

METICCI ALL'OPERA

PIERFRANCO MOLITERNI
(Università di Bari)

Abstract

The long history of European music has been influenced since the eighteenth century by hybrid musical productions, such as, for example, Mozart's Zauberflöte and Rameau's Indes Galantes. But the appearance on stage of the mestizo character is more typical of Italian Romanticism, as it is shown in Verdi's La forza del destino for Piave's libretto, based on Saavedra's Don Alvaro. The musical métissage in the operatic tradition had its zenith at the end of the nineteenth century, with Carlo Gomes' Guarany and Cornaro's La creola, both being a triumph of colonial dreams and prejudices.

Le cesure epocali sono chiaramente individuabili nella storia del teatro musicale, genere che vive di un proprio statuto autonomo in quanto traduzione 'spettacolare' del linguaggio dei suoni che si fa rappresentazione e giunge a esiti diversi a seconda del tempo storico. A ben vedere, o meglio, a saper bene ascoltare, il plurisecolare sviluppo della musica eurocentrica si è affermato secondo complesse forme di confini estetici, storici, culturali e strutturali che mutano e si spostano di continuo sino ai limiti estremi della percezione acustica. Storia di frontiere assai mutabili, spinte alla ricerca (non tanto paradossale) del limite ultimo uditivo che conduce alla negazione della stessa entità fisica del suono, così come ebbe a dimostrare, e non solo provocatoriamente, il cageano *Silence*¹, ovvero come suggerì il

¹ John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, 1961 (trad. it. *Silenzio*, Feltrinelli, Milano 1971); utili sono anche le pagine sull'argomento di Giampiero Cane, *Monkage*, Clueb, Bologna, 1971.

Kubrick delle ultime sequenze di *2001: A Space Odyssey* quando il non-suono delle immense profondità del cosmo che tutto avvolge e comprende in sé, si palesa ai sensi dello spettatore di oggi attraverso le misteriose immagini del monolito spaziale e nel feto primordiale, eterno ritorno nicciano.

Ma a questo punto, la cosiddetta rivoluzione musicale cageana merita un breve cenno in riferimento al problema del suo porsi come discontinuità di suoni mai messi in relazione tra di loro, e del loro irrompere nel presente quando ogni suono è sorpresa che esiste in sé e per sé e che si dà dunque senza preavviso, senza pre-annuncio. Da qui scaturiscono le ben note ascendenze orientali del pensiero cageano così profondamente contemplativo (e pertanto antidialettico, antieuropeo) perché fondato sulla filosofia e sulla pratica zen, un'esperienza basata su un altro caso di forme di coscienza storico-estetiche che definiamo, senza timore, 'frontaliere' perché nascono nei collegi e nelle scuole di Performing Arts californiani per rivolgersi all'oriente buddhista inteso come fonte inesauribile di *Imaginary Landscapes*. Grazie a loro, a questi paesaggi immaginari, l'opera d'arte (?) diventa una sorta di rete da pesca per catturare eventi sonori contingenti e quanto mai variegati in cui il suono, semplicemente, ri-suona e scompare perché esso non ha alcun compito da svolgere, è sufficiente in se stesso, non lascia dietro alcun effetto pre-determinato. La musica cageana (se di musica si può ancora parlare) è dunque in origine silenzio totale, sta dunque al silenzio come la musica 'altra' sta invece *nel* suono da cui essa non può prescindere; ciò che Cage 'componere' nel gesto provocatorio dell'*alea* non è affatto *musiké*, non deriva cioè da operazioni pre-definite secondo lo schema messo in atto da un compositore 'colto' il quale, solitamente, mette in relazione altezze sonore diverse nell'atto stesso del *cum-ponere*, del mettere insieme, appunto, suoni di un tema, di una successione organizzata di suoni che ha un inizio e una fine, uno sviluppo e una serie di derivazioni. Simile procedimento creativo lo si ritrova, e non a caso, nella Neue Musik weberiana laddove l'atto compositivo si fonda sulla mera 'delibazione' di

singoli, isolati gruppi sonori, timbri, colori, cellule nella forma di rarefatti aforismi musicali che esprimono siderali *Klangfabermelodien*: melodie di timbri in grado di descrivere appena e grazie alla tecnica del puntillismo, la mera interruzione del silenzio, del *silente* spazio sonoro. Un *modus* compositivo che si muove orizzontalmente e verticalmente per brevi spazi temporali dell'ordine di alcuni minuti, come sanno dire le composizioni del discepolo di Schoenberg, quell'Anton Webern autore dal 1909 al 1914 di brani nella forma aforistica che segnano la storia del linguaggio musicale del '900 e oltre: *Tre piccoli pezzi per violoncello e pianoforte op. 11*, *Sei pezzi per orchestra op. 6*, *Quartetto op. 22* e *Concerto per 9 strumenti op. 24*.

