

Questi volumi sono stati pubblicati con
il contributo del MIUR (Cofin 2002)

Università Ca' Foscari di Venezia
Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"
Dipartimento di Studi Comparati

Università degli Studi di Bari
Dipartimento di Lingue e Tradizioni Culturali Europee

Associazione Sigismondo Malatesta
<http://www.sigismondomalatesta.it>
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-7870-212-7

Per la presente edizione
© 2007 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

L'Oriente

Storia di una figura nelle arti occidentali
(1700-2000)

I

DAL SETTECENTO AL NOVECENTO

MICHELE GIRARDI

UN'IMMAGINE MUSICALE DEL GIAPPONE
NELL'OPERA ITALIANA *FIN-DE-SIÈCLE*

Questo scritto è dedicato a un aspetto specifico dell'incontro fra gli operisti italiani *fin-de-siècle* e l'Oriente: la voga giapponese; lo motivano: due opere ambientate nell'Isola del Sol Levante prodotte in Italia nel breve giro di sei anni (dal 1898 al 1904), scritte da due compositori della stessa generazione, Mascagni e Puccini, che utilizzano lo stesso librettista, Luigi Illica, vale a dire l'anima drammaturgica della sensibilità *fin-de-siècle* nella nostra penisola¹.

Poiché non credo nel caso, specie di fronte a dati come questi, mi propongo di mettere brevemente a fuoco e confrontare l'impianto drammatico dei due lavori sotto la specifica lente d'ingrandimento dell'adesione all'esotismo musicale, e di comprendere perché *Madama Butterfly*, una potente tragedia in kimono, sia ancora oggi perno delle stagioni d'opera di tutto il mondo, mentre *Iris* sia pressoché scomparsa dai repertori.

Esporrò solo pochi dati utili a inquadrare storicamente il mio argomento. Intellettuali ed artisti europei cominciarono a interessarsi con maggiore consapevolezza al Giappone dopo che nel marzo 1854 il commodoro statunitense Perry aveva costretto le autorità dell'isola ad aprire i porti al commercio con la sua nazione, patto che nel giro di un anno fu allargato a Francia, Gran Bretagna, Olanda e Russia.

Particolarmente in Francia, dopo il primo accenno all'arte giapponese apparso nel *Journal* dei Goncourt nel 1862, l'interesse per la cultura del Sol Levante crebbe a dismisura nel giro di pochi anni². Celeberrimi scritto-

¹ In queste pagine riprendo e perfeziono considerazioni già formulate nel saggio *Esotismo e dramma in «Iris» e «Madama Butterfly»*, Atti della giornata di studi (Viareggio, 3 agosto 1995), Pacini, Lucca 1996, pp. 37-54 («Quaderni della Fondazione Festival pucciniano», n. 2).

² Si leggano, in questo volume, le considerazioni di Adriana Guarnieri Corazzol a proposito delle tendenze francesi, e sulle diverse strategie musicali messe in atto per imitare l'Oriente nel mondo musicale colto occidentale (*Oriente prossimo e remoto nella musica francese «fin-de-siècle»*, *supra*, pp. 559-581). Si veda anche, più in generale, l'utile cronologia dell'esotismo compilata da C. MAJER, *«Iris»: fiore o arcoba-*

ri come Emile Zola iniziarono a collezionare oggetti nipponici, vennero pubblicate importanti antologie di poesie tradotte, ma soprattutto uscirono i romanzi autobiografici di un ufficiale della marina francese di stanza in Giappone dal 1885, Louis-Marie-Julien Viaud, in arte Pierre Loti, fra cui spicca *Madame Chrysanthème* (1887).

Mascagni ebbe il merito specifico di essere il primo musicista italiano ad applicare il suo estro a un soggetto giapponese. Egli fu sollecitato da Illica, che gli aveva ceduto sin dal 1894 uno scenario di libretto già proposto a Franchetti, tratto dalla leggenda *L'innamorata dei fiori*. Quando vide la luce al Costanzi di Roma, il 22 novembre 1898, *Iris* era l'ultimo anello di una catena che congiungeva artisti di ogni rango, nazionalità e tendenza estetica, tutti accomunati dall'intento di rappresentare l'esotico come un luogo lontano, atto a ridestare l'interesse del pubblico dell'opera e dell'operetta. Si scorrono i titoli principali e le date, a partire da *La Princesse jaune* di Saint-Saëns (1872), per continuare con *The Mikado or The Town of Titipu* di Gilbert & Sullivan (1885), sino a *Madame Chrysanthème* di André Messager (1893) e *The Geisha* di Sidney Jones (1896).

