata nella maggior parte dei casi nel corpo femminile della protagonista non fa che confermare l'alterizzazione dell'elemento femminile all'interno delle narrazioni patriarcali: come nota Adriana Cavarero,

"c'è il *dramma* che, come ogni *dramma* del macrotesto occidentale, sembra narrare le molte varianti della solita storia patriarcale: innamorata, tradita, beffata, ingannata, impazzita, una donna muore. ... Donne che vivono al di fuori dei ruoli familiari, figure trasgressive e spesso capaci di indipendenza, esse non si limitano a morire ma *devono* morire perché tutto torni a posto" (2003, p. 38; corsivi nel testo).

Allo stesso modo l'analisi di McClary, riprendendo e sviluppando quella di Clément, ritrova nell'elemento musicale dell'opera la stessa spinta epistemologica verso la morte dell'eroina che Clément aveva trovato nell'elemento narrativo. Lo svolgersi della trama assume infatti tutte le caratteristiche di una necessità: scrive McClary che "[Carmen] è l'altra dissonante necessaria alla motivazione e allo sviluppo della trama" (1991, p. 57).² Gli eccessi cromatici e le melodie esotiche che caratterizzano il canto di Carmen si risolvono nel Fa diesis che chiude l'opera sulla morte dell'eroina che, grazie all'incanto delle strutture tonali occidentali, non è solo necessaria, ma desiderata:

MADAM BUTTERFLY

by
G. PUCCINI.

Act I.

A Japanese house, terrace and garden.
Below, in the background, the bay, the harbour and the town of Nagasaki.

Allegro. $\text{♩} = 128$.

1st Violins. *ff* *vigorous*

PIANO. *ff* *vigorous*

2nd Violins and Violas. *ff* *ritardando*

ritardando

Copyright 1905, by G. Ricordi & C^o. 511900
All rights of performance, broadcasting, reproduction, translation, transcription and representation are strictly reserved.

"Le strategie musicali di Bizet creano una tensione quasi insopportabile, che induce l'ascoltatore [e l'ascoltatrice; "listener" in inglese non è marcato in termini di genere, N.d.T.] non solo ad accettare la morte di Carmen, ma a *desiderarla* (p. 62; corsivo nel testo)."

Carmen è però anche l'eroina che più di ogni altra, o almeno più esplicitamente di ogni altra, avoca a sé il canto come espressione di una soggettività che non dipende dallo sguardo maschile. Al suo carceriere, futuro amante e assassino Don José, Carmen canta: "Io canto per me sola!...E penso! Non è certo vietato pensare". Queste parole, che sono allo stesso tempo affermazione di libertà e arma di seduzione, esprimono un potere che McClary nega, sostenendo che la musica di Carmen è composta da Bizet, e che quindi in *Carmen* non c'è voce di donna, ma solo la costituzione di un femminile alternativamente mostruoso e seducente (p. 59). Ciò nonostante, chiunque ascolti o assista ad una rappresentazione di *Carmen* (compresa quella, affollatissima di ballerini e comparse "gitane", diretta da Zeffirelli nel 2006 per l'Arena di Verona) non può fare a meno di notare che l'opera risuona di voci di donne: le voci delle sigaraie e delle zingare, ma soprattutto la voce di Carmen.

Carolyn Abbate, nel saggio scritto in risposta al testo di Clément dal titolo "Opera; or, the Envoicing of Women" (dove "envoicing" si potrebbe tradurre appunto come "dare voce"), concentra la sua attenzione appunto sulla voce della cantante, il luogo della non significazione e dell'emergenza del represso: "il testo è la voce della can-

tante” (1993, p. 228). La cantante è l’autrice del suono, in concorrenza con l’onnipotente, eppure silente, voce autoriale teorizzata da McClary. È importante notare che Abbate, in un movimento ripreso in maniera ancora più radicale da altri studiosi e studiose della nuova musicologia, identifica nella voce un principio di *agency* “dal margine”, definito attraverso uno dei concetti più noti del femminismo francese, l’*écriture féminine*: “possiamo forse identificare quella che potrebbe essere chiamata una *écriture féminine* musicale in una voce femminile autoriale che parla attraverso un testo musicale scritto da un compositore [rigorosamente maschio: in inglese “male composer”, N.d.T.]?” (p. 229).

