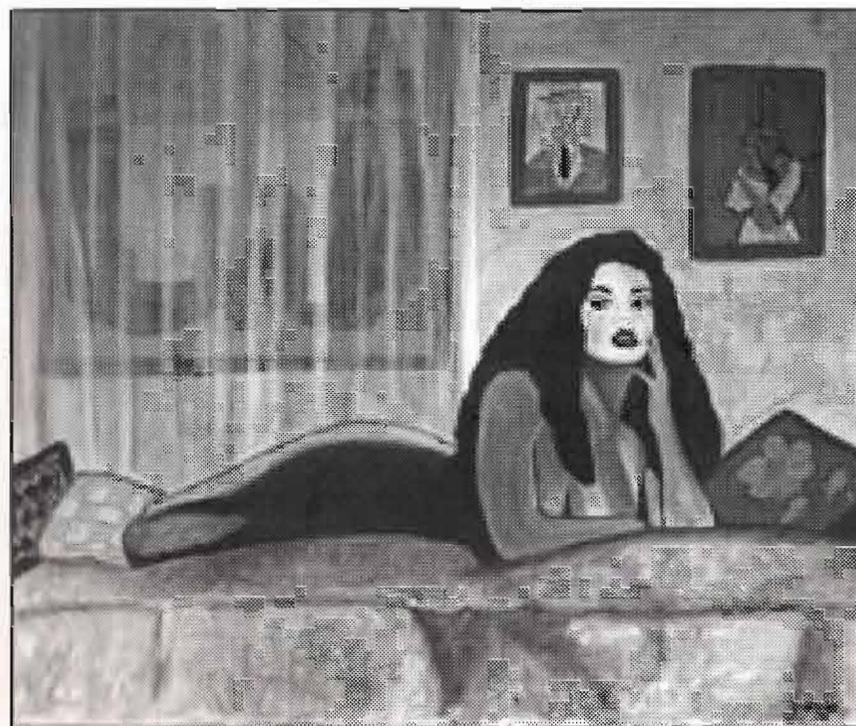




Stefania Masiero

**LA RAPPRESENTAZIONE
NOSTALGICA**

nella *Pavane pour une infante defunte*
di Ravel



Samizdat n° 31

Stefania Masiero

**LA RAPPRESENTAZIONE
NOSTALGICA**

nella Pavane pour une infante defunte
di Ravel



Samizdat n° 31

Indice

1 Premessa

1.1 **U**n invito al convivio di *Paolo Gobbi* pag. 5

1.2 **D**anzare in ovattato mistero
di *Gabriele Righetto* pag. 10

1.3 **Chi è l'autrice** pag. 21

STEFANIA MASIERO

2 Maurice Ravel e il Decadentismo francese

2.1 Panorama culturale francese di fine Ottocento pag. 23

2.2 Cenni sul linguaggio musicale francese nel
periodo post romantico pag. 25

2.3 La vita e le opere di Maurice Ravel pag. 27

2.4 Linee della poetica musicale raveliana pag. 34

2.4.1 Ravel: l'ultimo dei decadenti pag. 34

2.4.2 I principi del Decadentismo nella
letteratura di fin de siècle pag. 36

2.4.3 L'estetismo raveliano e la trasposizione
delle arti pag. 39

3 La rappresentazione della nostalgia nella *Pavane* di Ravel

3.1 Il linguaggio di Ravel nella *Pavane pour*

une infante défunte pag. 49

3.2 L'emozione nostalgica pag. 53

3.3 Guida all'ascolto pag. 56

Bibliografia pag. 59



IL SAMIZDAT N.31 VIENE PRESENTATO
ALL'HOTEL CEFFRI DI MONSELICE
SABATO 31 GENNAIO 2004



1. Premessa

UN INVITO AL CONVIVIO di Paolo Gobbi

Padova, mercoledì, il quattordici gennaio del duemilaequattro

Cari amici e simpatizzanti Samizdat,

A risvegliarci doveva pur essere una musica, e ai bidoni di ferro fracassati dai tifosi nelle curve degli stadi o ai barattoli di latta rimbalzanti sull'asfalto al seguito della macchina nuziale abbiamo preferito una melodia meno invadente, più intima e discreta, la sonata per pianoforte di Maurice Ravel Pavane pour une infante défunte. I samizdat precedenti ci avevano certo abituati a perlustrazioni stravaganti, talvolta un po' fuori mano e maliziosamente depistanti, ed ecco intrufolarci nella storia e nella filosofia, nella scienza e nella politica, ma anche nell'erotismo gastronomico e nelle sventure degli svitati trevigiani, eppure mai avevamo osato di oltrepassare la soglia della Musa Euterpe, temendo forse la sua malia seducente o altri invischiati sortilegi, e destinando tutto il nostro ardore verso più modeste aspirazioni, per saziare infine

