La fiaba, la danza e il dramma

Franco Pulcini

Maurice Ravel

Maurice Ravel, *Ma mère l'oye*

Il pittoresco russo colpì la fantasia dei parigini grazie alle stagioni tersicoree di Djagilev, che dilagavano per tutta l'Europa. Anche compositori non russi vennero chiamati a partecipare a quella raffinata festa dei sensi, del nuovo e dell'avanguardia. Il genio di Stravinskij era alle prime esplosioni (*L'uccello di fuoco* va in scena il 26 giugno 1910), Debussy si apprestava a uscire dal simbolismo e Ravel, scegliendo le favole di Perrault nel 1908, non fu in debito con nessuna delle correnti alla moda. Poté anche soddisfare la sua passione per le fiabe e per le tematiche infantili, che culminerà anni dopo nell'opera *L'enfant et les sortilèges*. Tutto era iniziato con una raccolta di cinque brevi brani per pianoforte a quattro mani, ispirati a vecchie fiabe, lette nell'antologia di Charles Perrault *Contes de ma mère l'oye* (1697): *La belle au bois dormant* e *Le Petit Poucet*, dello stesso Perrault, *Serpentin vert* (da cui *Laideronnette*) di Marie-Catherine d'Aulnoy e *La Belle et la Bête* di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Ravel li aveva dedicati a due bambini, Jean e Mimie, figli dei suoi più cari amici, Ida e Cipa Godebski. Vi lavorò dal 1908 a Valvins, presso Fontainebleau, ospite nella loro casa di campagna; l'esecuzione pubblica per pianoforte avverrà però solo nel 1910.