Ma andiamo per ordine nel tentativo di delineare, se non altro, un quadro storico di riferimento che subitaneamente ci proietta alla Esposizione Universale parigina del 1889 quando Claude Debussy – per la prima volta e nella sede più prestigiosa dell'egemonia culturale eurocentrica – ebbe modo di conoscere timbri, strumenti, sonorità, andamenti musicali provenienti dal *gamelan* giavanese arrivato in Europa dalle lontane isole del Pacifico; in un momento così denso di suggestioni orientaleggianti si avviava il processo di allargamento della tonalità e di trasformazione della sintassi musicale, sistema che condurrà a risultati insospettabili i musicisti del futuro prossimo venturo ora incantati dal modo surreale del procedere esatonale della scala orientale da cui scaturivano suoni nuovi per quel tanto che ad essi serviva per rinnovare l'esanguine musica della old Europe. Fu quella un'esperienza epocale da cui l'inconfondibile stile debussiano si pone storicamente come parte del lungo cammino novecentesco per il rinnovamento del linguaggio musicale colto, poi sfociato, ancora in terra francese, nella musica di Olivier Messiaen degli anni Cinquanta del '900 con il suo *Réveil des oiseaux* che egli compone per cogliere il senso intimo della natura, direttamente dalla fonte primigenia del suono così come esso viene rappresentato dal canto degli uccelli. Messiaen mostrava un'altra via tutta affatto alternativa ai furori iconoclasti postweberniani grazie ad un itinerario *à rebours* in grado

di tornare indietro, appunto, alla stupefacente perché innocente fonte sonora del canto dei meravigliosi abitanti dei cieli: si superavano definitivamente i confini ultimi, le frontiere più invalicabili della musica degli uomini per tornare alla purezza del mondo sonoro ancestrale, alla Musica della Natura, fase estrema dell'eterno ritorno declinato dalla musica novecentesca che abbatteva scuole, stili, ideologie, credi estetici e ogni sorta di demarcazione. In una parola, una musica nuovissima capace di andare incontro all'in-udibile e di gettare ponti verso l'ultima frontiera, verso l'altrove, verso oltre ogni umano sentire².

Nell'intento dunque di abbozzare una lettura dei fenomeni musicali attraverso la transcodifica 'meticciana', è d'obbligo tenere la barra dritta sulla genesi dell'opera italiana del XVII secolo che si sviluppò grazie ad un sistema altamente professionalizzante e organizzato; sistema che da Haendel a Hasse, da Paisiello a Mozart sino al Meyerbeer de *L'Africana* (1865) affiancò alla conosciuta colonia europea di operisti emigrati, per lo più italiani, altri e non meno stimabili musicisti 'italianizzati': a tacer d'altri, si pensi al Gluck de *Le cinesi*, e allo stesso divino fanciullo di Salisburgo (*Die Entführung aus dem Serail*) i quali rappresentano due alti esempi della compenetrazione tra storie artistiche personali e culture di confine. Tanto spiega la emigrazione di *troupes* di attori-musici italiane alla volta della Parigi dei *Lumières* pronta ad accogliere l'*opera dei Buffi* che intona un testo davvero capitale come *La Serva Padrona* del napoletano Pergolesi; una Parigi massimamente intellettualizzata che accoglie quindi un altro esempio dell'inedito, del mai visto e udito e quindi dell'esotico-napoletano: elementi, prima ancora che musicali, antropologici che furono bellamente colti da

² Il riferimento alla musica *nature* di Messiaen ci invita ad accennare a processi simili quando, agli albori della civiltà musicale occidentale, accanto alla polifonia regolata all'interno della pratica ecclesiastica (il canto gregoriano) presero corpo forme profane legate alla lingua delle diversità della *musica practica*, la *Ars Nova* che si contrapponeva all'*Ars Antiqua*. Cfr. Nino Pirrotta, *Ars Nova e Stil Novo*, in Id., *Musica tra medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1991:67 e segg.