avidamente voglie meno elevate. L'amica Stefania Masiero ha saputo nel frattempo aspettare, e al momento opportuno, vedendoci tutti particolarmente disarmati e incapaci ormai di opporre un qualunque impedimento, ha svelato la sua arte prodigiosa proponendoci un samizdat musicale, e alla sua incantevole lusinga ci siamo inevitabilmente arresi. Ma il segreto e il gran pregio di questo nuovo Samizdat non stanno solo nelle parole di presentazione, di analisi e di commento che essa ci dirà intorno alla composizione del musicista francese: troppo facile e scontato, ha voluto dirci fin dall'inizio, limitarsi alla piacevole narrazione. Il suo posto è là proprio dove una musicista va immaginata, indissolubilmente insieme al suo strumento, e noi la vedremo andare a sedersi davanti al pianoforte, trovare con qualche delicato gesto di assestamento la giusta posizione del corpo e delle mani sulla tastiera, fissare per qualche attimo i tasti ancora immobili ma già docili alla lievissima pressione delle dita allungate sulle pedine bianche e nere, e improvvisamente sentiremo le prime note librarsi in aria, e sarà un crescendo inarrestabile di suoni delicatissimi, lievi e gravi, svelti e lenti, insieme malinconici e sereni, infinitamente e intensamente

affascinanti.

Come potete ben immaginare, non è stato facile trovare un locale che potesse mettere insieme le due anime dei Samizdat, quella che si eleva sulla volgarità del quotidiano grazie alle pagine – e in questo caso anche alla musica – dei nostri amici, e quella che non vuol rinunciare in nessun modo a soddisfare la gola, e le viscere insaziabili che più in giù stanno. Alla fine Stefania ha trovato il giusto rimedio anche a questo, ed eccovi giorno e luogo per non mancare all'incontro. Sabato trentun gennaio, alle ore 18.30, presentazione del nuovo Samizdat presso l'hotel Ceffri di Monselice. All'interno dello stesso, al ristorante Villa Cornér, avremo modo poi di apprezzare un menù piuttosto invitante, che non voglio svelare per non guastare la sacrosanta attesa, e il tutto a un prezzo veramente risibile. Spero infine che nessuno di noi, al termine della ricca cena, si sognerà d'intonare qualche sbrindellato canto montanaro: sonnacchi piuttosto, e con russare somnesso lasci spazio alle splendenti note con cui Stefania – tornata nel frattempo a sedersi davanti al suo pianoforte – vorrà nuovamente colmare l'aria che ci avvolge, ammorbata fin troppo dai nostri densi fiati vinosi.

Con affetto e gioia sincera

Paolo

P.S.

Approfitto dell'occasione per annunciarvi anche un altro incontro previsto nella stessa giornata, e assolutamente compatibile con l'appuntamento appena proposto. Alle 15.15, presso il cimitero di Rio di Ponte S. Nicolò, verrà presentata la straordinaria opera di scultura di Antonio Iveolella, intitolata I guardiani della dormiente. L'opera, grandiosa per dimensioni ma soprattutto per forza emotiva e pathos, rappresenta qualcosa di unico nell'ambito della scultura italiana contemporanea, e l'incontro con l'autore non potrà che costituire una preziosa opportunità di approfondimento. Più tardi, sfumate le ombre sghembe dei guardiani e riassorbite infine nella ruggine del tramonto, potremo insieme avviarci verso Monselice, già buia al nostro arrivo.

Hotel Ceffri, via Orti 7, tel. 0429.783111. Se vi va, battete un colpo.



Ringraziamenti dell'autrice

Desidero rivolgere un particolare ringraziamento al mio fidanzato Stefano Fontolan, che ha contribuito in modo significativo alla realizzazione del lavoro.

