



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea in Lettere

Tesi di Laurea

**AUGUSTA HOLMÈS
TRA LETTERATURA E MUSICA**

Relatore: Prof. Raffaele Mellace

Correlatore: Prof. Nicola Ferrari

Candidato: Sabina Errile

Anno Accademico 2021/2022

A tutte le persone care che hanno creduto e sperato che io arrivassi anche a questa meta.

Indice

INTRODUZIONE	5
INTRODUCTION	6
I. BIOGRAFIA	7
1. Le origini	7
2. L'infanzia, la prima formazione, l'esordio	8
3. 1870: l'inizio di una nuova fase	12
II. CONTESTO LETTERARIO ESOTICO	22
1. L'ascesa al Parnaso.....	22
2. Augusta Holmès e le sue frequentazioni letterarie a sfondo esotico	25
2.1 La generazione prima di Augusta: Victor Hugo, Théophile Gautier, Alfred de Vigny, Émile Deschamps.....	26
2.2 I poeti della generazione di Augusta Holmès: Mallarmé, Cazalis, De Villiers De L'isle-Adam, Cros, Theuriot, Mendès, Judith Gautier	32
2.3 Un poeta speciale per Augusta: Louis de Lyvron.....	39
2.4. L'esotismo di Pierre Loti e dei fratelli Edmond e Jules de Goncourt.....	40
2.5 Le amicizie irlandesi di Augusta Holmès a Parigi: George Moore	45
III. CONTESTO MUSICALE ESOTICO	50
1. Verso l'affermazione di un romanticismo musicale francese: Hector Berlioz ed il wagnerismo.....	50
2. Il risveglio della musica francese fra tradizione e nuove tendenze: Camille Saint-Saëns e César Franck	53
3. L'incontro fra Letteratura e Musica nell'esotismo. Félicien David, il primo vero compositore esotico. 56	
4. Un passo indietro alla ricerca delle prime tracce di esotismo nella musica prima e dopo Félicien David	60
5. Il ruolo delle Esposizioni Universali nella musica e l'"oblio delle compositrici"	63
6. Augusta Holmès e Pauline Viardot, due artiste-donna, due generazioni a confronto	66
IV. L'INCONTRO DI AUGUSTA HOLMÈS CON L'ARTE FIGURATIVA	74
V. CONTESTO ESOTICO	80
1. Verso la definizione di un esotismo più profondo.....	80
2. L'esotismo prima dell'Ottocento.....	82
3. La visione ottocentesca dell'esotismo	86
4. Il ruolo delle Esposizioni Universali nella diffusione del gusto esotico.....	90

5. Alcune varianti dell'esotismo	96
VI. AUGUSTA HOLMÈS TRA LETTERATURA E MUSICA	106
1. Lo spazio in cui si realizza la completezza di Augusta	106
2. L' "oltre" in cui si realizza l'originalità di Augusta	108
3. La Patria, la Virilità di Augusta.....	110
4. La Femminilità ed il meraviglioso impasto con la virilità.....	112
5. Augusta Holmès: l'originalità di una donna.....	115
6. L'originalità di Augusta nelle sue opere esotiche.....	116
6.1 <i>Marche des Zouaves</i>	117
6.2 <i>La Chanson de Chamelier</i>	119
6.3 <i>Chant du Cavalier, La Chanson de la caravane, Danse d'almées e la Chanson persane</i>	122
6.4 <i>Astarté, Le Chant de l'ange Israfel e La Montagne noire</i>	127
LE OPERE DI AUGUSTA HOLMÈS	139
BIBLIOGRAFIA *	145
RIFERIMENTI ICONOGRAFICI	151

INTRODUZIONE

Questa tesi su Augusta Holmès, compositrice di origine irlandese nata a Parigi il 16 dicembre 1847 e ivi morta il 28 gennaio 1903, si propone di dimostrare quell'aspetto di originalità assoluta che emerge dall'analisi del rapporto tra Letteratura e Musica all'interno delle sue opere, privilegiando e soffermandomi su quelle a sfondo esotico.

Nel perlustrare il mondo di questa incredibile figura è per me obbligo citare due pubblicazioni la cui lettura è stata fondamentale nei pormi delle domande e cercare di portare un contributo alla conoscenza della figura di questa artista. I testi in questione sono *Augusta Holmès, l'outrancière* di Gérard Gefen e *Les Mélodies d'Augusta Holmès* di Brigitte Olivier.

L'analisi di cui sopra non può naturalmente non tener conto di quanto il passato abbia influito sulle creazioni artistiche della compositrice ma si propone di lanciare anche uno sguardo su quanto quest'ultime abbiano comunicato alle generazioni successive.

Se io, donna del XXI secolo, sento e colgo questa originalità, vuol dire che davvero questa artista ha creato qualcosa che va oltre il suo tempo ed è profondamente attuale ed universale come lo è una vera opera d'arte.

Dopo un accenno alla biografia di Augusta Holmès, con un occhio sempre rivolto agli eventi storico-coloniali, passo ad esaminare le manifestazioni artistiche, con una particolare attenzione a quelle "esotiche", nella letteratura, nella musica e nell'arte figurativa che in qualche modo hanno avuto un legame con l'artista e che con il loro intrecciarsi hanno creato le radici ed il contesto culturale-esotico in cui la compositrice ha vissuto. Mi soffermo dunque sulle composizioni artistiche di Augusta che più sono intrise di alcune varianti di questo fenomeno culturale sia nei testi che nella musica.

L'originalità di Augusta emerge dalle sue opere proprio dal modo in cui ella ci trasmette il suo vivere queste varianti.

INTRODUCTION

This thesis on Augusta Holmès, composer of Irish origin born in Paris on 16 December 1847 and died there on 28 January 1903, aims to demonstrate that aspect of absolute originality that emerges from the analysis of the relationship between Literature and Music within his works, privileging and dwelling on those exotic background.

In exploring the world of this incredible figure, I must mention two publications whose reading was fundamental in asking me questions and trying to make a contribution to the knowledge of the figure of this artist. The texts in question are *Augusta Holmès, l'outrancière* by Gérard Gefen and *Les Mélodies* d'Augusta Holmès by Brigitte Olivier.

The above analysis cannot, of course, fail to take into account how much the past has influenced the artistic creations of the composer but also aims to launch a look at what the latter have communicated to subsequent generations.

If I, a woman of the 21st century, feel and understand this originality, it means that this artist has really created something that goes beyond her time and is deeply current and universal as it is a true work of art.

After a mention of the biography of Augusta Holmès, with an eye always turned to the historical-colonial events, I pass to examine the artistic manifestations, with a particular attention to those "exotic" in literature, music and figurative art that somehow had a link with the artist and that with their intertwining created the roots and the cultural-exotic context in which the composer lived. I will therefore dwell on the artistic compositions of Augusta that are most steeped in some variations of this cultural phenomenon both in the texts and in the music.

The originality of Augusta emerges from her works precisely from the way in which she transmits to us her living these variants.

I. BIOGRAFIA

1. Le origini

Augusta Holmès, compositrice di origini irlandesi, nacque a Parigi il 16 dicembre 1847 e ivi morì il 28 gennaio 1903.

Il padre, ufficiale di cavalleria britannica che avrebbe combattuto a Waterloo, si chiamava Charles William Scott Dalkeith Holmes. Era nato a Londra il 17 luglio 1797 come riportato dai registri conservati nella parrocchia di St. Martin in the Fields,¹ ma era di origini irlandesi e possedeva terreni nella contea di Cork. In seguito alla crisi economica seguita alla carestia del 1847, vendette i suoi possedimenti e, come molti inglesi a quel tempo, si stabilì in Francia dopo aver nominato amministratore dei suoi affari Sir Edmund Head, Governatore Generale del Canada, che adempì a questo incarico attraverso il suo notaio. Charles Holmes, ottenuta la cittadinanza francese, aggiunse un accento grave sul cognome che dunque diventò Holmès. Nel 1827 sposò la scozzese irlandese Tryphena Anne Constance Augusta Shearer, più giovane di lui di 14 anni, presso l'ambasciata inglese a Parigi e compì con lei il viaggio di nozze in Italia con una carrozza, sfidando le strade che all'epoca erano infestate di briganti.² Tryphena pare fosse una donna molto bella e, nonostante ci siano versioni contraddittorie³ sull'approvazione o meno della passione per la musica della figliola Augusta, di certo però era molto sensibile all'arte nelle sue più svariate forme, soprattutto poesia e pittura, tanto che non mancò di ospitare nel suo salotto letterati, pittori e musicisti del calibro di Hector Berlioz.⁴

Vi sono due aspetti della vita dei genitori che contribuirono ad arricchire di fervore culturale l'ambiente in cui Augusta Holmès nacque e si formò: la ricchissima biblioteca del padre di Augusta⁵ e la vicinanza, anche di abitazione al 6 di rue d'Artois di Parigi, di Alfred de Vigny, scrittore, drammaturgo e poeta francese vissuto fra il 1797 ed il 1863 e di sua moglie Lydia. Non mi

¹ Questa notizia, desunta da Gérard Gefen (*Augusta Holmès l'outrancière*, Paris, Belfond, 1986, pp. 55-56), risulta da documenti consegnati da Hélyonne Barbusse, figlia di Augusta, alla Bibliothèque nationale de France.

² Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 36.

³ Gérard Gefen, (*op. cit.*, p. 60) riporta che pareva non le piacesse il pianoforte, che le procurasse mal di testa e che non vedesse di buon'occhio la passione per la musica di Augusta; tuttavia, se quest'ultima scrisse ad Alfred de Vigny che nel 1860 aveva già vinto premio, vuol dire che era da anni che studiava e non solo dopo la morte della madre.

⁴ National Library of Scotland - Lettere, 1841-1845, 1847 e 1849, di Augusta Tryphena Ann Constance Holmes a John Murray II, John Murray III e a Hester Anne Murray figlia di Murray II. Fogli 30-75.

⁵ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 64.

soffermo sulle varie ipotesi che vedrebbero Alfred de Vigny il padre naturale di Augusta: per queste rimando all'analisi approfondita fatta da Gérard Gefen che ha ricostruito compiutamente la letteratura che si è creata intorno a questa vicenda fra lettere, biografi dell'epoca o successivi⁶ e l'atteggiamento quasi divertito di Augusta a gettare nella confusione i suoi contemporanei... Gefen riporta prove e controprove, quasi come in un romanzo poliziesco dove un improvviso colpo di scena butta all'aria ogni conclusione raggiunta. Di certo la presenza di Alfred de Vigny e la bellezza di Tryphena portarono nel salotto della madre di Augusta tanti artisti: oltre al già citato Hector Berlioz, degni di nota sono Auguste Barbier, Émile Deschamps, Auguste Brizeux, Philippe Busoni.⁷ In questo clima intimo ed esclusivo, il 16 dicembre 1847 venne alla luce la piccola e già bella Augusta Mary Anne.

2. L'infanzia, la prima formazione, l'esordio

Nel 1855 la famiglia si trasferì al n. 8 di rue de l'Orangerie a Versailles in una casa ancora oggi visibile. Tre anni dopo, nel 1858, Tryphena morì e da quel momento Augusta intrattenne un intenso rapporto epistolare con il suo padrino Alfred de Vigny fino alla morte di quest'ultimo avvenuta nel 1863. Come disse lei stessa a Paul Fromageot nel 1899, Augusta riconobbe sempre in Versailles il luogo della nascita del suo spirito e i giorni più solari della sua esistenza. «...Donc, je considère Versailles comme le lieu de naissance de mon esprit. On pourrait retrouver l'influence de Versailles dans beaucoup de mes ouvrages... Enfin, si je ne suis pas née à Versailles, je lui dois du moins les jours les plus ensoleillés de mon existence. C'est beaucoup, ne trouvez-vous pas?».⁸ Nella nuova e bella dimora⁹ di Versailles, la ricchissima biblioteca del padre aveva finalmente trovato uno spazio adeguato, e il silenzio e la pace che regnavano, di certo, avranno incoraggiato e concentrato la piccola Augusta nelle sue prime letture, magari all'aria aperta nel bel giardino di casa. E non solo. Fu a Versailles che ella iniziò a prendere lezioni di pianoforte da una certa Mademoiselle Peyronnet

⁶ Gérard Gefen, (*op. cit.*, pp. 39-51) cita le considerazioni su questo argomento di biografi quali Léon Séché, René Pichard du Page e Frederich Baldensperger.

⁷ Gérard Gefen, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁸ Ivi, p. 59; Brigitte Olivier, *Les Mélodies d'Augusta Holmès*, Actes Sud. 2003, p. 15; «Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique», n. 4 del 28 febbraio 1895, p. 97 e pp. 108-112, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

⁹ Così Henri Cazalis scriveva a Stéphane Mallarmé, Gérard Gefen (*op. cit.*, p. 59).

di cui non si sa nulla.¹⁰ Studiò armonia, fuga e contrappunto sotto la guida di Henri Lambert, organista titolare della Cattedrale di Versailles e la disciplina dell'orchestrazione con il famoso clarinetista Hyacinthe Klosé.

Un'altra figura fondamentale nella prima educazione musicale di Augusta fu Guillot de Sainbris, professore molto esperto di canto che nel 1866 fondò a Versailles la *Société chorale d'amateurs*, i cui concerti erano molto apprezzati come molto frequentato era il suo salotto. Fu lì che Augusta conobbe tanti artisti come Henri Cazalis (Jean Lahor), Louis de Lyvron, André Theuriet, Henri Regnault, George Clairin, Charles Gounod, Ambroise Thomas, Camille Saint-Saëns, Émile Deschamps, Émile Ollivier.

Altro salotto frequentato da Augusta era il *Cirque Napoléon* che, dal 1861, iniziò ad ospitare i *Concerts populaires de musique classique* sotto la direzione di Jules Pasdeloup, direttore d'orchestra parigino vissuto fra il 1819 e il 1887 che ebbe l'ambizione di diffondere la musica classica tra le masse facendo suonare la sua orchestra nel *Cirque Napoléon*, ubicato nel cuore di un quartiere popolare di Parigi e praticando modici prezzi d'ingresso. Jules Pasdeloup promosse la musica di giovani compositori contemporanei francesi e non, come Gounod, Saint-Saëns, Bizet ma anche di Berlioz e di Wagner.¹¹ Augusta seguì con il padre molti di quei concerti e lì forse vide per la prima volta Catulle Mendès che, nel 1866, sposò Judith Gauthier ma che già forse in quegli anni¹² diventò il primo vero e unico amore di Augusta Holmès. La passione per la musica di Wagner accomunava questa cerchia di persone; il grande Théophile Gautier padre di Judith fu uno dei primissimi ammiratori di Wagner e fu anche colui che teorizzò il concetto di “arte per l'arte” motto del circolo dei parnassiani, primo fra tutti, di Catulle Mendès. Augusta, che non ancora ventenne scrisse una novella *La Harpe de l'Océan* pubblicata sulla «Revue des lettres et des arts» diretta da Villiers de L'Isle-Adam, fu molto attiva nel movimento poetico e ciò sicuramente contribuì a rafforzare il legame con Catulle Mendès.

Il primo vero esordio pubblico di Augusta avvenne il 2 maggio 1868 nel Grande Teatro di Versailles durante un concerto vocale e strumentale a scopo benefico per l'Algeria sconvolta fra il 1866 ed il 1868 da una gravissima carestia e conseguente carenza alimentare, il tutto peggiorato dal

¹⁰ Compare solo da una lettera inviata da Augusta ad Alfred de Vigny, Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 61.

¹¹ Per notizie sulla storia del Circo (oggi Cirque d'Hiver) si veda Dominique Jando all'indirizzo http://www.circopedia.org/Cirque_d%27Hiver; su Pasdeloup, Yannick Simon, *Jules Pasdeloup et les origines du concert populaire*, Symétrie | Palazzetto Bru Zane, 2011, reperibile all'indirizzo <https://bruzane.com/publicazione/jules-pasdeloup-et-les-origines-du-concert-populaire/> e si veda anche la risorsa reperibile all'indirizzo <http://www.berlioz.com/champions/pasdeloupe.htm>.

¹² Gérard Gefen, *op. cit.*, pp. 88-89.

terremoto del 1867. Il programma prevedeva¹³ non solo l'interpretazione pianistica da parte di Augusta dell'*Andante maestoso* in mi maggiore *St. Francois de Paule: marchant sur les flots*, una delle due *Légendes* composte da Franz Liszt nel 1863,¹⁴ ma anche l'esecuzione di ben tre *mélodies* composte dalla Holmès: *La Chanson de chamelier* cantata da Mr. Barré, *Air Allemand* interpretata da Mlle Schroeder e *Le Pays des rêves* dal duo formato dai due cantanti citati. In questa sede, accenno soltanto che la bravura di Augusta fu osannata oltre che dal prestigioso giornale «Le Ménestrel»¹⁵ anche da un ammaliato Émile Deschamps in un ditirambo a rime bacciate¹⁶ e pongo l'accento sul fatto che le prime *mélodies* furono pubblicate tutte solo dopo il 1868 sotto uno pseudonimo maschile che si diede Augusta e cioè Hermann Zenta. Questo è il ditirambo di Émile Deschamps dedicatole dopo il concerto:

On vous admire, on vous adore,
On est deux fois à vos genoux:
Voilà ce qu'ils disent de vous
Penseraient-ils que j'en ignore?

Mieux que personne je le sais.
Et tant de palmes que vous jette
La foule, votre humber sujette...
Trop ne sera jamais assez.

Hier, dans un céleste émoi,
Vous teniez tout votre auditoire;
Pour vous encor grande victoire,
Et grande fête encor pour moi.

Lo scrittore e Primo Ministro francese Émile Ollivier, che come Augusta frequentava il salotto di Guillot de Sainbris, giocò un ruolo fondamentale nella conoscenza che Augusta fece di Franz Liszt e di Richard Wagner, anche grazie ai legami familiari che egli aveva con questi artisti. L'Ollivier infatti era il marito di Blandine, figlia di Franz Liszt e di Marie d'Agoult, nonché sorella di Cosima Liszt, seconda moglie di Richard Wagner. L'incontro con Wagner avvenne nell'estate del 1869

¹³ Ivi, pp. 91-93.

¹⁴ S.175 nel catalogo compilato da Humphrey Searle vedi sito dell'Orchestra Virtuale del Flaminio reperibile all'indirizzo <https://www.flaminioonline.it/Guide/Liszt/Liszt-Legendes175.html>.

¹⁵ «Le Ménestrel: journal de musique», n. 24 del 10 maggio 1868, p. 190 (articolo di Oscar Comettant), in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344939836/date&rk=21459;2>.

¹⁶ Gérard Gefen, *op. cit.*, pp. 91-92.

quando Augusta insieme al padre si recò a Tribschen,¹⁷ nei pressi di Lucerna, dove il compositore tedesco abitò dal 1866 al 1872 con Cosima e i cinque figli della donna, due avuti dal primo marito Hans von Bülow dal quale divorziò nel 1870 e tre avuti con Richard Wagner mentre era ancora sposata. A Tribschen Augusta e suo padre soggiornarono e si ritrovarono con Franz Liszt, con il direttore d'orchestra austro-ungarico Hans Richter, lo scrittore Villiers de l'Isle-Adam e naturalmente Catulle Mendès con Judith Gautier. È noto che Richard rimase affascinato da quest'ultima tanto che quando i due si incontrarono di nuovo, durante la prima stagione a Bayreuth, l'attrazione diventò fisica e Judith si trasferì a Villa Wahnfried a Bayreuth con Cosima che fece finta di nulla. Judith rimase in corrispondenza con Wagner fino al 1878; fu l'ultimo amore del compositore tedesco, ed è difficile resistere alla tentazione di leggere nella sensualità del secondo atto del *Parsifal* l'influsso dell'attrazione per Judith.¹⁸ Poi quest'ultima ritornò a Parigi dal marito Catulle che, a sua volta, già indirizzava le sue attenzioni ad Augusta...con la quale iniziò una vera e propria relazione.

Il soggiorno a Tribschen fu anche l'occasione per assistere alla prima di *Das Rheingold* di Wagner a Monaco, dove in quei giorni si svolgeva anche la prima Esposizione Internazionale d'Arte. Per Augusta, probabilmente elettrizzata da tutto questo fervore culturale, fu anche il momento per far conoscere a Wagner la sua musica con una vera e propria audizione di alcuni brani da lei composti fra i quali *l'Hymne au soleil*, e per ricevere profondo apprezzamento ed incoraggiamento a proseguire da parte del compositore tedesco. Ed in effetti fu proprio nel 1869 con *La fille de Jephté* che Augusta andò oltre la *mélodie* per dedicarsi al genere del dramma musicale.

In quegli anni, un altro salotto che Augusta frequentò, sia pur meno assiduamente, fu quello di Anne-Marie Gaillard, conosciuta come Nina de Villard, compositrice francese, pianista, scrittrice, donna affascinante anche se morta pazza poco più che quarantenne e rappresentata ne *La Dame aux éventails* da Édouard Manet; con Augusta, in questo che fu un centro propulsore del dibattito culturale e artistico per circa un ventennio (1863-82)¹⁹ si ritrovò il bel mondo letterario di Parigi da Cros a Verlaine, Mallarmé, Zola, Leconte de Lisle, Villiers de l'Isle-Adam e George Moore

¹⁷ Gérard Gefen (*op. cit.*, pp. 103-114) racconta l'evento come in un'opera teatrale in 5 atti.

¹⁸ Harold C. Schonberg, *Il colosso tedesco: Richard Wagner in I grandi musicisti*, traduz. it. di Vittorio Di Giuro, Mondadori, 1972 reperibile anche su <https://www.resmusica.it/grandi-musicisti.php> e si veda anche <https://www.wagner200.com/index.html> in occasione dei 200 anni dalla nascita nel 2013.

¹⁹ Ida Merello, *L'Ottocento in Storia europea della letteratura francese, I. Il Romanticismo: le origini* a cura di Lionello Sozzi, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2013.

irlandese trasferitosi a Parigi all'età di 21 anni che divenne anche abituale frequentatore di Augusta e Catulle.²⁰

3. 1870: l'inizio di una nuova fase

Un'altra svolta nella sua vita artistica avvenne con il 1870 quando la Holmès scelse definitivamente la via della composizione superando quella di interprete. Nacquero così le sue prime opere liriche, *Lancelot du lac*, *Astarté* e *Héro et Léandre* che, tuttavia non furono mai rappresentate finché lei fu in vita. Augusta doveva però fare ancora quel salto in avanti soprattutto verso una sempre maggiore padronanza della strumentazione e anche questo avvenne a partire dal 1870 grazie alle lezioni di César Franck che proseguirono fin verso il 1875-76.

César Franck il 25 febbraio 1871 fondò la *Société Nationale de Musique* al fianco di Camille Saint-Saëns e Romain Bussine con il motto "Ars gallica" a testimoniare la volontà dei suoi fondatori di porre l'accento sulla musica strumentale moderna – francese e di qualità -, sia orchestrale sia da camera, che a Parigi aveva una posizione di secondo piano rispetto all'opera; il tentativo era quello di risollevare il genere strumentale, al rango delle grandi opere classiche, nel solco di una continuità storica ininterrotta, e in una condizione di non inferiorità rispetto all'opera.²¹ César Franck, attraverso la scuola d'organo del Conservatorio di Parigi, da lui diretta per 18 anni, con il suo forte carisma esercitò una grande influenza educativa e formativa su un numero importante di allievi che contarono molto nel processo di rinnovamento del gusto e della cultura musicale francese; tra essi vanno ricordati Vincent d'Indy, Amédée-Ernest Chausson, Charles-Arnould Tournemire, Louis Vierne, Albert Mahaut, il violinista belga Auguste-Eugène Ysaÿe, il compositore celtico Guy Ropartz, ed ancora Gabriel Pierné, Pierre-Eugène Onfroy de Bréville, Camille Benoit e ... Augusta Holmès. Quest'ultima aveva sicuramente conosciuto César Franck prima del 1870 oltre che nel salotto di Guillot de Sainbris anche tramite l'editore Georges Hartmann (pseud. Henri Grémont come librettista e Giovanni Beato come compositore), che già dal 1859 aveva pubblicato le *Trois Antiennes* per organo del compositore belga e della Holmès *Dieu sauve la France!* nel 1870 e *Hymne au soleil* nel 1872.

²⁰ *Dictionary of Irish Biography*, risorsa reperibile all'indirizzo web <https://www.dib.ie/>.

²¹ Francesco Scognamiglio, *Alcuni aspetti compositivi de "L'organiste" e dei "Trois chorals" di César Franck*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2010, risorsa web consultabile su http://amsdottorato.unibo.it/2586/1/Scognamiglio_Francesco_tesi.pdf.

La bellezza e la forte personalità di Augusta fecero innamorare famosi pittori e poeti che frequentarono il suo salotto e in particolare Saint-Saëns, del quale rifiutò la proposta di matrimonio in cambio di una profonda amicizia, e César Franck il cui coinvolgimento emotivo si riflettè per esempio nel *Quintetto per pianoforte in fa minore M.7*.²²

Il 1870 però per Augusta fu un anno impegnativo su altri fronti. Nei primi cinque mesi del 1870 la Holmès sparì letteralmente da qualunque tipo di esibizione e dai salotti. Non che in tutti quei mesi non abbia continuato a crescere artisticamente tanto che Franz Liszt, in una lettera del 3 giugno di quell'anno, la considerò una professionista a pieno titolo;²³ tuttavia di sicuro ci furono almeno due eventi che la impegnarono non poco. Il primo fu legato al fatto che nel dicembre del 1869 il padre morì ed Augusta, pur ereditando una cospicua somma che le permise una discreta indipendenza economica, dovette forse recarsi anche in Irlanda per risolvere alcune questioni burocratiche. Il secondo, più lieto, fu la nascita a Parigi a maggio del primo figlio di lei e di Catulle Mendès, Raphael Remy Mendès.

Nel 1870, durante la guerra franco-tedesca, Parigi fu assediata dai tedeschi. Le onerose condizioni poste da Otto von Bismarck per l'armistizio imposero ai francesi la continuazione delle ostilità fino alla capitolazione avvenuta nel maggio del 1871 sotto il governo di Adolphe Thiers. Augusta sposò talmente la causa dei francesi che, cittadina britannica e quindi neutrale, nel 1872 appena maggiorenne, chiese ed ottenne la cittadinanza francese e, oltre ad impegnarsi sul campo come Vivandière, compose anche l'ode *Vengeance! ...Vendetta!...* Significativo fu il distacco che Augusta, Catulle e gli altri amici presero da Wagner con il quale i rapporti di amicizia si incrinarono al di là del perdurare della stima per le sue composizioni.

Per Augusta Holmès i dieci anni che intercorsero fra il 1870 ed il 1880 furono di fervente attività a Parigi. Fu impegnata come mamma, accudendo i primi quattro figli Raphael, Huguette, Claudine ed Helyonne, dopo gravidanze che per l'epoca erano dovute possibilmente rimanere nella clandestinità;²⁴ partecipò attivamente al movimento letterario del Parnasse scrivendo articoli su

²² Clemency Burton-Hill, *Un anno con Mozart*, Neri Pozza, 2020; Georg Predota, *Quintet of Discontent. César Franck and Augusta Holmès*, in «Interlude», 2011, reperibile all'indirizzo <https://interlude.hk/quintet-of-discontent/>.

²³ Gérard Gefen, *op. cit.*, pp. 119-120.

²⁴ Con Augusta la relazione fra Augusta e Catulle Mendès iniziò poco dopo il matrimonio di questo con Judith nel 1866 e finì nel 1886; dalla Holmès Catulle ebbe cinque figli: Raphael Remy Mendès (18 Maggio 1870-15 Luglio 1896), Jeanne Huguette Olga Caillard Belle (01 Marzo 1872-17 Marzo 1964); Marianne Claudine De La Tour St Ygest (15 Giugno 1876-10 Settembre 1937); Helyonne Geneviève Barbusse (11 Settembre 1879-1955); Marthian Mendès (1881 - 1 giorno). Non è chiara la data di nascita di un'altra figlia chiamata Prunnie Mendès (forse tra 1852 e 1906-1914 circa). Tibulle Mendès, il padre di Catulle li riconobbe legalmente per far sì che portassero il cognome Mendès. Catulle Mendès si separò da Judith nel 1878, andò a vivere con Augusta e divorziò dalla Gautier nel 1896. Si sposò nel 1897

riviste; frequentò “cenacoli”, salotti tipo quello di Nina de Villard²⁵ o intrattenne lei stessa artisti nel suo salotto; seguì le lezioni impartite da César Franck; partecipò nel 1877 ai *Concerts du Chatelet*, diretti da Édouard Colonne suonando la sua prima opera sinfonica, l'*Andante pastoral*;²⁶ partecipò al concorso «Ville de Paris» per ben due anni, nel 1878 con *Lutèce* e nel 1880 con *Les Argonautes*. Dal punto di vista artistico, i due elementi di rilievo che emergono in questo periodo sono il fatto che Augusta realizzò le sue prime opere sinfoniche, come i due drammi sinfonici citati, e che, a partire dal 1872, scrisse prevalentemente lei stessa i testi per le sue opere.

Il 1881 fu un altro anno importante per Augusta. Il dramma sinfonico *Les Argonautes* che al Premio «Ville de Paris», pur ricevendo la menzione d'onore, era arrivato secondo dopo *La Tempête* di Alphonse Duvernoy, fu eseguito da Augusta il 24 aprile ai *Concerts Populaires* sotto la direzione di Jules Pasdeloup con Laurent (Jason), Rose Caron (la ragazza), Renée Richard (Medea) e Panchioni (la sirena) come interpreti. Fu il suo primo grande vero successo in quanto raccolse ovazioni non solo dai suoi più stretti ammiratori ma anche dai giornali di critica musicale usciti all'epoca che la inserirono a pieno titolo fra i compositori francesi del suo tempo.²⁷

Ma nello stesso anno avvenne anche un fatto meno gioioso e cioè la morte prematura, ad un solo giorno di vita di Marthian, l'ultimo figlio di Augusta e Catulle Mendès; quest'ultimo subì un vero e proprio trauma da questo fatto e forse, fra recriminazioni e colpe addossate ad Augusta sulla presunta scarsa cura che lei avrebbe dedicato ai figli, il rapporto fra i due amanti si ruppe definitivamente nel 1886. Catulle ed Augusta lasciarono l'11, Rue Mansart e Catulle portò con sé i

con la poetessa Jeanne Primitive Mette dalla quale ebbe un figlio: Jean Primice Catulle Mendès (10 Luglio 1896-23 Aprile 1917).

²⁵ Nina de Villard tenne uno dei grandi salotti parigini del suo tempo. Scrisse poesie anche per il *Parnasse Contemporain*. Un suo ritratto fu fatto da Edouard Manet nel dipinto *Dame aux fans*. Scrisse: *Feuillets parisiens: poésies; avec un portrait à l'eau-forte par Guérard* reperibile in BnF Gallica, la biblioteca digitale della Biblioteca nazionale di Francia. Con lei, si aprì la strada per il futuro salotto di Madame Verdurin, personaggio di Marcel Proust nel suo capolavoro *À la recherche du temps perdu*.

²⁶ Direttore d'orchestra e violinista francese. Dopo la sconfitta della Francia da parte della Prussia nel 1870-1871 egli diede una spinta alla rinascita del movimento musicale in Francia di cui Berlioz avrebbe beneficiato. Con il sostegno dell'editore Hartmann e di un gruppo di giovani compositori francesi, Colonne reclutò un'orchestra e fondò una società di concerti, la *Concert national*, che si esibì per la prima volta al Théâtre de l'Odéon il 2 marzo 1873. Il 9 novembre dello stesso anno la compagnia lasciò l'Odéon per stabilirsi al Théâtre du Châtelet, molto più grande (poteva ospitare non meno di 3.600 ascoltatori), e fu lì che rimase per tutta la carriera. A causa di difficoltà finanziarie la società *Concert national* non poté durare oltre la fine della stagione 1873-74.

²⁷ «Le Ménestrel: journal de musique» n. 51 del 21 novembre 1880, p. 406; n. 22 del 1° maggio 1881, pp. 169 e 172-173; n. 23 dell'8 maggio 1881, p. 182; n. 14 del 5 marzo 1882, pp. 109-110 (articolo di Victor Dolmetsch); n. 6 dell'11 gennaio 1885, pp. 45 e 47 (articolo di Arthur Pougin). Tutti gli articoli sono in BnF Gallica, reperibili all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344939836/date&rk=21459;2>.

quattro figli che affidò alle cure della sorella. Le tre ragazze sono il soggetto della tavola di Auguste Renoir, *Les Filles de Catulle Mendès*, dipinta nel 1888: Huguette è al pianoforte con alcuni fiorellini in testa, Claudine ha un violino in mano ed Helyonne, appoggiata con aria sognante al piano, porta un nastro fra i capelli.

In questo periodo complicato, Augusta strinse una forte amicizia²⁸ con una cortigiana del tutto “speciale” nella capitale francese di fine Ottocento, celebre per la sua affascinante bellezza e soprattutto per la sua sensibilità verso la cultura e ogni genere d’arte: Méry Laurent dal vero nome Marie Anne Louviot. Amante di moltissimi romanzieri, pittori e poeti, affascinati dalla sua grazia, venne celebrata nei loro capolavori. Oltre a Stéphane Mallarmé, uno di questi fu Edouard Manet che la ritrasse nel *Portrait de Méry Laurent* del 1882, conservato al Musée des Beaux Arts a Digione. Il suo salotto contribuì a far conoscere le opere di Augusta.

Dal punto di vista artistico, Augusta fece un ulteriore passo in avanti con la creazione dei suoi due primi poemi sinfonici *Irlande* del 1882 e *Pologne* del 1883, che le portarono nuovi successi. Anni dopo ottenne ancora affermazioni con le opere che compose ma due in particolare furono veri trionfi. La prima *Ludus pro patria* del 1888 e la seconda *l’Ode triomphale* in onore del primo centenario della Rivoluzione Francese del 1789 per il quale furono indetti un concorso letterario ed uno musicale proprio per l’Esposizione Universale che si tenne a Parigi nel 1889.²⁹ Per quest’ultima la Holmès presentò un progetto ambizioso e grandioso adatto alla portata dell’evento con l’impiego di non meno di 1200 interpreti, 300 musicisti, 900 coristi figuranti radunati nel Palazzo dell’Industria con una scena tre volte più grande di quello dell’Opéra Garnier.³⁰ L’opera riscosse ovazioni dalla critica e dal pubblico tanto che fu replicata ottenendo lo stesso successo ottenuto della prima. Sulla scia di questo entusiasmo, nel 1890, Augusta accettò l’invito dal Conte Angelo di Gubernatis, presidente del Comitato fiorentino per le Celebrazioni dei 600 anni della morte di Beatrice, a recarsi a Firenze; per l’evento infatti il Conte le commissionò un nuovo lavoro e questo fu anche l’occasione per festeggiare tutte le donne italiane.³¹ Augusta compose *l’Hymne à la paix*

²⁸ Gérard Gefen, *op. cit.*, pp. 187-190.

²⁹ Ivi, p. 192; Ilde Marino, *Esotismo. Architettura e arti decorative nelle Esposizioni Universali 1851-1900*, Altralinea, 2016; Pascal Ory (*L’expo universelle*, Bruxelles, Editions Complexe, 1989) fornisce un racconto dettagliato dell’avanzamento dei lavori che affianca all’progressiva crescita della Tour Eiffel di Gustave Eiffel di giorno in giorno.

³⁰ Gérard Gefen, *op. cit.*, pp. 193-199.

³¹ Per notizie sulle Celebrazioni: *Nineteenth-Century Choral Music*, a cura di Donna M. Di Grazia, pag.213-231 in particolare pag. 227, consultabile sul web alle voci “angelo di gubernatis hymne a la paix”, “Nineteenth-Century Choral Music” all’indirizzo <https://books.google.it>; Manuela Soldi, *Esporre il femminile. L’Esposizione Beatrice (Firenze, 1890)* in «Ricerche di S/Confine», vol. VI, n.1, 2015, pag.29, reperibile all’indirizzo <https://www.riceredisconfine.info/VI-1/sconfineVI-1.pdf>; notizie su Angelo di Gubernatis scrittore, poeta, linguista, filologo e orientalista italiano che insieme ad altri illustri studiosi fondò a Firenze la Società Dantesca Italiana nel 1888,

per voci soliste, coro e orchestra e l'opera volle essere, fra l'altro, un contributo alla riconciliazione fra la Francia e l'Italia dopo che, a partire dal 1870, le relazioni italo-francesi non erano state certo prive di forti tensioni.³²

Tornando alla vita privata di Augusta, in questo periodo spuntò il nome di Eugène Cougoul, una figura della quale non si sa praticamente nulla, se non da alcune citazioni;³³ che fosse o meno il secondo amore di Augusta non si sa, ma pare che l'avesse accompagnata in Italia e che avrebbe dovuto farle compagnia anche a Chicago per l'Esposizione universale inaugurata nell'ottobre 1892. A quest'ultima manifestazione Augusta, richiesta da un comitato femminista locale, avrebbe dovuto partecipare con probabile successo, grazie alle buone referenze di Édouard Colonne, direttore d'orchestra apprezzato anche in America, ma ciò non avvenne in quanto lei pretese un cachet troppo esoso...³⁴

Un altro fatto accaduto nel 1890 che segnò la vita di Augusta fu la morte di César Franck, sopraggiunta nell'autunno di quell'anno. Al suo funerale Édouard Colonne diresse la marcia funebre dell'opera *Irlande* e la Holmès formò - ne fu a capo lei stessa - un comitato composto dai discepoli della "Banda" del compositore belga per erigere un medaglione tombale in bronzo in onore del defunto realizzato dallo scultore Auguste Rodin al cimitero di Montparnasse.

L'8 febbraio 1895 per la prima volta, fu rappresentata all'Opéra di Parigi *La montagne noire*, un'opera in 4 atti composta nel 1884 ma fu un fallimento anche alla terza rappresentazione; fu ripresa con tagli nel 1902 al Metropolitan Opera di New York con il grande tenore francese Albert Alvarez. È indubbio che questo insuccesso aprì per Augusta una fase un po' più complicata, resa ancora più difficile da critici musicali come Arthur Pougin³⁵ o biografi come Léon Séché autore degli *Études d'histoire romantique* e René Pichard du Page che scrisse *Une musicienne versaillaise*:

reperibili all'indirizzo <https://www.dantesca.it/societa/storia/>; per il rapporto con Dante: Lucia Navarrini e Annarosa Vannoni, *L'œuvre de Dante Alighieri Comme Source d'inspiration Pour Augusta Holmès et Franz Liszt* in «Studia Musicologica», vol. 54, n. 4, 2013, pp. 397-415, reperibile all'indirizzo <http://www.jstor.org/stable/43289735>.

³² Jerzy Żywczak, *Le relazioni italo-francesi dal 1870 fino alla Triplice Alleanza* in «Acta Politica Polonica» n. 1/2016 (35), Uniwersytet Szczeciński, Katedra Filologii Romańskie | www.wnus.edu.pl/ap | DOI: 10.18276/ap.2016.35-01 | 5-20.

³³ Gérard Gefen, *op. cit.*, pp. 200-202.

³⁴ *Édouard Colonne arrives - Is the French Orchestra Conductor's - Second Visit to America* in «The New York Times», n. 3 del 1903, reperibile all'indirizzo <https://www.nytimes.com/1903/11/09/archives/edouard-colonne-arrives-is-the-french-orchestra-conductors-second.html>.

³⁵ «Le Ménestrel: journal de musique», n. 6 del 10 febbraio 1895, pp. 42-44, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344939836/date&rk=21459;2>.

Augusta Holmès:³⁶ questi personaggi, più o meno spietati, vollero vederla intristita, in declino, alla ricerca di una consolazione nella conversione al Cattolicesimo che avvenne il 3 giugno del 1900 e magari indebolita da qualche irreparabile problema di salute. Tali considerazioni non furono innoque in quanto contribuirono a sminuire la sua figura offuscandone la sua importanza sia come artista che come donna nonostante Augusta già nel 1895 fosse annoverata in una sorta di dizionario biografico ed artistico comparso nell' «Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical» del 1° gennaio di quell'anno.³⁷

Gefen racconta come, ancora una volta, la verità si sia intrecciata a dicerie o fantasie quasi nel tentativo di costruire una leggenda intorno alla Holmès. A supporto di questa convinzione Gefen cita la tesi scritta nel 1983 da Nancy Theeman³⁸ la quale restituisce l'immagine di un'artista che incontrò qualche insuccesso o qualche periodo più buio nella propria carriera né più né meno di come accade spesso per i più grandi; la studiosa fa emergere anche il ruolo di Augusta donna, che al contempo non mancò mai di preoccuparsi e di seguire i suoi figli nelle loro scelte sia pur intrattenendo con loro, per lo più, rapporti epistolari. Comunque sia, ad Augusta non vennero mai meno la stima, il sostegno e l'incoraggiamento da parte dei suoi amici, primo fra tutti Saint-Saëns e fra i tanti Jules Massenet, che le telegrafò «Je vous aime autant que je vous admire. *Et si absolument, vous le savez!*».³⁹ Né abbandonò la vita mondana o l'impegno politico per la Patria appoggiando il nazionalista Paul Dèroulede e schierandosi contro Dreyfus.

Augusta Holmès morì di infarto il 28 gennaio 1903 a Parigi (17 ° arrondissement), nella sua casa in rue Juliette-Lamber 40. La cerimonia funebre si svolse presso la chiesa di Saint-Augustin: lo scrittore ed accademico Henry Roujon fece l'elogio funebre mentre Camille Saint-Saëns eseguì la *Chanson de chamelier*. Fu sepolta prima nel cimitero di St. Louis in città; il suo corpo fu poi trasferito al luogo di sepoltura di famiglia a Versailles, dove Maud Gonne, altra sua grande amica irlandese,⁴⁰ il 18 luglio 1904 svelò un monumento alla sua memoria realizzato dallo scultore

³⁶ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 225.

³⁷ «Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical», 1° febbraio 1895, p. 55, p. 65 e p. 318, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

³⁸ Nancy Sarah Theeman, *The Life and Songs of Augusta Holmes*, University of Maryland, 1983.

³⁹ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁰ *Dictionary of Irish Biography*, risorsa reperibile all'indirizzo <https://www.dib.ie/biography/holmes-augusta-mary-anne-a4065>.

francese Auguste Maillard. Sul plinto sono incise due righe della sua opera *Lutèce*: «La gloire est immortelle et la tombe éphémère; Les âmes ne font point d'adieu...».⁴¹

Lasciò in eredità una vasta collezione di manoscritti musicali al Conservatorio di Parigi, la sua biblioteca a quella comunale di Versailles e sei ritratti che la rappresentano al Museo di Versailles. Sua figlia Helyonne donò i suoi documenti personali alla Bibliothèque Nationale de France.

⁴¹ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 249.



1. Henri Brauer, *Ritratto di Augusta Holmès*
(incisione per *l'Album Mariani*, Edizioni Ernest Flammarion, 1894, vol. 1).

LE
MÉNESTREL

C. DE M.
N°

MUSIQUE ET THÉÂTRES

J.-L. HEUGEL, Directeur

190

LE MENESTREL

cesseur de Théocrite et de Moli. Vous y avez recueilli et assemblé tout ce qui pouvait rendre de la vie à cette physionomie si tendre, à cette âme mélancolique qui ne soupire qu'un seul air, celui de l'amour et de la jeunesse. Le portrait de lui par Henri Heine, que vous avez mis en tête, est un peu étalé de cette vaine sarcasme qui vient à la traverser dans les meilleures inspirations du satirique Hambourgeois. Vous trouverez dans les *Mémoires* du comte Alton-Shée la contre-partie de ces relations de Heine et de Bellini.

« Veuillez agréer, cher Monsieur, avec mes remerciements, l'assurance de mes sentiments très-distingués. »

« SAINTE-BEUVE. »

UN CONCERT AU BENEFICE DES ALGERIENS

A VERSAILLES

Ce concert a été donné samedi dernier par la Société orphéonique de Versailles dont M. Lambert, organisateur de la cathédrale de cette ville, est le docte et très-actif directeur.

Il s'agissait d'apporter son obole pour le soulagement de ces malheureux algériens qui errent dans les rues par bandes d'affamés, comme des chiens perdus. Ils fouillent dans les tas d'ordures, dévorent les épluchures de légumes qu'ils y trouvent, rongent les os, se dévorent entr'eux et saignent leurs enfants pour en boire le sang quand les douleurs trop cuisantes de l'estomac altèrent leur cerveau et qu'ils sont fous.

Jugez de l'entraîn de ces braves orphéonistes à mettre à profit leur talent d'amateur en vue du soulagement des victimes de ce dégradant fléau de la famine, qu'on aurait cru impossible dans nos colonies d'Afrique, et qui rappelle les jours les plus désolés du sombre moyen âge.

Le théâtre pourtant, où avait lieu ce concert d'un caractère vraiment sacré, le théâtre n'était pas plein, tant s'en faut.

On pense, à ce qu'il paraît, médisamment à la fois des autres quand on a bien diné soi-même.

D'un autre côté, l'administration de ce théâtre, porcelant le mot fameux de Louis XIV, s'est dit : « L'Algérie c'est moi. »

Et elle a fait payer trois cents francs aux troubadours Versillais, l'autorisation d'accomplir une bonne œuvre.

De cette façon, du moins, les orphéonistes étaient assurés que, quoiqu'il advint, ils chanteraient au bénéfice de quelqu'un.

La *grande attraction* de ce concert était le concours que n'avait pas voulu refuser à cette entreprise philanthropique une jeune Irlandaise, bien connue de la société versillaise, M^{lle} Holmes.

M^{lle} Holmes n'a que vingt ans, et elle est déjà, sous plusieurs rapports, une grande artiste. Si ses facultés suivent le développement normal qu'on a tout sujet d'espérer, sa place est marquée dans les premiers rangs des compositeurs dramatiques. Je connais dix productions de cette jeune artiste : ce sont dix pièces remarquables par l'originalité de la forme, la chaleur de l'inspiration, le caractère individuel. M^{lle} Schroeder, du Théâtre-Lyrique, qu'on attendait et qui s'est fait excuser, devrait chanter avec M. Barré, du même théâtre, un duo de M^{lle} Holmes, publié sous ce titre : *Le Pays des Bécés*. Musiciens de goût qui me lisez, chantez ce duo, vous serez ravés et vous ravirez ceux qui vous entendront.

Comme pianiste, M^{lle} Holmes est de force à lutter avec les plus habiles. Ses doigts sont du velours ou de l'acier, selon qu'elle soupire la *Valse des Larmes*, de M. Lambert, ou qu'elle soulève du clavier tempétueux de l'abbé Liszt les fiets magiques de la *Légende de saint François-de-Paul*.

La *Valse des Larmes* est une douce et savante élégie, qui prouve une fois de plus combien la science peut, chez une nature bien douée, venir en aide à l'inspiration.

La légende de saint François, vous la connaissez ; c'est tout un poème pour le piano. Le récitatif, plein de grandeur et noblement inspiré et qui semble une invocation du thauumatarge après le passage accompli, a été dit par M^{lle} Holmes avec l'autorité d'un maître. Pour qui sait écouter, c'est dans de pareils accents que se révèle l'artiste.

M^{lle} Holmes a joué aussi, et supérieurement, la marche hongroise, arrangée par Liszt. Ce diable d'homme (pardon, j'oubliais qu'il est abbé), écrit sa musique comme s'il avait dix doigts à chaque main et un ressort de recharge à chaque poignet. Ne joue pas qui veut cette musique pour piano à grand orchestre ! Mais quand on ne peut pas la jouer, il est toujours aisé de la trouver détestable.

Nous devons des remerciements et des éloges à deux professeurs de

chant distingués de la ville, M. Bussine et M^{lle} Drouart, qui se sont fait entendre avec succès à côté de deux autres professeurs non moins distingués, MM. Gané, violoniste, et Renaud, pianiste. M. Gérold joue de la flûte à rendre jaloux les rossignols. Ses variations sur *Il pleut, bergère*, ont fait beaucoup de plaisir.

Deux morceaux symphoniques inédits, une ouverture de M. de Gomer et une marche de M. Vasseur, ont été exécutés par l'orchestre avec des éléments insuffisants pour l'expression de certains effets, mais suffisants pour permettre d'apprécier les qualités de détail de l'ouverture, et l'albure franche et nerveuse de la marche symphonique. M. Barré a récolté à Versailles, comme il la récolte à Paris, sa bonne part d'applaudissements.

Est-il besoin d'ajouter qu'on a fait bon accueil à la Société orphéonique ? Quand il s'agit de venir en aide à l'infortuné, nos orphéonistes sont toujours prêts. L'art et la bienfaisance sont si bien faits pour aller ensemble ! Dans une période de dix ans, les sociétés orphéoniques ont versé plus de 1,500,000 francs dans les caisses de la bienfaisance publique ou de la charité privée. Une seule société chantante, celle d'Amiens, a donné 14,000 francs en six ans. Quand tant de bavards ne peu parler sans profit pour personne, il est consolant de voir le peuple chanter pour son agrément et au profit de ceux qui réclament des secours. Je crois sincèrement que l'homme chantant vaut mieux que l'homme parlant. Malheureusement on ne peut pas toujours chanter.

OSCAR COURETANT.

COLLECTION MARMONTEL

M. Marmontel, l'excellent professeur au Conservatoire, a formé une collection de tableaux des plus remarquables qui fait honneur à son goût fixé depuis longtemps sur les œuvres des maîtres qui, aujourd'hui, obtiennent des succès aussi éclatants que mérités. Cette collection sera livrée aux enchères de l'hôtel Drouot, lundi prochain 11 mai et jours suivants. Le catalogue contient la désignation de 284 peintures et dessins.

Sans faire ici une étude raisonnée des œuvres capitales, contentons-nous de quelques citations :

Voici d'abord six grandes toiles de Trovon, dont trois proviennent de la vente après le décès du maître ; quatre Hébert, le Millevoys de la peinture ; quatre Géricault avec ses chevaux fougueux ; dix Jules Dupré, dont plusieurs ont figuré à l'Exposition universelle ; six toiles de Diaz représentant ses divers genres ; huit Eugène Delacroix avec des lions, des traductions passionnées de Shakespeare et la célèbre *Bataille de Poitiers*, de la collection de la duchesse de Berri ; et puis quatorze Th. Rousseau et des plus beaux ; un très-beau Meissonier ; trois Saint-Jean ; divers chefs-d'œuvre de Couture, Brascassat, Pils, Corot, Daubigny, Millet, Marillat et autres grands maîtres.

Quant aux dessins, il suffira de nommer Bida, Rosa Bonheur, Ingres, Meissonier, H. Vernat, Prud'bon, Pils, Bonington.

Voilà, certes, en quelques lignes, de nombreux attraits pour les amateurs qui visiteront les expositions de samedi 9 et de dimanche 10. Cette vente, l'une des plus considérables de l'année, est confiée aux soins de M^{re} Boussat, commissaire-priseur, et de MM. Durand-Ruel et Brame, experts.

A. LEGENDRE (Figaro).

NOUVELLES DIVERSES

ÉTRANGER

La rentrée de M^{lle} Nilsson au Majesty's Theatre de Londres, dans la *Traviata*, s'est signalée par la même pluie de bouquets qui l'avait accueillie à son départ de l'Opéra de Paris, dans *Ophélie*. Le prince et la princesse de Galles donnaient le signal des applaudissements, et LL. AA. RR. n'ont quitté la loge royale qu'après le dernier rappel.

— Donnons un peu à rire en nous joignant au *Guide Musical* pour conter ce qui suit : « Un des maîtres des plus célèbres et les plus estimés de nos jours, M. Costa, chef d'orchestre, compositeur, chevalier de plusieurs ordres, s'étant présenté sur l'invitation de ses amis, pour être membre du club de l'Athènes à Londres, s'est vu refusé sous prétexte qu'il était musicien ! »

Probablement M. Costa a été tenté sa vie beaucoup plus fier qu'humilié par ce titre ; aussi ses amis ont-ils en invoquant le précédent de sir George Smart.

2. La recensione su «Le Ménestrel» al concerto del 2 maggio 1868 nel Grande Teatro di Versailles con l'esordio di Augusta Holmès.



3. Auguste Renoir, *Les Filles de Catulle Mendès* (olio su tela, 1888).

II. CONTESTO LETTERARIO ESOTICO

1. L'ascesa al Parnaso

Nella Prefazione che Alphonse de Lamartine scrisse nel 1848 alla sua opera *Les Méditations*, l'autore affermò con orgoglio: «Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ai donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature». Ida Merello nella *Storia europea della letteratura francese* evidenzia come, paradossalmente, quando quest'affermazione venne pubblicata, fosse già in atto un ampio movimento in senso contrario della poesia, che appunto sul Parnaso intendeva risalire, e che si organizzò e si sviluppò negli anni Quaranta e Sessanta intorno alle pubblicazioni del *Parnasse contemporain*.¹ Mi piace pensare ed immaginare anche figurativamente, come sotto l'auspicio di una buona stella, che la nascita di Augusta Holmès nel 1848 sia avvenuta proprio nel mezzo di questo movimento di discesa ed ascesa dal Parnaso quasi a preannunciare quanto lei avrebbe ricevuto e quanto avrebbe donato ai dibattiti dei salotti culturali che frequentò o organizzò lei stessa durante tutta la sua vita.

