

Teatro Regio Città di Parma
Stagione lirica 1986-1987

Parma, STEP, 1986

MARZIO PIERI

Il bacillo del Grand-Opéra

GIAN PAOLO MINARDI

Antecedenti italiani

MARCELLO CONATI

Parigi o cara...

Verdi di fronte alla cultura francese

SERGIO SEGALINI

Il caso Meyerbeer

ANSELM GERHARD

Opera abbagliante ed emozioni intime.

Verdi di fronte al Grand-Opéra

JURGEN MAEHDER

L'opera storica dell'Ottocento e
I vespri siciliani

MICHELE GIRARDI

Esotismo e realismo nell'opera lirica
francese del Romanticismo

A cura di Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto



EDITRICE GRAFICHE STEP COOPERATIVA - PARMA

Michele Girardi

Esotismo e realismo nell'opera lirica francese del Romanticismo

Per una definizione storica del concetto di esotismo

La specifica evoluzione della musica dell'occidente, a partire dall'affermazione del canto cristiano nei primi secoli dopo Cristo, ha determinato nel corso del tempo una separazione piuttosto netta fra la tradizione colta europea e quella dei popoli orientali. Ciononostante in diverse occasioni si verificarono influssi e scambi fra le due culture, favoriti soprattutto dal bacino mediterraneo. Se la base comune delle liturgie cristiane d'occidente e oriente erano stati gli antichi canti del Tempio di Gerusalemme, durante il medioevo cantori e poeti arabi si sparsero per la Spagna moresca, raggiungendo il sud della Francia, mentre la Sicilia visse una situazione analoga durante le dominazioni arabe. Poemi trobadorici e canzoni italiane subirono via via influenze persiane e arabe. Gli scambi aumentarono durante le Crociate e anche in seguito, durante il Rinascimento, l'elemento orientale continuò a esercitare un fascino particolare sugli artisti occidentali il cui atteggiamento, insieme a quello degli altri intellettuali, andava dalla mitizzazione della cultura antica, specialmente quella espressa dalla Grecia, che fu alla base della nascita del teatro musicale, alla semplice curiosità. Venezia, con i suoi infaticabili commercianti-viaggiatori, fra cui il mitico Marco Polo, era divenuta la vera e propria porta occidentale dell'oriente: frequenti erano i riferimenti alla Cina nelle scenografie e nelle trame delle opere pubbliche veneziane del XVII secolo, come altrettanto frequente era la presenza di un oriente più vicino, l'Impero Ottomano¹.

Anche la Francia si era sempre dimostrata interessata alla musica dei turchi. Dal punto di vista teorico alcuni intellettuali

francesi come Perrault, nel *Parallèle des Anciens et des Modernes* pubblicato a Parigi nel 1688, avevano erroneamente identificato la musica turca con quella dei greci antichi, mentre poco prima Lully, responsabile della musica militare dal 1672, fu incaricato dal Re di potenziare il volume sonoro emesso dagli strumentisti dell'esercito francese, per eguagliare e superare quello delle famose bande dei Giannizzeri. Essi costituivano il reparto di fanteria più forte dell'esercito ottomano, spesso decisivo per la favorevole risoluzione delle battaglie. Era dotato di una banda molto ammirata in occidente, che produceva un volume di suono notevolissimo: precise testimonianze ne descrivono l'organico, intorno agli ultimi decenni del XVII secolo, costituito da quasi sessanta elementi che suonavano in prevalenza percussioni (timpani, grancasse, sonagli, nacchere), *zurnā* (una sorta di oboi) e *burū* (trombe d'ottone).

Gli ottomani avevano costituito più volte, nel corso del XVIII secolo, un serio pericolo militare per l'Europa, e metterli in scena aveva un certo potere catartico. L'esigenza di una generale riorganizzazione della musica militare degli eserciti europei determinò l'importazione in occidente, nei primi decenni del secolo, dell'assetto delle bande dei Giannizzeri, con riflessi immediati sul teatro d'opera. L'interesse per la musica turca uscì dalla genericità delle trame per i *ballets* e si fece più preciso, per assumere caratteri definiti in base a un'imitazione reale del suono che identificava i turchi, quello ritmico e percussivo delle loro bande. Il teatro sovrabbonda di esempi di turcherie che vanno, nei casi più illustri, da Gluck a Mozart e Rossini², così come la musica strumentale sfruttò molti episodi «alla turca», dalla marcia della *Sonata K. 331* per pianoforte di Mozart, composta a Parigi nel 1778, fino all'*Allegro assai vivace* «alla marcia» dell'ultimo tempo della *Nona sinfonia* di Beethoven. Inoltre la presenza della banda in scena, in gran parte delle opere del XIX secolo, è una precisa eredità di questa situazione³.

Soltanto a partire dalla seconda metà del Settecento, dunque, l'interesse per l'elemento esotico in musica aveva smesso i panni della genericità, per produrre una mimesi artistica tale da interessare e divertire le platee d'Europa. Diverso fu invece l'at-

teggiamento degli artisti romantici. La vena turca si era esaurita perché, una volta cessati i pericoli militari, il colore locale ottomano aveva finito per integrarsi nella musica occidentale. Già Mozart, secondo il biografo Saint-Foix, ci aveva manifestato che la musica turca era destinata a rappresentare il comico delle situazioni. Anche la banda da fuori scena, oramai svincolata da ogni rappresentazione di esotismo turchesco, aveva assunto crescente importanza nel determinare il clima di un'opera⁴.

Il romanticismo letterario francese giocò un ruolo di primo piano nel determinare una nuova attenzione verso l'esotismo. L'atteggiamento conservativo in letteratura, arte che aveva mantenuto sempre per i francesi il primato intellettuale, era bruscamente caduto dopo la crisi di valori seguita alla Rivoluzione del 1789. Con la restaurazione napoleonica la tradizione cristiana emerse come valore costitutivo per l'arte francese. Di ciò si rese interprete Chateaubriand, che nel 1802 aveva pubblicato *Le Génie du Christianisme*. Lo scrittore era sfuggito in precedenza alla Rivoluzione emigrando per un periodo in America, volendo ritrovare fra gli indiani quell'umanità allo stato di natura preconizzata da Rousseau. Il risultato di questa sua esperienza fu un romanzo che, pubblicato nel 1801, riscosse un notevole successo. Il «buon selvaggio» protagonista di *Atala* perviene alla rassegnazione nell'amore, valore "occidentale", sullo sfondo di un paesaggio indiano dai colori smaglianti. Fu questo l'inizio della nuova sensibilità romantica nei confronti dell'esotismo⁵.

Il primo riflesso immediato nel teatro musicale parigino si ebbe con *Les Abencérages* di Cherubini, rappresentato all'Opéra il 6 aprile 1813, in cui peraltro non esiste mimesi musicale dell'elemento esotico. Nonostante l'attaccamento dei francesi ai valori del cattolicesimo il distacco dai prediletti modelli classici si fece man mano più evidente.

Se fino a quel momento l'arte si era irrigidita su modelli "antistorici", ora i letterati francesi si rivolsero alla storia come principale valore a cui fare riferimento e da cui trarre spunti per il presente. Tra i massimi artefici di questa mutata condizione fu senza dubbio Victor Hugo con i drammi *Cromwell* (1827) e *Hernani* (1830). Nella *Préface a Cromwell* Hugo stila quello che

si può definire, a buon diritto, il vero e proprio manifesto del teatro romantico⁶.

Da questa posizione sarebbe nata più tardi la svolta realistica dei grandi romanzieri della seconda metà dell'Ottocento, ma venne anche legittimato il contemporaneo evolversi dello spettacolo d'opera francese verso modelli grandiosi a base storica, che sfociò nel *Robert le Diable*, il primo *Grand-Opéra* di Meyerbeer, rappresentato all'*Académie* il 21 novembre 1831.

Quasi sincronicamente, all'interno della mutata concezione della letteratura e dello spettacolo, che ebbe evidenti riflessi anche in pittura, s'inserì di nuovo l'elemento esotico, con *Les Orientales* (1828) di Hugo, a cui seguirono i *Souvenirs, impressions et paysages pendant un voyage en Orient* (1835) di Alphonse de Lamartine, in cui l'elemento esotico, sulla scia di Chateaubriand, viene intrecciato al cristianesimo. L'ultimo capofila che guidò il rapporto fra il romanticismo letterario e l'orientalismo in una fase di estetismo quasi decadente improntato al concetto dell'arte per l'arte, fu Théophile Gautier. Il suo approccio con l'esotismo fu avido di particolari e descrizioni, e soprattutto volto a riprodurlo con precisione.

Prima di affrontare il discorso specifico relativo all'esotismo romantico francese in musica, gioverà ancora ricordare che alla base del nuovo atteggiamento degli artisti romantici verso l'oriente si deve senz'altro situare la politica coloniale delle potenze europee nel medioriente e nell'oriente vero e proprio nel XIX secolo. Napoleone Bonaparte, dal 1798 al 1799, aveva affrontato la cosiddetta «campagna d'Egitto»: da quel momento i nomi di Alessandria, Gizeh, El Cairo divennero familiari ai francesi e al mondo intero. All'imperatore francese si attribuisce un celebre detto:

Bisogna andare in oriente a ogni costo, perchè là era l'origine di ogni grandezza.

