

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL

ORIENTE PROSSIMO E REMOTO
NELLA MUSICA FRANCESE FIN-DE-SIÈCLE

Il termine «exotisme» è attestato almeno a partire dal 1845¹. È di fatto impossibile parlare dell'esotismo nella Francia musicale di fine secolo senza far riferimento all'intero Ottocento: la *Décadence* non fa che riprendere, accentuandoli fino a farli esplodere, temi e soggetti del primo romanticismo. Il nesso è vistoso soprattutto in musica: la produzione vocale *fin-de-siècle* utilizza senza distinzione testi poetici e narrativi contemporanei o di primo Ottocento. L'esotismo *fin-de-siècle* è dunque l'esotismo romantico; ma declinato in forme estreme.

Tutto il secolo – in letteratura, in pittura, in musica – ha frequentato in Francia il lontano

¹ Sull'argomento e per un'introduzione all'esotismo musicale ottocentesco cfr. D. PISTONE, *Les Conditions historiques de l'exotisme musical français*, in «Revue internationale de musique française (Rimf)», novembre 1981, dossier (*L'Exotisme musical français*), pp. 11-22.

(lo straniero), in seguito ad avvenimenti storici e politici che si sono realizzati anche come eventi culturali. La campagna d'Egitto di Napoleone ha cominciato a tracciare l'ambito di un esotismo francese moderno che dal Medio Oriente si è ampliato successivamente alla Spagna (a partire dall'occupazione del 1808-1813), alla Grecia e ai Balcani (con l'impegno nella guerra contro i Turchi, 1827-1829), al Magreb (con la presa di Algeri, 1830, e dell'intera Algeria, 1840); all'Indocina (a partire dagli anni cinquanta) e al Giappone (col trattato commerciale del 1858). Nell'ultima parte del secolo l'alleanza franco-russa fa scoprire alla Francia un'Europa orientale quale avamposto dell'Asia. Il fenomeno storico generale che presiede a molti di questi avvicinamenti è ovviamente il colonialismo. Le Esposizioni Universali hanno accompagnato passo passo e reso concreta l'apertura della Francia intellettuale ai paesi extraeuropei: a cominciare da quella di Londra del 1851 e poi con quelle di Parigi del 1855, 1867, 1878, 1882². L'Esposi-

² Sulle musiche ascoltate dai parigini alle Esposizioni Universali si veda C. LO PRESTI, «*Ethnographie musicale*» ed *orientalismo in Francia. Con un'appendice su Maurice Ravel*, tesi di dottorato, Università degli Studi, Bologna 1996.

zione del 1889 si rivela decisiva per i musicisti della generazione di Debussy, insieme con le esecuzioni frequenti di musiche russe promosse a Parigi negli stessi anni.

La curiosità del diverso è stata però nutrita, ben prima delle Esposizioni Universali, dall'esperienza diretta: gli scrittori romantici sono stati grandi viaggiatori. Tra quelli che hanno maggiormente influenzato la produzione musicale possiamo ricordare Chateaubriand, che ha visitato nel 1806 Grecia, Terra Santa, Egitto, Tunisia, Spagna, e Victor Hugo, che ha percorso la Spagna. Anche Mérimée ha visitato la Spagna, poi l'Italia, la Grecia e l'Oriente negli anni trenta. Gérard de Nerval ha viaggiato in Oriente; Théophile Gautier è stato, tra l'altro, in Spagna, Algeria e Italia negli anni quaranta; più tardi in Oriente e in Russia. Flaubert ha visitato l'Egitto e alcuni paesi limitrofi nel 1849-1851. Pierre Loti, ufficiale di marina, è arrivato a Tahiti e nel Senegal negli anni settanta; soggiorna nel Tonchino, in Cina e in Giappone nel decennio successivo. Pierre Louÿs visita l'Algeria, con Gide, nel 1894, e vi ritorna più tardi.

Tutto questo ha dato luogo a una letteratura di viaggio o intorno al viaggio che ha fondato le espressioni dell'esotismo (non solo letterario) francese del secolo. Ne sono nati i «livres de voyage»: *Itinéraire de Paris à Jérusalem, et*

de Jérusalem à Paris di Chateaubriand (1811); *Voyage en Espagne, Constantinople e Voyage en Russie* di Gautier (1845, 1853, 1867); *Voyage en Orient* di Nerval (1851); *Voyage en Egypte* di Flaubert (1851, ma rimasto inedito)³; *Scènes et récits des pays d'outre-mer* dell'orientalista e viaggiatore Théodore Pavie (1851); tutti, in varia misura, a metà tra narrativa (racconti, leggende) e pittura d'osservazione (di figure, di luoghi). Ne è nata anche una grande produzione poetica e romanzesca, che avrebbe coinvolto i musicisti per tutto il secolo sia nella forma diretta della *mélodie* che in quelle, mediate da un librettista, dei vari generi teatrali nazionali: *tragédie-lyrique*, *opéra-comique*, *Grand-Opéra*, *drame-lyrique*, *comédie-lyrique*⁴.

Entrambe le scritture, quella di diario e quella d'invenzione, appaiono percorse da ambivalenza: hanno accolto e spesso incrociato due

³ Cfr. G. FLAUBERT, *Voyage en Egypte, édition intégrale du manuscrit original*, a cura di P.-M. De Biasi, Grasset & Fasquelle, Paris 1991.

⁴ Sui viaggi degli scrittori della generazione romantica e più in generale per un quadro complessivo della produzione romantica «di viaggio» letteraria, pittorica e musicale si veda F. SABATIER, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1899-1950*, Fayard, Paris 1995.

diverse dimensioni dell'esotico. Da un lato vi troviamo l'atteggiamento descrittivo, realistico, che rimanda a un viaggiare per conoscere, allo studio di usi e costumi, a un arricchimento del repertorio di figure e paesaggi; dall'altro la dimensione del sogno, l'emozione del pittorresco, lo spaesamento, che rimandano piuttosto all'andare inteso come viaggio del desiderio, di conoscenza di se stessi, di ricerca delle radici⁵. Le due modalità non appaiono alternative. *Les Orientales* di Victor Hugo (1829) evocano la *couleur locale* ma praticano anche la pittura dell'invisibile (*Les Djinns*, spiriti della mitologia araba); le novelle di Mérimée (*Carmen* per tutte, 1847) sono studi di costumi e di luoghi ma anche rappresentazioni di passioni primitive, selvagge. Mérimée, Ispettore dei Monumenti Storici e archeologo dilettante e poliglotta, è stato del resto anche uno dei più importanti scrittori francesi del fantastico. Flaubert per parte sua ha accentuato l'accanimento descrittivo «impersonale» in *Salammô*, *Hérodias* (dai *Trois contes*), *La Tentation*

⁵ Per una definizione di «exotisme» attenta all'evoluzione storica del termine e ai suoi contenuti culturali ottocenteschi si veda soprattutto E. SOURIAU, voce *Exotisme*, in A. SOURIAU (a cura di), *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F., Paris 1990, pp. 707-708.

de Saint Antoine, ma con esiti alla fine visionari proprio per effetto dell'accumulo di immagini; Anatole France con *Thaïs* costruisce (ormai nella *fin-de-siècle*: 1889), una violenta satira anticlericale che si nutre proprio degli eccessi naturalistici dell'immagine e dell'oltranza visionaria delle scene di tentazione.

