



CENTRO STUDI GIACOMO PUCCINI  
ATTI DI CONVEGNI

1

# MADAMA BUTTERFLY

l'orientalismo di fine secolo,  
l'approccio pucciniano, la ricezione

Atti del convegno internazionale di studi

Lucca-Torre del Lago  
28-30 maggio 2004

a cura di

ARTHUR GROOS e VIRGILIO BERNARDONI



LEO S. OLSCHKI EDITORE

2008

CENTRO STUDI GIACOMO PUCCINI  
ATTI DI CONVEGNI

1

# MADAMA BUTTERFLY

l'orientalismo di fine secolo,  
l'approccio pucciniano, la ricezione

Atti del convegno internazionale di studi

Lucca-Torre del Lago  
28-30 maggio 2004

a cura di

ARTHUR GROOS e VIRGILIO BERNARDONI



FIRENZE  
LEO S. OLSCHKI EDITORE  
MMVIII



Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto, 8  
50126 Firenze  
www.olschki.it

## ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BUDDEN** J. BUDDEN, *Puccini, His Life and Works*, New York, Oxford University Press, 2002 (trad. it. di G. Biagi Ravenni, *Puccini*, Roma, Carocci, 2005).
- Fonti** «*Madama Butterfly*»: *fonti e documenti della genesi*, a cura di A. Groos e V. Bernardoni, G. Biagi Ravenni, D. Schickling, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini-Maria Pacini Fazzi editore, 2005.
- GIRARDI** M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000<sup>2</sup> (trad. ingl. di L. Basini, *Puccini: His International Art*, Chicago, Oxford University Press, 2000).
- GROOS 1** A. GROOS, *Return of the Native: Japan in «Madama Butterfly» / «Madama Butterfly» in Japan*, «Cambridge Opera Journals», I, 1989, pp. 167-194.
- GROOS 2** A. GROOS, *Lieutenant F.B. Pinkerton: Problems in the Genesis and Performance of «Madama Butterfly»*, in *The Puccini Companion*, a cura di W. Weaver e S. Puccini, New York, Norton, 1994, pp. 169-201 (trad. it. *Il luogotenente F.B. Pinkerton: problemi nella genesi e nella rappresentazione della «Madama Butterfly»*, in *Puccini*, a cura di V. Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 155-181).
- GROOS 3** A. GROOS, *Cio-Cio-San and Sadayacco: Japanese Music-Theatre in «Madama Butterfly»*, «Monumenta Nipponica», LIV, 1999, pp. 41-73.
- GROOS 4** A. GROOS, *Luigi Illica's Libretto for «Madama Butterfly» (1901)*, «Studi pucciniani», 2, 2000, pp. 91-204.
- Atti 1997** *Giacomo Puccini: l'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di G. Biagi Ravenni e C. Gianturco, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997.
- SCHICKLING 1** D. SCHICKLING, *Puccini's 'Work in Progress': The So-Called Versions of «Madama Butterfly»*, «Music & Letters», LXXIX, 1998, pp. 527-537.
- SCHICKLING 2** D. SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003.

ISBN 978 88 222 5780 2

their branches and strewn about the house. Seen against the operas in our small network, it is among the most poignant of Cio-Cio-San's illusions. For if supernal attractions do not serve to keep the other tenors in place, their magic is all the more diluted for the unaesthetic Pinkerton. In the next part of the act he appears in the room, and sings «Oh! l'amara fragranza | di questi fior | velenosa al cor mi va». No magic here, only self-indulgence. «Addio fiorito asil» follows shortly thereafter, and it includes the 'flower motif' of Example 8a. Perhaps the aria produced a more sympathetic tenor following the unsuccessful premiere. But as a reflex gesture, a habit born more of commodification than the imagination, it is too late in the opera to affect our impression of Pinkerton as unpoetic. Because of its very lack of motivation, this farewell to a floral space constructed by Butterfly out of desperation and hope hardly seems to suggest genuine aesthetic loss. And it is late – even decadent – in a more profound cultural sense, a farewell to floral realms of the unspoiled exotic.

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL

UCCIDERE IL PECCATO:  
MORTI ESOTICHE NELL'OPERA FRANCESE *FIN DE SIÈCLE*

1

Nella produzione operistica dell'Ottocento europeo occidentale (sorprendentemente, anche in Italia, paese allora solo timidamente coloniale) il soggetto esotico è molto diffuso. Come hanno dimostrato tutti gli studi sull'argomento, per esotico si intende, relativamente all'immaginario del XIX secolo, l'intero arco geografico extraeuropeo occidentale, dall'Estremo Oriente alla Spagna compresa;<sup>1</sup> in questo senso, sono di ambientazione esotica tutte le opere prese qui in considerazione. Il soggetto di questa indagine è il tema della morte, focalizzato sull'evento drammatico: morti (femminili sempre, talvolta anche maschili) nei finali tragici; non morti ma solo separazioni degli amanti nei finali incruenti (rispettivamente tragedie e commedie, se vogliamo usare la terminologia classica per un'epoca e produzione i cui generi tendono però ad essere sempre più intercambiabili).

Per motivi di spazio la trattazione è ristretta alla sola Francia; il corpus preso in osservazione comprende otto opere rappresentate tra il 1877 e il 1898, ma ad alcune altre opere francesi degli stessi anni sarà fatto un più breve riferimento. Come momento di avvio dell'indagine è stato scelto il dopo *Carmen* da un lato perché includere quest'opera avrebbe significato riferire cose

<sup>1</sup> Sull'argomento, fondato storicamente su un noto passo della prefazione di Victor Hugo a *Les Orientales*, si veda per tutti F. SABATIER, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950*, Paris, Fayard, 1995, p. 237. Sull'ambito semantico di 'esotismo' (evocazione, spaesamento, *couleur locale*, sogno, interiorità) e di 'esotico' (diverso, lontano, strano, caratteristico, pittoresco) si vedano invece D. PISTONE, *Les Conditions historiques de l'exotisme musical français*, «Revue internationale de musique française», 11/6, 1981, dossier (*L'Exotisme musical français*), pp. 11-22; E. SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, diretto da A. Souriau, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, pp. 707 sg.; C. GOUBAULT, *Vocabulaire de la musique romantique*, Montrouge, Minerve, 1977, pp. 139-141. A fondamento di tutti gli studi recenti sull'esotismo sta il noto studio di E.W. SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1978), trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

già molto note, dall'altro perché proprio *Carmen* ha accelerato nel teatro musicale francese il senso della crisi: quel passaggio alla *Décadence* che matura negli anni Settanta e rende la fine del secolo un'epoca artistica ben definita: dotata di un'estetica e di un gusto, di una musica e di un teatro caratteristici.<sup>2</sup>

Isolare in un'opera il momento del decesso o della separazione dei protagonisti (in quanto musica o in quanto dramma) non significa ovviamente esaurire il tema della morte, che può percorrere tutta la partitura con premonizioni testuali di vario tipo; ma la prospettiva allargata avrebbe necessariamente ridotto a uno o due testi la ricerca, che si è posta invece come obiettivo quello di incrociare studi (attuali) sulla morte e sull'esotismo facendo perno sull'evento specifico. Si è trattato così, per ogni opera (per ogni morte o 'morte') di individuare il momento del trapasso e di sottoporlo, in modo elastico, ad alcune domande centrate sui personaggi: dove, perché, quando e come muoiono (o si lasciano). Sono domande che possono servire a tener distinte, almeno in linea di principio, le componenti dell'opera globale implicate: 'dove muoiono' chiama in campo preferibilmente lo spazio scenico, dunque le didascalie del libretto; 'perché muoiono' si appella ugualmente al libretto, ma piuttosto al testo cantato, nei suoi risvolti culturali (ideologia, mentalità) e psicologici (lo stato psichico dei personaggi); 'quando muoiono' è invece una questione di drammaturgia (sia teatrale che musicale) da sciogliere col libretto e con la musica; 'come muoiono', infine, sembra invocare (al di là di elementi scenici e drammatici anche interessanti) più specificamente la musica.

Poiché tra tutte si vuol dare qui rilievo soprattutto alla seconda domanda, per leggere questi momenti nel loro contesto (la *Décadence*), sono stati utilizzati studi di diverso orientamento. Si tratta soprattutto di morti femminili (di vicende che hanno una donna come protagonista) e il filone dei *Gender Studies* appare un punto di riferimento obbligato, a partire da un testo capofila. Nella sua proposta di parallelismo tra opera e 'storia', Cathérine Clément dedicava alla morte delle protagoniste ampie parti del suo libro, sensibile a quello che è senza dubbio un aspetto centrale della *Décadence*, la morte in scena come rito di uccisione del personaggio femminile: un rito che non può esulare dal mito del seduttore (il don Giovanni di Kierkegaard) e dai tempi lunghi dell'agonia (la morte per pugnale di Cio-Cio-San, farfalla d'Oriente 'infilzata' da un Occidente gelido, scientifico). Pur attento quasi esclusivamente al *plot* in

<sup>2</sup> Su di essa – per un quadro complessivo della produzione operistica che sceglie come prospettiva la questione wagneriana – si veda S. HUEBNER, *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford, Oxford University Press, 1999. Per interessanti considerazioni sul periodo si vedano inoltre *Le Théâtre lyrique en France au XIX<sup>ème</sup> siècle*, a cura di P. Prévost, Metz, Editions Serpenoise, 1999, *Les Voies de l'opéra français au XIX<sup>ème</sup> siècle*, a cura di H. Lacombe, Paris, Fayard, 1997.

termini di antropologia dei ruoli (di donne vittime che cantano la propria morte), il libro ricordava però giustamente, negli ultimi capitoli, che l'essere feriti o traditi all'opera è destino spesso anche degli uomini.<sup>3</sup>

La prospettiva femminista, che continua ad approfondire la sua componente psicanalitica in studi anche rivolti ad un pubblico allargato,<sup>4</sup> ha conosciuto nel tempo varie trasformazioni: dall'ipotesi di Hélène Seydoux di una donna operistica in quanto proiezione del rimosso 'debole' maschile,<sup>5</sup> al rovesciamento di segno (da *Undoing* a *Envoicing*) del ruolo femminile operistico in quanto «morte dell'autore» e trionfo della cantante avanzato da Carolyn Abbate, secondo la cui proposta la donna-voce trionfa in scena della voce autorale, smascherandola.<sup>6</sup> In virtù della produzione di senso operata dallo spettatore, la protagonista femminile si scinde così, nella *performance*, in un personaggio-plot, stereotipo (la vittima), e in un personaggio-voce che prende invece il dominio.<sup>7</sup>

