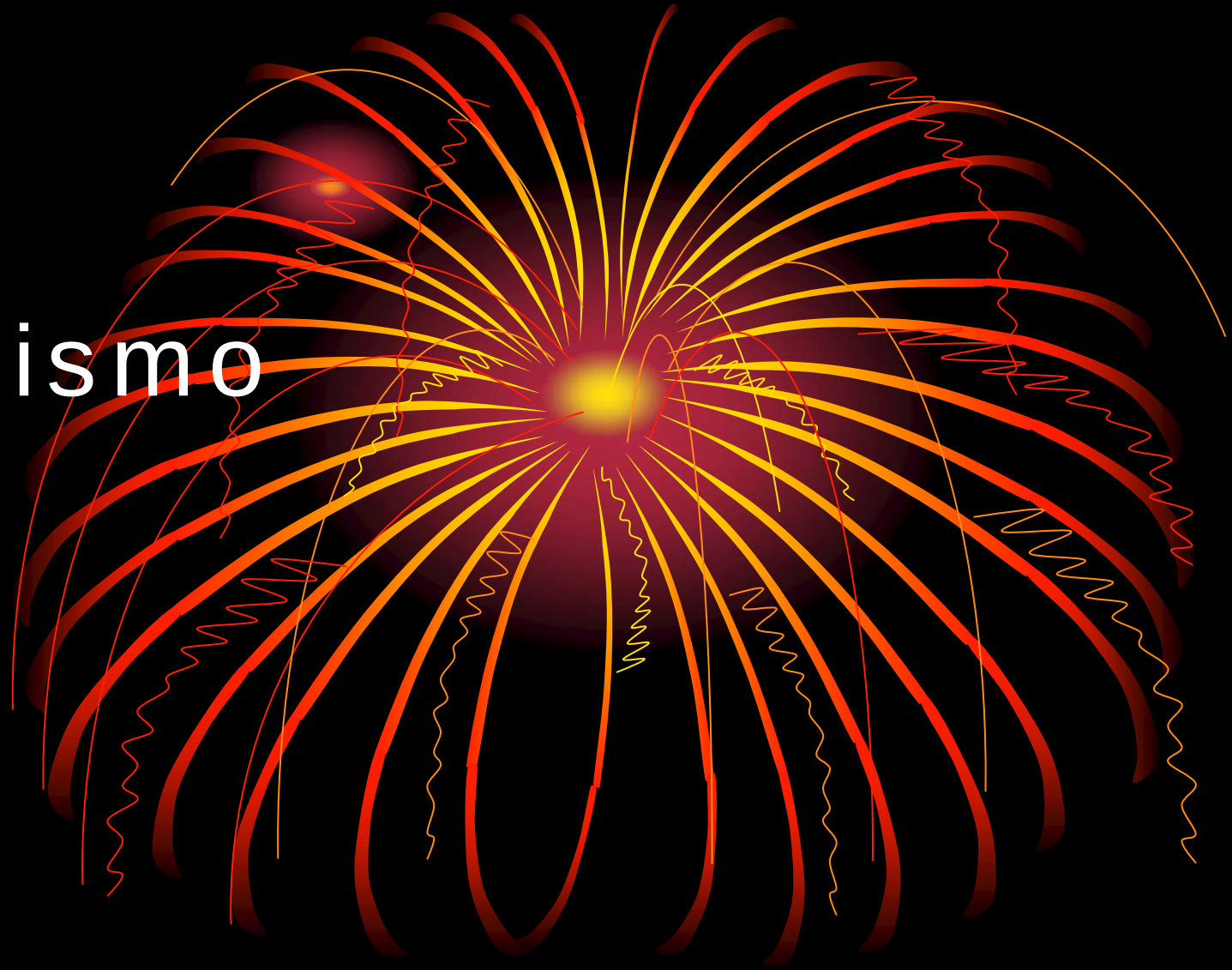


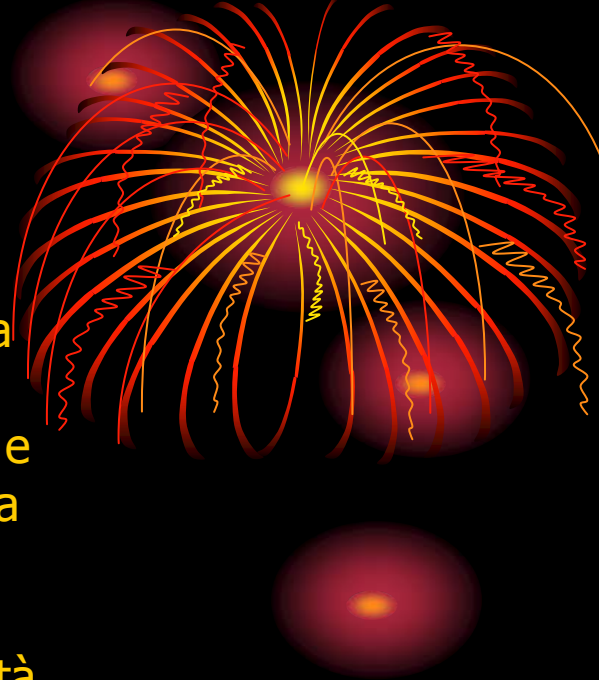
Esotismo



La poetica del vago e dello sfumato che caratterizza l'arte impressionista rivelava una forte fascinazione per i paesi lontani e per le epoche lontane (antichità pagana, cristiana, civilizzazione celtica).

La politica colonialista, così come le *Expositions Universelles*, ma anche l'attrazione per i paradisi naturali, come la Polinesia di Gauguin, non potevano che favorire la ricerca estetizzante, presso le civiltà orientali raffinate, dal fascino sensuale e spirituale, un succedaneo di ciò che si poteva più trovare nella tradizione cristiana dell'Europa. Le antiche civiltà dell'India, del Giappone dell'Oriente islamico – che torna nell'arte e nella musica attraverso i suoi arabeschi o la stilizzazione, la ieraticità bizantina – saranno in tal modo i fondali dei romanzi esotici e colorati di Calude Farrère e Pierre Loti, delle opere di Puccini (*Madama Butterfly*, *Turandot*), di Roussel (*Padmavati*), di Alfano (*Sakuntala*), o di opere mistiche di Gustave Holst (*The nuage messenger*).

I due concerti di musica russa durante l'Esposizione Universale di Parigi nel 1889, non meno dell'esibizione dell'orchestra indonesiana (*gamelan*) programmata negli stessi giorni, aprono nuovi orizzonti sonori, cui si aggiungono le suggestioni derivanti da un rinnovato interesse per l'antica Grecia (dagli scavi di Troia alla riesumazione delle Olimpiadi).

