

CRISTIANA CAFINI

L'INFLUENZA DELL'ORIENTE
NEL TEATRO MUSICALE EUROPEO
DI FINE SECOLO

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
5. CRISTIANA CAFINI, *Immagini del Giappone nel Mikado di Gilbert & Sullivan*

CRISTIANA CAFINI

L'INFLUENZA DELL'ORIENTE NEL TEATRO
MUSICALE EUROPEO DI FINE SECOLO

Prefazione di
PIERO MIOLI

EDIZIONI SINESTESIE

Proprietà letteraria riservata

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

ISBN 978-88-905916-8-6

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

Ottobre 2012

INDICE

QUANDO L'EUROPA INTONA IL SOL LEVANTE (P. MIOLI).....	Pag. 7
I. L'ESOTICO NELLA CULTURA EUROPEA <i>FIN DE SIÈCLE</i>	« 11
1. Il Giapponismo.....	« 17
2. Giappone e Giapponismo nella produzione di grandi pittori europei (Manet, Degas, Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec).....	« 19
3. Il Kimono.....	« 21
4. L' <i>Obi</i>	« 27
5. Le pettinature.....	« 28
6. Il ventaglio.....	« 30
7. La decorazione.....	« 30
II. IL TEMA DELL'ORIENTE NELL'OPERETTA.....	« 33
1. Gilbert e Sullivan e <i>Il Mikado</i>	« 33
2. <i>Il Mikado</i>	« 38
3. Gli epigoni delle Savoy Operas.....	« 48
4. La <i>Geisha</i>	« 50
III. IL TEMA DELL'ORIENTE NELL'OPERA LIRICA.....	« 55
1. La <i>Madama Butterfly</i>	« 60
<i>Bibliografia</i>	« 69
<i>Indice dei nomi</i>	« 71

Col senno di poi, non ci si pensa quasi più: la *Madama Butterfly* di Puccini è un'opera in musica così popolare che sembra quasi astorica, estranea a ogni cornice di tempi, luoghi, occasioni; e lo stesso, pur in un settore meno frequentato com'è l'operetta, si può dire del *Mikado* di Sullivan. Ma il testo che segue, riguardante alcuni aspetti fondamentali dell'*Influenza dell'Oriente nel teatro musicale europeo di fine secolo*, s'incarica di ricostruire puntigliosamente le cornici delle due partiture, anzi meglio dei due grandi spettacoli musicali, fra l'altro prendendo le mosse da un'angolazione specifica, e a ben vedere ancora più rara. Specifica perché riguarda il gusto, la sensibilità, certi aspetti della mentalità e addirittura dell'estetica che la storia del teatro in musica, ovviamente indaffarata a scavare nella realtà della musica e della relativa drammaturgia, di solito non arriva a comprendere; e rara perché, in un ambito di tematica orientale e particolarmente giapponese, intende indagare sulla scenografia, sulla moda, sul costume vero e proprio. Non per nulla, infatti, l'interessante lavoro di Cristiana Cafini partecipa all'attività dell'Accademia di Costume e Moda (presso la quale fu trattata come tesi di laurea, discussa nell'anno accademico 1990-1991).

Il testo consta di tre grosse parti, a loro volta suddivisibili in sezioni; e se la seconda e la terza trattano dell'operetta e dell'opera scelta, dalla concezione alla genesi fino ai singolari elementi della fortuna, la prima indugia a lungo sul fenomeno dell'esotismo, quello dell'estremo Oriente e giapponese in particolare, nella cultura europea *fin de siècle*, dal pensiero alla pittura, dalla musica alle arti minori, e invita a considerazioni ulteriori. Per la sua natura irrealista, edonistica e sentimentale il teatro d'opera ha sempre frequentato volentieri il lontano, l'esotico, il caratteristico: da Cavalli, musicista attivo a Venezia verso la metà del

Seicento, a un librettista di successo come Metastasio, l’Africa, l’Asia minore, l’Asia sono continenti e parti di continente che hanno dato scena a opere come l’*Ormindo* e la *Statira, principessa di Persia* del primo oppure, del secondo, il *Catone in Utica*, l’*Adriano in Siria* e *Alessandro nelle Indie*. Nel Settecento furono poi alcuni trattatisti come il conte veneziano Francesco Algarotti a sentenziare che il melodramma figura meglio in epoche e lande remote e fantastiche che in tempi e luoghi vicini come quelli europei (fatta salva l’opera comica, sempre realistica e quindi contemporanea e nostrana, magari provinciale e campagnola).

Quando poi sciamarono in Europa le fiabe di *Mille e una notte*, ecco che l’Oriente si confermò ampiamente, nelle tematiche operistiche, e assunse anche dei colori musicali appositi come la famosa “banda turca” fatta di ottavino, grancassa e piatti: bastino i casi mozartiani del turco *Ratto dal serraglio* e dell’egizio *Flauto magico*. Con una certa pausa dovuta al Romanticismo, periodo molto appassionato di tematiche medievali, nordiche, gotiche, furono gli ultimi decenni dell’Ottocento a conservare e potenziare ancora il gusto per l’esotico, grazie a scrittori come Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Pierre Loti. Di qui opere come *Les pêcheurs de perles* di Bizet, la *Lakmé* di Delibes e il ricco catalogo di Jules Massenet che seppe spaziare fra l’Egitto di *Thaïs* e la Bisanzio di *Esclarmonde*, l’India del *Roi de Lahore* e la Spagna del *Don Quichotte*. Già, perché intanto all’esotismo orientale s’era andato annettendo quello occidentale, comprendente anche la Spagna della raggianti *Carmen* di Bizet. Puccini? L’opera seguente la *Madama Butterfly* del 1904 è *La fanciulla del West* del 1910, ambientata appunto nel Far West, e la postuma *Turandot* del 1926 avrebbe raggiunto la Cina.

In tale contesto si cala pienamente il lavoro di Cristiana Cafini, che si sofferma a lungo sull’epoca e cita drammaturghi come Max Daunthenay, Paul Claudel, Alfred Döblin, menziona i fenomeni del colonialismo e del collezionismo, passa dal Preraffaellismo all’*Art Nouveau*, raggiunge anche gli ambienti americani di Harvard e di Boston, indugia su La Farge e le sue preziose *Lettere dal Giappone*, conosce la scuola pittorica di *Ukiyo-e* e un pittore come Hokusai. E non perde mai le coordinate storiche, a cominciare dall’apertura dei porti giapponesi avvenuta il 31 marzo del 1854 grazie al “comodoro” Perry. Pervenendo poi all’oggetto

musicale della trattazione specifica, lo scritto si diffonde generosamente sul rapporto fra il librettista e il musicista del *Mikado*, i celeberrimi Gilbert e Sullivan (o meglio Gilbert & Sullivan), e poi sulla formidabile fortuna incontrata dalla simpaticissima ed efficientissima operetta data al Savoy Theatre di Londra nel 1885 (con 672 repliche).

Lo stesso percorso si verifica con l'opera, con l'opera italiana, con la sola differenza che in questo caso i titoli sono due: la citata *Madama Butterfly* del 1904 (con l'iniziale fiasco scaligero e la rapida rimonta al Grande di Brescia) e l'*Iris* di Mascagni. Gran bella partitura ambientata in Giappone e rappresentata al Costanzi di Roma nel 1898, *Iris* deve molto del suo valore all'autore di *Cavalleria rusticana*, a un librettista volitivo ed esperto come Luigi Illica, al Simbolismo allora diffuso in tutt'Europa dalla Francia, all'esotismo in genere allora tornato di moda (come dimenticare la serenata di Jor, la canzone della piovra, l'inno al sole?). E se la bibliografia sull'opera di Puccini è vasta, quella sull'opera di Mascagni è ancora piuttosto modesta: dunque questo libro, originariamente dovuto, non lo si dimentichi, a un'Accademia di Costume e Moda, si profila come il significativo tassello di un ricco mosaico esteso fino all'estetica, allo spettacolo, al "costume" più semplicemente inteso.

PIERO MIOLI
Ordinario di Storia della Musica
 Conservatorio "G. B. Martini" - Bologna

I

L'ESOTICO NELLA CULTURA EUROPEA *FIN DE SIÈCLE*

L'espressione "esotismo", dal greco εζωτικός = alieno, straniero, sta a delineare una tendenza dello spirito ad evadere dai confini della propria conoscenza attraversando tempi e luoghi remoti, se non inventati, che, assumendo figurazioni naturali, si vengono a porre come credibili. Secondo l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, l'istinto esotico è un bisogno legittimo più che un vizio o una tendenza e sembra affermarsi per la prima volta nelle sfarzose feste di Corte rinascimentali; nel '600 e '700 diviene sovente materia di rinomati balletti di Corte – un esempio per tutti, *Les Indes Galantes* di Rameau – ed ebbe grosso sviluppo in teatro nelle scene liriche, sia limitatamente al soggetto e alla messa in scena, sia, soprattutto, alla musica. Si rievocano così le atmosfere di mondi lontani come le isole del Pacifico, l'Estremo e il Medio Oriente, l'Africa e, più tardi, l'America del buon selvaggio. È la Francia a raggiungere i massimi livelli in questo genere: un importantissimo riferimento è la produzione di David che compose musiche risalendo nei ritmi e nelle melodie direttamente alla tradizione popolare del Medio Oriente.

Il gusto per l'esotismo subisce una profonda trasformazione a partire dalla seconda metà del secolo scorso fino ai giorni nostri e si manifesta prevalentemente nella scenografia e nelle cosiddette "azioni spettacolose" suscitando grosso interesse sia in Gran Bretagna che in USA. Qui diviene mezzo di successo teatrale sicuro ma effimero e giustifica l'affermarsi, tra l'altro, di opere come il *Mikado* di Gilbert e Sullivan, il *Kismet* di Knoblock, i quadri cinesi ed africani inseriti nei melodrammi fino al repertorio di autori come Oscar Asche e Belasco.

Le suggestioni, le caratteristiche atmosfere evocate, specialmente il particolarissimo abbinamento dei colori, affascinano ed entusiasmano a lungo drammaturghi come Max Daunthenay, Paul Claudel, Alfred Döblin, lo stesso Brecht che attinse al teatro ed al costume giapponese e

cinese per inscenare opere proprie del tutto distaccate da quel contesto.

Oggi la sensibilità dell'uomo verso l'esotico sta subendo un'altra svolta; sembra non trarre più stimolo dal fascino dei lontani paesi, spinto più ad un interesse scientifico-antropologico ed al puro divertimento visivo che non all'evasione o al vagheggiamento.

Chiaramente la fase più interessante di questo sviluppo dell'esotico, soprattutto dal punto di vista del costume, è quella che riguarda l'Occidente nel periodo a cavallo tra i due secoli. Interessante perché alla curiosità per questi mondi "nuovi" a cui il Colonialismo stava man mano facendo aprire i confini, si unisce il gusto di raccogliere oggettini, chincaglierie, preziosi orientali così da amalgamare questa cultura alla propria, specialmente in Europa.

Assistiamo così ad una serie di commistioni, di mescolanze tra l'Occidentale e l'Orientale nella moda, nell'arte, infine nel teatro, specialmente nell'operetta.

Il rapporto con l'Estremo Oriente (Cina e Giappone) sembra stabilirsi diversamente, però, da quello con altri mondi come l'India e l'Africa legati da diversi ed intensi rapporti coloniali. Si viene ad instaurare, comunque, un legame di indipendenza (è da ricordare l'apertura forzata del Giappone al commercio con l'Occidente stabilita dalla nota e fortunata missione dell'ammiraglio Perry nel 1854) che nasconde, però, un entusiastico interesse per questa cultura pressoché sconosciuta.

Sono gli anni in cui vengono avviate le intense ed affannose attività dei collezionisti in Europa ma soprattutto in USA, alla caccia di costumi, stampe, dipinti, bric-à-brac. Così il Giappone fa il suo ingresso nella cultura Occidentale dilagando in vari campi.

Attorno al 1870 sembra che tutto ciò che di caratteristico si volesse acquistare sul luogo fosse già stato prosciugato 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.

Intanto, se nell'arredamento, nell'architettura, nella moda l'influenza del Giappone aveva esiti variabili e temporanei, la stessa cosa non si può dire in campo artistico dove assistiamo ad una vera e propria rivoluzione sia tecnica che estetica.

Molti movimenti risentirono di questa influenza, dal Preraffaellismo all'Impressionismo fino all'*Art Nouveau* ed allo *Jugendstil*; stampe e quadri giapponesi sono riprodotti nelle tele di grandi come Manet e Van Gogh; nasce una vera e propria tendenza che prende il nome di Giapponismo. Ma l'interesse per l'Oriente non si limita solamente al collezionismo o all'arte; molti occidentali si preoccupano di penetrare all'interno di questo mondo, di scoprirne gli usi, i principi, la complessa metafisica che nasconde, soprattutto, lo strettissimo legame con la religione (Taoismo, Confucianesimo, Buddismo).

Non è questo l'atteggiamento degli Inglesi, più volte accusati di "paternalismo", che si accostano alla civiltà giapponese gelosi e timorosi che i propri artisti rischiassero di perdere di vista le mete e gli indirizzi estetici a cui erano stati formati. In Francia l'avvento di questa cultura viene accolto positivamente come stimolo alla ricerca di nuove vie espressive e conoscitive o allo sviluppo di una diversa sensibilità, proprio quando Parigi era un enorme calderone in cui ribollivano le idee più disparate e si avviavano i primi passi verso una cultura moderna.

L'interesse americano, invece, si esprime soprattutto negli ambienti di Harvard e Boston di fine secolo; si guarda all'Oriente come ad un'affascinante avventura intellettuale e culturale. Si verifica un vero e proprio *revival* religioso; uno scrittore dell'epoca, Van Wick Brooks, riferisce che molti bostoniani erano invasati dal pensiero orientale e cercavano la salvezza nella dottrina buddista e ne accettavano il messaggio:

un messaggio di rassegnazione, di pace, di passività, di inattività, che si confaceva alle menti stanche di questa Ultima Nuova Inghilterra [...] Essi aspiravano alla calma, alla consolazione e all'evasione. Tristi e fatalisti, sentendo la vita vuota, trovavano un naturale rifugio negli insegnamenti di Buddha. Per essi il Nirvana era una benedizione, dove l'illusione cessava, dove le prove, le espiazioni e la bufera della vita si spegnevano nella calma e nel silenzio e finivano nella verità assoluta.

Dunque il particolare momento storico invitava alla ricerca di nuovi valori e non senza successo furono riprese le teorie di alcuni studiosi inglesi raccolti, alla fine del '700, attorno alla figura di Sir William Jones.

Essi confermavano la comune origine indoeuropea di Oriente ed Occidente per lingua, strutture mitiche, pensiero. Ci si apriva così nuovamente

e pericolosamente ad un orizzonte ancora più vasto davanti al quale più volte erano stati messi in crisi valori e strutture della civiltà occidentale.

Essa si era formata sul modello di due “piccoli” centri, Atene e Roma, tralasciando la cultura che li aveva preceduti, in funzione di un principio: quello dualistico, postulato della ragione che aveva generato l’opposizione bene-male, anima-corpo, uno-molti, inizio-fine per riuscire a dominare la realtà che la circondava.

Diverso e sempre pieno di fascino è il mondo orientale in cui tutto coincide con un unico principio cosmico; in esso gli opposti si conciliano e l’uomo non è più l’artefice del proprio destino ma solo uno dei tanti aspetti di una natura in continua trasformazione. Non volontà di potenza o azione ma armonia e serenità, non soggettività ma verità assoluta.

Un apporto rilevante allo studio del Giappone viene fornito dal pittore e studioso John La Farge, tra i primi esperti in USA e tra i più popolari collezionisti di oggetti orientali. Molte indicazioni compaiono in uno dei suoi scritti, *Lettere dal Giappone*, in cui La Farge racconta la sua passione per l’esotismo: il suo manifestarsi sin da bambino, quando rubava oggettini nei negozi di cineserie, il suo svilupparsi quando, ancora studente a Parigi, ricercava notizie e manufatti tra i viaggiatori di ritorno da quelle terre remote, il suo approdare in Giappone e, finalmente, l’immergersi in questa cultura. La figura di La Farge è estremamente rilevante proprio per l’impegno, la passione, l’equilibrio che caratterizzarono il suo operato. Nei confronti di quel mondo, che trascorse più a vagheggiare che ad esplorare, egli cercò sempre di porsi con lo stato d’animo dell’orientale; basti pensare alla sua pittura che finì per avvicinarsi e, quasi a coincidere, con quella di artisti orientali nello studio approfondito delle tecniche, come in quello, ben più complesso, dello stato d’animo che conduce all’opera d’arte. Concepisce il rapporto tra pittore e realtà su basi nuove («he sees the thing in his mind as we do in Nature») in cui la perfetta aderenza alla realtà osservata e l’ispirazione vengono a coincidere nell’opera d’arte.

Il suo è un tipo particolare di esotismo, probabilmente quello che nel clima culturale *fin de siècle* si avvicinò maggiormente all’autenticità. Collezionava oggetti non per possederli ma per trarre da essi la loro forza ispiratrice, la vita che essi emanavano attraverso la forma, il materiale, i colori. Non rimaneva affascinato dall’aspetto scenografico, decorativo o

esotico, ma dalla loro essenza, quella essenza che provò ad esprimere con affetto ed umiltà in un linguaggio nuovo ed universale.

