

Michele Girardi

Esotismo e dramma in *Iris* e *Madama Butterfly*

Due opere 'giapponesi' prodotte in Italia nel breve giro di sei anni (dal 1898 al 1904), due compositori della stessa generazione, Mascagni e Puccini, con un librettista in comune, vera e propria anima della *fin de siècle* italiana, Luigi Illica, sono coincidenze del tutto svincolate dal caso. Una tragedia in musica viva e vitale, ancora oggi perno delle stagioni d'opera di tutto il mondo, *Butterfly*, un'opera pressoché scomparsa dai repertori, *Iris*: mi propongo, nelle poche pagine che seguiranno, di comprendere le ragioni di questa situazione, mettendo a fuoco l'impianto drammatico sotto la specifica lente d'ingrandimento dell'esotismo, *trait d'union* fra i due lavori. Mentre le mie riflessioni su questo tema stavano prendendo forma, mio padre Antonio moriva nella nostra Venezia, il 23 luglio del 1995: alla sua memoria dedico questo saggio.

Alla fine dell'Ottocento, l'esotismo era ingrediente oramai sperimentato della teatralità d'epoca, se non addirittura un'autentica moda, che già aveva raggiunto l'operetta.¹ Dacché Félicien David, dopo il successo dell'ode sinfonico-corale *Le Désert* (1844), compose l'opera *La perle du Brésil* (1851), il genere fu pressoché monopolizzato dai musicisti francesi, che a Parigi poterono contare anche su una sala specializzata. Nel vasto repertorio del Théâtre Lyrique, attivo dal 1851 al 1870, l'oriente era soprattutto rappresentato dalla fiabesca India, occasione di sfarzosi *décors*: *Si j'étais Roi* di Adam (1852), *Schahababam* di Gautier (1854), *La Statue* di Reyer (1861), *Les pêcheurs de perles* di Bizet (1863).

Anche argomenti biblici o genericamente ambientati in un passato favoloso assumevano colorazioni esotiche come nel *Samson et Dalila* di Saint-Saëns (1877) e nell'*Esclarmonde* di Massenet (1889) poiché per imitare l'oriente i musicisti sfruttarono a lungo un linguaggio standard, basato su un ristretto numero di stilemi riguardanti la melodia (piccoli intervalli come formanti, presenza dell'intervallo di seconda aumentata, gravitazione di formule intorno a una nota, scrittura melismatica); l'armonia (frequente alternanza fra modo maggiore e minore, vasto sfruttamento di sequenze modali e di accordi paralleli, presenza di note-pedale, unisoni); il ritmo (impiego del basso ostinato e di schemi metrici ostinati); l'orchestrazione (massiccio uso delle percussioni, marcata predilezione per il timbro nasale delle ance, prevalentemente doppie, e per il flauto). Ma nessun elemento specifico, al di fuori di scene e costumi, veniva utilizzato per differenziare i luoghi, cosicché l'India di David (*Lalla Roukh*, 1862), Meyerbeer (*L'africaine*, 1865), Massenet (*Le roi de Lahore*, 1877) e Delibes (*Lakmé*, 1883) assomigliava all'Egitto di Verdi (*Aida*, 1871) e di Bizet (*Djamileh*, 1872), o al Brasile di Gomez (*Il Guarany*, 1870), salvo le diversità stilistiche dei singoli autori.

Al Giappone intellettuali ed artisti europei cominciarono a interessarsi maggiormente 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 anni. Celeberrimi scrittori come Emile Zola iniziarono a collezionare oggetti nipponici, vennero pubblicate importanti antologie di poesie tradotte, ma soprattutto uscirono i romanzi autobiografici di un ufficiale

¹ Basti ricordare *Oyayaye ou La Reine des Iles* di Hervé (1850), e soprattutto la «cineseria musicale» Ba-ta-clan, con cui Offenbach inaugurò nel 1855 la grande stagione dei Bouffes-parisiens. Sul problema dell'esotismo musicale si veda *Das Lokalkolorit in der Oper der 19. Jahrhunderts*, a cura di H. Becker, Regensburg, Bosse 1976. Si veda inoltre Gilles de Van, *L'exotisme fin de siècle et le sens du lointain*, in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, atti del II convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo (Locarno, 7-8-9 ottobre 1993), a cura di L. Guiot e J. Maehder, Milano, Sonzogno 1995, pp. 103-117 (trad. inglese: *Fin de Siècle Exoticism and the Meaning of the Far Away*, «Opera Quarterly», vol. 11/3, 1995, pp. 77-94).