La geografia della produzione letteraria è stata quella dell'Oriente sempre più allargato della storia politica e dei viaggi: dalla Spagna alla Polinesia, se vogliamo da *Carmen* a *Le Mariage de Loti* di Pierre Loti; passando per la Tunisia (*Salammbô*), l'Egitto (*Thaïs*), l'India (Leconte de Lisle, *Hymne védique*), il Giappone (*Madame Chrysantème* ancora di Loti). Nella prefazione a *Les Orientales* Hugo ha dichiarato del resto che ebrei, turchi, arabi, greci, persiani e spagnoli erano orientali, poiché «l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique»⁶. La cultura *fin-de-siècle* riconosce e assume totalmente quell'Oriente roman-

⁶ «Anche la Spagna è Oriente; la Spagna è quasi africana, l'Africa è quasi asiatica»: V. HUGO, prefazione del gennaio 1829 a *Les Orientales*, in *Odes et Ballades. Les Orientales*, Nelson, Paris s. a., p. 403. Per un'analoga prospettiva si veda ora C. GOUBAULT alla voce *Orientalisme* del suo *Vocabulaire de la musique romantique*, Minerve, Montrouge 1997, pp. 139-141.

tico, allargato a tutto ciò che non è Francia, Germania o Inghilterra, e continua a vedere in esso il luogo delle proprie origini. Lo farà ancora molto più tardi Paul Valéry, cancellando le nozioni di prossimo, medio ed estremo Oriente per precisare che «le relatif [...] n'a pas d'Extrême» e che l'Oriente è in realtà sogno, immaginazione: un «Orient de l'Esprit», non degli atlanti⁷. La stessa mappa romantica del mondo verrà ricostruita a metà Novecento dalla *Renaissance orientale* di Raymond Schwab: il Mediterraneo – lo spazio del viaggio del 1833-1835 dei sansimoniani fuorilegge – vi comparirà come «letto nuziale» dell'Oriente e dell'Occidente e l'Asia come la nostra «arcaicità perpetuata»⁸.

I pittori, dal canto loro, hanno contribuito alla visione romantica dell'altrove creando un repertorio di soggetti, di luci e di colori: Ingres ma soprattutto Delacroix, che ha visitato la Spagna e l'Africa settentrionale negli anni trenta e ha poi dipinto interni algerini, animali e

⁷ Cfr. P. VALÉRY, *Prefazione* a R. BEZOMBES, *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, Elsevier, Paris-Londres 1953. Il volume, che ospita 480 riproduzioni, è una ricchissima rassegna di opere pittoriche e letterarie sollecitate dall'esotico.

⁸ Cfr. R. SCHWAB, *La Renaissance orientale*, Payot, Paris 1950, pp. 254-261 («L'Orient saint-simonien»).

scene di caccia nel deserto, un guerriero turco, e frequentato spesso quel soggetto dell'odalisca che arriva, nella cultura *fin-de-siècle*, a Matisse. Come Delacroix anche Chassériau, in Oriente negli anni quaranta, è stato affascinato dal senso dell'avventura, dall'idea del nuovo legata all'esperienza dell'altrui, dalla luce mediterranea quale nuovo mezzo di emozione del pittore.

La stessa geografia dell'esotico – che comprendeva in sostanza tutto il mondo ad esclusione dei paesi dominanti dell'Europa occidentale – si manifesta così anche nei pittori, e il suo carattere globale si accentua col finire del secolo: se Manet ha dipinto (*Lola de Valence*) e poi visitato (1865) e poi ancora dipinto (*Les Toreaux*) la Spagna, Monet ha sciolto le sue ninfee tutt'intorno alla silhouette di un ponte giapponese. Gauguin-Oviri («il selvaggio») dipinge Tahiti dove, oltre a scrivere innumerevoli articoli su temi esotici, compone un quaderno di appunti finemente illustrato all'acquarello, *Ancien culte maori* (1892)⁹. Matisse crea, oltre a una famosa *Odalisque à la culotte rouge*, un'altrettanto famosa *Japonaise*. Ma sono so-

⁹ Cfr. P. GAUGUIN, *Oviri. Ecrits d'un sauvage*, a cura di D. Guérin, Gallimard, Paris 1974, pp. 82-87; per l'identificazione Gauguin-Oviri cfr. la premessa, p. 10.

prattutto Gustave Moreau e Vincent Van Gogh a condensare il sincretismo esotico di un Ottocento romantico ormai divenuto *Décadence*. In Moreau, i cui dipinti costituiscono un repertorio esemplare di esotismo *décadent*, le ossessive, morbide rievocazioni di *femmes fatales* peccatrici o sanguinarie provengono da un arcaico che è intercambiabilmente Grecia mitologica (*Pasiphaé*) oppure Vicino Oriente (*Salomé*, *Messaline*, *Dalila*, *Cléopâtre*). Non mancano nella sua produzione la fantasia della *Tentation* o la leggenda biblica (*L'Enfant prodigue*). Per non dire dei suoi numerosi acquerelli di cantori arabi. E quell'Oriente pittoresco e visionario insieme è (nel dipinto dei *Rois mages*), la culla delle tre razze «bianca, cuoio e nera»:

Les trois rois sont représentés par trois figures d'un caractère absolument tranché: la race blanche, par un jeune roi rappelant, dans son ajustement, son type et son caractère d'expression, un saint Louis jeune, figure toute de foi, d'ardeur intérieure et de dignité royale; la race cuivrée représentée par une figure féminine de jeune roi indien, type tout oriental, de rêverie sensuelle et de fatalisme – c'est un roi-poète tenant la fleur mystique dans une somnolence songeuse; la race noire, enfin, sous la figure d'un jeune roi nègre, a conservé son caractère enfantin et naïf, figure souriante, toujours curieuse, toute en dehors et par le geste et par l'expression de la physionomie.

Ces trois types sont, par leur caractère psychologique, la synthèse de l'âme de l'Humanité ¹⁰.

Tutto converge su un Mediterraneo atavico e convulso, avvertito come «esotico»; che è poi lo stesso mare di Van Gogh, una volta divenuto chiaro e brillante. Il pittore, dopo aver aderito entusiasticamente al giapponesismo alla moda in Francia alla fine del secolo, lo fa infatti trascorrere in luce mediterranea:

On aime la peinture japonaise, on a senti son influence – tous les impressionistes ont cela en commun

¹⁰«I tre re sono rappresentati da tre tipi assolutamente netti: la razza bianca da un giovane re che richiama, nelle sue sembianze, nel tipo e nel carattere dell'espressione un san Luigi giovane, figura tutta di fede, di ardore interiore e di dignità regale; la razza color cuoio è rappresentata da un viso femmineo di giovane re indiano, un tipo tutto orientale dedito alla fantasticheria sensuale e al fatalismo: è un re-poeta, che tiene il fiore mistico con una sonnolenza sognante; la razza nera, infine, nell'aspetto di un giovane re nero ha conservato tutto il suo carattere infantile: viso sorridente, sempre curioso, tutto esplicito sia nel gesto che nell'espressione. Questi tre tipi, nelle loro psicologie, sono la sintesi dei caratteri dell'Umanità»: dalla nota di Moreau al dipinto dei *Re magi* (*Musée Gustave Moreau*, catalogo, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1990, pp. 44-45). Per gli altri soggetti ricordati cfr. i numeri di catalogo 30, 32, 75, 79, 83, 113, 193, 204, 215 (dipinti); 333, 417, 478, 480, 541, 741 (acquarelli).

– alors pourquoi ne pas aller au Japon, c'est-à-dire dans un pays équivalent du Japon, dans le midi? La nature y est extraordinairement belle, tout et partout la coupole du ciel est d'un bleu admirable, le soleil a un rayonnement de soufre pâle et c'est doux et charmant comme la combinaison des bleus célestes et des jaunes dans les Vermeer de Delft ¹¹.