La Farge si impegnò più volte a dimostrare, come nella polemica con il noto studioso inglese Ruskin, che la civiltà nipponica non era primitiva né fondamentalmente diversa da quella occidentale, e non si doveva guardare ad essa con la superiorità dello studioso che osserva un nuovo fenomeno né considerarla come l'antica madre Asia che si piegava all'Occidente quasi a riconoscergli il ruolo di guida nella storia futura (così infatti si considerò l'arrivo della piccola delegazione giapponese giunta in America a ricambiare la visita del capitano Perry). Bisognava, invece, amalgamarla alla nostra cultura perché, benché indirizzata ad una realizzazione pratica, l'arte orientale era comunque dotata di quella sobrietà, eleganza, solennità che si ricerca in un'opera d'arte occidentale; anzi, proprio questo modo di guardare al prodotto artistico poteva essere un apporto prezioso al nascente movimento di "Art and Crafts" che dall'Inghilterra di William Morris avrebbe avuto grossi sviluppi sia in Europa che in USA.

La diversità più evidente tra i due mondi La Farge la riscontra proprio nell'atteggiamento dell'artista, dell'uomo nei confronti della sua creazione. Essa nasce da quando il pittore ad esempio si lascia assorbire dalla natura ed è un'opera non prevista, scoperta nell'atto stesso in cui la si dipinge. Il pennello non coglie il particolare realistico dell'erba o della montagna, ma il suo aspetto poetico dietro al quale si cela la passione e l'umiltà di chi la riproduce. Il quadro nasce non dall'osservazione del reale, ma dal ricordo che esso produce nell'animo dell'artista. Nell'esecuzione hanno estrema importanza alcuni elementi come la luce, il movimento o la collocazione del soggetto; esso non domina il dipinto con il gesto o con la posizione in primo piano ma vive perfettamente integrato con ciò che lo circonda: e l'atteggiamento del pittore verso la sua opera si rivela così non solo di visione ma anche di contemplazione mentre sembra riprodurre nelle pennellate persino i suoni, la consistenza dei materiali e ne rivela, anche la ragione d'essere nella realtà.

La Farge amò moltissimo la scuola di *Ukiyo-e* ('Immagini del mondo transitorio che fluisce'); amava soprattutto uno dei suoi maggiori esponenti: il pittore Hokusai, che divenne tra i più celebri in Occidente. Apprezzava proprio quel senso dell'armonia ed insieme quel desiderio di

sperimentare il nuovo che lo caratterizzò; cercò sempre di avvicinarsi ai suoi risultati pittorici, di creare un contatto tra Occidente ed Oriente. Eppure sembra strano che questa maniera di esprimere l'arte, nella scuola di Hokusai, sia proprio quella meno nipponica. La maggior parte delle scuole tendono a distaccarsi con disprezzo da essa: i Giapponesi, infatti, danno rilievo ai risultati e non agli esperimenti né ai nuovi linguaggi né all'originalità ma vivono nel rigoroso rispetto delle regole.

Altri appassionati dell'esotico manifestarono, invece, adesione simbolica o metafisica all'arte orientale. A Boston e ad Harvard si raccolgono i più accesi ammiratori e le più grandi collezioni d'arte orientale così che, dopo la prima grande Esposizione Londinese del 1862, anche l'America può vantare, in occasione del primo centenario dell'Indipendenza, nel 1876, una grande mostra d'arte: la prima a presentare una sezione giapponese. Nel 1890 sarà il celebre studioso Ernest Fenollosa a dare una collocazione storica a tutti quei manufatti raccolti alla rinfusa, nella foga dell'entusiasmo, nella prima importante storia dell'Arte Orientale: *Epochs of Chinese and Japanese Art*¹. È chiaro che la fonte di riferimento più frequente in questo orientalismo viene ad essere proprio l'arte, anche là dove si dovrebbe ricorrere ad altri linguaggi, come nel caso della poesia. Probabilmente questo comportamento venne facilitato dalla più rapida leggibilità dell'opera decorativa, non tanto per problemi di lingua ma proprio di disposizione d'animo, e anche dal fatto che un altro linguaggio molto usato in Oriente era quello dei simboli, dunque, ancora una volta, un linguaggio visivo.

La poesia esotica vuole riprendere dall'Oriente proprio questo aspetto, affascinante, anche arcano, strettamente connesso con gli insegnamenti religiosi di impronta taoista.

Wallace Stevens, poeta americano cresciuto nell'ambiente fortemente orientalista di Harvard, attinge spessissimo a questo mondo. Fondamentalmente è innamorato della Metafisica orientale; la ricerca dell'ordine, del reale, del senso di armonia e di unità che nasce dalla compenetrazione dei due principi: Yang e Yin (maschile e femminile), il mondo dei colori

¹ E.F. FENOLLOSA, *Epochs of Chinese and Japanese Art. An Outline History of East Asiatic Design*, William Heinemann, London 1912.

e dei simboli. Ricorrono spesso nei suoi versi i motivi della paesaggistica Tao-Buddista: il pino, il vecchio saggio contemplatore, l'azione di vento ed acqua sulla natura, l'uccello.

Sono, questi, tutti simboli dei principi universali dell'Essere: il principio maschile-Yang, attivo, luminoso, creativo, eterno (il pino, il vecchio); il principio femminile-Yin, passivo, ricettivo, oscuro, il ritmo cosmico che si esprime attraverso i continui mutamenti atmosferici. Nella poesia si alternano i temi del caos e dell'ordine, della realtà e della fantasia, dell'osservazione (Yang) e dell'immaginazione (Yin) che devono caratterizzare l'atteggiamento del poeta. È l'uccello motivo costante nella raccolta di Stevens *Thirteen ways of looking at a Blackbird*, che di volta in volta assume connotati diversi ma che è simbolo di quel principio coordinatore e dinamico – il Tao – che, aprendosi e chiudendosi, permette il completarsi del ciclo cosmico e di Yang e Yin in esso.

L'uomo (benché attraverso metamorfosi, mutazioni di stato, entrare e uscire, nascere e morire) diviene finalmente eterno, pienamente assorbito nel ciclo di questa *natura-naturans* fino a divenire egli stesso natura.

1. *Il Giapponismo.*

L'interesse degli Europei per la Cina ed il Giappone che abbiamo riscontrato costante nel tempo fino dalle prime raccolte d'arte del XVI secolo, sembra rafforzarsi ed approfondirsi grazie alle Esposizioni Universali. Le notizie dell'Estremo Oriente si fanno più attendibili in seguito ad informazioni dirette e veloci; l'Europa non si appresta soltanto ad importare ceramica e giada ma, questa volta, anche gli usi e le tecniche artistiche.

Evento importantissimo fu, come già riferito, l'apertura dei porti giapponesi avvenuta per mezzo del commodoro Perry il 31 marzo 1854; gli anni successivi videro la stipulazione di trattati commerciali con Russia, Gran Bretagna, USA, Francia ed Olanda e, di conseguenza, scambi economici e incontri sul piano culturale.

Nel 1851 a Londra, la Cina espose per la prima volta una documentazione della propria civiltà e diverse altre ne seguirono in collaborazione con il Giappone: nel 1862 a Londra, nel 1878 e 1889 a Parigi. Fu l'avvio di uno scambio reciproco fruttuoso per entrambe le parti. In Europa

nacquero, in seguito al successo dell'artigianato orientale, la celebre rivista per collezionisti «Le Japon Artistique» di Samuel Bing, anche se bisogna dire che non c'era ancora piena coscienza della diversità tecnica e culturale tra Cina e Giappone specie in rapporto agli oggetti collezionati. Mentre, però, la moda per la Cina era stata, in fondo, fortemente assimilata nei secoli, completamente nuova si presentava la cultura giapponese che infatti avrebbe generato, di lì a pochi anni, quel movimento artistico che prese il nome di Giapponismo. Gli inizi degli studi sull'arte giapponese avvennero grazie alla scoperta e all'acquisto da parte di Felix Bracquemond, un disegnatore di ceramica francese, di un volume del *Manga* di Hokusai nel 1856-57.

Da questo libro, che raccoglieva una serie di stampe dell'artista, 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 kimono e numerosissimi erano i lavori teatrali, i balletti, i romanzi in circolazione su questo tema.

Le numerose Esposizioni non fecero altro che acuirne i tratti; i vari corrispondenti buttavano giù articoli per descrivere i caratteristici padiglioni presenti. Si aprirono botteghe per collezionisti specializzate in artigianato dell'Estremo Oriente, gli ateliers degli artisti erano ricolmi di stampe.

Vi trassero spunto senz'altro Toulouse-Lautrec, il pittore liberty olandese Johannes Theodorus Toorop, gli Impressionisti e lo stesso Van Gogh.

Figura chiave in questo clima fu quella di Samuel Bing; era molto esperto di silografie giapponesi ma collezionava e commerciava anche una grande varietà di oggetti: lacche, sciabole, stampi per tinture, litografie e numerose furono le mostre da lui allestite tra il 1880 e 1900. I padiglioni del Giappone alle varie Esposizioni si facevano intanto sempre più completi; nel 1900 la grande mostra di Parigi poteva esibire un gran numero di stampe e disegni a china, carta calligrafica e sculture antiche facenti parte delle collezioni imperiali. Nessuna critica poteva essere mossa a questi preziosi oggetti d'arte né a questi padiglioni: l'*Art Nouveau* lo *Jugendstil* si ispirarono a tali silografie, come il Simbolismo che 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 e molto Giappone vi è anche nel primo Espressionismo e nell'arte degli anni Venti, specie nel Cartellonismo.

Ma come riconoscere l'impronta del Giapponismo in un'opera d'arte europea? Quali furono i motivi di maggior 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 aprospettica. 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 scelta di profondità e panoramiche nuove, la composizione diagonale dell'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. Spesso anche i pittori impressionisti e quelli dell'*Art Nouveau*, lo stesso Klimt, vi ricorrono con risultati interessantissimi. Anche la scelta dei temi e dei mezzi artistici ne rimane influenzata; basti pensare all'uso della silografia, della tecnica a smalto, della ceramica, il ricorso alle stesse tecniche pittoriche giapponesi, l'importanza che vengono ad assumere i contorni, le cornici, l'asimmetria, anche se portati avanti dalle ricerche di piccoli gruppi di artisti.

2. Giappone e Giapponismo nella produzione di grandi pittori europei (Manet, Degas, Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec).

La Parigi della seconda metà dell'800 accolse con entusiasmo l'arte giapponese: Manet viene conquistato dalla maniera in cui il soggetto di un quadro si poneva in rapporto allo sfondo; già nel *Suonatore di piffero* la figura del ragazzo si impone e si espande su uno sfondo praticamente piatto. In altri casi tale sfondo veniva riempito e definito con una costruzione a piani paralleli grazie alla presenza di diversi oggetti che ne determi-

nano la profondità. Talvolta ancora, figurine scure, simili alle silhouettes giapponesi, in posizioni indefinite per metà sedute e per metà coricate, lasciano intravedere, alle loro spalle, pareti decorate e spesso tappezzate di ventagli e stampe orientali.

L'artista, estremamente aperto nei confronti di altre culture, fu tra i primi ad assimilare l'arte del Giappone adottandone temi e mezzi artistici; né si limitò a trarne ispirazione, ma 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 ed estremamente viva nello stesso tempo.

Numerosi studi sul formato del ventaglio ci testimoniano anche la volontà di Manet di uscire dai canoni della dimensione tradizionale.

A conquistare Degas fu, invece, la diversa gestualità giapponese. Il pittore parigino, infatti, studiò a lungo il *Manga* di Hokusai in cui erano stati raccolti veri e propri codici di comportamento ma non finalizzati allo stereotipo, bensì a cogliere l'azione quotidiana con la massima spontaneità. L'artista giapponese, grazie alla sua straordinaria sensibilità, ne era capace; quello francese, cercò di eguagliarlo in questo. È l'uomo comune che inizia così a rappresentare nel suo atteggiamento anticollectivo, non più figure irrigidite nel proprio portamento, come prescriveva la tradizione, ma esseri umani estremamente fluidi, naturali; sono le immagini delle ballerine, delle donne riprese nell'atto di lavarsi. Per queste ultime si gridò allo scandalo perché, attraverso queste, Degas aveva fatto scendere dal piedistallo la figura femminile idolatrata fino ad allora, offendendola.

Invece, per la prima volta, in quelle torsioni, in quei movimenti rannicchiati, l'autore aveva dato rilevanza ottica al movimento elementare (importantissima scoperta per l'Espressionismo) guardando il soggetto da un nuovo punto di vista: quello di "chi lo spia" nei suoi movimenti di maggiore quotidianità e naturalezza.

In Van Gogh il Giappone è un punto di riferimento fisso: ne era veramente appassionato perché non voleva solamente imitarne l'arte ma proprio andare in fondo alla sua cultura per ottenere nuovi impulsi creativi. Nell'influsso dell'arte giapponese aveva individuato quel probabile mutamento che doveva cancellare la vecchia pittura accademico-classica; ne apprezzava le possibilità cromatiche con la loro vivacità e l'intento

ornamentale ma non la considerò mai un mezzo in vista di uno scopo bensì sempre come l'affermazione di una precisa volontà artistica.

Una certa conoscenza del *Manga* si riscontra anche nell'opera di Gauguin benché ad essa si possa associare anche l'esperienza diretta dei modelli di comportamento orientali. Da una parte riprende dall'arte giapponese lo studio della gestualità ma attraverso figure colte nella fissità della loro azione. Questa è semplice, elementare, spesso al di fuori del codice europeo ma nasconde atteggiamenti psicologici e stati d'animo.

Dall'altro utilizza la tecnica della *Ishizuri* attraverso la quale gli oggetti emergono da un cupo sfondo nero. Gauguin vi si avvicina come ad un "primitivo" grazie al quale, con linee sottili e sovrapposizioni di colore, riesce ad esprimere l'enorme suggestione di certe atmosfere.

La tecnica *Ishizuri* verrà ampiamente utilizzata nella grafica da artisti liberty, simbolisti, espressionisti come Munch e Kirchner per i particolari effetti di astrazione prodotti dall'impenetrabile fondo nero.

Il gesto giapponese è importante anche per Toulouse-Lautrec ma particolarissimo è l'uso che ne fa: è un ricorrervi quasi caricaturale per la denuncia di quel 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* di Hokusai; infatti, come 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.

3. *Il Kimono.*

Il Giapponismo, che fu qualcosa di più di una semplice forma di esotismo, influenzò anche la moda; la passione per l'Oriente con i suoi tessuti, le lavorazioni artigianali, i colori e, soprattutto, l'elegante portamento delle leggendarie *geishe*, affascinò il mondo femminile.

Scrive Wichmann nel suo testo sul Giapponismo:

Le signore iniziarono a portare giacche lunghe e strette con la baschina; con la loro figura ricordavano molto l'*obi* (l'alta fascia con cui si suole stringere in vita il kimono); per Parigi si circolava camminando a passettini come nel balletto *Yedda* rappresentato per la prima volta nel 1879.

La donna dell'epoca si avvolgeva di quest'aura orientaleggiante creata dal movimento stilizzato delle estremità, dal portamento un po' ricurvo, dagli stessi abiti ispirati al kimono e sottolineati dalla linea a "S" dei busti. Si legge ancora:

intorno al 1900, a teatro, si potevano vedere signore tra i cui capelli spiccavano grandi ornamenti, pettini, spilloni normali e a freccetta, proprio secondo lo stile giapponese. Incoronavano le imponenti pettinature ispirate a rappresentazioni teatrali, balletti e recital di canzoni dell'Estremo Oriente.

Nell'abbigliamento quotidiano non mancavano vestaglie e kimono: questi ultimi, in particolare, incontravano grande favore non solo per la loro vestibilità ma anche per le estrosità delle sete e delle lavorazioni asimmetriche. Si leggeva in un articolo sull'Esposizione Universale di Parigi del 1878:

Molto lontani dal gusto europeo sono i tessuti di seta giapponesi [...] oggetto di lusinghiera attenzione da parte del mondo femminile parigino. Queste sete sono care poiché spesso intessute di fili d'oro. Solo raramente si trovano semplici modelli nel senso a noi comune, cioè punti piccoli, nodi ecc. Il vero fascino è costituito dai fantastici disegni multicolori in cui si intrecciano in maniera mirabile alberi in fiore, esili canneti, uccelli in volo e straordinarie composizioni di nubi. Prezioso ed incomparabile è il fascino esercitato dal colore di queste stoffe, in cui il disegno particolare scompare nell'effetto totale dell'opera. Gli accostamenti cromatici raggiungono esiti così insoliti ed attraggono in maniera così avvincente, che ben si comprende con quanto entusiasmo le mani delle signore aristocratiche si tendano verso questi pezzi preziosi.

Il kimono affascinò anche molti artisti: Klimt ne possedeva una ricca collezione e spesso si ispirava ad essa per gli sfondi dei suoi dipinti e dei tessuti; Claude Monet ne acquistò uno bellissimo per la moglie e lo ritrasse in un noto dipinto intitolato *La Japonaise* evidenziandone l'eleganza della linea; Toulouse-Lautrec viene ritratto più volte in kimono; ne

possedevano anche Gabriel Rossetti, Edgar Degas, James Tissot e George Hendrik Breitner che vi fece studi approfonditi rappresentando kimono in numerosi dipinti.