Stefania Masiero



1.1 DANZARE IN OVATTATO MISTERO di Gabriele Righetto

Come nasce una scelta di vita?

E' una bella domanda, solo che tentare la risposta comporta sempre mancare il bersaglio. Vedi una persona che ha uno sfrenato entusiasmo per la musica e lo comunica giocando abilmente con la tastiera e lo diffonde lavorando insieme ai bambini e alle nuove generazioni perché la musica abbia nuove aurore e nuovi futuri, dove e quando è nato tutto questo?

C'era una bambina, oggi una giovane donna attiva e bella, c'era una bambina che sgattaiolando per casa, aveva la consuetudine di sentire un fratello grande, grande perché con tredici anni di vita già vissuti in più, grande perché alto e imponente, grande perché con grandi mani robuste, grande perché fonte di un affetto grande, grande perché danzava sulla tastiera del pianoforte con leggerezza, destrezza, rapidità, eleganza e grande perché regalava grandi emozioni in quei suoni che volteggiavano per le stanze e che erano stati pensati da autori altri, ma in lui si compiva quel miracolo che nell'esecutore solista tramuta la creatività altrui in un impasto nuovo in cui la propria personalità emerge, con la sua intensità, il senso del tempo, il gioco delle pienezze, dei vuoti e dei silenzi e dei legami tessuti tra una nota e l'altra, le sottolineature e le levità, tutto questo sta nello spartito, ma sta anche, e in modo magico, contenuto e affiorante nelle pagine e nei pentagrammi dell'anima.

Quella bambina non era in grado di cogliere tutta questa complessità, ma come tutte le menti sensibili era in grado di viverla. Tra il capire le cose e vivere le cose, la prima fonte dell'avventura è il viverle. Lì rusciano gli avvii dei sentieri che porteranno lontano e per strada diventeranno anche lucida ragione. Quella bambina viveva la musica e le dava gioia, pienezza, affetto, per cui nel suo lago profondo la direzione della vita seguiva già i passi danzanti del dedicarsi alla via tracciata da Euterpe, l'antica

musa dei suoni. Quella bambina crebbe assieme alla musica e fra i suoi molti compagni di giochi, ci furono i musicisti. Non procedette con grandi dilemmi, essere fedele alla musica le appariva la cosa più ovvia e nel compimento degli studi al Conservatorio le parve di snodare bene il tracciato che era partito tra le pareti di casa e ora la conduceva per le vie del mondo.

Quando si pose il problema a chi rivolgere tutta questa ricchezza, le sembrò quasi naturale ridonarla nell'attività concertistica, ma anche nell'insegnare ad abitare da protagonisti il mondo fatato delle note. Insegnare: che bella responsabilità! Può essere interpretata come imporre e trasmettere regole pesanti, ma può essere anche l'insondabile leggerezza di 'mettere in-segno', lasciare traccia di possibili vie e indicare delle ricchezze.



La bambina musicante cresciuta scelse la via lieve del dare segnali e, in tal modo seminare qualche traccia, e vive nel trascrivere musiche complesse, in forme più mediate, che non tradiscono le musiche stesse, ma offrono accessi facilitati per poi entrare in un mondo fatato e dagli anfratti che rivolano per ogni dove. E' un modo per compartecipare ad altri il suo amore per la musica, condividerlo e disseminarlo. Alla bambina musicante, assunti giocosamente i panni della maestra, sembrò forse naturale dedicare il suo 'tracciar segno' al gioco con i bambini, seriamente, non per una musica bambina che è piccola, ma per una musica che va verso i piccoli per aiutarli ad entrare nella dimensione grande.

Non mancano i brani musicali dedicati ai bambini, come non

mancano i brani musicali in cui i bambini sono protagonisti dell'evento musicale. Non di rado si offrono come momenti di giochi, di fiabe, di racconti musicali, di scherzi in note....

Stefania Masiero, così si chiama la bambina cresciuta in un manto di suoni, ha scelto, per il piccolo popolo dei Samizdat e per un popolo in crescita, di proporre, trascrivere, interpretare, cercare un senso profondo immergendosi in un brano musicale di Ravel, molto noto, *La Pavane pour une Infante Défunte*, dove c'è l'evocazione

di una Bambina che avanza nell'oltre tempo e nell'oltre spazio, in dimensioni diverse dalla vita.