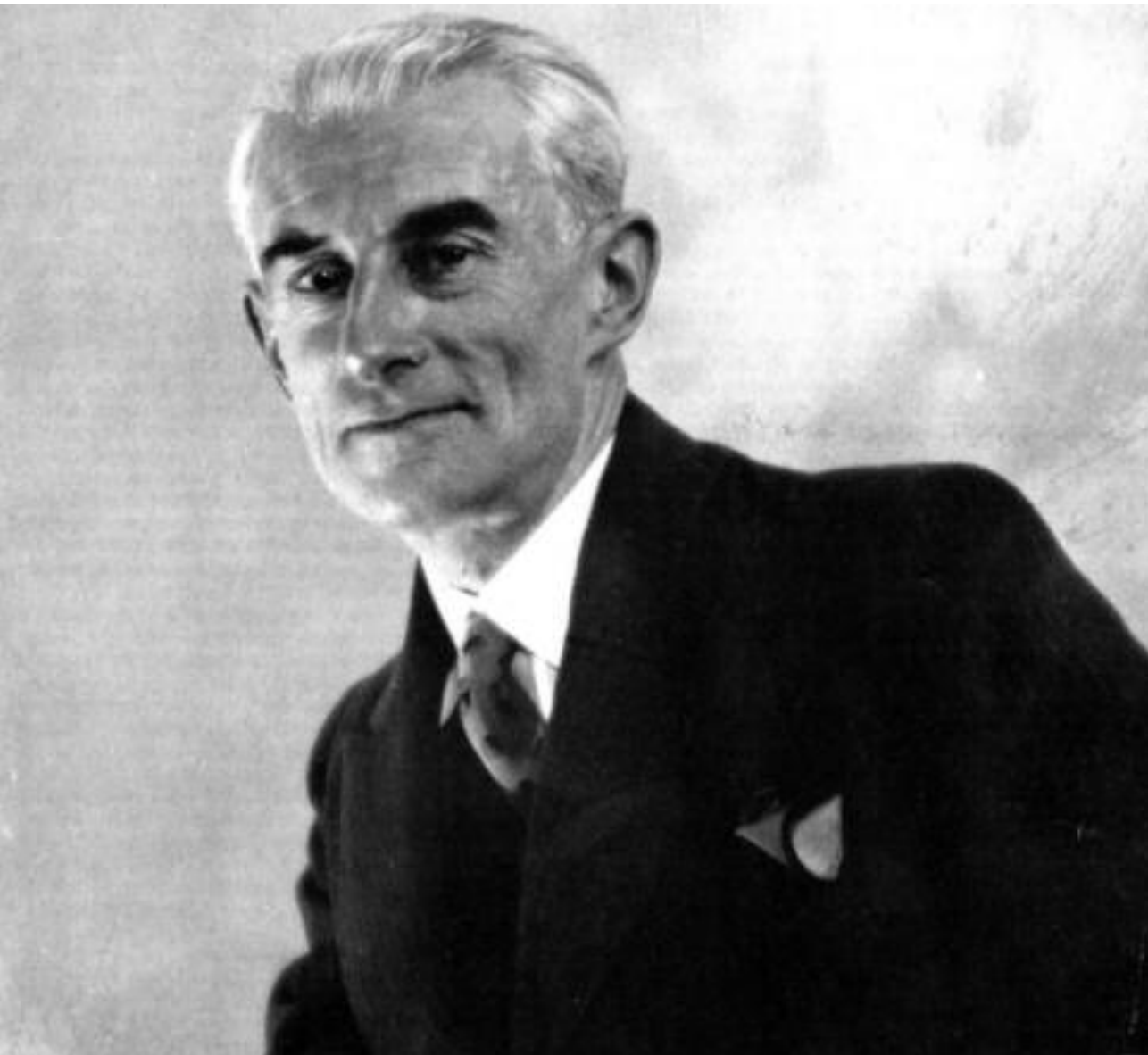
Ravel amava trascrivere per orchestra pagine nate per il pianoforte e, richiesto dal suo editore, ne fece in parallelo una versione per piccola orchestra, pure eseguita nel 1910 con un successo straordinario, forse il più grande da lui ottenuto fino a quel momento. E non ebbe difficoltà a trasformare nel 1911 i cinque piccoli pezzi in un *ballet féerique*, con orchestra rinforzata, secondo un libretto ideato da lui stesso cambiandone un po' la natura, pur mantenendo lo stesso titolo. Il balletto andò in scena al Théâtre des Arts il 28 gennaio 1912 e partecipò anche in questa forma scenica alla festa del nuovo, ma con una finezza sconosciuta. L'autore aveva aggiunto all'originale un Preludio, una *Danse du rouet* e alcuni brevi intermezzi di collegamento fra i cinque brani, in ordine peraltro modificato, per un totale di una decina di minuti in più di musica. Questi quattro interludi, che servivano per i cambi di scena, possono rappresentare una curiosità, ma non aggiungono nulla alla sostanza musicale.

