

Intersezioni geosemantiche fra classico e neoclassico: la furlana

ALESSANDRO MARAS

In the piano suite Le Tombeau de Couperin, composed in the years of the Great War, Ravel inserts a “furlana” (or “forlane”), an ancient Renaissance dance of Friulian origin, little known and little diffused both at the time and during the previous three hundred years. Paradoxically, this dance (as well as the other five movements of the suite) serves as an epicedium for the French dead of the war. The nationalist spirit in contrast with the foreign origin of the dance set in motion a dynamic that, inserted within a broader reflection on furlana (understood as dance tout court), raises questions about the re-semanticization of music depending on the socio-cultural variables that characterize the era and the mentality in which it is produced. More specifically, the Tombeau de Couperin era, the dawn of twentieth-century musical Neoclassicism, coincides with a profound and complex meditation on “classical materials” - melodies, rhythms, pieces - and on the possibilities of re-elaboration and masking not only of the compositional tradition - in a technical and structural sense - but also of the semantic values of the musical past.

Forlane, Furlana, Ravel, Couperin, re-semanticization

Maurice Ravel compose la suite per pianoforte *Le Tombeau de Couperin* (1914-17) come epicedio per i morti della Grande Guerra – fra i quali sei suoi amici, tanti quanti i movimenti della suite. Mise così in musica una personale visione della tradizione francese, con particolare riferimento non solo all’omonimo François Couperin ma anche a tutti i grandi cembalisti del Settecento. Fra una fuga e un *rigaudon*, curiosamente, si trova anche una forlane (“furlana” o “forlana”, in italiano), antica e misconosciuta danza rinascimentale di origine italiana, anzi friulana – da cui il nome. La contraddizione fra l’intento nazionalista e l’attuazione esterofila risulta lampante e una domanda viene in mente: perché inserire una danza tutto sommato non molto diffusa – niente a confronto con la celebrità di pavana o minuetto – e che fin dal proprio nome denuncia una provenienza e un’appartenenza estere? Sebbene non appaia immediatamente chiaro il motivo per il quale Ravel abbia scelto proprio questa danza e non una danza veramente francese come ad esempio la *bourrée* o il *tambourin*, è certo vero che una risposta può essere facilmente rintracciata rileggendo le testimonianze dello stesso Ravel, il quale sostiene principalmente di averla inserita in omaggio alla furlana dei *Concerts Royaux* (1722) di Couperin – ma, si vedrà, esistono anche altre ragioni. Verrebbe allora da chiedersi perché Couperin, a sua volta, abbia utilizzato quella danza in una suite dedicata alla corte del Re Sole, e dove e come abbia potuto ascoltare dei modelli di furlana; e così via, in una catena di domande che sovente si innestano l’una nell’altra nella ricerca musicologica. L’indagine sulla furlana finisce così per scoperciare un vaso di Pandora dal quale imprevedibilmente escono molte delle vite di questa danza, delle quali quella raveliana, neoclassica e novecentesca è solo l’ultima in ordine di tempo. Sebbene sia indubbio che il rilievo della furlana nella storia della musica sia più che trascurabile, il percorso da questa intrapreso riesce a rischiarare alcune delle modalità con le quali, anche al di fuori di eventuali connotazioni verbali, come ad esempio un titolo o un testo poetico, e al di là delle scelte consapevoli di un qualsiasi compositore, una forma musicale possa acquisire diversi significati e fungere da simbolo o da allegoria di elementi esterni alla musica stessa.



Non è difficile notare come nella *Forlane* di Ravel sia rimasto molto poco dell’antico brano tardo-barocco al quale il compositore dichiarava di ispirarsi; non sembra in effetti possibile riscontrare un saldo collegamento formale fra la *Forlane* di Couperin e l’omonima composizione primo-novecentesca.¹ Sostiene Scott Messing che la maniera con la quale la furlana rimanderebbe all’esempio couperiniano è ambigua «al punto che la somiglianza più manifesta deriva dalla ricorrenza di un gesto ritmico»;² o, nelle suggestive parole di Carolyn Abbate, «c’è una furlana morta all’interno della furlana di Ravel; la sua mano si muove dall’interno, ma non è quella di Couperin».³

Queste problematiche si complicano ulteriormente se inserite nel contesto di quella macro-corrente che fu il neoclassicismo novecentesco, della quale il *Tombeau* rappresenta uno dei primi esempi. Se, come so-

1 Esistono comunque interpretazioni diametralmente opposte: cfr. ad es. Barbara L. Kelly, *History and homage*, in *The Cambridge Companion to Ravel*, a cura di Deborah Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 19-21; e Roy Howat, *Ravel and the piano*, in *The Cambridge Companion to Ravel*, cit., p. 90.

2 Scott Messing, *Polemic as history: the case of neoclassicism*, «The journal of musicology», A. IX, n. 4, 1991, p. 485.

3 Carolyn Abbate, *Outside Ravel’s Tomb*, «Journal of the American Musicological Society», A. LII, n. 3, 1999, p. 498. Le analisi di Abbate sulla *Forlane* sono state pubblicate anche in Ead., *In search of opera*, Princeton University Press, Princeton 2001, pp. 215-221.

stengono Messing e Abbate, non si può parlare di “musica al quadrato” dal punto di vista tecnico-strutturale, è necessario allora spostare l’attenzione analitica al livello semantico, nel quale la ricerca può dare risultati più fruttuosi. La veste nella quale Ravel presenta la furlana, benché originalissima, non rappresenta altro che un’ultima tramutazione sia della sua forma musicale sia, soprattutto, del valore semantico ad essa attribuito. Carolyn Abbate, Martha M. Hyde e Andreas Dorschel, sebbene con metodi e risultati diversi, hanno spiegato che la relazione fra il modello antico e la versione raveliana non consiste in altro che nella malinconia di fronte alla visione di un “cadavere musicale” che il compositore cerca di far rivivere in un’epoca alla quale non appartiene, riuscendo così a valorizzare il collegamento – o, meglio, lo scarto – fra i due distanti punti del *continuum* storico-musicale.⁴

Se l’enfasi di questi studiosi è stata posta sul legame Ravel-Couperin, e dunque i due poli del confronto siano stati dati per assodati, a ben vedere l’oggetto “furlana”, slegato dai vincoli con i diversi compositori, è alquanto sfuggente. La consistenza di quel “cadavere musicale” risulta essere analoga a quella di ogni “elemento classico” – un ritmo, un brano, una melodia ecc. – utilizzato dai compositori neoclassici. Si tratta di elementi le cui strutture tecnico-morfologiche originarie vengono deformate, mascherate, rielaborate in modo tale da tramutarsi generativamente in qualcosa di nuovo; inevitabilmente, tuttavia, pure le proprietà semantiche di questi elementi vengono in un certo qual modo manipolate, cadendo infine nel medesimo meccanismo ri-costruttivo attraverso il quale sono passate le strutture tecnico-morfologiche. È l’ambiguità stessa dei modi di operare del neoclassicismo che mette in moto una serrata dialettica fra materiale sonoro, significato e recezione la quale, a sua volta, nega la possibilità di trovare delle risposte dirette nella sola analisi dello stile e della tecnica compositiva del singolo compositore. A partire da queste istanze estetiche e senza la necessità di delineare una precisa analisi sulla furlana di Ravel o sulla furlana *tout court*, già attuate altrove,⁵ si potrà tracciare un percorso di questa danza per evidenziarne i significati acquisiti nel corso del tempo, e per cercare di mostrare così, una volta di più, i modi con cui la musica possa essere recepita e reimpiegata a seconda delle più disparate variabili storico-sociali.