Per molti artisti dell'epoca, queste due tendenze furono l'espressione più o meno marcata di due diversi modi di vivere il distacco da una società che non sentivano più adatta al loro sentire. Un primo assaggio lo si aveva avuto dopo la Rivoluzione Francese ed il Periodo del Terrore: le spinte irrazionali durante la Rivoluzione Francese ed il Periodo del Terrore erano state così potenti nei loro effetti anche devastanti da scatenare il bisogno nell'inconscio individuale e collettivo di ritrovare un equilibrio che andasse oltre quelle realtà vissute e che in qualche modo segnasse un riscatto dal passato. L'ideale di una serenità nella ricerca di un Altrove era stato uno degli aspetti più importanti del nascente Romanticismo in Francia che solo in un secondo momento, scosso dalla sregolatezza dell'eroe byroniano,² si era venato di inquietudine. A partire dal 1830 la monarchia di Luigi Filippo d'Orleans che si fece proclamare re dei francesi anziché re di Francia privilegiando però di fatto

¹ Ida Merello, *L'Ottocento in Storia europea della letteratura francese II. Dal Settecento all'età contemporanea* a cura di Lionello Sozzi, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2013, p. 135.

² Fra il 1812 ed il 1824 furono pubblicati i canti del *Child Harold's Pilgrimage* di George Gordon Lord Byron.

quella borghesia vista solo come avida di denaro, vide un gran numero di artisti distaccarsi da quella società che aveva eretto a proprio idolo solo il potere economico.³

Con tutte le sfaccettature e gli sconfinamenti possibili da una presa di posizione all'altra facilmente intuibili, gli artisti in questione furono, tra gli altri, Hugo, Vigny, Delacroix, Saint-Beuve che, in pieno Romanticismo, avevano dato vita ad un vivace dibattito attraverso articoli sulle pagine di due giornali «La Muse française» (1823-24) e «Le Globe» (1824-32) e poi con la formazione del cosiddetto *Cénacle* riunitosi in un primo tempo nei salotti della biblioteca dell'Arsenal, presso Charles Nodier e poi a casa di Hugo con anche poeti più giovani come Alfred de Musset, Théophile Gautier, Gérard de Nerval.

In particolare la poesia proseguì la sua evoluzione, all'ombra della presenza imprescindibile di Victor Hugo. Influssi ed echi dei suoi versi serpeggiarono infatti in tutti i suoi contemporanei, che ne ripresero continuamente motivi ed immagini. «Une parole de Victor Hugo, un sourire approbateur de Théophile Gautier, de Leconte de Lisle, de Charles Baudelaire, de Théodore de Banville, nous faisaient oublier toutes les vaines criaileries et tous les rires cruels».⁴ In particolare, Hugo affermò il principio della libertà assoluta del soggetto poetico⁵ che in Gautier si estremizzò ancor più nel rifiuto di qualsiasi valore dell'arte che non fosse esclusivamente estetico a salvaguardia dell'autonomia dell'arte stessa. Il rifiuto dell'utile, essenzialmente, portò Gautier alla ricerca di un bello insito nella forma, dove suoni, ritmi, immagini, fossero impeccabili. Nella prefazione all'*Albertus* del 1832 e in quella del 1834 a *Mademoiselle de Maupin*, Gautier mise a nudo il suo pensiero che l'arte, la poesia, ma anche tutte le altre manifestazioni artistiche, per essere davvero tale ed essere dunque vera bellezza doveva staccarsi dalla vita concreta, essere inutile.

Ed ecco che proprio il rifugio nella poesia pura, libera da qualunque passione umana fu la risposta del gruppo di intellettuali che vollero “risalire al Parnaso” per fuggire da quella bieca e materialistica società del denaro; Gautier, Nerval con nuovi artisti e scultori si ritrovarono nel *Petit-*

³ Orlando Figes, (*Gli Europei. Tre vite cosmopolite e la costruzione della cultura europea nel XIX secolo*, Mondadori, Milano, 2019, p. 31, p. 69, pp. 97-98, pp. 119-120, p. 271, p. 371, p. 377, e soprattutto p. 427) evidenzia tanti aspetti della borghesia dell'epoca e offre interessantissimi spunti di riflessione sui rapporti di questa classe sociale con l'arte.

⁴ Il 25 febbraio 1830 Théophile Gautier assistette alla prima rappresentazione di *Hernani* di Hugo alla Comédie Française, o meglio, partecipò alla famosa “battaglia di Hernani”, guidando un gruppo organizzato tra il pubblico indossando un gilet rosso, simbolo di provocazione antiborghese, che diventò leggendaro e in difesa di Hugo considerato da molta critica contemporanea stravagante e furioso; e così replicò ad una quarantina di recite. A questo proposito si vedano: Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., Milano, 1995; Catulle Mendès, *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, A. Brancart, 1884, p. 303, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/mendes_legende-du-parnasse.

⁵ Ida Merello, (*op. cit.*, p. 137) evidenzia come dalla Prefazione delle *Orientales* del 1829, si deduce che nel primo Ottocento il principio della libertà assoluta del soggetto poetico porterà con sé la reintroduzione della mitologia.

Cénacle dopo essersi “allontanati” da Hugo politicamente e fisicamente. Politicamente perché lo scrittore rimase inizialmente legato alla monarchia di Luigi Filippo d’Orleans oltre che poi speranzoso nella successiva Repubblica e fisicamente perché Hugo, deluso dal Secondo Impero ed in opposizione ad esso, fu costretto ad andare in esilio e a lasciare dunque la casa del primo Cenacolo. Grazie al gruppo del *Petit-Cénacle*, intorno agli anni Quaranta, fece i suoi primi passi la nuova corrente del *Parnasse* che proseguì fino alla fine del secolo assumendo come unico credo “l’arte per l’arte”, ossia le pure finalità estetiche contro ogni coinvolgimento metafisico e sociale.

Altri, anche influenzati dai “Poeti del lago” inglesi⁶ come il già citato de Lamartine, si ripiegarono su stessi in una malinconia confortata solo da ambienti naturali consonanti al proprio stato d’animo; da qui la Prefazione sopra citata di discesa dal Parnaso... Nella sua opera *Souvenirs, impressions et paysages pendant un voyage en Orient* del 1835 l’elemento esotico, sulla scia di Chateaubriand, venne intrecciato al cristianesimo. Il nobile conservatore Alfred de Vigny non si sentì più rappresentato dalla nuova monarchia e si ritirò solitario in un fiero silenzio come il bellissimo lupo del suo poema *La Mort du loup* (1843) accerchiato da un volgo inferiore ed ostile, solo contro l’umanità degradata e anche contro Dio.

Ma fra tutte le tendenze quella che ebbe più seguito fu quella dei parnassiani, perché in essa si ritrovarono tanti grandi esponenti della letteratura francese dell’Ottocento primo fra tutti Charles Baudelaire. Egli dedicò nel 1857 a Gautier *Les Fleurs du mal*, rivendicazione della libertà assoluta della poesia attraverso l’allegoria del precipitato alchemico della bellezza capace di riscattare ed innalzare l’uomo dalla realtà di un’epoca corrotta e decadente, dalla miseria umana, sia pur con una vena di malinconia (spleen) e di nostalgia per l’Eden perduto dopo la Caduta. *Les Fleurs du mal* furono il libro sul comodino di Stéphane Mallarmé che in *Hérésies artistiques; l’art pour tous* pubblicato su «L’Artiste» nel 1862 espone il concetto della sacralità dell’arte e l’esigenza di trovare un linguaggio riservato a pochi iniziati, come fa la musica, che impedisce la lettura a chi non ne conosca le note.⁷ Mallarmé ed altri artisti nati negli anni Quaranta, in particolare Catulle Mendès che divenne anche lo storico del movimento con l’opera *Légende du Parnasse contemporain* (1884), si affiancarono ai primi parnassiani, Gautier, Baudelaire, Émile Deschamps, e nel 1866 pubblicarono dall’editore Alphonse Lemerre *Le Parnasse contemporain* sotto la direzione dello stesso Mendès, una raccolta antologica di trentasette autori, che se pure di ispirazioni diverse,

⁶ Ivi, p. 135: Agli inizi del XIX secolo, un gruppo di poeti inglesi, tra cui Coleridge e Wordsworth, si ritrovano presso il lago Cumberland, che diventa fonte primaria di un’ispirazione basata sull’esaltazione di un rapporto diretto con la natura. Sotto l’influenza di questi “poeti del lago”, si apre la stagione poetica francese il cui primo frutto sono *Les Meditations* di Lamartine.

⁷ Ivi, p. 205.

avevano in comune proprio la poesia nella sua perfezione formale libera dall'io,⁸ e così proseguirono fin verso l'ultimo quarto dell'Ottocento, quando iniziarono a muoversi ancor più in ordine sparso favorendo lo sviluppo del Simbolismo. Fra gli altri poeti parnassiani sono da ricordare Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, Henri Cazalis, Emmanuel des Essarts, Charles Cros, André Theuriet.

2. Augusta Holmès e le sue frequentazioni letterarie a sfondo esotico

Elaborando la biografia di Augusta Holmès ho incontrato tutti questi nomi di poeti che lei conobbe nei salotti letterari e divennero suoi ammiratori, innamorati, amici oppure autori di opere che lei musicò. La maggior parte furono legati al Parnasse ma tanti altri letterati incrociarono il suo cammino per i più svariati motivi: Alphonse de Lamartine, Louis de Lyvron, Pierre Loti, Judith Gautier, Joséphin Péladan, George Moore.

Nella bibliografia consultata c'è un'opera che più di tutte fornisce un quadro completo di tutti questi artisti, non solo per la loro contestualizzazione e per la precisissima enunciazione delle loro opere ma anche per le interessantissime opinioni che ognuno aveva dell'altro: ritengo non ci sia un modo più vivo per conoscere un autore di quello che oltre alla critica seria fondata su fonti attendibili passa anche attraverso la sua contemporaneità con le sue luci e le sue ombre, i giudizi e le simpatie più o meno imparziali. Quest'opera è il ponderoso tomo XIV delle *Œuvres* di Catulle Mendès, corredato da una ricca annotazione, da una bibliografia e da un prezioso indice dei nomi con l'Introduzione di Ida Merello che inquadra storicamente e criticamente le due opere contenute nel volume: *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* e il *Dictionnaire des principaux poètes français du XIXe siècle*.

Di sicuro tutti ebbero un posto nella vita e nell'arte della Holmès ma è altrettanto certo che l'averla conosciuta, come donna e come artista, segnò la loro esistenza; è interessante soffermarsi, in questo capitolo, dal punto di vista letterario, su ognuno dei rapporti che si vennero a creare esaminando anche solo quegli aspetti che concorrono a dimostrare più avanti l'originalità assoluta di Augusta. Prima di scoprire in che modo tutte queste conoscenze hanno portato ad un arricchimento letterario reciproco, ritorno però su due figure per richiamarne le tematiche che in lei si ritroveranno: Victor Hugo e Théophile Gautier.

⁸ Ivi, p. 192.

2.1 La generazione prima di Augusta: Victor Hugo, Théophile Gautier, Alfred de Vigny, Émile Deschamps

Victor Hugo, come detto in precedenza, influenzò direttamente o indirettamente intere generazioni di poeti a partire proprio con l'attrazione per l'esotismo che l'autore espresse ne *Les Orientales* e che coinvolse molti artisti francesi. Si tratta di una raccolta di quarantuno poemi pubblicati nel 1829, un periodo in cui l'Oriente affascinò molto l'Europa. Dopo la campagna di Napoleone in Egitto numerosi artisti, diplomatici e geografi partirono alla scoperta di queste lontane terre, dando con i loro racconti l'avvio all'ondata orientalista. Hugo rinnovò l'immaginario e le forme poetiche classiche ispirandosi all'Oriente ma impregnandolo di filellenismo. Il risultato fu la creazione di poemi che sorpresero per la novità delle immagini, la varietà dei ritmi e dei procedimenti narrativi nonché per la ricchezza di prestiti dalle lingue "orientali": turco, arabo, persiano, greco moderno. Nell'Oriente di Hugo, reale e trasognato, le terre bibliche si avvicinarono ai monumenti egiziani e ai serragli di Istanbul, i re morì al Bonaparte della campagna d'Egitto e agli eroi della guerra di Grecia. Michele Girardi scrive che alla base del nuovo atteggiamento degli artisti romantici verso l'Oriente si deve senz'altro situare la politica coloniale delle potenze europee nel Medioriente e nell'Oriente vero e proprio nel XIX secolo; lo stesso autore indica come, a partire dalla campagna d'Egitto di Napoleone Bonaparte, dal 1798 al 1799, i nomi di Alessandria, Gizeh, El Cairo divennero familiari ai francesi e al mondo intero.⁹

Augusta Holmès nel 1872 pubblicò presso l'editore Alphonse Leduc, *La Chanson de Jean Prouvaire* su una poesia che Victor Hugo fece proclamare al suo eroico personaggio de *Les Misérables*. Il fervore patriottico che animava il capolavoro tornò più che mai attuale durante i fatti della primavera del 1871 e il grande scrittore, che in quell'anno poté tornare a Parigi dal suo esilio dopo la caduta di Napoleone II e del suo Secondo Impero, fu accolto alla stazione dai tanti parigini che erano accorsi per accoglierlo e la Guardia Nazionale gli rese onore. Jean Prouvaire, scrive e legge poesie, suona il flauto, coltiva fiori e medita su questioni sociali, si veste male e sebbene sia timido, è anche coraggioso; viene giustiziato dalla Guardia Nazionale dopo essere stato catturato sulla barricata, e le sue ultime parole furono: «Vive la France! Viva la Francia! Viva il futuro!». In poche parole, egli incarna l'eroe perfetto per l'impetuosa irlandese Augusta.¹⁰

⁹ Michele Girardi, *Esotismo e realismo nell'opera lirica francese del Romanticismo* in Teatro Regio Città di Parma. Stagione Lirica 1986-87, a cura di Claudio Del Monte e Vincenzo Segreto, Editrice Frafiche STEP Cooperativa, Parma, 1986, pp. 105-145, ess. mus. («Quaderni del Teatro regio, 18»).

¹⁰ Brigitte Olivier, *op. cit.*, pp. 40-42.

Del resto anche César Franck nel 1871 si ispirò ad Hugo nella sua *Patria*, canzone per voce e orchestra per soprano o tenore solo, in re maggiore, CCF 159, poi rielaborata nella versione per voce e pianoforte.

Per quanto riguarda Théophile Gautier ho già accennato al significato che la sua concezione di arte ebbe per tutta la generazione successiva non solo parnassiana; in questa sede mi soffermo su quanto fu forte il suo sentire l'esotismo tale da appassionare la figlia Judith che ad esso indirizzò tanta parte della sua produzione artistica e la cui vita si intrecciò con quella di Augusta soprattutto sentimentalmente visto che quest'ultima diventò l'amante di Catulle Mendès, genero poco ben accetto di Théophile.¹¹ Gautier inaugurò l'estetismo esotico con *Mademoiselle de Maupin*¹² (1835-36) romanzo in cui l'evasione verso luoghi lontani e remoti è la vera protagonista. Per l'autore l'esotismo ebbe diverse sfaccettature: poteva indicare la cultura pagana dell'Età dell'Oro ma anche il periodo turbolento della Roma imperiale o ancora le atmosfere languide ed erotiche dei remoti regni orientali. Opere come *Une Nuit de Cléopâtre* (1838) e *Le Roi Candaule* (1845) sono intrise di nostalgia verso il mondo pagano, sia quello sereno dell'Ellade, sia quello lussurioso e violento dell'Impero romano o dell'Oriente dalle belle regine micidiali.

Nella letteratura di Gautier emerge inoltre la figura della *femme fatale*, personaggio femminile appartenente ad ogni epoca e luogo che possiede una bellezza e un fascino non rassicuranti ma terribili, spaventosi, in grado di condurre l'uomo in un mondo peccaminoso, archetipo di seduzione, sensualità, vizi e voluttà che si incarnò in forme diverse in tutti i tempi e in tutti i paesi.

Contagiato dal grande amico e compagno di scuola Gérard de Nerval¹³, Théophile Gautier iniziò a viaggiare nel 1840 per recarsi in Spagna dove soggiornò per sei mesi, nel 1845 in Algeria, nel 1850

¹¹ Elodie Lanceron, *Catulle Mendès l'homme-orchestre*. Littératures. Université de Bretagne occidentale, Brest, 2020, p. 75 reperibile all'indirizzo <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03164987/document>.

¹² *Mademoiselle de Maupin* racconta la vita di Madeleine, una nobile fanciulla che fugge di casa travestita da soldato e gira il mondo sotto il nome di Teodoro. Il poeta D'Albert, che sospetta la verità, si innamora di Madeleine. Rosetta, la precedente amante di D'Albert, è invece innamorata di Teodoro / Madeleine, la quale è costretta ad affrontare un duello per aver rifiutato di sposarla.

¹³ Gérard Labrunie de Nerval (1808 -1855) Ebbe una vita tormentata a causa di problemi psichiatrici: dopo un anno, il 1841, trascorse in case di cura a causa di deliri, nel 1852 fu nuovamente ricoverato e a questo seguirono anni d'indigenza, fino al tragico suicidio per impiccagione. Fu autore di numerose opere derivanti dai suoi innumerevoli viaggi, oscillanti di continuo tra descrizione di cose viste e narrazione di cose inventate. Infatti, nel gennaio 1843, Nerval fece un viaggio in Oriente: Alessandria, Il Cairo, Costantinopoli. Dopo uesto viaggio, nel 1850, pubblicò la *Storia della Regina del Mattino e di Solimano, principe dei geni*. Il racconto venne inserito nel *Viaggio in Oriente* scritto nel 1851 su commissione dell'editore Charpentier e ristampato, nel 1853, sul «Pays», con il titolo *La Regina di Saba*. Quello della Regina di Saba è un mito che ha le sue radici nella Genesi: da una parte c'è un discendente di Adamo, Solimano Ben-Daus (Salomone), dall'altra Adoniram. Entrambi amano la Regina di Saba, l'«incarnazione della capacità femminile di trasformare in ragione, poesia e grazia gli enigmi più tenebrosi». Nerval confezionò un piccolo gioiello, in cui fuse antiche leggende della Bibbia, ma anche del Corano, con la Regina sempre più dalle sembianze di un'ammiccante attrice, poiché, come ci ricordano Mariotti e Pietro Citati, in un recente articolo sul «Corriere della

in Italia, nel 1852 in Grecia e in Turchia a Costantinopoli, nel 1858 in Russia e nel 1862 in Egitto ma anche in Cina ed in India. Ognuno di questi viaggi diede luogo a pubblicazioni (*Italie, Constantinople* del 1853), ma soprattutto servì da ispirazione per le sue opere letterarie, i romanzi, le novelle o le poesie.

Determinanti furono anche per Gautier le Esposizioni Universali di quegli anni. Gautier come anche Mallarmé e Zola, fecero rispettivamente i resoconti delle Esposizioni del 1855 e del 1872 a Londra nell'«*Illustration*» e del 1878 a Parigi per «*Le Messenger de l'Europe*».¹⁴ Théophile Gautier, in occasione della Esposizione universale dell'arte e dell'industria del 1867, ricevette l'incarico da Napoleone III di redigere per la parte relativa alla poesia un *Rapporto sui progressi delle Lettere*, che fu pubblicato nel 1868.¹⁵ Lo scrittore conobbe l'India e fu attratto dal suo esotismo grazie alla Grande Esposizione Universale di Londra del 1851, ma già nel 1838 assistette allo spettacolo di una compagnia di *baiadere*, le autentiche ballerine indiane, accompagnate da un gruppo di musicisti indiani al Theatre Variétés.

Il visitatore generico dell'esposizione cercava, con vivace curiosità, le ricostruzioni della vita orientale, l'Oriente dei Turchi, degli Arabi con i loro colori, le loro stoffe, i loro odori.

Gautier raccontò le sensazioni provate in un caffè di Costantinopoli dopo una passeggiata, confermando così quelle provate da chi, visitando l'Esposizione Universale del 1889, aveva potuto confrontare il classico caffè parigino con il caffè orientale, luoghi emblematici delle due culture: « [...] e il caffè che bevvi era certamente migliore del nero decotto del miglior locale di Parigi. L'assenza di ubriachezza rende praticabili le classi più basse di Costantinopoli, e gli orientali possiedono una dignità naturale sconosciuta fra noi. Figuratevi un turco che vada a passar la serata in un caffè parigino! Di quali beffe, di quali curiosità grossolane non sarebbe oggetto e vittima! Era

Sera», con Nerval non siamo davvero nella Gerusalemme di Solimano, ma nella Parigi del 1850, con la sensazione di essere in un teatro, in un'imponente opera di Giacomo Meyerbeer.

¹⁴ Ilde Marino, *Le Esposizioni Universali dal 1851 al 1900. Fortuna critica*, Parte I, in «Fermata Spettacolo», 11 Marzo 2014, reperibile all'indirizzo <https://www.fermataspettacolo.it/architettura/le-esposizioni-universali-dal-1851-al-1900-fortuna-critica-parte>; P. Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIXème siècle*, Librairie José Corti, Parigi, 1989, ed. it. (a cura di) M. Giuffredi, *Esposizioni, letteratura e architettura nel XIX secolo*, 1995, p. 8 cit. in Ilde Marino, *Esotismo. Architettura e Arti Decorative nelle Esposizioni Universali 1851-1900*, Altralinea Edizioni, Firenze, 2016, p. 27.

¹⁵ Testo reperibile all'indirizzo https://fr.wikisource.org/wiki/Rapport_sur_les_progr%C3%A8s_de_la_po%C3%A9sie; Catulle Mendès, *Œuvres*, sous la direction de Jean-Pierre Saïdah, tome XIV (*Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900, Dictionnaire des principaux poètes français du XIXe siècle*), édition critique par Ida Merello, Paris, Classiques Garnier, 2016. Il volume corredato dall'Introduzione di Ida Merello inquadra storicamente e criticamente le due opere contenute nel volume: *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* e il *Dictionnaire des principaux poètes français du XIXe siècle*.

la mia situazione in quella bettola fumosa, eppure nessuno parve badare a me, nè si permise la più leggera sconvenienza».¹⁶

Durante una sua passeggiata per le strade di Costantinopoli, Gautier ricorda: «La via principale è sormontata da arcate dalle pietre nere e bianche alternate, e la volta è dipinta con arabeschi in grisaglia semicancellati, nel gusto rococò turco che si avvicina più che non si creda al genere di ornamentazione in uso sotto Luigi XV, sfocia in un incrocio dove s'innalza una fontana istoriata e tinteggiata a colori sgargianti, la cui acqua serve alle abluzioni, perché i turchi non dimenticano mai i loro doveri religiosi, e si interrompono nel bel mezzo di una transazione lasciando l'acquirente in sospeso, per inginocchiarsi sul tappeto orientato verso la Mecca e recitare la loro preghiera con la stessa devozione che se si trovassero sotto la cupola di Santa Sofia o di Sultan Achmet».¹⁷

I racconti dei propri viaggi e recensioni ad opere di altri autori furono raccolti in un'opera intitolata *L'Orient* ed uscita postuma nel 1877 in due tomi che testimonia come i luoghi e la cultura orientale entrarono a far parte del suo quotidiano modellando il suo sguardo sulle cose. L'Oriente vissuto prese il posto di quello sognato e viceversa. È la storia di un viaggiatore oltre che di un grande ed appassionato lettore: i libri, le Esposizioni Universali e le arti composero il suo Oriente mentale. L'Oriente di Gautier fu anche quello degli altri – pittori, architetti, scrittori, storici, archeologi, etnologi – che arricchivano la sua immaginazione prima della partenza e la sua estetica al suo ritorno.

Queste simpatie, affinità e coincidenze riuniscono un'intera società affascinata dall'Oriente. L'opera di Théophile Gautier si inserì anche in quel che fu chiamato il *grand mouvement japonaise* sviluppatosi successivamente con tanti autori fra i quali i fratelli Gouncourt, Pierre Loti, André Chevrillon e Judith Gautier con i suoi romanzi esotici, visto che fin da bambina coltivava la stessa passione del padre. Sulla scia di Gautier, questi autori - ma come buona parte dell'élite d'Europa – fin dai primi decenni dell'Ottocento seguirono la moda del viaggio in Oriente come completamento della propria formazione culturale, dopo o in sostituzione del *Grand Tour* compiuto in Italia. Questo movimento fu coniato con il termine *Japonisme* nel 1873 dal critico francese Philippe Burty per definire la produzione di opere – racconti, spettacoli, dipinti, sculture e soprattutto arti decorative – che traevano ispirazione dall'arte giapponese o più banalmente l'introduzione di motivi giapponesi, come dimostrano gli abbigliamenti indossati da fanciulle europee con tanto di ventagli decorati rappresentate in tante pitture dell'epoca. Molti furono i segnali di un nascente interesse per la

¹⁶ Théophile Gautier, *Passeggiata*, in G. Guadalupi (a cura di), *Orienti. Viaggiatori scrittori dell'Ottocento*, Feltrinelli, Milano, 1989.

¹⁷ Ibid.

cultura giapponese nell'introduzione di motivi soprattutto nell'arte figurativa europea come in Whistler in *The Princess from the Land of Porcelain* (1863-1864), a partire dalla partecipazione del Giappone con propri padiglioni alle Esposizioni universali da quella a Londra del 1862. Gautier nel 1861 illustrò il volume di Charles de Chassiron, membro della legazione francese, *Notes sur le Japon, la Chine et l'Inde, 1858-1859-1860*, (Parigi 1861), con riproduzioni di opere di Hokusai tratte dalla *Manga*, dal Libro di disegni e dalle *Cento vedute del monte Fuji* e di immagini di Oishi Matora tratte dallo *Shinji Andon*.¹⁸ L'opera del de Chassiron¹⁹ esercitò una grande suggestione sullo scrittore Gautier il quale colse in Hokusai l'inedita attenzione alla natura, il gusto non "*chimerico e mostruoso come quello dei cinesi*" e gli animali "*resi con un tratto così vivo, così libero e così geniale che nessun artista europeo saprebbe fare meglio*".²⁰

Alfred de Vigny, oltre al ruolo che ebbe nella vita privata di Augusta per via dell'amicizia con la madre Tryphena, rappresentò per la piccola Augusta forse il primo esempio di quella stima ed ammirazione che sovente si creava all'interno dei salotti letterari in cui una figura in particolare era sempre di riferimento per tutti gli altri. Così infatti fu per l'affascinante de Vigny amato, oltre che dalle donne, in particolare da letterati come Émile Deschamps, Auguste Barbier che frequentarono il salotto della madre di Augusta.²¹ Tale salotto era conteso proprio fra Alfred de Vigny ed Émile Deschamps.²² Appassionato anche di pittura e di musica, Deschamps fu amico di Géricault, Ingres, David d'Angers, Delacroix e tante furono le occasioni in cui il poeta lodò Augusta per la sua bravura.

¹⁸ Gioia Mori, *Impressionismo, Van Gogh e il Giappone* in «Art e Dossier», Dossier n.149, Ottobre 1999, pag. 6.

¹⁹ Charles Gustave Martin de Chassiron (1818 - 1871) diplomatico francese viaggiò nel nord Africa in particolare a Tunisi nel 1848 e soprattutto in Estremo Oriente a partire dal 1858 in Cina, in Giappone, nell'allora India orientale olandese (colonia dei Paesi Bassi e attuale repubblica indonesiana con capitale Jakarta) e britannica (così denominata da quando nel 1858 divenne ufficiale il regime coloniale inglese sull'India). Le sue due opere più importanti frutto dei suoi viaggi furono : *Aperçu pittoresque de la régence de Tunis*, Paris, Imprimerie Bénard & Cie, 1849 costituita da 42 tavole litografate tinte, di cui 8 lastre con soggetti militari colorate a mano, che riproducono vedute, costumi, sia civili che militari, armi, strumenti, ecc. e *Notes sur le Japon, la Chine, et l'Inde : 1858-1859-1860*, Paris, E. Dentu, 1861 che come scrisse lui stesso era una sorta di diario giornaliero visto che questa forma gli permetteva una minuziosità ed una veridicità maggiore di quanto non gliene avesse potuto dare il racconto redatto una volta tornato in patria. Notizie reperibili in BnF Gallica all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/>.

²⁰ Recensione di Théophile Gautier, Japon, D'après les notes du B.on Ch. de Chassiron, in « Moniteur Universel », 26 febbraio 1863 pag. 291-292 reperibile all'indirizzo <https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/26-fevrier-1863/149/1337825/5> ; per Théophile Gautier visita anche il sito www.theophilegautier.fr, creato in occasione del bicentenario della sua nascita (1811- 2011).

²¹ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 38.

²² Ivi, p. 46.

Come accennato nel Cap. I, nel 1868, a conclusione del Concerto benefico per l'Algeria nel Grande Teatro di Versailles che vide l'esordio in pubblico di Augusta, Deschamps ammaliato le dedicò un appassionato ditirambo a rima baciata:

On vous admire, on vous adore,
On est deu fis a vos genoux:
Voilà ce qu'ils disent de vous
Penseraient-ils que j'en ignore?

Mieu que personne je le sais.
Et tant de palmes que vous jette
La foule, votre humbre sujette...
Trop ne sera jamais assez.

Hier, dans un céleste émoi,
Vous teniez tout votre auditoire;
Pour vous encor grande victoire,
Et grande fête encor pour moi.

Oltre che la poesia *ENVOI a Mademoiselles Augusta Holmès*,²³ degno di nota è l'acrostico che compare fra gli scritti di Émile Dechamps conservati presso la Bibliothèque de Versailles:²⁴

Au banquet des Elus qui donc vient prendre place?
Une artiste, une Muse, émule d'Apollon,
Glorieuse et brillante étoile du Parnasse,
Une fière beauté, sage comme Solon,
Sans morgue, sans envie, un cœur d'or sans paillon,
Tous lei dons en partage. Heureuse destinée!
Augusta, c'est bien toi... Nous t'avons devinée.

²³ Émile Deschamps, *Oeuvres complètes de Emile Deschamps: Poésie*, Volume 2, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur ebook della Biblioteca S.A.R. Duchessa Hélène d'Aosta di Capodimonte pag. 212-213 reperibile all'indirizzo https://books.google.it/books?id=bc5jR-rxSAUC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

²⁴ René Pichard du Page, *Une Musicienne Versaillaise: Augusta Holmès*, extrait de la «Revue de l'Histoire de Versailles et de Seine-et-Oise», 22^e Année, 1920, pag.12 reperibile anche all'indirizzo <https://ia800908.us.archive.org/24/items/unemusiciennever00pich/unemusiciennever00pich.pdf>.

2.2 I poeti della generazione di Augusta Holmès: Mallarmé, Cazalis, De Villiers De L'isle-Adam, Cros, Theuriet, Mendès, Judith Gautier

Passando ai poeti della generazione di Augusta Holmès, ecco Stéphane Mallarmé che inizialmente, nel 1866, come Verlaine, fu incluso nel Parnasse e poi fu di fatto espulso con l'esclusione del suo poemetto *L'après-midi d'un faune* dall'antologia dei Parnassiani del 1876 perché già espressione di una nuova spiritualità che portò nel vivo del Decadentismo. L'incontro con Augusta non fu immediato ma molto sollecitato dall'amico comune Henri Cazalis che invitò più volte il poeta a conoscerla di persona già ai tempi della giovinezza quando la compositrice abitava a Versailles. Gefen che cita una lettera dove Cazalis racconta entusiasta a Mallarmé la bellezza della casa di Augusta, sottolinea come, forse, fu proprio l'esaltazione a vera e propria sfinge impassibile e al contempo la carica di passione della Holmès ad intimorire Mallarmé, quasi la vedesse come una pericolosa sfinge inumana... Ma si sa che già intorno al 1869, quando Augusta iniziò a frequentare il salotto Nina de Villard, lì trovò di sicuro Mallarmé che proprio in quel luogo strinse la sua amicizia anche con il pittore Édouard Manet. Inoltre finché Augusta visse con Catulle Mendès, Mallarmé fu considerato come uno di famiglia, nell'abitazione all'11 di rue Mansart, tanto che fu uno dei pochi che conobbe i figli di Augusta, in particolare Raphaël.²⁵ Il rapporto di amicizia fra Mallarmé e la Holmès continuò anche dopo la separazione di lei da Catulle e prova ne è la frequentazione di entrambi del salotto di Méry Laurent, - come già ho descritto nel Cap. I - una donna cortigiana del tutto "speciale" nella capitale francese di fine Ottocento, celebre per la sua affascinante bellezza e soprattutto per la sua sensibilità verso la cultura e ogni genere d'arte nonché amante di moltissimi romanzieri, pittori e poeti che affascinati dalla sua grazia vollero celebrarla nei loro capolavori.

Amico comune di Augusta e Mallarmé fu dunque Henri Cazalis medico, noto anche con i nomi d'arte di Jean Caselli e soprattutto Jean Lahor. La sua passione per l'Oriente ed il suo interessamento per il buddhismo, influenzò la sua produzione letteraria tanto da pubblicare nel 1888 un libro sull'argomento, *L'histoire de la pensée hindoue*. Anch'egli parnassiano, Augusta lo frequentò però come amante della musica nel salotto di Guillot de Sainbris (Cap. I) professore di canto ed organizzatore di concerti, fondamentale nella prima educazione musicale di Augusta. Fu autore del testo di alcune *mélodies* come *La Sirène* e de *Le Lac de sang* entrambe del 1869.

Un altro parnassiano che entrò ne *Le Parnasse contemporain* fu Auguste De Villiers De L'isle-Adam. Egli incontrò Augusta Holmès nel 1864, quando aveva 25 anni e lei era poco più che

²⁵ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 171.

un'adolescente; il poeta se ne innamorò al primo sguardo e comunque di sicuro molte furono le occasioni per dimostrarle l'apprezzamento e la stima sia per la sua persona che per il suo valore artistico.²⁶ Molto amico di Catulle Mendès e della moglie Judith, anche lui come la Holmès fece visita nel 1869 a Richard Wagner nella sua residenza sul lago di Lucerna e sempre in quegli anni come lei frequentò il salotto di Nina de Villard dove conobbe anche un'altra interessante e versatile figura e cioè Charles Cros poeta che usò il verso monosillabico verso la frantumazione del ritmo,²⁷ musicista, studioso di fisica e di chimica che si occupò del fonografo e di fotografia a colori. Inoltre, come Joséphin Péladan, partecipò alle riunioni, nelle quali la compositrice interveniva per la parte musicale, a sfondo esoterico ed occultista promosse dal dottor Gérard Encausse noto con lo pseudonimo Papus, iniziato alla massoneria nel 1882 e che nel 1888 fondò la rivista «L'Initiation». Non è chiaro se Augusta fosse davvero interessata a questo argomento, ma Gefen riferisce che in uno dei tanti articoli pubblicati il giornalista scrisse che «la grande magicienne, ç'a vraiment été Mlle Holmès, cette Circé de l'Art comme l'appelle Jean Lorrain».

Nel salotto di Guillot de Sainbris fin dagli anni '60 dell'Ottocento, Augusta incontrò un altro parnassiano, André Theuriet, che ben presto divenne uno dei suoi più ferventi ammiratori tanto che egli ricordò più tardi, con una vena di nostalgia, le serate a Versailles²⁸ trascorse durante la giovinezza e la fece diventare l'eroina ungherese Mira Strany del romanzo *Mademoiselle Guignon* pubblicato nel 1874.

La carellata degli amici parnassiani di Augusta giunge dunque a colui con il quale Augusta andò oltre il condividere la passione per la musica di Wagner e le teorie letterarie perché fu anche il suo unico e vero amore con il quale ella ebbe addirittura cinque figli: Catulle Mendès. Nel capitolo dedicato alla biografia della Holmès già ho descritto le tappe della loro storia e delle loro comuni frequentazioni; qui ricordo solo una delle convinzioni letterarie del poeta che in qualche modo riguarda anche Augusta e cioè la forma metrica del verso libero²⁹. Catulle Mendès che pure ebbe il

²⁶ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 63.

²⁷ Ida Merello, *La nascita del verso libero*, in «Studi francesi» n°138, anno XLVI, III, sett-dic-2002, pp.570-587.

²⁸ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 75.

²⁹ Il verso libero è libero da qualsiasi norma relativa al numero di sillabe: è privo di metrica e di rima e ha quindi le stesse regole della prosa considerando che in genere la prosa ha degli obblighi di coerenza, di logicità, nonché di grammatica e di sintassi, che la poesia può anche non avere. Questo ovviamente rende tutto più facile e dà la possibilità di esprimere al massimo le proprie emozioni. Una delle prime poesie che può essere considerata in versi liberi è il *Cantico di Frate Sole* di S. Francesco d'Assisi ma è nella seconda metà dell'Ottocento che il fenomeno si sviluppò e trovò la sua esaltazione non solamente nella letteratura ma anche nella pittura, nella scultura e nella musica. Cito qui solo alcuni nomi: l'americano Walt Whitman, Jules Laforgue, Arthur Rimbaud, Gustave Kahn o Francis Vielé-Griffin o Aloysius Bertrand che scrisse la raccolta di poemi in prosa *Gaspard de la nuit* che ispirò Ravel per una sua

merito di spostare l'annoso e quasi ossessivo dibattito dalla questione sulla paternità della nascita del verso libero³⁰ alla sua ragion d'essere e alla possibilità di sopravvivenza dello stesso, lo detestava ritenendolo eccessivo.³¹ Tuttavia il poeta - così critico nei confronti dei decadentisti che adottarono questa forma metrica - non lo fu per Louis de Lyvron in quanto secondo lui, fra tutti quelli che adottarono il verso libero, fu l'unico che seppe permearlo di spirito nazionale dal bel ritmo e non lo fu per Judith Gautier che scrisse *Le Livre de Jade* una raccolta di antiche poesie cinesi da lei tradotte nel 1867 con l'assistenza del suo insegnante, il cinese Ding Dunling o Ting-Tun-Ling, un rifugiato politico, che le insegnò la lingua e la letteratura cinese, un'opera squisitamente sonora e melodiosamente misurata che fu pubblicata con lo pseudonimo Judith Walter.³²

Il primo lavoro di Judith testimonia la passione per l'Oriente che le fu trasmessa anche dal padre Théophile.³³ Tanto Judith Gautier esprimeva la sua ammirazione per il padre³⁴ e tanto lei stessa era considerata dal padre la più bella opera che Théophile avesse creato. Innamorata dell'Estremo Oriente fin dall'adolescenza, ella volle conoscerne i costumi, le lingue, rivelarne la poesia.³⁵ Oltre al clima culturale intorno al padre che respirò fin da piccola e alla formazione ricevuta dal suo insegnante cinese Ding Dunling, un altro importante incontro di Judith con l'Oriente avvenne quando il padre condusse i figliuoli a Londra, ove egli si recava per render conto nel «Moniteur Universel» di una certa esposizione. Judith narra nei suoi ricordi autobiografici *Le collier des jours*

composizione nel 1908. Notizia reperibile all'indirizzo <https://www.sfogliandopoesia.com/la-metrica-italiana-di-mario-macioce-il-verso-libero/>; si veda anche la risorsa reperibile all'indirizzo <http://www.accademia-alfieri.it/pagine/metrica.htm>.

³⁰ Catulle Mendès si cimentò in questa ricerca credendo perfino di scoprirne le origini nel tentativo del peruviano Della Rocca de Vergalo di adattare, in *Poétique nouvelle*, 1880, prosodia e grammatica peruviane al francese oltre ironizzando sulla slava Marie Krysinska, che avrebbe meritato nientemeno che il titolo di "sainte Jeanne-Baptistine de l'école verslibriste"; Ida Merello, ("L'héritage symboliste au tournant du siècle: la technique du vers libre" in «Studi francesi» n° 160 (LIV | I) | 2010, p. 13-23) riporta inoltre che il poeta francese Camille Mauclair dichiarò al futurista Filippo Tommaso Marinetti «...que personne ne peut se vanter d'avoir inventé le vers libre, parce qu'il y a autant des vers libres qu'il y a de poètes, et que leurs musiques ne se ressemblent pas», «...che nessuno può vantarsi di aver inventato il verso libero, perché ci sono tanti versi liberi quanti sono i poeti e le loro musiche non sono uguali».

³¹ Ida Merello, *La nascita del verso libero* in «Studi francesi», n° 138, anno XLVI, III, sett-dic-2002, pp.570-587.

³² Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 46 e p. 218.

³³ Ida Merello, *Judith Gautier*, sous la direction d'Y. Leclerc et M. Lavaud in «Studi francesi», n° 193, anno LXV, I, 1 luglio 2021, reperibile all'indirizzo <http://journals.openedition.org/studifrancesi/44083>; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.44083>.

³⁴ Catulle Mendès, *op. cit.*

³⁵ Ilde Marino, *Esotismo. Architettura e arti decorative nelle Esposizioni Universali 1851-1900*, Altralinea, 2016, p. 170, nota 2; per ulteriori approfondimenti Bettina L. Knapp, *Judith Gautier: Writer, Orientalist, Musicologist, Feminist*, Hamilton Books, 2004, pp. 53 e ss.

(1902), *Le deuxième rang du collier* (1903) di come la "meravigliosa" vista avuta a Londra in quell'occasione di due straordinari personaggi incontrati per via, apparsile seguiti da una folla di curiosi, fosse stata per lei una delle sue più vive prime impressioni dell'Estremo Oriente, di quell'Estremo Oriente che doveva diventarle un giorno una seconda patria. Erano due *Samurai* che agli occhi di Judith apparivano come il Giappone sconosciuto, con il suo mistero, con il suo profumo...quel Giappone che ella un giorno avrebbe evocato così magicamente, nei suoi libri, l'immagine eroica, elegante e vera...³⁶

Nel 1914, su invito dei suoi amici principe e principessa di Annam, rifugiati in Algeria, Judith Gautier trascorse due settimane vicino ad Algeri, con Suzanne Meyer-Zundel. Questo fu l'unico viaggio esotico della sua vita quasi temesse che un altro viaggio potesse rompere il disincanto per l'esotismo.³⁷ Il suo appartamento al n. 31 di rue Washington, nell'VIII arrondissement di Parigi, fu da lei arredato all'orientale, e lì ricevette gli ospiti ogni domenica, mentre nella sua villa in Bretagna, sulla spiaggia di Saint-Énogat a Dinard, studiò l'occultismo e le leggende celtiche. In questa villa, chiamata *Le pré des oiseaux* dal nome di un eroe del Tannhäuser di Wagner, Judith organizzò feste mascherate in cui si incontrarono compositori come Richard Wagner, Claude Debussy e Louis Benedictus; scrittori come Pierre Loti, Joseph-Aimé Peladan e Pierre Louÿs; pittori come l'americano John Singer Sargent e il giapponese Hosui Yamamoto; così come Paul Deschanel, allora presidente della Camera dei deputati, o il dandy Robert de Montesquiou ...

In generale, Judith contribuì a divulgare in Francia le usanze e il pensiero dell'Estremo Oriente compresa l'agopuntura grazie all'incontro fra lei ed il medico George Soulié de Morant e ancor prima con un uomo di nazionalità cinese di nome Ding Dunling che la sua famiglia ospitò in casa. Judith racconta nelle sue Memorie pubblicate nel 1904 che la sua famiglia ospitò in casa un uomo di nazionalità cinese. Costui, di nome Ding Dunling, che aveva allora circa trent'anni, era stato adottato da piccolo da missionari francesi in Cina e, dopo essersi convertito al cristianesimo, fu aggregato al Vescovo di Macao, Monsignor Callery, il quale lo condusse in Francia con l'intento di redigere, con il suo aiuto, un dizionario franco-cinese. Fu presentato ai Gautier dall'amico Clermont Ganneau, per essere momentaneamente ospitato ma di fatto rimase con la sua famiglia per tutta la vita in qualità di rifugiato politico, amato e rispettato come figlio e fratello. Questa figura magra, sottile, enigmatica, educata, colta e raffinata, condizionò il destino di Judith. Non solo le insegnò la

³⁶ Alberto Lumbroso, *La flotta imperiale giapponese*, in «Lega navale», Anno VIII - n. 18, Seconda Quidicina di Settembre 1912.

³⁷ Denise Brahimi, *Théophile et Judith vont en Orient*, La Boîte à Documents, Paris, 1990; si veda anche la riproduzione di una carta autografa firmata da Judith Gautier all'indirizzo <https://www.traces-ecrites.com/document/judith-gautier-aime-les-bleuets-le-printemps-et-lalgerie/>.

lingua e la cultura cinese, ma ne divenne il migliore e più fedele amico fino alla morte, tanto che fu sepolto nella villa dei Gautier in Bretagna.

Qui Judith, durante le vacanze estive, entrò in confidenza con la famiglia del futuro medico Soulié de Morant. George Soulié de Morant (1878 - 1955) era un medico sensibile, colto e acuto molto amico del medico Paul Ferreyrolles, affascinato dai racconti sulla Cina e sull'Estremo Oriente, luoghi che Soulié aveva conosciuto in qualità di ambasciatore di Francia ed in particolar modo dalla descrizione dettagliata del metodo di cura cinese con aghi sottili. Già dal 1918 Soulié aveva cercato di diffondere l'agopuntura in Francia in mezzo alla derisione per questa pratica ma nonostante questo egli non desistette e formò un gruppo per la terapia delle malattie reumatiche chiamato «Carrefour di Kos» che era il nome dell'Isola natale di Ippocrate. Il pieno successo dell'iniziativa incentivò la divulgazione dei metodi appresi in Cina e la pubblicazione di un suo libro *L'Acupuncture Chinoise* nel 1932. Fin da giovane George Soulié passava le sue vacanze con la famiglia in Bretagna, sulla spiaggia di Dinard dove aveva la sua dimora estiva anche Judith Gautier di 33 anni più anziana che, con la sua indole particolare, colpì il medico fin dalla fanciullezza. Judith, con il suo carattere originale, influenzò a tal punto il futuro del giovane medico che, con tutta probabilità, se non ci fosse stato questo incontro, l'Agopuntura Cinese sarebbe stata introdotta in Occidente solo molti decenni dopo con relative conseguenze. Il fanciullo, che aveva allora otto anni, grazie al suo insegnamento, apprese con facilità ed entusiasmo la lingua, la cultura e il cerimoniale della Cina tradizionale. L'influsso di Judith sulla sua educazione era di sicuro dettato da un malcelato affetto materno di una quarantenne senza figli ma anche dal fatto che in casa sua si parlava e si viveva in modo cinese oltre che dal fatto che tutto questo rientrava nella tendenza a ripudiare i costumi occidentali e nella viva curiosità verso il mondo orientale in questo caso cino-giapponese.³⁸

Dopo *Le Livre de Jade*, Judith s'ispirò alla Cina per il romanzo *Le dragon impérial* (1869) che fu il suo primo romanzo e per il dramma *La fille du ciel*, in collaborazione con P. Loti (1911). Con l'opera *Le Parfum de la Pagode*, pubblicata postuma nel 1919, fece conoscere una delle più leggiadre leggende cinesi. Dal Giappone trasse *L'usurpateur* premiato dall'Académie française e ripubblicato nel 1887 col titolo *La Sœur du soleil*, romanzo (1875), i *Poèmes de la libellule* (1885), *La marchande de sourires*, dramma (1888) e *Princesses d'amour*, romanzo (1900).³⁹ Tra le altre

³⁸ Tommaso De Chirico, *Agopuntura e Omeopatia: Complementarietà o Antitesi?*, ed. Mnamon, Milano, 2016 e *I Giganti della Medicina Naturale. Vita e Opere dei Maestri*, ed. Mnamon, Milano, 2017.

³⁹ Ida Merello, *Due romanzi all'ombra del Parnasse: "Le Dragon impérial" e "Iskender" de Judith Gautier* su «Studi francesi», XXXV, 1991.

opere: *Lucienne* (1877), *Les peuples étranges* (1879), *Richard Wagner et son œuvre poétique* (1882), *Iskender: histoire persane* (1886), *La conquête du Paradis* (1890), *Poésies* (1911), *L'Inde éblouie* (1912) e *Le roman d'un grand chanteur* (1912), che è la biografia del cugino Mario de Candia. Interessanti le memorie: *Le collier des jours* (1902), *Le deuxième rang du collier* (1903) e *Le troisième rang du collier* (1909).

Nel 1904 fece parte della giuria del Prix Femina e nel 1910 fu eletta all'Académie Goncourt della quale fu membro attivo fino alla sua morte avvenuta nel 1917. Il 16 novembre 2017 si tenne un concerto a Parigi che esplorava l'universo musicale al quale Judith Gautier era legata con musiche di Berlioz, Lionnet, Fabre, Faure, Paderewski, Wagner, Benedictus, Debussy, Angot-Bracquemond Samuel-Rousseau.⁴⁰

Augusta Holmès, nonostante le vicende personali legate a Catulle Mendès, non potè non aver conosciuto e respirato quell'esotismo vissuto da Judith Gautier. Le due donne, praticamente coetanee, soprattutto in giovinezza si ritrovarono in molti degli stessi salotti letterari e condivisero la conoscenza di tanti artisti che subirono il fascino esercitato dalla loro bellezza e dalla loro personalità e attirarono numerosi ammiratori in ogni ambiente che frequentarono, come avvenne con Catulle Mendès prima per Judith e poi per Augusta.

Il rapporto di reciproca stima letteraria fra Catulle Mendès e Judith, anche dopo la separazione, non venne mai meno. Essa era iniziata presto, quando nel 1864 Catulle Mendès aveva scritto al padre Théophile tutto il suo apprezzamento per la recensione che l'allora quattordicenne Judith fece al saggio *Eureka* di Edgar Allan Poe nella versione tradotta da Charles Baudelaire.⁴¹ Seppure fosse solo una "ragazzina" Judith aveva colto l'essenza di *Eureka* molto meglio di tanti altri specialisti. Il fatto che la data della lettera che Mendès inviò a Théophile Gautier fosse datata 4 febbraio 1864 e l'articolo sia stato pubblicato il 29 marzo 1864 su «Le Moniteur», lascia pensare che ci sia stato un

⁴⁰ In occasione del centenario della morte di Judith Gautier si veda all'indirizzo www.cellf.paris-sorbonne.fr/colloque/colloque-centenaire-judith-gautier.

⁴¹ Judith Gautier nella sua recensione osservò: «Si avrebbe torto nel ritenere che Edgar Poe scrivendo *Eureka* avesse soltanto l'intenzione di realizzare un poema; egli era davvero assolutamente convinto di aver scoperto il gran segreto dell'universo, ed impiegava tutta la forza del suo talento a sviluppare la propria idea. [...] Egli trova dapprima Dio, poi attribuisce la diffusione di questa materia nello spazio ad uno sforzo della volontà divina o alla potenza del soffio di Dio. Uno sforzo contrario riporterebbe tutti gli atomi alla loro fonte, e la spiegazione dell'Universo sarebbe contenuta nelle parole seguenti: espirazione e aspirazione di Dio. Questa è l'idea principale di *Eureka*, idea bellissima e nuovissima che collega l'inizio alla fine, segna il punto di partenza nel punto di arrivo e, se la si accetta, reca una grande chiarezza all'insieme dell'astronomia». *Eureka: la cosmologia letteraria di Edgar Allan Poe. Eureka e la critica*, Dossier in «torinoscienza.it» reperibile all'indirizzo http://archivio.torinoscienza.it/dossier/eureka_e_la_critica_2801.html.

intervento di Catulle Mendès a favore di Judith visto che Mendès stesso lo definì «vraiment remarquable», così come fu apprezzato con entusiasmo da Baudelaire.⁴²

Appassionata come Augusta Holmès della musica di Richard Wagner, la ritrovò durante il soggiorno trascorso a Tribtschen in visita al compositore tedesco, che visse con Judith un'intima amicizia ed appassionata relazione fonte di ispirazione; Judith stessa, come il padre,⁴³ scrisse articoli e saggi sulle sue opere come quello del 1882 *Richard Wagner et son œuvre poétique depuis "Rienzi" jusqu'à "Parsifal"*.