Per quanto interessanti siano questi sviluppi decostruzionisti, nella valutazione delle morti esotiche *fin de siècle* è apparsa più conveniente l'ottica femminista 'originaria' di una donna operistica quale proiezione, fantasia dell'uomo: estensione di un Sé maschile proiettato sulla scena. Per un verso, infatti, si tratta di opere mediamente poco rappresentate (tranne forse *Lakmé* e *Thaïs*), per le quali la prospettiva decostruzionista di un «corpo della voce» femminile, anche scenico, risulterebbe perlopiù astratto; per altro verso il tema culturale della donna-Altro pericolosa e seduttiva e della conseguente uccisione della donna in quanto sacrificio e rituale di violenza si rivela centrale sia negli studi sull'esotismo ottocentesco che in molte indagini letterarie o comparative sulle morti femminili.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Per tutti questi argomenti cfr. C. CLÉMENT, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979, rispettivamente pp. 13 sg., 49-84, 151-184, 189, 229-263; il libro si trova anche in traduzione italiana (*L'opera lirica e la disfatta delle donne*, Venezia, Marsilio, 1979). Per uno studio di antropologia dei ruoli di genere che legge quello femminile come introiezione del modello dominante (auto-esclusione e perpetuazione della violenza), si veda P. BOURDIEU, *Il dominio maschile* (1998), trad. it. Milano, Feltrinelli, 1998.

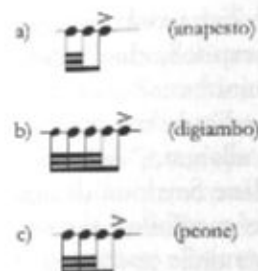
<sup>4</sup> Per i quali si veda soprattutto M. SCHNEIDER, *Prima donna: opéra et inconscient*, Paris, Editions Odile Jacobs, 2001.

<sup>5</sup> Cfr. H. SEYDOUX, *Les Femmes et l'opéra*, Paris, Ramsay, 2004; ma il libro era comparso in prima edizione, col titolo *Laisse couler mes larmes*, nel 1984 presso lo stesso editore.

<sup>6</sup> Cfr. C. ABBATE, *Opera; or, the Envoicing of Women*, in *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, a cura di R.A. Solie, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993, pp. 225-258.

<sup>7</sup> Cfr. R. PARKER, *Elizabeth's Last Act*, in *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, a cura di M.A. Smart, Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 93-117.

<sup>8</sup> Si veda E. BRONFEN, *Over Her Dead Body. Death, Femininity, and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 2002. Sullo stesso tema donna/morte anche gli atti del convegno interdisciplinare «...das poetischste Thema der Welt? Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz» (Frankfurt a.M. 1999), a cura di U. Jung-Kaiser, Bern-Wien, Lang, 2000.



Es. 1.

Negli stessi anni del libro di Cathérine Clément l'antropologia semiotica di Frits Noske individuava all'opposto il tema della morte all'opera principalmente nella musica: in un disegno di note ribattute, presente in tre occorrenze e nelle loro variazioni, comparso storicamente a partire da Lully nell'opera francese e da Simone Mayr in quella italiana, e arrivato almeno fino all'ultimo Verdi e all'ultimo Wagner (Es. 1). Le situazioni in grado di sollecitare quella figurazione musicale risultavano le scene di giuramento e vendetta, quel-

le di separazione definitiva e quelle di morte propriamente: effettiva o solo pensata (nel gioco scenico che demanda all'orchestra il pensiero più nascosto dei personaggi). Si tratterebbe perciò di una figura capace di evocare, ancora nel secondo Ottocento, sia la morte in sé che la minaccia o il desiderio di morte: un modello prezioso per chi voglia ricercare le anticipazioni del momento tragico lungo tutto il corso della partitura.<sup>9</sup>

In merito alla tenuta semantica di quel disegno lo stesso autore si mostrava però cauto, disseminando di avvertenze di lettura i due saggi citati: segnalava l'ambiguità sostanziale del *topos* (cerimonia o morte), il suo uso duplice da parte di molti operisti (morte oppure separazione definitiva) e l'abbondanza nei drammi esaminati di motivi dotati di «affinità molto vaghe» con un modello che, per poter essere davvero 'informativo', dovrebbe invece avere un margine di variabilità minimo. Più in generale, inoltre (come notava lo stesso Noske), la presenza di note ribattute in circostanze di morte appare 'naturale' almeno per quanto riguarda le parti cantate, dove i personaggi tendono a ridurre simbolicamente l'ambito, in quanto traslato dello spazio vitale.

Anche quell'idea ha dato comunque molti frutti: in quel caso nel terreno della drammaturgia musicale, ma rovesciata in qualche modo dal negativo al positivo. Un vero e proprio vocabolario dei *topoi* operistici in quanto luoghi rituali è stato delineato da Marco Beghelli nel corso di un'indagine sugli atti performativi (*vs* constativi: agire anziché parlare) nella drammaturgia verdiana; l'emblema operistico dell'azione-morte (assimilata all'addormentarsi e al perdere i sensi), risultava in quello studio un «progressivo impoverimento della linea vocale» – eventualmente delegato all'orchestra – accompagnato da

<sup>9</sup> Cfr. F. NOSKE, *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi* (1977), trad. it. Venezia, Marsilio, 1993, cap. VIII: *La figurazione musicale della morte*, pp. 193-232 (a p. 194 le tre occorrenze); Id., *Il motivo esogeno della morte nei drammi musicali di Richard Wagner* (1978), in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 255-275 (a p. 256 le tre occorrenze).

frantumazione della frase cantata, ad imitazione dell'evento naturale.<sup>10</sup> E la drammaturgia verdiana sollecitava in seguito un manuale di «retorica» operistica su base semiotica intorno ai temi dell'Amore e della Morte, dove i caratteri musicali dei due ambiti semantici erano presentati sotto il profilo melodico, ritmico, armonico e formale con ampi ma non esclusivi riferimenti alla figurazione di Noske e un'accentuazione dell'interesse per i contesti puntati di marcia funebre.<sup>11</sup> Parallelamente, uno studio mirato su musica e morte presso un altro compositore dello stesso periodo mostrava la forza della formula genericamente ribattuta e puntata in ambito non solo operistico ma anche vocale da camera.<sup>12</sup>

Alla prova dell'opera francese *fin de siècle* di soggetto esotico la figurazione (nelle tre varianti) appare di fatto spesso 'sbiadita' rispetto alle formulazioni originarie: sciolta in disegni ritmici sempre meno caratterizzanti (per la tendenza della scrittura verso un fluire ritmico libero) e resa, in quanto tale, a volte quasi inevitabile dalla sua contiguità da un lato con la semplice sillabazione e accentuazione francese di nomi e frasi («Salammbò»: come del resto il «Radamès» citato da Noske), dall'altro con tradizionali clausole puntate delle parti strumentali. Le ragioni appaiono di ordine storico: in presenza di un linguaggio in veloce trasformazione un modello non può essere categorico: conviene considerarlo nei suoi principi informativi di base (di natura simbolica), che mantengono comunque un aspetto 'retorico' di messaggio. Alla luce di tutte queste considerazioni, questa trattazione – che limita gli esempi musicali ad alcuni momenti vocali – si rifarà comunque via via a quella figura, proprio per permettere di valutarne a un tempo i limiti e la portata.

A monte di quelle ricerche verdiane stava anche un lavoro sulla morte in quanto struttura musicale, indagata nella prospettiva della posizione drammaturgica dell'evento e della tipologia del numero di riferimento (coro, ensemble 'di compassione', scena declamata) e accompagnata da osservazioni importanti sul suo carattere pubblico o privato, maschile o femminile.<sup>13</sup> Negli anni suc-

<sup>10</sup> Si veda M. BEGHELLI, *Per un nuovo approccio al teatro musicale: l'atto performativo come luogo dell'imitazione gestuale nella drammaturgia verdiana*, «Italia», LXIV, 1987, pp. 632-653. Quello studio si è ampliato successivamente fino a diventare un ampio lavoro di indagine: Id., *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003 (di cui si vedano in modo particolare, sulle formule della morte, le pp. 188, 323).

<sup>11</sup> Si veda T. DRENGER, *Liebe und Tod in Verdis Musikdramen. Semiotische Studien zu ausgewählten Opern*, Eisenach, Karl Dieter Wagner, 1996: in modo particolare le pp. 99-110, 131-147 (e tabelle 5.6 e 6.1).

<sup>12</sup> Si veda M. SCHULTNER-MÄDER, *Die Thematik des Todes im Schaffen Musorgskijs*, Frankfurt [...] Wien, Lang, 1997, negli esempi alle pp. 73, 100, 185, 199.