Il Giappone è per lui un analogo della Provenza.

Nella prima metà del secolo l'apertura allo straniero e l'idea di un'arte nuova legata al viaggio – allo sconfinamento – non hanno toccato in profondità la scrittura musicale in Francia. Il teatro ha praticato spesso il tema esotico, ma restando saldamente ancorato a precedenti abitudini formali; quell'Oriente di soggetti, di scenografie e di costumi è stato una «festa per gli occhi», uno spettacolo in sé: ha riguardato

¹¹ Citato in F. SABATIER, *Miroirs de la musique*, cit., p. 315; «Noi amiamo la pittura giapponese, abbiamo sentito il suo influsso – tutti gli impressionisti hanno questo in comune; allora perché non andare in Giappone, cioè in un paese equivalente al Giappone, nel midi? Là la natura è straordinariamente bella, dappertutto la cupola del cielo è di un blu ammirevole, il sole ha un irraggiamento di zolfo pallido, e questo è dolce e incantevole come la combinazione dei blu celesti e dei gialli nei Veermer di Delft».

soprattutto la scena, e solo in zone deputate e circoscritte il lessico musicale ¹². Si è trattato in sostanza di una formulazione occidentale dell'altrui mossa da dettagli di localizzazione orientale; condotta su temi anche impegnativi sul piano civile (le musiche di scena di Hérold per *Le Dernier Jour de Missolonghi* di G. J. Ozaneaux, 1828) o su quello etico del conflitto religioso (*La Juive* di Halévy, 1835), ma intesa a considerare lo «straniero» incidentale sul piano del linguaggio ¹³. Quest'ultimo era condensato e relegato nella strumentazione di un pezzo caratteristico (generalmente una danza) o di un'Ouverture con *turqueries*, come nel caso del *Calife de Bagdad* di Saint-Just Dau-court e Boïldieu (ventitré scene nello spirito delle *Mille e una notte*, 1800); oppure affidato all'accento parodistico di parti vocali buffe (*Le Caïd* di Thomas Sauvage e Ambroise Thomas, 1849). Ci sono state anche aperture alla letteratura preromantica e romantica di viaggio:

¹²Sull'argomento si veda soprattutto H. LACOMBE, *The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opéra-Comique, 1825-1862*, in «Cambridge Opera Journal», n. 2, 1999, pp. 135-158.

¹³ Questo giudizio viene esteso a tutto l'Ottocento musicale esotico da R. P. LOCKE nel saggio *Reflexions on Orientalism in Opera and Musical Theatre*, in «Opera Quarterly», X, 1993, pp. 48-64.

Les Abencérages ou l'Etendard de Grenade di Victor-Joseph-Étienne de Jouy e Cherubini (1813: dal romanzo di Florian *Gonzalve de Cardoue* del 1791) ha svolto un tema caro a Chateaubriand; il balletto *La Péri* (1843) di Burgmüller ha utilizzato un libretto ricavato da Théophile Gautier da un proprio precedente racconto. Ma non hanno modificato quelle consuetudini nella sostanza.

La svolta è avvenuta nel 1844, con il primo viaggiatore musicista: quel Félicien David, sansimoniano dichiarato fuorilegge, in missione in Africa nel 1833, che ha proposto nell'ode-symphonie *Le Désert* (su un poema del compagno di missione Auguste Colin) il vocabolario di un esotismo descrittivo fondato sull'esperienza diretta e sul lirismo del pittoresco (dell'inusuale, dell'asimmetrico) ¹⁴. La partitura del *Désert* (per voce recitante, tenore solo, coro maschile e orchestra) ha avanzato una proposta – diffusa per tutta la composizione – di scale, ritmi, melodie, tradotti da quelli autentici. Vi sono comparse così scale alterate o prive della sensibile, pedali armonici (anche doppi), modi ritmici; un «Chant du muezzin», melodie arabe annotate dall'autore a Smirne, a

¹⁴Per i termini cfr. la voce *Pittoresque*, in A. SOURIAU (a cura di), *Vocabulaire d'esthétique*, cit., p. 1136.

Jaffa e al Cairo; una «Fantasia araba» accompagnata da triangolo, piatti, tamburino; una «Danse des almées»¹⁵. Qualche anno dopo la *Symphonie orientale* per soli, coro e orchestra *Le Sélam* di Ernest Reyer (1850), composta su un testo originale di Gautier, avrebbe ribadito quello stile esotico descrittivo con la centralità di un melodizzare melismatico. Reyer aveva soggiornato a lungo (1839-1848) in Algeria in qualità di funzionario.

Con David e Reyer si sono dunque introdotti nella produzione musicale francese una *couleur locale* legata al viaggio di conoscenza e un pittoresco non più circoscritto ma diffuso. In pochi anni la rappresentazione dell'altrove è diventata una lingua, un repertorio di situazioni vocali e strumentali scaturito dalla trasformazione in tessuto connettivo di prece-

¹⁵ Sul *Désert* di David si veda J.-P. BARTOLI, «*Le Désert*» de Félicien David (1844). *Contribution à l'étude de l'orientalisme dans la musique française*, mémoire de Maîtrise, Université de Paris-Sorbonne, Paris 1981. Sempre sul *Désert* e anche, più in generale, per un panorama storico allargato dell'orientalismo musicale ottocentesco si veda R. P. LOCKE, *Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East*, in J. BELLMAN (a cura di), *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston 1998, pp. 104-136.

denti dettagli coloristici: il pezzo caratteristico (danze, marce), gli strumenti esotici (arpe, cimbali, triangolo, tamburo basco, tamburino). Le immissioni del diverso sono state infine capaci di rendere tipica la sostanza dello stile esotico: con la vocalità melismatica, con la frequenza dei ritmi ostinati, con l'abbondanza di pedali armonici, con l'eterofonia strumentale (pedali doppi); con un cromatismo coloristico insistito, con l'uso di scale variamente alterate o difettive. Si è trattato insomma di un arricchimento del linguaggio non più saltuario e di circostanza ma pervasivo, e aperto a tutte le componenti della scrittura (melodia ritmo armonia strumentazione forma).

La lingua del «realismo» esotico avrebbe caratterizzato il teatro musicale del diverso fino alla fine del secolo, accomunando tutti gli autori e i paesi rappresentati, con varianti personali e precisazioni locali non determinanti. *L'Enfant prodigue* di Scribe e Auber (1850), già autori di *Le Dieu et la Bayadère* (1830); l'*opéra-comique* ambientato nel Kashmir *Lalla Roukh* di David (1862), su libretto di Carré e Lucas da Thomas Moore¹⁶; *La Reine de Saba*

¹⁶ Una produzione poco apprezzata dai colleghi, tra i quali si fa ricordare Auber per una sua acida battuta: «Je voudrais bien voir David descendre de son

di Gounod (1862), coi suoi dodici numeri di *divertissement* al secondo atto (libretto di Barbier e Carré dall'*Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies* contenuta nel *Voyage en Orient* di Nerval); *Le Roi de Lahore* di Gallet et Massenet (1877), il balletto *Namouna* di Lalo (1882, ispirato dal racconto di Musset), con le sue melodie «autentiche» del Marocco: tutte queste opere hanno applicato quei *topoi* musicali a soggetti orientali intesi in senso lato¹⁷. La Spagna può essere stata bensì connotata da sue proprie danze (habanera, seguidilla, bolero, fandango), l'Egitto antico dalle arpe e dai legni riprodotti nei bassorilievi, la Cina da scale pentatoniche; ma tutti i paesi, comunque, dai cromatismi, dai melismi

chameau» («Mi piacerebbe vedere David scendere dal suo cammello»). Cfr. M. KEIKEL, voce *Lalla Roukh*, in M. HONEGGER e P. PREVOST (a cura di), *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, Bordas, Paris 1991, vol. II, p. 1057.