Judith affascinò anche Victor Hugo divenendone l'amante e vera e propria musa.⁴⁴ Infine si unì al musicista Louis Benedictus per poi vivere negli ultimi anni della sua vita con Suzanne Meyer-Zundel che aveva costruito la vicina villa "Sakountala". Sulla sua tomba di granito grigio, nel cimitero di Saint-Enogat, si può leggere, inciso in caratteri cinesi: «*La luce del cielo arriva*».⁴⁵

Nonostante questo, secondo le rivelazioni emerse dalle memorie della sua segretaria Suzanne Meyer-Zundel, *Quinze ans auprès de Judith Gautier*, con tutta probabilità, Judith visse con questa donna - più giovane di lei di quasi 40 anni – una relazione sentimentale anche se Judith parlò di amicizia, affetto materno e filiale come se si trattasse quasi di una "figlia adottiva" di non facile indole e con una educazione trascurata che lei cercava di arricchire con la sua cultura. Suzanne ricevette il privilegio di copiare ogni lettera scritta da Judith ai suoi amici.⁴⁶

⁴² Catulle Mendès, *op. cit.*, pp. 567-570 ed in particolare la citazione della lettera a p. 567 (Correspondance de Gautier, Institut de France, Ms Lov C497/Fol 246-248).

⁴³ Per articoli scritti da Théophile Gautier in qualità di critico musicale su Wagner e su Berlioz in riviste quali «La Presse», «Le Moniteur universel», «Journal Officiel» si veda Sylvie Triaire e François Brunet, *Aspects de la critique musicale au XIXe siècle* in «Presses universitaires de la Méditerranée», Collection des littératures, reperibile all'indirizzo <https://books.openedition.org/pulm/283>.

⁴⁴ Annie Danclos, *La vie de Judith Gautier: égérie de Victor Hugo et de Richard Wagner*, Editions Fernand Lanore, 1996 Cap. II – Adolescence.

⁴⁵ Claire Lesegreta, *Les étés littéraires. Les étés de Judith Gautier à Dinard* in «La Croix» del 28 luglio 2017 reperibile all'indirizzo www.la-croix.com.

⁴⁶ Suzanne Meyer-Zundel, *Quinze ans auprès de Judith Gautier. Souvenirs inédits*, 1969 (pubblicazione apparsa senza l'indicazione di luogo ed editore) e Joanna Richardson, *A Biography*, London – New York, Quartet Books, 1986. Fonti citate in Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 567 e in Denise Brahimi, *Judith Gautier, ses pères, sa mère, son œuvre* in «Romantisme», 1992, n. 77, pp. 55-60 reperibile all'indirizzo https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1992_num_22_77_6053.

2.3 Un poeta speciale per Augusta: Louis de Lyvron

Ho citato il nome di un poeta che merita un accenno a sé stante e cioè Louis de Lyvron pseudonimo del conte Antoine de L'Estoille (1835-1894), molto vicino ad Augusta Holmès per la quale fu librettista. Il suo stile elegante ed il suo valore furono tramandati dallo scrittore positivista Anatole France (1844 – 1924), autore del romanzo *Thaïs* nel 1890, che lo definì vero prototipo di prosa decadente, stupendosi che l'autore di un'opera come *Vercingétorix* pubblicato nel 1868 dall'editore Alphonse Lemerre non venisse considerato dalla nuova scuola un precursore e un maestro. Anatole France lo ricordò come il coraggioso cavaliere che, stimato dai suoi soldati, al ritorno dalle imprese compiute con la sua guarnigione nei possedimenti coloniali in Africa, con il viso infiammato dal sole dell'Africa e la gioia brillante nei suoi grandi occhi blu, corse felice al Passage Choiseul, (costruito nel 1829 dall'architetto Antoine Tavernier) luogo di ritrovo dei primi parnassiani tra cui Théophile Gautier, Théodore de Banville e Catulle Mendès con l'editore Alphonse Lemerre.⁴⁷ Anatole France lo immaginò in qualche zona tranquilla sotto splendidi alberi, fumare sigari e intento a comporre incomprensibili, oscure ed “astruse” ma bellissime ed eleganti poesie. Esse erano pervase anche da un profondo spirito nazionale reso da un modo particolare di usare il verso libero, tanto che un “nemico” di questa forma metrica come Catulle Mendès, come già ho accennato, risparmiò le critiche a Lyvron – come anche poi a Judith Gautier - in quanto, secondo lui, fra tutti quelli che adottarono il verso libero, fu l'unico che seppe permearlo di bel ritmo puro e ampio.⁴⁸ Interessante fra le sue poesie, quella legata all'affare Chambige,⁴⁹ quasi a dimostrazione che l'omicidio di Magdeleine Grille fu causato da una concezione letteraria e drammatica della vita.

Anatole France, scrisse che quel dramma, delitto passionale realmente accaduto,⁵⁰ gli aveva riportato alla memoria una piccola raccolta di poemi in prosa intitolata *Cheiks et Burnous* (Canti

⁴⁷ Anatole France, *Un crime littéraire. L'affaire Chambige*, in «Le Temps - Vie littéraire», 11 novembre 1888, p. 1 reperibile all'indirizzo <http://forums.bdfi.net/viewtopic.php?id=2641>.

⁴⁸ Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 46; si veda anche Christine Luce, *Contes du Nord, Antoine de l'Estoille, 1892, trois fantaisies scandinaves, un livre rare*, in «ADANAP» reperibile all'indirizzo <https://adanap.redux.online/contes-du-nord-antoine-de-lestoille-1892-trois-fantaisies-scandinaves-un-livre-rare/>.

⁴⁹ Anatole France, (*op. cit.*) racconta: «Un de ceux-là, que je n'ai jamais oublié et qui m'est revenu à la mémoire avec une vivacité nouvelle lors de l'affaire Chambige, est un poème d'amour, le poème d'un jeune Arabe, ivre de joie, parce qu'il est ivre de vie. Il est des êtres simples en qui la vie est joie. Tel est celui-là. Il a un beau fusil, un beau cheval et une belle femme, et il ne désire plus rien, car il possède la plénitude des biens dont un être jeune et robuste puisse jouir au désert. Il goûte un contentement infini. Fou de joie, il met son fusil en bandoulière, saute sur son cheval, prend sa femme en croupe et se jette dans la mer. Ce barbare exquis voulut mourir en plein bonheur avec tout ce qu'il aimait».

⁵⁰ Henri Chambige era un giovane letterato che uccise, per onorare il proprio patto d'amore con lei, Madame Magdeleine Grille, una donna algerina, madre di famiglia, che si era innamorata di lui “dimenticandosi” del proprio

arabi) scritta dal capitano (Spahis) D'Estaille nel 1865.⁵¹ Fra questi, in particolare, vi era un piccolo poema d'amore che racconta di un giovane arabo pieno di gioia di vivere che, contento del suo bel fucile, del suo bel cavallo e di una bella donna, non desidera null'altro, perché possiede la pienezza dei beni di cui un essere giovane e robusto può godere nel deserto. Pazzo di gioia, si mette il fucile in spalla, salta sul cavallo, prende la sua donna in groppa e si getta in mare per morire in completa beatitudine con tutto ciò che amava.

Augusta Holmès conobbe Louis de Lyvron nel salotto a Versailles a metà degli anni '60 di Guillot de Sainbris. Ci sono due aspetti che voglio evidenziare e che mi propongo di sviluppare più avanti. Il primo consiste nel fatto che il poeta fu uno dei pochi, insieme a Henri Cazalis, dei quali Augusta adoperò i testi, cosa questa singolare in quanto nella maggior parte delle sue opere fu lei a comporre su testi propri. Il secondo aspetto fu che la Holmès scelse i versi di Louis de Lyvron proprio per le sue composizioni di contenuto esotico.

Mi pare importante qui anche solo accennare che Augusta adoperò le liriche di Lyvron⁵² forse anche perché la tecnica del verso libero adoperata da lui ben si adattava alle *mélodies* esotiche della compositrice. Una fra queste fu *La Chanson de chamelier* sulla quale Augusta, costruì appunto una *mélodie* quando aveva solo quattordici anni – come affermò lei stessa - e che lei considerava come la sua prima opera.

2.4. L'esotismo di Pierre Loti e dei fratelli Edmond e Jules de Goncourt

Un altro poeta che Augusta Holmès incontrò sul suo cammino di vita e artistico fu Pierre Loti. Egli, come detto, fu un seguace del *Japonisme* del grande Teophile Gautier con l'opera *Madame*

passato, del proprio onore. Madame G. aveva fatto promettere a Chambige di ucciderla e per lui questa promessa era sacra. L'amore aveva fatto dimenticare a Chambige il mondo circostante. Lui non riuscì poi a suicidarsi. Condannato alla galea, fu poi imprigionato. Libero, tentò la carriera di letterato con lo pseudonimo di Marcel Lami. Seguì anche un clamoroso processo, molto raro in casi simili ma perfetto specchio della buona società "decadente".

⁵¹ Il "burnoo" o "bournous", "avernus" o "avidhi" in kabyle, "barnoo" in arabo e "aalaw" in chaoui, è un lungo cappotto di lana con un cappuccio appuntito e senza maniche. Tipico delle popolazioni berberiche dell'Africa settentrionale, Ibn-Khaldun chiamò i nomadi Berber ashāb el-barānis: quelli che indossano il bruciato. Oggi il bruciato viene portato in tutto il Maghreb.

⁵² Si citano in questa sede solo i titoli delle opere per le quali Augusta Holmès ha utilizzato testi di Louis de Lyvron, rimandando all'elenco delle opere complete della compositrice per ulteriori specifiche delle stesse. Le composizioni sono: *La chanson de chamelier*, *Chant du cavalier*, *Danses d'almées*, *La fille de Jephthé*, *Chanson de la caravane*.

Chysanthème pubblicata nel 1887 a puntate su «Le Figaro» e a lungo considerato la summa di quanto occorresse sapere sul Giappone e sui Giapponesi.⁵³

Pierre Loti, ufficiale di marina e grande viaggiatore amante dell'Oriente, fece allestire nella sua casa natale a Rochefort, ambienti come la sala araba, la moschea, la pagoda giapponese e la sala cinese che abitava vestendosi da turco, da giapponese o da cinese. Pare amasse anche molto il travestimento: una serata del 1887 si presentò a una festa travestito da Osiride.⁵⁴ Inevitabile tutto questo, visto il modo in cui fu sedotto dalla visione della Moschea Verde di Bursa in Turchia.⁵⁵ Per quanto riguarda invece la Cina, fu amico e collaboratore di Judith Gautier nella stesura del dramma *La fille du ciel* nel 1911. Ad accrescere il suo amore per l'esotismo, appassionato e dolente, contribuì il fatto che fin da giovanissimo aveva iniziato a vedere paesi remoti, costumi diversi, e sotto tutti i cieli e in tutti i climi una stessa e sola passione di vivere, nell'aspettazione della morte. Il viaggiare diventò alla fine per lui il solo modo di esistere; gli piacque specialmente visitare i luoghi dove un'antica civiltà agonizzava, un mondo stava per dissolversi sotto la pressione del progresso materiale, livellatore implacabile. Così si spiega il suo fedelissimo attaccamento alla vecchia Turchia. Cogliere gli ultimi guizzi d'una fiamma vicina a spegnersi, e fissarne un bagliore sulla pagina destinata a durare, era la sua nostalgica poesia e la sua amara fede. Questo stato d'animo, complesso e mutevole a contatto con la realtà infinitamente varia, è espresso in tutta l'opera sua con una immediatezza e leggerezza di parola e di frase che incantano. Le sue descrizioni di villaggi e di

⁵³ Rachele Ravanini, (*La Ricezione delle Stampe Giapponesi nell'Occidente Moderno e Contemporaneo*, Università Ca' Foscari, Venezia, 2013, pp. 23 e ss., reperibile all'indirizzo <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3163/834527-1161942.pdf?sequence=2>) racconta che Madame Chysanthème ispirò con molta probabilità il dipinto di Van Gogh intitolato *Autoritratto come un Bonzo* visto l'ammirazione che il pittore provava per lo scrittore. Van Gogh possedeva un'edizione con una serie di illustrazioni di questi sacerdoti giapponesi con le loro teste rasate. Il pittore aveva intenzione di dare il ritratto a Paul Gauguin, con il quale aveva fatto amicizia a Parigi. «Ho ritratto me stesso, tutto color cenere. Il colore cinereo-grigio è il risultato della miscelazione verde malachite con una tonalità arancione, su un terreno malachite pallido, il tutto in armonia con i vestiti di bruno-rossastro. [...] avevo concepito quel ritratto come quello di un bonzo, semplice adoratore del Buddha eterno. [...] La testa è modellata a piena pasta chiara, contro il fondo chiaro quasi senza ombre. Ho solamente inclinato un po' gli occhi alla giapponese.» Così scrisse a Gauguin, mentre la sorella Wil ricevette una descrizione più breve, dove semplicemente le disse che si era ritratto come un giapponese.

⁵⁴ Bruno Gaudichon, Marie-Pascale Prevost-Bault, *La maison de Pierre Loti à Rochefort. Le Livre du goût 'fin de siècle' in Maison d'auteurs*, in «Monuments historiques», n.156, 1988, p.87; Pierre Loti, *La Maison de Loti ou le port immobile*, La Nompaille, Parigi, 1989.

⁵⁵ Pierre Loti, *Brussa* in Gianni Guadalupi (a cura di), *Orienti. Viaggiatori scrittori dell'Ottocento*, Feltrinelli, Milano, 1989, pp. 119-126; Rachele Ravanini, *op. cit.*; Al- Kazraji Hussein Talal Mohamed, *L'orientalismo tra vocazione imperialista, suggestioni esotiche e omoerotiche. Le rappresentazioni storiche del passaggio tra l'epoca omayyade e abbaside*, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Tesi di Dottorato, 2015, reperibile all'indirizzo http://amsdottorato.unibo.it/7087/1/Hussein_Alkazraji_Tesi.pdf; *Le mariage de Loti: témoignage historique ou propagande colonialiste?* Intervista a Alain Quella-Villéger reperibile all'indirizzo https://www.tahiti-infos.com/Le-mariage-de-Loti-temoignage-historique-ou-propagande-colonialiste_a170676.html.

marine bretoni, di deserte lande dell'Asia Minore, di angoli fioriti dell'Estremo Oriente, si fissano nell'anima del lettore come visioni d'un sogno triste e dolce, anzi d'una magica allucinazione.

Loti fu autore di diversi libri di viaggio tra cui *Les Capitales du monde* del 1892 e *La Galilée* del 1896. Resoconto diaristico e impressionistico del viaggio fatto a Gerusalemme nel 1894 sotto spoglie di beduino è *Gerusalemme*, dedicato alla città di cui colse l'oscillare tra degrado e solennità, illusioni deluse e maestosità.

Au Maroc è il diario di un viaggio da Tangeri a Fez e ritorno, compiuto al seguito di una missione diplomatica francese presso il sultano del Marocco nella primavera del 1886. Sullo sfondo di Tangeri la Bianca, sormontata da minareti verdi e punteggiata da caggetani multicolori, la carovana diplomatica organizza la partenza, vera città nomade che raggiungerà Fez, la capitale religiosa di ponente, città santa dopo la Mecca, punto di convergenza commerciale tra Europa e Africa protetta dalla catena montuosa del grande Atlante scintillante di neve. A Fez Loti assistette all'apparizione sfarzosa e lugubre di un sultano che sembrava una mummia: secondo i fedeli ortodossi maghrebini, si tratta del vero discendente di Mohamed, a scapito delle pretese del sovrano di Istanbul, usurpatore e sacrilego. Loti alloggiò in una casa araba, vestito da musulmano, visitò la moschea di Karaouin capace di ventimila persone e sede di una università dove scoprì che anche gli studenti marocchini alternavano rigorosi studi di alchimia e filosofia a movimentate feste goliardiche. Si addentrò nel ghetto ebraico, nel mercato degli schiavi, si commosse davanti a una piccola schiava nera in lacrime. Al tramonto, sulle terrazze che creavano una seconda città, Loti assistette alla passeggiata delle donne marocchine, truccate e eleganti, nascoste agli sguardi maschili.⁵⁶ Anche durante il viaggio Loti ebbe modo di scoperte inaspettate: il paesaggio inaspettatamente fertile, con ampie distese di erbe e fiori, di camomilla, una foresta di finocchi giganti, lo stretto rapporto della gente marocchina con gli animali indispensabili per la sopravvivenza e i trasporti, l'atrocità delle usanze, sugli animali ma anche con i supplizi inflitti ai delinquenti. Il viaggio lasciò al romantico Loti il sapore della nostalgia, la forte voglia di tornare ai forti colori di un medioevo della civiltà. Il viaggio di Loti si concluse non a caso assistendo a una pittoresca 'fantasia' a cavallo di bambini pascià dalle virtù acrobatiche, l'orgoglio che sentì provenire dagli occhi di un elegante cavaliere di sei anni.

La morte di File descriveva l'Egitto, con attenzione sepolcrale e mortuaria per le rovine, i musei, le mummie; lo stesso deserto era descritto come «un'enorme e fantastica tomba, una necropoli

⁵⁶ Marie-Paule de Saint-Léger (*Pierre Loti l'insaisissable*, L'Harmattan, 1996) analizza la doppia misoginia di Pierre Loti che emerge in particolare dal romanzo *Aziyadé* di Pierre Loti.

naturale che nessuna opera umana avrebbe potuto eguagliare in fasto e orrore, una stufa vagheggiata per cadaveri che vogliono conservarsi per l'eternità».

La pubblicazione postuma, nel 1925, del suo *Journal intime* scritto fra il 1878 e il 1881 offre la chiave per comprendere i caratteri dell'esotismo naturalistico di Loti: una poetica della malinconia e della onnipresenza della morte, della irrimediabile solitudine dell'uomo, a cui si contrappongono disillusi tentativi di evasione in realtà diverse e affascinose, che confermano tuttavia inevitabilmente i limiti ineluttabili dell'avventura umana. D'altra parte l'esotismo agiva potentemente sul pubblico francese e europeo del tempo, e Loti, negli atteggiamenti e nella stessa scelta dello pseudonimo (il fiore orientale) faceva di tutto per alimentare la sua immagine. Scrivevano i Goncourt che Loti era uno strano scrittore e ancor più strano ufficiale di marina, tutto truccato e con gli occhi dipinti di quel neretto che le donne usano per vellutare e sporcaccionare il loro sguardo. Aveva chiesto di portare con sé il suo marinaio, un grazioso marinaio tanto scollato che Madame Daudet confessava di avere provato imbarazzo...⁵⁷

Citando il movimento del *Japonisme* non si può non nominare i fratelli de Goncourt Edmond e Jules scrittori, critici letterari e importantissimi collezionisti che per più di tre decenni rimasero al centro di tutti i gruppi di *japonisants*, contagiando tutti.⁵⁸

Mentre il Giappone si addentrava sempre più nell'era moderna, molti occidentali erano più che curiosi di conoscere il vecchio Giappone; furono molti infatti i visitatori e anche gli artisti che furono attratti nel paese dopo aver visitato le mostre internazionali. In queste esposizioni e anche attraverso il lavoro di galleristi e collezionisti specializzati, gli europei poterono ammirare per la prima volta le stampe giapponesi e per alcuni fu un'esperienza non dissimile da quella del primo amore. Negli anni Ottanta arrivò a Parigi la seconda ondata di importazioni di stampe giapponesi, superiore alla prima degli anni Sessanta per qualità e quantità, e molte richieste furono quelle del maestro della xilografia della seconda metà del Settecento, Kitagawa Utamaro.

Edmond de Goncourt, molto interessato ad Utamaro, ed il fratello Jules dedicarono un intero capitolo del loro *Manette Salomon* (scritto nel 1867) alle fantasie suscitate nel protagonista mentre sfoglia attentamente un album di xilografie giapponesi: «Una luce da paese incantato, una luce

⁵⁷ Le principali opere di Pierre Loti a sfondo esotico sono *Aziyadé* (1879), *Rarahu* (1880), *Mon frère Yves* (1883), *Pêcheur d'Islande* (1886), *Madame Chrysanthème* (1887), *Fantôme d'Orient* (1892), *Ramuntcho* (1897), *Les dsenchantées* (1906), *Jérusalem, Le Désert* (1895), *Les derniers jours de Pékin* (1901), *L'Inde sans les Anglais* (1903), *Vers Ispahan* (1904), *La Turquie agonisante* (1913), *La mort de notre chère France en Orient* (1920). Un elenco delle opere di Pierre Loti si può reperire in data.bnf.fr all'indirizzo https://data.bnf.fr/11913405/pierre_loti/; si veda inoltre il blog di Annalisa P. Cignitti reperibile all'indirizzo <https://www.rocaille.it/pierre-loti/>.

⁵⁸ Rachele Ravanini, *op. cit.*; Rodolfo Giani, *I grandi letterati contemporanei: i Goncourt*, in «Emporio», a. 1896, n.1, gennaio, pp. 3-22 cit. in Ilde Marino, *op. cit.*, p. 20.

senz'ombra, luminosissima, si sprigionava per lui da quegli album di disegni giapponesi. Il suo sguardo penetrava nel fondo di quei firmamenti color paglierino dove la silhouette degli esseri pareva immersa in un fluido d'oro, si perdeva nell'azzurro in cui le fioriture rosa degli alberi si dissolvevano, nello smalto blu che incastonava i fiori nivei dei peschi e dei mandorli, nei grandi tramonti purpurei». ⁵⁹

Nel loro *Journal* (1851 - 1870) ci sono pagine e pagine dedicate al Giapponismo, argomento che entrambi conobbero molto bene in quanto collezionisti, critici e anche scrittori. Una delle loro opere più significative fu *L'Art du XVIII* (1859 - 1875), libro che rivela l'accuratezza operata dagli autori nelle ricerche effettuate e anche l'amore per le forme d'arte più curiose quali ad esempio le *singerie* (pitture decorative di scimmie in ruoli umani) e le *chinoiserie* (arti decorative ispirate alla Cina). Un entusiasmo crescente che emerse da quella passione per l'arte giapponese che accomunava i due fratelli. La morte prematura di Jules, a soli quarant'anni, non frenò Edmund, che continuò a scrivere sul loro *Journal*, iniziato nel 1851. Da queste pagine si comprende il progressivo diffondersi del culto verso il Giappone e la grande influenza che l'arte nipponica suscitò sugli Impressionisti. I de Goncourt, essendo grandi estimatori dei lavori di Jean-Antoine Watteau, François Boucher, Jean-Honoré Fragonard e del leggero fremito sessuale che pervadeva molti dei loro lavori, trovarono soddisfazione ancora maggiore nei più espliciti *shunga* giapponesi.

Nel 1863 infatti Edmond scrisse: «L'altro giorno ho comprato alcuni album di oscenità giapponesi. Mi diletano, mi divertono e affascinano i miei occhi. Li guardo come fossero aldilà dell'osceno, il quale è presente, ma sembra non esserci, non lo vedo tanto esso sembra svanire nella fantasia.

La violenza delle linee, l'imprevedibilità delle connessioni, le disposizioni degli accessori, le bizze nelle pose e negli oggetti, l'espressività e, per così dire, il panorama delle parti genitali. Guardandoli penso all'arte greca, noiosa nella sua perfezione, un'arte che non si libererà mai dal crimine di essere accademica!». ⁶⁰

Nel giugno del 1864, scrisse a proposito di un tramonto: «Questa sera il sole sembra un'ostia di ceralacca color ciliegia, incollato al cielo sopra ad un mare color perla. Solo i giapponesi hanno osato, nei loro album colorati, a trasmettere questi strani effetti naturali». ⁶¹ Nel settembre dello stesso anno, poi: «Tutto ciò che fanno è prendere da ciò che osservano. Loro rappresentano ciò che

⁵⁹ Rachele Ravanini, *La Ricezione delle Stampe Giapponesi nell'Occidente Moderno e Contemporaneo*, Università Ca' Foscari, Venezia, 2013, pp. 23 e ss., reperibile all'indirizzo <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3163/834527-1161942.pdf?sequence=2>.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

vedono: l'effetto incredibile del cielo, le strisce su di un fungo, la trasparenza di una medusa. La loro arte copia la natura così come fa l'arte gotica. In sostanza non c'è alcun paradosso nel dire che un album giapponese ed un dipinto di Watteau sono disegnati a partire da un intimo studio della natura. Nell'arte greca non avviene niente di simile: tale arte, fatta eccezione per la scultura, è falsa ed inventata».⁶² Edmond de Goncourt si distinse poi tra i critici del periodo per aver affermato ripetutamente analogie formali e sociali tra la cultura giapponese e quella francese; il Giappone lo colpì non solo per le sue differenze, ma anche per la sua particolare identità. Sia la Francia che il Giappone, a suo avviso, furono i paesi con una cultura aristocratica in declino, che raggiunse la sua espressione più pura nel XVIII secolo. Sostenne che i migliori artisti provenienti da entrambe le nazioni non furono quelli che aderirono a scuole ufficiali e formule accademiche senza vita, ma piuttosto coloro la cui arte catturò e celebrò la vita quotidiana e la vitalità delle loro persone. Perciò de Goncourt ammirò particolarmente i lavori di Utamaro⁶³ per quanto riguarda l'arte giapponese e quelli, come già accennato, di Watteau, Chardin e Fragonard per l'arte francese.⁶⁴

2.5 Le amicizie irlandesi di Augusta Holmès a Parigi: George Moore

Un accenno a parte merita l'amicizia di Augusta Holmès con George Moore che, come ho accennato nel Cap. I, nacque dal loro incontro avvenuto nel salotto di Nina de Villard molto esclusivo nelle frequentazioni.⁶⁵ Scrittore, poeta, drammaturgo e critico d'arte irlandese, George Moore studiò arte a Parigi nel corso degli anni '70 dell'800, occasione che gli permise di conoscere molti artisti francesi dell'epoca. Qui entrò in contatto con la corrente letteraria del Naturalismo che lo portò infine ad essere uno dei primi scrittori di lingua inglese ad aderire al Realismo. George Moore contribuì alla rinascita della letteratura gaelica con racconti e romanzi ambientati in Irlanda. Nella sua autobiografia egli⁶⁶ lodò la versatilità della stupenda voce di Augusta Holmès che ascoltò

⁶² Ibid.

⁶³ Kitagawa Utamaro (1753-1806), pittore e incisore, è considerato uno dei maggiori artisti dell'ukiyo-e come anche Katsushika Hokusai (1760- 1849) anch'egli pilastro dell'arte nipponica.

⁶⁴ Ilde Marino, *op. cit.*, pp. 63-66 e p. 170.

⁶⁵ Marie Boisvert, *La bohème au salon: les représentations du salon de Nina de Villard*, in Pascal Brissette, Anthony Glinoe, *Bohème sans frontière*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010, Chapitre XII, reperibile all'indirizzo <https://books.openedition.org/pur/40226>.

⁶⁶ George Moore, *Memoirs of My Dead Life*, D. Appleton and Company, New York, 1914, reperibile all'indirizzo <https://archive.org/details/memoirsmydeadli01moorgoog>.

in una delle tante serate lunari trascorse fra amici ed esaltò anche la meravigliosa Méry Laurent che egli, come Augusta, frequentò soprattutto negli anni '80.

Gefen⁶⁷ ricorda l'importanza dell'autobiografia di Moore per conoscere la vita letteraria francese ed inglese dell'epoca e inoltre, citando *The Confessions of a Young Man*, sottolinea come lo scrittore fece il miglior ritratto di Catulle Mendès.⁶⁸

Per Augusta la conoscenza dello scrittore fu l'occasione per far riemergere le sue origini irlandesi e per coltivare i rapporti con i tanti irlandesi che in quel periodo si trovarono a Parigi, prima fra tutte Maud Gonne, attrice e attivista per la causa irlandese che divenne un'amica intima della Holmès; attraverso di lei la compositrice incontrò figure di spicco del nazionalismo e della letteratura irlandese quando visitarono Parigi, tra cui John O'Leary, W.B. Yeats e Arthur Griffith.⁶⁹

Oltre al senso di appartenenza alla propria Patria, che in Augusta non venne mai meno neppure quando diventò cittadina francese, condivideva con George Moore l'ammirazione per la musica di Richard Wagner.⁷⁰

⁶⁷ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁸ Per altre opinioni su Catulle Mendès, si veda in Catulle Mendès, *op. cit.*, pp. 822-835.

⁶⁹ *Dictionary of Irish Biography*, reperibile all'indirizzo <https://www.dib.ie/>.

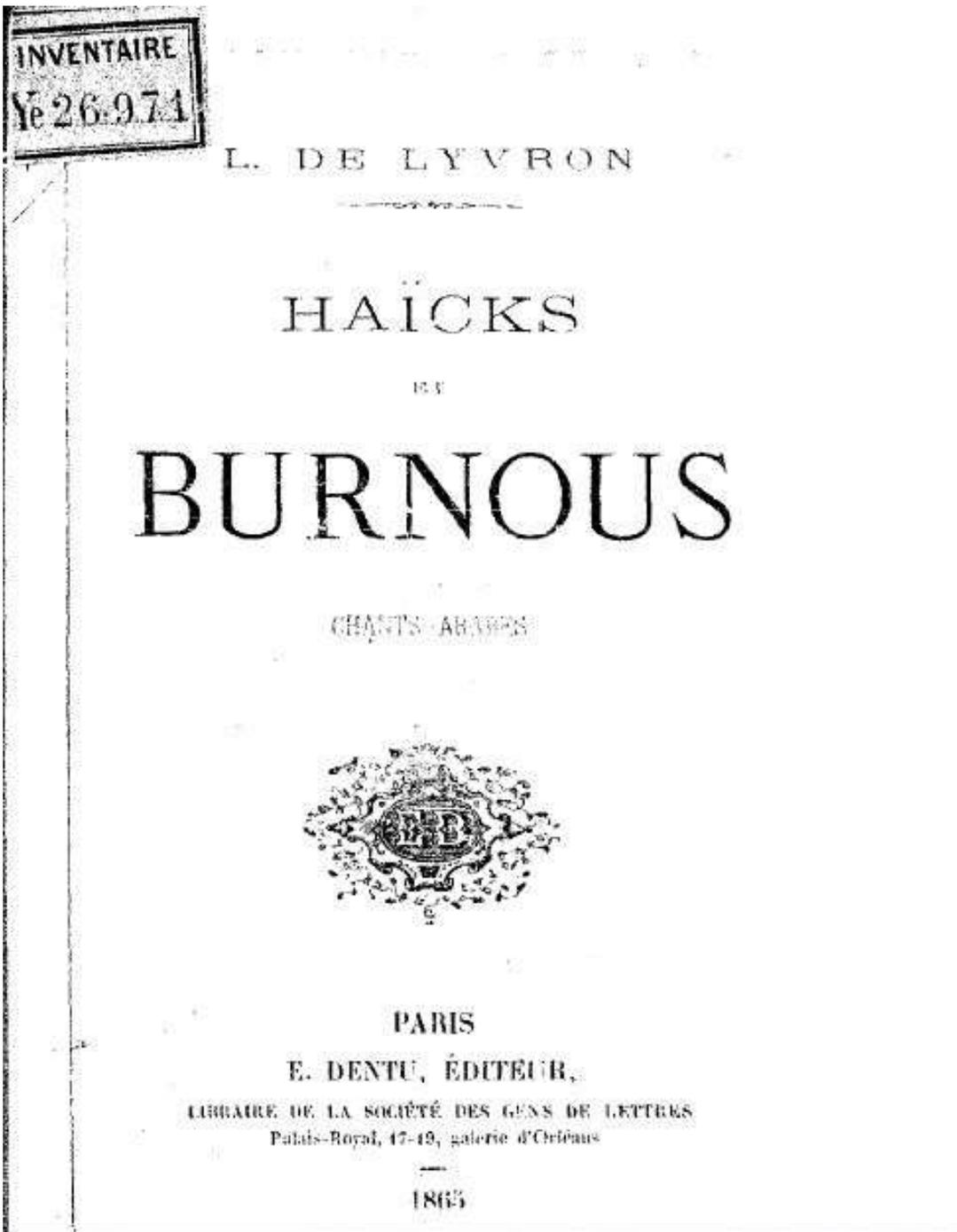
⁷⁰ Andrzej Diniejko, A Brief Overview of George Moore's Writing, in «The Victorian Web Home» reperibile all'indirizzo <https://victorianweb.org/authors/mooreg/1.html>.



4. Catulle Mèndes nel 1865.



5. John Singer Sargent, *Judith Gautier* (Olio su tela, 1885).



6. Louis de Lyvron, *Haïcks et burnous : chants arabes* (frontespizio dell'edizione del 1865).



7. Pierre Loti nella Sala turca della sua abitazione.



8. Édouard Manet, *George Moore* (pastello su tela, 1879).

III. CONTESTO MUSICALE ESOTICO

1. Verso l'affermazione di un romanticismo musicale francese: Hector Berlioz ed il wagnerismo

In apertura di questo capitolo, trovo doveroso citare due articoli - già da me menzionati - la cui lettura mi ha dato la prova che ciò che andavo intuendo sull'originalità di Augusta Holmès, come scaturisce dal rapporto fra testo e musica, mi stava portando nella giusta direzione. Si tratta de *La nascita del verso libero* di Ida Merello¹ che pone un intrigante accento sul rapporto reciproco fra *vers-librisme* e *musique libre* riscontrabile per esempio nella musica di Wagner e di *Esotismo e realismo nell'opera lirica francese del Romanticismo* di Michele Girardi² con il suo pensiero sui riflessi dell'arte letteraria, combinati a quelli della condizione storica sulla musica francese del XIX secolo.

Come già scritto, il primo grande musicista con il quale la piccola Augusta entrò sicuramente in contatto fu Hector Berlioz grazie alle frequentazioni di quest'ultimo del salotto della madre di lei, la scozzese irlandese Tryphena Anne Constance Augusta Shearer. Parto dunque proprio da Berlioz per tracciare alcune linee che permettano di ricostruire il contesto musicale francese in cui si inserì la Holmès, per quanto la mia analisi non renda giustizia alla sfaccettata ricchezza di quel clima e tenga conto essenzialmente di quegli aspetti che assunsero un significato per Augusta.

Come la letteratura e le arti figurative anche la musica nell'Ottocento fu innanzitutto espressione del sentire romantico e sebbene la *Nouvelle Héloïse* di Rousseau (1760), i *Canti di Ossian* di Macpherson (1765) o *I dolori del giovane Werther* di Goethe (1774) preannunciarono già una nuova sensibilità "preromantica", fu necessario attendere la generazione di Berlioz e dei suoi contemporanei perché si affermasse l'esistenza di un "romanticismo" musicale francese, indicandone la *Symphonie fantastique* (1830) come manifesto³ nonostante Berlioz stesso riconoscesse Christoph Willibald Gluck il primo dei romantici e fosse stato per lui il riferimento iniziale; qui basti citare *Iphigénie en Tauride* una *tragédie lyrique* in quattro atti su libretto di

¹ Ida Merello, *La nascita del verso libero* in «Studi francesi», n° 138, anno XLVI, III, sett-dic-2002.

² Michele Girardi, *op. cit.*

³ Il romanticismo musicale francese in «bruzanemediabase.com» sito a cura de Il Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, reperibile all'indirizzo <https://bru-zane.com/il-romanticismo-musicale-francese/>.

Nicolas-François Guillard, rappresentata con successo per la prima volta all'Opéra di Parigi il 18 maggio 1779. In una panoramica non certo esaustiva, si può affermare che come Gluck, a Parigi si inserirono e perdurarono nel repertorio dell'Opéra altre composizioni in questa direzione, ad esempio *Les Danaïdes* di Salieri (1784) o *Œdipe à Colone* di Sacchini (1786). Al tempo stesso, sempre a Parigi furono composte le prime ambiziose sinfonie da parte di musicisti quali François-Joseph Gossec, Étienne Nicolas Méhul, Napoléon Henri Reber, Félicien David. Il virtuosismo trovò spazio nei concerti di musicisti come Joseph Boulogne, Chevalier de Saint-George, Rodolphe Kreutzer, Jean-Baptiste Davaux, Hyacinthe Jadin, Ferdinand Hérold, Franz Liszt e Charles-Valentin Alkan, mentre i generi più intimisti – romanze, sonate, trii, quartetti – fiorirono nei salotti con Georges Onslow o Auguste Mathieu Panseron. Ben presto Parigi così seducente ed accogliente per tanti artisti, diventò il modello dell'Europa. Chopin, Liszt, Paganini, Rossini, Mayerbeer sono solo alcuni dei musicisti che incrociarono Berlioz, Halévy o Auber e questo processo aprì al romanticismo nuovi orizzonti. Il *grand opéra* come l'*opéra-comique* e lo spettacolo parigino in generale divennero un crogiolo di stili acquistando quelle caratteristiche di poliedricità fra *mélodies* italianizzanti, armonie tedesche e balletti alla francese.

Fra la caduta della Monarchia di luglio e la caduta del Secondo impero e cioè fra il 1848 ed il 1870, l'Opéra - e solo l'Opéra – era al centro del mondo musicale francese. Al di fuori dell'Opéra non vi erano occhi – o piuttosto orecchie – se non per Jacques Offenbach.⁴ I grandi come Beethoven e Weber si stavano appena scoprendo, si ignorava Schubert. Il pubblico si era abituato ad una certa frivolezza e alle *mélodies* di opere alla moda che venivano riprodotte al pianoforte nei salotti identificandosi in modo particolare nel gusto della borghesia francese. La musica religiosa non stava tanto meglio.

Berlioz raccontò nella sua raccolta del 1852 *Les Soirées de l'orchestre* attraverso lo strumento della satira, le carenze dell'ambiente musicale in cui il compositore operò, tracciando al contempo una preziosa testimonianza della società della prima metà dell'Ottocento; persino per opere come il *Tannhäuser* di Wagner ci volle un po' di tempo prima che entrassero con successo nei repertori della musica eseguita in Francia, nonostante la musica del compositore tedesco fosse riuscita ad esercitare una forte attrazione, come dimostrò la diffusione vasta e penetrante del wagnerismo, un'autentica moda culturale nelle sue varie espressioni letterarie, musicali e pittoriche. Ho descritto nel primo capitolo come Augusta e il suo *entourage* di amici fossero innamorati della musica di

⁴ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 21.

Wagner⁵ e prima dell'invasione tedesca di Parigi del 1870 intrattenessero con lui anche stretti rapporti personali, per esempio durante il soggiorno nell'estate del 1869 nella sua dimora a Tribschen. Nell'opera che Catulle Mendès scrisse su Wagner vi è un brano intitolato *A Tribschen* in cui il poeta scrisse «Quando il treno si fermò alla stazione, il mio cuore batteva forte, e penso di poter dire che Villiers de l'Isle-Adam, il mio compagno di viaggio, non era meno eccitato. Tuttavia, non eravamo estranei a Wagner e poiché non ignorava che stavamo combattendo con ardore per il trionfo delle sue idee e delle sue opere, speravamo in un'accoglienza cordiale e persino in una certa simpatia». ⁶ Tanti scrittori – come i già ricordati Théophile⁷ e Judith Gautier – si dedicarono alle opere di Wagner recensendole e scrivendo su di esse: memorabile fu la difesa del *Tannhäuser* da parte di Catulle Mendès sulla «Revue Fantaisiste». ⁸

In quegli anni Augusta Holmès, grazie al suo professore di canto Guillot de Sainbris che nel 1866 fondò a Versailles la *Société chorale d'amateurs* e a Jules Pasdeloup con il suo *Cirque Napoleon*, conobbe oltre agli scrittori Henry Cazalis (Jean Lahor), Louis de Lyvron, André Theuriet anche compositori come Charles Gounoud, Camille Saint-Saëns e poi Wagner e Liszt. Nelle sale da concerto francesi dominava ancora un repertorio sinfonico e da camera tedesco e prova di questo è il fatto che ai popolari concerti di Pasdeloup, tra il 1861 e il 1873, le musiche di Wagner o di Beethoven furono eseguite più frequentemente di quelle di Berlioz, Gounod e Saint-Saëns.

⁵ Per la vita e l'opera di Richard Wagner, le sue amicizie e tante altre notizie si veda il sito creato nel 2013 in occasione del bicentenario della sua nascita reperibile all'indirizzo <https://www.wagner200.com/index.html>.

⁶ Catulle Mendès, *Richard Wagner*, Charpentier et Cie, Éditeurs, Paris, 1886, pp. 6-8, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9613884x.texteImage>; per articoli scritti da Théophile Gautier in qualità di critico musicale su Wagner e su Berlioz in riviste quali «La Presse», «Le Moniteur universel», «Journal Officiel» si veda Sylvie Triaire e François Brunet, «Aspects de la critique musicale au xixe siècle» in «Presses universitaires de la Méditerranée», Collection des littératures, reperibile all'indirizzo <https://books.openedition.org/pulm/283>.

⁷ per articoli scritti da Théophile Gautier in qualità di critico musicale su Wagner e su Berlioz in riviste quali «La Presse», «Le Moniteur universel», «Journal Officiel» si veda Sylvie Triaire e François Brunet, «Aspects de la critique musicale au xixe siècle» in «Presses universitaires de la Méditerranée», Collection des littératures, reperibile all'indirizzo <https://books.openedition.org/pulm/283>; si veda anche Denis Havard de La Montagne, *Théophile Gautier, sa famille et la musique*, in «MUSICA ET MEMORIA» reperibile all'indirizzo <http://www.musimem.com/gautier.htm>.

⁸ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 85.

2. Il risveglio della musica francese fra tradizione e nuove tendenze: Camille Saint-Saëns e César Franck

L'importanza che il 1870 ebbe nella vita di Augusta Holmès quale inizio di una svolta verso il raggiungimento della maggiore maturità professionale, il suo amore per la Patria, il suo impegno civile, sociale e politico mi è parso quasi un segno che qualcosa stava cambiando anche nella cultura francese. Il caso volle che fra i protagonisti di questo cambiamento ci fossero proprio almeno due musicisti che ebbero un posto di prim'ordine nella vita privata e artistica di Augusta: Camille Saint-Saëns e César Franck. Il primo fu uno dei suoi più accaniti ammiratori che di lei innamorato le fece una proposta di matrimonio ed il secondo con le sue lezioni le fece fare un notevole salto in avanti, soprattutto verso una sempre maggiore padronanza della strumentazione.⁹

Romain Rolland in *Musiciens d'aujourd'hui*¹⁰ affermò come la musica francese si risvegliò dall'oblio del suo passato a partire dal 1870: il 25 febbraio 1871 fu fondata a Parigi la *Société nationale de musique* per opera di Romain Bussine e di Camille Saint-Saëns. Essa nacque con l'intento di promuovere la musica francese e consentire ai compositori emergenti di presentare le proprie opere in pubblico richiamando l'accento sulla musica strumentale moderna – francese e di qualità -, sia orchestrale sia da camera, che a Parigi in quel momento aveva una posizione di secondo piano rispetto all'opera: l'obiettivo era quello di porre la musica strumentale accanto alle opere classiche in una condizione che non fosse più di inferiorità rispetto all'opera. La società fu fondata all'indomani della sconfitta della Francia nella guerra franco-prussiana del 1870-1871 su una forte ondata di sentimento nazionalista, e inizialmente escluse tutta la musica di compositori non francesi quasi per riaffermare la grandezza della musica francese di fronte alla tradizione germanica. Fra i suoi membri iniziali c'erano, oltre a Saint-Saëns e Bussine, César Franck che fu nominato presidente dopo di loro, Vincent d'Indy che successe a Franck alla sua morte nel 1890 e altri musicisti come Ernest Guiraud, Jules Massenet, Jules Garcin, Gabriel Fauré, Alexis de Castillon, Henri Duparc, Paul Lacombe, Théodore Dubois, Théodore Gouvy e Paul Taffanel che come Augusta fecero parte della cosiddetta “banda di César Franck”.¹¹

⁹ Romain Rolland, (*Musiciens d'aujourd'hui*, Librairie Hachette, Parigi, 1903, p. 247, in BnF Gallica) annovera Augusta Holmès fra gli allievi di César Franck oltre a Henri Duparc, Alexis deCastillon, Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Pierre de Bréville, Louis de Serres, Charles Bordes, Guy Ropartz, Guillaume Lekeu.

¹⁰ Romain Rolland, *op. cit.p.*, p. 209 e ss.

¹¹ Mario Bortolotto, *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Adelphi, 1992, p. 116

Il motto della società fu “ars gallica” emblematico della volontà di recupero del valore della tradizione francese non solo nei confronti del dilagare della moda tedesca ma anche nelle ricerche stilistiche.

Camille Saint-Saëns fu l’anima di questa volontà, collocandosi ed operando fra l’oblio al quale si riferì Romain Rolland e le nuove tendenze degli ultimi anni dell’Ottocento che videro il sistema tonale e le sue forme storiche andare sempre più verso una saturazione espressiva e quindi a un loro dissolvimento che, accennato per esempio da Gabriel Fauré,¹² sarebbe iniziato con Claude Debussy verso l’impressionismo ed il simbolismo. A partire dagli anni ‘90 Debussy, attraverso per esempio l’uso della scala esatonale, avrebbe poi infatti rivoluzionato l’armonia, il ritmo, la sonorità costruendo il discorso musicale con immagini balenanti in continuo rinnovamento, con accordi vaganti ai confini della tonalità, a metà strada fra sistema tonale e un mondo nuovo che non fu ancora quello atonale di Arnold Schönberg inteso non tanto come assenza di relazione tra i suoni ma assenza di relazione alla tonica¹³ e tuttavia si rivelò evanescente, indefinito, spirituale e sensuale insieme; un esempio di impressionismo è la sua composizione per pianoforte *Pagodes*, contenuta nella suite *Estampes*, che evoca una sensazione d’Oriente e delle magnifiche pagode con le loro solenni torrette, ottenute grazie all’effetto percussivo dei suoni del pianoforte con il pedale, nonché con l’uso di scale pentatoniche.

Di fronte alla “minaccia” di un allargamento e di una inclusione del tonale nell’atonale, ecco perché i musicisti aderenti alla *Société nationale de musique* cercarono di dare nuova linfa alla musica della più alta tradizione francese valorizzando i rigorosi principi dell’armonia tonale attraverso l’utilizzo di tutte le possibilità di modulazione.¹⁴

¹² Per esempio nell’*Elegia in do minore per violoncello e pianoforte, op. 24* scritta nel 1883 della quale su richiesta del direttore d’orchestra Édouard Colonne Fauré ne realizzò anche una versione orchestrale, vi sono elementi che collocano il compositore alla schiera dei compositori il cui significato storico nel quadro generale della musica europea sta nell’aver continuato e avviato alla sua conclusione mediante un sottile lavoro in profondità, quel processo di erosione interna del classico sistema diatonico che Wagner aveva esplicitato ed acuito con tanta veemenza. Ed è precisamente questo processo che, sviluppando l’armonia tonale sino alle sue estreme conseguenze, ne esaurì le risorse e portò al suo successivo superamento. La sottilissima differenziazione della scrittura armonica, ricca di inediti concatenamenti tonali, l’emancipazione degli accordi dissonanti di nona e undicesima usati, liberamente come se fossero consonanze, le elissi e deviazioni sintattiche: questi aspetti dello stile di Fauré vengono considerati di solito come preparazioni e anticipazioni delle innovazioni debussyane (Fonte: «L’Orchestra Virtuale del Flaminio» reperibile all’indirizzo <https://www.flaminioonline.it/Guide/Faure/Faure-Elegie24.html>).

¹³ Interessante l’articolo su atonalità di Willy Bettoni, *Arnold Schönberg, gli anni della crisi e l’impossibilità di una musica “socialista”* in «Quinte Parallele», 2017 reperibile all’indirizzo <https://www.quinteparallele.net/2017/03/schonberg-crisi-musica-socialista/>.

¹⁴ Gérard Gefen, *op. cit.*, pp. 23-24.

Trovo una similitudine fra questi musicisti e i poeti parnassiani sia nel desiderio di entrambi di un distacco da quella società borghese che consideravano frivola gli uni e avida di denaro gli altri, sia nel tentativo di difesa della tradizione di fronte all'avanzare delle nuove tendenze del Simbolismo. Se Camille Saint-Saëns cercò di salvaguardare il sistema tonale nella musica, Catulle Mendès si impegnò senza tregua nella tutela della metrica di fronte all'imminente avanzata della libertà del verso. Tuttavia come nel contesto letterario descritto nel secondo capitolo vi furono figure come Judith Gautier e Louis de Lyvron che per il loro modo particolare di usare il verso libero furono ammirate da un nemico di questa forma metrica come Catulle Mendès, anche in musica alcuni appartenenti a tutto tondo all'ideale della *Société nationale de musique* non ne furono espulsi per le loro sperimentazioni al limite dell'armonia tonale anche se l'unico intento rimase solo quello di rinnovarla per evitare gli eccessi che le nuove tendenze stavano prospettando.

Nell'incessante ricerca di questi musicisti lo stile più ammirato e seguito fu ancora una volta quello di Richard Wagner con il suo cromatismo e la creazione di una melodia infinita sia pur sempre vincolata all'armonia tonale. Lo stesso Saint-Saëns che non fu un cultore delle opere wagneriane pur ammettendo di apprezzarne la forza, fu uno dei primi sostenitori della musica di Wagner tanto da proporre in Francia brani dalle sue opere durante le lezioni all'*École Niedermeyer* di Parigi e da far eseguire in prima francese la "Marcia" dal *Tannhäuser*.¹⁵ Molti altri come Vincent d'Indy rimasero fondamentalmente wagneriani e trassero spunto dal compositore tedesco in questo rinnovamento. César Franck pur percorrendo un itinerario tonale riempì la sua scrittura contrappuntistica di fervido lirismo, di intensa armonia cromatica.

Sempre in un contesto di composizioni tonali non si può non ricordare che anche opere del Franz Liszt maturo furono costellate dal tentativo di uscire dall'ambito del sistema tonale: in una composizione in particolare, chiamata non a caso *Bagatelle sans tonalité* nota anche col titolo di *Mephisto Walzer IV* del 1885, l'intento di uscire dall'ambito tonale diventò il fulcro compositivo dell'intero brano. Per il resto anche Franz Liszt vide in Parigi, dove si recò con la famiglia fin dal 1823, un'occasione per crescere professionalmente. Nonostante non venisse ammesso al Conservatorio a causa della sua nazionalità ungherese, suonò nei più famosi salotti parigini dove conobbe fra gli altri Gioachino Rossini e fu a Parigi che nel 1830, ormai diciannovenne, Liszt ascoltò la *Symphonie fantastique* di Hector Berlioz e la trascrisse in una personalissima resa. Questa esperienza, assieme all'incontro con Niccolò Paganini che gli suggerì l'ideale virtuosistico, segnò

¹⁵ Wagner stesso rimase stupito quando lo vide suonare a vista l'intera partitura orchestrale di Lohengrin, Tristan und Isolde e Siegfried, suggerendo a Hans von Bülow di assegnargli l'appellativo della "più grande mente musicale" dell'epoca: notizia reperibile all'indirizzo <http://www.controappuntoblog.org/2015/04/03/saint-saëns-symphonie-en-fa-in-f-urbs-roma-le-pas-darmes-du-roi-jean/>.

per sempre la poetica di Franz Liszt perché lo spinse a concepire forme sinfoniche nuove come il Poema Sinfonico, genere che fu poi ripreso da molti compositori romantici, compresa Augusta Holmès. Liszt utilizzò quella che Berlioz nella sua opera definì *idée fixe*, l'idea fissa, il motivo musicale conduttore ricorrente riferito ad un personaggio, un evento, un oggetto, un sentimento o un'idea, la struttura della cosiddetta "musica a programma" dalla quale il Poema Sinfonico derivò.

La musica a programma, che nella *Symphonie fantastique* di Berlioz vide uno degli esempi più significativi, aveva il proprio fondamento nella narrazione strutturata di una successione di fatti attraverso i suoni e andò oltre dunque l'imitazione¹⁶ o l'ispirazione.¹⁷

3. L'incontro fra Letteratura e Musica nell'esotismo. Félicien David, il primo vero compositore esotico

Lo stretto e secolare legame fra letteratura e musica vide scrittori essere musicisti loro stessi, sostenitori appassionati o accaniti critici di un compositore o dell'altro con contributi su riviste musicali, librettisti di opere vocali; scrivere, declamare poesie ad alta voce e cantare furono azioni quasi simultanee ed inseparabili per tante compositrici, per esempio Marie Krysinska, Judith Gautier, Renée Vivien.¹⁸

La similitudine che ho portato in questo capitolo, fra le ricerche delle tendenze musicali e quelle letterario-poetiche, ha trovato conforto nel rapporto fra verso libero e musica come sottolineato da Elena Coppo: «Forma d'ispirazione musicale, il vers libre è un verso fatto per essere declamato e ascoltato, piuttosto che scritto e letto; un verso, dunque, pour l'oreille piuttosto che pour l'oeil. La preminenza della dimensione musicale e auditiva su quella grafica e visiva emerge chiaramente dagli scritti di Kahn, che afferma che «le poète parle et écrit pour l'oreille et non pour les yeux» e

¹⁶ Si pensi per esempio ad un evento della natura evocato nel *Le Quattro Stagioni* di Antonio Vivaldi.

