

CRISTIANA CAFINI

IMMAGINI DEL GIAPPONE NEL
MIKADO DI GILBERT & SULLIVAN

Edizioni Sinestesia



Biblioteca di Sinestesia

Nella stessa collana:

1. MORENO SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*
2. ANNIBALE RAINONE, *Udire spari. Appunti di critica teatrale*
3. MICHELE BIANCO, *Reditus ad Deum, Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*
4. *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi*, a cura di GIANNINO BALBIS e VALTER BOGGIONE

CRISTIANA CAFINI

IMMAGINI DEL GIAPPONE
NEL *MIKADO* DI GILBERT & SULLIVAN

EDIZIONI SINESTESIE

Proprietà letteraria riservata

© Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-905916-7-9

Grafica, fotocomposizione e stampa
TIPOLITOGRAFIA BUONAIUTO
Via Prol.to Matteotti – Tel. 081/942663 – Sarno (Sa)
stampabuonaiuto@virgilio.it

Ottobre 2012

INDICE

<i>Introduzione</i>	Pag. 7
I. L'INFLUENZA DEL GIAPPONE.....	« 13
II. LA MUSICAL COMEDY, UNA FORMA DI SPETTACOLO NAZIONALE.....	« 45
1. Modalità espressive del teatro musicale inglese nella seconda metà dell'800: la Musical Comedy.....	« 45
2. La Musical Comedy di W.S. Gilbert & A. Sullivan.....	« 56
3. La produzione di Gilbert & Sullivan prima del <i>Mikado</i>	« 62
4. La produzione di Gilbert & Sullivan dopo il <i>Mikado</i>	« 72
5. Il successo e la fortuna delle Savoy Operas.....	« 89
III. <i>THE MIKADO OR THE TOWN OF TITIPU</i>	« 95
1. L'ispirazione.....	« 95
2. L'intreccio.....	« 100
3. Il libretto e la partitura.....	« 101
4. L'allestimento.....	« 108
5. L'evoluzione del <i>Mikado</i>	« 113
6. Gli epigoni del <i>Mikado</i>	« 116
IV. CONCLUSIONI.....	« 123
<i>Bibliografia</i>	« 127
<i>Indice dei nomi</i>	« 133

INTRODUZIONE

Il mondo Occidentale, per definirsi tale, ha da sempre riconosciuto nell'esistenza di un mondo "altro", l'elemento su cui far confluire tutto ciò che in sé non riconosceva e su cui catalizzare le contraddizioni e gli eccessi della propria cultura in occasione dell'avvicinarsi delle sue crisi d'identità. Attraverso i vari momenti storici l'Oriente è stato dunque osservato e conosciuto come "diverso" ed "estraneo" per mezzo di percorsi che riconduciamo sotto la matrice dell'esotismo ed è stato collocato di volta in volta in luoghi geografici differenti a seconda di come si ampliassero le conoscenze dei viaggiatori occidentali. L'idea dell'Oriente geografico si esprimeva dunque di riflesso nella coscienza occidentale, per cui nel XVII secolo esso veniva rappresentato dalla Turchia, nel XVIII dalla Cina e poi dall'India, nella prima parte del XIX secolo da alcune regioni dell'Africa.

Il Giappone, che nel Cinquecento e nel Seicento aveva comunque stabilito dei contatti con l'Ovest attraverso gli scambi con i mercanti olandesi e portoghesi, si apre ad una approfondita conoscenza dell'Occidente solo a partire dal 1853. Anche esso subisce le categorie dell'esotico e poi, grazie alle Esposizioni e agli intensi traffici commerciali viene conosciuto anche attraverso il contatto diretto.

Sul finire del XIX secolo infatti, l'incontro tra due culture così lontane come quella giapponese e quella occidentale (europea e nordamericana) si è verificato però secondo modalità diverse dal passato per il presentarsi di diverse condizioni storiche e culturali che hanno condotto, dapprima ad una ondata di entusiasmo reciproco e poi ad una vera e propria compenetrazione dell'Est con l'Ovest. La differenza di modalità venne determinata soprattutto dal fatto che gli Occidentali si trovavano in un momento molto importante: nel passaggio dalla cultura borghese e capitalistica ottocentesca a quella di massa e dell'industrializzazione che segnava l'avvento del nuovo secolo.

L'Occidente era quindi alla ricerca di strutture nuove e di spunti creativi per elaborare una cultura rappresentativa della nuova era. Un tale impulso si manifestava contemporaneamente in vari campi come la letteratura, la poesia, l'arte e infine nel teatro dove ebbe un ruolo particolarmente attivo.

È soltanto con la fine del secolo che anche la teatralità giapponese inizia ad essere osservata direttamente e ad essere considerata anche nell'ambito della vita dello spettacolo così che, oggi, risulta alquanto difficoltoso individuare delle precise aree culturali in un quadro di studi complesso e spesso frammentario per l'assenza di precise documentazioni.

Prima dell'apertura definitiva delle frontiere del Giappone le immagini che di esso venivano diffuse in Occidente erano interpretate nella chiave dell'esotismo e attraverso l'immaginazione, spesso dando luogo ad errori ed incomprensioni.

Queste vennero definitivamente superate solo quando alle descrizioni favoleggianti si sostituì l'esperienza diretta, ci si riferisce agli straordinari spettacoli a cui lo spettatore poteva assistere visitando le Grandi Esposizioni.

Il Giappone finì per catalizzare gli interessi degli Occidentali dando luogo ad un vero e proprio fenomeno di massa di cui la "Japomania"¹ e qualche anno dopo il Giapponismo sono solo alcune delle sue manifestazioni².

¹ Prima di proseguire nell'analisi dei rapporti tra Oriente e Occidente in questo particolare contesto culturale, è opportuno chiarire il significato di alcuni termini che ricorrono frequentemente in questo lavoro in relazione alla moda giapponese. Si è fatto riferimento in particolare allo studio di Michael Sullivan che, nell'analizzare soprattutto dal punto di vista artistico le influenze esercitate dal Giappone sulla cultura occidentale, definisce e distingue le valenze di tre termini spesso ritenuti sinonimi ma in realtà assolutamente diversi: *Japonaiserie*: l'effetto giapponese che deriva nei prodotti occidentali (quadri, decorazioni, oggetti) dall'impiego di motivi o di oggetti giapponesi (per es. ventagli, kimoni, vasi, stampe, ecc.); *Japonisme*: il movimento artistico e culturale tipicamente occidentale che utilizza tecniche pittoriche e letterarie giapponesi, a prescindere dall'impiego di oggetti; *Japonerie*: termine con cui vengono indicati oggetti di uso comune o degli accessori realizzati dagli occidentali secondo la fattura giapponese (M. SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1989, p. 209).

² L'influenza esercitata dal Giappone sulla cultura occidentale trovò espressione in due diversi momenti: dapprima nel fenomeno qui indicato come "Japomania", che imperversò in Occidente tra il 1860 e il 1890, inseguito alle Grandi Esposizioni e alla massiccia importazione di oggetti (esso si configura come fenomeno di massa e quindi

Benché tale fenomeno si fosse interessato, nelle sue prime fasi, agli aspetti più superficiali ed esteriori della cultura giapponese, questa andava intanto penetrando sempre più in profondità in Occidente, agendo in molte occasioni da indispensabile stimolo creativo.

In ambito teatrale sarà il Novecento a rendere queste esperienze di un certo rilievo, soddisfacendo da una parte, una generale tendenza al simbolismo e alla spiritualità, e ricercando, dall'altra, l'incontro specifico o l'esperienza diretta con il teatro giapponese.

Costituiscono degli esempi particolarmente esaustivi gli allestimenti di Max Reinhardt (*Sumurun*), le teorie sceniche di Craig, i lavori teatrali di Beckett e di Yeats, come gli studi di Artaud e di Brecht, e, in epoca più recente di Grotowski e di Barba, da cui emerge con chiarezza come il riferimento culturale giapponese abbia potuto essere particolarmente fertile sia a livello scenico, che drammaturgico, che, infine, della pratica attorica.

Anello di passaggio verso queste importantissime esperienze furono le fortunate tournées, nei primi anni del Novecento, delle danzatrici cambogiane o di grandi attrici giapponesi come Sada Yacco e Hanako, ed anche una serie di prodotti di compromesso tra Oriente e Occidente, come gli spettacoli di Cléo de Merode, ma ancora di più essi dovettero il loro successo al fatto che in Occidente si era già formato un sostrato culturale costituito di notizie, di esperienze, tentativi di comprensione, tali da rendere la cultura giapponese estremamente popolare.

Come si formò questo sostrato originale? Secondo quali modalità e attraverso quali prodotti? Seguendo quali percorsi?

Intento di questo studio è quello di analizzare alcuni passaggi oscuri attraverso cui l'idea del Giappone è riuscita a penetrare nella cultura occidentale della seconda metà dell'Ottocento e di scoprire come delle immagini spesso banali e poco veritiere siano state alla base di un tentativo di avvicinamento all'Oriente o, per lo meno, di una presa di coscienza dell'importante stimolo creativo che esso poteva offrire.

Con particolare riguardo si analizza il contesto culturale anglosassone

come moda e come mania), e in un secondo momento nel Giapponismo che interessò il periodo 1890-1910 ed è rivelatore dell'avvenuto assorbimento della cultura giapponese (il Giapponismo infatti cerca di acquisire la sensibilità orientale ma attraverso contenuti assolutamente occidentali).

e alcuni prodotti teatrali che, con tutti i limiti dell'epoca, sono riusciti ad elaborare in maniera originale lo spunto fornito da certe immagini del Giappone allora in circolazione.

È interessante notare come questi spunti abbiano trovato riscontro inizialmente solo in alcune aree dello spettacolo considerate marginali dalla storia del Teatro, come fu quello della Musical Comedy britannica e in genere del Light Entertainment.

Si è considerato sintesi di questo tipo di dinamiche e di immagini un particolare genere di teatro: la Musical Comedy, una particolare soluzione creativa: quella fornita da Gilbert e Sullivan, ed un particolare prodotto teatrale: *The Mikado*, che hanno segnato l'inizio di un fortunato filone dello spettacolo e che riscuotono ancora oggi ampi consensi di pubblico.

Quali presupposti, quali implicazioni, quali conseguenze rendano tale successo significativo, e come un genere teatrale nuovo e ancora non ben definito sia riuscito, attraverso l'operazione di Gilbert & Sullivan, a soddisfare le esigenze finzionali del pubblico vittoriano, è la problematica che intendiamo analizzare.

Per farlo ci si è avvalsi di alcuni studi specifici che ad essa sono stati dedicati, quali quello di Savarese³ sui rapporti tra Oriente e Occidente a livello di teatro e di spettacolo e quello di Ashmead⁴ sulle relazioni intercorse tra Giappone e mondo anglosassone nel cinquantennio che va dal 1853 al 1895, oltre che su una accurata bibliografia in merito alla produzione di Gilbert & Sullivan ed in particolare all'allestimento del *Mikado*.

Le fonti utilizzate, di difficile reperimento in Italia data la specificità dell'argomento affrontato, sono state individuate grazie all'apporto delle biblioteche di alcune importanti istituzioni culturali operanti nel nostro paese, come il British Council di Roma e di Milano, l'Istituto Giapponese di Cultura di Roma, la biblioteca del Burcardo di Roma, oltre che della Biblioteca Nazionale e di alcune biblioteche dell'Università "La Sapienza" di Roma.

Alquanto più difficoltosa è stata poi l'individuazione delle fonti di derivazione giornalistica e dei riferimenti provenienti da emeroteche, a

³ N. SAVARESE, *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Bari 1992.

⁴ J. ASHMEAD, *The Idea of Japan 1853-1895: Japan as described by Americans and other travellers from the West*, Garland, New York 1987.

causa della particolarità dell'argomento (il teatro britannico) nel relativo periodo storico di riferimento (gli anni '80 del XIX secolo).

Il presente lavoro si è proposto comunque l'obiettivo di dare un possibile contributo allo studio dei rapporti tra Oriente e Occidente, pur nell'ambito di un'area d'indagine estremamente vasta e frammentaria.

Nell'articolazione del lavoro stesso si è ritenuto opportuno iniziare con un capitolo introduttivo nel quale inquadrare il contesto storico e culturale presupposto dall'opera analizzata per passare poi ad una analisi particolareggiata della produzione teatrale di Gilbert & Sullivan e soffermarsi quindi sulla loro opera "giapponese": *The Mikado*.

I

L'INFLUENZA DEL GIAPPONE

I. Fin dal Medioevo, da quando aveva deciso di ampliare le sue conoscenze e di andare oltre i confini conosciuti, l'Europa si è rapportata all'Oriente con atteggiamenti diversi, ma sostanzialmente come ad un *alter ego* su cui riversare le fantasie o le paure o, semplicemente, come ad uno specchio per guardarsi a distanza. Di volta in volta, con la conquista di nuove terre, questo insieme di significati veniva concentrato su nuovi paesi: nel Medioevo l'Oriente era rappresentato dall'Islam, nel XVIII dalla Cina, nel XIX, invece, quando le navi occidentali si spinsero ancora oltre, dall'India e dal Giappone. Se, nel caso della civiltà indiana, attività missionaria e commerciale avevano reso possibile una penetrazione graduale fino a fare di questa penisola una colonia inglese, nel caso del Giappone, invece, la posizione geografica ed una decisa politica d'isolamento, attuata per secoli dal regime shogunale, avevano reso quasi impossibile il confronto tra le due diverse culture.

Nel XIX secolo, dunque, il Giappone era ancora una terra completamente sconosciuta ed era naturale che in essa si concentrassero tutte quelle spinte centrifughe presenti nella società industriale, che erano alla base dell'esotismo e del desiderio di fuga e di evasione dal reale, particolarmente evidenti in questo delicato passaggio storico. Le ragioni dell'evidenza di tale fenomeno possono essere oggi attribuite alla mancanza di una documentazione unitaria e di studi sufficientemente approfonditi, ma principalmente all'imporsi dell'etnocentrismo e di una sorta di cultura fondata non sulla conoscenza oggettiva, ma esclusivamente su di un'idea particolare di Giappone.

Nonostante la sua non attendibilità, non possiamo giudicare il clima culturale da essa generato facendoci influenzare, al contrario, da pregiudizi

di tipo positivistico o da un proposito di obiettività ad oltranza, poiché essa ha prodotto i suoi frutti, soprattutto nel mondo ottocentesco, spesso rendendo possibili spunti originali e talvolta, in particolari condizioni, il superamento della difficile e stagnante situazione culturale, nel passaggio alla società moderna.

Il fenomeno si presenta, dunque, come piuttosto complesso sotto la sua apparente superficialità, venendo ad interessare la società occidentale sotto diversi punti di vista. Forse di particolare aiuto può essere, a questo punto, l'analisi di John Ashmead, che considera l'idea del Giappone come un'idea tipicamente occidentale, la quale agendo sulla società, produce delle trasformazioni e delle evoluzioni che si manifestano nella sua stessa vita.

Come sostiene Ashmead:

It is a western idea – after all, a Japanese is not exotic to a Japanese – but that makes it all the more significant in Western life⁵.

Ad ogni modo, è piuttosto difficile riuscire a definire dettagliatamente tale idea, per la complessità delle implicazioni e la frammentarietà delle fonti, ma è indubbio che, almeno per i primi decenni successivi all'arrivo del Commodoro Perry, essa venne alimentata enormemente dalla scarsità delle informazioni e dalla mancanza di diretti contatti con la cultura giapponese.

Il mondo occidentale era infatti ancora influenzato dalle storie fantastiche e dalle superstizioni che, fin dal viaggio di Marco Polo, si raccontavano su questa terra lontana. A ciò si aggiunse poi l'impossibilità di stabilire dei canali di comunicazione tra le due culture, poiché la difficoltà della lingua e la diversità dei costumi teneva, infatti, i due popoli ad una rispettosa distanza.

Il Giappone era immaginato nel Medioevo come la “Regione dell'oro e dell'argento”, dove vivevano mostri infernali ed esseri fantastici; un secolo dopo era il misterioso “Paese degli Antipodi”, dove tutto andava al contrario ed, infine, nel XVII secolo era la fantastica “Utopia”; si pensava anche che fosse popolata da gente barbara, aggressiva e primitiva e che fosse, perciò, molto pericolosa.

Si trattava di leggende e superstizioni ancora vive nella fantasia degli

⁵ *Ivi*, p. 15.

occidentali fino a buona parte del XIX secolo, al punto che nel 1840 Melville poteva ancora dire che le isole giapponesi erano «terre piene di fascino ma sconosciute, inesplorate, nemiche, esse sfidano il cuore dell'uomo, solo per distruggerlo»⁶.

Le necessità imperialistiche e gli interessi mercantili però, fornirono all'Occidente la forza di infrangere queste nuove Colonne d'Ercole per imporre anche in questa terra il proprio dominio.

In verità quella che era cominciata come una missione di occidentalizzazione si trasformò in breve nel suo esatto contrario, poiché ben presto l'Europa e l'America rimasero letteralmente incantate dalla diversità e dal fascino della cultura nipponica.

Questa nuova immagine penetrò in Occidente in modo «quasi clandestino»⁷, attraverso la circolazione di oggetti e manufatti giapponesi e, solo in un secondo momento, grazie alla letteratura di viaggio. L'idea del Giappone subì a questo punto una nuova trasformazione e al Giappone delle fantasie si sostituì quello degli oggetti.

Si trattava ancora una volta di una immagine non realistica e sicuramente non obiettiva della terra nipponica, ma, attraverso questi canali secondari e soprattutto attraverso le grandi Esposizioni Universali, il Giappone entrò a far parte delle conoscenze del vecchio mondo.

Il fascino della sua civiltà, e ancor di più il fascino e la sensualità dell'idea occidentale di essa, colpì praticamente tutti: dalle signore alla moda, ai collezionisti, ai mercanti, agli artisti. Esplose quindi la cosiddetta "Japomania".

L'interesse per il Giappone, per i suoi oggetti, per la sua arte, per i suoi costumi, celava però, dietro l'apparente desiderio di novità, delle motivazioni più profonde, e, soprattutto, l'interesse per un confronto sempre più libero e alla pari con un mondo estraneo che fino al 1853 era stato relegato al territorio della fantasia e della superstizione.

Si tratta forse di uno dei più sinceri tentativi di scoprire e comprendere la propria cultura attraverso il rapportarsi con una civiltà completamente diversa.

Victor Segalen agli inizi del XX secolo poneva alla base dell'esotismo

⁶ H. MELVILLE, *Moby Dick*, Garzanti, Milano 1966, p. 447.

⁷ F. ARZENI, *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 6.

proprio queste motivazioni affermando che «l'Esotismo è la sensazione che nasce dalla percezione del Diverso in noi stessi»⁸.

Non bisogna trascurare del resto il fatto che nell'Europa della seconda metà dell'Ottocento la società non si presentava sempre così aperta e disponibile al confronto con una diversità che poteva mettere in crisi le sue sommarie sicurezze, e che, come ha già sostenuto Savarese, la scoperta dell'Oriente aveva generato un clima di confusioni e fraintendimenti producendo insieme al rinnovamento anche il «gusto più volgare per le "cineserie"»⁹.

Una tale atmosfera si andò manifestando con particolare forza anche nel mondo dello spettacolo talvolta modificando sostanzialmente il linguaggio e agendo in maniera forse ancora più marcata in "aree ai margini" come quella del teatro musicale.

Nell'Inghilterra vittoriana, rigida e conservatrice, l'idea del Giappone si esprime con particolare successo nel nuovo genere della Musical Comedy confermando tali meccanismi e sottolineando ancora una volta l'importante ruolo di comunicatore sociale ricoperto dal teatro nei momenti di metamorfosi della società. Certe espressioni della Musical Comedy inglese sembrano infatti invitare a teatro la società vittoriana per mostrarle se stessa attraverso una maschera giapponese, una maschera che molto spesso si trasformava anche in uno specchio.

II. L'immagine meravigliosa del Giappone iniziò a dissolversi nel 1853 anno in cui, attraverso la missione governativa del capitano Perry, questa terra aprì le porte all'Occidente dopo secoli di rigoroso isolamento. La data ha un'importanza simbolica, non tanto dal punto di vista storico o politico, quanto per le sue rivoluzionarie conseguenze nei rapporti Est-Ovest.

L'avvio di trattative di tipo commerciale e diplomatico, infatti, rese possibile la diffusione di idee e sistemi di vita nuovi sia in Occidente, attraverso il traffico degli oggetti e lo sviluppo della letteratura di viaggio, sia in Giappone, dove ebbe inizio un rapido ed intenso processo di occidentalizzazione.

Si rese possibile anche quello scambio interculturale che si presenta

⁸ V. SEGALÉN, *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del Diverso*, Il Cavaliere azzurro, Bologna 1983, p. 70.

⁹ SAVARESE, *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*, cit., p. 375.

ancora oggi come estremamente stimolante, soprattutto a livello teatrale, il rinnovamento e lo sviluppo di idee e strutture nei due diversi contesti.

Il confronto dell'Occidente con il Giappone seguì modalità completamente nuove per la quasi totale assenza di riferimenti storici precedenti. Infatti, diversamente da quanto era avvenuto con l'India e con la Cina, i contatti con il Giappone erano stati rarissimi sia per la considerevole lontananza geografica che per la chiusura politica e commerciale attuata durante il regime degli shogun.

Tra il XVI e il XVII secolo erano state stabilite delle relazioni solamente attraverso i mercanti dapprima portoghesi poi olandesi che avevano il monopolio sugli scali orientali; ma esse erano state sempre limitate a brevi periodi e a pochi scali commerciali (Deshima, Nagasaki).

L'attività missionaria era invece venuta meno già dal 1639.

Se le grandi nazioni europee non rivelarono per secoli un vero e proprio interesse per le terre dell'Estremo Oriente, impegnandosi nella conquista di zone più facilmente raggiungibili, come la Turchia, l'Africa settentrionale, l'India, il Giappone, invece, pur attraverso la piccola appendice di Deshima, aveva mostrato una certa attenzione per la lontana civiltà dell'Ovest.

Le tecniche e le conoscenze europee apprese attraverso gli scambi con i mercanti olandesi venivano annotate e studiate, mentre gli usi, i costumi, gli oggetti importati, erano rappresentati sulle stampe e negli spettacoli teatrali.

Analogamente a quanto avveniva in Occidente, però, anche l'idea che i giapponesi avevano dell'Ovest, era piuttosto dissimile dalla realtà. Infatti come sostiene Savarese:

l'Europa rimase a lungo un concetto vago che consisteva nei suoi libri, nelle sue navi nere, negli abiti stretti, nei calzone e nei cappelli dei suoi "rossi", cioè biondi; abitanti¹⁰.

Nel 1850 l'imperialismo e gli interessi mercantili delle grandi potenze occidentali verso territori così ricchi e fruttuosi non potevano essere frenati ancora a lungo da leggende e superstizioni medievali, né dalla volontà di chiusura di un regime politico che, per quanto forte, esercitava il suo potere su un territorio ristretto.

L'America ruppe gli indugi inviando il Capitano Perry con una piccola

¹⁰ *Ivi*, p. 241.

flotta a porre fine all'isolamento giapponese. L'8 luglio 1853 le sue navi nere fecero ingresso nella baia di Edo, trasgredendo agli editti shogunali che interdicevano agli stranieri le terre e le acque dell'arcipelago.

L'impresa intendeva procurare dei validi scali per le navi a vapore statunitensi così da far rientrare anche l'America nella competizione con gli altri Paesi europei per i mercati orientali.

Un'altra motivazione alla missione di Perry sarebbe stata, come ritiene Ashmead, anche quella della spinta all'evangelizzazione:

This evangelical idea of Japan was among the factors which led Americans to be the first to open Japan to the West in 1853 and which made the American missionary effort stronger than of other countries¹¹.

La missione di Perry risultò d'altro canto più semplice di quanto ci si sarebbe aspettati perché il suo arrivo coincise con un periodo di particolare instabilità politica.

La società giapponese infatti era organizzata ancora secondo una struttura feudale, suddivisa rigidamente nelle quattro classi dei: samurai, proprietari, artigiani e mercanti, (sistema shi-ho-ko-sho); tale struttura era allora in una crisi profonda di cui si intuiva un imminente cambiamento, che in effetti l'arrivo degli Americani rese ancora più rapida.

Si trattò di una trasformazione lacerante e profonda ma breve¹²; infatti, dopo alcuni contrasti iniziali, circa dieci anni dopo la società giapponese sembrava avviata ad una completa assimilazione delle tecniche e delle strutture occidentali (modernizzazione) e nel 1868, con l'avvento al trono imperiale del giovane Mitsuhiro, ebbe inizio il lungo periodo Meiji (1868-1912).

Durante questa fase storica il Giappone avrebbe rapidamente recuperato il divario di sviluppo rispetto alle nazioni occidentali per divenire una nuova e temibile potenza dell'Est¹³.

¹¹ ASHMEAD, *The Idea of Japan 1853-1895*, cit., p. 6.

¹² ARZENI, *L'immagine e il sogno*, cit., p. 5.

¹³ In Savarese si afferma che: «“Riverire l'imperatore, aprire il paese” fu la parola d'ordine della nuova politica imperiale, essa si prefiggeva lo scopo di rinnovare completamente il governo e l'economia giapponese secondo direttive occidentali che permettessero alla nazione di raggiungere i livelli di vita europei e americani» (SAVARESE, *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*, cit., p. 241).

I giapponesi vennero sopraffatti dal bisogno di raggiungere l'Occidente; numerose furono le delegazioni inviate all'estero per raccogliere informazioni sui sistemi occidentali e sempre più frequentemente molti di essi si recarono in Europa e negli Stati Uniti per completare i propri studi.

Benché sottovalutati dalle nazioni occidentali, questi dati segnalavano che il legame con l'Estremo Oriente non era di natura coloniale, come si era verificato per l'India o per l'Africa, e che presto il Giappone sarebbe divenuto particolarmente competitivo per l'Occidente¹⁴.

Dopo l'accordo commerciale con gli Stati Uniti, il Giappone stipulò trattati anche con Russia, Francia, Inghilterra e Olanda e sempre più numerosi furono gli occidentali che affrontavano il mare per raggiungere queste nuove terre.

Benché le notizie sul Capitano Perry fossero state notevolmente amplificate dalla stampa dell'epoca, furono necessari naturalmente diversi anni prima che si verificassero dei veri e propri scambi culturali. I contatti vennero stabiliti soprattutto con americani ed inglesi i quali si preoccuparono di annotare accuratamente i particolari di questi primi approcci.

Nei primi anni (1853-1865) giunsero in Giappone soprattutto tre tipi di visitatori: diplomatici, missionari e mercanti; essi erano animati dalla curiosità e dal desiderio di conquista tipico di questo momento storico, ma erano coscienti anche delle notevoli difficoltà a cui sarebbero andati incontro in quanto pionieri.

Furono infatti anni piuttosto faticosi. La difficoltà nel comunicare e l'ostilità della popolazione resero abbastanza rare le occasioni di scambio; a ciò si aggiunse poi la difficile situazione politica che originò un sanguinoso movimento xenofobo.

Durante il primo decennio numerosi furono infatti i momenti di tensione e gli attentati mossi contro gli occidentali. Essi si limitavano il più delle volte ad osservare e ad annotare ciò che vedevano, come se si trattasse di una analisi scientifica.

Nonostante fossero state aperte le vie d'accesso al Giappone, questa

¹⁴ Dopo la conclusione della guerra sino-giapponese, nel 1895 il Giappone affermò definitivamente la sua influenza in Estremo Oriente e in Occidente si andò facendo sempre più sentito il cosiddetto "pericolo giallo" in cui si coglievano già alcune delle premesse che avrebbero condotto al primo conflitto mondiale.

terra era dunque ritenuta ancora un mondo estraneo e pericoloso e l'opinione di Melville ancora pienamente condivisa.

In Occidente, del resto, la curiosità e l'interesse per il Giappone veniva notevolmente mitigato dalla diffidenza e dalla mancanza di informazioni sicure sui costumi di una popolazione così diversa.

Tuttavia dai mercati giapponesi iniziavano ad arrivare in Europa i primi oggetti artigianali e ben presto la delicatezza e la preziosità delle porcellane e delle lacche, messe in mostra nei padiglioni delle grandi Esposizioni Universali o nei vari negozi di antiquariato, finirono per far crescere enormemente la curiosità e l'interesse per il Giappone. Cominciarono a circolare le prime guide turistiche e crebbe il numero dei viaggiatori interessati a visitare le isole giapponesi; così la presenza occidentale si fece in queste terre sempre più intensa e continua fino ad originare una vera e propria moda. L'Occidente venne quindi letteralmente investito da questa contagiosa mania del Sol Levante che, importata di riflesso attraverso le testimonianze dei vari viaggiatori, finì per esercitare un'influenza ben più profonda nelle principali espressioni culturali dell'Occidente: l'Arte, la Letteratura, il Costume.

Al riguardo Ashmead sostiene in particolare che:

The influence on art, literature and customs shows that knowledge of Japan was carried to the West not only by the printed world and by the great exhibitions, but on fans used in American railroad advertising and on the backs of tattooed members of the British nobility¹⁵.

Attraverso questi veicoli di trasmissione, ma principalmente attraverso la letteratura di viaggio e l'importazione di oggetti, l'Occidente elaborò così la nuova idea del Giappone che concentrava in sé le ansie di rinnovamento, i desideri di fuga, l'esigenza di esotismo, la curiosità dell'incerta società *fin de siècle* e mirava a soddisfare contemporaneamente, da una parte, il bisogno di rifugiarsi nel passato (mania feticistica per gli oggetti) e, dall'altra, quello di rivolgersi invece al futuro e alla modernità (Giappone come stimolo creativo).

III. Dopo l'impresa del Commodoro Perry occorsero diversi anni

¹⁵ ASHMEAD, *The Idea of Japan 1853-1895*, cit., p. 5.

prima che l'Occidente entrasse effettivamente in contatto con la cultura giapponese.

Essa venne importata gradualmente attraverso due canali principali: quello della letteratura di viaggio, che informava sugli usi e i costumi e sulle caratteristiche del Giappone per mezzo dei vari resoconti di viaggio, dei diari o degli articoli di stampa, e quello degli oggetti artigianali che, graziosi e facilmente trasportabili, giungevano sempre più copiosi da questa terra.

La conoscenza che entrambe le fonti potevano garantire risultava però parziale e poco obiettiva; infatti la difficoltà di comunicare e la diffidenza della popolazione, specialmente durante il primo decennio, rendevano piuttosto rari i contatti diretti.

Le conoscenze che invece si potevano raggiungere attraverso gli oggetti erano ancora più limitate; divenne così inevitabile che le curiosità rimaste insoddisfatte venissero appagate per mezzo dell'immaginazione.

Nonostante l'avvio di contatti di tipo commerciale e culturale l'idea del Giappone che circolava in Occidente era ancora poco realistica, anche se bisogna dire che proprio questo compenetrarsi di realtà e immaginazione, di dimensione del vero e dell'illusorio, avrebbe fornito gli stimoli più interessanti per il rinnovamento della letteratura e dell'arte del momento.

L'intensificarsi dei rapporti economici e l'aumento consistente di viaggiatori fecero in modo che la cultura nipponica si avvicinasse sempre di più all'Occidente: studenti, artisti, ingegneri, globe-trotters, missionari, affrontavano gli oceani per vedere personalmente la terra delle geishe e dei samurai.

Il fenomeno interessava del resto anche la società nipponica, poiché dopo il 1860 divennero sempre più numerose le delegazioni che si recavano in visita in Occidente.

La cultura giapponese era però una cultura complessa e mentre gli occidentali cercavano di tenerla a distanza, creando di essa un'immagine distorta e ancora frutto della fantasia, ne erano nello stesso tempo profondamente colpiti.

Non erano solo l'arte, la poesia, l'economia a catturare gli interessi del vecchio mondo, ma anche le affascinanti geishe, il buddhismo, le tecniche di cremazione, l'harakiri, le antiche tradizioni e, non ultimo, il teatro.

Il confronto tra Occidente e Giappone si è così realizzato gradualmente attraverso meccanismi talvolta anche piuttosto complessi.

Si possono individuare in proposito due fasi ben distinte.

Nella prima fase (1853-1885) è l'esteriorità della cultura giapponese a colpire gli Europei ed Americani; essa viene interpretata come metafora della vitalità, dell'eros, dell'alchimia, della disciplina, qualità mancanti invece altrove.

L'idea di questa terra in realtà veniva espressa attraverso un esotismo che si potrebbe definire "di superficie", ancora influenzato dalle idee romantiche e, comunque, da collocarsi «al di fuori della storia»¹⁶.

Tale idea veniva alimentata attraverso le immagini e gli oggetti importati e attraverso una attiva, anche se mediocre, letteratura di viaggio. È questa l'immagine di riferimento dei vari studiosi occidentali, e, come tale, si può cogliere distintamente anche nella visione dell'Oriente di Gilbert & Sullivan.

Nella seconda fase (1885-1920), l'interesse per il Giappone si fa invece più profondo, rivelandosi da parte degli Occidentali un forte bisogno di conoscere la cultura di quella terra nella sua completezza e di creare con essa un confronto costruttivo.

Un tale tentativo si connette da una parte alla forte esigenza di spiritualità che anima l'uomo occidentale alle soglie del XX secolo e, dall'altra ai vari tentativi di sperimentazione e di eclettismo che avevano luogo soprattutto in ambito linguistico e letterario.

La manifestazione più importante di tale tendenza si ebbe infatti nella sfera letteraria con il movimento poetico dell'Imagismo che sorse tra il 1912 e il 1917 in Stati Uniti e Gran Bretagna, attorno alle figure di Pound e di Lowell proponendosi la creazione di una poesia sincretica che attingesse contemporaneamente alle tecniche pittoriche e musicali secondo il modello dell'ideogramma giapponese. A prescindere dalla sua evoluzione nel tempo, il rapporto Est-Ovest si esprime nella cultura occidentale per decenni attraverso meccanismi poco chiari collegandosi, da una parte, all'esotismo di matrice romantica, dall'altra, all'affermarsi della cultura di massa e sviluppandosi contemporaneamente su due piani

¹⁶ ARZENI, *L'immagine e il segno*, cit., p. 5.

differenti: quello, più superficiale, della moda e delle manie giapponesi e quello, più profondo, dell'interesse scientifico ed etnologico.

Così, mentre si cercava di soddisfare la curiosità attraverso l'interesse per l'esotico e per l'effimero, si andava anche prendendo coscienza che, nonostante il profondo divario tra Occidente ed Oriente, un confronto ed una compenetrazione delle due culture sarebbe stato invece possibile¹⁷.

Presupposto questo di certo indispensabile per la realizzazione di una cultura sincretica verso cui sarebbero confluiti molti degli sforzi del '900 e che è ancora oggi l'obiettivo di numerose sperimentazioni.

Stimolati dalla cultura giapponese in Occidente sorsero o comunque ne subirono l'influenza movimenti artistici e letterari, come l'Impressionismo, il Movimento Imagista, il Giapponismo, e anche in teatro molte delle teorie del rinnovamento della scena ebbero a base anche la conoscenza di alcuni modelli orientali.

Rimangono da esaminare ora le modalità attraverso cui venne avviato un tale confronto culturale e quanto la esistenza stimolante di un'idea del Giappone sia stata decisiva per l'elaborazione di alcune nuove idee in circolazione nella seconda metà dell'Ottocento.

Gli spunti furono indubbiamente molteplici, secondo quanto confermano i dati sull'importazione di oggetti, stampe, bric-à-brac (a ruba nei negozi di antiquariato) i giornali dell'epoca e la narrative di viaggio, ma vi furono anche degli stimoli indiretti, come le opere di Fenollosa sulla cultura giapponese e un certo genere di novella, di second'ordine, che, grazie all'ambientazione o all'intreccio orientale, riusciva ad attirare l'attenzione di diversi tipi di pubblico. Un esempio celebre, oltre a quello del *Mikado*, fu la vicenda di *Madame Butterfly*, la nota opera di Puccini¹⁸, che ebbe numerosissimi corrispondenti nel teatro musicale più leggero in cui si può collocare anche lo stesso *Mikado* di Gilbert & Sullivan.

Ashmead pone in evidenza una questione ampiamente dibattuta dagli studiosi della materia e cioè quella delle modalità con le quali si è verificato l'incontro Est-Ovest.

La questione si dibatte tra l'ipotesi dello stimolo o quella della diffu-

¹⁷ Come afferma Ashmead (*The Idea of Japan 1853-1895*, cit., p. 5): «Some observers felt that East and West would find a common ground in Japan».

¹⁸ Cfr. nota 165.

sione di idee, anche se nel primo caso ci si domanda come un semplice stimolo sia potuto divenire così attivo da riuscire a penetrare in una cultura completamente estranea.

È più giustificabile invece l'ipotesi che abbiano agito più fattori concomitanti: le stampe, le poesie, i tatuaggi sulle spalle degli occidentali, i ventagli, come anche le fantasie che circolavano ancora sul Giappone.