1. Per ricostruire il percorso della furlana è anzitutto necessario stabilirne l’identità, mediante l’analisi delle sue caratteristiche principali, e cercare di mettere in evidenza perlomeno due passaggi: l’origine – situata nei dintorni di Venezia – e la sua prima diffusione al di fuori dei confini regionali – cioè, come si vedrà, in Francia. Già questi primi passi, tuttavia, sono piuttosto difficoltosi poiché, anzitutto, non è chiaro che cosa sia una furlana né da dove arrivi. Pur essendo vero che alcune danze chiamate “furlane” sono già attestate attorno all’ultimo quarto del Sedicesimo secolo nello stesso Friuli – le prime occorrenze stanno nel *Primo libro de’ balli* (1578) dell’aquileiese Giorgio Mainerio –,⁶ il carattere metrico-ritmico (semplice) di quelle danze non coincide con quello che verrà in seguito codificato (composto), né quelle prime furlane sembrano avere molto in comune con la scansione puntata in sei o nove ottavi e con l’andamento identificabile nelle cosiddette furlane del secolo successivo. Secondo le ricerche sulla musica propriamente friulana, poco o nulla è stato trovato che assomigli alla furlana “d’arte”. La furlana delle origini, inoltre, possedeva peculiari connotazioni socio-artistiche, potendo addirittura essere considerata una controparte settentrionale della tarantella, in virtù della sua qualità estatico-possessiva, evidente da alcune testimonianze sulle sue più antiche

4 Cfr. Ivi, passim; Martha M. Hyde, *Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music*, «Music Theory Spectrum», XVIII, 2, (1996), pp. 206-210; Andreas Dorschel, *Das anwesend Abwesende: Musik und Erinnerung*, in *Resonanzen: Vom Erinnern in der Musik*, a cura di Andreas Dorschel, Universal, Vienna 2007, pp. 22-25. Cfr. anche Tamara Levitz, *Modernist Mysteries: Persephone*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 549-551, nel quale la chiave ermeneutica concepita da Abbate e Hyde è applicata a *Persephone* di Stravinskij (1933).

5 Sulla Forlane di Ravel, oltre ai succitati lavori di Messing, Abbate, Hyde e Dorschel, si veda ad es. Volker Helbing, *Der Papst und die Tänzerinnen. Zur Forlane des Tombeau de Couperin*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie» A. V, n. 1, 2008; cfr. anche Glenn Watkins, *Proof through the night*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 2003, pp. 174 e 190; Jane F. Fulcher, *The composer as intellectual – Music and Ideology in France, 1914-1940*, Oxford University Press, New York 2005, pp. 68-69; e i citati lavori di Kelly e Howat. Analisi della furlana *tout court*, dal punto di vista musicale e coreutico, stanno in, ad es., Piero Pezzè, *La Furlana*, s. e., Udine 1962; Mario Macchi, *Le canzoni a ballo friulane*, «Ce fastu? Bollettino della Società Filologica Friulana», A. LVIII, n. 1, 1982; Gilberto Pressacco, *Giovanni Legrenzi, i Savorgnan e la Furlana*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco: atti dei convegni internazionali di studi, Venezia, 24-26 maggio 1990, Clusone, 14-16 settembre 1990*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Leo S. Olschki, 1994; Daniel Heertz, *A Venetian Dancing Master Teaches the Forlane: Lambranzi’s Balli Teatrali*, «The journal of musicology», XVII, 1 (1999); Gloria Giordano, *Nuove strade: Furlana da sala, saletta, salotto*, in *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, a cura di Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg e Monika Woitas, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004. Oltre che sulle enciclopedie musicali di riferimento, le origini della furlana sono state ricostruite in Rebecca Harris-Warrick, *Dance and Drama in French Baroque Opera: A History*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, pp. 422-425, e nei succitati Pezzè, Macchi e Pressacco. Un’interpretazione filosofica è data da Theodor W. Adorno, *Ravel*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. 17, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970-86, p. 63.

6 Giorgio Mainerio, *Il primo libro dei balli*, Venezia, A. Gardano 1578; vi si trovano *L’arboscello ballo Furlano* e *La Putta ballo Furlano*. I balli in questione sono stati ristampati poco dopo in *Chorearum molliorum collectanea*, presso Pierre Phalese il giovane, Anversa 1583.

esecuzioni.⁷ Conclude allora Mario Macchi che si può verosimilmente «credere che la *furlana settecentesca*, e in modo particolare quella classica (o d'arte) in tempo di 6/8 e di movimento vivace, altro non sia che il prodotto d'una trasformazione formale, di stampo squisitamente veneziano, di quella che era la *furlana* (vera araba fenice) quattro-cinquecentesca».⁸

In effetti la *furlana* “popolare” si sviluppa a Venezia – e non in Friuli – allo scoccare del Seicento, lì portata da emigrati friulani; nel corso dei decenni successivi si sarebbe trasformata in *furlana* “d'arte” per mezzo dell'interpretazione e della rielaborazione di artisti non veneziani, che del Friuli e dei balli di quelle terre avevano poca o nessuna conoscenza. Secondo la convincente tesi di Gilberto Pressacco,⁹ la colonia friulana presente nella città lagunare, prevalentemente impiegata come bassa manovalanza, potrebbe aver integrato stili e brani musicali della propria regione con stili e brani appartenenti a gruppi etnici, culturali o linguistici differenti, ma appartenenti allo stesso ceto sociale. Questo nuovo tipo di musica, se da un punto di vista “interno” poteva sembrare qualcosa di non realmente autentico, per i membri delle classi più alte avrebbe rappresentato invece la vera e propria musica degli operai e dei manovali raccolti attorno alla folta comunità friulana. Precisa Pressacco che «la vivacità economica e sociale di questi gruppi “novi” può essere apparsa quale autenticamente e genuinamente “veneziana” agli occhi del personale delle ambasciate straniere in Venezia e specialmente all'orecchio di musicisti “foresti” giunti in città, quali Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli e [...] Giovanni Legrenzi».¹⁰