¹⁷ Per una rassegna e un'illustrazione di opere di soggetto esotico di questi anni si vedano H. C. WOLFF, *Der Orient in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, in H. BECKER (a cura di), *Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Bosse, Regensburg 1976, pp. 371-385 e R. GULRICH, *Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850-1910). Unter besonderer Berücksichtigung der Münchener Oper*, Müller-Speiser, Anif-Salzburg 1993.

vocali o strumentali, dai ritmi ostinati allusivi dell'immobilità orientale¹⁸. Non per caso possono verificarsi sostituzioni di pittoresco quali i nomi musulmani attribuiti ai santoni indù nella *Lakmé* di Delibes (librettisti Gondinet e Gille, 1882) o precisazioni sollecitate da una fonte volutamente «spaesata» quali l'ambientazione al Cairo di *Djamileh* di Bizet (libretto di Louis Gallet, 1872: sempre dal poema *Namouna* di Musset)¹⁹. Di spostarsi dalla Spagna all'Egitto era già accaduto invece a *Les Deux Aveugles de Tolède* di Méhul (1806), attivi a Bagdad in un precedente esito teatrale.

¹⁸Sui caratteri della musica operistica francese «egiziana» cfr. J.-P. BARTOLI, *A la recherche d'une représentation sonore de l'Égypte antique: l'égyptomanie musicale en France de Rossini à Debussy*, in J.-M. HUMBERT (a cura di), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, atti del convegno internazionale, Musée du Louvre-Éditions du Gram, Paris-Bruxelles 1996, pp. 481-506; su quelli della musica di ambientazione spagnola J. PARAKILAS, *How Spain Got a Soul*, in J. BELLMANN (a cura di), *The Exotic in Western Music*, cit., pp. 137-193.

¹⁹ Cfr. A. DE MUSSET, *Namouna. Conte oriental*, in ID., *Premières poésies 1828-1833*, Conard, Paris 1923: dove Hassan, musulmano rinnegato divenuto cittadino francese, si rifà musulmano, e Namouna è un'orfana spagnola divenuta schiava, in un Oriente di bazar del tutto irrealistico.

Simbolo e riassunto di quell'universalismo dell'esotico è stato, nella forma dell'*opéra à grand spectacle*, il capolavoro di Meyerbeer, *L'Africaine* (1865: libretto di Scribe ispirato alle *Lusiades* di Camoens): ambientato tra Lisbona e le Indie, con un grande viaggiatore (Vasco de Gama) per protagonista e un vascello in scena al terzo atto. Mentre l'indifferenza per esotismi specifici, per un pittoresco troppo localizzato si rivela bene nella produzione di Saint-Saëns, turista ad Algeri nel 1872 e abituato poi dal 1875 a passare le estati tra Spagna e Africa Settentrionale per motivi di salute. Nell'ultimo trentennio del secolo Saint-Saëns compone – con grande, ma non specificamente mirata, varietà di tecniche – le *Mélo-dies persanes* per voce e pianoforte (1870), l'*opéra-comique La Princesse jaune* (1872, libretto di Louis Gallet) e l'opera *Samson et Dalila* (1877: su un *poème* di Ferdinand Lemaire ricavato dalla Bibbia); *Suite algérienne* e *Une nuit à Lisbonne* per orchestra (1880); un'*Habanera* per violino e orchestra (1887), la fantasia per pianoforte e orchestra *Africa* ²⁰.

²⁰ Sulla produzione «esotica» di Saint-Saëns e altri musicisti cfr. già D. C. PARKER, *Exoticism in Music in Retrospect*, in «The Musical Quarterly», III, gennaio 1917, pp. 134-161.

Di un sincretismo esotico ha parlato appunto Etienne Souriau: di quel carattere globale del linguaggio esotico ottocentesco che ha espresso in uno stile unitario tutti gli Orienti in quanto luoghi dell'altrove. E si è trattato spesso, possiamo aggiungere, di una *koiné* intesa come lingua arcaica (l'*Urstimme* dei romantici); di una musica «originaria» che, pur arricchendo la scrittura occidentale di situazioni musicali nuove, ha di fatto operato anche nel senso della riduzione: con gli ostinati, con le scale difettive, con le parti strumentali solistiche «à la manière de» l'Oriente ²¹. Quel sincretismo di atteggiamenti strumentali e vocali si è mostrato, infine, ben aperto all'ambivalenza della letteratura romantica che l'ha ispirato. Attraverso i *topoi* dei vari Orienti si è andato definendo non solo l'esotismo realistico dei David e dei Reyer ma anche un esotismo d'invenzione: quel «folclore immaginario» di cui ha scritto André Jolivet e che è stato elevato da Carl Dahlhaus a categoria fondamentale della musica ottocentesca ²². Possiamo riformular-

²¹ Sull'idea romantica di *Urstimme* collegata all'esotismo si veda A. L. RINGER, *Europäische Musik in Banne der Exotik*, in H. HOESCH (a cura di), *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik*, Amadeus, Winterthur 1984, p. 98.

²² Cfr. A. JOLIVET, *Musique et exotisme*, in R. BEZOM-

lo qui come «Oriente inventato»: in sostanza un esotismo meno descrittivo e decorativo e disposto invece all'emozione; meno preoccupato di possedere la veridicità del documento musicale e teso invece a rendere, del lontano, la dimensione onirica, l'idea di viaggio interiore: così come nella letteratura romantica che ne è stata all'origine²³.

Quest'ultima prospettiva è stata presente ad esempio nella prima produzione teatrale di Saint-Saëns, *La Princesse jaune* già nominata: un *opéra-comique* in un atto che ha dipinto un Giappone e una principessa propriamente sognati dal protagonista (che si trova a Ostenda). L'elemento esotico, anticipato da una romanza di desiderio molto francese (sollecitata dal ritratto della misteriosa principessa) vi fa la sua comparsa in veste di allucinazione causata da una droga. Quel Giappone pentatonico animato da percussioni «orientali», che si realizzava in un suggestivo coro a bocca chiusa fuori sce-

BES, *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, cit., pp. 159-160; C. DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990 (Wiesbaden 1980), pp. 322-330.

²³Di due opposti esotismi – uno realistico e uno utopico – in quanto conflittuali e quindi decisivi per l'azione drammatica – ha scritto F. Della Seta nel saggio «*O cieli azzurri*»: *Exoticism and Dramatic Discourse in «Aida»*, in «Cambridge Opera Journal», n. 1, 1991, pp. 49-62.

na, era un altrove tutto sognato; al quale il protagonista rinuncia accettando di riconoscere, nel finale dell'opera, la realtà di un Occidente ristabilito e di un amore in carne ed ossa, sostitutivo del sogno.

Musicalmente, nello stesso 1872, Bizet è andato però molto più oltre. Dopo aver immaginato con i *Pêcheurs de perles* (Louis Gallet, 1865) una Ceylon fuori del tempo tutta percorsa dal lirismo del pittoresco, in cui si intona un duetto di doppio desiderio (tenore-baritono, atto I) suscitato dal ricordo della vista della donna sacra (intoccabile), ha creato con *Djamileh* un Egitto di fiaba e di sogno: un luogo di smarrimento che vive bensì del caratteristico nell'«Ouverture o nel «Lamento» di Djamileh, ma diventa veggenza dell'altrove – mantenendo lo stesso vocabolario – nel coro dei battellieri del Nilo, nella «Danse de l'Almée», nel *ghazel* di Djamileh (Esempio 1). Niente è autentico, e tutto è più vero del vero²⁴.