¹⁷ Per esempio la vita dei campi nella *Sesta Sinfonia* detta *Pastorale* di Ludwig van Beethoven. Un esempio d'immediata percezione, riguardo agli intenti descrittivi del poema sinfonico, è fornito dal brano *Nelle Steppe dell'Asia Centrale* di Aleksandr Borodin: Sul tema di una canzone russa, Borodin descrive il paesaggio sabbioso della steppa e l'avvicinarsi di cavalli e cammelli; una lenta *mélodie* orientale sottolinea il transito della carovana, e nel suo allontanarsi la musica pian piano si dissolve. (Fonte: «L'Orchestra Virtuale del Flaminio» reperibile all'indirizzo <https://www.flaminioonline.it/Guide/Borodin/Borodin-steppe.html>).

¹⁸ Patricia Izquierdo, *Femmes poètes de la Belle Époque et formes musicales*, in «Le Pan poétique des muses| International Review of Poetry Between Theories & Practices: "Poetry, Dance & Gender"», n. 1, Primavera 2012 reperibile all'indirizzo <http://www.pandesmuses.fr/article-femmes-poetes-belle-epoque-103104351.html> oppure all'indirizzo <http://0z.fr/latoB>.

rifiuta, sulla base di questo principio, gli artifici tipografici tradizionalmente legati alla «rime pour l'oeil».¹⁹

Ma ancora prima della pubblicazione dell'articolo di Elena Coppo, Ida Merello²⁰ cita Édouard Dujardin che, nel 1885 sulla *Revue wagnerienne*, mette ben in luce il rapporto tra le nuove ricerche poetiche e la musica di Wagner: «La Revue wagnérienne à été fondée en 1885, et personne ne s'étonnera que ce soit à Wagner que je doive mes premières préoccupations de vers-librisme. Très tôt, je m'étais dit qu'à la forme musique libre de Wagner devait correspondre une forme poésie libre; autrement dit, puisque la phrase musicale avait conquis la liberté de son rythme, il fallait conquérir pour le vers une liberté rythmique analogue». Ida Merello continua la sua riflessione scrivendo che «la scelta artistica di Wagner, che tende a privilegiare il cromatismo sulla scala tonale, in funzione di un prolungamento indefinito della frase musicale, suggerisce in ambito poetico proprio una ricerca di impasto ritmico sottratto alla scansione metrica».

Ma come il verso libero, sciolto da ogni vincolo di rima e liberato da qualsiasi norma relativa al numero di sillabe ben esprimeva quell'esotico che la poesia voleva ricreare, così l'ampliamento della frase musicale si adattava all'esotismo di tanta musica dell'Ottocento.

Per comprendere quest'ultimo passaggio mi è stato di fondamentale aiuto Michele Girardi che esemplifica nello spartito del Preludio dell'Atto Terzo dell'opera *Iris* di Pietro Mascagni gli elementi linguistici musicali che testimoniano il rapporto fra esotismo e crisi del sistema tonale²¹ e individua le caratteristiche precise della mimesi musicale dell'elemento esotico.²² Prima di questo, il Girardi premette e sottolinea che ogni pretesa d'imitazione reale della musica di paesi lontani è in parte illusoria. Non si può riprodurre esattamente nella musica occidentale che si serve dei dodici suoni della gamma temperata, l'esatta percezione delle sfumature presenti nelle musiche mediorientali (anche arabe) o orientali, che ordinariamente si valgono di intervalli più piccoli del semitono.

¹⁹ Elena Coppo, *Alle origini del vers libre: il caso Marie Krysin* in «Studi Francesi», n. 189 (Anno LXIII, Fascicolo III), 2019 reperibile all'indirizzo <http://journals.openedition.org/studifrancesi/20596>.

²⁰ Ida Merello, *La nascita del verso libero*, in «Studi Francesi», n. 138 (Anno XLVI – Fascicolo III), 2002; Id., *L'Ottocento in Storia europea della letteratura francese II. Dal Settecento all'età contemporanea* a cura di Lionello Sozzi, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2013.

²¹ Michele Girardi, *Esotismo musicale: esempi da Iris*, nell'ambito del programma d'esame di Drammaturgia musicale, *L'esotismo nel teatro musicale europeo, fra 1850 e 1930*, a.a. 2010-2011, Università di Pavia, reperibile all'indirizzo http://www-5.unipv.it/girardi/Paolucci_Iris.pdf e all'indirizzo http://www-5.unipv.it/girardi/MG_DM3_2010-2011.htm.

²² Michele Girardi, *Esotismo e realismo nell'opera lirica francese del Romanticismo* in «Teatro Regio Città di Parma. Stagione Lirica 1986-87», a cura di Claudio Del Monte e Vincenzo Segreto, Editrice Frafiche STEP Cooperativa, Parma, 1986, pp. 105-145, *ess. mus.* («Quaderni del Teatro regio, 18»).

Se risulta difficile imitare una musica mediorientale che ha comunque una matrice comune e parecchi punti di contatto storico con quella occidentale, ben più complesso è riprodurre l'esatto spirito e forma per esempio della musica indiana. L'orecchio europeo, per immaginare l'esotico, ha pur sempre bisogno di qualche punto di riferimento, e se il medioriente era, o quasi, a portata di mano data la familiarità coloniale tra la Francia e l'Africa mediterranea, per tutti gli altri paesi non esisteva un punto di riferimento altrettanto suggestivo.

Tuttavia Michele Girardi, anche attraverso l'analisi di spartiti musicali per lo più di ambiente o di imitazione del mondo musicale arabo,²³ delinea quegli elementi linguistici musicali che come detto testimoniano il rapporto fra esotismo e crisi del sistema tonale e sono altre tessere per il mosaico che rappresenta Augusta Holmès.

Ecco dunque i cromatismi delle cadenze che simulano i microtoni per esempio arabi, la frequente alternanza modale fra modo maggiore e minore. Girardi compila una sorta di tavola sinottica di tali elementi che poi ritrova nella minuziosa analisi di spartiti di opere composte da musicisti "esotici": piccoli intervalli melodici come formanti delle melodie, gravitazione di formule melodiche intorno a una nota, presenza dell'intervallo di seconda aumentata, scrittura melismatica, melodia basata su sequenze modali / presenza di melodie all'unisono, frequente alternanza fra modo maggiore e minore, presenza di note-pedale, presenza di un basso ostinato, di uno schema ritmico ostinato, marcato uso delle percussioni, impiego dei timbri nasali delle ance (prevalentemente oboe e clarinetto) e del flauto.

Nel ricomporre la storia delle manifestazioni di gusto esotico nella musica attraverso i secoli, Girardi individua nel compositore francese Félicien David²⁴ il primo vero impiego dell'esotismo

²³ Michele Girardi, (*op. cit.*, pp. 119-121) fa un interessante confronto fra la trascrizione di una *mélodie* autentica, registrata nel 1968 nella moschea di Al-Aksa e la *mélodie* della seconda sezione della terza parte de *Le Desert* di Félicien David, *Le Chant du Muezzim* (Chant pour Tenor avec orchestre).

²⁴ Félicien David (1810-1876), dopo gli studi al Conservatorio di Parigi, aderì alla fede sansimonista, ma gli appartenenti al gruppo furono dispersi, e nel 1833, insieme ad altri confratelli, si recò in medioriente, sulle tracce della vera religione. Il viaggio durò tre anni: partito da Costantinopoli raggiunse poi l'alto Egitto, il Mar Rosso, Beirut. Tornato a Parigi nell'agosto 1835, venticinquenne, David cercò di far fortuna con scarso successo, pubblicando una raccolta di pezzi esotici per pianoforte, portati con sé dal medioriente ma considerati qualcosa di più che semplici souvenirs di viaggio, *Les Mélodies Orientales*, pubblicate nel 1836. La sua situazione cambiò radicalmente quando riuscì a far eseguire nella sala del Conservatorio di Parigi, l'8 dicembre 1844, l'ode sinfonico-corale *Le Désert*. Dopo il successo dell'ode il compositore scrisse due oratori eseguiti all'Opéra: *Moïse au Sinai* del 1846, e *L'Eden* del 1848. Inoltre si ricorda *Mistère* del 1848 e una seconda ode sinfonica del 1847, *Cristophe Colomb, ou La découverte du nouveau monde*. David compose anche l'opera *La perle du Brésil*, opera in tre atti su libretto di Gabriel e Saint-Etienne, che andò in scena il 22 novembre 1851 al Théâtre National. La principale fonte utilizzata per le notizie su Félicien David è il saggio di Michele Girardi, (*op. cit.*, pp. 105-145). Altre risorse utilizzate sono: il sito «bruzanemediabase.com» a cura de Il Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française reperibile all'indirizzo <http://www.bruzanemediabase.com/ita/Persone/DAVIDFelicien> e Jean-Marc Warszawski, *David Félicien-César* in «musicologie.org» reperibile all'indirizzo: https://www.musicologie.org/Biographies/d/david_felicien.html.

inteso come tendenza innata ad evadere dal cerchio delle proprie tradizioni, divenuto nel romanticismo francese un mito dell'anima inquieta, dell'artista dalla vita irregolare.

La sua ode *Le Désert* ebbe un significato enorme nella cultura francese del tempo: per la prima volta una composizione, anche se non di genere direttamente rappresentativo, era interamente scritta per descrivere una situazione esotica, e insieme un'esperienza reale: il viaggio di una carovana nel deserto. I giudizi della critica francese furono decisamente positivi, il più illustre fra i quali fu quello di Hector Berlioz. Sul «Journal des Débats» il 15 dicembre 1844, Berlioz notò che gran parte del pubblico gradiva i torrenti d'armonia dell'alba di David immemore del sistematico anatema degli avversari dell'armonia imitativa [..]. Se David avesse scelto di contraffare i ruggiti dei leoni e le grida dei sciacalli, tutto avrebbe preso un tono ridicolo [..]. Ma la *Tempesta* di Beethoven e l'*Alba* di David [..] sono i risultati di un'arte musicale fra le più pure ed elevate, e sono state ammirate a dispetto di tutte le teorie del mondo perché sono commoventi e splendide, e perché rappresentano fedelmente [..] ciò che il soggetto richiedeva fino al punto in cui l'arte lo consentiva.²⁵ Da questo momento la musica di David fu il punto di partenza obbligato per il nuovo gusto dell'esotico, ponendosi su un piano analogo a quello degli scritti di Lamartine, Hugo, Gautier.

Théophile Gautier, assistendo al nuovo spettacolo *Une nuit au sérail*,²⁶ nel 1841, osservò con amarezza: «Nonostante sia un *vaudeville* confezionato con cura, e assai ingegnoso, ci è dispiaciuto come profanazione dell'Oriente. Per favore rispettate, signori del vaudeville, questo Oriente lontano e misterioso, dove forse si nasconde l'antica poesia».²⁷ Questa accorata incitazione se da un lato conferma quanto l'esotismo fosse un luogo privilegiato per l'incontro fra letteratura e musica, dall'altro prova come fu solo con il romanticismo letterario e con Félicien David che il concetto di esotismo si caricò di una valenza oltre la semplice moda o suggestione.

Sempre seguendo il saggio del Girardi è a questo punto interessante fare un brevissimo excursus sull'influenza che gli scambi fra Oriente ed Occidente hanno portato nella musica anche delle epoche precedenti anche per apprendere appieno il mutamento avvenuto nell'Ottocento.²⁸

²⁵ Michele Girardi, *op. cit.*, pp. 111

²⁶ *Une nuit au sérail* di Pittaud de Forges e Eugène Guinot: *Vaudeville* in due atti rappresentato per la prima volta al Théâtre National du Vaudeville, il 29 gennaio 1841. Notizie in BnF Data reperibili all'indirizzo https://data.bnf.fr/fr/39498784/une_nuit_au_serail_spectacle_1841/.

²⁷ Michele Girardi, *op. cit.*, pp. 110

²⁸ Per un ulteriore approfondimento sia per la citazione di opere esotiche nello scorrere della storia che per una interessante tavola con le opere prime a contenuto esotico rappresentate a Parigi fra il 1862 ed il 1898 si veda Michele Girardi, *Esotismo musicale: esempi da Iris*, nell'ambito del programma d'esame di Drammaturgia musicale, *L'esotismo nel teatro musicale europeo, fra 1850 e 1930*, a.a. 2010-2011, Università di Pavia, p. 105 reperibile all'indirizzo <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/1ff6a699-0605-4d82-b665-01f08f062470/content>.

4. Un passo indietro alla ricerca delle prime tracce di esotismo nella musica prima e dopo Félicien David

Alla base delle liturgie cristiane d'occidente e oriente vi furono gli antichi canti del Tempio di Gerusalemme e durante il Medioevo i poemi trobadorici e le canzoni italiane subirono via via influenze persiane e arabe grazie a cantori e poeti arabi che si sparsero per la Spagna moresca, raggiungendo il sud della Francia, la Sicilia. Gli scambi aumentarono durante le Crociate e anche in seguito, durante il Rinascimento, l'elemento orientale sia che si trattasse del mito soprattutto greco o di semplice curiosità continuò a esercitare un fascino particolare sugli artisti occidentali. Nel XVII secolo le scenografie e le trame delle opere per il teatro pubblico a Venezia pullulavano di riferimenti alla Cina e ad un oriente più vicino, l'Impero Ottomano; del resto Venezia, già ai tempi di Marco Polo, era divenuta la vera e propria porta occidentale dell'Oriente. Anche la Francia si era sempre dimostrata interessata alla musica dei turchi. Lully, responsabile della musica militare dal 1672, fu incaricato dal Re di potenziare il volume sonoro emesso dagli strumentisti dell'esercito francese, per eguagliare e superare quello delle famose bande dei Giannizzeri che costituivano il reparto di fanteria più forte dell'esercito ottomano dotato di una banda molto ammirata in occidente, che produceva un volume di suono notevolissimo. L'interesse per la musica turca assunse caratteri sempre più definiti verso un'imitazione reale del suono ritmico e percussivo che identificava le bande dei turchi. Nel Settecento il teatro sovrabbondò di esempi di turcherie, da Gluck ne *La Rencontre imprévue* a Mozart nel *Die Entführung aus dem Serail K. 384* e Rossini ne *L'italiana in Algeri* per citare solo qualche titolo, così come la musica strumentale sfruttò molti episodi “alla turca”, dalla *marcia della Sonata K. 331 per pianoforte* di Mozart, composta a Parigi nel 1778, fino all'*Allegro assai vivace* dell'ultimo tempo della *Nona sinfonia* di Beethoven.

Ma, come detto, fu nell'Ottocento che il romanticismo letterario francese giocò un ruolo di primo piano nel determinare una nuova attenzione verso l'esotismo ed il primo riflesso immediato nel teatro musicale parigino si ebbe con *Les Abencérages* di Cherubini, rappresentato all'Opéra il 6 aprile 1813, anche se in questa composizione non realizzò ancora una mimesi musicale dell'elemento esotico.

Ed è qui che si inserì Félicien David che con il già citato *Le Desert* indicò ai musicisti una nuova maniera di utilizzare l'elemento esotico all'interno della tradizione occidentale. Inoltre, la sua prima opera, *La perle du Brésil*, andata in scena il 22 novembre 1851 al Théâtre National, fu un grande successo e, per quello che sarebbe stato rinominato il Théâtre Lyrique, fu l'inizio della presentazione di un repertorio ricco delle opere più rappresentative del gusto esotico della seconda metà del XIX, fino alla chiusura del teatro stesso avvenuta nel 1870, e specialmente nei dieci anni

della gestione di Léon Carvalho. Fra le opere di Berlioz di gusto esotico ricordo *Les Troyens* (1858), in seguito suddivisa in due parti: “La prise de Troye” e “Les Troyens à Carthage”, *Harold en Italie* (1835) nell’ultimo movimento l’“Orgie de brigands” e la “Fuite en Égypte” H 128 ne *L'enfance du Christ* (1853 – 1854).

La strada intrapresa da Félicien David verso la rappresentazione di un esotismo più vissuto attraverso gli elementi musicali adoperati nelle sue opere ricevette un’ulteriore spinta in avanti da George Bizet, con *Carmen* del 1875 e con l’opera *Les Pêcheurs de perles* che andò in scena al Théâtre Lyrique il 29 novembre 1863 e fu senza dubbio originale per il panorama dell’epoca in un momento in cui l’esotismo stava diventando ormai una maniera dello stile Secondo Impero. Il fascinosa esotismo si trasformò da epidermica percezione dei sensi a qualcosa di più potente capace di incarnarsi in inaspettati atteggiamenti ed innervando spinte all’azione; l’effetto ottenuto era come se lo sfondo esotico di un’opera ad un tratto avanzasse, avvolgesse e si insinuasse nelle storie e nei personaggi acquistando così connotati realistici e funzione drammatica. Tutto questo grazie anche alla realtà dei sentimenti vissuti sulla scena che, pur presentando temi usuali all’occidente,²⁹ si inserivano in un’atmosfera in cui l’elemento esotico creava la massima suggestione tramite il linguaggio musicale.

Girardi portando le prove di tutto questo nel fraseggio musicale dell’opera di Bizet, sottolinea un altro merito in ambito esotico riconoscibile al compositore francese e cioè quello di averlo tolto dalle dimensioni di pittura d’ambiente, quadro di colore, per farlo diventare elemento essenziale del dramma, conferendogli quel potere di evocare un’atmosfera che caratterizzerà la musica di fine secolo.

Un altro compositore che scrisse un capitolo decisivo nella storia dell’esotismo romantico francese dell’Ottocento fu Giacomo Meyerbeer che, influenzato da *Le Désert* di Félicien David ascoltato a Berlino nel 1845, ebbe il merito di introdurre l’elemento esotico all’interno della struttura del Grand-Opéra, una novità per il pubblico del massimo teatro parigino, con l’opera *L'Africaine* rivista dal musicologo Fétis e rappresentata all’Opéra il 28 aprile 1865, un anno dopo della sua morte. Con questo passo, Meyerbeer lanciò una moda di spettacolo che riflettè e legittimò le avventure coloniali francesi ed europee del suo tempo. *Selika* inaugura così quella catena di rinunce dei personaggi orientali femminili nei confronti dei maschi d’occidente, che troverà almeno

²⁹ Elementi occidentali come l’amicizia fra i due uomini, l’agnizione, il tema dell’inviolabilità del voto sacro che Michele Girardi, (*op. cit.*, pp. 117-118) evidenzia come derivante da modelli classici riconducibili a *La Vestale* (1807) di Spontini per esempio l’amicizia fra due uomini e alla *Norma* (1831) di Bellini il tema dell’inviolabilità del voto sacro.

due grandi esponenti: Lakmé, protagonista dell'opera omonima di Delibes, e Cio-cio-san, la *Madama Butterfly* di Puccini.³⁰ Tuttavia l'esotismo ne *L'Africaine* apparve solo in chiave decorativa e venne utilizzato da Meyerbeer come ingrediente drammaturgico, non come elemento vissuto o sentito. Con *L'Africaine* nacque nel 1865 un nuovo tipo di spettacolo e la nuova moda esotica, superato l'orientalismo impegnato di David e Bizet, diventò una delle curiosità del momento tra i fasti guerrafondai del Secondo Impero francese.

La mimesi musicale dell'elemento esotico raggiunta da Félicien David non solo suscitò interesse in Hector Berlioz ma anche in Giuseppe Verdi che nel 1894, quando dovette adattare l'*Otello* per Parigi, pensò di utilizzare temi orientali per la composizione dei ballabili, e chiese a Ricordi di procurargli qualche pagina de *Le Désert*, dove riteneva di trovare qualcosa che facesse al caso suo. In realtà l'unica opera esotica scritta da Verdi fu l'*Aida* commissionata e composta nel 1870 a scopo e a carattere celebrativo su soggetto storico egiziano rielaborato dall'archeologo Auguste Mariette. Girardi dimostra come lo spartito di quest'opera sia ricca in più punti di elementi musicali che esprimono l'esotismo, in particolare all'inizio del terzo atto che si svolge sulle rive del Nilo; ciononostante egli afferma che il compositore nella sua ricerca di un'atmosfera musicale tangibile per le sue opere, non sia stato mosso da inclinazioni verso l'elemento esotico quanto piuttosto da motivazioni storiche e drammaturgiche dei suoi soggetti.³¹ Un notevole spazio viene riservato all'esotismo, o meglio a quello che in apparenza risulta essere tale ma che in realtà, pur rappresentando un superamento del decorativismo di Meyerbeer, non è che uno dei tanti modi in cui Verdi applicò una delle sue migliori massime artistiche: inventare il vero. La musica grandiosa, i cori, persino i ballabili della scena del trionfo - dove impiegò largamente la tinta esotica - sono sottomessi alla descrizione del contrasto schiacciante fra l'apparato del potere e le sorti dei personaggi oppressi.

L'impronta lasciata però dal Meyerbeer fu determinante, e l'esotismo, divenuto orpello del Grand-Opéra, perse la funzione attribuitagli dalla generazione dei romantici. In compenso fu inserito con regolarità nelle opere dell'ultimo trentennio dell'Ottocento come indispensabile

³⁰ Valeria Wenderoth, *op. cit.*; James Parakilas, *The Soldier and the Exotic: Operatic Variations on a Theme of Racial Encounter*, Part II in «Opera Quarterly» (10, 3) 1994, pp. 43-69. Sono numerosi gli esempi di opere che rispecchiano le storie di amori esotici che si realizzano in audaci relazioni tra nativi ed europei: l'amore tra un soldato europeo e una donna esotica nativa come Carmen di Bizet, *Lakmé* di Delibes, *La Montagne noire* di Augusta Holmès, *Manru* di Paderewski, *Madama Butterfly* di Puccini; a volte l'eroina è una regina in cattività, e l'eroe, un esploratore europeo del XV o XVI secolo e il loro amore dura, ma solo nei termini dell'esploratore, cioè, coerente con il suo dovere di stabilire una relazione con il mondo esotico oppure l'eroina è europea, mentre l'uomo, un nativo. La trama ruota tipicamente intorno a una donna inglese che si innamora di un nativo, che in un primo momento finge di essere un europeo, ma poi si rivela essere un nativo.

³¹ Michele Girardi, *op. cit.*, pp. 134-136.

elemento decorativo. Così fu per il *Samson et Dalila* di Saint-Saëns,³² in cui la tinta esotica venne usata per colorire le danze e il baccanale del terzo atto e la parola d'ordine fu quella dello spettacolo ad ogni costo, obiettivo perseguito con estrema coerenza fino al grande effetto finale, con il crollo del tempio dei filistei; Jules Massenet con *Le Roi de Lahore*, *Hérodiade* e *Thaïs*; Léo Delibes e il suo capolavoro *Lakmé* con un soggetto derivante dal volume autobiografico *Mariage de Loti*, dell'ufficiale della marina francese Pierre Loti. Una sensibilità esotica più autentica, quella di Delibes che risentiva del ruolo fondamentale giocato dalla letteratura in questo tema. Il romanzo *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti inaugurò una vera e propria moda artistica, diffusa dal romanzo all'operetta, e trovò in *Madama Butterfly* (1904) di Puccini la sua espressione artistica più alta.³³ Puccini fu l'ultimo operista a realizzare un rapporto autentico con l'esotismo, mentre intorno a lui furoreggiava lo spettacolo leggero, e qualche compatriota veniva spedito a procurare anche all'Italia un effimero impero coloniale. *Turandot* chiuse nel 1926 la grande stagione del melodramma in modo perfetto, facendo ritornare l'esotismo nel mito.

5. Il ruolo delle Esposizioni Universali nella musica e l'“oblio delle compositrici”

Ancora un cenno merita l'importanza che le Esposizioni Universali ebbero soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento in quanto veri e propri punti di incontro fra le varie culture e dunque luogo privilegiato oltre che per la letteratura e per l'arte anche per la musica soprattutto esotica. Infatti, l'esecuzione di quest'ultima nelle Expo' e l'accesso a registrazioni musicali extraeuropee ispirarono ancor più i compositori francesi a rafforzare e ad amplificare i codici dell'esotismo musicale. Eventi di questa portata avevano anche la funzione di educare il pubblico circa l'esistenza di altre forme di cultura e di istruirli sugli attuali progressi scientifici dell'Occidente, tutto in nome

³² Stefania Navacchia (recensione a Camille Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, ERATO 3894 24756 20, 2 CD, reperibile all'indirizzo del portale curato da Donato Rodoni <https://www.rodoni.ch/OPERNHAUS/welser-most/schreker.htm>) scrive: «La sensualità dell'argomento può costituire un elemento fuorviante per la comprensione delle intenzioni stilistiche di Saint-Saëns: un personaggio ambiguo come quello di Dalila può infatti essere paragonato a Carmen, il cui dramma era stato messo in scena da Bizet nel 1875, due anni prima di *Samson et Dalila*, e potrebbe essere fatto rientrare all'interno delle concezioni poetiche di Verlaine o Rimbaud. A ben guardare, benché non manchino elementi tipici dell'estetismo, come il richiamo ad elementi orientale, si pensi al celebre Baccanale del terzo atto, tuttavia la scelta di un soggetto biblico è coerente con la necessità sentita dal compositore di opporre resistenza alla dissoluzione di quelle concezioni forti, le fondamenta delle quali iniziavano già ad essere minate».

³³ Valeria Wenderoth, (*The making of Exoticism in French Operas of 1890s*, tesi di Dottorato in Musicologia, University of Hawai'i at Mānoa, 2004 reperibile all'indirizzo <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/1ff6a699-0605-4d82-b665-01f08f062470/content>) si sofferma sulle fonti letterarie di molte opere, in particolare di *Thaïs* di Anatole France e di *Madame Chrysanthème*, di *Le Roman d'un spahi* e *Le Mariage de Loti* di Pierre Loti.

della pace, del progresso, della scienza e dell'istruzione a conferma dell'autorità dell'Occidente stesso non solo in materia di politica interna ed estera.³⁴

L'Esposizione Universale che si tenne a Parigi nel 1889 in onore del primo centenario della Rivoluzione Francese del 1789 per esempio, fu molto importante oltre che dal punto di vista della diffusione del gusto e della conoscenza dell'esotismo anche perché richiamò l'attenzione su un altro aspetto: l'atteggiamento molto diffuso nei confronti delle donne musiciste che rischiarono l'oblio per tanti anni, finendo in una sorta di "dimenticatoio", un vero e proprio "oblio delle compositrici". Augusta Holmès che partecipò ad essa con l'*Ode triomphale*, ne fu un esempio. La sua opera - come racconterò nel sesto capitolo - prevedette l'impiego di un grande numero di artisti e fu così maestosa e dalla potenza così "virile" da non credere che una donna potesse aver composto una simile opera.

In un mondo al maschile che influì sulla condizione sociale e culturale della donna, l'aspetto più creativo del fare musica, la composizione, fu riservata agli uomini o almeno si volle credere che fosse così. Si evidenziò che le donne studiavano musica, soprattutto quelle in cui in famiglia si coltivava questa disciplina, diventavano eccellenti cantanti e virtuose anche di qualche strumento come il pianoforte e comunque anche queste doti dovevano accompagnarsi a quelle di brava moglie, madre e angelo del focolare. Questa condizione delle artiste donne, che andò generalmente migliorando solo tra il 1880 e il 1918, fu un altro - questa volta deplorabile - punto in comune fra letteratura e musica. Gli studi sulla scrittura femminile nella Francia di fine Ottocento e inizio Novecento hanno messo in luce come ai progressi delle donne sul piano politico e sociale e all'aumento del numero delle scrittrici, abbia fatto riscontro un atteggiamento di crescente misoginia da parte degli intellettuali e degli scrittori contemporanei che lamentarono l'invasione delle cosiddette *bas-bleus*, donne letterate... saccenti con pretese di scrittrici... Non ci si deve meravigliare di tutto ciò se si tiene presente che gran parte della critica letteraria era prettamente maschile.³⁵ Dunque si riscontra nella società dell'epoca una radicale misoginia che traspare, per citare solo qualche esempio, anche dai romanzi dei fratelli de Goncourt come *Soeur Philomène*, *Renée Mauperin*, *Germinine Lacerteux*, *Manette Salomon*, dedicati a figure femminili che come minimo presentavano un'instabilità nervosa...³⁶

³⁴ Ivi, p.32.

³⁵ Elena Coppo, (*op.cit.*) cita P. Izquierdo, *Les poétesses de la Belle Époque et le vers libre*, in *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, éd. C. Boschian-Campaner, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 109-120.

³⁶ Ida Merello, *L'Ottocento in Storia europea della letteratura francese II. Dal Settecento all'età contemporanea* a cura di Lionello Sozzi, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2013, p. 135. Pregiudizi misogini anche relativamente ai giudizi

Nonostante la storia sia ricchissima di compositrici fu solo nel Seicento che la musica al femminile fece significativi passi in avanti con quattro straordinarie compositrici: Francesca Caccini³⁷ e Barbara Strozzi che operarono in Italia, Antonia Padoani Bembo e Elisabeth Jacquet de La Guerre attive in Francia alla corte del Re Sole. Il Settecento vide compositrice anche la sorella di Wolfgang Amadeus Mozart, Nannerl, di certo all'ombra del fratello, e Maria Rosa Coccia. Nell'Ottocento ecco Clara Wieck, moglie di Robert Schumann e Fanny Mendelssohn, sorella maggiore di Felix Mendelssohn-Bartholdy. La prima pur essendo la più citata sui libri di storia della musica, quasi ebbe paura di peccare di arroganza nel dichiararsi compositrice nei confronti del marito e la seconda vide molte delle sue opere rimanere solo manoscritte per volere del padre e del fratello. E poi ancora: Louise Farrenc, Louise Bertin, Maria-Félicie-Clémence de Reiset, Madame de Grandval, Pauline Viardot e poi fra Ottocento e Novecento, tra romanticismo e nuove tendenze sono degne di memoria Cécile Chaminade, musicista francese tra le più feconde, Alma Mahler-Werfel e le sorelle Nadia e Lilli Boulanger.³⁸

Se già a queste, che rientrarono comunque in una casella della società in cui vissero, fu riconosciuto solo tardivamente il ruolo e l'importanza che come donne apportarono alla propria epoca in qualità di compositrici, di certo questo processo fu ancora più difficile per chi come Augusta oltrepassò i canoni nei quali doveva rientrare una donna del suo tempo.

Ella non solo scelse di comporre musica fuori la moda del suo tempo ma, ad esempio, rispetto ad una Cécile Chaminade che ebbe un comportamento pubblico più consono e "corretto" ad una signora del suo tempo, Augusta travolse tutti con il suo innato atteggiamento focoso ed esuberante oltre che con la sua seducente bellezza che tanti fece innamorare nei salotti da lei frequentati.³⁹ Se a

della critica per *La Montagne noire* sono rintracciabili in «bruzanemediabase.com» sito a cura de Il Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, reperibile all'indirizzo <http://www.bruzanemediabase.com/fre/OEuvres/Montagne-noire-La-Augusta-Holmes>.

³⁷ Milena Gammaitoni, *Francesca Caccini, Compositrice della prima opera lirica italiana rappresentata all'estero*, 2018 in «imPagine» reperibile all'indirizzo <https://www.impagine.it/cultura/francesca-caccini-compositrice-della-prima-opera-lirica-italiana-rappresentata-allestero/>.

³⁸ Per un ulteriore approfondimento sul mondo musicale femminile in particolare dell'Ottocento e sugli atteggiamenti prevalenti nei confronti delle donne compositrici si veda anche Nancy B. Reich, *European Composers and Musicians, ca. 1800-1890*, pp. 147 e ss. e Marcia J. Citron, *European Composers and Musicians, 1880-1918*, pp. 75 e ss., in *Women & Music: a history*, Edited by Karin Pendle, Indiana University Press, Bloomington, 1991 reperibile all'indirizzo <https://www.docdroid.net/moUQOXX/karin-anna-pendle-women-and-music-a-history-indiana-university-press-2001-pdf#page=200>; si veda anche Karen Jee-Hae McCann, *Cécile Chaminade: A Composer at Work*, B.Mus., The University of British Columbia, Vancouver, Canada, 1999 reperibile all'indirizzo <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0090908/3>.

³⁹ Elisabeth Roseanne (Kydd), *Feminist music criticism: derivations and directions*, McMaster University, 1992 reperibile all'indirizzo <https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/11521/1/fulltext.pdf>) cita in riferimento ad

questo aggiungiamo le vicende personali che gridarono allo scandalo e che la videro amante di Catulle Mendès con il quale ebbe dei figli mentre ancora era sposata a Judith Gautier e poi ancora separata dallo stesso amante, il quadro è quasi completo.

Dal punto di vista strettamente musicale, studi più approfonditi⁴⁰ sul mondo delle donne musiciste, sviluppatosi a partire dagli anni '60 del XX secolo, hanno considerato Augusta Holmès ed Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre casi anomali di donne che suonarono una vasta gamma di strumenti dell'orchestra, in un'epoca in cui questi erano considerati appropriati solo agli uomini.

“L'oblio delle compositrici” naturalmente si esplicitò anche in una carenza di rappresentazioni delle loro opere; un miglioramento in tal senso si deve anche in questo caso al proliferare di studi di genere considerando che ancor oggi il cammino da percorrere è ancora molto lungo ed impegnativo.⁴¹

6. Augusta Holmès e Pauline Viardot, due artiste-donna, due generazioni a confronto

Fra le artiste citate nel paragrafo precedente c'è il mezzosoprano Pauline Viardot nata a Parigi nel 1821 e ivi morta nel 1910. La lettura della splendida opera di Orlando Figes, *Gli Europei. Tre vite cosmopolite e la costruzione della cultura europea nel XIX secolo*,⁴² mi ha spinto a confrontare la

Augusta Holmès Rollo Myers, *Augusta Holmès: a meteoric career*, in «The Musical Quarterly», Vol. LIII, n. 3, Luglio 1967, pp. 365-376 reperibile all'indirizzo <https://doi.org/10.1093/mq/LIII.3.365>.

⁴⁰ Kyle MacMillan, *19th-century French composer Augusta Holmès returns to the fore*, 2021, in «Experience» reperibile all'indirizzo <https://cso.org/experience/article/6679/19th-century-french-composer-augusta-holmes-r>.

⁴¹ Per un'accurata ed approfondita bibliografia relativa a studi femministi sulle donne musiciste si vedano: Karin Pendle e Melinda Boyd, *Women in Music: A Research and Information Guide*, Taylor & Francis Ltd, 2015 reperibile all'indirizzo <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203891209/women-music-karin-pendle-melinda-boydche>; Jann Pasler, *The Ironies of Gender, or Virility and Politics in the Music of Augusta Holmès* in «Women and Music: A Journal of Gender and Culture», vol. 2, 1998, pp. 1-25 ripubblicato nel 2014 con il titolo *Writing through Music. Essays on Music, Culture, and Politics*, Oxford University Press. In questa pubblicazione la Pasler citando compositori come Vincent d'Indy, Augusta Holmès, Jean Cocteau e John Cage, dimostra brillantemente come la musica possa essere una lente critica per focalizzare le questioni critiche, culturali, storiche e sociali contemporanee del nostro tempo. Il lavoro della Pasler riafferma acutamente il ruolo della musica come contributo cruciale a importanti dibattiti pubblici sui concetti di individuo, comunità e nazione.

Inoltre per ulteriori spunti di riflessione: Mathilde Dubesset, Florence Launay, *Les compositrices en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2006, pp. 249-290 in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», n. 25, 2007 reperibile all'indirizzo <http://journals.openedition.org/clio/5132>; Jenifer Hesselbrock-Handley, *Musical women: a subject worthy of study*, West Texas A&M University Canyon, Texas, May 2021 consultabile all'indirizzo <https://wtamu-ir.tdl.org/bitstream/handle/11310/2771/HANDLEY-THESIS-2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y>; si veda inoltre la brochure del Decimo anniversario nel 2019 della Stagione del Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, centro di ricerca a Venezia sul repertorio musicale francese del XIX secolo, pp. 22-29 reperibile all'indirizzo https://issuu.com/palazzettobruzane/docs/pbz_brochure_it_-_2019-2020.

⁴² Orlando Figes, *Gli Europei. Tre vite cosmopolite e la costruzione della cultura europea nel XIX secolo*, Mondadori, Milano, 2019.

figura di questa artista con quella di Augusta Holmès alla ricerca di eventuali elementi significativi nel cammino verso il superamento del cosiddetto “oblio delle compositrici”. Se si considera che per età la Viardot poteva quasi essere la mamma di Augusta e che rappresentava dunque la generazione precedente a lei, il confronto diventa ancora più interessante in quanto può mettere in luce passi in avanti o indietro nel percorso delle donne musiciste verso un’ipotetica parità con gli artisti di genere maschile.

Pauline e Augusta nacquero e si formarono a Parigi ma entrambe avevano origini paterne provenienti da altre nazionalità; le radici spagnole dell’una e quelle irlandesi dell’altra animarono per tutta la vita il loro temperamento e le loro azioni focose e cariche di passione. Pauline Viardot fu mandata a studiare composizione con Antonín Reicha, il compositore di origine ceca e amico di Beethoven tra i cui allievi si contavano Berlioz e Liszt. Studiò canto con il padre Manuel García, prese lezioni di organo e all’età di dodici anni andò a lezione di piano da Liszt, poco più che ventenne del quale lei si innamorò. La decisione in lei di diventare cantante prese corpo dopo la morte della sorella maggiore, il celebre soprano María Malibran, avvenuta a soli ventotto anni di età.⁴³ Gli innumerevoli apprezzamenti esternati da Berlioz e da Liszt sia pure in epoche, ruoli e relazioni diverse accomunano Pauline e Augusta nel riconoscimento in loro di un precoce talento musicale, una voce affascinante⁴⁴ oltre che una spiccata personalità. Proprio questa tipicità e nel caso di Augusta anche una disarmante e prorompente bellezza fu per loro la carta vincente nel sapersi destreggiare in un mondo che ancora nell’Ottocento credeva che l’infallibilità delle proprie azioni e la creatività potessero essere prerogative prettamente al maschile.

Così ad esempio nella vita privata ebbero il coraggio e la necessaria spregiudicatezza di amare un uomo con il quale non furono mai sposate, fuori dalle convenzioni del loro tempo; Augusta, corteggiata da tanti artisti di lei innamorati, fu fedele al poeta Catulle Mendès marito di Judith Gautier e Pauline, moglie di Louis Viardot, pur flirtando con tanti uomini che poi abbandonava fu legata allo scrittore russo Ivan Turgenev così innamorato che avrebbe fatto qualunque cosa per lei, forse più che lei per lui.⁴⁵ Pauline visse apertamente nella sua famiglia allargata al proprio amante⁴⁶ come Augusta, nonostante avesse vissuto clandestinamente le sue gravidanze, andò a vivere con Catulle. Letterati, musicisti, pittori, critici di giornali, editori, uomini politici erano invitati a frequentare i loro salotti che rappresentavano una vera e propria istituzione nella vita musicale di

⁴³ Ivi, p. 23.

⁴⁴ Ivi, p. 8 e p. 91.

⁴⁵ Ivi, p. 85 e p. 87.

⁴⁶ Ivi, p. 393.

Parigi. César Franck così importante nella formazione musicale e nella vita di Augusta a partire dagli anni Settanta, fu maestro di musica anche per il figlio di Pauline.⁴⁷

Dunque Augusta e Pauline furono due personalità insolitamente indipendenti in un'epoca così patriarcale e questo fece sì che entrambe non si fermassero alla carriera di pianista⁴⁸ ma arrivassero alla composizione nonostante i tanti ostacoli, per lo più creati dai pregiudizi degli uomini, che impedivano alle donne di comporre opere importanti.⁴⁹ In questo contesto però le due donne pur partendo da una base “comune” vissero esperienze diverse in quanto mentre Augusta Holmès ebbe comunque un immediato successo a Parigi e la sua attività si svolse soprattutto in Francia, Pauline Viardot nonostante fosse la moglie di un uomo influente nel mondo della lirica, per buona parte della sua vita fu costretta ad andare in tournée all'estero poiché sperava che il successo fuori Parigi le avrebbe aperto la strada anche in patria. Basti citare che già nel 1825 la Viardot partì per una tournée negli Stati Uniti e in Messico insieme alla sua famiglia e poi ancora in Germania nel 1838 e successivamente a Londra e a San Pietroburgo nel 1843.

Ma la cosa più sconcertante è che i motivi del mancato successo non erano legati alla sua bravura riconosciuta oltre che dai suoi ammiratori anche dalla critica ma ad accanite e meschine rivalità che imperversarono nel mondo parigino della lirica fin dal principio degli anni Quaranta. In particolare Pauline, dopo la morte del potente banchiere Alejandro Aguado⁵⁰ avvenuta nel 1842 molto amico del marito, si vide bloccare la carriera da altre primedonne e dai loro sostenitori.⁵¹ Alcune rivali, per esempio il soprano italiano Giulia Grisi, allungarono “bustarelle” a giornalisti perché coprissero di lodi le loro interpretazioni e disprezzassero quelle di Pauline. Il critico Ange-Henri Blaze de Bury che anni prima l'aveva coperta di lodi, improvvisamente iniziò a disprezzare le qualità della Viardot sulla «Revue des deux mondes», solamente per dissapori con il marito Louis proprietario e finanziatore della rivale «Revue indépendante». Orlando Figes riporta l'affermazione di Louis Viardot che in difesa della moglie ammise che si era arrivati a colpire una donna per ferire un uomo.⁵² Penso che questo fatto sia stato grave non solo per l'aspetto artistico ma anche per l'essere

⁴⁷ Ivi, p. 396. È curioso il fatto che nel testo di Orlando Figes non vi sia alcuna citazione relativa ad Augusta Holmès, nonostante Casa Viardot fosse stata la sede informale della Société Nationale de Musique (p. 398) fondata da Camille Saint-Saëns e da Romain Bussine e che il salotto di Pauline Viardot fosse frequentato da tanti amici di Augusta (p. 396 e p. 517).

⁴⁸ Ivi, pp. 108-109.

⁴⁹ Ivi, pp. 321-324.

⁵⁰ Ivi, p. 31.

⁵¹ Ivi, p. 38.

⁵² Ivi, pp. 38-39.

- donna di Pauline quasi si trattasse di un oggetto da ricatto. All'epoca della Holmès e quindi quasi una generazione dopo, la gravità di questo atteggiamento nei confronti delle donne non venne meno se si considera che Augusta dovette firmare molte delle sue opere con uno pseudonimo al maschile, Hermann Zenta, e che sembrava non potesse essere l'autrice di opere come l'*Ode triomphale* degna della creatività e potenza di un uomo. Orlando Figes cita la vicenda di Fanny Mendelssohn, sorella del più famoso Felix, che si sentì costretta a nascondere la sua identità nella pubblicazione dei suoi primi pezzi. Infatti era ancora adolescente quando grazie al suo precoce talento compose per esempio l'*ouverture* del *Sogno di una notte di mezza estate* e nonostante questo il padre oltre a pagare le lezioni di musica solo per Felix considerava che la figlia non avrebbe mai potuto comporre musica per professione ma solo per ornamento. Persino il fratello riteneva che le donne dovessero essere per prima cosa mogli e madri e che per essere compositrici avrebbero necessitato di un tempo pieno che non potevano permettersi.⁵³

Tuttavia l'esistenza di figure come quelle di Pauline ed Augusta che non si diedero per vinte e lottarono con tutte le loro forze, fece sì che anche dalla generale intenzione di "obliare" il valore delle donne artiste uscissero dei bagliori di luce destinati ad illuminare le generazioni successive, tant'è vero che io stessa sono qui a ricordarlo.

Nel caso di Pauline poi vi è un importante elemento in più. Dalla scandalosa ed ingiusta necessità di trovare successo lontano dalla propria Patria scaturì qualcosa di fondamentale per la nostra cultura. Pauline grazie alle sue tournée e Turgenev che fu sempre suo fido e onnipresente compagno ebbero rispettivamente un ruolo fondamentale nel far conoscere meglio per esempio la musica e la letteratura russa in Europa e viceversa.⁵⁴ Nonostante il legame sofferto con Parigi, fu grazie anche a loro che la Francia poté vantarsi di essere diventata un importante ponte di collegamento fra la Russia e l'Inghilterra, visto che per esempio molte opere letterarie russe tradotte in inglese, in genere furono tradotte prima dal russo al francese e poi dal francese in inglese. Il francese svolse così una funzione anche di intermediario tra una lingua e l'altra.

Ancora una volta trovo che anche in questo caso la letteratura e la musica abbiano percorso un tracciato simile, si siano incrociate e abbiano dimostrato come le arti siano «capaci di avvicinare i popoli molto più della religione o delle convinzioni politiche, rivelando che l'identità nazionale non è che il risultato di un dialogo costante con chi vive al di là dei propri confini»⁵⁵ e che solo così può realizzare un vero, costruttivo ed unito cosmopolitismo rispettoso delle diversità di ognuno. Il testo

⁵³ Ivi, p. 324.

⁵⁴ Ivi, p. 198, p. 332, p. 335, p. 354, p. 404, p. 406, p. 443.

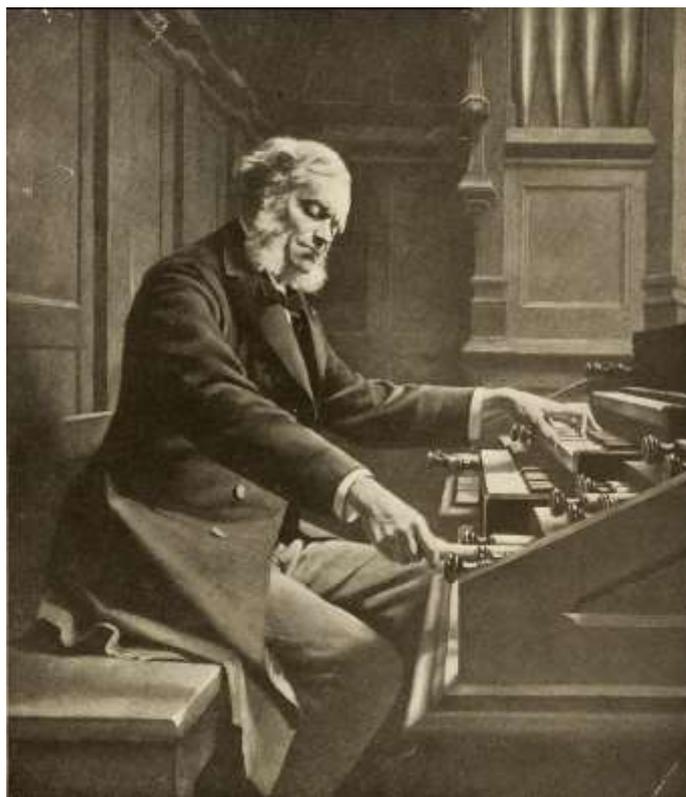
⁵⁵ Ivi, Sinossi, II di copertina.

di Orlando Figes racconta come «nel secolo dei nazionalismi che fomentarono lo scoppio della prima guerra mondiale, la diffusione di un patrimonio culturale comune permise a un numero crescente di europei di scoprire un'appartenenza condivisa alle idee e agli stili che distinsero l'Europa dal resto del mondo» e come questo avvenne quando alla metà del XIX secolo, la rete ferroviaria attraversò per la prima volta i confini nazionali dei singoli Paesi, cambiando radicalmente lo scenario culturale europeo. «Grazie all'avvento del treno, artisti, scrittori e filosofi di tutta Europa entrarono in contatto, alimentando una circolazione del sapere fino a quel momento impensabile»⁵⁶. L'Autore si pone come obiettivo quello di «considerare il Vecchio continente come uno spazio di scambi e interazioni culturali capace di superare i confini nazionali e di dare vita a una cultura europea». Un obiettivo che ritengo risulta essere oggi più che mai urgente da raggiungere. È doveroso e bello riconoscere che anche le donne coraggiose come Pauline abbiano portato un grande contributo a questo processo per noi oggi così importante e quanto mai attuale.

⁵⁶ Ivi, pp. 44-47 e pp. 62-63.



10. Camille Saint-Saëns.



11. César Franck alla consolle dell'organo della basilica di Saint-Clotilde, Parigi, 1885.



12. Félicien David.



13. Ary Sheffer, *Ritratto di Pauline Viardot* (olio su tela, ca. 1841).

IV. L'INCONTRO DI AUGUSTA HOLMÈS CON L'ARTE FIGURATIVA

L'Esotismo è un fenomeno culturale molto ampio che anche al tempo di Augusta Holmès influenzò non solo la letteratura e la musica ma tutte le altre arti, dalla pittura alla scultura, dall'architettura alle cosiddette "arti decorative". Non è questa la sede per ricostruirne la sia pur affascinante storia - che vide comunque fiorire anche in Italia artisti come Ippolito Caffi, Stefano Ussi, Alberto Pasini, Roberto Guastalla e per questo mi limiterò ad evocare gli artisti che hanno in qualche modo incontrato Augusta Holmès o che la possibile visione di alcune loro opere poteva averla in qualche modo suggestionata nelle tematiche delle sue composizioni. Tralascio qui dunque il movimento del *Japonisme* - al quale ho già accennato nel secondo capitolo e che influenzò pittori del calibro di Édouard Manet, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, anche grazie all'arrivo in Europa di stampe giapponesi *ukiyo-e* di Hokusai e di Hiroshige per citarne solo due, ad iniziare dall'Olanda tramite la Compagnia delle Indie per poi diffondersi in altre parti d'Europa.¹

Come già ho avuto modo di evidenziare, Augusta Holmès non poté non essere coinvolta dalle grandi Esposizioni Universali che, dopo quella del 1855, si susseguirono a Parigi nel 1867, 1878, 1889, 1900: a quella del 1889 partecipò attivamente con la sua *Ode triomphale*. Sfolgiando on line lo stupendo volume di François Ducuing, *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission impériale*² che riporta incisioni e fotografie degli allestimenti esotici fatti in quell'occasione, c'è solo l'imbarazzo della scelta nel pensare quale fra essi abbiano colpito di più l'immaginario di Augusta che avrà visto quelle meraviglie dal vivo. Quelle immagini evocano e quasi materializzano l'atmosfera delle sue *mélodies* esotiche. Ricordo poi qui il fiorire di abitazioni arredate con gusto esotico sull'esempio di quella di Pierre Loti.³

Sempre nella seconda metà dell'Ottocento a Parigi accanto alle Expo', in ambito pittorico, furono organizzati, in polemica con quelli ufficiali, il *Salon des refusés* (dal 1863), che accoglieva le opere

¹ Rachele Ravanini, *La Ricezione delle Stampe Giapponesi nell'Occidente Moderno e Contemporaneo*, Università Ca' Foscari, Venezia, 2013.

² *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission impériale* <https://archive.org/details/lexpositionunive01expo>.

³ Pierre Loti, in «Rocaille», 2013, blog curato da Annalisa P. Cignitti reperibile all'indirizzo <https://www.rocaille.it/pierre-loti/>; Bruno Gaudichon, Marie-Pascale Prevost-Bault, *La maison de Pierre Loti à Rochefort. Le Livre du goût 'fin de siècle' in Maison d'auteurs*, in «Monuments historiques», n.156, 1988, p.87; Pierre Loti, *La Maison de Loti ou le port immobile*, La Nompaille, Parigi, 1989.

di artisti rifiutati dalle esposizioni ufficiali e il *Salon des indépendants*, fondato nel 1884 da artisti d'avanguardia e aperto a tutti coloro che volevano esporre. Ed ecco i nomi di grandi pittori come Odilon Redon, Henri-Édmond Cross, Paul Signac, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh, Georges Seurat.

Di sicuro un clima tutt'altro che noioso che ricorda quelli accesi e stimolanti che ho già citato in letteratura ed in musica ...

In questo periodo furono attivi anche due pittori parigini che si intrecciarono alla vita di Augusta Holmès e che seguirono le orme di un altro grande artista nato anch'egli nei pressi di Parigi vissuto anni addietro e che fu testimone a pieno titolo del gusto per l'Oriente che prese sempre più campo nella pittura romantica. I due artisti furono Henri Regnault (1843 – 1871) e Georges Clairin (1843 – 1919) e la figura così influente fu Eugène Delacroix (1798-1863). Quest'ultimo, a partire dal 1824, si recò più volte nell' Africa del Nord riempiendo taccuini di schizzi e un grande album di diciotto acquerelli. In una lettera all'amico pittore Théodore Gudin, scrisse: «Ci sono quadri da fare a ogni angolo di strada».⁴

Fra le tante opere a soggetto esotico, quello intitolato *Femmes d'Alger dans leur appartement*, dipinto da Delacroix dopo aver visitato segretamente l'harem di un importante funzionario arabo, fu il principale evento del Salon del 1834. Théophile Gautier ne fu incantato come lo furono Baudelaire e i fratelli de Goncourt in occasione della partecipazione del pittore all'Esposizione Universale di Parigi del 1855 con una retrospettiva in trentotto quadri.⁵ Fra quest'ultimi vi era anche *La Liberté guidant le peuple* del 1830 simbolo della repubblica trionfante, ambientato nei tre giorni della rivolta popolare parigina contro Carlo X, il 27, 28 e 29 luglio 1830. È difficile pensare che anche la visione di questo dipinto non abbia lasciato tracce nel fervente spirito patriottico di Augusta Holmès tanto più che l'opera, dopo la prima esposizione al Salon del 1831, attirò più volte su di sé l'attenzione per le sue vicissitudini espositive fino al definitivo approdo al Museo del Louvre nel 1874.