Non si tratterebbe perciò né di uno stimolo né di una vera e propria influenza, quanto della particolare fecondità di un clima culturale sviluppatosi intorno ad una certa idea del Giappone, che ha trovato ottime espressioni soprattutto in arte e in poesia.

Incanalata entro percorsi ben definiti, tale cultura ha poi dato luogo a soluzioni differenti ma egualmente valide, nel contesto *fin de siècle*.

Sia che si tratti di uno stimolo composito (Kroeber)¹⁹ sia che lo si ritenga solo artistico e letterario (Young e Schwartz)²⁰, il fenomeno si può considerare più come una conseguenza dell'esotismo romantico della prima metà del XIX secolo, che non il frutto di intense relazioni culturali con l'Oriente. Tuttavia se da una parte esso pose fine ad un certo modo di guardare alla diversità, dall'altra aprì la strada ad uno scambio alla pari con culture antichissime, ma pressoché sconosciute per l'uomo dell'Ovest.

IV. L'immagine di un Giappone sensuale e misterioso, raffinato ed affascinante, che imperò in Occidente tra il 1860 e il 1890, ebbe, come si è già ribadito, i suoi più importanti canali di diffusione nella narrativa di viaggio ed nel traffico degli oggetti.

Se la straordinaria quantità di merce proveniente dai mercati giapponesi costituiva una sorta di concretizzazione di tale immagine ed in un certo senso la prova tangibile della sua esistenza, diede origine ad un fenomeno collettivo e maniacale di corsa all'acquisto (di cui si tratterà nel paragrafo seguente), la narrativa di viaggio agì invece al livello delle idee e delle conoscenze.

¹⁹ A.L. KROEBER, *Stimulus Diffusion*, in «American Anthropologist», XLII (new ser.), 1940, pp. 1-20.

²⁰ G. YOUNG, *Europeanization*, in *The Encyclopedia of the Social Sciences*, V, MacMillan and Co., New York, 1931, pp. 623-636; W.L. SCHWARTZ, *L'Appel de l'Extrême-Orient dans la poésie des Etats-Unis*, in «Revue de Littérature comparée», VIII, 1928, pp. 113-126.

Essa descrisse il mondo giapponese mantenendosi alla superficie e all'esteriorità, ma ci documenta accuratamente sul clima culturale che caratterizzava Europa e Stati Uniti in questo delicato momento storico.

Nello studio di Ashmead, estremamente esaustivo ed analitico in merito all'argomento, si sottolinea:

As a chapter in the history of ideas, the travel literature from 1853 to 1895 shows, better than any other medium, perhaps, the impression which one country can develop of another, an impression which can be equally important in thought, in literature, in art, in politics²¹.

Anche se l'impresa del Commodoro Perry aveva avuto una certa eco presso la stampa dell'epoca, il Giappone non divenne subito un soggetto poetico e letterario, ma furono necessari diversi anni prima che si assorbisse ed elaborasse ciò che di quella cultura si era potuto conoscere.

Nei decenni immediatamente successivi alla missione di Perry (1853-1870), l'interesse per la terra giapponese venne manifestato soprattutto da parte inglese e americana attraverso gli scritti di navigatori, diplomatici, missionari; si trattava di solito di scritti di tipo tecnico che informavano sugli usi, sulla popolazione, o sull'economia del paese.

Fin dall'inizio viene però posto in evidenza il diverso approccio da parte dei visitatori, sia in base al proprio ruolo che in base alla nazione di provenienza.

Gli Americani si interessavano più all'aspetto religioso ed educativo, gli Inglesi invece, davano maggior rilievo a quello politico e commerciale; i due diversi punti di vista appaiono particolarmente significativi soprattutto se rapportati ai differenti esiti che l'idea del Giappone avrebbe avuto nella letteratura e nell'arte dei singoli paesi.

D'altro canto, anche all'interno dello stesso lavoro l'immagine nipponica assumeva una doppia valenza come spiega accuratamente Ashmead:

Two conflicting attitudes can be observed in these works, sometimes within the same work. On the one hand there is a sense of mystery, the charm, the unique quality of Japan, and its superiority to Europe in certain respects.

This is the Utopian view of Japan which Alcock thought had come from Kamfer and the Dutch writers. On the other hand there is eroticism of Japan, and the strong arguments on the need of Japan for Christianity and for Christian standards of behavior²².

²¹ ASHMEAD, *The Idea of Japan 1853-1895*, cit., p. 7.

²² *Ivi*, p. 558.

In generale la produzione narrativa si divide equamente tra Americani ed Anglosassoni, anche se nel decennio 1861-1870, a causa della Guerra Civile che teneva lontani gli interessi degli Stati Uniti il contributo inglese fu prevalente.

I lavori di questo periodo sottolineano anche la difficoltà dei rapporti con la popolazione a causa dei frequenti e sanguinosi attacchi mossi contro gli occidentali da un movimento xenofobo sostenuto dall'Imperatore.

L'attività commerciale invece, era stata avviata con successo e mentre il Giappone si trasformava guardando allo sviluppo occidentale, anche in Occidente attraverso l'importazione di prodotti artigianali e soprattutto l'effetto amplificante delle grandi Esposizioni Internazionali, la cultura giapponese iniziava a raggiungere una certa popolarità.

Mentre venivano pubblicati i diari sul soggiorno dei primi viaggiatori, molti altri, affascinati dalla diversità di quella terra lontana e dalle atmosfere esotiche che essa suggeriva, si preparavano a partire.

Globe-trotters, artisti, celebrità, giovani aristocratici, tutti si imbarcavano, pensando ad un Giappone seducente e romantico; e anche Ashmead sottolinea che all'epoca:

There (was) a marked gain in the Japan as picturesque and charming, and as unique among the countries of the world²³.

Nel decennio 1870-1880 l'interesse per ciò che era giapponese si fece sempre più marcato, in tutti i settori della cultura: venne allestita la straordinaria Centennial Exposition di Filadelfia, oltre a quelle più ristrette di Vienna e Parigi, e cominciarono a comparire le prime opere letterarie ed artistiche di influenza giapponese. I primi studiosi ed intellettuali, come gli americani Whitman e Fenollosa e il francese Loti, sarebbero stati tra i più noti divulgatori dell'idea del Giappone in Occidente.

Anche numerosi artisti trovarono in questa terra un ambiente stimolante per i loro studi e, soprattutto, ebbero modo di apprendervi un rispetto così profondo per l'arte che eguale non esisteva in Occidente.

Persino la qualità delle *guidebooks* migliorò notevolmente e comparvero i primi studi sistematici sulla cultura giapponese: nel 1890 uscì, per

²³ *Ivi*, p. 560.

esempio, la famosissima *Things Japanese* di Chamberlain, oggi ritenuta quasi una pietra miliare dell'Orientalistica.

Un'altra parte della narrativa di viaggio era costituita da vari tipi di diari: dapprima quelli dei marinai, che annotavano i particolari della navigazione, poi quelli dei diplomatici, dove venivano descritti i rapporti con la popolazione del luogo, infine quelli dei giornalisti o dei semplici viaggiatori, in cui si raccontavano le impressioni personali, le emozioni, le curiosità.

Fu probabilmente quest'ultimo tipo di narrative ad interessare maggiormente i lettori occidentali e ad avere una parte più rilevante nell'elaborazione e nella diffusione di una certa idea del Giappone.

Si trattava infatti di un Giappone grazioso e raffinato, un giocattolo decorato, altre volte un teatrino comico e ridicolo di statuine di porcellana; ad ogni modo una versione ancora frammentaria e fantasiosa di questo mondo.

Anche i termini con cui esso veniva segnalato nei titoli dei vari diari ci comunicano l'immagine di un Giappone pieno di fascino e di poesia, non attraverso i nomi, ma attraverso delicate metafore: si parla per esempio di Tycoon, di Sol Levante, di Terra del Mikado e non è difficile immaginare quante fantasie potessero aver suscitato nelle menti dei curiosi, avidi, e ancora romantici occidentali.

Un caso esemplare è proprio quello verificatosi con il *Mikado* di Gilbert & Sullivan, che venne creato grazie ad una spada di samurai, al piccolo villaggio giapponese allestito nel 1884 a Knightsbridge, ma soprattutto alla fantasia di Gilbert influenzata anche dalle affascinanti immagini che comunque gli erano pervenute in quel periodo.

Il Giappone fornisce dunque all'Occidente della fine del secolo la serie di stimoli di cui aveva bisogno per superare le vecchie concezioni e i vecchi mezzi espressivi, ma soprattutto l'aiuta a liberarsi dell'ideologia dell'etnocentrismo e a vedersi "nudo", spogliato delle concezioni imperialistiche e borghesi che avevano alimentato l'idea del Giappone meraviglioso.

L'enorme successo della Musical Comedy poi confermò come l'immagine fantasiosa del Giappone fosse condivisa anche dall'immaginario collettivo del pubblico sia britannico che americano, che assistette alle sue varie manifestazioni.

Vi erano però anche altre motivazioni: Ashmead sostiene infatti che

nell'arte, come nella poesia e nel costume, l'idea del Giappone aveva creato uno stile. Tale autore così si esprime in proposito:

What we are watching is the victory of an artistic style, a kind of impressionism, first in art industries, then gradually and more obscurely, in literature and art. But what gives this style its motivating force is the *rêve japonais*, the idea of Japan as a Utopia²⁴.

Sempre secondo Ashmead, tale stile necessita di una immagine giapponese: «fairy-like, quaint, childish, toy-like»²⁵.

Per quanto fosse comunque pieno di fascino, il Giappone della realtà non poteva far dimenticare la politica di sangue perpetrata nei confronti degli occidentali, né conciliarsi con il mondo immaginario evocato dalle statue di porcellana.

Afferma in merito a ciò Arzeni:

Nella sua nitida lontananza e non scalfita astrazione il mondo perfetto e illusorio del Giappone si contrappone all'imperfetto mondo obiettivo come il simbolo del rifiuto di consenso alla realtà e di rifiuto allo stesso tempo delle effimere costruzioni dell'intellettualismo²⁶.

La potenza dell'idea del Giappone fu tale che, per molto tempo ancora, l'Occidente conobbe solo alcuni aspetti marginali della cultura e del carattere giapponese, giungendo solo in rarissimi casi a penetrarvi in profondità. Tuttavia, anche in questa distanza dal reale, l'idea del Giappone fornì dei validi spunti per l'evoluzione della cultura occidentale.

V. L'idea del Giappone si diffuse dunque in Occidente anche e soprattutto grazie al grande afflusso di merci artigianali che, prima sotto forma di souvenirs, poi attraverso un vero e proprio traffico commerciale, invasero un po' alla volta case, negozi, città. Ne derivò un vero e proprio fenomeno di massa che, alimentato dal successo delle Esposizioni Universali ed Internazionali e dall'imporre del sistema capitalistico per mezzo del consumo e del possesso degli oggetti, si esprime attraverso la moda e la mania dell'Oriente.

²⁴ *Ivi*, p. 577.

²⁵ *Ivi*, p. 572.

²⁶ ARZENI, *L'immagine e il segno*, cit., p. 8.

Fornisce in proposito una interessante descrizione Savarese, secondo cui:

L'afflusso di merci giapponesi d'ogni tipo – ventagli, kimoni, lacche, teiere, paraventi, stampe – fece sì che il Giappone diventasse per gli Europei dell'Ottocento quello che era stata la Cina del Settecento: le cose del Giappone si sostituirono al Giappone e ai giapponesi. La crescita del capitalismo accentuò le mode consumistiche, e la possibilità industriale di rifare all'ingrosso gli originali moltiplicò, anche presso le classi più popolari, l'uso e il consumo degli oggetti esotici²⁷.

Tale descrizione ci permette di immaginare, almeno in parte, il clima di eccitazione che si era venuto a creare intorno alla cultura giapponese e alle sue espressioni.

A prescindere dal sorgere di riviste specializzate, come il celebre «Le Japon Artistique» di Samuel Bing²⁸, di luoghi d'incontro, come il Divan Japonais di Parigi, sede degli Impressionisti, o di spettacoli, grazie ai quali l'infatuazione giapponese poté diffondersi un po' ovunque; furono proprio le grandi città ad alimentare l'idolatria per il prodotto esotico.

Sempre Savarese attribuisce questo tipo di sviluppo al fatto che:

l'ambiente metropolitano e cosmopolita prevedeva un sistema culturale a sé stante e in continua evoluzione, con proprie risorse economiche, tecniche e organizzative: un contesto in cui si presentavano indispensabili le spinte centrifughe – la fuga, l'allontanamento, il sogno esotico – ma dove era anche più facile trovare surrogati²⁹.

Sicuramente il canale di diffusione più importante della mania del Giappone fu quello delle già citate Esposizioni a cui si aggiungevano i rituali di scambio e di confronto sociale tipici delle metropoli. Infatti, come sostiene ancora Savarese:

I rituali degli incontri intellettuali e artistici più appartati ed esclusivi, che si affiancarono ai rituali sociali metropolitani – esposizioni, teatri, accademie, caffè, ritrovi – divennero anch'essi “produttori” di mode esotiche³⁰.

²⁷ SAVARESE, *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*, cit., p. 223.

²⁸ Samuel Bing (1838-1905): collezionista e mercante d'arte, fondò nel 1888 la rivista d'arte «Le Japon Artistique» (in lingua francese, inglese e tedesca) con l'intenzione di offrire nuovi spunti e modelli di riferimento agli artisti occidentali. La rivista divenne invece, in poco tempo, un vero e proprio canale di divulgazione dell'arte orientale, per esempio per i primi studi sul Giapponismo o per le corrispondenze dalle Esposizioni Internazionali.

²⁹ SAVARESE, *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*, cit., pp. 223-224.

³⁰ *Ivi*, p. 224.

E aggiunge Ashmead, sulla base di articoli dell'epoca riferiti per esempio all'Esposizione di Filadelfia del 1876:

The Japan exhibit in the Philadelphia Exposition 1876 started the craze of things Japanese, though Morse distinguished sharply between native Japanese art and that produced for the foreign trade. Within twenty years a variety of Japanese objects have appeared: lacquers, pottery, porcelain, forms in wood and metal, boxes ivory carving, fabrics in cloth and paper; American decoration had been affected, new colors were juxtaposed, and there was a loss of perspective³¹.

Il fenomeno delle Esposizioni si rivela dunque, nella seconda metà del XIX secolo, una chiave di interpretazione della società e conseguentemente della moda giapponese poiché esse costituirono delle preziose occasioni per osservare e sperimentare (o almeno illudersi di farlo) i grandi cambiamenti prodotti dalla rielaborazione dei concetti di tempo e di spazio, oltre che importanti luoghi di risonanza delle ancora sconosciute civiltà asiatiche. Il seguente brano tratto dal lavoro di Savarese è estremamente significativo in proposito:

Concepite come eventi ripetuti a scadenze regolari nelle metropoli dell'Occidente, le esposizioni rappresentano una vera e propria messa in scena dimostrativa della relatività spazio-tempo. Aperte ai visitatori di ogni ceto sociale e di ogni provenienza, esse presentavano il mondo, metaforicamente e concretamente, come un unico panorama e come un grande mercato: due realtà che, presupponendo il punto di vista del viaggiatore e del mercante, soddisfacevano sia la sete di conquista delle grandi industrie e delle oligarchie finanziarie sia l'informazione del pubblico metropolitano sempre più desideroso di spaesarsi e di istruirsi³².

Tutti i visitatori avevano quindi la possibilità di compiere un viaggio che oggi definiremmo virtuale, in una dimensione geografica e cultural e diversa e spesso sconosciuta ma sicuramente reale, perché testimoniata dagli oggetti. I vari padiglioni possedevano però anche una altra particolarità: un valore virtuale e spettacolare che colpiva l'attenzione degli occidentali e che oggi spiega il ruolo-guida assunto dal Giappone nelle espressioni artistiche occidentali di questi anni (1880-1900).

³¹ ASHMEAD, *The Idea of Japan 1853-1895*, cit., p. 212. Ashmead si riferisce alle ricerche dell'americano Edward Morse che con il suo lavoro *Japanese Homes and their surroundings* mostra una buona conoscenza delle influenze esercitate dal Giappone sull'arte americana.

³² SAVARESE, *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*, cit., p. 378.

Gallo asserisce in proposito:

La grande mostra d'arte, fenomeno già ottocentesco, ma che è stato esaltato in questi anni '80 dal circuito elettronico dell'informazione, porta al massimo livello mai raggiunto il valore espositivo dell'opera – cioè il suo consistere in un'immagine – con una convergenza di luci che abbaglia l'occhio e getta nell'oscurità il suo valore culturale e culturale, in definitiva umano in senso storicamente determinato³³.

Lo spettatore di queste mostre veniva attratto dalle varie ricostruzioni e costretto ad imprevedibili sintesi visive che, dopo averlo indotto ad una catalogazione mnemonica delle immagini, lo costringeva poi ad una sintesi personale dei diversi elementi.

Questa sorta di straniamento era all'origine di un processo di elaborazione di impulsi differenti attraverso cui lo spettatore giungeva a sintetizzare in qualche modo le nozioni apprese visivamente nell'Esposizione con quelle oramai acquisite.

Come afferma in merito Baculo:

Al valore pedagogico delle mostre-rassegna – e di tutto lo scenario espositivo – subentra il valore di sintesi delle esperienze visive. Se, da una parte, il visitatore delle grandi Esposizioni è l'uomo straniato, frustrato dall'impossibilità di dar ragione alle infinite immagini che lo assalgono, dall'altra parte esso è un campione di libertà. Tutt'occhi affacciato su un sapere sincronico e sincretico collocato entro un orizzonte visivo unitario³⁴.

Lo spettatore dell'Ottocento, già particolarmente sensibile agli stimoli della sfera visiva e dotato di uno spirito eclettico, passava dunque da una condizione di ricezione e di passività ad un atteggiamento attivo di elaborazione ed accumulazione di informazioni che spesso (nel caso dei più ricettivi) permetteva di creare qualcosa di completamente originale, come si verificò per molti artisti, poeti e uomini di spettacolo dell'epoca e come certamente si verificò, in maniera eclatante, anche per Gilbert³⁵ specialmente in occasione dell'elaborazione del *Mikado*.

³³ S. GALLO, *Sulla coscienza storica dell'opera d'arte tra critica e consumo*, in AA.Vv., *Le Grandi Esposizioni nel mondo: 1851-1900. Dall'edificio-città alla città di edifici. Dal Crystal Palace alla White City*, Liguori, Napoli 1988, p. 8.

³⁴ A. BACULO, *Cosmo e caos, dentro e fuori l'universo espositivo*, in AA.Vv., *Le grandi Esposizioni nel mondo: 1851-1900*, cit., p. 76.

³⁵ Pensiamo alla meraviglia e l'eccitazione che l'uomo della seconda parte del XIX secolo poteva provare non solo guardando ai ricchi e vivaci padiglioni orientali, ma anche soffermandosi per la prima volta ad ammirare le decine e decine di macchinari creati per alleggerire il lavoro dell'uomo, e ai grandiosi giochi scenici che concludevano le varie esposizioni.

Infatti, come sottolinea Baculo:

Le grandi Esposizioni giocano tutto il nuovo ruolo delle immagini collocandole in questo ibrido della visione a mezza strada tra lo stereotipo e il meraviglioso portatore dello straniamento³⁶.

Ad ogni modo il fenomeno delle Esposizioni caratterizzò un intero secolo coinvolgendo le maggiori città europee e americane e divenendo uno dei primi prodotti della cultura di massa.

Benjamin³⁷ sostiene che esse contribuirono alla perdita dell'“aura” dell'oggetto d'arte, per immerterlo nel ciclo della produzione industriale; Savarese, invece, non è così categorico, poiché definisce il processo della perdita dell'“aura” non totalizzante³⁸.

Le Esposizioni furono invece determinanti nell'animare e sollecitare, anche se spesso a livelli di produzione minore, la cultura occidentale resa stagnante dalla mancanza di stimoli e di novità.

Fu soprattutto un certo tipo di spettacolo a beneficiare degli esiti favorevoli, per esempio il teatro leggero, genere in cui confluivano contemporaneamente sia la cultura di massa che l'attenzione agli oggetti del presente.

Dopo il grandioso allestimento del Crystal Palace di Londra anche Parigi, Vienna, Filadelfia e New York ospitarono altre grandi Esposizioni tra il 1855 e il 1900, ritenendo che tali eventi costituissero non soltanto una forma di spettacolo che coinvolgesse l'intera umanità, ma anche, come aggiunge Savarese, «che fosse nato non solo un nuovo mezzo per favorire i commerci [...] ma anche un nuovo modo per intrecciare relazioni politiche internazionali»³⁹.

Le varie potenze occidentali facevano a gara nel rendere unici e indimenticabili questi allestimenti e dedicarono molto spazio in essi anche a spettacoli teatrali (nazionali ma anche extracontinentali), che in alcuni casi finirono per diventare dei veri e propri luoghi di interesse, come nel caso dell'Esposizione di Parigi del 1900⁴⁰.

³⁶ BACULO, *Cosmo e caos*, cit., p. 79.

³⁷ W. BENJAMIN, *Parigi capitale del XIX secolo: “I passages di Parigi”*, a cura di R. TIÉDEMANN, Einaudi, Torino 1986.

³⁸ Cfr. SAVARESE, *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*, cit., p. 381.

³⁹ *Ivi*, p. 380.

⁴⁰ Savarese tratta in maniera abbastanza ampia degli spettacoli orientali presenti in questa mostra (*ivi*, pp. 332-369).

La civiltà giapponese venne presentata per la prima volta nell'Esposizione del 1862 di Londra e costituì una delle maggiori attrazioni della mostra, al punto da restare impressa nella immaginazione dei britannici per lungo tempo. Benché questa seconda Esposizione non avesse confermato il successo e la magnificenza di quella del 1851, essa risulta particolarmente importante ai fini della nostra ricerca perché possiamo cogliervi alcuni presupposti alla base dell'ispirazione gilbertiana per il *Mikado* e della mania giapponese, tra gli anglosassoni.

L'Esposizione venne allestita nel quartiere londinese di South Kensington (verrà infatti ricordato dagli inglesi come l'Esposizione di Kensington), un'area destinata ad avere una certa importanza negli anni successivi (1880-1900) perché, come documenta Alfredo Buccaro, «destinata a diventare la sede di diverse istituzioni culturali come il Victoria and Albert Museum, il British Museum, il Royal College of Art»⁴¹.

Tra le varie attrazioni dell'Esposizione si potevano ammirare «un ricco allestimento scenografico di una corte giapponese con la mostra di oggetti d'uso domestico che registrò un immediato successo tra i ranghi dell'alta società, affascinata dalla bellezza di quell'artigianato»⁴².

Savarese aggiunge anche che vennero esposti numerosi esemplari di arti diverse: pittura, stampa, scultura, una mostra fotografica sulle scuole nipponiche, nella sezione agricola dell'orticoltura, i primi esemplari di bonsai e che «fu in questa occasione che le stampe giapponesi divennero popolari negli ambienti artistici europei: e fu nelle medesime circostanze che gli europei arrivarono a conoscere da vicino il teatro degli annamiti e la musica giavanese»⁴³.

La documentazione, purtroppo limitata, non ha permesso di ottenere ulteriori notizie sulla corte giapponese, ma il dato è sicuramente interessante, poiché è probabilmente attorno all'immagine di questa scenografia quasi fantastica, che dovette prendere forma l'idea occidentale, ma soprattutto britannica, della civiltà giapponese.

Una documentazione più approfondita, specialmente a livello di

⁴¹ A. BUCCARO (a cura di), *Topocronologia*, in AA.Vv., *Le grandi Esposizioni nel mondo: 1851-1900*, cit., p. 122.

⁴² *Ivi*, p. 123.

⁴³ SAVARESE, *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*, cit., p. 382.

spettacolo teatrale, può essere ricavata soltanto per la grande Esposizione parigina del 1900, dove debuttarono tra l'altro, il teatro di Sada Yacco⁴⁴ e le danze cambogiane di Cléo de Mérode⁴⁵.

Ma il Giappone di Gilbert e Sullivan non è ancora quello di Rodin o di Craig; lo spiccato etnocentrismo induceva gli inglesi a prendere delle distanze dal Giappone e ad interpretarlo nella chiave della satira e del ridicolo.

Scrivendo Ashmead, parlando di questo filtro che alterava l'immagine del Giappone, che «the Westerns regarded the Japanese Emperor's claims to divinity as ridiculous, an attitude which received dramatic expression in Gilbert and Sullivan's *The Mikado*»⁴⁶.

La immediata conseguenza dell'Esposizione del 1862 fu, specialmente in Gran Bretagna, la smania generale per le collezioni e la raccolta di oggetti, soprattutto di provenienza giapponese.

Come sottolinea Arzeni in merito a tale questione:

L'oggetto giapponese andava intanto diffondendosi come curiosità e suppellettile nel mondo anglosassone allo stesso modo in cui si era diffuso nel mondo francese. Alla chiusura dell'Esposizione Universale nel 1862 una gran parte degli *exhibits* giapponesi, anziché essere rimpatriati, venne affidata per la vendita alla ditta Farmer & Rogers che creò, per l'occasione, una filiale specializzata in cose orientali. La diresse un giovane intraprendente, Arthur Lasenby Liberty che una decina di anni dopo aprì il negozio che da lui prese nome⁴⁷.

Il fenomeno si era già manifestato in Francia con la scoperta delle

⁴⁴ Sada Yacco (1871-1946): attrice giapponese che fu tra i primi artisti orientali a giungere in Occidente. Principale attrazione nella compagnia di Otojiro Kawakami, suo marito. Sada Yacco non basò il suo successo su una vera e propria preparazione attoriale, ma esclusivamente sulle sue notevoli capacità mimiche ed espressive e sull'abilità di danzatrice che aveva affinato nel suo passato di geisha. Il teatro di Kawakami e di Sada Yacco era un teatro "fatto da giapponesi" più che un teatro giapponese, ma ebbe grande fortuna come veicolo di diffusione in Occidente di un'idea di Oriente più vicina alla realtà.

⁴⁵ Cléo De Mérode: danzatrice francese di formazione accademica esordì nei primi anni del '900 in una serie di danze cambogiane. Il suo spettacolo, come quello di altre artiste contemporanee (Loie Fuller, Ruth Saint Denis) non era autenticamente orientale ma cercava solamente di riprodurre con musiche, costumi, gesti, delle atmosfere cambogiane. Benché si trattasse di una vera e propria contraffazione esso riscosse comunque all'epoca un grande successo dal momento che riusciva a soddisfare il fortissimo desiderio di Oriente del pubblico occidentale.

⁴⁶ ASHMEAD, *The Idea of Japan 1853-1895*, cit., p. 3.

⁴⁷ ARZENI, *L'immagine e il segno*, cit., p. 35.

famose stampe ed in poco tempo si diffuse in tutta Europa sfociando negli anni '80 in una vera e propria corrente culturale: il Giapponismo.

Aggiunge ancora Arzeni che:

tra il 1880 e il 1890 il giapponismo cessò gradualmente di essere un fatto di élite, un hobby di artisti o di collezionisti e diventò un fenomeno della vita quotidiana delle grandi metropoli. In Francia lasciò un'impronta sulla moda, sul disegno dei tessuti, sulla fattura dei gioielli, sugli accessori dell'abbigliamento; il repertorio standard di gru, bambù, ninfee e rami di pino si ritrova sui servizi da tavola, ventagli e soprammobili delle case borghesi. Le *japonneries*, come le chiamava Baudelaire che pur collezionandole non amava i giapponesi [...], non furono il monopolio dei grandi mercanti esclusivi e si acquistavano, volendo, anche nel negozio dietro l'angolo⁴⁸.

Sono questi gli anni in cui vengono avviate le intense ed affannose attività dei collezionisti in Europa, ma soprattutto negli Stati Uniti, alla caccia di costumi, stampe, bric-à-brac. Così il Giappone fece il suo ingresso nella cultura occidentale dilagando in vari campi.

Attorno al 1870 sembrava che tutto ciò che di caratteristico si volesse acquistare sul luogo fosse già stato portato via avidamente a seguito delle numerose spedizioni commerciali e missioni diplomatiche dall'Ovest e che le più importanti collezioni di oggetti ed opere d'arte orientale fossero già state quasi completate.

In seguito al successo dell'artigianato orientale venne fondata la rivista per collezionisti «Le Japon Artistique»⁴⁹ che però, nonostante le finalità divulgative dimostrate da Samuel Bing, non rivelava ancora una piena coscienza delle diversità tecniche e culturali esistenti tra Cina e Giappone specie in rapporto agli oggetti collezionati.

Il Giappone, come documenta Ashmead⁵⁰, assicurò la sua presenza anche in altre Esposizioni, tra le più importanti fino al 1900:

1867 Parigi (Esposizione di industrie e arti)
 1873-1875 Vienna (Esposizione di industrie e arti)
 1876 Filadelfia (Esposizione di industrie, agricoltura e arti)
 1883 Boston
 1884 New Orleans
 1889 Parigi (Esposizione di industrie e arti)

⁴⁸ *Ivi*, p. 29.

⁴⁹ Cfr. nota 28.

⁵⁰ ASHMEAD, *The Idea of Japan 1853-1895*, cit., p. 200 e pp. 357-359.

1893 Chicago (Esposizione di industrie e arti; colombiana)
 1900..... Parigi (Esposizione di industrie e arti)

Dal 1885 inoltre iniziarono a comparire in Occidente le prime ricostruzioni di veri e propri villaggi giapponesi; partendo da Londra essi vennero allestiti entro il 1890 anche in quasi tutte le maggiori città degli Stati Uniti⁵¹.

Il più famoso rimase naturalmente quello eretto nel quartiere londinese di Knightsbridge, che divenne in poco tempo una delle passioni degli abitanti di Londra, come documentano le illustrazioni di numerose riviste dell'epoca e gli stessi interni delle case vittoriane.

Ashmead riporta in merito quanto segue:

The Village, on exhibition at Humphrey's Hall, Knightsbridge, at Albert Gate, was opened on 10 Jan. 1885 by Sir Richard Alcock, with over 100 inhabitants, it had a theatre, shops, a garden, exhibits of Japanese wrestling, and in second version seven streets⁵².

Esso rimase a Londra dal 1885 al 1887 trasferendosi poi, alla fine del 1885, in Madison Square Garden.

Come si è già affermato il piccolo villaggio giapponese ebbe una enorme influenza sugli inglesi e fu determinante per l'allestimento del *Mikado*. Infatti, secondo quanto affermato da Ashmead:

perhaps the most important influence exerted by the Japanese village at Knightsbridge was on *The Mikado*, for Gilbert was assisted by members of the village in the production of that work; then supplied the necessary Japanese words, taught members of cast how to use a fan, dress as Japanese, and walk correctly⁵³.

È interessante in proposito scoprire, come evidenzia anche Arzeni⁵⁴, che l'idea del Giappone, rimasta per decenni avvolta in una specie di foschia,

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, pp. 199-200.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ «Per i vari decenni, anche dopo che la restaurazione dell'Imperatore ebbe dato al Paese istituzioni modellate su quelle dell'Occidente, i Giapponesi non furono considerati dagli Europei né loro simili, né loro rivali; e sull'arcipelago persistette una specie di foschia e di mistero. Curiosamente, le informazioni più autentiche percorsero le vie dell'arte; e attraverso l'arte e le arti applicate si venne scoprendo, tra incertezze ed errori, la realtà giapponese» (ARZENI, *L'immagine e il segno*, cit., p. 15).

venisse acquisendo maggiore autenticità proprio attraverso le informazioni che giungevano agli Europei percorrendo le vie dell'arte.

VI. Gli studi sull'arte giapponese ebbero inizio con la scoperta da parte di Felix Bracquemond, un disegnatore di ceramiche francese, di un volume del *Manga* del pittore Hokusai⁵⁵ nel 1856.

Da questo libro, che raccoglieva una serie di stampe dell'artista giapponese, gli europei trassero molti spunti e nacque così un vero e proprio culto per il Giappone.

Gli artisti riprendevano scorci e colori, i ricchi borghesi amavano farsi ritrarre con stampe giapponesi alle spalle, le signore indossavano kimoni e numerosissimi erano i lavori teatrali, i balletti, i romanzi in circolazione su questo tema.

Le frequenti Esposizioni soprattutto quelle del 1867 di Parigi non fecero altro che acuirne i tratti; i vari corrispondenti inviavano in continuazione articoli che descrivevano i vari padiglioni e le principali opere d'arte, e ben presto gli ateliers degli artisti si riempirono di stampe e di oggetti giapponesi.

Figura chiave in questo clima fu quella di Samuel Bing⁵⁶; egli era un esperto di xilografie giapponesi ma collezionava e vendeva anche una grande varietà di oggetti (lacche, sciabole, stampe per tinture, litografie) con cui allestì numerose mostre tra il 1880 e il 1900.

I padiglioni del Giappone alle varie Esposizioni divennero col tempo sempre più completi; nel 1990 la grande Esposizione parigina esibiva numerosissime opere tra stampe, disegni a china, carta calligrafica e sculture antiche, che facevano parte delle collezioni imperiali. Nessuna

⁵⁵ Katsushika Hokusai (1760-1849): pittore e incisore giapponese, fu tra i maggiori esponenti dell'*Ukiyo-e* ('la pittura del mondo fluttuante'), un movimento artistico che abbandonando i temi e le forme auliche iniziò a rivolgere il suo sguardo alla vita di tutti i giorni. Da un punto di vista stilistico la produzione di Hokusai si presenta estremamente varia sia per i temi che per le tecniche impiegate, dove spesso si può cogliere una marcata influenza occidentale. L'interesse per la figura umana, per la narrazione, per la caricatura, fecero di questo artista uno dei modelli di riferimento preferiti degli Impressionisti. Le sue opere (stampe e schizzi) vennero pubblicate in vari volumi; il primo e il più famoso dei quali fu sicuramente il *Manga* del 1812 che ebbe particolare fortuna tra gli artisti europei.

⁵⁶ Cfr. nota 28.

critica poteva essere mossa a questi preziosi oggetti d'arte o ai vari padiglioni: l'*Art Nouveau* e lo *Jugendstil* si ispirarono alle xilografie, mentre il Simbolismo attinse all'arte giapponese per esprimere la realtà estraniata, il sovrannaturale, il sovraempirico.

Gli Impressionisti vi ricorsero come ad una tecnica liberatoria per eliminare l'impronta accademica; molto del Giappone si può cogliere anche nel primo Espressionismo e nell'arte degli anni Venti, specie nel Cartellonismo.

Ma come riconoscere l'impronta del Giappone in un'opera d'arte europea? Quali furono i motivi di maggiore successo in Occidente? Gli spunti furono numerosissimi e si può quasi dire che, in campo artistico, il contatto con l'Asia Orientale condusse ad una vera e propria rivoluzione. Tre furono le conseguenze più immediate: la rivalutazione dell'elemento decorativo, la riscoperta dei colori, la rottura con l'imposizione della prospettiva centrale (accademica ed idealistica) a vantaggio, invece di una visione a prospettica.

La dittatura dell'illusionismo naturalista era ormai superata. Grosso sviluppo viene allora ad avere, attorno al 1900, l'arte del manifesto alla quale ben si applicano certi canoni della pittura giapponese: la composizione diagonale della immagine, il formato lungo e verticale ed il ricorso a graduazioni ed oscillazioni tali da legare la figura alla superficie in uno spazio senza dimensione che si estende ovunque, al di là dei limiti della cornice; infine, soprattutto, il valore cromatico del colore. I pittori dell'Impressionismo, quelli dell'*Art Nouveau*, lo stesso Klimt, vi ricorsero spesso e con risultati veramente interessanti.

Anche la scelta dei temi e dei mezzi artistici ne rimase influenzata; piccoli gruppi di artisti iniziarono a portare avanti delle ricerche nuove lavorando sulle tecniche tipicamente giapponesi, come la xilografia, la tecnica a smalto, la ceramica, o sul loro modo di impostare l'immagine, basti pensare all'importanza che vennero ad assumere i contorni, le cornici, l'asimmetria in certe raffigurazioni europee di questo periodo.

Anche se accolta con grande entusiasmo dal mondo anglosassone dopo la fortunata missione del Commodoro Perry, uno studio serio ed approfondito sull'arte giapponese venne intrapreso solo dagli artisti francesi che vi poterono cogliere una molteplicità di spunti, talvolta di grande rilievo per le conquiste dell'Impressionismo.

Manet venne conquistato dalla maniera in cui il soggetto di un quadro si poneva in rapporto con lo sfondo, e cercò di riprenderla per esempio nel suo famoso quadro del *Suonatore di piffero* dove abbiamo la dimostrazione di come una figura possa imporsi ed espandersi su uno sfondo completamente piatto. Altre volte lo sfondo dei suoi quadri veniva riempito e definito con una costruzione a piani paralleli grazie alla presenza di diversi oggetti che ne determinavano la profondità; altre volte ancora, figurine scure, simili alle silhouettes giapponesi, in posizioni indefinite, lasciavano intravedere, alle loro spalle, pareti decorate e spesso tappezzate di ventagli e stampe orientali.