Con Bizet, «visionario del vero» alla maniera dei romantici, quella di un Oriente inventato si è affermata perciò come la lingua più autentica dell'esotismo. E *Carmen* (1875) ha

²⁴ *Djamileh/ Opéra-Comique en un acte/ de/ Louis Gallet/ Musique de/ George Bizet* (spartito), Choudens, Paris s. a. [1872], p. 3.

DJAMILEH

Personnages.	Voix.	Artistes.
DJAMILEH.....	MEZZO-SOPRANO.....	M ^{me} PRELLY.
HAROUN.....	TÉNOR.....	M ^e DUCHESNE.
SPLENDIANO.....	BARYTON.....	M ^e POTEL.
UN MARCHAND d'Esclaves.....	M ^e JULIEN.	

Le Palais d'Haroun, au grand Kair.

CATALOGUE DES MORCEAUX

	Pages.
Ouverture.....	4.
1. Chœur et Réverie { CHŒUR... <i>Le soleil s'en va</i>	13.
{ RÉVERIE... <i>Dans la blonde fumée</i> (Haroun)	18.
2. Duo et Couplets { DUO... <i>Songez-y bien</i> (Haroun, Splendiano)	23.
{ COUPLETS... <i>Tu veux savoir</i> (Haroun)	33.
3. Trio et Chœur { TRIO... <i>Quelle pitié</i> (Djamileh, Haroun, Splendiano)	44.
{ CHŒUR... <i>Nour-Eddin, roi de Labou</i> (Djamileh)	58.
4. Scène et Chœur.....	70.
<i>Salut, seigneur Haroun!</i> (Haroun, Splendiano)	70.
5. Chanson.....	83.
<i>La fortune est femme</i> (Haroun)	83.
6. Lamento.....	86.
<i>Sans doute l'heure est proche</i> (Djamileh)	86.
6 ^{bis} Mélodrame.....	89.
7. L'Almée, DANSE ET CHŒUR... <i>Foide et leste</i>	91.
7 ^{bis} Mélodrame.....	101.
8. Couplets.....	102.
<i>Il faut pour étendre ma fièvre</i> (Splendiano)	102.
8 ^{bis} Mélodrame.....	106.
9. Duo.....	107.
<i>Es-tu la es-tu?</i> (Djamileh, Haroun)	107.

condensato il sincretismo esotico del tetracordo con seconda aumentata, dei pedali armonici, delle danze della Spagna araba o arabocubana (habanera e seguidilla) in una vicenda drammatica, vocale e strumentale, capace di rovesciare il percorso della storia: dal complesso di inferiorità di una Francia seconda alla Germania nella musica strumentale e poi invasa dal wagnerismo, alla centralità mitica e selvaggia di un Mediterraneo capace di diventare un luogo primigenio e radicale di civiltà alternativa. Il disegno compare negli scritti del Nietzsche postwagneriano, che indica appunto in *Carmen* l'opera della modernità e nel gesto di «méditerraniser la musique» il compito dei moderni compositori ²⁵.

Di quella straordinaria capacità di Bizet di evocare l'Oriente senza citarne le musiche – di estrarne le ragioni di una forza linguistica alternativa «originaria» – è stata già esempio una composizione giovanile, *Adieux de l'hôtesse arabe* (1866), che ha interpretato una lirica di Victor Hugo tratta da *Les Orient*

²⁵Una *Carmen* mora, simbolo di eros ed esotismo congiunti, era comparsa già, prima che in Mérimée, in una lirica omonima di Gautier (cfr. T. GAUTIER, *España*, a cura di G. Montesano, Mondadori, Milano 2001, pp. 142-143). Un'altra lirica della stessa raccolta mostrava una *Seguidilla* (ivi, pp. 42-43).

e anche orgiastico (*Lakmé* di Delibes) oppure peccaminoso e santo nel conflitto drammatico di lussuria orientale e redenzione cristiana (*Thaïs* di Massenet); integra il pittoresco sentimentale (*Madame Chrysanthème* di Messager) o la misteriosa congiunzione «esotica» di sensualità e crudeltà (*Salammbô* di Reyer). Mentre sul versante della musica non rappresentativa l'apertura ai sistemi musicali extracuropei porta all'esaurimento del sistema tonale e all'invenzione del moderno compositori quali Debussy, Ravel e poi lo Stravinskij parigino dei Ballets Russes. Tutto avviene, comunque, nel segno dell'esotismo: come ha osservato Alexander Ringer, nella storia della musica le epoche di cosiddetta decadenza, col loro tipico conflitto tra proprio ed altrui – tradizione e avanguardia – sono sempre state momenti di invasione del diverso.

Dalla parte della tradizione sta dunque, soprattutto, il teatro musicale, che ha un pubblico allargato. Alla fine del secolo esso si presta più che mai al soggetto esotico e lo declina nel segno di un romanticismo esasperato: nella dimensione di un Oriente che è specchio di un Occidente inconfessabile ²⁸.

²⁸ Sull'Oriente come specchio dell'Occidente si veda soprattutto il noto studio di E. W. SAID, *Orientali-*

Come in tutta la letteratura esotica dell'Ottocento, il peccato «sta all'esterno»: è lontano nello spazio e ormai anche, sempre più, nel tempo. La trasgressione abita l'altrui: è rappresentata in Occidente in quanto attribuita all'immaginario esotico. L'Oriente – dalla Spagna alla Polinesia – ridiventa così il serbatoio romantico delle passioni; ma portate all'estremo da un naturalismo descrittivo che si nutre di psicopatologie, *femmes fatales*, donne vampiresche. Il viaggio (scenico-musicale) è un viaggio interiore, ora in quanto vagabondaggio nel desiderio, inabissamento dell'io. Esplorare l'ignoto significa calarsi nel mistero dell'animalità e del corporeo, sprofondare in se stessi ²⁹. E la fantastiche-ria di peccato – spagnola africana indiana giapponese – si svolge, per tradizione, nella modalità pittoresca di *topoi* esotici portati a grande raffinatezza, nel colore strumentale e nella vocalità arabizzante così come nei grandi mezzi scenografici.

simo. L'immagine europea dell'Oriente, Milano, Feltrinelli 2001 (New York 1978).

²⁹ Sull'argomento – a proposito di *Cuore di tenebra* di Conrad – si veda S. GIVONE, *Dire le emozioni. La costruzione dell'interiorità nel romanzo moderno*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi 2001, vol. I, pp. 387-388.