E non solo nella compositrice; i due pittori citati Clairin e Regnault seguirono le orme di Eugène Delacroix e come Delacroix furono sedotti da quella «terra di splendidi aranci ricoperti di fiori e frutti, del bel sole, dei bellissimi occhi e di mille altre bellezze» come lui stesso descrisse durante il

⁴ Eugène Delacroix, monografia allegata al n. 74 di «Art e Dossier», Dicembre, 1992, p. 23.

⁵ Paolo Portoghesi, (*Architettura nei paesi islamici. Seconda mostra internazionale di architettura*, Electa Editrice, Milano, 1982, p. 9) scrive «La pittura di Delacroix, le teorie estetiche di Gautier e di Baudelaire, introducono una moda che prepara le grandi aperture della cultura fin de siècle: l'eclettismo, come recupero universale della eredità di tutte le civiltà umane e l'Art Nouveau, come sintesi creativa dell'orientale e dell'occidentale, linguaggio omnicomprensivo capace di fondere, attraverso la comune ispirazione naturalistica, le tradizioni più diverse».

suo viaggio in Nord Africa nel 1832. Clairin e Regnault oltre che colleghi, divennero grandi amici e condivisero non solo i viaggi in Spagna, in Italia, in Marocco ed in Algeria ma anche una abitazione proprio a Tangeri dove poterono lavorare in solitudine, attornati da una mezza dozzina di servitori devoti. Arredarono riccamente la dimora con tappeti orientali, tessuti e curiosità. Regnault amava così tanto la sua vita pittoresca, soleggiata e tranquilla che acquistò un terreno e costruì uno studio abbastanza massiccio da ospitare i suoi dipinti più grandi. I due artisti si innamorarono subito di quella città misteriosa per la sua luce, il colore, la fragranza e i tessuti scintillanti. «Abbiamo dipinto le porte turchesi e adornato le pareti con pannelli colorati [...]. Le serrature [erano] coperti con la carta d'argento dalle nostre tavolette di cioccolato. [...] Abbiamo appeso tessuti orientali e tappeti qua e là» raccontò Georges Clairin in *Les Souvenirs d'un peintre*.

Purtroppo, la loro vita da sogno marocchina finì bruscamente quando scoppiò la guerra franco-prussiana e li costrinse a tornare in Francia. Regnault morì nella battaglia di Buzenval nel 1871.⁶ Georges Clairin, studente di talento presso l'*École des beaux-arts* frequentata anche da Paul Baudry che come lui decorò il foyer dell'Opéra di Parigi, quando non era impegnato in viaggi all'estero viveva appieno la sua Parigi ed era anche grande amico di Augusta Holmès. Gérard Gefen⁷ riporta che un giorno il pittore vedendo nel salone della compositrice un quadro di Alfred de Vigny gli chiese se lo conosceva e che lei rispose tutta fiera: «Lo credo bene. Non trovate che io gli rassomigli?». Georges Clairin fu anche illustratore per alcune opere di Augusta; Brigitte Olivier⁸ descrive tutta l'eroicità della figura femminile - che incarna l'amata Irlanda - nell'incisione della copertina della *mélodie La Guerrière*. A quella stessa Esposizione Universale del 1889 alla quale partecipò la Holmès con l'*Ode triomphale*, Georges Clairin fu insignito della Medaglia d'Argento e nominato Ufficiale della Légion d'honneur nel 1897.

Georges Clairin e Augusta Holmès, e tanti altri artisti, condivisero con l'amico Henri Regnault il salotto di Guillot de Sainbris, le indimenticabili serate musicali a Versailles e, dopo il 1870 durante la guerra franco-tedesca, l'attivo impegno per la Patria fino alla morte che spense il giovane Henri a soli ventisette anni ucciso nella battaglia di Buzenval il 19 gennaio 1871 colpito alla tempia da un proiettile prussiano. La sua tragica morte fu commemorata da altri artisti che avevano combattuto in guerra, primo fra tutti Camille Saint-Saëns che dedicò alla sua memoria la sua *Marche Héroïque* (1871).

⁶ *Georges Clairin*, risorsa web reperibile all'indirizzo <https://www.gallery19c.com/artists/68-georges-clairin/overview/>.

⁷ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 43.

⁸ Gérard Gefen, *op. cit.*, pp. 88-89.

Ed eccomi dunque a Henri Regnault, secondogenito del chimico Henri Victor Regnault allievo di Louis Lamothe e di Alexandre Cabanel all'École des beaux-arts di Parigi, tanto legato ad Augusta Holmès da dedicarle nel 1866 un dipinto *Thétis apporte à Achille les armes forgées par Vulcain* proprio negli anni della frequentazione del salotto del de Sainbris. Thètis era la madre di Achille, la più bella delle cinquanta ninfe del mare figlie di Nereo e di Doride, una ninfa Oceanina, anch'ella come il padre con il dono della metamorfosi. Da madre, vegliò sempre su suo figlio e cercò inutilmente di salvarlo dai pericoli della guerra di Troia durante la quale lei partecipò alle gioie e ai dolori del figlio e riuscì a ottenergli da Efesto nuove armi per vendicare la morte dell'amico Patroclo. Simboleggiava la forza della Natura in tutte le sue forme ed era talmente bella che attrasse sia Zeus che Poseidone i quali, se per un destino diverso non fosse andata a nozze con Peleo, l'avrebbero desiderata come sposa. La mitologia greca ispirò un altro grande scultore dell'Ottocento che frequentava l'ambiente della Holmès oltre che essere un suo amico e cioè Auguste Rodin. Gli artisti fin-de-siècle preferirono soggetti allegorici, letterari, mitici e religiosi, carichi di simboli arcani. Attratti dalla mitologia greca, dai precetti e dall'arte del primo Rinascimento italiano, dalle narrazioni del Nuovo Testamento e da stereotipi femminili come la *femme fatale* minacciosa o la femme fragile immacolata, svilupparono un interesse per il morboso, il mondo dei sogni e un'inclinazione al sentimento della malinconia.

Henri Regnault diede a Thètis le sembianze di Augusta probabilmente per la sua bellezza ma anche per la forza che la sua personalità emanava a chi la incontrava sul suo cammino. Con questo dipinto egli si aggiudicò il «Prix de Rome» e fu forse il primo a ricevere la dispensa per non trascorrere i tre anni obbligatori a Roma che solitamente quella vittoria imponeva. Per questo poté viaggiare con l'amico Clairin. I dipinti che espose al Salon del 1870, pochi mesi prima di morire, furono acclamati per il loro ardore, per il colore e per la pennellata vigorosa e si parlò di lui come dell'erede di Delacroix ed in effetti tanto avrebbe ancora potuto dimostrare in originalità. Fra questi ve ne era uno che raffigurava Salomè. Sebbene questa rappresentazione sia un po' particolare per il fatto che inizialmente la modella Maria Latini, fidanzata di uno degli amici di Regnault, doveva assumere l'aspetto di una donna nordafricana e solo successivamente ingrandendo il quadro ricevette dal pittore le sembianze della danzatrice,⁹ testimonia come la figura di Salomè era destinata a diventare sempre più frequente come lo fu per esempio con Gustave Moreau nelle sue

⁹ Lucy Paquette, *'The Future of French Art': Henri Regnault (1843-1871) in The Hammock. A novel based on the true story of French painter James Tissot* reperibile all'indirizzo <https://thehammocknovel.wordpress.com/2013/03/25/the-future-of-french-art-henri-regnault-1843-1871/>; *Il Simbolismo tra Otto e Novecento. Sviluppi, temi e stili* in «Finestre sull'Arte, Arte antica e contemporanea» reperibile all'indirizzo <https://www.finestresullarte.info/arte-base/il-simbolismo-otto-novecento-sviluppi-temi-stili>.

numerose rappresentazioni del tema o Pierre Puvis de Chavannes.

Quest'ultimo nel 1883 dipinse un olio su tessuto dal titolo *Ludus Pro Patria* al quale Augusta Holmès si ispirò per un'omonima ode per coro e orchestra¹⁰ presentata per la prima volta il 4 marzo 1888.

Vi è un altro pittore, Auguste Renoir, che se anche non fu a stretto contatto con Augusta Holmès, dipinse però un'opera che ancora oggi entra e ci fa conoscere la parte più intima della vita e della famiglia della compositrice in quanto ritrae le sue tre figlie. Si tratta di un olio su tela intitolato *Les Filles de Catulle Mendès*, conservato al Metropolitan Museum of Art, che già dal titolo sembra voler già mettere bene in evidenza anche la paternità della committenza.

Ed infatti fu Catulle Mendès che commissionò questo dipinto al suo amico Renoir nel 1888 quando il poeta ed Augusta si erano già separati e Catulle aveva portato con sé i quattro figli. Huguette è al pianoforte con alcuni fiorellini in testa, Claudine ha un violino in mano ed Helyonne, appoggiata con aria sognante al piano, porta un nastro fra i capelli. Gérard Gefen affermando di non voler alludere al romanzo erotico di Pierre Louÿs, *Trois Filles de leur mère*, scrive che il dipinto avrebbe potuto intitolarsi così vista la somiglianza e la bellezza delle tre bimbe alla loro madre Augusta¹¹ ma io penso che anche questo rispecchiasse quel ruolo apparentemente di secondo piano che Augusta aveva per la società del suo tempo nei confronti di figli avuti fuori da un matrimonio... Renoir accettò volentieri di realizzare l'opera anche perché vide in essa e nella esposizione della stessa al Salon del 1890, la possibilità di ottenere lo stesso successo che aveva avuto nel 1879 con *Madame Charpentier et ses enfants*. Era dal 1883 che Renoir non partecipava ad un Salon e di sicuro pensò che la bellezza delle bimbe ritratte e la notorietà dei loro genitori potesse regalargli un nuovo buon risultato. In realtà il successo non fu eclatante anche se oggi il dipinto è considerato uno dei capolavori di Renoir.

Per concludere, se è vero che Renoir ricorse all'esempio degli artisti della scuola di Barbizon è altrettanto vero che furono fondamentali anche Delacroix, Courbet, Manet: il dipinto *Parigine in costume algerino* del 1871-1872 che ambienta in un contesto contemporaneo (un interno parigino) un soggetto esotico codificato dalla tradizione (due donne vestite in modo orientale), rende omaggio oltre che ad Ingres appunto a Delacroix e al suo dipinto *Donne d'Algeri nei loro appartamenti* del 1834 e in generale a quel suo orientalismo, i cui tocchi del pennello suggeriscono a Renoir l'idea dello stile come abbandono sensuale ben incarnato dalle sue figure femminili.¹²

¹⁰ Gérard Gefen, *op. cit.*, pp. 189-190.

¹¹ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 77.

¹² «Art e Dossier», Anno VIII – Numero 81 – Luglio/Agosto 1993.



14. Sala detta "La Moschea" della casa di Pierre Loti.



15. Henri Regnault, *Thétis apporte à Achille les armes forgées par Vulcain* (olio su tela, 1866).

V. CONTESTO ESOTICO

Dopo essermi soffermata nelle parti precedenti del mio studio sulle principali manifestazioni artistiche a sfondo esotico in letteratura, nell'arte figurativa e nella musica all'epoca di Augusta Holmès, in questo capitolo affronto il concetto di Esotismo facendo anche un passo indietro rispetto all'Ottocento per trovare le varianti di questo sentire che più hanno permeato il clima vissuto dalla compositrice, per poi ricercarle nel prossimo capitolo all'interno delle sue opere.

Riprendo qui in considerazione anche un altro aspetto e cioè quello delle Esposizioni Universali che hanno anch'esse sicuramente contribuito a creare il vivace sostrato in cui Augusta Holmès compose le sue opere, permettendole di raggiungere un'originalità portatrice a sua volta di un luminosissimo contributo ed arricchimento a quella base dalla quale lei stessa partì ed attinse. Ho deciso di considerare anche questo argomento perché è impossibile immaginare che, magari in modo minore e diverso dalla nostra era globalizzata e bombardata dai media, i cittadini dell'epoca non siano stati almeno toccati dalle Expo' che iniziarono e divennero una costante proprio negli anni in cui visse Augusta Holmès.

Il testo che mi è stato di fondamentale aiuto per affrontare questo tema è *Esotismo* di Ilde Marino;¹ lo ritengo un'opera di vera Cultura per come, secondo me, l'autrice è riuscita a trattare l'argomento, tenendo conto cioè di tutte quelle voci che lo hanno arricchito di significato, consegnandoci una visione delle Esposizioni che va al di là delle formalità o delle spettacolarizzazioni che ancor oggi rischiano di offuscarne il valore storico-culturale e sociale.

1. Verso la definizione di un esotismo più profondo

È necessario premettere che è nell'Ottocento che si trovano i prodromi di quell'esotismo romantico che diede a questo termine i connotati che sono a noi più vicini.

Il termine "esotico" (dal gr. Ἐξωτικός, che proviene da Ἐξω "di fuori") richiama un palpitare di emozioni provocate spesso anche dal solo pensiero o contatto con i paesi stranieri in particolare dell'Oriente e del Mezzogiorno che evocano la poesia della distanza, il romantico amore per l'"altra riva", l'elemento sensuale. A questo hanno contribuito i racconti dei primi viaggiatori riportati agli

¹ Ilde Marino, *op. cit.*

Europei al ritorno dai loro viaggi che, soprattutto se fatti in Oriente, hanno fornito l'immagine di una vita più intensa e voluttuosa.

Se è vero che l'Esotismo non nacque nell'Ottocento ma fu un fenomeno culturale che prese piede molti secoli prima, è altrettanto vero che fu nel XIX secolo che si caratterizzò di nuove peculiarità.² Fino ad allora, in Europa, l'Oriente era realmente poco conosciuto e per questo la percezione europea delle culture orientali era stata alquanto approssimativa. In seguito all'affermazione brutale del colonialismo, si fece strada una visione scientifica delle terre conquistate – soprattutto in Asia - grazie a ricerche che evolvendosi sempre di più portarono, nell'Ottocento, alla fondazione delle discipline orientaliste. «Fin dall'antichità, l'Oriente è un mito presente nella cultura europea. L'*Oriens* latino che significa nascente, ci porta già nella metafora del mito. Luogo dove nasce il sole, l'Oriente è simbolo di luce, fonte della vita materiale e spirituale ma allo stesso tempo questo mito, basato sul riconoscimento di una netta contrapposizione fra le civiltà dell'Europa e dell'Asia, è un *topos* del pensiero. L'opposizione Oriente-Occidente, non è naturale ma è stata generata dagli eventi storici; ed è stata proprio la storia a tracciare quei confini che non sono geografici ma, direi, virtuali e già leggibili nell'Iliade e nelle tragedie di Eschilo ed Euripide».³

Come ho già descritto nei capitoli precedenti affrontando alcuni aspetti dell'esotismo che impregnarono letteratura, musica e arti figurative, la politica coloniale delle potenze europee nel Medioriente e nell'Oriente vero e proprio, nel XIX secolo giocò un ruolo fondamentale nel nuovo atteggiamento degli artisti romantici verso l'Oriente stesso.⁴ Napoleone Bonaparte, dal 1798 al 1799, aveva affrontato la campagna d'Egitto e da quel momento i nomi di Alessandria, Gizeh, El Cairo divennero familiari ai francesi e al mondo intero. Ricordo in questa sede come poi con Napoleone III anche l'Estremo Oriente, che fin dal XVI secolo era stato dominato dagli inglesi, cominciò a diventare una realtà per i francesi. Nel 1858 i francesi avevano acquisito tre provincie orientali della Cocincina nella penisola indocinese, e gradatamente, tramite un sistema di protettorati, l'inglobarono tutta. Nel 1863 fu annessa la Cambogia e l'Annam nel 1874. L'Indocina francese, a cui più tardi si aggiunse il Laos (1893), fu una realtà territoriale riconosciuta a partire dal 1887.

² Pietro Perrino, *Gauguin e l'esotismo nella cultura di fine Ottocento*, in «RestaurArs» reperibile all'indirizzo <https://restaurars.altervista.org/gauguin-lesotismo-cultura-ottocento/>.

³ Ilde Marino, *op. cit.*, p. 20.

⁴ Michele Girardi, *op. cit.*, p. 108.

2. L'esotismo prima dell'Ottocento

Nel mondo antico, un assaggio di quella variante più morale che sensuale dell'esotismo che sarà il mito del Buon Selvaggio, si ebbe nell'epoca ellenistica con filosofi e storici come Eforo (400 a.C.) che studiarono i popoli barbari (Sciti, Traci, Celti) dal punto di vista morale e scoprirono in essi quelle virtù che gli uomini della propria società avevano perduto. L'imperatore e filosofo romano Flavio Claudio Giuliano, ultimo sovrano non cristiano dell'Impero Romano, si convinse che fosse necessario ripristinare gli antichi valori e tradizioni romane dell'Impero per salvarlo dalla dissoluzione. Per questo risanò dalla corruzione la burocrazia statale e tentò di far rivivere le tradizionali pratiche religiose romane a spese del cristianesimo diffusosi con lo zio Costantino.

Nel Medioevo fu più facile vedere negli orientali soprattutto i nemici del cristianesimo e al più si provò curiosità e compiacimento per gli oggetti ricchi e insoliti. In tante opere pittoriche di quell'epoca si trovano elementi che richiamano l'Oriente: Giotto, nel *Miracolo di San Francesco alla corte del Soldano* in Santa Croce a Firenze arricchì la sua pittura di colori e particolari architettonici orientaleggianti; nella scuola fiorentina e più ancora nella senese è assai evidente il gusto per le ricche stoffe d'Oriente e più tardi in quella veneziana emergerà un deciso compiacimento per il fasto di parate orientali. Influssi bizantini, arabi, persiani, appaiono negli ornati medievali che trovano ragione nelle circostanze storiche quali la presa di Costantinopoli da parte dei Crociati nel 1204, l'emigrazione in Italia dei tessitori arabi di Sicilia, gli attivi contatti dovuti alla presenza dei Mori in Spagna e ai commerci delle città marittime, soprattutto di Venezia. Gli orefici e i tessitori medievali imitarono iscrizioni arabe nelle loro opere, le cosiddette *lettres de Damas*, o *lettres moresques* o *lettres sarrasines*.⁵

Nel Rinascimento con i grandi viaggi di scoperta ed i racconti dei viaggiatori, seguiti da quelli dei coloni e soprattutto dei missionari, accanto alla curiosità, sembrò manifestarsi un nuovo senso di fascino della distanza e dell'avventura. Si decorarono i palazzi con la rappresentazione di carte geografiche; Piero di Cosimo nella *Storia di Perseo e di Andromeda* agli Uffizi di Firenze mostra una spiaggia esotica, popolata d'indigeni con strani strumenti musicali, turbanti, ecc.

Altro esempio in Europa è il chiostro del Monastero di San Geronimo nel quartiere di Belém a Lisbona che intorno al 1520 fu abbellito da architetti portoghesi con motivi decorativi come gomene, astrolabi, sfere armillari e strane piante marine e tropicali. L'arte libraria del Rinascimento

⁵ Le prime notizie pervenute in Europa sul Giappone sono costituite dalla fantastica descrizione che Marco Polo fa dello Cipangu termine derivante da quello con cui i Cinesi chiamavano il Giappone secondo le concezioni geografiche dell'epoca (Colombo, Toscanelli), desunte dalle più antiche rappresentazioni cartografiche dell'Estremo Oriente, fra le quali è prima in ordine di tempo la carta del camaldolese Fra Mauro (1459), cui segue, nel 1492, quella del Behaim.

si arricchì di fogliami intrecciati chiamati *cosse de pois* dal gusto esotico. Lo spirito di tali imitazioni, la curiosità tecnica, è ben illustrato da un passo della *Vita* del Cellini che parla di «molti bellissimi fogliami alla turchesca». ⁶ In un'epoca in cui lo schema delle opere teatrali era quello di Seneca, la drammaturgia francese come quella italiana del Cinquecento, a differenza di quella elisabettiana più intrisa di nostalgia, dimostrò poco più di una curiosità del costume e dei modi orientali. Ricordo qui solo alcuni nomi: Giovan Battista Giraldi Cinzio che fu il primo nel 1541 a cercar temi nella storia orientale con la sua *Orbecche*, Prospero Bonarelli della Rovere con l'opera *Il Solimano* che risvegliò nei francesi dell'Ottocento l'interesse per soggetti orientali, Giovambattista Della Porta che adattò il motivo del Turco per burla dai comici latini e John Webster che permeò i suoi drammi di passioni e costumi in cui prevalse il lato pittoresco ed esotico.

Dal Seicento in poi, con le grandi esplorazioni geografiche, si aprì un'epoca nuova ricca dei racconti dei viaggiatori, da quelli dei coloni e soprattutto dei missionari. Accanto alla curiosità, sembrò manifestarsi un nuovo senso di fascino della distanza e dell'avventura. Le merci esotiche giunsero in maggiore abbondanza in Europa e si trovarono sempre più frequenti gli accenni sentimentali che precorsero l'esotismo romantico. Qualche scrittore già alla fine del Seicento anticipò l'esotismo ottocentesco: primo fra tutti l'italiano Lorenzo Magalotti, sottile esploratore di profumi esotici e curioso di terre incognite. Spesso il lontano era usato per satireggiare il presente: Jean de Rotrou ne *La sœur* introdusse in Francia il motivo del Turco per burla, sull'esempio del Della Porta e ispirò Molière, che lo rese classico nel *Bourgeois gentilhomme*; Jean Racine con la tragedia *Bajazet*. Lo scrittore genovese Giovanni Paolo Marana scrisse nel 1682 *L'Esploratore turco* dopo che a Parigi conobbe la collezione di turcherie di Charles de Nointel, ambasciatore del re di Francia dal 1670 al 1680 presso il sultano e grande collezionista di oggetti, libri e codici preziosi e di Antoine Galland, amico di De Nointel, orientalista e archeologo francese che tradusse in francese fra il 1704 e il 1715 la raccolta di novelle orientali *Le mille e una notte*. ⁷

⁶ Benvenuto Cellini, *La Vita*, Einaudi, Torino, 1973, Libro primo, p. 60 reperibile anche all'indirizzo http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t115.pdf.

⁷ Antoine Galland nel 1670, segretario particolare di Charles Marie François de Nointel ambasciatore di Francia presso Maometto IV a Istanbul, l'accompagnò durante i suoi viaggi tra il 1670 ed il 1675 in Tracia, in Macedonia, in Romania orientale, in Asia Minore, nelle isole dell'Egeo, in Ionia, in Siria ed in Palestina. Il suo diario, conservato alla Bibliothèque nationale de France, consente di conoscere i suoi viaggi e la sua collezione di manoscritti antichi, medaglie ed oggetti d'arte. Durante il suo soggiorno, Galland apprese la lingua turca, la lingua persiana e l'arabo, per poter studiare i costumi delle varie popolazioni dell'Impero ottomano dove tornò più volte su incarico della Compagnia Francese delle Indie Orientali al fine di ritrovare il più gran numero possibile di libri antichi ed oggetti d'arte. Nel 1701, giunse in possesso di una raccolta di racconti del Libano per la maggior parte di origine persiana, tradotti in arabo alla fine del VII secolo, e ne intraprende la traduzione. A questo nucleo di racconti ne aggiunse altri provenienti da fonti diverse, come *Sindbad il marinaio*, e ne creò altri come *Alì Babà e i quaranta ladroni*.

I racconti delle *Mille e una notte* provengono dunque essenzialmente da tre fonti principali: una di origine indo-persiana a colorazione ellenistica, situabile tra il III secolo e il VII secolo, un'altra di origine araba, datante il periodo del califfato

Il romanzo pseudoepistolare a sfondo orientale del Marana era un'osservazione della storia europea nell'ottica di un turco e per rendere più piccante il racconto e per drammatizzarlo, rappresentò il turco come una spia, vissuta in paese cristiano, proprio a Parigi, e frantumò il racconto in tante lettere a corrispondenti diversi. L'opera finì all'Indice nel 1705 per il suo spirito di libello libertino. Fra gli inglesi sono da ricordare Edmund Waller in *Battle of the Summer Islands*, Andrew Marvell nella lirica *Bermudas*, e Daniel Defoe con il suo *Robinson Crusoe*, che tanto affascinò le menti degli Europei.

Nel corso del Settecento l'immaginario esotico prevalentemente turco e persiano cedette il passo o si affiancò a quello cinese grazie alla popolarità data all'Estremo Oriente dalle missioni dei gesuiti. In realtà già alla fine del Cinquecento si fabbricarono in Cina porcellane destinate al mercato europeo e nella prima metà del Seicento sorsero le prime fabbriche europee di porcellana (L'Aia, Delft), ma fu nel 1711, a Dresda che il chimico tedesco Johann Friedrich Böttger scoprì il segreto della porcellana cinese.

Lo studio della lingua cinese in Europa iniziò alla fine del XVI secolo con i gesuiti Michele Ruggeri e Matteo Ricci che a Macao crearono il primo sistema di trascrizione della lingua cinese e compilarono il primo dizionario cinese-portoghese. È da attribuirsi sempre ad un gesuita, Martino Martini, la prima grammatica della lingua cinese, scritta nel XVII sec. Da qui in poi lo studio di tale lingua si diffuse in Italia e, a seguire, in Francia e in Gran Bretagna, nazioni con forti interessi economici e commerciali in Cina. L'inizio del XVII secolo fu quindi caratterizzato da uno studio della lingua per fini pratici (tanto che viene definito "sinologia missionaria"), mentre alla fine del '600 in Europa prese campo la "sinologia intellettuale", cioè lo studio del cinese per scopi teorici.

A partire dal XVIII secolo, «l'imposizione dell'economia mercantile, attraverso la quale si manifestò l'egemonia occidentale, fece sì che gli scambi fra Oriente e Occidente diventassero non soltanto il mezzo per la penetrazione di prodotti pregiati, ma anche il tramite di idee, arti e tecniche che iniziarono a innescare cambiamenti nei gusti, nella mentalità e nelle mode dell'Occidente colonizzatore. L'Europa fu soggetta a un processo di arricchimento scaturito dai molteplici stimoli esercitati dall'impatto con civiltà straniere, mentre l'Oriente dal suo canto subiva un processo di occidentalizzazione: l'Europa, riorganizzata secondo nuove strutture politiche, economiche e sociali, dopo i grandi mutamenti politici e industriali della fine del Settecento, si proponeva ai

di Bagdad (700-1200 circa) ed infine una fonte popolare egiziana più recente, risalente al XII secolo. Queste fonti avevano continuato a modificarsi e trasformarsi, in particolare nel periodo fatimide, per continue aggiunte o soppressioni, fino al XIV secolo, ma non erano mai entrate a far parte ufficialmente della letteratura araba.

popoli asiatici come modello di civiltà».⁸ Il gabinetto cinese divenne comune caratteristica dei grandi palazzi; lo stile ornamentale del rococò, si sviluppò dal tardo barocco sotto l'influsso della bizzarria orientale. Nel giardinaggio, in opposizione al giardino classico, italiano, sorse il giardino cinese (detto anche inglese, essendo la sua diffusione in Europa dovuta all'anglomania continentale). Anche nella storia del pensiero la voga cinese lasciò le sue orme, grazie alla rappresentazione, data dai gesuiti, dei Cinesi come d'un popolo dalle leggi perfette e dall'elevata filosofia.

Tuttavia, per quanto nessuna voga esotica in Europa sia mai giunta all'intensità della cinomania settecentesca (dal 1710 al 1770 circa), si trattò sempre di cosa diversa dall'esotismo romantico. Mancò, specialmente nella voga cinese, quella brama di liberazione sensuale che è tipica dell'esotismo. Un'età intellettuale come il Settecento ammirò dei Cinesi soprattutto la raffinata civiltà. Poco aveva a che fare con il vero esotismo quell'uso del lontano per la satira al presente del Marana, che proseguì nel Settecento e ispirò Montesquieu nelle *Lettres persanes* del 1721 oppure ancora quella sorta di repulsione razionale e quasi derisione di Voltaire in *Zadig*; in quest'opera egli affermò che, nonostante avesse letto ben quattordici volte le *Mille e una notte* e fu ispirato nelle sue opere da elementi orientaleggianti, nulla gli poteva impedire di mettere in ridicolo la mania che infuriava fra i suoi contemporanei per i racconti orientali.⁹ La divulgazione delle *Mille e una Notte* in Francia e in Inghilterra aprì un nuovo periodo di racconti orientali e di fiabe di colorito decisamente esotico ma solo come puro ornamento con tutt'al più la passione per i tessuti, le chineserie e l'oppio il cui consumo nel Settecento aumentò.¹⁰

Nel Secolo dei Lumi si diffuse anche il mito del Buon Selvaggio. Infatti l'America e le terre più recentemente scoperte offrirono una reincarnazione del vecchio mito dell'Età dell'oro tanto più forte in presenza di progredite condizioni di civiltà ed il senso d'artificialità che ne conseguì. Il mito del nobile selvaggio, primitivo e non ancora contaminato dalla civiltà progredita ed artificiale, fu una variante dell'esotismo. Jean-Jacques Rousseau nell'*Émile* contribuì più di altri a creare la figura del buon selvaggio. Nel Settecento America e Oceania apparvero paradisi di purezza e d'ingenuità. Così Diderot nel *Supplément au Voyage de Bougainville* del 1772, si dilungò sui costumi dei beati abitanti di Tahiti. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre in *Paul et Virginie* del 1787 sviluppò nella cornice esotica dei Tropici il sogno paradisiaco del Rousseau. François-René de

⁸ Ilde Marino, *op. cit.*, p. 20.

⁹ Robert Irwin, *La favolosa storia delle Mille e una notte*, Donzelli Editore, 2004.

¹⁰ Si rimanda al testo di Robert Irwin, (*op. cit.*, pp. 220 e ss.), per altri autori di raccolte a sfondo esotico come Thomas-Simon Guellette, Anthony Hamilton, Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, Denis Diderot, Jacques Cazotte.

Chateaubriand in *Les Natchez* raccontò le esperienze da lui fatte durante il viaggio in America fra il 1791 ed il 1792, attraverso l'idillio tra un europeo e una bella selvaggia, motivo comune di parecchi racconti settecenteschi, permeandolo di quel senso nostalgico e di quell'incessante tendere a un'altra riva che distinguono l'esotismo moderno. Chateaubriand nel 1801 pubblicò il romanzo *Atala* e nel 1802 *Le Génie du Christianisme*, espressioni della sua volontà di ritrovare fra gli indiani quell'umanità allo stato di natura preannunciata da Rousseau.

3. La visione ottocentesca dell'esotismo

L'unico scrittore prima dell'Ottocento che forse riuscì ad esprimere un esotismo più vicino al modo di intenderlo dell'Ottocento fu William Thomas Beckford il cui *Vathek*, scritto in lingua francese, rappresentò un importante anello di congiunzione tra la letteratura illuministica e le esperienze preromantiche. Nella sua opera domina il deserto come terra inospitale.¹¹

Anticipatori di Théophile Gautier, vero fondatore di un estetismo esotico e di un esotismo travolgente furono Thomas Griffiths Wainewright, Petrus Borel con il loro gusto per i paesi

¹¹ Questa la trama: Il Califfo Vathek (con ogni probabilità una distorsione del nome *Al-Wathiq*, che fu in effetti un califfo abbaside), nipote di Hārūn al-Rashīd, è un uomo estremamente ricco, il suo palazzo a Samarah (evidente corruzione del toponimo Samarra, che fu in effetti per vari decenni capitale califfale abbaside) è immenso. Vathek è anche un uomo molto curioso soprattutto delle scienze esoteriche e dei misteri dell'occulto. Non bisogna dimenticare che è pure un uomo molto generoso. Ad un certo punto prende la decisione di ospitare, presso il suo palazzo, tutti gli stranieri che sono di passaggio a Samarah. Alcuni giorni dopo questa decisione giunge a Samarah uno strano straniero, dalle orribili fattezze, che viene immediatamente accompagnato al palazzo del Califfo. Questo straniero mostra al Califfo degli oggetti unici e strabilianti, dice di venire da una regione sconosciuta dell'India e si rivelerà, dopo poco, un vero e proprio demonio. Il Califfo dà a questo straniero il nome di Giaour (infedele). Il Giaour è talmente crudele da pretendere, per svelare al Califfo alcuni dei suoi strabilianti segreti, che il Califfo Vathek rinneghi Maometto, incominci ad adorarlo e sacrifichi a lui cinquanta dei più bei bambini, figli degli uomini più facoltosi del suo regno.

Tra i vari segreti che il Giaour promette di svelare al Vathek c'è quello del "Palazzo del Fuoco sotterraneo" cioè il Palazzo dove riposa Solimano Ben Daoud (Sulayman ben Dawud). Il Califfo Vathek è deciso a compiere questo orribile sacrificio, pur di conoscere alcuni dei segreti che il Giaour ha promesso di svelargli. Con un geniale stratagemma, Vathek riesce a compiere il sacrificio dei cinquanta bambini. I relativi genitori lo vogliono uccidere per questo tremendo reato che il Vathek ha architettato ai loro danni. Vathek riesce, grazie alla collaborazione di sua madre Carathis e del visir Morakanabad, a rifugiarsi nel suo palazzo e da lì, grazie ad un passaggio segreto nella magnifica torre. Al suo interno Vathek e sua madre si apprestano a eseguire un falò per ingraziarsi il Giaour. I sudditi, spaventati da quello che sta succedendo, decidono di cercare di spegnere il falò e salvare il loro Califfo. Il Vathek riesce a sacrificare alcuni suoi sudditi per ingraziarsi i favori del Giaour. Dopo questa prova di sudditanza il Giaour fa pervenire a Vathek una pergamena con le istruzioni su dove andare per poter scoprire i vari segreti esoterici. Le istruzioni dicono di organizzare una carovana molto sfarzosa e di dirigersi verso Istakhar e poi li riceverà nuove istruzioni. Il Vathek riesce ad organizzare il viaggio, portando con sé gli eunuchi, le Sultane, le favorite, i paggi, i cuochi ed altro personale e parte per la destinazione che il Giaour gli ha ordinato. Il Califfo Vathek, nel suo viaggio, si imbatte nei sudditi dell'Emiro Fakreddin. L'Emiro Fakreddin ha una figlia bellissima, di nome Nouronihar, e il Califfo se ne innamora riamato. Un Genio, dopo aver chiesto il permesso a Maometto, cerca di convincere Vathek a tornare sulla retta via lasciando perdere la malvagia idea di andare a Eblis.

Il romanzo continua con la risposta del Vathek e della bella Nouronihar all'invito del Genio a tornare sulla loro scellerata idea di andare a Eblis e con la fine delle storie di alcuni personaggi fondamentali.

voluttuosi e cruenti, lussuriosi e violenti e George Gordon Noel Byron che nell'episodio di Haidée in *Don Juan* collocò in un'isola greca l'idillio tra l'uomo logoro dalla civiltà e l'ingenua figlia della natura.

«Nell'Ottocento l'immenso e scricchiolante Impero Ottomano, ancora esteso dall'Adriatico all'Eufrate e dal Danubio all'inesplorato Sudan, si trasformò da spauracchio d'Europa in una sorta di multiforme Disneyland levantina che esercitava una fascinazione Grand Tour in Italia come degno coronamento dell'educazione di un gentiluomo. Francesi, inglesi, tedeschi, italiani, vi convennero in cerca delle lussurie di una dolce torbida decadenza, dei resti della classicità sparsi tra i minareti, dei luoghi santi del cristianesimo governati da ospitali pascià, dei dubbi incanti dei deserti e delle favoleggiate odalische. Alcuni audaci si spinsero in cerca di emozioni più forti fra i monti d'Armenia e di Circassia, scesero le rapide dell'Eufrate, entrarono travestiti alla Mecca, attraversarono le infinite sabbie d'Arabia, scoprirono le rovine di Babilonia. Rivivono in questo libro i miti, le illusioni, i miraggi, i misteri e i piaceri di quegli Orienti favolosi usciti dalle pagine delle "Mille e Una Notte".¹²

«André Chevrillon, Pierre Loti e, prima di loro, Théophile Gautier, come tutta l'élite d'Europa, fin dai primi decenni dell'Ottocento seguivano la moda del viaggio in Oriente come completamento della propria formazione culturale, dopo o in sostituzione del Grand Tour compiuto in Italia. Sedotti dagli incantesimi e dalle fascinazioni di quell'Oriente che scenografa per esempio i racconti di Shéhérazade in "Le Mille e Una Notte"...spinti dalla necessità di trasporre nel loro modus vivendi l'anticonformismo e l'originalità che costituivano l'essenza della loro idea di arte e poesia ma soprattutto dalla volontà di trovare quell'intensità espressiva dell'esteticità spontanea che l'Occidente stava rischiando di perdere, i viaggiatori-scrittori dell'Ottocento erano portati ad allontanarsi dalla società borghese scegliendo o l'emigrazione interna propria del nuovo bohémien o la fuga effettiva dalla civiltà occidentale, rifugiandosi nelle terre esotiche. Finita l'Arcadia, l'estetismo imperante elevava a stile di vita l'inutile e il superfluo; tutto ciò che era semplice e ingenuo non aveva più alcun valore. Era l'epoca in cui il sensualismo edonistico, la contemplazione, l'esplorazione dell'ignoto diventavano gli unici criteri dell'arte, un'arte che Schopenhauer, in linea con i testi buddisti, definiva apatica e sedativa; e proprio l'India con la Cina,

¹² *Orienti. Viaggiatori scrittori dell'Ottocento*, a cura di Gianni Guadalupi, Feltrinelli, Milano, 1989; Hussein Talal Mohamed Al-kazraji, *L'Orientalismo tra vocazione imperialista, suggestioni esotiche e omoerotiche. Le rappresentazioni storiche del passaggio tra l'epoca omayyade e abbaside*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2015, Dottorato di ricerca in Culture letterarie, filologiche, storiche reperibile all'indirizzo <http://amsdottorato.unibo.it/7087/>.

che era stata rivelata all'Europa dai gesuiti, furono prese come modelli per nuove impostazioni di pensiero». ¹³

Nel secondo capitolo ho citato, oltre che Théophile Gautier, vari artisti francesi che furono attratti dall'esotismo di un paese o di un altro ed in particolare Victor Hugo con *Les Orientales*. Aggiungo qui Robert Louis Stevenson con *L'Isola del tesoro*, Joseph Conrad che scrisse *Nostramo* e alcune annotazioni su Charles Baudelaire. Quest'ultimo offrì l'esempio più perfetto dell'esotista inteso non tanto come colui che, attratto da un paese straniero, si trova del tutto appagato appena può trasferirsi, quanto piuttosto colui che idoleggia la visione fantastica d'una terra lontana. Egli scrisse per esempio un ciclo di poesie dedicate a Jeanne Duval, l'amante straniera che permetteva al poeta di dimenticare, con i suoi odori e i suoi colori forti, la grigia realtà parigina: ecco alcune rime:

Parfum exotique

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'oeil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

Charles Baudelaire, *Parfum exotique* (da *Les fleurs du mal*)

Nei suoi versi emerge il desiderio di raggiungere luoghi lontani, farsi sedurre da essi e alla fine venerarli e idealizzarli come simbolo del "diverso". Baudelaire evocò odori, colori, sensazioni che più che riferirsi a luoghi ben definiti furono appunto un ritratto idealizzato di un mondo che era il contrario della Parigi borghese di fine Ottocento. È questo il contesto in cui collocare il celebre pittore Paul Gauguin che, stanco della società parigina, decise di evadere verso luoghi incorrotti e primitivi.

¹³ Ilde Marino, *op. cit.*, pp. 19-20.

Sulle singole opere esotiche di Théophile Gautier e di tutti i letterati che conobbero Augusta Holmès mi sono già soffermata parlando del contesto letterario in cui la compositrice visse. Ricordo qui che l'immagine della *femme fatale* si ritrovò anche in altri autori come Gustave Flaubert,¹⁴ Joris-Karl Huysmans, Gabriele D'Annunzio, Oscar Wilde, Sherwood Anderson per citarne solo alcuni. Gustave Flaubert nel romanzo *Novembre* sviluppò la tematica della *femme fatale* e dell'aspirazione a un Oriente barbarico e selvaggio, con oro, marmo e porpora, ma anche con sangue e orribili putredini e miasmi accanto ai profumi. Altre opere, il poema in prosa *La Tentation de Saint Antoine*, *Salammbô*, la poesia *Cleopatra*; Joris-Karl Huysmans con *À rebours* (1884), in cui il protagonista Des Esseintes cerca di salvarsi dal tedio della vita conformando la propria esistenza al più raffinato estetismo decadente. La sua interpretazione, come quella data dal dramma di Oscar Wilde alla figura di Salomè, rappresentata da Gustave Moreau è una suprema incarnazione dell'Oriente lascivo e crudele. Des Esseintes, è un grande estimatore dell'arte a lui contemporanea e possiede una ricca collezione di dipinti dei più grandi pittori dell'epoca. In un brano piuttosto celebre egli si sofferma sulla descrizione dell'acquarello di Gustave Moreau, intitolato *L'apparizione*, che ritrae Salomè contemplante la testa mozzata di San Giovanni Battista. Queste pagine diedero l'ispirazione a Oscar Wilde per la sua *Salomè*.

Gabriele D'Annunzio assorbì dal prerafaellismo il gusto esotico e disubbidiente di un'arte fedele ai propri principi; Sherwood Anderson fu fatto conoscere in Italia da Cesare Pavese, cultore della letteratura americana, di cui seppe cogliere gli aspetti più "moderni" cercando di presentarli ad un pubblico, quello italiano, "distante" dagli americani non soltanto nello spazio, ma anche in sensibilità e cultura. Pavese si rese perfettamente conto che l'America, per gli italiani, era ancora un qualcosa di esotico: si sapeva che c'era, ma non si supposeva che l'America avesse prodotto una letteratura che tutto sommato poteva costituire motivo d'interesse anche per il pubblico italiano. Nel suo romanzo più importante del 1925, *Riso nero*, Anderson incarnò un esotismo etico che riproduceva in nuove forme l'utopia rousseauiana del "felice selvaggio", contrapponendo la pagana sensualità dei "Negri" allo stanco cerebralismo dei Bianchi.

Neppure l'apertura del canale di Suez che fu inaugurato il 17 novembre 1869, riuscì ad annullare negli artisti l'impenetrabilità e l'incanto dell'Oriente a differenza di quanto invece era accaduto dal punto di vista economico, campo nel quale l'Occidente aveva trovato in questo passaggio un nuovo aiuto per conoscere meglio quel mondo e dunque conquistarlo e dominarlo meglio.

¹⁴ A proposito di Flaubert e del suo modo di vestire «alla turca» e di atteggiarsi si rimanda alla descrizione fornita da Orlando Figes (*Gli Europei. Tre vite cosmopolite e la costruzione della cultura europea nel XIX secolo*, Mondadori, Milano, 2019, p. 426)

4. Il ruolo delle Esposizioni Universali nella diffusione del gusto esotico

Nel secondo e terzo capitolo ho accennato a quanto le Esposizioni Universali di quegli anni furono determinanti per la letteratura - in particolare per Théophile Gautier – e per la musica ad esempio per Augusta Holmès e di come quindi esse rappresentarono il Leitmotiv, la meta obbligata non solo per gli scrittori della seconda metà del XIX secolo ma anche per i tanti altri artisti di tutte le tecniche ed arti figurative oltre che di musica. Salvo indicato diversamente, mi avvalgo del bellissimo testo già citato di Ilde Marino.¹⁵ Adopero il verbo al passato remoto ma è ovvio che il discorso è più che mai attuale ancora oggi.

Le Esposizioni Universali non furono solo un luogo *per esporre* le opere, ma anche piattaforme di sperimentazione delle nuove tendenze e dei risultati delle ricerche nei vari campi attraverso lo scambio fra artisti di diverse nazioni.¹⁶ Nonostante le loro caratteristiche di temporaneità e di straordinarietà, questi eventi agevolarono lo sviluppo dell'uno o dell'altro gusto e pensiero o magari di entrambi, favorendo l'avvicinamento ed anche il modellamento del pubblico alle nuove tendenze e coinvolgendo ben presto anche ceti sociali che non fossero l'élite. Il gusto per l'esotico fu proprio un esempio del ruolo che le Esposizioni giocarono nell'aver consentito a un largo pubblico di acquisire una migliore conoscenza delle arti del Medio e dell'Estremo Oriente e nell'aver così propiziato la diffusione del gusto per un esotismo orientaleggiante tra coloro che socialmente fino ad allora avevano avuto poche occasioni di essere esposti alle sue suggestioni.

Questo processo, in realtà e soprattutto agli inizi, fu più ben visibile nell'architettura. Infatti, fino all'Ottocento gli edifici orientalisti rimasero confinati in parchi e giardini di residenze di regnanti o di aristocratici. Nella prima metà del secolo furono nel complesso pochissime le realizzazioni accessibili a un pubblico borghese come i fantasiosi chioschi (il köşk di origine turca) per la vendita di caffè e di tè in stile moresco. Con l'esposizione di Parigi del 1867 si verificò una maggiore popolarizzazione dell'architettura orientalista anche per la ricchezza dei padiglioni in stili provenienti dal mondo islamico, cinese e giapponese.¹⁷ Il principale referente architettonico fu l'Alhambra di Granada che attrasse ed ispirò non solo architetti ma anche i racconti di scrittori

¹⁵ Anche Orlando Figes, (*op. cit.*, pp. 167 e ss., p. 179, p. 198, p. 317, p. 319, p. 407, pp. 271 e ss., pp. 469 e ss.) si sofferma sul ruolo che le esposizioni ebbero nell'Ottocento permettendo di cogliere il cambiamento dei gusti anche musicali fra le varie esposizioni. Ad esempio basti pensare che nell'expo' del 1867 la principale attrattiva musicale era Offenbach (p. 319) mentre quella del 1889 vede il trionfo di Augusta Holmès.

¹⁶ Ilde Marino, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁷ Ivi, pp. 7-8.

come Hugo, Gautier, De Amicis.¹⁸ Così anche le moschee come quella di Bursa in Turchia che sedusse Pierre Loti tanto che fece allestire nella sua casa natale a Rochefort, ambienti come la sala araba, la moschea oltre che la pagoda giapponese e la sala cinese.¹⁹

Un ulteriore passo in avanti fu poi fatto attraverso una sempre maggiore attenzione al rigore filologico²⁰, all'autenticità, e con una crescente educazione del gusto del grande pubblico a rifuggire dalle manipolazioni stilistiche grossolane, approssimative oltre che ad apprezzare costruzioni che si fregiavano di parti eseguite da maestranze orientali. Insomma tutto questo fece sì che le esposizioni non fossero solo spettacolarizzazioni ad effetto, ma sorprendessero ed incuriosissero il pubblico in modo intelligente.²¹ Un aspetto che aiutò l'esotismo ad essere non solo un prodotto ricreativo della cultura occidentale ma anche istruttivo fu il fatto che i padiglioni erano spesso costruiti da architetti locali dei paesi espositori operanti nel proprio paese del vicino o estremo Oriente. Spesso, i progettisti incaricavano maestranze indigene che eseguivano i manufatti richiesti nel loro paese natio e poi li inviavano nel luogo della manifestazione, oppure, erano gli artigiani stessi ad essere inviati là, magari come figuranti, per rendere più realistiche le ambientazioni ricostruite.²²

Fra le tante esposizioni che si susseguirono negli anni, sono sicuramente da ricordare la prima realizzata a Londra nel 1851 in Hyde Park, quella del 1867 a Parigi, a Filadelfia nel 1876 per celebrare il centenario della dichiarazione d'indipendenza americana del 4 luglio 1776, quelle a Parigi nel 1900 e soprattutto nel 1889, in piena Terza Repubblica, per i cento anni della Rivoluzione Francese ricordata in particolare per la costruzione della Torre Eiffel. Scrittori come Gautier, Mallarmé, Zola furono chiamati a redigere i resoconti di molte delle esposizioni.²³

Come gli album con le loro riproduzioni delle realizzazioni esposte, anche le riviste francesi più in voga dedicarono ampio spazio alle Esposizioni Universali: «Art et Décoration», la «Revue des

¹⁸ Edmondo De Amicis in otto anni (1871-79) pubblicò ben sei libri di viaggio: *Spagna, Olanda, Ricordi di Londra, Marocco, Costantinopoli, Ricordi di Parigi*.

¹⁹ P. Loti, *Brussa* in Gianni Guadalupi (a cura di), *Orienti. Viaggiatori scrittori dell'Ottocento*, Feltrinelli, Milano, 1989; Bruno Gaudichon, Marie-Pascale Prevost-Bault, *La maison de Pierre Loti à Rochefort. Le Livre du goût 'fin de siècle' in Maison d'auteurs*, in «Monuments historiques», n.156, 1988, p.87; Pierre Loti, *La Maison de Loti ou le port immobile*, La Nompaille, Parigi, 1989; Pierre Loti, in «Rocaille», 2013, blog curato da Annalisa P. Cignitti reperibile all'indirizzo <https://www.rocaille.it/pierre-loti/>.

²⁰ Si rimanda qui ad esempio alla profonda erudizione filologica di Owen Jones e di Léon Parvillée.

²¹ Ilde Marino, *op. cit.*, p. 13.

²² Ilde Marino, *op. cit.*, p. 124.

²³ Gautier come anche Mallarmé e Zola, fecero rispettivamente i resoconti delle Esposizioni del 1855 e del 1872 a Londra nell'«Illustration» e del 1878 a Parigi per «Le Messager de l'Europe»; Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIXème siècle*, Librairie José Corti, Parigi, 1989, ed. it. (a cura di) M. Giuffredi, *Esposizioni, letteratura e architettura nel XIX secolo*, Bologna, 1995, p. 8.

deux mondes», la «Revue encyclopédique» per citarne solo alcune come anche in Italia è da citare l'«Illustrazione italiana». Naturalmente, le fedeli riproduzioni o le autentiche manifatture esotiche che furono realizzate per questi eventi, all'interno o all'esterno dei vari padiglioni, riguardarono anche il mondo dei gioielli, dei tessili, delle ceramiche, del mobilio, degli strumenti musicali, delle scenografie teatrali, della progettazione di quartieri e di strade, dei bazar influenzando tutti i campi.²⁴

Parigi ospitò negli anni molte esposizioni a partire da quella del 1855 e, soprattutto con quella del 1867, la città divenne capitale del gusto, ritratta in tanti quadri e descritta in tanti libri da altrettanti autori.²⁵ La Francia e l'Inghilterra furono anche i due paesi più attivi nella politica coloniale e questo è essenziale per comprendere la partecipazione alle loro esposizioni di molti paesi d'Oriente. L'area di maggior rilievo occupata dai francesi fu costituita dai territori della fascia mediterranea musulmana, la zona del Maghreb nella parte settentrionale del deserto del Sahara popolata da berberi nomadi (come i famosi Tuareg) dove la Francia, dopo l'Algeria nel 1830, impose gradualmente la sua amministrazione sulla Tunisia nel 1881 e sul Marocco francese nel 1904, condizionando in modo sensibile anche i caratteri culturali soprattutto religiosi e linguistici dell'area. Nell'esposizione del 1867 la Tunisia partecipò all'Esposizione Universale di Parigi con una riproduzione del Palazzo del Bardo a Tunisi nel quale, come nel palazzo omonimo di Algeri, lo sfarzo orientale si fondeva con il comfort occidentale di chiaro stampo francese.

Fu proprio negli anni Sessanta dell'Ottocento che Augusta Holmès iniziò a respirare aria di esotismo. Ciò avvenne già durante la sua giovinezza trascorsa a Versailles nel salotto di Guillot de Sainbris frequentato da appassionati di esotismo come Henry Cazalis o Louis de Lyvron e a Parigi nel circolo parnassiano o nei vari salotti letterari frequentati da esotisti di prim'ordine come i fratelli de Goucourt, Pierre Loti, André Chevrillon, Judith Gautier sotto naturalmente l'ala di due grandi artisti come Victor Hugo e Théophile Gautier.

Sempre a Parigi, la Holmès partecipò in quegli anni al *Cirque Napoléon* di Jules Padeloup con musicisti sensibili all'esotismo come Gounod, Saint-Saëns, Bizet. Recandosi e poi vivendo a Parigi fu impossibile per lei rimanere estranea al mondo delle Esposizioni che si succedettero in città in quanto, come ho già descritto, esse erano mete obbligate per tutti gli artisti. Augusta visse l'esotismo sia quando questo fu passione elitaria di pochi intellettuali, nel rapporto esclusivo e privato con gli amici innamorati di mondi lontani, sia quando questo si caricò di significati più

²⁴ Ilde Marino, (*op. cit.*, p. 67) si sofferma in particolare sui motivi geometrici che per i musulmani erano espressione diretta dell'unità divina.