Questo non è un tema per bambini, semmai un tema su cui tremano e si confondono i "grandi". Talora i temi complessi per i grandi diventano più abordabili (o ci si illude) se guardati dal punto di vista dei bambini.

Ravel confeziona magicamente la finzione di fare di pochi, elementari ed avvolgenti temi musicali la personificazione de l'Infante Défunte che procede in avanti. Nel mondo altro. In una



spazialità magica, costruita in un paesaggio di suoni. Ce lo presenta come un fatto, come un evento che accade. I bambini spesso non si danno ragione, essi abitano la gioia, la paura, la tristezza, la solitudine, la curiosità come luoghi delle emozioni da esplorare: se reggono essi si sentono legittimati a starci. E vi transitano attraverso, a volte ad occhi stupefatti a volte ad occhi sbarrati.

Ravel ci conduce per mano, con l'udito che diventa un viandante, glissando in uno sciabordio di note, in un luogo non luogo, in un tempo non tempo, in una sospensione librata che è e non è, in una consistenza diafana che assume volto di esistenza, in un lento e dolce procedere e tenue che s'infiltra in paesaggi rarefatti, in cui inaspettatamente si scopre quasi sognanti di esserci, in uno snodarsi verso un avanti ovattato di cui non affiora il sentore del dove, un itinerario confortevole e morbido che s'immerge in una luce che attira in avanti mentre le penombre declinano soffici ai lati, e si dissolvono, lentamente, insinuanti, carezzevoli, incompiute, e la luce sfiora fuggevole appena un po' più in là, ancora più in là, un ancora che si fa sempre ancora.. ancora....

Il tema musicale ha un andamento circolare, ma lievemente trainante, una circolarità non totalmente chiusa e compiuta, piuttosto una percezione sospesa dove l'articolazione dell'andamento anellato si riconduce a momenti librati che sfumano la compiutezza circolare, una sonorità che si stempera nella semitonalità.

La melodia agisce trainante in tutta l'opera: viene presentata, sviluppata e ripetuta instancabilmente, quasi in modo ossessivo, senza mai essere abbandonata. Questo procedere fornisce la sensazione di percorrenza, che non giunge al termine, ma solo si interrompe. Ecco allora che la Pavane è una opalescente esperienza di spazio, eppure è anche un tenero affondare in una alterità di tempo.

Questo tema della temporalità della *Pavane pour une Infante Défunte* è scorrimento magistralmente inventato. Sonoramente e

linguisticamente inventato. Il richiamo a questa Bambina, Infanta Defunta, che non è una bambina reale conosciuta da Ravel, è una suggestione esistenziale ricomposta, una sorta di dolore pensato e differito, ripescato nella memoria, ma non vissuto come memoria, piuttosto una visitazione rasserenata del dolore per guardarlo in faccia e vedere come il tempo lo trascolori e la distanza lo lenisca, anzi lo faccia divenire altro. Altro al punto che possa trasmutarsi in gioco e ragione.



Già il titolo è gioco in cui le parole s'intrecciano come arabeschi di suoni. **Pavane pour une In-fan-te dé-fun-te**, un gioco di iterazioni e di alliterazioni, il titolo verbale stesso è un microtema musicale, intessuto di occlusive bilabiali sorde, velari, occlusive dentali sonore e sorde, fricative labiodentali sorde e sonore, tutte sostanzialmente sonorità trattenute, raffrenate, non esplosive e vibranti. Se la sonorità delle consonanti è raffrenata, le vocalità delle sillabazioni sono larghe o nasali, suggeritrici di una temporalità dilatata e placata. Il titolo verbale è già un avvio, in un soffuso sentiero di suoni, il livello semantico stesso disloca in

un altrove. La Pavane è una composizione rinascimentale dall'andamento solenne, ma moderato e composto, proveniente probabilmente da ambiente padovano o per altri spagnolo, adatta a atmosfere composte ed elegiache, decisamente diversa dalla Gagliarda, danza veloce, briosa in tempo ternario.

