

# L'Orientalismo eclettico di Francisco Salvador-Daniel, musicista, ricercatore e comunardo: una prima ricognizione

di Stefano A. E. Leoni

L'Orientalismo organizzato, strutturato, così come lo intende Edward Said,<sup>1</sup> genera un immaginario sonoro che si rivela come una macchina produttrice di senso (intesa nella prospettiva fornita dall'architetto Hiromi Fujii o dal filosofo-psicanalista Felix Guattari).

In che senso possiamo dire che una macchina è il luogo, o perfino il mezzo di una produzione di significazione? Fino a che punto possiamo dire che una macchina è un piano dell'espressione autonomo e non soltanto un luogo d'investimento del senso? E in questo caso, si tratta di una sostanza o di una forma? Senza far ricorso a una metafora, possiamo parlare di un discorso delle macchine e dunque di un'enunciazione macchinica? Ecco alcune interrogazioni preliminari.

D'altra parte, le macchine pongono in modo cruciale il problema della tecnica e del suo senso. [...] Il vasto insieme delle macchine ci offre dei contesti multipli: dalle protesi fino agli strumenti musicali, dalle forme più semplici alle più complesse. Ma soprattutto le macchine coprono le dimensioni più diverse: macchine di cui ci si serve per dimostrare una teoria scientifica, macchine filosofiche desideranti, macchine artistiche celibi, macchine da guerra, macchine criptografiche, macchine immaginarie della letteratura e del cinema.<sup>2</sup>

Il senso dell'esplorazione del 'territorio musicale differente' viene determinato da una sorta di prospettiva sistemica: essa mette in prima linea i meccanismi produttivi di immagini (*images*) e di ricezione delle stesse, e nello stesso tempo li determina interpretativamente. Una volta predisposto questo meccanismo immaginativo, esso organizza dall'interno il senso dell'oggetto di studio/narrazione tramite le sue reti di relazione tra le parti e il mondo di significati attraverso cui il sistema reagisce con l'ambiente.

*Presentato dal Dipartimento di Studi internazionali. Storia, lingue, culture.*

<sup>1</sup> E. W. Said, *Orientalism*, New York 1979; tr. it. *Orientalismo*, Torino 1991 (poi Milano 1999 come edizione italiana della seconda edizione statunitense del 1995).

<sup>2</sup> J.-F. Bordron, A. Zinna, *Manifesto del Seminario "Semiotica delle macchine"*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Università degli Studi di Urbino, 15-17 luglio 2004.

In buona sostanza, questa macchina sistemica, una volta strutturata, non viene più determinata dall'esterno: da un lato diviene impermeabile a certi 'input', dall'altro trasforma quelli che superano le barriere del sistema stravolgendoli e riconducendoli da elementi perturbativi a elementi innocui, quando non rafforzativi del sistema stesso. Indipendentemente dall'ambiente esterno, dai suoi stimoli, e dalla sua fattualità, il senso è determinato dal meccanismo immaginativo attraverso il quale si 'guarda' alla musica, alla cultura dell'Altro. Anche quando, apparentemente, non emergono pre-giudizi ideologici o culturali manifesti.

L'orientalismo musicale è una macchina produttrice di senso in quanto, superata una fase esclusivamente impressionistica costituita da viaggiatori e da musicografi che ci hanno parlato dei suoni dell'Oriente, si propongono letture professionali, fortemente razionalizzanti e sistemiche e si fanno avanti musicisti-intellettuali ottocenteschi, musicologi, ricercatori o aspiranti tali: senz'altro personaggi che intendono fare della ricerca sull'alterità musicale una scienza, quantunque assiomatica.

L'atto di nascita di questo atteggiamento è costituito dalla pubblicazione dei venti volumi de *La description de l'Égypte*, curata da E. F. Jomard tra il 1809 e il 1826 e, nello specifico, dalle pagine, dalle numerose e dettagliate pagine dedicate alla musica, vergate da Guillaume André Villoteau,<sup>3</sup> già corista della cattedrale di Parigi, poi membro ed infine direttore del coro dell'Opéra (1792);<sup>4</sup> frutto di ricerche 'sul campo', cui idealmente farà da riferimento complementare l'opera di uno studioso puro, il primo musicologo che si occuperà organicamente dei fondamenti del pensiero sonoro del Vicino Oriente: Raphael Georg Kiesewetter.<sup>5</sup> A questi due punti di riferimento (ma anche al molto citato – non sempre a proposito – Alexandre Christianowitsch<sup>6</sup>) va senz'altro aggiunta la figura di un importantissimo quanto oggi misconosciuto musicista-musicologo 'militante' quale fu Francisco Salvador-Daniel (1831-1871).<sup>7</sup>

<sup>3</sup> G. A. Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Egypte*, in *Description de l'Égypte, Etat moderne*, par E. F. Jomard, Paris 1809-1826, I, pp. 607-845.

<sup>4</sup> Per le notizie biografiche su Villoteau si veda: F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris 1866-68, 8, p. 349 sgg.

<sup>5</sup> R. G. Kiesewetter, *Die Musik der Araber (nach Originalquellen dargestellt)*, Leipzig 1842; ed. mod. Vaduz 1968.

<sup>6</sup> A. Christianowitsch, *Esquisse Historique de la Musique Arabe aux temps anciens*, Cologne 1863.