La donna orientale è l'oggetto del desiderio ³⁰; troviamo a teatro una serie di grandi figure femminili del passato sanguinarie o peccatrici; molte già viste nei dipinti di Gustave Moreau. Provengono dalla grande letteratura o da scritti di orientalisti viaggiatori: l'Hérodiade di Massenet dai *Trois contes* di Flaubert (librettisti Milliet e Grémont, 1881); la Lakmé di Delibes da *Scènes et récits des pays d'outre-mer* (1853) di Théodore Pavie (librettisti Gondinet e Gille, 1883) ³¹; la Salammbô di Reyer ancora da Flaubert (librettista Du Locle, 1890); la Thaïs di Massenet da Anatole France (librettista Louis Gallet, 1894 per la prima versione). Non manca la variante estrema, con la Cleopatra di

³⁰ Sull'argomento e per un elenco di stereotipi tonali del «magnetismo» femminile orientale (armonia cromatica, ritmi pulsanti o sincopati, accenti metrici irregolari, scale o modelli melodici orientali, riduzione degli archi) si veda L. P. AUSTERN, «*Forreine Conceites and Wandering Devises*»: *The Exotic, the Erotic, and the Feminine*, in J. BELLMANN (a cura di), *The Exotic in Western Music*, cit., pp. 26-42. Locke ha visto però in Dalila di Saint-Saëns un caso eccentrico di passione distruttiva: cfr. R. P. LOCKE, *Constructing the Oriental «Other»: Saint-Saëns' «Samson et Dalila»*, in «*Cambridge Opera Journal*», n. 3, 1999, pp. 261-302.

³¹ Per una ricognizione della fonte si veda H. LACOMBE, *Lakmé ou la fabrique de l'exotisme*, in «*L'Avant-Scène Opéra*», n. 183, 1998, pp. 68-73.

Victor Massé mediata da un racconto fantastico di Gautier del 1838 per l'*opéra-tragique Une nuit de Cléopâtre* (1885) e quella leggera con l'«idylle polinésienne» *L'Île des rêves* di Reynaldo Hahn (1898, librettisti Hartmann e Alexandre: dal romanzo *Le Mariage de Loti* del 1880). Mentre l'esotismo descrittivo anima le musiche di scena di Xavier Leroux per un'altra Cleopatra, quella di Sardou e Moreau (1890), o si formula in *comédie-lyrique* compiendo un tuffo in un presente antico quale il Giappone di *Madame Chrysanthème* di Messager (1893, librettisti Hartmann e Alexandre: dal romanzo omonimo di Loti del 1887).

La Carmen di Mérimée e Bizet, donna-demonio e donna-strega, è il loro modello; ma variato in figura di vittima (Madame Chrysanthème), di grande peccatrice redenta (Thaïs), di bellezza esotica assoluta (Lakmé), di corrotta sanguinaria (Hérodiade) anche recuperata all'amore (Salammbô). La lingua resta quella dell'esotismo musicale ottocentesco: più o meno realistica, più o meno incline all'immaginazione. La veridicità del caratteristico si sposa a zone di invenzione del lontano nel tempo e nello spazio che sfruttano i grandi mezzi dell'orchestra di fine secolo. E continuiamo a trovare (ora nella forma sinfonica continua) cromatismi, scale alterate e difetti-

ve, ritmi ostinati, pedali, danze, marce, cantilene melismatiche, arie vocalizzate: esprimo-no gli eccessi della passione, la brutalità dei sentimenti primitivi, le tentazioni devastanti, in una parola i sogni di peccato dell'Occidente espressi nelle situazioni musicali deputate dell'esotismo. Sono i bassi ostinati di danze orgiastiche e le colorature modali di una famosa aria nel secondo atto di *Lakmé*; il coro a bocca chiusa, le seconde aumentate, le arpe di *Une nuit de Cléopâtre*; le «pose lascive e pittoresche» delle schiave nubiane, greche e babilonesi (al levar del sipario) e poi le loro danze nel secondo atto di *Hérodiade*; l'orgia dei mercenari nel primo atto e i rituali sacri nel secondo di *Salammbô*; ancora i cori (di festa, di rito) in *Madame Chrysantème*.

La *Thaïs* di Massenet riassume bene questa *Décadence* ancora in grado di assorbire il diverso in quanto trasgressione, esorcizzandolo con un gesto di integrazione linguistica. I due percorsi incrociati di Thaïs e Athanaël (Paphnuce nel romanzo) dipingono – come nella fonte – il profano nello scontro formidabile col sacro, il peccato nello scontro con la redenzione. A una Thaïs prostituta redenta si oppone in scena un Athanaël anacoreta esemplare che, di tentazione in tentazione, precipita nel delirio di un trasporto amoroso sempre più infame. La musica assume i tim-

bri, i ritmi, le melodie dell'Oriente per illustrare le zone del peccato: l'apparizione di Thaïs nel sonno del protagonista al primo atto, I quadro; il ritmo ostinato nella scena della vestizione al primo atto, II quadro; l'incantesimo tentatore di Thaïs nel secondo atto, I quadro; la musica araba della festa (certo molto libera) che si svolge dietro le quinte nel secondo atto, II quadro. Segue il *divertissement*, animato da una «Mélopée orientale» nella seconda versione dell'opera (1898). Il ballo della prima versione, poi spostato e sostituito, si basava sulla *Tentation de Saint Antoine* di Flaubert (si intitolava appunto *La Tentation*).

La famosa scena dell'Oasi (I quadro del terzo atto), anch'essa aggiunta nel 1898, condensa l'urgenza del desiderio di Athanaël di fronte a una Thaïs ormai riconvertita, nel viaggio che li porta al monastero dove lei si rifugerà per sempre. Gli arabeschi strumentali che aprono l'atto e incarnano musicalmente quel desiderio nel deserto sono l'esorcismo di un Occidente che, portando il pensiero di peccato sulla scena, in un Egitto del III secolo, mentre lo contempla se ne libera (Esempio 3)³². Il

³² «*Thaïs*»/ *Comédie lyrique en trois actes et sept tableaux*/ de/ Louis Gallet/ d'après le roman d'Anatole France/ musique de/ J. Massenet (spartito), Heugel, Paris 1899, p. 203. Sull'opera si veda J. MAEHDER, *Sesso*

ACTE III.

Premier Tableau.

L'ŌASIS.

*Sous les palmiers, un puits. Plus loin, pour les voyageurs, un abri dans la verdure.
Plus loin encore, à la lisière du sable, incendié de soleil,
les cellules blanches de la retraite d'ALBINE.*

PIANO.

Lent.

BISCU.

peccato è là, nel deserto; è loro, non nostro.

Il teatro musicale di soggetto esotico continua in questo modo anche a mostrarsi contiguo all'esperienza di viaggio di poeti e drammaturghi: ora anche pellegrinaggio esoterico, discesa nel «mistero del passato», *Sanctuaires d'Orient* di Edouard Schuré – *un livre de voyage* (1898) – si offre come itinerario alle tre grandi sorgenti della tradizione occulta (Egitto, Grecia, Palestina), che si rivela insieme inabissamento nelle sacre profondità dell'Asia («la vecchia madre») ed esperienza di abissi interiori, nell'incontro più che profano con la sua animalità e sensualità. Essa avviene «per strane musiche»: un canto accompagnato da *tarabukke*, mandolino e chitarra. Gli fa seguito la danza di un'«almea declassata», «illustrazione coreografica dell'istinto bestiale»:

Attratto da strane musiche, sono entrato in un caffè che si apre alla fine di una strada oscura. In fondo alla sala, s'innalza una pedana, rozza decorata con tappeti e bandiere. Quattro o cinque danzatrici sono sedute su un divano. L'orchestra è fatta da un tarabuk, vaso di terra chiuso da una pelle che lo fa diventare tamburo,

e religione nell'Alessandria decadente: «*Thaïs*» di Louis Gallet e Jules Massenet, in M. GIRARDI (a cura di), *Jules Massenet: «Thaïs»*, in «La Fenice prima dell'opera», n. 1, 2002-2003, pp. 71-91.