Ravel è un musicista che appartiene al tardottocento, ma soprattutto al primo novecento, ciò vuol dire che ha incamerato tutto il tardoromanticismo musicale come sonorità del flusso e dell'impasto, ha legami genetici con l'impressionismo, ma con un recupero della precisione, filtrata anche dal fauvismo di Stravinskij che poi si riannella in uno specifico neoclassicismo, con conoscenze sfiorate anche dalle composizioni astrattosonore, quasi mondrianiane di Schoenberg, lidi a cui Ravel comunque non attinge mai con una palesità esplicita. E' quindi compositore complesso e dal



controllo rigoroso che affida alla verifica 'sperimentale' della scrittura pianistica, in cui l'espressivo non sopraffà quasi mai la precisione delle architetture sonore e dove, l'affiorare di temi 'facili' risulta gioco per sapienze compositive e architettrurali.

La Pavane è un esempio di linguaggio pienamente novecentesco, risonante della meticcata cultura contemporanea, ma suggestivamente pronto a ripescare l'arcaico, usato come cromatismo per sostenere paesaggi sonori dislocati e liberati da una vicinanza troppo prossima. Trascolorati nel *Très lointain* (è un indicazione presente anche nello spartito) dove si stingono le appartenenze forti e gli accadimenti verosimilmente descrivibili.

E su questo aspetto affiora la questione interpretativa del brano e cioè se il tono elegiaco e serenamente malinconico sia interpretabile come *nostalgia*, ossia *dolore del nostos, del ritorno*.

Nel preparare la presentazione a questo lavoro di Stefania Masiero abbiamo discusso un po', nel suo scritto lei segue la linea che propende per una lettura nostalgica, anche se riferendo alcune interpretazioni filosofiche della nostalgia, nel tuo testo riporta pure



la prospettiva della *nostalgia aperta*, e quindi una nostalgia impropria o atipica se non è riconducibile ad un vero ritorno.

Dice molto bene Antonio Prete, citato da Stefania, quando descrive la diversità della *nostalgia aperta*: "una nostalgia aperta (...) potrebbe diventare un sentimento molto produttivo, perché "nostalgia aperta" sta ad indicare quella *nostalgia*

capace di catturare il tempo vissuto nell'infanzia, nell'adolescenza, i luoghi conosciuti, i paesaggi visti, le persone amate e di portarle via con sé, intatte, fino a restituircele nel ricordo. E, attraverso il ricordo, può riportarle con sé nella vita di ognuno. E queste persone, questi luoghi divengono come una costruzione di parte del nostro sé. E questo impossessarsi di qualcosa che si è avuto, ci aiuta ad andare *oltre*. E quindi crescere vuol dire anche, portarsi dietro quello che siamo stati, portarselo dietro non tanto all'interno di un rimpianto doloroso, bensì con una sorta di consapevolezza in grado di comunicarci che l'oggetto o la persona ricordata non c'è più, non può tornare più, ma è con noi in quanto lo possiamo immaginare, in quanto ne possiamo ancora parlare con gli amici.

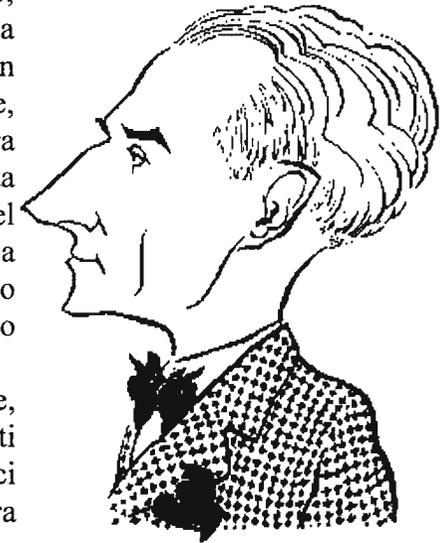
Tutto quello che abbiamo vissuto non possiamo riviverlo come tempo, ma possiamo viverlo come *linguaggio*. E' questa una delle funzioni primarie dell'arte."

Ritengo che questo saggio, nell'indicare una zona enigmatica, problematica e con notevoli aperture interpretative, renda più intrigante la vera esperienza musicale che non sta nello scrivere di musica, ma nel far danzare nell'aria la musica traendola dai suoni e dando personalità ai suoni attraverso l'interpretazione.