<sup>13</sup> Si veda D. ROSEN, *How Verdi's Serious Operas End*, in *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia*, a cura di A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi e F.A. Gallo, III, Torino, EDI, 1988, pp. 443-450.

cessivi il tema della morte operistica ha conosciuto ulteriori espansioni, facendoci misurare la distanza che intercorre tra una prospettiva critica attuale e la lontana, tutta ironica, curiosità tipologica di Sear.<sup>14</sup> L'indagine congiunta di un fisico e di un teorico della letteratura su opera e malattia nelle sue occorrenze otto-novecentesche (tubercolosi, sifilide, colera), condotta esclusivamente sui libretti, esaminava la morte in scena in quanto conseguenza della malattia. Poiché le morti che seguono sono tutte violente tranne l'ultima, questo libro ha offerto loro solo ragioni generali di sostegno, tra le quali da un lato l'associazione costante amore/morte nella dimensione di una sessualità trasgressiva e della conseguente punizione; dall'altro l'idea che all'opera l'individuazione del genere è meno ovvia di quanto si pensi.<sup>15</sup> Alle stesse conclusioni arrivava l'indagine di Peter Conrad (condotta con ampi riferimenti alla messa in scena) sulla natura orfica e misterica della forma operistica. Molti erano in quello studio gli elementi suggestivi: dalla definizione iniziale (l'opera, realtà orfica, è dedicata «alla criptica alleanza di amore e morte» e «all'intercambiabilità dei sessi») all'attribuzione all'opera lirica di una «necrofilia endemica»; dall'affermazione di centralità del rito al richiamo al dramma classico come cerimonia di un sacrificio; dalla precisazione della natura sadica dell'opera verista a quella del carattere patologico del desiderio nell'opera di fine Ottocento. Anche lo studio di Robert Donington sul linguaggio simbolico dell'opera, svolto alla luce del pensiero analitico di Jung, era tale da incoraggiare alcune direzioni di lettura centrate sulla natura irrazionale del pensiero operistico, sulla proprietà emotiva e intuitiva di molti episodi drammatici, sulla forte presenza di impulsi compositivi inconsci.<sup>16</sup>

Linda e Michael Hutcheon hanno di recente ripreso il tema opera-morte nella forma di una teoria catartica moderna, dove ha un ruolo centrale l'impatto emotivo della morte scenica; anche la morte può essere così un lieto fine: il contenuto di una rassicurazione terapeutica.<sup>17</sup> Quest'ottica richiama uno storico saggio di Roger Caillois sul sacro nelle società moderne, nel quale il rituale funebre può apparire un «ricevimento mondano» col cadavere e dunque il rito un modo di «imbrogliare» la morte, un diniego.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Cfr. H.G. SEAR, *Operatic Mortality*, «Music & Letters», XXI, 1940, pp. 60-74.

<sup>15</sup> Per i due argomenti cfr. L. e M. HUTCHEON, *Opera: Desire, Disease, Death*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996<sup>2</sup>, rispettivamente pp. 12 sg., 22.

<sup>16</sup> Per tutti questi argomenti cfr. rispettivamente P. CONRAD, *A Song of Love and Death. The Meaning of Opera*, London, The Hogarth Press, 1989, nuova edizione St. Paul (Minnesota), Greywolf Press, 1996; R. DONINGTON, *Opera and Its Symbols: The Unity of Words, Music, and Staging*, London, Yale University Press, 1991.

<sup>17</sup> Si veda L. e M. HUTCHEON, *Opera. The Art of Dying*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2004.

<sup>18</sup> Cfr. R. CAILLOIS, *Quatre Essais de sociologie contemporaine*, Paris, Olivier Perrin, 1951. Sulle

Sempre nell'ambito degli studi musicali, infine, le numerose indagini storiche sull'esotismo hanno affrontato infiniti aspetti della scrittura, della drammaturgia e dei personaggi delle opere. La qualità e abbondanza della ricerca ha portato a un quadro complessivo ormai netto in temi quali il doppio binario della *couleur locale* e dell'immaginazione,<sup>19</sup> o il percorso da un lontano d'evasione (primo Ottocento) all'interiorità *fin de siècle*,<sup>20</sup> e nel comune riconoscimento della natura coloniale delle rappresentazioni musicali dell'Oriente nel tema del conflitto tra un eroe bianco e una donna orientale (il colonizzatore e il colonizzato), immersi in un paese misterioso e di sogno che proprio in quanto tale permette di esprimere una sessualità altrimenti proibita.<sup>21</sup> Esotismo ed erotismo coincidono, poiché la donna è l'Altro, il 'diverso'.<sup>22</sup>

Questa prospettiva ha per fondamento il noto saggio di Edward Said sull'orientalismo culturale già citato e, prima ancora, gli studi letterari di Mario Praz, con la loro tesi di un esotismo ottocentesco quale serbatoio occidentale del desiderio rimosso:<sup>23</sup> proprio da una tradizione critica non specificamente musicale vengono larghi suggerimenti alla lettura delle morti operistiche che segue. Said parlava di rimozione e proiezione del desiderio: la 'superiorità' dell'Occidente rispetto all'Oriente si esprimerebbe attraverso stereotipi quali la *femme fatale* o la cortigiana orientali, sulle quali viene proiettato un deside-

stesse tematiche, svolta a proposito del teatro contemporaneo, si veda K. VEILLAS, *La Représentation de la mort dans le théâtre 'jeune public'*, in *Marginalités et théâtre: pouvoir, spectateurs et dramaturgie*, Actes du colloque international (Paris, 2002), Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2003, pp. 137-151.

<sup>19</sup> Per una definizione dell'opera di soggetto esotico si vedano: H. LACOMBE, *Les Voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1997, pp. 182-209; H.C. WOLFF, *Der Orient in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, in *Die 'Couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts*, a cura di H. Becker, Regensburg, Gustav Bosse, 1976, pp. 371-385; C. LO PRESTI, *Ethnographie musicale ed orientalismo in Francia. Con un'appendice su Maurice Ravel*, Tesi di dottorato, Bologna, Università degli Studi, 1986; J.-P. BARTOLI, *Le Désert de Félicien David (1844). Contribution à l'étude de l'orientalisme dans la musique française*, Università di Paris-Sorbonne, Mémoire de maîtrise, 1981; A.L. RINGER, *Europäische Musik im Banne der Exotik*, in *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik*, Winterthur, Amadeus, 1984, pp. 77-98; P. REVERS, *Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997; *The Exotic in Western Music*, a cura di J. Bellman, Boston, Northeastern University Press, 1998. Per un inquadramento generale molto utili anche R. BEZOMBES, *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, Paris, Elsevier, 1953 e R. GULRICH, *Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850-1910). Unter besonderer Berücksichtigung der Münchener Oper*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1993.

<sup>20</sup> Su cui ha puntato soprattutto G. DE VAN, *L'Exotisme fin de siècle et le sens du lointain*, in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, Atti del secondo convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, a cura di L. Guiot e J. Machder, Milano, Sonzogno, 1995, pp. 103-117.

<sup>21</sup> Sull'argomento si veda in modo particolare R.P. LOCKE, *Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theatre*, «Opera Quarterly», X, 1993, pp. 48-64.

<sup>22</sup> Sull'argomento si veda per tutti L. PHYLLIS AUSTERN, «Forreine Conceits and Wandering Devises»: *The Exotic, the Erotic, and the Feminine*, in *The Exotic in Western Music*, pp. 26-42.

<sup>23</sup> Si veda M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, La Cultura, 1930 (poi Firenze, Sansoni, 1988).

rio che in patria è tabù. Alle stesse conclusioni è arrivata più recentemente un'indagine sulle fonti letterarie francesi dell'esotismo, che ha svelato contenuti e luoghi (comuni) di un eros primitivo libero (per esempio Tahiti 'isola dell'amore') quali proiezioni (strutture mitiche) occidentali.<sup>24</sup>

L'opera di ambientazione esotica può diventare in questo senso, storicamente (alla luce di una lunga tradizione),<sup>25</sup> un mezzo per esorcizzare il desiderio, e la morte la punizione della donna in quanto fonte di quel desiderio. Se a questo aggiungiamo il forte impulso della *Décadence* a interiorizzare, la morte all'opera di fine secolo appare un modo di mettere in scena un'autopunizione: l'uomo, dopo aver esposto (espulso) la parte cattiva di sé, la uccide sotto gli occhi dello spettatore. La donna è solo la proiezione di un Es non integrato, 'ammazzato' – in un dramma tutto interiore – dalla parte punitiva (Super-Io, coscienza morale), ugualmente non integrata e spesso proiettata in figure genitoriali di barbarica crudeltà.

Gli studi di semiotica dello spazio ci incoraggiano fortemente in questa direzione. Secondo Lotman (recentemente ripreso e sviluppato da Roberto Bugliani) il viaggio letterario nel Medioevo era un'ascesa, un viaggio spirituale (dall'Inferno al Paradiso: Dante). Nella scia del «folle volo» di Ulisse, con le scoperte geografiche si è imposta un'idea laica di viaggio: un percorso orizzontale di conoscenza di nuovi mondi. Su di esso molti romantici hanno reinnestato la dimensione alto/basso rivolgendola all'ingiù (viaggio con la fantasia, «autour de ma chambre»: itinerario di conoscenza dell'anima). Con la fine dell'Ottocento e col suo rilancio di temi del primo romanticismo (con la modernità, col «partir pour partir» di Baudelaire, al vagabondaggio in Egitto di Flaubert come fuga dal perbenismo borghese) si impone definitivamente il viaggio primigenio – in verticale – alle radici della coscienza, con tutto il suo peso di inabissamento («O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!»: sempre Baudelaire).<sup>26</sup>

Se il viaggio in Oriente diventa a un certo punto un viaggio all'inferno, se viaggiare in Oriente significa conoscere la barbarie che è dentro di noi (come dicono anche gli studiosi del romanzo moderno di viaggio),<sup>27</sup> uccidere il pec-

<sup>24</sup> Cfr. L. SOZZI, *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.

<sup>25</sup> Sul tema 'morire in peccato' e 'per peccato', nelle sue origini bibliche e nei suoi risvolti musicali non operistici, si veda P.S. MINEAR, *Death Set to Music*, Atlanta, John Knox Press, 1987. Molto interessanti sono anche gli studi iconografici: quello ricchissimo di K. MEYER-BAER, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1970, che ci interessa soprattutto per la relazione simbolica musica/morte in rapporto alla figura della sirena associata alla voluttà; l'altro, dedicato al solo Medioevo, di R. HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern-München, Francke, 1980.

<sup>26</sup> Per tutti questi argomenti si veda R. BUGLIANI, *Del viaggio letterario* (prima parte), «Allegoria», XIV/42, 2002, pp. 50-69: 69.