una chitarra, un mandolino, e un cantante. Il monotono martellare del tarabuk costituisce la base fondamentale di questa orchestra selvaggia. Quando il mandolinista ha suonato per qualche tempo un motivo arabo, la stridula voce del cantante l'intona a sua volta, e la stessa aria viene ripetuta freneticamente finché non comincia una nuova melodia. [...] Ma ecco un ritmo chiassoso, a tre tempi, imperioso e ansante come il battito di un polso febbricitante. E si avanza sulla pedana la *ghawazzi*, o danzatrice, che mimerà l'autentica danza africana, conosciuta da noi con un nome sgradevole e troppo significativo. In Europa la si vede soltanto con varie attenuazioni e deformazioni, che non la rendono né meno brutta né più morale. Danzata nell'ambiente originario, s'illumina del suo senso autentico, diviene il fenomeno patologico di una razza in decadenza, l'immagine spaventosa di una specie di dislocazione della persona umana, che si verifica quando viene governata esclusivamente dall'istinto. [...] Provavo un vivo stupore, misto a pietà, davanti a quella disgregazione della persona umana, a quel voluto ritorno all'animalità. [...] Povere almee, che cosa siete diventate? ³³

Di contro a una *Décadence* teatrale difensiva, i cui viaggi interiori sono le proiezioni sulla scena dei suoi sensi di colpa, sta l'altra *Décadence*: quella degli sperimentatori, tutta proiettata verso il nuovo. Se alla fine del seco-

³³ E. SCHURÉ, *Santuari d'Oriente. Egitto - Grecia - Palestina*, Newton Compton, Roma 1998, pp. 25-27; le altre espressioni citate si trovano alle pagine 7 e 15.

lo il teatro dell'esotico è il luogo dell'introyezione del diverso come massimo sforzo di ampliamento della lingua tradizionale, la musica sinfonica o da camera (che ha un pubblico più esclusivo) è invece percorsa da un bisogno di avventura che la sollecita a rifondarsi e individua proprio nella fusione col diverso il nucleo del proprio operare.

All'idea dell'assedio si oppone così quella di una riunione con le culture altre: una rinnovata curiosità romantica che indaga, alle radici dell'Occidente, la stessa «barbarie» interiore, ma sentita come luogo della conoscenza e integrazione dell'io: un mondo di «oggetti buoni» dove Oriente e Occidente non sono più contrapposti. Quell'idea si appella ugualmente al profondo, ma da un'esigenza di riduzione e varietà anziché di ampliamento e di tenuta; è vissuta come memoria ancestrale e riflessione sulle origini. Il viaggio di studio (Roussel in Estremo Oriente) è ormai, tutt'al più, una premessa della ricerca. Scomparsa ogni pretesa di autenticità, il tema esotico – a partire dal *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy (1894, da Mallarmé) si dichiara tutto come sogno e invenzione, dove il mistero o l'enigma sono la linfa di un moderno che si formula sotto la specie del lontano e dell'antico.

L'evocazione di ciò che «sta fuori» diventa allora definitivamente percezione globale anziché citazione di dettagli; invenzione di un altrui che finisce per coincidere col proprio; fine dell'ambivalenza nel segno di un paesaggio interiore di colori e forme della modernità. E la fine del secolo si propone, in molti compositori, come ripensamento dell'intera musica occidentale, dove l'emozione dell'inaudito prevale sulla paura dell'ignoto: lo spaesamento è veggenza romantica del nuovo praticata in termini radicali; apertura al diverso attuata come percorso di reinvenzione del mezzo espressivo. L'esotismo – processo mentale – passa dalla superficie (dalla «carne»: il profilo melodico emergente) al profondo (alla «struttura ossea»: il registro grave o mediano) e diventa, per astrazione e stilizzazione, elemento strutturale.

Mescolandosi, nel viaggio a ritroso dell'espressione musicale, ai modi di un lontano Medioevo o, ancora più indietro, a quelli di una Grecia arcaica, l'Oriente allargato ottocentesco, con le sue scale difettive o alterate, diventa così il catalizzatore della rivoluzione linguistica dell'Occidente post-tonale: l'esotismo fa precipitare una situazione di esaurimento delle possibilità della lingua³⁴. Se Kornelis (protago-

nista della *Princesse jaune* di Saint-Saëns) ha rifiutato alla fine il suo sogno amoroso giapponese per tornare a una realtà a portata di mano (rassicurante e occidentale), compositori quali Debussy, Satie, Ravel, Roussel (e prima di loro Chabrier e Chausson) si calano invece nell'immaginazione dell'esotico per fondarvi la nuova realtà di un Novecento francese in cui le arti extraeuropee risultano decisive per l'affermazione di un Mediterraneo (crogiuolo di culture) alternativo al Nord (alla musica tedesca) e alleato di quell'Oriente che non è più lo specchio delle ossessioni occidentali ma la culla di un rinnovato, «alcionio» punto di partenza.

L'esperienza della musica russa dell'Ottocento che Parigi fa a partire dagli anni ottanta è scoperta dell'Asia, di cui la Russia è il tramite. Ostinati, strumentazione coloristica e «barbarica», scale difettive sono il lessico di un'arcaicità di cui la Francia si imbeve³⁵. L'esperienza di quella stessa musica è, per altro verso, una

L'Exotisme extrême-oriental en France au tournant du siècle, in «Revue internationale de musique française», cit., pp. 67-75.

³⁵ Sull'impatto della musica russa in Francia alla fine del secolo resta fondamentale A. SCHAEFFNER, *Debussy et ses rapports avec la musique russe*, in P. SOUVTCHINSKY (a cura di), *Musique russe*, P.U.F., Paris 1953, vol. I, pp. 95-138.

³⁴ Sull'intero argomento cfr. G. BALARDELLE,

del 1889: ne ascolta le scale grosso modo per toni interi; scopre gli ostinati ritmici, la trama eterofonica, le sonorità percussive e metalliche dell'orchestra gamelan. E Debussy le riecheggia in molti pezzi per pianoforte solo e in *Jeux* per orchestra (1912), ma rimandando esplicitamente all'Oriente solo in un'occasione (*Pagodes*, da *Estampes*). Anche Ravel li reinventa, soprattutto negli effetti vibratori di lunghi pedali gravi e moduli pentatonici ostinati (*Jeux d'eaux*, *La Vallée des cloches*), e ne riproduce le sonorità nella versione orchestrale di *Ma Mère l'Oye* ³⁷.

La Cina è presente da sempre nella cultura francese, ma la fine del secolo ne richiama più spesso i tratti sia nella produzione musicale che negli studi: dagli *Airs japonais et chinois* di Charles Leroux del 1888 alla *Musique chinoise* di Louis Laloy del 1910, coronamento di lunghi studi e punto di riferimento di un'intera generazione compositiva. Il primo volume dei *Poèmes*

³⁷Sull'intero argomento si veda M. COOKE, «*The East in the West*»: *Evocations of the Gamelan in Western Music*, in J. BELLMANN (a cura di), *Exotic in Western Music*, cit., pp. 258-280. Per un resoconto d'epoca cfr. L. BENEDICTUS, *Les Musiques bizarres à l'Exposition* (Paris 1889), riportato in P. REVERS, *Das Freunde und das Vertraute. Studien zur Musiktheoretischen und Musikdramatischen Östasienrezeption*, Steiner, Stuttgart 1997.

chinois di Roussel viene composto nel 1907-1908. Anche nella seconda serie di *Images* per pianoforte di Debussy (1907) è l'estremo Oriente a porsi come occasione di indagine delle sonorità (*Poissons d'or*: dipinti su una lacca giapponese di proprietà del compositore). Mentre con *Laideronnette, impératrice des pagodes* per pianoforte a 4 mani (da *Ma Mère l'Oye*, 1908-1910) Ravel, riproponendo sonorità gamelan, scrive anche, come è stato detto, la più tenera cineseria per l'infanzia del primo Novecento ³⁸. Quanto al Giappone, diventa un paese alla moda in tutte le arti soprattutto attraverso la rivista «*Japon artistique*» (1888), molto diffusa. L'arte giapponese suggerisce all'Occidente novità notevoli quali economia di mezzi, asimmetrie, verticalità accentuate; le musiche sono presenti all'Exposition Universelle del 1900 ³⁹.