<sup>7</sup> F. Salvador-Daniel, *La musique arabe; ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*; par Fco Salvador Daniel, Alger 1879; anche: *The Music and Musical Instruments of the Arab*, ed. by H. G. Farmer, New York, s.d. (1905?); la copia in possesso della Biblioteca della Cornell University riporta la seguente annotazione a stampa: «Bought with the income of the Fiske Endowment Fund The Bequest of Willard Fiske Librarian of the University 1868-1883: 1905»; schede di altre biblioteche – compresa quella della Glasgow University – suggeriscono altre date: 1914-15. Edizione moderna francese: *Musique et instruments de musique du Maghreb*, Paris 1986, ripubblicato dall'edizione del 1879.

### Il profilo

Della vita di Salvador-Daniel non moltissimo si conosce, in particolar modo del suo lungo soggiorno in nordafricano, ma soprattutto di lui molto si è taciuto per più di un secolo: è una figura complessa, che ha scontato pesantemente le sue scelte ideologiche; scontate fino alla morte, scontate dopo la morte.<sup>8</sup> Forse l'incontro con Félicien David che così profondamente lo segnò dal punto di vista politico, oltrechè estetico, ha rappresentato l'elemento determinante della sua sorte musicale quanto umana. La marginalizzazione di Francisco Salvador-Daniel è senz'altro dovuta tanto alla sua collocazione periferica nel panorama istituzionale della musica francese, quanto alle sue precise scelte ideologiche che rimontano agli anni della giovinezza e, appunto, all'incontro con la controversa personalità di Félicien David.

Sono le scelte sansimoniane e protosocialiste di colui che diventerà il suo mentore a indirizzare Francisco: nel lungo periodo, verso l'impegno attivo nella Comune parigina e, prima ancora, a portarlo in 'oriente'. David, allo scioglimento forzato del movimento, partì per l'Oriente, imbarcandosi nel 1833 alla volta di Costantinopoli per poi passare a Smirne, Giaffa, Gerusalemme ed infine soggiornare due anni al Cairo, apprendendo elementi della musica araba ed soprattutto aprendosi a un dialogo fra culture musicali differenti, che caratterizzerà il suo esotismo musicale (ben esemplificato dall'«odesymphonie» *Le Désert* del 1844) e che contribuirà non poco al marchio tipico dell'orientalismo musicale francese, costituito da una sorta di «traduzione» in moduli tonali occidentali di melodie o ritmi orientali. A tutto ciò non sfugge, né idealmente, né fattivamente, Francisco Salvador-Daniel.

Nel 1853, all'età di 22 anni, egli parte dunque per il Nord Africa rispondendo alla chiamata dell' «oriente» arabo, e parte per un mondo musicale ancora del tutto sconosciuto: l'Algeria (la Kabilia berbera), la Tunisia, il Marocco. Prende dimora ad Algeri, dove principia la propria attività insegnando violino, ma non manca di apprendere in fretta l'arabo in modo da relazionarsi direttamente e da poter iniziare la traduzione in francese di alcuni antichi trattati musicali.

Viaggia, ascolta, trascrive le musiche locali, e soprattutto suona con i musicisti del luogo. Da un lato ci appare come un ricercatore «sul campo», innamorato della musica «araba» (e non solo della musica, se si fidanzerà con la figlia di un commerciante di Algeri), dall'altro però ci si propone come una sorta di etno-sociologo *ante litteram*, scrivendo musiche orien-

<sup>8</sup> Tra i pochissimi interventi su questo autore si vedano: N. Bouzar-Kasbadji, *Francisco Salvador-Daniel, pèlerin des musiques méditerranéennes anciennes*, in «Revista de Musicología», 16, 4, 1993, pp. 1998-2016, e M. Sanhuesa Fonseca, «Sidi Mababoul». *Vida y obra de Francisco Salvador Daniel (1831.1871)*, in «Cuadernos de arte de la Universidad de Granada», 26, 1995, pp. 207-217.

taliste ed esotizzanti à la manière di David, cogliendo elementi melodici arabi e arrangiandoli, adattandoli al gusto occidentale e parigino, e dunque pubblicando canti algerini, tunisini e della Kabilia per voce e pianoforte presso l'editore Richault di Parigi, con testi in francese che non rappresentano delle traduzioni, bensì delle libere interpretazioni. Diventa un fautore del dialogo intrecciato tra le comunità intellettuali della cultura araba e quella di importazione francese. Ma il suo pubblico d'elezione, il suo riferimento ricettivo è prevalentemente quello europeo; un po' quel che farà Giuseppe Verdi pochi anni dopo con *Aida*, commissionata dal Khedive Ismail per istituzionalizzare la svolta occidentalistica dell'Egitto e l'affermazione di un certo grado di autonomia culturale nei confronti dell'Impero Ottomano (e dunque Verdi scrive per il Cairo pensando alla Scala) o ciò che ha perfettamente in mente George Bizet scrivendo *Carmen*: non a caso né Verdi visiterà l'Egitto, né Bizet la Spagna, luogo esotico 'sotto casa' per un intellettuale francese. Un dialogo sbilanciato, eurocentrico nei presupposti e nelle finalità ultime, anche se non del tutto *politically incorrect* nei modi d'approccio.