Per la particolare sontuosità ci sono pochi capi di vestiario che possono competere con il kimono giapponese. Gli esempi più raffinati dell'abito, realizzati con estrema sensibilità verso il materiale, la composizione, i colori, sono capolavori d'arte. Il termine kimono è un termine generico e significa letteralmente 'ciò di cui ci si veste'; ne esistono, perciò, diverse fogge ma è chiaro che è un abito del tutto differente da quello occidentale.

Mentre questo presenta una fattura complicata nel prendere le misure, nel tagliare la stoffa, nel rifinirlo, non dà però problemi nell'indossarlo perché aderisce perfettamente al corpo; l'abito giapponese, invece, ha una struttura molto semplice caratterizzata dall'ampiezza (occorrono solo due misure per tagliarlo) e la confezione è abbastanza sommaria.

Piuttosto complicato è invece indossarlo anche perché non presenta bottoni, ganci o fibbie ma soltanto un *Musubi*, cioè una legatura a cappio. Vestire il kimono è un'arte ed un piccolissimo errore può sminuire l'eleganza di chi lo indossa, come, ad esempio, una piegatura o un gesto. Questo spiega perché oggi molti giovani giapponesi, abituati a vestire all'occidentale, non sanno portare il kimono.

Esso può essere di vari tessuti: cotone, seta, satin impreziositi da decorazioni a stampa e da ricami. Si adatta alle stagioni per motivi e per colori secondo norme ben precise; da novembre a febbraio il kimono deve essere bianco all'esterno e rosso all'interno (*Ume-Gasane*); da marzo ad aprile colore lavanda all'esterno e all'interno foderato di blu (*Fuji-Gasane*); in primavera i motivi ricorrenti sono quelli dei vegetali e dei fiori di ciliegio; d'estate quelli delle onde e delle foglie rosse di acero; nelle stagioni fredde quello della neve e dei fiori di susino. Ogni tipo di kimono ha dunque la sua stagione e confonderli è un errore gravissimo per un giapponese.

Un'altra caratteristica interessante di questo abito è l'esclusività, infatti non ne esistono mai due uguali. Un altro elemento molto importante nel costume giapponese è l'*obi*, una fascia o un cordone che ferma il kimono in vita. Esso viene annodato in vistosi e particolarissimi nodi sia dietro che davanti e, se ben indossato, conferisce molta eleganza; si dice, infatti, che l'*obi* è «una manifestazione di bellezza annodata alla schiena di una

donna». «Anticamente – afferma l'esperto di costume giapponese Norio Yamanaka – è esistita una credenza nel potere magico di fare il nodo alle cose, ciò equivaleva allo instaurare una relazione; infatti si riteneva possibile trasferire il proprio amore o lo spirito attraverso il nodo e se le estremità di questo erano omogenee (nel caso dei fili del cordone) potesse essere creato da ciò un nuovo valore prezioso, così come un bambino è creato dall'unione di un uomo e di una donna».

Da tempi antichissimi la gente si scambiava nodi d'amore e nodi con la funzione di amuleti per tenere lontano il male o eventuali disgrazie. *Musubi* – la parola che significa 'nodo' –, è scritta talvolta con caratteri cinesi e significa 'Spirito Vivente' ed il nodo veniva considerato effettivamente come il luogo di riposo dell'anima.

Sempre a proposito dell'importanza del nodo nella cultura giapponese, così si esprime un poeta: «Questo kimono è stato annodato dalla mia donna e mai sarà sciolto dalle mie stesse mani; anche se questo dovesse essere completamente strappato non disferò mai il nodo fino a quando non la rivedrò ancora».

Il costume giapponese ha origini piuttosto antiche ma ha assunto nei secoli fogge differenti a secondo del benessere del periodo storico e della classe di appartenenza della persona. Venne importato probabilmente dal continente: Cina e Corea, con le quali il Giappone iniziò a stabilire contatti commerciali e culturali fin dal VII secolo d.C.

I rapporti con la Corea erano più antichi ma importantissimi furono quelli che si vennero a creare con la Cina della dinastia dei T'ang durante il VII-VIII secolo. Essi fecero fare rapidi progressi alla cultura giapponese ed è ovvio che questa venne a modellarsi in tutto e per tutto sulla cultura cinese dell'epoca. L'abbigliamento era ancora abbastanza aderente al corpo, differenziandosi in base alle classi sociali, che erano tre: quella dei nobili, dei militari ed il popolo (artigiani, borghesi e popolo minuto).

In epoca Heian (794-1186), momento di grande splendore, cessati i contatti ufficiali con la Cina, il Giappone aveva completamente assorbito ed assimilato la cultura dei T'ang in tutti i campi; non solo, ma già da tempo aveva cominciato a dare a tale cultura un'impronta tutta sua ed inconfondibile. Il processo di trasformazione e di adattamento ai propri gusti estetici ed alle proprie forme di vita è sensibilissimo nel campo dell'abbi-

gliamento. Si manifestano due tendenze: quella a conferire all'abito una forma sempre più ampia e quella ad indossarne contemporaneamente più d'uno, secondo il sistema del *Kasane-gi* ('Vestiti uno sull'altro').

Esse vengono dettate soprattutto da esigenze climatiche: la stagione estiva, infatti, umida ed afosa, si presenta molto più lunga del rigido e piovoso inverno. L'abito, come poi anche la dimora, del giapponese ha assunto così una struttura che permettesse la ventilazione e fosse nello stesso tempo fresca e comoda. Per ripararsi dai rigori dell'inverno si impose l'abitudine del *Kasane-Gi*. Nello stesso tempo l'abbigliamento andava acquistando un aspetto elegante e dignitoso favorendo, grazie alle sovrapposizioni, un ampio sviluppo coloristico. Nel periodo Heian, che fu senz'altro il più sfarzoso, l'abbigliamento raggiunse fogge complesse e ricchissime specialmente per le donne. I capi maschili, infatti, dovevano essere eleganti ma anche pratici poiché gli uomini avevano necessità di muoversi per le loro attività pubbliche e non potevano impiegare troppo tempo nel vestirsi. Le donne, invece, trascorrevano la maggior parte del tempo in casa nella cura della propria persona e dei figli. È di questo periodo il più pesante ed elaborato abbigliamento femminile, il cosiddetto *Ju-Ni-Hitoe*, espressione che letteralmente significa 'dodecuplo' ovvero si indossavano più kimono uno sull'altro, più o meno 12 ma talvolta si raggiungevano anche i 20. Erano una specie di sottovesti leggere generalmente bianche di taglio molto vicino al *Kosode*, che è il kimono più conosciuto, e sopra a questo veniva indossato un ampio soprabito di stoffe più ricche e pesanti. Naturalmente un abbigliamento del genere era riservato all'aristocrazia, mentre più pratico e semplice era quello della gente comune; tuttavia nelle epoche successive assistiamo ad una graduale semplificazione delle fogge specie per l'abito femminile. Nel periodo Kamakura (1186-1392) si afferma definitivamente il *Kosode* indossato generalmente come sottoveste ma talvolta anche come indumento esterno perché inizia ad essere decorato da ricami e disegni.

Nell'abbigliamento maschile si adotta il *Mansho*, lo stemma di famiglia, esso designa le varie famiglie di Samurai che sono in questo momento la nuova classe emergente, caratterizzata anch'essa da un proprio particolarissimo abbigliamento.

In epoca Muromechi (1393-1573) si assiste ad un grande sviluppo

culturale che si esprime attraverso l'affermazione della filosofia Zen, dell'arte floreale (*Ikebana*) e della cerimonia del Tè (*Cha-no-yu*) in campo pittorico nasce la scuola di Kano ed in teatro si mettono in scena le prime rappresentazioni di Nô.

Tra il 1573 e 1868 (periodo Momoyama ed Edo) il *Kosode* aveva ormai raggiunto la sua forma definitiva; così l'attenzione di tessitori e tintori si rivolse esclusivamente al suo abbellimento creando disegni sempre più nuovi, tinte più brillanti e particolari tecniche di tintura. L'interesse degli abiti di questo periodo sta infatti proprio nell'infinita varietà dei loro disegni nella ricchezza delle decorazioni e nella vasta gamma dei loro colori. Si verificano, tuttavia, una serie di piccoli cambiamenti nella foggia del *Kosode*.

Cambiano ampiezza e lunghezza sia nel corpo che nelle maniche e si presenta stretto in vita da un cordone cosicché il disegno di fantasia sul dorso non veniva ad essere interrotto e poteva vedersi al completo. Erano quindi di moda disegni a larghe linee che correvano continui dall'alto al basso del dorso. Alla metà dell'epoca Edo (1603-1868), apogeo dell'arte e del lusso, questo tipo di cintura si trasforma divenendo larga e cominciando ad essere acconciata con grande varietà di nodi decorativi: si afferma, quindi, l'uso dell'*obi*.

Il *Kosode* venne così ad essere diviso in due parti che i numerosi tipi di decorazione contribuirono a differenziare ancor di più. Nella seconda metà del periodo Edo, il *Kosode* si fa più lungo e nasce l'*Ofurishode*, un tipo di kimono assai appariscente e sfarzoso con maniche lunghe circa un metro. Tra le altre foggie documentateci abbondantemente da Hokusai, ricordiamo il modello *Uchikako*: abito delle persone nobili, esso cade molto riccamente e termina in uno strascico fluttuante il cui orlo inferiore è delimitato da una striscia imbottita di ovatta, tale rigonfiamento si trascinava come un'ampia coda e veniva ricoperto di preziosissima seta. Il modello *Okaidori*, estivo, è composto perciò di leggeri tessuti sovrapposti. Le maniche di questa veste assunsero una diversa funzione: le donne in lutto le utilizzavano per asciugarsi le lacrime mentre nel teatro divennero requisiti fissi. Nel periodo Edo inizia la decadenza; ne è caratteristica la bellissima figura delle Oiran, le cortigiane più raffinate e seducenti che popolavano lo Yoshiwara, l'ufficiale quartiere del piacere della città di

Edo. Sono riconoscibili nei dipinti grazie all'imponenza del loro *obi* che indossavano annodato davanti e per le loro elaborate pettinature tenute ferme da lunghi spilloni. L'abbigliamento del Samurai era caratterizzato, in questo periodo, dal *Kamishimo*, una corta tunica priva di maniche che si indossava sopra il *Kosode* e dall'*Hakama*, una specie di gonna pantalone che poteva arrivare alla cavaglia o coprire i piedi in una versione più lunga.

Diffusissimi erano poi, nel basso popolo, abiti più pratici e modesti che potevano assumere anche fogge differenti.

4. L'*Obi*.

I tessuti dell'*obi* sono estremamente vari; ci sono *obi* tessuti ed *obi* tinti e la gamma di colori va dalle relativamente semplici tinte unite, alle sfarzose creazioni dell'arte della tessitura. Le larghezze variano leggermente e così anche i modi di annodare le centinaia di tipi di *obi* sempre nuovi inventati fino ad oggi².

La storia dell'*obi* come elemento decorativo nel kimono risale agli inizi dei tempi moderni, durante il periodo Edo. Inizialmente si presentava come un sottile cordone appuntato liberamente; era funzionale, servendo unicamente ad annodare il *Kosode* tanto da farlo apparire in ordine. L'*obi* che segna il passaggio dal sottile *obi* di corda all'*obi* tessuto piatto, è il *Nagoya-obi*, diverso dall'attuale *Nagoya-obi*. Questo tipo era popolare nel periodo Monoyama e Edo ed era simile al cordone intrecciato o a pieghe, di oggi. L'*obi* di corda era stretto intorno alla vita tre o quattro volte e l'unica decorazione era una nappa di 14-15 cm. L'ampio ma relativamente corto kimono di quei tempi non presentava ampie maniche come il *Furisode*, così non era necessario un *obi* piuttosto largo.

Dalla metà del periodo Edo, quando il *Kosode-kimono* prese la forma che ha oggi, anche l'*obi* femminile divenne ampio. Prima di ciò sia uomini che donne avevano l'*obi* allacciato di fianco davanti o dietro per loro scelta personale. Successivamente le mode cambiarono e l'*obi* venne allacciato sul davanti come quelli raffigurati nei dipinti dell'*Ukiyo-e*. Più tardi le donne nubili annodarono il proprio *obi* sulla schiena e quelle sposate sul

² N. YAMANAKA, *The Book of Kimono*, Kodansha International, Tokyo-New York-San Francisco 1982.

davanti. Un influsso particolare sul modo di annodare l'*obi* venne dagli attori Kabuki che apparivano sulla scena con gli *obi* allacciati in fogge nuove. Fu sempre durante la metà del periodo Edo che si affermò la forma tale e quale a quella in uso oggi che misura 3,6 m. in lunghezza e 26,8 cm. in altezza. Mentre esistono ora solamente due tipi di *obi* maschili il *Kaku-obi* che è rigido e l'*Heko-obi* che è morbido, c'è, invece, un'ampia scelta di *obi* femminili.

5. *Le pettinature.*

I Giapponesi avevano grande cura della loro folta e corvina capigliatura; gli uomini erano soliti rasare alcuni punti del capo ma acconciavano il resto dei capelli in alto rendendoli lucidi, gonfi e compatti con particolari creme. Le donne, che avevano capelli lunghissimi, li tenevano sollevati in fogge complesse e voluminose a ricorrevano, per fissarli, ad una serie di importanti accessori come pettini e spilloni. «L'uso di questi oggetti – scrive Wichmann – racchiudeva in sé un significato particolare di distinzione o dignità oltre che di eleganza nell'abbigliamento».

Il pettine (*Kushi*) generalmente aveva forma rettangolare ed era leggermente arcuato nell'estremità superiore (benché ne esistano anche dei tipi con estremità piatta). Verso la punta i denti si fanno più sottili per fare presa tra i capelli senza però toccare il cuoio capelluto e senza rovinare il volume della pettinatura. La parte arcuata sporgeva dalla capigliatura creando una stupenda corrispondenza con l'ovale del viso con cui entrava in stretto rapporto. Poteva essere in avorio, in lacca, soprattutto in tartaruga, il materiale più resistente all'usura, ed essere decorato di motivi splendidi tratti generalmente dal mondo animale e vegetale e differenti da stagione a stagione. I pettini venivano usati in diversi modi e in numero variabile, spesso creando contrasto tra il loro colore e il nero della capigliatura o il pallore del viso, o in abbinamento al kimono indossato in modo da creare contrasti tono su tono. È un oggetto dotato di una funzione sociale e pratica; in pubblico designava il rango e la dignità di chi lo portava, in casa doveva evitare che le ciocche di capelli ricadessero sul viso («per occasioni pubbliche o per uscire ci si ornava a secondo dei casi, con pettini ricevuti in eredità, che venivano disposti secondo un ordine preciso nei

capelli pettinati verso l'alto; le cortigiane potevano portare sino a tre pettini l'uno accanto all'altro ed in stretta simmetria³); anche i guerrieri Sumo ne avevano di speciali con cui decorare le loro particolari acconciature. La donna giapponese ha una maniera di pettinarsi estremamente plastica, la foggia a noi più nota presenta una serie di chignons a "cascate"; al primo sopra la fronte e sulla nuca, seguiva come ampliamento la pettinatura mediana che giungeva sino alla parte posteriore del capo, per sciogliersi in una coda trattenuta da un fiocco o da un nastrino.

Lo spillone (*Kanzashi*) invece ha origine cinese ma è in uso in Giappone dall'epoca Edo; è realizzato in maniera tale da risultare mobile nei confronti del gambo, mentre le varie ramificazioni presentavano una lavorazione a spirale che rendeva mobili anche queste. Recavano generalmente decorazioni vegetali o floreali arricchite da perle e coralli dalla preziosa fattura.

Il *Kanzashi* serviva anche a trattenere le ciocche; in origine era simile ad un bastoncino che terminava in alto con un pomellino in oro, argento o rame, di forma tridimensionale a cui, a volte, si attaccavano fiori, campanellini e pendenti con funzione di amuleti.

Successivamente, per ragioni pratiche, il bastoncino cominciò a presentare delle scanalature e più tardi divenne praticamente a doppio gambo in osso di balena, avorio o giada.

Questo spillone si poteva portare asimmetrico, in coppia e fino al numero di sei disposti a semicerchio tra i capelli dall'arco delle tempie fino a metà pettinatura. Sui capelli si portava spesso anche un particolare ornamento detto *Kogai* che circondava il capo a mo' di aureola. Gli spilloni a freccetta venivano invece portati a coppie, hanno una struttura simmetrica ricavata dalla combinazione di diversi materiali. Spesso recavano la stessa decorazione del kimono. Gli accessori per i capelli sono elementi importanti anche per la donna occidentale benché questa abbia adottato generalmente pettinature più morbide di quelle in uso in Giappone. Il pettine in particolare è stato sempre un elemento fondamentale, lo era soprattutto negli ultimi decenni dell'800 quando si usava acconciare i capelli in alti e sontuosi chignons su cui esso troneggiava. È facile com-

³ S. WICHMANN, *Giapponismo: Oriente-Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Fabbri Editore, Milano 1981.

prendere perciò come l'entusiasmo per l'Oriente da parte di signore ed artisti si manifestasse allora con forza anche in questo campo. Lo stile Liberty riuscì a trovare in questi accessori, e specialmente nel pettine, molti degli spunti decorativi che cercava, basti pensare alle raffinatissime creazioni di Georges Fouquet o di Eugène Grasset.