<sup>27</sup> Cfr. per tutti S. GIVONE, *Dire le emozioni. La costruzione dell'interiorità nel romanzo moderno*, in *Il romanzo*, I, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, pp. 377-394.

cato esotico significa uccidersi: le morti femminili sono morti simboliche di una parte del Sé maschile, in una vicenda continua di sadismo/masochismo che trasforma lentamente il mito di don Giovanni nel mito di Barbablù (il piacere in distruzione),<sup>28</sup> e l'opera esotica – possiamo aggiungere – in un rito di annientamento conseguente alla rimozione sociale dell'eros operata da tutto il secolo. Può profilarsi una teoria dell'istinto di morte che diventerà nel tempo una teoria dei cattivi oggetti interiorizzati o della fede psicanalizzata come sessualità, cioè pulsione di morte.<sup>29</sup> Può avanzare di conseguenza un'ipotesi di guarigione come drammatizzazione dei conflitti profondi, in una ripresa moderna del principio terapeutico del dramma classico; oppure, sul versante dell'opera di mezzo carattere, un'idea della separazione degli amanti come fenomenologia della morte.<sup>30</sup>

Non solo la semiotica del viaggio o la psicanalisi, anche l'antropologia culturale e la storia delle mentalità possono infine aiutarci a leggere quelle morti. Nel libro incompiuto di Ernesto De Martino sulle apocalissi culturali – la *Décadence* lo è stata senza alcun dubbio – esse venivano comparate alle apocalissi psicopatologiche, ai «vissuti di fine del mondo» dei malati di mente, e la comparazione veniva estesa ai rituali (singoli e collettivi) incaricati di esorcizzarle o di trascenderle.<sup>31</sup> E negli studi di Michel Vovelle sul pensiero della morte in Occidente si trovano, sparsi qua e là, numerosi spunti di lettura utili anche per il secondo Ottocento: dall'immagine del viaggio dal basso all'alto per la morte dei credenti (dal letto funebre all'aldilà) ai riti (le pratiche religiose) delle 'morti vissute'; dal ritorno del macabro nella *fin de siècle* alla frequenza delle morti nel romanzo di tutto il secolo; dai connotati classici delle morti eroiche alla morte come godimento, nel filone letterario che fa capo al 'divin marchese'; dalla morte inevitabile della *femme fatale* (Carmen) alla pulsione di morte della *Belle Époque* nel suo complesso, e alla congiunzione di crudeltà omicida e bellezza nelle varie *Salomé* di fine secolo. Senza dimenticare i simboli del rito: la comparsa in Francia nel 1850 dell'uso del crisantemo (che per noi diventa premonizione di morte per chiunque si chiami Madame Chrysanthème); per finire coi miti contemporanei: la na-

<sup>28</sup> Sull'argomento si veda (dopo lo storico saggio di Jean Rousset sul mito di don Giovanni) J. WERTHEIMER, *Don Giovanni e Barbablù. I delinquenti seriali dell'erotismo nella letteratura* (1999), trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

<sup>29</sup> Cfr. J. KRISTEVA, *In principio era l'amore. Psicanalisi e fede* (1985), trad. it. Bologna, Il Mulino, 1987, cap. VI, pp. 77-80.

<sup>30</sup> Per una riformulazione psicanalitica di questo tema si veda I.B. CARUSO, *La separazione degli amanti. Una fenomenologia della morte* (1974), Torino, Einaudi, 1988.

<sup>31</sup> Cfr. E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (1965), a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 2002 (in diversa versione: Torino, Einaudi, 1977).



scita (tutta letteraria) del conte Dracula nel 1880.<sup>32</sup> Possiamo completarla per parte nostra con il caso, non letterario purtroppo ma storico, di Jack lo Squartatore: una vicenda di sadismo patologico, di donne uccise e fatte a pezzi che ha inizio a Londra nell'agosto del 1888.

## 2

Undici anni prima, nel 1877, viene rappresentato a Weimar *Samson et Dalila*, che Parigi accoglierà solo nel 1892: un *opéra* in 3 atti e 4 quadri con otto personaggi e quattro precisazioni di cori. Nella scia di un progetto iniziale di oratorio, l'impianto è quello dell'opera-oratorio appunto; la fonte, la Bibbia, con testi elaborati da Ferdinand Lemaire; lo stile quello di un pittoresco perfettamente integrato nella scrittura colta occidentale: esotismo come arricchimento, fascino di un diverso decorativo e lussureggiante.<sup>33</sup> Nel solco del 'caratteristico' ottocentesco, il Medio Oriente di seconde aumentate del famoso *Baccanale*, per esempio, è *couleur locale*, piacere del colore; non motore drammatico come in *Carmen*.<sup>34</sup> L'idea dell'Oriente di Saint-Saëns era del resto totalmente coloniale, ispirata a un impressionante disprezzo. Sue queste parole di una decina d'anni più tardi:

Se peut-il rien voir de plus étrange que l'énorme succès du théâtre annamite de l'Exposition de 1889 [...]? On n'entendait que des cris de bêtes égorgées, des miaulements ressemblant tellement à ceux des chats qu'on se demandait avec inquiétude, après les avoir entendus, si les chats n'ont pas un langage; quant à la partie instrumentale, prenez une poulic mal graissée, votre batterie de cuisine, un chien empoisonné et battez un tapis sur le tout, vous en aurez à peu près une idée.<sup>35</sup>

Nell'opera compare un triangolo esotico tipico: eroe sedotto, gran sacerdotessa, donna innamorata. La protagonista è una *femme fatale* calcolatrice ma appassionata, modernamente ambivalente:<sup>36</sup> Dalila, sacerdotessa di Da-

<sup>32</sup> Per tutti questi argomenti si veda M. VOVELLE, *La morte e l'Occidente dal 1300 ai giorni nostri* (1983), trad. it. Bari, Laterza, 1993.

<sup>33</sup> Per un simile giudizio cfr. già D.C. PARKER, *Exoticism in Music in Retrospect*, «The Musical Quarterly», III, 1917, pp. 134-161; per considerazioni attuali HUBNER, *French Opera at the Fin de Siècle*, pp. 206-212, sul compositore p. 195.

<sup>34</sup> Cfr. sull'argomento C. DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento* (1980), trad. it. Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 296-303.

<sup>35</sup> Citato in B.A. FÖLLMI, *Musiques exotiques aux Expositions Universelles de Paris en 1889 et 1900*, in *Identity and Universality*, a cura di V. Barth, Paris, Bureau International des Expositions, 2002, pp. 111-127: 124.

<sup>36</sup> Sulla psicologia del personaggio si veda R.P. LOCKE, *Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's «Samson et Dalila»*, «Cambridge Opera Journal», III, 1992, pp. 261-302.

gon, incaricata di conquistare Sansone per scoprirne la forza segreta. Il dramma è un conflitto di religione e passione; l'ambiente, la Palestina del Vecchio Testamento; l'anno, circa il 1115 a.C. Nel secondo quadro del terzo atto siamo nel Tempio di Gaza; Dalila invita Sansone, ormai cieco e schiavo, a partecipare all'orgia, e hanno luogo danze e cori sontuosi (la festa prelude al rito). Ma Samson invoca Dio e fa sprofondare il tempio: si uccide e contemporaneamente uccide la donna, il gran sacerdote e i filistei, che muoiono in un unico grido intonato («Ah»), a nove battute dalla fine.<sup>37</sup> Alla festa segue immediatamente la morte, concertata: una morte agita più che cantata, e velocissima. Si tratta evidentemente della «reazione di Sansone», di una «paranoia di distruzione» che impiega Dio come strumento:

Il 'finire del mondo', avvertito come imminente, si identifica con un atto cataclismatico riboccante di collera e di gelosia per l'incommensurabile oltraggio di quella fine: se finisce 'per me' che finisca anche per gli 'altri' e che finisca assumendo, per me e per gli altri, l'iniziativa della distruzione e del crollo.<sup>38</sup>

L'opera mette dunque in scena la punizione di un peccato di miscredenza, di seduzione e di resa alla seduzione operata da un Super-Io: uno scioglimento per noi emblematico, ma tenuto qui molto sotto controllo da uno stile volutamente *rétro*, in qualche modo neoclassico. A partire dal verbo «venger», nell'invocazione ultima di Sansone si è imposta una nota ribattuta, riecheggiata con forza in orchestra: pure se dotata appena di una 'vaga affinità' con le formule della morte di Noske, può essere comunque sentita come allusiva alla circostanza funebre nel gesto puntato.



Es. 2. C. SAINT-SAËNS, *Samson et Dalila*, *Partition d'orchestre*, Paris, Durand, [1930], pp. 494 sg., Q<sup>3-11</sup>.

<sup>37</sup> C. SAINT-SAËNS, *Samson et Dalila*, *Partition d'orchestre*, Paris, Durand, [1930], p. 496 (b. 13 dopo Q).

<sup>38</sup> DE MARTINO, *La fine del mondo*, pp. 118 sg.

Nello stesso anno, a Parigi, si rappresenta *Le Roi de Lahore* di Gallet e Massenet: un *grand-opéra* in 5 atti e 7 quadri con sette personaggi e cori, ambientato in India all'epoca dell'invasione musulmana (XI secolo). I ruoli sono quelli classici del *grand-opéra*: un basso e gran sacerdote, Timour; un baritono, il ministro Scindia, innamorato del soprano sacerdotessa (Sitâ), che ha però un amante segreto: Alim, tenore, re di Lahore. La prima morte avviene al secondo atto (Alim cade in battaglia); ma nel terzo, l'atto del Paradiso – un momento decisamente sontuoso sul piano scenografico, in cui l'altrove è insieme il lontano e il soprannaturale – il dio Indra gli permette di reincarnarsi. Così nell'ultimo, mentre Sitâ sta per uccidersi con un pugnale, il re compare: fuggono insieme, il ministro li blocca, Sitâ si pugnala, Alim sembra colpito per incanto dallo stesso pugnale. I due amanti intonano un ultimo duetto d'amore mentre si spalanca davanti a loro il Paradiso, musicalmente incarnato da un coro invisibile. Massenet ha composto un finale velocissimo, che durante le prove viene però allungato con materiali precedenti: al culmine dell'azione compare un tutti orchestrale col motivo del primo duetto d'amore dell'opera (atto II, scena 9).<sup>39</sup>

*Grand-opéra* esemplare, *Le Roi de Lahore* contiene al terzo atto *Marche et Divertissement*, dove il ballo contempla una prima parte (con Pantomima e danza), una seconda (con *mélodie hindoue variée* e cadenza del flauto solo, poi un tema popolare con cinque variazioni) e un *Final*. Qui come altrove l'esotismo del *Roi de Lahore* appare più pittoresco che intimo: non di tragedia si tratta, ma di un'opera fantastica in cui la magnificenza visiva continua la tradizione francese di un esotismo incline al meraviglioso, e il tradizionale conflitto a sfondo religioso (guerriero sacrilego/donna sacra) non è, contemporaneamente, un conflitto razziale e ha perciò soluzione divina e positiva. La morte degli amanti è apertamente un lieto fine: l'agonia dura alcune pagine ed è una fine estatica a due (*Aida* è stata rappresentata al Théâtre Italien nel 1876); la sessualità proibita viene riscattata dalla passione reciproca, il peccato punito con una morte gradita a entrambi. Si tratta bensì di masochismo, ma è masochismo di fiaba: un viaggio esotico (del tipo 'orizzontale') in cui la terra si trasforma in aldilà per diritto d'amore; non un viaggio interiore ('verticale') ma una festa lirica e pittorica.