Ecco allora il ricercatore, sovente apprezzato: «...si è occupato soprattutto del canto popolare, sul quale aveva delle idee molto ingegnose e valide, per molti aspetti»<sup>9</sup>, «...questa questione così interessante delle tonalità arabe è stata oggetto di un recente lavoro di M. Salvador Daniel, che può esser consultato con interesse tanto dai semplici musicisti quanto dagli studiosi. Tredici anni di soggiorno continuativo tra gli Arabi hanno permesso a questo insigne compositore di esprimersi su tale materia con perfetta cognizione di causa...»<sup>10</sup>; talora criticato:

Non solo Salvador Daniel si è completamente sbagliato in quanto al suo ruolo di trascrittore e ha creduto bene di affibbiare alle melodie pubblicate 'un accompagnamento pianistico che riproduce il ritmo dei tamburi', cosa totalmente irrealizzata, ma ci si domanda come ha potuto, dopo aver vissuto in quei paesi, ignorare le basi primarie della musica di Algeri e fornire, soprattutto sui modi, delle indicazioni a tal punto erronee. La maggior parte dei musicisti contemporanei di Salvador Daniel sono ancora viventi ad Algeri; in ogni caso hanno preso lezioni da vecchi cantori e strumentisti che erano attivi a quell'epoca, e quando gli facciamo conoscere in che modo l'autore de *La Musique arabe* ha classificato le scale-tipo della loro musica, ci domandano ingenuamente se questo autore non fosse demente.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> *La grande encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, par une société de savants et de gens de lettres; sous la dir. de M. M. Berthelot, H. Derenbourg, F.-C. Dreyfus, A. Giry [et al.]*, Paris 1885-1902, t. 13, p. 855.

<sup>10</sup> O. Comettant, *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris 1869, p. 287.

<sup>11</sup> A. Lavignac, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris 1922, p. 2844.

Ma le riserve si accentuano una volta estintosi il furore orientalista francese, quando prevalgono, nella critica e nella musicologia, atteggiamenti marcatamente post-positivistici e la supponenza oggettivistica che nasconde il 'vero' orientalismo postcoloniale.

Anche in questo caso, però, v'è chi apprezza il lavoro di Francisco:

La sola arte che esiste realmente in questi luoghi è la musica. Quanti esclameranno a tali parole: Che cosa? Esiste un'arte musicale? Si può definire questo orrendo *charivari* un arte? Sì e se non apprezziamo le modulazioni e i ritmi dei canti della Kabilia e dei canti arabi non dobbiamo prendercela se non con la nostra perfetta ignoranza in questo campo.

M. Salvador Daniel, nel suo opuscolo, *La musique arabe*, studio assai coscienzioso e molto interessante, afferma che dalla musica araba vuol cogliere la propria parte del piacere che procura a coloro che la comprendono, e che è giunto a questo felice risultato studiandola con attenzione; non rientra nel nostro ambito di indagine il dedicarci a lunghe ricerche e a dissertazioni senza fine intorno a questa musica: coloro che volessero indulgervi, troveranno in M. Salvador Daniel la guida più sicura e più chiara.<sup>12</sup>

Salvador-Daniel è ben conscio di ri-creare l'Oriente, di far opera di meticcio culturale; ce ne fornisce un riscontro quel vivace ingegno che fu Maurice Sand, il figlio di George Sand in un suo noto diario di viaggi, alla data 4 giugno 1861:

La sera, musica araba e della Kabilia a casa di M. Salvador Daniel. Omar, prima viola, impugna il proprio strumento come un violoncello, e il suo archetto come una matita. Due suonatori di mandolino che, per far vibrare le corde, si servono di una penna spaccata e montata su un manico al modo antico, mi hanno ricordato quelle figure di Ercolano che suonano la cythara con un oggetto simile. Omar è un abile virtuoso. La musica che ci fa ascoltare è bizzarra e soddisfa a malapena i requisiti delle nostre regole musicali. Quando Salvador la traduce sul suo violino, è intelligibile e corretta; ma gli indigeni scuotono la testa dicendo: 'È molto bella, ma non è così'. Io, che sono un po' selvaggio in fatto di musica, confesso che preferisco la foresta vergine al giardino coltivato.<sup>13</sup>

Al ricercatore, all'uomo effettivamente sintonico con la cultura araba del Nord Africa si affiancano l'esecutore e il compositore formati in Francia, il promotore musicale attento alla Francia e all'*establishment* francese algerino: di là dal Mediterraneo prima, e di qua dal mare dopo il rientro legato anche alla morte improvvisa della promessa sposa. Già poco dopo il suo arrivo in Algeria, Marcel de Ris ne esalta l'attività di direttore musicale ad Algeri in un articolo del 1856, per esempio:

<sup>12</sup> J. Liorel, *Races berbères, Kabylie du Jurjura*, Paris 1892, p. 505.

<sup>13</sup> M. Sand, *Six Mille lieues a toute vapeur*, Paris 1862, p. 46.

*Un Orpheon à Alger*. Leggiamo in uno degli ultimi numeri dell'*Akhbar*, giornale di Algeri: «Apprendiamo che un orphéon [lett: una società di canto corale] si è formato ad Algeri, e che ben presto avremo occasione di ascoltarlo, soprattutto se si vuole effettivamente venire in aiuto della buona volontà e dello zelo dell'artista stimabile che ha avuto l'idea e il coraggio di intraprendere quest'impresa; M. Salvador Daniel, che chiamiamo alla ribalta e applaudiamo per primo, nell'attesa di poter applaudire i suoi ferventi proseliti. Se lo spazio è sufficiente per sviluppare il nostro pensiero, aggiungiamo che a questa impresa è sottesa una questione di moralizzazione delle classi di adulti». Salutiamo con non minor piacere del nostro confratello l'*Akhbar*, la nascita di un orphéon *Franco-Africano*. È un fatto che siamo felici di registrare nei nostri annali orpheonici; già constatiamo con felicità i progressi compiuti in Francia dal canto corale nel solo volgere di pochi anni; dobbiamo dunque applaudire senza riserva alcuna la generosa idea che ha guidato M. Salvador Daniel e felicitarci ulteriormente, da parte nostra, del compito che ci siamo imposti, cercando di dare più che mai al canto corale l'impulso che necessita e gli eccellenti risultati che sempre abbiamo ritenuto di doverci attendere da esso.<sup>14</sup>