Le varie sottolineature, grazie anche ai commenti tecnici che Stefania Masiero ci offre con limpidezza e vera abilità didattica, consentiranno al lettore di questo Samizdat, di avere un approccio più coinvolto, meno ascoltato e ben più vissuto, quando la cresciuta bambina musicante affiderà il suo vivere la Pavane, suonandola.

Questo è un Samizdat consapevole che la parola è nuda e muta e che il suono vero sta altrove. La musica suonata ha una sua forza intrinseca, essa parla non solo del pensiero musicale palese (che è una sorta di interpretazione voluta), ma discorre anche del pensiero inconscio, profondo, coinvolto. Ed è lì che la natura svestita della musica si rivela oltre l'interpretazione affiorante, come la libertà dell'anima profonda che giunge a dialogare con il sole affiorando da un percorso in apnea, sottratto agli occhi nel loro limitato guardare solo la superficie.

Udremo allora come il crinale problematico della Pavane riuscirà a far scorrere per versanti diversi solo quando Stefania Masiero *'penserà con le dita'* e danzando sulla tastiera rivelerà i fondali più reconditi e non verbalizzabili del brano di Ravel.



Ora, credo che accentuando certe cadenze, la Pavane possa essere certamente letta e fatta sentire come un'opera di nostalgia, ossia di ritorno doloroso verso tempi e luoghi perduti. La nostalgia può tingersi nelle forme più lievi in rammarico, quando si lenisce il dolore convincendosi che non lo si può più contrastare o può spingersi fino alla disperazione, ossia quando il dolore si infittisce per l'insostenibilità della perdita e dell'irreversibilità degli eventi.

Ma se apre invece la dimensione della speranza, cioè l'idea che il dolore possa ricomporsi, anzi dissolversi perché la fonte del dolore è diventata un'altra cosa e da perdita si è trasfigurata in una diversa visione, quasi un desiderio, allora non si può parlare di nostalgia, ma semmai di *struggimento*. Lo struggimento è sentimento in cui convive una sorta di piacere del dislocamento o di una inadeguatezza vissuta, ma annunciata come componibile, un tenero disagio che capta che si è già al tramonto perché, pur presenti ad un incerto orizzonte, è possibile un'alba diversa. In una mescolanza deduttiva di incompiutezza e dolcezza.

Ora a me pare che La Pavane possa essere colta come vibrazione intessuta di struggimento e non di sola nostalgia, non è un invito a tornare indietro e ritrovare l'Infanta Perduta, è un invito indeterminato e soffuso a mettersi dappresso, nella condizione dell'Infanta, conducendo un itinerario che sta facendosi, un itinerario che la sonorità non suggerisce come una discesa, una digressione, una circolarità all'indietro, ma un andamento proiettato in un moto che avanza, in una spazialità incerta, ma che procede, con levità, anzi alcuni inanellamenti sonori sembrano suggerire momentanee certezze che però sostano in loro stesse perché l'andamento procede come se non avesse fine e seppur, con similarità di scenario, accenna a continue mutevolezze, quasi il paesaggio fosse composto, vagamente non estraneo, eppure insondato perché aperto. E forse sta in questo la familiarità dell'idea di nostalgia aperta da un lato e di struggimento dall'altro.

Il tempo dell'andare è fuori dai tempi della fretta o dell'ansia, è uno snodarsi impercettibile dove non c'è la presenza di un luogo che è già meta e di un tempo che porrà conclusioni, luoghi e tempi sono aperti e librati. E-vasioni.

E' qui che Ravel poteva infiltrarsi in una potenziale contraddizione: può un'opera umana, segnata dai limiti del tempo e dello spazio, inoltrarsi in un altro tempo e in un altro spazio?

Ecco allora che la conclusione è illuminante: l'accordo finale è rapido, come una sottolineatura, è un'interruzione precisa, che nasconde però un'ambivalenza in quel suo essere contemporaneamente minore e maggiore, come il sole che si spegne assieme ad una pallida luna. Seguendo il cammino atemporale e aspaziale in termini umani era impossibile ricomporre tutta la verità di quella dimensione. Anche Stefania Masiero indica la particolarità del finale: "al termine il finale si presenta ambiguo tra sol maggiore e sol minore, come ad indicare che questa è solo una fine provvisoria" di uno stato d'animo misto di piacere e dolore.