della marina francese di stanza in Giappone dal 1885, Louis Marie Julien Viaud, in arte Pierre Loti, fra cui spicca *Madame Chrysanthème* (1887).²

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*.³ 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: *La Princesse Jaune* di Saint-Saëns (1872), *The Mikado or The Town of Titipu* di Gilbert & Sullivan (1885), *Madame Chrysanthème* di André Messager (1893) e *The Geisha* di Sidney Jones (1896).

Sullivan e Messager avevano impiegato una manciata di temi originali per rendere più veritiera l'atmosfera dei loro lavori,⁴ 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* venne 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). Concetto ribadito con enfasi il mese seguente: «Ti giuro che il tipo è afferrato» (24 luglio).⁵ Il livornese si dichiarò poi entusiasta di un articolo di Jarro comparso sulla «Nazione» perché «parla di tutti gli strumenti giapponesi e di tutti i generi di musica di quel popolo» (18 agosto).⁶ 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 1896).⁷ 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 di un nutrito numero di percussioni alla fabbrica di piatti e tam-tam dell'artigiano fiorentino Rosati. Tale era stata l'emozione scaturita alla sola vista di quei preziosi oggetti, che gli vennero nuove idee di natura drammatica:

Ho finalmente visto e toccato con mano tutti gli strumenti giapponesi di cui non avevo che una vaghissima idea. Che splendore! Quale fantasia! I signori Kraus mi hanno dettagliatamente informato di tutto ciò che riguarda la musica al Giappone. Sono uscito di là colla testa infiammata, col cuore gonfio di una strana emozione. [...]. So che davanti a quella splendida massa di strumenti giapponesi ho intraveduto qualche cosa di grandioso, di solenne, che mi ha conquistato completamente (25 ottobre 1897).⁸

Giulio Ricordi, che fin dall'esperienza delle trombe egiziane per l'*Aida* di Verdi era abituato a soddisfare ogni richiesta dei suoi musicisti, decise di far riprodurre gli idiofoni a un costruttore pistoiese. Venuto a conoscenza delle intenzioni dell'editore, Mascagni, che nel febbraio 1898 aveva già composto tutto lo spartito ma non aveva iniziato ad orchestrare, insistette presso Illica perché la commissione fosse restituita a Rosati il quale «ha la possibilità di copiare dal vero gli strumenti giapponesi che i baroni Kraus hanno messo a sua disposizione» (8 marzo 1898).⁹

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 giapponesi.¹⁰ Una citazione la ricevette anche da Casella e Mortari,

² Si veda l'utile cronologia dell'esotismo compilata da CARLO MAJER, *Iris: fiore o arcobaleno*, in *Mascagni e l'Iris fra simbolismo e floreale*, atti del II convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni (Livorno, 7-8 maggio 1988), a cura di M. Morini e P. Ostali, Milano, Sonzogno 1989, pp. 37-40.

³ Cfr. MARIO MORINI, *Mascagni e Illica nell'esperienza dell'Iris*, in *Mascagni e l'Iris*, cit., pp. 15-16.

⁴ I temi originali utilizzati da questi compositori furono impiegati anche da Puccini e si possono leggere in MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio 1995, 2000² pp. 217-218.

⁵ MARIO MORINI, *Per la storia delle opere. Carteggi, documenti, cronache*, in *Pietro Mascagni*, a cura di M. Morini, 2 voll., Milano, Sonzogno 1964, vol. I, p. 309.

⁶ *Ivi*, p. 310. Jarro era il nome d'arte di Giulio Piccini.

⁷ *Ivi*, p. 312.

⁸ *Ivi*, p. 318. Alexandre Kraus aveva scritto *La musique au Japon*, pubblicato a Firenze nel 1878.

⁹ *Ivi*, p. 319.

¹⁰ HECTOR BERLIOZ, *Grande trattato di strumentazione e orchestrazione*, appendice di Ettore Panizza, nuova ed., 3 voll., Milano-New York, Ricordi 1912, vol. III, p. 162.