Sullivan e Messager avevano spruzzato una manciata di temi originali sui loro lavori per renderne l'atmosfera più fedele, e anche Mascagni si era proposto di tradurre coi mezzi della musica il color locale del Sol Levante. Lo attestano molte espressioni epistolari, rivolte a Luigi Illica nel momento in cui *Iris* andava prendendo forma: «Sono tutto ingiapponesato» (7 giugno 1896), «Però la Giapponese va avanti: ho studiato molto il tipo della musica e credo di averne afferrato lo spirito» (22 giugno)³. Il livornese si dichiarò poi entusiasta di un articolo di Jarro (*nom de plume* di Giulio Piccini) comparso sulla «Nazione» perché «parla di tutti gli strumenti giapponesi e di tutti i generi di musica di quel popolo» (18 agosto)⁴. Il fascino di quell'insolita tavolozza seguì a coinvolgerlo: «Studio sempre il tipo armonico giapponese e credo uscirà un lavoro di un'originalità fin troppo spinta» (23 settembre)⁵. E finalmente, quando aveva già composto buona parte dell'opera, Mascagni informò il librettista di aver visitato la collezione di strumenti giapponesi dei signori Kraus, e di avere subito ordinato le copie

leno, in M. MORINI e P. OSTALI (a cura di), *Mascagni e l'«Iris» fra simbolismo e floreale*, Atti del II convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni (Livorno, 7-8 maggio 1988), Sonzogno, Milano 1989, pp. 37-40.

³ M. MORINI, *Per la storia delle opere. Carteggi, documenti, cronache*, in ID. (a cura di), *Pietro Mascagni*, 2 voll., Sonzogno, Milano 1964, vol. I, p. 309.

⁴ Ivi, p. 310.

⁵ Ivi, p. 312.

di un nutrito numero di percussioni alla fabbrica di piatti e tam-tam dell'artigiano fiorentino Rosati⁶.

L'atteggiamento di Mascagni testimonia dunque la sua ferma intenzione di imitare con una buona dose di fedeltà l'ambiente prescelto per la nuova opera mediante sonorità autentiche. Egli si guadagnò un posto al sole nell'appendice al *Grande trattato di strumentazione* di Berlioz curata da Panizza, per aver impiegato le campanelle e i tam-tam giapponesi⁷. Una citazione la ricevette anche da Casella e Mortari, di solito poco generosi nei confronti degli operisti italiani di successo, per aver prescritto la sordina al clarinetto nel misterioso scorcio iniziale del III atto (cfr. es. 2)⁸. Egli volle inoltre inventare un timbro esotico facendo costruire un piccolo oboe, e incaricò Romeo Orsi di fabbricare una copia dello *samisen*, il liuto a tre corde onnipresente nei generi musicali della musica nipponica. Peraltro lo impiegò solo come elemento decorativo: quando Iris si risveglia dopo il rapimento in una stanza dello Yoshiwara ode «un dolcissimo suono di *samisen* [*sic*]» che «bisbiglia querulo poco lontano»⁹. Da fuori una cantilena in La minore viene impreziosita da tocchi di timpani mescolati ai tam-tam giapponesi. La protagonista imbraccia allora lo strumento per accompagnare il suo canto, però sfasato di mezzo tono: il timbro peculiare di quel liuto non ha dunque alcuna funzione mimetica, bensì è l'oggetto più adatto per realizzare una sorta di *gag*, suggerita dall'imperiosa prescrizione librettistica:

E un *samisen* posato presso alla profumiera attira i suoi sguardi – e appena finisce il suono, essa curiosamente vi si accosta e ne tenta la corde imitando grottescamente modi e posizioni di siffatti suonatori. (Ma dalle sue dita escono i più discordanti e pazzi suoni, mentre la gentil voce canta)¹⁰.

⁶ Lettera a Illica del 25 ottobre 1897, in *ivi*, p. 318. Alexandre Kraus (1853-1904) aveva scritto numerosi saggi brevi, tra cui *La Musique au Japon. 85 figures représentant les instruments japonais du musée Kraus à Florence*, Arte della Stampa, Firenze 1878.