Gli occhi e le orecchie dei tre “foresti” ai quali fa riferimento Pressacco sono effettivamente quelli che per la prima volta, benché non omogeneamente, metteranno su carta una prima specie di *furlana*, concentrandola all'interno di confini (stilistici e performativi) piuttosto definiti, ed elevandola a livello di ballo “d'arte”. È invero ipotetico il caso di Monteverdi, la cui moresca nel finale dell'*Orfeo* avrebbe il tipico ritmo “alla *furlana*”;¹¹ mentre nel caso di Legrenzi, le *furlane* contenute nelle *Sonate a due e a tre* (1655) sembrano rispecchiare più le danze praticate nei bassifondi di Venezia invece che preludere alle *furlane* dei secoli successivi.¹² Più interessante è invece la menzione di Francesco Cavalli, e per diversi motivi. Anzitutto perché il compositore cremasco rappresenterebbe il primo autore ad aver impiegato una *furlana* in musica per il palcoscenico nell'*Ercole amante* (1662);¹³ e in secondo luogo perché l'*Ercole amante* era destinato alla corte di Francia, cosa che avrebbe consentito una prima esportazione di questa danza al di fuori dei confini veneziani. Inoltre, benché scarsamente documentata, la stessa permanenza di Cavalli a Parigi durante il biennio 1662-64, potrebbe aver influito nella tras migrazione della *furlana* dal contesto popolare veneziano alla corte reale parigina, dove, solo pochi anni dopo, attecchirà in modi sorprendenti. Stando ad una fonte tardo-settecentesca, proprio alla fine di quel biennio e durante i medesimi festeggiamenti ai quali Cavalli era stato invitato ad intervenire – quelli per il matrimonio fra Luigi XIV e l'infanta di Spagna –, Lully avrebbe composto la prima *furlana* “francese”, per la *comédie-ballet* *La Princesse d'Élide* di Molière (1664).¹⁴ La relazione fra Cavalli e Lully, in riferimento alla nostra danza, è tuttavia solida solo nel caso di *Armide* (1686) che l'italo-francese compone utilizzando parti del *Serse* (1660) del veneziano e dal quale mutua un ritmo che riproduce esattamente la scansione e il profilo metrico “alla *furlana*” – pur non venendo chiamato in questo modo da nessuno dei due.¹⁵

Senza però attribuire al solo Cavalli la responsabilità storica della formalizzazione e della tras migrazione della *furlana*, si può notare come questa specie di danza popolare fosse già conosciuta e apprezzata in ambito francese sin dall'inizio del Seicento, come testimonia il diario di Jean-Baptiste Du Val, segretario dell'ambasciatore francese a Venezia.¹⁶ Lo sguardo del viaggiatore straniero si sofferma sulla volgare sensualità di questo

7 Questa tesi è proposta da Marcello Cofini, “*Tarantella diurna*” e “*Furlana notturna*”: due LVCES e due HORAE complementari di una stessa, antica tipologia di danza?, in *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, cit.

8 Macchi, *Le canzoni a ballo friulane*, cit., p. 153

9 Pressacco, *Giovanni Legrenzi, i Savorgnan e la Furlana*, cit.

10 *Ivi*, p. 180. Monteverdi era cremonese, Cavalli cremasco e Legrenzi bergamasco.

11 Cfr. Helmuth Christian Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, O. Elsner, Berlin 1957, p. 90.

12 Le *Sonate a due e a tre* (1655) di Legrenzi, nelle quali si ritrovano diverse *furlane*, sono legate alla dedica omaggiata al friulano conte Carlo Savorgnan. Al rapporto di Legrenzi con il Friuli e la *furlana* è dedicato il saggio di Gilberto Pressacco, *Giovanni Legrenzi, i Savorgnan e la Furlana*, cit. Legrenzi, trent'anni dopo le *Sonate*, inserirà un “ballo alla *furlana*” nel *Giustino* (1683).

13 Più precisamente nei “cori di ninna nanna” «Dormi, dormi, o Sonno, dormi», Atto II, Scena 6 dell'*Ercole Amante*. Cfr. Wolff, *Die Venezianische Oper*, cit., p. 90.

14 Nel volume *Théâtre François*, tomo II (Comédie Française – F-Pcf 6R5) viene segnalata la presenza di una *furlana* nel sesto *intermède*. Cfr. John S. Powell, *Music and theatre in France – 1600-1680*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. 334 ss.

15 Cfr. Lois Rosow, *How eighteenth-century Parisians heard Lully's operas: The case of Armide's fourth act*, in *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*, a cura di John Hadju Heyer, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 218-219; v. anche Harris-Warrick, *Dance and Drama*, cit., p. 423.

16 Du Val risiedette a Venezia fra il 1607 e il 1610. Cfr. André Pirro, *La musique des italiens d'après les remarques triennales de Jean-Baptiste Duval (1607-1609)*, in *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier par la Société de l'histoire de l'art français, ses amis et ses élèves*, a cura di Ernest Lavisse, É. Champion, Paris 1915, p. 175.

ballo, mettendo ben in chiaro che la furlana non è una danza di corte, bensì un ballo appartenente ai ceti sociali più bassi, tanto agitato quanto lascivo. Coloro che la ballano, scriveva Du Val, «sont pour la plupart de petites courtisanes, qui s’amusent à cela pour passer autant de temps, et entretenir par ce moyen leurs amoureux; les autres, qui font le semblable, sont filles de gondoliers et gens de basse condition»;¹⁷ e pure Rousseau (1768) confermerà la fama della furlana come danza “del popolo”, definendola «air d’une danse de même nom commune à Venise, surtout parmi les Gondoliers».¹⁸ Una descrizione più precisa della furlana proviene dalle lettere di Jacques Chassebras (1683):

La plus jolie de leurs Dances est la Fourlane. Elle se fait à deux ou quatre Personnes, autant d’Hommes que de Femmes, qui tournent en cercle, en sautant et frisant les pieds avec une vitesse et une legereté [*sic*] merveilleuse, et qui s’aprochent [*sic*] ensuite l’un devant l’autre en tournant toujours de la même [*sic*] manière, et se prenant quelquefois les bras qu’ils s’entrelassent [*sic*], et passent par dessus la teste.¹⁹

Come si vede, quel che attirava Chassebras e in generale i viaggiatori d’oltralpe era proprio il modo in cui la furlana riusciva a scatenare e animare le feste popolari – «il n’y a point de danse nationale plus violente», dirà Casanova un secolo dopo.²⁰

2. Se questa è la condizione della furlana nel pieno Seicento veneziano, è interessante notare d’altra parte come la sua esportazione dalla Serenissima alla corte del Re Sole abbia determinato un mutamento radicale delle sue proprietà formali e semantiche. Da danza estatico-possessiva, appannaggio degli strati sociali più bassi della cultura veneto-friulana, tutto sommato poco diffusa in Italia²¹ o addirittura fuori dai confini della città di Venezia («il ballo favorito de’ veneziani» la chiamerà Goldoni a metà Settecento),²² la furlana diventa pregiata cineseria musicale in terra francese. I motivi per i quali sia riuscita a proliferare a Parigi molto più che altrove sono molteplici e probabilmente solo poco hanno a che fare con le succitate ipotesi sull’influenza di Cavalli. Senza entrare in una ricostruzione del rapporto artistico Venezia-Francia, si possono comunque segnalare diverse possibili concause: si può menzionare l’esigenza di rinnovamento musicale e teatrale seguita alla morte di Lully (1687), che spinse i musicisti ad una fervida ricerca di raffinati materiali d’importazione (non a caso la furlana verrà ampiamente impiegata nel genere post-lulliano dell’*opéra-ballet*);²³ oppure il fertile terreno preparato dalla ventennale reggenza “italiana” del Cardinal Mazzarino con la consulenza di Francesco Buti;²⁴ o infine gli ottimi rapporti politici franco-veneziani – in funzione anti-asburgica – che molto influirono sugli scambi artistici con lo stato lagunare, non solo in campo musicale.²⁵

Sta di fatto che, per quei francesi che non erano mai usciti dai confini del regno, il nome della furlana non indicava altro che una danza esotica di recente importazione della quale poco si sapeva, eccetto che la sua vasta popolarità a Venezia: la furlana “des petites courtisanes” non era mai stata ascoltata, solo immaginata. Ma fu proprio questa ignoranza a consentire agli artisti parigini di ricostruire la furlana secondo il loro estro, tramutando quel che era un ballo forsennato in una delicata danza di corte – solo molto vagamente aiutati dagli esempi “d’arte”, fra l’altro limitati alla manciata di brani composti “alla furlana” da un Cavalli –, e rendendola una brillante allegoria di una terra esotica, «l’equivalente uditivo di piazza San Marco».²⁶

17 Cit. in Jules Écorcheville, *La Forlane*, «Revue Musicale SIM», aprile 1914, p. 20.

18 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, s.v. «Forlane», Veuve Duchesne, Paris 1768, p. 222.