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. mus. n. 4).¹¹ Il livornese volle inoltre inventare un timbro esotico facendo costruire un piccolo oboe, e incaricò Romeo Orsi di fabbricare una copia dello *šamisen*, 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*] interno». Da fuori una cantilena in La minore viene intonata da flauto e viola, e accompagnata da arpa, cello e contrabbasso coi tocchi di timpani e tam-tam giapponesi. La protagonista imbraccia allora lo strumento per accompagnare il suo canto in Si bemolle maggiore, e stacca la quinta vuota di Mi con effetto di stonatura. 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 di Illica:

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).¹²

Non disponiamo di precise dichiarazioni in proposito, ma possiamo presumere che l'obiettivo di Mascagni fosse di far recepire allo spettatore inusuali presenze timbriche come peculiari di ciò che è geograficamente lontano dallo spettatore occidentale, per coinvolgerlo nel mondo in cui vive la piccola *Iris*.

Quel mondo viene descritto in modo circostanziato da Luigi Illica: anche a voler dare poco credito alle sue didascalie, e in particolare a quelle interminabili che enfaticamente introducono ogni atto, il Giappone interagisce attivamente con la vicenda umana. Leggiamo qualche brano di queste esplicite sollecitazioni:

Il Fousiyama!

Ultimo appare egli, fantastica visione; ma sull'alta sua cervice, immacolata per eternità di neve, reca esso pel primo, alla valle dove vive Iris, il riflesso del primo raggio del sole.¹³

Ricordo per inciso che non si tratta di un sole qualunque, ma del simbolo archetipico della vicenda, tanto da divenire personaggio cui il coro presta la propria voce nella sezione conclusiva del lungo preludio orchestrale in stile descrittivo. Un brano, questo, che tornerà nel finale ultimo, ponendo il sigillo all'intera opera. L'astro rimase sempre al centro delle attenzioni di Illica, che descrisse poi 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 Casa Verdi! Qui tutto è riflesso di metallo che scoppia a vivi e rapidi sfavillii 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 stanza.¹⁴

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 Metlicovitz di perfezionare la preziosa linea liberty di cartoline e manifesti prodotti dalle officine grafiche Ricordi, che sarebbe tornata utile anche per *Madama Butterfly*. Per il capolavoro di Puccini si sarebbero inoltre rivelate preziose le copie degli idiofoni giapponesi impiegate da Mascagni.

¹¹ Cfr. ALFREDO CASELLA-VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi 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» (*Ivi*, 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.

¹² LUIGI ILLICA, *Iris*, musica di Pietro Mascagni Milano, Ricordi © 1898, pp. 29-30.

¹³ *Ivi*, p. 6. Le lunghe didascalie furono sfolte nello spartito, e quasi del tutto soppresse nella partitura.

¹⁴ *Ivi*, p. 24.

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 *geisha* danzatrici. Comincierei proprio da qui una breve verifica sul rapporto fra esotismo musicale e dramma. S'odono in lontananza: «suoni tremoli di *samisen*, rimbombanti di gongs, chiassosi di tamburelli e striduli di *koliú* a fiato» scrive Illica.¹⁵ Essi distraggono le giovani donne (le «*mousmè*») dal bucato e attraggono l'attenzione di Iris, dedita alle cure del giardino. Osserviamo 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 volta.¹⁶ La musica in scena tornerà più volte a guisa di ritornello nelle battute successive quando le donne esclamano «rimaniamo» (dodici battute dopo la cifra 32), prima del breve fervorino di Kyoto (col fragore della piena orchestra, nove prima di 34) e poi non appena il capo della compagnia dà inizio alla recita reclamando «Musica!» (da 37):¹⁷

Es. 1 (atto I, 32)

Piccolo oboe (uso anche in orchestra)

Legni, Vi, Vla Ob, Fl

Sul palco
Str. a perc. (senza intonazione)

f

Trp

Iris

Ob - be - di - rò!

Le mousmè

Ritornello

Vlc, Ch

Dal contesto risulta del tutto evidente che Mascagni intendeva affidare al timbro dell'oboe piccolo il ruolo di catalizzatore di esotiche movenze, anche se in partitura consentì che all'occorrenza si potesse utilizzare in sua vece l'ottavino. L'esempio per questo strumento potrebbe essere l'*hichiriki*, 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 anche: 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. 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 qui agito dalla Bellezza e dal Vampiro, non solo per pudore ma anche perché la divisione ternaria era

¹⁵ *Ivi*, p. 13. Nella manualistica non si trova traccia di strumenti a fiato giapponesi chiamati «*koliú*», mentre esistono i «*kokiú*», cordofoni ad arco a quattro corde (cfr. FRANCIS T. PIGGOT, *The Music and Musical Instruments of Japan*, London, Batsford 1893, p. 176).