Lo spillone a freccetta ebbe invece un uso più limitato, si trasformò nello spillone da cappellino che conservò comunque la stessa sagoma bizzarra; non mancarono però esempi di acconciature fortemente influenzate dalla moda giapponese anche se la loro imponenza non si adattava bene alle più morbide fogge occidentali e ne decretò ben presto l'abbandono.

6. *Il ventaglio.*

Un altro caratteristico accessorio giapponese è il ventaglio: esso viene generalmente considerato come un attributo della trasformazione ed è strettamente connesso alla gestualità elegante e raffinata di questo popolo. «È composto di una serie di segmenti lunghi e stretti tenuti insieme da un nastro o da stecche sottili sulle quali viene applicato un foglio di copertura». I disegni con cui erano decorati avevano un fascino ed una sontuosità particolare e colpirono l'attenzione di numerosissimi artisti europei. Sperimentarono questo genere grandi come Degas, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Kokoschka e, grazie a questi, il ventaglio divenne di gran moda tra le signore europee al punto che se ne poterono distinguere diversi tipi a secondo se era da giorno o da sera o in relazione all'abbigliamento a cui si accompagnavano.

7. *La decorazione.*

L'abbigliamento giapponese è caratterizzato dalla varietà e dalla bellezza delle decorazioni e l'Europa ricevette dal suo influsso un ulteriore spunto creativo per abbellire i propri tessuti. Ogni abito presenta, tuttavia, una irregolarità sistematizzata ottenendo effetti di particolare suggestione, la decorazione si distende sulla stoffa con l'andamento dell'ombra in movimento, a volte alternando superfici fitte di figure o di toppe di altri tessuti a spazi vuoti; in caso di disegni particolarmente ampi sembra ad-

dirittura uscire fuori dall'abito. L'impressione che se ne ricava è quella di multiformità estremamente stimolante sia a livello tattile che visivo spesso a svantaggio della persona che lo indossa la quale, talvolta, come nel caso degli attori Nô e Kabuki, ne viene letteralmente trasfigurata per divenire quasi figura astratta. I motivi decorativi possono essere geometrico- astratti, naturalistici o rappresentare specifici oggetti con valore ornamentale e si possono disporre nel campo del tessuto secondo diverse modalità: quella a "Reticolo" che rende la superficie ordinata e ritmata, quella a "Bordura" più lineare, infine il "Motivo Centralizzato" che viene chiamato *Mono* ed è tra i più diffusi.

II IL TEMA DELL'ORIENTE NELL'OPERETTA

1. *Gilbert e Sullivan e Il Mikado.*

Cenni sulla vita e sull'opera di Arthur Seymour Sullivan.

Nacque a Londra il 13 maggio 1842 ed iniziò la sua carriera musicale molto presto seguendo le orme del padre, direttore di banda presso il Royal Military College. Fu dapprima cantore della Cappella Reale ma già a quattro anni rivelò le sue più spiccate attitudini vincendo la borsa di studio Mendelssohn per la composizione. Ricevette un'accurata educazione musicale di indirizzo romantico studiando anche a Lipsia per perfezionarsi ma nel corso della sua carriera costanti rimarranno i riferimenti ai modelli della sua formazione: la musica sinfonica, le lezioni di Schubert, Mendelssohn ed Haendel persino nei toni leggeri dell'operetta. Ritornato a Londra, una volta completati gli studi, iniziò la sua attività componendo soprattutto musica da Chiesa ed impiegandosi contemporaneamente come organista nella chiesa di St. Michael; in questo periodo scrisse a getto continuo ogni genere di musica e nel 1864 iniziò a lavorare per il teatro ottenendo consensi specialmente nell'operetta ma continuando a comporre anche musica seria. Nel 1871 iniziò la duratura collaborazione con W.S. Gilbert che si protrasse, con successo, fino al 1889. Dopo la rottura i due artisti lavorarono separatamente e Sullivan compose quella che sarà la sua unica opera seria: *Ivanhoe*. Il successo ottenuto insieme rimase, però, sempre superiore a quello che riuscirono ad ottenere individualmente, per cui ripresero a collaborare nel 1893 per *Utopia Limited* e *The Grand Duke* – altre due operette – ma senza riuscire a conseguire i risultati di un tempo. Dissensi di carattere artistico e finanziario tra le due forti personalità li costrinsero così a separarsi definitivamente.

L'attività di Sullivan continuò in collaborazione con altri librettisti,

ma senza più raggiungere i risultati di un tempo, fino al 1900, anno della sua morte.

L'ultima opera *The Emerald Isle* fu portata sulle scene l'anno seguente, grazie alla collaborazione di Edward German che ne completò le ultime parti. La carriera di Sullivan fu costellata anche da diversi riconoscimenti (quelli che forse per la sua satira pungente Gilbert non riuscì mai a conseguire), prima fra tutti la nomina a Sir nel 1883; ottenne poi anche la laurea *Honoris Causa* a Cambridge nel 1876 e ad Oxford nel 1879 oltre che la Legion d'Onore e l'Ordine di Sassonia-Coburgo-Gotha.

Sullivan venne denominato l'"Offenbach inglese" e, quantunque privo della verve di questo, è da considerarsi effettivamente tale per l'operetta britannica; la sua musica appare sempre spiritosa e frizzante, talvolta può cadere nel sentimentalismo ma senza mai nascondere l'abilità di contrappuntista e la capacità di strumentazione propria dell'autore.

Cenni sulla vita e sull'opera di William Schwenck Gilbert.

Diceva così di sé:

Data di nascita 18 novembre 1836. Luogo di nascita 17 Southampton street, Strand, in casa di mio nonno il quale aveva conosciuto il Dr. Johnson Garrick Reynolds, e che fu l'ultimo uomo a Londra, credo, ad indossare stivaloni delle truppe di Resse e a portare il codino. Sono stato chiamato William perché così si chiamava mio padre, e Schwenck perché così, suppongo, si chiamava qualcun altro.

Già queste poche frasi ci rivelano quella che fu probabilmente la qualità più importante per la sua carriera: il pungente *sense of humour*. Gilbert venne avviato dal padre, ufficiale di marina, ma privo di risorse economiche, alla carriera legale e amministrativa. Studiò in Francia e, successivamente, nel londinese King's College; ben presto però gli studi vennero abbandonati per seguire la vocazione per il teatro.

L'esperienza degli studi forensi influì, comunque, nella formazione del suo sofisticato gusto linguistico fatto di giochi di parole, verbalità spregiudicata ed attenta, frivola ed acuta retorica, argomentazioni efficaci che appunto caratterizzarono le sue operette. Iniziò quindi a collaborare con la rivista «Fun» come disegnatore e poeta e nel 1869 pubblicò un' apprezzata raccolta di versi umoristici intitolate *The Bab Ballads*.

Si dedicò poi ad una intensissima attività teatrale componendo un gran numero di Burlesques ed Extravaganzas. Contemporaneamente affinò assieme al funambolismo espressivo anche le sue virtù sceniche che tanto furono preziose per la realizzazione delle sue operette. Trentacinquenne conobbe la complementare personalità di Sullivan; nel 1877 essi iniziarono a lavorare insieme per l'abile impresario Richard D'Oyly Carte e raggiunsero così l'apice della carriera con un gruppo di operette, meglio note oggi come Savoy Operas. Gilbert venne anche lui nominato Sir nel 1907. Morì nel 1911 annegando in un lago. La collaborazione fra Gilbert e Sullivan ebbe inizio con *Thespis*, un'operetta già abbastanza promettente, ma che ottenne però una tiepida accoglienza di pubblico. Essa oggi è caduta nell'oblio anche in seguito allo smarrimento della partitura, ma allora attirò l'attenzione del fortunato impresario Richard D'Oyly Carte la cui collaborazione fu essenziale per la scalata verso il successo. Ebbe inizio così quello che sarebbe stato più tardi chiamato per anni il "Triumvirato del Savoy", cioè la società Carte-Gilbert-Sullivan grazie alla quale «essi – secondo quanto riportato in un giornale dell'epoca – arricchirono i cuori del pubblico... e le loro tasche». Carte commissionò ai due autori una Dramatic-cantata che uscì con il titolo di *Trial by Jury*; questa, nonostante la breve durata, assicurò la fama del duo Gilbert & Sullivan al punto che l'impresario stesso decise di affittare l'Opera Comique Theatre esclusivamente per mettere in scena la commedia che il duo avrebbe dovuto comporre in futuro.

Uscirono così: *The Sorcerer* (Lo stregone) nel 1877, rappresentato per 178 sere di seguito; *H.M.S. Pinafore* (Grembiolino, nave di sua maestà) nel 1878 che ottenne un notevole successo; nel 1879 *The Pirates of Penzance* e nel 1881 *Patience*: queste ultime due ottennero larga diffusione sia in Gran Bretagna che in USA al punto che gli stessi autori dovettero ricorrere a tutela giudiziaria dei propri interessi essendosi verificati casi di plagio delle loro opere. I due artisti erano ormai diventati famosi e ricchissimi.

Dal 1882 la società Carte-Gilbert-Sullivan si trasferì al Savoy Theatre (il teatro opportunamente costruito annesso all'attività dell'omonimo Hotel) dando inizio alla produzione delle cosiddette Savoy Operas, cioè 8 operette messe in scena con grande successo fino al 1896 e precisamente:

25 novembre 1882 *Iolanthe*, rappresentata per più di un anno,

- 1884 *Princess Ida*, tratta dal poema di Tennyson,
 1885 *Mikado*, che ebbe ben 612 recite consecutive,
 1887 *Ruddigore*, in scena per 8 mesi,
 1888 *The Yeomen of the guard*,
 1889 *The Gondoliers*, la più allegra operetta dei due,
 1893 *Utopia Limited*,
 1896 *The Grand Duke*.

Queste ultime due iniziarono a segnare il declino della coppia teatrale dal momento che la musica non entusiasmava più e sembrava riecheggiare cose già sentite; inoltre i libretti apparivano piuttosto miseri. Ad eccezione di *The Yeomen of the Guard* che presenta movenze più liriche e sentimentali, tutte le Savoy Operas costituiscono un gruppo abbastanza compatto che attinge ad una ispirazione satirica coerente, nonostante la continua variazione di temi ed obiettivi; non si tratta della semplice ripetizione di una formula di successo o di tecnica sperimentale, quanto, invece, della fedeltà alla natura del talento degli autori e all'effetto di certi stilemi.

Caratteristiche distintive di queste operette, rispetto al modello tradizionale di ispirazione centro-europea, è l'impostazione comico-satirica più spregiudicata ed attuale anche se incentrata spesso su spettacolari ambienti esotici ed intorno al primo intreccio romantico dei testi di Gilbert, in piena corrispondenza, però, con le caratteristiche spiritose delle musiche di Sullivan.

Il successo del modello operettistico è dovuto principalmente a questo affiatamento della parte scritta e cantata, ma anche all'originalità di certe trovate: il linguaggio di Gilbert si basa costantemente su allitterazioni ed onomatopée, su rime interne, guizzi allusivi e rapide battute; ma 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 psicologico attraverso le Patter-Songs (lunghe cavatine descrittive) sostenute dai toni vivaci della musica ma sono inequivocabilmente, e tipicamente, inglesi. Gilbert inventa infatti nuovi stereotipi prendendoli direttamente dalla società londinese, dalla realtà del suo mondo

oppure riesce ad interpretare, attualizzandoli, i vecchi tipi del repertori, deformando ed alterando il loro volto innocente attraverso l'allusione.

La sua satira punge ma non ferisce perché è più malizia che denuncia e si lascia facilmente tollerare dal vigile governo vittoriano. Scrive 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 tradizione⁴.

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 (*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. 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»⁵, 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.

Il successo delle Savoy Operas fu immenso in Gran Bretagna e nei paesi di lingua inglese dove lasciarono tracce profondissime nella produzione del teatro musicale leggero, mentre, a causa della intraducibilità dei libretti, rimasero sconosciute altrove. Nel mondo di lingua inglese le Savoy Operas ebbero numerosissime imitazioni ma con risultati poco soddisfacenti;

⁴ B. TRAVERSETTI, *L'operetta*, Mondadori, Milano 1985, pp. 82-83.

⁵ *Ivi*, p. 85.

alcune operette, soprattutto *The Mikado* e *H.S.M. Pinafore* furono riprese innumerevoli volte in questo secolo con successo via via decrescente, salvo in casi di messe in scena particolari o di cast d'eccezione.

La stanchezza del pubblico si può attribuire allo humour ormai superato dei libretti, i cui doppi sensi, giochi di rime, virtuosismi, perdono oggi gran parte della loro efficacia e ad una musica direttamente connessa ai gusti della società vittoriana.

Tuttavia particolarissime rimangono, in queste operette, la mescolanza di canti, danze e dialoghi, di ritmi e toni lirici, lo sviluppo della trama (sempre tesa ed avvincente), l'efficacia ed il divertimento della satira che, in seguito, neppure gli stessi inglesi riuscirono più a rinnovare.

Così il grande successo dell'operetta britannica nacque e si spense con Gilbert & Sullivan; tuttavia l'ingenuità delle loro situazioni e il loro fascino continuano a radunare pubblico e questo spiega come le Savoy Operas siano allestite ancora oggi sulle nostre scene.

2. Il Mikado.

Nella produzione di Gilbert & Sullivan l'esotismo è un motivo ricorrente sotto varie forme; tra i diversi esperimenti forse il più interessante risulta essere quello del *Mikado*, che costituisce ancora oggi il loro lavoro più noto.

L'idea di questa operetta attinge direttamente all'improvvisa moda per l'Oriente che imperversava in Europa e in USA nella seconda metà del secolo e di cui si è parlato abbondantemente.

Il genio di Sullivan, così attento nell'osservare la realtà della società a cui apparteneva, non poteva non trarne spunto e il lavoro ottenne infatti uno strepitoso successo: ben 672 repliche originali e la fama anche al di fuori del mondo di lingua inglese.

Eppure venne concepita in un clima tutt'altro che sereno, a causa dei disaccordi tra i due autori e degli esiti non molto fortunati che il lavoro precedente, *Princess Ida*, aveva avuto.

Sullivan era appena stato ordinato Baronetto ed era forse stato ferito da una critica del «Musical Review» che lo invitava ad abbandonare la materia leggera dell'operetta per tornare alla musica seria dicendo: «alcune delle cose

che Mr. Arthur Sullivan può fare, Sir Arthur Sullivan è tenuto a non farle». Era un onore ben meritato, dal momento che egli aveva fatto del suo meglio nel promuovere la musica britannica per quasi venti anni, ma Gilbert era furioso di questo. Egli era indubbiamente la “mente guida” nella loro collaborazione ed aveva la sensazione di essere stato scavalcato perché i potenti avevano pregiudizi verso di lui dal momento che aveva osato beffarsi delle istituzioni britanniche. I rapporti tra i due partners erano dunque piuttosto tesi. Inoltre altri fattori disturbavano la creatività del librettista: i dolori causatigli dalla gotta e la paura di aver esaurito la sua ricca vena di idee.

Nei lavori precedenti infatti aveva attinto alle *Bab Ballads* mentre per *Princess Ida* era stato addirittura costretto a rimaneggiare una commedia composta in precedenza ed ora, nella maturità, probabilmente si sentiva incapace di creare una situazione completamente nuova che fosse in grado di soddisfare anche i desideri di Sullivan, che non amava ricorrere all'elemento magico e soprannaturale nell'intreccio dei suoi lavori.

D'altro canto il successo, non proprio eclatante, di *Princess Ida* andava scemando e D'Oyly Carte, come da contratto, aveva richiesto al duo un nuovo lavoro entro sei mesi, altrimenti avrebbero dovuto rispondere delle eventuali perdite che la compagnia avrebbe subito in seguito a tale danno.

Arthur Sullivan, stanco per l'enorme sforzo compiuto per completare in tempo le musiche dell'ultima operetta, era partito per l'Europa e non voleva saperne di riprendere a lavorare; Gilbert dovette scrivergli più volte per convincerlo; entrambi avevano comunque troppo da perdere per interrompere la loro collaborazione per cui, finalmente, si incontrarono per dare inizio alla nuova produzione.

In un primo momento Gilbert propose a Sullivan la “storia della pastiglia”, un'idea che questi aveva già rifiutato perché troppo simile all'intreccio di *The Sorcerer*; si trattava di una trama tutta incentrata sul potere magico di una pastiglia che permetteva, a chi la ingeriva, di trasformarsi in qualunque cosa desiderasse. Era un soggetto basato sul soprannaturale e ciò indusse Sullivan a scartarlo per la seconda volta; così Gilbert si trasferì nella sua sontuosa abitazione di Harrington Gardens, a Kensington, per cercare di pensare ad una nuova idea.

Sembra strano ma, stando a ciò che si racconta sulla nascita del *Mikado*, fu proprio il soprannaturale a suggerirgliene lo spunto. Si dice, infatti,

che mentre il celebre librettista inglese percorreva a grandi passi il suo studio riccamente decorato, tormentato dal problema del nuovo soggetto, l'enorme spada di un boia giapponese che era appesa ad una parete cadde con un gran fracasso. E fu essa a suggerire immediatamente a Gilbert una storia giapponese; così si sedette alla sua scrivania ed iniziò a buttar giù il *plot-book* del *Mikado*. Quella spada divenne più tardi l'elemento di sostegno di tutta l'opera che aveva suggerita e venne persino utilizzata nel suo primo allestimento al Savoy. Il soggetto, sul quale Gilbert aveva già iniziato a scrivere, venne accettato con sollievo da Sullivan che rimase affascinato dai primi versi inviatigli dal socio e qualche settimana dopo iniziò a scrivere la partitura del *Mikado*.