Il balletto ebbe un commentatore d'eccezione, Reynaldo Hahn, l'amico di Marcel Proust, che ne scrisse una critica entusiastica uscita cinque giorni dopo la prima, in cui coglie nella musica di Ravel "la più artificiale assenza di artificio", definizione davvero memorabile. Parla, elogiandoli, di "effetti di semplicità quasi puerile". E ancora: "Tutto questo è di un gusto supremo, tutto è semplificato, sintetizzato, stilizzato, depurato, spogliato al punto di sembrare persino poco chiaro".
L'obiettivo della perfezione tecnica artigianale, attenta a precisi meccanismi armonici, era messo al servizio del sogno più delicato e delle suggestioni della poesia infantile. Era musica destinata a bambini: una limitata difficoltà tecnica e le mani piccole dovevano essere considerate, insieme alla loro particolare sensibilità, così portata per l'avventura, il mistero, il sortilegio, la magia. Per esecutori giovanissimi ci vogliono linee pure, melodie semplici, armonie non troppo intricate, colori luminosi e piacevoli. Con risorse ridottissime Ravel aveva ottenuto un effetto sublime, unendo sottile edonismo e bel suono allo stile arcaicizzante delle scale modali, adattissimo alle vecchie favole.
In modo "eolico" è il canto malinconico della *Pavane de la Belle au bois dormant*, una benevola ninnananna che culla il riposo della principessa, il cui sonno è immaginato di una dolcezza pari al suo delicato aspetto. *Petit Poucet* ha un tema tortuoso, che rende visibile Pollicino alla vana ricerca del pane sminuzzato lungo il cammino. Lo strumentale ricrea i cinguettii dei responsabili della traccia scomparsa e alla fine la preoccupazione del bambino. *Laideronnette, Impératrice des Pagodes* è un brano tripartito, con una sezione centrale chiusa fra due altre uguali. La musica accompagna il bagno della fanciulla giunta in un mitico paese lontano. L'aspetto esotico-orientale è sottolineato dalla scala pentatonica, resa scintillante dalla strumentazione con ottavino, xilofono, arpa e celesta, che ricreano l'effetto dell'orchestrina *gamelan* di Bali. Un valzer lento e suadente, nello stile delle *Gymnopédies* di Erik Satie, accompagna *Les entretiens de la Belle et de la Bête* – almeno finché la parola è alla Bella, perché, quando è la volta della Bestia, la melodia si contorce in cromatismi onomatopeici, quasi borbottii in grado di muovere a pietà. Per fortuna ascoltiamo la metamorfosi. *Le jardin féerique* è un lento zoom da grande distanza per mettere a fuoco e descrivere bellezze inimmaginabili. La benedizione della coppia è accompagnata da una passacaglia barocca, con sonorità sempre più piene, ma senza strafare. Influenzata dal crescendo-apoteosi finale dell'*Uccello di fuoco,* giunge a effetti di luminescenza e d'iridescenza che spiccano sulla minuscola fanfara celebrativa.

Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé (Suite n. 2)*
Nel 1909, il direttore dei *Ballets russes* Sergej Djagilev commissionò a Ravel una composizione per i suoi spettacoli parigini. Dopo tre anni di faticosa gestazione, *Daphnis et Chloé* andò in scena al Théâtre du Châtelet l'8 giugno 1912. Né la direzione di Pierre Monteux, né l'allestimento di Léon Bakst, né la coreografia di Michail Fokin, né l'interpretazione di Nijinskij e della Karsavina nei ruoli protagonistici permisero all'opera, in quell'occasione, di andare oltre un successo molto moderato. Il balletto, del resto, non è mai entrato in

repertorio nella sua forma scenica originale. Godono invece di universale notorietà le due *Suites* (o *Séries*) che l'autore trasse da quella grande "sinfonia coreografica" rispettivamente nel 1911 e nel 1913. La prima comprende *Nocturne*, *Interlude*, *Danse guerrière* e la seconda – molto più bella, nota ed eseguita – *Lever du jour*, *Pantomime*, *Danse générale*, ovvero tutta l'ultima parte, il III quadro. Le due *Suites*, come naturalmente il balletto, prevedevano un intervento del coro, molto suggestivo ma non sostanziale e pertanto soppresso di frequente per ragioni pratiche.

La vicenda è tratta dal romanzo in quattro libri *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe*, scritto, si presume (ma la filologia non è unanime), dal greco Longo Sofista, vissuto forse a Lesbo nel II o nel III sec. dopo Cristo. La trama mitologica ha tinte fortemente musicali e tersicoree. Dafni conquista Cloe superando nella danza il rivale; la fanciulla viene però rapita dai pirati, con svenimento del giovane per il dispiacere. Un intervento di Pan mette in fuga i pirati che avevano costretto Dafni a danzare per loro e i due amanti si ricongiun-