Così, anche se nel libretto si insinua qualche brivido di *Décadence* (in fuga dalla camera nuziale Sitâ intona un canto di morte: «Douce mort, ta volupté

<sup>39</sup> Per importanti considerazioni su alcuni duetti e finali d'atto del *Roi de Lahore* e della successiva *Hérodiade* si veda S. HUEBNER, *Configurations musico-dramatiques dans les grands opéras de Jules Massenet*, in *L'Opéra en France et en Italie (1871-1925): une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, Actes du colloque franco-italien (Villemorle, 1997), diretto da H. Lacombe, Paris, Société française de musicologie, 2000, pp. 117-139.

m'enivre»),<sup>40</sup> musicalmente il 'come' risulterà sempre ingentilito e ammorbidito. Dopo l'arrivo del re e un duetto di passione, un gong annuncia lo scioglimento concitato;<sup>41</sup> arriva Scindia, Sitâ si pugnala, Alim barcolla. Si tratta ora di un recitativo su alcune note ribattute, riecheggiate poi da Scindia (anche qui in concomitanza con l'idea di vendetta) e poi, nuovamente, da Alim in variazioni allentate e inarcate melodicamente della figurazione di Noske (Es. 3). Il ministro viene allora preso «da terrore divino», compare il Paradiso (*Andante moderato*), gli amanti spirano all'unisono «dans une sorte d'extase» (sostenuti dal coro invisibile); Scindia si prosterna. Disegni blandamente ribattuti percorrono un po' tutto l'episodio.

Da Massenet a Massenet, passiamo a *Hérodiade*: un *opéra* in 4 atti e 7 quadri su libretto di Milliet e Grémont, da Flaubert (*Hérodiade*, dai *Trois Contes*

Alim (avec un cri)  
Par - tout la mort! — Si - tâ

(il chancelle comme frappé du même coup que Sitâ)  
dieux! qu'as tu fait?

Scindia (se redressant avec un mouvement vers Alim)  
Je sau - rai me ven - ger! —

Alim (soutenant Sitâ et bravant Scindia)  
tu ne peux rien sur nous! —

Es. 3. *Le Roi de Lahore* / Opéra / en 5 Actes / de / Louis Gallet / Jules Massenet, Paris, Hartmann, 1877, pp. 348 sg.

<sup>40</sup> Cfr. *Le Roi de Lahore* / Opéra / en 5 Actes / de / Louis Gallet / Jules Massenet, Paris, Hartmann, 1877, p. 331.

<sup>41</sup> Sull'introduzione del gong in Francia (solo cinque anni prima con *La Princesse jaune* di Saint-Saëns) come strumento caratterizzante l'esotico si veda J. MAEHDER, *Orientalismo ed esotismo nel Grand-Opéra francese dell'Ottocento*, in *L'Oriente: storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, a cura di P. Amalfitano e L. Innocenti, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 375-403: 400.

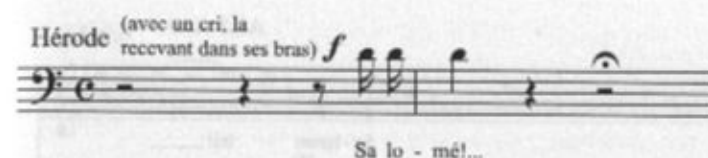
del 1877): possiamo leggerlo nella versione per Bruxelles del 1881 (ce ne saranno poi molte altre, fino all'ultima del 1903). Siamo a Gerusalemme, nel palazzo di Erode, nel primo secolo dopo Cristo. Erode è innamorato di Salomé, quest'ultima del profeta Giovanni; Erodiade, moglie di Erode e madre non dichiarata di Salomé, è gelosa di lei. Istigato da Erodiade, il re acconsente a mettere a morte i due giovani; il sontuoso *Ballo grande* si trova nel quarto atto, a ridosso del finale (danzano schiave di quattro paesi: egiziane, babilonesi, della Gallia e fenicie). Il *Final* comincia con la dodicesima scena: Salomé arriva precipitosamente implorando di morire insieme con l'amato (soli e coro); chiede poi la vita di Jean a Hérodiade, che si commuove (lo scambio sfocia in un concertato). Ma ecco il colpo di teatro: il boia compare (*Allegro*) con la clava insanguinata, Salomé urla un «Ah!» sopra il rigo; poi la morte del Battista (avvenuta dunque dietro le quinte) è commentata in scena da note ribattute di Salomé, scandita dal coro («Le Prophète est mort!», «Il est mort de ta main!»): sono variazioni ritmicamente distese della figurazione della morte.<sup>42</sup> La ragazza estrae un pugnale e si precipita su Erodiade, che confessa di essere sua madre; Salomé si pugnala, Erode piange, Vitellio e Phanuel gridano (*Lento*) «jour d'horreur!», cala la tela. Nello spartito, dall'apparizione del boia all'ultimo accordo passano solo ventisei battute.

Come in *Samson et Dalila*, le danze preludono alla catastrofe, sono parte del rito di morte. La fine di Salomé è un'intenzione di omicidio con pugnale seguita da suicidio (il profeta è stato già giustiziato); la protagonista è chiaramente malata: in nove battute cambia vittima, tormentata dall'angoscia dell'abbandono materno. Erode la accoglie nelle sue braccia con la prima occorrenza del *topos* di Noske (Es. 4). Incesto e psicopatologia femminile segnano il passaggio alla *Décadence*; il salto avviene per il tramite di Flaubert, che nei suoi *Cahiers de voyage* ha dipinto l'Oriente come il luogo di un desiderio finalmente liberato, sollecitato da figure femminili animalesche, pure proiezioni di un profondo inconfessabile.<sup>43</sup>

In *Hérodiade* di Flaubert il profondo si sposa col primitivo di una civiltà malata e immorale. Donna orientale lasciva in Flaubert, Salomé di *Hérodiade* è all'opposto una ragazza di nobili sentimenti; ma anche se smorzata, la sostanza emotiva rimane: Salomé è vittima insieme di un patigno rivale e di

<sup>42</sup> Cfr. *Hérodiade / Opéra en 3 actes & 5 tableaux / de M. M. / P. Milliet H. Grémont A. Zanardini / musique de / J. Massenet* (spartito), Paris, Hartmann, 1881 (proprietà Ricordi), pp. 339 sg., J<sup>3-11</sup>.

<sup>43</sup> Cfr. G. FLAUBERT, *Voyage en Egypte, édition intégrale du manuscrit original établie et présentée par Pierre-Marc de Biasi*, Paris, Grasset & Frasnelle, 1991. Il viaggio dello scrittore ha avuto luogo dal 1849 al 1851. Dai materiali di viaggio usciranno *La Tentation de Saint Antoine*, *Salammbô*, *Hérodiade*.



Es. 4. *Hérodiade / Opéra en 3 actes & 5 tableaux / de M. M. / P. Milliet H. Grémont A. Zanardini / musique de / J. Massenet*, Paris, Hartmann, 1881 (proprietà Ricordi), p. 341, L<sup>2-3</sup>.

una madre anafettiva. La sua morte è patologica, non salvifica; non per caso il divieto d'amore agisce (come in *Samson e Dalila*) su una coppia rovesciata: l'uomo è il santo, la donna la tentatrice (e, insieme, un'eroina segnata da un'esperienza umana senza sbocco, preda di impulsi inconsci irrefrenabili). I motivi ricorrenti in orchestra sottolineano questa affettività disperata: l'«Amore di Salomé» nel primo atto, il «tema dell'Amor materno» nell'ultima scena. Si affaccia così nel teatro musicale francese anche l'esotismo morboso e lugubre di Gustave Moreau, che ha dipinto tante Salomé e altre figure di *femmes fatales* mediorientali (Messalina, Cleopatra, Dalila): visibili tutte nella sua casa-museo parigina.<sup>44</sup>

Solo nel 1890 Ernest Reyer terminerà *Salammbô*, ma l'ha iniziata molti anni prima e compiuta per buona parte intorno al 1880. È un *grand-opéra* in 5 atti e 7 quadri; il libretto realizzato da Du Locle (ancora da Flaubert) mette in scena una Cartagine del III secolo a.C. percorsa da orge e violenze di mercenari. Il primitivo è qui aggressività pura (collettiva e individuale), e la protagonista (come Dalila) appare ambivalente: è dalla parte del padre contro i rivoltosi e recupererà il velo sacro, ma si innamora di Mathò. Nel quinto atto si celebrano le nozze di Salammbô (così nella parte vocale), che deve procedere personalmente alla punizione di Mathò: non ci riesce, si pugnala, l'amante si pugnala con lo stesso coltello, il coro chiude la scena. Il finale risulta così capovolto rispetto a quello di *Hérodiade*: la donna muore prima dell'uomo. Lo stesso Flaubert ha tracciato a grandi linee il libretto in uno scenario, pensato per Verdi, pubblicato postumo. Il conflitto religioso (condensato nei due *Grundthemen*: «la dea Tanit», «il velo sacro») rispunta con prepotenza quale nucleo del dramma esotico, ma al servizio ora di uno splendore barbarico incrociato a una passione dirompente e irrazionale: dopo *Hérodiade*, l'idea dell'altrove come Es (del viaggio di conoscenza come inabissamento) viene ribadita.

<sup>44</sup> Cfr. *Musée Gustave Moreau*, catalogo, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990: *Salomé* (quadri n. 79, 83, 211; acquarelli n. 439, 541), *Dalila* (quadro n. 193, acquarello n. 412), *Cleopâtre* (acquarello n. 741), *Messaline* (quadro n. 30).