Nella seconda metà del secolo cominciò a diventare una realtà per i francesi, guidati da Napoleone III, anche l'estremo oriente, fin dal XVI secolo dominato dagli inglesi. Nel 1858 i

francesi avevano acquisito tre province orientali della Cocincina nella penisola indocinese, e gradatamente, tramite un sistema di protettorati, l'inglobarono tutta. Si annesero poi la Cambogia nel 1863 e l'Annam nel 1874. L'Indocina francese, a cui più tardi si aggiunse il Laos (1893), fu una realtà territoriale riconosciuta a partire dal 1887.

Tenteremo ora di vedere i riflessi dell'arte letteraria, combinati a quelli della condizione storica, sulla musica francese del XIX secolo. Non bisogna dimenticare, comunque, che non si verificò l'impiego massiccio dell'elemento esotico nelle due nazioni guida della musica del XIX secolo, Italia e Germania: entrambe erano alle prese con il problema dell'unità nazionale. La musica teatrale di questi due paesi, dunque, incarnava ben altre tensioni estetiche e civili.

Félicien David

La principale sala d'opera parigina, quella dell'*Académie Royale*, sita in Rue Le Peletier, già prima dell'avvento di Meyerbeer aveva cominciato a staccarsi dalla rappresentazione di soggetti classici, prima con *La Muette de Portici* di Auber nel 1828, poi col *Guillaume Tell* di Rossini l'anno seguente, prototipo dell'eroe romantico in lotta per la libertà del suo paese. In quest'occasione Rossini aveva cercato di rendere un po' di colore locale, utilizzando melodie tradizionali svizzere (il *ranz des vaches*) nel tentativo di immettere la situazione scenica in un'atmosfera più reale. *Robert le Diable* non fece quindi che sancire una situazione ormai già avviata di fatto, sulla scia della letteratura e del teatro di prosa coevo, verso un nuovo atteggiamento nei confronti della storia. La nuova prospettiva avrebbe potuto naturalmente dar luogo all'impiego dell'elemento esotico, da utilizzarsi per eventuali soggetti ambientati, per esempio, nel medioriente dell'Antico Testamento. Ma non si sarebbe trattato di un vero impiego dell'esotismo, se s'interpreta questo termine come tendenza innata ad evadere dal cerchio delle proprie tradizioni, divenuto nel romanticismo francese un mito dell'anima inquieta, dell'artista dalla vita irregolare. Assistendo al nuovo spettacolo

Une nuit au sérail, nel 1841, Théophile Gautier osservò con amarezza:

Nonostante sia un *vaudeville* confezionato con cura, e assai ingegnoso, ci è dispiaciuto come profanazione dell'Oriente. Per favore rispettate, signori del *vaudeville*, questo Oriente lontano e misterioso, dove forse si nasconde l'antica poesia.

In questo contesto s'inserì un musicista ora poco noto, ma che al suo tempo ottenne un vero e proprio successo, Félicien David. Dopo gli studi al Conservatorio di Parigi, David aveva aderito alla fede sansimonista⁷, ma gli appartenenti al gruppo furono dispersi, e nel 1833, insieme ad altri confratelli, il musicista si recò in medioriente, sulle tracce della vera religione. Il viaggio durò tre anni: partito da Costantinopoli raggiunse poi l'alto Egitto, il Mar Rosso, Beirut. Tornato a Parigi nell'agosto 1835, venticinquenne, David cercò di far fortuna con scarso successo, pubblicando una raccolta di pezzi esotici per pianoforte, portati con sé dal medioriente ma considerati qualcosa di più che semplici *souvenirs* di viaggio, *Les Mélodies Orientales*, pubblicate nel 1836. La sua situazione cambiò radicalmente quando riuscì a far eseguire nella sala del Conservatorio di Parigi, l'8 dicembre 1844, l'ode sinfonico-corale *Le Désert*. L'importanza di questo brano, nella cultura francese del tempo, fu enorme. Per la prima volta una composizione, anche se non di genere direttamente rappresentativo, era interamente scritta per descrivere una situazione esotica, e insieme un'esperienza reale: il viaggio di una carovana nel deserto. In tal modo l'esotismo veniva fuso a un'esigenza descrittiva di tipo realistico⁸.

I giudizi della critica francese furono decisamente positivi. Alla stessa stregua del *Robert le Diable*, il brano di David venne considerato come un'opera esemplare del suo tempo, e il sottotitolo «ode sinfonica», quasi un misto di sinfonia e oratorio, venne interpretato come un nuovo ordine sinergico del sentimento religioso. Il poeta Heine parlò di «spirito romantico temperato da sensibilità classica». Sulla «France Musicale», il 16 febbraio 1845, il critico Maurel scrisse che l'ode di David «non somigliava ad altre musiche, ma divideva le virtù di tutte le musiche». Il

più illustre fra i critici, Hector Berlioz, sul «Journal des Débats» il 15 dicembre 1844, notava che gran parte del pubblico gradiva i torrenti d'armonia dell'alba di David

immemore del sistematico anatema degli avversari dell'armonia imitativa [...]. Se David avesse scelto di contraffare i ruggiti dei leoni e le grida dei sciacalli, tutto avrebbe preso un tono ridicolo [...]. Ma la *Tempesta* di Beethoven e l'*Alba* di David [...] sono i risultati di un'arte musicale fra le più pure ed elevate, e sono state ammirate a dispetto di tutte le teorie del mondo perché sono commoventi e splendide, e perché rappresentano fedelmente [...] ciò che il soggetto richiedeva fino al punto in cui l'arte lo consentiva.

Da questo momento la musica di David fu il punto di partenza obbligato per il nuovo gusto dell'esotico, ponendosi su un piano analogo a quello degli scritti di Lamartine, Hugo, Gautier. *Le Désert* fu replicato a lungo nella Salle Ventadour, più ampia di quella del Conservatorio, poi partì per una *tournée* europea. In Germania fu accolto con favore da Meyerbeer e Mendelssohn. La prima esecuzione integrale in Italia ebbe luogo al teatro milanese alla Canobbiana il 20 giugno 1845 e fu accolta da un successo trionfale. Tra gli spettatori c'era senz'altro Emanuele Muzio, l'unico allievo di Verdi, che mandò a Barezzi un biglietto entusiasta il giorno successivo: «Io sono matto per David e per il suo Deserto!»⁹). Certo Verdi non poté assistere all'esecuzione milanese, promossa dall'editore Escudier, poiché i giornali annunciavano lo stesso giorno la sua partenza per Napoli allo scopo di mettervi in scena l'*Alzira*, ma ebbe sicuramente la possibilità di assistere a una delle numerose repliche successive. In una lettera a Barezzi del 17 luglio seguente, Muzio dette una descrizione dettagliata de *Le Désert*, mettendo in rilievo l'orchestrazione impiegata da David:

[...] La terza [parte dell'ode] ha principio col levar del sole; essa comincia con un tremolo di violini pianissimo coi sordini sopra un *mi* acutissimo poi entrano gli altri col *la* pure a catena 4.^a; sopra poi gli altri con una 3.^a sotto al *mi* primo e sotto quest'ac-

cordo vi modula prima il Flauto, poi l'Oboe, il Clarino, poi assieme. Qui viene il crescendo dei violini che levano i sordini; a poco a poco entra tutta la massa dell'orchestra, la quale prorompe in fortissimo sopra la melodia proposta prima.

Questo brano è veramente originale; esso ha lasciato in me un'impressione tale, che non lo dimenticherò mai [...].

La lettera si conclude con un riferimento a Verdi:

[...] Il signor Maestro fa anch'Egli un alzar di sole nell'introduzione dell'*Alzira*, e mi disse pochi momenti prima di partire che aveva già pensato il modo di farlo. [...]¹⁰.

Evidentemente l'effetto spettacolare, che sarebbe stato nuovamente utilizzato dal Maestro nello scrivere la prima opera per Parigi, *Jérusalem*, si prestava bene per denotare una situazione "esotica" in un'opera come l'*Alzira*, ambientata in Perù. Nel 1894, quando dovette adattare l'*Otello* per Parigi, Verdi pensò di utilizzare temi orientali per la composizione dei ballabili, e chiese a Ricordi di procurargli qualche pagina de *Le Désert*, dove riteneva di trovare qualcosa che facesse al caso suo. Lo spartito era stato stampato da Lucca all'epoca della *tournee*, e tradotto in italiano da una vecchia conoscenza di Verdi: Temistocle Solera, librettista del *Nabuccodonosor*.