Rousseau nella *Lettre sur la musique française* in quanto specchio del remoto sentire naturale, valore perduto e sempre vagheggiato dalla civiltà musicale del suo tempo. Per Rousseau la lingua melodiosa, dolce, sonora dei *Bouffons* italiani sta alla base di un mondo sonoro che si risolve nel canto ipervocalico e pertanto sommamente melodioso, così che il rapporto con il primitivo e con il linguaggio delle origini viene inteso in quanto espressione del sentimento più che della fredda ragione, straordinario mezzo di recupero di valori di autenticità che albergano, essi soli, tra i popoli dell'*Italia felix*, in specie tra quelli che abitano il Meridione laddove scorrono le antiche propaggini e simiglianze del vicino Levante.

Spostandoci nel secondo '700, l'Oriente diventa valore altamente simbolico per la massoneria che individua là, in spazi e plaghe spesso solamente sognati, la sede della luce della *raison*. E non a caso dall'opera in musica di questa età si ergono imponenti figure di sovrani d'Oriente illuminati e dispensatori di saggezza e magnanimità; come è ne *Il ratto dal serraglio* di Mozart (1782) che ha in sé altre varianti al tema: la figura del pascià Selim che risolve nella conciliazione generale la tormentata storia d'amore di Konstanze e Belmonte; il personaggio di Osmin il turco, custode dell'harem del suo signore, che Mozart presenta musicalmente in scena con tonalità minori e con turbamenti di colore strumentale immaginati dalla musica come quelli in uso nei mitici paesi lontani. O infine, e sarebbe lapalissiano dirlo, come accade nel *Flauto Magico* quando tutta la favola in musica gira attorno alla misteriosa figura del gran sacerdote di Iside, Sarastro, in uno col suo contraltare, il personaggio non di meno misterioso qual è Monostatos troppo spesso dipinto come "figura delle pulsazioni immediate dell'eros, violento, tracotante e fanciullesco insieme, come i Satiri e i Sileni dei crateri e delle anfore dell'antica pittura vascolare attica del V e IV secolo [...] una sorta di don Giovanni degradato a fauno lascivo"³.

³ Così lo descrive Giovanni Carli Ballola, *Mozart*, Rusconi, Milano, 1990:754 e 758.

Sono dunque questi alcuni dei turbamenti musicali che circolavano ancor prima nella Europa della musica, sin da *Zoroastre* (1740) e *Indes galantes* di Rameau che sono del 1735; senza dimenticare le *turcherie* del Lully de *Il Borghese gentiluomo* (1670) tratteggiate da forti accentuazioni ritmiche con acciaccature e mordenti uniti al fragore percussivo, *alla maniera 'turca'*, con cui il musicista voleva richiamare il *sound* – diremmo noi oggi – delle bande di strumenti a fiati, degli ottoni e percussioni suonati dagli odiati nemici ai tempi di un rapporto di permanente belligeranza con l'Oriente nel confronto vissuto per la sopravvivenza delle rispettive civiltà. Non è affatto un caso che le *turcherie* musicali siano prodotte dalla frontiera di un impero asburgico che si trovò a contrastare le fasi della invasione ottomana lungo l'arco di due secoli. Le musiche 'turchesche' dei vari Speer, Dittersdorf, Gluck, Joseph e Michael Haydn – tutti compositori austriaci e musicisti di frontiera – sono il risultato di una realtà sonora testimoniata da contatti più o meno diretti con le torve e minacciose sonorità delle bande di fiati e percussioni dei giannizzeri capaci di terrorizzare gli eserciti cristiani sui campi di battaglia da Lipsia a Magdeburgo, da Mohács a Cipro a Vasvar secondo una ministoria musicale tutta particolare che principia dal 1500 con l'invasione turca dell'Europa, passa dalla conquista di Belgrado, Rodi e Tripoli da parte di Solimano I tra il 1520 e il 1566, dalla perdita da parte della Serenissima di Cipro nel 1570, dallo sterminio dei *moriscos* ordinata da Filippo II nel 1568, dalla battaglia di Lepanto nel 1571 all'assedio di Vienna del 1683, alla pace di Belgrado del 1739 quando i turchi si assicurano il controllo sul Mar Nero, sino a giungere al 1830 con l'avvio della conquista francese dell'Algeria.