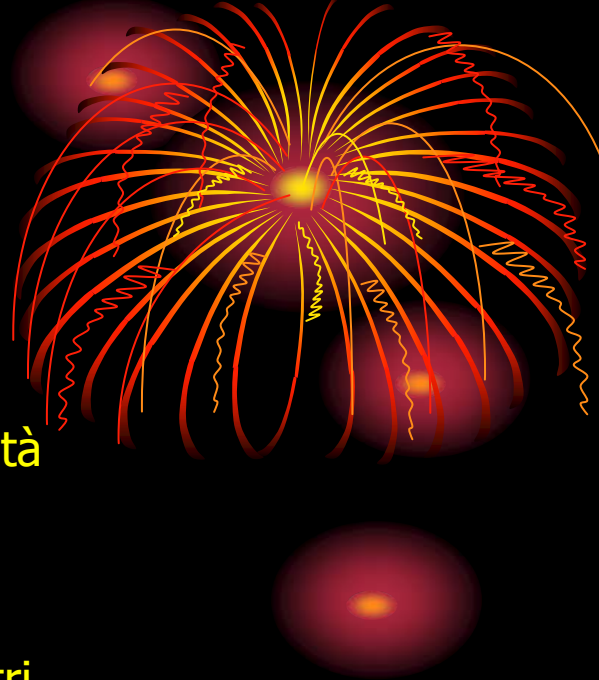


Lo “spagnolismo” in musica

Con le *Estampes*, cominciava la maturità di Debussy nell'ambito della letteratura pianistica: il compositore tendeva ormai alla combinazione di sonorità. In *Pagodes*, egli ci portava in Indonesia, a Bali. Il piano evoca le sonorità del gamelang balinese: gong, campane, cimbali, poi ricchi giochi di sovrapposizioni ritmiche. Il tema principale è in gamma pentatonica di ispirazione asiatica.

Con lo stesso spirito di suggestione, Debussy ricorse ad altri processi musicali per i brani seguenti, come ad esempio il ritmo di habanera ci evoca i ricordi melanconici di una tiepida notte andalusa, mentre le canzoni popolari francesi *Nous n'irons plus au bois* et *Do, do, l'enfant do...* evocano un pomeriggio temporalesco in Francia.

Accanto a tali orientamenti di Debussy, troviamo la fascinazione raveliana per la terra di Spagna. Se quella della sfolgorante partitura di *Iberia* (*Images*, 1906-1912) di Debussy è solo una Spagna di pura fantasia, quella di Ravel, nato da padre svizzero e madre spagnola, assume la valenza di paesaggio dell'anima.