¹⁶ La partitura prevede due oboi piccoli, uno piazzato dietro le quinte e l'altro in buca, per rinforzarne la sonorità. Si veda PIETRO MASCAGNI, *Iris*, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi © 1925 da cui sono tratti gli ess. mus., 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.

¹⁷ L'esclamazione rende chiaro che si tratta di «musica in scena», effetto che richiede l'impiego di fonti sonore diverse dall'orchestra in buca o dai cantanti sul palcoscenico e allarga la prospettiva spaziale rispetto alla «musica di scena», che comprende ogni sorta di effetto di musica «sul palco», recepita cioè come canto, o fanfara militare e altro ancora, sia dagli interpreti sia dal pubblico. Per una distinzione fra i termini si veda MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani» 6, 1990 (1991), pp. 106-107.

sconosciuta ai giapponesi, presso cui il valzer divenne di gran moda solo nell'ultimo decennio dell'Ottocento.

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 *de facto* le numerose dichiarazioni di fedeltà al modello rese ad Illica. Ma soprattutto emerge con chiarezza esaminando il trattamento di questo scorcio, come di altri passi dell'opera, 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 presta la sua voce alla marionetta Dhia nella recita (da 39). Così come non basta allo scopo l'attenzione meticolosa che il compositore rivelò 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 *moussmè*, 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» (I, otto dopo 17).

L'impianto armonico sfoggiato da Mascagni non difetta di suggestive bizzarrie, come alcuni studiosi hanno opportunamente sottolineato (sia pure con qualche forzatura),¹⁸ ma esse percorrono altre latitudini e ci richiamano alla mente mondi geograficamente più vicini. La sovrapposizione della melodia in Mi maggiore del piccolo oboe nel registro acutissimo alle quinte vuote della tonalità nel registro grave osservata nell'es. mus. n. 1, arricchita poi dal frullio dei tamburelli e dal tintinnio del triangolo, fa piuttosto l'impressione che qui venga ritratto l'angolo più colorito di un castello medievale in festa. Mentre avanza la piccola compagnia girovaga Iris annuncia al padre cieco «È il Teatro dei Pupi» (I, sei dopo 31): il verso rimanda involontariamente lo spettatore alle tradizioni siciliane, e la musica rafforza questa suggestione visto il frequente ricorso alla sensibile modale (Re naturale invece che diesis nel tono di Mi).

Probabilmente Mascagni ritenne che le scale ecclesiastiche fossero un *passpartout* per tratteggiare l'atmosfera di cui aveva bisogno, e ne abusò più volte in *Iris*, dove ritroviamo sequenze modali sparse qua e là, senza una precisa relazione col luogo del dramma. Tale è il caso dell'impiego del Do lidio per ambientarvi il motivetto di legni e violini che dipinge la febbrile attività delle donne al bucato (quattordici dopo 18: riappare poi trasposto in Sol bemolle e La). Poiché è particolarmente diffuso nella musica popolare del Centro e Sud Italia, quest'ambito risulterebbe forse più pertinente per accompagnare la fatica di un gruppo di oneste massaie nostrane. Il fatto che Puccini abbia usato il Mi lidio per immettere un tocco di realismo nello stornello intonato dal pastore nel terz'atto di *Tosca* (1900), sta a dimostrare come egli contasse sul fatto che il pubblico del Costanzi avesse una certa familiarità con questa gamma nell'accezione popolaristica.