Passando al versante artistico, si potrebbe da ciò dimostrare che parte dello sviluppo della musica legato al ruolo-guida assunto dalla tradizione strumentale nel corso del classicismo viennese dipese da una diffusa condizione di mescolanza di stili, idee, modi, maniere e manierismi in una coscienza collettiva della differenziazione antropologico-musicale molto acuta, cui non fu estranea una attenzione alla musica 'altra' che veniva dal vicino Oriente; laddove i

contatti col diverso, con l'estraneo, con lo straniero, sapevano di febbre conoscitiva d'alta intensità in quanto al commercio dei beni solitamente si accompagna il commercio delle idee quando la mobilità di cose e persone, ma anche dei modi del sentire e delle forme di coscienza, si rivela essere uno dei fattori di conoscenza dell'altro-dasé e ineludibile arricchimento⁴. E se ciò vale per gli aspetti della cultura in generale, vale ancor di più per la musica, arte predisposta agli incontri e alle sintesi in grazia della sua facoltà di percorrere senza ostacoli spazi immensi della vita vissuta e della memoria. Pensiamo allora a qualcuno degli esempi di questa sorta di colonna sonora meticcata che percorre, come rivolo carsico, una storia nella Storia, in lungo e in largo e per più secoli. Come accade nell'*Aroldo in Italia* di Berlioz (1834) ispirato al byroniano *Child Harold's Pilgrimage* grazie ad una musica che ci conduce verso terre ignote come il Sud dell'Italia di cui il musicista francese legge non certo il paesaggio ieratico della classicità della Magna Grecia, ma i ritmi della sfrenata gaiezza popolare, ritmi e intonazioni della tradizione meridionale: tutto fuorchè la calma piatta del tempio pitagorico che si erge sulla monotona piana dell'agro metapontino. Così risuona ancora assolutamente originale il movimento finale della *Sinfonia n.4 in la maggiore "Italiana"* di Felice Mendelssohn, scritta appena un anno prima, che va a concludersi con il *salterello* palese omaggio allo scattante ritmo della tarantella (forte suggestione propria del Grand Tour) che arriverà, quand'anche intesa come modello di musica italiana *tout court*, al Richard Strauss di *Aus Italien* che cita addirittura *Funiculi-Funiculà* dal richiamo smaccatamente turistico. Per non tacere del Massenet di *Scène napolitaines*, del Gustave Charpentier di *Impressions d'Italie* o del Bizet del poema sinfonico *Roma* che sta molto bene assieme al Ciaikovsky italiano un po' *pompier* della *tarantella* di *Capriccio italiano op. 45* (1880); senza meno dimenticare infine di accennare all'ambito sinfonico-

⁴ Cfr. Carlo Piccardi, *Ricerca dell'altrove*, in "Musica/Realtà", n.50, luglio 1996:77-95; il saggio di Piccardi si raccomanda per l'ampio quadro di riferimenti storici che egli riesce a mettere in campo con dovizia di argomentazioni.

cameristico che parte dai *Rondò all'ungarese* di Haydn, alle *Danze slave* di Brahms, alla *Sinfonia dal Nuovo Mondo* di Dvořák, a *Tzigane* di Maurice Ravel, alle *Danze Rumene* di Bartòk e alle *Danze di Galantha* di Zoltan Kodaly, sino a *Ofanim* di Berio ovvero ad alcuni quadri dei famosi suoi *Folk Songs*, che ci portano direttamente alla contemporaneità di *My Life in the Bush of Ghost* di Brian Eno e David Byrne, sino al *Tehillim* di Reich. Dunque, tale prospettiva di lettura dei fenomeni musicali transfrontalieri, interculturali sta alla base dei rapporti ancor oggi intercorrenti tra esperienze musicali esposte alla contaminazione, al meticcio delle forme moderne, modernissime, attuali, visto che gli innesti di diversità hanno cancellato il senso fascinoso perché misterioso della distanza alimentante l'attrazione per l'altrove durante la moda ottocentesca dell'esotismo. Del resto sarebbe del tutto agevole stilare una (incompleta) lista di compositori colti che sono stati coscienti precursori in grado di illustrare la consistenza di questo fenomeno (e tuttavia secondo una cadenza storica che ci fa ricadere in uno schema storiografico limitante la 'sacralità' dell'opera in quanto affatto astratta dal suo contesto). E così si potrebbe partire dal citato Debussy, attraverso Ravel, Falla, Stravinsky, Bartòk, Satie, Gershwin, Weill e gli stessi Messiaen e Cage; e poi Ligeti, Takemitsu, Maderna, Berio, Kagel, Zappa, Brian Eno, Snitke, Arvo Pärt, tal che con almeno parte della loro produzione si potrebbe disegnare una mappa conoscitiva in cui combinazioni e interazione di lingue, materiali, codici "risulta essere una costante abituale, addirittura una forma mentis che accomuna pratiche e competenze musicali lontanissime fra loro che sfociano in esiti sonori che non potrebbero essere più diversi [...] sarebbe forse più saggio affermare che non esiste quasi autore di questo secolo che sia passato indenne dalla tentazione di introdurre nel proprio linguaggio elementi di importazione"⁵. Per non tacere del composito mondo della *popular*