⁷ H. BERLIOZ, *Grande trattato di strumentazione e orchestrazione*, appendice di E. Panizza, 3 voll., Ricordi, Milano-New York 1912, vol. III, p. 162.

⁸ Cfr. A. CASELLA e V. MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Ricordi, Milano 1950, p. 43. I due autori dedicarono a Puccini appena tre menzioni nel loro trattato, limitandosi a un solo passo tratto da *Turandot*, definito «Notevole impiego della batteria» (p. 238). Credo che non si tratti solo di scarsa attenzione, ma anche di pregiudizio, visto che molti degli esempi scelti, e particolarmente quelli tratti da partiture italiane, sono qualitativamente meno interessanti di tanti scorci orchestrali pucciniani.

⁹ L. ILLICA, *Iris*, Ricordi, Milano-Roma-Napoli-Palermo-Parigi-Londra s.d. (copyright 1898), p. 29.

¹⁰ *Ivi*, pp. 29-30.

Anche se non disponiamo di precise dichiarazioni in proposito, possiamo presumere che l'obiettivo di Mascagni fosse di far recepire al pubblico inusuali presenze timbriche come peculiari di ciò che è geograficamente lontano dallo spettatore occidentale, per coinvolgerlo nel microcosmo in cui vive la piccola Iris.

Quel mondo viene descritto in modo circostanziato da Luigi Illica: anche a voler dare poco credito alle didascalie del libretto (progressivamente sfoltite nello spartito e nella partitura), e in particolare a quelle interminabili che enfaticamente introducono ogni atto, il Giappone interagisce attivamente con la vicenda umana. Ad esempio egli descrisse nel dettaglio il quartiere del piacere in cui Iris viene condotta dai suoi rapitori nel second'atto, una casa colma di «ricche stuoie a tessiture fantasiose»:

No, il sole non penetra nella Case Verdi! Qui tutto è riflesso di metallo che scoppia a vivi e rapidi sfavilli delle profumiere cesellate dove brucia esalando l'olio di camelia odorosa, dai vasi smaltati, dalle grandi chimere e mostri di smalto e cobalto che adornano la stanza¹¹.

Indubbiamente questi voli pindarici oltre che al compositore erano precise suggestioni rivolte allo scenografo, e consentirono ai pittori Alfred Hohenstein (autore della messinscena di *Iris* al Costanzi) e Leopoldo Mellicovitz di perfezionare la preziosa linea Liberty di cartoline e manifesti prodotti dalle officine grafiche Ricordi, che sarebbe tornata utile anche per *Madama Butterfly*¹². Per il capolavoro di Puccini si sarebbero inoltre rivelate preziose le copie degli idiofoni giapponesi impiegate da Mascagni.

Ma Illica inventò anche occasioni per ampi episodi di colore locale, primo fra tutti quello del teatrino da strada, che diviene teatro del rapimento della protagonista nel primo atto, avvolta nei mantelli delle geishe danzatrici. Comincerei proprio da qui una breve verifica sul rapporto fra esotismo musicale e dramma. S'odono in lontananza: «suoni tremoli di sàmisen, rimbombanti di gongs, chiassosi di tamburelli e striduli di koliú a fiato» scrive Illica¹³. Essi distraggono le giovani donne (le «mousmè») dal bucato e at-

¹¹ Ivi, p. 24.

¹² Per la voga giapponese nelle scene, con particolare riguardo a *Iris* e *Madama Butterfly*, si rimanda al contributo di M. VIALE FERRERO, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, in «Studi pucciniani», 1, 1998, pp. 19-39.