A prescindere dagli aneddoti che si raccontano, la ragione principale che spinse Gilbert ad impostare la sua opera su temi giapponesi fu l'attualità. In Inghilterra infatti la terra del Sol Levante era già molto di moda, grazie anche ad esteti come Wilde, Whistler e Rossetti.

Personaggi.

Il Mikado – imperatore del Giappone (Baritono)
 Nanki-Poo – suo figlio, vestito da menestrello ambulante (Tenore)
 Ko-Ko – gran giustiziere di Titipu (Baritono)
 Pooh-Bah – Gran Ministro di tutti i portafogli (Tenore)
 Pish-Tush – Nobile signore (Basso)

Yum-Yum (Soprano)
 Pee-Bo (Mezzo Soprano) Sorelle, pupille di Ko-Ko
 Pitti-Sing (Contralto)

Katisha – nobile signora un po' matura innamorata di Nanki-Poo
 Cori – Ragazze di collegio, Nobili, Guardie, Popolo

Trama.

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 amareggiare; 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, Pooh-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 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 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 mal volentieri l'uno nelle braccia dell'altra. Nanki-Poo e Yum-Yum compaiono così davanti alla Corte con grande collera di Katisha, subito placata però; tutto si conclude così nella generale felicità.

Caratteristiche dell'opera.

Sotto l'apparente leggerezza del tema e delle battute il *Mikado* risulta essere un'opera interessantissima per quanta Inghilterra riesce a rivestire di costumi giapponesi. I personaggi sono vicini al "tipo", per gli aspetti esagerati della loro personalità, ma sufficientemente approfonditi dal punto di vista psicologico così da essere 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 deformazione di Kate, nome perfettamente adatto al prototipo della zitella inglese e 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" si possono ricordare Nanki-Poo, giovane quasi *dandy* che rinnega il suo mondo e si innamora perdutamente della giovane Yum-Yum: rinunciarebbe alla vita per lei, ciò che importa è vivere alla giornata per essere felici. Ci sono poi le tre sorelle, molto più simili a studentesse appena uscite dal college che non a giovani geishe; il pavido e irrequieto Ko-Ko; l'aristocratico Poo-Bah che per soddisfare la sua vanità uccide volta per volta un po' dell'orgoglio che gli proviene proprio dal fatto di essere un aristocratico, in cambio della

immane “bustarella”; infine la divertentissima e grottesca Katisha. A proposito di questo personaggio Bruno Traversetti scrive:

Ma più ancora giunge a forma definitiva, nel *Mikado*, il personaggio di Katisha: 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 affondò l'arma impietosa della sua tagliente *clownerie*⁶.

La satira sottile che si cela dietro queste figure non venne subito compresa dalla critica inglese e l'operetta si trovò al centro di un divertentissimo “complotto” diplomatico.

Durante la stagione teatrale 1906-1907 venne, infatti, censurata dall'autorevole Lord Chamberlain in concomitanza alla visita a Londra del Principe Fushimi del Giappone nella, seppur lontana, eventualità che il ricorrere a temi come il suicidio, le pene capitali, i ruoli autocratici di taluni personaggi in un contesto giapponese, avesse potuto recare offesa o addirittura compromettere le relazioni internazionali con il paese in questione. Con questo episodio si disse che il *Mikado* aveva suscitato più risa al di fuori del teatro che dentro, come faceva di solito durante le rappresentazioni, perché le autorità avevano segnatamente sopravvalutato, sotto certi punti di vista, l'operetta senza rendersi conto che questa era stata ambientata in un Giappone che non esisteva né era mai esistito e che la satira di Gilbert era diretta non al Giappone ma essenzialmente a costumi ed istituzioni inglesi. Sullivan iniziò la partitura del *Mikado* poco prima del Natale 1884; compose per prima l'aria *Tre piccole ragazze di scuola* che gli richiese solo un giorno: egli aveva un ritmo compositivo variabile ma, spesso, riusciva a buttar giù qualcosa in pochissimo tempo. Così il 18 febbraio aveva quasi completato il primo atto, il 2 marzo registrato le musiche e completato l'undicesimo atto, il 14 marzo 1885 si tenne la prima rappresentazione al Savoy. L'operetta è caratterizzata in tutto dall'equilibrio e dalla mescolanza delle sue componenti: nel rapporto

⁶ *Ivi*, p. 87.

Oriente-Occidente, realtà fantasia, nella caratterizzazione dei personaggi, soprattutto nell'alternarsi di parole e musiche, caratteristica questa che rimarrà costante in Gilbert & Sullivan.

Scriva un critico dell'«Illustrated Sporting And Dramatic News», un giornale dell'epoca, nel recensire proprio il primo allestimento del *Mikado*:

una cosa è molto sorprendente nell'opera e questa è il fascino con cui musica e parole sono state adattate l'una all'altra sia nel suono che nel contenuto. Più d'una delle canzoni, per me, evocava irresistibilmente una gara di corsa tra due cani: Parole e Musica che rincorrono l'Idola-lepre con le stesse probabilità di vincere, attraverso tutti i suoi scarti e movimenti serpeggianti⁷.

La musica infatti condisce il libretto di uno spregiudicato sapore parodistico e satirico che ne rafforza i toni; ha un andamento generale caratterizzato da delicati orientamenti elegantemente contaminati con antiche danze inglesi e moderni ritmi sincopati; 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, all'operetta di Offenbach creando in alcuni casi, però, degli ostacoli all'immediata comprensione da parte del pubblico desideroso, quasi sempre, di musica facile ed orecchiabile. Particolarmente bella è la lunga *ouverture* che apre il primo atto arrangiata dall'assistente di Sullivan, Hamilton Clarke; predominante è l'accompagnamento del clarinetto e del fagotto specie nell'accompagnamento alla canzone di Yum-Yum *The sun whose rays* in cui si evoca l'inizio della fuga in sol minore per organo di Bach. Tra gli altri pezzi celebri ricordiamo: *A wandering minstrel*, cantata da Nanki-Poo; *Three little maids*, presentazione delle tre sorelle; *Tit willow*, duetto di Ko-Ko e Katisha; la marcia *Miya Sama, Miya Sama* al suono della quale fanno ingresso in scena il Mikado e la sua Corte (il cui tema è quello originale di un canto di guerra giapponese); *My object all sublime* cantata dal Mikado, *The flowers that bloom in the spring* di Nanki-Poo e *I've got a*

⁷ *The captious critic*, recensione 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.

little list cantata da Ko-Ko. Presenza importantissima è poi quella del coro.

La messa in scena.

Le prove del *Mikado* furono lunghe e difficili grazie anche alla costante presenza in scena di Gilbert, estremamente meticoloso negli allestimenti e molto esigente con la compagnia.

Per la prima edizione il cast era formato da cantanti che divennero poi celebri grazie a quest'operetta e che in diversi casi finirono per fare di questa il loro cavallo di battaglia:

Mikado	Richard Temple
Nanki-Poo	Durward Lely
Pooh-Bah	Rutland Barrington
Ko-Ko	George Grossmith
Pish-Tush	Frederick Bovill
Yum-Yum	Leonora Brahm
Peep-Bo	Sybil Grey
Pitti-Sing	Jessie Bond
Katisha	Rosina Brandram

Si indirizzarono subito tutti gli sforzi nel creare una perfetta atmosfera giapponese e Gilbert, che era solito curare sin nei minimi particolari gli allestimenti delle sue opere, questa volta non dovette andare neppure molto lontano per avere dei suggerimenti. Proprio in quel periodo, infatti, era stata allestita a Knightsbridge (Londra) nei dintorni di Albert Gate, la Great Japan Exhibition in cui era stato riprodotto un vero e proprio villaggio abitato da veri giapponesi. Dopo avervi fatto visita assunse, tra gli abitanti del villaggio, un ballerino ed una geisha perché insegnassero agli attori della compagnia come assumere un portamento corretto, come camminare con i caratteristici passettini con i piedi nella tipica posizione in dentro, come sorridere, come usare i ventagli in maniera espressiva ondeggiandoli in modo da cogliere la giusta luce. Si racconta che la piccola geisha conosceva solamente tre parole in inglese: "six pence, please" che era il prezzo di una tazza di tè o caffè all'Esposizione, eppure riuscì a spiegarsi

perfettamente con gli attori e ad insegnar loro tutto ciò che era necessario.

Per soprintendere ai costumi venne, invece, assunto Arthur Doisy della Legazione Giapponese che si affiancò allo stesso Gilbert; questi infatti era solito preparare dei bozzetti per i costumi collaborando con il sarto, e anche per le scenografie. A questo proposito sembra che per il *Mikado* avesse studiato a lungo gli scenari di maggiore effetto per i due atti e che una volta scelti quelli della corte e del giardino giapponese, furono necessari ben 12 bozzetti prima di trovare quelli definitivi. I costumi, splendidi, vennero disegnati rispettando perfettamente i modelli autentici e realizzati in una seta giapponese; alcuni erano originali, antichi e di grande valore, altri erano copie degli abiti ufficiali dell'Imperatore.

Vennero acquistate anche delle antiche armature direttamente dal Giappone che poi non vennero mai utilizzate perché troppo piccole o troppo pesanti per il cast; vennero impiegate anche delle maschere grottesche e diversi paraventi e ventagli. L'antica spada giapponese che aveva ispirato l'opera venne portata da George Grossmith (Ko-Ko) come portafortuna durante la prima. Una volta decisi gli scenari, i costumi, il trucco per la rappresentazione, Gilbert cominciò a lavorare sui singoli personaggi e sulle singole scene ma ben presto, dietro le quinte si venne a creare un clima di nervosismo che, data l'incertezza dell'esito e i tempi stretti dell'operetta, finì per contagiare tutti. Le attrici erano la maggior parte delle volte in lacrime prima che Gilbert fosse soddisfatto della loro interpretazione; Durward Lely nel ruolo di Nanki-Poo, pur avendo una splendida voce, per il librettista non era altrettanto valido nella recitazione; George Grossmith, che interpretava Ko-Ko, subiva in continuazione le sue angherie al punto di non essere più se stesso. Un giorno addirittura Gilbert giunse in teatro annunciando improvvisamente che avrebbe tagliato la canzone del Mikado *My object all sublime* e fu necessario l'intervento di una delegazione di coristi per supplicarlo di mantenere il numero per la prima, e quello fu infatti uno dei maggiori successi dell'operetta 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 era terribilmente agitata. Tutto però andò splendidamente bene, a parte il cattivo attacco di George Grossmith

nel ruolo di Ko-Ko. Fu un vero e proprio trionfo e vennero richiesti così tanti bis che gli artisti pensavano che lo spettacolo non sarebbe mai giunto a termine. Le critiche furono superlative, «The Theatre» scrisse:

Niente di più fresco e di più accattivante era mai stato offerto al favore del pubblico di questa graziosa composizione [...] il testo del *Mikado* brilla di gemme di arguzia e i doni della rima e del verso del suo autore non sono stati mai sfoggiati così splendidamente [...] il *Mikado* contiene una mezza dozzina di numeri, ognuno dei quali è sufficientemente affascinante da garantire la popolarità all'opera; gemme musicali di grande valore⁸.

Ricordando la prima Rutland Barrington dichiarava: «Mai in tutta la mia esperienza lavorativa ho assistito ad una prima così entusiasmante come quella che salutò questo delizioso lavoro». Alcuni la paragonarono ad un bicchiere di champagne, altri alla *Divina Commedia*, ma il successo del *Mikado* fu subito chiaro, sia allora, per le 672 repliche a Londra, che in seguito per i numerosi rifacimenti e riedizioni (ben 9000!) in Gran Bretagna e all'estero. La fortuna dell'opera fu infatti notevole; dopo una tournée per l'Europa, D'Oyly Carte volle presentarla a New York; era 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” del *Mikado*; così, facendo provare di nascosto la compagnia, viaggiando per gli Stati Uniti sotto falsi nomi, accaparrandosi tutti i costumi giapponesi disponibili a Londra ed a Parigi, dopo solo due giorni di prove l'operetta venne presentata al Fifth Avenue Theatre il 19 agosto 1885, con grande sorpresa del teatro rivale. Essa riscosse lo stesso clamoroso successo ottenuto a Londra; quindi Carte preparò una tournée per tutti gli States e, con la collaborazione di Alfred Cellier, anche in Australia.

In America esplose la “Mikadomania”; sembra che chiunque possedesse una casa, avesse una stanza privata riservata conosciuta come “la stanza del Mikado” (Mikado room) piena di chincaglierie giapponesi. Tuttavia nume-

⁸ Citato in A. HYMAN, *Sullivan and his satellites: a survey of English operettas, 1860-1914*, Chappell and Company, London 1978, p. 58.

rose furono le edizioni “pirata” dell’operetta ed a nulla valse il tentativo di ignizione di Carte per interrompere le rappresentazioni: i diritti d’autore dell’inglese non ebbero valore davanti ai diritti del cittadino americano.

L’anno successivo l’operetta venne accolta entusiasticamente, nonostante il problema della lingua, a Berlino e a Vienna e subito dopo venne data in versione tedesca in America. Dopo una permanenza di ben due anni al Savoy di Londra ed un’altra edizione nel 1896 sempre a Londra, il *Mikado* entro la fine del secolo era stato rappresentato in quasi tutto il continente europeo (Gran Bretagna, Italia, Francia, Olanda, Scandinavia, Danimarca, Russia, Croazia e Cecoslovacchia) in USA e in Australia, per oltre un centinaio di versioni tra plagi e messe in scena regolari.

La prima esecuzione italiana del *Mikado* risale al 6 dicembre 1898 al teatro La Pergola di Firenze nella traduzione di Gustavo Macchi. La stessa traduzione è stata adottata per una recentissima edizione realizzata dal Teatro Massimo di Palermo, andata in scena nel maggio di quest’anno 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! Dunque è stato portato in scena in così tanti paesi e in così diversi modi che si deve ritenere la sua materia più universale di quanto i suoi stessi creatori avessero mai potuto sognare.

Tra le edizioni particolari del *Mikado* si possono ricordare la *Swing Mikado* versione nera dell’operetta, l’*Hot Mikado* di Bill Robinson, il *Black Mikado*, il *Cool Mikado* ed un *Jazz Mikado* messo in scena a Berlino con maniere di Oxford: Katisha indossava il tweed e Yum-Yum cantava di non essere timida, nuda in una vasca da bagno; quest’ultima fu probabilmente la messa in scena più costosa dell’epoca.

3. *Gli epigoni delle Savoy Operas.*

Dopo la scissione della coppia Gilbert & Sullivan la compagnia di Richard D’Oyly Carte al Savoy non raggiunse più gli straordinari successi di una volta; sembrava che la vivace vena dell’operetta inglese fosse nata proprio con quel duo e si fosse con quel duo presto esaurita. Anche negli altri teatri londinesi, nonostante i numerosi tentativi, non si riusciva a

trovare un autore o un'opera che fosse in grado di eguagliarne la validità senza necessariamente ricorrere all'imitazione; così si finì per abbandonare la lezione satirica della felice accoppiata per indirizzarsi invece verso il genere più modesto e invadente della Musical Comedy.

Nel mondo teatrale londinese di quel periodo si era man mano fatto strada il nome di George Edwardes. Questi, da assistente al Savoy, era riuscito ad assumere, in società con John Hollingshed – anziano impresario del Gaiety Theatre – la direzione di ben due teatri: il Gaiety, appunto, ed il Daly's con pieno successo, così da diventare non solo uno dei più noti impresari della città ma anche un vero e proprio rivoluzionario nel campo della commedia musicale. Riprese, memore del trionfo del *Mikado*, anche il tema dell'Oriente con la *Geisha*, una fortunata operetta scritta da Sidney Jones⁹ che, sebbene in tono minore rispetto alla produzione di Gilbert &

⁹ Sidney Jones nacque ad Islington (Londra) in data incerta ma probabilmente il 17 giugno 1869. Suo padre era capobanda dell'esercito e già da piccolo gli faceva suonare il clarinetto nella sua banda vestito di una uniforme in miniatura. Completati gli studi Sidney divenne anche lui capobanda e, più tardi, direttore d'orchestra a teatro, lavorando per lo più in tournée, nelle province inglesi ed in Australia. Compose all'epoca un celebre pezzo, *Linger Longer Lou* che venne cantato da Ellaline Terriss al Gaiety e che gli procurò il contratto prima come compositore e poi come direttore d'orchestra al Daly's. Era un uomo dal temperamento tranquillo e paziente e, per questo, molto amato dalla sua orchestra; raramente andava bighellonando per la città, su e giù per le vie di Londra, la maggior parte delle volte rientrava a casa direttamente dal teatro. Per le sue composizioni chiedeva sempre consiglio alla moglie, Mary Linley, ex ragazza del coro, e si dice che, colto dall'ispirazione, fosse solito appuntare motivi sui polsini della camicia e, se era in casa, sulla tovaglia. Tra le sue operette la più conosciuta è senz'altro la *Geisha* composta nel 1895 su libretto di Owen Hall. La sua seria professionalità caratterizza tutti i suoi lavori, indipendentemente dal successo; così i balletti come *The Bugie Call* e *Cinderella* composti per l'Empire Theatre di cui è nominato direttore musicale nel 1905. Negli anni Dieci ha ancora qualche soddisfazione ma il suo teatro è ormai superato e nessuna operetta di quelle scritte in questi anni verrà infatti portata sulle scene. Morì all'età di 77 anni, a Londra, il 29 gennaio del 1946. Le capacità di Jones erano notevoli, la sua era una musica meno sofisticata di quella di Sullivan ma non per questo meno efficace, comunque tipicamente inglese; purtroppo non sempre si trovò a collaborare con librettisti altrettanto validi e questo spiega lo scarso successo di alcune sue opere. Per la *Geisha* Jones lavorò sul libretto di Owen Hall, che non era certo tra gli autori più validi nella compagnia di Edwardes, ma poté contare sui bellissimi versi di Harry Greenbank; questi collaborava spesso con Edwardes ed era tra i migliori autori del momento grazie alla vivacità, alla spontaneità e al ritmo scorrevole che caratterizzavano i suoi scritti. Sfortunatamente ebbe una breve esistenza ma si deve in buona parte anche a lui se oggi *The Geisha* è ancora molto famosa. Scrissero di lui durante il successo dell'operetta: «Mr.