19 *Lettre de M. Chassebras de Cramailles, à Madame Chassebras du Breau, sa Belle-Soeur, Contenant la suite des Divertissemens du Carnaval de Venise*, «Mercure galant», Aprile 1683, pp. 54-55. La furlana ricorre da p. 52 a p. 58.

20 Giacomo Casanova, *Mémoires*, vol. 1, a cura di Robert Abirached e Elio Zorzi, Gallimard, Tours-Parigi 1958, p. 333.

21 Oltre all’uso popolare nella Repubblica di Venezia, della furlana si trovano poche tracce in sparsi compositori italiani: si ricordino ad esempio il quarto movimento della *Sonata per violino solo* B.D2 di Tartini; in area bolognese si ricordano la furlana nelle *Partite sopra diverse sonate per il violino* (1680 ca.) di Giovanni Battista Vitali e quella contenuta nelle *Suonate da camera pel violoncello e basso* (1721) di Lodovico Filippo Laurenti; oppure ancora la furlana nell’opera buffa di Antonio Salieri *La fiera di Venezia* del 1772.

22 Quest’aggettivazione si può leggere nella prefazione di Goldoni al volume tredicesimo delle *Opere*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1761, p. 4. Il drammaturgo cita la furlana anche nell’Atto I, Scena 4 di *Il Teatro comico* (1750).

23 La coincidenza della diffusione della furlana con le riforme musicali seguenti la morte di Lully è stata notata da Benjamin Pintiaux, *Médée within the repertory of the tragédie en musique: intertextual links and the “posterity” of Charpentier’s opera*, in *New perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, a cura di Shirley Thompson, Ashgate, Farnham 2010, p. 260.

24 Sull’operato parigino di Francesco Buti si guardi soprattutto Francesco Luisi (a cura di), *Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro. Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 12-15 dicembre 2007*, Torre d’Orfeo, Roma 2009.

25 Intenso fu, ad esempio, l’interesse dei collezionisti e degli studiosi parigini verso la pittura veneta, esploso proprio nel corso del Seicento. Cfr. Laura De Fuccia, *Venezia e Parigi, 1600-1700 – La pittura veneziana e la Francia: fortuna e dialoghi*, Librairie Droz, Genève 2016.

26 Rebecca Harris-Warrick, *Dance and Drama in French Baroque Opera: A History*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, p. 270.

Non è errato dire che la furlana, per come la si conosce oggi, venne “inventata” all’inizio del Settecento in Francia, modellata in parte sulla giga, in parte sulla moresca, in parte concepita *ex novo*, in parte ispirata a vaghi esempi veneziani. Per corroborare questa ipotesi, basti guardare alla coreografia, per la quale le testimonianze sono più che certe: fu a Louis-Guillaume Pécour che si deve la vera e propria invenzione delle coreografie sulla furlana, che l’autore inserì poi in svariati manuali coreutici del primissimo Settecento²⁷ ma che poco o nulla avevano a che fare con i balli friulani o veneziani di metà Seicento (che il coreografo stesso solo molto difficilmente avrebbe potuto conoscere).²⁸ Questa nuova architettura coreutico-musicale, inventata di sana pianta, permise alla furlana di rappresentare tanto perfettamente l’idea di “venezianità” da assurgere, come sostiene Harris-Warrick, a «emblema coreografico» di una «Venezia di fantasia».²⁹

Ritornando all’ambito prettamente musicale, esclusa le ipotetiche furlane di Lully delle quali si è fatta menzione più sopra, la prima furlana “d’arte” in terra francese è quella contenuta nell’*opéra-ballet L’Europe galante*, di André Campra (1697). A lui Rebecca Harris-Warrick attribuisce la vera e propria invenzione di questa danza: «his forlane looks like no other dance of the period: the insistent rhythms, repeated pitches, very square phrases, and lopsided ternary structure all separate it from other dances in 6/4 such as the loure or gigue».³⁰ Costruite sul modello di Campra, ma con proprie peculiarità, nel corso dei seguenti sessant’anni si troveranno diverse furlane anche in suite strumentali – di Montéclair, Delalande o Couperin – e in commedie o vaudeville. Una breve elencazione della presenza della furlana in alcuni lavori francesi della prima metà del Settecento potrà aggiungere nuove informazioni (Tabella 1).

Tabella 1. Lavori musicali francesi che contengono una furlana (1697-1757)

Anno	Autore	Opera	Genere
1697	André Campra	<i>L’Europe galante</i>	Opéra-ballet
1699	André Campra	<i>Le carnaval de Venise</i>	Opéra-ballet
1702	André Campra	<i>Les fragments de Monsieur de Lully</i>	Opéra-ballet
1703-05	Philippe d’Orléans	<i>Penthée</i>	Tragédie en musique
1703	Michel-Richard Delalande	<i>Symphonies pour les Soupers du Roy</i>	Brani orchestrali
1705	Michel De la Barre	<i>La Vénitienne</i>	Opéra-ballet
1710	André Campra	<i>Les fêtes venitiennes</i>	Opéra-ballet
1718	André Campra	<i>Le [ballet de]s Ages</i>	Opéra-ballet
1719	Jean-Joseph Mouret	<i>Le may</i>	Musica di scena
1722	François Couperin	<i>Concerts royaux</i>	Suites orchestrali
1723	Michel Pignolet de Montéclair	<i>Concerts à deux Flûtes traversières sans basses</i>	Suites strumentali
1725	Jacques Aubert	<i>La Reine des Péris</i>	Musica di scena
1727	Jean-Joseph Mouret	<i>L’amour des dieux</i>	Opéra-ballet
1729	Jean-Joseph Mouret	<i>Melpomene vannée</i>	Musica di scena
1735 ca.	Jean-Marie Léclair	<i>Première récréation de musique</i>	Suite per due violini e continuo
1735	Jean-Philippe Rameau	<i>Les Indes Galantes</i>	Opéra-ballet
1737 ca.	Jean-Marie Léclair	<i>Deuxieme récréation de musique</i>	Suite per due violini e continuo
1745	Jean-Philippe Rameau	<i>Le temple de la gloire</i>	Opéra-ballet
1746	Jean-Marie Léclair	<i>Scylle et Glaucus</i>	Tragédie en musique
1747	Jean-Philippe Rameau	<i>Les Fêtes de l’Hymen et de l’Amour</i>	Opéra-ballet
1753	Jean-Jacques Rousseau	<i>Le devin du village</i>	Intermezzo buffo
1750 ca.	Antoine Dauvergne	<i>La Vénitienne</i>	Opéra-ballet
1757	Jean-Philippe Rameau	<i>Les Sybarites</i>	Acte de ballet

27 Si ricordino ad esempio le furlane contenute in *Recueil de dances, composées par M. Pécour, [...] et mises sur le papier par M. Feuillet, [...] (1700); Entrée pour une femme, Dancée par Mlle. Victoire au Ballet du Carnaval de Venise (1704); Entrée pour deux femmes, Dancée par Mlle. Victoire et Mlle. Dangeville au Ballet des Fragments de Mr. de Lully (1704)*. Un’altra occorrenza della furlana in manuali di coreografia è in Pierre Rameau, *Abbrégé de la nouvelle methode, dans l’art d’écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, Parigi, 1725. Sull’argomento, cfr. Gloria Giordano, *Nuove strade: Furlana da sala, saletta, salotto*, cit., p. 317.