gono. Su quest'ultimo episodio è imperniato il III quadro, ovvero la presente *Suite n. 2*. Fokin, autore dello scenario coreografico, ha elaborato per il finale una trama particolarmente in sintonia con la *clarté* latino-meridionale; inizia infatti *en plein air*, al sorgere del sole, con il risveglio di Dafni che dormiva cullato dalle voci della natura. Cloe arriva con altre ninfe, pastori e pastorelle. Gli amanti si ricongiungono e mimano insieme la storia d'amore del dio Pan per la ninfa Siringa (Syrinx), sedotta dal suono di un flauto di canna. A loro si uniscono in una danza collettiva tutti i presenti, travolti dalla sfrenata voluttà di un gigantesco baccanale. Così afferma lo stesso Ravel:

> Il mio intento nello scriverla era quello di comporre un vasto affresco musicale, pensando non tanto all'arcaismo quanto a essere fedele alla Grecia dei miei sogni, molto affine a quella che gli artisti francesi della fine del XVIII secolo hanno immaginato e dipinto. L'opera è costruita sinfonicamente, secondo un piano tonale molto rigoroso, per mezzo di un piccolo numero di motivi i cui sviluppi assicurano l'omogeneità sinfonica del lavoro.

Non è difficile ritrovare nell'affermazione quello spirito di recupero del classicismo che è uno dei motivi salienti dell'arte di Ravel, oltre a essere una delle discrepanze dal modello debussiano. Tale spirito classico, da cui prendono forma grandi disegni melodici incorniciati con razionalità metrica entro chiare proporzioni e smaglianti simmetrie, si ammanta di quel prezioso e lussuoso erotismo sonoro, fatto di sontuosi panneggi e volute, il cui corrispettivo pittorico è da ricercarsi in un giardino dorato del sommo *Maître des Fêtes Galantes* Antoine Watteau, nella mitologia di François Boucher, immaginata in un salotto del Settecento, ricco e sensuale, o nel panismo greco del di lui allievo Jean-Honoré Fragonard: ad esempio nelle sue *Baigneuses* del Louvre, ove l'ampia pennellata, cui molto deve Renoir, attorce le membra delle ninfe a lussureggianti vegetali, tra boschi, cespugli e verzure.
Ravel trascrive con edonismo dal gusto infallibile la nostalgia europea per mondi lontani, anche nel tempo. Rispetto alla tendenza impressionistica, consolida il ritmo e i profili melodici, creando una partitura luminosa, assolata, eppure anche ricca di chiaroscuri. Le sue sono melodie pervase di colori che contrappongono alla *profondeur allemande* una *tendresse française* per l'esotico-arcaico. I meccanici arabeschi strumentali prendono le mosse dall'orientalismo di Borodin e di Rimskij-Korsakov, ma s'irradiano in intrecciate filigrane con una densità mai udita in precedenza. Quell'inizio della *Suite*, che svela un inconfondibile carattere di finale, pare uno zampillare di flutti solidificati in una cascata di cristalli sonori. Sull'ordinata confusione dell'effetto *tapisserie* emerge un estenuato languore molto simile a quello del tempo lento (*Voluptés*) della *Sinfonia n. 3* di Skrjabin, "Le divin poème" (probabilmente non udita da Ravel, anche se precedente, prima di scrivere *Daphnis et Chloé*): analogia curiosa, soprattutto per il modo molto simile di ornare una melodia sfatta e curvilinea con aguzzi cinguettii. Ma la *Suite n. 2* non è solo un iridescente galleggiare di figurazioni miniate sulle onde del canto: possiede anche una solida impalcatura di scansioni, e Ravel ne ha irrobustito stu-