⁵ Giordano Montecchi, *Contaminazione o nuova acculturazione? Lingue e tecnologie musicali nell'epoca del post*, in (a cura di) Carlo de Incontrera, *La musica e le sue metamorfosi*, Teatro Comunale di Monfalcone, Trieste, 1997:39; questo saggio mutua

music in cui più sfuggenti si fanno i contorni identificativi forniti da una supposta tabella estetica che, in verità, fa fatica a rendere ragione di musiche che possiedono molte paternità e che vivono in quanto amalgama testuale e sonoro assai stratificato e denso. Si pensi a proposito a due soli protagonisti storici di questo *modus compositivo* che fa della ‘contaminazione meticcata’, del cross-over tra generi e modi, una carta di identità sempre riconoscibile: Frank Zappa e Steve Reich. Il primo si afferma proprio in virtù di uno stile che sta all’incrocio di due universi linguistici e culturali che solitamente vivono agli antipodi, se non proprio collidono fra loro, e finiscono col somigliare a quella ‘coalizione di culture’ di cui parlava Lévi-Strauss: la musica d’ispirazione europea colta e la musica *popular* angloamericana. Il secondo esordisce nel 1970 con una dichiarazione programmatica che potremmo citare a mo’ di epigrafe di una piccola storia delle contaminazioni in musica: “[...] sarà la musica non occidentale in generale e in particolare le musiche africane, indonesiane e indiane a fornire nuovi modelli strutturali ai musicisti occidentali. Ma esse non costituiranno tanto dei nuovi modelli sonori (il vecchio fantasma dell’esotismo!). Bisogna sperare piuttosto che coloro di noi che si innamorano dei suoni prodotti da queste musiche imparino semplicemente a eseguirli”⁶. Noi infatti sappiamo ascoltare l’oggi, il presente, quando con la contemplazione senza tempo indotta dalla *minimal music* o con la pulsazione di modelli ritmici afroamericani assunti nel *jazz*, viviamo una trasversalità che abolisce la gerarchia tra indigeno e allogeno, tra colto e extracolto, tra gradi diversi di identità. Tutto dunque si sfuma, si contamina, si scontorna, si mischia, si fa più evanescente, forse si fa più mobile. Senza meno diventa pulsante, presente, vivo e vitale e il sapere musicale eurocolto non è più il centro di niente.

spunti interessanti da un testo forse ancora poco valorizzato: cfr. Armando Gentilucci, *Oltre l’avanguardia. Un invito al molteplice*, Discanto, Firenze-Fiesole, 1979.

⁶ Steve Reich, *Writings about Music*, Halifax, s.e., 1974; cito dall’edizione francese, *Écrits et entretiens sur la musique*, Ch.Bourgeois, Paris, 1981:49.

Ovviamente, e per fornire qui un quadro storico più preciso, bisogna dire che la forma d'elezione della *Grosse Musik* non disdegnò affatto una sia pur episodica frequentazione con la contaminazione declinata nelle forme più varie; così che personaggi, protagonisti e comprimari, figure e figurine del mondo dell'opera ottocentesca si possono cavar fuori da un brogliaccio di appunti che illustra come il melodramma romantico e poi tardoromantico seppe intercettare un comune modo del sentire senza mai scimmiettare la musica 'altra', la musica degli indigeni africani come quella degli indiani o degli amerindi, a dimostrazione di una egemonia che si autostimava assoluta e definitiva sul piano della storia e del costume. Bisognerà aspettare infatti il Claude Lévi-Strauss autore di un testo memorabile di antropologia culturale come *Le cru et le cuit* (1964) che ridisegna la mappa della musica dell'Occidente evoluto al fine di reinterpretare il *Ring* wagneriano secondo una mitopoiesi di insospettata identità tra miti nibelungici e miti degli indios Guaycuru⁷. Sfogliando poi il brogliaccio di titoli e di memorie su tale tema e sulle sue variazioni, ci accorgiamo che una parte non secondaria del teatro in musica europeo si cimentò col 'diverso' orientale. A cominciare dal già citato *Ratto dal Serraglio* per arrivare al *Maometto II*, all'*Assedio di Corinto*, al *Turco in Italia* e all'*Otello* di Rossini; e in età del primo romanticismo, agli sconosciuti *Folco d'Arles*, *Seudan di Bari* e *Rabagas* di Nicola De Giosa, passando dalla *Gemma di Vergy* del suo maestro Donizetti e poi dalla *Forza del destino* in cui don Alvaro – un vero e proprio meticcio figlio peccaminoso di una principessa Inca e di un *conquistador* spagnolo – si staglia sulla scena come uno dei massimi esempi di siffatta trans-figurazione in chiave melodrammatica. Basterebbe infatti leggere i versi di Piave con