Moderato All.° vivo

Sa - lamm - bô! \_\_\_\_\_

Sa - lamm - bô! Sa - lamm - bô! \_\_\_\_\_

Cel - le qui dé - li - vra le voi - le Sa - lamm - bô! \_\_\_\_\_

Cel - le qui dé - li - vra le voi - le Sa - lamm - bô! \_\_\_\_\_

Es. 5. *Salammbô* / *Opéra en cinq Actes* / poème / tiré du Roman de Gustave Flaubert / par / Camille Du Locle / musique de / Ernest Reyer, Paris, Choudens, 1890, pp. 350 sg.

Cerimoniali primitivi e danze rituali accompagnano ancora una volta quest'amore non cercato: le due morti avvengono nella cornice collettiva del supplizio di Mathò, il coro incita Salammbô con la figurazione della morte (Es. 5). Dopo la pantomima del tentativo fallito, coro e soli rinnovano la richiesta reiterando la figurazione di Noske in due delle occorrenze (Es. 6). Salammbô allora si uccide, per punirsi: costretta dalla dea (da un Super-Io arcaico impietoso, noi diremmo), mentre l'uomo, meno nevrotico, si uccide per dolore e perché comunque già condannato; entrambi sullo stillicidio di note ribattute tambureggianti e rituali (Es. 7). L'opera mette in scena, in quest'ultimo atto, una ritualità di festa e morte che coincide con l'inabissarsi di un'antica civiltà; la impiega come scenario di una scoperta moderna delle forze oscure della psiche, dove i ruoli uomo/donna (carnefice e vittima) sono invertiti e introiettati. Flaubert non era certo esente da intense identificazioni con le sue protagoniste femminili («Bovary c'est moi»).

Se il lontano della Cartagine di *Salammbô* è soprattutto temporale (storico) e segue la direzione alto/basso (allude a una barbarie interiore), quello della *Lakmé* di Delibes torna ad essere prevalentemente orizzontale, geografico, anche in ragione di tradizioni teatrali diverse: non si tratta più di *grand-opéra* ma di *opéra-comique* (Parigi 1883). Folgorato dall'idea di un idillio in un paese lontano alla lettura del *Mariage de Loti* (1880), Delibes musica un amore impossibile (un conflitto di culture) costruito dai librettisti Gille e Gondinet a

Mathò

frap - pe!

Ven - ge Ta - nit, Sa - lamm - bô! frap - pe!

Ven - ge Ta - nit, Sa - lamm - bô! frap - pe!

Ven - ge Ta - nit, Sa - lamm - bô! frap - pe!

Ven - ge Ta - nit, Sa - lamm - bô! frap - pe!

Ven - ge Ta - nit, Sa - lamm - bô! frap - pe!

Ven - ge Ta - nit, Sa - lamm - bô! frap - pe!

Es. 6. *Ibid.*, p. 354.

partire dalle *Scènes et récits des pays d'outre-mer* (1853) dell'erudito viaggiatore Théodore de Pavie.<sup>45</sup>

Siamo in un'India contemporanea. In tre atti floreali, tipicamente colorati da un esotismo di sogno e d'evasione, soldati e civili inglesi tra cui spicca il protagonista Gérald si contrappongono a bramini cospiratori guidati da Nila-

<sup>45</sup> Sulle fonti dell'opera si veda H. LACOMBE, *Lakmé ou la fabrique de l'exotisme*, «L'Avant-Scène Opéra», 183, 1998, pp. 68-73.

Salammbo  
(élevant l'épée) Lento. Récit

Ac-cep-te donc, Ta - nit, \_\_\_

Même mouv.t

Qui-con - que te tou - che, voi - le saint \_\_\_ et bé-

(Elle se frappe)

nit \_\_\_ doit mou - rit.

Mathò (Il se frappe et tombe tenant entre ses bras Salammbo expirante)

*p* Et je m'en vais vers toi!

Es. 7. *Ibid.*, pp. 355, 355 sg., 357.

kantha, padre di Lakmé, sacerdotessa. Troviamo così il triangolo di Locke (eroe bianco, donna orientale innamorata, capotribù cattivo) e molti altri luoghi caratterizzanti l'opera di soggetto esotico, tra cui un climax esemplare di *air à vocalise* seduttivo e danze di baiadere al secondo atto, poi la profonda foresta nel terzo. In questo bosco indiano con capanna di bambù il dramma si consuma: dopo la *Berceuse*, Gérald ferito intona una *Cantilène* («Ah viens dans la forêt profonde»); segue la Scena e coro delle coppie di innamorati (indiani) che passano; Lakmé si allontana, arriva Frédéric per il colpo di teatro: mentre un coro di commilitoni passa intonando dietro le quinte il motivo militare che è contrassegno dell'Occidente, Gérald si risveglia dall'incantesimo d'amore e torna al suo onore di soldato.

Al suo ritorno Lakmé, accorgendosi della trasformazione dell'amato, coglie un fiore di *Datura* e lo morde di nascosto, su un rullo di timpano. Gérald intona l'*Andante* («Tu m'as donné le plus doux rêve»), con la sua nota ribattuta in clausola, all'idea del trovarsi «lungi dal mondo reale» (Es. 8); entrambi bevono l'acqua benedetta, cantando appassionatamente «Je meurs sous le charme», con tipica necrofilia sentimentale operistica; poi ripetono le parole del duetto d'amore («Qu'autour de moi tout sombre»). Ma irrompe il finale: arriva Nilakantha, Lakmé lo avverte che Gérald è sacro e si offre come vittima; ripete il tema «Tu m'a donné le plus doux rêve», con la sua formula ri-

Lakmé

Loin du mon-de ré - el, \_\_\_ loin du mon-de ré - el!

Es. 8. *Lakmé* / Opéra en trois actes / Paroles de Ed. Gondinet et Ph. Gille / Musique de Léo Delibes, Paris, Heugel, [1882], rist. anastatica Fribourg (Suisse), [1980], p. 441, F<sup>77-10</sup>.

battuta distesa, 'naturale', e muore con una frase rotta («loin du monde...») su quel do diesis ribattuto che il padre echeggia *Maestoso*, con esaltazione, in altro ritmo (Es. 9).

Tutto questo fa di *Lakmé* un caso cronologicamente esemplare di sconfitta dell'esotismo pittoresco nella *Décadence*. Il duetto estatico non è più l'agonia gioiosa del *Roi de Lahore*, ma un morire d'amore pervaso d'ambiguità (solo Lakmé sta davvero morendo) e complicato dalla tematica coloniale: la donna intoccabile è diventata col tempo una seduttrice (nel vocalizzo 'performativo' e nell'«air des clochettes» con i quali il padre espone la sua voce, cioè il suo corpo)<sup>46</sup> e il veto religioso è ormai, definitivamente, anche un divieto razziale; tutta l'opera è giocata musicalmente su una contrapposizione di stili e materiali che simboleggia l'opposizione di culture.<sup>47</sup> La *Scène et légende de la fille du paria* è inoltre introdotta da un *topos* esotico (le danze orientali di baiadere), che viene impiegato ormai decisamente in funzione orgiastica e metateatrale (per mezzo delle esclamazioni della folla coinvolta): il loro corpo danzante si riverbererà poco più avanti sul corpo-voce di Lakmé. La congiunzione di desiderio e divieto è diventata urto di sacro e profano, nel segno di un masochismo sentimentale che punisce bensì nella donna il desiderio proiettato dell'uomo, ma la lascia di fatto sadicamente vincitrice, poiché quel desiderio non si estinguerà mai (Gérald ha bevuto l'acqua degli innamorati).

Per misurare la forza della declinazione vampiresca della donna operistica *décadente* merita un cenno anche un altro testo: l'*opéra-tragique* in 3 atti *Une Nuit de Cléopâtre* di Victor Massé (1885), uno dei soggetti più brutali sul piano psicologico del teatro musicale francese degli anni Ottanta. Il libretto di Jules Barbier si ispira all'omonimo racconto fantastico di Théophile Gautier del 1838.<sup>48</sup> Meïa-

<sup>46</sup> Sull'equivalenza di voce e corpo in scena, in questa accezione, si veda in modo particolare P. BROOKS, *Body and Voice in Melodrama and Opera*, in *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality*, pp. 118-134.

<sup>47</sup> Per un'analisi dell'opera condotta in questa prospettiva si veda C. TOSCANI, *Seduzioni d'Oriente. «Lakmé» di Léo Delibes*, in *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag*, a cura di T. Betzwieser et al., München, Ricordi, 2005, pp. 251-264.

<sup>48</sup> Per un inquadramento del soggetto egiziano nella musica francese dell'Ottocento si veda J.-P. BARTOLI, *À la Recherche d'une représentation sonore de l'Égypte antique: l'égyptomanie musicale*

Lakmé (Elle meurt)

Gérald Loin du monde (Poussant un cri)

Nilakantha Ah! mor - tel (Avec exaltation)

Elle

a fé - ter - nel - le vi - c

Es. 9. *Ibid.*, pp. 465 sg.

moun, folle d'amore per Cleopatra, durante un viaggio sul Nilo attira con l'audacia la sua attenzione. Cleopatra gli concede un incontro d'amore in cambio della vita (il giovane deve scontare la propria temerità). Nel corso di un grandioso banchetto – ancora una volta la festa precede il rito di morte – i due si amano; poi Meïamoun si avvelena, sotto gli occhi indifferenti di Marc'Antonio ritornato nel frattempo. La proiezione qui è completa e diversificata: Cleopatra, Super-Io sadico, punisce brutalmente l'amante, Es incapace di controllare l'impulso erotico. Assorbendo e traducendo variamente i temi del dramma musicale wagneriano, il teatro musicale francese della *Décadence* si propone così sempre più come una messa in scena di peccato-e-redenzione attraverso la morte quale proposta di in-

en France de Rossini à Debussy, in *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Actes du colloque international (Paris 1994), diretto da J.-M. Humbert, Paris-Bruxelles, Musée du Louvre-Éditions du Gram, 1996, pp. 481-506.

tegrazione dell'Io, nella drammatizzazione della sua realtà scissa incarnata da un uomo e da una donna; se vogliamo, con effetto di 'rassicurazione terapeutica'.