²⁵ Si rimanda per esempio al già citato Edmondo De Amicis, *Ricordi di Parigi*, Fratelli Treves, Milano, 1879.

profondi e anche in lei sfociò in azioni sociali come il già citato concerto a scopo benefico per l'Algeria del 2 maggio 1868 nel Grande Teatro di Versailles. Allo stesso modo, le esposizioni furono di sicuro anche per la giovane compositrice occasione di stupore, sorpresa, arricchimento e crescita culturale nel vedere tanta meraviglia ma si trasformarono ben presto in occasioni in cui ella diventò parte attiva contribuendo così anche lei a quel processo di coinvolgimento ed educazione del grande pubblico al gusto di un esotismo da esposizione che non fosse solo spettacolo ad effetto.

Augusta partecipò all'Esposizione Universale che si tenne a Parigi nel 1889 in onore del primo centenario della Rivoluzione Francese del 1789, per il quale furono indetti un concorso letterario ed uno musicale, con l'*Ode triomphale* che prevedette l'impiego di un grande numero di artisti radunati nel Palazzo dell'Industria²⁶ e con una scena tre volte più grande di quello dell'Opéra Garnier.²⁷ Nel prossimo capitolo ritornerò sul significato e sui contenuti della sua partecipazione all'evento di Parigi del 1889 ma qui descriverò qualche interessante dettaglio.

Annegret Fauser nel terzo capitolo del suo lavoro *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*²⁸ ricostruisce la rappresentazione dell'opera corale di Augusta Holmès quale punto culminante delle celebrazioni dimostrando quanto la compositrice fu vera e propria musa della Repubblica. L'autrice sottolinea come l'Esposizione Universale del 1889 a Parigi fu un punto di svolta nella storia della musica francese e della musica moderna in generale. La musica era così pervasiva che i giornali paragonarono il lato sonoro della manifestazione a un'«orgia musicale»; un contemporaneo la descrisse come una «gigantesca enciclopedia, in cui nulla era dimenticato».

All'inizio del 1888 i parigini, contemplando il paesaggio a loro tanto familiare dominato dalla cupola dorata degli Invalides e dalle torri di Notre-Dame, cominciarono a veder spuntare, oltre lo Champ de Mars - area già adibita alle Esposizioni del 1867 e del 1878 -, la «Tour en fer de trois cents mètres» di Gustave Eiffel in costruzione. L'ingegnere francese lavorò senza posa per riuscire a finire in tempo la torre per il maggio del 1889. Lo stato francese aveva un disperato bisogno di riaffermare la sua rinata *gloire*, che era stata appannata dalla disastrosa disfatta di Napoleone III nella guerra franco-prussiana del 1870 e dalla sanguinosa rivolta della Comune di Parigi, a cui era

²⁶ Il Palazzo dell'Industria e delle Belle Arti, o più comunemente Palazzo dell'Industria, fu costruito in occasione dell'Esposizione Universale del 1855 sulla Avenue des Champs-Élysées a Parigi. L'edificio fu distrutto dal 1896 per far posto al Petit Palais e al Grand Palais.

²⁷ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 193.

²⁸ Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Eastman Studies in Music, vol. 32. Rochester, University of Rochester Press, 2005.

seguito un periodo di subbuglio politico e incertezza economica. La Francia repubblicana aveva invitato tutti a questa festa sontuosa.²⁹

Così l'11 settembre nel Palazzo dell'Industria si tenne dunque quella che fu definita *représentation monstre*.³⁰ A febbraio Augusta finì il libretto e il 15 agosto concluse la partitura. La Commissione per le Celebrazioni con i 300,000 fr. stanziati, per ospitare la rappresentazione, decorò il Palazzo dell'Industria di nuovi lampadari elettrici e creò elementi scenografici di grande effetto come tende dorate sospese su un altare, uno sfondo che riproduceva una foresta, montagne e città in lontananza, un sipario che si apriva sullo stile del teatro di Bayereuth. In questo edificio pensato da Richard Wagner insieme all'architetto Otto Brückwald per rappresentare le proprie opere, lo spettatore doveva sentirsi totalmente immerso nell'opera in scena sul palcoscenico, senza alcuna distrazione: doveva essere immerso in quello che il compositore definiva 'golfo mistico' con un proscenio in stile rinascimentale drappeggiato di velluti disvelanti sacralità.

Dopo la fanfara di apertura, apparve una processione infinita di personaggi simboleggianti vari mestieri e poi dei romani come Apollo, Cerere, Minerva a testimoniare che la Repubblica francese era la "nuova Roma". Al culmine dell'Ode, ecco apparire una donna velata e in catene dirigersi verso l'altare sotto le tende dorate, incarnazione femminile della Repubblica in dialogo con il coro, "popolo" di Francia. All'acclamazione "Gloria a te, figlia della Gloria", la figura velata strappò le catene e il velo – come la Giovanna d'Arco di Friedrich Schiller - e apparve vestita dei colori della Francia. Augusta affermò che la figura velata era la Repubblica universale alla quale la Repubblica francese ha dato la sua libertà. Molti furono i riferimenti a *La Offrande à la Liberté* di François-Joseph Gossec, rappresentata a Parigi per la prima volta nel 1792, a cominciare dalla fanfara in si bemolle maggiore all'inizio ed il finale con l'apoteosi del coro celebrante la gloria e la vittoria della Libertà, oltre che la processione verso l'altare della statua della Libertà.

²⁹ Jill Jonnes, *Storia della Tour Eiffel*, Donzelli Editore, Roma, 2011; 1889... *Le premier centenaire de la révolution* in «Litterature et Nation» n. 3, 1990; Pascal Ory (L'Expo universelle, Editions Complexe, Bruxelles, 1989, p. 62) definisce Augusta Holmès la musicista ufficiale del Centenario.

³⁰ Annegret Fauser (*op. cit.*) cita articoli apparsi sui principali giornali francesi in occasione dell'evento e in particolare l'articolo apparso il 12 settembre 1889 su «LE XIXE SIÈCLE» in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>, risorsa web punto di partenza per la consultazione dei principali giornali francesi.

Per Augusta fu un sogno che divenne realtà in quanto raccontò lei stessa che le sembrò di essere come in una fiaba e che tutto ciò non fosse reale...³¹

Vi fu una prova generale il 10 settembre e poi 3 spettacoli: il primo, l'11 settembre dedicato al Presidente della Repubblica francese Marie François Sadi Carnot che però non partecipò. Le altre due repliche, secondo lo spirito civico repubblicano, furono dedicate una ai bambini delle scuole di Parigi e dintorni mentre l'altra a tutto il popolo. Ne fu poi aggiunta un'altra straordinaria, il 18 settembre, a beneficio delle vittime della catastrofica esplosione della fabbrica di munizioni di Corvilain, vicino ad Anversa, Belgio, il 6 settembre 1889.

Annegret riporta nel suo testo i commenti dei principali giornali dell'epoca all'opera di Augusta Holmès ma si può riassumere che, come quello di pubblico, gran parte dei giudizi furono positivi nonostante qualche voce avversa come quella del monarchico «L'Univers» definendola un odioso sacrilegio adorante la divinità della Ragione, scrive «Il est superflu d'insister sur le caractère parodique de cette cérémonie avec un autel sur lequel se dresse la statue vivante de la Patrie, en attendant la déesse Raison, et devant lequel on fait tomber à genoux la multitude des exécutants figurant la France. Tout cela est odieux et sacrilège quant à l'intention; quant au fait, malgré la richesse des décors, la grandeur du théâtre, le luxe des costumes et même la puissance de la musique, le public n'est pas sincèrement ému, parce que tout cela sonne faux et qu'il ne comprend pas...».³²

Se però ci furono posizioni diverse a seconda delle tendenze politiche, unanime invece fu il vivo interesse sul fatto che una donna avesse potuto creare un lavoro su così larga scala; se molti la acclamarono come una “Musa della Repubblica” nel ruolo di Marianna³³ altri addirittura pensarono cinicamente che l'attribuzione dell'opera ad una donna fosse un astuto stratagemma degli organizzatori visto che la Repubblica era sempre stata simboleggiata da una donna... In sua difesa l'amico compositore e critico musicale Alfred Bruneau la vide come una vera eroina, scrisse su «La Revue indépendante» del 1° aprile 1889: «Nous devons à son ardeur délicate et féminine le définitif

³¹ Annegret Fauser, (*op. cit.*, p. 113 n.41) citando Nancy Sarah Theeman, (The Life and Songs of Augusta Holmès, PhD dissertation, University of Maryland, 1983, p.141) riporta le parole di Augusta «Il me semble que je marche dans un conte de fées et que ça n'est pas vrai», da lei scritte in una lettera a “Maman Aillard”.

³² Auguste Roussel, *Leur Religion* in «L'Univers», 13 settembre 1889, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

³³ La “Marianne” era la rappresentazione allegorica della Repubblica Francese e veniva raffigurata come una giovane donna dal cappello frigio; Camille Saint-Saëns (*L'Ode triomphale* in «Le Rappel», n. 7136, 23 settembre 1889, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>) scrisse: «Il fallait plus qu'un homme pour chanter le centenaire ; à défaut d'un dieu impossible à rencontrer, la République française a trouvé ce qu'il lui fallait: une Muse».

écroulement d'une des barrières édifiées en la haine de notre art par la toute-puissante routine».³⁴ In molti non poterono sopportare che fosse proprio una donna, al punto che la trasformarono in un compositore maschio.

L'*Ode triomphale* dunque sollevò e vivacizzò il dibattito sulla questione della delicatezza femminile e della musica virile, argomento importante nella discussione sul contributo delle donne nella vita musicale francese in generale. Il tema si ripresentò con *La Montaigne noire* cinque anni più tardi, nel 1895.

Augusta Holmès avrebbe dovuto partecipare anche all'Esposizione di Chicago nell'ottobre del 1892 su invito di un comitato femminista locale ma poi, forse per la mancata soddisfazione dell'elevato cachet da lei richiesto, non andò. L'esperienza di Parigi dunque per Augusta rimase unica sotto tutti i punti di vista e segnò uno dei punti più importanti della sua carriera ed in generale della sua vita.

5. Alcune varianti dell'esotismo

Procedo dunque ora con l'individuazione di alcune varianti dell'esotismo attraverso le loro caratteristiche, alcune delle quali Augusta Holmès incarnò pienamente.³⁵

La prima è quella più "sensuale" che si promana dalla vita intensa dei sensi, dal palpitare delle emozioni, dall'attrazione, dalla suggestione, dall'intensità di certe atmosfere, dalla sinuosità dell'immagine della *femme fatale*, archetipo di seduzione e sensualità. Una sensualità risvegliata per esempio dalla visione di chioschi che evocavano le antiche case di piacere avvolte dal profumo dei fiori o delle essenze di gelsomino, il *fumoir* o luogo di ritiro per fumare il narghileh bevendo il caffè con lo sguardo vagante in un ipnotico dormiveglia anche solo per breve tempo lontano dalla realtà. Una voluttà scatenata dall'appagante sensazione di possedere un pezzo acquistato in un rumoroso e profumato bazar di quell'Oriente tanto affascinante quanto pericoloso, quasi per esorcizzarlo o dominarlo.

Nella già citata opera,³⁶ Pierre Loti racconta bene l'intensità dell'atmosfera riposante della Moschea Verde con tutte le sfumature del blu turchese e del verde, creata da colui che lo scrittore

³⁴ Annegret Fauser, (*op. cit.*, p. 130, nota 92); Alfred Bruneau, Musique in «La Revue indépendante», 1° aprile 1889, reperibile in BnF Gallica all'indirizzo <https://dicteco.huma-num.fr/fr/article/25516>.

³⁵ La lettura delle immagini raccontate da Ilde Marino (*op. cit.*) mi è stata di grande aiuto per l'individuazione e l'approfondimento delle varianti.

definì un gran maestro di sogni. Atmosfera incandescente invece nel soffitto voltato del Palace of Mirrors che riproponeva il Palazzo di Ali Qapu nel padiglione rappresentante la Persia nell'Expo' di Parigi nel 1878. Il soffitto era decorato con frammenti di specchio accorpati in modo da creare figure piramidali a punta di diamante, o una particolare scacchiera, ottenuta grazie all'alternanza di schegge nere; la luce delle candele, poi, riflessa da mille angolazioni completava la già ricca suggestione. Atmosfere caleidoscopiche quasi opprimenti ma avvolgenti ed alienanti al tempo stesso, create dall'opulenza decorativa di certi chioschi all'interno dei quali la luce naturale faceva fatica a filtrare fra mobilio sfarzosamente decorato, fumo di incensi, vetri colorati e luci soffuse di lanterne rosse, verdi e blu. Lo scrittore André Chevrillon rese perfettamente la magia ipnotica delle terre d'Oriente che ammaliava e coinvolgeva emotivamente chi ne veniva in contatto.³⁷ E ancora, l'attraente magnetismo esercitato dalla silente immobilità fatalista dell'Oriente, dall'apparente freddezza islamica diversa ma potente quanto quella dei popoli dell'Estremo Oriente.

La seconda variante è di carattere più "morale" ed è legata al mito del buon selvaggio, una visione della vita che giunse alla sua maturità verso la fine del XVIII secolo con Jean-Jacques Rousseau e che fu più che mai attuale per il gruppo di intellettuali e artisti della seconda metà dell'Ottocento. Come ho descritto nel secondo capitolo, questa generazione non si rispecchiò in quella società borghese avida di denaro e materialista che la monarchia di Luigi Filippo d'Orleans a partire dal 1830 aveva privilegiato. Baudelaire, Gautier e i seguaci del movimento parnassiano trovarono una via di fuga o di salvezza dalla loro epoca, che videro corrotta e decadente, nella libertà assoluta della poesia; ma anche il rifugio, più o meno ideale, nelle terre esotiche rappresentò l'esigenza di ritrovare quell'intensità, freschezza ed originalità espressiva di un'estetica più pura e la ricerca di quelle virtù degne degli uomini civili che la conformista civiltà borghese occidentale aveva perduto.

La terza variante è quella più "filosofica" in quanto la propensione all'ignoto trova le sue ragioni non solo in una fuga dalla stretta realtà ma nel desiderio di conoscere l'altro tanto nel suo mistero indicibile quanto nei suoi usi e costumi, tanto nel suo significato universale quanto nella sua specificità. Lo studio dell'altro nella sua interezza implica per definizione un intento istruttivo e quindi il superamento di un esotismo che in quanto solo ricreativo non poteva che essere un mero prodotto della cultura occidentale. Un esotismo dunque che non si riduce a mero capriccio signorile ma diventa più autentico in quanto pur mantenendo quella vera seduzione che proviene dal lasciar parlare ed ascoltare l'altro può al contempo anche trasformarsi in azione: un esempio fra tutti la

³⁶ P. Loti, *Brussa* in Gianni Guadalupi (a cura di), *Orienti. Viaggiatori scrittori dell'Ottocento*, Feltrinelli, Milano, 1989.

³⁷ Si rimanda per esempio al suo racconto *Sul Nilo* del 1892.

raccolta fondi a scopo benefico per le gravi calamità che afflissero l'Algeria fra il 1866 e il 1868.³⁸ Ancora, un esotismo che poteva divenire causa e non solo conseguenza del colonialismo.

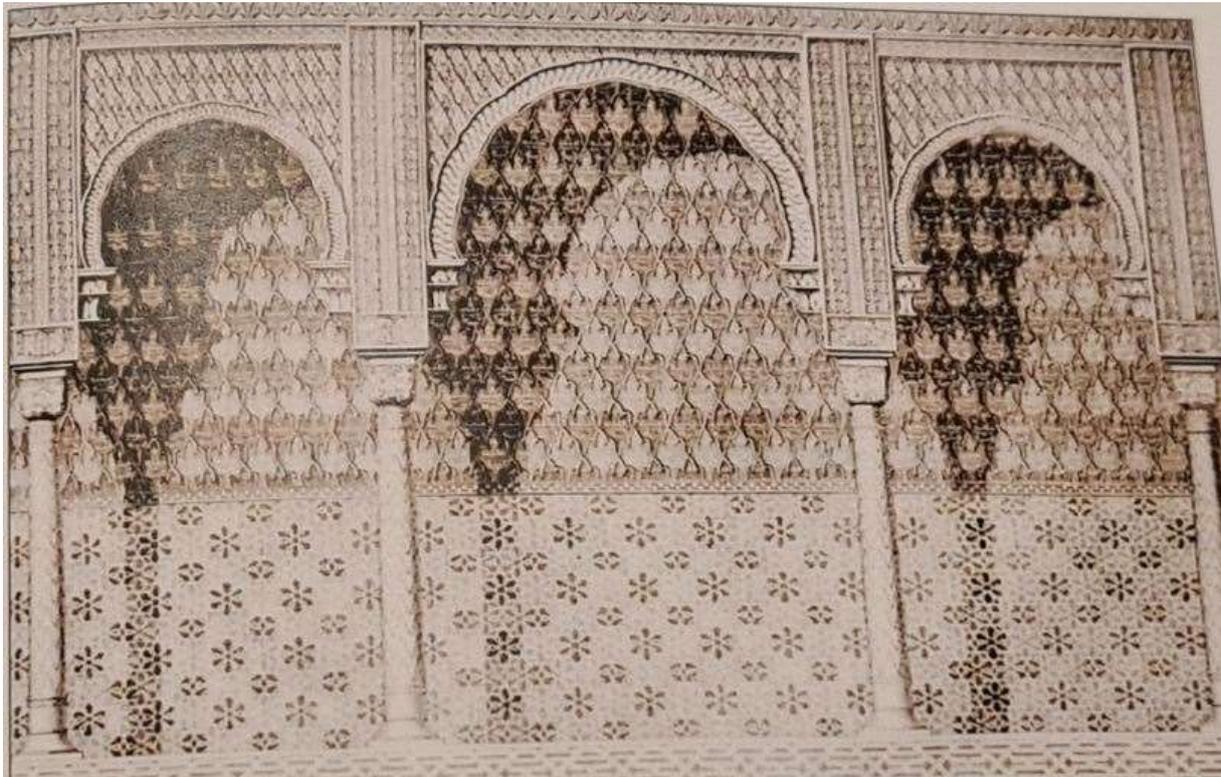
Cito qui, anche solo come spunto per ulteriori approfondimenti, il nome di una donna, Isabelle Eberhardt che, nata a Ginevra da genitori russi economicamente benestanti, si liberò dalle convenzioni morali europee e, avvalendosi della libertà derivata dal portare abiti maschili, cominciò a viaggiare attraverso il Nord Africa, riportando le sue ispirate esperienze in diversi libri. Scrittrice e giornalista irrequieta, innamorata del Maghreb e della cultura islamica, viaggiava travestita da cavaliere arabo (con lo pseudonimo di Mahmoud Saadi) per potersi addentrare in territori inaccessibili, interdetti a visitatrici europee.³⁹

³⁸ Si ricorda il concerto del 2 maggio 1868 nel Grande Teatro di Versailles, che fu anche il primo vero esordio pubblico di Augusta, per l'Algeria sconvolta fra il 1866 ed il 1868 da una gravissima carestia e conseguente carenza alimentare oltre che dal terremoto del 1867.

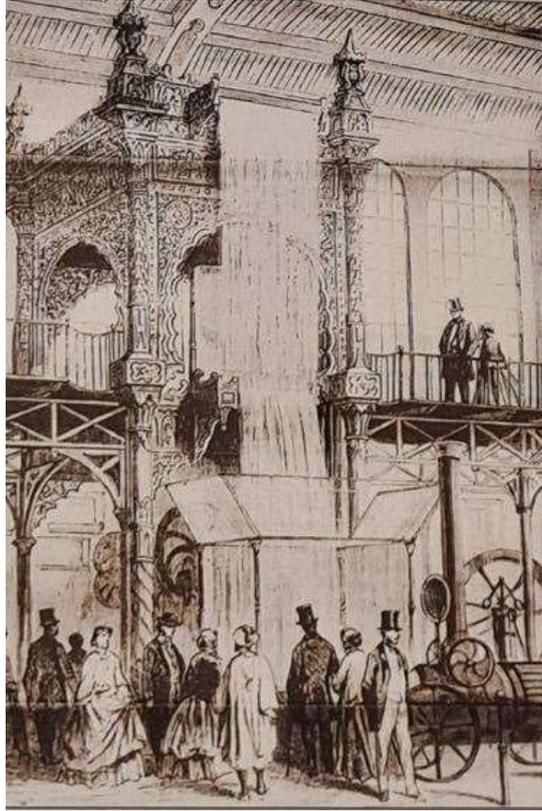
³⁹ Mirella Tenderini, *Isabelle Eberhardt* in «Enciclopedia delle donne» reperibile all'indirizzo <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/isabelle-eberhardt>.



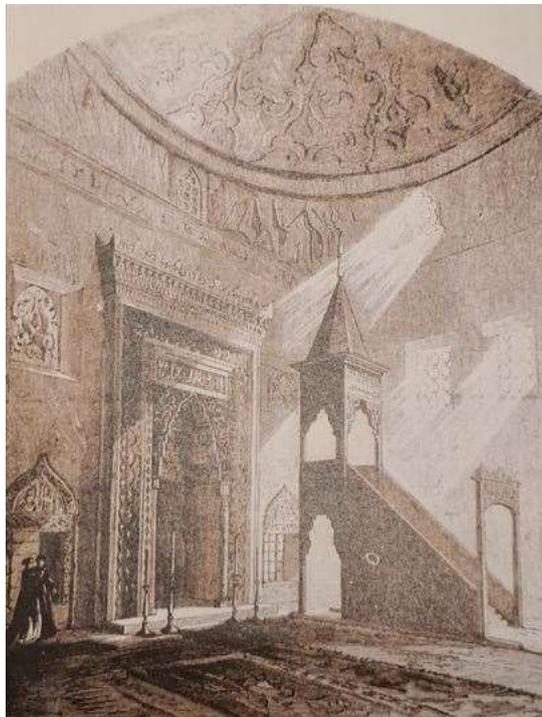
16. Expo' 1867 a Parigi - veduta d'insieme.



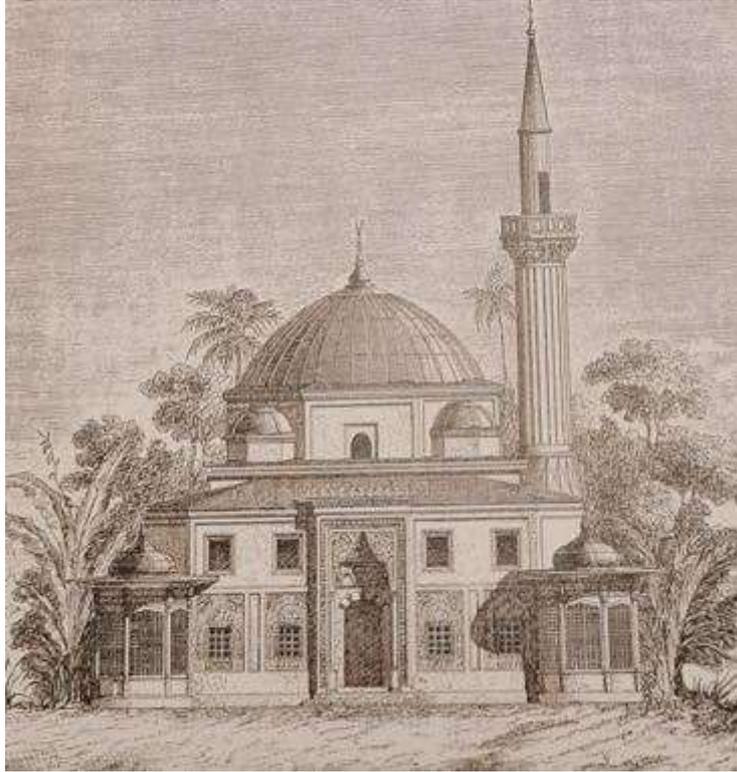
17. Expo' 1867 a Parigi – Isidore Leroy, *Décor Alhambra à la mécanique*: l'architettura dell'Alhambra utile per decorazione meccanica di carte da parati.



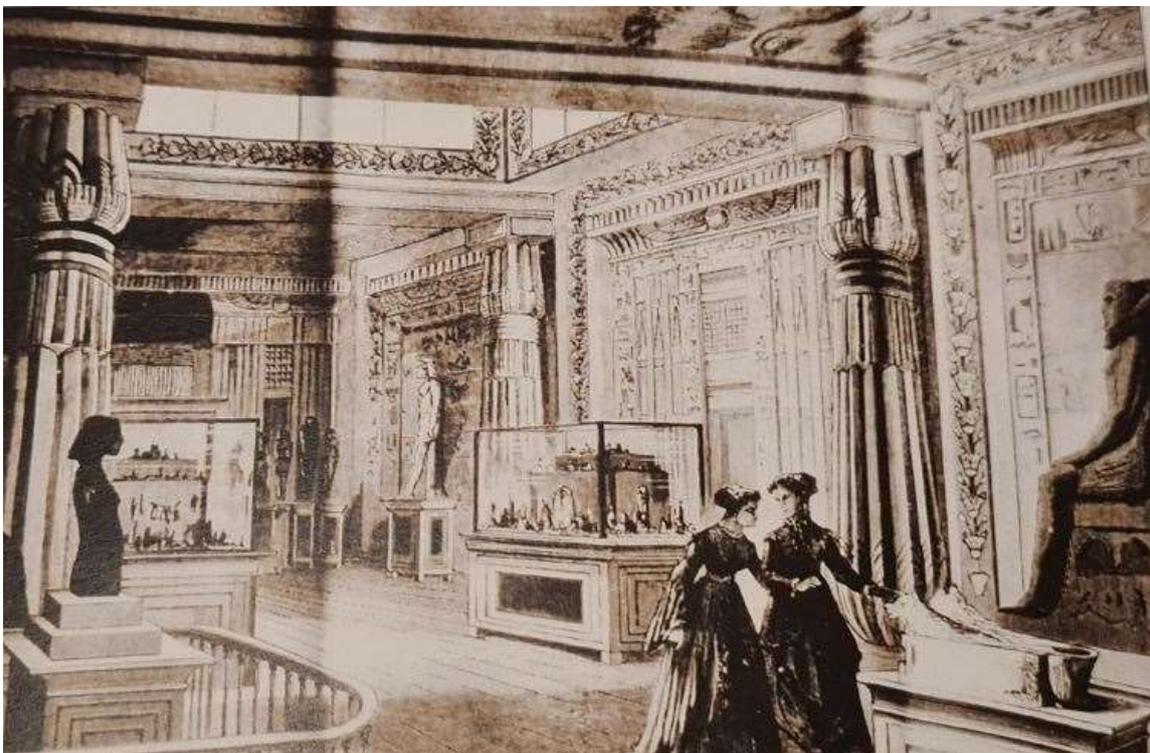
18. Expo' 1867 a Parigi – H. Lachapelle e Ch. Glover, *Château d'eau*.



19. Expo' 1867 a Parigi – L. Parvillée, Interno della Moschea Verde di Bursa.



20. Expo' 1867 a Parigi - L. Parvillée, Moschea Verde di Bursa.



21. Expo' 1867 a Parigi - Interno del Tempio egiziano.



22. Expo' 1867 a Parigi – C. von Diebitsch, Il Chiosco orientale, acquistato dal re Ludwig II di Baviera per il parco del castello di Linderhof.



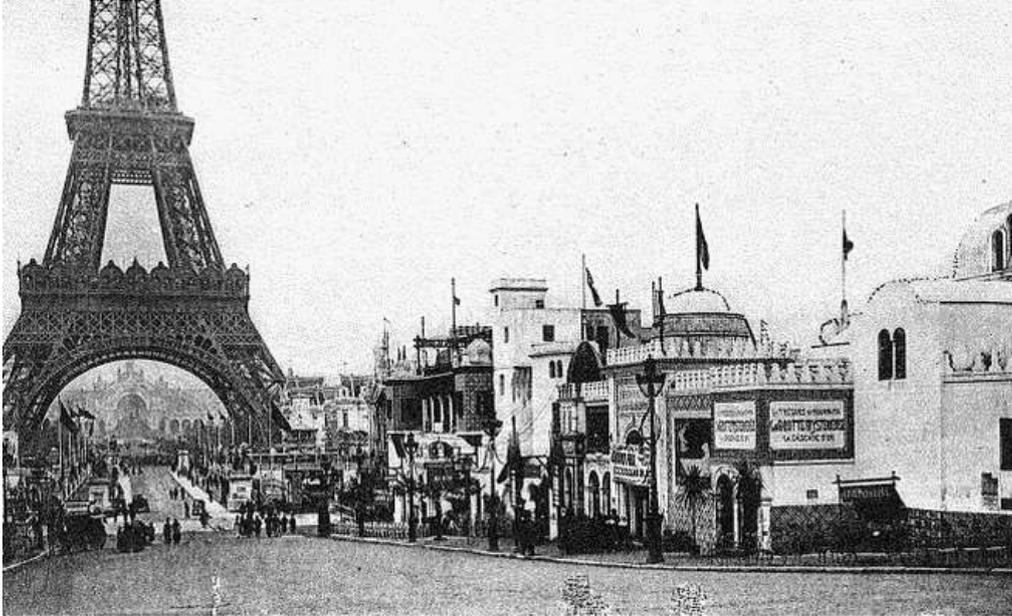
23. Expo' 1889 a Parigi – Panoramica dei palazzi del Champ de Mars.



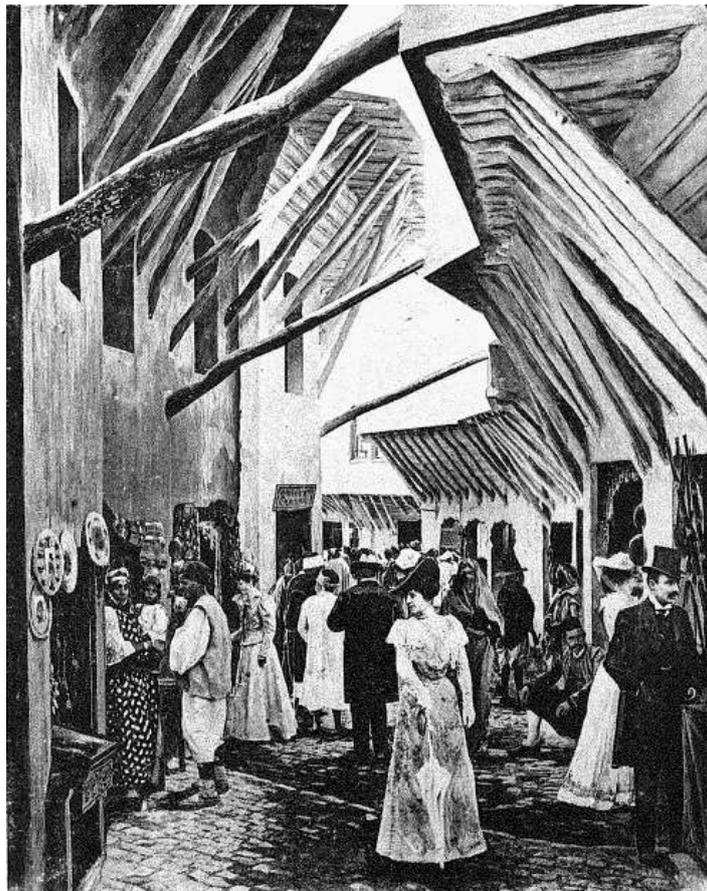
24. Expo' 1889 a Parigi – Palazzo delle Industrie varie: cupola centrale.



25. Expo' 1900 a Parigi - Palazzo dell'Algeria.



26. Expo' 1900 a Parigi - Palazzo delle attrazioni algerine.



27. Expo' 1900 a Parigi - Rue du Vieil Alger.



28. Isabelle Eberhardt.

VI. AUGUSTA HOLMÈS TRA LETTERATURA E MUSICA

1. Lo spazio in cui si realizza la completezza di Augusta

Dopo un accenno alla biografia di Augusta Holmès, alle manifestazioni artistiche soprattutto a sfondo esotico nella letteratura, nella musica e nell'arte figurativa che con il loro intrecciarsi hanno creato le radici ed il contesto culturale-esotico in cui la compositrice ha vissuto e dopo essermi soffermata sul concetto di Esotismo cercandone le varianti più sentite nella sua epoca, procedo ora con l'individuazione ed una breve descrizione delle composizioni artistiche della Holmès che più sono intrise di questo fenomeno culturale sia nei testi che nella musica.

Fra letteratura e musica si trova uno spazio dove si realizza quella completezza - che ne fa anche l'originalità - con la quale Augusta vive l'esotismo che per le sue caratteristiche e nelle sue varianti ben si addice a tale realizzazione. Tutto questo è ancora più completo in quanto vissuto non come distacco o allontanamento dalla Patria ma in contemporaneità ad un vigoroso spirito patriottico – sempre sottinteso anche quando non è argomento dell'opera presa in esame - e ancora più per come Augusta vive tutto questo da Donna nella sua completezza. Ma inizio dal rapporto fra letteratura e musica.

Di primo acchito, pensando a questo legame, balza alla mente quanti compositori hanno attinto dalle opere di poeti e scrittori per la creazione dei loro libretti da mettere in musica in un continuo scambio di ispirazioni reciproche. Nei capitoli precedenti, circoscrivendo l'argomento all'*entourage* di Augusta Holmès, ho raccontato le amicizie, gli scambi fra letterati, musicisti ed artisti in generale che frequentavano gli stessi suoi salotti. Fra i tanti ho citato Pierre Loti, Louis de Lyvron, Teophile Gautier.¹ Inoltre, a testimonianza dello stretto rapporto fra letteratura e musica e dell'importanza che queste avevano nel panorama culturale dell'epoca, ho richiamato l'attenzione sul fatto che per l'Esposizione Universale del 1889 furono indetti un concorso letterario e uno musicale.

Focalizzando l'attenzione su Augusta Holmès ho raccontato come la sua casa paterna con la ricchissima biblioteca del padre Charles William ed il salotto della madre Tryphena frequentato da molti artisti, soprattutto letterati, poeti e musicisti, di certo furono i primi e vivaci ambienti privilegiati per l'incontro fra le due arti: per la piccola Augusta quasi un fatto naturale. La sua

¹ Si rimanda all'interessante articolo di Denis Havard de La Montagne, *Théophile Gautier, sa famille et la musique* in «MUSICA ET MEMORIA» reperibile all'indirizzo <http://www.musimem.com/gautier.htm>.

vivacità immersa nella biblioteca del padre non poteva che sfociare in una attrazione e amore per la letteratura. Il salotto di Guillot de Sainbris che frequentò più avanti era un concentrato di letterati, musicisti, pittori.

Scendendo un po' più nell'intimo di questo rapporto, grazie agli studi di Ida Merello e di Michele Girardi nel secondo e terzo capitolo mi sono soffermata sull'esistenza di un legame fra verso libero e frase musicale nell'esotismo che tanto interesse suscitò soprattutto nel secondo Ottocento in Francia come anche in Augusta Holmès.

Riassumo qui schematicamente i passaggi:

1. verso libero – esotismo = mimesi poetica dell'elemento esotico
2. verso libero – frase musicale
3. frase musicale – esotismo = mimesi musicale dell'elemento esotico
4. verso libero e frase musicale in esotismo = mimesi poetica e mimesi musicale in esotismo

Come il verso libero, sciolto da ogni vincolo di rima e liberato da qualsiasi norma relativa al numero di sillabe ben esprimeva quell'esotico che la poesia voleva ricreare, così l'ampliamento della frase musicale si adattava all'esotismo di tanta musica dell'Ottocento. Un nome ancor prima di quello di Augusta: Félicien David.

Ho raccontato come questo processo si contestualizzi in una similitudine fra le tendenze di rinnovamento nella musica e quelle nella poesia. Musicalmente l'esempio è dato dalla *Société Nationale de musique* nata per risollevare e distaccare la musica francese da una certa dilagante frivolezza mentre letterariamente dal *Parnasse* i cui poeti erano animati dal desiderio di distacco da quella società borghese vista solo come avida di denaro. Se nella *Société*, Camille Saint-Saëns si trovò di fronte alla “minaccia” di un allargamento e di una inclusione del tonale nell'atonale, di un dissolvimento della tonalità a partire da Debussy, nel *Parnasse* Catulle Mendès cercò di tutelare la metrica di fronte all'imminente avanzata della libertà del verso nel Simbolismo.

In entrambi i casi vi furono ricerche di autori che seppero creare un compromesso fra rispetto della tradizione e nuove tendenze, soluzioni che per la loro importanza furono persino accettate anche dallo stesso Saint-Saëns e da Mendès; mi riferisco all'uso del verso libero da parte di Louis de Lyvron e di Judith Gautier in poesia e alle sperimentazioni al limite dell'armonia tonale verso una più ricca modulazione ed un cromatismo wagneriano di César Franck o di Franz Liszt.

Può essere spunto di ulteriori e futuri approfondimenti ricercare anche nelle partiture di Augusta Holmès l'incontro fra l'esotismo espresso con il verso libero e l'esotismo espresso da una frase

musicale ai confini della tonalità; incontro che è anche dimostrazione di quella sintesi fra testo e musica.²

2. L' "oltre" in cui si realizza l'originalità di Augusta

Ma l'*Oustrancier* va ben oltre, soprattutto nelle opere in cui lei compone musica e testi.

In Augusta la poesia costituiva un punto d'appoggio fondamentale per il suo lavoro. La poesia era per lei un vero e proprio trampolino di lancio nella musica. Usava le parole e scriveva versi per far scaturire la musica che poi prendeva forma quando lei sedeva al pianoforte. Disse lei stessa che quando scriveva un poema, pensava vagamente alla musica che le avrebbe cucito addosso e poi, cantando, le parole venivano a posarsi sul tema musicale:³ Augusta non dissocierà mai il linguaggio poetico da quello musicale per raggiungere quella che lei definì «l'unité absolue» dell'opera d'arte.⁴ Edmond de Goncourt scrisse: «Parolière et musicienne, ce qui est une faculté toute particulière, Holmès disserte sur la qualité des vers, dit-elle, "légèrement à l'état de squelette et dont la chair est faite de sa musique"».⁵

Ma per lei questa unione non è la semplice fusione della parola con il suono in un atto successivo al loro concepimento perché parole e suoni scaturiscono già come un tutt'uno; non possono stare separate perché sono la sua stessa anima. È qualcosa di più profondo in quanto Augusta non mette la poesia in musica ma ella concepisce in poesia e in musica. «Pour Augusta, la question n'est plus de transcrire, d'accompagner, de traduire les mots d'un autre, quelle que soit la qualité du poème choisi, la question est de se projeter elle-même tout entière dans son oeuvre, de révéler intégralement sa personnalité par la musique et par les mots, par sa propre musique et par ses propres mots».⁶ La perfezione di questa unità si poteva raggiungere quando questa diventava a sua volta un tutt'uno anche con l'auditorio delle sue opere che le cronache dell'epoca dicono fosse

² Punto di partenza e supporto per tale approfondimento può essere la tavola sinottica degli elementi musicali che caratterizzano la mimesi musicale dell'elemento esotico che Michele Girardi (*op. cit.*, p. 122) applica all'analisi del linguaggio musicale dell'esotismo in Felicien David e in George Bizet.

³ Brigitte Olivier, (*op. cit.*, p. 29) scrive: «Non seulement elle a les mots pour dire le chant, mais elle a besoin des mots pour composer».

⁴ Brigitte Olivier, (*op. cit.*, p. 43) afferma: «...son génie propre ne dissociera jamais vraiment le langage du poète de celui du musicien, c'est ce qu'elle appellera plus tard la recherche de l'unité absolue».

⁵ Brigitte Olivier, *op. cit.*, p. 51.

⁶ Brigitte Olivier, *op. cit.*, pp. 49-50.

toccato nel suo profondo. «...cette 'unité absolue...devient révélation de son être profond, communication directe et intime, communion avec son auditoire».⁷

Beatrice Olivier scrive che Augusta ha ricongiunto Eros e Agape, il tempo e l'eternità, il finito e l'infinito aprendo un cammino che non poteva non portarla a Dio. Io penso che il raggiungimento di un'unione così perfetta fra parole e note musicali capace di andare oltre da sé e quasi di unirsi con altre unità che la incontrano, non possa che dimostrare di essere di fronte a vera Arte. È questa la completezza di cui ho parlato all'inizio e che rappresenta per me la parte più profonda della sua originalità perché vera Arte.

Nel canto, rispetto a tutte le altre cantanti contemporanee, Augusta Holmès aggiungeva una comprensione, una immedesimazione nei testi che coinvolgeva anche la mente e non solo dunque dimostrava vigore di laringe a differenza di altri con...poco cuore e cervello!

Villiers de L'Isle-Adam disse che era dotata di una voce intelligente che si adattava a tutti i registri facendo emergere i più piccoli valori del testo di un'opera e Léon Daudet scrisse: «Elle chantait d'un voix profonde et déchirante...captivante, dominateur, donnait l'impression de la sirène...» e ancora «...les notes vocales longuement tenues, qui semblent unir davantage encore l'instrument avec la voix, une voix dont surprend le large ambitus, ici du LA grave au contre FA dièse, en accord avec la tessiture d'Augusta qui selon G. Gefen, allait du FA grave au SI bémol aigu, soit un extra-large contralto».⁸

Augusta Holmès era animata da un profondo spirito patriottico. La granata di Saint-Sulpice e altri fatti le ispirarono un canto infervorato, *Vengeance!*, un'opera che dimostra una virilità poco comune sostenuta da una musica dal ritmo spietato sottolineato nel testo dai tanti punti esclamativi, perfetta fusione fra elementi (punti esclamativi) del testo e musica. Ella trovò adatto alla combinazione testo e musica, oltre che al suo temperamento, la forma del poema sinfonico che permetteva di far risaltare tutti i colori dell'orchestra romantica come avvenne in *Andromède* e nei preludi in prosa che aprono le partiture di *Irlande* e di *Pologne*.

Dicevo all'inizio di questo capitolo che il vivere in completezza di anima l'esotismo non scalfì per nulla lo spirito patriottico di Augusta, anzi portò questa completezza ad un ulteriore compimento perché conferì all'esotismo stesso quel connotato che lo rese qualcosa in più di una semplice evasione o di un gusto alla moda. Augusta raggiunse anche questa vetta e questo fece accrescere ancor più la sua originalità. In questa scalata emergono interessanti aspetti della personalità di cui lei era dotata, in quanto Donna a tutto tondo; tutti questi aspetti a loro volta forniscono un ulteriore

⁷ Brigitte Olivier, *op. cit.*, p. 52.

⁸ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 63 e Brigitte Olivier, *op. cit.*, p. 56.

contributo al raggiungimento di una originalità davvero degna di questa parola considerando anche la sua epoca.

3. La Patria, la Virilità di Augusta

La Francia era la patria di adozione di Augusta. Durante le vicende storiche del 1870 con l'invasione di Parigi da parte dei tedeschi, Augusta Holmès che era cittadina britannica e la Gran Bretagna era neutrale, raggiunta l'età dei 25 anni, chiese la cittadinanza francese, dato che tanto lì era nata⁹. In qualche modo tutti prestarono attività di volontariato e anche lei diventò *Vivandiere*.

Ella offrì la sua *Ode triomphale* alla Repubblica senza voler alcuna ricompensa se non la promessa che il giorno dell'esecuzione dell'opera fossero aperte le porte del Palazzo dell'Industria a tutto il popolo, alla folla che sarebbe accorsa per vederla. Incitò gli orchestrali a dare il massimo dicendo che lo domandava per la Francia. Ma oltre alla Francia, Augusta aveva nel proprio cuore un'altra nazione dalla quale provenivano i suoi avi.

Le vicende del popolo irlandese erano fonte continua di ispirazione per Augusta che, oltre ad *Irlande*, compose molte opere *Chant de mort de Ragnar Lodbrog*, *La Chançon des gars d'Irlande*, *L'Aubépin de saint Patrick*, *La Guerrière*, *La Comtesse Kathleen*, *Les Exilés*, *Noël d'Irlande* a sostegno della loro causa un po' come in quegli anni avevano fatto tanti artisti irlandesi a Dublino o a Londra che così facendo avevano anche favorito un profondo rinnovamento letterario. Il 1893 fu un anno chiave per la resurrezione culturale irlandese - compreso il teatro - con la fondazione della *Lega Gaelica*: Oscar Wilde, George Bernard Show, William Butler Yeats, Samuel Beckett per citarne solo alcuni. L'Irlanda era la patria di origine di Augusta e dunque fu sufficiente la conoscenza dello scrittore George Moore per risvegliare il suo spirito irlandese e per coltivare i rapporti con i tanti connazionali che in quel periodo si trovarono a Parigi.

La natura irlandese rivestì lo spirito patriottico di Augusta di un senso ultraterreno, quello stesso di cui poteva caricarsi la vita e la morte di un generoso guerriero eroico e coraggioso come Ragnar Lodbrog. Poco importa se la fede era verso un dio pagano o cristiano, Odino o chissà chi altro; in Augusta c'era un'apertura universale del cuore a tutte le fedi purchè parlassero di amore, libertà o eternità. Il suono dell'arpa, dono di Dio, permetteva al musicista di andare in soccorso ai suoi simili

⁹ Si rimanda a Orlando Figes, (*Gli Europei. Tre vite cosmopolite e la costruzione della cultura europea nel XIX secolo*, Mondadori, Milano, 2019, p. 356, p. 359, p. 387) per uno spunto di riflessione a proposito di chi come i Viardot e i Turgenev si trovarono su posizioni politiche differenti e "dall'altra parte della barricata".

perseguitati dal tiranno o delusi dalle meschinerie umane; con l'arpa, il musicista e il poeta diventano intermediari illuminati di Dio.¹⁰

Augusta viveva il suo amore per la Patria non solo con l'attivismo nazionalista ma anche con una potente carica virile. Questo vigore la distingueva da tutte le altre compositrici a lei contemporanee: nessuna possedeva quella forza, quella volontà, quella natura così forte, nessuna nel suo secolo ebbe una forza così mascolina. L'opera che più incarna lo spirito patriottico espresso con questa forza mascolina è *l'Ode trionfale* che, prevedendo l'impiego di un grande numero di artisti, fu così maestosa e dalla potenza così "virile" da non credere che una donna potesse aver composto una simile opera. Arthur Pougin su «Le Ménestrel» recensendo *l'Ode Triomphale*, definì Augusta «uno dei musicisti» più notevoli del tempo, sottolineando di usare il maschile perché pareva impossibile che si trattasse di una donna per il vigore che l'opera promanava: «Petite, très potelée, dans tout l'épanouissement d'une beauté tendre et très féminine en dépit des allures cavalières qu'elle affecte, l'oeil clair et vif avec un regard pénétrant et hardi, le front pur, couronné d'une opulente chevelure blonde, les attaches élégantes, la démarche libre, le geste presque impéieux, la grâce onduleuse et câline de la femme mêlée à je ne sais quelle recherche masculine, — telle est Mlle Augusta Holmès, l'une des physionomies les plus curieuses de ce temps et l'un des musiciens les plus remarquables de l'heure présente. Je dis expressément «l'un des musiciens» parce que le talent très vigoureux, parfois très puissant de Mme Holmes tranche d'une façon tout exceptionnelle avec les qualités que les femmes apportent d'ordinaire dans l'exercice de la composition musicale».¹¹

Parlerò invece più avanti de *La Montagne noire* che inserisce tutto quanto detto fin qui in uno sfondo esotico.

Come ho già ricordato nel primo capitolo, Augusta riconobbe sempre in Versailles il luogo della nascita del suo spirito e i giorni più solari della sua esistenza e dunque chissà che tanta forza solare del suo carattere non fosse stata proprio stimolata anche da lì. La qualità del suo talento musicale era quasi virile e nel canto possedeva una voce di una bellezza e di una tessitura eccezionale. La composizione era arte per uomini e dunque non consona ad un animo femminile. Per cercare di farsi conoscere trovò persino un pseudonimo maschile Hermann Zenta. Ecco dunque che l'originalità di Augusta vista fin qui si colora di questo primo aspetto che inizia a far emergere la Donna che lei era.

¹⁰ Brigitte Olivier, *op. cit.*, p. 84.

¹¹ «Le Ménestrel» del 15 settembre 1889, n.37 pp. 290-293, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

4. La Femminilità ed il meraviglioso impasto con la virilità

Al vigore maschile si affianca però in modo altrettanto prorompente un secondo aspetto della natura della Holmès e cioè una grande femminilità affascinante, seducente, toccante, rara e raffinata. L'ammirazione che lei suscitava con la sua giovane bellezza esuberante ed eccentrica non era solo estetica o fisica ma ad affascinare era anche la sua personalità così libera ed intelligente. Certo, aveva un carattere difficile ed era ironica, vivace, appassionata, preponderante, suscettibile, oltranzista sia nella sua vita che nella sua creatività.

Basti qui ricordare il suo atteggiamento quasi divertito nel confondere i biografi dell'epoca circa la sua somiglianza ad Alfred de Vigny, considerato da molti biografi suo padre naturale, oppure il fatto che non voleva essere chiamata "une petite fillet" ...alla sua età e con la sua dignità. Émile Deschamps le dedicò, condividendolo con altri artisti del suo entourage quali de Vigny, Hugo, Musset, Lamartine, Berlioz, Delacroix, un acrostico divinizzante come a una Musa: il fascino che lei esercitava era irresistibile.¹²

Au banquet des Élus qui donc vient prendre place?
Une artiste, une Muse, émule d'Apollon,
Glorieuse et brillante étoile du Parnasse,
Une fière beauté, sage comme Solon,
Sans morgue, sans envie, un coeur d'or sans paillon,
Tous les dons en partage. Heureuse destinée!
Augusta, c'est bien toi... Nous t'avons devinée.

Se ne l'*Ode triomphale* Augusta dimostrò la sua carica virile, una grande passione eroica e il suo spirito patriottico, per esempio ne *Au Pays bleu* del 1891 e ispirato al suo soggiorno in Italia, ella sfoderò tutta la sua femminilità: seduzione, tenerezza e sensualità.

Lo spirito patriottico vissuto con forza virile e al tempo stesso con dolcezza femminile¹³ anima oltre all'*Ode Triomphale*, altre opere come *Lutèce*, *Irlande*, *Pologne*. In queste convivono due aspetti profondi del suo carattere: lirismo amoroso sensuale quasi erotico, tenerezza, seduzione, passione e forza patriottica quasi mascolina, adesione agli ideali romantici di Patria, Libertà, Solidarietà dei Popoli vicina per esempio a quella di Beethoven, Liszt, Hugo pur senza una diretta

¹² Gérard Gefen, *op. cit.*, pp. 68-69.

¹³ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 163; si veda anche «Le Progrès artistique: journal des artistes musiciens instrumentistes et choristes: paraissant le jeudi», n. 593 del 12 ottobre 1889, in BnF Gallica, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

adesione della compositrice ad una parte politica definita. Anche in *Ludus pro Patria* ci sono due parti: una patriottica più forte che affronta il tema della morte, con la resa di immagini sublimi tinte dell'azzurro del cielo, della neve delle cime e del sangue degli eroi e l'altra parte piena dell'ardore e dell'amore che il suo animo era capace di sprigionare.¹⁴

Ancora a proposito dell'*Ode triomphale* ho già accennato nel capitolo precedente che Camille Saint-Saëns scrisse con toni entusiastici: «Il m'est impossible de laisser passer, sans la saluer comme il convient, l'œuvre captivante d'Augusta Holmès. Son jour est donc enfin venu, à cette vaillante! Il devait venir, cela ne faisait pas doute pour ceux qui ont vu naguère sa brillante aurore dans la ville du roi-soleil! Oh! ces soirées de Versailles. Quel lumineux souvenir elles m'ont laissé, ces orgies de jeunesse, d'art, de musique et de poésie! / La belle Pythonisse ne se contentait pas de cultiver l'art et de le prêcher, elle le faisait éclore autour d'elle. Comme Vénus fécondait le monde en tordant ses cheveux, elle secouait sur nous sa fauve crinière, et quand elle avait prodigué les éclairs de ses yeux, les éclats de sa voix salpingéenne, nous courions à nos plumes et à nos pinceaux, et des œuvres naissaient, dont quelques-unes sont restées. / Elle avait des enthousiasmes imprévus, des toquades inouïes. Elle se prit un jour d'une belle passion pour Kali, la Vénus indienne, la déesse de l'amour et de la mort; elle écrivait un opéra dont Kali était l'héroïne, et nous transportait en hurlant: «Kali! Kali! déesse implacable!» avec de furieux accompagnements de piano. Sur ces entrefaites, Kali en personne arrive à Paris; et la voilà sous une vitrine, le pied sur la poitrine d'un jeune homme égorgé, un collier de têtes coupées autour du cou. «J'ai vu Kali» dis-je à ma belle amie. «Eh bien! comment est-elle» - «Hélas! elle est indigo des pieds à la tête.» Ce fut une désolation; Kali fut disgraciée. / Aujourd'hui, après une trop longue attente, voici l'ex-prêtresse de Kali en pleine lumière, avec une œuvre qui s'impose. / Aidée des puissants magiciens qui s'appellent Alphand, Berger, Lavastre et Bianchini, elle nous donne un grandiose, un inoubliable spectacle. Elle chante l'Art, la Patrie, la Science, comme ils aiment à être chantés. Peu important quelques imperfections de détail, le choix plus ou moins heureux de certains motifs; c'est là une grande peinture décorative où il faut voir avant tout l'effet général. Il est extraordinaire. Un souffle d'épopée soulève l'œuvre entière, et l'on ne saurait trop admirer la sûreté de main, la puissance et la haute raison avec laquelle l'auteur a su discipliner ces formidables masses chorales, dompter cette mer orchestrale dont les flots, tantôt soulevés, tantôt apaisés sous le trident de M. Colonne, remplissent de leurs ondes le vaste palais. / Il fallait plus qu'un homme pour chanter le centenaire; à

¹⁴ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 190.

défait d'un dieu impossible à rencontrer, la République française a trouvé ce qu'il lui fallait: une Muse!». ¹⁵

Altra opera significativa è *l'Hymne à la paix* (Inno alla pace in onore della Beatrice di Dante) da lei composta nel 1890 per il sesto centenario della morte di Beatrice per il quale il conte Angelo de Gubernatis, oltre a chiedere ad Augusta l'opera per cercare di riconciliare Francia e Italia, organizzò anche una mostra al femminile a Firenze. ¹⁶

L'incontro fra virilità e femminilità scatenò un terzo aspetto caratteristico della natura di Augusta e cioè una certa ambiguità, una certa androginia, un senso di mistero che la facevano quasi somigliare ad una *femme fatale*, ad una sfinge, ad una sirena pericolosamente attraente...