diatamente il ritmo anche grazie all'introduzione di quindici strumenti a percussione nell'organico orchestrale. A modo suo, il musicista partecipò alla tendenza che in quegli anni inseriva nella musica classica ritmi inconsueti. Anche se il 5/4 "basco" di vasti passi del finale pare un innocente *dandysme*, se confrontato ai terremoti ritmici che Stravinskij andava accumulando nel contemporaneo *Sacre*, i ballerini dovettero ricorrere a un espediente per non sbagliare i passi: contavano ripetendo ostinatamente le cinque sillabe di "Ser-ge-Dja-gi-lev".
L'idea sonora di *Daphnis et Chloé*, in cui la bellezza è irrigidita nella replica di incisi rotanti, è stata il presupposto della cosiddetta "musica ripetitiva" della musica americana e di tanti suoi prodotti e sottoprodotti. Nessuno è però riuscito, dopo Ravel (tenendo l'inarrivabile *Perséphone* di Stravinskij fuori concorso), a ricreare quel mirabile equilibrio fra l'arcaismo dei modi antichi, la spigolosità stilizzata d'un sognato tetracordo greco e la melodia naïf in cui s'insinua la nostra aspirazione a un passato irrecuperabile. Come un grande regista, Ravel punta verso la Grecia bucolica un obiettivo che si muove lentamente, realizzando ampie inquadrature e riprendendo paesaggi dell'immaginazione quali solo un sommo esteta può concepire, con uno sforzo enorme di straniamento dal presente.
Un aneddoto. In una delle sue innumerevoli notti insonni, Ravel accompagnò a casa l'amica Hélène Jourdan-Morhange. Cortese come sempre, voleva attendere che la sua futura biografa fosse entrata nel portone, prima di andarsene. Alle proteste complimentose della giovane che l'invitava a lasciarla aspettare da sola il risveglio del portiere, Ravel ribatté, fingendosi atterrito: "E se sbucasse da qualche parte un satiro?".

Pëtr Il'ič Čajkovskij, *Sinfonia n. 6 in si min. min.* op. 74 "Patetica"

> Durante il viaggio a Parigi mi venne l'idea di una nuova sinfonia basata su un programma, che dovrà tuttavia restare segreto a tutti, un programma così ben celato, che nessuno sarà in grado di svelarlo, anche se dovesse rompervisi la testa. Questo programma riflette i miei sentimenti più intimi. In viaggio, mentre componevo mentalmente, scoppiai più di una volta a piangere, come se fossi in preda alla disperazione. Al ritorno mi misi a scrivere e lavorai così intensamente che in meno di quattro giorni portai a termine il primo movimento, mentre gli altri sono già nettamente delineati nel mio cervello.

Queste accorate parole del musicista russo, ritagliate da una lettera del febbraio 1893 indirizzata al nipote Bob, danno la misura di quanto, nel secondo Ottocento, l'ideale umanitario, libertario e cosmopolita della sinfonia beethoveniana si sia richiuso, romanticamente, entro una visuale soggettiva, per divenire nel presente caso addirittura un autoritratto musicale, o meglio un diario, intimo e irrivelabile.
Intorno a questa composizione – tra le più note e amate del repertorio – cui l'autore volle apporre il sottotitolo di "Patetičeskaja" (così rivela l'intestazione del manoscritto), aleggia un'aura funerea, collegata a luttuose circostan-

Nikolaj Dmitrevič Kuznetsov, *Pëtr Il'Ič Čajkovskij*, 1893. Mosca, Galleria Tret'jakov.