28 Undici saranno in totale le furlane composte da Pécour. Sull’argomento cfr. Rebecca Harris-Warrick, *Staging Venice*, «Cambridge Opera Journal», XV, 3 (2013), p. 313.

29 Harris-Warrick, *Dance and Drama*, cit., p. 422.

30 *Ivi*, p. 423.

Come si può notare da questo elenco (e come è legittimo pensare) la furlana viene molto spesso impiegata in opere dall'ambientazione veneziana; ne sono testimoni ad esempio *La veneziana* di De la Barre, *La veneziana* di Dauvergne o *Le feste veneziane* di Campra. Curioso è invece il fatto che, in certi casi, gli autori non desiderino portare in scena la città di Venezia, quanto invece le popolazioni più orientali con le quali la Serenissima aveva contatti commerciali o sulle quali regnava. Si guardino ad esempio *Le indie galanti* di Rameau, nella quale la furlana è inserita nell'*entrée Il turco generoso*; oppure il *Carnevale di Venezia* di Campra, nella quale la danza appare all'entrata di armeni, zingari e slavi; o ancora si osservi l'utilizzo della furlana nella commedia di argomento persiano *La reine des Péris* di Jacques Aubert. Con l'andare del tempo la furlana non indica più la sola Venezia ma diviene la musica con la quale i francesi illustrano la loro percezione della cosmopolita Serenissima o i suoi domini commerciali con il Vicino Oriente.³¹

A partire dal primo Settecento la furlana è perciò una danza completamente nuova, e, se non proprio totalmente francese, perlomeno fortemente francesizzata. Fu dunque proprio in seno alla cultura francese che la furlana venne rielaborata, ripensata e rimodellata secondo gusti e concetti molto distanti dall'ambiente culturale e sociale d'origine.³² E fu lo sguardo francese a stabilire un nuovo modello per la furlana: svuotato questo nome delle sue originarie caratteristiche coreutico-musicali, i compositori e i coreografi costruirono un nuovo oggetto estetico che, solo attraverso l'immaginazione e senza alcun tangibile riferimento che non fosse il curioso nome di forlane, poteva rimandare a ciò che in effetti voleva rappresentare. Semplificando, si può affermare allora che, durante il Settecento: (1) la furlana si presenta come ballo eminentemente francese; e che (2) simboleggia musicalmente Venezia e le culture mediterranee mediorientali che popolavano la cosmopolita Serenissima.

A supporto di queste due interpretazioni della furlana sei-settecentesca si può analizzarne la diffusione nel resto d'Europa. È in effetti interessante notare come in Germania quattro degli esempi più notevoli di furlana si trovino in composizioni strumentali di derivazione francese, mescolate ad altre danze di origine effettivamente francese, e come non se ne trovi traccia in altre raccolte, magari in stile italiano. Tre appartengono ad altrettante *Overture-suites* di Georg Philipp Telemann,³³ mentre la quarta è compresa nella suite orchestrale BWV 1066 di Johann Sebastian Bach (1718 ca.).³⁴ D'altro canto, l'impiego in terra inglese – limitatissimo, per la verità –³⁵ dimostra come la furlana venga trattata come brano di carattere esotico, al netto della sua vera origine. Questa sua connotazione può essere riassunta nell'impiego che ne fa Georg Friedrich Händel in *Rinaldo* (1711), nel quale la furlana accompagna le sirene, inviate dalla saracena Armida, mentre cercano di allontanare l'eroe dal proposito di liberare la Terra Santa.³⁶

Come s'è visto, dunque, l'asse Francia-Venezia-Medioriente costituisce la base sulla quale si spostano i valori semantici della furlana durante i primi tre quarti del Settecento. Tuttavia, con la scomparsa delle pratiche e delle modalità compositive dell'*Ancien régime* anche l'impiego della furlana in Francia e all'estero si riduce drasticamente, allo stesso modo in cui l'oscillazione su quell'asse geo-semantico si limita a pochi ultimi assestamenti.³⁷ Le ultime prove di furlana "esotica" e "francese" provengono rispettivamente da François-Joseph Gossec, con il balletto-pantomima di ambientazione greco-antica *Mirza* (1778) e da Etienne Méhul con il melodramma *Les troubadours ou la fête au chateau* (1810) nel quale uno scontro fra trovatori è informato alla furlana, la quale, paradossalmente, finisce per rappresentare il lato musicale della più alta e più classica tradizione artistica francese, nel contempo dimenticando, o addirittura negando, le origini veneziane della nostra danza.³⁸

3. L'operazione di Méhul, tuttavia, è solo l'ultima e più tarda fiammata di francesità della furlana. L'oblio nel quale durante l'Ottocento cadono le danze e certe forme musicali del secolo precedente ripulisce la nostra danza dalle sue connotazioni francese ed esotica, e la restituisce – sebbene non con stabilità – alle sue origini

31 Sulla furlana come musica esotica, o di colore mediorientale, cfr. Ralph P. Locke, *Music and the exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 114-117.

32 A tal proposito si veda ad esempio il ripensamento della furlana in funzione del gusto francese nel *Carnaval de Venise* di Campra (1699), nel quale la quarta *entrée* «si conclude con un magnifico ballo mascherato che vorrebbe rappresentare un carnevale veneziano ma che è in realtà un ballo alla maniera francese, con una danza veneziana francesizzata, la furlana, inserita per attribuirvi color locale». Rebecca Harris-Warrick, *Ballroom dancing at the court of Louis XIV*, «Early music», A. XIV, n. 1, 1986, p. 48.

33 *Overture-suite* TWV 55:a1 (1725 ca.); *Overture-suite* TWV 55:e5 (1733); *Overture-suite* TWV 55:f16 (1767).

34 Un'ulteriore furlana di ambito tedesco è compresa nel *Recueil d'airs de danses caractéristiques*, Parte I, per tastiera, di Johann Philip Kirnberger (1788).

35 Cfr. Sarah McCleave, *Dances in Handel's London Operas*, University of Rochester Press, Rochester 2013, p. 208.

36 Cfr. *ivi*, p. 28-29.

37 André Gretry, lungi dal rielaborare i valori semantici della furlana la ricorda nelle sue *Mémoires, ou Essais sur la musique* (1797) al volume terzo, semplicemente come danza "classica".