Manet che era un artista estremamente aperto nei confronti di altre culture, fu tra i primi ad assimilare l'arte giapponese adottandone temi e mezzi artistici. Non si limitò però a trarne soltanto ispirazione, poiché, invece, li elaborò indirizzando la sua attenzione soprattutto sull'oggetto decisamente e concisamente delimitato, e sul principio della approssimazione con cui poter giungere ad una raffigurazione rapida e nello stesso tempo estremamente viva.

Un altro pittore impressionista, Edgar Degas, fu invece affascinato dalla gestualità giapponese e studiò a lungo il *Manga* di Hokusai dove erano stati raccolti dei veri e propri codici di comportamento per riuscire sempre a cogliere con la massima spontaneità l'azione quotidiana.

L'artista giapponese, grazie alla straordinaria sensibilità posseduta, ne era capace, quello francese poté solo tentare di eguagliarlo in questo.

Degas iniziò quindi a rappresentare l'uomo comune, nel suo atteggiamento anticollectivo: non più figure irrigidite nel loro portamento, come prescriveva la tradizione, ma esseri umani estremamente fluidi, naturali; le immagini delle ballerine o delle donne riprese nell'atto di lavarsi, ne sono un esempio eclatante. I critici dell'epoca gridarono allo scandalo accusando Degas di aver fatto scendere dal piedistallo la figura femminile e di averla offesa invece di venerarla.

In realtà per la prima volta in quelle torsioni, in quei movimenti rannicchiati, un artista era riuscito a dare una rilevanza ottica al movimento elementare (importantissima scoperta per l'Espressionismo) guardando il soggetto da un nuovo punto di vista: quello di "chi spia" i suoi movimenti di maggiore quotidianità e naturalezza.

In Van Gogh il Giappone è un punto di riferimento fisso: infatti ne era rimasto veramente appassionato al punto di non volerne soltanto imitare l'arte per avere nuovi impulsi creativi, ma anche conoscerne a fondo la cultura.

Infatti nell'arte giapponese aveva individuato il riferimento per un probabile mutamento attraverso cui cancellare la vecchia pittura accademica. Ne apprezzava le possibilità cromatiche e l'intento ornamentale, ma non la considerò mai come il mezzo per raggiungere uno scopo, bensì sempre come l'affermazione di una precisa volontà artistica.

Anche Gauguin conobbe il *Manga*, ma nella sua arte esso viene associato alla diretta esperienza dei modelli orientali. Da una parte egli riprese lo studio della gestualità giapponese, ma questa volta attraverso figure colte nella fissità delle loro azioni. Esse sono semplici, elementari, spesso al di fuori del codice europeo ma nascondono atteggiamenti psicologici e stati d'animo.

Dall'altra utilizza la tecnica dell'Ishizuri attraverso la quale gli oggetti emergono da un cupo sfondo nero; Gauguin vi si avvicina però come un "primitivo" riuscendo ad esprimere la suggestioni di certe atmosfere soltanto attraverso le linee sottili e le sovrapposizioni di colori.

La tecnica Ishizuri viene ampiamente utilizzata anche nella grafica da artisti Liberty, simbolisti, espressionisti, per esempio da Munch o da Kirchner, che riescono ad ottenere particolari effetti d'astrazione attraverso l'impenetrabile fondo nero.

Toulouse-Lautrec dà importanza, come Degas, al gesto giapponese, ma ne fa un uso particolarissimo applicandolo quasi caricaturalmente al mondo falso e vuoto dei *café-chantant*.

Una gestualità irriverente e scomposta caratterizza i suoi personaggi che, tuttavia, hanno solo questo mezzo per rapportarsi ad uno spazio indefinito espresso da visioni di scorcio, tagli diagonali, fondi di colore forti e piatti.

I soggetti sembrano caricature per l'espressione che assumono e per il trucco pesante. Spesso ricordano le smorfie *Mie*⁵⁷ di Hokusai, infatti, come

⁵⁷ *Mie*: genere pittorico giapponese interessato all'espressività del volto umano, di cui acuisce ed esagera i tratti trasformandolo spesso in caricatura o in maschera.

questo artista, Toulouse-Lautrec lavora negli ambienti popolari e malfamati delle bettole, ma mentre gli bastano pochi tratti per descrivere un gesto, ben più complessa è la regia scenica, tesa, differentemente da Hokusai, a far risaltare un atteggiamento emotivo anche se di sapore cabarettistico.

A Parigi l'arte giapponese non rimase circoscritta solo all'Impressionismo ma, grazie all'intensa attività di Bing e all'apertura di alcuni negozi di oggetti orientali come la famosa Porte Chinoise⁵⁸, finì per influenzare un po' tutti gli artisti e per rendere popolari tecniche, soggetti e principi estetici.

Un tratto marcato della cultura artistica giapponese rimase però l'elemento ornamentale ed esteriore che costituiva l'inevitabile anello di congiunzione tra la moda giapponese, resa sempre più importante dal continuo afflusso di oggetti e di materiali, e l'acquisizione di nuovi principi estetici da parte degli artisti occidentali.

In proposito Arzeni osserva infatti che anche se l'interesse per il Giappone si era manifestato all'inizio secondo i canoni della moda (una delle tante) a cui vennero attribuiti dei significati più o meno rilevanti, esso rimase sempre legato all'attenzione verso il segno e la decorazione rivelando delle particolari procedure d'uso di certi fenomeni culturali che Arzeni giustifica come: «un procedimento di svuotamento del contenuto dalla forma che ha spesso caratterizzato l'assorbimento di valori estetici estranei alla tradizione occidentale»⁵⁹.

Esso risulta forse più evidente in contesti culturali diversi da quello francese come in Germania e in Gran Bretagna dove il valore dell'oggetto e della decorazione finì per prevalere.

In Gran Bretagna l'idea del Giappone è rimasta legata alle immagini diffuse ed elaborate da James McNeill Whistler, artista americano di formazione francese che si stabilì in Inghilterra dove costituì per un buon trentennio un costante punto di riferimento per la diffusione dell'arte e dell'estetica giapponese.

Se gli Impressionisti avevano attinto principalmente alla scuola

⁵⁸ La Porte Chinoise: negozio di oggetti ed opere d'arte giapponesi che aprì dal 1826 in Rue Vivienne; insieme al negozio di Madame Desoye in Rue De Rivoli divenne il centro di ritrovo parigino di artisti e cultori d'arte orientale.

⁵⁹ ARZENI, *L'immagine e il segno*, cit., p. 18.

dell' *Ukiyo-e* per il modo in cui essa si avvicinava alla realtà di tutti i giorni prestando una particolare attenzione per la vita delle classi più basse della società, Whistler considerò l'arte giapponese soprattutto per il suo valore simbolico imparando ad esprimere e rappresentare le impressioni che la natura suscitava nel suo animo per mezzo dei colori e dei segni ed utilizzando quindi un procedimento forse più impressionista di quello di un Monet o di un Renoir.

Ciò non accadde a caso, dal momento che Whistler si era formato come artista, proprio nell'ambiente della Porte Chinoise, anche se le sue basi non accademiche furono sicuramente determinanti per il raggiungimento di certi risultati e per la loro continuità nel tempo.

Nella rigorosa società vittoriana egli fu non soltanto in grado di imporre la moda delle collezioni di oggetti giapponesi, ma anche di promuovere idee e principi estetici che, per quanto criticati e guardati con sospetto da alcuni⁶⁰, furono essenziali per la trasformazione della società britannica.

Il contributo di Whistler agì inoltre anche a livello letterario ponendo alcune delle basi del Movimento Esteta di Wilde, e, con le opportune distanze, della poesia di Swinburne e del movimento inglese della New Poetry.

VII. In ambito teatrale il Giappone, quasi sempre assimilato alla Cina, venne associato inizialmente all'idea di una terra abitata da primitivi o da nobili selvaggi, ma con risultati sicuramente più felici che nella letteratura.

Esso era infatti entrato a far parte della cultura occidentale già dal XVIII secolo come elemento esotico e bizzarro e ciò ne aveva reso possibile una più facile affermazione sulla scena, differentemente da quanto avveniva nell'ambito del romanzo o della novella, generi più propriamente vincolati al realismo.

La figura del giapponese andò assumendo nello spettacolo due diverse tipologie, entrambe derivate dall'immagine originaria del "selvaggio orientale":

⁶⁰ Una posizione critica nei confronti di Whistler venne assunta per esempio da John Ruskin, scrittore ed esperto d'arte promotore del movimento artistico delle "Arts and Crafts", il quale definì i quadri dell'artista americano «soltanto delle macchie di colore lanciate in faccia al pubblico».

- quella del *Jolly-Jap*, personaggio che appare in genere nei Musicals⁶¹ o nel Varietà, ed è caratterizzato da una grande comicità dovuta alla maldestra allegria e alla buffa pronuncia della lingua inglese. Esso si sviluppò probabilmente in seguito ai primi contatti diretti con i giapponesi, soprattutto in Gran Bretagna dove tali contatti sono testimoniati a partire dall'arrivo delle prime delegazioni per l'Esposizione internazionale di Londra nel 1862 e dei primi commercianti di oggetti che si stabilirono in Inghilterra aprendo negozi e piccole industrie di bric-à-brac.
- il *tipo Esotico*, che solitamente assume le sembianze della raffinata geisha o dell'intrepido samurai, molto più popolari nel teatro serio e che si configurano come l'idealizzazione dell'originario nobile selvaggio, ora filtrato attraverso l'esotismo orientale.

Se l'immagine tragica della geisha abbandonata raggiunse un notevole successo alla fine del XIX secolo ispirandosi al modello letterario di Loti, quella comica e ridicola del Jolly-Jap si affermò in teatro tra il 1860 e il 1880 (soprattutto in concomitanza del diffondersi della moda giapponese), divenendo il simbolo di una diversità culturale, razziale e antropologica.

Gli spunti provenienti dalla tradizione dei Jolly-Japs e dal successo della moda giapponese sarebbero probabilmente rimasti inutilizzati se l'intuito di Gilbert & Sullivan non avesse recuperato ed elaborato le vecchie stravaganze giapponesi dando loro espressione attraverso una nuova forma teatrale quale quella della Musical Comedy e l'originalissimo stile del Savoy.

Fu quindi grazie a *The Mikado* che il tema giapponese raggiunse in teatro una grande popolarità e, dato il successo ottenuto ancora oggi presso il pubblico angloamericano, potremmo dire, anche l'immortalità.

⁶¹ Il termine *Musical* è usato in questa sede con una valenza generica per indicare un qualunque tipo di commedia musicale.

LA MUSICAL COMEDY: UNA FORMA DI SPETTACOLO NAZIONALE

1. Modalità espressive del teatro musicale inglese nella seconda metà dell'Ottocento: la Musical Comedy.

Dopo aver esaminato nelle linee essenziali gli aspetti più interessanti dell'influenza esercitata dal mondo culturale giapponese su quello occidentale della seconda metà dell'Ottocento, si rende ora necessario soffermarsi più specificatamente sugli effetti prodotti da tale influenza sul teatro musicale inglese del medesimo periodo e, soprattutto, sulla Musical Comedy di Gilbert & Sullivan.

Infatti è proprio grazie ai contributi e alle ispirazioni di derivazione giapponese che l'opera degli autori predetti riuscirà ad assurgere a forma di spettacolo originale suscettibile poi di notevole sviluppo, costituendo, in definitiva, il primo vero e proprio esempio teatrale di avvicinamento alla realtà inglese ed europea da parte di una cultura così lontana come quella nipponica.

Nel complesso quadro socio-politico e culturale dell'Inghilterra vittoriana, lo spettacolo ricopriva un ruolo importantissimo, solo in parte giustificato dalla sua natura ludica e mondana.

Per comprendere le ragioni del suo enorme successo si è resa necessaria un'analisi accurata delle complesse relazioni che si andavano ad intrecciare sul palcoscenico. Infatti lo spettacolo, in particolare quello di intrattenimento, costituiva certamente all'epoca uno strumento di propaganda dell'ideologia borghese e dei suoi principi economici, sociali, morali. La Gran Bretagna aveva infatti raggiunto un livello di grande floridezza economica grazie al suo immenso patrimonio coloniale e agli sviluppi della rivoluzione industriale, ed una stabilità politica che l'aveva portata ad

essere la nazione guida dell'Europa e una delle maggiori potenze mondiali.

Durante il felice e lungo regno della regina Vittoria, sovrana dal 1837 al 1901, era stato raggiunto un certo equilibrio politico e sociale attraverso il superamento delle lotte di classe e l'ascesa della borghesia capitalistica. Dopo il *Reform Bill* (1832) e la sconfitta del Cartismo (1848) la borghesia aveva infatti consolidato il suo potere e con l'incremento crescente della produzione industriale si era posta definitivamente alla guida del Paese.

La sicurezza e la presunzione con cui la classe dirigente dominava la società inglese, avevano però determinato una profonda frattura con gli intellettuali che in Inghilterra avevano assunto posizioni radicali, di opposizione all'industrialismo e al liberismo economico. Questi manifestavano una forte tendenza all'irrazionale e al ritorno al passato, basti pensare al movimento artistico dei Preraffaelliti, al Romanticismo nostalgico, fino ad arrivare al movimento esteta di Wilde e al Liberty.

Mentre gli intellettuali esprimevano la loro protesta attraverso l'arte, la letteratura e la poesia, la cultura ufficiale andava utilizzando altri mezzi per la diffusione delle proprie idee e proponeva un'immagine di sé estremamente tradizionale e conservatrice. Esaltava infatti valori come la famiglia, il matrimonio, la buona condotta morale, l'attività e non s'interessava più ai temi sociali, come aveva fatto nella prima metà dell'Ottocento attraverso il romanzo, ma alle relazioni tra gli individui e all'approfondimento della loro psicologia. Con l'affermarsi della borghesia capitalistica l'Inghilterra aveva quindi posto fine in maniera quasi indolore a quei contrasti interni alla società che in altre parti d'Europa avevano invece prodotto forti tensioni, risolvendosi spesso, come in Francia, in lotta aperta.

Ciò fu possibile grazie al carattere fortemente razionale del popolo inglese, alla maggiore arretratezza del ceto intellettuale e, soprattutto, al caratteristico atteggiamento di compromesso dell'Età vittoriana. Tale compromesso mediava tradizione e progresso, borghesia e proletariato, imperialismo e religione e creava quella facciata di rigore e di inappuntabile moralità che aveva il suo simbolo proprio nella regina Vittoria.

D'altro canto erano in corso importanti mutamenti anche a livello sociologico poiché il capitalismo, lo sviluppo delle reti di comunicazione, l'espansione coloniale, spingevano la Gran Bretagna a raggiungere nuovi territori, ad allargare le sue zone d'influenza, ad intrecciare relazioni con

altri Paesi, così come tra i singoli individui, creando i presupposti per l'avvento della cosiddetta cultura di massa.

La vita mondana concentrava dunque in sé la maggior parte degli interessi di una borghesia che voleva soddisfare le sue curiosità, divertirsi ma, soprattutto, autocelebrarsi. Un esempio di ciò fu nel 1851 l'apertura nel Crystal Palace di Londra della prima Esibizione Internazionale, una grande mostra-mercato attraverso cui la Gran Bretagna poté fare sfoggio di tutta la sua ricchezza davanti al mondo intero.

Un altro soggetto d'interesse della borghesia capitalista fu il Teatro; Henry James⁶² lo interpreta non più come la risposta ad un bisogno culturale, ma come ansia di impegni mondani, mania, rituale di autocelebrazione della classe dominante.

Da un punto di vista tecnico, invece, il teatro di questo periodo si presenta come completamente depurato degli elementi grossolani e popolari che lo avevano fino ad allora caratterizzato a vantaggio di maggior decoro e compostezza sulla scena.

Anche le figure degli uomini di teatro acquistarono un certo rilievo, godendo ora di una maggiore considerazione; piuttosto frequentemente attori e autori venivano infatti insigniti di cariche e onorificenze di cui fino ad allora non avevano mai avuto il privilegio.

Il rifiorire delle attività dello spettacolo determinò anche un aumento degli edifici teatrali; essi divennero non soltanto più numerosi sia nelle grandi città che in provincia, ma anche bellissimi perché rifiniti all'interno con materiali eleganti e raffinati, dotati di attrezzature sofisticate e della luce elettrica così da somigliare sempre più agli alberghi, ai clubs, ai palazzi che l'Inghilterra mondana amava frequentare.

Vi erano persino due diversi ingressi: uno per la platea, destinata ai ricchi frequentatori, e l'altro per il loggione dove invece prendeva posto il pubblico di bassa estrazione sociale.

Paolo Bertinetti giustifica questo ritorno al teatro come una necessità borghese di «rispecchiamento tra scena e platea che – afferma – rendeva talvolta difficile capire chi era il modello di chi», ma «garantiva piena

⁶² Henry James: scrittore statunitense, cittadino inglese dal 1915; era un esperto della società inglese di fine secolo, di cui studiò le abitudini e i comportamenti (cfr. P. BERTINETTI, *Il teatro inglese del Novecento*, Einaudi, Torino 1992, p. 5).

omogeneità tra i valori espressi sul palcoscenico e quelli proclamati dagli spettatori. Nulla doveva turbare le loro monolitiche certezze, nulla doveva inclinare quell'immagine di compostezza e rispettabilità che la borghesia inglese voleva dare di sé, esempio alle classi inferiori e al resto del mondo»⁶³.

Questo atteggiamento che Bertinetti definisce di ipocrisia aveva radici molto profonde, si riteneva infatti che nulla avrebbe mai potuto rompere o incrinare quell'ordine ideale dietro cui la borghesia aveva voluto nascondere la realtà.

Anche sulla scena, quando venivano mostrate situazioni o personaggi in qualche modo “devianti”, gli autori dovevano fare sì che le storie si interrompessero o si concludessero con la completa ricostituzione di quell'ordine inopportuno minacciato.

La maschera di perbenismo e rispettabilità venne intaccata solamente con alcuni romanzi del tardo '800 come *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde (1890) e *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson (1886) evidenziando la crisi del modello borghese, il teatro però sembrava ancora molto lontano dal raggiungimento di queste posizioni; la produzione di questi anni risulta infatti piuttosto mediocre perché si basava per lo più su scopiazzature e adattamenti di opere francesi e seguiva prevalentemente forme standard quali quelle della pièce bien faite, della farsa e del melodramma.

Mentre il teatro, nonostante il trionfo di grandi attori come Irving e Kean, si esprimeva ancora attraverso luoghi comuni e vecchie strutture, rivelando, almeno fino al 1860 una certa piattezza, il teatro musicale, con la sua molteplicità di generi e sottogeneri, andava raccogliendo ampi favori di pubblico grazie alla vitalità e alla originalità che lo caratterizzavano.

Sui palcoscenici dei teatri erano comparse molte nuove forme di spettacolo (Extravaganzas, Burlesque, Ballad Operas, Comic Operas) che, benché fossero, ancora una volta, risultato del compromesso con i modelli del passato e con quelli importati dall'Italia e dalla Francia, erano in grado di soddisfare il gusto del pubblico britannico e certe aspettative della società vittoriana.

Il successo di tali forme anticipava i notevoli risultati che la Musical

⁶³ *Ivi*, p. 7.

Comedy avrebbe raggiunto solamente qualche anno più tardi e si connetteva all'esigenza inglese di dare dell'arte una espressione veramente nazionale cercando di recuperare le antiche tradizioni.

In teatro non le trovò in Shakespeare o nelle vecchie forme del teatro ufficiale, ma nella fortunata *Beggar's Opera* del drammaturgo John Gay. L'opera, del 1728, era essenzialmente una commedia ma inframmezzata da brani cantati: melodie popolari o brani tratti da lavori precedenti.

Doveva attribuire il suo grande successo al tono comico-satirico ma soprattutto al fatto che, in chiara polemica con il melodramma, portava sulla scena la vita di tutti i giorni e la gente comune.

Anche l'argomento era particolarmente interessante poiché ambientava le vicende nel famoso carcere di Newgate e popolava la scena di loschi individui (borsaioli, truffatori, prostitute e via di seguito) nel cui comportamento disonesto e prepotente non era difficile cogliere le caricature di alcune figure dell'epoca, come il Primo Ministro Walpole, ed in genere di tutta la corte inglese, verso cui Gay, offeso e deluso, lanciava insolentemente i suoi strali.

Il senso dell'opera era di dimostrare che «i poveri sono viziosi quanto i ricchi, ma sono i primi, e soltanto loro, a dover pagare per le colpe degli altri»; un tema audace che però stupiva e divertiva tutta Londra.

La parte musicale venne curata da John Christopher Pepusch, all'epoca un vero esperto del genere, ed era costituita da ben 68 arie nate dall'adattamento in parte di canzoni inglesi, scozzesi e irlandesi precedenti, e in parte, con chiaro intento polemico, di melodie francesi e alla stessa opera italiana.

Il tipo di operazione non era nuova in quanto largamente impiegata dai "Ballad Singers", cantanti girovaghi inglesi che viaggiavano con un repertorio di brani adattabili a versi (le *ballads* appunto) che essi stessi componevano di volta in volta ispirandosi alla cronaca di tutti i giorni.

Non si trattava di un prodotto originale ma risultava sicuramente gradito al pubblico inglese e costituiva una delle prime forme di spettacolo veramente nazionale. Dopo il 1750 il genere della Ballad Opera era ormai sulla via del declino e l'interesse del pubblico rivolto a nuove forme (come la più dolce e melodica Comic Opera) e ad un certo numero di sottogeneri dalle caratteristiche simili (il Burlesque, la Burletta, la Ballad-Burlesque, l'Extravaganza). Un autore di un certo successo in questi anni

fu Thomas Augustine Arne che compose una serie di Comic Operas dal carattere tipicamente inglese. Esse cominciavano ad avere titoli piuttosto fantasiosi come: *Love in a village*, *May-day or Little Gipsy*, *Love finds the way*, e una certa originalità poiché Arne era anche un valido compositore.

Il suo itinerario creativo venne poi proseguito per tutto il corso del XVIII secolo da altri autori, come Charles Dibdin, William Shield, Henry Bishop, fino alle romantiche creazioni di Balfe, Benedict e Wallace in epoca vittoriana.

Durante la prima metà dell'800 il clima di fermento nell'ambito del teatro musicale crebbe notevolmente anche se non vennero prodotte opere di grande rilievo. I toni si fecero più eleganti e delicati e la volgarità fu definitivamente bandita dalle scene.

La collaborazione tra musicisti e autori di teatro si fece più stretta e si affermò dietro le quinte la figura dell'impresario teatrale. Il pubblico assicurava oramai una presenza costante a teatro, essendo questo diventato una forma di divertimento piuttosto comune; sulla scena c'era naturalmente il fermo rispetto della morale e del decoro, ma essa non era più considerata luogo di peccato, infatti persino la Regina ne apprezzava le capacità espressive riconoscendo il teatro ufficialmente.

È tra il 1850 e 1870 che avvennero le maggiori trasformazioni: nacquero infatti diverse compagnie teatrali di varietà⁶⁴ che iniziarono a farsi conoscere nelle province inglesi attraverso delle tournées, per esempio quella di German Reed e Priscilla Horton, in cui si formarono in quegli anni sia Gilbert che Sullivan; vennero costruiti nuovi edifici teatrali come il Gaiety Theatre e i più noti locali del Music-Hall⁶⁵ e della Rivista⁶⁶; il

⁶⁴ Varietà: spettacolo sorto in Europa nella seconda metà del XIX secolo e caratterizzato dalla successione di numeri di arte 'varia': rappresentazioni comiche, drammatiche, musicali, e attrazioni, senza un preciso filo conduttore. Destinato al pubblico più popolare il Varietà veniva rappresentato inizialmente in locali di ristoro o di vendita degli alcolici per passare definitivamente ai teatri, quando il Governo proibì la vendita di cibo e bevande nei locali in cui veniva portato in scena. Nello spettacolo inglese il Varietà coincise con il Music-Hall.

⁶⁵ Music-Hall: genere di locali notturni (solitamente ristoranti o taverne) in cui venivano rappresentati spettacoli di Varietà. I Music-Halls fecero la loro comparsa in seguito al *Theatre Registry Act* del 1843 con cui il Governo concedeva ai locali di ristoro di ospitare degli spettacoli. Crescendo la loro popolarità, tali locali divennero più grandi fino ad eliminare del tutto il servizio ristorante.

⁶⁶ Rivista: spettacolo di Varietà di origine francese caratterizzato da una successione di quadri che seguono un preciso filo conduttore. Essenziali per il suo successo sono:

divario tra teatri minori e teatri ufficiali andò man mano riducendosi; infine nella gran confusione di generi che era il Teatro Musicale, si assisteva alla rapida decadenza di alcuni tipi di spettacolo mentre altri, tra cui soprattutto la Musical Comedy, accrescevano la loro popolarità.

In questo particolare clima culturale si andarono dunque creando i presupposti formali di un teatro veramente nazionale e completamente nuovo che proprio attraverso l'evolversi della Musical Comedy si impose, nei decenni successivi, con le Savoy Operas di Gilbert & Sullivan.

Si trattava di un processo creativo rapido e complesso per comprendere il quale è stata opportuna una panoramica attenta sulle principali espressioni del teatro musicale di questi anni.

Proprio in esse infatti si possono individuare quegli impulsi creativi che animarono questo tipo di spettacolo fino a buona parte del XX secolo, ma soprattutto comprendere come ad un certo punto da essa nasca e si sviluppi con successo la Musical Comedy di Gilbert & Sullivan.

Grazie al supporto dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*⁶⁷ ed utilizzando vari criteri di confronto che ponessero in evidenza l'influenza reciproca tra i vari generi e l'influenza di questi sulla stessa Musical Comedy, l'analisi ha rivelato una serie di elementi comuni:

- a) la satira aggressiva caratteristica di tutti quei generi derivati dalla *Beggar's Opera* di Gay (Burlesque⁶⁸ e Ballad Opera⁶⁹) e solitamente indirizzata verso problemi e personaggi dell'attualità;

l'originalità del tema, la rapidità del ritmo con cui i quadri si succedevano, la grandiosità di scene e costumi.

⁶⁷ Cfr. le voci: Ballad-Burlesque, Ballad Opera, Burlesque, Extravaganza, Musical, Musical Comedy, Music-Hall, Rivista, Varietà, Vaudeville, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, diretta da S. D'AMICO, Le Maschere, Roma 1954-1968.

⁶⁸ Burlesque: forma di teatro parodistico tipica del XVIII secolo che è andata perdendo molti dei suoi caratteri originari in seguito alla contaminazione con altri generi. Si distingue per l'umorismo pungente e sprezzante simile a quello della satira ma basato sempre sull'attualità. Figlio della *Beggar's Opera* il Burlesque ebbe grande sviluppo nei primi decenni del Settecento, per regredire rapidamente in seguito alla improvvisa limitazione di repertorio per opera del *Licensing Act*. Tornò nuovamente in auge nel XIX secolo ma con toni meno accesi differenziandosi dalla forma originaria per farsi più simile al genere della Buffonery.

⁶⁹ Ballad Opera: lavoro comico in cui la prosa si alterna a brani cantati, di solito basati su melodie preesistenti secondo un procedimento proprio dei "Ballad Singers". Unisce la tecnica teatrale francese alla tradizione delle ballate inglesi, senza trascurare l'elemento satirico.

- b) l'importanza della scenografia e dei costumi derivati dall'influenza di opere francesi (Pantomime⁷⁰ e Balletti) che crebbe notevolmente attorno al 1840 sulla scia del successo di generi nuovi come l'Extravaganza⁷¹ o il Varietà;
- c) il riferimento, sia per il libretto che per la partitura, ad opere precedenti, soprattutto nelle principali scelte tematiche (Burlesque, Ballad Opera, Pantomine);
- d) un pubblico vario e numeroso che principalmente attraverso i Music-Halls, riuscì a trovare nel teatro musicale un'occasione di divertimento e il mezzo per dare soddisfazione ad un immaginario del fantastico e del meraviglioso che non poteva essere appagato dalla realtà;
- e) una posizione di marginalità rispetto al teatro serio ed ufficiale entro cui però taluni generi erano riusciti a crearsi uno spazio di autonomia attraverso il ricorso a formule e temi originali e ad un divertimento che, per quanto spesso triviale e sboccato, soddisfaceva in pieno le aspettative del pubblico.

Si trattava di connessioni e di luoghi d'incontro che avevano fatto del Light Entertainment un genere aperto a scambi ed innovazioni ed estremamente sensibile ai desideri del pubblico.

Il consenso dello spettatore, la presenza di spazi adeguati (teatri) e la capacità di mantenere la propria originalità senza infrangere le leggi stabilite dalla censura, avevano decretato il successo o la decadenza di varie forme di spettacolo e, a lungo andare, la loro evoluzione in generi definitivi e stabili; così era accaduto per la Ballad Opera e il Burlesque del XVIII

⁷⁰ Pantomime: genere teatrale importato dalla Francia e basato su un grande apparato scenografico (per le scene di metamorfosi) e sull'accompagnamento musicale. Si distingue dall'Extravaganza perché non presenta alcun elemento farsesco e dal Burlesque perché non ha trama né musiche originali.

⁷¹ Extravaganza: spettacolo di fantasia incentrato su allestimenti grandiosi, non presenta una struttura fissa, proponendosi infatti di "divertire meravigliando". Di ispirazione francese (Pantomime, Harlequinade) si caratterizzava per la comicità aggraziata e l'ingenuità della satira. In Gran Bretagna ebbe grande fortuna intorno al 1850 per opera di James Robinson Planché, che guardando alle Revues e alle Féeries parigine gli conferì una forma particolarissima, destinata ad esercitare grande influenza sulla Musical Comedy degli anni successivi.

secolo, così stava accadendo per le Tavern Operas e per le Extravaganzas.

Nella seconda metà dell'Ottocento il divario tra teatri patentati e non patentati, si ridusse notevolmente grazie alla crescita di prestigio dei Music-Hall, del Varietà e di alcuni tipi di Comic Operas⁷², essi potevano infatti essere rappresentati in veri e propri teatri e contando su di un pubblico solitamente di tipo familiare e piuttosto numeroso.

In un tale contesto, sintesi di forme di spettacolo di vario tipo ma autenticamente inglese, fece la sua comparsa il nuovo genere della Musical Comedy destinata a diventare il simbolo del teatro musicale leggero per oltre un secolo, dal 1850 ai nostri giorni.

È difficile stabilire quando essa sia comparsa per la prima volta nel teatro inglese e secondo quali modalità poiché ancora oggi risulta quasi impossibile districarsi nella varietà di generi presenti nel teatro musicale britannico dell'epoca.

A parte alcuni tipi di spettacolo come *The Siege of Rhodes* (1656) di William Davenant, assimilabili ad essa e di cui si ha notizia già dal tempo dei Tudor, il vero e proprio precedente della Musical Comedy è la notissima *Beggar's Opera* di Gay di cui si è già trattato⁷³; di essa eredita la struttura costituita dall'alternarsi di parti cantate, recitate e danzate, l'argomento, incentrato in genere sulla vita dell'uomo della strada, ma soprattutto lo spirito critico e il pungente sarcasmo.

In epoca più recente vi si possono cogliere notevoli influenze del Burlesque, per esempio nel dialetto, del Music-Hall, delle Extravaganzas di Planché per lo straordinario sfarzo scenografico.

Inizialmente il termine aveva in teatro solo una valenza generica sia perché poteva indicare qualsiasi tipo di spettacolo misto (Masque, Burlesque, Musical farces, Operetta) sia anche perché nei programmi dei vari teatri comparivano generi di spettacolo nuovi con una scadenza quasi quotidiana per potere eludere il controllo della censura che con il *Licensing Act* del 1737 aveva praticamente vietato le rappresentazioni di alcuni generi teatrali.

Dopo il 1850 però, la Musical Comedy inizia ad affermarsi sulle scene

⁷² Per Comic Operas intendiamo la commedia musicale in genere.

⁷³ Cfr. p. 49.

britanniche come genere autonomo, probabilmente sulle orme dell'Operetta, con la quale spesso andava confondendosi.

L'aspetto sincretico del resto, rimase una caratteristica costante della Musical Comedy che elaborando la molteplicità di spunti provenienti di volta in volta dalla grande varietà del teatro musicale, costituisce un genere in continua evoluzione e quindi sempre in grado di soddisfare i gusti del pubblico.

Benché non si potesse ancora parlare di una scuola o di pionieri del genere, fin dalle prime espressioni la Musical Comedy evidenziò anche un'altra sua caratteristica: la maggiore importanza ricoperta, sia nelle intenzioni degli autori che nei desideri del pubblico, dalla commedia rispetto alla musica; che aveva una funzione soltanto decorativa. Ciò la distingue nettamente dall'Operetta in cui la parte musicale era preponderante e nasceva dall'estro dei compositori più esperti, che solitamente provvedevano all'orchestrazione e dirigevano personalmente l'orchestra.

I compositori di Musical Comedy invece erano il più delle volte dei "melodisti", cioè compositori di musiche più semplici ed orecchiabili e lasciavano ad altri il compito della orchestrazione e della conduzione. Naturalmente, benché destinati ad un ruolo subalterno rispetto a quello del librettista, anche i melodisti ebbero un loro merito nel far raggiungere alla Musical Comedy un successo così durevole dal momento che, se era il libretto a determinare il successo di un'opera, la sua sopravvivenza nel tempo poteva essere stabilita solo da una buona partitura.

Vi erano anche altri elementi determinanti: la validità degli attori per esempio, e, ancora di più, il tipo di umorismo. Se infatti l'Operetta poteva presentare un libretto anche scadente e far divertire col semplice umorismo di situazione o la parodia (essendo sufficiente solo una bella partitura per garantirne il successo) la Musical Comedy per essere applaudita, doveva invece assicurare al suo pubblico una gran quantità di risate ed anche di un certo tipo.

L'umorismo tipico di questa forma di commedia infatti, è caratterizzato «da uno sguardo generale cinico e quasi geloso della vita», come afferma Bordman⁷⁴, che non si limita al ruolo del comico o a certe can-

⁷⁴ G.M. BORDMAN, *American Operetta: from «H.H.S. Pinafore» to «Sweeney Todd»*, Oxford University Press, New York 1981, p. 7.

zioni, come nell'Operetta, ma coinvolge tutta l'opera. Si ha la sensazione che qualcosa sfugga al controllo degli autori: i personaggi non vivono in atmosfere di fiaba ma neppure sembrano affrontare apertamente la vita, come se avessero bisogno dell'illusione di poter rimanere nell'illusione, e cioè di quella finta rassicurazione che anche l'incerto e tormentato uomo vittoriano desiderava trovare a teatro.

Nella Musical Comedy la realtà dei personaggi è caricata, per esempio attraverso l'uso del dialetto, ma sempre veritiera; e i temi dell'attualità vengono trattati costantemente anche se camuffati e quasi nascosti dietro le belle ragazze del coro o sotto i ricchi costumi in modo da evitare la censura del Governo.

Questo genere teatrale porta in scena l'uomo della strada che non parla di magie e di incantesimi ma di sé e della sua esistenza e gli dà vita attraverso intrecci particolarmente complessi, ma sempre a lieto fine, come il noto motivo romantico dell'amore ostacolato.

I temi dei libretti servivano anche a portare sulla scena altri motivi tipici della Musical Comedy ed estremamente graditi al pubblico, come quello della celebrazione della giovinezza e della bellezza; per questa ragione quindi ad esclusione dell'attore principale, sulla scena, le figure femminili risultavano sempre molti più rilevanti di quelle maschili.

Le file delle belle ragazze, anche se erano incapaci di ballare o di cantare, costituivano inoltre una grande attrazione e divennero presto un elemento fisso della Musical Comedy, talvolta dando origine ad un vero e proprio filone di spettacoli, se si pensa alle Gaiety Girls, alle Cochrane Girls e alle varie *Folies* della fine del secolo.

Gli attori, generalmente di una certa bravura, si esibivano sul palcoscenico alternando le parti recitate, che erano le prevalenti, a parti cantate e ballate, di solito affiancati da un coro. Mentre le parti destinate alla recitazione erano particolarmente curate in quanto necessarie allo sviluppo dell'azione e per evidenziare le doti degli attori, la parte musicale era invece estremamente semplice così da renderla accessibile anche ai cantanti improvvisati. Spesso le canzoni si adeguavano al tal punto al recitativo da poter essere parlate invece che realmente cantate, ecco perché molti critici erano soliti indicare i cantanti di Musical Comedy con il termine "shouters", urlatori.

In generale comunque, nel corso degli anni la natura delle partiture si è mantenuta invariata, avendo la musica una importanza secondaria, all'interno dello spettacolo e modificando solo in parte l'essenza del libretto, diversamente da quanto si verificava invece nell'Operetta.