Rientrato in patria non prima del maggio 1865,<sup>15</sup> Salvador-Daniel dirige musica propria e di altri autori del filone 'esotizzante' sotto l'etichetta di *concerts antiques et orientaux*, facendosi del pari conoscere come critico musicale: le sue opinioni tendenzialmente socialiste e le sue teorie su una musica *sociale et démocratique* non tardano ad emarginarlo dalle sfere del potere parigino. È un periodo di intensa attività e di riconoscimenti artistici che provengono dai settori meno conservatori della pubblicistica musicale francese. Malgrado le prese di posizione politiche (il nostro diverrà negli anni seguenti collaboratore di alcune testate francamente schierate, tra tutte *La Marseillaise* di Rochefort) e il prodigarsi come direttore dei concerti popolari fondati da Padeloup,<sup>16</sup> si esibisce con successo anche in quel fortilizio della cultura imperiale che è la *Maison Pompéienne* voluta dal principe Gerolamo Napoleone e costruita da Alfred-Nicolas Normand in Avenue Montaigne, presso gli Champs Elysées.

È in questo 'tempio' sibillino che si sono inaugurati giovedì dei concerti degni di un tal luogo. L'illusione è completa: l'armonia Dorica vi suscita un'eco assopita dopo Tibullo e Glauce; è una realtà ed è un sogno. L'orchestra è una élite e colui che la

<sup>14</sup> M. de Ris, in «L'Orphéon», 1 luglio 1856, citato in «Bulletin de la Fédération musicale de l'Afrique du Nord, Alger, nn. 7-12, Avril-Décembre 1929, p. 53.

<sup>15</sup> Il 4 maggio 1865 Salvador-Daniel dirige l'Orphéon, che canta, al Palais d'Hiver, davanti all'Imperatore, il coro della *Muette de Portici* di Auber (H. Klein, *L'Enseignement à Alger depuis la conquête. souvenir divers*, Alger 1920, p. 29).

<sup>16</sup> Jules Étienne Padeloup (1819-1887) fondò a Parigi, nel 1851 una *Société des Jeunes Artistes du Conservatoire* che per dieci anni fu attiva alla Salle Hertz ed organizzò, dal 1861 al 1884 i *Concerts Padeloup* presso il *Cirque d'hiver* perseguendo un chiaro intento divulgativo, quando non francamente populista e di svecchiamento del repertorio sinfonico.

guida, un maestro M. Salvador Daniel aveva lasciato a Parigi dei grandi ricordi; è poi andato a interrogare l'Oriente. Perciò, se il programma ha compreso delle ispirazioni odierne, come le ouvertures della *Muette [de Portici]* e di *Zampa [ou La fiancée de marbre]*, di L.J.F. Hérold] e l'unisono dei violini de *L'Africaine* [di Meyerbeer], ha sottolineato soprattutto la *Marche carthaginoise de Salammbô*, il canto della Kabilia *Klabem-abbès* e il *Ramier* [entrambi 'traduzioni' di Salvador-Daniel], la cui esecuzione, ad un ritmo inusitato, è stata perfetta quantunque presentasse difficoltà di insieme quasi insuperabili. Vi è in queste un'attrattiva strana, un fascino bizzarro, un sapore di buon gusto antico, distinto, delicato ma vivido quant'altri mai...<sup>17</sup>

Con minor afflato, ma con circospetta erudizione si esprime in proposito anche Johannes Weber (già segretario e collaboratore di Meyerbeer), dalle pagine di un foglio non certo progressista, la *Revue Savoisiennne*; siamo nel 1866:

In uno dei viali laterali degli Champs-Élysées, esiste una costruzione ad imitazione dell'antico e che fu a suo tempo la residenza del principe Napoleone... Senza dubbio il principe si è stancato di questo *pastiche*, e il Palais Pompéien è diventato una semplice curiosità, adatta al far mostra di altre curiosità. L'impresario che si è preso carico di questa gestione aveva immaginato, apparentemente su istigazione di M. Salvador-Daniel, di stimolare le aspettative del pubblico nei confronti della musica antica e orientale, mescolata alla musica moderna, ed eseguita da un'orchestra che non brillava affatto per la ricchezza di risorse. Di musica antica se ne aveva a iosa se consideriamo la musica araba come riproposta dei Greci. M. Salvador Daniel, direttore dell'*Orphéon* di Algeri, ha condotto uno studio specifico sulla musica araba; ha pubblicato su tale argomento un opuscolo che non ha avuto una grande diffusione. Ha finito per prendere in simpatia tale musica e si è persuaso che tutti avrebbero condiviso il suo entusiasmo. Quantunque proponesse le melodie nella loro forma originale, le arricchiva di un accompagnamento sinfonico realizzato da lui, perché gli indigeni d'Algeria non conoscono affatto le combinazioni armoniche. Siccome il pubblico pareva poco apprezzare le ispirazioni beduine, l'impresario vi ha aggiunto l'accompagnamento (alla lettera) di un cane sapiente...<sup>18</sup>

Ma sta per diventare essenziale (ed esiziale) l'impegno politico, con il precipitare degli eventi e l'approssimarsi del conflitto franco-prussiano e della sua più evidente conseguenza per la popolazione parigina: la Comune.