¹³ L. ILLICA, *Iris*, cit., p. 13. Nella manualistica coeva non si trova traccia di strumenti a fiato giapponesi chiamati «koliú», mentre esistono i «kokiú», cordofoni ad arco a quattro corde (cfr. F.T. PIGGOT, *The Music and Musical Instruments of Japan*, Batsford, London 1893, p. 176).

traggono l'attenzione di Iris, dedita alle cure del giardino. Ecco l'inizio di questo scorcio, tutto pregno di un marcato carattere evocativo, particolarmente accentuato nelle sezioni dominate dalla serpentina nel registro acutissimo del piccolo oboe che s'ode qui per la prima volta¹⁴:

Esempio 1: atto I, 32

Dal contesto risulta del tutto evidente che Mascagni intendeva affidare al timbro dell'oboe piccolo il ruolo di catalizzatore di movenze esotiche,

¹⁴ La partitura prevede due oboi piccoli, uno piazzato dietro le quinte e l'altro in buca, per rinforzarne la sonorità. L'esempio per questo strumento potrebbe essere l'*bichbiriki*, una piccola zampogna ad ancia doppia che i giapponesi impiegano nel Gagaku, la loro musica di corte. Ma esso risulterebbe fuori posto in un'azione metateatrale che pare piuttosto un misto fra due generi del teatro kabuki che non prevedono ance: il *gidayu* (cui alluderebbe la successiva canzone di Dhia, per suonatore di *samisen* e narratore) impiegato per gli spettacoli di marionette, e il *nagauta*, accompagnamento per la danza che si vale di un flauto traverso e tre tamburi. Si veda P. MASCAGNI, *Iris*, partitura d'orchestra, Ricordi, Milano s.d. (copyright 1925) da cui sono tratti gli esempi musicali, qui riprodotti grazie al cortese consenso dell'Editore. Ho trascritto le parti degli strumenti traspositori in suoni reali, utilizzando le sole chiavi di violino e di basso; i riferimenti nel testo e negli esempi vanno all'atto e alla cifra di chiamata, col numero di battute che la precedono o seguono.

anche se consentì che all'occorrenza si potesse utilizzare in sua vece l'ottavino. Non sarà inutile aggiungere, nonostante lo spunto melodico e il suo trattamento siano ben riusciti, che nessuna geisha di allora avrebbe mai ballato il valzer agito di lì a poco dalla Bellezza e dal Vampiro, non solo per pudore ma anche perché la divisione ternaria era sconosciuta ai giapponesi, presso i quali il valzer divenne di gran moda solo nell'ultimo decennio dell'Ottocento, e grazie all'apertura dei porti all'Occidente.

Ciò detto non si vuol certo mettere in discussione il pieno diritto di Mascagni di ricreare liberamente a beneficio del pubblico occidentale la situazione originale, anche se così facendo si trovò a contraddire le numerose dichiarazioni di fedeltà al modello rese ad Illica. Ma quel che soprattutto emerge dal trattamento di questo scorcio, e di altri passi dell'opera, è che Mascagni abbia deliberatamente evitato di imitare la scrittura melodica giapponese. Non è sufficiente a renderci partecipi di quella realtà il solo colore «esotico» degli idiofoni, in particolare gli affascinanti rintocchi del giuoco di tam-tam alternati al fruscio delle due arpe prima e durante il canto della geisha che doppia la marionetta Dhia nella recita. Così come non basta allo scopo l'attenzione meticolosa che il compositore pose nell'impiego di modi d'emissione del suono, allo scopo di produrre effetti inusuali. Di ciò è buon esempio il breve stacco ritmico che connota la variopinta folla di *mousmè*, dove trombe con sordina si sovrappongono a violini e viole che suonano «battendo e facendo saltare sulle corde la bacchetta dell'arco, vicino al ponticello»¹⁵.

L'impianto armonico sfoggiato da Mascagni non difetta di suggestive bizzarrie, ma esse percorrono altre latitudini e ci richiamano alla mente mondi geograficamente più vicini. Abusò delle scale ecclesiastiche, ad esempio, senza una precisa relazione col luogo del dramma. Mi limito a un solo esempio: nella celebre «aria della piovra» posta nel cuore del secondo atto scritta in Mi eolio (dalla cifra 35), quando Iris canta con accento vibrato e straziante «E nella bocca un riso ch'era uno spasimo», Mascagni torna alla tonica passando per l'accordo napoletano della sottodominante. Così facendo trasforma la gigantesca piovra del Pacifico quasi in un mediterraneo polpo verace: dettagli come questo creano un'aura popolarasca di stampo occidentale, facendo mancare quel necessario senso di spaesamento che comporta l'incontro con una cultura diversa.