L'influsso di David

Le Désert indicò quindi ai musicisti una nuova maniera di utilizzare l'elemento esotico all'interno della tradizione occidentale. Dopo il successo dell'ode il compositore scrisse due oratori eseguiti all'Opéra: *Moise au Sinai*, il 24 marzo 1846, e *L'Eden. Mistère*, il 25 agosto 1848, oltre a una seconda ode sinfonica, data nella sala del Conservatorio il 7 marzo 1847, *Cristophe Colombe, ou La découverte du nouveau monde*. Si può comprendere dai titoli quale fosse l'indirizzo preso dal musicista, che sfiorava il misticismo. Nel frattempo gli autori del massimo teatro parigino non avevano ancora raccolto le indicazioni di David: regnava indiscussa la poetica del *Grand-Opéra* alla Meyer-

beer, che aveva rafforzato ulteriormente la propria preminenza con *Les Huguenots*, il 20 febbraio 1836, e *Le Prophète*, il 16 aprile 1849. David decise quindi di cimentarsi con l'opera. La sua prima fatica fu *La perle du Brésil, opéra* in tre atti su libretto di Gabriel e Saint-Etienne, che andò in scena il 22 novembre 1851 al Théâtre National.

La nuova compagnia aveva iniziato da pochissimo l'attività, avendo inaugurato con l'opera di Boisselot *Mosquita la Sorcière* il 27 settembre, e avrebbe cambiato quasi subito la sua denominazione, acquisendo quella di Théâtre Lyrique, con cui si ricorda comunemente anche oggi. L'opera di David fu il primo grande successo di un teatro che fino alla chiusura, avvenuta nel 1870, e specialmente nei dieci anni della gestione di Léon Carvalho,¹¹ sarebbe riuscito a raggiungere una dignità nelle messe in scena non distante da quella delle sale più celebri dove si davano il *Grand-Opéra* e l'*Opéra-Comique*. All'interno del suo repertorio si trovano le opere più rappresentative del gusto esotico della seconda metà del XIX secolo, oltre a molti altri capolavori di genere diverso che in questa sala debuttarono, come il *Faust* di Gounod, il 19 marzo 1859¹².

Ne *La perle du Brésil*, più che di colore orientale è il caso di parlare di colore iberico: il primo atto, infatti, si svolge alla corte portoghese, in cui la principessa brasiliana Zora (la «perle») è stata battezzata e educata, il secondo sulla nave che attraversa l'oceano per riportarla in patria, soltanto il terzo infine nella foresta brasiliana fra gli indios. Non esisteva la possibilità di mimare in modo riconoscibile un colore locale brasiliano, se non tramite qualche ritmo desueto. L'orecchio europeo, per immaginare l'esotico, aveva pur sempre bisogno di qualche punto di riferimento, e se il medioriente era, o quasi, a portata di mano data la familiarità coloniale tra la Francia e l'Africa mediterranea, per tutti gli altri paesi non esisteva un punto di riferimento altrettanto suggestivo. Il maggiore sforzo, comunque, David lo compì in orchestra, ma non ottenne da Berlioz la stessa benevolenza manifestatagli in occasione de *Le Désert*. Il grande musicista, dopo aver stroncato l'esecuzione, scrisse il 27 novembre su «Le Journal des Débats»:

[...] Vi sono due compositori in Félicien David: il sognatore melodioso che canta il fascino della solitudine, le notti stellate, le oasi fresche, la calma misteriosa della foresta vergine, il dolce canto della giovane madre che culla il primo nato, o il grandioso inno dei maestosi signori del deserto o l'oceano che gl'ispira accenti autentici, uno stile elegante, un'armonia vibrante e una penetrante, pittoresca orchestrazione. Poi c'è il compositore che vorrei chiamare indolente, che sembra accontentarsi di forme di una semplicità quasi infantile, cori all'unisono accompagnati da unisoni orchestrali, ritmi primitivi, armonia un po' rilassata, melodia un po' immatura e in qualche caso un'immotivata e appena evidente commozione [...].

La Perle du Brésil ebbe comunque un notevole successo, tanto da ottenere complessivamente 144 repliche nelle stagioni del Théâtre Lyrique,¹³ il cui repertorio nel frattempo andava infittendosi di titoli esotici. Ricordiamone solo alcuni: *Si j'étais Roi*, 4 novembre 1852, *opéra-comique* in tre atti di Adolphe Adam su libretto di d'Ennery e Brésil ambientata nella colonia portoghese di Goa che ebbe 176 repliche e venne ricordata per gli sfarzosi costumi "indiani", *Schahabakam* (31 ottobre 1854: 41 repliche), *opéra-comique* in un atto di Gautier su libretto di de Leuven e Carré, *Jaguarita l'Indienne* (14 maggio 1855: 124 repliche), *opéra-comique* in tre atti di Halévy su libretto di de Saint-Georges e de Leuven, la cui protagonista era a capo di una tribù d'indiani pellerossa, *La statue* (11 aprile 1861: 59 repliche), *opéra-comique* in tre atti di Reyer, su libretto di Barbier e Carré, la stessa accoppiata che aveva adattato per la musica di Gounod il capolavoro di Goethe due anni prima. *La statue* fu l'unica produzione importante dell'impresario Charles Réti, e riscosse un gran successo per via della splendida *mise en scène* che ricostruiva le rovine di Baalbeck.

In questo pieno *turbillon* non va dimenticato neppure lo spettacolo leggero coevo: l'esotismo, infatti, furoreggiava anche nelle sale dell'operetta. Già nella primavera del 1850 nel Théâtre des Folies Nouvelles diretto da Florimond Ronger, in arte Hervé, era andato in scena l'atto unico *Oyayaye ou la Reine des Iles*

di Jules Offenbach. Il 26 dicembre 1855 lo stesso compositore inaugurava i *Bouffes-parisiens* nella Salle Choiseul con l'operetta *Ba-ta-clan*, «cineseria musicale», conquistando il pubblico parigino.

Georges Bizet

Fra tutti i musicisti francesi che trattarono l'elemento esotico sulla scorta del rinato interesse romantico per questa tematica, Bizet fu senza dubbio il più originale. È un piacere constatare che ancora oggi, in un'epoca in cui lo schermo televisivo offre a tutti un'immagine *standard* del mondo, la sua musica possiede un potere d'evocazione quasi intatto. Eppure non fece mai un viaggio, né mai ebbe un'esperienza diretta di vita al di fuori di Parigi, se non i tre anni passati nella futura capitale d'Italia dal 1857 al 1860 quale vincitore del prestigioso *Prix de Rome*. I ricordi epistolari che ci ha lasciato di questo periodo testimoniano che almeno in parte egli visse quest'esperienza con notevole spirito d'avventura. A Roma compose, nel 1859-60, un'ode sinfonica su testo di Luis Delâtre, intitolata *Vasco de Gama*. Oltre a scegliere di esprimersi in un genere praticamente inventato da David,¹⁴ Bizet anticipò di qualche anno il soggetto de *L'Africaine*, una delle opere "esotiche" più famose, che sarebbe stata rappresentata soltanto nel 1865.

L'esperienza "esotica" di Bizet sorse quasi spontanea nell'ambito di una formazione musicale e letteraria improntata all'eclettismo. La precoce natura del compositore era naturalmente incline all'opera lirica, ma le esigenze del suo spirito irrequieto si trovarono spesso in posizione contrastante coi principi formativi che venivano impartiti agli allievi di musica in Francia. Inoltre il suo carattere insicuro lo spingeva spesso a considerare i suoi lavori alla stregua di esperimenti tesi a rintracciare un equilibrio che gli riuscì di trovare pienamente soltanto alla fine della sua breve vita, con la *Carmen* (1875). Negli anni di formazione compose lavori di genere semiserio e buffo, come l'operetta in un atto *Le Docteur Miracle*, l'unico lavoro di questo periodo rappresentato prima de *Les Pêcheurs de perles* il 9 aprile 1857, o

l'opera buffa in due atti *Don Procopio*, un vecchio libretto del basso-buffo Carlo Cambiaggio. Altri progetti non furono portati a termine, come l'*Ivan IV* (1862-63) *grand-opéra* in cinque atti, o vennero perduti, come l'*opéra-comique* in un atto *La Guzla de l'Emir* (1862). Da tutto questo cumulo d'interessi traspare chiaramente l'immagine di un artista che cerca di definire la propria natura provando e riprovando i generi più diversi: nel 1855, fra l'altro, a soli diciassette anni, aveva composto una *Sinfonia in do*, oggi molto nota ma sconosciuta al suo tempo, che svela una sua indubbia predisposizione per il genere, mentre si sa che aveva in mente di musicare, nel 1859, *Le Tonnelier de Nuremberg*, da E.T.A. Hoffman. Rinunciò al progetto quasi subito, scrivendo «un giorno o l'altro qualcuno farà il mio *Tonnelier*» - quasi inutile specificare che quel qualcuno sarebbe stato Richard Wagner!

Il primo lavoro in cui Bizet riuscì a concretizzare tutte le esperienze a volte divergenti compiute negli anni di formazione fu proprio una delle opere più importanti nell'ambito dell'interesse francese per l'elemento esotico, e cioè *Les Pêcheurs de perles*, che andò in scena al Théâtre Lyrique il 29 novembre 1863. Fu anche il suo primo lavoro che ricevette una rappresentazione degna di questo nome, anche se l'opera non ebbe il successo che si meritava: dopo diciotto repliche fu tolta da cartellone per non esservi più inserita durante la vita del musicista, nonostante l'iniziale favore manifestato dal pubblico, che andò scemando nel corso delle rappresentazioni. La critica, quasi unanime, aveva stroncato *Les Pêcheurs*: Bizet non era che un imitatore di Wagner e di Félicien David,¹⁵ con l'aggravante di presentare una drammaturgia volgare, fatta di effetti violenti, che risentiva dell'influenza di Verdi. La ricerca di originalità lo avrebbe spinto a scrivere delle vere e proprie «bizzarrie armoniche». Unica, ma autorevole eccezione, fu Hector Berlioz, che analizzò l'opera nella sua recensione per «Le Journal des Débats», lodandone molte pagine ed esprimendo un giudizio altamente positivo sulla prima prova seria superata dal giovane artista.

