

Giorgio Pestelli
Lectio Brevis
L'esotismo nell'Aida di Giuseppe Verdi

Quando *Aida* va in scena al Teatro dell'Opera del Cairo il 24 dicembre 1871, l'esotismo in musica – inteso come tentativo di completare con la musica la descrizione scenica di un ambiente remoto o favoloso – aveva già una rispettabile tradizione cui conviene accennare brevemente.

Nell'“Opera seria”, lo spettacolo ancora preminente per tutto il Settecento, l'esotismo si limitava per lo più all'apparato scenico: Persia, India, Cina ecc. solo nella menzione dei luoghi geografici dell'azione, sui quali la musica scorreva indifferente; in generi operistici meno aulici e meno codificati, come il balletto o l'“Opera buffa”, si insinuano connotazioni esotiche più marcate, suggerite da quegli “usi e costumi” di paesi extraeuropei che le descrizioni dei gesuiti e la letteratura di viaggi facevano circolare in Europa. *Le bourgeois gentilhomme* di Molière e Lully, *Opéra-ballet* del 1670, contiene una caratteristica “scena turca”; un altro *Opéra-ballet*, *Les Indes galantes* di Rameau (1735, replicato 350 volte nel corso del secolo), sullo scorrere di musica schiettamente francese alternava quattro scenari, Turchia, Perù, Persia, America; la quarta *Entrée* dal titolo *Forêts paisibles* si era ispirata a uno spettacolo di danza che due nativi della Louisiana avevano presentato al Théâtre Italien nel 1725, avvenimento di cui si parlò a lungo in quella Parigi che era una sorta di laboratorio di adattamenti e integrazioni culturali. Sul versante operistico, il genere più flessibile era quello dell'*Opéra comique*, ovvero del *Singspiel*, in quanto misto di elementi cantati e parlati; dopo la traduzione francese delle *Mille e una notte* di Antoine Galland (1704-1711), il racconto orientale stava diventando una fonte ricorrente, con gli spunti della donna reclusa nell'harem, luogo propizio a sollecitare erotiche fantasie, e il divieto di bere vino che forniva occasione a situazioni comiche e farsesche; in una produzione sovrabbondante, che comprende *I pellegrini alla Mecca* di Gluck del 1764 (in una scena un monaco itinerante si esprime in un linguaggio inventato e incomprensibile) e *La carovana del Cairo* di Grétry del 1784, un solo lavoro si può dire è vivo ancora oggi, *Il ratto dal serraglio* di Mozart del 1782. In queste opere si fa strada una sorta di “lessico musicale esotico” integrato nel contesto della musica europea, costituito da: scale musicali irregolari, pentafonica (scala cinese), o ripartita con intervalli diversi dai sette suoni stabiliti dalla regola; intervalli di quarta eccedente e seconda minore; semitoni adatti a esprimere mollezza sensuale; acciaccature che imitano il crepitio dei sonagli; ritmi bizzarri; strumenti particolari, come quelli delle bande giannizzere, le bande del Sultano note come “musica turca”: locuzione che indicava l'assieme di gran cassa, piatti, triangolo, flauti piccoli (cioè acuti), come ancora usata da Beethoven nel Finale della *Nona Sinfonia*. Questo lessico, rimasto in uso a lungo, era dunque un prontuario di “oggetti” esotici, di curiosità e di

spezie sonore, conosciuto e praticato dalla cultura dell'enciclopedismo illuminista.

Una trasformazione, che è anche un deciso salto di qualità, avviene fra la fine del Sette e i primi dell'Ottocento sotto la spinta di due grandi movimenti cui alludo in modo sommario. Perché un reale "sentimento della lontananza", del diverso, dell'esotico in senso proprio, potesse impadronirsi della musica europea, bisognava che entrasse in azione il romanticismo, con tutto quello che ha portato con sé come scoperta di nuovi strati della sensibilità; alludo al romanticismo musicale proprio, cioè tedesco in derivazione da Beethoven nel campo della musica strumentale, campo di sentimenti ineffabili senza il sostegno di parole e concetti precisi. Qualcosa come una nostalgia di paesi lontani già si avverte nella Serenata di Pedrillo nel *Ratto dal serraglio* di Mozart ("Im *Mohrenland gefangen war ein Mädchen hübsch und fein*": "Nella terra dei mori era prigioniera una fanciulla graziosa e cara"); ma è vero che Mozart aveva antenne speciali; in verità è sopra tutto negli anni successivi che affluisce una nuova vena in cui lontananza e diversità si mescolano con la magia: e sono le musiche di Mendelssohn per il *Sogno d'una notte d'estate* di Shakespeare, di Weber per *Turandot* e per *Oberon* e, per restare a cose più a portata di mano, basta rileggere la prima pagina delle *Kinderszenen* di Schumann, "Da luoghi e paesi lontani", dove il tocco di una armonia estranea fa lievitare a sorpresa la frase d'apertura in un mondo di fantasia e misteriosa lontananza. L'altro grande movimento è una conoscenza più approfondita e articolata del mondo extraeuropeo, a partire dagli anni della campagna d'Egitto di Napoleone I e poi sviluppata dall'espansione coloniale, in origine pura attività commerciale che diventa nella nuova temperie politica una ideologia nazionale.