L'inflessione modale domina anche la celebre 'aria della piovra' intonata dalla protagonista nel cuore del second'atto (dalla cifra 35), scritta in Mi eolio. Qui un barlume d'imitazione più verosimile dell'esotico viene dal movimento ostinato di semiminime dell'accompagnamento (prevalentemente flauti, clarinetti ed archi nella prima sezione) pennellato qua e là dai tocchi del giuoco di tam-tam, su cui la voce si snoda come a voler fissare l'immagine sonora delle spirali del mostro. Ma alla prima drammatica cadenza, quando Iris canta con accento vibrato e straziante «E nella bocca un riso ch'era uno spasimo», sostenuta dalla piena orchestra (sette prima di 38), Mascagni torna alla tonica passando per l'accordo napoletano della sottodominante. Ciò facendo trasforma la gigantesca piovra del Pacifico quasi in un mediterraneo polpo verace: dettagli come questo rafforzano l'aura popolaristica di stampo occidentale già discussa, 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. L'immagine della bambina malinconica del primo atto, reduce da «un triste sogno pauroso», è fissata da una melodia elegiaca in La minore:

¹⁸ Cfr. GUIDO SALVETTI, *La tentazione decadente in Pietro Mascagni*, in *Studi su Pietro Mascagni*, atti del I convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni (Livorno, 13-14 aprile 1985), Milano, Sonzogno 1987, pp. 51-53, e in particolare ALFREDO MANDELLI, *Armonie e colori nell'Iris*, in *Mascagni e l'Iris*, cit., pp. 23-30.

Es. 2 (I atto, 12 prima di 1)

Ed è ancor più toccante l'inizio del secondo atto, affidato al canto a bocca chiusa di una *geisha*. Rispetto all'esempio precedente incombe meno il fantasma poetico di qualche delicata mazurca di Chopin o di Ęajkovski, grazie al movimento melismatico della voce doppiata dall'arpa, e ai tocchi di tam-tam e timpani giapponesi:

Es. 3 (II atto, inizio)

Una giubetta accostata presso il letto con giacche, cantando "Jambou-ou-ou" accompagnandosi al suono di chimes e tam-tam delle altre Giubette (a bocca chiusa)

Va infine presa in esame l'introduzione all'atto terzo, poiché si tratta del brano della partitura cui Mascagni ha prodigato le maggiori cure. Udiamo la successione di tre triadi maggiori, Mi bemolle, Re bemolle, Do, divise fra i tocchi delicati dei campanelli, 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 ottenuta 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:

Es. 4 (atto III, inizio)

Campanelli giapponesi

Andante (♩ = 54)

2 Fl. nat.

Arpa I

Arpa II

1 VI (con risonatore di porcellana)

1 Ch (con cordina)

1 VI

L'amalgama ottenuto è indubbiamente fascinosa, 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 naturale, passando per Fa, Mi^b, Re^b, Do^b (cfr. es. 4, A).¹⁹ Questa gamma è stata sovente usata dai musicisti della fin de siècle, e in particolare da Puccini anche allo scopo di evocare atmosfere desuete.²⁰ 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 *Pélleas*, 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 del tritono. Arnold Schönberg spiegò in modo convincente nella sua *Harmonielehre* come l'uso della gamma per toni interi derivasse dalla pratica sempre più diffusa di scrivere le triadi con la quinta aumentata,²¹ e mi pare che Mascagni segua proprio questa traccia, poiché arpa e contrabbasso risalgono per moto contrario arpeggiando lentamente le note della triade Mi^b-Sol-Si [= Do^b] (es. n. 4, 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» (dalla cifra 33), 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 predisposta da Illica.

Questo rilievo mira peraltro a riconoscere il dovuto merito all'ardimentosa sperimentazione condotta dal livornese, e permette altresì di giungere a una rapida conclusione venendo 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.

¹⁹ Nell'esaminare questo episodio Mandelli lo paragona a un breve scorcio nel finale di *Butterfly* («Tu Suzuki, che sei tanto buona», II.1, 35), e ritiene che vi sia un'analogia talmente evidente fra i due passaggi da indurre il pubblico stesso della contestata prima scaligera a urlare «*Iris*», dopo aver riconosciuto il procedimento (*Armonie e colori*, cit., p. 26). L'affermazione è molto azzardata, visto che in Mascagni linea del basso (arpa e contrabbasso) e bicordi di terza all'acuto (clarinetto e arpa) procedono per moto contrario, mentre in Puccini tre celli scendono per triadi parallele in secondo rivolto. Inoltre qui Mascagni usa la scala esatonale con rigore, Puccini no, visto che la fondamentale contraddice la gamma.