Ne *Les Pêcheurs de perles* Bizet fornisce una prova che per molti versi si può definire soddisfacente, senza dubbio originale

per il panorama dell'epoca, un momento in cui l'esotismo stava diventando ormai una maniera dello stile secondo impero. Originariamente l'opera avrebbe dovuto essere ambientata fra gli Indiani d'America, poi l'azione fu spostata a Ceylon, la piccola e affascinante isola, quasi un paradiso terrestre, che costituisce un ideale prolungamento a sud della penisola indiana. Un clima suggestivo, tale da suggerire a Bizet una tinta esotica che fungesse da sfondo sul quale muovere i suoi personaggi nell'accendersi della sensualità e delle passioni. L'interesse per l'esotismo in Bizet derivava in fondo dalla sua tendenza verso un mondo meridionale, era quasi un artistico tentativo di cercare un luogo d'elezione dove la sua drammaturgia si potesse realizzare in barba a ogni tipo di proibizione. Questa è una delle ragioni della modernità di Bizet, e della sua capacità di evocare mondi lontani tramite suggestioni musicali: l'esotismo diviene reale grazie anche alla realtà dei sentimenti vissuti sulla scena.

Nella trama de *Les Pêcheurs de perles* spiccano alcuni elementi che appartengono ai più classici stilemi del teatro musicale dell'Ottocento. L'amicizia tra il pescatore Nadir, tenore, e il capo del villaggio Zurga, baritono, era stata incrinata dall'amore da entrambi concepito per una sacerdotessa velata, ma il loro incontrarsi di nuovo dopo una lunga separazione li induce a giurarsi eterna fedeltà. Questo il nucleo della trama, a cui si aggiungono, ovviamente, le più prevedibili agnizioni: la prima fra il tenore e il soprano, la sacerdotessa Leïla che deve celare al mondo la sua identità ma non può sfuggire all'amore per Nadir. Poi la doppia agnizione col baritono, che porta in un primo tempo all'ira di Zurga innamorato e alla relativa condanna a morte degli amanti, caldeggiata da Nourabad, il fanatico di turno, poi fa nascere la pietà del capo, che riconosce nella collana della giovane un gioiello ch'egli stesso aveva donato a una fanciulla che gli aveva salvato la vita. L'opera termina con l'incendio del villaggio, i cui abitanti erano già pronti a sacrificare sul rogo Leïla e Nadir, da parte di Zurga e la fuga dei due amanti verso la felicità a bordo di una piroga. Elementi occidentali, dunque, riconoscibilissimi e usuali: l'amicizia fra i due uomini, l'agnizione, perfino il tema dell'inviolabilità del voto sacro, derivante da

modelli classici, come *La Vestale* (1807) di Spontini e *Norma* (1831) di Bellini. Riesce quindi decisiva per la caratterizzazione dell'opera l'atmosfera, in cui l'elemento esotico crea tramite il linguaggio musicale, la massima suggestione.

Il linguaggio musicale dell'esotismo

Prima di individuare le caratteristiche precise della mimesi musicale dell'elemento esotico, occorre fare una premessa essenziale. Innanzitutto ogni pretesa d'imitazione reale della musica di paesi lontani presenta delle caratteristiche che le conferiscono illusorietà. Non si può riprodurre esattamente nella musica occidentale, che si serve dei dodici suoni della gamma temperata, l'esatta percezione delle sfumature presenti nelle musiche orientali, che ordinariamente si valgono di intervalli più piccoli del semitono. Inoltre, se si inserisce una melodia esotica in un contesto occidentale si deve pensare al ruolo che per noi riveste l'armonia. Nella prefazione a *Les Perles* lo stesso David affermava che le sue melodie, peraltro genuinamente orientali, dovevano essere rese accettabili all'orecchio europeo tramite appropriate armonie. Quittard, fra i primi orientalisti, afferma che

[...] Ogni compositore che chiede in prestito all'arte orientale uno dei suoi temi o che cerca di scriverne un'imitazione più o meno esatta, si troverà nella necessità di farla entrare, per amore o per forza, nell'insieme dei suoni simultanei che costituiscono la sinfonia moderna [...]¹⁶.

Quindi non può esistere per definizione imitazione esatta della musica orientale, ma solo un suo inserimento, a carattere più o meno realistico, in un legame di stretta dipendenza con la maggiore o minore fedeltà nella trascrizione della melodia. A questo proposito è bene precisare che da David in poi fino al nuovo secolo, con le opere "esotiche" di Puccini,¹⁷ l'oriente imitato è quello arabo. L'ambientazione preferibilmente indiana di molte opere francesi del trentennio 1850-80 raggiunge sovente un effetto di straniamento: se era difficile imitare una musica mediorientale, che ha come abbiamo visto una matrice comune e

parecchi punti di contatto storico con quella occidentale, ben più complesso sarebbe stato riprodurre l'esatto spirito e forma della musica indiana, espressione di una delle più antiche civiltà, dotata di regole complesse anche per l'ascolto, e fondata soprattutto sull'atto dell'esecuzione improvvisata sulla melodia di un *ragā*. Inoltre l'unico contatto reale tra il vecchio continente e l'India è stato lo sfruttamento commerciale a cui questo paese fu sottoposto principalmente dagli inglesi, e a tratti da francesi e più spesso dagli olandesi. Per i francesi, lanciati insieme ad altri popoli europei proprio negli anni sessanta nella più bieca campagna coloniale, l'estremo oriente rappresentava un sogno da coltivare, un'illusione su cui tutti dovevano crescere.

Frits Noske ritiene che, scrivendo musica esotica,

[...] Il musicista cerca soltanto di spaesare il melomane occidentale, di dargli la sensazione di qualcosa di nuovo, non importa con quale mezzo. Col titolo e colle parole gli suggerisce un'autentica composizione araba. Si tratta dunque di una piccola beffa, e l'ascoltatore, molto incompetente nel campo dell'etnologia musicale, si lascia facilmente ingannare [...]¹⁸.

Ma in realtà quest'affermazione appare un po' riduttiva. Si confronti la trascrizione di una melodia autentica, registrata nel 1968 nella moschea di Al-Aksa:

The image displays a musical score for a melodic line, likely a vocal or instrumental piece, with Arabic lyrics. The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some longer notes and rests. The lyrics are written below the notes, with some words appearing in a stylized or calligraphic font. The second staff continues the melody, and the third and fourth staves show further development of the melodic line, including some longer notes and rests. The lyrics continue throughout the score.

con la melodia della seconda sezione della terza parte de *Le*

Désert di Félicien David «Le Chant du Muezzim» (Chant pour Ténor avec orchestre):

CANTO DI MUEZZIM
Adagio

El salam a - lek a leikoum el sa - lam

Al - lah ou akbar in les salab la Allah il

Allah ou Mohammed essoul Allah Al - lah

ou akbar in les salab la Al - lah il Allah ou Mohammed essoul'Al'

- lah Allah ou akbar in les salab

Al - lah ou akbar in les salab la Allah il

Allah ou Mohammed essoul Allah Al - lah

Come si può agevolmente notare la melodia del compositore francese è scritta rigorosamente in modo eolio, il IX di Glareano, trasposto un tono sopra, a parte i cromatismi della cadenza che simulerebbero i microtoni arabi. Rispetto all'esempio originale appare chiaro il tentativo di David di regolarizzare, per quanto possibile, l'andamento metrico arabo che alterna valori più grandi di tempo a valori più piccoli, pause, corone, terzine, note col punto, abbellimenti, portamenti. Nonostante questo il compositore riesce a rendere il canto originale in modo accettabile. Il modo impiegato, inoltre, corrisponde a quello della melodia originale¹⁹. L'impiego dell'armonia, invece, complica un po' l'apparato, e in una certa misura infiacchisce l'effetto della melodia. È riscontrabile la tendenza di seguire col basso l'andamento ascendente della prima semifrase del tenore (bb. 1-3), senza tenere in

gran conto la posizione degli accordi, meglio se dalle combinazioni melodiche escono rivolti. Un altro procedimento è inoltre ben esemplato qui: l'alternanza modale tra minore e maggiore. Complessivamente il brano è in tonalità di si minore - si noti l'ansia della sensibile, la diesis, già a b. 2. Col ritorno della voce sulla corda di recita, fa diesis, quattro volte iterata, l'accordo d'accompagnamento sulla corona è la triade di si maggiore (b. 5).

L'alternanza modale è un preciso stilema del musicista "esotico", che troverà molte applicazioni.