Non bisogna dimenticare infine il ruolo ricoperto dalla messa in scena, che era importantissima e attingeva alla tradizione delle Extravaganzas e in parte della Rivista. Costumi sfarzosi e scenografie sfavillanti sottolineavano infatti l'importanza del coro sul palcoscenico e amplificavano la bellezza delle ballerine così da dare al pubblico la sensazione di assistere a qualcosa di veramente sensazionale. Le ambientazioni rievocavano atmosfere esotiche o il fascino di epoche passate, così da soddisfare il bisogno di evasione che spesso animava il pubblico vittoriano.

La Musical Comedy divenne ben presto l'anello di congiunzione tra le forme più raffinate del teatro d'Opera e quelle più popolari e divertenti dei Music-Halls; la freschezza e la vivacità che la contraddistinguevano le decretarono il rapido successo in un momento storico in cui l'attenzione della gente ritornava nuovamente sui teatri, ora considerati luoghi mondani e di intrattenimento.

Talune forme di spettacolo, caratterizzate dai toni più accesi e coloriti, come il Burlesque e le più triviali Tavern Operas, finirono quasi per scomparire, a vantaggio di altre, come la stessa Musical Comedy, che andarono invece raffinandosi trovando il consenso di un pubblico più numeroso e vario in cui si potevano ritrovare tutti gli strati della società inglese di fine secolo.

2. *La Musical Comedy di W.S. Gilbert e A. Sullivan.*

Se il teatro musicale inglese era in subbuglio e tentava di rinnovarsi e di offrire al pubblico dei veri e propri prodotti nazionali, gli spunti dispersi nella immensa materia dello Spettacolo venivano a volte incanalati entro percorsi ben definiti.

Comparivano infatti le prime compagnie teatrali e i primi impresari: ricordiamo la figura di Madame Vestris, celebre finanziatrice e sostenitrice dei fortunati spettacoli di Planché; i già citati German Reed e Priscilla Horton che crearono nel 1854 una compagnia itinerante, poi stabile alla

Royal Gallery of Illustration dal 1856, specializzata in programmi di canzoni e parodie; il notissimo John Hollingshead, fondatore del Gaiety Theatre e creatore di un vero e proprio filone di spettacoli.

Da queste ancor rudimentali forme di società venivano lanciati gli autori, i musicisti, gli attori che avrebbero riempito le platee di qualche lustro più avanti, facendo la fortuna dei maggiori teatri di fine secolo: il Savoy di D'Oyly Carte, il Daly's di Augustin Daly, il Gaiety di George Edwardes.

Proprio da uno di questi trampolini venne lanciata, attorno al 1860, la carriera di Gilbert e del musicista Sullivan: i padri della Musical Comedy inglese di fine '800. Sia Gilbert che Sullivan, infatti, fecero il loro esordio nel mondo del teatro leggero scrivendo lavori per la German Reed Entertainment: Gilbert vi lavorava come librettista dal 1867, mentre Sullivan aveva portato già in scena per Reed il divertimento *Cox and Box* e il fortunato atto unico *The Contrabandista*.

Si tratta solo apparentemente di coincidenze poiché il tipo di collaborazione impresario-artista di talento andava facendosi sempre più frequente e testimoniava che era in corso nel teatro musicale un processo di raffinamento. Esso coinvolgeva sia gli autori, intenzionati a conferire una certa dignità a questo genere di spettacoli, sia il pubblico, che, come già sottolineato, manifestava il desiderio di un intrattenimento divertente ma che rimanesse nello stesso tempo entro i limiti della decenza e della moralità.

La Musical Comedy era, attorno agli anni '60, un genere di spettacolo in rapida ascesa e doveva il suo successo soprattutto alla validità del libretto e della messa in scena.

Un giovane autore dotato di talento ed intenzionato ad intraprendere la strada del successo però, era costretto a lavorare in un clima di particolari limitazioni che spesso andavano a pregiudicare anche le sue più geniali qualità. Vi erano, secondo David Eden⁷⁵, tre principali fattori condizionanti:

1. la censura ufficiale esercitata da Lord Chamberlain con cui si intendeva rendere qualsiasi opera teatrale inoffensiva in materia di

⁷⁵ D. EDEN, *Gilbert and Sullivan: the creative conflict*, Fairleigh Dickinson University Press, London 1986, p. 121.

sesso, religione e politica. Essa agiva abbastanza efficacemente da rendere vani la maggior parte degli stratagemmi ideati per aggirare le regole, così da condurre qualsiasi critica o discussione intelligente fuori dal teatro;

2. il bisogno di soddisfare un uditorio popolare;
3. l'ombra di Shakespeare. Egli era infatti un richiamo costante per chiunque avesse ambizioni drammatiche, ma agiva di solito negativamente sugli autori più dotati, che, per seguire tale modello, finivano col perdere la loro originalità.

Gilbert aveva iniziato molto giovane la sua carriera di uomo di teatro e attraverso l'esperienza nell'ambito della "musica convenzionale" aveva compreso che la posizione del librettista era solitamente modesta o comunque secondaria; aveva però idee molto chiare su come sviluppare il suo lavoro in futuro dando libera espressione allo spirito che gli era proprio.

Riuscì abilmente ad evitare gli ostacoli che il teatro gli poteva opporre:

- aggirò la censura scrivendo intelligentemente entro i confini tracciati da questa e ricorrendo alla bizzarria e all'originalità là dove intendeva oltrepassarli;
- creò una combinazione di elementi, nella sua Musical Comedy, che risultasse abbastanza divertente sia per il signore seduto in platea che per il macellaio della galleria;
- ignorò completamente il modello shakespeariano sia perché se aveva capacità di comporre versi, non ne aveva di scrivere poesie di un certo valore, sia perché si reputava un drammaturgo di gran lunga superiore allo stesso Shakespeare.

Dopo essersi cimentato nella maggior parte dei generi possibili per un autore vittoriano, scelse come modelli formali: la Pantomime, il Burlesque e l'Extravaganza, tre generi che ben si adattavano alla natura del suo carattere e alle sue qualità di scrittore di versi, e in cui poteva dare libero sfogo alla fantasia.

Della Pantomime aveva preso lo spirito chiassoso (Harlequinade), che si trova soprattutto nelle *Bab Ballads*, dalla Fairy Extravaganza di Planché l'elemento fantastico e magico, dal Burlesque lo spirito critico. L'Opera

Bouffe francese e l'Operetta furono invece i modelli di riferimento per i motivi sentimentali e sdolcinati e per gli intrecci romantici.

Lo stile di Gilbert è bene individuabile anche per una serie di espedienti tecnici e letterari: la riduzione del grande ed eroico al domestico e familiare, l'imbroglio ('trick'), il rovesciamento di termini ('topsy turvydom', in cui diviene un vero maestro), la mescolanza del banale e dell'assurdo, la logica bizzarra ed infantile. L'ingrediente finale della miscela gilbertiana è dato dai mezzi estremamente lenti ed elaborati attraverso cui i libretti venivano portati avanti. Nel corso della composizione l'autore lavorava riferendosi costantemente a molti abbozzi in prosa ma soprattutto alla grande concentrazione di lavori che erano stati composti negli anni precedenti.

La Musical Comedy di Gilbert e Sullivan ha però uno stile inconfondibile che non deriva dalle tecniche o dai modelli di riferimento ma dagli originali contributi dei singoli autori.

La sua caratteristica distintiva è, rispetto al modello tradizionale di ispirazione centroeuropea, l'impostazione comico-satirica più spregiudicata ed attuale anche se incentrata spesso su spettacolari ambienti esotici o sull'intreccio romantico dei testi di Gilbert, in piena corrispondenza, però, con le caratteristiche spiritose delle musiche di Sullivan. Il successo di tale modello teatrale è dovuto principalmente a questo affiatamento di parte scritta e cantata, ma anche all'originalità di certe trovate: il linguaggio di Gilbert si basa costantemente su allitterazioni e onomatopee, su rime interne, guizzi allusivi e rapide battute. Anche la caratterizzazione è molto importante: bastano infatti pochi tratti per definire i personaggi.

Questi non hanno caratteristiche individuali, ma si presentano come veri e propri "tipi", si esprimono con qualche frase, a volte rivelano il proprio carattere attraverso le Patter-Songs (lunghe cavatine descrittive) sostenute dai toni vivaci della musica, ma sono inequivocabilmente e tipicamente inglesi. Gilbert inventa infatti nuovi stereotipi guardando direttamente alla società londinese e alla realtà del suo mondo, oppure riesce ad interpretare, attualizzandoli, i vecchi tipi di repertorio deformando e alterando il loro volto innocente attraverso l'illusione.

Di particolare rilievo nelle Savoy Operas è la funzione del coro: esso non agisce sulla scena in modo marginale e decorativo, ma prende parte in modo significativo all'azione, a volte portandola avanti come un qual-

siasi personaggio, altre volte invece, commentandola, come avveniva nel teatro classico.

La produzione di Gilbert e Sullivan si distingue anche per un'altra caratteristica e cioè la satira che qui riesce a crearsi un campo d'azione particolare senza dover subire le rappresaglie dei contemporanei, come invece era sempre accaduto in passato. Essa infatti è pungente ma non ferisce perché è più malizia che denuncia ed è perciò più facilmente tollerata dal vigile governo vittoriano.

Eden attribuisce la ragione di ciò al fatto che, mentre la lingua di Gilbert recava spesso grande offesa ad un livello puramente personale, la sua penna non era diretta con un serio intento satirico verso un bersaglio particolare. Egli, come suo padre, era in grado di considerare il comportamento di qualsiasi persona abominevole e detestabile, ma se aveva scritto qualcosa che poteva dispiacere al suo pubblico (e così danneggiare la sua tasca) egli la ritrattava subito⁷⁶.

E in proposito aggiunge Traversetti:

Fra l'aggressione parodistica ed il suo oggetto si interpone sempre, in lui il sentimento dell'appartenenza alla migliore, alla più stimabile delle società civili: e in questo spazio di amorevole ambiguità, che ammette la critica come gradevole "convenzione" dell'intelligenza e sorvegliata "vacanza" del cuore, il teatro di Gilbert costruisce e giustifica il suo successo. Posto al riparo di questo scudo confortevole e ammiccante, il talento del "patriota" Gilbert (poiché fu sincero patriota davvero) può assediare la roccaforte vittoriana da ogni lato, senza riguardi, scegliendo bersagli e vittime nella invitante policromia del costume contemporaneo e perfino nel geloso repertorio ideale della tradizione⁷⁷.

Si scaglia così in questi toni contro l'orgoglio nazionale britannico e la regia marina (*H.M.S. Pinafore*), contro gli eccessi della disciplina inglese (*The Pirates of Penzance*), contro l'estenuato umore romantico e il clima decadente del dandismo (*Patience*), contro il regime parlamentare (*Iolanthe*), infine contro la società inglese (*The Mikado*).

Gilbert non sa cogliere il dramma nel nichilismo e nella decadenza del *dandy*, ma soddisfa pienamente il gusto del sensazionale e del melodrammatico proprio della società vittoriana.

⁷⁶ *Ivi*, p. 136.

⁷⁷ B. TRAVERSETTI, *L'operetta*, Mondadori, Milano 1985, pp. 82-83.

Afferma ancora Traversetti: «è ineguagliabile nel colpire il luogo comune, le piccole e insistite mitologie della moda e del gusto, i vezzi formali e le cicaleggianti estasi del salotto londinese»⁷⁸, come è abilissimo nel riuscire a conciliare la sua inventiva colta e raffinata, talvolta difficile, con i bisogni popolari e le attese del pubblico, che gli tributa perciò il suo favore riuscendo a riconoscersi nelle situazioni più comuni.

Sicuramente alla base della visione del mondo gilbertiana c'era anche una tendenza masochistica che induceva l'autore a rifuggire dalla vita ed in particolare dal sesso e che gli faceva interpretare l'esistenza solo sulla base della sua esperienza personale, come era avvenuto per le *Bab Ballads*.

Un tale cinismo conferiva inevitabilmente ai libretti di Gilbert un senso d'irrealtà e di distacco dalla materia narrata, che veniva compensata però da una attenzione minuziosa e quasi maniacale al realismo degli allestimenti.

Scriva Eden:

The same care to clothe unreality with the guise of reality was manifest in Gilbert's production methods. *H.M.S. Pinafore* was rigged like a real ship and he would have liked a real clock for the Palace Yard in *Iolanthe*. Uniforms were always meticulously accurate; in *Patience* the dress materials came from Libertys, the aesthetic suppliers, and in *The Mikado* some of the costumes were genuinely Japanese⁷⁹.

L'avvio della collaborazione con Sullivan nel 1871, fu senza dubbio determinante per Gilbert, perché, nonostante avesse già raggiunto una certa raffinatezza di stile, come nella Comic Opera *Ages Ago* (1869), gli permise di compiere un notevole salto di qualità e di abbandonare definitivamente le formule e i modelli del passato.

Il lavoro del compositore andava a completare e ad arricchire la struttura del libretto sullo spunto di alcuni elementi di questo. Ciò spiega, sottolinea ancora Eden⁸⁰, come ogni Savoy Opera sia caratterizzata da una propria atmosfera che le deriva dalla messa in scena, dai costumi, dal generale andamento dell'intreccio e infine dalla musica⁸¹.

⁷⁸ *Ivi*, p. 85.

⁷⁹ EDEN, *Gilbert and Sullivan: the creative conflict*, cit., p. 133.

⁸⁰ *Ivi*, p. 164.

⁸¹ *Ibidem*: «The same process may be seen in the Comic Operas, each of which has an "atmosphere" of his own, derived from the stage setting, the costumes, and the general tenor of the story. Thus the music of *Patience* largely reflects the pastels shades of the aesthetic draperies and the languor of the maidens; the grim atmosphere of the Tower of

Sullivan nello scrivere la sua partitura rivelava una straordinaria sensibilità non solo per i particolari esteriori del libretto, ma anche per le singole parole. Lavorava infatti studiando accuratamente il loro ritmo e incentrando su di esso l'intero testo musicale.

Il perfetto affiancamento di parole e musica, che un critico dell'epoca aveva paragonato ad una gara di corsa tra due cani: parola e musica, che rincorrono alla pari l'Ida-lepre⁸², era dovuto quindi a questo studio meticoloso e a specifiche capacità di Sullivan, quali un perfetto orecchio per il suono, una grande memoria uditiva e l'approfondita conoscenza di tutte le tecniche degli strumenti d'orchestra, necessarie per tradurre i suoni da un mezzo all'altro.

3. *La produzione di Gilbert & Sullivan prima del Mikado.*

Dopo la collaborazione con la German Reed Entertainment, che si concluse nel 1871, Gilbert accettò la proposta di un altro grande impresario dell'epoca: John Hollingshead. Egli aveva portato al successo il Gaiety Theatre raccogliendo attorno a sé un folto gruppo di artisti e di giovani talenti, e ricorrendo ad una sfacciata pubblicità per attirare l'attenzione del suo pubblico.

Il Gaiety era già da allora il regno assoluto del Burlesque, spettacolo leggero e sfavillante; il teatro era bello e rappresentava un notevole salto di qualità se rapportato alle sporche e maleodoranti sedi rivali.

I suoi patrocinatori si erano liberati del vecchio ed eccessivo sistema delle immondizie, offrivano programmi profumati e godevano di un ristorante grande e ben fornito. Data la fama che aveva quindi raggiunto, non desta sorprese il fatto che Gilbert e Sullivan avessero deciso di proseguire la propria carriera proprio al Gaiety.

Le aspettative del pubblico erano tali che l'annuncio della prima opera firmata dal giovane duo generò un'ondata di eccitazione anticipata. Si

London is captured in *The Yeomen of the Guard*, and in *Utopia Limited* (Utopia means 'Nowhere') the music is mostly null and void».

⁸² Cfr. la recensione *The captious critic* apparsa sull'«Illustrated Sporting and Dramatic News» del 14/3/1885 e in seguito pubblicata da D. GEIS, *The Gilbert and Sullivan Operas*, H.N. Abrams, New York 1983 (cfr. anche la nota 138).

presentiva che la collaborazione avrebbe dato buoni frutti, ma essa era solo agli inizi e molte furono le difficoltà, soprattutto per riuscire ad adattare lo stile di Gilbert a quello molto diverso del Gaiety.

Infatti la prima Musical Comedy, *Thespis*⁸³, che uscì il 26 dicembre 1871, fu alquanto deludente. L'opera non era adatta al genere di teatro che il Gaiety portava in scena e la partitura richiedeva una notevole abilità canora che gli interpreti del burlesque non possedevano sicuramente, trattandosi più di attori che di cantanti.

All'epoca Gilbert considerò quel debutto un vero fallimento, e certamente lo fu se lo si confronta con altre opere successive, ma in realtà ebbe più successo di quanto molti hanno creduto. *Thespis* si classificò infatti al quinto posto tra le migliori pantomime di quel periodo.

Rimane ancora un enigma la scomparsa improvvisa della sua partitura che venne probabilmente riadattata dallo stesso Sullivan per altre Musical Comedies.

Ad ogni modo, qualunque fu il successo o l'insuccesso ottenuto da *Thespis*, Hollingshead, che era di solito un astuto uomo di teatro, non pensò che valesse la pena insistere con la collaborazione "Gilbert & Sullivan".

I due artisti ripresero quindi a lavorare da soli con i loro vecchi metodi. Tuttavia qualcuno era rimasto colpito da quell'opera prima: si trattava di Richard D'Oyly Carte allora impresario del Royalty Theatre, che in quell'occasione si rivelò senza dubbi, di maggior intuito di Hollingshead. Carte stava allora cercando un afterpiece da far seguire ad una *pièce* che aveva già pronta. Gilbert gli accennò di stare lavorando ad una ballata (che sarebbe poi diventata *Trial by Jury*) ed egli pensò che quella facesse proprio al caso suo, così chiese al librettista di proporla a Sullivan.

L'opera fu pronta in due settimane e annunciata al Royalty per andare in scena il 23 marzo 1875.

Trial by Jury divenne presto l'attrazione principale dello spettacolo, sia dopo *La Perchole*, che dopo *La Fille de Madame Angot* (entrambe opere d'apertura) e venne rappresentata per ben 131 serate.

Intanto D'Oyly Carte si stava dando da fare per realizzare quello che

⁸³ L'opera *Thespis* era un afterpiece della durata di 90 minuti; venne rappresentata per 64 sere di seguito dopo l'opera di H. J. BYRON *Dearer than life*.

era il sogno della sua vita, e cioè creare un teatro che fosse adibito esclusivamente all'Opera Comica. Il progetto sembrava ancora lontano per la mancanza di fondi, ma l'impresario aveva trovato in Gilbert & Sullivan gli autori che avrebbero potuto rendere realizzabile quel sogno.

Per la loro seconda opera in due atti: *The Sorcerer*, egli prese in affitto il teatro Opera Comique, che si trovava alla fine della Strand, teatro dal fulgido passato ma allora caduto in disgrazia.

Era sporco e ridotto male e si diceva persino che portasse sfortuna, poiché aveva condotto al fallimento già diverse compagnie, ma era libero, e Carte lo prese.

Scegliere gli artisti della compagnia fu un'impresa piuttosto difficile perché l'opera da portare in scena doveva essere vivace ma nello stesso tempo raffinata e avrebbe richiesto ordine e disciplina durante l'allestimento, per seguire le indicazioni degli autori. Inoltre la preparazione dello spettacolo era tutta nelle mani di Gilbert. Si trattava di un fatto piuttosto anomalo nel mondo teatrale, essendo il librettista una figura poco rilevante dietro le quinte.

Per tali ragioni la compagnia non cercava attori affermati, inclini alle cattive abitudini e allo stile del Burlesque o del Melodramma e spesso incapaci di recitare e cantare con eguale bravura.

Il cast venne quindi reclutato in categorie ai margini, come quella degli studenti e degli appassionati di teatro musicale; il coro venne invece prestato per buona parte, dalla Royal Academy of Music.

A causa di una serie di problemi le prove dell'opera subirono dei ritardi, ma alla fine si riuscì a portarla in scena per la data prescelta.

The Sorcerer debuttò all'Opera Comique di Londra il 17 novembre 1877, inaugurando nel migliore dei modi il triumvirato D'Oyly Carte-Gilbert-Sullivan.

Segnò anche il debutto di interpreti come George Grossmith, Richard Temple e Rutland Barrington che divennero più tardi artisti fissi della compagnia e grandi star del teatro di Gilbert & Sullivan.

A questo punto l'impegno con Carte andava facendosi a tempo pieno, per i due autori divenne sempre più difficile continuare le proprie attività indipendenti.

Il successo di *The Sorcerer* li spinse a preparare una nuova Musical

Comedy dal titolo *H.M.S. Pinafore*, ispirata questa volta all'ambiente dei marinai, a Gilbert particolarmente familiare.

Il lavoro che segnò il successo su scala internazionale della Musical Comedy inglese, venne avviato però tra mille difficoltà, poiché in quegli anni Londra era stata investita da una crisi economica che aveva avuto gravi riflessi anche sul mondo dello spettacolo.

I direttori dell'Opera Comique, preoccupati per la notevole incertezza del loro investimento, lavoravano perciò nel timore di una imminente chiusura dello show. Il pericolo tuttavia riuscì sempre ad essere evitato anche grazie ai sacrifici della compagnia che era disposta persino a ricevere riduzioni di paga pur di mantenere in scena lo spettacolo.

Improvvisamente, però, la crisi passò e gli affari ebbero un grande rilancio; così *Pinafore* dopo il debutto del 25 maggio 1878, riportò un successo notevolissimo (ben 571 rappresentazioni, con richieste continue di bis!).

Se dunque a Londra *Pinafore* aveva incontrato diverse difficoltà per essere rappresentato, esse non si verificarono invece in America, dove fu portato in scena nell'autunno seguente, con immediato successo.

Nel corso di pochi mesi si verificò una vera e propria rivoluzione, poiché, non essendoci ancora una legislazione che salvaguardasse il diritto d'autore, le versioni-pirata di quella Musical Comedy divennero nei teatri americani numerosissime, basti pensare che nella sola Filadelfia ne furono portate in scena ben 6 versioni contemporaneamente. Ne conseguì una vera e propria "pinaforemania". L'opera veniva allestita nelle versioni più disparate: nere, per bambini, e persino con le marionette!

La soddisfazione della produzione inglese per tali risultati fu tuttavia piuttosto relativa perché dalle edizioni-pirata statunitensi non scaturivano gli attesi proventi economici ed inoltre si faceva un vero scempio del libretto che veniva continuamente rimaneggiato a seconda del tipo di edizione.

Gilbert e Sullivan ne erano indignati e Carte fu costretto a recarsi personalmente in America per accertarsi dei fatti, prima di reclamare i propri diritti.

Intanto anche a Londra si era venuta a creare una certa tensione con i direttori dell'Opera Comique.

Carte aveva infatti deciso di porre fine alla collaborazione con il teatro

a causa dei numerosi problemi amministrativi ed organizzativi che si erano presentati; così la compagnia avrebbe lasciato il teatro entro il mese di luglio di quell'anno.

Gli amministratori dell'Opera Comique, invece, erano riluttanti all'interruzione del rapporto, dato il grande successo riscosso da *Pinafore* perciò allo scadere dei termini, approfittando dell'assenza di Carte, fecero irruzione in teatro con un gruppo di scalmanati e portarono via le scenografie dello spettacolo.

Utilizzando tale materiale allestirono, quindi una versione di *Pinafore* per proprio conto, sperando di poter attirare così l'attenzione del pubblico grazie alla bellissima messa in scena. Il successo fu però molto limitato perché gli spettatori preferivano comunque la versione originale, e ben presto la compagnia finì sul lastrico.

Durante l'autunno Gilbert e Sullivan diedero inizio alla loro campagna contro le edizioni-pirata americane e organizzarono una tournée di successo allestendo *H.M.S. Pinafore* con una compagnia completamente inglese.

Gilbert iniziò a lavorare al successivo libretto quando *Pinafore* veniva ancora rappresentato all'Opera Comique, libretto che, forse suggerito dagli episodi di pirateria di cui era stato vittima, fu incentrato proprio su una storia di pirati.

Per eliminare i pericoli di plagio quest'opera intitolata appunto *The Pirates of Penzance*, esordì, senza alcuna pubblicità, al Fifth Avenue Theatre di New York il 31 dicembre 1879 dopo aver mantenuto in gran segreto anche lo svolgimento delle prove.

Il ricordo di *Pinafore* (rappresentato per l'ultima volta proprio il 30 dicembre) era però ancora troppo vivo per non influenzare il successo dei *Pirates* che, nonostante la diversa ambientazione, fu in effetti considerato come una vera e propria copia dell'opera precedente.

Ad ogni modo Gilbert & Sullivan stabilirono legalmente un loro copyright dei *Pirates* e crearono tre diverse compagnie itineranti per rappresentare l'opera in giro per l'America.

A Londra invece, *The Pirates of Penzance* debuttò il 3 aprile 1880 all'Opera Comique e vi rimase per ben 363 serate.

Come avveniva per le più antiche Ballad Operas, le Musical Comedies di Gilbert traevano spunto anche dall'attualità e dai fenomeni che la interessavano; ne è dimostrazione evidente il soggetto di *Patience*, l'opera che calcò le scene l'anno successivo ai *Pirates*.

Si trattava di una pungente presa in giro del Movimento Esteta di Wilde, allora all'apice del successo in Gran Bretagna; nello stesso tempo però, il librettista inglese non aveva perso di vista un'altra importante fonte di ispirazione e cioè le giovanili *Bab Ballads* ed in particolar modo il motivo dei tre sacerdoti (che compare più volte nella produzione gilbertiana) di *The Rival Curates*. Non c'era dubbio, all'epoca, che la storia avrebbe ottenuto ampi consensi in Inghilterra, proprio per la sua attualità, ma D'Oyly Carte temeva che sarebbe stata accolta invece tiepidamente negli Stati Uniti, dove il fenomeno dell'Estetismo era del tutto sconosciuto.

Le preoccupazioni vennero però subito dileguate, non solo perché il pubblico americano si divertiva enormemente, ma anche perché la "pazzia esteta" divenne ben presto notissima anche in USA.

Le prove di *Patience* procedettero regolarmente, Sullivan componeva le parti musicali di volta in volta, per ultimarle, con la sua solita rapidità, in soli dieci giorni; Gilbert invece si occupava con grande cura dell'allestimento. L'opera esordì il 23 aprile 1881 sempre all'Opera Comique di Londra.

Il successo venne garantito, ma ancora più popolare divenne la moda dell'Estetismo che *Patience* aveva lanciato rappresentando sulla scena gli aspetti più superficiali di quel movimento culturale, come la terminologia, la bizzarra affettazione nei modi di fare e lo strano codice di comportamento, che ben si adattavano alle vicende amorose e al motivo della satira alla base delle Musical Comedies firmate Gilbert & Sullivan.

L'opera non trovò inizialmente il pieno consenso della critica che non condivise l'immagine di frivolezza ed insulsaggine attribuita ad un fenomeno ben più complesso ed importante che con i suoi contenuti aveva apportato in soli pochi anni dei cambiamenti fondamentali nella rigida società vittoriana, tuttavia *Patience* fu un trionfo.

L'allegria delle sue canzoni, come l'efficacia della satira, le fecero tenere il cartellone per numerose serate a Londra, ed il successo continuò nell'estate del 1881 anche negli Stati Uniti, confermando quindi che il Movimento Esteta non era solo un fenomeno locale.

Negli ambienti americani divenne infatti conosciutissimo, al punto che, quando nel gennaio 1882 Oscar Wilde intraprese il suo "Lecture Tour" per gli Stati Uniti, godeva già di una grande popolarità.

Il 10 ottobre 1882, dopo 170 rappresentazioni all'Opera Comique, *Patience* e la compagnia di D'Oyly Carte⁸⁴ vennero trasferite nel nuovissimo teatro Savoy, dove le rappresentazioni continuarono fino al 22 novembre 1882⁸⁵.

Il 25 novembre dello stesso anno, contemporaneamente a Londra e a New York, venne presentata *Iolanthe*, una Musical Comedy destinata a rimanere tra le più famose di Gilbert & Sullivan per il particolare modo in cui in essa si combinano i tre diversi mondi della politica, dell'Arcadia e della fantasia. Il risultato è un'opera romantica, forse l'unica del duo in cui l'aspetto lirico finisce per prevalere sulla satira.

Per questa Musical Comedy Gilbert aveva rielaborato un soggetto delle *Bab Ballads*, mentre Sullivan, tristemente colpito dalla prematura morte della madre e poi rasserenato da un tranquillo soggiorno in Scozia, aveva creato una partitura piena di toni nostalgici e malinconici.

Anche le prove di *Iolanthe* vennero condotte in grande segretezza per evitare che comparissero edizioni-pirata, ma divennero presto famose per alcuni episodi che si verificarono tra i componenti del cast e Gilbert.

⁸⁴ Richard D'Oyly Carte fece costruire il Savoy per dare maggiore libertà agli allestimenti di Gilbert e Sullivan, ma soprattutto per la comodità del pubblico, e volle perciò che divenisse il teatro più elegante ed attrezzato di Londra. Scelse per esso una sede storica, nelle vicinanze del luogo dove una volta si erigeva il celebre Savoy Palace, residenza di Giovanni di Gaunt e dei Duchi di Lancaster, ma anche non lontano dalla Strand, la via dei teatri londinesi. Il Savoy venne costruito su disegno di C. J. Phipps, lo stesso che più tardi si sarebbe occupato del progetto per la Queen's Hall, e aveva originariamente l'ingresso principale sul lato del Thames Embankment. Qualche anno più tardi, dopo il completamento del Savoy Hotel, l'ingresso del teatro venne spostato invece sulla Strand. Nuovi lavori di ricostruzione vennero eseguiti nel 1929 per opera di Frank Tugwell e di Basil Ionides per le decorazioni. L'interno era spazioso ma nello stesso tempo intimo; era dotato di una acustica perfetta e decorato secondo un gusto semplice ma impeccabile, con disegni delicati in bianco, giallo chiaro e oro, rigorosamente rispettosi dei principi che proprio il Movimento Esteta aveva contribuito ad affermare. Per mettere il pubblico a proprio agio Carte fece in modo che in platea non arrivassero spifferi ed eliminò l'uso di tickets per il guardaroba e quello delle mance: il personale non doveva in alcun modo ricevere del denaro dal pubblico per i propri servizi e il pubblico era tenuto a non tentarlo. Il Savoy era anche celebre per essere stato il primo teatro al mondo ad essere illuminato elettricamente e ad essere dotato delle più rigorose misure di sicurezza.

⁸⁵ *Patience* venne di nuovo proposta sulle scene nel 1900 per altre 15 rappresentazioni, ma il successo della prima edizione non venne però ripetuto essendo l'opera inevitabilmente condizionata dalla breve durata del fenomeno dell'Estetismo.

Il carattere spinoso e irruento del librettista infatti, aveva messo in subbuglio l'intera compagnia e a ciò si doveva aggiungere anche la cura maniacale con cui Gilbert seguiva gli allestimenti: i costumi dovevano essere rigorosamente fedeli alla realtà storica, le prove dovevano realizzare, fin nei minimi particolari, l'idea che egli si era fatto dell'opera, perché alla fine tutto fosse perfettamente in ordine per la prima.

Un resoconto dell'atmosfera in cui la compagnia del Savoy lavorava, viene fornito da Smith che nel suo libro sulle Savoy Operas riporta:

Gilbert's domination of his ensemble in the theatre was famous, but he also occasionally influenced their private lives. During a performance of *Patience* he had intercepted what he considered to be an improper note to one of his actresses. In a fine Gilbertian rage, he confronted the four young men who had sent it and demanded they leave the theatre at once⁸⁶.

Tuttavia un cambiamento dell'ultimo minuto ci fu: si pensava infatti che l'opera dovesse intitolarsi *Perola*, anche per continuare la fortunata serie di Musical Comedies che iniziavano con la lettera "P", ma due giorni prima del debutto Gilbert cambiò il titolo in *Iolanthe*. Vi erano diverse ragioni per una modifica così importante, ma la principale era che esisteva già un'altra opera intitolata *Perola* e scritta per altro dallo stesso Henry Irving (attore di grande fama nel teatro britannico del XIX secolo), e Gilbert non aveva alcuna intenzione di invischiarsi in questioni legali per salvaguardarne il diritto d'autore.

I problemi che derivarono al cast da questo rapido cambiamento furono notevoli, dal momento che tutti gli attori avevano studiato la parte utilizzando un nome diverso, e all'ultimo momento erano stati costretti a sostituirlo in numerose battute.

Alla prima assistettero i maggiori esponenti del bel mondo britannico ed il teatro era pienissimo.

Lo spettacolo andò comunque molto bene, il teatro, al completo, rimase letteralmente sconcertato dalle particolari scenografie⁸⁷ e divertito

⁸⁶ G. SMITH, *The Savoy Operas: a new guide to Gilbert and Sullivan*, Hale, London 1983, p. 103.

⁸⁷ La messa in scena di *Iolanthe* fu particolarmente suggestiva perché per la prima volta la luce elettrica venne impiegata anche per abbellire i costumi e le acconciature degli attori ricorrendo ad un sistema a batterie.

dal modo in cui l'argomento magico riusciva ad amplificare la satira ed il *nonsense* caratteristico dei libretti di Gilbert.

Dopo il successo di *Iolanthe*, nel febbraio 1883, Gilbert e Sullivan rinnovarono per altri 5 anni il contratto con D'Oyly Carte, impegnandosi a creare una nuova Musical Comedy entro pochi mesi da quella firma. Lo spunto venne fornito questa volta da un poema di Alfred Tennyson: *The Princess* del 1847⁸⁸.

In realtà, nella versione di Gilbert essa non subì alcuna sostanziale modifica, se non per gli adattamenti delle parti del coro, della messa in scena e della partitura.

Il tema della Principessa (*Princess-plot*) ha un significato vitale nella produzione del librettista inglese perché ne rimase affascinato fin dall'inizio della sua attività teatrale e trasse da esso ispirazione per molte delle sue opere: dalle *Bab Ballads*, a *Thespis*, fino a *Princess Ida*.

Alcune interpretazioni dell'autore in chiave psicanalitica attribuiscono al *Princess-plot* un ruolo decisivo nel fissare, attraverso il topos dell'iniziazione sessuale, lo sguardo di Bab ad una fase di sviluppo anale che non si evolverà mai in quella genitale⁸⁹.

Ciò giustificerebbe l'atteggiamento misogino e masochistico che caratterizzava il comportamento di Gilbert e che soprattutto rimaneva latente in tutte le Savoy Operas⁹⁰, particolarmente in questa nuova Musical Comedy dal

⁸⁸ Il poema era di argomento esotico e mentre affrontava un tema estremamente attuale quale quello della emancipazione femminile attingeva anche all'antica narrativa persiana che era stata diffusa nel mondo anglosassone attraverso la raccolta di Henry Weber *Tales of the East* del 1812. Tennyson si ispirava a due racconti in particolare: *Lalaf and the Princess of China* che avrebbe poi avuto maggior fortuna nella versione francese col titolo di *Turandot*, ed un'altra storia incentrata sull'amore tra un principe persiano e la regina delle Amazzoni.

⁸⁹ Sull'argomento afferma Eden: «The taboo on sexual life as such remains, but the species must continue. Though held by Gilbert for special reasons, it a position not unlike the conventional Victorian attitude which placed women beyond end above the orbit of (male) lust» (EDEN, *Gilbert and Sullivan: the creative conflict*, cit., p. 86).

⁹⁰ Il *Princess-plot* ricorre molte volte nella produzione di Gilbert sia da solo che in collaborazione con Sullivan, con soluzioni diverse, in: *Thespis*, *The Wicked World*, *Trial by Jury*, *Broken Hearts*, *Gretchen*, *Pigmalion and Galatea*, *The Sorcerer*, ed un'impronta masochistica si può cogliere anche in *Patience* e in *Iolanthe*. Dopo il 1884 il ruolo più attivo di Sullivan nella collaborazione fece in modo che alcune soluzioni tipicamente gilbertiane quali l'intreccio magico, il ricorso alla fantasia, la rinuncia all'amore, venissero

titolo *Princess Ida*. Infatti, al di là dell'intreccio romantico, vi si può cogliere un netto rifiuto della società maschilistica da parte delle donne, che si esprime attraverso il tentativo di costituire un mondo autonomo e completamente femminile e attraverso la volontaria rinuncia alla vita sessuale.

Accanto a queste implicazioni di tipo psicanalitico però, l'ambientazione in un moderno college inglese introduce nell'opera anche elementi di attualità quali quello dell'educazione femminile e permette quindi di adottare in esso un punto di vista insolito per la maschilistica società vittoriana.