Come sempre lettere e arti riflettono, o addirittura anticipano, questi nuovi fermenti, basti ricordare che nel 1829 escono *Les Orientales* di Victor Hugo, e che del 1834 sono le odalische di Delacroix e di Ingres. In musica, al principio, il livello è di levatura più modesta, più ingenua; ma bisogna ricordare una composizione, tra l'altro ben nota a Verdi, che ha segnato un momento e ha avuto molti imitatori, l'Ode sinfonica *Le Désert* del 1844 di Félicien David, conseguente a un viaggio in Marocco compiuto dal musicista francese con un gruppo di sansimoniani; l'esordio del lavoro fa sentire una nota fissa tenuta a lungo, certo per evocare l'orizzonte senza mèta del deserto; invece l'alba che sorge deve molto all'effetto della prima luce nella *Creazione* di Haydn; ma poi c'è il canto del muezzin, che tanto impressionò gli ascoltatori parigini della Sala Ventadour: canto coloratura su parole arabe vocalizzate liberamente, anche se ancora inquadrato in strutture metriche regolari, diciamo europee. Dal 1860 per un ventennio, a Parigi si ha una autentica esplosione di opere teatrali. di Grand Opéras in cinque atti su soggetti scontati, ma rivitalizzati dalla cornice esotica; ormai tutti i popoli della terra sono investiti di una disponibilità tragica, allo stesso modo della borghesia europea del

Settecento; nel linguaggio musicale si rinnovano i nessi, i colori, la sintassi armonica, tanto che uno stile esotico, garanzia di rinnovamento per un linguaggio musicale che dava segni di stanchezza, invade anche la musica assoluta di Sinfonie, Quartetti e Sonate. Un sommario elenco, di primato francese, vede affollarsi dopo il 1862 *Lalla Rook* ancora di David (da Thomas Moore, vicende di un principe indiano che sotto spoglie di menestrello canta romanze a una principessa), *La regina di Saba* di Gounod, *I pescatori di perle* di Bizet, *L'Africana* di Meyerbeer (come la precedente ascoltata da Verdi), *Guarany* di Gomez, *Aida* di Verdi, *Diamileh* di Bizet, *La Princesse jaune* di Saint-Saëns (con lo scenario del Giappone), *Il re di Lahore* di Massenet; negli stessi anni è notevole l'azione diffusa e penetrante delle Esposizioni Universali di Parigi, con l'importazione del *gamelan* giavanese che attrae Debussy; scrive il critico Julien Tiersot: "l'isola di Giava non è più nelle Indie orientali, si è trasferita a Les Invalides, a Place de la Concorde".

Naturalmente, gli esotismi delle diverse contrade in cui si svolgono le opere suddette e altre simili, non si differenziano tra loro e restano nell'ambito del pittoresco e del colore locale; in realtà, come si può immaginare, fino all'invenzione e all'impiego dei moderni mezzi di registrazione, non si può parlare di autenticità di ricostruzione; determinante qui non è il grado di autenticità, ma la funzione che l'esotismo assolve nel contesto drammatico di un'opera. E qui possiamo innestare la particolare presenza di elementi esotici nell'*Aida* di Giuseppe Verdi. Il Canale di Suez fu inaugurato il 17 novembre 1869, le prime trattative con Verdi risalgono alla primavera del 1870; il Kedivè d'Egitto pensava in origine alla composizione di una cantata celebrativa, ma la presenza del nuovo Teatro dell'Opera fece deviare il progetto verso un'opera di vaste dimensioni, specie per la pressione di Auguste Mariette, egittologo del Louvre che risiedeva al Cairo al servizio del Kedivè come responsabile degli scavi archeologici; sua la scelta del soggetto e delle scenografie, con la collaborazione di Camille Du Locle, già librettista del *Don Carlos* di Verdi e appena rientrato a Parigi da un viaggio in Egitto. La struttura dell'opera doveva essere quella del francese Grand Opéra in cinque atti, con scene grandiose, cori, balli integrati nell'azione; la costellazione dei personaggi era quella del triangolo amoroso convenzionale, con la passione fra tenore e soprano contrastata dalla gelosia di un'altra donna (mezzosoprano); in più, come quarto personaggio, il basso, nella parte del padre di Aida, quindi attuando il conflitto, anche questo tradizionale per Verdi, fra l'amore erotico e l'amore paterno. E' quindi curioso come Verdi, in un periodo in cui cercava soggetti non tradizionali, si sia adattato a una trama del tutto convenzionale; evidentemente, per il "nuovo", puntava sulla particolare novità dell'elemento esotico. Lo scenario di Mariette gli era piaciuto e Verdi fece anche cercare, mandando emissari al Museo Egizio di Torino, particolari autentici di cerimonie, rituali e costumi, secondo una fede positivista allora