Prima di lasciare David per Bizet sarà meglio compilare una sorta di tavola sinottica degli effetti musicali da verificare, a cui si rimanderà, per praticità, in sede di analisi:

a	piccoli intervalli melodici come formanti delle melodie
b	gravitazione di formule melodiche intorno a una nota
c	presenza dell'intervallo di seconda aumentata
d	scrittura melismatica
e	melodia basata su sequenze modali
f	presenza di melodie all'unisono
g	frequente alternanza fra modo maggiore e minore
h	presenza di note-pedale
i	presenza di un basso ostinato
l	presenza di uno schema ritmico ostinato
m	marcato uso delle percussioni, impiego dei timbri nasali delle ance (prevalentemente oboe e clarinetto) e del flauto

La peculiarità dell'approccio di Bizet al colore esotico consiste nella naturale predisposizione del suo linguaggio melodico, in modo abbastanza analogo a quello di Puccini, ad accogliere modi e suggestioni "orientali".

Un ottimo esempio è il tema principale del secondo tempo della *Sinfonia in do*:



che va confrontato con una melodia abbastanza analoga, fra le più colorite de *Les Pêcheurs de perles*:



Questa frase precede immediatamente la serenata di Nadir a Leïla del secondo atto (n. 8, «Chanson») da fuori scena. È anche uno dei momenti in cui si fa più forte la sensualità, elemento che per Bizet è in qualche modo associato all'esotico, o per meglio dire che l'ambiente esotico rende più facilmente esprimibile. La presenza di un tipo di melodia utilizzata con pari efficacia - ma l'esemplificazione potrebbe continuare a lungo - sia in una composizione orchestrale ben strutturata formalmen-

in questo caso Bizet usa uno stilema tradizionale come il canto di coloratura per creare una sorta di figura retorica del linguaggio operistico.

Un altro esempio di sfruttamento della tinta esotica è dato dalla romanza n. 4, nel primo atto, di Nadir:

L'effetto cercato da Bizet è quello di creare una sorta di monotonia, a cui concorre peraltro anche il metro di barcarola in 6/8, ma quel tipo di monotonia particolare che all'europeo possa ricordare un languore orientale. Tutto questo è ottenuto applicando i procedimenti (a), (b), (g), (i), (m), accompagnati da parole sensuali.

Quale ultimo esempio vediamo il coro iniziale de *Les Pêcheurs de perles*, un brano importante perché introduce l'atmosfera drammatica dell'opera. Qui Bizet impiega particolarmente i procedimenti (a), (b), (i), (l), (m):

ATTO I

INTRODUZIONE

(A) CORO

N. 1

Allargo un tempo

SOPRANI

TENORI

BASSI

Allargo un tempo. (a = 100)

PIANO

f

Forasg
Salfateta

Forasg
Salfateta

Forasg
Salfateta

Forasg
Salfateta

Forasg
Salfateta

f

Soprani

Salfateta - se - der - der - der - der

Tenori

Se - der - der - der - der - der

Bassi

Salfateta - se - der - der - der - der

f

Forasg
Salfateta

Forasg
Salfateta

Forasg
Salfateta

Forasg
Salfateta

Forasg
Salfateta

Forasg
Salfateta

Forasg
Salfateta

Degno di nota è l'accompagnamento orchestrale, con tre fiati solisti che realizzano melodia e armonia, il bordone del basso ostinato affidato a viole e violoncelli e il ritmo scandito da tamburello e triangolo.

Se quindi nella determinazione di un linguaggio musicale improntato all'elemento esotico David ha avuto una parte di rilievo, per aver saputo proporlo col tasso di verità derivante dall'esperienza vissuta alle generazioni di musicisti successive, a Bizet va il merito di averlo tolto dalle dimensioni di pittura d'ambiente, quadro di colore, per farlo diventare elemento essenziale del dramma, conferendogli quel potere di evocare un'atmosfera che caratterizzerà la musica di fine secolo. Saldando strettamente l'atmosfera alle passioni dei personaggi nel loro più autentico sentire, Bizet ha posto solide basi per i musicisti della sua generazione e di quelle successive.

Tra *Grand-Opéra* e esotismo: *L'africaine*

Abbiamo visto che grazie al repertorio del Théâtre Lyrique l'elemento esotico romantico penetrò all'interno dello spettacolo d'opera francese. La maggior sala dell'epoca (l'Académie Royale de Musique, divenuta Théâtre Impériale de l'Opéra nel 1852) aveva ospitato le esecuzioni di due lavori a carattere non specificamente esotico di David, oltre al balletto *Sacountala* di Reyer su soggetto di Gautier, eseguito il 14 luglio 1858. Dopo il successo de *Le Prophète* (1849) Meyerbeer aveva rafforzato il suo mito presso il pubblico parigino con due lavori rappresentati all'*opéra-comique*: *L'étoile du nord* (16 febbraio 1854) su libretto di Scribe, e *Le pardon de Ploërmel* (*Dinorah*: 4 aprile 1859).

Intanto sul terreno dell'opera storica si era cimentato Verdi, con *Les vêpres siciliennes*, che dopo il debutto del 13 giugno all'Opéra ottenne una cinquantina di repliche e un enorme successo di critica e di pubblico. L'opera di Verdi dette un certo respiro a Crosnier, direttore del teatro: pur essendo strutturata secondo il modello in uso, cinque atti coi balli, la personalità di Verdi vi immette un tocco inconfondibile, non ultimo il tentativo di rendere un'atmosfera storica siciliana²⁰.

Ancora una volta fu Meyerbeer a scrivere un capitolo decisivo nella storia dell'esotismo romantico francese dell'Ottocento, anche se, per sua disgrazia, con un'opera postuma. Era dal 1837 che Meyerbeer pensava all'impresa di Vasco de Gama come possibile soggetto per un'opera storica, mai realizzata fino a quel momento per una serie di circostanze²¹.

Meyerbeer aveva sentito *Le Désert* a Berlino nel 1845, ed ebbe quindi tutto il tempo di vedere rafforzata la sua idea d'inserire l'elemento esotico all'interno della struttura del *Grand-Opéra*, che sarebbe risultato nuovo per il pubblico del massimo teatro parigino. Non riuscì nel suo intento causa la morte avvenuta il 2 maggio 1864. *L'Africaine*, rivista dal musicologo Fétis, fu rappresentata all'Opéra il 28 aprile 1865, accolta dal consueto successo di pubblico.

Inserendo l'elemento esotico all'interno della storia, Meyerbeer, artista del suo tempo come pochi, lanciò una moda di spettacolo che riflette e legittima le avventure coloniali francesi ed europee del suo tempo. Basti leggere le parole della celebre aria di Vasco de Gama nella seconda scena del quarto atto, «O Paradis» (la traduzione d'epoca di Marcilliano Marcello segue onestamente l'originale):

O paradiso dall'onde uscito,
Fiorente suol,
Splendido sol,
In voi son io rapito!..
Tu m'appartieni, o nuovo mondo:
Alla mia patria ti posso offrir!..
Nostro è questo terren fecondo,
Che l'Europa può tutta arricchir!..
Un sogno più non è...
Esso appartiene a me!..

In realtà, nel momento in cui canta l'aria, Vasco non è seduto su una portantina in attesa di essere incoronato Re delle Indie, ma viene trascinato in catene dai soldati per essere immolato al dio Brahma. Nei primi due atti la vicenda, che è romanze-

scamente centrata sulla figura del grande navigatore,²² si era svolta in Portogallo. Scampato a un naufragio sulle coste africane Vasco aveva comprato due schiavi, Selika e Nelusko, e li porta con sé di fronte al Consiglio reale per provare l'esistenza di una razza fino a quel momento sconosciuta: né asiatica, intendendo con questo termine i cinesi, né africana. Il nome India, peraltro, non viene quasi mai citato nel testo, e agli inizi il pubblico deve indovinare dalla citazione di Selika (i due vennero catturati «Lontan dal lido delle verdi palme»), oppure dalle didascalie del libretto nel quarto atto («Spiaggia del mare. A sinistra ingresso di un tempio indiano»). Vasco non viene creduto dai dignitari di corte e dall'inquisitore, com'era accaduto un tempo a Cristoforo Colombo, e passa il second'atto nelle patrie galere. La prigioniera Selika l'ama, ma egli ricambia dello stesso sentimento una donna portoghese, Inez, che per liberarlo dal carcere, e mal consigliata del resto, sposa il potente Don Pedro. L'intero terzo atto si svolge in mare. La spedizione guidata da Don Pedro, mossosi per conquistare la nuova terra usando come guida i prigionieri, fa naufragio. Vasco, accorso per avvertirli del pericolo, viene catturato assieme ai pochi superstiti, fra cui ovviamente Inez, dai compatrioti di Selika e Nelusko.