Il libretto piacque molto a Sullivan che iniziò a lavorarci nell'agosto 1883, ma i preparativi delle prove crearono diversi problemi, specialmente a causa dell'atteggiamento poco diplomatico di Gilbert e del nervosismo in cui era in preda in seguito alla nomina a cavaliere assegnata ad Sullivan. Gilbert infatti, vedeva in pericolo il suo ruolo di guida nella fortunata collaborazione; iniziarono quindi a crearsi le incomprensioni e i contrasti che a lungo andare avrebbero condotto alla rottura tra i due artisti.

Princess Ida andò in scena al Savoy il 6 gennaio 1884 proponendo una formula piuttosto anomala per le Savoy Operas: la struttura in 3 atti (prologo, I atto, II atto) e il libretto composto in *blank verses*; venne rappresentata per 246 sere senza però ottenere il successo di pubblico che ci si aspettava. Dovette infatti non convincere abbastanza gli spettatori a causa della mancanza di omogeneità tra parte recitata, effettivamente di mediocre qualità, e parte cantata, che era invece degna delle più brillanti Comic Operas.

Fu quindi inevitabile che la critica si mostrasse piuttosto ostile nei confronti del libretto di Gilbert⁹¹.

All'inizio del 1884, dopo lo scarso successo di quest'ultima Musical Comedy e i contrasti tra Gilbert e Sullivan, la loro collaborazione era ad una svolta il compositore aspirava ad un ruolo di maggior rilievo nella

bandite dalla produzione del Savoy. Tuttavia la tendenza di Gilbert al masochismo non subì sviluppi né regressioni durante questo periodo di stasi, e tornò invece a ripresentarsi nella parte finale della sua carriera in *Utopia Limited*, l'ultima Savoy Opera, e nelle opere prodotte dopo la rottura con Sullivan. Eden (*Gilbert and Sullivan: the creative conflict*, cit., pp. 92-93) fornisce interessanti indicazioni su come le implicazioni psicologiche agiscano nelle Musical Comedies di Gilbert.

⁹¹ *Princess Ida* comparve anche in una seconda versione circa 14 anni dopo. Il libretto, in 5 scene divise in 3 atti, appariva questa volta completamente modificato, grazie ad un dialogo più serrato e ad una maggiore concentrazione dell'azione.

società ed insoddisfatto del suo lavoro e dei libretti che Gilbert di volta in volta gli proponeva, desiderava ritornare a dedicarsi alla musica seria.

Sullivan, infatti, stanco dei giochi di parole e degli intrecci fantastici, desiderava che la musica avesse una propria sfera d'azione e che potesse esprimersi da sola⁹², ma per realizzare ciò aveva bisogno di un libretto dove vi fossero degli elementi realistici.

Intanto D'Oyly Carte reclamava una nuova Musical Comedy, come previsto dal contratto, e Gilbert, che inizialmente era rimasto molto offeso dalle affermazioni fatte da Sullivan, fu costretto a mettere da parte il suo orgoglio e a cominciare a lavorare ad un nuovo soggetto per mantenere in piedi la collaborazione del Savoy.

Dopo aver presentato al socio l'ennesima versione della storia della "pastiglia magica" (proposta che venne prontamente e nuovamente rifiutata), Gilbert gli suggerì una storia giapponese.

Sullivan rispose che avrebbe accettato quella nuova idea senza ulteriori discussioni e senza chiedere di che cosa si trattasse purché non vi fossero elementi inverosimili o soprannaturali.

Nasceva così, da una crisi del rapporto tra i membri del "Triumvirato" e da una ispirazione casuale, *The Mikado*, la più popolare delle Savoy Operas.

Si trattava del primo libretto firmato Gilbert & Sullivan a non essere elaborato sulla base di materiali precedenti e doveva la sua esistenza all'ostinarsi di Sullivan perché Gilbert rinnovasse il suo repertorio.

4. *La produzione di Gilbert & Sullivan dopo il Mikado.*

Dopo l'enorme successo del *Mikado* la produzione di Gilbert e Sullivan subì una breve interruzione: Sullivan tornò a dedicarsi alla musica seria componendo *The Golden Legend*, un oratorio per il Leeds Festival ispirato ad un poema di Longfellow; Gilbert invece lavorò senza troppo impegno alla creazione di un nuovo libretto che venne completato il 5 novembre 1886 e proposto al compositore.

Si trattava di *Ruddigore* e riprendeva il soggetto di una vecchia Comic Opera scritta da Gilbert per la German Reed Entertainment ed intitolata *Ages Ago*; Sullivan ebbe così a disposizione un lungo periodo di tempo

⁹² SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 127.

per comporre la partitura e riuscì quindi, stranamente, a portarla a termine senza la solita corsa dell'ultimo minuto⁹³ che aveva caratterizzato i preparativi di molte delle sue opere precedenti.

La Musical Comedy andò in scena il 22 gennaio 1887, tre sere dopo la chiusura del *Mikado* e grandi erano le aspettative del pubblico per l'opera che avrebbe fatto seguito al capolavoro giapponese, grazie alla notevole pubblicità, alle voci sulle grandi spese sostenute per l'allestimento (che fu il più costoso in assoluto per Gilbert e Sullivan) e alla rigorosa segretezza delle prove.

Una tale promozione andò bene per vendere i primi biglietti, soprattutto per la serata d'apertura, ma l'entusiasmo degli spettatori presenti il giorno della prima venne raffreddato fin dall'inizio da quel titolo particolarmente forte e impronunciabile nell'alta società.

Tuttavia, dopo lo shock iniziale, il primo atto venne accolto in maniera abbastanza positiva, fu invece il secondo atto, ed in particolar modo una scena rimasta famosa come la "scena dei ritratti", a lasciare tutti di stucco per le atmosfere troppo lugubri che erano state create sulla scena; persino la partitura di Sullivan venne giudicata troppo seria.

Era l'inizio di un lungo periodo di ritocchi, tagli, cambiamenti, che *Ruddigore* avrebbe dovuto subire. Si cominciò con il titolo, che dopo vari cambiamenti divenne definitivamente *Ruddigore*, (dall'originario *Ruddygore*) poi si elaborò il secondo atto riscrivendo canzoni, sfoltendo i dialoghi, cambiando dei nomi e rendendo l'azione più movimentata, in ultimo venne modificato anche il finale.

Dopo questa serie di trasformazioni l'opera acquistò una forma più accettabile per il pubblico, anche se continuarono a sorgere questioni intorno ad essa. Nel complesso l'accoglienza di *Ruddigore* non fu negativa, tuttavia l'esistenza di una ridotta schiera di critici e di spettatori che non avevano apprezzato completamente l'opera, era il segnale che Gilbert

⁹³ Come scrive Eden, in realtà questo comportamento adottato da Sullivan non era tanto dovuto ad una sua cattiva abitudine, quanto ai frequenti malanni di cui era vittima e soprattutto ad una ben precisa ragione tecnica: quella di salvaguardare la sua partitura da eventuali modifiche che potevano essere apportate durante le prove. Riporta infatti Eden: «Sullivan delayed the preparation of his scores simply because he knew that at any moment music might be lost through changes made at rehearsal; his delay was intended to ensure that he prepared the full score only of music which was actually to be performed. In the case of *Ruddigore* this policy was well advised, for the work was hastily revised after the first night» (EDEN, *Gilbert and Sullivan: the creative conflict*, cit., pp. 30-31).

& Sullivan non erano riusciti a ripetere la fortunata combinazione del *Mikado*. La prima edizione di *Ruddigore* infatti, venne rappresentata per 288 serate, meno della metà della Musical Comedy che l'aveva preceduta.

Se la critica la ritenne un fallimento Gilbert invece ne era particolarmente orgoglioso e non perdeva occasione per difendere il suo libretto; solo negli ultimi anni si decise ad ammettere che forse qualche errore era stato commesso, ma dividendo le responsabilità del cattivo esito dell'opera a metà con il socio Sullivan.

Le alterne fortune di *Ruddigore* rendevano necessaria una nuova Musical Comedy; la proposta di Gilbert si rivolse ancora alla vecchia storia della "pastiglia magica" e questa volta non trovò l'opposizione di Sullivan che, piuttosto noncurante permise al librettista di farne una vera e propria Musical Comedy, anche se più tardi si pentì di quella scelta quando si rese conto che i personaggi creati da Gilbert apparivano del tutto privi di umanità. Nel settembre del 1887 infatti, Sullivan rifiutò nuovamente di musicare la storia della pastiglia.

Gilbert inizialmente non volle pensare ad un nuovo soggetto, ma poi, come era avvenuto per il *Mikado* una ispirazione improvvisa gli suggerì il tema di *The Yeomen of the Guard*. L'opera era infatti stata ispirata da un manifesto della Tower Furnishing Company affisso nella stazione ferroviaria di Londra, esso raffigurava una delle guardie addette alla sorveglianza della Torre londinese, e Gilbert che era lì in attesa del suo treno venne incuriosito da quella immagine e decise che la sua nuova Musical Comedy si sarebbe sviluppata intorno alla figura di quella guardia⁹⁴.

Il soggetto risultò subito ricco di spunti narrativi ed il libretto, completato per il Natale del 1887, venne subito proposto a Sullivan e a D'Oyly Carte con il titolo di *The Yeomen of the Guard*⁹⁵.

Il compositore ne rimase soddisfatto ma una serie di difficoltà e di imprevisti⁹⁶ non gli permisero di ultimare la partitura prima dell'estate

⁹⁴ *The Yeomen of the Guard* attinse, come già altre Savoy Operas, anche al ricco materiale delle *Bab Ballads* ed in particolare ad una ballata intitolata *Annie Protheroe*, dove si racconta la storia di una ragazza che si innamora del boia della città.

⁹⁵ Prima del titolo definitivo Gilbert aveva pensato a diversi altri titoli, se ne ricordano almeno tre: *The Tower of London*, *The Tower Warden* e *The Beefeater*.

⁹⁶ Tra le varie ragioni del ritardo con cui l'opera venne allestita vi furono indubbiamente i tentennamenti di Sullivan che all'epoca era nuovamente impegnato nella composizione di

successiva; tra agosto e settembre vennero apportati alcuni cambiamenti al secondo atto e l'opera fu finalmente allestita il 3 ottobre 1888 per essere rappresentata per circa un anno con grande soddisfazione degli autori che la giudicarono tra le migliori della loro produzione.

The Yeomen of the Guard rivelò fin dall'inizio la sua natura eccezionale nell'ambito della produzione del Savoy, tanto che Gilbert e Sullivan vollero indicarla nel programma come una «new and original opera»; era infatti una Musical Comedy pervasa da toni più gravi e solenni, dove l'umorismo non si basava più sui giochi di parole ma tornava ad attingere alle forme meno scherzose del Burlesque.

Per il celebre duo inglese si trattava dunque di un tentativo di avvicinamento al teatro musicale serio ed in particolar modo alle forme della Grand-Opera; anche la struttura di *The Yeomen of the Guard* si sviluppava diversamente, per esempio l'opera non apriva con un intervento del coro, come in tutte le altre Savoy Operas, ma direttamente con un "a solo" come avveniva per le opere serie, così da dare maggior rilievo alle interpretazioni dei singoli artisti⁹⁷ piuttosto che all'effetto d'insieme.

Durante la preparazione di quest'opera i rapporti tra Gilbert e Sullivan tornarono a farsi abbastanza tesi soprattutto perché il compositore stava vedendo crescere notevolmente la sua fama di musicista impegnato, dopo il successo di *The Golden Legend*, mentre Gilbert non riusciva a godere della stessa stima. Tuttavia per portare a termine il lavoro si cercava di appianare alla meglio i contrasti che man mano andavano sorgendo. *The Yeomen of the Guard* debuttò il 3 ottobre 1888 in un clima di nervosismo generale e benché non avesse ottenuto pieni consensi da parte della critica riscosse comunque un grande successo di pubblico. Gli spettatori ne compresero probabilmente il particolare valore artistico e apprezzarono lo humour britannico di cui era ricca.

musica seria, ma vi furono anche delle motivazioni di tipo "diplomatico" dal momento che in quei mesi un'altra Musical Comedy stava raccogliendo i consensi del pubblico londinese: si trattava di *Dorothy* scritta da Alfred Cellier e rappresentata al Gaiety. Gilbert e Sullivan, benché consapevoli della buona qualità di *The Yeomen of the Guard* rimasero però incerti fino alla fine intorno all'esito che l'opera avrebbe potuto avere e preferirono ritardare il debutto in modo da evitare la competizione con altre Musical Comedies di successo.

⁹⁷ Grande spazio venne dato in questa Musical Comedy soprattutto alla prima attrice Jessie Band che era divenuta la protetta di Gilbert, nonostante non rivelasse sulla scena particolari qualità canore.

Gilbert, del resto, si era rivelato abbastanza astuto nello scegliere il tema di quella Musical Comedy e nell'ambientarla in un periodo storico considerato dagli inglesi come una età dell'oro, difficilmente cancellabile nel loro animo come nella loro memoria. Egli caricò quindi la vicenda di numerosi riferimenti storici e concentrò la sua attenzione su un personaggio che è rimasto tra i più famosi della serie del Savoy e forse il più vicino allo stesso librettista: Jack Point.

Gli amanti di *The Yeomen of the Guard* sono rimasti infatti affascinati soprattutto da questa figura sfortunata e buffa alla quale si deve buona parte della popolarità e dell'unicità di quest'opera.

Anche la partitura di Sullivan venne giudicata unica e fondamentale per il successo di *The Yeomen*, essa si ispirava alla musica di Wagner e apparve di ottima qualità nonostante le iniziali difficoltà del compositore nel cercare di compensare il libretto di Gilbert.

Il libretto infatti si rivelò particolarmente originale per la sua capacità di combinare in sé aspetti piuttosto eterogenei nella tradizione del teatro musicale; vi si possono cogliere degli elementi caratteristici del Light Entertainment come dell'opera seria, per esempio nelle cupe atmosfere che circondano la torre.

Il fatto che si trovino in esso delle componenti di diversa natura accresce la posizione ambigua occupata da *The Yeomen* all'interno del genere della Musical Comedy e in specifico delle Savoy Operas, ma d'altro canto una compenetrazione tra differenti espressioni di teatro musicale non poteva essere realizzata che secondo queste modalità; essa è una ragione ulteriore a sostegno dell'unicità di *The Yeomen of the Guard*, oltre al fatto evidente che essa venne motivata da finalità espressamente artistiche piuttosto che commerciali, diversamente che nel caso delle altre Savoy Operas.

Gilbert si indirizzò verso la materia seria anche per cercare di soddisfare le richieste di Sullivan che sentiva il suo talento sprecato nelle sciocche partiture della Musical Comedy: ne era nata un'opera di un certo valore, ma il successo limitato di *The Yeomen* aveva dimostrato che il pubblico richiedeva uno spettacolo più leggero.

I rapporti tra i due soci andavano intanto incrinandosi sempre più poiché Sullivan era intenzionato a liberarsi dai legami che lo vincolavano alla formula del Savoy e desiderava creare un lavoro drammatico dove la musica assumesse un ruolo di maggior rilievo; Gilbert invece, non voleva

passare in una posizione di secondo piano e sosteneva che la soluzione proposta dal compositore non era adatta al Savoy e al loro stile, tuttavia cercava di essere accomodante.

Quando però il compositore scrisse a D'Oyly Carte rivendicando un ruolo più attivo nella collaborazione del Savoy, per esempio durante le prove, e criticando il metodo di lavoro del socio, la situazione si fece più tesa e Gilbert lo accusò di presunzione.

Il divario tra i due artisti si faceva sempre più incolmabile, ma ancora una volta, dopo una breve guerra, la pace tornò ad essere ristabilita dietro le quinte del Savoy.

Gilbert assicurò che Sullivan avrebbe avuto voce in capitolo nella organizzazione dello spettacolo e della messa in scena, e che nella successiva Musical Comedy la musica avrebbe avuto un rilievo pari a quello del libretto. Questi si accontentò, anche perché aveva in animo di occuparsi contemporaneamente anche di musica seria, così si accordò con Carte ed un altro librettista per creare un'opera seria autenticamente inglese.

Compose quindi *Ivanhoe* che venne allestito al Royal English Opera, il teatro che Carte aveva fatto costruire a Londra esclusivamente per la Grand-Opera.

Intanto Gilbert lavorava al libretto di una nuova Savoy Opera che questa volta sarebbe stata ambientata a Venezia e alla quale anche Sullivan, affascinato da quella città, aveva subito dato la sua approvazione.

Il libretto si intitolò *The Gondoliers* e venne presentato agli altri soci l'8 giugno; Gilbert ne era particolarmente soddisfatto trovandolo brillante e divertente e la collaborazione Gilbert & Sullivan venne nuovamente ripresa, anche se i due artisti iniziarono a portare avanti dei progetti anche indipendentemente l'uno dall'altro.

Il libretto venne completato in ottobre, la musica composta in novembre, e l'opera fu presentata al Savoy il 7 dicembre 1889. Ottenne un successo immediato dal momento che fu rappresentata per 554 serate con un riscontro di pubblico sicuramente inferiore al *Mikado*, ma che lasciava i suoi autori pienamente soddisfatti.

Gilbert e Sullivan erano ritornati alle loro soluzioni più felici, quelle per cui il pubblico londinese li adorava.

La realizzazione di *The Gondoliers* aveva visto Gilbert impegnato (come al solito) in un lavoro metodico e ordinato mentre Sullivan era

costretto a trovare i ritagli di tempo, a cambiare tutto all'ultimo minuto, a lavorare velocemente, perché era impegnato contemporaneamente anche nell'allestimento dell'*Ivanhoe*.

Gilbert e D'Oyly Carte erano preoccupati per la sua salute per lo stress a cui si sottoponeva in quei momenti, così mentre questi ultimava la partitura, Gilbert si occupava già delle prove, e, se teneva in considerazione i desideri che, di volta in volta Sullivan manifestava in merito all'allestimento, lo stesso non avveniva con il cast del Savoy.

Il librettista infatti, in un secondo momento, cambiò la struttura dell'opera suddividendo i personaggi in due gruppi principali: uno maschile e l'altro femminile e assegnando loro degli spazi piccoli, anche se di una certa importanza; la compagnia non si trovò assolutamente d'accordo con la decisione di Gilbert e sorsero quindi numerosi problemi: Grossmith lasciò il cast, mentre Jessie Bond chiese un compenso più alto e creò dietro le quinte molte difficoltà; diversamente accadeva con gli attori più giovani come Decima Moore che, ancora alle prime armi, fornivano al librettista la loro piena disponibilità.

Durante le prove si lavorava sodo e anche se si era un po' in ritardo con i tempi previsti, Sullivan rimase del tutto soddisfatto del prodotto finale.

Anche il pubblico e la critica londinese accolsero *The Gondoliers* con grande entusiasmo affermando che Gilbert era finalmente ritornato allo stile che lo aveva reso celebre.

Persino la regina Vittoria volle fare rappresentare quella Musical Comedy a Windsor nel marzo 1891, come primo spettacolo allestito a corte dalla morte del principe consorte Albert, avvenuta trent'anni prima.

Molti giudicarono l'opera come la più brillante, gioiosa e solare tra quelle scritte da Gilbert, e in effetti in essa il librettista sembra aver ritrovato il suo vecchio senso della proporzione che era invece venuto meno negli ultimi tempi, dopo il cinismo di *Ruddigore* e le confuse emozioni di *The Yeomen of the Guard*. I *Gondoliers* torna dunque a celebrare l'amore, il matrimonio, la positività e a divertire attraverso i giochi di parole ed una satira controllata ed innocua.

Buona parte del merito deve essere sicuramente attribuito anche alla partitura di Sullivan che riesce a mantenere costante l'alta qualità della musica, grazie anche al maggior spazio concessogli dal libretto (per esempio all'inizio della Musical Comedy), sembra anzi proprio questa a

determinare lo stile con le sue variazioni di canzoni e danze, come era già avvenuto per il *Mikado* e per *The Yeomen of the Guard*.

Dal punto di vista musicale lo spunto è tratto dall'antica tradizione dell'opera italiana, specialmente napoletana, ma il prodotto di Sullivan ha una qualità talmente pregevole che si stenta a credere che la partitura sia stata composta da un musicista inglese.

Sfortunatamente l'atmosfera di serenità ristabilitasi al Savoy dopo l'allestimento di *The Gondoliers*, ebbe breve durata, infatti essa venne turbata da un serio contrasto sorto tra Gilbert e l'impresario D'Oyly Carte che ebbe come oggetto proprio la collaborazione del Savoy e che è divenuta celebre come la "carpet quarrel". A prescindere dalle ragioni che alimentarono il diverbio (che aveva comunque degli importanti risvolti legali ed economici) la questione dei tappeti fu solo l'ultima di una serie di incomprensioni che minavano da tempo il celebre "Triumvirato". Si trattava di un problema apparentemente di scarsa importanza, ma che nascondeva in realtà il forte conflitto di personalità che era sorto tra Gilbert e D'Oyly Carte.

In base al contratto stipulato era infatti stato stabilito che, a prescindere dalle entrate, i tre soci avrebbero diviso le spese che il teatro avrebbe richiesto, così da evitare che Carte subisse delle perdite. Si era così deciso che ogni socio avrebbe destinato alla spese per le migliorie del teatro 4000 sterline l'anno, in base al ricavato degli allestimenti.

Sebbene l'accordo fosse stato stabilito pacificamente, Gilbert non ne condivideva del tutto le finalità e ogni volta non mancava di sottolineare con i suoi soliti toni pungenti che quell'accordo andava a tutto vantaggio dell'impresario.

La polemica si accendeva periodicamente (accadde durante l'allestimento di *Patience* e più tardi con il *Mikado*) ma i toni si mantenevano sempre piuttosto pacati, non essendosi ancora presentate delle questioni di denaro.

Quando però Carte chiese agli altri soci 4500 sterline per l'allestimento di *The Gondoliers*, di cui 500 destinate alle spese per dei nuovi tappeti per lo scalone e per i corridoi del Savoy, Gilbert obiettò che, in base al contratto lui e Sullivan avrebbero dovuto provvedere soltanto alle riparazioni e non invece agli ammodernamenti del teatro.

Carte replicò che la cifra richiesta dalla sostituzione dei tappeti era stata

in realtà molto più bassa e che invece le 500 sterline in più erano dovute alle costose spese per la messa in scena dei *Gondoliers*.

Nella questione Sullivan cercò di mantenere il più a lungo possibile una posizione neutrale, anche perché doveva completare l'*Ivanhoe* e non voleva che quella polemica lo distogliesse troppo dalla musica, ma alla fine si era schierato dalla parte dell'impresario. Si attirò così tutte le ire di Gilbert, il quale giunse persino a minacciare Carte di rompere la società richiedendo indietro la parte che gli spettava.

La questione venne risolta dopo circa un anno e mezzo, e quasi naturalmente: Gilbert ammise di aver esagerato, Sullivan invitò il socio alla prima dell'*Ivanhoe* e nell'ottobre 1891 venne trovato un accordo.

I due artisti ripresero la collaborazione per il Savoy (anche perché i lavori che avevano portato avanti singolarmente non avevano condotto a buoni profitti), ma nonostante tutto quella collaborazione era ormai agli sgoccioli.

In proposito Smith afferma:

they shared professional respect, but also a suppressed sense of having been ill-used by the other. They would return together to their very profitable work, as agreeably as possible, but the days of the Savoy partnership were effectively over. The lovely light of *The Gondoliers* came from a setting, not a rising, sun⁹⁸.

Durante la "carpet quarrel", che aveva imposto una pausa piuttosto lunga al "Tiumvirato" del Savoy, i tre soci non erano comunque rimasti inattivi: Carte aveva tolto dal cartellone *The Gondoliers* per sostituirla con opere musicali di altri autori, impiegando però per il cast buona parte della compagnia di Gilbert & Sullivan. Nello stesso tempo si impegnava intensamente nell'iniziativa del Royal English Opera che inaugurò proprio con l'*Ivanhoe* di Sullivan⁹⁹.

Il compositore invece, aveva raggiunto l'apice della sua carriera grazie a quest'opera che aveva riscosso grande successo per ben 6 mesi con un totale di 155 rappresentazioni.

Si trattava di un ottimo riscontro per un'opera seria specialmente

⁹⁸ SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 204.

⁹⁹ L'iniziativa di Carte ricoprì all'epoca una certa importanza, ma venne purtroppo realizzata male poiché nonostante il successo dell'*Ivanhoe* l'impresario la presentò insieme ad altre opere che non suscitavano però gli interessi del pubblico. Con grande rammarico egli fu quindi costretto, ben presto, a vendere il teatro (che era oramai in deficit) per farlo diventare nel 1892 un Music-Hall; prese il nome di Palace Theatre ed è in attività ancora oggi sotto l'amministrazione di Mr. Andrew Lloyd Webber.

se si considera che costituiva il primo prodotto veramente inglese¹⁰⁰.

Nell'ottobre 1891 Sullivan aveva anche iniziato a lavorare ad una nuova opera intitolata *Haddon Hall* insieme al librettista Sidney Grundy; portò con sé il libretto nel suo viaggio del gennaio 1892 a Montecarlo, con l'intenzione di stendere la partitura in primavera, ma un grave attacco di reni lo fece credere spacciato e lo costrinse poi a letto per un lungo periodo.

Riprese a lavorare a *Haddon Hall* al suo ritorno a Londra, per completarla in settembre. L'opera venne poi rappresentata al Savoy fino all'aprile 1893 ottenendo grande popolarità. Anche Gilbert aveva continuato a lavorare per conto proprio scrivendo un burlesque ispirato all'*Hamlet* di Shakespeare intitolato *Rosencrantz and Guildenstern* e presentato al Vaudeville Theatre; una Comic Opera: *The Mountebanks*¹⁰¹ con musica di Cellier, rappresentata al Lyric Theatre, ed un'altra opera intitolata *Haste to the Wedding* con musiche di Grossmith, che venne data al Criterion.

Ad ogni modo le produzioni portate avanti indipendentemente non avevano condotto il celebre duo del Savoy al successo delle Musical Comedies scritte precedentemente¹⁰², forse per un limite del pubblico stesso che non riusciva a pensare l'uno senza l'altro.

Per questa ragione Gilbert decise di porre fine alla "carpet quarrel" rivedendo le proprie posizioni, pur di riprendere la collaborazione con Sullivan.

Il nuovo soggetto propostogli dal librettista era intitolato *Happy Valley*,

¹⁰⁰ La stessa fortuna non venne purtroppo ottenuta da successivi allestimenti dell'*Ivanhoe*: negli anni '90 per la Carlo Rosa Opera Company, nella stagione 1910 per la Becham Company e infine in una produzione della BBC nel 1929. Le canzoni di questa Grand-Opera, che era intanto divenuta il simbolo dell'opera seria inglese, riscossero invece grande successo negli anni '30.

¹⁰¹ Si trattava di una versione del famoso *Lozenge plot* più volte respinto da Sullivan.

¹⁰² Dopo aver visto svanire il suo sogno di diventare un grande compositore serio con il fallimento dell'*Ivanhoe*, anche Sullivan era ritornato sui suoi passi. L'opera era stata rappresentata per 160 serate, un buon numero, ma sicuramente di molto inferiore a quanto Carte sperava. In realtà l'iniziativa dell'impresario fu per l'epoca abbastanza azzardata, e muovendo da presupposti eccessivamente ottimistici, un fallimento era fin troppo prevedibile. D'Oyly Carte pensava infatti che l'*Ivanhoe* avrebbe conquistato folle di spettatori come già avevano fatto le Savoy Operas; vennero quindi sostenute spese piuttosto consistenti per l'allestimento che la scarsa affluenza di pubblico non rese possibile recuperare, e così il teatro andò in deficit costringendo l'impresario alla vendita.

ma il titolo venne cambiato in *Utopia Limited*¹⁰³ per la Musical Comedy che venne tratta da esso e che andò in scena al Savoy dal 7 ottobre al giugno 1894.

Nonostante un clima di apparente armonia fosse stato ristabilito tra Gilbert, Sullivan e D'Oyly Carte, era chiaro che la collaborazione artistica e i rapporti tra di loro non sarebbero più stati quelli di una volta, e che «la vecchia magia non avrebbe potuto essere ricreata dalla vecchia squadra e che la riconciliazione sarebbe stata fittizia»¹⁰⁴.

Tutti e tre erano però desiderosi di promuovere la nuova collaborazione e considerarono *Utopia Limited* il mezzo migliore per riuscirci.

La produzione venne avviata questa volta con criteri differenti, seguendo i suggerimenti di Sir George Grove, un amico di Sullivan che aveva preso visione del nuovo soggetto: la partitura venne composta per prima e ad essa (unica volta nella collaborazione tra Gilbert e Sullivan) seguì il libretto.

Gilbert si dimostrò piuttosto disponibile nel soddisfare le esigenze del compositore soprattutto nel cambiare e nell'addolcire i versi o nell'aggiungere canzoni che avrebbero conferito all'opera maggiori possibilità espressive; aveva anche rinunciato ad alcuni elementi specifici del suo stile, quali l'impostazione dei personaggi, per seguire le indicazioni di Sullivan.

Questi, invece, facendo tesoro dell'esperienza dell'*Ivanhoe* si era raccomandato di mantenere le spese per l'allestimento rigorosamente ai limiti del budget a disposizione.

Gilbert promise che avrebbe fatto economie ma ciò fu possibile solo fino ad un certo punto poiché la rappresentazione aveva la sua importanza e la messa in scena doveva essere preparata mantenendo alta la reputazione del Savoy, infatti era anche per merito degli spettacolari allestimenti che le Musical Comedies di Gilbert & Sullivan avevano ottenuto una tale popolarità.

Scrivendo in proposito Smith: «The Savoy Opera had a reputation for spectacle; the first new work in four years had to maintain it»¹⁰⁵.

Utopia Limited comportò anche diversi problemi organizzativi perché Gilbert, colpito dalla gotta, non poteva seguire le prove con una certa costanza; nonostante ciò esse furono portate avanti con soddisfazione,

¹⁰³ Il titolo originario *Utopia (Limited)* venne cambiato in *Utopia Limited* dopo poche rappresentazioni.

¹⁰⁴ SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 206.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 207.

anzi quella finale segnò un grande cambiamento nella produzione del Savoy poiché invece di mantenere il più stretto riserbo sui preparativi dello spettacolo (come era abitudine della compagnia, per evitare che comparissero delle edizioni-pirata) D'Oyly Carte aprì il teatro alla Stampa.

Tutti rimasero colpiti dalla perfezione della messa in scena di questa nuova Savoy Opera ma soprattutto dalla satira che si era notevolmente addolcita e ridimensionata specialmente sul tema politico.

La prima di *Utopia Limited* fu un trionfo «sentimentale» come afferma Smith, poiché nonostante gli applausi, i bis, le ovazioni per i due autori, la reazione del pubblico nasceva in realtà da una combinazione di «piacere, nostalgia e leggerezza» per la restaurazione dello storico, “Triumvirato”. Secondo quanto riporta la stampa dell'epoca, gli spettatori vennero colpiti infatti dalla particolarità dell'ambientazione e della scenografia e dall'originalità di certe trovate, ma non dall'efficacia dei giochi di parole e della satira; per esempio attesta Smith:

No satire was intended here, simply spectacle for its own sake, an eyefilling pageant of gowns and uniform inserted in the middle of the opera¹⁰⁶.

Persino i singoli numeri, per esempio le canzoni, non sembravano molto convincenti, anche se venivano richiesti diversi bis. La canzone che riscosse maggiori favori fu quella intonata dal personaggio di Captain Corchoran, ma anche questa era costituita da brani tratti direttamente da *H.M.S. Pinafore*. Dunque *Utopia Limited* venne applaudita e bissata, ma l'entusiasmo del pubblico era questa volta motivato solo dalla nostalgia mentre quello del passato nasceva anche dalla freschezza della musica e del libretto.

La critica iniziò a rendersi conto che la formula che aveva conferito a Gilbert & Sullivan un così grande successo era ormai scontata e divenne opinione generale che ogni opera del duo fosse la variazione di una sola grande Musical Comedy, e che nella loro produzione non vi fosse più alcuna novità.

Per queste ragioni, benché avesse tenuto il cartellone per ben 245 serate, *Utopia Limited* venne presto completamente dimenticata.

Si trattava in effetti, più di una rivista che di una Comic Opera dove

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 209.

veniva a mancare coerenza ed ordine grazie alla natura particolarmente irregolare del libretto e in parte anche alla stanchezza dell'invenzione.

La satira invece, secondo quanto sostiene anche Smith aveva perso buona parte della sua efficacia per produrre degli attacchi spesso soltanto nominali.

[Gilbert] appears most suspicious of his country's rank and power in the world: in 1893 Britain and her empire did occupy a "pre-eminent position among civilized nations" and the Utopians are just the kind of native population that were being drawn into the imperial fold at every turn. By having the [...] awe struck islanders apply superlatives like "greatest", "most powerful" and "wisest" to the nation, Gilbert hoped to encourage a more sensible perspective in people who revered Britain uncritically¹⁰⁷.

Lo spirito critico di Gilbert, ad ogni modo, non è motivato da altri propositi se non da quello di divertire il pubblico e non include quindi i particolari presupposti ideologici che alcuni all'epoca volevano vedervi¹⁰⁸.

Anche la musica lascia abbastanza a desiderare, essendo spesso priva delle felici soluzioni che avevano reso brillanti le precedenti Savoy Operas.

Nonostante la diversa metodologia di lavoro dettata questa volta dalle esigenze di Sullivan di dare maggior spazio alla musica, l'opera non si discosta affatto da quelle che l'avevano preceduta. Anzi non si distinguono bene in essa né la musica né la commedia e per questo *Utopia Limited* si presenta carica e verbosa come se si stesse cercando di fare tanto con troppo poco.

Così quella Musical Comedy che dava ai suoi autori promettenti speranze di successo come quelle del *Mikado*, già al terzo mese di allestimento aveva esaurito tutte le sue capacità di attrazione verso il pubblico ed era chiaro che presto sarebbe stata necessaria una nuova Savoy Opera.

In attesa della successiva produzione il Savoy aveva proposto un nuovo allestimento del *Mikado* che venne replicato a partire dal 13 marzo 1894.

La collaborazione del Savoy però entrò di nuovo in crisi quando Sullivan decise di separarsi da Gilbert dopo che questi aveva fatto pressioni per far entrare nella compagnia di D'Oyly Carte il cantante George Henschel, insegnante della prima attrice Nancy MacIntosh e sua protetta.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 210.

¹⁰⁸ G. B. Shaw ad esempio vide nelle leggi di Utopia un affermarsi del Socialismo.

Il progetto del librettisti non andò in porto così fu costretto a chiedere direttamente a Sullivan di poter continuare a lavorare insieme, ma questi era allora impegnato in altre attività e per un certo periodo non volle cedere i suoi diritti sulle Savoy Operas impedendo agli altri soci di replicarle in teatro.

Il Savoy venne allora tenuto aperto con *Mirette* di Messager, e Gilbert e Sullivan lavorarono separatamente.

Gilbert scrisse il libretto di *His Excellency* con musica di Carr, prodotto il 27 ottobre 1894 al Lyric Theatre, che ebbe un buon esordio ma che dovette essere presto sostituito a causa dell'inadeguatezza della musica al libretto (che invece era tra i migliori scritti da Gilbert).

Sullivan aveva riadattato insieme al librettista Burnard una sua vecchia operetta *The Contrabandista* presentata sempre nel 1894 al Savoy con il titolo di *The Chieftain*.

Anche quest'opera ottenne, nonostante le attese, uno scarso successo a causa della povertà del libretto, e venne tolta dalle scene dopo appena 97 rappresentazioni.

I due diversi fallimenti si verificarono quasi contemporaneamente e indussero Gilbert e Sullivan ad una nuova collaborazione per soddisfare i desideri del pubblico, pubblico che comunque negli anni '90 si presentava già molto diverso da quello che negli anni '80 aveva acclamato le loro opere.

Infatti sulla scia di quel successo era sorta in Inghilterra una considerevole produzione di Musical Comedies che si esprimeva con invenzioni sempre nuove e con prodotti di grande successo.

Ne erano derivate delle conseguenze molto importanti per il teatro musicale dell'epoca e soprattutto per la produzione di Gilbert & Sullivan: lo stile del famoso duo era stato in parte superato e si faceva sempre più difficile ottenere il tutto esaurito al Savoy; Gilbert e Sullivan si trovavano a lavorare in un clima sicuramente molto competitivo, ed il successo per loro si era fatto sempre meno scontato.

Bisognava anche considerare che il Savoy stesso era un teatro particolarmente costoso (grazie all'impianto elettrico e alle sofisticate apparecchiature di cui poteva disporre) e che poteva portare in scena, quindi, solo dei grandi successi per riuscire a coprire le spese degli allestimenti.

Ad ogni modo Gilbert e Sullivan ripresero a lavorare per la nuova Musical Comedy, *The Grand Duke*, nell'agosto 1895 e avendo Sullivan concesso il permesso di replicare le vecchie Savoy Operas, il teatro riaprì il 6 novembre 1895 con il *Mikado* e il 7 marzo 1896 presentò il nuovo prodotto.