Il Medio Oriente, punto di riferimento obbligato per la cultura francese di tutto

³⁸ Sull'intero argomento esotico e in modo particolare per questa espressione si veda P. W. SCHATT, *Exotic in der Musik des 20. Jahrhunderts. Historisch-systematische Untersuchungen zur Metamorphose einer ästhetischen Fiktion*, Katzbichler, München-Salzburg 1986.

³⁹ Per un resoconto d'epoca cfr. quello della figlia di Gautier: J. GAUTIER, *La Musique japonaise à l'Exposition de 1900* (Paris 1900), riportato in P. REVERS, *Das Freunde...*, cit.

il secolo, ispira le tre *Chansons de Bilitis* di Debussy del 1897 e poi le musiche di scena eseguite nel 1901 per l'omonima raccolta di dodici poemi di Pierre Louÿs; da alcuni di questi brani usciranno nel 1914 *Six Epigraphes antiques* per pianoforte a quattro mani. Alla stessa zona del mondo rimandano *Shéhérazade, ouverture de féerie* per orchestra (1898) e i tre poemi di *Shéhérazade* per voce e orchestra di Ravel (Tristan Klingsor, 1903). Tra il Medio e il vicino Oriente è ora presente anche la Grecia: una Grecia arcaica o senza tempo, primitiva e magica, che ispira la prima irruzione di un moderno indiscutibile con il *Prélude à l'après-midi d'un faune* già nominato. A una stessa Grecia trasgressiva e di sogno si richiederà Ravel per *Daphnis et Chloé* (1913): il suo sconvolgente Bacchanale trasforma il sontuoso dionisiaco orientale *décadent* (*Samson et Dalila*) nel gioioso meccanismo di un primitivo altamente stilizzato. A metà strada tra Medio ed Estremo Oriente, infine, Chausson – con una scelta eccentrica per la Francia e perciò significativa – musica nel 1886 un poema «indiano» di Leconte de Lisle (un rituale funebre dell'India vedica): con l'*Hymne védique* op. 9 per coro a voci miste (spesso divise) e sostegno orchestrale armonicamente molto libero.

La mappa dell'ispirazione esotica che sta all'origine del moderno non deve trarre neanche ora in inganno sulla natura del fenomeno. Così come alla base dell'esotismo (realistico o emotivo) di tutto il secolo è stata una *koiné* degli Orientali, la lingua della modernità nasce come fusione e convivenza degli esotismi specifici evocati dai titoli, dai soggetti, dai testi musicati. Se il sincretismo esotico è stato il fondamento dell'Oriente inventato ottocentesco, l'invenzione del Novecento musicale francese si realizza, radicalizzandolo, nella coincidenza di esotico e primitivo. L'Oriente si fonde con un antico sempre più arcaico e l'esotismo del primo Novecento si configura come primitivismo. La nuova lingua è un esperanto; niente ha più pretesa di citazione o documento.

In un compositore quale Debussy questa fusione dei tratti è particolarmente vistosa: la reintegrazione del linguaggio è un interagire di tutti i sistemi (orientali e paleo-occidentali). La sua Grecia non è greca ma primordiale; la sua Spagna è una Spagna dello spirito. La pentafonia, così frequente, non è necessariamente il segnale di una Cina, per quanto di sogno, ma una delle tante grammatiche possibili: sempre alternata alla scala esatonale, ai modi ecclesiastici medievali, alle tonalità classiche, al cromatismo, tutti intesi come momenti della nuo-

va verbalizzazione occidentale anziché come forme dell'esotico. E lo spirito (non la lettera) dell'esotico coincide ormai col «primitivo»: arte non del massimo arricchimento ma della riduzione alle radici dell'espressione.

Il tempo-spazio, indiano o egiziano che sia, si pone allora come enigma, nella sua immobilità primigenia (*Khamma, Canope*). La melodia melismatica, non più attributo di una Spagna araba, diventa *arabesque*: stile, principio compositivo, moto ondulatorio della linea vocale e strumentale che esprime i più diversi Orienti⁴⁰: ad esempio la Grecia arcaica, nel tema del flauto che sconvolge con le sue quattro comparizioni variate la struttura «progressiva» di una *forma-sonata* occidentale, e si rifà invece alla forma iterativa/variata della musica extraeuropea. I timbri del gamelan giavanese suggeriranno più tardi i colori metallici dell'orchestra di *Jeux*, il balletto che metterà in scena una lieve storia moderna di incontri ed equivoci sentimentali ambientata in un campo da tennis. Allo stesso modo l'onda di Hokusai viene scelta per illustrare la copertina di *La Mer*, un poema sinfonico in cui il riferimento geografico è nul-

⁴⁰ Sull'argomento si veda F. GERVAIS, *La Notion d'arabesque chez Debussy*, in «La revue musicale», n. 241, 1958, pp. 3-23.

lo, e decisivo invece quello «scenico» dell'ora del giorno e della qualità della luce sull'acqua; un'acqua che è certo la quintessenza del sogno e dell'arcaico: attrazione della profondità, visione del fondale, *mer e mère*⁴¹. Così in Debussy ai materiali d'origine si sono sostituiti i principi di quei materiali, mattoni di una lingua universale e post-tonale. L'ampliamento è diventato riduzione ai fondamenti della musica, individuati nelle varie civiltà musicali – sempre più antiche – come basi del comporre. Corrisponde loro un'analogia restrizione dei mezzi: organici ridotti, «buchi» nella pagina orchestrale della partitura; il «bianco e nero» del pianoforte solo, la semplicità esplosiva di note, ribattute e con appoggiature, tipiche della chitarra andalusa.

Procederà nello stesso senso la lingua «primitiva» (dell'Est e ancestrale) che porterà a Parigi il primo Stravinskij: nell'incontro con la fiaba esotica (*L'Oiseau de feu*, 1910); nel fantastico orientale del *Rossignol* (1917, ma 1908), con le sue sonorità di gamelan ora parodistiche (*Marche chinoise*); nel radicalismo

⁴¹ Per una rassegna degli interventi sul tema dell'acqua in Debussy si veda F. SPAMPINATO, *Debussy e la seduzione dell'acqua. Suggestioni e metafore della liquidità nella musica*, in «Musica/Realtà», novembre 2001, pp. 101-114.

barbarico del *Sacre du printemps*, con l'immobilità terrificata delle sue *Rondes printanières*. Mettono in scena queste musiche i Ballets Russes: una nuova invasione russa, che convoglia tutte le forze di un esotismo totale (*Daphnis et Chloé*, *Jeux* e il *Sacre* appunto); di un primitivo che dall'*art nègre* e dall'esperienza coloristica dei *fauves*, nell'incontro con il radicalismo musicale di alcuni compositori, si catapulta in teatro nella forma assolutamente nuova del balletto novecentesco: in quella grande riunione di Oriente e Occidente che è appunto il fenomeno Ballets Russes per la Francia e per l'Europa del primo Novecento.