38 *Les troubadours* venne composto in celebrazione delle nozze di Napoleone con Maria Luisa d'Austria; grazie ad una sottile rete di riferimenti simbolici, l'autore intendeva glorificare l'imperatore mettendo in scena una battaglia poetica fra trovatori nella Francia medievale. Méhul utilizza come base per la sua composizione la furlana dall'*Europe galante* di Campra. Su quest'opera e sulla sua furlana, cfr. M. Elizabeth C. Bartlet, *A Newly Discovered Opera for Napoleon*, «Acta Musicologica», A. LVI, n. 2 1984.

italiane. Com'è lecito aspettarsi, rarissime sono le ricorrenze della furlana nel corso dell'Ottocento, tutte concentrate negli ultimissimi anni del secolo e in brani, spesso, di gusto arcaizzante o intenzionalmente indirizzati al recupero dei secoli precedenti.³⁹ Due però sono i casi più interessanti, quelli che, in certa misura, riescono a far rientrare la furlana nell'alveo dell'italianità o della vera "venezianità": in *Mignon* di Ambroise Thomas (1866), rappresenta una reminiscenza di attori ambulanti sullo stile della commedia dell'arte, mentre nella *Gioconda* di Ponchielli (1876) simboleggia e insieme accompagna il carnevale di Venezia.⁴⁰ Un terzo esempio, che arriva all'aprirsi del nuovo secolo, è quello della furlana del secondo atto di *Maschere* (1901) di Pietro Mascagni, la cui trama è centrata, nuovamente, sulla veneziana commedia dell'arte. Riguardo quest'ultimo caso, Giannotto Bastianelli (1910) parlerà chiaramente del carattere italiano di questa danza, liberando così la furlana dai significati che aveva acquisito all'epoca del Re Sole: «La furlana [di *Maschere*] è un gaio movimento di tarantella più comune e meno eletta nel suo svolgimento, ma pur sempre preziosa per l'*italianissimo brio* che la ritma».⁴¹ Il ritorno della furlana alla sua origine geografico-culturale ha tuttavia breve durata. Solo una dozzina d'anni dopo è di nuovo in Francia, lì ritornata dopo aver compiuto un'ultima giravolta geografica e semantica, estranea alla sua francesità, alla sua italianità o alla sua esoticità. L'attenzione qui si sposta verso una curiosa polemica sorta fra il 1913 e il 1914 che opponeva la furlana al tango.

Lo scandaloso successo del ballo argentino era diventato oggetto in Francia di un'estesa campagna censoria lanciata dal vescovo di Verdun Jean-Arthur Chollet nel dicembre 1913 e ripresa con vigore da molte autorità cattoliche nel corso dei mesi successivi, grazie soprattutto all'avallo dell'Arcivescovo di Parigi, cardinal Amette.⁴² La crociata contro il ballo argentino coinvolse anche i più alti rappresentanti di diversi stati europei⁴³ ma venne accolta dal pubblico e dai giornalisti più con ilarità che con timore. Se da una parte infatti la stampa diffuse in tutto il mondo la notizia della proibizione del tango ai cattolici,⁴⁴ dall'altra si divertì a trovare una soluzione al divieto, dichiarando che sarebbe stato lo stesso papa Pio X a proporre un'alternativa al tango. Secondo un episodio riportato per la prima volta sul quotidiano parigino «Le Temps» da Jean Carrère – e più volte ripreso, ma quasi certamente falso –,⁴⁵ il pontefice avrebbe consigliato di sostituire il tango proprio con la furlana.⁴⁶ Una delle innumerevoli descrizioni di questo fantasioso episodio è raccontata con dovizia di dettagli dal maestro di danza Enrico Pichetti – che rappresenterà una figura non secondaria nel rilancio della nostra danza.⁴⁷

Difatti era appena uscito in Roma il decreto di proibizione del Tango da parte del Cardinale Vicario, quando alcuni membri dell'alta aristocrazia romana [...] [se ne] dolsero con il cardinale segretario di Stato Merry del Val [...]. Il giorno susseguente, Pio X [...] riceveva in privata udienza due giovani dell'alta società Romana, fratello e sorella, che, appassionatissimi di ballo, esposero [...] innanzi al Pontefice le difficoltà che offre il ballo sud-americano. Terminato che ebbero, Pio X, con la sua consueta bonarietà, così loro disse: «Comprendo che alla vostra età si ama la danza. Ballate pure se vi aggrada, ma perché in luogo di questi balli esotici venutici d'oltre mare non richiamate in onore tanti balli italiani, già delizia dei nostri nonni, ed ora ingiustamente dimenticati? La Furlana per esempio?».⁴⁸

La furlana venne allora comunemente soprannominata dalla stampa la "danza del papa", soprattutto in terra francese,⁴⁹ diventando così l'antitesi alla "danza del diavolo", il tango, ed innescando una dialettica polarizzata sulla connotazione "sacra" per l'una e "profana" – o, meglio, anticlericale – per l'altro. Due esempi

39 Si vedano ad esempio: *Quelques danses*, op. 26 per pianoforte di Chausson (1896); o la *Suite pour piano* di Gustave Samazeuilh (1902).

40 Rispettivamente, nell'Aria n. 20bis del terzo atto di *Mignon* e nel Finale dell'Atto primo di *Gioconda*.

41 Giannotto Bastianelli, *Pietro Mascagni*, NeoClassica, Roma 2017 (1910), p. 83.

42 Cfr. Esteban Buch, *La censura del tango por la Iglesia francesa en vísperas de la Gran Guerra (con una postdata de Erik Satie)*, «Revista argentina de musicología», n. 14-15, 2014-2015.

43 Si parla di circolari emanate dai funzionari del kaiser Guglielmo II, dello zar Nicola II, del re Vittorio Emanuele II e dalla corte dello spagnolo Alfonso XIII volte ad impedire l'esecuzione del tango in occasioni ufficiali o di rappresentanza. Cfr. *Ivi*, p. 81; v. anche Mark A. Knowles, *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances*, McFarland & Company, Jefferson 2009, p. 115.

44 Cfr. ad es. negli Stati Uniti *Tango defeats Vatican*, «The New York Times», 27 dicembre 1913; in Francia *Le Tango Condamné*, «L'Univers», 28 dicembre 1913; in Australia *Vatican embargoes Tango dance*, «The Flemington spectator», 1 gennaio 1914.

45 Il suggerimento pontificale può essere certo verosimile, date le origini e gli interessi del papa: Pio X era veneto e, secondo l'articolo di Carrère, avrebbe ascoltato la furlana da bambino nel proprio paese natale. Inoltre, era assodato il suo interesse nei confronti della musica: solo di recente aveva pubblicato uno dei più influenti documenti sulla musica sacra cattolica, il *motu proprio Inter pastoralis officii sollicitudes (Tra le sollecitudini)*, 1903), scritto probabilmente in collaborazione con Perosi. Tuttavia non c'è alcuna certezza sulla veridicità del racconto di Carrère, vista anche la completa assenza di notizie in merito nella stampa italiana. Sulla genuinità di questo aneddoto e sulla diffusione del tango in Italia, cfr. Enrique Cámara de Landa: *Escándalos y condenas: el tango llega a Italia*, in *El tango nómade: ensayos sobre la diáspora del tango*, a cura di Ramón Pelinski, Corregidor, Buenos Aires 2000, pp. 163-250.