Anche nei momenti cruciali per definire la personalità di Iris, Mascagni evitò ogni sorta di mimesi. Merita qualche considerazione, invece, l'introduzione all'atto terzo, poiché si tratta del brano della partitura cui egli

¹⁵ Ivi, I, otto dopo 17.

ha prodigato le maggiori cure. Udiamo la successione di tre triadi maggiori, Mi bemolle, Re bemolle, Do, divise fra i tocchi delicati dei campanelli e le due arpe in suoni armonici e reali. Questi strumenti vengono combinati a un primo violino cui viene applicato un risonatore di porcellana all'estremità del ponticello per rendere udibile la fondamentale dei tre accordi precedenti sottraendo il terzo dal quinto armonico (nel primo caso: $Sol_3-Si^b_2 = Mi^b_2$). L'effetto è quello di un timbro bianco, quasi spettrale:

Esempio 2: atto III

The musical score for Example 2, Act III, is written for several instruments. The top staff is for Campanelli giapponesi (Japanese bells), marked with 'ppp' and 'pppp'. Below it are two harp staves, Arpa I and Arpa II, also marked with 'ppp' and 'pppp'. The bottom staff is for I VI (first violin with porcelain resonator), marked with 'ppp'. The tempo is 'Andante (♩ = 54)'. The score includes performance instructions such as 'c. ampod = 63' and '2 Cl (con sordina)'. The passage is marked with 'A' and 'B'.

L'amalgama ottenuto è indubbiamente fascinoso, anche in virtù della sordina applicata ai clarinetti mentre eseguono, insieme all'arpa, la scala esatonale che discende per un'ottava da Sol a La, passando per Fa, Mi^b, Re^b, Do^b (cfr. es. 2, A). Questa gamma è stata sovente usata dai musicisti *fin-de-siècle*, e in particolare da Puccini anche allo scopo di evocare atmosfere desuete. Ciò è ben comprensibile, visto che essa affranca il compositore dalla tirannia degli intervalli giusti e dalla spinta propulsiva dei semitoni, e dunque dalle gerarchie del sistema tonale propriamente detto. Ma se questa scala poteva benissimo alludere a una realtà estranea allo spettatore del tempo per via della sua indeterminatezza, non identificava di per sé un mondo orientale, dove è raramente impiegata. Altrimenti non si spiegherebbe l'uso più vario che ne fecero i compositori europei, a cominciare da Liszt per arrivare al Debussy dell'*Enfant prodigue* (1884), per non parlare

del *Pelléas*, dove il clima esatonale contribuisce ad offrire uno spazio senza tempo alla sensibilità dell'ascoltatore. E neppure si comprenderebbe perché Puccini l'abbia impiegata in *Tosca*, onde evocare atmosfere di terrore e crudeltà grazie alla presenza dell'intervallo di tritòno. Arnold Schönberg spiegò in modo convincente nel suo trattato d'armonia come l'uso della gamma per toni interi derivasse dalla pratica sempre più diffusa di scrivere le triadi con la quinta aumentata¹⁶, e Mascagni segue proprio questo metodo, poiché arpa e contrabbasso risalgono per moto contrario arpeggiando lentamente le note della triade Mi^b-Sol-Si [= Do^b] (es. 2, B).

Al di là dell'esatta valutazione del ruolo che riveste questa scala, la ricercatezza timbrica e armonica di queste pagine dell'*Iris* è innegabile, mentre desta qualche problema la loro collocazione nel contesto del dramma. Il breve preludio orchestrale potrebbe essere interpretato come metafora sonora di quella notte senza speranze in cui avrà luogo l'agonia della protagonista, mentre i cencioli rovistano nella fogna. Ma l'azione che seguirà, dai «tre egoismi», col loro sostrato simbolico così poco convincente, al progressivo intensificarsi della luce fino alla sezione conclusiva, denominata «I fiori», fa sì che questo scorcio rimanga effetto senza causa, alla stregua di tanti altri passaggi dove Mascagni sembra quasi voler sopperire con una sofisticata tavolozza incrostata di colori alla carenza di contrasti nella trama.