Il fatto che Abbate utilizzi l’*écriture féminine* suggerisce che la sua argomentazione è in debito rispetto a Clément più di quanto sembrerebbe ad una prima lettura. Non credo sia azzardato avanzare l’ipotesi che l’aspetto più rivoluzionario del testo di Clément, se visto all’interno della scrittura accademica e della musicologia in generale, non sia l’approccio femminista, che pure ha attirato molto l’attenzione ma anche critiche che si sono rivelate, come nel caso di Abbate, a loro volta portatrici di nuovi spunti di riflessione. Tuttavia, la caratteristica più interessante del testo di Clément è il modo in cui l’autrice dà voce nella lingua alle proprie riflessioni, e alle diverse figure di donna che attraversano il suo testo. In questo modo Clément ha introdotto un modo diverso di scrivere e parlare di musica che rompe la tradizione della scrittura accademica, come credo sia emerso dai brani citati in questo saggio. Si tratta di mettere a frutto la portata emozionale dell’opera, e di farne strumento critico sostenuto da approfondite analisi socio-culturali e raffinati strumenti teorici. Così l’opera svela il proprio essere inevitabilmente compromessa con le politiche di alterità ben prima del suo assurgere a genere della rappresentazione coloniale.

2. Questione di voce

In realtà, la funzione dell’opera come luogo di rappresentazione dell’altro, ma anche voce “altra” risale alle sue prime manifestazioni, a partire dal primo sbarco nella Londra settecentesca di cantanti italiani tra cui il noto castrato Nicolini. E questo non solo perché prevalentemente l’opera è in lingua straniera (prima di tutto l’italiano, ma anche più tardi il francese e il tedesco), ma anche perché i suoi protagonisti, i cantanti e le cantanti, sono a loro volta soggetti migranti. I primi furono i castrati provenienti per la maggior parte dai paesini del Sud Italia, ma anche le loro contemporanee primedonne Faustina Bordoni e Francesca Cuzzoni, che divisero i palcoscenici londinesi con Farinelli; passando poi per Maria Malibran, che dalla Spagna attraversò l’Atlantico nel 1825 al seguito della compagnia del padre Manuel Garcia per apparire nella prima opera lirica mai rappresentata a New York; fino alla Grecia da cui venne (o tornò, essendo nata in realtà a New York) Maria Kalogeropoulos, meglio nota come Maria

Callas, la cui voce ha aperto queste riflessioni (vedi Christiansen 1995).

Quindi in particolar modo per le culture di lingua anglosassone, l’opera è voce “dal Sud”, e l’alterità della protagonista si interseca con quella della diva. È Wayne Koestenbaum, l’autore che ha aperto la nuova musicologia ad un ulteriore panorama, quello dei *queer studies*, a porre in relazione diretta la problematica di genere e una possibile lettura dell’opera dal punto d’udito post-coloniale:

“ruoli come Carmen si basano sull’idea del “sangue latino” della diva. Laddove le dive venivano truccate per sembrare asiatiche o africane in ruoli come Aida o Butterfly, si trovavano ad esprimere l’insistenza della cultura operistica sulla natura “scura” [in inglese “dark”; N.D.T.], che può essere soggetto a sua volta a varie interpretazioni) della diva, ma anche a sottolineare, in una mascherata alquanto problematica, la divisione della diva bianca dalle donne di colore che impersona (p. 106).”