In quella dimensione ci si può proiettare e spingere, non giungere a meta, si può immaginare l'altro, non abitarlo. Si può viaggiare onirici, ma poi ci si sveglia umani. L'accordo finale è la continuità totale, ma con un segnale di distinzione-compresenza tra sogno e realtà. L'accordo finale è un richiamo netto: noi siamo qui, ma l'immaginario abita anche i sentieri dove la corporeità non cammina.

La bambina che sgattaiolava tra i suoni del fratello grande (che più non c'è, strappato al tempo che respira, con il ricordo che può avvolgersi in una dolce doloranza con qualche struggimento), la bambina musicante - con più primavere fiorite di più canti - ora regala ad altre persone (bambini in crescita nei confronti della musica) l'occasione di trovarsi più grandi e regala ad altri bambini - veri - l'incontro con la grande musica, guidandoli come una guida alpina nel peregrinare con dita sapienti nelle catene montuose delle tastiere. L'atto esistenziale di Stefania Masiero è un atto di fiducia in sé e nella musica, un

mantenere fede ad un amore nato quasi spontaneo e nella naturalezza di percorsi domestici, un amore che si spinge in avanti e non ha ritorno, nemmeno come nostalgia.



1.2 *Chi è l'autrice*



Stefania Masiero intraprende lo studio del pianoforte all'età di sei anni, e matura la sua personalità culturale e pianistica presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, conseguendo la maturità artistica musicale e il diploma di pianoforte con i maestri V. Pertile e G. Vianello, ereditando i basilari e rigorosi principi tecnici della scuola pianistica italiana.

Non ancora diplomata, si esibisce in numerosi concorsi pianistici, in concerti come solista, come accompagnatrice lirica e per musica da camera in varie sale e teatri, italiani ed esteri.

Mentre frequenta diversi stages estivi e corsi internazionali dell'Accademia musicale di alto perfezionamento di Chioggia, con

il famoso pianista russo M^o K. Bogino, continua l'attività concertistica: partecipa tra l'altro al concorso pianistico nazionale "Città di Cesenatico", al "Forum pianistico" di Chioggia durante il "Corso internazionale musicale estivo 2000", esibendosi assieme all'orchestra della città di Chioggia.

Nel 2002 consegue un'importante borsa di studio intitolata al famoso Maestro "Tullio Serafin", e assegnata dal Comune di Cavarzere.

Nel frattempo frequenta gli studi del corso superiore di musica presso il Conservatorio "C. Pollini" di Padova, apprendendo le tecniche di propedeutica musicale necessarie a formare la sua figura di docente musicale: ciò le consente di affrontare positivamente, una serie di esperienze didattiche presso le scuole dell'infanzia, elementari, e medie, lavorando come esperta esterna di musica.

Nel giugno 2003 si diploma in Didattica della musica, ottenendo così l'abilitazione per l'insegnamento musicale.

Infine si dedica con passione alla composizione ottenendo la pubblicazione per il concorso nazionale A.S.A.C. di alcune sue composizioni didattiche.



2. Maurice Ravel e il Decadentismo francese

2.1 Panorama culturale francese di fine Ottocento

“La Francia può essere orgogliosa di avere, in Maurice Ravel, il compositore che ha saputo al meglio esprimere le costanti di quello che si chiama lo spirito francese. Pudore e lirismo, discrezione e sensualità, rigore e tenerezza, tutto ciò che da secoli costituisce l'essenza del nostro paese si ritrova, moltiplicato, ordinato, magnificato nelle opere di Maurice Ravel. Il cartesianesimo più stretto si trova a suo agio insieme ad umorismo che si potrebbe definire parigino, mentre la tenera dolcezza di alcune serate dell'Ile-de-France sta ben insieme ad una insaziabile curiosità.” (P. Petit)

La vita di Joseph Maurice Ravel si svolse in un contesto storico e culturale particolarmente vivace e stimolante nella Parigi di fine 800 inizio 900, ricco di scuole di cultura, di idee, di movimenti artistici; i *cafés*, i *salons*, i teatri della capitale francese erano luoghi di ritrovo e di scambio, ed i compositori vennero a contatto con le orchestre *gamelan* che tanto li affascinarono. In questa città la ricchezza ed il fermento culturale si abbinò ad avvenimenti di rilievo, come l'esposizione universale del 1889 (con la costruzione della Tour Eiffel), aprendo le porte ad interscambi tra mondi sconosciuti.