Finalmente gli ultimi due atti dell'opera di svolgono in India. È rimarchevole constatare come la costruzione dell'opera di Meyerbeer segua la precisa logica del grande spettacolo scenografico per blocchi contrastanti: dalla splendida aula del Consiglio del Re del Portogallo del primo atto, allo squallido carcere dell'Inquisizione nel secondo, a cui segue lo spaccato della nave dell'ammiraglio nel terzo, com'era già accaduto ne *La perle du Brésil*. Finalmente lo sfarzo del *décor* esotico nel quarto atto,²³ con i sontuosi monumenti indiani sullo sfondo della scena e l'ingresso in massa della corte per il giuramento di fedeltà a Selika (*Aida* fu eseguita per la prima volta sei anni dopo, nel 1871). L'unico modo in cui la Regina può salvare Vasco è quello di dichiararlo suo marito. Ma Inez, imbarcatasi anch'essa nell'atroce spedizione, è viva e prigioniera degli indiani, né Vasco potrebbe mai scordarla. L'ultimo atto, ambientato ne «I giardini

della Regina. Alberi tropicali, fiori e frutta [...]» è interessante per capire i risvolti "sociali" dell'opera. Inizia con un duetto tra Inez e Selika. La principessa indiana si trova in una posizione ancora migliore di quella di Amneris nella prima scena del secondo atto di *Aida*, dato che può tranquillamente lasciar andare a morte la rivale. Risolve invece di farla partire insieme a Vasco e di uccidersi, perché Inez non accetterebbe di fuggire con lui:

INEZ Io lo respingerei, che'egli è tuo sposo!
 Da noi tal ritorte
 Franger sol può la morte.

Selika inaugura così quella catena di rinuncie dei personaggi orientali femminili nei confronti dei maschi d'occidente, che troverà almeno due grandi esponenti: Lakmé, protagonista dell'opera omonima di Delibes, e Cio-cio-san, la *Madama Butterfly* di Puccini.

Negli ultimi due atti de *L'Africaine* anche il più celebrato autore del *Grand-Opéra* ricorre al colore esotico o, per meglio dire, immette il colore orientale nel tempio dello spettacolo parigino, quell'Opéra che Verdi, seguendo la definizione di Perrin, amava chiamare «La Grande Boutique». L'esempio musicale non risulta di grande interesse: sia rispetto a David che a Bizet Meyerbeer non mostra di sentire in modo significativo il clima esotico, usufruendo piuttosto di stereotipi. Tali il «Preludio e la gran marcia indiana» con cui si apre il quarto atto, in cui vengono banalizzati i soliti procedimenti: il tipo (*f*) per il breve preludio, mentre le sacerdotesse compaiono accompagnate da un sontuoso corale a quattro parti in re maggiore - la loro veste musicale, dunque, risulta pienamente occidentale, come del resto quella della principessa egiziana Amneris. La melodia riprende subito dopo tratti esotici, con la ripresa del preludio e l'inizio di una nuova sezione, basata sul procedimento (*i*). La musica dei bramini è analoga a quella delle sacerdotesse, in tonalità di si bemolle. Uno sforzo di caratterizzazione maggiore viene profuso per l'ingresso delle Amazzoni - (*b*), (*g*), (*l*) - e dei guerrieri - (*c*), (*b*), (*l*). I ballabili si concludono con l'ingresso di Selika per il giuramento di fedeltà dei suoi sudditi. Da questo momento, a

parte tocchi d'orchestrazione e qualche procedimento che riappare quà e là,²⁴ il colore orientale non ha alcuna importanza nel determinare l'atmosfera dell'opera.

L'esotismo ne *L'Africaine* appare solo in chiave decorativa, e viene utilizzato da Meyerbeer come ingrediente drammaturgico, non come elemento vissuto, o per lo meno sentito. Ciò è comunque bastato perchè l'impiego della tinta esotica, al pari di tanti altri espedienti descrittivi e scenografici sin qui ostentati dal musicista, entrasse nel gran mondo ufficiale dell'*Académie*. Con *L'Africaine* era nato nel 1865 un nuovo tipo di spettacolo, e la nuova moda esotica, superato l'orientalismo impegnato di David e Bizet, era diventata una delle curiosità del momento, tra i fasti guerrafondai del Secondo Impero francese.

Aida: fra esotismo e realismo

La posizione centrale nell'economia dello spettacolo lirico europeo de l'Opéra di Parigi la metteva in condizione di lanciare vere e proprie mode. Gli anni sessanta vedono anche in Italia l'affermazione del *Grand-Opéras* francesi, debitamente tradotti e adattati per le nostre scene. Verdi stesso, che aveva giurato di non scrivere più per Parigi, accettò un nuovo contratto con l'*Académie*, e vi mise in scena l'11 marzo 1867 il *Don Carlos*, quasi avesse voluto sfidare da Parigi la nuova moda diffusa in Italia.

Anche il brasiliano Gomes, venuto in Italia con una borsa di studio governativa nel 1863, ottenne il suo primo successo con un'opera «esotica», *Il Guarany*, rappresentata alla Scala il 19 marzo 1870. Non utilizzò peraltro elementi musicali etnici: dopo l'*Africaine* la rappresentazione dell'esotico era piuttosto affidata alle sfarzose scene e ai costumi²⁵.

L'anno dopo del *Guarany* debuttò al Cairo l'*Aida* di Verdi. La commissione di un'opera a carattere celebrativo, su soggetto «storico» egiziano rielaborato dall'archeologo Auguste Mariette, fu la causa occasionale dell'unica opera «esotica» scritta da Verdi. Il compositore si era sempre preoccupato di trovare una tinta precisa, un'atmosfera musicale tangibile per le sue opere, ma

nessuna particolare inclinazione lo guidava verso l'elemento esotico. In fondo la motivazione di fondo del soggetto è storica, anche se il suo trattamento da parte di Verdi, come sappiamo, non fu affatto univoco in questa direzione ma rispose piuttosto, come sempre del resto, allo sviluppo di tratti naturali della sua drammaturgia. Ciò che attrasse Verdi, che aveva in un primo tempo rifiutato la commissione, fu la lettura del soggetto e le possibilità che gli offriva il dramma umano, il conflitto fra i sentimenti dei singoli e il potere, contrasto centrale della sua poetica soprattutto in quel periodo, come il *Don Carlos* aveva ampiamente dimostrato. Usò quindi da par suo la dimensione sfarzosa da *Grand-Opéra*, specialmente nelle grandi scene della Corte Egiziana nel primo e secondo atto, asservendola in modo funzionale alla sua drammaturgia: la musica grandiosa, i cori, persino i ballabili della scena del trionfo - dove impiegò largamente la tinta esotica - sono sottomessi alla descrizione del contrasto schiacciante fra l'apparato del potere e le sorti dei personaggi oppressi. Oltrepassò quindi di gran lunga gli angusti confini, lo spettacolo fine a se stesso, di Meyerbeer, e non si fermò alla semplice decorazione. Nonostante l'apparato spettacolare presenti tanti aspetti di gigantismo orchestrale, corale e scenico, tanto da consentire superficialmente il paragone tra *Aida* e un *Grand-Opéra*, un notevole spazio viene riservato all'esotismo, o meglio a quello che in apparenza risulta essere tale, ma che in realtà non è che uno dei tanti modi in cui Verdi ha applicato una delle sue migliori massime artistiche: inventare il vero.

Scelse di conferire una tinta musicale ad ogni personaggio: una melodia sontuosa per la principessa Amneris, una grandiosa coralità per la Corte Egiziana,²⁶ un modalismo gregorianeggiante per i sacerdoti egiziani,²⁷ cioè gli esponenti del potere nell'opera. Solo ai ballabili della scena del trionfo e alla musica di *Aida* in particolare riservò una caratterizzazione esotica, unendola indissolubilmente all'elemento sensuale. Ciò traspare dalla melodia che la precede, affidata ai primi violini divisi con sordina, nel preludio e l'accompagna in orchestra al suo primo apparire sulla scena:

C And.^{mo} mosso $\text{♩} = 76$
 Ten. *dallo espressivo*
 Bas. *(entra Aida)* *(da sé)*
 Sop. *(vedendo Aida)* *(Si si verba...)*
 Viol. *pp*
 Viola *ppp*
 Cel. *ppp*
 C And.^{mo} mosso $\text{♩} = 76$

Sia nel primo che nel secondo caso Verdi impiegò una sonorità sottile, che insieme al cromatismo che caratterizza la linea melodica, dà un'impressione quasi fisica del personaggio, sensuale ed esotica, colorita dal timbro delle due ance, appoggiate sul tremolo degli archi, e dall'intervallo di tritono nella melodia.

Ma il vero momento di colore esotico è costituito dall'inizio dell'atto sul Nilo, il terzo. L'atmosfera sarà lo sfondo della romanza di Aida «O cieli azzurri» e anche le voci dei sacerdoti egiziani, provenienti dal tempio, rafforzano il clima di mistero, rotto solo per pochi istanti dal passaggio di Ramfis che guida Amneris alla preghiera.