Léon Daudet scrisse «Elle chantait d'une voix profonde et déchirante... Elle chantait toutes baies ouvertes en été, sans souci d'erailler son diamant, et son style bien à elle, captivant, dominateur, donnait l'impression de la sirène: *Eheu fuge sirenarum cantus, fuge littus avarum*. Ses expériences, ses désillusions, les amertumes et les ardeurs de son existence passaient par son contralto dramatique, mêlées aux plaintes des noyés, aux sifflements de la tempête» e ancora «Quand elle se taisait, les ondes sonores mettaient quelques minutes à s'apaiser» ¹⁷

André Theuriet, nel suo romanzo *Mademoiselle Guignon*, sotto le sembianze di Mira Strany cela la singolare bellezza di questa superba giovane che già a quindici anni se da un lato affascinava dall'altro creava terrore proprio come una *femme fatale*. Ella era ammirevolmente dotata per la musica e aveva una voce da contralto profonda e mordace che suscitava in lui la sensazione pari a quella dell'odore evanescente di certi fiori esotici. «Mira était ambitieuse, elle voulait devenir une artiste célèbre, elle avait soif de domination, de gloire, d'applaudissements». ¹⁸

Henri Cazalis in due sue lettere a Stephane Mallarmé scrisse che se da un lato la Holmès attirava come una sirena dall'altro, quel suo apparire come una sfinge... "*sphinx*" presque inhumain ..., intimoriva tanto da far rimanere chi l'ammirava sempre un po' distante... ¹⁹

¹⁵ Camille Saint-Saëns, *L'Ode triomphale* in «Le Rappel», n. 7136, 23 settembre 1889, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

¹⁶ Lucia Navarrini e Annarosa Vannoni, *L'œuvre de Dante Alighieri comme source d'inspiration pour Augusta Holmès et Franz Liszt*, in «Studia Musicologica», Vol. 54, No. 4, 2013, pp. 397-415, Akadémiai Kiadó JSTOR reperibile all'indirizzo <http://www.jstor.org/stable/43289735>; si veda anche Marco Ghiglione, *Musica, Pace e ... Fame. Composizioni dimenticate fra Otto e Novecento* in «New Magazine Imperia», n. 2, marzo/aprile 2010 reperibile all'indirizzo <https://www.marcoghiglione.eu/articoli/>.

¹⁷ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 63.

¹⁸ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 72; Julien Teppe, *Alfred de Vigny et ses amantes*, Editions Belleville, Paris, 2020, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33925872>.

¹⁹ Gérard Gefen, *op. cit.*, pp. 73-74.

5. Augusta Holmès: l'originalità di una donna

Augusta è la donna che diventando l'amante di un uomo sposato, oltre che la madre dei suoi figli, osò infrangere le regole sociali e le norme di buona condotta alle quali le donne erano sottomesse ma al tempo stesso si legò davvero ad un solo uomo conservando al tempo stesso quella dignità che le veniva dalla sua appartenenza alla borghesia.

Con Catulle furono tredici anni di amore e di devozione reciproca; fra tanti pretendenti, egli fu l'unico al quale concesse il suo corpo ed il suo orgoglio sfidando critiche di ogni genere. Una passione forte quanto altrettanto forte fu forse la rabbia per la separazione da lui e magari la speranza in una riunione. Alla società dell'epoca poco importava andare un po' più in profondità e cogliere questo suo aspetto oltre l'apparenza. Il verdetto era stato emesso nel momento in cui Catulle, che divorziò solo nel 1896, non fu colpevole di tradimento perché era un uomo.

Eppure è incredibile pensare come Augusta in circa dieci anni a partire dalla nascita del primo figlio Raphael, oltre ad essere mamma sia stata impegnata in ferventi attività: le riviste, i cenacoli e i Salon, le lezioni di César Franck, la partecipazione ai concorsi, la scrittura di libretti di opere, la creazione di composizioni importanti, i concerti. Senza trascurare il fatto che anche che le gravidanze e l'accudimento dei figli erano stati portati avanti per lo più nella clandestinità... A proposito dei figli, interessante è il suo rapporto con la figlia Claudine, nei confronti della quale si prodigò ad incoraggiarla a non tormentarsi, a mangiare e dormire a sufficienza, a lavorare pazientemente, a mantenere quella volontà ferma necessaria per arrivare ovunque e a conservare quell'ostinata risolutezza di andare lentamente verso l'obiettivo fissato.

Fra tutte le attività professionali o artistiche, quelle che Augusta scelse di coltivare - gli studi e la pratica dell'armonia, della fuga, del contrappunto e della composizione musicale - furono le meno indicate ad una donna alla quale si adattavano meglio il canto, la danza, il suonare uno strumento magari il pianoforte come le ragazze di buona famiglia facevano. Oltre alle lingue materne inglese e francese, ella apprese anche il tedesco e l'italiano, indispensabili a tutti i musicisti, e quindi poté affrontare qualunque soggetto e in più lingue. La Holmès procedeva speditamente con quella buona dose di egoismo o indifferenza e con quella solitudine che è tipica dei grandi che difficilmente vengono compresi da chi li circonda. Rispetto a tutte le altre compositrici contemporanee, alcune delle quali ho citato nel terzo capitolo, nessuna si spinse tanto avanti quanto lei nella composizione nel senso che ella la fu a tutto tondo scrivendo lei stessa i testi delle sue opere e curando personalmente ogni dettaglio per l'esecuzione delle sue opere.

Non era una novità che la figura del poeta coesistesse con quella del musicista; Berlioz, Wagner, Saint-Saëns scrivevano i propri libretti ma per Augusta c'era qualcosa in più perché dietro la creatrice c'era la donna che Rossini definì una piccola meraviglia.

Una piccola meraviglia che confermò anche in campo strettamente musicale la sua originalità scegliendo non la via musicale più larga, frivola e alla moda del suo tempo ma quella più stretta della cerchia di César Franck la quale, forte della tradizione wagneriana, si cimentava in un rinnovamento poco accondiscendente rispetto al gusto della borghesia francese. Un esempio è dato dall'uso che Augusta fece del genere dell'Ode sinfonica arricchendola di un colorismo orchestrale – come appare in *Ludus pro Patria* – rispetto a come sia pur era già stata usata da Félicien David ne *Le Désert*.

6. L'originalità di Augusta nelle sue opere esotiche

Prima di prendere in considerazione le singole opere a sfondo esotico che presentano o rimandano agli aspetti fin qui menzionati, parto con la citazione di quella che Augusta Holmès definì la sua prima opera vocale, sostenendo di averla composta all'età di quattordici anni - e soprattutto che ella amava più di ogni altra: *La Chanson de chamelier*. «Augusta considérait cette *Chanson de Chamelier* comme sa première oeuvre: elle prétendait l'avoir composée à l'âge de quatorze ans. On comprend un tel attachement; on trouve déjà dans cette *mélodie* toutes les caractéristiques de son tempérament musical: un langage harmonique extrêmement sage qui affectionne les accords parfaits et qui se contente de moduler entre le sol majeur et le sol mineur». La lettura di questa affermazione nell'opera di Gefen,²⁰ unitamente al fatto che egli sottolinea come in questa *mélodie* si ritrovino tutte le caratteristiche del temperamento musicale della musicista, ha attirato la mia attenzione e stimolato la mia curiosità sul perché questa composizione fosse così importante. Il suo contenuto esotico mi ha dato un ulteriore indizio nella ricerca dell'originalità di Augusta. Come già ho accennato nei singoli capitoli, Augusta Holmès conobbe, assorbì, visse e fece proprio quell'esotismo che pervase la letteratura, la musica e le arti figurative sia dell'epoca a lei antecedente che a quella a lei contemporanea. Questo avvenne sia quando il gusto esotico era prerogativa di gruppi elitari di intellettuali ed artisti che rifuggevano da una realtà troppo stretta sia

²⁰ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 92; si veda anche «Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique», n. 4 del 28 febbraio 1895, p. 97 e pp. 110-111, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

nel momento in cui, anche grazie alle Esposizioni Universali, un pubblico più ampio venne in contatto con questo mondo o almeno ne fu inconsapevolmente sfiorato.

Nella ricca produzione artistica di Augusta Holmès cito qui le opere a contenuto esotico che prenderò in esame, suddividendole per area di influenza geografica, genere musicale, datazione.

Fascia mediterranea musulmana, zona del Maghreb nella parte settentrionale del deserto del Sahara popolata da berberi nomadi (come i famosi Tuareg) con Algeria, Marocco, Tunisia: *Marche des zouaves* per solo piano (1861), *La Chanson de chamelier* (1861 o 1865 ?), *Danses d'almées* (1868), *Chant du cavalier* (1869), *Le Chant de l'ange Israfil* (1892), *Chanson persane* con dedica a Eugène Cougoul (1893), *Chançon de la caravane* (entro il 1870), *mélodies* per voce sola e pianoforte o altri strumenti; per l'area fra il Montenegro e la Turchia, *La Montagne noire* (1885 – 1895) opera in 4 atti e 5 scene; area ebraica, *Astarté* (1871), opera per solisti, coro e orchestra.

L'area dei paesi arabi, fin dal Seicento, fu una delle mire più ambite dalla Francia e, sia pur fra mille controversie, quella dove ottenne più conquiste coloniali che si consolidarono a partire dal 1830, quando la Francia costruì un nuovo impero in tal senso, inferiore solo a quello inglese.

Data iniziale fu appunto il 1830 con la presa di Algeri, all'epoca di Luigi Filippo d'Orléans (1830-1848) che, durante la sua Monarchia di luglio, non solo conservò la città conquistata ma occupò l'intera Algeria ribellatasi con l'emiro algerino Abd el-Kader ('abd al-Qādir). Nel 1857 l'Algeria fu completamente conquistata e pacificata con la creazione di un *Ministero dell'Algeria e delle colonie*, fatto questo che dimostrò come essa era considerata la pupilla del dominio coloniale francese. Questa impostazione fu confermata dalla restituzione alle tribù arabe, nel 1860, della proprietà delle terre e dalla concessione della possibilità di ottenere la cittadinanza francese dal 1865. Infine dopo l'Algeria la Francia nel 1881 impose gradualmente la sua amministrazione sulla Tunisia e nel 1904 sul Marocco francese condizionando così in modo sensibile anche i caratteri culturali soprattutto religiosi e linguistici di tutta l'area.²¹

6.1 *Marche des Zouaves*

Gli Zuavi erano soldati di un corpo di milizia indigena dell'Algeria, al servizio della Francia che era stato costituito fin dai primi tempi dell'occupazione francese dell'Algeria con elementi

²¹ «Le Temps» e «Le Patriote de la Vendée: Journal politique, agricole et commercial», (in BnF, reperibili all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>) forniscono due esempi di come venivano riportati sui giornali dell'epoca gli eventi politici e coloniali. In particolare il primo divenne il giornale più importante, anche se non di maggiore tiratura, della Terza Repubblica, fino a essere considerato portavoce delle posizioni governative.

provenienti dalla popolazione berbera degli Igauauen (Igawāwen) abitanti nella Cabilia (Algeria), dagli Arabi detti Zuaua (Zwāwà); in base a un decreto del 10 ottobre 1830 furono formati due battaglioni e in seguito varî reggimenti (tre, con sede a Costantina, Orano e Blidah, nel 1852; otto, nel 1912), la cui costituzione fu però modificata, con la creazione di una milizia mista di indigeni e di Francesi, e infine di soli Francesi. Gli Zuavi che dunque divennero famosi grazie alle campagne del Secondo impero francese, presero parte valorosamente alle guerre d'Europa, distinguendosi nella sconfitta delle truppe russe nella battaglia dell'Alma nel 1854 durante la guerra di Crimea oltre che in tante altre imprese come a Palestro nel 1859 nella Seconda guerra d'indipendenza italiana.

L'uniforme degli zuavi francesi consisteva in una camicia di lana blu coperta da un corto giubbettino di panno azzurro orlato con treccie rosse e con delle false tasche del colore distintivo del reggimento: una larga fascia alle reni azzurro-chiara: pantaloni larghissimi rossi e stretti sotto le ginocchia; uose bianche; in capo un piccolo turbante, sostituito poi dal fez rosso. Nel Novecento la foggia tradizionale del vestiario fu sostituita con la divisa kaki, tranne che per gli ufficiali e sottufficiali, che la conservano tuttora con la uniforme ordinaria.

Essi non solo avevano avuto un importante ruolo nelle imprese militari francesi - soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento - ma erano amati dal popolo e ritratti dagli artisti per il loro valore. A questo si deve aggiungere il particolare aspetto dell'uniforme e dei suoi colori che portava con sé il fascino e la curiosità per l'esotico che questi soldati incarnavano realmente provenendo da quegli "uomini liberi" che avevano scelto di vivere in una distesa di sabbia e roccia dal clima implacabile come il Sahara: il prestigio e la notorietà che la forma di quell'uniforme esercitava anche in loro stessi era talmente forte che aveva il sopravvento sulla scarsa praticità della stessa nell'uso militare.

Di sicuro Augusta, che all'epoca della composizione aveva quattordici anni, sarà stata affascinata dall'eroismo di questi valorosi soldati nelle loro colorate e un po' curiose divise - o un po' buffe agli occhi di una ragazzina - ed ispirata nella sua marcia per pianoforte.

Che questo corpo militare fosse anche molto amato dal popolo trova conferma nel fatto che esistevano le *Vivandiere* degli Zuavi francesi, le intrepide donne che aiutavano i combattenti e rischiavano la vita per prestare loro i primi soccorsi.²² Poiché un battaglione di Zuavi riuscì a sopravvivere persino alla disfatta francese della battaglia di Sedan del 1870 ed in quegli anni

²² Sul ruolo fondamentale di queste straordinarie figure spesso dimenticate si veda Mariangela Gancitano, Anna La Torre, Luisa Pancheri, *Le vivandiere degli Zuavi francesi: eroine dimenticate*, in «Italian Journal of Nursing» reperibile all'indirizzo <https://italianjournalofnursing.it/le-vivandiere-degli-zuavi-francesi-eroine-dimenticate/>.

Augusta si impegnò attivamente come Vivandiere, mi piace immaginare che il fascino provato da ragazzina si fosse trasformato in azione nell'infuocata e patriottica giovane donna volontaria.

Essendo quest'opera solo strumentale, sono le note che ci esprimono il modo in cui Augusta Holmès viveva l'esotismo unitamente al suo amore per la Patria ed il suo attivismo nazionalista.

6.2 *La Chanson de Chamelier*

I Berberi o *uomini liberi* dovevano e devono ancora oggi la loro sopravvivenza nel deserto al cammello, il mezzo con il quale vive la rotta commerciale tra il Nord Africa e il Medio Oriente. Questo animale è sempre stato il vero e proprio protagonista delle famose carovane condotte attraverso il deserto dai cammellieri simili a marinai che attraversano il mare sulla loro nave magari nella notte orientati dalle stelle.

Al cammelliere è dedicata la poesia *La Chanson de Chamelier* scritta da Louis de Lyvron che fa parte della raccolta di canti arabi intitolata *Haïcks et burnous* e pubblicata nel 1865.²³

La Chanson de Chamelier

Plus loin qu'Alger la mouette blanche,
que Tripoli, la perle noire,
que Fez où les chameaux se couchent,
écrasés sous les sacs d'or,
au pays, au pays, au pays où le ciel flambe,
le grand Sphinx est endormi.

Au pays où le ciel flambe,
le grand Sphinx est endormi
mais quand la lune aux lèvres pâles
caresse ses longs yeux baissés,
sa paupière se relève,
puis il chante : écoutez!

Je comprends les deux mots
que disent les étoiles au vent du Sud;
je comprends les deux mots
que disent les flots du Nil au sable roux!

²³ Testo reperibile in BnF Gallica, all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62592j>.

Je comprends les deux mots
que disent les flots du Nil;
Je comprends les deux mots
que pleurent les hommes sur les murs gravés;
je fais des chansons
pour le sage qui regarde dans le passé!²⁴

Era naturale che Augusta, già compositrice della *Marches des zouaves*, fosse attratta da quella poesia che con la sua metrica sciolta spingeva la fantasia verso i lontani mondi esotici dei Berberi e le dava la possibilità di cimentarsi in frasi musicali che rievocassero quell'atmosfera nella *mélodie* dall'omonimo titolo della poesia.

Sulla data della composizione Gérard Gefen riporta che la Holmès sosteneva di averla composta a quattordici anni e dunque nel 1861:²⁵ poiché questa poesia fu pubblicata da Lyvron nel 1865, questa datazione mi pare un po' troppo precoce tanto più che Brigitte Olivier la colloca semplicemente a prima del 1870 ed altre fonti al 1864. È probabile che Augusta abbia conosciuto "in anteprima" l'opera del Lyvron visto che entrambi frequentavano già dalla metà degli anni '60 il salotto di Guillot de Sainbris a Versailles e che l'abbia musicata anche prima del 1865. Di sicuro essa rientrò nel programma di sala della prima apparizione ufficiale in pubblico di Augusta al Grand Theatre de Versailles il 2 maggio del 1868 nel Concerto vocale e strumentale donato a beneficio del popolo algerino sconvolto fra il 1866 ed il 1868 da una gravissima carestia con conseguente carenza alimentare e dal terremoto del 1867. In quel concerto Augusta suonò il pezzo per solo piano di F. Liszt, *St François de Paule marchant sur les flots*, S 175 mentre altri artisti interpretarono alcuni suoi pezzi fra i quali proprio *La Chanson de Chamelier* cantata da Mr. Barré.

L'immagine di copertina dello spartito - pubblicato da Editions Legoux e poi da Editions Choudens - firmata da Célestin Nanteuil, pittore, incisore e litografo, nato a Roma nel 1813 che creò frontispizi e litografie per opere di poeti romantici come Victor Hugo, Gérard de Nerval, Pétrus Borel, crea immediatamente l'atmosfera raccontata nella poesia, invitante ed al tempo stesso impenetrabile proprio come era vissuto l'esotismo a quei tempi. Alla morbidezza

²⁴ Oltre ad Algeri il gabbiano bianco,/Tripoli, la perla nera,/Fez dove si sdraiano i cammelli,/schiacciati sotto i sacchi d'oro, nel paese,/nel paese, nel paese dove il cielo arde,/la grande Sfinge dorme.//Nella terra dove il cielo arde,/la grande Sfinge dorme/ma quando la luna dalle labbra pallide accarezza i suoi lunghi occhi abbassati,/la sua palpebra si alza,/allora canta: ascolta!//Capisco le due parole/che le stelle dicono nel vento del sud;/Capisco le due parole/che dicono le onde del Nilo verso la sabbia rossa!/Capisco le due parole/che dicono le onde del Nilo;/Capisco le due parole/che gli uomini piangono sulle pareti incise;/Faccio canzoni/per il saggio che guarda nel passato!

²⁵ Arthur Pougin, *Augusta Holmès est-elle la fille d'Alfred de Vigny?* In «L'intermédiaire des chercheurs et des curieux», 1 gennaio 1920, p. 353-355.

avvolgente dei flessuosi palmizi e papiri su un lato, con i cammelli e cammellieri in un momento di riposo, risponde all'altro lato l'enigmatica e gigantesca statua di un faraone con le piramidi sullo sfondo.

Ne *La Chanson de Chamelier* di Augusta Holmès si realizza quell'incontro fra mimesi poetica e mimesi musicale dell'elemento esotico che, grazie agli studi di Ida Merello e di Michele Girardi ho cercato di spiegare nel terzo capitolo. Non vedo qui ancora il raggiungimento di quella completezza che ne fa la sua originalità perché il testo non è suo e dunque parole e suoni non possono scaturire come un tutt'uno dal suo profondo, non sono ancora la sua anima. Eppure il solo fatto di aver scelto *quella* poesia di *quel* poeta costituisce per me già l'inizio di questo processo. Augusta trova che il verso libero di Louis de Lyvron è quello adatto al suo fraseggio musicale per esprimere il suo modo di vivere l'esotismo. La completezza con cui vivrà l'esotismo nella maturità parte proprio da questa perfetta sintesi fra testo e musica, fra letteratura e musica ed ecco forse perché - come ho già citato - Gefen²⁶ sostiene che in questa *mélodie* si trovano già tutte le caratteristiche del suo temperamento musicale: un linguaggio armonico estremamente saggio che predilige gli accordi perfetti e che si modula tra il sol maggiore e il sol minore; una semplicità melodica che ricorda quella delle canzoni popolari e che collega Augusta ad una tradizione inglese che risale agli elisabettiani e a Purcell; un senso del ritmo e del pittoresco assolutamente notevole, evocante l'oscillazione del "vascello del deserto"; infine, il gusto del colore sonoro che sboccherà più tardi nelle sue poesie sinfoniche.²⁷

Da non dimenticare che Augusta visse l'esotismo non come un desiderio di altro e di allontanamento dalla propria patria ma mantenendo il suo amore per essa. In questo caso, poiché Augusta mise in musica un testo non suo, parole e musica non potevano scaturire all'unisono dalla sua anima e quindi vedo solo un assaggio di quella completezza con cui lei vive l'esotismo: un primo passo verso il raggiungimento di una più matura originalità con tutta la forza ed i mezzi possibili, al punto di usare uno pseudonimo maschile pur di farsi conoscere.

²⁶ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 92.

²⁷ Su «Le Temps», (28 giugno 1903, p. 2, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>) si legge :«Tétait la base avancée des Anglais vers le désert(...)Tout était désert(...) La nostalgie de l'oasis a suscité toutes les inventions et toutes les fantaisies des Arabes, depuis le temps où ils quittèrent les sables du désert natal, pour s'avancer, d'étape en étape, en lentes caravanes ou en cavalcades furieuses, vers les terres du Moghreb.; e ancora su «Le Patriote de la Vendée: Journal politique, agricole et commercial», (28 maggio 1903, p. 2, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>): «Dans Confins du Sahara, c'est la prodigieuse gamme des bleus du désert : bleu, le ciel, immobile, hypnotisant(...)Ce bleu, c'est l'angoissant infini du désert».

6.3 *Chant du Cavalier, La Chanson de la caravane, Danse d'almées e la Chanson persane*

Analogo discorso può essere secondo me fatto per altre quattro opere: *Chant di Cavalier, La Chanson de la caravane, Danse d'almées* e la *Chanson persane* altri esempi di questa completezza ancora “incompleta” ma importanti per il perfezionamento della sua espressione artistica. Le cavalcate dei cavalieri al ritmo dei loro canti e le carovane che attraversavano il deserto affascinarono a tal punto Augusta da riprendere altri racconti arabi di Louis de Lyvron per *Chant du Cavalier* e *La Chançon de la caravane*.

La prima *mélodie* era stata composta dalla Holmès sul testo de *Le Pays du soleil*: un concentrato di evocative immagini nelle quali cavalli magnifici e resistenti, bianchi come la stella cadente che l'angelo della notte scaglia contro il démon e rossi come un calice di rosa, venivano cavalcati da cavalieri al cospetto di Allah.

Le Pays du soleil

Elle est près d'Allah et loins des sultans, la terre nous dressons nos tentes.

La nuit elle étincelle comme la mer qui roule des vagues argentées, le jour elle frissonne comme un voile de pourpre aux franges de diamants, aux bouquets d'émeraudes.

Nous ne savon que chanter et combattre, mais nos vers sont si doux qu'ils font palir vos femmes et nos éperons sont si longs qu'ils accrochent quand nous passons, vos tapis et votre orge.

Nos jeunes gens montent des chevaux couverts de housses éclatantes, des chevaux blancs come l'étoile filante que l'ange de la nuit lance contre le démon, des chevaux rouges comme le calice d'une rose, des chevaux pommelés come le fianc de la panthère.

Mais si vous avez la paix dans le coeur, si vous voulez admirer et non prendre, venez; nous vous recevrons comme les envoyés d'Allah.

Venez au pays du soleil et vos jours couleront comme un ruisseau limpide.

Venez au pays du soleil et vos années s'entasseront comme les grains de sable sur la dune mouvante.

Il paese del sole, il mare che rotola onde argentee, un velo di porpora con frange di diamanti, mazzi di smeraldi...Ma se avete pace nel cuore, se volete ammirare e non prendere, venite; vi riceveremo come gli inviati di Allah.....

Vieni nella terra del sole e le tue giornate scorreranno come un torrente limpido.

Vieni nella terra del sole e i tuoi anni si ammasseranno come granelli di sabbia sulla duna mobile.

Su questa *mélodie*, così scriveva Franz Liszt: «Le Chant du cavalier de noble et vigoureuse allure nous transporte d'emblée “cour des sultans” dans la libre religion de la fantaisie là “où nous dressons nos tentes” et que visitent parfois les songes de volupté “liliale”. Je suspecte fort le

compositeur de se mirer dans la “liliale” *mélodie* de la “Sirène” qui aurait décidé Ulysse lui-même à se déboucher les oreilles». ²⁸

Come ho fatto nel capitolo precedente, richiamo qui l’interessantissima figura di Isabelle Eberhardt ed in particolare la sua esperienza di viaggio da Tunisi all’Algeria passando per Toggourt, nel deserto di dune del Souf. Viaggiò in treno fino alla ferrovia, poi a piedi o a cavallo unendosi a carovane, vestita come un cavaliere arabo. ²⁹ «Ci sono così, sulle strade deserte del sud, lunghe ore senza tristezza, senza noia, vaghe e riposanti, in cui si può vivere di silenzio... Non ho mai rimpianto una sola di quelle ore perdute». ³⁰ Karelle Ménine, curatrice di una mostra su Isabelle Eberhardt presso il museo ginevrino della Maison Tavel nel 2019, spiega «Dans le désert, elle cherchait une authenticité de vie, à l’opposé de ce qu’était l’Europe industrielle et individualiste, déjà à l’époque...». ³¹

La Chanson de la caravane, sempre su testo dello stesso autore, invece rievocava le lunghe file di cammelli che incedevano lentamente nell’infinita distesa di dune di sabbia: navi del deserto, dal lento incedere sottolineato dall’andatura tipicamente molleggiata dei cammelli che permettevano la conduzione dei commerci lungo le vie carovaniere attraverso il deserto del Sahara. La carovana doveva attraversare regioni selvagge e pericolose ed il gran numero di partecipanti aiutava a prevenire attacchi da parte di predoni oppure incidenti dovuti alle difficoltà fisiche del luogo.

La Danse d’almées fu composta da Augusta Holmès nel 1868; il testo è tratto da *La vierge aux yeux sombres* che fa parte della raccolta di canti arabi *Haïcks et burnous* di Louis de Lyvron del 1865. ³²

²⁸ Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 100.

²⁹ Mirella Tenderini, *Isabelle Eberhardt* in «enciclopediadelledonne.it» reperibile all’indirizzo <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/isabelle-eberhardt/>.

³⁰ Isabelle Eberhardt, *Nel Paese delle Sabbie*, nell’ediz. curata da Olimpia Antoninetti, Ibis Edizioni, Milano, 1998.

³¹ Ghania Adamo a proposito di questa mostra (*Isabelle Eberhardt, pionnière des écrivaines voyageuses suisses* in «swissinfo.ch» reperibile all’indirizzo https://www.swissinfo.ch/ita/cultura/letteratura_isabelle-eberhardt--pioniere-delle-scrittrici-di-viaggio-svizzere/44765646) riporta alcune considerazioni di Karelle Ménine «J’ai dû batailler longtemps pour pouvoir organiser cette manifestation. Isabelle Eberhardt était tombée dans l’oubli, contrairement à Ella Maillart et à Anne-Marie Schwarzenbach à qui pourtant elle avait ouvert la voie. Il faut dire qu’à l’époque d’Eberhardt, la littérature féminine n’avait pas encore la reconnaissance suffisante pour une diffusion ample»; altre notizie sulla mostra *Isabelle Eberhardt de l’une à l’autre*, MAISON TAVEL, GENEVE, sono reperibili all’indirizzo <https://core.ac.uk/download/pdf/187760831.pdf>. Eventuali approfondimenti sulla figura di Isabelle Eberhardt in Hedi Abdel-Jaouad, *Isabelle Eberhardt: Portrait of the Artist as a Young Nomad* in «Yale French Studies», n. 83, 1993, pp. 93-117 reperibile all’indirizzo <https://www.jstor.org/stable/2930089?origin=crossref>.

³² Testo reperibile in BnF Gallica, all’indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62592j>.

La vierge aux yeux sombres

Frappez en cadence les disques d'arain.

Vous, almées sans voiles, comme des serpents, tordez vos reins mats aux muscles d'acier.

Enlacez vos bras nus et que vos talons roses tracent sur le sable des cerles argentés.

Frappez en cadence les disques d'arain.

Vous, almées sans voiles, comme des colombes, gonflez en tournant, vos cous satinés.

Enlacez vos bras nus et que vos talons roses tracent sur le sable des cercles argentés.

Frappez en cadence les disques d'arain.³³

Il brano rievoca la figura dell'Almée, dall'arabo 'ālima, dialettalmente 'āлма o 'ālme, donna istruita nel canto e nella danza, come furono chiamate le ballerine orientali che dovevano improvvisare versi, canti e danze in occasione di feste o spettacoli che a volte suscitavano scandalo e venivano considerate alla stregua di prostitute come Théophile Thoré-Burger riporta che avvenne al Salon del 1863.³⁴

Nel Capitolo XII del *Voyage en Espagne* del 1859, Théophile Gautier,³⁵ ispirato da un viaggio in Spagna nel 1840, racconta le tradizioni arabe che sono state conservate in Spagna e a proposito di queste ballerine spiega: «Quand il avait obtenu la petite pièce d'argent, il la plaquait contre son front à côté des autres déjà extorquées, absolument comme les almées qui, après la danse, couvrent leur visage en sueur des sequins et des piastres que leur ont jetés les osmanlis en extase».

Pierre Loti nel Cap. XVI del suo romanzo *Aziyadé* del 1879 così racconta: «Après avoir couru, Izeddin-Ali et moi, tout Stamboul, à trois heures du matin nous terminions nos explorations par un souterrain de banlieue, où de jeunes garçons asiatiques, costumés en almées, exécutaient des danses lascives devant un public composé de tous les repris de la justice ottomane, saturnale d'une écœurante nouveauté. Je demandai grâce pour la fin de ce spectacle, digne des beaux moments de Sodome, et nous rentrâmes au petit jour».³⁶

³³ La vergine con gli occhi scuri/Batti i dischi di Arain./Voi, senza veli, come serpenti, torcete i vostri reni opachi ai muscoli d'acciaio./Abbraccia le tue braccia nude e i tuoi tacchi rosa sulla sabbia dei cervi argentati./Batti i dischi di Arain./Voi, senza veli, come colombe, gonfiate quando girate, i vostri colli satinati./Abbraccia le tue braccia nude e i tuoi tacchi rosa disegnano sulla sabbia cerchi argentati./Batti i dischi di Arain.

³⁴ Théophile Thoré-Burger, *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, Renouard, Parigi, 1865, vol. 2, p. 175 reperibile all'indirizzo <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/12889/?offset=#page=177&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>; si veda anche la traduzione di un articolo *The dance of the almées - 1889 translation* (dalla rivista L'Exposition de Paris del 1889) reperibile all'indirizzo <https://www.badriyahbellydance.com/post/the-dance-of-the-almees-1889-translation>.

³⁵ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Charpentier, 1859 reperibile all'indirizzo https://fr.wikisource.org/wiki/Voyage_en_Espagne.

³⁶ Pierre Loti, *Aziyadé*, 1879, pp. 78 e ss. reperibile in «Bibebook» all'indirizzo http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/loti_pierre_-_aziyade.pdf.

Anche solo da queste poche citazioni si deduce come alla fine dell'Ottocento queste ballerine di danza del ventre erano considerate odalische, *femmes fatales*. Esse liberavano il corpo attraverso musiche vibranti suscitando sensazioni diverse e nessuna dama per bene avrebbe mai osato imitarle; di qui la distorsione dello sguardo occidentale che non riusciva a vedere nella loro danza il raccogliere e lo sprigionare l'energia del corpo ma solo l'aspetto più sensuale e "pericoloso" della seduzione. La figura dell'almée con la sensualità della sua danza sicuramente intrigava la *femme fatale* Augusta e faceva scaturire tutta la sua femminilità.

Augusta Holmès compose la *Chanson persane* nel 1893 su un testo di Hafèz,³⁷ soprannome di Shamsu'l-Din Muhammad, poeta lirico persiano; soprannome - Hafèz, lett. "memorizzatore" - che gli viene dal fatto che in tenera età, memorizzò il Corano. Poche sono le notizie biografiche di cui si dispone. Egli visse quasi sempre appartato nella città, Shiraz, in cui nacque nel 1320, la cui tranquillità e semplicità preferì alla fastosa vita delle corti dove comunque fu un vero e proprio panegirista presso sovrani e ministri che si susseguirono a Sciraz durante i turbolenti decenni che precedettero l'arrivo di Tamerlano, e allo stesso tempo frequentò le cerchie mistiche e poetiche della propria epoca. Trattò, in forma estremamente raffinata e letterariamente compiuta, i temi caratteristici della lirica persiana che rinnovò e ravvivò conferendole un tono personalissimo e inconfondibile. Nelle sue canzoni convergono e si sovrappongono i registri dell'eros, della mistica e dell'encomio politico. I letterati che accolsero e diffusero il suo Canzoniere lo soprannominarono "*La Lingua dell'Occulto*", sia per il costante oscillare tra mondanità e trascendenza dei suoi versi che per l'inimitabile raffinatezza con cui il poeta ha portato a perfezione il mezzo millennio di lirica persiana che lo precede. Raffinatezza linguistica, polifonia semantica e confluenza di differenti piani ideologici in bilico tra devozione erotica, spirituale e politica. Il suo *Divan* (o canzoniere) ebbe enorme diffusione non solo in oriente, ma anche, attraverso le traduzioni e i rifacimenti dei romantici, nell'Europa del diciannovesimo secolo, soprattutto in Germania.

Hafèz è, insieme a Omar Khayyâm, il poeta persiano più celebre, più amato e recitato: in Iran è ancor oggi molto popolare, tutti ne sanno recitare lunghi passi a memoria, e si dice che in ogni casa non devono mancare il suo "Canzoniere" e il "Corano". Poeta di un'epoca nella quale il persiano era la lingua franca dell'Asia: Iran, Afghanistan, India musulmana, Mongolia e Cina. Fu celebrato in Occidente per primo da Goethe, che si ispirò alla sua opera per la composizione del *West-östlicher Divan* "Divan occidentale-orientale" (1819) cogliendo questo ammirevole intreccio di finito e di

³⁷ Brigitte Olivier, *op. cit.*, p. 42.

infinito, di naturale e di invisibile; parlò di queste poesie che “*ruotano come il firmamento*”.³⁸ Le traduzioni in Occidente da allora si sono moltiplicate. Nel cuore dei suoi versi convive l'amore carnale con quello ideale e mistico, l'amato e Dio si scambiano continuamente le parti. Scrisse: “*Non morirà mai chi nel cuore non ha che amore*”.

Hafèz scrisse principalmente nel genere letterario della *poesia lirica* o *ghazals*, cioè lo stile ideale per esprimere l'estasi dell'ispirazione divina nella forma mistica dei poemi d'amore. Fu un sufi. I temi dei suoi *ghazal* includono l'amato, la fede e l'esposizione dell'ipocrisia, si parla di amore, del vino e delle osterie, estasi e libertà dalla moderazione, sia nella reale liberazione mondana sia nella voce dell'amante che parla dell'amore divino.

Le sue canzoni sono caratterizzate da una tecnica definita come “contrappuntistica”. Hafèz, contrariamente a una tradizione poetica che preferiva una certa omogeneità e continuità discorsiva, all'interno di uno stesso testo sviluppa diversi temi in rapida successione, offrendo così al lettore un caleidoscopio di immagini e significati tesi a rappresentare l'ampio spettro dell'esperienza sensibile e sovrasensibile. I suoi serrati virtuosismi retorici e l'ampio ricorso alla polisemia non cedono mai il passo a un preziosismo fine a se stesso ma, al contrario, si amalgamano in una lingua fluente e ricca di assonanze, particolarmente adatta all'adattamento musicale. Raffinatezza linguistica, polifonia semantica e confluenza di differenti piani ideologici in bilico tra devozione erotica, spirituale e politica, mettono a dura prova le competenze poetiche dei traduttori di Hafèz, che resta comunque uno degli autori persiani più tradotti, sia in occidente che in oriente.³⁹

Chanson persane

Enfant aux yeux noirs, verse-moi du vin,
Car il faut que mon cœur se livre !
Le Rêveur doit conter l'angoisse qui l'enivre
Pour divertir un monde vain !
Oui ! je vois surgir l'Être que j'adore,
De la coupe au reflet sanglant !
Son étrange sourire et son regard troublant,
Ah ! Ah ! je veux les chanter encore !
Pour ton chaud parfum qui tant m'attira,
Pour le signe brun de ta joue,

³⁸ Walter Siti, *Quel neo dell'amato di Hafèz porta a Dio* in «La Repubblica» del 20 luglio 2014 reperibile all'indirizzo <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/07/20/quel-neo-dellamato-di-hafez-porta-a-dio52.html>.

³⁹ Marco Simonelli, *Hafèz - Ascolta, o cuore dalle facili illusioni* in «Absolute Poetry 2.0» del 5 dicembre 2009 reperibile all'indirizzo <http://www.absolutepoetry.org/Hafez-Ascolta-o-cuore-dalle-facili>; Fatemeh Asgari, *Il profilo dell'amante nei due Canzonieri di Petrarca e Hâfez di Shiraz*, in «Altritaliani.net» del 4 dicembre 2015 reperibile all'indirizzo <https://altritaliani.net/il-profilo-dellamante-nei-due-canzonieri-di-petrarca-e-hafez-di-shiraz/>.

Je donnerais tout l'or qui des peuples se joue,
Et Samarkand et Boukhara !
Si ma tête doit tomber sous le glaive
En châtement de nos amours,
Ma lèvre convulsée et pâle pour toujours
Leur criera ta gloire et mon rêve !
Et sous les cyprès, quand je dormirai
Dans la nuit et l'oubli des choses,
Viens, ivre de blancheurs, de baisers et de roses,
Et pour t'avoir je revivrai!⁴⁰

Come nella *Chanson de Chamelier* Augusta Holmès non ha scelto a caso il testo da mettere in musica. Di sicuro Augusta avrà scelto un testo di questo poeta perché in lui ritrovava quel vivere in completezza le passioni della vita per esempio l'amore tanto carnale quanto proteso all'infinito. Augusta, in un modo a lei connaturale, emanava la potenza del suo amore così ricco di sensualità ed inebriante ma che al tempo stesso si legava in modo unico ed eterno al suo Catulle.⁴¹

6.4 Astarté, *Le Chant de l'ange Israfil* e *La Montagne noire*

Prendo ora in considerazione tre opere *Astarté*, *Le Chant de l'ange Israfil* e *La Montagne noire* per le quali Augusta Holmès scrisse sia il testo che la musica. In esse, nello spazio fra letteratura e musica, fra testo e note, si realizza quella che io ho definito completezza e cioè lo scaturire della sua anima, la sua vera arte che, come dicevo, ne fa anche la sua originalità con la quale lei vive l'esotismo senza venir meno il suo amore per la Patria e ancor più con la sua completezza di donna.

Astarté è un poema musicale in un atto e due scene composto nel testo e nella musica da Augusta Holmès nel 1871. Rimase a lungo inedita o almeno così lo era ancora fino al 1895 come le altre due

⁴⁰ *Canzone persiana*/Bambino dagli occhi neri, versami del vino,/Perché il mio cuore si apra!/Il Sognatore deve raccontare l'angoscia che lo inebria/Per intrattenere un mondo vano!/Sì! Vedo sorgere l'Essere che amo,/Dal calice dal riflesso insanguinato!/Il suo strano sorriso e il suo sguardo inquietante,/Ah! Ah! Voglio cantarle di nuovo!/Per il tuo caldo profumo che tanto mi ha attratto,/Per il segno marrone della tua guancia,/Darei tutto l'oro che dei popoli si contende,/E Samarcanda e Bukhara!/Se la mia testa deve cadere sotto la spada/Come punizione dei nostri amori,/Il mio labbro convulso e pallido per sempre/Griderà loro la tua gloria e il mio sogno!/E sotto i cipressi, quando dormirò/Nella notte e nell'oblio delle cose,/Vieni, ubriaco di candore, di baci e di rose,/E per averti, vivrò di nuovo!

⁴¹ Testo reperibile in «The LiederNet Archive» reperibile all'indirizzo https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=55008. Si vedano anche: «Le Ménestrel: journal de musique», n. 38 del 17 settembre 1893, p. 304; n. 5 del 1° febbraio 1903, p. 35; n. 40 del 5 ottobre 1907, p. 320. Tutti gli articoli sono in BnF Gallica, reperibili all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344939836/date&rk=21459;2>

opere *Héro et Léandre* e *Lancelot du Lac*⁴² nonostante forse sia stata rappresentata almeno una volta in pubblico⁴³ oltre che in privato. Arthur Pougin sottolinea in quest'opera influssi wagneriani⁴⁴ e secondo Pierre Lalo, la compositrice avrebbe a sua volta influenzato l'*Astarte* di Xavier Leroux.⁴⁵

Astarte era una divinità femminile fenicia e comune a tutte le nazioni semitiche. Chiamata in lingua fenicia 'Ashtart, in Siria 'Atar'ata, in Babilonia Ishtar, in Arabia Athtar, era la dea madre, progenitrice di tutti i viventi, signora di varie città (Tiro, Sidone, Biblo, Cartagine); il suo culto comprendeva talora la prostituzione sacra. Astarte era anche una divinità astrale e con lei sono state identificate l'Afrodite greca, l'Iside egiziana e la Cibele microasiatica. L'arte antica la rappresentava come dea guerriera, sul carro; nel mondo fenicio, già dal secondo millennio a.C., come dea madre, mentre, nuda, si stringe i seni, oppure sorregge fiori di loto o un disco o vari serpenti, o allatta un bambino. In ogni cultura antica ed in ogni tempo, Astarte rappresenta la signora, l'esempio di donna, simbolo di fertilità e di bellezza. Considerata la dea Madre per eccellenza, raffigurata nella terra, come genitrice di tutti gli esseri viventi e come sposa del dio Baal, la dea Astarte viene anche associata nel culto alla divinità maschile. Astarte è una messaggera di pace ma può essere anche vendicativa, come sanno tutti quelli che si addentrano nei meandri dell'amore.

Camille Saint-Saëns dedicò dei versi ad Augusta chiamandola "*Astarte*". Poche rime sono sufficienti per raccontare la natura della compositrice che non era così solo agli occhi di un innamorato ma la era davvero:

L'Irlande t'a donnée à nous. Ta gloire est telle
Qu'un double rayon brille à ton front Astarté,
Aussi belle que toi, ne savait qu'être belle;

⁴² «Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique», n. 4 del 28 febbraio 1895, p. 97 e p. 111, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>; «Le Ménestrel: journal de musique», n. 6 del 10 febbraio 1895, p. 42, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344939836/date&rk=21459;2>; «Le Matin: derniers télégrammes de la nuit», del 5 febbraio 1895, p. 3, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

⁴³ «Le Progrès artistique: journal des artistes musiciens instrumentistes et choristes : paraissant le jeudi», n. 344 del 5 dicembre 1884 (articolo di Édouard Dujardin), in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

⁴⁴ «Le Ménestrel: journal de musique », n. 37 del 15 settembre 1889, pp. 289-292 e 295-296, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344939836/date&rk=21459;2>.

⁴⁵ «Le Temps», n. 14499 del 20 febbraio 1901, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

Sapho qui t'égalait n'avait pas ta beauté.

Tu chantes, comme vibre une forêt superbe
Qu'agite la fureur des grands vents déchaînés;
Comme aux feux de midi la cigale dans l'herbe;
Comme sur un récif les flots désordonnés.

[..]⁴⁶

Emerge l'immagine di una donna di prorompente femminilità e bellezza ma capace anche di una potenza e forza quasi virile, diremmo oggi quasi una "virago". Una donna a tutto tondo che, non dimentica dell'amore per la sua Patria, si lascia affascinare dal gusto per l'esotico nell'affrontare figure e tematiche provenienti da mondi lontani.

Augusta Holmès compose *Le Chant de l'ange Israfael* nel 1892 su una poesia scritta da lei stessa. L'opera esiste in due versioni, una per tenore, l'altra per *baritono in re* maggiore.⁴⁷ È dedicato a Suzette Lemaire figlia della pittrice Madeleine Lemaire la "pittrice delle rose" che Augusta aveva già conosciuto come illustratrice di alcune sue opere.⁴⁸

L'opera reca come incipit la citazione dal Corano "L'Angelo Israfael, di cui il cuore è una lira".

Le chant de l'ange Israfael

Suivez-moi! O vous qui souffrez de la vie!
Suivez-moi dans l'aube où mon âme est ravie!
Car c'est ver les pays heureux
Que je vous mène,
Parmi les anges amoureux
De l'âme humaine!
Suivez-moi! O rêveurs que ma voix enivre!
Suivez-moi! Cœurs blessés qui voulez revivre!

⁴⁶ L'Irlanda ti ha dato a noi. La tua gloria è tale/Che un doppio raggio risplende sulla tua fronte Astarte./Oh mio Dio, tu non sapevi che essere bella;/Saffo non aveva la tua bellezza./Tu canti, come il vibrare di una foresta stupenda/Agitata dalla furia dei venti in tempesta;/Come nel fuoco del mezzogiorno la cicala nell'erba;/Come su una scogliera i flutti disordinati./...

⁴⁷ «Revue illustrée», n. 61 del 15 agosto 1892, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

⁴⁸ Gérard Gefen, (*op. cit.*, pp. 17-18) scrive che nel 1902, la rivista «Les Annales», propose ai suoi lettori un plebiscito per istituire una sorta di accademia femminile designando le quaranta donne più apprezzate dal pubblico e scelte tra le brave donne, le regine, i letterati, gli studiosi, gli artisti. Augusta Holmès fu la più votata come musicista 3.996 voti mentre Sarah Bernhardt, al primo posto tra gli artisti drammatici e lirici, ne ebbe 4.010, e Madeleine Lemaire, vincendo su tutti, 4.122.

Plaignez-moi car dans mon cœur vibre une lyre!
 Plaignez-moi c'est de pleurs qu'est fait mon délire!
 Je mêle d'immortels sanglots
 A votre joie;
 Pour vous, mon sang divin, à flots
 Coule et flamboie!
 Plaignez-moi! O rêveurs que ma voix enivre!
 Plaignez-moi! Cœurs blessés qui voulez revivre!

 Aimez-moi! Je viens des rives enchantées!
 Aimez-moi! Cueillez les fleurs que j'ai chantées!
 Mettez en moi seul votre espoir,
 Car je vous aime!
 C'est par moi seul qu'on peut savoir
 L'amour suprême!
 Aimez-moi! O rêveurs que ma voix enivre!
 Aimez-moi! Cœurs brisés qui voulez revivre!⁴⁹

Insieme a Mikhail, Jibrail e Izra'il, Israfil è uno dei quattro arcangeli islamici che, nella tradizione religiosa coranica e islamica, è incaricato di suonare la tromba nel giorno del Giudizio finale. Al suono della tromba seguirà la morte immediata di ogni essere umano ancora in vita, immediatamente dopo resuscitato da Allah per il suo verdetto finale che, scritto su una tavoletta, sarà letto dallo stesso Israfil. Gigantesco, si dice che la lunghezza del suo solo piede sia di sette Terre e che la sua testa raggiunga le vicinanze del Trono celeste. Le ali sono puntate in direzione dell'Est e dell'Ovest, una per coprire se stesso e una per proteggersi dall'altrimenti devastante visione di Dio. Nella tradizione, alcuni ḥadīth affermano che Maometto sia stato istruito per tre anni da lui, cedendo poi il suo posto a Jibra'il per la Rivelazione divina.

Se l'Arcangelo Israfil è tradizionalmente assegnato all'aspetto maschile / femminile di Dio, che si esprime attraverso la creatività sotto forma di canti del cuore, si può intuire come una figura come

⁴⁹ *Il canto dell'angelo Israfil*/Seguitemi! O voi che soffrite della vita!/Seguitemi nell'alba dove la mia anima è deliziata!/Perché è per i paesi felici/Che io vi conduco,/Tra gli angeli innamorati/È l'anima umana !/Seguitemi! O sognatori che la mia voce inebria!/Seguitemi! Cuori feriti che vogliono rivivere!//Lamentatevi! Perché nel mio cuore vibra una lira!/Lamentatevi! Il mio delirio è fatto di pianto!/Mischio gli immortali singhiozzi/Alla vostra gioia;/Per te, il mio sangue divino, a galla/Affonda e va a fuoco!/Lamentatevi! O sognatori che la mia voce inebria!/Lamentatevi! Cuori feriti che vogliono rivivere!//Amatemi! Vengo dalle rive incantate!/Amatemi! Raccogliete i fiori che ho cantato!/Metti in me solo la tua speranza,/Perché io vi amo!/Solo da me si può sapere/Il più grande amore!/Amatemi! O sognatori che la mia voce inebria!/Amatemi! Cuori spezzati che vogliono rivivere!

quella di Augusta - da connotati maschili e femminili - avesse scelto questo anziché uno degli altri arcangeli...⁵⁰

La Montagne noire è un dramma lirico in quattro atti e cinque scene iniziata da Augusta Holmès nel 1884 e completata nel 1885 su libretto di sua mano e rappresentato per la prima volta all'Opera di Parigi nel 1895.⁵¹

L'opera è ambientata presso il Montenegro e poi in un villaggio al confine turco nel 1657.⁵² Il Montenegro è uno Stato situato nella penisola balcanica e che si affaccia sul Mediterraneo fra l'attuale Serbia, Croazia, Bosnia ed Erzegovina, Kosovo e l'Albania a sud-est. Il suo territorio è prevalentemente montuoso caratterizzato da una montagna brulla ed aspra. La sua storia è molto travagliata e segnata da una lotta per l'indipendenza raggiunta ufficialmente soltanto nel 2006. Ad eccezione della parte costiera, che, dal 1420 al 1797, rimase stabilmente in mano alla Repubblica di Venezia, il Montenegro fu conquistato dai turchi ottomani e, sottomesso all'autorità turca a partire dal 1479, restò pressoché isolato per circa due secoli anche se tale dominio risultò da subito complicato e spezzettato anche a causa proprio delle caratteristiche fisiche del territorio.

Dunque nel periodo in cui è ambientata l'opera, il Montenegro era proprio sotto il dominio turco e però fra l'anno in cui Augusta la compose e quello in cui fu rappresentata – rispettivamente il 1884 ed il 1895 – i montenegrini riportarono importanti vittorie sui turchi e il 13 luglio 1878 durante il Congresso di Berlino essi videro il riconoscimento dell'indipendenza della loro terra dall'Impero ottomano: evento celebrato con la Festa nazionale del Montenegro.

Immagino dunque quanto fervore queste vicende avranno suscitato nel cuore di una donna come Augusta, aperto universalmente a qualunque popolo rivendicasse il proprio bisogno di libertà e di dignità: quanta vera com-passione avrà animato la stesura di questo libretto che si confà allo spirito sensibile di una donna. Ma anche quanto vigore, forza, nell'esprimere tutto questo! Ed ecco dunque che qui ritrovo le caratteristiche di femminilità e virilità che la fanno essere una donna completa ed originale non solo per il suo tempo ma per tutte le epoche. In questa completezza rivive il suo spirito patriottico sia pur svolgendo una trama pervasa di esotismo che, come dicevo, acquista qui davvero un senso che va oltre il connotato della semplice evasione dal proprio contesto di vita.