diffusa sulla ricostruzione storica. In omaggio alla iconografia egizia, dove il flauto è con l'arpa lo strumento più rappresentato, impiegò in orchestra tre flauti, e ne voleva far costruire uno più basso del normale; poi vi rinunciò e si accontentò, per la famosa Marcia, di quattro trombe diritte (cioè senza pistoni) come suggerito dall'iconografia. E' anche da notare che l'esotico in sé era piuttosto estraneo alla musa di Verdi, sempre euro-italiana, salvo eccezioni di colore locale, come la scena degli ambasciatori saraceni nei *Lombardi alla prima crociata*, e la "Canzone del velo" nel *Don Carlos* con i suoi vocalizzi moreschi. Ma, appunto, più importante di tutto era il nuovo impiego dell'esotismo, con la collocazione strategica di quel colore nei punti intuiti come decisivi dal suo istinto drammatico.

Un primo accenno dell'abilità di Verdi nel rappresentare l'esotico con mezzi minimi, si ha nella miniatura del messaggero che arriva dai confini dell'Etiopia, "il sacro suolo dell'Egitto è invaso dai barbari etiopi": l'annuncio avviene su una nota fissa tenuta, evidente suggestione de *Le Desert* di David, a delineare uno spazio a perdita d'occhio. Nel finale del primo Atto il coro delle sacerdotesse canta dietro le quinte "Possente Fthà del mondo animator": l'impiego di languidi intervalli eccedenti, di un orientalismo ondulatorio sull'accompagnamento delle arpe, determina un tono musicale che si ripeterà in tanta musica da film su soggetti orientali. Un grado in più di questo livello illustrativo troviamo nel secondo Atto, con la scena nelle stanze di Amneris; s'intuisce che Radames sta per tornare vincitore e Amneris lo attende per celebrare le nozze; il suo canto, "Ah vieni, vieni amor mio, m'inebbria", senza particolari connotazioni esotiche, è un canto di amore rituale, canto di desiderio attizzato dai calori africani. Anche nella scena notturna sulle sponde del Nilo che apre il terzo Atto non ci sono elementi del lessico esotico e l'effetto straordinario della notte tropicale è tutto dovuto alla sua collocazione dopo il clamoroso finale dell'atto precedente: con ancora quel suono nell'orecchie, lo spettatore è immerso nel clima notturno semplicemente dall'orchestrazione: violini con suoni armonici in pianissimo, note leggere del flauto, Si bemolle e Si naturale che si alternano mentre il canto dei sacerdoti dentro il tempio risuona lontano e indistinto. Su questa via il luogo più pregnante di tutti, con il quale concludo, appare nel duetto fra Aida e Radames nel terzo Atto. Aida è sola e attende Radames, col pensiero alla patria da cui è stata deportata; il disegno dell'oboe che la conforta ha qualcosa della melodia di Ines nell'*Africana* di Meyerbeer, "Adieu mon doux rivage"; ma nell'aria che segue, "O cieli azzurri", il colore del Re minore con abbassamento del Do naturale basta a fissare una tinta esotica che avvolge di delicatezza il personaggio, in contrasto con l'aspetto monumentale e celebrativo dominante nell'opera; ancora più a fondo: nel duetto che segue la consueta "nostalgia per la patria lontana", diventa qualcosa di più, si trasforma in uno struggimento quasi corporeo verso la propria terra di altissimo valore emotivo e con pochi riscontri nell'opera in musica. Il genio teatrale di Verdi

s'impossessa dei mezzi linguistici dell'esotismo alla moda per staccare i personaggi dalla vita convenzionale del palcoscenico e illuminarli di quella verità che è l'asse portante della sua arte.