Questo rilievo mira peraltro a riconoscere il dovuto merito all'ardimentosa sperimentazione condotta dal livornese, e mi permette altresì di concludere venendo rapidamente a *Madama Butterfly*, che ha tutto ciò che manca ad *Iris* per essere definita una «tragedia giapponese». Comincerei dal sostantivo: là dove la protagonista di Mascagni subisce passivamente il proprio destino, fino all'apoteosi finale con la resurrezione dell'anima riscaldata dal sole, Cio-Cio-San vive il proprio riscatto dalla miseria in un matrimonio stipulato per convenzione. La sua convinzione viene rapidamente demolita dal precipitare degli eventi che la costringeranno, da vera eroina, ad accettare la legge eterna di ogni tragedia: chi ha turbato l'ordine sociale, come lei stessa ha fatto innamorandosi di un uomo cui doveva solo procurare svago, deve ristabilirlo col proprio sacrificio.

¹⁶ Questa la spiritosa premessa alla dimostrazione armonica: «Qualcuno pensa che la scala per toni interi sia nata per influenza esotica [...] Ma per quanto mi riguarda, io non ho mai conosciuto la musica esotica [...] Non credo nemmeno che i russi o i francesi abbiano sfruttato le loro più dirette vie di comunicazione marittima per importare senza dogana questa materia greggia, e credo piuttosto che la scala per toni interi sia nata da sé nella mente di tutti i musicisti del nostro tempo, come conseguenza naturale degli ultimi sviluppi della musica» (A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1922; trad. it. *Manuale d'armonia*, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 489).

Ma questa trama non potrebbe svolgersi se lo spettatore non fosse messo nella condizione di identificare anche nella musica, oltre che nelle scene, il Giappone. Puccini frugò in tutte le pubblicazioni allora disponibili, trascrisse all'impronta melodie che gli vennero cantate da autorevoli personalità come la signora Oyama, moglie dell'ambasciatore giapponese in Italia, o che poté sentire direttamente da dischi che gli furono spediti da Tokyo. Quasi sicuramente vide anche uno spettacolo della Kawakama Plays Company la cui prima donna era Sada Yacco, in *tournee* europea col marito Otojiro Kawakami nel 1902¹⁷. Ben dieci temi originali, più qualche altra idea melodica accessoria, compaiono nella sua partitura, e tutti in punti chiave della vicenda; ma soprattutto Puccini assimilò nel contesto del suo stile la maniera giapponese valendosi in modo massiccio di scale difettive, per la più parte anemitoniche e pentafone, vale a dire l'*humus* dell'arte musicale praticata nel Sol Levante¹⁸. Analizzando il primo atto ho potuto verificare che su un totale di 1474 battute ben 639, quasi la metà, sono connotate dal colore orientale: 370 di esse sono basate su temi originali (25%) mentre 269 (19%) sono costruite su temi inventati da Puccini. Ma non si avverte frattura fra vero e verosimile: melodie, armonie e timbro costituiscono un tessuto compatto che è la vera cifra di *Butterfly*.

Forse, nonostante le intenzioni, Mascagni ed Illica non furono in grado di scrivere un'opera «giapponese». Altrimenti non avrebbero chiamato la protagonista col nome di un fiore molto comune in Italia, che palesemente evoca il giaggiolo caro a Lola in *Cavalleria rusticana*. Né avrebbero reso palese omaggio a due note città del Giappone chiamando Osaka il tenore e Kyoto il baritono, prezioso apporto alla meritoria opera di diffusione della cultura su vasto raggio allora affidata alle enciclopedie.

Fedele d'Amico ebbe a sostenere che dietro all'inquietudine armonica e alla ricercatezza timbrica, che sono tratti distintivi dell'*Iris*, c'è «il bisogno di uscire da situazioni troppo precise, un partire per la tangente, e con ciò una spinta verso l'esotismo, che è appunto nostalgia di terre incognite»¹⁹. Pur trovando questa tesi suggestiva, mi sembra più pertinente ricordare le critiche espresse lucidamente dal compianto Luigi Baldacci, che

¹⁷ Sulla questione si veda A. GROOS, *Cio-Cio-San and Sadayakko. Japanese Music-Theater in «Madama Butterfly»*, in «Monumenta Nipponica», LIV, 1, 1999, pp. 41-73.

¹⁸ Per una disamina più accurata dei temi originali giapponesi, e della loro funzione nel dramma, mi si conceda un rinvio all'edizione inglese rivista e ampliata della mia monografia su Puccini (apparsa in italiano nel 1995 per i tipi di Marsilio), *Puccini: His International Art*, The University of Chicago Press, Chicago 2002, pp. 211-220.