Sullivan, è molto nota ancora oggi soprattutto fuori dei confini inglesi.

La collaborazione con Sidney Jones era stata ormai consolidata dal successo di ben quattro operette al Daly's, di cui egli era direttore d'orchestra, l'ultima delle quali, *A Gaiety Girl*, era stata particolarmente entusiasmante.

4. *La Geisha*.

L'operetta narra le vicende di alcuni ufficiali appartenenti alla Turtle, nave della Real Marina inglese. Arrivati in Giappone, prendono a frequentare "la casa da tè delle 10.000 gioie" gestita dal cinese Wun-Hi. Nel locale non ci si delizia solo con il tè ma anche con le attenzioni di alcune geishe, soprattutto di O-Mimosa-San, la più bella. Il tenente Reginald Fairfax, benché fidanzato con Molly Seamore della colonia inglese in Giappone, finisce per invaghiarsene, dimenticando che anche questa è impegnata con il tenente giapponese Kantana.

Sfortunatamente, però, il locale di Wun-Hi deve sottostare alle leggi stabilite dal capriccioso Governatore Provinciale, Marchese Imari; questi è deciso a sposare la bellissima Mimosa ed a nulla valgono le proteste di Wun-Hi che perderebbe, a causa della sua assenza, numerosi clienti. Nel frattempo sono giunte sul posto anche alcune ragazze inglesi, tra cui è la giovane Molly che intende controllare il fidanzato perché ha sentito dire che si è innamorato di una giapponese; l'accompagna l'amica Juliette, interprete francese. Mimosa è sorpresa da Imari mentre sta civettando con il tenente inglese ed egli, arrabbiatosi, decide di far chiudere la casa da tè, di licenziare Wun-Hi e di vendere all'asta tutte le geishe. Grazie all'aiuto di Juliette, il cinese cerca di far indirizzare le sue attenzioni sulla giovane francese ma il Governatore è irremovibile.

Mimosa San sa che con quel pretesto Imari vuole comprare lei e convince Molly a travestirsi da geisha per attrarre così le attenzioni di Fairfax. In realtà, però, spera che il Marchese si possa innamorare dell'inglesina. Giunto il

Harry Greenbank ha questa volta superato non solo se stesso ma tutti i suoi concorrenti nella facilità e nei rapidi tempi delle composizioni di versi [...] Mr. Gilbert è un maestro in questo genere, ma su più di una di queste liriche Mr. Gilbert potrebbe sottoscrivere senza rossore». 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.

giorno dell'asta, la ragazza indossa talmente bene gli abiti giapponesi che nessuno la riconosce, anzi Imari ne è talmente conquistato che la compra.

La situazione è ora veramente ingarbugliata ma Mimosa che, liberata da una turista, è riuscita a fuggire organizza insieme a Juliette uno scherzo ben congegnato proprio quando stanno per avvenire le nozze tra il Marchese e la finta giapponese: con un rapido scambio di persone, questi finisce per sposare Juliette; le coppie Mimosa-San-Kantana e Molly-Reginald si ricongiungono e Wun-Hi felice, riapre la sua casa da tè.

L'intreccio, apparentemente complesso ed ingarbugliato, ricalca un po' la struttura tipica delle operette allora in voga, ma fa sì che nello stesso tempo sia possibile approfondire la vita ed i caratteri giapponesi. Per la messa in scena Edwardes, ricordando come Gilbert avesse curato con precisione ogni elemento giapponese per il *Mikado*, ricorse anche lui all'aiuto di Arthur Doisy, fondatore e vice presidente della Japan Society per assicurarsi che la messa in scena ed i costumi della rappresentazione fossero autenticamente "giapponesi".

La Geisha ottenne un notevole successo, ben 760 repliche, e venne paragonata favorevolmente, almeno per la parte musicale, al capolavoro di Gilbert e Sullivan.

Clement Scott scrisse nell'«Illustrated London News»:

Londra negli ultimi anni non ha mai visto uno spettacolo più delizioso della *Geisha* giapponese al Daly's. Il lavoro di Owen Hall è 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 scrisse le parti aggiuntive).

Il successo più grande l'ottennero gli interpreti; il «Daily Mail» andò in estasi per l'interpretazione di Letty Lind (Molly) e vi si legge, inoltre:

sorridendo, cantando, giocando, affascinando tutti i cuori, grazie a quell'indefinibile "non so che" che Nellie Farren esercitava sul pubblico [...] Miss Marie Tempest (Mimosa-San) ha conseguito un altro trionfo grazie alla sua squisita bellezza ed al suo superbo modo di cantare.

Brani celeberrimi sono *The Amorous Gold Fish* cantato da Mimosa-San, *Star Of My Soul* di Reginald Fairfax; Molly Seamore canta *The Interfering Parrot* mentre *Chin Chin Chianaman* cantata da Yun-Hi prese ad essere fischiata per tutta Londra.

La Geisha divenne così popolare che perfino i negozi iniziarono a vendere prodotti “Geisha”: cravatte geisha; cappelli-geisha, ecc; un fatto che si ripeté clamorosamente, specialmente in America con la *Vedova Allegra*.

Sidney Jones tornò ad affrontare il tema orientale anche in *San-Toy*, operetta messa in scena il 21 ottobre 1899 ancora dal Daly’s di Edwardes. Il libretto, questa volta opera di Edward Morton, raccontava le vicende della giovane San-Toy figlia di un mandarino cinese che l’aveva fatta vestire da ragazzo perché sfuggisse alla chiamata alle armi presso le soldatesse dell’imperatore. Il resto della trama si concentra prevalentemente sull’amore di questa 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. Le prove vennero caratterizzate dalla continua tensione tra Marie Tempest e *The Guv’nor* George Edwardes, perché il successo che l’aveva fatta diventare in breve tempo una star e la prima donna del teatro l’aveva resa anche molto prepotente; così partecipò alla prima ed ai primi sei mesi di repliche ma poi lasciò definitivamente la compagnia. Venne sostituita da Florence Collingbourne e più tardi da Ada Reeve. L’operetta tenne il cartellone per 768 rappresentazioni e le critiche furono positive, specie nei riguardi degli interpreti; l’«Era» scrisse:

Mr. George Edwardes ha trionfato al Daly’s dando al pubblico ciò che desiderava [...] è una successione di canzoni divertenti ed esilaranti, rappresentate con arte ammirevole da attori famosi, abbondanza di scherzi e un abbagliante, brillante spettacolo [...] Edward Morton ha composto un primo atto molto promettente ed ingegnosamente costruito [...] i numeri musicali sono impiantati sul modello standard in base al quale siamo 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 [...] Mr. Rutland Barrington non è 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 forma eccellente sia dal punto di vista vocale che per il resto. Il raffinato e spiritoso vocalismo di Miss Marie Tempest ha trascinato il teatro con sé fin dalla sua prima entrata nei panni di San-Toy, e lei ha completamente appagato le prospettive delle schiere dei suoi ammiratori.

Una delle canzoni più popolari nello spettacolo era *Rhoda and her pagoda*, un pezzo aggiuntivo di Lionel Monckton.

Dopo *San-Toy* Sidney Jones rompe 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 sulla sua decisione. La scena esotica ottenne, specialmente in Inghilterra, un gran numero di consensi; dopo il *Mikado* numerosissime furono le operette che attingevano alle atmosfere orientali. In un catalogo delle opere rappresentate a Londra tra il 1890 e il 1899 si leggono titoli come *The Wall of China* (1890) *Dresden China* (1892), riedizioni di *Mikado*, *The Geisha*, *A chinese honeymoon* (1901) ecc. Quest'ultima venne esplicitamente composta per l'attrice Louie Freear traendo ispirazione da un particolarissimo costume cinese ed ottenne un enorme successo, anche se oggi è quasi del tutto dimenticata.

Dal 1916 è invece *Chu Chin Chow*, fiaba musicale dell'Est – come si legge nel libretto – scritta, diretta ed interpretata dal celeberrimo Oscar Asche. Questa, nonostante la guerra, raggiunse 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. Al di fuori dei confini inglesi l'Oriente sembra riscuotere minor successo ma 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* (1925) dell'italiano Virgilio Ranzato, con toni più dimessi rivolti più all'atmosfera capricciosa e divertente che non ad un fedele orientalismo.

III

IL TEMA DELL'ORIENTE NELL'OPERA LIRICA

Anche l'Opera Lirica rimane inevitabilmente affascinata dal tema dell'Estremo Oriente. La materia più seria può fare a meno della spettacolarità e di talune scenografie di questo mondo variopinto; preferisce attingere a tematiche più complesse ed attuali come l'incompatibilità di civiltà differenti o il contrasto razziale, oppure attribuire a certe atmosfere o personaggi dei valori simbolici dietro i quali celare situazioni propriamente occidentali.

È chiaro che nel ventennio a cavallo tra i due secoli il “colore esotico” era quanto di più *à la page* si potesse immaginare e che notevole era l'interesse manifestato dall'Europa verso una terra incantata e misteriosa come il Giappone, indipendentemente dal fatto che fosse ispirato da interessi storici-critici o, semplicemente, dalla moda del momento.

La civiltà orientale apre all'Occidente le sue porte in un momento particolarissimo, proprio quando questa, sollecitata dalla rivolta antirealista, si avviava ad un progressivo rifiuto dei modelli classici.

Come l'architettura rifiuta le forme tradizionali e la pittura il realismo, così anche la musica europea non riesce più ad attingere al melodramma verdiano. Nella civiltà Giapponese viene così ad incentrarsi l'ideale del “nuovo”; basti pensare alla scoperta della stilizzazione o al recupero delle forme naturali da cui nascerà quel fortunato movimento stilistico che fu l'*Art Nouveau*.

Due fondamentalmente sono le opere “esotiche” in campo lirico: l'*Iris* di Pietro Mascagni¹⁰ che esce nel 1898 e *Madame Butterfly* di Giacomo

¹⁰ Mascagni nacque a Livorno nel 1863, qui iniziò gli studi musicali sotto la guida di Emilio Bianchi e quindi dei maestri Biagini per il pianoforte e Soffredini per l'armonia e il contrappunto. Sebbene contrastato dal padre, si trasferì poi a Milano dove proseguì i suoi studi al Conservatorio con il maestro Ponchielli. Insofferente della disciplina scolastica, abbandonò presto il conservatorio per unirsi, come direttore d'orchestra, ad

Puccini¹¹ che è invece del 1904. In entrambi i casi si attinge ad un im-

alcune compagnie d'operetta girovaghe, stabilendosi poi a Cerignola come direttore della Filarmonica della banda e del teatro municipali. Alla condizione di maestro lo sottrasse improvvisamente il successo clamoroso ed improvviso ottenuto con la *Cavalleria Rusticana*, opera in un atto, su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti dall'omonimo dramma di Verga, con la quale vinse nel 1889 il concorso indetto dalla casa editrice Sonzogno. Quest'opera andava in scena per la prima volta l'anno successivo al teatro Costanzi di Roma sotto la direzione di Mugnone e nell'interpretazione di Roberto Stagno e Gemma Bellincioni. Ebbe un'accoglienza trionfale non solo in Italia, ma anche all'estero sia da parte del pubblico che della critica, impressionata dall'irruenza della vena melodica, dalla vocalità prorompente e dalle passioni elementari rappresentate nel dramma, qualità queste che fecero della *Cavalleria Rusticana* il prototipo di quella che fu chiamata da allora l'opera "verista" italiana. Dopo il grande successo Mascagni volle tentare la commedia lirica con l'idillico *L'Amico Fritz* (1891), cui seguirono nel 1892 *I Ratcliff* (da Heine). Nello stesso anno il compositore assunse la direzione del liceo musicale di Pesaro e compose il dramma marinaro *Silvano*; dell'anno successivo è *Zainette*, breve lavoro, ancora di carattere idillico e non privo di venature estetizzanti. Con un linguaggio armonicamente e strumentalmente più ricercato Mascagni, dopo aver affrontato temi simbolistici, creò *Le Maschere* (1901) e *L'Amica* (1905), quest'ultima composta dopo aver lasciato la direzione del Liceo musicale di Pesaro. Del 1911 è la medievaleggiante *Isabeau*, del 1913 la dannunziana *Parisina*, le successive opere improntate ad un dichiarato naturalismo sono: *Lodolette* (1917), *Il piccolo Marat* (1921), *Pinotta* (1932) e *Nerone* (1935). Oltre alle opere liriche Mascagni compose due operette *Il re di Napoli* e *Si*, due cantate, due sinfonie, una *Rapsodia satanica* per orchestra, il poema sinfonico *Contemplando la Santa Teresa del Bernini* (1922) e numerose melodie per canto e pianoforte.

¹¹ Giacomo Puccini nacque a Lucca nel 1858 da una famiglia dedita alla musica da generazioni, sia dal lato paterno che materno. Morto il capofamiglia, Michele Puccini, quando Giacomo aveva solo cinque anni, l'educazione del futuro compositore venne affidata allo zio paterno prima, e ad un ex allievo del padre in seguito, grazie ai quali il "piccolo" Puccini divenne prima fanciullo cantore (1868), quindi organista (1872) seguendo le tradizioni familiari. Nel 1874 fu ammesso all'Istituto Musicale "Pacini" di Lucca, e dopo due anni scrisse il *Preludio Sinfonico*. Nel 1880 Puccini si congedò da Lucca con una *Messa di Gloria*, ottimamente accolta e, attratto dal teatro (in particolar modo dall'opera lirica verdiana, con cui aveva avuto un approccio pochi anni prima assistendo all'*Aida*), si trasferì a Milano per essere ammesso al Conservatorio, allievo di Antonio Bazzini e Amilcare Ponchielli. Nel 1883 concluse gli studi presentando un brano dal titolo *Capriccio Sinfonico* molto ben giudicato. Poco dopo l'editore Sonzogno pubblicò la melodia per canto e pianoforte *Storiella d'amore*; nello stesso periodo Puccini lavorò ad un'opera in un atto *La Villi* che partecipò al primo concorso Melodrammatico organizzato da Sonzogno: l'opera non fu premiata ma, grazie all'aiuto di Boito, Ponchielli, Ricordi e Fontana, venne rappresentata nel 1884 al Teatro Dal Verme di Milano; un successo così grande da spingere Ricordi ad acquistarla e a dare all'autore l'incarico di scriverne un'altra. Puccini tornò a Lucca dove iniziò la convivenza con Elvira Bonturi, già moglie del droghiere Gemignani, con la quale il compositore poté sposarsi solo nel 1904. Avuto da Fontana il nuovo libretto, *Edgar*, una storia molto simile alla *Carmen* di Bizet, ne iniziò la stesura

portante precedente: il romanzo di Pierre Loti *Madame Chrysanthème* uscito nel 1887.