Don Quichotte

di Jules Massenet (1842-1912)

libretto di Henri Cain, dalla commedia
omonima di Jacques le Lorrain e
da Cervantes

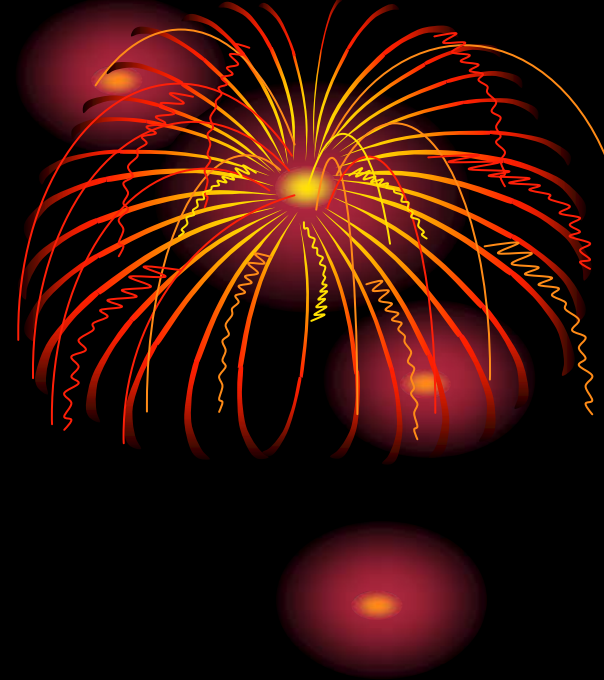
Comédie héroïque in cinque atti

Prima:

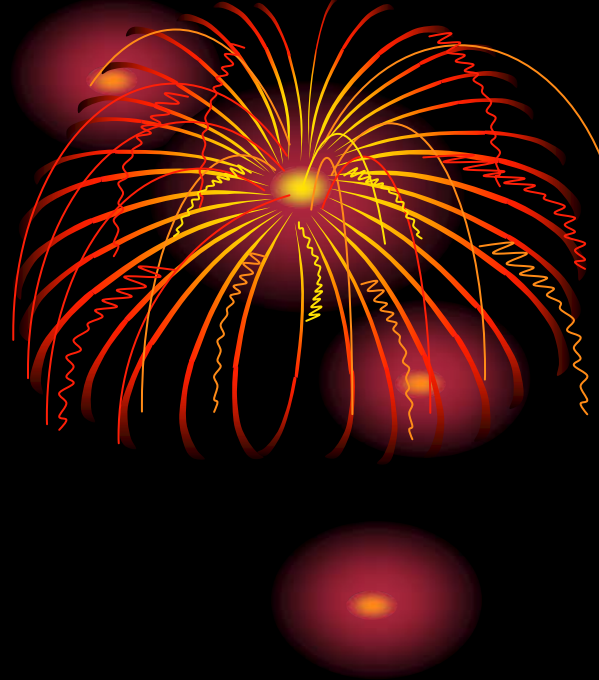
Montecarlo, Opéra, 19 febbraio 1910

Personaggi:

Dulcinée (Ms), Don Quichotte (B), Sancho (B),
Pedro (S), Garcias (S), Rodriguez (T), Juan
(T); banditi, servi, nobili, amici di Dulcinea



Giunto alle soglie della settantina, Jules Massenet si sentì irresistibilmente attratto dalla figura di Don Chisciotte, non tanto quale emblema di una moralità epico-visionaria, quanto come incarnazione di una classicità, eroica e sublime, che ormai volgeva al tramonto. La stesura del libretto fu affidata a Henri Cain, il quale trasse ispirazione, oltre che da Cervantes, dalla *pièce* teatrale omonima di Jacques le Lorrain, andata in scena a Parigi il 3 aprile 1904. Nell'opera confluirono inevitabilmente solo poche scene del capolavoro di Cervantes e, infedeltà forse più grave, un rilievo sproporzionato fu concesso al personaggio di Dulcinea, che con Massenet acquistò tratti sensuali e fascinosi un poco incongrui.