Questo aspetto della performance dell’altro/a emerge tuttora in maniera evidente nelle produzioni dell’opera, compresa quella curata nel 2004 da Franco Zeffirelli per l’Arena di Verona, dove sul corpo dell’italiana bianca Fiorenza Cedolins si iscrive con il trucco ed il costume l’immagine “giapponese”, lo stereotipo di Butterfly. Questa forma di travestimento, che si iscrive nella storia dell’orientalismo occidentale, assume però, se non altro per il suo carattere eccessivo, anche le caratteristiche di quello che Judith Butler definisce il “drag”: se infatti per Butler “imitando il genere, il drag rivela implicitamente la struttura imitativa del genere stesso nonché la sua contingenza” (Butler 2004, p. 193), allo stesso modo la performance operistica svela, nel tentativo di produrre un’alterità “originale” (o quantomeno verosimile), la natura culturalmente costruita di quello stesso soggetto/oggetto “altro”.

Il travestimento in questo caso non riguarda il genere, quanto piuttosto un’intera cultura, presentandosi allo stesso tempo come ibridazione, perversione se vogliamo, degli aspetti rassicuranti di quella stessa tradizione. Ed è proprio di questa perversione, questo sfruttamento degli aspetti meno rassicuranti della rappresentazione operistica che le voci dal margine dell’impero possono appropriarsi per rinegoziare le politiche di identità che stanno alla base dell’ipotetica “originalità” africana da ritrovarsi in un’opera come *Aida*, le cui implicazioni con le politiche coloniali europee sono state già esplorate già da Edward Said in *Cultura e imperialismo* (vedi Said 1998, pp. 136-157), o dell’“identità giapponese” di *Madama Butterfly*.

In particolar modo, il rapporto del mondo giapponese (per utilizzare una definizione colpevolmente generica) con *Madama Butterfly* è stato nel tempo alquanto contraddittorio. In alcuni casi l’opera è stata in parte “adottata” in quanto unica opera lirica con una protagonista giapponese; in altri casi invece, come ricorda

Clément, “il Giappone ribelle ... in lei uccise l'occidente” (p. 56). Tuttavia, c'è chi ritiene molto attuale la sua esplorazione dei rapporti contemporanei tra Giappone e Stati Uniti, ascoltando in *Butterfly* la voce del soggetto coloniale la cui unica aspirazione è quella di vivere in “casa americana”, come la stessa protagonista definisce la propria casa di Nagasaki. È in base a questa lettura che il compositore Shigeaki Saegusa e il librettista Masahiko Shimada hanno voluto rispondere all'appello di *Butterfly* di ricordare la “traccia” della geisha, confrontandosi sia con l'opera di Puccini che, più in generale, con il ruolo del personaggio nell'immaginario collettivo. E questo attraverso una nuova opera, *Junior Butterfly*, rappresentata per la prima volta in Europa nell'ambito del programma 2006 del festival pucciniano di Torre del Lago.

L'opera narra la storia del figlio di *Butterfly*, il bambino biondo che alla fine dell'opera di Puccini viene portato negli Stati Uniti per essere cresciuto da Pinkerton e dalla sua moglie americana. Se la richiesta di *Butterfly* nell'addio al figlio era di guardare il viso della madre, perché “t'en resti una traccia”, uno dei temi principali dell'opera è il viso del protagonista, JB (Benjamin Junior, come Pinkerton, ma per tutti Junior *Butterfly*): come si legge nel libretto, “Vedendo la mia faccia, tutti quanti mi chiedevano: “Da dove sei venuto?”” (p. 32).³ Il movimento di appropriazione di Saegusa e Shimada parte proprio da qui, dalle fattezze di Junior *Butterfly* che in Puccini ha “gli occhi azzurrini” e “i ricciolini d'oro schietto”, caratteristiche che testimoniano la paternità di Pinkerton, mentre qui viene fatto portatore di quei segni d'alterità che sono l'eredità della madre: “I segni di mia madre erano incisi su questa faccia” (p. 32).