²⁰ La gamma per toni interi (o esatonale), divide l'ottava temperata in parti uguali, e tutti i sei gradi che la compongono sono a distanza di un tono l'uno dall'altro. I due modi possibili partono da qualsiasi suono della scala temperata, oppure da quello mezzo tono sopra o sotto. Caratteristica della scala è la mancanza della spinta dinamica della sensibile, da cui deriva la sua staticità, e la presenza del tritono in tutti gli intervalli di quarta. Oltre che da Debussy e Puccini venne impiegata da tutti i principali musicisti europei del tempo, da Strauss a Schönberg, a Berg, Bartók e molti altri.

²¹ 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 s, nella mente di tutti i musicisti del nostro tempo, come conseguenza naturale degli ultimi sviluppi della musica» (ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Wien, Universal Edition 1922; trad. it.: *Manuale d'armonia*, Milano, il Saggiatore 1980⁴, 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 Tokio. Probabilmente vide anche uno spettacolo della Kawakama Plays Company la cui prima donna era Sada Yacco, in *tournee* europea col marito Otojiro Kawakami nel 1902.²² 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,²³ vale a dire l'*humus* dell'arte musicale praticata nel Sol levante. 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 vollero o 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*. 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».²⁴ Pur trovando questa tesi molto suggestiva, mi sembra più pertinente il rilievo di Paloscia, che nota come «in *Iris*, se si eccettua l'uso di qualche strumento pittoresco, la cornice esotica non esiste». Peraltro discordo da quest'ultimo quando afferma che «l'opera di Mascagni rappresenta il primo passo di un processo di progressiva scarnificazione dell'esotismo operistico»,²⁵ salvo la parentesi di *Butterfly*, entro il quale sarei perlomeno imbarazzato nel collocare, come fa lui, i mille colori della partitura di *Turandot*.

Avviandomi alla conclusione vorrei ricordare le critiche espresse lucidamente da Luigi Baldacci, che notò come il compositore livornese amasse «procedere per colpi di teatro, non per forza interna di persuasione»,²⁶ mancandogli la ricchezza e il dosaggio delle articolazioni. Proprio per questo *Iris* non è premessa inquieta di un futuro fertile 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 *clichés* 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 secondo 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. Esistono anche ingenui rimandi al Verdi più popolare, poiché anche il primo atto di *Rigoletto* si chiude col rapimento di una fanciulla innocente, un'atroce beffa rivolta là a un padre gobbo, qui a un padre cieco. In ambo i casi sarà un personaggio tenorile futile e libertino a trarne vantaggio, così come la vendetta del padre causerà la morte della protagonista femminile, un padre tonante e moralista che getta manate di fango sulla figlia ed è autorevole

²² Ringrazio Arthur Groos (Cornell University) per avermi suggerito questa ipotesi del tutto plausibile, visto che Puccini si recò a Milano proprio nei giorni in cui la compagnia giapponese teneva le sue recite al Lirico (dal 25 al 28 aprile del 1902). Ringrazio inoltre l'amico statunitense per aver letto la prima stesura di questo articolo, proponendomi utili miglioramenti.

²³ La scala pentafona è la principale fra le diatoniche difettive. Le cinque note che la compongono sono normalmente ripartite o in un gruppo di tre, cui seguono a distanza di terza minore gli altri due gradi, o in un gruppo di due, seguito da quello di tre, sempre a distanza di terza minore.

²⁴ Intervento sulla relazione di Mandelli, in *Mascagni e l'Iris*, cit., p. 31.

²⁵ ALBERTO PALOSCIA, *Opera ed esotismo: per una drammaturgia del funerario*, in *Mascagni e l'Iris*, p. 86.

²⁶ LUIGI BALDACCIO, *I libretti di Mascagni*, in *Studi su Pietro Mascagni*, cit., p. 72.

continuatore della stirpe del «giustiziere», per mutuare un termine impiegato nella brillante tipologia verdiana recentemente stilata da Gilles de Van.²⁷

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 bohème milanese vissuta col suo conterraneo a Milano negli anni del Conservatorio. Forse per 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:

L'*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 carriera. Ciò che t'ho detto circa il libretto è *inter nos*, mi capisci?²⁸

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.

²⁷ GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard 1992; trad. it.: *Verdi, un teatro in musica*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia 1994, pp. 71-108.

²⁸ *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Milano, Ricordi 1958, lett. 201, p. 173.