46 Jean Carrère, *La "furlana", danse du pape*, «Le Temps», 28 gennaio 1914.

47 Cfr. Gloria Giordano, *Nuove strade: Furlana da sala, saletta, salotto*, cit., pp. 320-322.

48 Enrico Pichetti, *La danza antica e moderna*, Ed. Nazionale, Roma 1914, pp. 158-160.

49 Cfr. ad es. *La danse du pape*, «L'Homme libre», 9 febbraio 1914; Jean Claude, *Pour remplacer le tango... Nous danserons bientôt la*

musicali possono chiarire questa dinamica: il primo è l'esplicito riferimento contenuto nel *Tango (perpétuel)*, diciassettesimo brano di *Sports et divertissements* di Erik Satie (1914), sulla cui partitura si può leggere: «Le tango est la danse du Diable. C'est celle qu'il préfère. Il la danse pour se refroidir. Sa femme, ses filles & ses domestiques se refroidissent». D'altra parte, nello stesso anno la furlana è oggetto di scherno in una composizione di Paul Paray, il quale sotto lo pseudonimo "italiano" di Paolo Apria compone il brano *La vraie furlana – Célèbre danse vénitienne* la quale è «dite "la danse de Notre Saint-Père le pape" parce qu'elle a l'honneur d'être préconisée par Sa Sainteté le pape Pie X».⁵⁰

Sul piano letterario, la polemica "tango vs furlana" è ben riassunta da Guillaume Apollinaire, nel volume di cronache *La Femme assise* (1918). Lui stesso nipote di un funzionario papale, ma da sempre incline al conflitto con la Chiesa cattolica e con le proprie origini italiane, descrive con toni di certo accentuati e in parte sarcastici la situazione corrente:

Dans un petit théâtre, quelques mois avant la guerre, j'ai vu danser la furlana (prononcer fourlana), que les danseurs, avant de la danser, qualifièrent de danse du pape; c'étaient des pas si lascifs que le pape serait bien étonné d'être mentionné à ce propos. Et tandis que la danseuse presque nue, plus que nue, atrocement nue, car le cache-sexe de cette jolie fille la faisait ressembler aux Vénus orthopédiques, ballait avec son cavalier, je pensais à cette scène gracieuse des Mémoires où Casanova dansait la forlane a Constantinople. Et cette jolie page dont je me souvenais, mieux que les histrions que j'avais sous les yeux, me montrait la danse vénitienne sinon recommandée, du moins évoquée par le pape Pie X comme un sur remède au tango: cette danse vénériuse et merveilleuse, qui semble née sur un transatlantique [...].⁵¹

Sul versante italiano è invece la voce satirica di Trilussa a farsi sentire; nel sonetto *Tango e Furlana* (1914) commenta così la disfida fra le due danze:

Er Papa nun vo' er Tango perché, spesso,
er cavajere spigne e se strufina
sopra la panza de la ballerina
che su per giù, se regola lo stesso.

Invece la Furlana è più carina:
la donna balla, l'omo je va appresso,
e l'unico contatto ch'è permesso
se basa sur de dietro de la schina.

Ma un ballo ch'è der secolo passato
co' le veste attillate se fa male:
e er Papa, a questo, mica cià pensato;

come vòi che se mòvino? Nun resta
che la Curia permetta, in via speciale,
che le signore s'arzano la vesta.⁵²

Questa disfida, però, tutto fu tranne che sterile: la furlana venne fatta oggetto non solo di derisione ma anche di un rinnovato studio. Se in Italia Pichetti contribuì a rilanciarne la fama – mediante il pamphlet *La Furlana Veneziana*, tradotto poi anche in francese –⁵³ in Francia fu invece Jules Écorcheville a redigere il più lungo e forse meglio informato saggio sulla nostra danza. Pubblicato sulla *Revue Musicale SIM* nell'aprile 1914, quel saggio riportò alla luce la storia e l'utilizzo della furlana, sottoponendola così non solo all'attenzione del grande pubblico, ma anche dei musicisti.⁵⁴ Lo studio di Écorcheville evidenziò il fatto che la furlana era caduta

Fourlane et le Ta-Tao, 9 febbraio 1914; la vignetta satirica *Le directeur est bien pensant...*, «Le Rire», 2 febbraio 1914.

⁵⁰ Questa breve descrizione può essere letta sulla copertina della prima edizione: Paolo Apria [Paul Paray], *La vraie furlana – Célèbre danse vénitienne*, Salabert, Paris 1914.

⁵¹ Guillaume Apollinaire, *Ceuvres en prose complètes*, vol. I, a cura di Michel Décaudin, Gallimard, Paris 1977, p. 1341. Il presente brano è stato poi eliminato dalla versione definitiva della *Femme assise*.

⁵² Trilussa, *Ommuni e bestie*, Mondadori, Milano 1922.

⁵³ Enrico Pichetti, *La Furlana Veneziana. Teoria del Prof. E. Pichetti, Musica di A. Cacciakupi*, Hachette, Paris s.d. [1914]; *La Furlana Vénitienne. Célèbre Danse*. [...], Hachette, Paris s.d. [1914]. A questo lavoro è da affiancare il contemporaneo libro del friulano Giovanni Battista Marzuttini, *La Vera furlana nelle sue due forme originali*, Schmidl, Trieste 1914.

⁵⁴ Écorcheville, *La Forlane*, cit.

in disuso sia in Friuli che a Venezia e contestualmente sottolineò che il suo successo era dovuto ad alcuni dei maggiori compositori francesi del Settecento, riaffermando così il concetto di di “furlana francese”. In appendice al suo scritto riportò infine la trascrizione dell’unica furlana di François Couperin, contenuta nel quarto dei suoi *Concerts royaux* (1722).

Fu proprio da questo articolo, dal brano di Couperin lì trascritto ma soprattutto dal generale clamore suscitato dalla “danza del papa”, che Maurice Ravel trasse spunto per la sua *forlane*, concepandola insieme come tributo all’essenza francese di questo ballo e come riferimento scherzoso alla proibizione del tango. Le dichiarazioni di Ravel in merito sono più che esplicite: in una lettera affermò ad esempio che il *Tombeau* sarà «une suite française – non ce n’est pas ce que vous croyez: “la Marsellaise” n’y figure point et il y aura une forlane, une gigue, *pas de tango cependant*». ⁵⁵ In un altro punto invece, scrivendo a Cipa Godebski, commentò la polemica in questi termini:

[...] Entre temps je turbine a l’intention du pape. Vous savez que cet auguste personnage dont la Maison Redfern exécutera prochainement les projets de costume vient de lancer une nouvelle danse, la forlane. J’en transcris une de Couperin. Je vais m’occuper à la faire danser au Vatican par Mistinguett et Colette Willy en travesti. Ne vous étonnez pas de ce retour à la religion. C’est l’atmosphère natale qui veut ça. Voici l’Angelus. ⁵⁶

4. La composizione di una nuova furlana da parte di un autore di successo come Ravel, il rinnovato studio musicologico lanciato da Écorcheville, ma soprattutto lo scoppio del Neoclassicismo abbinato alla sua avidità di materiali antichi, ebbero come effetto un nuovo successo della furlana, paragonabile solo a quello del primo quarto del secolo Diciottesimo. A solo titolo d’esempio si possono elencare una decina di furlane di area neoclassica nate dopo il 1917 e composte da rilevanti autori (Tab. 2), mentre decine sono le furlane composte a partire dallo scandalo del tango (1914 ca.) da musicisti più o meno sconosciuti. ⁵⁷

Tabella 2. Alcuni lavori musicali seguenti il *Tombeau* che contengono una furlana