Durante il primo assedio, Francisco partecipa alle insurrezioni contro Napoleone III del 31 ottobre 1870 (e viene ferito) e del 22 gennaio del 1871; e poi viene il secondo assedio, quello che determinerà la sua nomina, come una meteora, alla direzione del Conservatoire, la sua morte, e l'ostracismo conseguente alla 'restaurazione' post-comunarda. Almeno in Francia: oltre

<sup>17</sup> P. Ferry, *Palais Pompéien*, in «La Comédie», 24 giugno 1866, n. 170, p. 4.

<sup>18</sup> J. Weber, *Cronique musicale, Paris 10 Septembre 1886* in «Revue Savoisiennne», 7, 1, 1866, p. 87.

la Manica la sua figura viene letta in modo più articolato già a pochi mesi da questi fatti, come si evince da un articolo del *New York Times* del luglio 1871 che cita la *Pall Mall Gazette* di Londra:

La *Pall Mall Gazette* tratta nei termini che seguono della musica sotto la Comune: 'Nella storia del Conservatorio di Musica di Parigi non deve essere dimenticato che l'immediato successore di Auber, come direttore dell'istituzione, fu Francisco Daniel Salvador, un membro della Comune, che dichiarava apertamente di essere in musica quel che Courbet si considerava essere in pittura: un realista e un Democratico [...] La nozione di 'realismo' di Salvador in musica è meno intelligibile [di quella di Courbet in pittura]. Ma esiste certamente già una sorta di musica Democratica: tale musica, per esempio, quella che piace alla gente comune e disgusta le persone di gusto, le melodie del music-hall e dei *café concerto*, e la musica di tutti i tipi quale la si esegue con gli organetti di Barberia e con i gruppi strumentali di strada. Salvador, tuttavia, non può aver inteso con 'musica democratica' la 'cattiva musica' o 'musica tollerabile ma guastata'. Né intendeva 'buona musica condotta alla portata del popolo' come a Londra; quartetti scritti mai maggiori compositori per principi e altri magnati che ora sono alla portata di tutti. Nel sistema di Salvador, era la musica stessa ad essere popolare, e l'origine aristocratica del quartetto, e di tutta la musica da camera, avrebbe – anche non vi fossero state altre ragioni – reso tale stile, dal suo punto di vista, ripugnante. Inoltre, desiderava che la sua 'musica del progresso' fosse ascoltata dalle grandi masse, e s'è detto che abbia meditato intorno ad un' 'opera democratica e sociale' che sarebbe dovuta esser notevolmente differente dalle opere generalmente patrocinate da re e principi. Non doveva essere nello stile di Wagner; e in effetti, visto che M. Salvador non era mai andato oltre il posto di secondo violino nell'orchestra delle *Folies Dramatiques*, avrebbe trovato parecchie difficoltà a scrivere per orchestra nello stile di Wagner.<sup>19</sup>

L'articolo prosegue evidenziando come il vigore oratorio di Salvador-Daniel allorché parlava o scriveva di musica avesse fortemente impressionato altri membri della Comune non esperti di musica, i quali si sarebbero convinti che egli fosse effettivamente una grande autorità in materia; e fu così che lo ritroviamo, in piena emergenza e con le truppe realiste pronte ad entrare in città, ad esser nominato direttore del Conservatorio. Vedremo in che termini e modi.

Francisco Salvador-Daniel fu effettivamente, anche se solo per pochi giorni, dal 12 al 24 maggio 1871, direttore del Conservatorio di Parigi anzi, *Délégué pour le Conservatoire de Musique*. E il 24 maggio morì fucilato dalle truppe dell'Esercito di Versailles. L'adesione alla *Commune* e la vicenda

<sup>19</sup> Dalla rubrica *Foreign Gossip* in «New York Times», 16/07/1871. Il riferimento all'"opera democratica e sociale" è probabilmente identificabile con il progetto, cui Salvador-Daniel lavorò nel 1868, di un' *Opéra d'Arabie*, da realizzarsi all'Opéra di Marsiglia, e basata su un libretto che avrebbe dovuto raccontare un episodio della storia algerina precedente alla conquista francese del 1830.

dell'incarico presso il Conservatorio rappresentano un dato che diventa discriminante per la pubblicistica. Johannes Weber, scrive infatti già sul numero del 23 luglio 1871 della *Revue Savoisiennne*, riferendosi alla situazione musicale a Parigi durante la Comune:

...il Conservatorio di Musica non fu per nulla risparmiato dalla Comune. L'anno scorso, all'inizio dell'assedio, vi era stato installato un ambulatorio; i professori tenevano i corsi a casa propria, e gli allievi non erano molto numerosi; quelli di leva mancavano del tutto. Era solo da un mese che si era ripreso a far lezione nell'edificio di rue Bergère, ma i risultati didattici non sembravano brillanti; [...] alla morte di Auber [la Comune] aveva scelto un successore al proprio interno: si trattava del cittadino Vaillant, in musica Salvador-Daniel, già a capo di una società orpheonica in Algeria, conosciuto per delle curiose questioni di poco conto che ha pubblicato sulla musica araba e per qualche altro articolo che non ne attesta un'intelligenza straordinaria. Due volte il nuovo direttore convoca i professori per parlar loro, e praticamente tutti furono assenti. Egli doveva anche organizzare i teatri musicali secondo un sistema federale, ma la caduta della Comune intralciò tutti i suoi progetti; egli stesso fu fucilato nel corso della battaglia, non tanto in quanto direttore del Conservatorio ... ma come uno dei membri più zelanti della Comune e per aver mostrato grandi velleità di seguire le tracce di Millière e di Raoul Rigault. È morto con l'indifferenza di un uomo che non tiene per nulla alla sua vita.<sup>20</sup>