L'effetto è ricreato in base a un sottilissimo gioco timbrico e ritmico, con prescrizioni differenti per gli archi: pizzicato per violini primi e viole (con differenti figure ritmiche ostinate) che ripetono il sol rispettivamente su quattro e tre ottave, tremolo re-sol per i secondi violini, due sol armonici a distanza di ottava per i violoncelli divisi, tenuti per trantadue battute. Sopra a questo tessuto armonico fragilissimo, fatto dell'iterazione su diverse altezze con ritmi differenti di due sole note, il re, debolissimo, e il sol, si snoda la melodia del flauto:

266
 Viol. I
 Viol. II
 Viola
 Cel. *pp*
 Cel. *ppp*
marcato
 183

L'effetto ottenuto da Verdi è un perfetto esempio di invenzione del vero: c'è tutta l'assenza d'armonia della musica araba, mimata dai due suoni fondamentali (tonica e dominante), l'incrocio di due tipi di figure ostinate, e il suono fisso degli armonici che amplia l'effetto delle note ribattute. La melodia del flauto, strumento al cui timbro è stata spesso affidata una connotazione orientale, si sviluppa poi con formule melismatiche, trilli, e sola fa sentire la terza della tonalità, facendola oscillare fra modo minore e maggiore. Abbiamo potuto constatare come l'effetto di questo breve passo sia basato su quasi tutti gli elementi principali del linguaggio esotico.

Ma l'impiego di questa tecnica è comunque subordinato all'effetto teatrale. L'elemento esotico conferisce fascino ad *Aida* e ne diviene una caratteristica pienamente recepita come tale proprio perchè circonda di un autentica magia musicale la figura della protagonista, e s'intreccia alla sua condizione di oppressa. L'impiego dell'esotismo per ricreare un atmosfera realistica trova quindi nell'*Aida* di Verdi un'ulteriore conferma. Alla rassegna di Selika per l'ineluttabile suicidio, o alle trionfiche parole di Vasco de Gama, Verdi contrappose l'addio alla vita di Aida e Radames, sussurrato in sol bemolle maggiore alla fine dell'opera. Come sempre lontano da ogni retorica.

Verso l'estremo oriente

Divenuto orpello del *Grand-Opéra* l'esotismo perse la funzione attribuitagli dalla generazione dei romantici. In compenso fu inserito con regolarità nelle opere dell'ultimo trentennio dell'Ottocento come indispensabile elemento decorativo. Riuscì a conquistare platee al di sopra di ogni sospetto, come quelle del teatro di corte di Weimar in cui fu rappresentato il 2 dicembre 1877, per interessamento di Liszt, il *Samson et Dalila* di Saint-Saëns, in cui la tinta esotica viene usata per colorire le danze e il baccanale del terzo atto, e si salda strettamente alla sensualità espressa dalla protagonista femminile. Anche in quest'opera la parola d'ordine è quella dello spettacolo ad ogni costo, obiettivo perseguito con estrema coerenza fino al grande effetto finale,

con il crollo del tempio dei filistei. Sulla linea di Saint-Saëns si mosse anche Jules Massenet, operista fra i più prolifici ed eclettici della *fin de siècle*. Il 27 aprile 1877, sei mesi prima del *Samson*, fu rappresentato all'Opéra *Le Roi de Lahore*, cui seguirono titoli come *Hérodiade* (Bruxelles, Théâtre de la Monnaie, 19 dicembre 1881) e *Thaïs* (Opéra, 16 marzo 1894). Più autentica, invece, la sensibilità esotica mostrata da Léo Delibes, nel suo capolavoro *Lakmé*, rappresentata all'*opéra-comique* il 14 aprile 1883. La partitura è costellata di procedimenti esotici, che le conferiscono una tinta unitaria, e poggia su una storia che prefigura una sensibilità più moderna. L'amore nato fra un ufficiale inglese e la stupenda figlia di un bramino, Lakmé, rifletteva una situazione ormai frequente. Com'era logica e rassicurante la conclusione, con la rinuncia di Lakmé all'amore, ricambiato, di Gerald, ammalato inguaribilmente d'amor di patria. L'analogia con la trama di *Madama Butterfly* è evidente, anche se mancano nell'opera di Delibes le implicazioni più scabrose presenti nel soggetto di Puccini, come la professione di *geisha* esercitata da Cio-cio-san, e la sua rottura del codice comunemente accettato nelle relazioni fra ufficiali americani e le bellezze giapponesi, incaricate di procurar loro soltanto un piacere temporaneo.

Anche in questo nuovo genere di orientalismo la letteratura gioca un ruolo fondamentale: il soggetto di *Lakmé*, infatti, deriva dal volume autobiografico *Mariage de Loti*, dell'ufficiale della marina francese Pierre Loti, e si riferisce alle sue esperienze in India. Loti fu anche in Giappone, che conobbe proprio nel periodo in cui, dopo che erano stati aperti agli stranieri i porti dell'isola, i suoi abitanti si stavano rapidamente adeguando ai costumi occidentali.

Descrisse il suo rapporto con una *geisha* nel romanzo *Madame Chrysanthème*, pubblicato nel 1887, che inaugurò un vera e propria moda artistica, diffusa dal romanzo all'operetta, e trovò in *Madama Butterfly* (1904) di Puccini la sua espressione artistica più alta²⁸.

Puccini fu l'ultimo operista a realizzare un rapporto autentico con l'esotismo, mentre intorno a lui furoreggiava lo spettacolo leggero, e qualche compatriota veniva spedito a procurare

anche all'Italia un effimero impero coloniale. *Turandot* chiude nel 1926 la grande stagione del melodramma in modo perfetto, facendo ritornare l'esotismo nel mito.

È compito della nuova musica, ora, ritrovare punti di contatto fra la cultura occidentale e orientale, nel rispetto anche delle diversità. Su questo percorso ancora le composizioni di un musicista francese: *Sept Haïkai. Esquisses Japonaises* (1962) di Olivier Messiaen, dedicata

A Yvonne Loriod

à Pierre Boulez

à Madame Fumi Yamaguchi,

à Seiji Ozawa,

à Yoritsuné Matsudaïra,

à Sadao Bekku et Mitsuaki Hayama,

à l'ornithologue Hoshino,

aux paysages, aux musiques,

et à tous les oiseaux

du JAPON.

NOTE

¹ Fra le varie specie di villanella diffuse nel XVI secolo vi erano le *Gregbesche*, i cui testi erano una mescolanza di dialetti veneziano, dalmata, istriano e greco, che trovò cultori illustri come Andrea Gabrieli, Willaert, Wert e Cipriano de Rore. Esisteva un altro tipo di villanella, la *Moresca*, che fu impiegata anche da Orlando di Lasso, derivante dal canto degli africani, importati come schiavi a Napoli e Venezia. Ciò testimonia ulteriormente la capacità di creare veri e propri generi di musica sulla base della curiosità o della pratica commerciale.

² Ricordiamo soltanto gli esempi più famosi: *Les Pèlerins de la Mecque, ou le rencontre imprévue* di Gluck (1764), *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart (1781), *L'Italiana in Algeri* (1813) e *Il Turco in Italia* (1814) di Rossini.

³ Nei trattati d'orchestrazione il gruppo delle percussioni formato da

grancassa, piatti e triangolo veniva chiamato «batteria» o «musica turca». Cfr. per esempio GEVAERT, *Nouveau Traité d'Instrumentation*, Bruxelles, Lemoine & Fils 1885, p. 331.

⁴ Sul problema della banda da fuori scena cfr. MAEHDER, «Banda sul palco» - *Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der italienischen Oper der 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen*, in corso di pubblicazione presso Bärenreiter (Kassel).

⁵ Volendo scrivere un libro sui martiri, Chateaubriand viaggiò verso i luoghi santi, visitando Grecia, Siria, Palestina e Egitto.

⁶ Vedi, in questo volume, il saggio di Marcello Conati *Parigi o cara [...]*, che descrive accuratamente i punti di contatto tra Verdi e Hugo sulla base della *préface à Cromwell*.

⁷ Il Sansimonismo era una sorta di culto messianico, basato sulle teorie di Henri, Conte di Saint-Simon. Filosofo e attivista sociale, Saint-Simon pubblicò il suo ultimo libro, *Le nouveau christianisme*, nel 1825, che divenne la base del movimento che prese il suo nome. Fra gli scopi del gruppo, di cui David era aderente e fervente sostenitore, stava l'applicazione e la promozione delle scienze, per agevolare la vita dell'uomo, la creazione di una nuova classe dirigente, basata sul potere intellettuale e la creatività, l'emancipazione della donna, un'equa distribuzione delle ricchezze per tutta la popolazione.

⁸ L'ode sinfonica, su parole di M.A. Colin, era così concepita: *première partie* L'entrée au désert, chant du désert, la tempête au désert; *deuxième partie* L'étoile de Venus, Hymne à la nuit, fantasia arabe, la danse des almées, la liberté au désert, la rêverie du soir - sommeil; *troisième partie* Le lever du soleil, le chant du Muezzim, (la caravane reprend sa marche - la caravane disparaît au loin), chant du désert (Glorification d'Allah). I brani erano destinati o al solista, voce di tenore, o all'orchestra (*La fantasia arabe à grand orchestre*) o al coro accompagnato dall'orchestra. Caratteristica dell'ode sono le numerose «strophes déclamées sur une tenue de l'orchestre», affidate a un narratore che declamava sopra un accordo.

⁹ GARIBALDI, *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, Milano, Treves 1931, p. 204.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 209-210.