Junior *Butterfly* è rappresentato come un soggetto postcoloniale, “un pipistrello nato in mezzo a due paesi” (p. 30). Tuttavia, il ritorno di Junior *Butterfly* alla terra della madre non si svolge sotto i migliori auspici: JB è infatti inviato in Giappone come parte dello sforzo di intelligence che precede il secondo conflitto mondiale, e questo impedisce all'opera la celebrazione di un innocuo multiculturalismo. Tuttavia, JB s'innamora (come il padre, ma diversamente dal padre), di una giapponese, Naomi. Un amore dalla conclusione tragica: allo scoppio della guerra, infatti, JB viene rinchiuso in un campo di concentramento, e Naomi, con il loro figlio Chame, va ad attenderlo a Nagasaki, nella casa che una volta era stata di *Butterfly*. La bomba atomica la ferisce gravemente, dandole appena il tempo di attendere il ritorno di JB prima di morire.

Certo, è triste constatare che anche l'opera contemporanea si costruisca narrativamente sulla morte delle donne; ma è proprio il modo in cui l'opera di Saegusa riprende le convenzioni del genere a mostrare le potenzialità di questo tipo di opera contemporanea. L'opera riprende molti temi musicali della *Madama Butterfly*, a partire dalle prime note che riecheggiano proprio l'aria di *Butterfly* al figlio; lo stesso uso dei temi, inclu-

so l'onnipresente inno nazionale americano, è a metà tra l'opera e il cinema hollywoodiano, che dall'opera imparò come usare la musica per sottolineare i momenti più drammatici della storia. In confronto ad opere contemporanee che si ispirano alle tradizioni più varie (ultima, in ordine di tempo, l'opera rap *Gaddafi. A Living Myth* del gruppo Asian Dub Foundation, che ha aperto nel settembre 2006 all'English National Opera), *Junior Butterfly* suona più tradizionale dell'opera, più pucciniana di Puccini – e come avrebbe potuto altrimenti essere ammessa ad un festival prestigioso come quello di Torre del Lago, in contrasto con l'attuale clima di ostracismo che caratterizza le sedi storiche dell'opera in Italia nei confronti dell'opera contemporanea?

L'opera giapponese “posa” come se stessa, ma è proprio questa impersonazione che richiama un concetto fondamentale della teoria postcoloniale, il “mimetismo” di Homi Bhabha, “il segno del fuori luogo, di una differenza recalcitrante che è coerente con la funzione strategica dominante del potere coloniale, che intensifica la vigilanza e pone una sfida immanente alle conoscenze ‘normalizzate e ai poteri disciplinari” (2001, p. 124). La musica di Saegusa sbatte in faccia all'ascoltatore il proprio stesso orientalismo, la propria incapacità di utilizzare altre melodie per narrare la propria storia. In questo modo *Junior Butterfly* recupera l'aspetto fortemente politico dell'opera lirica, che l'introduzione di Saegusa al programma di sala non riesce a stemperare. Se qui infatti si legge, tra l'altro, che “è un fatto reale che la sicurezza del Giappone dopo la guerra sia stata mantenuta grazie alla protezione degli Stati Uniti” (Saegusa 2006, pp. 17-18), il libretto di Shimada è da questo punto d'udito molto meno diplomatico. Il personaggio che



rappresenta gli Stati Uniti, il Direttore McCallum, da cui dipende anche Junior Butterfly, sostiene senza riserve che “la porta verso la guerra va aperta con la forza” (p. 28). Non solo, ma egli prevede (e in un certo senso si augura) l’attacco di Pearl Harbour, in modalità che ricordano pesantemente alcune “teorie del complotto” sull’11 Settembre:

“Se lo mettessimo nei guai finanziariamente e violassimo le acque territoriali, il Giappone farebbe la guerra, anche se il nemico fossero gli Stati Uniti? [...] Il loro obiettivo sarà probabilmente Pearl Harbour. Questo spregevole attacco farà cambiare l’opinione pubblica. Questa guerra sarà sicuramente l’ultima (p. 28).”