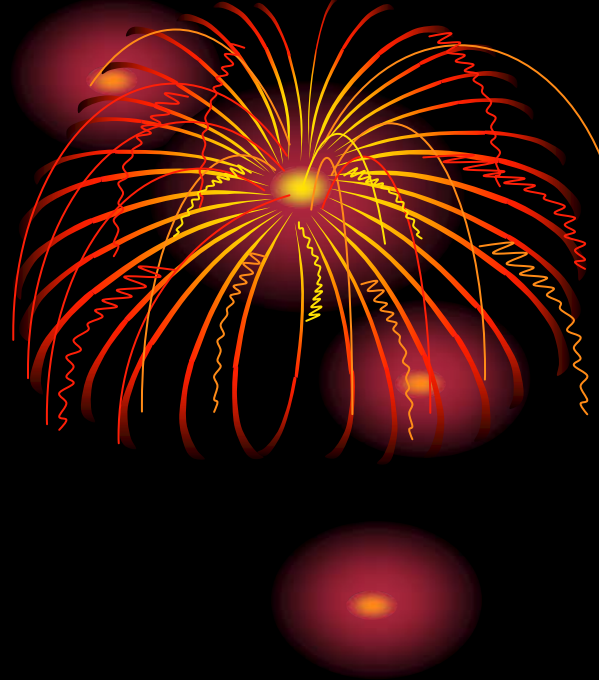
- Una scena di 'colore locale' apre il primo atto, cui segue l'entrata di Don Chisciotte accompagnato dal fedele Sancio, che si appresta a fare una serenata alla bella Dulcinea. L' *hidalgo* viene interrotto da un rivale che lo sfida a duello, ma la tenzone è evitata dalla stessa Dulcinea, che ordina a Don Chisciotte di riportarle una collana rubata da alcuni briganti. Nel secondo atto assistiamo alla più celebre avventura di Don Chisciotte, la battaglia contro i mulini a vento; nel terzo atto il nostro eroe si batte contro i briganti e riconquista, non con la forza della spada ma per merito della propria eloquenza, la preziosa collana. Durante una grande festa (atto quarto), Don Chisciotte riporta a Dulcinea la collana e chiede la sua mano, suscitando l'ilarità generale; la donna lo respinge, ma ne è al contempo impressionata e lo congeda con dolcezza. L'atto si chiude su Sancio che arringa sdegnato gli astanti, poiché poc'anzi hanno malamente canzonato 'il cavaliere dalla lunga figura'. Atto quinto: Don Chisciotte sta morendo, per stanchezza, per malinconia e per il rifiuto di Dulcinea. Prima di spirare dona al fedele scudiero l'isola che gli ha promesso: è l'isola dei Sogni. Sancio piange disperato.



Fra le gemme della partitura vanno senz'altro ricordate la serenata di Don Chisciotte nel primo atto (che sarà riutilizzata per uno dei più riusciti interludi dell'opera) e il malinconico duetto di Dulcinea e dell' *hidalgo* ("O toi dont les bras sont plus frais que la mousse"). Suggestivo è anche il modo in cui Massenet rende l'epico-grottesca battaglia contro i mulini a vento (con un accorto uso dello xilofono per simulare il movimento delle pale); teatralmente molto efficace la cangiante introduzione al quarto atto, con la languida aria di Dulcinea "Lorsque le temps d'amour". A cominciare da Šaljapin, storico primo interprete del ruolo, i risvolti malinconici e sognatori che caratterizzano il protagonista reinventato da Massenet hanno sempre esercitato un notevole fascino sui 'basso-baritoni', ossia sugli interpreti che riuniscono in sé le caratteristiche del 'basso profondo' e del 'basso cantante'. Forse di minore originalità la resa musicale di Sancio (i rimandi a Leporello e a Falstaff si sprecano); la sua figura offre comunque notevoli opportunità a un 'basso-baritono' che sappia anche essere un grande attore.



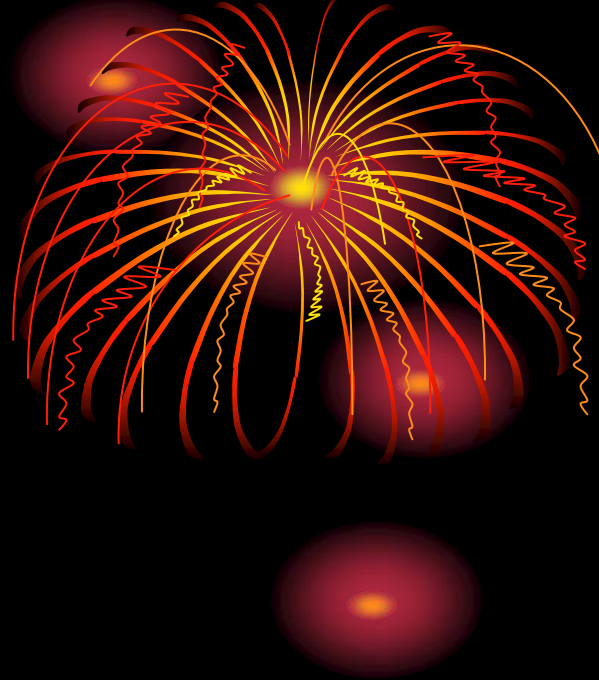
Come afferma Guido Salvetti, nelle prime opere di Ravel, ispirate alla Spagna, come *Habanera*, 1895, poi orchestrata per la *Rhapsodie espagnole* del 1907, *Alborada del gracioso*, in *Miroirs* del 1905..., « lo spagnolismo ha valori timbrici evocativi e sensuali (risonanze di pedale pianistico, preziosità armoniche, eccetera), si venne poi sempre meglio chiarendo che la predilezione di un ritmo fortemente accentato, simmetrico, perfettamente congegnato. Nella bottega dell'orologiaio di Toledo il ritmo meccanico degli orologi è, ad esempio, il vero motivo conduttore della vicenda, così come nel travolgente sinfonismo del *Bolero* l'ossessiva ripetizione della stessa melodia e il gigantesco *crescendo* orchestrale vengono portati al parossismo da un ostinato ritmico »^[1].