Anno	Autore	Opera	Genere
1918	Henri Defosse	<i>Casanova</i>	Comédie-lyrique su libretto di Apollinaire
1924	Pierre Octave Ferroud	<i>Prelude et forlane</i>	Composizione per pianoforte
1925	Germaine Tailleferre	<i>Le marchand d’oiseaux</i>	Balletto
1925	Mario Pilati	<i>Furlana</i>	Composizione per orchestra
1927	Claude Delvincourt	<i>Le bal vénitien</i>	Suite per orchestra
1928	Federico Mompou	<i>Ballet</i>	Suite per pianoforte
1929	Ildebrando Pizzetti	<i>Rondò Veneziano</i>	Suite per orchestra
1936	Maurice Jaubert	<i>Intermèdes</i> , op. 55	Suite per orchestra
1937	Reynaldo Hahn	<i>Soliloque et forlane</i>	Composizione per viola e pianoforte
1947	Claude Arrieu	<i>Prélude, forlane et gigue</i>	Suite per pianoforte
1948	Constant Lambert	<i>Suite da “Anna Karenina”</i>	Suite per orchestra
1955	Germaine Tailleferre	<i>La fille d’opéra</i>	Opera buffa «en un acte dans le style de Rameau»

Il punto di riferimento – o meglio, di avvio – per queste nuove furlane può essere individuato di certo in Ravel, che ha portato alla ribalta una danza ormai caduta nell’oblio. Ciò appare più che evidente nel movimento per viola e pianoforte di Reynaldo Hahn (1937), dove una musica di gusto fine-ottocentesco è innervata di quell’antico “gesto ritmico” senza per questo riportare l’ascoltatore ad altro che non sia quell’ormai mitica furlana di vent’anni prima; e altrettanto palese risulta essere la relazione della *Forlane* raveliana con l’omonima miniatura di Federico Mompou (1928), nella quale il modello non è tanto la furlana *tout court* bensì proprio la *Forlane* del *Tombeau*. Ma oltre a questo, quale sia il valore semantico della furlana utilizzata come base dai compositori neoclassici è difficile dire. È evidente in effetti che l’ultima incarnazione della furlana porta con sé dei significati diametralmente opposti a quelli espressi nelle sue più antiche apparizioni:

55 Cit. in Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Fayard, Paris 1986, p. 409. La giga cadrà nella versione finale. Corsivo mio.

56 René Chalupt, *Ravel: au miroir de ses lettres*, Robert Laffont, Paris 1956, p. 105.

57 Quest’ultimo dato è desunto dall’interrogazione delle banche dati delle biblioteche nazionali italiane (sbn.it) e francesi (catalogue.bnfr.fr) con le chiavi di ricerca “furlana” e “forlane”. Una lunga lista di furlane scritte da compositori italiani nel primo Novecento «del tutto incompleta» – ma certo eloquente – è riportata in Bruno Rossi, *La discografia della furlana*, «Ce fastu? Bollettino della Società Filologica Friulana», A. LXXXVI, n. 2, 2010, p. 216.

vi è un ampio scarto fra la furlana intesa come “danza del papa” e la furlana violenta ed estatico-possessiva della Venezia dei primi del Seicento; ai due estremi della storia della nostra danza, il significato che le è stato attribuito è completamente rovesciato. Allo stesso tempo si può notare un rapporto quantomeno antifrastico tra la “furlana francese”, emblema di un certo esotismo settecentesco, e la furlana come rimedio alla pervasività di una delle danze esotiche per eccellenza, il tango.

Senza scomodare Jankélévitch e il suo “spirito di litote”, si può comunque affermare che queste furlane neoclassiche dicendo troppo finiscono per non dire niente; estrema concretizzazione di una lunga serie di ribaltamenti semantici, le furlane in questione sono solo loro stesse e non rimandano a null’altro che a sé. Riportano certo ad un esempio antico, del quale però trattengono – come diceva Messing all’inizio – solo un “gesto ritmico”. Lo si vede ad esempio nella *Forlane* di Ferroud,⁵⁸ brano pianistico nel quale il ritmo-base della furlana si inabissa e riemerge fungendo da pretesto a sperimentazioni cromatiche e virtuosistiche che poco hanno a che fare con il passato semantico della nostra danza. Ma lo si può notare anche in Tailleferre⁵⁹ e in Jaubert, per i quali la furlana non è altro che un modo per scrivere musica di andamento moderato in tempo ternario.

5. Da una prospettiva generale, la storia della furlana mette in luce alcune questioni peculiari non solo di questa stessa danza ma della musica in sé. Limitatamente ad un discorso per così dire geografico, è interessante osservare come una musica che fin dal nome porta con sé il riferimento ad un territorio e ad una cultura ben precisi sia stata acquisita da – o riferita a – luoghi geograficamente molto distanti: Friuli, Venezia, Francia, Medioriente, Vaticano. Da un punto di vista esclusivamente semantico si noti invece la lunghissima transizione che ha portato la furlana ad essere prima una danza di carattere estatico-possessivo, poi un ballo di corte, poi ancora un’alternativa casta e purificata all’erotismo del tango, e infine, con Ravel, ad essere trasformata in un’elegante e raffinato movimento per pianoforte.

Sono qui dunque in gioco la costante e dinamica dialettica tra forma, produzione e acquisizione/ricezione, e i modi con i quali questa dialettica può modellare un oggetto musicale indipendentemente dalla sua origine, dalla sua destinazione e dalle sue intrinseche caratteristiche morfologiche e sonore. Quale sia la forza che muove questa dialettica è di certo difficile da definire: la furlana appare essere legata alla percezione culturale dell’esotico – nel rapporto tra Francia e Venezia, ad esempio – oppure alla percezione culturale dell’antico – nel caso del papa e della furlana “delizia dei nostri nonni” – oppure ancora a fattori contingenti – Bach che scrive un’unica furlana per rispettare il gusto francese di una parte del pubblico tedesco. Ciò che è certo è unicamente il materiale musicale, il quale rimane oggetto duttile e malleabile, e, proprio in quanto tale, passibile di innumerevoli appropriazioni culturali e feconde operazioni artistiche.

In conclusione, a mo’ di esperimento, potrebbe essere posta un’ultima domanda: in che modo si può consapevolmente ri-semantizzare una musica al di fuori dell’appropriazione culturale e della dialettica produzione/ricezione, anche escludendo un qualche apparato verbale o poetico? E, se avessimo questa capacità, sarebbe possibile creare una furlana effettivamente *friulana*? Una possibile risposta è contenuta nella *Furlana* per orchestra di Mario Pilati (1925)⁶⁰ nella quale il musicista napoletano riesce a creare, forse per la prima volta, una furlana basata sul tipico ritmo della “furlana francese” o neoclassica che esprime esplicitamente il proprio legame con il Friuli; per farlo, vi inserisce il tema di una delle canzoni friulane più popolari: *O se biel ciascel a Udin*. Una furlana al quadrato allora, o forse, semplicemente e finalmente, una vera e propria furlana.

58 Vedi Pierre Octave-Ferroud, *Prélude et Forlane*, Durand et cie., Parigi 1924 (comp. 1922, ded. a Florent Schmitt).

59 Il terzo numero del *Marchand d’oiseaux*, *Allegretto*, è sottotitolato *Forlane*.

60 La *Furlana* di Pilati venne ri-orchestrata nel 1929 e inserita nei *Tre pezzi per orchestra*, pubblicati dalle edizioni Curci nel 1932. Curiosamente, il pezzo che segue la furlana e che conclude il trittico è la *Habanera*: si tratta forse di un modo, sebbene piuttosto tardivo, di riprendere la disfida tra furlana e tango.