Rispetto all'opera di Massé, la cui forza consiste unicamente nella cruda idea narrativa originaria, *Gwendoline* di Chabrier – un *opéra* ugualmente in 3 atti, su libretto di Catulle Mendès (Bruxelles 1886; comparirà all'Opéra di Parigi solo nel 1893) – presenta una trama altrettanto brutale e 'barbarica', ma realizzata da una musica importante: una proposta francese di wagnerismo alternativo. L'esotismo è dunque, in questo caso, nordico; il contrasto, politico (la guerra tra sassoni e danesi): Harald, re di pirati, ama Gwendoline, figlia di un capo sassone che, fatto prigioniero, ne benedice il matrimonio solo per chiederle di assassinare lo sposo nel sonno. Ma Gwendoline sventa per quanto può il piano; gli amanti, fuggiaschi e poi sconfitti, si daranno la morte nel finale. Insieme col triangolo ottocentesco padre/figlia/amante troviamo qui una figura di donna dapprima seduttrice riluttante e poi vittima, che muore per buon cuore. È la tragedia di Salammò diversamente formulata: nel ruolo, drammaticamente decisivo, di un padre sadico (di una coscienza morale 'arcaica') investito di una presunta missione politica. Dalila ribelle, Gwendoline subisce non la vendetta di Dio tramite l'amante, ma direttamente quella di un Dio-padre vendicatore. Si tratta ormai, sempre più chiaramente, di un viaggio nella barbarie (Wagner) quale metafora di una barbarie interiore inconfessabile.<sup>49</sup>

Due anni più tardi lo stesso Mendès propone a uno Chabrier entusiasta il soggetto della *Braut von Korinth* di Goethe (una ballata del 1797), già modello di un dramma di Anatole France (*Les Noces corinthiennes*, 1875) e di una *légende dramatique* di Ephraïm Mikhaël e Bernard Lazard (*La Fiancée de Corinthe*, 1888).<sup>50</sup> *Briseïs* (un *drame lyrique* su libretto di Mendès e Mikhaël) resta ferma al primo atto (1888-1890); ma si segnala comunque per la scelta del tema romantico di un amore che va oltre la morte, ambientato in una Grecia tra pagana e cristiana (tra Eros e persecuzione cristiana dell'Eros), dove domina un Super-Io arcaico materno. Il suicidio per pugnale del secondo atto non musicato, causato dal conflitto religioso, sarebbe sfociato nell'opera compiuta in un'apoteosi dell'amore *dentro* la tomba, tra un vivo e una morta (con successiva morte del vivo per incantesimo): una gemma necrofila rara perfino sulla scena *décadente*, ma perfetta erede del macabro di tanti racconti fantastici del primo romanticismo francese, da Mallarmé a Gautier.

<sup>49</sup> Sul finale di *Gwendoline* si veda S. DÖHRING e S. HENZE DÖHRING, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber, Laaber, 1997, p. 290. Su Chabrier si veda anche HUEBNER, *French Opera at the Fin de Siècle*, pp. 260-268; sull'opera pp. 269-285.

<sup>50</sup> Per un confronto tra il modello e tutti i testi derivati si veda A. GIER, *Omnia vincit amor, ou Chabrier entre Wagner et Anatole France*, «Musicorum», 2002, pp. 119-132.

Al polo opposto, ormai negli anni Novanta, la commedia propone scioglimenti incruenti dai legami d'amore proibiti (esotici). *Madame Chrysanthème*, *comédie-lyrique* in 4 atti e 6 quadri (con un Prologo e un Epilogo) di André Messager, su libretto di Hartmann e Alexandre dall'omonimo romanzo di Pierre Loti (1887), svolge il tema esotico in stile lirico e floreale. Il romanzo aveva una sua durezza non banale nel tema del matrimonio a termine, con il suo sfondo di necessità sociale (la miseria dignitosa di Chrysanthème e dei suoi familiari), il dubbio inutile sollevato dalla gelosia del protagonista e il dubbio non risolto sui veri sentimenti della donna: a simbolizzarne il mondo non svelato, incomprensibile per un occidentale.<sup>51</sup>

Nella *comédie-lyrique* l'ambivalenza viene sciolta, ma solo nell'epilogo in mare che chiude circolarmente un'opera aperta da un prologo in mare: Yves dà a Pierre una lettera di Chrysanthème la cui lettura avviene, tradizionalmente, in *mélodrame*: «Voglio che sappiate che anche le mousmè, le giapponesi, sono capaci d'amore». <sup>52</sup> La rivelazione finale rende lo scioglimento analogo, per posizione e per significato, a una morte di protagonisti: la separazione degli amanti – richiesta dalla circostanza razziale – psicologicamente è un'uccisione della donna (che è proiezione dell'uomo) e di quest'ultimo (che si è imposto di svalutare l'oggetto del desiderio).<sup>53</sup>

Troviamo la stessa situazione nell'*Ile du rêve* di Reynaldo Hahn (1897): uguali i librettisti, sempre Loti la fonte (*Le Mariage de Loti*); per genere è un'*idylle polynésienne*, a numeri, con 8 personaggi e coro. L'isola è Tahiti: un luogo che ha alle spalle, come abbiamo detto, una lunga tradizione letteraria creata da viaggiatori e romanzieri e centrata su alcuni *topoi*: la polarità di lascivia e castità; l'immagine-proiezione di 'isola dell'amore' (Bougainville); il mito della donna abbandonata e fedele, legata all'uomo da assoluta dedizione (Madame de Maubart); infine la natura fantastica dell'*amour à Tahiti* in quanto «sonno della ragione», contrapposto alla «ragione» della realtà parigina (Diderot):

Libero e disponibile a Tahiti, *l'aumonier* tornerà a vivere, a Parigi, secondo i suoi usuali costumi. La favola tahitiana riassume l'eterna chimera degli uomini, ripropone gli archetipi che condizionano la sua tensione primitivistica, fa riemergere la sua inestinguibile 'nostalgia delle origini'. Ma rimane pur sempre una favola, che solo in una

<sup>51</sup> Cfr. P. LOTI, *Madame Chrysanthème* (1887), Paris, Kailash, 1996; sull'argomento si veda anche la Postfazione di Alain Quelle-Villège alle pp. 285 sg.

<sup>52</sup> Cfr. *Madame Chrysanthème / Comédie Lyrique en quatre Actes, Un Prologue et Un Epilogue / d'après / Pierre Loti / poème de / Georges Hartmann et André Alexandre / musique de / André Messager* (partitura), Paris, Choudens, 1893, Epilogo.

<sup>53</sup> Per una simile prospettiva del tema della separazione si veda l'indagine psicanalitica di CARUSO, *La separazione degli amanti*.

Tahiti di fantasia assume dimensioni effettive e che, pertanto, rifugge di una verità tutta ideale.<sup>54</sup>

L'idillio, così come la fonte, ricalca esattamente questi schemi. Nel primo atto, dentro un paesaggio di sogno ai piedi di una cascata, al calar del crepuscolo Kerven (Loti) fa la corte a Mahénu, una sedicenne orfana con padre adottivo. Al secondo atto, in casa di Mahénu, lei «non è più quella»; rinforza la vicenda d'amore impossibile il personaggio di Téria, divenuta folle in seguito all'abbandono del fratello di Loti (poi morto): simbolo vivente del triste destino delle *mésalliances* coloniali. Nel terzo atto, che si svolge sulla veranda della principessa Oréna ed è introdotto da un coretto incantatorio con vocalizzo finale di Mahénu a sipario chiuso, la partenza degli ufficiali viene annunciata. Kerven chiede alla ragazza di seguirlo, ma amici e parenti la dissuadono: verrebbe abbandonata. Mahénu rinuncia, il sipario cala sull'esotico coretto d'apertura, la cui linearità *naïve* è percorsa da tradizionali disegni ribattuti che, se mai vogliono alludere alla separazione definitiva degli amanti, lo fanno solo nel riferimento a una ritualità semplice e primitiva, poiché hanno rinunciato ad essere altrimenti 'informativi' (Es. 10). Anche qui la separazione sta per la morte, ma unicamente nello spazio letterario (nelle parole della principessa): l'amore è amore solo a Tahiti (non è esportabile); l'amore in terra esotica non è realtà ma una proiezione del desiderio; il viaggio è sogno, fantasmagoria: l'esperienza di un breve periodo di vacanza della ragione.

Con *Thaïs* di Massenet, nella seconda versione (1898), arriviamo all'ultima opera di questo percorso sempre più introdotto nella fine del secolo e torniamo alla *comédie-lyrique* (qui in 3 atti e 7 quadri): con un poema melico in versi liberi di Louis Gallet – il grande specialista del libretto esotico francese (*La Princesse jaune*, *Djamileb*, *Le Roi de Lahore*) – e con un'altra fonte alta contemporanea, il romanzo di Anatole France del 1889.<sup>55</sup> Proprio nel romanzo il viaggio esotico riceve la sua consacrazione *décadente* di viaggio verticale e sdoppiato, alle radici della coscienza: nella discesa all'inferno di un monaco (già giovane scapestrato) sempre più irretito nelle tentazioni della carne, in quanto speculare al viaggio interiore di una prostituta (già pura, perché convertita al cristianesimo nell'infanzia) che dagli abissi del peccato, con l'incontro fatale, sale alle vette dell'estasi mistica.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Per tutti questi argomenti e per ampie illustrazioni delle fonti si veda SOZZI, *Immagini del selvaggio*, rispettivamente pp. XII-XIV, 87, 95-97; la citazione a p. 307.

<sup>55</sup> Su *Thaïs* di Massenet si veda (anche per la ricca bibliografia) J. MAEJIDER, *Sesso e religione nell'Alessandria decadente: Thaïs di Louis Gallet e Jules Massenet*, in *Jules Massenet: Thaïs*, p. d. s. a cura di M. Girardi, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 2002, pp. 71-91.

<sup>56</sup> HUBNER, *French Opera at the Fin de Siècle*, pp. 135-159, individua in *Thaïs* il tipo della

Les chants recommencent au loin

Soprani And.no animé

Tenori Très loin

Ti - hi hu - ra té - ié i - te va - i to - él to - él

Ti - hi hu - ra té - ié i - te va - i to - é to - él

Le rideau se ferme lentement.