^[1] Guido SALVETTI, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, coll. Biblioteca di cultura musicale. Storia della musica, (1/1977), 1991, p. 69-70.

Lo “spagnolismo” di Ravel

Come afferma Guido Salvetti, nelle prime opere di Ravel, ispirate alla Spagna, come *Habanera*, 1895, poi orchestrata per la *Rhapsodie espagnole* del 1907, *Alborada del gracioso*, in *Miroirs* del 1905..., « lo spagnolismo ha valori timbrici evocativi e sensuali (risonanze di pedale pianistico, preziosità armoniche, eccetera), si venne poi sempre meglio chiarendo che la predilezione di un ritmo fortemente accentato, simmetrico, perfettamente congegnato. Nella bottega dell'orologiaio di Toledo il ritmo meccanico degli orologi è, ad esempio, il vero motivo conduttore della vicenda, così come nel travolgente sinfonismo del *Bolero* l'ossessiva ripetizione della stessa melodia e il gigantesco *crescendo* orchestrale vengono portati al parossismo da un ostinato ritmico »^[1].



^[1] Guido SALVETTI, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, coll. Biblioteca di cultura musicale. Storia della musica, (1/1977), 1991, p. 69-70.

Maurice Ravel
Rhapsodie espagnole (1907)

1. Prélude à la nuit
2. Malagueña
3. Habanera
4. Feria

Per la prima volta emerge l'interesse per il mondo iberico.
Accanto a un raffinato gusto armonico, già presente nelle sue di fine secolo si delineano i tratti della sua maturità stilistica nella spiccata tendenza alla linearità melodica rapportata ai modelli classici e preclassici

Bolero di Maurice Ravel (1928)