Naturalmente si tratta di una visione di parte, se non fortemente distorta. Arthur Pougin, ideale successore di François-Joseph Fétis, non è certo un rivoluzionario, è senz'altro però più oggettivo, nel delineare la figura di Salvador Daniel nei due volumi di supplemento alla *Biographie universelle des musiciens* del Fétis, appunto (che era morto proprio nel 1871), ove diretto riferimento ad un suo lungo intervento pubblicato su *Le Ménestrel* del 10 dicembre 1871. Qui Pougin deve affermare che i fatti che hanno riguardato il Conservatorio negli ultimi giorni della Comune, hanno messo in luce il nome di un artista che fino a quel momento non aveva goduto di grande fama, «quantunque non fosse privo di intelligenza».<sup>21</sup> Riprende poi alcune delle informazioni che abbiamo già letto in Weber, ma precisandole: il direttore Auber aveva ottenuto dalle autorità, già dall'ottobre del 1870, di poter far tenere lezione dai professori a domicilio, ma «vorrei aggiungere che sul totale dei professori, 47 erano presenti a Parigi, mentre 26 avevano ritenuto opportuno di andare a respirare, lontano dal rombo dei cannoni, l'aria pura della campagna».<sup>22</sup> Dunque possiamo leggere con ottica

<sup>20</sup> J. Weber, «Revue savoisiennne», 12, 7, 1871, p. 55

<sup>21</sup> A. Pougin, *Tablettes Artistiques 1870-1871 – IV Le Théâtre et la Musique a Paris pendant la Commune (suite)*, in «Le Ménestrel», 38, 2, 1871, p. 12.

<sup>22</sup> Pougin, *Tablettes Artistiques*, cit., p. 12; poi anche, con gran parte di quel che segue, in F.-J. Fétis [A. Pougin], *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, supplément et complément [vol. 1], par F.-J. Fétis; publ. sous la dir. de m.r A. Pougin, Paris 1878.

differente il fallimento delle due riunioni indette dal neo-direttore in quei giorni confusi di maggio. Pougín si affretta a delineare un profilo sufficientemente oggettivo – così ci pare – di Salvador-Daniel:

Buon musicista, suonava più che bene [*très-passablement*] il violino, aveva abitato diversi anni in Algeria, dove era divenuto direttore di una società orpheonica e si era occupato con ardore dello studio della musica araba. Tornato in Francia ha pubblicato, intorno a questa musica, dei curiosi particolari, curò l'edizione un certo numero di melodie arabe, cui aveva aggiunto degli accompagnamenti fatti con una certa abilità e, nel 1867, fece ascoltare alcune di queste arie arrangiate di sua mano per orchestra. Tali ascolti, incoraggiati dalla stampa, ebbero luogo nella famosa Maison Pompèienne ... Ho conversato diverse volte con lui, e ho trovato in lui un uomo ben dotato dal punto di vista dell'intelligenza, ardentemente innamorato delle questioni artistiche e che nel discutere di queste introduceva una buona dose di esaltazione.<sup>23</sup>

Un'esaltazione che Pougín riteneva abbastanza comune tra gli artisti e non sospettava potesse condurre Salvador-Daniel «fin dove l'abbiamo visto giungere».<sup>24</sup> Seguono una serie di valutazioni sulle sue non floride condizioni economiche, sulla sua notevole autostima e sugli sforzi fatti per emergere; tra questi l'esporsi come critico musicale. Ma è proprio l'attività (quantunque esclusivamente 'artistica') presso una testata fortemente legata agli ambienti frondisti, *La Marseillaise*, che rivela a Pougín le tendenze politiche di Salvador-Daniel e ne giustifica le scelte successive in quanto ad impegno diretto nell'impresa comunarda. La narrazione prosegue con una sintesi dei pochi giorni passati dal nostro musicista come direttore del Conservatorio e delle difficoltà crescenti legate al precipitare degli eventi bellici e politici e con una dettagliata esposizione delle circostanze della morte (anzi di due versioni diverse relative a tali circostanze), sfatando comunque la diceria secondo la quale Salvador-Daniel potesse essere identificato con il cittadino Vaillant, membro di spicco della Comune, e dunque cercando di recuperarne una dimensione artistica, magari anche ideologica, ma nel contempo tentando una sorta di rimozione delle possibili responsabilità dirette di Salvador nella gestione attiva della 'settimana di sangue'.<sup>25</sup>

Come che sia, Francisco Salvador-Daniel morì, vittima di un'esecuzione sommaria da parte dei soldati di Versailles, ai piedi di una barricata che, probabilmente, aveva contribuito, per quanto possibile, a difendere.

Morì insieme a tanti altri insorti, in una Parigi che aveva appena provato un nuovo modo di concepire il rapporto Noi/Altri.

<sup>23</sup> Pougín, *Tablettes Artistiques*, cit., p. 12.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 13.