musicale; nel frattempo Puccini si trasferì a Monza con Elvira, Fosca (figlia di questa) e qui, nel 1886 nacque l'unico figlio, Antonio. Tre anni dopo nel 1889, l'*Edgar*, andò finalmente in scena: fu un insuccesso, del resto previsto dal compositore che sin dall'inizio non era stato entusiasmato dall'opera. Cominciò un periodo difficile per Puccini, che si era nel frattempo trasferito a Milano dove cominciò a pensare a nuovi soggetti: la *Tosca* di Sardou e la *Manon Lescaut* di Prévost. Venne scelto quest'ultimo soggetto e nel 1893 il trionfo di *Manon Lescaut* pose fine ad un lungo periodo di incertezze; il successo era dovuto non solo ad un soggetto più congeniale ma anche all'acquisita coscienza di dovere esercitare un assiduo controllo sull'elaborazione librettistica. Tra il 1894 e il 1895 Puccini fu impegnato a comporre la *Bohème* che ebbe il suo battesimo a Torino; quest'opera ebbe all'inizio un'accoglienza piuttosto tiepida, ma ad ogni replica il suo successo cresceva e a Parigi, dove il compositore la presentò nel 1898, la *Bohème* trionfò. Nonostante la notorietà ormai raggiunta, Puccini continuava ad essere tormentato, preoccupandosi di ricercare un nuovo soggetto per l'opera successiva: riaffiora così la *Tosca*. L'elaborazione librettistica fu ancora una volta molto sofferta, inoltre, come già per la *Bohème*, anche il primo contatto del pubblico con *Tosca* (Roma, 14 gennaio 1900) non fu esaltante; ma bastarono pochi mesi per far entrare anche la nuova opera nel repertorio dei maggiori teatri europei. Nel luglio 1900 Puccini vide a Londra il dramma di Long e Belasco *Madame Butterfly* e ne scelse il soggetto. Ancora una volta il lavoro a questa nuova opera fu lungo e sofferto, non solo a causa delle consuete perplessità ma anche per via di un incidente automobilistico (febbraio 1903) che provocò a Puccini la frattura di una gamba e una convalescenza particolarmente lunga. La prima versione di *Madama Butterfly* in due atti (Scala, 17 febbraio 1904) fu un clamoroso insuccesso, ma dopo solo tre mesi presentò a Brescia una versione in tre atti con alcune modifiche ed ampi tagli, e la platea decretò il successo dell'opera. Nel 1908 una tragedia funestò la vita di Puccini ed Elvira: Doria Manfredi, una ragazza di Torre del Lago (dove il compositore abitava) ingiustamente accusata e perseguitata da Elvira per gelosia, si uccise; ci fu una causa giudiziaria che mise in crisi l'unione tra Giacomo ed Elvira. Passata la crisi, Puccini si riconciliò con la sua compagna e la loro vita a due continuò ad essere quella di sempre. Nasceva intanto *La fanciulla del West* rappresentata al Metropolitan di New York nel 1910. Con la morte di Ricordi, nel 1912, finì il più intenso periodo creativo di Puccini: le opere successive si distaccheranno, infatti, dai grandi successi precedenti per temi ed impostazioni. *La Rondine* a Montecarlo nel 1917 non ebbe vita facile neppure in seguito, idem per il "Trittico" (*Il Tabarro*, *Suor Angelica*, *Giovanni Schicchi*) che andò in scena l'anno seguente a New York. *Turandot* fu il nuovo soggetto che Puccini scelse all'inizio del 1900, affidato ad Adami e Simoni. Fu un lavoro che impegnò il compositore per diversi anni, con un decoro particolarmente alterno, anche perché Puccini soffriva di disturbi alla gola che nell'ottobre 1924 furono diagnosticati come cancro. Verso la fine del 1923 la *Turandot* era quasi compiuta; mentre erano in corso ritocchi e rifacimenti, nel settembre del 1924 Puccini prese accordi con Toscanini per la prima rappresentazione dell'opera, prevista per l'aprile seguente. Il 4 novembre, tuttavia, quando la *Turandot* non era ancora stata terminata, Giacomo partì per Bruxelles dove venne ricoverato in una clinica. Il 24 fu operato alla gola, cinque giorni dopo morì: era il 29 novembre 1924.

Il tema più interessante dell'opera è l'urto fra Oriente e Occidente, l'incompatibilità di civiltà differenti e, implicitamente, la superiorità della razza bianca sulle altre. Pinkerton nell'opera di Puccini è un tipico esempio di tale arroganza razziale.

Loti fu probabilmente il primo scrittore a parlare del Giappone, il paese dei fiori di ciliegio, dei crisantemi, dei samurai e delle geishe, dopo averlo visitato di persona. Il suo romanzo, infatti, è ampiamente autobiografico ma i nostri autori (Mascagni e Puccini) ricorrono ad esso soltanto come ad un punto di partenza sul quale sviluppare proprie riflessioni. Mascagni interpreta la sua *Iris* in chiave prettamente simbolica ed estetizzante, Puccini, invece impronta le vicende di Cio-Cio-San sui temi dell'attualità. Entrambi finiscono per fare delle loro composizioni delle personalissime interpretazioni del Giappone, tanto che non ritroviamo nei loro allestimenti quella cura minuziosa per il particolare, per l'attendibilità, per l'autenticità delle atmosfere giapponesi che invece era propria delle messe in scena britanniche. Il Giappone presente nelle due opere non è quello della moda, delle suppellettili, delle lacche o delle ricercatissime stampe; è invece quello che si può conoscere "per sentito dire", che bada meno al suo fascino estetico e vuole invece attingere direttamente ai contenuti, ai valori, ai sentimenti della civiltà orientale. Si ricostruisce così il mondo giapponese sulla base di testimonianze scritte o sui racconti di chi lo aveva visitato; si lavora di invenzione e di fantasia, giungendo così a rappresentare un paese mai vissuto in prima persona, ma evocato ed interpretato con risultati talora più validi se si pensa al successo che *Madame Butterfly* ha ottenuto presso i giapponesi stessi. Nella biografia del Fraccaroli, un giapponese afferma che Puccini:

è un fenomeno curioso, perché nella sua opera ritroviamo molto di noi stessi, come se ci avesse conosciuti e capiti; noi ritroviamo molto del nostro Giappone, specialmente dell'antica anima del Giappone [...] e nella musica di Puccini noi 'ci sentiamo'. Ne vuole una prova? *Madame Butterfly* è stata rappresentata in Giappone: cantatrici giapponesi hanno interpretato per il mondo la figura di Cio-cio-san e nessuno ha creduto di sorridere, ah no! C'è qualche cosa di noi, lì dentro. Come dite voi? C'è l'atmosfera. Sì, ma c'è anche il cuore»¹².

La prima opera lirica di influenza esotica giapponese è l'*Iris* di Pietro Mascagni.

¹² A. FRACCAROLI, *Giacomo Puccini si confida e racconta*, Ricordi, Milano 1957, p. 157.

La proposta di un'opera venne a Mascagni da Luigi Illica che entra così nella vita del musicista, lasciandovi un'impronta di gusto quanto meno originale e, in qualche caso decisiva poiché si debbono proprio ai suggerimenti vulcanici di questo estroso ed inquieto librettista le opere di Mascagni di più interessante sperimentazione drammatica.

Il tema esotico dell'*Iris*, il mondo della commedia dell'arte ed il recupero malinconico del Settecento ne *Le Maschere*, il Medioevo barbarico di *Isabeau*. Il musicista iniziò subito a lavorare sulla traccia fornitagli dal librettista che intanto ne stava componendo i versi.

Ciò che stava scrivendo doveva essere a quei tempi qualcosa di estremamente nuovo, che fosse in grado di rispondere con decisione al simbolismo del *Pelleas et Melisande* messo in scena da Maeterlinck, aggiungendovi, inoltre quel colore esotico che era la moda più in voga dell'epoca ed avrebbe garantito un sicuro successo.

La storia di *Iris* è quella di una ingenua fanciulla, figlia di un vecchio cieco, che diviene oggetto di desiderio da parte di un nobile sensuale ed annoiato, Osaka; questi, però, dopo averla fatta rapire, non giunge neppure a sedurla e, stanco ed infastidito dalla semplicità della fanciulla, la lascia in balia di un astuto e viscido sensuale d'amore, Kyoto, che la espone in una casa di piacere. Là, raggiunta dal padre che non sa del rapimento, *Iris* si getta per la vergogna in un baratro; prima di morire scorrono davanti a lei gli egoismi di coloro che non l'hanno saputo amare ed *Iris*, quasi divina, in un'apoteosi di luce, muore sotto il bacio del sole che trasforma il suo corpo nel fiore che porta il suo nome.

La vicenda è di modesto interesse, i personaggi sovente di scarso spessore psicologico, ridotti a bambole o fantocci dalle reazioni improvvise ed ingiustificate; molto interessante è invece la posizione antirealista che l'opera viene ad assumere. La cornice (che le didascalie descrivono minuziosamente), l'ambiente, la decorazione si impongono senz'altro sui personaggi e sulla loro storia: i veri protagonisti sono il mondo giapponese e la materia simbolica. Il motivo del sole come vita, la cecità come incapacità di comprendere l'altro, quello della piovra come simbolo del piacere rivelano certi canoni della società dell'epoca, esteta e corrotta. Non è difficile ritrovare in Osaka gli stanchi eroi dell'eros alla D'Annunzio e nella vicenda di *Iris* la storia di tante provinciali belle e

sprovvedute che sono rimaste invischiate nelle trame di quel bel mondo.

Dal punto di vista musicale Mascagni assorbe solo alcune delle suggestioni insite nel libretto, come l'autentica melodia della geisha, accompagnata dal samisen, del baratro in cui Iris si getta (terzo atto), o ancora l'uso dell'oboino per introdurre l'entrata del teatrino (primo atto).

Molte arie invece sono completamente inventate per attingere talora ai contesti sonori più disparati pur di rispettare la pulsione che anima l'opera; ad esempio toni vicini al bolero durante il canto delle lavandaie o di ascendenza gregoriana per esprimere l'angoscia che si cela dietro il simbolo della piovra.

Questo "vero" non riproduce la realtà oggettiva ma è rispetto a questa molto più autentico e, manifestandosi nell'opera, la rende, con il fascino dei suoi ritmi, sempre più vicina alle suggestioni di un sogno sognato.

L'orchestra esprime la sua presenza in maniera equilibrata e con un impiego molto più studiato e di buon gusto rispetto ai precedenti lavori di Mascagni: prevalgono gli archi, ma frequenti sono anche gli interventi di legni, ottoni e talvolta delle percussioni. Su tutto però domina un forte principio melodico espresso soprattutto dal canto, lungo e tornito, con uno slancio che quasi mai coincide con le consuete 8 o 16 battute.

Tra le arie più note ricordiamo la serenata di Jor *Apri la tua finestra*, l'*Inno del Sole*, l'aria della piovra. Il principio melodico invade anche gran parte del recitativo, che spesso è intimamente saldato con l'aria. Non mancano tuttavia, momenti poco felici dovuti soprattutto alla carenza del senso delle proporzioni dell'autore: egli troppo spesso insiste sugli esempi wagneriani oppure modella la frase o il verso in maniera banale e grossolana; molto entusiasmanti sono però i momenti di maggior incanto espressivo che fanno dell'*Iris* un'opera comunque valida e la rendono senz'altro uno dei capolavori del primo Mascagni.

1. *La Madama Butterfly*.

L'altra importante opera di stampo esotico giapponese è la *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini.

La vicenda di *Madame Butterfly* attinge, come si è già detto, al romanzo francese di *Madame Chrysanthème* che Pierre Loti scrisse traendo spunto dalla sua esperienza in Giappone.

Primo frutto letterario del mondo esotico, l'opera vuole indirizzare l'attenzione soprattutto all'urto fra l'Estremo Oriente e l'Occidente o all'aspetto poco edificante dell'influsso occidentale sul Giappone, affrontando in particolare lo strano costume per cui gli ufficiali delle marine straniere potevano unirsi in matrimonio temporaneo con una geisha: un comodo legame che poteva essere sciolto dall'uomo al termine della sua licenza.

La tradizione del romanzo francese fa il resto, improntando la vicenda principalmente sul tormento interiore e sulla rappresentazione dei più sottili stati d'animo della protagonista e descrivendo nello stesso tempo la fragilità del mondo in miniatura in cui vive il rapido variare delle condizioni atmosferiche.

In *Madame Chrysanthème* ciò che emerge con più forza non è la trama, di per sé piuttosto scarna, né le atmosfere giapponesi, quanto la deliziosa figura della Cio-Cio-San pucciniana, così infantile, affezionata, tenera, allegra, scherzosa, come si rivela.

Per l'ufficiale francese Pierre, come poi per Pinkerton, quella creatura è «solo un giocattolo bizzarro», mentre nasconde un'anima sensibilissima. Il romanzo venne in seguito portato in musica da Messenger negli anni Novanta e qualche anno dopo fornì lo spunto principale per un racconto di John Luther Long, dal titolo *Madame Butterfly*, riportato su una rivista americana. Da questo a sua volta deriverà l'omonimo dramma in un atto portato in scena da David Belasco nel 1900. La materia di Long attinge oltre che a Loti ad una vicenda realmente accaduta e raccontatagli da Mrs. Irwin Corell, moglie di un missionario americano a Nagasaki.

È la triste storia di una geisha che aveva sposato un inglese e gli aveva dato un bambino dopo che l'uomo l'aveva abbandonata. L'autenticità di questa storia fu confermata a Puccini dalla moglie dell'ambasciatore giapponese in Italia. Il vero nome della geisha era Tsuru Yamamura (secondo un altro, Date) ed era figlia di un samurai. La vera geisha non si suicidò, sembra sia tornata al suo vecchio mestiere (anche la Butterfly pucciniana prende in esame questa alternativa nell'aria del secondo atto *Che tua madre dovrà*, pur rifiutandola alla fine). La versione di Long rispetta quasi del tutto questo racconto trasformando soltanto l'inglese da commerciante ad ufficiale e puntando la caratterizzazione non più solo sulla protagonista ma su tutto l'ambiente che la circonda.

Se *Madame Chrysanthème* registrava esperienze ed impressioni di un sensibile poeta su un paese straniero, *Madame Butterfly* di Long era un quadro cupo e realistico che mostrava un autentico scorcio di vita giapponese. Inoltre l'affascinante, brillante e raffinato Pierre Loti diventa l'insensibile e fatuo Benjamin Franklin Pinkerton, tenente della Marina degli Stati Uniti, un burlone che si atteggia a moderno Pigmaleone.

Questa versione appare senz'altro più prolissa, data la semplicità dell'intreccio, ma Long riuscì comunque a dare credibilità ai suoi personaggi ponendoli nel loro particolare ambiente e rendendo il racconto più avvincente, quando sta invece calando di tono, introducendo numerose eccitanti situazioni. Ad esempio esaspera e rende più lunga la tormentata veglia della giapponese che infaticabile scruta l'orizzonte sperando nel ritorno di Pinkerton.

L'edizione teatrale di David Belasco venne messa in scena a Londra nell'estate del 1900 con una regia molto particolare che si basava tutta sull'ambientazione giapponese fatta di effetti scenici e giochi di luci che evidenziassero i movimenti degli attori. Da valente uomo di teatro quale era, egli caratterizzò quell'allestimento attraverso una serie di intuizioni come quando condensa e drammatizza la veglia di Cio-Cio-San giocando con gli effetti di luce forniti da una serie di siparietti dipinti.

Anche la maniera di raccontare si pose come estremamente nuova, attraverso brevi immagini e movimenti giustapposti che riuscissero a rappresentare il senso del quotidiano determinato da una serie di eventi isolati non vincolati al modello a senso unico del dramma romantico.

Quasi casualmente Puccini, che si trovava a Londra per la messinscena della *Tosca* al Covent Garden, assistette a quello spettacolo e ne rimase entusiasta tanto da chiedere immediatamente a Belasco il permesso di trarne l'opera che stava cercando da diverso tempo di avviare, ma per la quale non era riuscito ancora a trovare un soggetto valido.

Dovette rimaner affascinato senz'altro dalla storia lacrimevole incentrata sul «grande dolore di piccole anime», dal personaggio di Cio-Cio-San, che era molto vicino alla Mimi della sua *Bohème*, ma soprattutto da quella particolare messa in scena che dovette suggerirgli già allora importantissimi spunti per l'evidenza della situazione, la chiarezza dell'azione, le scenografie, anche perché non conosceva bene l'inglese e senz'altro non poté allora fruire completamente della rappresentazione.

Passarono tuttavia diversi mesi prima che Puccini si accordasse con i librettisti e con l'editore Ricordi ed il 7 marzo 1901 inviò a Luigi Illica (lo stesso autore dell'*Iris*) la traduzione del racconto originale di Long per sentirne il parere. Chiesti ed ottenuti i diritti, verso la fine dello stesso anno la *Butterfly* entrò in cantiere.

La collaborazione tra il maestro ed i due librettisti, Illica, appunto e Giuseppe Giacosa si avviò già con diversi problemi, i tre non riuscivano ad accordarsi sulla struttura dell'opera: i due autori puntavano ad una struttura in tre atti mentre Puccini voleva un prologo, poi eliminato, e a tutti i costi un'opera in due atti. A queste controversie si aggiunsero poi i dolori e le amarezze che colpirono, in quegli anni, il musicista e la sua famiglia; infine il clamoroso fiasco della prima che venne allestita il 17 febbraio 1904 al teatro La Scala di Milano.

Ancora oggi ci si interroga su questo particolare episodio che sembra non giustificarsi soprattutto in rapporto all'enorme successo che la *Butterfly* ottenne nell'edizione successiva, soltanto qualche mese dopo, il 29 maggio, al teatro Grande di Brescia. Alcuni ritengono, oggi, che il responso del pubblico era così legato a sottili fattori psicologici ed ambientali che non si può escludere in quelle circostanze un intervento di qualche gruppo avverso a Puccini e allo stesso Ricordi.

Bisogna anche dire che l'opera non presentava ancora una struttura ottimale ed appariva un po' diversa dall'edizione definitiva. Probabilmente aveva dei difetti, nonostante il genio di Puccini; era troppo lunga, specialmente il primo atto, doveva competere con la recente uscita dell'*Iris*, risentiva di una poco corretta interpretazione da parte dei cantanti. Nell'edizione di Milano infatti, il ruolo di Cio-Cio-San era ricoperto da Rosina Storchio, bravissima dal punto di vista vocale, ma probabilmente troppo leziosa, mentre la giovane geisha doveva essere più determinata. L'interpretazione di Salomea Krusceniski, che cantò a Brescia, fu di maggior successo sia per il suo particolare fascino ma anche per lo slancio, l'intensità, la concentrazione maggiore con cui rivestiva i panni di Madame Butterfly, probabilmente cogliendo una misura più esatta di questa creatura tutt'altro che svenevole.