⁵⁰ «Revue illustrée», n. 61 del 15 agosto 1892; «Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical», 1° gennaio 1896, p. 360. Gli articoli sono in BnF Gallica, reperibili all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

⁵¹ «Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical», 1° gennaio 1896, p. 92 e p. 360, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

⁵² «Le Ménestrel: journal de musique», n. 6 del 10 febbraio 1895, p. 43, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344939836/date&rk=21459;2>.

Con questo slancio, parole e note scaturiscono dalla sua anima come un tutt'uno, sono la sua anima che giunge diretta al cuore del suo auditorio e creano uno spazio in cui si fa esperienza della vera arte, quella che Augusta stessa definì «l'unité absolue» dell'opera d'arte; è questa la completezza che rappresenta per me la parte più profonda della sua originalità. E questo indipendentemente dall'accoglienza che l'opera ricevette dalla critica e dal pubblico alla sua rappresentazione.

La storia si ispira a un'usanza di origine orientale ma forse anche celtica – e questo potrebbe essere possibile viste le origini irlandesi di Augusta – o forse ancora, aggiungerei io, ogni volta che l'uomo è davvero Uomo, secondo la quale due giovani uomini, uniti da un affetto profondo, giurano di considerarsi fratelli in futuro, di condividere le stesse gioie e gli stessi dolori, di correre insieme gli stessi pericoli, di aiutarsi e soccorrere in ogni occasione ce ne fosse bisogno fino a sacrificare la vita l'uno per l'altro⁵³. È questo affetto fra due uomini, divenuti *fratelli*, che forma il perno del libretto de *La Montagne noire*, e su questo si innestano gli incidenti del dramma, la cui parte passionale ricorda quella di Carmen di Bizet.⁵⁴

Come si potrà vedere meglio dalla trama riportata di seguito, in quest'opera, però la stabilità dei sentimenti, a partire da quelli che portano al patto di sangue fraterno fra i due montenegrini per arrivare allo spirito patriottico e all'amore fedele di uno dei due nei confronti della fidanzata, vengono scardinati dall'irrompere dell'elemento esotico con la turca Yamina. Questa con il suo fascino seduce in modo travolgente e anche violento colui che già era legato all'amore per il fratello, per la Patria e per la donna a lui destinata in sposa.

Basta solo questa considerazione per ritrovare elementi cari ad Augusta. Prima di tutto la convivenza sia pur difficile - ma possibile - fra la fedeltà alla Patria, ai propri valori e l'attrazione per qualcosa di "altro" o di "lontano". Chi riesce, come ha fatto Augusta nella propria vita e nelle

⁵³ Giuseppe Marcotti, (*Il Montenegro e le sue donne*, Fratelli Treves, Milano, 1896, p. 25 reperibile anche in «Edizioni digitali del CISVA», 2007, p. 15 all'indirizzo http://www.viaggioadriatico.it/biblioteca_digitale/titoli/scheda_bibliografica.2007-11-13.6456028312) racconta: «Di soggetto montenegrino fu rappresentato di recente all'Opéra di Parigi un dramma lirico in quattro atti, *La Montagne noire*, libretto o musica della signora Augusta Holmès: il libretto è fondato sull'usanza del *probratim*, così comune fra gli Slavi meridionali. Il *probratim* è un patto solenne di stretta fratellanza fra due amici, i quali giurano di vivere e morire l'uno per l'altro e insieme per la patria, per tutto ciò che costituisce il rusticano loro codice d'onore. Aslar e Mirko sono legati da *probratim*: Mirko, sedotto da una bella musulmana, sta per tradire i giuramenti fatti all'amico, alla fidanzata e alla patria: Aslar compie il suo dovere, uccide l'amico e si uccide sul cadavere di lui. Il patriottismo è la nota fondamentale, il motivo dominante della poesia montenegrina: in forma epica o lirica esso risuona ogni giorno alla porta o alla tavola, intorno al focolare o sulla piazza, alla locanda e alla Corte del principe. Esso accompagna il montenegrino fin dentro la tomba. 'Morirò fra poco: scavatemi una fossa ampia ed alta così che io vi possa star ritto e combattere, che io possa caricare il moschetto e maneggiare il *kandjar*. Lasciatemi presso un pertugio perché le rondini apportatrici della primavera e gli usignuoli messaggeri del maggio possano recarmi novelle della mia Montagna nera'».

⁵⁴ Rebecca L. Rockwood, (*Les Argonautes and La Montagne Noire*, Rice University, Houston, Texas, 2002, p. 97 e pp. 133-135) mette a confronto la figura di Yamina con quella di Carmen.

sue opere, a mantenere i propri ideali pur nella consapevolezza che esiste altro e permette che avvenga uno scambio reciproco arricchente fra i due mondi, li carica entrambi di un significato più profondo e dimostra una coscienza che non si lascia plagiare dalle mode: questo era Augusta nella sua originalità e completezza in tal senso.

Trovo nella figura di Yamina, l'incontro fra virilità e femminilità e la trasformazione di questa unione in vera e propria *femme fatale*, in attrazione pericolosa, perché capace di sedurre con una incredibile carica femminile fatta di bellezza fisica e di quel senso di mistero che viene dal lontano ed al tempo stesso con una forza virile che diventa capace di colpire a sangue chi la ostacola nel suo intento. Lo scrittore Édouard Dujardin rivolgendosi a Jean-Eugène Ritt, attore e regista teatrale che nel 1884 fu nominato direttore dell'Opera di Parigi, e a Pedro Gaillard che fu assunto dal Ritt come direttore di scena, li incoraggiò a rappresentare *La Montagne noire* in quanto vedeva in essa l'occasione di un grandissimo successo di pubblico ed incassi per l'Opera considerandola davvero avvincente e di grande talento.⁵⁵

Come detto, l'azione si svolge presso il Montenegro, poi in un villaggio al confine turco.

Atto I

L'atto I si svolge in rovine fortificate nella montagna. Quando si alza il sipario, si sentono scoppiettare in lontananza le spatarie, mescolate ai colpi di cannone: è una lotta furiosa che gli uomini sostengono, difendendo la loro indipendenza e la loro libertà, mentre le donne qui si lamentano e pregano il Signore per il successo delle loro armi. Presto il rumore del combattimento si affievolisce, cessa a poco a poco, e si vedono apparire in alto oltre le montagne i guerrieri, che ritornano vincitori. Dopo la terribile guerra tra Montenegro e Turchia, uno dei vincitori montenegrini, Mirko, viene proclamato fratello d'armi del coraggioso Aslar. Il sacerdote li unisce ai piedi dei santi altari consacrando fratelli con il sangue e, per riconoscere questo onore, Aslar giura di vegliare sul corpo e sull'anima di Mirko che deve sposare la dolce Héléna. In mezzo alla gioia generale, una donna, inseguita dai soldati, irrompe. È turca e il suo nome è Yamina. La folla, scambiandola per una spia, vuole metterla a morte. Mirko, colpito dalla sua bellezza, intercede per lei, non senza averle fatto confessare di essere una cortigiana e di aver seguito i figli del Profeta nei combattimenti. Nella preghiera di Mirko, Dara, sua madre, la prende come schiava. L'atto si conclude con un coro di bevitori ed Héléna che soffoca un grido di dolore e si mette a piangere perché Mirko accetta una coppa da Yamina stringendole teneramente la mano; Aslar, che vede tutto, dice piano a Mirko: «Fratello, sarebbe stato meglio ucciderla, poco fa».

Atto II

Nel secondo atto, siamo vicino alla casetta di Mirko e a quella di Helena. Mirko sta sognando. Pensa a Yamina la cui bellezza inebriante e insolente, i bellissimi occhi e le pose provocanti turbano la sua mente e i suoi sensi. Vendola

⁵⁵ «Le Progrès artistique: journal des artistes musiciens instrumentistes et choristes: paraissant le jeudi», n. 344 del 5 dicembre 1884 (articolo di Édouard Dujardin), in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

passare il suo turbamento diventa ancora più profondo. Presto Héléna viene a lui e gli rivolge il suo dolce rimprovero. «Perché ti allontani da me, le disse? Se non mi ami, morirò!» Mirko è toccato dalle sue lacrime, dalla sua tenerezza, e rassicurandola le promette di amarla per sempre. Ma appena Héléna va via, Yamina si presenta agli occhi di Mirko e lo seduce abbandonandosi a lei dopo una breve resistenza; acconsentendo a fuggire con lei Mirko tradisce il suo paese, i suoi amici, la sua fidanzata. I due si allontanano, abbracciati ed Héléna vedendoli scomparire dietro la montagna grida e cade svenuta. Rinvenuta, fa conoscere a tutti il tradimento di Mirko. Aslar finge di non crederci, accusa la ragazza di menzogna, afferma che Mirko è andato a combattere e parte alla ricerca del suo «fratello».

Atto III

Il terzo atto ci mostra i due amanti che fuggono attraverso la montagna. Stanca di una lunga marcia, Yamina crolla per la stanchezza, supplica Mirko di lasciarla riposare, ed entrambi si addormentano ai piedi di una croce. Arriva Aslar, che grida di gioia per ritrovare i fuggitivi. Mirko si sveglia, spaventato alla vista del suo amico. Questi fa in modo di riportarlo alla ragione; lo fa vergognare della sua condotta, gli fa intravedere il disonore, e lo supplica di venire con lui a trovare i suoi amici, i suoi soldati. La lotta è lunga, Mirko cede, si prepara a partire ma Yamina si sveglia a sua volta, si getta tra le sue braccia, lo supplica, gli parla d'amore, e Mirko sconvolto, cede ancora alle sue preghiere. Entrambi si allontaneranno, quando Aslar sbarrerà loro il passaggio. «Non passerai che sul mio corpo, disse a Mirko, quando mi avrai ucciso». Ubriaco di furia, Mirko gli risponde: «Beh, difenditi!» «No, replica Aslar, scoprendo il suo petto: colpiscimi». Mirko, vergognoso, si tira indietro e lascia cadere il pugnale. Yamina afferra allora l'arma e colpisce lei stessa Aslar, che cade insanguinato.

Atto IV

Alla vista del suo amico, del fratello morente, Mirko torna da lui. Si lamenta, si sforza di sigillare il sangue della sua ferita, poi, sentendo rumore nella montagna, chiede aiuto, aiuto. Sono i guerrieri che, vedendo il corpo inanimato di Aslar, gridano vendetta. - Sì, vendetta! E io vi consegnerò il suo assassino. Si appresta ad accusare se stesso, quando Aslar, che è solo ferito, riprendendo i suoi sensi, gli impone silenzio e dichiara ai suoi compagni che, sorpreso dai Turchi, è stato difeso da Mirko, che gli ha salvato la vita. Di fronte a questa generosa dedizione, Mirko non può trattenere le lacrime; abbraccia il suo amico, che si mette su una barella, e segue il corteo per tornare al villaggio. Vedendo i montanari allontanarsi, Yamina, che si era nascosta, si allontana giurando di ritrovare da Mirko.

Come lo ritrova? È ciò che nessuno può dire, perché Augusta non si è preoccupata di spiegarcelo. Sicuro è che all'ultimo momento vediamo Mirko da Yamina, «in una città di frontiera della Turchia». Mirko è caduto nella dissolutezza, beve, si ubriaca ed ecco di nuovo Aslar che si presenta davanti a lui per strapparli da questo fango e addestrarlo in combattimento. - Vieni, gli disse, i nostri amici sono vicini, attaccheranno la città; vieni a combattere, mostrati in mezzo a loro, nessuno saprà la colpa, che riscatterai con il tuo coraggio.

Ma Mirko resiste e non vuole ascoltare. Ed ecco che si sente il rumore della battaglia: la città è in fiamme, le donne fuggono spaventate, le rovine si accumulano. - Vieni, disse Aslar. - No, urla Mirko. - Beh, muori! E Aslar colpisce Mirko e poi cade lui stesso sul corpo di suo fratello, colpito da un proiettile dei combattenti che entrano nella città. E il sipario si abbassa.

Arthur Pougin⁵⁶ pur con qualche riserva su alcuni punti dell'opera, sempre su «Le Ménestrel», recensisce con molta soddisfazione l'interpretazione e scrive che Augusta ha costruito un dramma oscuro, feroce, struggente, nel quale poteva mostrare soprattutto vigore, potenza e virilità ma anche ricchissimo di passaggi di dolcezza, di grazia e di tenerezza. Nel secondo atto le onde di un mare blu e lento, intriso di una malinconia penetrante creano un accordo perfetto con i lamenti della prigioniera che rimpiange il paese natale; il ritmo persistente e molto originale dei boschi che accompagna questa *mélodie* gli conferisce un colore delizioso. È ancora una pagina di tenerezza e malinconia che va sottolineata al terzo atto, il bel duetto di Mirko e Yamina al loro arrivo in montagna. Questo pezzo è sicuramente uno dei migliori dello spartito: il colore è squisito e finisce nel modo più felice.

Sugli interpreti Pougin aggiunge: «Trois rôles seulement sont importants dans la *Montagne-Noire* et soutiennent tout l'effort de l'oeuvre; les autres ne sont qu'accessoires. Ce sont ceux de Mirko, d'Aslar et de Yamina, qui sont tenus à souhait par M. Alvarez, M. Renaud et Mlle Bréval. MM. Alvarez et Renaud ont fait preuve d'un grand sentiment dramatique, et Mlle Bréval, outre qu'elle mérite de sincères éloges au point de vue vocal, a bien fait ressortir le caractère félin du personnage de Yamina, qui n'est qu'une courtisane perverse. Il serait injuste de ne pas nommer, à côté de ces trois artistes, Mlle Berlhét, qui donne une physionomie touchante à la jeune Héléna, l'amante sacrifiée de Mirko, et Moe Héglon, qui fait de Dara, la mère de celui-ci, un type caractéristique et farouche. C'est M. Gresse qui représente le prêtre. Sava. L'ensemble est d'ailleurs excellent, et les chœurs, aussi bien que l'orchestre, ne méritent que des éloges. Quant aux décors de M. Jambon, ils sont tout simplement superbes, et du meilleur effet».⁵⁷

Mi piace concludere con la frase di Paul Valéry:⁵⁸ «Ogni storia della letteratura alla fine del XIX secolo che non parlerà di musica sarà una storia vana; una storia peggio che incompleta: inesatta; peggio che inesatta: inintelligibile».

⁵⁶ «Le Ménestrel: journal de musique», n. 6 del 10 febbraio 1895, pp. 42-44, in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344939836/date&rk=21459;2>.

⁵⁷ «Solo tre ruoli sono importanti nella Montagna Nera e sostengono tutto lo sforzo dell'opera; gli altri sono solo accessori. Sono quelli di Mirko, di Aslar e di Yamina, interpretati dal tenore Albert Alvarez, dal baritono Maurice Renaud e dal soprano Lucienne Bréval. Alvarez e Renaud hanno dato prova di un grande sentimento drammatico e Lucienne Bréval, oltre a meritare sinceri elogi dal punto di vista vocale, ha messo bene in evidenza il carattere felino del personaggio di Yamina, che non è che una cortigiana perversa. Sarebbe ingiusto non nominare, accanto a questi tre artisti, il soprano Lucy Berthet, che dà una toccante fisionomia alla giovane Héléna, l'amante sacrificata di Mirko, e il mezzo-soprano Meyrienne Héglon, che fa di Dara, la madre di quest'ultimo, un tipo caratteristico e feroce e il basso André Gresse che rappresenta il sacerdote Sava. L'insieme è eccellente e i cori, così come l'orchestra, meritano solo elogi. Per quanto riguarda i decori di Marcel Jambon, sono semplicemente superbi e del miglior effetto».

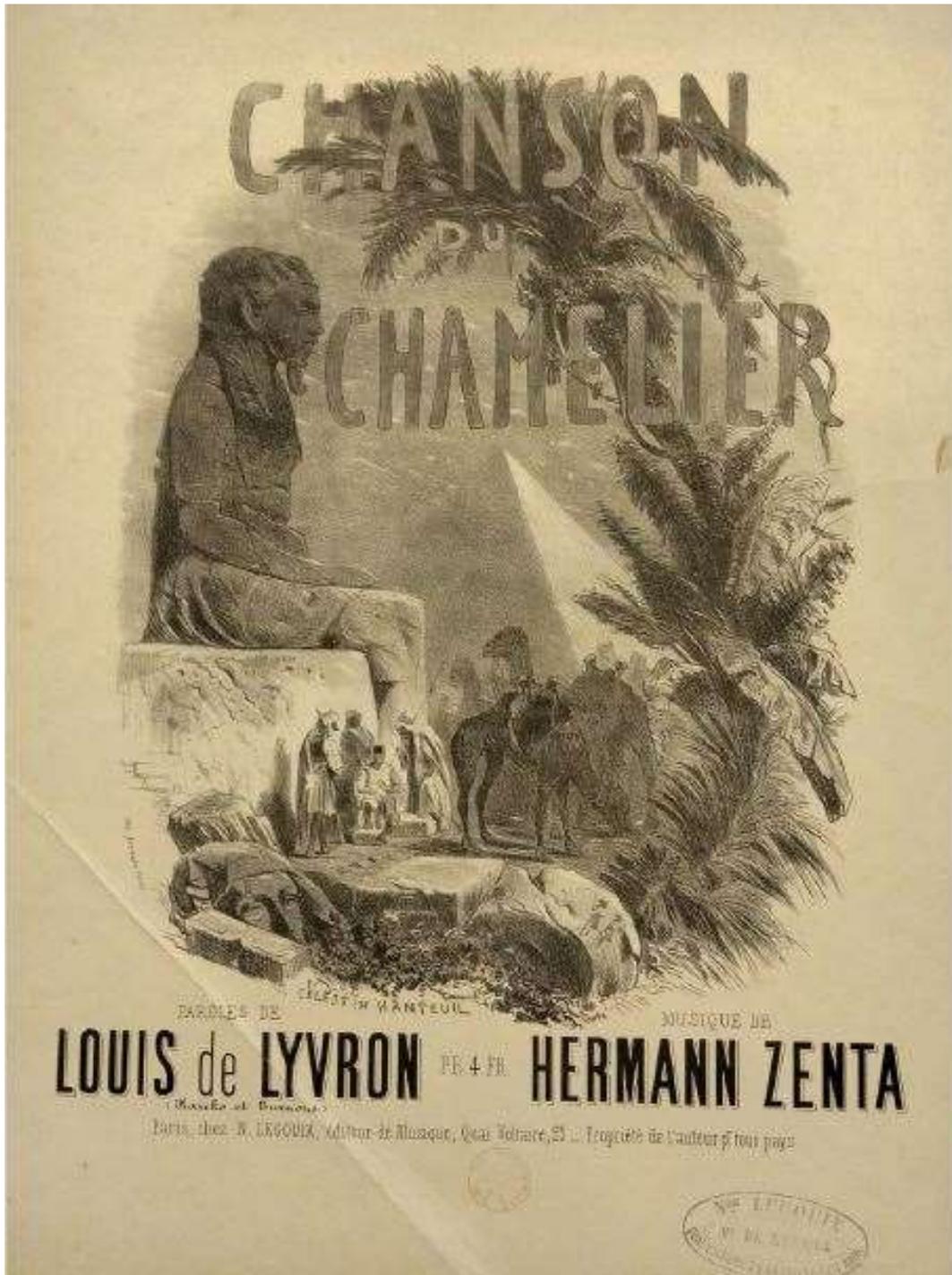
⁵⁸ Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Gallimard 1962. Citato da Mario Bortolotto nell'occhiello del primo capitolo di *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Adelphi, 1992.



29. Un battaglione di Zuavi combattè e sopravvisse alla disfatta francese della battaglia di Sedan del 1870.



30. Vivandiere degli Zuavi francesi.



31. Copertina dello spartito de *La Chanson de Chamelier* di Augusta Holmès.



32. Mlle Torri (Una Almée) e M. Alvarez (Mirko)
Scena del IV atto de *La Montagne Noire*



33. Lucienne Bréval nel ruolo di Yamina ne *La Montagne Noire*.

LE OPERE DI AUGUSTA HOLMÈS

Per l'elenco delle opere di Augusta Holmès mi sono attenuta a quanto riportato nel catalogo stilato da Gérard Gefen* che ad oggi, insieme ai dati contenuti in «BnF Data», continua ad essere il più curato ed il più completo. A queste fonti rimando per ulteriori notizie sulle varie versioni, pubblicazioni, edizioni, consistenza materiale, spartiti e localizzazione precisa delle opere stesse. Nell'elenco che qui riporto, salvo diversa indicazione, si intende che tutti i testi delle opere sono di Augusta Holmès.

1. Musica strumentale

1.1 PIANO

1. *Marche des zouaves* (indicazione di A. Holmès: «composée à l'âge de 14 ans, soit vers 1861», ms. BN.).
2. *Rêverie tzigane* (1887).
3. *Ce qu'on entendit dans la nuit de Noël*, prélude d'après les poésies de Stephan Bordese, 1890.
4. *Ciseau d'hiver*, romance sans parole, 1892.

1.2 ALTRI STRUMENTI

5. *Minuetto pour quatuor à cordes* (firmato Hermann Zenta, pseud. d'Augusta Holmès prima del 1867).
6. *Trois petites pièces pour flûte et piano*, 1897:
 1. *Chanson*
 2. *Clair de lune*
 3. *Gigue*
7. *Fantaisie pour clarinette et piano*, 1900.

1.3 SOLO ORCHESTRA

8. *Ouverture pour une comédie* (secondo una annotazione di Augusta «œuvre d'enfance»). Non molto anteriore al 1870.
9. *Air de ballet pour orchestre* (stesso periodo).
10. *Allegro féroce* (prima del 1870?).
11. *Roland furieux* (1875-1876): 1) Roland Paladin; 2) Amours d'Angélique (ou Andante pastoral, es. 1877); 3) La fureur de Roland.
12. *Irlande*, poema sinfonico (1882).
13. *Pologne*, poema sinfonico (1883).
14. *Andromède*, poema sinfonico (1883).
15. *Le Jugement de Nais* (giugno 1902).

2. Opere per solisti, orchestra e coro

2.1 SCENE E SINFONIE DRAMMATICHE

16. *La Fille de Jephté* (dicembre 1869), musica e recitativi in verso d'Augusta Holmès, parole in prosa di Louis de Lyvron.
17. *Carmen nuptiale ou chœur nuptial*, per coro e orchestra, parole del poeta latino Catullo (1870 ca.).

18. *Chanson de la Caravane*, per soli, coro e orchestra, parole di Louis de Lyvron (prima del 1870).
19. *Prométhée* (1870 ca.).
20. *Astarté*, poema musicale per soli, coro e orchestra (ott. 1871).
21. *Lutèce*, sinfonia drammatica (1877).
22. *Les Argonautes*, sinfonia drammatica per soli, coro e orchestra (1880).
23. *Ludus pro Patria*, ode sinfonica per coro e orchestra con recitativo in versi (1888).
24. *Ode triomphale en l'honneur du centenaire de 1789* (1889).
25. *Hymne à la paix* («Inno alla pace in onore della Beatrice di Dante», trad. it. Di A.de Gubernatis), aprile 1890.
26. *Au Pays bleu*, suite sinfonica per orchestra e voce (1888 ca.): Oraison d'Aurore; 2) En mer; 3) Une fête à Sorrente.
27. *Une vision de sainte Thérèse*, per soprano e orchestra (1887/188 ca.).
28. *Hymne à Apollon*, per solisti, coro e orchestra (1890-1900).
29. *La Belle au bois dormant*, suite lirica per voce recitante, coro e orchestra, e un prologo in quattro scene (1901-1902).

2.2 OPERE

30. *Héro et Léandre*, opera in un atto (prima del 1875).
31. *Lancelot du lac*, dramma musicale in 3 atti e 5 scene (prima del 1875).
32. *La Montagne Noire*, opera in 4 atti e 5 scene (1885-1895).
33. *Marie Stuart*, opera in 3 atti e 8 scene (1902).

3. Pièces vocali con accompagnamenti diversi

34. *Danses d'almées*, per contralto solo, coro a 4 voci e piano, parole di Louis Lyvron.
35. *Ave Maris stella*, per tenore e soprano, dedicata a César Franck (luglio 1872).
36. *Memento mei Deus*, coro a cappella, dedicato a César Franck (1872).
37. *Tantum ergo sacramentum*, per tenore, baritono e organo (1872 ca.?).
38. *In exitu Israel* (1872).
39. *Veni Creator* (1887 ca.) per tenore solo, coro e organo.
40. *La Vision de la reine*, cantata per voci femminili, soli e coro con accompagnamento di piano, violoncello e arpa (1895).
41. *Fleur de néflier*, per tenore solo e coro a due voci, con accompagnamento di piano (1902).

4. Duetti con accompagnamento di pianoforte

42. *A Lydie*. (Horace. Ode IX.) per soprano e e baritono o tenore, dedicato a Marie de Villevielle. Tradotto da Alfred de Musset (1869).
43. *Renouveau*, per soprano o tenore e mezzo-soprano. Dedicato a Eugène Cougoul (1883).
44. *Un rêve*, per tenore e soprano (1891).
45. *La Princesse des neiges*, duo per soprano e tenore. Dedicato a Mme Miolan Carvalho (1893).

5. Mélodies per voce sola e piano

5.1 CICLI O RACCOLTE

Chansons populaires

Trois Chansons populaires (1883):

46.1. *Mignonne*

47.2. *Les Trois Pages*

48.3. *La Princesse*

49. *La Tourterelle* (1882).

50. *La Rendez-vous* (1884).

Les Sept Ivresses (1882). Dedicato a A. Talazac:

51.1. *L'Amour*

52.2. *Le Vin*

53.3 *La Gloire*

54.4. *La Haine*

55.5 *La Rêve*

56.6 *Le Désir*

57.7 *L'Or*

Serenate

58.1. *Sérénade printanière* (1883).

59.2. *Sérénade d'été* (1883).

60.3. *Sérénade d'automne* (1884).

61.4. *Sérénade d'hiver* (1884).

62.5. *Sérénade de toujours* (1884).

Le Chant de la Kitharède (1888)

63. *Kypris* (berceuse).

64. *Erotylon (Beau batelier de Mithylène)*.

65. *Thrinôdia*.

Contes de fées

66.1. *Chanson de l'Oiseau bleu* (1892).

67.2. *La Lampe merveilleuse* (1892).

68.3. *La Belle du roi* (1892).

4. *La Princesse des neiges* (vedi n. 45)

69.5. *Les Trois Serpentes*. Dedicato a Mme G. de Milhau(1893).

70.6. *Le Chevalier belle étoile* (1893).

71.7. *La Chatte blanche*. Dedicato a Mme Ch. Dettelbach (1893).

72.8. *La Source enchantée* (1884).

73.9. *La Belle aux cheveux d'or* (1896/7).

74.10. *Le Voix du rêve* (1897).

Contes divins

75.1. *L'Aubépine de Saint Patrick*. Dedicato a Mary Kelly (1892).

76.2. *Les Lys bleus*. Dedicato a Mary Kelly (1892).

77.3. *Le Chemin du ciel* (1893).

78.4. *La Belle Madeleine*. Dedicato a Mary Kelly (1893).

79.5. *La Légende de Saint Amour*. Dedicato a Mary Kelly (1893).

80.6. *Les Moutons des anges* (1895).

Paysages d'amour (1898)

- 81.1. *Dans les boutons d'or* (1899).
- 82.2. *Sous les orangers* (1899).
- 83.3. *Au bois dormant* (1899).
- 84.4. *Parmi les meules* (1899).

Les Heures

- 85.1. *L'Heure rose* (1899).
- 86.2. *L'Heure d'or* (1900).
- 87.3. *L'Heure pourpre* (1900).
- 88.4. *L'Heure d'azur* (1900).

5.2 MÉLODIES E CHANSONS ISOLATE

- 89. *La Chanson de chamelier* (1895 ca.), parole di Louis de Lyvron. Comparsa sotto lo pseud. di Hermann Zenta, Legouis, s.d. (205). Sotto il nome d'Augusta Holmès: Choudens, 1878 (4567) e L. Grus, 1892 (4645). Trascritta per violoncello e piano da D. Mohr, L. Grus, 1899.
- 90. *Le Retour* (1867/8).
- 91. *Coucher de Soleil* (1869?).
- 92. *La Chanson du page* (1869).
- 93. *Nox amor* (stesso periodo).
- 94. *Nox silentium* (stesso periodo).
- 95. *Chant du cavalier*, parole di Louis de Lyvron, (stesso periodo).
- 96. *La Sirène* (stesso periodo).
- 97. *Air indien* (stesso periodo).
- 98. *Le Lac de sang* (stesso periodo). Dedicata a Henri Cazalis.
- 99. *Invocation* (stesso periodo).
- 100. *Le Pays de rêves* (stesso periodo).
- 101. *Hymne au soleil* (1870 ca.). Dedicata a Henri Regnault.
- 102. *Rondel*, di François Villon, (stesso periodo). Dedicata a Geneviève Bréton.
- 103. *Dieu sauve la France*, inno nazionale (autunno 1870).
- 104. *Vengeance* (dicembre 1870). Dedicata a Jules Lefort.
- 105. *La Chanson de Jean Prouvaire*, poesia di Victor Hugo (*Les Misérables*). Dedicata a Olga Klosé (1872).
- 106. *Aux heureux* (1882).
- 107. *L'Amour qui chante* (1882). Dedicata a A. Talazac.
- 108. *Noël, chanson popolare* (1884).
- 109. *Hymne à Eros* (1886). Dedicata a Louise Abbéma.
- 110. *Souvenir (Rêves parisiens)*, (1886). Dedicata a Eugène Cougoul.
- 111. *Le Brick l'Espérance* (1886). Dedicata a F. Labadie-Schaique.
- 112. *La Réponse d'Eros* (1886).
- 113. *Chanson catalane* (1886).
- 114. *En chemin* (1886). Dedicata a Eugène Cougoul.
- 115. *Le Clairon fleuri* (1887).
- 116. *Fleur de neige, chanson popolare* (1887).
- 117. *L'Opprimé (ou «A celle que j'aime»)* (1887).
- 118. *Chanson lointaine* (stessa epoca, non precisata). Dedicata a Clara Cadiot.
- 119. *Les Griffes d'or* (1889). Dedicata a Mme Edouard Colonne.
- 120. *La Princesse sans cœur* (1889).
- 121. *Les Deux Enfants de rois* (1890).

122. *Dans un parc abandonné* (1890). Dedicata a Camille Renault des Graviers.
123. *La Chanson des gars d'Irlande* (1891).
124. *Ne nous oubliez pas* (1891).
125. *Journée fleurie (rêves parisiens)*, (1891).
126. *La Guerrière*, ballata eroica, (1891).
127. *Tireli! chanson popolare* (1891). Dedicata a Mme Edouard Colonne.
128. *La Barque des amours* (1891).
129. *La Prière au drapeau* (1891).
130. *Marche Gauloise* (1892).
131. *Garci Perez*, ballata eroica, (1892). Dedicata a Maria Huet.
132. *Evocation d'amour* (1892). Dedicata a Madeleine Lemaire.
133. *Berceuse* (1892).
134. *Le Retour du paladin* (1892). Dedicata a Auguste Dubulle.
135. *Soir d'hiver* (1892). Dedicata a Eugène Cougoul.
136. *Viens* (1892). Dedicata a Isidore de Lara.
137. *Toujours elle!* (1892).
138. *Le Chant de l'ange Israfil* (1892). Dedicato a Suzette Lemaire.
139. *Au jardin des dieux* (1892).
140. *Plus loin!* (1892). Dedicata a Manoël de Granfort.
141. *Te souvient-il?* (1892).
142. *Nocturne* (1893).
143. *Chanson persane*, da Hafèz, (1893). Dedicata a Eugène Cougoul.
144. *Rêverie* (1893).
145. *L'Eternelle Idole* (1893). Dedicata a Auguste Rodin.
146. *Hymne à Vénus* (1892/3).
147. *Les Exilés* (1893).
148. *Fleurs des champs* (1894). Dedicata a Edouard Roubourdin.
149. *Les Lavandières, chanson popolare*, (1894).
150. *A Trianon* (1896).
151. *L'Appel du printemps* (1896).
152. *Noël d'Irlande* (1896).
153. *L'Etoile du matin* (1897). Dedicata a Meyrienne Héglon.
154. *Le Prince aux mugets* (1897).
155. *Aubade Habanera* (1898).
156. *Le Chevalier au lion* (1898). Dedicata a Paul Déroulède.
157. *Hymne à Séléné* (1899).
158. *Le Ruban rose* (1899).
159. *La Bergère* (1899).
160. *Les Cerises* (1899). Dedicata a Angèle Villefroy.
161. *C'est un oiseau du bois sauvage* (1899).
162. *Ogier le Danois* (1900). Dedicata a Paul Déroulède.
163. *Barcarolle* (1900).
164. *Violon d'amour* (1900).
165. *Prière* (1900).
166. *Rosa benedicta* (1901).
167. *Au pays* (1901). Dedicata a Felix Vieuille.
168. *Les Chivaliers du ciel* (1901). Dedicata a Mme de Trédern.
169. *Message d'amour* (1902). Dedicata a Georges Mauguière.
170. *Ton nom* (1901).
171. *Le Château du rêve* (1902). Dedicata a Marie Huet.

172. *Charmes du jour*, serenata moresca, (1902). Dedicata a Antoine Alvarez.
173. *Au-delà* (1902). Dedicata a Raymond Chanoine d'Avranches.
174. *Dans mon cœur* (1902).
175. *Le Fil des cœurs* (1902).
176. *Les Trois Petits Gars* (20 gennaio 1903). Questa *mélodie*, l'ultima opera di Augusta Holmès scritta una settimana prima della sua morte, è rimasta inedita.

*Gérard Gefen, *op. cit.*, p. 251-263; altre notizie e possibilità di visionare gli spartiti e i testi musicali anche su richiesta, in BnF Data, all'indirizzo <https://data.bnf.fr/documents-by-rdt/12463244/tum/page1>.

BIBLIOGRAFIA *

Riferimenti bibliografici

Al-kazraji Hussein Talal Mohamed, *L'Orientalismo tra vocazione imperialista, suggestioni esotiche e omoerotiche. Le rappresentazioni storiche del passaggio tra l'epoca omayyade e abbaside*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2015.

Asgari F., *Il profilo dell'amante nei due Canzonieri di Petrarca e Hâfez di Shiraz*, in «Altritaliani.net» del 4 dicembre 2015.

Bettoni W., *Arnold Schönberg, gli anni della crisi e l'impossibilità di una musica "socialista"* in «Quinte Parallele», 2017.

Boisvert M., *La bohème au salon: les représentations du salon de Nina de Villard*, in Pascal Brissette, Anthony Glinoe, *Bohème sans frontière*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010, Chapitre XII.

Bortolotto M., *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Adelphi, 1992.

Brahimi D., *Théophile et Judith vont en Orient*, La Boîte à Documents, Paris, 1990.

Cellini B., *La Vita*, Einaudi, Torino, 1973.

Coppo E., *Alle origini del vers libre: il caso Marie Krysinska* in «Studi Francesi», n. 189 (Anno LXIII, Fascicolo III), 2019.

Danclos A., *La vie de Judith Gautier: égérie de Victor Hugo et de Richard Wagner*, Editions Fernand Lanore, 1996.

De Chirico T., *Agopuntura e Omeopatia: Complementarietà o Antitesi*, ed. Mnamon, Milano, 2016.

De Chirico T., *I Giganti della Medicina Naturale. Vita e Opere dei Maestri*, ed. Mnamon, Milano, 2017.

de La Montagne D.H., *Théophile Gautier, sa famille et la musique*, in «MUSICA ET MEMORIA».

de Saint-Léger M.-P., *Pierre Loti l'insaisissable*, L'Harmattan, 1996.

Deschamps É., *Oeuvres complètes de Emile Deschamps: Poésie*, Volume 2, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur.

Dubesset M., Launay F., *Les compositrices en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2006 in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», n. 25, 2007.

Eberhardt I., *Nel Paese delle Sabbie*, nell'ediz. curata da Olimpia Antoninetti, Ibis Edizioni, Milano, 1998.

Figes O., *Gli Europei. Tre vite cosmopolite e la costruzione della cultura europea nel XIX secolo*, Mondadori, Milano, 2019.

France A., *Un crime littéraire. L'affaire Chambige*, in «Le Temps - Vie littéraire», 11 novembre 1888.

Gancitano M., La Torre A., Pancheri L., *Le vivandiere degli Zuavi francesi: eroine dimenticate*, in «Italian Journal of Nursing».

Gautier T., *Mademoiselle de Maupin*, R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., Milano, 1995.

* Per tutti i siti internet indicati nelle note, la data di ultimo accesso è gennaio 2023

- Gaudichon B., Prevost-Bault M.-P., *La maison de Pierre Loti à Rochefort. Le Livre du goût 'fin de siècle' in Maison d'auteurs*, in «Monuments historiques», n.156, 1988.
- Gautier T., *Passeggiata*, in G. Guadalupi (a cura di), *Orienti. Viaggiatori scrittori dell'Ottocento*, Feltrinelli, Milano, 1989.
- Gautier T., *Voyage en Espagne*, Charpentier, 1859.
- Gefen G., *Augusta Holmès l'outrancière*, Paris, Belfond, 1986.
- Ghiglione M., *Musica, Pace e ... Fame. Composizioni dimenticate fra Otto e Novecento* in «New Magazine Imperia», n. 2, marzo/aprile 2010.
- Giani R., *I grandi letterati contemporanei: i Goncourt*, in «Emporio», a. 1896, n.1, gennaio.
- Girardi M., *Esotismo e realismo nell'opera lirica francese del Romanticismo* in Teatro Regio Città di Parma. Stagione Lirica 1986-87, a cura di Claudio Del Monte e Vincenzo Segreto, Editrice Frafiche STEP Cooperativa, Parma, 1986, ess. mus. («Quaderni del Teatro regio, 18»).
- Girardi M., *Esotismo musicale: esempi da Iris*, nell'ambito del programma d'esame di Drammaturgia musicale, *L'esotismo nel teatro musicale europeo, fra 1850 e 1930*, a.a. 2010-2011, Università di Pavia.
- Hamon P., *Expositions, littérature et architecture au XIXème siècle*, Librairie José Corti, Parigi, 1989, ed. it. (a cura di) M. Giuffredi, *Esposizioni, letteratura e architettura nel XIX secolo*, 1995.
- Hesselbrock-Handley J., *Musical women: a subject worthy of study*, West Texas A&M University Canyon, Texas, May 2021.
- Holmès Rollo Myers, *Augusta Holmès: a meteoric career*, in «The Musical Quarterly», Vol. LIII, n. 3, Luglio 1967.
- Irwin R., *La favolosa storia delle Mille e una notte*, Donzelli Editore, 2004.
- Izquierdo P., *Femmes poètes de la Belle Époque et formes musicales*, in «Le Pan poétique des muses| International Review of Poetry Between Theories & Practices: "Poetry, Dance & Gender"», n. 1, Primavera 2012.
- Jonnes J., *Storia della Tour Eiffel*, Donzelli Editore, Roma, 2011.
- Lanceron E., *Catulle Mendès l'homme-orchestre*. Littératures. Université de Bretagne occidentale, Brest, 2020.
- Lesegreta C., *Les étés littéraires. Les étés de Judith Gautier à Dinard* in «La Croix» del 28 luglio 2017.
- Loti P., *La Maison de Loti ou le port immobile*, La Nompaille, Parigi, 1989.
- Lumbroso A., *La flotta imperiale giapponese*, in «Lega navale», Anno VIII - n. 18, Seconda Quidicina di Settembre 1912.
- Marcotti G., *Il Montenegro e le sue donne*, Fratelli Treves, Milano, 1896.
- Marino I., *Esotismo. Architettura e arti decorative nelle Esposizioni Universali 1851-1900*, Altralinea, 2016.
- Marino I., *Le Esposizioni Universali dal 1851 al 1900. Fortuna critica*, Parte I, in «Fermata Spettacolo», 11 Marzo 2014.

- McCann Karen J.-H., *Cécile Chaminade: A Composer at Work*, B.Mus., The University of British Columbia, Vancouver, Canada, 1999.
- Mendès C., *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, A. Brancart, 1884.
- Mendès C., *Œuvres*, sous la direction de Jean-Pierre Sàidah, tome XIV (*Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900, Dictionnaire des principaux poètes français du XIXe siècle*), édition critique par Ida Merello, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Mendès C., *Richard Wagner*, Charpentier et Cie, Éditeurs, Paris, 1886.
- Merello I., *Due romanzi all'ombra del Parnasse: "Le Dragon impérial" e "Iskender" de Judith Gautier* su «Studi francesi», XXXV, 1991.
- Merello I., *L'Ottocento in Storia europea della letteratura francese, I. Il Romanticismo: le origini* a cura di Lionello Sozzi, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2013.
- Merello I., *L'Ottocento in Storia europea della letteratura francese II. Dal Settecento all'età contemporanea* a cura di Lionello Sozzi, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2013.
- Merello I., *La nascita del verso libero*, in «Studi francesi» n°138, anno XLVI, III, sett-dic-2002.
- Merello I., *Judith Gautier*, sous la direction d'Y. Leclerc et M. Lavaud in «Studi francesi», n° 193, anno LXV, I, 1 luglio 2021.
- Moore G., *Memoirs of My Dead Life*, D. Appleton and Company, New York, 1914.
- Mori G., *Impressionismo, Van Gogh e il Giappone* in «Art e Dossier», Dossier n.149, Ottobre 1999.
- Navarrini L. e Vannoni A., *L'œuvre de Dante Alighieri comme source d'inspiration pour Augusta Holmès et Franz Liszt*, in «Studia Musicologica», Vol. 54, No. 4, 2013.
- Navarrini, L. e Vannoni A., *L'œuvre de Dante Alighieri Comme Source d'inspiration Pour Augusta Holmès et Franz Liszt* in «Studia Musicologica», vol. 54, n. 4, 2013, pp. 397-415, reperibile all'indirizzo <http://www.jstor.org/stable/43289735>.
- Olivier B., *Les Mélodies d'Augusta Holmès*, Actes Sud. 2003.
- Ory P., *L'expo universelle*, Bruxelles, Editions Complexe, 1989.
- Parakilas J., *The Soldier and the Exotic: Operatic Variations on a Theme of Racial Encounter*, Part II in «Opera Quarterly» (10, 3) 1994.
- Pasler J., *The Ironies of Gender, or Virility and Politics in the Music of Augusta Holmès* in «Women and Music: A Journal of Gender and Culture», vol. 2, 1998.
- Pendle K. e Boyd M., *Women in Music: A Research and Information Guide*, Taylor & Francis Ltd, 2015.
- Perrino P., *Gauguin e l'esotismo nella cultura di fine Ottocento*, in «RestaurArs».
- Pichard du Page R., *Une Musicienne Versaillaise: Augusta Holmès*, extrait de la «Revue de l'Histoire de Versailles et de Seine-et-Oise», 22° Année, 1920.
- Portoghesi P., (*Architettura nei paesi islamici. Seconda mostra internazionale di architettura*, Electa Editrice, Milano, 1982.
- Pougin A., *Augusta Holmès est-elle la fille d'Alfred de Vigny?* In «L'intermédiaire des chercheurs et des curieux», 1 gennaio 1920.

- Ravanini R., *La Ricezione delle Stampe Giapponesi nell'Occidente Moderno e Contemporaneo*, Università Ca' Foscari, Venezia, 2013.
- Rockwood Rebecca L., *Les Argonautes and La Montagne Noire*, Rice University, Houston, Texas, 2002.
- Rolland R., (*Musiciens d'aujourd'hui*, Librairie Hachette, Parigi, 1903.
- Roseanne E., *Kydd, Feminist music criticism: derivations and directions*, McMaster University, 1992.
- Roussel A., *Leur Religion* in «L'Universe», 13 settembre 1889.
- Schonberg, H. C., *Il colosso tedesco: Richard Wagner in I grandi musicisti*, traduz. it. di Vittorio Di Giuro, Mondadori, 1972.
- Scognamiglio F., *Alcuni aspetti compositivi de "L'organiste" e dei "Trois chorals" di César Franck*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2010.
- Simonelli M., *Hafèz - Ascolta, o cuore dalle facili illusioni* in «Absolute Poetry 2.0» del 5 dicembre 2009.
- Siti W., *Quel neo dell'amato di Hafèz porta a Dio* in «La Repubblica» del 20 luglio 2014.
- Soldi M., *Esporre il femminile. L'Esposizione Beatrice (Firenze, 1890)* in «Ricerche di S/Confine», vol. VI, n.1, 2015, pag.29, reperibile all'indirizzo <https://www.ricerchedisconfine.info/VI-1/sconfineVI-1.pdf>.
- Tenderini M., *Isabelle Eberhardt* in «Enciclopedia delle donne».
- Teppe J., *Alfred de Vigny et ses amantes*, Editions Belleville, Paris, 2020.
- Theeman N.S., *The Life and Songs of Augusta Holmes*, University of Maryland, 1983.
- Thoré-Burger T., *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, Renouard, Parigi, 1865.
- Triaire S. e Brunet F., *Aspects de la critique musicale au xixe siècle* in «Presses universitaires de la Méditerranée», Collection des littératures.
- Wenderoth V., *The making of Exoticism in French Operas of 1890s*, tesi di Dottorato in Musicologia, University of Hawai'i at Mānoa, 2004.
- Women & Music: a history*, Edited by Karin Pendle, Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- Żywczak J., *Le relazioni italo-francesi dal 1870 fino alla Triplice Alleanza* in «Acta Politica Polonica» n. 1/2016 (35), Uniwersytet Szczeciński, Katedra Filologii Romańskiej | www.wnus.edu.pl/ap | DOI: 10.18276/ap.2016.35-01 | 5-20.

Giornali, riviste e altre risorse in rete

«Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical», in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

«Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical» reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

«Art e Dossier».

«Enciclopedia delle donne» reperibile all'indirizzo <http://www.enciclopediadelledonne.it/>.

«Finestre sull'Arte, Arte antica e contemporanea» reperibile all'indirizzo <https://www.finestresullarte.info/arte-base/il-simbolismo-otto-novecento-sviluppi-temi-stili>.

«Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique» reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

«Interlude», 2011, reperibile all'indirizzo <https://interlude.hk/quintet-of-discontent/>.

«Italian Journal of Nursing» reperibile all'indirizzo <https://italianjournalofnursing.it>.

«Journal Officiel» reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

«L'Universe» reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

«La Croix» reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

«La Presse» reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

«Le Ménestrel: journal de musique», n. 24 del 10 maggio 1868, p. 190 (articolo di Oscar Comettant), in BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344939836/date&rk=21459;2>.

«Le Moniteur universel» reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

«Le Patriote de la Vendée: Journal politique, agricole et commercial» in BnF, reperibili all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

«Le Progrès artistique: journal des artistes musiciens instrumentistes et choristes : paraissant le jeudi» reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

«Le Rappel» reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

«Le Temps» reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

«New Magazine Imperia».

«Quinte Parallele» reperibile all'indirizzo <https://www.quinteparallele.net>.

«Revue illustrée», reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>.

«The LiederNet Archive» reperibile all'indirizzo <https://www.lieder.net>.

«The New York Times», n. 3 del 1903, reperibile all'indirizzo <https://www.nytimes.com/1903/11/09/archives/edouard-colonne-arrives-is-the-french-orchestra-conductors-second.html>.

BnF Gallica, reperibile all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr>.

Dictionary of Irish Biography, risorsa reperibile all'indirizzo web <https://www.dib.ie/>.

Diniejko A., A Brief Overview of George Moore's Writing, in «The Victorian Web Home» reperibile all'indirizzo <https://victorianweb.org/authors/mooreg/1.html>.

Dizionario di biografia irlandese, risorsa reperibile all'indirizzo <https://www.dib.ie/biography/holmes-augusta-mary-anne-a4065>.

Orchestra Virtuale del Flaminio reperibile all'indirizzo <https://www.flaminioonline.it>.

Palazzetto Bru Zane, 2011, reperibile all'indirizzo <https://bru-zane.com>.

RIFERIMENTI ICONOGRAFICI

1. Henri Brauer, *Ritratto di Augusta Holmès* (incisione per *l'Album Mariani*, Edizioni Ernest Flammarion, 1894, vol. 1). Fonte: Wikipédia - L'encyclopédie libre.
2. La recensione su «Le Ménestrel» al concerto del 2 maggio 1868 nel Grande Teatro di Versailles con l'esordio di Augusta Holmès. Fonte: BnF Gallica.
3. Auguste Renoir, *Les Filles de Catulle Mendès* (olio su tela, 1888). Fonte: Wikipédia - L'encyclopédie libre.
4. Catulle Mèndes nel 1865. Fonte: Wikimedia Commons.
5. John Singer Sargent, *Judith Gautier* (olio su tela, 1885). Fonte: Wikipédia - L'encyclopédie libre.
6. Louis de Lyvron, *Haïcks et burnous : chants arabes* (frontespizio dell'edizione del 1865). Fonte: BnF Gallica.
7. Pierre Loti nella Sala turca della sua abitazione. Fonte: Radio France – France Culture.
8. Édouard Manet, *George Moore* (pastello su tela, 1879). Fonte: Wikipedia - The free encyclopedia.
9. L'ammirazione di Camille Saint-Saëns per Augusta nella recensione all'*Ode Triomphale* su «Le Rappel» del 23 settembre 1889. Fonte: BnF Gallica.
10. Camille Saint-Saëns. Fonte: Gramophone – The world's best classical music reviews.
11. César Franck alla consolle dell'organo della basilica di Saint-Clotilde, Parigi, 1885. Fonte: Wikipedia - L'enciclopedia libera.
12. Félicien David. Fonte: Wikipedia - L'enciclopedia libera.
13. Ary Sheffer, *Ritratto di Pauline Viardot* (olio su tela, ca. 1841). Fonte: pixel.com
14. Sala detta "La Moschea" della casa di Pierre Loti. Fonte: Wikipédia - L'encyclopédie libre.
15. Henri Regnault, *Thétis apporte à Achille les armes forgées par Vulcain* (olio su tela, 1866). Fonte: Wikipédia - L'encyclopédie libre.
16. Expo' 1867 a Parigi - veduta d'insieme. Fonte: Le Cnum – Conservatoire numérique des Arts et Métiers.
17. Expo' 1867 a Parigi – Isidore Leroy, *Décor Alhambra à la mécanique*: l'architettura dell'Alhambra utile per decorazione meccanica di carte da parati. Fonte: Ilde Marino, *Esotismo. Architettura e arti decorative nelle Esposizioni Universali 1851-1900*, Altralinea, 2016.
18. Expo' 1867 a Parigi – H. Lachapelle e Ch. Glover, *Château d'eau*. Fonte: Ilde Marino, *op.cit.*
19. Expo' 1867 a Parigi – L. Parvillée, Interno della Moschea Verde di Bursa. Fonte: Ilde Marino, *op.cit.*
20. Expo' 1867 a Parigi - L. Parvillée, Moschea Verde di Bursa. Fonte: Ilde Marino, *op.cit.*
21. Expo' 1867 a Parigi - Interno del Tempio egiziano. Fonte: Ilde Marino, *op.cit.*
22. Expo' 1867 a Parigi – C. von Diebitsch, Il Chiosco orientale, acquistato dal re Ludwlg II di Baviera per il parco del castello di Linderhof. Fonte: Ilde Marino, *op.cit.*

23. Expo' 1889 a Parigi – Panoramica dei palazzi del Champ de Mars. Fonte: Le Cnum – Conservatoire numérique des Arts et Méstiere.
24. Expo' 1889 a Parigi – Palazzo delle Industrie varie: cupola centrale. Fonte: *Ibid.*
25. Expo' 1900 a Parigi – Palazzo dell'Algeria. Fonte: *Ibid.*
26. Expo' 1900 a Parigi - Palazzo delle attrazioni algerine. Fonte: *Ibid.*
27. Expo' 1900 a Parigi - Rue du Vieil Alger. Fonte: *Ibid.*
28. Isabelle Eberhardt. Fonte: Wikipedia - L'enciclopedia libera.
29. Un battaglione di Zuavi combattè e sopravvisse alla disfatta francese della battaglia di Sedan del 1870. Fonte: alamy.it
30. Vivandiere degli Zuavi francesi. Fonte: IJN – italian journal of nursing
31. Copertina dello spartito de *La Chanson de Chamelier* di Augusta Holmès. Fonte: BnF Gallica.
32. Mlle Torri (Una Almée) e M. Alvarez (Mirko) - Scena del IV atto de *La Montagne Noire*. Fonte: Wikipédia - L'encyclopédie libre.
33. Lucienne Bréval nel ruolo di Yamina ne *La Montagne Noire*. Fonte: *Ibid.*