*Salvador-Daniel e la musica araba: alcune prime indicazioni*

Sintomatico dell'importanza dell'attività di ricercatore e 'orientalista' di Salvador-Daniel è che in entrambe le edizioni di riferimento del *corpus* dei suoi scritti, in francese quanto in inglese, compaia un'introduzione con note biografiche entusiastiche del maggiore studioso occidentale di musica arabo-islamica della prima metà del secolo scorso: Henry George Farmer.<sup>26</sup>

La figura di Salvador-Daniel risulta particolarmente interessante come anello di congiunzione tra l'Orientalismo ottocentesco e quello diverrà l'approccio novecentesco, soprattutto da parte dei musicisti. Infatti egli riassume due caratteristiche notevoli: è compositore 'orientalista' (*Chansons Arabes*; *Fantaisies Arabes*) da un lato, e studioso ed esperto della musica araba dall'altro.

Le sue considerazioni, seppure in parte legate a quel tentativo, che vedremo presente in alcuni paesi dell'Europa meridionale anche in seguito (l'Italia, per esempio, con Gustavo Pesenti), di ritrovare attraverso lo studio della musica araba un concetto diffuso di 'mediterraneità' e un collegamento diretto tra musica arabo-islamica e musica sacra e profana medioevale europea, sono senza dubbio illuminanti. E ci fanno intuire che – dopo il rientro in Francia – la scelta di impegno civile e politico nella Comune non sia stata che una logica conseguenza.

In un primo momento, dice Salvador-Daniel, ascoltando la musica araba:

...come chiunque altro non vi ho riconosciuto che una spaventevole accozzaglia, priva di melodia e di ritmo. Tuttavia, fosse per abitudine o, se si preferisce, per una sorta di educazione dell'orecchio, giunse il giorno in cui distinsi qualche cosa che assomigliava ad un'aria. Cercai di annotarla, ma non ci vi riuscii: mi sfuggivano sempre la tonalità e il ritmo. Ero in grado di percepire senz'altro delle serie di toni e di semitoni, ma mi era impossibile assegnar loro un punto di partenza, una tonica. D'altro canto, se portavo la mia attenzione sui tamburi che formano il solo accompagnamento della musica degli Arabi, anche in questo caso ero in grado di distinguere senza difficoltà una sorta di ritmo, ma questo ritmo non mi pareva avesse alcun rapporto con quello dell'aria che si suonava.

Tuttavia, là dove io non sentivo che del rumore, gli Arabi trovavano una melodia gradevole alla quale univano sovente le loro voci; là dove non distinguevo ritmo, era la danza che mi induceva ad ammetterne uno. Emergeva, da questa differenza di sensazioni, un problema interessante: cercai di approfondirlo. A questo scopo entrai in relazione con i musicisti indigeni e studiai con loro, al fine di arrivare a rendermi conto di una sensazione che altri provavano, ma che non mi toccava per nulla.

Adesso, è con passione che faccio musica insieme con gli Arabi. Ma non cerco più il piacere della difficoltà superata, bensì il desiderio di partecipare alla gioia immensa che la musica degli Arabi procura a chi la comprende.

<sup>26</sup> Cfr. nota 7.

Il fatto è che, per giudicare la musica degli Arabi, bisogna comprenderla, nello stesso modo in cui, per dare il giusto valore alle bellezze di una lingua, bisogna possederla.<sup>27</sup>

Salvador-Daniel, durante la sua permanenza in Algeria si informa, si relaziona con intellettuali e musicisti, viaggia per conoscere, apprendere, sperimentare direttamente:

Ora, la musica degli Arabi è una musica a parte, che si basa su leggi del tutto differenti da quelle che reggono il nostro sistema musicale; occorre abituarsi alle loro scale, o piuttosto, ai loro modi, e ciò mettendo da parte tutte le nostre idee di tonalità.<sup>28</sup>

Non solo si propone di entrare nel mondo musicale arabo-islamico, ma cerca di intuirne le potenzialità esplicative in relazione alla storia della musica occidentale:

[...] Questo studio, che non aveva all'origine che una finalità legata alla curiosità e alla soddisfazione di un piacere, me ne ha fatto intravedere in seguito un'altra più elevata.

Paragonando la musica araba con il canto-piano, mi domandavo se non fosse un'ipotesi temeraria supporre che questa musica araba attuale fosse la stessa di quella che ha imperato fino al tredicesimo secolo, e se, di conseguenza, con le indicazioni che ci dà lo studio di questa musica che è viva ancora in Africa e colta sul luogo non si potesse ricostruire la musica dei primi secoli dell'era cristiana, e colmare così, con lo studio del presente, una lacuna nel passato della nostra storia musicale.

In effetti, che cosa sappiamo dello stato della musica anteriormente al tredicesimo secolo? Nulla o quasi nulla. C'è una lacuna considerevole: e, se la mia supposizione, per caso, è giustificata, questa lacuna potrebbe essere colmata. Inoltre, risalire così nel passato avrebbe questo vantaggio, di porci nel vero ambiente ove occorre essere per apprezzare una musica che, per noi, è in ritardo di sei o sette secoli.

Cercherò dunque di dimostrare che il presente, in relazione agli Arabi, corrisponde a ciò che sarebbe per noi la musica anteriore al tredicesimo secolo, e che la musica araba attuale non è altro che il canto dei Trovieri e dei Menestrelli. Devo qui mettere in guardia il lettore nei confronti della tendenza generale della gente di riportare tutto al presente.

In effetti, se una cosa si distacca anche di poco, da ciò che è conosciuto e accettato, una folla di gente onesta si mette a gridare contro il temerario innovatore che sovente non fa null'altro che recare come novità semplicemente qualcosa vecchio di secoli, ma abbandonato per ragioni sconosciute. E ciononostante, quante buone cose così dimenticate sono state riportate alla luce ed hanno contribuito allo sviluppo del sapere umano!