ze biografiche. La *Sesta sinfonia* fu infatti l'ultima pagina scritta da Čajkovskij, che la diresse per la prima volta a San Pietroburgo il 16 ottobre 1893. Nella locandina di quel concerto dell'Associazione di musica russa non appare ancora il celebre sottotitolo, che in un primo tempo avrebbe dovuto essere "Tragica", e divenne in seguito "Patetica", pare, su suggerimento di Modest, fratello del musicista e in seguito suo poco attendibile biografo. Čajkovskij, che non mancava talora di spirito autocritico, dimostrò di stimare particolarmente questa sua *Sesta sinfonia*: "La considero, fra quanto ho scritto finora, la mia opera migliore: e so che essa è, soprattutto, la più sincera. L'amo come non ho amato mai nessuno dei miei parti musicali". La sinfonia fu invece accolta dagli esperti e dal pubblico con una certa freddezza; è anche possibile che la delusione per il mancato successo di un'opera in cui l'autore credeva fermamente sia stata la causa indiretta della drammatica fine di Čajkovskij. Secondo la tradizione, il musicista si suicidò poco tempo dopo, bevendo acqua infetta; ma secondo rivelazioni più recenti, lo fece sotto la pressione di un gruppo di compagni della Scuola di Giurisprudenza, che, portandogli una pozione a base di cianuro, lo convinsero a evitare con la morte lo scandalo di una denuncia a suo carico per omosessualità, allora punita con la deportazione e la confisca dei beni, lesiva per il buon nome della scuola stessa. Aveva solo cinquantatré anni.

A uno dei due concerti commemorativi della scomparsa di Čajkovskij, il maestro Eduard Nápravník diresse la "Patetica", che da allora, probabilmente anche in relazione alle circostanze collegate alla sua nascita, è considerata un'opera luttuosa, una specie di variopinto *Requiem*: in Unione Sovietica veniva ancora eseguita in occasione dei funerali di grandi personaggi. L'uso, per inciso, non ci pare troppo appropriato, poiché la "Patetica", più che un corale compianto funebre, pare un compiaciuto canto della disperazione, pieno di esasperate effusioni sentimentali, di retorica oratoriale e di conturbanti sfoghi nevrotici di un uomo soggiogato dallo sconforto. Su quali siano, poi, in questa parabola di patemi romantici, i "sentimenti più intimi" cui Čajkovskij faceva cenno, preoccupato del loro anonimato, non è forse difficile fare ipotesi. Il musicista, ipersensibile e desideroso d'affetto, ebbe un'infelice situazione esistenziale per quanto riguarda la sfera amorosa – un matrimonio fallito, molto probabilmente il peso di un'omosessualità scomoda per quei tempi – e le sue necessità sentimentali, il suo bisogno d'amore non furono appagati in pieno. Per di più, all'epoca della stesura della "Patetica" era venuto meno anche il sostegno, non solo finanziario, della sua amica e mecenate Nadežda Filaretovna von Meck.

Formalmente la "Patetica" è una sinfonia atipica. Rispetto alle precedenti sinfonie di Čajkovskij, presenta la mancanza di quel tema ricorrente che aveva caratterizzato la *Quarta* e la *Quinta Sinfonia*. Inoltre, in deroga alle consuetudini sinfoniche, la *Sesta sinfonia* prevede un movimento lento a conclusione dell'opera. Questo è il colpo di genio, l'idea rivoluzionaria che incarna il pessimismo passivo e il personale decadentismo čajkovskijani.

Molti anni fa, discorrendo col compianto critico Massimo Mila sull'opportunità di applaudire fra un brano e l'altro di un concerto, il celebre critico tori-

nese si mostrava favorevole all'usanza ottocentesca di battere le mani anche fra un tempo e l'altro di una sinfonia: "Ci sono casi", diceva, "in cui l'applauso viene spontaneo. Pensi alla Patetica: chi si può immaginare che dopo lo Scherzo ci sia ancora tutta quella lagna...". Parole, queste, di detrattore accanito di Čajkovskij, che rendono bene tuttavia il ragionamento formale del musicista. La sua coscienza artistica, spesso paga di effetti superficiali e clamorosi, si è orientata un poco anche nella "Patetica" in questa direzione. Allo scherzo (Allegro molto vivace), in ritmo di marcia incalzante, viene data una conclusione con carattere di "gran finale": un trionfo illusorio, poiché, dopo aver zittito chi puntualmente applaude, si piomba nella depressione nera del celebre Adagio lamentoso. Il contrasto è così riuscito da avere spinto Mahler – un musicista che deve qualcosa, anche secondo il parere di Stravinskij, a Čajkovskij – ad adottare, molto a grandi linee, una forma simile nella sua *Nona sinfonia*.