¹⁹ Intervento sulla relazione di Mandelli, in M. MORINI e P. OSTALI (a cura di), *Mascagni e l'«Iris» fra simbolismo e floreale*, cit., p. 31.

notò come il compositore livornese amasse «procedere per colpi di teatro, non per forza interna di persuasione», mancandogli la ricchezza e il dosaggio delle articolazioni²⁰. Proprio per questo *Iris* non è premessa inquieta di un futuro generoso d'imprevedibili sviluppi, bensì l'ennesimo capitolo della storia del melodramma ottocentesco, come la più parte dei lavori prodotti nell'ambito della cosiddetta «Giovane scuola», dominati da cliché che venivano cristallizzandosi talora nel momento stesso in cui erano immessi come novità nei circuiti operistici. È il caso del giuoco metateatrale al prim'atto, che ricalca il second'atto di *Pagliacci*, persino con l'inevitabile serenata tenorile (là Beppe-Arlecchino, qui Osaka-Jor). E si può risalire un po' all'indietro per giungere al *Mefistofele*, cui Illica e Mascagni resero omaggio mediante l'*Inno del sole* che apre e chiude *Iris*. E non mi riferisco solo all'idea di una struttura sinfonico-corale caratterizzata da possenti fanfare di ottoni, ma anche al ruolo del *Chorus Mysticus* del prologo boitiano, che presta la sua voce a Dio.

Su *Butterfly* non è necessario intrattenersi ulteriormente, mi basta ricordare che questa tragedia è svincolata da modelli eccessivamente condizionanti, nonostante sia legittimo vedere nella maledizione del Bonzo e nel comportamento del sensale di matrimoni Goro l'eco della furia del Cieco e della ruffianeria di Kyoto. Ma anche in queste vaghe assonanze con *Iris* possiamo percepire la profonda differenza fra le due opere. Il padre si scaglia contro la figlia, ma è vittima di un equivoco, mentre il Bonzo denuncia la scelta di Cio-Cio-San contro i suoi stessi valori. Infine il baritono di Mascagni non è che un superficiale lenone, mentre Goro, giapponese con la bombetta, è un personaggio di frontiera, simbolo dello spostamento di valori di un'intera civiltà. Questa maggiore complessità drammatica è possibile perché la musica di Puccini ci obbliga a percepire la diversità fra due civiltà, perché fa scontrare Oriente e Occidente dopo aver dato loro una precisa identità sonora.

Credo che Puccini fosse consapevole di quanto la sua statura di drammaturgo e compositore sopravanzasse quella di Mascagni. Immagino inoltre che in cuor suo non si rassegnasse al destino di essere un isolato «musicista internazionale» nel proprio paese, per dirla col Torre Franca. Prima di acquisire piena coscienza del suo ruolo quale compositore novecentesco, avrà forse ripensato più di una volta con nostalgia alla *bobème* milanese vissuta col suo conterraneo negli anni del Conservatorio. Forse per

²⁰ L. BALDACCI, *I libretti di Mascagni*, in *Studi su Pietro Mascagni*, Atti del I convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni (Livorno, 13-14 aprile 1985), Sonzogno, Milano 1987, p. 72.

questo il suo giudizio sull'opera giapponese del collega ed amico, indirizzato all'amico Crecchi con mille comprensibili precauzioni nei riguardi di Illica il 21 gennaio 1899, suona così:

Iris è andata come saprai, e la solita porca stampa è stata di una crudeltà strana, in specie il Corriere. Per me quest'opera che ha in sé tante cose belle e uno strumentale dei più smaglianti e coloriti, ha il difetto d'origine: l'azione che non interessa e si diluisce e langue per tre atti. Per conseguenza se anche Domineddio avesse musicato tale libretto, non avrebbe fatto di più di quello che ha fatto Pietro. Tu che gli sei amico vero, digli che ritorni alla passione, al sentimento vivo, umano, col quale iniziò tanto brillantemente la carriera²¹.

Se di concorrenza si può davvero parlare, essa sarebbe iniziata oltre un anno e mezzo dopo, quando Puccini vide a Londra, nel giugno del 1900, *Madame Butterfly* di David Belasco.

²¹ G. PUCCINI, *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Ricordi, Milano 1958, n. 201, p. 173.