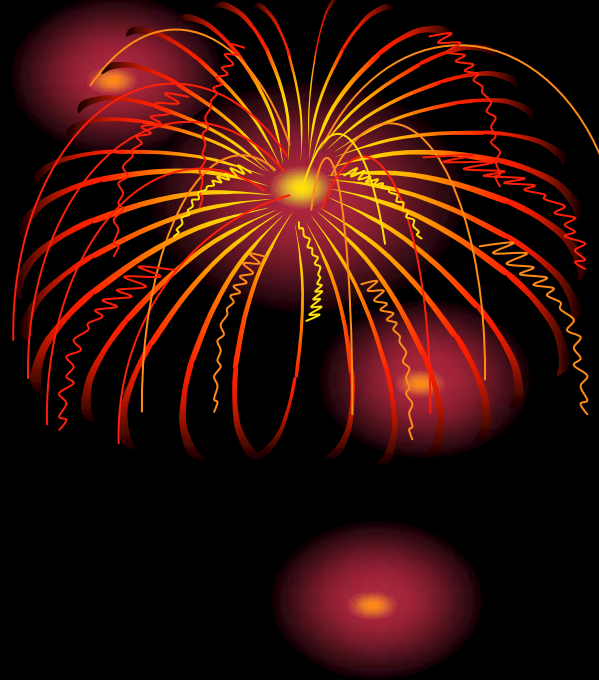


Batteria di percussioni



Tema A

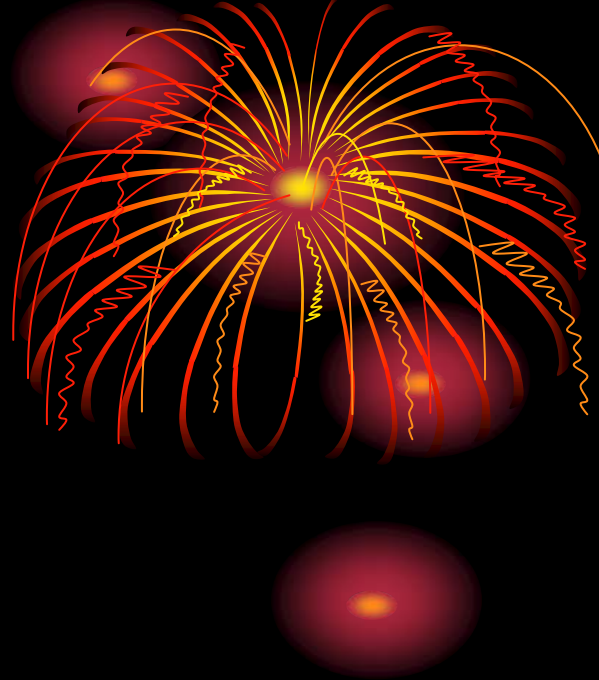
Per secoli, l'arte dei popoli 'primitivi' fu conosciuta in Occidente soprattutto come prodotto coloniale e attirò l'attenzione sia per il suo valore di curiosità che per il suo valore venale quando era realizzata con materiali preziosi (nel 1520 Dürer si entusiasmò per i tesori aztechi spediti all'imperatore Carlo V [vedi Asburgo] dalle "nuove terre dell'oro"). Sebbene l'idea del "nobile selvaggio" non corrotto dalla civiltà occidentale abbia avuto un certo seguito nel XVIII secolo, bisogna aspettare gli anni Novanta del XIX secolo perché il primitivismo abbia un impatto significativo sull'arte occidentale - con l'opera di Gauguin, che tentò di fuggire dal "morbo della civiltà" tra i nativi di Tahiti. Dal 1905 circa molti altri artisti d'avanguardia seguirono il suo esempio di coltivare l'arte primitiva come fonte d'ispirazione, trovando in essa una vitalità e una sincerità che ritenevano fosse stata espulsa dall'arte occidentale.

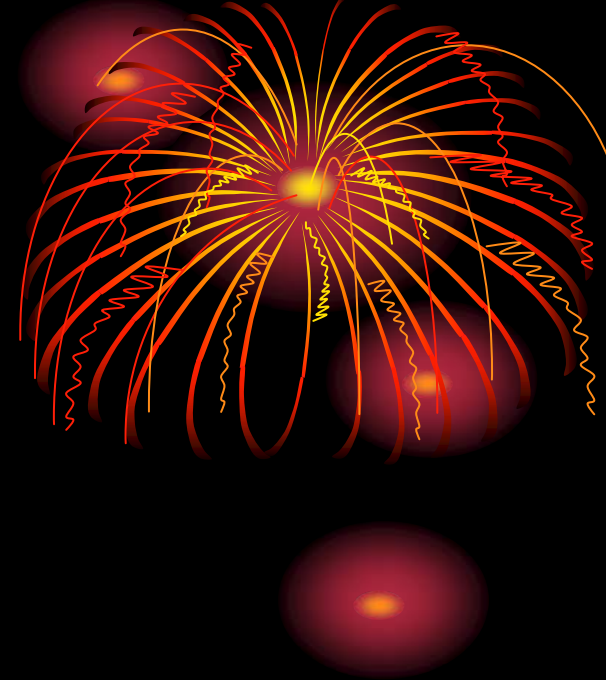




Di solito seguirono Gauguin più nello spirito che nel corpo, anche se Nolde e Pechstein, per esempio, visitarono l'Oceania. A Parigi molti artisti collezionavano maschere africane (che potevano essere comprate per poco prezzo nei negozi di curiosità); tra questi Derain, Matisse, Picasso e Vlaminck; la loro influenza è particolarmente evidente nelle *Damoiselles d'Avignon* di Picasso, il dipinto che sta a fondamento del cubismo. Altri artisti studiarono l'arte primitiva nei musei -Henry Moore, per esempio, rimase impressionato dalle potenti forme monolitiche della scultura maya che vide al British Museum.

Tale “appropriazione” visiva della cultura dei popoli “primitivi” è stata a volte interpretata come una specie di sfruttamento, simile a quello degli schiavi o delle risorse da parte delle potenze coloniali. Comunque alcuni artisti moderni sembrano essersi accostati all'arte primitiva con uno spirito ben lontano dal cinismo o dall'opportunismo. Per esempio, nel 1931 i surrealisti usarono l'arte tribale nella loro mostra parigina 'La verità su le colonie', che rappresentava una protesta contro la recente apertura di una mostra ufficiale che celebrava il colonialismo francese.