Davanti a questa versione cinica di *Realpolitik* il desiderio di JB di restare neutrale nei confronti del conflitto offre un’idea di soggetto maschile fortemente in contrasto con gli eroi testosterone e belligeranti che rappresentano lo stereotipo della voce tenore. La sua scelta di non-appartenenza lo associa infatti più a Carmen che a Don José o allo stesso Pinkerton, che in Puccini è il portavoce di un fanatico americanismo. Non solo ma la sua posizione neutrale nei confronti della guerra, supportata da ideali pacifisti e non-violenti, contrasta con l’anima violenta degli eroi operistici, che finiscono spesso per uccidere l’oggetto del loro amore, sia direttamente come Don José per Carmen, sia tramite il tradimento e l’abbandono come Pinkerton.

Di conseguenza, anche Naomi è la vittima non di un potere patriarcale che la offre in sacrificio alla propria stabilità, ma di una tragedia umanitaria; e il contrasto con le altre eroine d’opera è tanto più forte quanto più affine è il loro destino. Coerentemente con questo rimaneggiamento dei ruoli di genere, è quindi JB stesso, e non un surrogato femminile del patriarcato (come la moglie di Pinkerton) ad ereditare da Naomi il prettamente femminile lavoro di cura nei confronti del figlio Chame. Nello stesso momento, Junior Butterfly riceve anche il pugnale della madre, insieme con la sua triste storia. In tal modo, JB viene posto all’interno di una catena matrilineare, in cui lo colloca anche l’uso prevalente del registro tenorile alto per la maggior parte dell’opera. In questo modo, l’appropriazione del genere operistico in *Junior Butterfly* intreccia il luogo apparentemente rarefatto dell’opera e della cultura “alta” con una volontà politica, riuscendo a dare voce ad un altro eroe, ad un’altra storia, ad un’altra opera.

Note

¹ L’espressione ‘punto d’udito’ come alternativa al più comune ‘punto di vista’ è ripresa da Adriana Cavarero, una delle poche studiose italiane ad aver intrecciato l’opera lirica e gli studi di genere nel suo *A più voci* (2003, p. 134).

² Nessun testo di Susan McClary e dei ‘new musicologist’ trattati di seguito è stato finora tradotto in italiano. Di conseguenza, laddove il riferimento bibliografico presenta un testo in inglese, la traduzione è da considerarsi mia.

³ Cito qui dalla versione italiana del libretto, che nell’originale intreccia giapponese e inglese. Ulteriori informazioni e foto dell’allestimento sono reperibili sul sito www.italiagiappone.it/junior_butterfly.pdf.

Bibliografia

- Abbate, C., 1993, “Opera; or, the Envoicing of Women”. in Solie (ED), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, University of California Press: 225-258.
- Bhabha, H., 2001, *I luoghi della cultura*. Roma, Meltemi.
- Cavarero, A., 2003, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*. Milano, Feltrinelli.
- Christiansen, R., 1995, *Prima Donna. A History*. London, Pimlico.
- Clément, C., 1979, *L’opéra, ou La défaite des femmes*. Trad. it. a cura di Grazie Amati, Marina Cordonali, et al., *L’opera lirica, o La disfatta delle donne*. Venezia, Marsilio.
- McClary, S., 1991, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Oxford (Minn.), University of Minnesota Press.
- Shimada, M., 2006, Libretto per l’opera *Junior Butterfly*. Programma di sala del 52° festival Puccini (Torre del Lago, 3-9 Agosto 2006).
- Saegusa, S., 2006, “Pensieri su Jr. Butterfly”. *Junior Butterfly*, programma di sala del 52° festival Puccini (Torre del Lago, 3-9 Agosto 2006).
- Said, E., 1998, “L’impero all’opera: l’*Aida* di Verdi”. In *Cultura e Imperialismo*. Roma, Gamberetti Editrice: 136-157.