¹¹ Carvalho fu direttore del Théâtre Lyrique dal 20 febbraio 1856 a tutto marzo 1860, e dall'8 ottobre 1862 al 21 agosto 1868. L'ultima opera rappresentata prima della chiusura fu il *Charles VI* di Halévy. Cfr. WALSCH, *Second Empire Opera. The Théâtre Lyrique Paris 1851-1870*, London-New York, Calder 1981.

¹² Sempre di Gounod furono rappresentati, al Théâtre Lyrique, *Mireille* (19 marzo 1864) e *Roméo et Juliette* (27 aprile 1867). Fra le prime francesi di opere di autori stranieri vanno segnalate quella della nuova versione di *Machbeth* (21 aprile 1865) di Verdi e del *Rienzi* di Wagner (5 maggio 1869).

¹³ Negli anni 1851, 1852, 1853, 1858 (versione riveduta), 1859, 1863, 1864.

¹⁴ Il rapporto fra David e Bizet ha anche, in una certa misura, radici familiari: lo zio di Bizet aderiva alla fede sansimonista.

¹⁵ Bizet aveva diretto *Le Désert* il 18 gennaio 1863, insieme ad alcuni brani di una sinfonia di Saint-Saëns e al suo *Scherzo* in fa minore, otto mesi prima dell'esecuzione de *Les Pêcheurs de perles*.

¹⁶ QUITTARD, *L'Orientalisme musical. Saint-Saëns orientaliste*, «Revue musicale», 1^{er} mars 1906, pp. 107 sgg.

¹⁷ È noto come l'estremo oriente di Puccini sia ricreato sulla base di una ricerca di melodie originali per colorire realisticamente l'opera. In questo atteggiamento fu però preceduto da altri compositori dell'Ottocento, fra cui Bizet che impiegò per *l'Arlésienne*, il dramma di Daudet per cui scrisse le musiche di scena (1872) ambientato in Provenza, delle melodie originali, tratte da una raccolta pubblicata nel 1864. Cfr. CLAJMON, *Bizet et le folklore provençal*, «Revue de Musicologie», novembre 1938.

¹⁸ NOSKE, *La mélodie française de Berlioz a Duparc*, Paris-Amsterdam, North Holland Publ. - Presses Universitaires de France 1954, p. 275.

¹⁹ La melodia originale, per comodità di lettura, è trasportata in modo di sol, ma in realtà è scritta mezzo tono più alta: la nota di partenza è quindi un do diesis.

²⁰ Vedi, oltre al saggio di MAEHDER in questo volume, l'articolo di CONATTI, *Ballabili nei Vespri. Con alcune considerazioni su Verdi e la musica popolare*, «Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani», I, pp. 21-46.

²¹ Il contratto tra Meyerbeer e i dirigenti dell'Opéra per la rappresentazione de *L'Africaine* era già stato stipulato a fine agosto del 1837, la musica terminata il 24 agosto 1840. Non essendo disponibile la Falcon, per la cui voce Meyerbeer aveva concepito l'opera, il contratto fu rescisso nel 1842, e ne venne stipulato un altro per *Le Prophète*. Scribe consegnò a Meyerbeer musicò qualche pezzo nuovo nel 1853. Nel 1860 aveva di nuovo ripreso a lavorare su *L'Africaine*, volendo intitolarla *Vasco de Gama*. Nonostante la morte di Scribe (20 febbraio 1861), Meyerbeer continuò a musicare l'opera, molto attesa anche dall'Imperatore Napoleone III, finendola nell'aprile 1864. La morte del compositore, peraltro, sopravvenne rapida il 2 maggio successivo.

²² Incaricato dal Re Emanuele di Portogallo, successore di Giovanni II, di raggiungere «il nuovo mondo», Vasco de Gama (nato nel 1469) partì con quattro navi da Lisbona il 25 marzo 1497. Dopo aver doppiato il Capo di Buona Speranza in novembre, giunse a Calicut il 18 maggio del 1498. Fu il primo europeo a scoprire l'India, dove morì nel 1524 con la carica di Vicerè, dopo aver effettuato feroci repressioni sugli indiani che avevano tentato di contrastare la sua prima spedizione.

²³ L'effetto colpiva molto il pubblico. Ricordiamo che *La statue* di Reyer venne ricordata solo per questo motivo.

²⁴ Degno di rilievo è il coro da fuori scena che accompagna, nel quinto atto, la morte di Selika. Oltre ad applicare un certo numero di procedimenti esotici, nella melodia della regina e nell'orchestrazione, Meyerbeer fa cantare il coro a bocca chiusa. A differenza del celebre coro di Puccini in *Madama Butterfly*, la melodia messa in primo piano è quella di Selika.

²⁵ Sulla musica di Gomes vedi CONATTI, *Formazione e affermazione di Gomes nel panorama dell'opera lirica italiana. Appunti e considerazioni*, in *Antonio Carlos Gomes*, carteggi italiani raccolti e commentati da G. N. VETRO, Milano, Nuove Edizioni 1977, pp. 33-77.

²⁶ Per la scena del trionfo Verdi fece costruire a Pelitti «sei trombe diritte di forma egiziana» (Lettera del 2 agosto 1871 a Draneth Bey, in *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da G. CESARI e A. LUZIO, Milano 1913 [ristampa fotomeccanica: Bologna, Forni 1968], pp. 267-68). Ma Verdi qui non voleva fare del realismo sonoro, ma semplicemente rendere al meglio un dettaglio scenografico, con l'effetto delle trombe in scena.

²⁷ Si può pensare a un preciso riferimento di Verdi ai ministri della religione cattolica, che nelle lettere sull'opera chiamava «Preti». Al di là dei riferimenti, peraltro, l'effetto straniante e suggestivo della musica dei sacerdoti è legato al richiamo all'antica tradizione del canto gregoriano, non identificato come tale dal pubblico, e quindi sentito come un ulteriore elemento esotico. Verdi dimostra un'eccezionale abilità nel calcolo del peso "ideologico" delle sue scelte artistiche: voleva raffigurare dei «preti», li ha travestiti apparentemente d'esotico, ma è riuscito a imprimere nell'inconscio del pubblico il riferimento alla tradizione cattolica. Quanto alla melodia che i «preti» cantano all'inizio del terzo atto:

The image shows a page of a musical score for Verdi's Requiem Mass. It features several staves: a vocal line with lyrics in Italian, and several instrumental staves including Violins (Viol.), Viola (V. lo), and Voice (Vo.). The lyrics are: "O la che col d'U - ni - ti - de - madre in - mor - ta - le e - sp - ra - za". The score is written in a traditional musical notation with clefs, notes, rests, and dynamic markings.

essa è un esempio di idea fissa del religioso in Verdi, sia in forma autenticamente commossa, come nella *Messa di Requiem* (1874):

dolciss. Lento le semicrome

T.
Ho - sti - as et pre - ces

VI.
ppp

VIa.
ppp

Vc.
eCb.
ppp

come nella parodia delle litanie nel *Falstaff* (1893).

²⁸ Ricordiamo solo qualche titolo famoso: *The Mikado* (1885) operetta di Sullivan, *Madame Chrysanthème* (1893) di Messager, *Iris* (1898) di Pietro Mascagni. Sconosciuta progenitrice di questi titoli e della pentafonia ad oltranza l'*opéra-comique* di Saint-Saëns (1872) *La Princesse Jaune*.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

¹ FETIS, *Biographie universelle des Musiciens et bibliographie générale de la Musique*, Paris 1875².

² DEAN, *Bizet*, London, Dent 1975 [tr. it.: Torino, E.D.T. 1980].

³ *Das Lokalkolorit in der Oper der 19. Jahrhunderts*, a cura di H. Becker, Regensburg 1976.

⁴ GRADENWITZ, *Félicien David (1810-1876) and French Romantic Orientalism*, «Musical Quaterly», vol. LXII n. 4, october 1976 pp. 471-506.

⁵ GRADENWITZ, *Musik zwischen Orient und Okzident*, Wilhelmshaven 1977.

⁶ HAGAN, *Félicien David 1810-1876. A Composer and a cause*, New York, Siracuse University Press 1985.

⁷ *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, a cura di J. MAEHDER, Pisa, Giardini 1985.

GLI ESEMPI MUSICALI SONO TRATTI DA:

GRADENWITZ, *Félicien David* [...] cit.

Il Deserto. Ode sinfonica in tre parti. Poesia di M.A. Colin. trad. di T. Solera. Musica di Feliciano David. Canto e piano, Milano, F. Lucca, s.d., n. edit. 5360-5362.

BIZET, 1. *Symphonie [Symphonie en ut]*, partit., Universal, Wien 1971.

BIZET, *Les Pêcheurs de perles*, rid. per canto e pianoforte, Paris, Choudens s.d., A.C. 6686.

VERDI, *Aida*, partit., Milano, Ricordi Cop. MCMXIII [rist. 1980].

VERDI, *Messa da Requiem*, partit., Leipzig, Peters s.d., n. edit. 4864.

(*) Desidero ringraziare il personale dell'Istituto di Studi Verdiani e della Biblioteca Palatina, sez. musicale, di Parma, in particolare, per la cortesia dimostratami, la sig.ra Lina Re e il sig. Paolo Spera. Le traduzioni da testi francesi sono a cura di chi scrive.