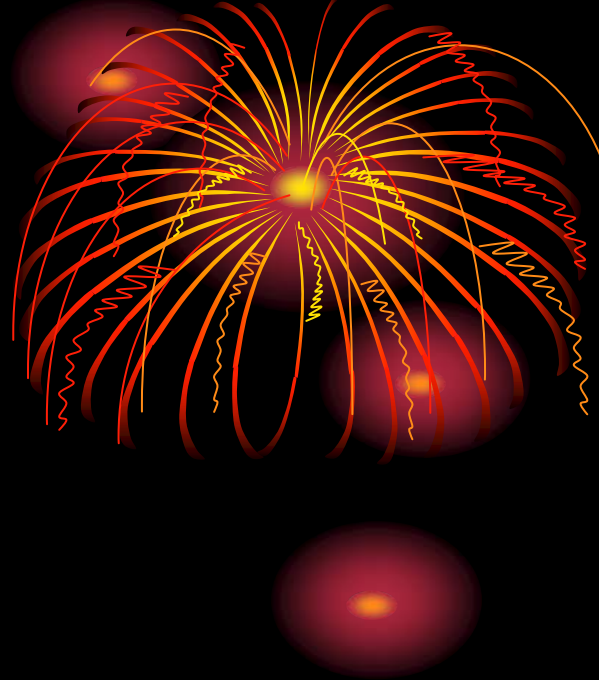




I Russi a Parigi:

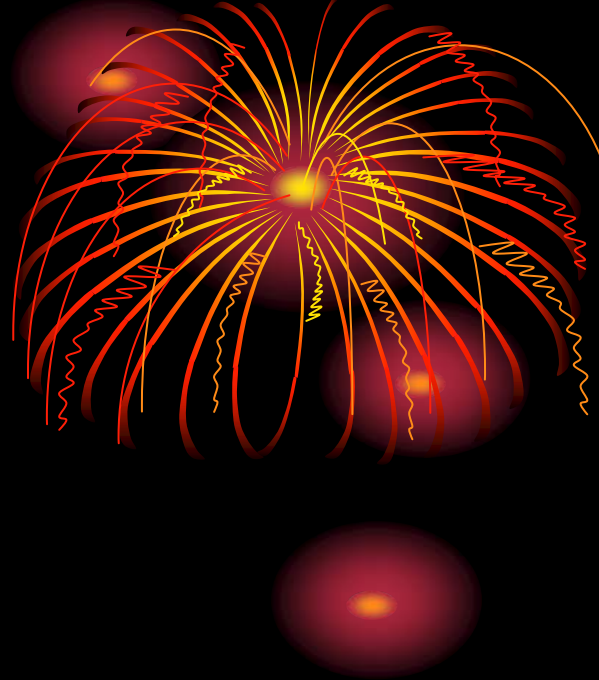
- l'arrivo a Parigi di N. Rimskij Korsakov (per l'Esposizione Universale del 1889)
- la prima parigina del *Boris Godunov* (1908)
- Diaghilev e le stagioni dei Ballets Russes (vedi file pdf)

In Francia circolavano anche musiche, biografie e studi critici su autori russi, nell'ambito di una più generale curiosità per quella cultura; l'avvicinamento tra i due paesi è anche politico, grazie all'alleanza franco-russa siglata a Parigi nel 1897 dallo zar Nicola II in persona. Per i compositori francesi e per il pubblico di fine Ottocento e dei primi del Novecento, la musica russa si associa all'idea di un Oriente fiabesco e sensuale evocato nei poemi sinfonici di Rimskij-Korsakov (*Schéhérazade*, di cui sarà creata una coreografia nell'ambito dei Ballets Russes) e di Balakirev. In questo contesto operano Maurice Ravel, Maurice Emmanuel e, qualche anno dopo, Jacques Ibert. Ravel, suggestionato dalle atmosfere fiabesche orientali e dal personaggio di Shahrazad, compone dapprima un'ouverture per un'opera che poi non scriverà, indi mette in musica tre poesie in versi liberi dell'amico Tristan Klingsor (pseudonimo di Léon Leclère), pubblicate nel 1903 nella raccolta *Shéhérazade*, che comprende cento poesie.



Agrandissement photographique d'après un tirage d'Eugène Druet
0,23 m ; 0,365 m
B.N., Opéra
© Sesam, Paris, 2001

Le mille e una notte (in lingua araba كتاب ألف ليلة و ليلة Kitāb Alf Layla wa-Layla, in lingua persiana هزار و یک شب Hezār-o Yek Šab); è una ricca raccolta di novelle orientali, di varia ambientazione storico-geografica e di differenti autori. È centrata sul re persiano Shāhrīyār, che, essendo stato tradito da una delle sue mogli, ha deciso di uccidere sistematicamente le sue spose al termine della prima notte di nozze. La bella Sharāzād, andata in sposa al re, escogita un trucco per salvarsi: ogni sera racconta al re una storia, rimandando il finale al giorno dopo. Va avanti così per mille e una notte; e alla fine il re, innamoratosi, le rende salva la vita. Ciascuna delle storie principali delle Mille e una notte è quindi narrata da Sherazad; e questa narrazione nella narrazione viene riprodotta su scale minori, con storie raccontate dai personaggi delle storie di Shehrazad, e così via.