The Grand Duke fu l'ultima e purtroppo la peggiore Musical Comedy scritta da Gilbert & Sullivan, fu un totale fallimento e ricevette critiche negative questa volta per tutte le sue 123 rappresentazioni.

Ci si rese conto che la ricca vena dei due artisti era ormai prossima all'esaurimento.

Anche il loro approccio alla propria materia, del resto, era cambiato: non c'era più la fresca originalità delle altre Savoy Operas ma questa volta un ostinato professionalismo che riduceva lo stile Gilbert & Sullivan ad una fredda formula.

Per queste ragioni molti faticavano a riconoscere nel *Grand Duke* l'ultimo prodotto del Savoy e qualcuno la considerò persino una pseudo Savoy Opera.

Essa nasceva, ancora una volta, dalla combinazione di motivi precedenti ma essi non erano mai stati elaborati in maniera così male assortita. Il motivo principale – una compagnia di attori che si assume le responsabilità di un governo e che assegna le varie cariche come se si trattasse di parti drammatiche – viene tratto da *Thespis*, l'idea della legalità della morte è tratta invece dal *Mikado*, il governo dei giochi di parole e dei nobili ridotti in miseria, dai *Gondoliers*, il motivo del bambino ritrovato era in *Princess Ida* mentre il punto di vista cinico sul matrimonio era già presente in *Ruddigore*.

In *The Grand Duke* però tutte queste componenti non si combinano naturalmente: le parti sono imposte meccanicamente e saldate attraverso coincidenze che producono solo incredulità. Essa non è permeata da un umorismo dell'assurdo bensì da un assurdo tentativo di umorismo.

A ciò si deve aggiungere il fatto che la Musical Comedy è caratterizzata in molti punti da una certa banalità che mai era stata così marcata nei precedenti libretti di Gilbert.

Persino la satira è poco studiata e perciò poco efficace. Non ci si poteva aspettare da Gilbert la coerenza classica, ma qui sembra che la coerenza manchi del tutto per la frequenza con cui si presentano situazioni fantastiche ed eccentriche.

Le canzoni presentano le stesse mancanze dell'intreccio: alcune sono troppo lunghe come se Gilbert volesse compensare la cattiva qualità con la quantità; le rime sono spesso risolte nella stupidaggine oppure improvvisate senza troppo impegno secondo un meccanismo che non può essere considerato un sistema di riferimento costante per produrre comicità.

Le speranze di successo che Gilbert riponeva nell'opera erano praticamente in queste rime "senza ragioni", nella presenza comica di una attrice dall'accento germanico (il personaggio di Mme Ilka Von Polmay, ungherese, impersonato da Julia Jellicoe), unica soluzione veramente originale; tutte le altre derivavano invece dallo splendore della messa in scena e dello spettacolo.

Anche la partitura di Sullivan non appare più quella di una volta poiché si avverte una certa stanchezza, una mancanza di grazia e persino in quelli che sono gli elementi caratteristici del suo stile si avverte qualche incertezza al punto che le parole stesse risultano talvolta difficilmente comprensibili. Si avverte infatti anche qui una eccessiva cura per la forma e la struttura della Musical Comedy piuttosto che per la ricerca di trovate originali.

The Grand Duke come già prima *Utopia Limited* si rivelava in sostanza uno spettacolo fine a se stesso con ben pochi elementi della Musical Comedy ma soprattutto dello stile di Gilbert & Sullivan.

I giudizi del pubblico e della stampa confermavano una tale impressione e la stessa incertezza di Gilbert nei confronti del libretto ne era una ulteriore prova; egli infatti si rese conto che le formule che avevano portato al successo le Savoy Operas non c'erano più e che inutili erano gli sforzi che si potevano fare per ritentarle: esse erano state il punto di partenza di un genere che era cominciato con Gilbert & Sullivan (un genere in cui per la prima volta la Gran Bretagna si era trovata interamente rappresentata) ma che era stato presto superato per dare vita ad una miriade di nuove e svariate Musical Comedies che andavano sotto il nome di altri librettisti e di altri compositori.

Dopo l'insuccesso del *Grand Duke*, il Savoy cercò di recuperare il denaro perso riproponendo velocemente l'ultimo allestimento del *Mikado*.

La collaborazione tra i due artisti si concluse con quest'opera, e benché non riuscissero più a ripetere il successo del passato i revivals delle loro opere continuarono ancora ad esercitare un grande fascino sul pubblico britannico e, come evidenzia Smith:

Even the audience had remained unchanged, Gilbert and Sullivan were content to become, as a team at least, classics of the past, to leave the partnership as a historical institution. As for men themselves, after the failure of *The Grand Duke*, they never spoke to one another again¹⁰⁹.

Le loro attività di uomini di teatro continuarono separatamente attraverso altre collaborazioni, ma sempre con risultati piuttosto modesti in rapporto al passato. Non frequentavano mai lo stesso ambiente e si incontravano rarissimamente, di solito in occasione del revival di qualche Savoy Opera.

Indice cronologico delle Savoy Operas con le relative fonti di ispirazione¹¹⁰:

1871 <i>Thespis</i>	Tratta da <i>The Princess</i> una Burlesque classica.
1875 <i>Trial by Jury</i>	Tratta da un poema di Gilbert pubblicato su «Fun» l'11 aprile 1868.
1877 <i>The Sorcerer</i>	Riduzione dall' <i>Elisir d'Amore</i> del 1869.
1878 <i>H.M.S. Pinafore</i>	Elaborazione di alcune <i>Bab Ballads</i> : <i>Joe Glightly</i> (1867), <i>Captain Reece</i> (1868), <i>The Bumboat Woman's Story</i> (1870).
1880 <i>Pirates of Penzance</i>	Tratta da <i>Our Island Home</i> del 1870.
1881 <i>Patience</i>	Tratta dalla <i>Bab Ballad: The Rival Curates</i> (1867) e dal lavoro di Gilbert sulla rivista «Punch».
1882 <i>Iolanthe</i>	Tratta dalla <i>Bab Ballad: The Fairy Curate</i> (1870) e dall'opera <i>The Wicked World</i> del 1873.
1884 <i>Princess Ida</i>	Ispirata al poema di A. Tennyson <i>The Princess</i> del 1847.
1885 <i>The Mikado</i>	Nessuna fonte letteraria conosciuta.
1887 <i>Ruddigore</i>	Trae spunto dall'opera giovanile di Gilbert <i>Ages Ago</i> del 1869 e dalla tradizione del Burlesque in genere.
1888 <i>The Yeomen of the Guard</i>	Ispirata ad opere precedenti: <i>The Tower of London</i> (1840) e <i>Maritana</i> (1845) e dalla <i>Bab Ballad Haunted</i> del 1866.
1889 <i>Gondoliers</i>	Trae spunto dall'operetta di Offenbach <i>Le Pont des soupirs</i> del 1861.
1893 <i>Utopia Limited</i>	Tratta da <i>The Happy Land</i> , opera scritta nel 1873.
1896 <i>The Grand Duke</i>	Riprende l'opera di Tito Mattei <i>The Prima Donna</i> del 1889 e dal libretto di Gilbert <i>The Duke's Dilemma</i> del 1853.

¹⁰⁹ SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 225.

¹¹⁰ Lo schema è tratto dal testo di Smith (*ivi*, p. 131).

5. *Il successo e la fortuna delle Savoy Operas.*

Anche dopo la morte dei membri del “Triumvirato”, i frutti di quella collaborazione hanno continuato a raccogliere consensi, specialmente nei paesi di lingua inglese. Le Savoy Operas infatti, hanno lasciato tracce molto profonde nella produzione del teatro musicale leggero, spesso determinando la fortuna dell'intero genere.

In Inghilterra quelle di maggior successo (*H.M.S. Pinafore*, *Patience*, *The Mikado*, *The Gondoliers*, ecc.) diedero origine oltre che a vere e proprie mode e manie (come era accaduto per *The Mikado*), a tutto un insieme di generi e sottogeneri musicali che talvolta finirono per superare, sia in termini di qualità che di celebrità, gli stessi capolavori di Gilbert & Sullivan.

Negli Stati Uniti invece, fu proprio l'esordio di *H.M.S. Pinafore*, allestito a partire dal 1878, a dare vita al vero e proprio teatro musicale americano, secondo formule ancora oggi di grande successo, come ad esempio quella del Musical.

Nei paesi non anglosassoni la fama delle Savoy Operas si è al contrario diffusa più lentamente, soprattutto a causa dell'intraducibilità dei libretti. Tuttavia, grazie a compagnie itineranti, all'inizio del XX secolo, esse raggiunsero una certa notorietà anche in Germania, in Russia e persino in Italia.

Nel mondo di lingua inglese le Musical Comedies di Gilbert & Sullivan hanno avuto moltissime imitazioni anche se con risultati non sempre soddisfacenti. Alcune in particolare, come *H.M.S. Pinafore* e *The Mikado*, sono state allestite più volte in questo secolo, riscontrando però un successo via via decrescente, salvo i casi di messe in scena particolari o di cast d'eccezione.

La questione delle diverse reazioni del pubblico davanti a differenti versioni di una stessa Savoy Opera interessa oggi la maggior parte degli studiosi di Gilbert & Sullivan e probabilmente racchiude in sé la chiave della loro immortalità sulle scene.

La politica della famiglia D'Oyly Carte nei confronti di queste Musical Comedies ha infatti sempre voluto salvaguardare la “classicità” del prodotto più che la sua vera e propria originalità.

Negli allestimenti dunque, non venivano modificati né partitura, né

libretto, né soprattutto messa in scena; il risultato era un'opera stanca e antiquata che difficilmente riusciva ad affascinare e divertire un pubblico non vittoriano.

In un secondo momento, però, quando la Società si rese conto dell'errore e tentò di rinnovare e di rinfrescare le Savoy Operas man mano portate in scena, si trovò a combattere con la mancanza di fondi e fu quindi costretta a rinunciare ai progetti iniziali, e a ridurre al minimo le spese per evitare il fallimento.

Un nuovo impulso venne invece dato dalle versioni americane, che interpretando le opere di Gilbert & Sullivan in chiave moderna e avvicinandole alla vita contemporanea, hanno loro restituito la freschezza e l'originalità di un tempo.

Questa tendenza, benché rifiutata da alcuni per i toni eccessivi e le troppe modifiche al testo, sembra essersi fatta sempre più marcata, per divenire oggi di certo la prevalente¹¹¹.

Smith, che si schiera dalla parte del rinnovamento, afferma in proposito che «the operas are extremely entertaining works, and they come alive only when presented with the energy and imagination and taste that good theatre demands»¹¹².

Egli considera questo nuovo atteggiamento come una vera e propria rivelazione, nell'ambito dell'allestimento di Savoy Operas, dal momento che fino ad oggi la maggior parte dei cultori ha voluto mantenere soprattutto l'immagine tradizionale ed istituzionale delle Musical Comedies, vincolandole all'idea di classici del teatro musicale e ignorando del tutto le potenzialità e l'impronta di originalità che esse avrebbero ancora potuto esprimere.

Un tale eccesso di cristallizzazione e di stilizzazione dunque, finisce per impoverirle di tutte le qualità che ne hanno decretato il successo, andando così ad intaccare anche la possibile risposta del pubblico.

Lo stesso Gilbert del resto, non era totalmente estraneo al problema, e non mancava, volta per volta, di apportare modifiche ai vari allestimenti, anche contro il parere dell'intera compagnia, che ne ribadiva invece la classicità.

¹¹¹ Basti pensare agli allestimenti più recenti del *Mikado* (cfr. p. 116).

¹¹² SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 228.

Aggiunge ancora Smith che:

Certainly Gilbert knew what he wanted when he wrote the operas. One of the great innovators of the stage direction, he planned his pieces with a total effect in mind and discouraged improvised contributions by his actors. But even he changed his conceptions¹¹³.

A prescindere però dal problema dell'allestimento, il successo delle opere firmate Gilbert & Sullivan dipende da diversi altri fattori, spesso difficilmente definibili persino dagli esperti del settore.

Occorre inoltre distinguere tra le motivazioni più propriamente vittoriane e quelle che invece ne hanno garantito la celebrità fino ai nostri giorni.

Nel primo caso si deve considerare che le Savoy Operas costituiscono il primo esempio in assoluto, almeno nel teatro musicale, di un genere di spettacolo autenticamente inglese, accessibile a tutti i tipi di pubblico ed infine rispettoso delle leggi del decoro e della morale.

Si trattava, d'altro canto, anche di un prodotto estremamente originale, per via dei contributi diversi dei due artisti: da una parte la satira aggressiva ed attuale di Gilbert, dall'altra la musica di un certo livello di Sullivan, che rispondeva perfettamente al ritmo stabilito dalle parole¹¹⁴.

Neppure si deve dimenticare che comunque entrambi erano dotati di uno spiccato intuito teatrale che permetteva loro di conoscere perfettamente ciò che il pubblico desiderava a teatro, così da poterglielo offrire.

In proposito Smith dichiara ancora che:

they provide all the material necessary for inimitable theatre-high spirited, eccentric, touching, jolly, sentimental, slightly barbed. But it demands something like the attention they devoted their productions themselves, in bright, innovative staging, attractive costumes and sets, first-rate performers and, above all, a lively and tasteful theatrical instinct¹¹⁵.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Bordman afferma che l'integrazione di parole e musica era per il pubblico una delle principali attrattive di *H.M.S. Pinafore*, poiché si trattava di avvenimento molto raro sulle scene dell'epoca e soprattutto perché si trattava della prima opera musicale in cui erano le canzoni stesse a portare avanti l'intreccio (cfr. BORDMAN, *American Operetta*, cit., p. 20).

¹¹⁵ SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 229.

Sicuramente l'impresario D'Oyly Carte possedeva questo particolare intuito e fu indubbiamente per merito suo se un certo tipo di teatro musicale, quello più popolare e leggero, ha raggiunto in Gran Bretagna una così grande notorietà.

Egli fu infatti il primo impresario ad amministrare un teatro che rappresentasse esclusivamente Musical Comedies e a promuovere questa sua iniziativa in tutti i modi.

Fece costruire un edificio teatrale che si distinse per la comodità e la novità dei mezzi ed organizzò un gran numero di tournées per poter rappresentare i suoi spettacoli anche nelle province o nei luoghi un po' più isolati e tenere quindi a bada la concorrenza delle edizioni pirata.

Probabilmente, e secondo quanto sostiene Brahms¹¹⁶, gran parte della popolarità di Gilbert & Sullivan in epoca più recente è da attribuire alla buona amministrazione che la Società di Carte e i suoi eredi hanno fatto delle Savoy Operas e delle immagini pubbliche e private dei due autori, così da creare per essi il ritratto di due perfetti e solidi vittoriani e per la loro produzione l'idea di un divertimento immortale.

Interrogandosi su cosa alimenti la celebrità di queste Musical Comedies, Brahms, suggerendo una ipotesi, scrive:

Why has (the Gilbert & Sullivan) work outlasted so many of the contemporary Musical Comedies? Well, why is the music of Offenbach still played? Surely the answer lies in the happy atmosphere in the gentle satire. And then, in the case of Gilbert & Sullivan, the "famille" D'Oyly Carte turned them into a family business, from father to son, and carried on to this day by her niece, Brigit D'Oyly Carte¹¹⁷.

In epoca più recente invece, le ragioni del grande successo di pubblico che queste opere continuano a riscuotere, si trovano quasi esclusivamente in alcune specifiche qualità grazie alle quali le Savoy Operas appaiono ancora perfettamente attuali.

Oltre che a particolari elementi tecnici, come la combinazione di canti, danze, dialoghi; la presenza di ritmi e toni lirici accanto alle battute più comiche; la trama sempre tesa ed avvincente; la satira divertente ed acuta,

¹¹⁶ C. BRAHMS, *Gilbert and Sullivan: lost chords and discords*, Weidenfeld and Nicolson, London 1975, p. 15.

¹¹⁷ *Ibidem*.

oltre alla loro speciale natura ibrida, probabilmente il merito maggiore di queste Musical Comedies è nell'essere state in grado di racchiudere entro le limitate dimensioni del palcoscenico, o nella breve durata di una canzone, un autentico pezzo di realtà.

Essa è sì, realtà politica, sociale, a volte anche storica, ma è principalmente realtà umana.

Attraverso i vari Poo-Bah, Jack Point, Iolanthe, si riescono ancora ad esprimere delle caratteristiche umane, forse più marcatamente inglesi, ma indubbiamente appartenenti ad ogni individuo: la sete di potere, l'ingenuità della giovinezza, la spavalderia, l'ansia del matrimonio.

E forse ancor di più, in queste figurine variopinte e vivaci, trovano soddisfazione i desideri del pubblico e di tutto un immaginario collettivo che, nonostante il progresso e le tecnologie avanzate, ha sempre bisogno di un territorio "esotico" in cui potersi liberare delle angosce del reale e in cui dare libero sfogo alla fantasia.

III

THE MIKADO OR THE TOWN OF TITIPU

Passiamo ora all'esame del punto centrale in questa ricerca volta ad evidenziare l'influsso esercitato da un'immagine ideale di Giappone in *The Mikado*, l'opera di maggior successo della collaborazione tra Gilbert & Sullivan. Occorre porre in evidenza che la bibliografia inglese disponibile su questa Musical Comedy, che pure risulta la più frequentemente citata tra le Savoy Operas soprattutto in rapporto alle manifestazioni dell'esotismo del teatro dell'Ottocento, riesce a fornire solo un'immagine inadeguata e parziale di essa, probabilmente frutto di uno stereotipo creato attorno alle figure di Gilbert & Sullivan e alla loro produzione. Nonostante alcuni dati attendibili sull'allestimento e sulla fortuna che l'opera ha avuto nel corso degli anni, risulta perciò difficile riuscire a cogliere tutte le sue effettive potenzialità al di fuori di quella sorta di "aura" di perfezione di cui è stata circondata grazie ad un certo tipo di studi. Tuttavia una tale interpretazione, benché limitante, si rivela nello stesso tempo estremamente significativa in rapporto all'influenza che questa Musical Comedy ha avuto sul pubblico e sulla validità della soluzione teatrale proposta dai suoi autori per la creazione di un teatro nazionale, in connessione con la realtà socio-culturale e la mentalità tipica dell'Europa del secondo Ottocento.

1. *L'ispirazione.*

Nella produzione di Gilbert & Sullivan l'esotismo è, come si è accennato, un motivo ricorrente sotto varie forme; tale motivo assume a nota dominante in modo assai particolare nel *Mikado*, che è anche la più popolare delle opere firmate dalla celebre coppia oltre che l'unica ad essere apprezzata da un pubblico non anglosassone.

Le affermazioni di Eden¹¹⁸ e di Smith¹¹⁹ illustrano in modo significativo la portata del successo del *Mikado*.

L'idea di questa Musical Comedy prese spunto dalla contagiosa moda del Giappone che, come si è già riferito, si diffuse in Europa e Stati Uniti nella seconda metà del secolo scorso. Il genio di Sullivan, così attento nell'osservare la realtà e la società a cui apparteneva, non poteva non trarre spunto da questo evento.

Eppure dopo l'evidente insuccesso di *Princess Ida* e i contrasti con Sullivan¹²⁰, Gilbert si trovò a pensare al soggetto e al libretto della successiva Savoy Opera (che sarebbe stata appunto *The Mikado*) nelle condizioni più disagiate.

Vi erano infatti diverse limitazioni al suo lavoro: innanzitutto le richieste da parte del suo socio di proporgli un soggetto incentrato su vicende e personaggi vicini alla realtà, oltre che un libretto che desse più spazio all'aspetto musicale¹²¹; c'era poi il desiderio del pubblico, a cui

¹¹⁸ «The Mikado was, is and presumably always will be the most popular of the Savoy series. It ran for two years in London, and conquered Europe into the bargain» (EDEN, *Gilbert and Sullivan: the creative conflict*, cit., p. 30).

¹¹⁹ «Unlike many masterpieces, its special status was clear from the beginning; [...] To this day *The Mikado* is quintessential Gilbert and Sullivan, not only because it displays its creators' gifts in such brilliant profusion but because, despite its familiarity, it remains a somewhat baffling if sparkling mixture of pantomime, satire, fairy-like, romance and oriental spectacle» (SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 159).

¹²⁰ Dopo *Princess Ida* i rapporti tra Gilbert e Sullivan iniziarono ad entrare seriamente in crisi. La causa principale era nel fatto che il compositore non si sentiva gratificato dal teatro musicale ed intendeva invece ritornare ad occuparsi di musica seria. Un carteggio tra i due artisti (che riportiamo parzialmente, come citato nel testo di L. AYRE, *The Gilbert and Sullivan companion*, W.H. Allen, London, 1972, p. 33) testimonia la tensione che minava i rapporti all'interno della collaborazione e la necessità di un cambiamento; Sullivan scriveva infatti al socio: «With *Princess Ida*, I have come to the end of my tether, the end of my capability in that kind of piece. My tunes are in danger of becoming mere repetitions of my former pieces [...] I have looked upon the words as being of such importance that I have been continually keeping down the music in order that not one should be lost [...] the music is never allowed to arise and speak for itself».

¹²¹ Sullivan, dopo essere stato convinto a riprendere la collaborazione con Gilbert, aveva chiesto di partecipare in maniera più attiva alla realizzazione delle Savoy Operas, per esempio nella scelta del soggetto che voleva meno legato alla fantasia, e nel ruolo della musica che, in quanto parte determinante per il successo delle loro Musical Comedies, non doveva limitarsi ad una semplice decorazione del libretto. In un primo momento Gilbert gli aveva allora proposto la famosa "storia della pastiglia" che già più di una volta

bisognava necessariamente offrire una Musical Comedy di successo, e, infine, le esigenze di D'Oyly Carte che aveva dato solo sei mesi di tempo per allestire il nuovo lavoro firmato Gilbert & Sullivan.

Così, mentre Sullivan si dedicava a tempo pieno all'hobby preferito dei cavalli e D'Oyly Carte ripristinava *Trial by Jury* e *The Sorcerer* per tenere aperto il teatro, Gilbert si isolò nel suo sontuoso studio di Harrington Gardens per la "gestazione" della nuova opera.

L'ispirazione giunse quasi subito e, sia che fosse frutto di un'illuminazione improvvisa, sia che si trattasse di un'idea già nella mente del librettista, il nuovo soggetto venne presentato a Sullivan a pochi giorni di distanza dalla loro ultima discussione.

Afferma Smith: «It is hard to say how it came about, but it did happen quickly»¹²².

Il tema sarebbe stato incentrato su una storia giapponese e venne accettato con sollievo dal compositore. Egli rimase particolarmente affascinato dai primi versi inviati da Gilbert e qualche settimana dopo iniziò a scriverne la partitura.

Che cosa però può aver indotto la famosa coppia teatrale a rivolgersi al tema del Giappone?

Le ipotesi formulabili sono piuttosto ovvie perché indubbiamente l'idea del Giappone doveva già avere attratto la curiosa mente di Gilbert attraverso la moda della *japonaiserie*, come già detto, allora particolarmente diffusa in Inghilterra e alla quale il nostro autore non fu senz'altro insensibile.

Infatti, secondo un episodio ormai leggendario e riferito dallo stesso Gilbert, a proposito dell'improvvisa ispirazione del *Mikado*:

One day when he was sitting in his library at Harrington Gardens, an antique Japanese sword fell down from the wall with a great crash. It immediately suggested a Japanese story to him, so he set down at his writing desk, picked up his quill pen and began writing in his plot-book¹²³.

aveva sottoposto alla sua attenzione, ma essa venne nuovamente respinta perché troppo simile all'intreccio di *The Sorcerer*.

¹²² SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 129.

¹²³ A. HYMAN, *Sullivan and his satellites: a survey of English operettas, 1860-1914*, Chappell and Company, London 1978, p. 56.

Un altro dato significativo è anche quello della presenza a Londra, in quel periodo, del già citato villaggio Giapponese di Knightsbridge, che stava facendo letteralmente impazzire gli inglesi e a cui anche Gilbert si rivolse per l'allestimento del *Mikado*.

Il dato è confermato da Smith:

An even more immediate influence came from only a little way east of his Kensington home. A Japanese Exhibition had just opened in Knightsbridge, including a full-scale native village complete with inhabitants. Londoners flocked to the event, intrigued by the exotic visitors, their novel dress, customs, ceremonies¹²⁴;

il quale aggiunge anche:

Gilbert thus had ready-made publicity for a Japanese show of his own, as well as technical advice on how to mount it, and he took advantage of both¹²⁵.

Il *Mikado* si rivelò dunque fin dagli inizi come un'opera particolare, unica nel suo genere, anche se il pubblico non riusciva ancora a comprenderne la ragione.

Tuttavia, benché si individuino diverse motivazioni valide per giustificarne lo straordinario successo¹²⁶, la causa principale deve essere colta proprio nel soggetto giapponese. Esso infatti destò a tal punto l'interesse del pubblico (che era già particolarmente reattivo ad un tale impulso), che diede origine, sia in Gran Bretagna che negli Stati Uniti, anche ad un'altra manifestazione maniacale della moda giapponese: la cosiddetta "Mikadomania".

Se si pensa al clima di eccitazione generale in cui viveva una buona parte della società inglese, come ci riferiscono alcuni autori¹²⁷ e un gior-

¹²⁴ SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 130.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Affermano in proposito EDEN (*Gilbert and Sullivan: the creative conflict*, cit., p. 30) e SMITH (*The Savoy Operas*, cit., p. 130): «No doubt the chief reason for this success is the splendid surge of inspiration which seems to have come jointly to author and composer after their earlier differences»; «Certainly the best reason – the same that had produced *Patience* – was topicality».

¹²⁷ SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 130: «In 1884 the Land of the Rising Sun was very much in the public eye. It had not been many years since Perry and the American Navy had ended Japan's lordly isolation, opening the way for undreamed-of trade and *Madame Butterfly*. In Britain, the real life models for *Patience*, aesthetes like Wilde, Whistler, and Rossetti, had played a part increasing public awareness of the mysterious East by their taste in prints and pottery. In the years preceding *The Mikado*, all one sees that's Japanese had become more and more abundant»; AYRE, *The Gilbert and Sullivan*

nale dell'epoca, il «Daily Telegraph», citato da Brahms¹²⁸, la reazione del pubblico appare nel contesto perfettamente motivata.

L'idea del Giappone proposta dal *Mikado* non poteva rispecchiare la realtà di una cultura orientale, ancora completamente sconosciuta per l'Occidente, tuttavia risultava essere un'interessante sintesi delle varie immagini che di esso erano in circolazione.

In sostanza, quella di Gilbert e Sullivan si rivela un'operazione nuova e realistica, semplicemente per il suo tentativo di ricostituire una immagine dell'Oriente a volte criticata, ma poi universalmente riconosciuta e desiderata, specialmente dal pubblico del Savoy.

Il *Mikado* è in effetti la commedia per questo tipo di pubblico ed utilizza il Giappone quasi come un mascheramento allegorico dietro cui celare invece l'Inghilterra dell'epoca.

L'acume di Gilbert recupera nell'occasione un meccanismo satirico del XVIII secolo, quello della *Beggar's Opera* e, attraverso i vari personaggi, lo connette ad una idea del Giappone che, per quanto distorta, è la sintesi delle varie immagini da esso assunte nel corso dei secoli: quella del Giappone crudele (il Mikado), il Giappone comico dei jolly-japs (Ko-Ko), il Giappone raffinato e sensuale delle geishe (Yum-Yum).

I nomi dei personaggi non sembrano affatto giapponesi e spesso riescono a malapena a tenere nascoste delle caratteristiche e delle tipologie che sono invece autenticamente inglesi.

Nel *Mikado*, dunque, il Giappone si rivela solamente una facciata e l'opera si dimostra invece più inglese di qualsiasi altra Gilbert abbia mai scritto per Sullivan.

A sostegno di ciò vale la pena ricordare quanto affermato da Brahms:

companion, cit., p. 33: «London was in the mist of a Japanese craze; to be interested in Japanese art and customs was the "done thing" in fashionable circles. Yes, that was it a Japanese opera (riferendosi al *Mikado*)! Gilbert set about at once planning his characters to suit the particular talents and personalities of the leading players who had already served him so well at the Savoy».

¹²⁸ BRAHMS, *Gilbert and Sullivan: lost chords and discords*, cit., p. 138: «We are all being more or less Japanned, advertisements tell us every morning that we have Japan in London (the Japanese Exhibition in Knightsbridge), and the quaint art of a strange people, who are getting rid of their national characteristics as fast as they can, is receiving from us that form of homage which the proverb describes as the "sincerest form of flattery"».

«the town of Titipu is the mirror in which Gilbert's England holds a titled reflection-tilted because satiric»¹²⁹.

2. *L'intreccio.*

Nella città di Titipu, soggetta al governo del terribile Mikado, giunge il menestrello Nanki-Poo alla ricerca di Yum-Yum, la fanciulla di cui è innamorato e che aveva incontrato un anno prima quando era venuto a suonare nella banda municipale della città. La giovane era promessa al suo tutore Ko-Ko ma Nanki-Poo sente dire che questi era stato condannato a morte per avere infranto le leggi del Mikado che vietavano ai fidanzati di amoreggiare; pensa, allora, che Yum-Yum sia finalmente libera. Il nobile Pish-Tush lo informa, invece, che le cose non stanno proprio così: infatti Ko-Ko è stato graziato all'ultimo momento e nominato ufficialmente dal Mikado capo-boia di Titipu, per cui ora ha una posizione autorevole e sta per sposare la sua fidanzata.

Giungono, intanto, Poo-Bah, Ministro di tutti i portafogli, e Ko-Ko, che si vantano l'uno della propria nobiltà e dei poteri raggiunti grazie alle sue cariche, l'altro della sua innata capacità di individuare la gente da decapitare, la cui perdita sarebbe un vero guadagno per la società, di cui fa un lungo elenco. In realtà, però, il capo-boia non ha mai concretamente esercitato la sua carica eseguendo esecuzioni.

Nanki-Poo riesce a parlare con Yum-Yum, tornata allora dal collegio, ed a rivelarle di non essere un semplice menestrello ma il figlio del Mikado, costretto ad allontanarsi dalla Corte per sottrarsi al matrimonio con l'attempata Katisha, sua promessa sposa; i due giovani si innamorano follemente ma, non potendosi unire in matrimonio Nanki-Poo decide di suicidarsi.

Intanto giunge in città una lettera del Mikado in cui si ordina che, tempo un mese, venga compiuta una decapitazione, a pena della perdita di potere di Ko-Ko che ritornerà al suo antico destino: la condanna a morte per "flirt". Il boia riesce a trovare una soluzione convincendo Nanki-Poo a farsi decapitare, ma in cambio questi vuole la mano di Yum-Yum per

¹²⁹ *Ivi*, p. 144.

poter trascorrere l'ultimo mese di vita accanto a lei. Il patto viene accettato da entrambi.

Arriva allora Katisha per rivendicare la mano di Nanki-Poo e minaccia di svelarne l'identità, ma viene continuamente zittita dalla folla. Pertanto assicura vendetta.

Il secondo atto inizia con i preparativi delle nozze di Yum-Yum alla quale, come anche al suo innamorato, non interessa che vi sia davanti solo un mese di felicità: a loro piace vivere alla giornata! Ma ecco che si viene a scoprire che la moglie di un uomo condannato alla decapitazione è inevitabilmente destinata ad essere sepolta viva una volta divenuta vedova. Le cose si complicano notevolmente, perché giungono a questo punto il Mikado e Katisha assieme a tutta la corte; per Ko-Ko l'unica soluzione per evitare guai è mostrare un falso certificato che attesti l'avvenuta decapitazione di Nanki-Poo. Ma Nanki-Poo si scopre essere nientemeno che il figlio del Mikado!

Questi ha già preparato una giusta pena per il colpevole: verrà gettato in olio bollente o piombo fuso.

Ko-Ko chiede disperatamente aiuto al giovane menestrello ormai felicissimo sposo, ma questo gli garantisce che confesserà tutto al padre solamente alla condizione che il capo-boia sposi Katisha. Si farà vivo a nozze concluse. Alla fine avviene che Ko-Ko e Katisha non finiscono malvolentieri l'uno nelle braccia dell'altra. Nanki-Poo e Yum-Yum compaiono così davanti alla Corte, con grande collera di Katisha, che però viene subito placata.

Tutto si conclude così nella generale felicità.

3. *Il libretto e la partitura.*

Nelle Musical Comedies di Gilbert & Sullivan libretto e partitura sono difficilmente separabili, grazie alla loro capacità di procedere di pari passo nello sviluppo della idea originaria; nel caso del quadretto giapponese illustrato dal *Mikado*, questo tipo di collaborazione è ancora più evidente.

In proposito Smith afferma:

The two collaborators set the tone of their Savoy Japan from the very first note. Their achievement is unfailingly mutual. Each man has a precise and hilarious

sense of how far to go with the Orientalism, and just what its character should be. When the curtain goes up, we are confronted by a magnificent gathering of colorful males. They certainly look Japanese. Up to a point they rather sound Japanese, too¹³⁰.

L'immagine giapponese suggerita dai due artisti è in sostanza una specie di caricatura per creare la quale non occorre conoscere molto sul Giappone; bastano un libro che ne descriva usi e costumi, e qualche *japonaiserie*. Come i primi versi della Musical Comedy stessa evidenziano chiaramente:

If you want to know who we are, we are gentlemen of Japan:
 On many a vase and jar –
 On many a screen and fan,
 We figure in lively paint:
 Our attitudes queer and quaint
 We figure in lively paint:
 Our attitudes queer and quaint
 You're wrong if you think it ain't¹³¹.

Certamente essi sono rivelatori anche di una certa confusione e della mancanza di obiettività che caratterizzava in quel momento storico l'idea occidentale del Giappone e a cui anche Gilbert e Sullivan non erano sicuramente alieni.

Analizzando l'immagine giapponese del *Mikado* Smith al riguardo scrive:

To an extent the librettist treats Japan as a caricature country, though he does not really satirize it. Gilbert depends on his operatic audience having a vague conception of the empire (formerly, if not presently) as a decidedly odd place, with highly ritualized conduct, strange views on suicide and capital punishment and an arbitrary and autocratic ruler. It is a stereotyped view to which certain Japanese citizens might indeed object, but it gives Gilbert a colourful, mythic world with conventions he can exploit for his topsy-turvy purposes¹³².

Ma ancora più esplicito fu, qualche anno dopo, lo stesso Gilbert nella prefazione del libretto per bambini *The Story of the Mikado* dove, nella

¹³⁰ SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 143.

¹³¹ W. S. GILBERT, *The Mikado*, in *The Savoy Operas: the complete text of all the Gilbert & Sullivan operas as originally produced in the years 1875-1896*, Wordsworth Editions, Ware 1994, p. 315.

¹³² SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 142.

massima serietà, esprime sul Giappone un giudizio estremamente severo¹³³.

L'ambientazione giapponese non avrebbe però avuto una così vasta popolarità se non avesse invece mascherato l'acuta e pungente critica ai difetti e ai piccoli "peccati" della Inghilterra vittoriana. Sempre Smith in proposito ritiene che:

Its characters are pseudo-Japanese, but with more or less obviously Western personalities, and its humor, songs and music are essentially English ... The result is a unique balance between reality and fantasy, creating an exotic country of its own, which is why *The Mikado* has been enjoyed in countries where the other, plainly "English" operas have not¹³⁴.

I personaggi del *Mikado* sono vicini al "tipo", per gli aspetti esagerati della loro personalità, ma sono anche sufficientemente approfonditi dal punto di vista psicologico da apparire nello stesso tempo anche abbastanza realistici.

Hanno nomi curiosi che non devono assolutamente nulla al Giappone: Pitti-Sing, ad esempio, è il corrispondente di 'pretty thing' nella pronuncia dei bambini degli asili vittoriani; Katisha è la deformazione di Kate, nome perfettamente adatto allo stereotipo della zitella inglese; lo stesso vale per gli altri personaggi, che sono indicati con nomignoli onomatopeici ed estremamente divertenti.

Tra le figure più interessanti e più tipicamente "britanniche" ci sono: Nanki-Poo, giovane quasi *dandy* che rinnega il suo mondo e si innamora della bella Yum-Yum (per lei rinuncerebbe volentieri alla vita, ma poi ciò che importa è vivere alla giornata!), ci sono poi le tre sorelle, molto più simili a studentesse appena uscite dal college che non a giovani geishe e il pavido e irrequieto Ko-Ko, a proposito del quale Smith così si esprime:

We like him because he is plucky, not really impressed with himself, and,

¹³³ Gilbert critica l'alone di gloria e di trionfo di cui l'Occidente ha voluto circondare il Giappone dopo la sua vittoria sulla Russia (maggio 1905) e lo considera invece un paese non ancora completamente civilizzato che modifica ed elimina costumi e abitudini osservando i (più illuminati) Paesi europei. «So – continua – if my readers are of opinion that some of their customs, as they are revealed in this story, are curious, odd or ridiculous, they must bear in mind that the Japan of that time was unlike the Japan of today» (SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 142).