⁷ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques I. Le cru et le cuit*, Librairie Plon, Paris 1964, (trad. it a cura di A. Bonomi, *Il crudo e il cotto*, Mondadori, Milano 1966); a questa sorta di testo sacro dell'antropologia strutturale fa da pendant musicale a quello di Ian Fenlon, *Contributo a Antropologia della musica e ricerca storica*, in AA.VV., *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Il Mulino, Bologna, 1993, cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

l'attacco dell'aria che Verdi affida all'eroico timbro tenorile, per svelare il mistero delle sue origini, origine manco a dire meticce:

La vita è inferno all'infelice... Invano
morte desio!... Siviglia!... Leonora!...
Oh rimembranze!... Oh notte
ch'ogni mio ben rapisti!...
Sarò infelice eternamente... è scritto.
Della natal sua terra il padre volle
spezzar l'estraneo giogo, e coll'unirsi
all'ultima degli Incas la corona
cingerne confidò... Fallì l'impresa...
In un carcere nacqui; m'educava
il deserto; sol vivo perché ignota
è mia regale stirpe!... I miei parenti
sognârò un trono, e li destò la scure!...
Oh quando fine avran le mie sventure!

Ma non dimenticando altresì gli esiti della pur sempre affascinante stagione francese dell'esotismo in musica esemplata da titoli vari e variegati che dimostrano l'adesione musicale ad un voga ricorrente e fortunata: i *Pescatori di Perle*, *Djamileh*, *Jolie fille de Perth* di Bizet; o ancora *Lakmé* di Leo Delibes, *Déjanire* di Saint-Saens, *Le Roi de Lahore* (1877), *Le Cid* (1885) di Massenet, per non tacere de l'*Africaine* di Meyerbeer, ovvero *Le Désert*, *La perle du Brasil* e *Lalla-Roukh* di Félicien David, pioniere quest'ultimo di interessanti aperture sull'Oriente musicale, perché prive di atteggiamenti egemonici indotti dalla supposta superiorità dell'eloquio musicale europeo, e invece aperti alla mescolanza tra musica 'nostra' e quella degli ancora sconosciuti paesi dell'oriente mediterraneo. La stessa impenetrabile Amazonia trova una eco in alcune opere di insospettabili compositori d'opera, questa volta indigeni (anche se di formazione europea) come il paulista Carlos Gomes che nel 1870 viola il tempio sacro milanese del melodramma con un *grand-opéra* in quattro atti con balli al seguito, *Il Guarany*, la cui storia mette in

campo feroci indios Aymorè a fianco di Peri che solo per amore chiede al gesuita don Antonio d'essere battezzato cristiano. Sono gli anni finali di un secolo d'oro per l'affermazione del genere laddove si respira una sorta di folklore inventato in grado di mettere in fila una sequela di *opéras-comiques* o balletti di marca parigina grazie a lavori come *Oyayaie ou La Reine des îles* che l'autore stesso, curiosamente e minacciosamente si spinge a chiamare *anthropophagie musicale*; e poi ancora *Robinson Crusoe*, *Le corsaire noir*, *La marocaine* e infine *La créole*, tutte creazioni di quel mago del palcoscenico di splendida, seconda serie che risponde al nome di Jacques Offenbach. Creoli, meticci, mezzosangue che fanno il paio con la protagonista di un'opera di un italiano pressoché sconosciuto, Gaetano Coronaro il quale, nel 1878, presenta alla Scala *La creola*: forse ultimo esempio di una stagione dura a morire, avventura musicale che s'era fatta maniera.