Te ha - mu - ri té ma - ta - i ho hi - ro - é I ta o to no a na

Te ha - mu - ri té ma - ta - i ho hi - ro - é I ta o to no a na

Plus lent.

hoi au é I te o né a u a

hoi au é I te o né a u a

Es. 10. *L'Île du rêve / idylle polinésienne / de / Pierre Loti / André Alexandre et Georges Hartmann / musique / de / Reynaldo Hahn, Paris, Heugel, 1897, p. 140.*

È un doppio percorso, dunque, che sprofonda nell'interiorità più peccaminosa per il santo e recupera nella travagliata l'idea medievale del viaggio al Paradiso (la fonte di France era in effetti medievale): due itinerari incrociati, inversamente influenti, che nell'opera fanno perno sulla *Méditation*, l'interludio tra il primo e il secondo quadro del secondo atto, come punto di volta del procedere reciproco (Fig. 1). L'ambiente è quello dell'Alessandria corrotta del III secolo dopo Cristo; prima e dopo, il deserto. La donna è la seduttrice,

«cortigiana spirituale»: non perduta e quindi mai redenta. Ma se la donna in queste opere è una proiezione dell'uomo, le due ipotesi possono essere entrambe vere: ragazza (forse) pia nella *fabula*, Thaïs appare in tutto donna tentatrice e poi redenta nella proiezione maschile (nella musica e sulla scena).

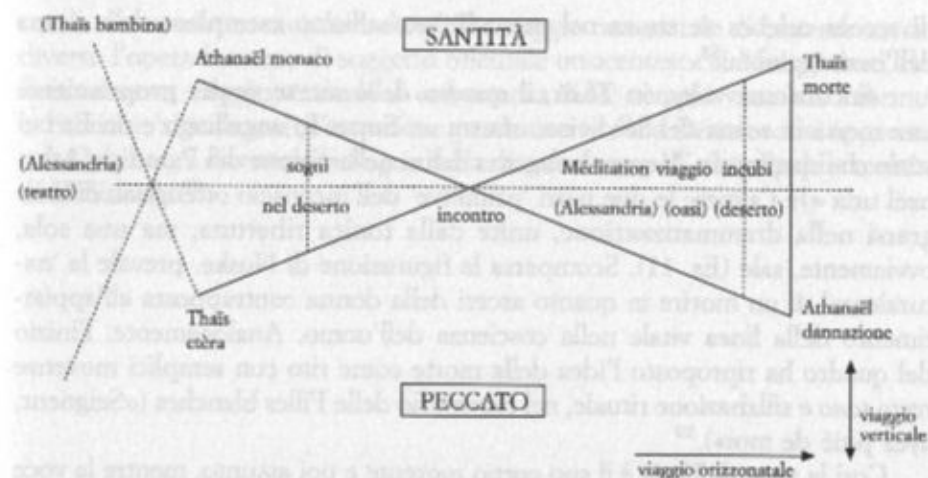


Fig. 1.

l'uomo il puro (come in *Samson et Dalila* e in *Hérodiade*), ma i ruoli poi si reinvertono: nel corso di ripetute, compulsive frizioni del sacro e del profano l'uomo precipiterà preda degli istinti, la donna si salverà attraverso un terreno martirio. La *femme fatale* muore purificata da tre mesi di malattia (per non parlare delle sevizie subite nel corso del viaggio nel deserto ad opera di un Athanaël sempre più frustrato).

La morte di Thaïs occupa tutto il terzo quadro: è un'agonia. Ed è una morte esemplare, una 'bella morte' come quelle secentesche descritte da Voltaire: circondata dalle compagne del monastero nel deserto, estatica sopra la melodia lunga lunga della *Méditation* in orchestra, una vera e propria assunzione (nella traduzione italiana del tempo: «S'apre il cielo! Io vedo gli angeli ed i profeti... vedo i santi!»).<sup>57</sup> È però un'estasi ormai lontana da quelle ottocentesche di amanti infelici: non condivisa ed anzi tanto più saliente in quanto alternativa a una dannazione maschile. Nella versione del 1894 la drammaturgia musicale ricalcava quella di altre opere incontrate fin qui: un *Ballet* grande di tentazioni e visioni ispirato alla *Tentation de Saint Antoine* di Flaubert era stato posto a ridosso della catastrofe. L'aspetto visionario e il contenuto tra mistico ed erotico ne facevano un oggetto tipico della *fin de siècle*. Comunque, anche nella versione meno scandalosa del 1898, quella fine

<sup>57</sup> Cfr. *Thaïs / Dramma lirico in 3 atti e 7 quadri / Parole di / Louis Gallet / dal romanzo di Anatole France / Traduzione italiana di / Amintore Galli / musica di / G. Massenet (spartito), Paris, Heugel, 1903, pp. 265 sg.*



di secolo celebra se stessa nel masochismo/sadismo esemplare della scena dell'oasi aggiunta.<sup>58</sup>

Ancora una volta, in *Thaïs*, il quadro della morte risulta propriamente una messa in scena del Sé diviso, ora tra un Super-Io angelicato e un Es bestiale che sprofonda. Mentre la ragazza delira nella visione del Paradiso, Athanaël urla «Je t'aime»; le due parti 'primitive' dell'inconscio ottengono di integrarsi nella drammatizzazione, unite dalla tonica ribattuta; ma una sola, ovviamente, sale (Es. 11). Scomparsa la figurazione di Noske, prevale la 'naturalità' di un morire in quanto asceti della donna contrapposta all'appiattimento della linea vitale nella coscienza dell'uomo. Analogamente, l'inizio del quadro ha riproposto l'idea della morte come rito con semplici moventi *recto tono* e sillabazione rituale, nel mormorio delle Filles blanches («Seigneur, ayez pitié de moi»)<sup>59</sup>.

Così la voce di Thaïs è il suo corpo morente e poi assunto, mentre la voce di Athanaël sigla in scena la 'morte' della sua anima. E *Thaïs*, *comédie lyrique*, ha il suo lieto fine: dove la donna orientale (il desiderio rimosso e proiettato dell'autore) con lo scambio di ruoli tra i due protagonisti viene a coincidere

Thaïs  
Albino et les filles blanches  
se rapprochent de Thaïs expirante

Athanaël Ah! le ciel!... Je vois Dieu!

(elle meurt)

Mor - te! pi - tié!

Es. 11. *Thaïs / Comédie lyrique / de / Louis Gallet / d'après le roman d'Anatole France / musique de / J. Massenet*, Paris, Heugel, 1894, pp. 559 sg., da 269<sup>2-5</sup> a 270<sup>1</sup>.

<sup>58</sup> Con riferimento alle tesi sostenute da Jürgen Wertheimer nel libro *Don Giovanni e Barbablù* già citato.

<sup>59</sup> Cfr. *Thaïs / Comédie lyrique / de / Louis Gallet / d'après le roman d'Anatole France / musique de / J. Massenet* (partitura), Paris, Heugel, 1894, p. 531, 255<sup>5-6</sup>.

con la sua coscienza morale 'buona'. Da viaggio orizzontale di conoscenza del diverso l'opera francese di soggetto orientale ottocentesca si è fatta ormai, definitivamente, viaggio verticale di conoscenza di sé: non più vincolata a formule ritmiche 'significanti', l'attrazione per la morte della *Décadence* si appresta, con Debussy, a diventare la lingua della dissoluzione nell'«impalpabile morte» di Méliande.<sup>60</sup>

PARTI TERZA  
MADAMA BUTTERFLY:  
LE STRATEGIE  
DELL'ESOTISMO PUCCINIANO  
E L'INTERPRETAZIONE

<sup>60</sup> Sull'argomento si veda V. JANKÉLÉVITCH, *La Vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1968, pp. 125 sg.

INDICE

Abbreviazioni bibliografiche ..... Pag. V  
 Introduction / Introduzione ..... » VII

PARTE PRIMA

CONTESTI

ADRIANA BOSCARO, *Perché Nagasaki?* ..... » 3  
 JANN PASLER, *Political Anxieties and Musical Reception: Japonisme and the Problem of Assimilation* ..... » 17  
 MARIA IDA BIGGI, *La scenografia nei primi anni del Novecento* ... » 55

PARTE SECONDA

ORIENTALISMI NELL'OPERA FIN DE SIÈCLE

THEO HIRSBRUNNER, *Madame Chrysanthème: An Operetta by André Messager* ..... » 73  
 STEVEN HUEBNER, «Addio fiorito asib»: *The Evanescent Exotic* ... » 83  
 ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Uccidere il peccato: morti esotiche nell'opera francese fin de siècle* ..... » 129

PARTE TERZA

MADAMA BUTTERFLY:  
 LE STRATEGIE DELL'ESOTISMO PUCCINIANO  
 E L'INTERPRETAZIONE

ARTHUR GROOS, *Madama Butterfly Between Comedy and Tragedy* » 159

FRANCESCO ROCCO ROSSI, <i>Genesi e dialettica dei Leitmotive nel duetto d'amore</i> .....	Pag. 183
GIORGIO PAGANNONE, <i>Come segmentare Madama Butterfly? L'opera sotto la lente dell'analista</i> .....	» 199
JAMES HEPOKOSKI, «Un bel dì? Vedremo!»: <i>Anatomy of a Delusion</i> .....	» 219
ROGER PARKER, <i>The Act I Love Duet: Some Models (Interpretative and Otherwise)</i> .....	» 247
DAVID ROSEN, «Pigri ed obesi Dei»: <i>Religion in the Operas of Puccini</i> .....	» 257

## PARTE QUARTA

## QUALE BUTTERFLY? VERSIONI E EDIZIONE CRITICA

LINDA B. FAIRTILE, <i>Revising Cio-Cio-San</i> .....	» 301
DIETER SCHICKLING, <i>Criteri per un'edizione critica di Madama Butterfly</i> .....	» 317
INO TURTURO, <i>Puccini interprete di Madama Butterfly e l'edizione critica</i> .....	» 325

## PARTE QUINTA

## LA RICEZIONE

ALEXANDRA WILSON, <i>A Frame Without a Canvas: New Perspectives on the Reception of Madama Butterfly</i> .....	» 349
MICHELA NICCOLAI, «Ob Fior di the, t'amo, credi a me!»: <i>Aspetti della ricezione del mito-Butterfly nella canzone e nell'operetta fino agli anni Trenta</i> .....	» 375
LAURA BASINI, <i>Puccini's Humming Chorus with Jean-Pierre Ponnelle</i> .....	» 393
Indice dei nomi .....	» 405

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA  
BIBLIOTECA DI AREA UMANISTICA



8 300 00014352

ISBN 978 88 222 5780 2