¹³⁴ *Ivi*, p. 143.

as it happens, much too tender-hearted to execute nothing he is sensible ... and with a good sense¹³⁵.

Un'altra figura interessante è inoltre quella di Poo-Bah che, per soddisfare la sua vanità, uccide volta per volta un po' del suo orgoglio di aristocratico, in cambio della immancabile "bustarella". Sempre Smith così descrive tale personaggio:

In his vast self-regarding pomposity, his devotion to his family heritage, he represents one image of Japan a British audience would think they recognized. But they would also recognize that Britain, and every other country, had its Poo-Bahs too¹³⁶.

Infine vi è la divertentissima e grottesca Katisha, che a dirla con Traversetti, è il personaggio che più di tutti:

giunge a forma definitiva nel *Mikado*, [...] una creatura tipicamente "inglese" e tutta originalmente creata da Gilbert, che ne aveva già introdotto il divertente sussiego in altre operette precedenti. È la "zitella" severa, moralista in apparenza, ma infaticabile, spregiudicata e ingegnosa nel tessere trame che soddisfino le sue segrete e inappagate speranze matrimoniali. È anch'essa, Katisha, una piccola "ruga" della vecchia Inghilterra; uno specchio di quelle mediocri duplicità morali nella cui fibra discreta, resistente e guardinga Gilbert affonda l'arma impietosa della tagliente *clownerie*¹³⁷.

La satira sottile che si cela dietro le figure che vi sono indicate non venne subito compresa dalla critica inglese e il *Mikado* si trovò al centro di un divertentissimo "complotto" diplomatico.

Durante la stagione teatrale 1906-1907 venne, infatti, censurato dall'autorevole Lord Chamberlain, in occasione della visita a Londra del Principe del Giappone Fushimi. Si temeva che il trattare temi come il suicidio, le pene capitali, i ruoli autocratici di taluni personaggi in un contesto giapponese, avesse potuto recare offesa al principe e addirittura compromettere le relazioni internazionali con il Giappone.

In questa circostanza molti estimatori del *Mikado* dissero che quella Musical Comedy aveva suscitato più risa fuori dal teatro che dentro, come

¹³⁵ *Ivi*, p. 146.

¹³⁶ *Ivi*, p. 145.

¹³⁷ TRAVERSETTI, *L'operetta*, cit., p. 87.

faceva di solito durante le rappresentazioni, perché le autorità avevano temuto eccessivamente una commedia musicale ambientata in un Giappone mai esistito che rivolgeva i suoi strali non contro la società giapponese, ma contro costumi ed istituzioni tipicamente inglesi.

Se il libretto di Gilbert venne scritto in pochissimo tempo, la stessa cosa non accadde per la parte musicale; Sullivan infatti iniziò a lavorare alla partitura poco prima del Natale 1884, ma la morte della vedova di suo fratello Frederich turbò enormemente la sua vena creativa e il pensiero di avere dei nipotini orfani e privi di ogni sostegno, nella lontana Los Angeles, rallentò la capacità compositiva del musicista.

Sullivan era però abituato a lavorare in tempi spesso molto brevi ed infatti riuscì ad avere pronto quasi tutto il primo atto per il 18 febbraio, giorno in cui Gilbert aveva stabilito di presentare il libretto alla compagnia del Savoy.

Il finale venne composto in una sola nottata il 3 marzo ed il *Mikado* debuttò il 14 marzo 1885 al Savoy, entro i termini stabiliti da D'Oyly Carte.

L'originalità di questa Musical Comedy è determinata anche dal modo in cui si compenetrano e si equilibrano in essa le sue diverse componenti, per esempio nel rapporto tra Oriente e Occidente, nel rapporto tra realtà e fantasia, nella caratterizzazione dei personaggi, ma soprattutto nell'alternarsi di parole e musica, come è proprio dello stile di Gilbert & Sullivan.

Un articolo dell'«*Illustrated Sporting and Dramatic News*», un giornale dell'epoca, che recensiva proprio il primo allestimento del *Mikado*, utilizza una bellissima metafora per descrivere il particolare affiatamento di musica e parole nella produzione del celebre duo inglese, affermando che:

una cosa è molto sorprendente nell'opera e questa è il fascino con cui musica e parole sono state adattate l'una alle altre sia nel suono che nel contenuto. Più di una delle canzoni, per me, evocava irresistibilmente una gara di corsa tra due cani: Parole e Musica che rincorrono l'Idea-lepre con le stesse probabilità di vincere, attraverso tutti i suoi scarti e movimenti a zig-zag¹³⁸.

La musica infatti condisce il libretto di uno spregiudicato sapore parodistico e satirico che ne rafforza i toni; ha un andamento generale

¹³⁸ *The captious critic*, cit.

caratterizzato da delicati orientalism, elegantemente contaminati con antiche danze inglesi e moderni ritmi sincopati.

Sullivan ricorre infatti alla scala a cinque note, tipicamente orientale e ad un fraseggio repentino e piuttosto a scatti. Il tono spregiudicato e satirico si adegua perfettamente alle situazioni comico-grottesche del libretto, distaccandosi notevolmente dal modello operettistico viennese, per accostarsi, invece, più ad Offenbach, anche per venire incontro così al gusto di un pubblico desideroso di ascoltare una musica facilmente orecchiabile.

Particolarmente bella è la lunga *ouverture* che apre il primo atto e che venne arrangiata dall'assistente di Sullivan, Hamilton Clarke; l'accompagnamento del clarinetto e del fagotto prevale sugli altri strumenti, soprattutto per la canzone di Yum-Yum, *The Sun whose Rays*, in cui viene anche evocato l'inizio della fuga in sol minore per organo di Bach. Altri pezzi celebri sono poi: *A Wandering Minstrel*, cantata da Nanki-Poo nel primo atto; *Three Little Maids*, sempre nel primo atto, in cui si presentano le tre sorelline; *Tit Willow*, duetto tra Ko-Ko e Katisha e soprattutto la marcetta *Miya Sama, Miya Sama*, al suono della quale fanno ingresso il Mikado e la sua corte, marcetta suggestiva che evoca lontane immagini giapponesi, tratta dalla musica di un originale canto di guerra nipponico. Celebri sono infine anche *My Object all Sublime* cantata dal Mikado, *The Flowers that bloom in the Spring* di Nanki-Poo e *I've got a little list* cantata da Ko-Ko.

Vengono indicate di seguito le singole canzoni del *Mikado*:

Atto I

If you want to know who we are (Coro iniziale)

A Wandering Minstrel (Nanki-Poo)

Our Great Mikado (Pish-Tush)

Young man, despair... (Pooh-Bah, Nanki-Poo, Pish-Tush)

I've got a little list (Ko-Ko)

Three Little Maids (Yum-Yum, Peep-Bo, Pitti-Sing)

So Pardon Us (Yum-Yum, Peep-Bo, Pitti-Sing, Pooh-Bah)

Were you not to Ko-Ko plighted (Nanki-Poo, Yum-um)

Trio del tre ragazze

Finale

Oh Fool, that flees (Katisha)

Atto II

The Sun whose Rays (Yum-Yum)
 Madrigale (Yum-Yum Pitti-Sing, Nanki-Poo, Pish-Tush)
Here's a how-de-do! (Yum-Yum, Nanki-Poo, Ko-Ko)
March of the Mikado Troops (Coro, Mikado, Katisha)
My Object all Sublime (Mikado)
The criminal cried, as he dropped him down... (Ko-Ko, Pitti-Sing, Pooh-Bah e Coro)
 Glee: *See how the Fates their gifts allot...* (Pitti-Sing, Katisha, Ko-Ko, Pooh Bah, Mikado)
The Flowers that Bloom in the Spring (Nanki-Poo, Yum-Yum)
Hearts do not Break! (Katisha)
Tit-Willow (Ko-Ko)
 Finale

La musicalità, espressa attraverso le canzoni e i motivi indicati, è senz'altro una caratteristica che il *Mikado* pone bene in evidenza sia dal punto di vista del libretto, dove le soluzioni di ritmo e di rima elaborate da Gilbert risultano particolarmente felici, sia dal punto di vista della partitura, che corrisponde perfettamente al testo e lo completa attraverso variazioni ed elaborazioni melodiche.

Le notevoli capacità di Sullivan, quali inventiva, gusto, varietà, esperienza musicale, si esprimono inoltre validamente anche nella caratterizzazione dei personaggi, attribuendo ad ognuno di essi una precisa melodia.

Il procedimento appare particolarmente evidente soprattutto nei brani eseguiti a più voci o con il Coro, come sottolineato anche da Smith:

The composer does indeed give each singer his own characteristic melody-Pooh-Bah stately and "Japanese", Ko-Ko rather whining and apprehensive, Pish-Tush brisk and hearty¹³⁹.

Da un punto di vista puramente satirico, il *Mikado*, sotto l'apparente leggerezza del tema e l'insulsaggine di certe battute, affronta indubbiamente anche questioni di una certa importanza: ad esempio l'allusione al motivo del matrimonio, come passo determinante per l'esistenza economica e sociale dell'individuo, che deve essere inteso più come una conseguenza del buon senso (come fa Ko-Ko nei confronti di Katisha) che non come avventata scelta d'amore; l'allusione fisica ad alcuni personaggi della realtà contemporanea; il motivo delle mode; e, infine, forse il più rilevante, il tema politico.

¹³⁹ SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 148.

La satira di Gilbert si scaglia infatti con più vigore proprio contro la rigidità di certi codici di comportamento, in particolare contro quello stabilito dalla Corte, come i primi versi del *Mikado* mettono bene in evidenza:

If you think we are worked by strings, like a Japanese marionette, you don't understand these things: it is simply Court etiquette¹⁴⁰.

Ma ancor di più contro quelli stabiliti dalle leggi in genere, che spesso, si rivelano nella loro applicazione concreta illogiche e inefficaci, come sottolineato anche da Smith: «The Law is the Law, and the punishment is the punishment»¹⁴¹.

Il Mikado diviene quindi il simbolo violento e quasi demoniaco di questo grande potere¹⁴².

Al riguardo, le battute di Ko-Ko, nella fine del secondo atto, appaiono particolarmente significative:

Ko-Ko: «It's like this: when your Majesty says, "Let a thing be done", it's as good as done – practically, it is done – because your Majesty's will is law. Your Majesty says, "Kill a gentleman", and a gentleman is told off to be killed. Consequently that gentleman is as good as dead – practically he is dead – and if he is dead, why not say so?

Mikado: "I see. Nothing could possibly be more satisfactory"»¹⁴³.

4. *L'allestimento*.

Le prove del *Mikado* furono lunghe e difficili specialmente per la costante presenza di Gilbert sulla scena; era infatti notorio che egli fosse particolarmente meticoloso nel corso delle prove e molto esigente con gli attori della compagnia.

¹⁴⁰ GILBERT, *The Mikado*, in *The Savoy Operas*, cit., p. 315.

¹⁴¹ SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 152.

¹⁴² Sulla figura del Mikado nella omonima Musical Comedy, scrive Smith (*The Savoy Operas*, cit., p. 152): «The great Mikado himself is a supreme Gilbertian achievement, especially considering he is not on stage far very long. But this "pantomime king" establishes him self at once, helped along by the impression we have already gathered from his legal code. In spirit he is derived from the genial violence of the *Bab Ballads*, like the tale of *King Borria Bungalee Boo*, a cannibal monarch whose court includes "haughty Pish-Tush-Pooh-Bah"! In modern productions he is played rather too demoniacally. His real character is hair-raisingly sympathetic and debonair, adding to the horror of his weird edicts».

¹⁴³ GILBERT, *The Mikado*, in *The Savoy Operas*, cit., p. 371.

Brahms, riportando le affermazioni di alcuni critici ed esperti di teatro dell'epoca, ricostruisce con le seguenti espressioni la cura perfezionistica con cui Gilbert si dedicava alle prove:

Gilbert was, of course, to stage the opera, and he determined to take the greatest pains with it, following the comparative failure of *Princess Ida*. Weedon Grossmith once remarked that the difference between productions at the Lyceum and at the Savoy was, in the main, that at every rehearsal Irving groped for perfection, while Gilbert arrived at each rehearsal with perfection in his pocket. Irving, Hesketh Pearson explains, saw what he wanted in fitful gleams, Gilbert worked in a hard steady light from the very outset.

Although the critic H.M. Walbrook insisted that there was a remoteness from life in every facet of Gilbert's work; yet his gift for staging their works and his insistence on the correct details in uniforms and orders must be absolved from his whimsical treatments of texts¹⁴⁴.

Per la prima edizione il cast era costituito da cantanti che avevano già lavorato con Gilbert e Sullivan per diverse Savoy Operas¹⁴⁵, artisti che poi con il *Mikado* raggiunsero una grande notorietà facendo di questa Musical Comedy uno dei loro principali cavalli di battaglia.

Per creare una perfetta atmosfera giapponese Gilbert, che era solito curare sin nei minimi particolari gli allestimenti delle sue opere, non dovette andare neppure molto lontano per avere dei suggerimenti e delle ispirazioni.

Gilbert si recò infatti alla Japanese Exhibition di Knightsbridge, un autentico villaggio giapponese allestito in quel periodo a Londra e di cui si è trattato ampiamente nei paragrafi precedenti.

¹⁴⁴ BRAHMS, *Gilbert and Sullivan: lost chords and discords*, cit., p. 138.

¹⁴⁵ Il cast:

The Mikado of Japan	Mr. Richard Temple
Nanki-Poo, His Son, disguised a Wandering Minstrel, and in love with Yum-Yum	Mr. Durward Lely
Ko-Ko, Lord High Executioner of Titipu	Mr. George Grossmith
Pooh-Bah, Lord High Everything Else	Mr. Rutland Barrington
Pish-Tush, A Noble Lord	Mr. Frederick Bovill
Yum-Yum	Miss Leonora Brahm
Pitti-Sing Three Sisters-Wards of Ko-Ko	Miss Jessie Bond
Peep-Bo	Miss Sybil Grey
Katisha, An Elderly Lady, in love with Nanki-Poo	Miss Rosina Brandram
Chorus of school-girls, nobles, guards and coolies.	

Tra gli abitanti del villaggio ne assunse due: un ballerino ed una geisha perché insegnassero agli attori della compagnia ad avere un corretto portamento giapponese; per esempio: come camminare con i caratteristici passettini e i piedi un po' in dentro; come sorridere; come usare i ventagli in maniera espressiva, ondeggiandoli in modo da cogliere la giusta luce, ecc. Si racconta in proposito che la piccola geisha scelta da Gilbert conoscesse solo tre parole in inglese: "Six pence, please", cioè il prezzo di una tazza di caffè o di tè che alla stessa offriva all'interno dell'Esposizione, ma che con la grazia e l'espressività dei gesti fosse in grado di spiegarsi perfettamente con gli attori e di insegnar loro tutto ciò che era necessario perché essi nella loro interpretazione potessero adeguatamente evocare le giuste sensazioni e le immagini proprie del mondo giapponese¹⁴⁶.

Per soprintendere ai costumi Gilbert si avvale invece di Arthur Doisy che faceva parte della Legazione nipponica a Londra, e che lavorò in collaborazione con lui. Il librettista infatti era solito preparare personalmente i bozzetti, i costumi e le scenografie, collaborando con sarti e falegnami.

I lavori per gli scenari richiesero, per esempio, un lungo periodo di preparazione, poiché sembra che, dopo aver scelto le scenografie di maggiore effetto per i due atti del *Mikado* (che poi furono quelle della Corte e del giardino giapponese) furono necessari ben dodici bozzetti prima di trovare la messa in scena definitiva.

I costumi, splendidi, erano in parte originali, in parte copie degli abiti ufficiali dell'Imperatore e vennero realizzati in seta giapponese, rispettando fedelmente i modelli autentici.

Affermano in proposito Allen e Smith:

The splendour of the costumes, rich and varied, closely studied from Japanese fashions, received an ample share of notice¹⁴⁷.

The strikingly colourful costumes were made from Japanese silk purchased at Liberty's, the modish department store which had also supplied the aesthetic prints for *Patience*. Other of the costumes were originals of real value and antiquity. Katisha's formidable presence was enhanced by a gown two hundred years old. The Mikado's robe was a replica of the Emperor's officials dress, and the grotesque mask worn by his guard were exact copies as well¹⁴⁸.

¹⁴⁶ BRAHMS, *Gilbert and Sullivan: lost chords and discords*, cit., p. 138.

¹⁴⁷ R. ALLEN, *The first Night Gilbert and Sullivan*, Chappell and Company, London 1975, p. 239.

¹⁴⁸ SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 130.

Vennero acquistate anche delle antiche armature, che provenivano direttamente dal Giappone, ma che poi non vennero mai utilizzate perché troppo piccole o troppo pesanti per il cast e, per le scenografie, anche diversi paraventi e ventagli.

L'antica spada giapponese che aveva suggerito l'idea del *Mikado* venne portata da George Grossmith (Ko-Ko) come portafortuna durante la prima.

Quei costumi così sontuosi e decorati erano però anche particolarmente scomodi per gli attori; infatti alcune recensioni ricordano che George Grossmith, già nervoso per il debutto, si trovò talmente a disagio nel suo abito di scena, da compromettere la sua interpretazione del primo atto¹⁴⁹.

L'attrice Jessie Bond (Pitti-Sing) invece, riuscì ad utilizzare il costume a suo vantaggio poiché, indossando un *obi*¹⁵⁰ più grande degli altri, evidenziò sulla scena il suo personaggio risultando alla fine particolarmente apprezzata dal pubblico. Al riguardo Allen riporta infatti quanto segue:

Jessie Bond, as usual, according to the «Daily News», “gave all possible charm and vivacity to the character and the music of Pitti-Sing” [...] Diminutive Jessie divulged part of her success-secret in her memoirs: “There was nothing much to single me out from the Three Little Maids from School, so I persuaded the wardrobe mistress to give me a big obi, twice as big as any of the others. She did ... and I made the most of my big, big, bow, turning my back to the audience whenever I got a chance, and wagging it. The gallery was delighted, but I nearly got the sack for the prank! However, I did get noticed, which was what I wanted”¹⁵¹.

La particolare bellezza di quei costumi affascinò il pubblico e presto Londra si aprì agli usi giapponesi, rilanciando una nuova moda orientale. Il negozio di Liberty divenne una tappa fissa per le signore alla moda e sembra che persino le importazioni di seta dal Giappone subirono un notevole incremento grazie alla pazzia del *Mikado*¹⁵².

Una volta decisi gli scenari, i costumi e il trucco per la rappresentazione, Gilbert cominciò a lavorare sui singoli personaggi e sulle singole

¹⁴⁹ Come riporta infatti Smith (*ivi*, p. 134): «To the audience as well (G. Grossmith) seemed uncomfortable and constricted, especially in his Japanese robes».

¹⁵⁰ L'*obi* è il grande nodo di stoffa che stringe in vita il costume femminile giapponese.

¹⁵¹ ALLEN, *The first Night Gilbert and Sullivan*, cit., p. 239.

¹⁵² ASHMEAD, *The Idea of Japan 1853-1895*, cit., p. 201.

scene, ma ben presto dietro le quinte si venne a creare un tale clima di nervosismo che, data l'incertezza dell'esito e i tempi stretti per allestire la Musical Comedy, finì per contagiare tutti.

Le attrici erano in lacrime la maggior parte delle volte prima che Gilbert fosse soddisfatto della loro interpretazione; Durward Lely, per esempio, pur avendo una splendida voce, per il librettista, non era abbastanza valido nel ruolo di Nanki-Poo; George Grossmith, che invece interpretava Ko-Ko, subiva in continuazione le sue angherie al punto da non sembrare più se stesso.

Un giorno Gilbert giunse in teatro annunciando che avrebbe persino eliminato dallo spettacolo la canzone del Mikado *My Object all Sublime* e fu necessario l'intervento di una delegazione di coristi per supplicarlo di mantenere la canzone almeno nella serata della prima.

Essa fu infatti uno dei maggiori successi del *Mikado* grazie alla memorabile interpretazione di Richard Temple.

Il 14 marzo 1885 fu il giorno del debutto e quando Sullivan iniziò a dirigere l'*ouverture* la compagnia si trovava in preda alla agitazione più totale. Tutto però andò splendidamente bene, a parte il cattivo attacco di George Grossmith nel primo atto.

In platea erano stati distribuiti anche dei programmi souvenir insieme ai regolari programmi per la serata. Tale fatto viene così evidenziato da Allen:

The regular programs for this distinguished gathering resembled those of *Princess Ida* a format which was to be standard at the Savoy Theatre until *The Grand Duke*. D'Oyly Carte also provided two souvenir programs, one glossy blue, and the other buff. Both carried the special line: "On this occasion the Opera will be conducted by the Composer"¹⁵³.

Il *Mikado* aveva infatti creato un tale clima di attesa a Londra che ci si aspettava un afflusso di pubblico memorabile. Le previsioni furono infatti confermate, poiché la sala del Savoy era stracolma e nel pubblico vennero notati anche personaggi di un certo rilievo, come, ad esempio, il Duca e la Duchessa di Edimburgh, la Principessa e il Principe di Battenberg, e, tra gli altri anche James McNeill Whistler.

Si trattò di un vero e proprio trionfo e vennero richiesti così tanti bis che

¹⁵³ ALLEN, *The first Night Gilbert and Sullivan*, cit., pp. 237-238.

gli attori pensavano che lo spettacolo non sarebbe mai giunto al termine.

Le recensioni furono superlative. Sul giornale dell'epoca «The Theatre», il giorno dopo si scrisse:

nothing fresher, gayer or more captivating has ever bid for public favour than this delightful composition... The text of the *Mikado* sparkles with gems of wit, and its author's rhyming and rhythmic gifts have never been more splendidly displayed ... The *Mikado* contains half-dozen numbers, each of which is sufficiently attractive to ensure the opera's popularity; musical gems of great price¹⁵⁴,

mentre Rutland Barrington, ricordando la sera della prima, affermò – come sottolinea Allen – nelle sue memorie:

Never during the whole of my experience have I assisted at such an enthusiastic first night as greeted this delightful work. Messrs. Gilbert and Sullivan must be familiar with success by this time, but never in their brilliant partnership of sprightly music and fantastic fun has a more unanimous verdict of approval been passed upon their labours than when the curtain fell on Saturday last¹⁵⁵.

Alcuni paragonarono *The Mikado* ad un bicchiere di champagne, altri alla *Divina Commedia*, ma dato il successo riscosso fu subito chiaro che esso sarebbe rimasto nel cuore degli inglesi per moltissimo tempo: l'opera ebbe infatti ben 672 repliche solamente a Londra per la stagione 1885; venne poi riproposta innumerevoli altre volte per un totale di ben 9000 rappresentazioni tra rifacimenti e riedizioni, fino ai nostri giorni.

5. *L'evoluzione del Mikado.*

Dopo il debutto del 14 marzo, nonostante lo straordinario successo, il *Mikado* subì delle modifiche strutturali che variarono, in alcuni casi anche definitivamente, la successione di parti cantate e recitate all'interno della Musical Comedy.

Infatti, a causa dei tempi brevi delle prove, non era stato possibile adattare il libretto alle esigenze di scena e, in occasione della prima, gli attori avevano affrontato diverse difficoltà, specialmente nel riprendere fiato.

In base a quanto sostiene Smith, anche Gilbert e Sullivan non furono

¹⁵⁴ Citato in HYMAN, *Sullivan and his satellites*, cit., p. 58.

¹⁵⁵ ALLEN, *The first Night Gilbert and Sullivan*, cit., pp. 237 e segg.

pienamente soddisfatti dell'opera, e si adoperarono nel portare le opportune modifiche¹⁵⁶.

Entro poche ore diverse canzoni vennero spostate da una parte all'altra del libretto e il *Mikado* acquistò una struttura più fluida ed uniforme, come era nelle intenzioni degli autori.

Vennero modificate infatti le seguenti canzoni:

The Sun whose Rays; Quartetto di Pooh-Bah e delle tre ragazze; *The Moon and I* (nella parte di Katisha, quando elenca le sue dubbie doti di fascino).

Il *Mikado* assunse così la sua forma definitiva, anche se, alcuni punti, come la famosa "lista" di Ko-Ko, saranno destinati ad adattamenti successivi a causa dell'evoluzione culturale della società, come evidenziato da Smith¹⁵⁷.

Dopo il successo londinese, D'Oyly Carte organizzò una tournée europea e poi volle rappresentare *The Mikado* anche a New York, dove entrò in trattative con due impresari statunitensi: Duff dello Standard Theatre e Stetson del Fifth Avenue Theatre. Optò per quest'ultimo, presso il quale aveva già presentato *H.M.S. Pinafore* e *The Pirates of Penzance*, ma dovette ricorrere a numerosi stratagemmi per battere sul tempo Duff che voleva allestire una versione pirata. Mantenendo il più stretto riserbo sulle prove, facendo viaggiare la compagnia per gli Stati Uniti sotto falsi nomi, accaparrandosi tutti i costumi giapponesi reperibili a Londra e a Parigi, il 19 agosto 1885, dopo soli due giorni di prove, presentò il nuovo allestimento del *Mikado*, con grande sorpresa dell'impresario Duff. Esso riscosse lo stesso clamoroso successo ottenuto a Londra per cui Carte poté pensare di organizzare una tournée negli States e più tardi, con l'aiuto di Alfred Cellier¹⁵⁸, anche in Australia.

Dopo il debutto della Musical Comedy di Gilbert & Sullivan, in America esplose la "Mikadomania".

Sembra che chiunque possedesse una stanza riservata conosciuta come

¹⁵⁶ SMITH, *The Savoy Operas*, cit., p. 141: «he and Sullivan also had plans for altering the sequence of the text to make it flow more effectively».

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 146: «Its lyrics have been altered from time to time, according to whoever the "society offenders" of a particular moment are».

¹⁵⁸ Alfred Cellier era il musicista che sostituiva Sullivan nell'esecuzione delle varie Musical Comedies. Fu anche compositore di diverse Comic Operas, tra cui la celebre *Dorothy*.

“la stanza del Mikado” (Mikado room), piena di chincaglierie giapponesi. Tuttavia numerose furono le edizioni pirata di quest’opera e a nulla valsero i tentativi mossi da Carte per interrompere le rappresentazioni: il rispetto del diritto d’autore preteso dall’inglese, dovette cedere davanti all’esigenza del cittadino americano.

L’anno successivo il *Mikado* venne accolto entusiasticamente, nonostante il problema della lingua, anche a Berlino e a Vienna e, subito dopo, venne allestito in America anche in lingua tedesca.

Dopo essere stato rappresentato a Londra per ben due anni consecutivi venne proposto nuovamente al Savoy nel 1888, dal 7 giugno al 29 settembre (166 spettacoli) con un cast quasi identico a quello della prima edizione e preparò il pubblico alla nuova produzione di Gilbert & Sullivan, che in quell’anno era *The Yeomen of the Guard*.

Altre edizioni vennero poi proposte tra il 1895 e il 1896 (dal 6 novembre al 4 marzo, per un totale di 127 rappresentazioni), prima del debutto di *The Grand Duke*, e tra il 1896 e il 1897 (dall’11 luglio al 17 febbraio, per un totale di 226 rappresentazioni), per contenere l’insuccesso di quest’ultima Musical Comedy.

Come ricorda Allen¹⁵⁹ il Daily News sottolineò di tale nuova edizione del *Mikado* la bellezza della messa in scena giapponese, che trasformò il teatro in una vera e propria *japonaiserie*, anche se invero la mania per il Giappone si era ormai ridimensionata in Europa e anche il successo del *Mikado* si andava man mano ridimensionando.

Alla fine del secolo il *Mikado* era stato rappresentato in quasi tutto il continente europeo (Gran Bretagna, Italia, Francia, Olanda, Scandinavia, Danimarca, Russia, Croazia e Cecoslovacchia), mentre negli Stati Uniti e in Australia erano state allestite circa un centinaio di versioni tra plagi e messe in scena regolari. In Italia la prima esecuzione del *Mikado* ebbe luogo il 6 dicembre 1898 al teatro La Pergola di Firenze nella traduzione di Gustavo Macchi.

¹⁵⁹ «The Savoy programme was printed on Japanese fans, and “Gilbert and Sullivan Birthday Books” were presented to every member of the audience. The theatre was prettily decorated with Liberty silks in the Japanese colors, the electric lights were concealed by huge Japanese lanterns, and festoons of chrysanthemums were hung across the box fronts, the proscenium, and the back of the stalls» (articolo riportato in ALLEN, *The first Night Gilbert and Sullivan*, cit., p. 459).

La stessa traduzione è stata poi utilizzata anche per una recente edizione realizzata dal Teatro Massimo di Palermo, andata in scena nel maggio del 1990 per la regia di Filippo Crivelli e con le scene e i costumi di Maurizio Monteverde.

Numerose sono state le versioni in lingua straniera, tra cui se ne possono includere anche una in giapponese, in cinese e persino in industani.

Il *Mikado* è stato dunque portato in scena in così tanti paesi e in così diversi modi che si deve ritenere più universale di quanto i suoi stessi autori avessero mai potuto immaginare.

Anche le edizioni particolari furono numerose: Smith segnala una versione decadente, rappresentata a Berlino negli anni '20 (con le tre ragazze in gonna corta, un charleston nel finale del primo atto e una Yum-Yum che fa il bagno nuda nel finale del secondo) e un *Oxford-Mikado* in abiti moderni, rappresentato anch'esso attorno agli anni '20.

Gli Americani hanno prodotto diverse ed originali versioni: la *Swing-Mikado*, in versione nera, l'*Hot-Mikado* di Bill Robinson, il *Black-Mikado*, il *Cool-Mikado* ed anche un *Jazz-Mikado*.

6. *Gli epigoni del Mikado.*

Dopo il divorzio tra Gilbert e Sullivan la compagnia di Richard D'Oyly Carte al Savoy non raggiunse più gli straordinari successi di una volta. Sembrava che la vivace vena del teatro musicale inglese che era nata con quel duo, con quel duo si fosse presto esaurita.

Gli altri teatri londinesi tentarono più volte di eguagliare l'originalità delle Savoy Operas ottenendo però, nella maggior parte dei casi, solo delle mere imitazioni.

Si finì quindi per abbandonare la lezione satirica del felice sodalizio per indirizzarsi invece verso forme di teatro musicale più modeste.

Tuttavia il *Mikado* aveva lasciato un'impronta abbastanza marcata nell'immaginario anglosassone, non soltanto a teatro, dove aveva inaugurato il fortunato genere delle Musical Comedies orientali, ma anche nella mentalità vittoriana che, per ancora due decenni, continuò a pensare, più o meno inconsciamente, al Giappone come al paese delle "three little maidens" e del ridicolo Mikado, a tal punto che le immagini esotiche evocate nell'opera stessa erano state assorbite nel mondo socio-culturale di quell'epoca.

Una testimonianza significativa viene fornita da un grande nome della letteratura inglese a cavallo dei due secoli, Rudyard Kipling¹⁶⁰, il quale fu uno dei primi a raccontare il mondo giapponese attraverso la testimonianza autentica ed immediata della realtà, e anche tra i primi a cogliere la profonda discrepanza esistente tra questa e quella rappresentata da Gilbert e Sullivan.

Scriva infatti Kipling nel ricordare il suo arrivo in Giappone nel 1889:

Ovunque sbucavano ragazze di ritorno dalla scuola, a gruppi di tre; sembravano quelle che escono dalle quinte del teatro Savoy dopo la rappresentazione del *Mikado*. Ridevano tutte, senza apparente motivo; forse perché il cielo era azzurro, forse perché il sole tramontava o più semplicemente perché non avevano niente di meglio da fare¹⁶¹.

E ancora:

Quando il richshaw trainato da un bel ragazzo dalle guance lucide come mele e dal volto con tratti da basco mi catapultò nel *Mikado*, primo atto, non mi arrestai e non urlai di gioia, poiché nel mio comportamento era rimasto il decoro indiano. Giacevo su cuscini di velluto e sorridevo voluttuosamente a Pitti-Sing con la sua cintura di seta, tre enormi spilloni nei capelli nero-azzurri e gli zoccoli, grossi sette centimetri, ai piedi: ella sorrise come la fanciulla birmana nella antica pagoda di Moulmein. Ella sorrise, come una signora: così mi accolse il Giappone¹⁶².

Se la Gran Bretagna e buona parte dell'Europa credevano ancora in un Giappone di "marionette"¹⁶³, l'idea del *Mikado* non poteva dirsi assolutamente tramontata nel teatro musicale.

Earl Miner in proposito afferma che l'enorme successo aveva garantito a questa Musical Comedy una grande discendenza e il perpetuarsi della moda giapponese; infatti – continua Miner – dopo il 1885 fino alle tensioni internazionali degli anni '30, non trascorreva mese senza che qualche giornale non menzionasse una commedia giapponese o non

¹⁶⁰ Rudyard Kipling (1865-1936): scrittore e poeta tra i principali esponenti della letteratura britannica a cavallo dei due secoli e vincitore del Nobel nel 1907. Fu in Giappone in due diversi momenti: nel 1889 e nel 1892 e raccolse le sue impressioni di viaggio nel libro *From Sea to Sea* (pubblicato poi nel 1899), a metà tra reportage giornalistico ottocentesco e tradizione epistolare di viaggio, dove emergono già con forza i caratteri fondamentali del suo stile: immediatezza, ironia e dialoghi realistici.

¹⁶¹ R. KIPLING, *Da Mare a Mare*, Mondadori, Milano 1993, p. 39.

¹⁶² *Ivi*, p. 132.

¹⁶³ Cfr. testo del *Mikado* citato a p. 108.

dedicasse un articolo ad una rappresentazione pseudo-giapponese o ad un dramma propriamente giapponese¹⁶⁴. Egli giudica questa curiosità come il sintomo di un interesse ben più profondo per il Giappone, che non poteva, chiaramente, ancora esprimersi attraverso un vero e proprio realismo, né tanto meno prescindere da certe forme chiave tipicamente ottocentesche come il romanzo e il melodramma.

Erano infatti soprattutto gli intrecci romantici e le favolose messe in scena ad interessare il pubblico, anche se tra le righe si iniziava ad accennare ad alcune tematiche interrazziali e ad un primo confronto diretto tra le due diverse culture di Occidente ed Oriente.

Negli anni '90, benché con toni più dimessi e per opera di autori non della stessa levatura di Gilbert e Sullivan, sui palcoscenici inglesi si rappresenta un discreto numero di pièces musicali incentrate sul tema dell'Oriente; alcuni dei titoli erano, per esempio: *The Geisha*, *Adzuma: or the Japanese wife*, *The Mayor of Tokyo*, *Cherry Blossom River*, *A Flower of Yeddo* ed altri ancora, con due modelli di riferimento: il Giappone comico di Gilbert e Sullivan e quello tragico-romantico di Pierre Loti¹⁶⁵.

La Musical Comedy più celebre tra quelle ora citate, è rimasta senz'altro la graziosissima *The Geisha*, composta dal musicista Jones¹⁶⁶ su libretto di Owen Hall¹⁶⁷, che rese famoso un altro importante impresario britannico: George Edwardes¹⁶⁸.

¹⁶⁴ E. MINER, *The Japanese Tradition in British and American Literature*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1966, p. 57.

¹⁶⁵ Pierre Loti (1850-1923): romanziere francese specializzato nel tema esotico, arricchì i suoi scritti di una sensibilità morbida e acuta. Tra le varie opere, particolarmente noto fu, alla fine degli anni '80, il romanzo *Madame Chrysanthème* (1888) dove si narra, in una lingua scarna e pervasa di struggente malinconia, la triste vicenda di una geisha che dopo essere andata in sposa ad un ufficiale della marina americana, si uccide per il dolore quando questi l'abbandona per ritornare in patria. La vicenda divenne in Europa straordinariamente popolare e fu ripresa da Belasco e poi da Puccini per il libretto della *Madame Butterfly*.

¹⁶⁶ Sidney Jones (1869-1946): musicista di un certo successo a Londra, iniziò a lavorare per il Gaiety Theatre e poi per il Daly's dove divenne, tempo dopo, direttore di orchestra. È rimasto celebre soprattutto per la sua *The Geisha* che gli fruttò il paragone con Sullivan.

¹⁶⁷ Owen Hall: avvocato israelita il cui vero nome era in realtà Jimmy Davis, che per saldare i numerosi debiti (per questa ragione scelse infatti lo pseudonimo di Owen: 'sono debitore', Hall: 'di tutto') si dedicava anche alla stesura di alcuni libretti teatrali. Le mediocri capacità non gli hanno però assicurato il successo, nonostante una valida vena umoristica.

¹⁶⁸ George Edwardes (1855-1915): impresario di origine irlandese destinato a

L'intreccio, apparentemente complesso ed ingarbugliato, ricalca in parte, e nella struttura e nell'andamento della trama, le Musical Comedies allora in voga, ma nello stesso tempo rende possibile un approfondimento della vita e del carattere dei giapponesi.