Questo espediente narrativo, che ancora oggi ha nelle Mille e una notte uno dei suoi casi d'uso più illustri, può essere paragonato a quello del teatro nel teatro che giunge attraverso Shakespeare fino a Pirandello e soprattutto Boccaccio, il quale è stato il primo a portare questo tipo di narrazione in Europa, dove la narrazione "interna" serve in molti casi a chiarire le posizioni dei protagonisti.

SCHÉHÉRAZADE

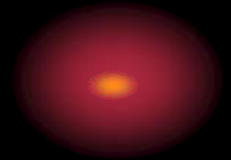
Drame chorégraphique in un atto di Léon Bakst
(in realtà di Alexandre Benois)
Prima rappresentazione:
Opéra de Paris, 4 giugno 1910

Coreografia:
Michel Fokine

Interpreti principali:
Ida Rubinstein, Zobeïde
Vaslav Nijinsky, le nègre favori

Musica:
Nicolas Rimsky-Korsakov
Direzione:
Nicolas Tcherepnine

Decorì e costumi:
Léon Bakst



Schéhérazade
Michel Fokine et Véra
Fokina

Maurice Ravel

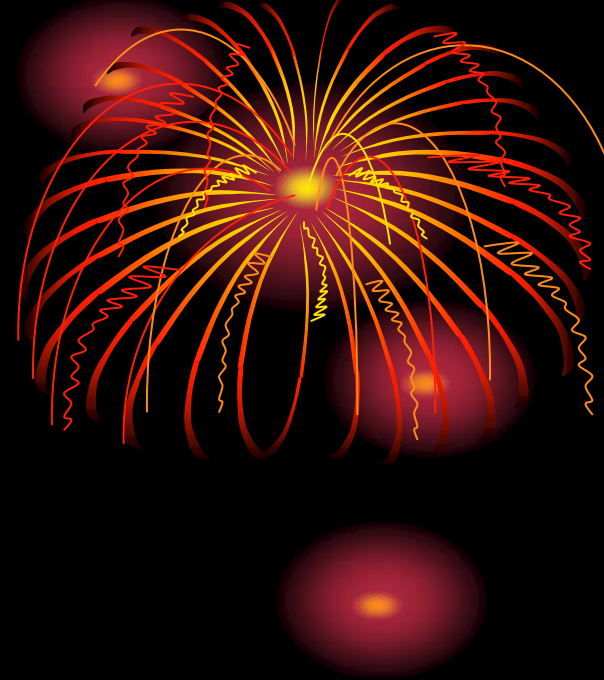
SHÉHÉRAZADE (1899)

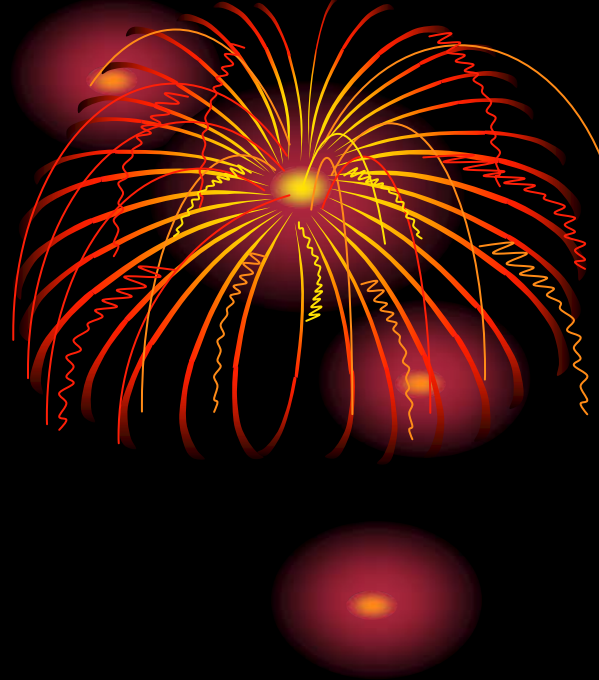
Trois Poèmes de Tristan Klingsor

1.Asie

2.La flûte enchantée

3.L'indifférent





orientalismo

giapponismo

cineserie