D'altro canto, accade tuttavia sovente che, riandando un poco nell'antichità, non si ha più una nozione esatta dei cambiamenti più o meno importanti che hanno avuto

<sup>27</sup> Salvador-Daniel, *La musique arabe*, cit., p. 29.

<sup>28</sup> Ivi, p. 30.

luogo in una certa epoca; nondimeno si fa un gran chiasso sulla affidabilità di coloro che hanno parlato, senza per questo rendersi ben conto della loro natura.<sup>29</sup>

Ho creduto di ritrovare nella musica degli Arabi quella teoria perduta della musica degli antichi: gli effetti straordinari ottenuti da questa musica, e ho così dovuto necessariamente estendere il contesto in un primo momento così limitato della mia materia d'indagine. Dovevo, per quanto possibile seguire dappertutto le tracce della civiltà moresca...<sup>30</sup>

Altri punti-cardine del suo studio sono il rapporto tra la musica e i suoi effetti e il rivendicare la conoscenza diretta, da professionista, della pratica musicale araba:

In conclusione, constato gli effetti meravigliosi ottenuti dagli Arabi con la loro musica, effetti che non sono senza analogia con quelli che gli Antichi attribuivano alla loro musica.

Quanto alle risultanze che si possono trarre da questo studio della musica degli Arabi, queste mi paiono così diverse che mi limiterò a insistere preferibilmente su quelle che emergono dalla sostanza stessa della mia materia di indagine.

Si è scritto molto sulla musica degli Arabi, ma quasi sempre i giudizi che sono stati espressi vengono da persone con scarse conoscenze musicali, e la cui opinione non era basata se non su un numero ristretto di ascolti. In tali condizioni, era pressoché impossibile non commettere errori. Se l'opinione che formulo io, a mia volta, deve avere un qualche valore, non è perché io sono un musicista come lo si intende in Europa, bensì perché, mescolato ai musicisti arabi, prendo parte ai loro concerti, suono con loro le loro canzoni, e perché, in seguito a una abitudine acquisita dopo parecchi anni di lavoro, sono arrivato a comprendere la loro musica.<sup>31</sup>

Egli insiste anche sul concetto di *habitude d'entendre* e lo pone in una posizione di snodo, fra tradizione e innovazione, tra vecchio e nuovo, tra passato e avvenire, tra conosciuto e sconosciuto; tutto trova un senso nella storia della musica alla luce di quest'idea: la musica araba, la musica medioevale europea, la musica attuale e quella di domani; siamo in un mondo, ci pare dire Salvador-Daniel, in cui la 'varietà' rappresenta un valore imprescindibile: la varietà implica la novità, dunque il progresso.

Ascoltate un musicista arabo: la prima impressione sarà sempre sfavorevole. Però, vi si citerà un tal cantore come maggiormente meritevole di talaltro; e come gli Arabi accorrono in massa per ascoltare nel corso di una festa un abile musicista, anche se è israelita; voi andrete, per via di questa notorietà, nella speranza di ascoltare una musica gradevole, e il vostro gusto europeo non farà alcuna differenza tra il canto dell'ar-

<sup>29</sup> Ivi, p. 31.

<sup>30</sup> Ivi, p. 33.

<sup>31</sup> Ivi, p. 35.

tista indigeno e quello di un Mozabita di un bagno turco; può essere che quest'ultima esperienza sia, se non proprio piacevole, almeno meno sgradevole. Da dove proviene, allora, questa differenza di sensazione?<sup>32</sup>

Henry Farmer, nell'introdurre la figura di Salvador-Daniel e la sua originalità di studioso, fa riferimento ad alcuni nomi di predecessori: de La Borde, Villoteau, Kiesewetter.

Il musicologo inglese pone l'accento su quella che egli ritiene una differenza sostanziale tra questi e Salvador-Daniel in ordine alla divisione dell'ottava musicale in microintervalli; ma più di questo è la nota metodologica che ci appare straordinariamente interessante.

Secondo Farmer, Salvador-Daniel ha compiuto un lavoro originale: non si è limitato a studiare i trattati di teoria e non si è limitato ad un contatto fugace con un solo ambiente musicale, ha bensì studiato a lungo varie forme espressive musicali in diversi luoghi, a partire da quelli meno influenzati dalla cultura occidentale, viaggiando per vari anni senza limitarsi al territorio algerino.

Dunque: diversamente da de La Borde e da Villoteau, l'esperienza di Salvador-Daniel è più vasta, e diversamente da Kiesewetter, non si limita allo studio dei trattati di teoria. Egli è un autore anomalo, che in buona parte riesce a prendere coscienza della sua etnocentricità e a fare i conti con essa; salvo qualche peccato di essenzialismo temporale che lo porterà alla sostanziale identificazione dei modi greci, medievali e arabi (ma si tratta *in primis* del risultato di un pressante desiderio di ritrovare un'unità perduta tra le sponde di un mare, il Mediterraneo, troppo piccolo per dividere, e troppo grande per unire), Salvador-Daniel pensa ad un effettivo dialogo interculturale, riuscendo in questo a unire l'infatuazione sansimoniana giovanile, l'esperienza emotiva vissuta nel Nord Africa, la cultura francese che lo permea, l'orientalismo esotizzante e *à la mode*, e il desiderio di riformare in senso effettivamente egualitario (seppur utopico) i rapporti sociali e culturali. Non è poco, per un oscuro musicista ibero-francese.

<sup>32</sup> Ivi, p. 46.