Per la messa in scena anche Edwardes, ricordando come Gilbert avesse curato con precisione ogni elemento della scenografia giapponese per il *Mikado*, si rivolse ad Arthur Doisy, allora fondatore e vice-presidente della Japan Society, per assicurarsi che l'allestimento si presentasse come autenticamente "giapponese".

Miner riporta in proposito che le scene dello spettacolo erano state realizzate con una tale cura e splendore che si considerò il suo successo come scontato¹⁶⁹.

I tre atti della *Geisha* vennero presentati al Daly's il 25 aprile 1896 con un cast d'eccezione: Marie Tempest nella parte di Mimosa-San, Hayden Coffin in quella di Reginald Fairfax e Letty Lind in quella di Molly Seamore; ed ottenne un tale successo (ben 760 repliche) da essere paragonata, almeno per la parte musicale al capolavoro di Gilbert & Sullivan.

In proposito, Clement Scott scriveva sull'«Illustrated London News» che Londra negli ultimi anni non aveva mai visto «uno spettacolo più delizioso della *Geisha* giapponese al Daly's», e che il lavoro di Owen Hall «era un piacere dell'occhio per i colori ed una gioia dell'orecchio grazie alla piacevolissima musica di Mr. Sidney Jones e Mr. Lionel Monckton (che aveva scritto le parti aggiuntive)»¹⁷⁰.

Il successo più strepitoso lo riscosero comunque gli interpreti che si esibirono in brani rimasti poi celeberrimi, come, ad esempio, *The Amorous Fish*, cantato da Mimosa-San, *Star of My Soul*, cantato da Reginald Fairfax, *The Interfering Parrot*, cantato da Molly Seamore, mentre *Chin Chin Chianaman*, cantata da Yun-Yi, veniva fischiata per tutta Londra.

dominare il mondo del teatro musicale londinese per ben due decenni (1890-1910), e per questo noto nell'ambiente anche con l'appellativo di "The Guv'nor". Iniziò come assistente al Savoy di D'Oyly Carte, ma poi riuscì, in società con l'anziano John Hollingshead, ad assumere la direzione di due importanti teatri di Londra: il Gaiety e il Daly's, che rese celeberrimi. Fu non soltanto uno dei più noti impresari della città ma anche un vero e proprio rivoluzionario nel campo della commedia musicale.

¹⁶⁹ MINER, *The Japanese Tradition*, cit., p. 58.

¹⁷⁰ Recensione riportata in HYMAN, *Sullivan and his satellites*, cit., pp. 135-139.

La *Geisha* divenne così popolare nella città da far sorgere una nuova moda di ispirazione giapponese; nei negozi iniziarono ad essere venduti infatti prodotti di ogni tipo¹⁷¹ firmati “Geisha”.

Jones tornò successivamente ad affrontare il tema orientale in *San-Toy*, una Musical Comedy messa in scena, sempre al Daly's di Edwardes, il 21 ottobre 1899. Il libretto, questa volta opera di Edward Morton, raccontava le vicende della giovane San-Toy, figlia di un mandarino cinese che l'aveva costretta a vestirsi da ragazzo per farla sfuggire alla chiamata alle armi presso le soldatesse dell'Imperatore. Il resto della trama si concentra prevalentemente sull'amore della ragazza per un ufficiale dell'esercito inglese.

Gli interpreti principali furono Marie Tempest nel ruolo di San-Toy, Hayden Coffin in quello dell'ufficiale inglese e Rutland Barrington in quello del mandarino.

San-Toy tenne il cartellone per 768 rappresentazioni e le critiche furono positive, specie nei confronti degli interpreti. Il giornale «Era» scrisse che Edwardes aveva trionfato al Daly's, dando al pubblico ciò che desiderava, ed ancora che Edward Morton aveva composto un «primo atto promettente ed ingegnosamente costruito», con numeri musicali impiantati sul modello standard in base al quale si era soliti «valutare gli sforzi di abili scrittori di versi come il defunto Mr. Harry Greenbank e Mr. Adrian Ross e validi compositori come Mr. Sidney Jones e Mr. Lionel Monckton», che Mr. Rutland Barrington non era mai apparso di «una comicità più contenuta ed ingegnosa come nelle vesti del Mandarino [...] Mr. Hayden Coffin nei panni del Capitano Bobby Preston era in una forma eccellente sia dal punto di vista vocale che nel resto», che il «raffinato e spiritoso vocalismo» di Miss Marie Tempest aveva «trascinato con sé il pubblico, fin dalla sua prima entrata nei panni di San-Toy» appagando completamente le aspettative delle schiere dei suoi ammiratori¹⁷².

Una delle canzoni più popolari nello spettacolo era *Rhoda and her Pagoda*, un pezzo aggiuntivo di Lionel Monckton.

¹⁷¹ Il fenomeno pone in evidenza, ancora una volta, le forti implicazioni di tipo consumistico e capitalistico che erano alla base di una certa idea del Giappone e che trovarono nel teatro musicale uno dei principali canali di diffusione.

¹⁷² Recensione dall'«Era» del 22/10/1899 riportata in HYMAN, *Sullivan and his satellites*, cit., p. 144.

Dopo *San-Toy* Sidney Jones ruppe il suo contratto con Edwardes, preferendo scrivere la partitura completa di ogni opera invece di lavorare in collaborazione con altri compositori; prese così a lavorare per altre gestioni che gli avrebbero lasciato scrivere proprie partiture, ma più tardi finì per ritornare sulle sue decisioni.

La scena esotica ottenne, specialmente in Inghilterra, un gran numero di consensi; dopo il *Mikado* numerosissime furono – come si è accennato – le commedie musicali che attinsero alle atmosfere orientali. In un catalogo delle opere rappresentate a Londra tra il 1890 e il 1899 vengono elencati titoli come: *The Wall of China* (1890), *Dresden China* (1892), *A Chinese Honeymoon* (1901)¹⁷³, oltre alle tante edizioni del *Mikado*.

Del 1916 è invece *Chu Chin Chow*, fiaba musicale dell'Est, come si legge nel libretto dell'opera, scritta, diretta e interpretata da un altro grande nome del teatro musicale: Oscar Asche¹⁷⁴. Questa Musical Comedy, nonostante la guerra, ottenne ben 2238 repliche ed un enorme successo per le scenografie fantastiche ed i bellissimi costumi ispirati alle atmosfere delle *Mille e una Notte*, e per molti anni non trovò rivali, almeno per quanto riguarda gli incassi ottenuti.

Ma il tema orientale ebbe una grande popolarità soprattutto nel teatro statunitense che produsse agli inizi del XX secolo un gran numero di commedie giapponesi più o meno importanti; riedizioni del *Mikado* furono allestite nel 1910, nel 1912, nel 1926 e nel 1927, mentre alcuni revivals della *Geisha* sono documentati nel 1913 e nel 1931¹⁷⁵.

Il vero e proprio successo di questo filone, venne però ottenuto con la commedia di Belasco¹⁷⁶ *Madame Butterfly*, tratta del romanzo di J.L. Long

¹⁷³ La commedia musicale venne appositamente composta per l'attrice Louie Freear traendo ispirazione da un particolarissimo costume cinese.

¹⁷⁴ Oscar Asche (1871-1936): autore, regista, attore di teatro, fu un vero rivoluzionario nell'ambito delle produzioni a cavallo dei due secoli.

¹⁷⁵ D. BLUM, *A Pictorial History of the American Theatre*, Greenberg, New York 1956.

¹⁷⁶ David Belasco (1853-1931): commediografo e drammaturgo statunitense assai fecondo; le sue opere interessano soprattutto da un punto di vista di costume e riflettono l'ondata di realismo che pervase la narrativa americana a cavallo tra i due secoli. I temi preferiti di Belasco sono il melodramma domestico, le scene di guerra civile, le lotte di frontiera. Tra le sue opere più importanti sono da segnalare *Madame Butterfly* e *La Fanciulla del West* del 1905, che ottennero ovunque vasta rinomanza dopo essere state musicate da Puccini. Dal punto di vista scenico Belasco fu un sostenitore del Naturalismo e della

(1897) e a sua volta ispirato alla *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti. Essa venne portata in scena all'Herald Square Theatre di New York il 5 marzo 1900 dopo un grandissimo lavoro ed un notevole sforzo finanziario.

Visto il successo dell'opera, Belasco si cimentò poi in altre commedie con lo stesso tema, quali *The Darling of the Gods* del 1902 e *The Dragon Fly* del 1905, ma con minore fortuna.

Le commedie giapponesi comparvero costantemente sulle scene americane per circa 30 anni (l'ultima rappresentata fu *Hymn to the Rising sun* del 1936), per poi venire meno in occasione della guerra tra Giappone e Stati Uniti nel 1940.

Negli altri Paesi europei il motivo dell'Oriente sembra aver riscosso un successo minore rispetto al mondo di lingua inglese; lo troviamo presente in operette più tarde, come nel secondo atto di *Vittoria e il suo Ussaro* di Paul Abraham (1930) e nella *Cin-ci-là* dell'italiano Virgilio Ranzato (1925), con toni più dimessi che si rivolgono piuttosto all'atmosfera capricciosa e divertente che non ad un fedele orientalismo.

fedeltà ai dettagli materiali e trovò nell'ambientazione orientale uno spunto estremamente stimolante, se si pensa a certi suoi allestimenti come *The Darling of the Gods* (1902). Le sue esperienze costituirono poi il sostrato di riferimento per l'introduzione negli Stati Uniti di spettacoli d'avanguardia come il *Sumurun* di Max Reinhardt rappresentato a Broadway nel 1911 (per un ulteriore approfondimento vedere, AA.Vv., *Teatro Oriente/Occidente*, a cura di A. OTTAI, Bulzoni, Roma 1986).

IV CONCLUSIONI

Il Giappone si aprì definitivamente all'Occidente solo dopo il 1853, anno in cui il Capitano (poi Commodoro) Perry oltrepassò con le sue navi nere i confini interdetti da secoli dagli editti shogunali e iniziò a stipulare accordi commerciali con i giapponesi.

L'impresa venne portata a termine piuttosto rapidamente e senza particolare difficoltà grazie alla instabilità politica che caratterizzava la società nipponica in quegli anni e che si concluse nel 1868 segnando l'avvento del florido e felice periodo Meiji.

Le conseguenze che l'incontro con il Giappone ebbe sull'Occidente furono importantissime anche se esse si rivelarono solo dopo alcuni decenni. Si trattò infatti di un lento avvicinarsi che attraverso la letteratura di viaggio e l'afflusso di oggetti, prima, il collezionismo e le grandi Esposizioni Internazionali, poi, giunse infine al contatto diretto.

Fondamentale perché ciò si verificasse fu la grande popolarità di quella che, seguendo le indicazioni già fornite da Ashmead¹⁷⁷ abbiamo indicato come una "idea" del Giappone. Essa, per quanto poco veritiera, colpì profondamente l'immaginario dell'uomo occidentale, ponendosi come anello di passaggio tra l'immagine ancora medievale di un Giappone fantastico e la realtà effettiva.

La rarità di informazioni valide ed obiettive e, talvolta, la mancanza di una vera e propria volontà di conoscere il vero mondo giapponese, avevano prodotto intorno ad esso delle immagini forse poco attendibili (il Giappone crudele, il Giappone comico, il Giappone delle statuine di porcellana), ma di grande successo in Occidente.

Esse agirono infatti da stimolo creativo, riuscendo molto spesso a colmare l'assenza di idee e di modelli di riferimento che affliggeva l'uomo

¹⁷⁷ ASHMEAD, *The Idea of Japan 1853-1895*, cit.

occidentale dopo la crisi e la disgregazione dei valori borghesi, e l'avvento della società delle macchine.

Se nella pittura tale stimolo venne fornito dalle stampe di Hokusai e dalla molteplicità di oggetti giapponesi, in poesia dal simbolismo della scrittura ideografica e dalla scoperta del buddismo, in teatro, invece, esso si esprime attraverso dei percorsi più sotterranei e periferici.

Il Giappone comparve infatti sulle scene in un contesto teatrale ancora in assestamento, quale era quello dell'Inghilterra vittoriana e attraverso dei generi di spettacolo considerati secondari, come quello della Musical Comedy, esordendo con *The Mikado* della celebre coppia Gilbert & Sullivan.

Tale opera si rivela di una certa importanza se collocata all'interno di un preciso contesto da una parte come testimonianza del fatto che il Giappone entrava a far parte della cultura occidentale, e dall'altra, come capostipite di un vero e proprio genere teatrale: la Musical Comedy giapponese.

Il *Mikado* si presenta dunque come prodotto al crocevia di una serie di strade: in esso convergono la commedia e l'opera lirica, la tradizione e la novità, la cultura occidentale e quella dell'Estremo Oriente, ma amalgamandosi in maniera particolarmente originale, come testimoniato dallo straordinario successo riscosso nel corso degli anni.

L'analisi svolta attraverso questo studio ha voluto evidenziare proprio le modalità in base alle quali una tale particolarità ha potuto trovare espressione, individuandola in due diversi aspetti:

- il *Mikado* come Musical Comedy e come espressione di un teatro nazionale, quindi come forma di spettacolo che risponde alle esigenze di un certo tipo di pubblico e come segnale di inizio di una rivoluzione teatrale che si sarebbe manifestata soltanto con il XX secolo.
- il *Mikado* come immagine giapponese, un'immagine che è maschera della realtà, ma nello stesso tempo, se si pensa alla rigorosa cura degli allestimenti e all'autenticità della messa in scena, anche lo specchio fedelissimo di essa.

La validità dello spunto fornito da Gilbert e Sullivan attraverso il *Mikado* si è dunque rivelata nel tempo, dimostrando che i due artisti erano

riusciti a cogliere e a soddisfare un bisogno sempre più forte nell'uomo anglosassone: quello di conoscere la diversità. Essa però non poteva ancora essere guardata direttamente.

Attraverso la lente dell'esotismo, della satira mordace, delle messe in scena sfavillanti, infine della Musical Comedy, il *Mikado* aveva così stabilito il primo vero tentativo dell'Occidente di avvicinarsi ad una cultura così distante quale quella giapponese.

L'effetto strabiliante che esso produsse nel pubblico di lingua inglese non è ancora stato cancellato, oggi, dopo oltre cento anni. Come scrive Hyman infatti:

When the lights go dim in a theatre anywhere in the English speaking world, and the orchestra finishes playing that *ouverture* with a familiar Japanese style in the music, and the curtain goes up on the town of Titipu and the chorus or Oriental noblemen are discovered standing and sitting in attitudes – then *The Mikado* is being played for something like the millionth time; and very few men and women in the audience will be able to resist its enchanting music or sit pokerfaced at the humour of the dialogue and the wit of the lyrics¹⁷⁸.

¹⁷⁸ HYMAN, *Sullivan and his satellites*, cit., p. 214.

BIBLIOGRAFIA

- AA.Vv., *Gilbert and Sullivan papers presented at the International Conference at the University of Kansas in May 1970*, a cura di J. HELYAR, University of Kansas Libraries, Lawrence Kansas 1971.
- AA.Vv., *Le Grandi Esposizioni nel mondo 1851-1900. Dall'edificio-città alla città di edifici. Dal Crystal Palace alla White City*, Liguori, Napoli 1988.
- AA.Vv., *Letteratura, Esotismo, Colonialismo*, Cappelli, Bologna 1978.
- AA.Vv., *Teatro Oriente/Occidente*, a cura di A. OTTAI, Bulzoni, Roma 1986.
- ALLEN R., *The first Night Gilbert and Sullivan*, Chappell and Company, London 1975.
- ALONGE R., *Teatro e Spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Bari 1988.
- ARGAN G.C., *L'Arte Moderna*, Sansoni, Firenze 1990.
- ARZENI F., *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1987.
- ASHMEAD J., *The Idea of Japan 1853-1895: Japan as described by Americans and other travellers from the West*, Garland, New York 1987.
- AYRE L., *The Gilbert and Sullivan companion*, W.H. Allen, London 1972.
- BENJAMIN W., *Parigi capitale del XIX secolo: "I passages di Parigi"*, a cura di R. TIEDEMANN, Einaudi, Torino 1986.
- BERGER K., *Japonisme in Western painting from Whistler to Matisse*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- BERTINETTI P., *Il Teatro inglese del Novecento*, Einaudi, Torino 1992.
- BLUM D., *A Pictorial History of the American Theatre*, Greenberg, New York 1956.
- BORDMAN G.M., *American Musical Comedy: from Adonis to Dreamgirls*, Oxford University Press, New York 1982.

- BORDMAN G.M., *American Operetta: from «H.M.S. Pinafore» to «Sweeney Todd»*, Oxford University Press, New York 1981.
- BORSA G., *La nascita del mondo moderno in Asia Centrale. La penetrazione europea e la crisi delle società tradizionali in India, Cina e Giappone*, Rizzoli, Milano 1977.
- BRAHMS C., *Gilbert and Sullivan: lost chords and discords*, Weidenfeld and Nicolson, London 1975.
- BRIGGS A., *L'Inghilterra vittoriana*, Editori Riuniti, Roma 1978.
- CARACCILO A., *Alle origini della Storia Contemporanea*, Il Mulino, Bologna 1989.
- CELATI G., *Finzioni Occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1986.
- CHAMBERLAIN B.H., *Things Japanese*, Kegan Paul, London 1927.
- CHISOLM L., *Fenollosa: the Far East and American Culture*, Yale University Press, New Haven/London 1963.
- Civiltà teatrale del XX secolo*, a cura di CRUCIANI F. e FALLETTI C., Il Mulino, Bologna 1986.
- CORTAZZI H., *Victorians in Japan: in and around the treaty ports*, Athlone Press, London 1987.
- DIETRICH M., *The Far East: its reflection in an influence on the European theatre*, in «Theatre Research», n. 4, 1962.
- DIOSY A., *The New Far East*, Cassel and Company, London 1898.
- DOUSSET R., *Colonialismo e contraddizioni: studio sulle cause storico-sociali dell'insurrezione del 1878 in Nuova Caledonia*, Jaca Book, Milano 1971.
- EDEN D., *Gilbert and Sullivan: the creative conflict*, Fairleigh Dickinson University Press, London 1986.
- Enciclopedia dello Spettacolo*, diretta da S. D'AMICO, Le Maschere, Roma 1954-1968.
- FENOLLOSA E.F., *Epochs of Chinese and Japanese Art. An Outline History of East Asiatic Design*, William Heinemann, London 1912.
- GANZL K., *The Blackwell Guide to the Musical Theatre on record*, Blackwell, Oxford 1990.
- GEIS D., *The Gilbert and Sullivan Operas*, H.N. Abrams, New York 1983.
- GILBERT W.S., *The Savoy Operas: the complete text of all the Gilbert & Sullivan operas as originally produced in the years 1875-1896*, Wordsworth Editions, Ware 1994.

- HALL F., *Japan through American eyes: the Journal of Francis Hall. Kanagawa and Yokohama 1859-1866*, a cura di F. NOTEHELPER, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1992.
- HALL O., *La Geisha. L'istoria di una casa da thè* (libretto).
- HAUSER A., *Storia Sociale dell'Arte*, IV, Einaudi, Torino 1956.
- HEARN L., *An Attempt at Interpretation*, MacMillan, New York 1913.
- HEARN L., *Spigolature nei Campi di Buddha. Studi d'Estremo Oriente*, Laterza, Bari 1922.
- HEARN L., *Writings from Japan: an Anthology*, Penguin Books, London 1984.
- HEINE W., *With Perry to Japan: a memoir*, University of Hawaii Press, Honolulu 1990.
- HYMAN A., *Sullivan and his satellites: a survey of English operettas, 1860-1914*, Chappell and Company, London 1978.
- KERN S., *Il Tempo e lo Spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988.
- KIPLING R., *Da Mare a Mare*, Mondadori, Milano 1993.
- KIPLING R., *Kipling's Japan: collected writings*, a cura di H. CORTAZZI e G. WEBB, Athlone, Londra 1988.
- KROEBER A.L., *Stimulus Diffusion*, in «American Anthropologist», XLII (new ser.), 1940, pp.1-20.
- LOTI P., *L'esiliata: Viaggi*, Casa editoriale italiana Imperia, Milano 1924.
- LOTI P., *La signora Crisantemo*, Salani, Firenze 1955.
- MELVILLE H., *Moby Dick*, Garzanti, Milano 1966.
- MINER E., *The Japanese Tradition in British and American Literature*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1966.
- NEUMANN W.L., *America encounters Japan: from Perry to MacArthur*, The Johns Hopkins Press, Baltimore and London 1969.
- NORTHROP F.S.C., *The Meeting of East and West. An inquiry concerning world understanding*, Collier MacMillan, New York-London 1966.
- Nuova Enciclopedia della Musica* Garzanti, Garzanti, Milano 1983.
- OPPICELLI E., *L'operetta da Hervé al musical*, Fratelli Melita Editori, Todi 1989.
- PERRY R.B., *The Gist of Japan*, The Coxtton Press, New York 1898.
- PREBLE G.H., *The Opening of Japan. A Diary of discovery in the Far East*

- 1853-1856. *From the original manuscript in the Massachusetts Historical Society*, University of Oklahoma Press, Norman 1962.
- RASI L., *La Duse*, postfazione di M. SCHINO, Bulzoni, Roma 1986.
- ROWELL G., *The Victorian Theatre 1792-1914: A Survey*, Oxford University Press, London 1956.
- SAID E.W., *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- SANDISON A., *The Wheel of Empire. A study of the Imperial Idea in some late Nineteenth and early Twentieth Century Fiction*, MacMillan, London 1967.
- SAVARESE N., *Il Teatro al di là del mare. Leggendaro occidentale dei teatri d'Oriente*, Studio Forma, Torino 1980.
- SAVARESE N., *Sipario dell'Oriente per l'Occidente*, in «Sipario», n. 406 (speciale), 1980.
- SAVARESE N., *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Bari 1992.
- SAVARESE N., *Un Riflesso Orientale*, in «Quaderni di teatro», n. 18, 1982.
- SCHWARTZ W.L., *L'Appel de l'Extrême-Orient dans la poésie des Etats-Unis*, in «Revue de Littérature comparée», VIII, 1928, pp. 113-126.
- SEGALEN V., *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del Diverso*, Il Cavaliere azzurro, Bologna 1983.
- SMITH C., *Musical Comedy in America*, Theatre Arts Books, New York 1950.
- SMITH G., *The Savoy Operas: a New Guide to Gilbert and Sullivan*, Hale, London 1983.
- SOMERVELL D.C., *English Thought in the Nineteenth Century*, Methuen, London 1960.
- SPINA G., *L'esotismo inglese tra Otto e Novecento*, E.R.S.U., Genova 1987.
- Storia dell'Arte Italiana*, diretta da C. BERTELLI, G. BRIGANTI, A. GIULIANO, Electa/Mondadori, Milano 1988.
- SULLIVAN M., *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1989.
- The Best Selection of Gilbert & Sullivan for children* (LP) Merry Records, New Jersey.
- The Hybrid Culture: what happens when East and West met*, a cura di M. YOSHIDA, I. TANAKA e T. SESOKO, Mazda, Hiroshima 1984.
- TRAVERSETTI B., *L'operetta*, Mondadori, Milano 1985.
- VAN WYCK B., *Fenollosa and his circle*, Dutton, New York 1962.

- VILLARI R., *Storia Contemporanea*, Laterza, Bari 1989.
- WALWORTH A., *Black Ships off Japan: the story of Commodore Perry's Expedition*, Archon Books, Hamden Connecticut 1966.
- WEARING J.P., *The London Stage 1890-1899: a calendar of plays and players*, The Scarecrow Press, Metuchen New Jersey 1976.
- WICHMANN S., *Giapponismo: Oriente-Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Fabbri Editore, Milano 1981.
- WICKHAM G., *Storia del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988.
- WILLIAMSON A., *Gilbert and Sullivan Opera: an assessment*, Marion Boyars, London-Boston 1984.
- WITTKOWER R., *Allegoria e migrazione di simboli*, Einaudi, Torino 1987.
- YAMADA C.F. (a cura di), *Dialogue in art: the Japan and the West*, Kondansha, Tokyo 1976.
- YOUNG G., *Europeanization*, in *The Encyclopedia of the Social Sciences*, V, MacMillan and Co., New York 1931, pp. 623-636.
- ZECCHI L., *Il Drago e la Fenice. Ai margini dell'esotismo*, Arsenale Cooperativa Editrice, Venezia 1982.
- ZOLLA E., *L'Esotismo nella letteratura angloamericana*, I, La Nuova Italia, Firenze 1978.
- ZOLLA E., *L'Esotismo nella letteratura angloamericana*, II, Lucarini, Roma 1979.
- ZOLLA E., *L'Esotismo nelle letterature moderne*, Liguori, Napoli 1987.

INDICE DEI NOMI

- ABRAHAM PAUL, 122
 ALCOCK RICHARD, 36
 ALLEN REGINALD, 110 e n., 111 e n., 112 e n., 113 e n., 115 e n., 127
 ALONGE ROBERTO, 127
 ARGAN GIULIO CARLO, 127
 ARNE THOMAS AUGUSTINE, 50
 ARTAUD ANTONIN, 9
 ARZENI FLAVIA, 15n., 18n., 22n., 28 e n., 34 e n., 35, 36, 37n., 41 e n., 127
 ASCHE OSCAR, 121 e n.
 ASHMEAD JOHN, 10 e n., 14, 18 e n., 20 e n., 23 e n., 25 e n., 26, 27, 28, 30 e n., 34 e n., 35 e n., 36, 112 n., 123 e n., 127
 AYRE LESLIE, 96n., 98n., 127

 BACH JOHANN SEBASTIAN, 106
 BACULO ADRIANA, 31 e n., 32 e n.
 BALFE MICHAEL WILLIAM, 50
 BARBA EUGENIO, 9
 BARRINGTON RUTLAND, 64, 109n., 113, 120, 121
 BECKETT SAMUEL, 9
 BELASCO DAVID, 118n., 122 e n.
 BENEDICT JULIUS, 50
 BENJAMIN WALTER, 32 e n., 127
 BERGER KLAUS, 127
 BERTELLI CARLO, 130
 BERTINETTI PAOLO, 47 e n., 48, 127

 BING SAMUEL, 29 e n., 35, 37, 41
 BISHOP HENRY, 50
 BLUM DANIEL, 122n., 127
 BOND JESSIE, 78, 109n., 111
 BORDMAN GERALD MARTIN, 54 e n., 91n., 127, 128
 BORSA GIORGIO, 128
 BOVILL FREDERICK, 109n.
 BRACQUEMOND FELIX, 37
 BRAHM LEONORA, 109n.
 BRAHMS CARYL, 92 e n., 99 e n., 109 e n., 110n., 128
 BRANDRAM ROSINA, 109n.
 BRECHT BERTOLT, 9
 BRIGANTI GIULIANO, 130
 BRIGGS ASA, 128
 BUCCARO ALFREDO, 33 e n.
 BURNARD FRANCIS COWLEY, 85
 BYRON HENRY JAMES, 63n.

 CARACCILO ALBERTO, 128
 CARR FRANK OSMOND, 85
 CELATI GIANNI, 128
 CELLIER ALFRED, 75n., 81, 114 e n.
 CHAMBERLAIN BASIL HALL, 27, 128
 CHISOLM LAWRENCE, 128
 CLÉO DE MERODE, 9, 34 e n.
 COFFIN HAYDEN, 119, 120, 121
 CORTAZZI HUGH, 128, 129
 CRAIG GORDON (pseud. di HENRY

- EDWARD GORDON GODWIN 10, 11, 22, 23, 27, 31, 34, 36, 43,
WARDELL), 9, 34 45, 50, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 61,
CRIVELLI FILIPPO, 116 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68 e n., 69,
CRUCIANI FABRIZIO, 128 70 e n., 71 e n., 72, 73, 74, 75 e
n., 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83,
D'AMICO SILVIO, 51n., 128 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92,
D'OYLY CARTE RICHARD, 57, 63, 95, 96 e n., 97, 98, 99 e n., 100,
64, 65, 66, 67, 68 e n., 70, 72, 74, 101, 102 e n., 103n., 104, 105,
77, 78, 79, 80 e n., 81n., 82, 83, 107, 108 e n., 109, 110, 112, 113,
85, 89, 92, 97, 105, 112, 114, 115, 114, 115 e n., 116, 117, 118, 119,
116, 119n. 124, 128
DALY AUGUSTIN, 57 GIOVANNI DI GAUNT, 68n.
DAVENANT WILLIAM, 53 GIULIANO ANTONIO, 130
DEGAS EDGAR, 39, 40 GREENBANK HARRY, 120
DIBDIN CHARLES, 50 GREY SYBIL, 109n.
DIETRICH MARGRET, 128 GROSSMITH GEORGE, 64, 78, 81,
DOISY ARTHUR, 110, 119 109n., 111 e n., 112
DOUSSET ROSELÈNE, 128 GROSSMITH WEEDON, 109
DUFF JAMES, 114 GROTOWSKI JERZY, 9
DURWARD LELY, 109n., 112 GROVE GEORGE, 82
GRUNDY SIDNEY, 81
- EDEN DAVID, 57 e n., 60, 61 e n.,
70n., 71n., 73n., 96 e n., 98n., 128 HALL FRANCIS, 129
EDWARDES GEORGE, 57, 119 e n.,
120, 121 HALL OWEN (DAVIS JAMES), 119n.,
120, 129
HAMILTON CLARKE, 106
FALLETTI CLELIA, 128 HANAKO, 9
FENOLLOSA ERNEST FRANCISCO, HAUSER ARNOLD, 129
23, 26, 128 HEARN LAFCADIO, 129
FREEAR LOUIE, 121n. HEINE WILLIAM, 129
FULLER LOIE, 34n. HELYAR JAMES, 127
FUSHIMI HIROYASU, 104 HENSCHEL GEORGE, 85
HOKUSAI KATSUSHIKA, 37 e n., 39,
40, 41, 124
GALLO STEFANO, 31 e n. HOLLINGSHEAD JOHN, 57, 62, 63,
119n.
GANZL KURT, 128 HORTON PRISCILLA, 50, 57
GAUGUIN PAUL, 40 HYMAN ALAN, 97n., 113n., 120n.,
121n., 125 e n., 129
GAY JOHN, 49, 51, 53
GEIS DARLENE, 62n., 128
GILBERT WILLIAM SCHWENCK, 5,

- IONIDES BASIL, 68n.
 IRVING HENRY, 48, 69, 109
- JAMES HENRY, 47 e n.
 JELlicOE JULIA, 87
- KAWAKAMI OTOJIRO, 34n.
 KEAN EDMUND, 48
 KERN STEPHEN, 129
 KIPLING RUDYARD, 117 e n., 129
 KIRCHNER ERNST LUDWIG, 40
 KLIMT GUSTAV, 38
 KROEBER ALFRED LOUIS, 24 e n.,
 129
- LETTY LIND (RUDGE LETITIA
 ELIZABETH), 119
 LIBERTY ARTHUR LASENBY, 34, 111
 LONG JOHN LUTHER, 122
 LONGFELLOW HENRY WADSWORTH,
 72
 LOTI PIERRE (pseud. di VIAUD
 LOUIS MARIE JULIEN), 26, 43, 118
 e n., 122, 129
 LOWELL AMY, 22
- MACCHI GUSTAVO, 116
 MACINTOSH NANCY, 85
 MADAME VESTRIS (LUCIA ELIZABETH
 VESTRIS), 56
 MANET EDOUARD, 39
 MARCO POLO, 14
 MATTEI TITO, 88
 MELVILLE HERMAN, 15 e n., 20,
 129
 MESSENGER ANDRÉ, 85
 MINER EARL, 118 e n., 119 e n.,
 129
 MITSUHITO, 18
- MONCKTON LIONEL, 120, 121
 MONET CLAUDE, 42
 MONTEVERDE MAURIZIO, 116
 MOORE DECIMA, 78
 MORSE EDWARD, 30 e n.
 MORTON EDWARD, 120
 MUNCH EDVARD, 40
- NEUMANN WILLIAM LOUIS, 129
 NORTHROP FILMER STUART
 CUCKOW, 129
 NOTEHELPER FRED, 129
- OFFENBACH JAQUES, 89, 92, 106
 OPPICELLI ERNESTO, 129
 OTTAI ANTONELLA, 122n., 127
- PEARSON HESKETH, 109
 PEPUSCH JOHN CHRISTOPHER, 49
 PERRY MATTHEW, 14, 16, 17, 18,
 19, 20, 25, 38, 98n., 123
 PERRY RUFUS BENTON, 129
 PHIPPS CHARLES JOHN, 68n.
 PLANCHÉ JAMES ROBINSON, 52n.,
 53, 57, 59
 POUND EZRA, 22
 PREBLE GEORGE HENRY, 129
 PUCCINI GIACOMO, 23, 118n.,
 122n.
- RANZATO VIRGILIO, 122
 RASI LUIGI, 130
 REED GERMAN, 50, 57
 REINHARDT MAX, 9, 122n.
 RENOIR PIERRE-AUGUSTE, 42
 ROBINSON BILL, 116
 RODIN FRANCOIS-AUGUSTE-RENÉ,
 34
 ROSS ADRIAN, 120

- ROSSETTI DANTE GABRIEL, 98n.
 ROWELL GEORGE, 130
 RUSKIN JOHN, 42n.

 SAID EDWARD WADIE, 130
 SAINT DENIS RUTH, 34n.
 SANDISON ALAN, 130
 SAVARESE NICOLA, 10 e n., 16 e n.,
 17, 18n., 29 e n., 30 e n., 32 e n.,
 33 e n., 130
 SCHINO MIRELLA, 130
 SCHWARTZ WILLIAM LEONARD, 24
 e n., 130
 SEGALEN VICTOR, 15, 16n., 130
 SESOKO TSUNE, 130
 SHAKESPEARE WILLIAM, 49, 58, 81
 SHAW GEORGE BERNARD, 84n.
 SHIELD WILLIAM, 50
 SIDNEY JONES, 119n., 120, 121
 SMITH CECIL, 130
 SMITH GEOFFREY, 69 e n., 72n., 80
 e n., 82 e n., 83, 84, 88 e n., 90 e
 n., 91 e n., 96 e n., 97 e n., 98 e n.,
 101, 102 e n., 103 e n., 104, 107 e
 n., 108 e n., 110, 111n., 114 e n.,
 116, 130
 SOMERVELL DAVID CHURCHILL, 130
 SPINA GIORGIO, 130
 STETSON JOHN, 114
 STEVENSON ROBERT LOUIS, 48
 SULLIVAN ARTHUR SEYMOUR, 5, 10,
 11, 22, 23, 27, 34, 43, 45, 50, 51,
 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65,
 66, 67, 68 e n., 70, 71 e n., 72, 73
 e n., 74, 75 e n., 76, 77, 78, 79,
 80, 81 e n., 82, 83, 84, 85, 86, 87,
 88, 89, 90, 91, 92, 95, 96 e n., 97,
 99, 101, 102, 105, 106, 107, 109,
 112, 113, 114 e n., 115 e n., 116,
 117, 118, 119 e n., 124
 SULLIVAN FREDERICH, 105
 SULLIVAN MICHAEL, 8n., 130
 SWINBURNE ALGERNON CHARLES, 42

 TANAKA IKKO, 130
 TEMPEST MARIE, 119, 120, 121
 TEMPLE RICHARD, 64, 109n., 112
 TENNYSON ALFRED, 70 e n., 88
 TIEDEMANN ROLF, 32n., 127
 TOULOUSE-LAUTREC HENRI (de),
 40, 41
 TRAVERSESETTI BRUNO, 60 e n., 61,
 104 e n., 130
 TUGWELL FRANK, 68n.

 VAN GOGH VINCENT, 40
 VAN WYCK BROOKS, 130
 VILLARI ROSARIO, 131

 WAGNER WILHELM RICHARD, 76
 WALBROOK HENRY MACKINNON,
 109
 WALLACE WILLIAM VINCENT, 50
 WALPOLE ROBERT, 49
 WALWORTH ARTHUR, 131
 WEARING JOHN PETER, 131
 WEBB GEORGE, 129
 WEBBER ANDREW LLOYD, 80n.
 WEBER HENRY, 70n.
 WHISTLER JAMES MCNEILL, 41, 42
 e n., 98n., 113
 WHITMAN WALT, 26
 WICHMANN SIEGFRIED, 131
 WICKHAM GLYNNE, 131
 WILDE OSCAR, 42, 46, 48, 67, 68,
 98n.
 WILLIAMSON AUDREY, 131
 WITTKOWER RUDOLF, 131

YACCO SADA, 9, 34 e n.

YAMADA CHISABUROH, 131

YEATS WILLIAM BUTLER, 9

YOSHIDA MITSUKUNI, 130

YOUNG GEORGE, 24 e n., 131

ZECCHI LINA, 131

ZOLLA ELEMIRE, 131