La "Patetica" è così dotata di una forma ciclica, nella quale i due movimenti estremi si assomigliano, mentre i due centrali, pur diversi tra loro, costituiscono un diversivo atto a esaltare il tono languente della pagina. Se Baudelaire vedeva nel *Tannhäuser* di Wagner un'invenzione melodica desunta dall'"intero dizionario delle onomatopee dell'amore", analogamente nella "Patetica" si può scorgere quanto meno un ricco campionario delle onomatopee dello sconforto, del lamento e del pianto.

L'introduzione (Adagio) al primo movimento funge, nella sua brevità, da dolente epigrafe alla sinfonia. L'Allegro non troppo che segue utilizza in tempo più rapido lo stesso tema, che è molto breve, quasi in forma d'inciso. Esso viene sviluppato e variato con "passeggiati" e "progressioni", fino al raggiungimento di una notevole temperatura drammatica, che si spegne poi per fare luogo al secondo tema. Si tratta di un Andante dalla melodia suadente, quasi da operetta, ancora citata nella forma succinta di un'epigrafe, per trasformarsi in un Moderato mosso, dal carattere meno accorato. Ancora una volta il tema raggiunge un incandescente climax drammatico, per spegnersi, ora, in un diminuendo estenuato, senza fine, culminante in un *pianissimo* del fagotto dotato di sei "P". Con un *coup de théâtre* clamoroso, ha inizio, sempre in questo primo movimento, la sezione degli sviluppi: esplode un *fortissimo* terrifico, da cui si diparte, entro un'atmosfera convulsa, un bellicoso fugato. Anche questo sfogo di collera improvvisa degrada, alla lunga, verso umori funerei: con grandiosa magniloquenza, sono i tromboni a incaricarsi di mimare questo sprofondare dell'autore nella depressione. Il secondo tema, quello "consolatorio", viene ripreso, variato e gonfiato, fino a quando, dopo un'ennesimo spegnimento tematico, una marcetta lenta conclude il movimento.

Il secondo tempo (Allegro con grazia) è una specie di scena danzata ricca di ritornelli, in cui lusso, sfarzo e maniere aristocratiche si sposano in una pagina che costituisce una sorta di diversivo. Curioso il tempo di 5/4, che permane anche nel lamentoso Trio, ove Čajkovskij annota "con dolcezza e flebile". Anche la coda, dopo la ripresa *da capo*, ha qualcosa di funereo.

Lo Scherzo (Allegro molto vivace), che, come avverrà in alcune sinfonie di

Pëtr Il'Ič Čajkovskij

Šostakovič, è senza Trio, ha un andamento irresistibile. Forse ha ereditato l'idea del ritmo martellante dello Scherzo dalla *Nona* di Beethoven, che è tuttavia corredato di un Trio. Qui si assiste invece a una catena ininterrotta di effettistici *crescendo*, che puntano senza sosta verso il "falso finale" di cui s'è detto. Nella lunghissima coda, ricca di armonie variate, figurazioni vorticose, bagliori strumentali, scansioni virili, Čajkovskij s'atteggia a muscoloso Titano. La pagina, che lascia sempre con il fiato sospeso, si conclude con la stessa figurazione (terzina in levare) usata nelle ultime battute della *Quinta sinfonia*.

Gettata la maschera, l'autore ricomincia da capo con la sua estenuante alternanza di sconforti e consolazioni, ma in questo Finale (Adagio lamentoso) non c'è via d'uscita: il secondo tema – quello dal carattere consolatorio, eseguito "con dolcezza e devozione", come dice l'indicazione interpretativa di Čajkovskij – si ripiega su se stesso, trasformandosi in un'oscura marcia funebre, unico possibile epilogo della "Patetica".