Anche la migliore ricostruzione storico ambientale giocò un ruolo importante perché attribuì senz'altro maggiore credibilità a quel Giap-

pone che Puccini aveva portato sulla scena. La scelta della *Butterfly* fu una scelta d'istinto, com'era proprio di Puccini, e gli diede ragione, col tempo, a dispetto dei fatti; fu anche una scelta precisa e ben determinata che puntava tutta sulla figura della protagonista.

Questa viene isolata dagli altri personaggi, attribuendole un rilievo ed un tutto tondo che non si era mai visto nel teatro pucciniano. Anche l'ambientazione giapponese è molto importante, appena accennata, ma investe ogni cosa, sempre tesa a mettere in luce l'anima della protagonista. L'opera è caratterizzata da un esotismo diffuso che la chiude armonicamente come in una cornice floreale.

Vi si ritrovano, sì, temi giapponesi ma soprattutto un denominatore espressivo comune, nei toni, nei sentimenti intimi, in ogni passo della musica. Il fugato a 4 parti che apre l'opera, e chiuso in piccoli intervalli sembra descrivere i passi minuti con cui *Butterfly* si muove tra le esili pareti della sua casa; anche questi riproducono la fragile e titubante fanciulla «che pure sembra riconoscere il suo destino: festoso e tragico nello stesso tempo con una ambiguità degna della più alta maestria teatrale».

La figura del tenore è completamente lasciata in secondo piano, essendo stata concepita come negativa fin dall'inizio e per questo antipatica, benché Puccini abbia tentato di riscattarla con il breve arioso del rimorso *Addio fiorito asil*. Del resto l'opera continua a mantenere il suo equilibrio essendo incentrata soprattutto sulla protagonista e su quella particolare dimensione esotica che ne costituisce il riflesso; che sia attendibile o no questo poco importa, è un'interpretazione del maestro; ma, ciò che più conta, coerente e genuina sotto tutti i punti di vista nei confronti della dolce e delicata Cio-Cio-San.

Venendo più particolarmente alla struttura dell'opera se ne indicano di seguito i personaggi, la trama e alcuni cenni alle sue prime edizioni.

Personaggi principali.

- Madama Butterfly (soprano)
- Suzuki (mezzo soprano) servente di Cio-Cio-San
- Kate Pinkerton (mezzo soprano) moglie di Pinkerton
- Benjamin Franklin Pinkerton (tenore) tenente della marina statunitense

- Sharpless (baritono) console degli Stati Uniti a Nagasaki
 - Goro (tenore) ruffiano giapponese
 - Principe Yamadori (tenore) aspirante sposo di Cio-Cio-San
 - Lo zio Bonzo (basso)
 - Yakusidè (baritono)
- (L'azione si svolge a Nagasaki nell'epoca presente – primi anni del '900)

Trama.

Atto I

Il tenente Pinkerton sta per sposare la giovanissima geisha Cio-Cio-San ed è in visita sulla collina di Nagasaki insieme al sensale Gero per trovare un'abitazione di cui fare il loro nido d'amore. Il matrimonio sta per essere celebrato e giungono i primi invitati, Pinkerton conosce Suzuki, la fedele cameriera della sposa, ed ecco sopraggiungere il console americano Sharpless, affaticato dalla salita. Pinkerton lo accoglie con entusiasmo e gli rivela anche la sua facile filosofia d'amore: intende sposare la geisha solo con rito giapponese e lasciarla poi per avere una vera sposa americana; il console lo rimprovera bonariamente ma poi brinda con lui.

Arrivano anche i parenti della sposa; ha solo 15 anni ed appartiene ad una famiglia di antico prestigio ridottasi poi in miseria. Questo fatto aveva costretto Cio-Cio-San a farsi geisha, in particolare suo padre si era ucciso facendo harakiri, per ordine dell'imperatore.

Lo zio Bonzo, in particolare, è molto fedele alle tradizioni ed alle usanze giapponesi: quando scopre che Butterfly si è fatta, segretamente, cristiana, la rinnega e la espelle dalla famiglia ed il banchetto del matrimonio si conclude tristemente. Pinkerton caccia via tutti e dolcemente invita la sposa ad entrare in casa.

Atto II

Sono passati tre anni, Pinkerton è partito per gli Stati Uniti e non si è fatto più vivo; Suzuki prega davanti alla statua di Buddha che si abbiano presto notizie di Pinkerton, Butterfly continua ad attenderlo instancabile e non ha dubbi sul suo ritorno. Invano Goro e Sharpless cercano di farla riflettere e l'invitano a risposarsi dato che sanno per certo, da una lettera,

che Pinkerton non ha alcuna intenzione di ritornare da lei. Le viene così presentato il ricco Yamadori che vorrebbe sposarla ma Butterfly è irremovibile, soprattutto considerando che ha avuto anche un figlio dall'americano del quale, peraltro, è orgogliosissima. Un colpo di cannone annuncia l'arrivo al porto della nave di Pinkerton e Cio-Cio-San, colta da una gioia irrefrenabile, inizia a prepararsi per l'arrivo del marito. Riempie la casa di fiori, fa vestire il bambino ed indossa il suo abito da sposa poi si pone davanti alla vetrata in attesa che questi compaia dalla collina.

Atto III

È ormai l'alba, e mentre Suzuki ed il piccolo si sono addormentati, la geisha è rimasta in attesa tutto il tempo senza che nessuno sia comparso all'orizzonte: così la cameriera, svegliatasi nel frattempo, riesce finalmente a convincerla ad andare a riposare. Improvvisamente giungono Sharpless, Pinkerton e la moglie americana di questi, Kate, che resta fuori ad aspettare; sono venuti per chiedere a Suzuki di aiutare a persuadere Butterfly della realtà. Inoltre Pinkerton, venuto a conoscenza del bambino, vuole che la giapponese glielo affidi... a questo punto Cio-Cio-San compare dall'interno di una stanza, comprende tutto immediatamente e soffre in silenzio.

Alla fine decide di cedere il bambino ma direttamente nelle braccia del padre, dopo mezz'ora. Rientrata mette a posto ogni cosa ed allontanati il figlio e Suzuki, va nel reliquario e prende la lama che è servita per il suicidio del padre e sta per trafiggersi quando entra il bambino; ella allora lo bacia piangendo e bendatolo si ritira dietro un paravento e si uccide.

Un attimo dopo giunge Pinkerton che, singhiozzando, si inginocchia accanto al corpo senza vita di lei.

Madama Butterfly è una delle opere più celebri e più amate di questo secolo, molte sono le arie che di essa si ricordano; tra queste: nel primo atto: *Amore o grillo...* cantata da Pinkerton e Sharpless; *Ancora un passo...* (Butterfly e coro); *Sopra il mare* (Pinkerton e Butterfly); *Viene la sera...*; *Bimba dagli occhi piena di malia*; nel secondo atto la famosissima *Un bel dì vedremo* (Butterfly e Suzuki) e *Scuoti quella fronda*; nel terzo atto, infine, *Tu, fiorito asil* (Pinkerton) e *Tu, tu, piccolo Iddio!* (Butterfly).

Cenni sulle prime edizioni dell'opera.

La tragedia giapponese venne rappresentata per la prima volta a Milano nel febbraio 1904 in due atti; la seconda versione in 2 atti, di cui il secondo diviso in due parti, a Brescia nello stesso anno. Il 10 luglio 1905 viene poi dato al Covent Garden di Londra ed il 28 dicembre 1906 all'Opera Comique di Parigi, in versione definitiva.

BIBLIOGRAFIA

- AYRE L., *The Gilbert and Sullivan companion*, W.H. Allen, London 1972.
- British theatre design: the modern age*, a cura di J. GOODWIN, Weidenfeld & Nicolson, London 1989.
- 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.
- Enciclopedia Garzanti della Musica*, Garzanti, Milano 1974.
- FENOLLOSA E.F., *Epochs of Chinese and Japanese Art. An Outline History of East Asiatic Design*, William Heinemann, London 1912.
- FRACCAROLI A., *Giacomo Puccini si confida e racconta*, Ricordi, Milano 1957.
- GEIS D., *The Gilbert and Sullivan Operas*, H.N. Abrams, New York 1983.
- GIACOSA G. - ILLICA L., *Madama Butterfly* (libretto).
- GILBERT W.S. - SULLIVAN A., *Il Mikado* (libretto).
- Grande storia della Musica*, Fabbri, Milano 1978.
- HALL O., *La Geisha. L'Istoria di una casa da thè* (libretto).
- HYMAN A., *Sullivan and his satellites: a survey of English operettas, 1860-1914*, Chappell and Company, London 1978.
- ILLICA L., *Iris* (libretto).
- Japanese ornament: from the 17th to the 19th century*, Wordsworth, Ware 1990.
- MING-JU SUN, *Japanese Kimono. Paper Dolls in full color*, Dover, New York 1986.
- OPPICELLI E., *L'operetta da Hervé al musical*, Fratelli Melita Editori, Todi 1989.
- SMITH G., *The Savoy Operas: a New Guide to Gilbert and Sullivan*, Hale, London 1983.

- TRAVERSETTI B., *L'operetta*, Mondadori, Milano 1985.
- 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.
- WILLIAMSON A., *Gilbert and Sullivan Opera: an assessment*, Marion Boyars, London-Boston 1984.
- YAMANAKA N., *The Book of Kimono*, Kodansha International, Tokyo-New York-San Francisco 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.

INDICE DEI NOMI

- ABRAHAM PAUL, 53
 ADAMI GIUSEPPE, 57n.
 ALGAROTTI FRANCESCO, 8
 ASCHE OSCAR, 11, 53
 AYRE LESLIE, 69
- BACH JOHANN SEBASTIAN, 44
 BARRINGTON RUTLAND, 45, 47, 52
 BAZZINI ANTONIO, 56n.
 BELASCO DAVID, 11, 57n., 61, 62
 BELLINCIONI GEMMA, 56n.
 BIAGINI ANTONIO, 55n.
 BIANCHI EMILIO, 55n.
 BING SAMUEL, 18
 BIZET GEORGES, 8, 56n.
 BOITO ARRIGO, 56n.
 BOND JESSIE, 45
 BONTURI ELVIRA, 56n.
 BOVILL FREDERICK, 45
 BRACQUEMOND FELIX, 18
 BRAHM LEONORA, 45
 BRANDRAM ROSINA, 45
 BRECHT BERTOLT, 11
 BREITNER GEORGE HENDRIK, 23
- CAFINI CRISTIANA, 7, 8
 CAVALI (PIETRO FRANCESCO
 CALETTI, detto CAVALLI), 7
 CELLIER ALFRED, 47
- CLAUDEL PAUL, 8, 11
 COLLINGBOURNE FLORENCE, 52
 CORELL IRWIN, 61
 CRIVELLI FILIPPO, 48
- D'AMICO SILVIO, 69
 D'ANNUNZIO GABRIELE, 59
 D'OYLY CARTE RICHARD, 35, 39,
 47, 48
 DAUNTHENAY MAX, 8, 11
 DEGAS EDGAR, 5, 19, 20, 23, 30
 DELIBES LÉO, 8
 DÖBLIN ALFRED, 8, 11
 DOISY ARTHUR, 46, 51
 DUFF JAMES, 47
 DURWARD LELY, 45, 46
- EDEN DAVID, 69
 EDWARDES GEORGE, 49 e n., 51,
 52, 53
- FARREN NELLIE, 51
 FENOLLOSA ERNEST FRANCISCO, 16
 e n., 69
 FLAUBERT GUSTAVE, 8
 FONTANA FERDINANDO, 56n.
 FOUQUET GEORGES, 30
 FRACCAROLI ARNALDO, 58 e n., 69
 FREEAR LOUIE, 53

- FUSHIMI HIROYASU, 43
- GAUGUIN PAUL, 5, 19, 21, 30
- GAUTIER THÉOPHILE, 8
- GEIS DARLENE, 44n., 69
- GEMIGNANI NARCISO, 56n.
- GERMAN EDWARD, 34
- GIACOSA GIUSEPPE, 63, 69
- GILBERT WILLIAM SCHWENCK, 5, 9, 11, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50n., 51, 69
- GOODWIN JOHN, 69
- GRASSET EUGÈNE, 30
- GREENBANK HARRY, 49n., 50n., 52
- GREY SYBIL, 45
- GROSSMITH GEORGE, 45, 46
- HAENDEL GEORG FRIEDRICH, 33
- HALL OWEN (DAVIS JAMES), 49n., 51, 69
- HAMILTON CLARKE, 44
- HAYDEN COFFIN, 50n., 52
- HEINE HEINRICH, 56n.
- HOKUSAI KATSUSHIKA, 8, 15, 16, 18, 20, 21, 26
- HOLLINGSHEED JOHN, 49
- HYMAN ALAN, 47n., 69
- ILLICA LUIGI, 9, 59, 63, 69
- JONES WILLIAM, 13
- KIRCHNER ERNST LUDWIG, 21
- KLIMT GUSTAV, 19, 22
- KNOBLOCK EDWARD, 11
- KOKOSCHKA OSKAR, 30
- KRUSCENISKI SALOMEA, 63
- LA FARGE JOHN, 8, 14, 15
- LETTY LIND (RUDGE LETITIA ELIZABETH), 50n., 51
- LINLEY MARY, 49n.
- LONG JOHN LUTHER, 57n., 61, 62, 63
- LOTI PIERRE (pseud. di VIAUD LOUIS MARIE JULIEN), 8, 57, 58, 60, 61, 62
- MACCHI GUSTAVO, 48
- MAETERLINCK MAURICE, 59
- MANET EDOUARD, 5, 13, 19, 20
- MANFREDI DORIA, 57n.
- MASCAGNI PIETRO, 9, 55 e n., 56n., 58, 59, 60
- MASSENET JULES, 8
- MENDELSSOHN FELIX, 33
- MESSAGER ANDRÉ, 61
- METASTASIO PIETRO, 8
- MING-JU SUN, 69
- MIOLI PIERO, 5, 9
- MONCKTON LIONEL, 51, 52
- MONET CLAUDE, 22,
- MONTEVERDE MAURIZIO, 48
- MORRIS WILLIAM, 15
- MORTON EDWARD, 52
- MUGNONE LEOPOLDO, 56n.
- MUNCH EDVARD, 21
- OFFENBACH JACQUES, 34, 44
- OPPICELLI ERNESTO, 69
- PERRY MATTHEW, 8, 12, 15, 17
- PONCHIELLI AMILCARE, 55n., 56n.
- PRÉVOST ANTOINE-FRANÇOIS, 57n.
- PUCCINI ANTONIO, 57n.
- PUCCINI GIACOMO, 7, 8, 9, 56 e n., 57n., 58, 60, 61, 62, 63, 64
- PUCCINI MICHELE, 56n.

- RAMEAU JEAN-PHILIPPE, 11
 RANZATO VIRGILIO, 53
 RAYNOLDS JOHNSON GARRICK, 34
 REEVE ADA, 52
 RICORDI GIULIO, 56n., 57n., 63
 ROBINSON BILL, 48
 ROSS ADRIAN, 52
 ROSSETTI DANTE GABRIEL, 23, 40
 RUSKIN JOHN, 15
- SARDOU VICTORIEN, 57n.
 SCHUBERT FRANZ, 33
 SCOTT CLEMENT, 51
 SIDNEY JONES, 49 e n., 50, 51, 52, 53
 SIMONI RENATO, 57n.
 SMITH GEOFFREY, 69
 SOFFREDINI ALFREDO, 55n.
 SONZOGNO EDOARDO, 56n.
 STAGNO ROBERTO, 56n.
 STETSON JOHN, 47
 STEVENS WALLACE, 16, 17
 STORCHIO ROSINA, 63
 SULLIVAN ARTHUR SEYMOUR, 5, 7,
 9, 11, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40,
 43, 44, 46, 48, 49n., 50, 51, 69
- TARGIONI-TOZZETTI GIOVANNI, 56n.
- TEMPEST MARIE, 50n., 51, 52
 TEMPLE RICHARD, 45, 46
 TENNYSON ALFRED, 36
 TERRISS ELLALINE (MARY ELLALINE
 LEWIN), 49n.
 TISSOT JAMES, 23
 TOOROP JOHANNES THEODORUS, 18
 TOSCANINI ARTURO, 57n.
 TOULOUSE-LAUTREC HENRI (de), 5,
 18, 19, 21, 22, 30
 TRAVERSETTI BRUNO, 37 e n., 43, 70
 VAN GOGH VINCENT, 5, 13, 18, 19, 20
 VAN WICK BROOKS, 13
 VERGA GIOVANNI, 56n.
- WEARING JOHN PETER, 70
 WHISTLER JAMES ABBOTT
 McNEILL, 40
 WICHMANN SIEGFRIED, 21, 28,
 29n., 70
 WILDE OSCAR, 40
 WILLIAMSON AUDREY, 70
- YAMAMURA TSURU, 61
 YAMANAKA NORIO, 24, 27n., 70
- ZOLLA ELÉMIRE, 70