In quel periodo i comportamenti anticonformistici ed eccentrici erano la regola. L'attore Charles le Bargy dava lezioni sul modo in cui un gentiluomo doveva mantenere l'incedere eretto nell'entrare in un salotto alla moda. L'attrice Sarah Bernhard recitava nell'Amleto, non nel ruolo di Ofelia o della regina, ma in quello del tormentato principe. Il pittoresco compositore Tjarko Richepin concludeva le esecuzioni della sua musica saltando in piedi sulla tastiera del pianoforte. Il direttore Charles Lamoreaux

arrivò ad una prova della sua orchestra brandendo minacciosamente una pistola e urlando: “Se qualcuno mi attacca, non mi farò certo trovare impreparato!”.

Nonostante questi atteggiamenti artistici insoliti e stravaganti, fu proprio nella Parigi di quell'epoca che nacque con profusione una moltitudine di correnti letterarie, pittoriche, musicali e filosofiche: realismo, simbolismo, decadentismo, impressionismo, fauvismo, dadaismo, cubismo, surrealismo, espressionismo sono tutte correnti che convissero o che si susseguirono mentre il secolo scorreva e procedeva verso la Grande Guerra, trasformando la città nel centro di divulgazione di nuove idee, che da Parigi si diffondevano in tutta Europa (lo stesso manifesto di Marinetti è scritto dapprima in francese).

Un gruppo di letterati ribelli ribattezzatisi “simbolisti”, comprendente Paul Claudel, Paul Valéry, Paul Verlaine e André Gide, guardava ancora a Stéphane Mallarmé (morto nel 1898) come propria guida spirituale. Secondo Mallarmé “..la poesia deve evocare l'ombra di un oggetto non svelato, mediante parole allusive”. Un analogo ideale artistico veniva perseguito da un movimento di pittori autodefinitosi “les fauves” (i selvaggi), fra le cui fila si annoveravano Georges Rouault, André Derain e Maurice Vlaminck, facenti capo a Matisse. Di particolare rilievo per la definizione della personalità artistica di Maurice Ravel è il movimento culturale noto come Decadentismo francese, che annoverava tra i propri esponenti Charles Baudelaire e Joris Karl Huysmans, oltre che Mallarmé.



In campo musicale ebbe notevole effetto l'impulso dato dall'impresario russo Sergei Diaghilev, il quale, giunto a Parigi da San Pietroburgo, organizzò dapprima spettacoli d'opera russa e mostre d'arte, poi costituì nel 1911 una compagnia di balletto, i “Ballets russes”. Diaghilev ripropose lavori classici e ne creò di nuovi, chiamando a collaborare ballerini e coreografi, pittori e musicisti, come Picasso, De Chirico, Stravinskij (*Petrouschka*, *Le sacre du printemps*, *Pulcinella*, *Renard*, *Les Noces*, *Apollon musagète*), De Falla (*Il tricorno*), Debussy (*L'après-midi d'un faune*, *Jeux*), Poulenc (*Les biches*), Satie (*Parade*), Strauss (*La leggenda di Giuseppe*), Respighi (*La boutique fantasque*), Milhaud (*Le train bleu*), Prokofiev (*Pas d'acier*, *Il figliol prodigo*), Ravel (*Daphnis et Chloé*).

2.2 Cenni sul linguaggio musicale francese nel periodo post romantico

Ho sempre considerato Ravel come il più grande artista francese insieme a Rameau e a Debussy. La sua scrittura è insuperabile in precisione, finezza e brillantezza. E' un maestro di colore e di forma. (R. Rolland)

La musica è autenticamente un linguaggio in quanto, oltre ai sentimenti ed alle emozioni, può comunicare ed esprimere dei contenuti in relazione all'uso delle tecniche compositive e delle modalità stilistiche.

Il linguaggio musicale concepito da Ravel si rivela degno di interesse: se l'uso degli schemi formali e le funzioni tonali si rifanno alla tradizione classica, la condotta armonica è invece imperniata sul recupero della modalità che rimane un fatto tipicamente novecentesco. Questo linguaggio, capace di unificare in profondità diversi stili, costituisce una tecnica di composizione moderna, innovativa e raffinata, che rende Ravel un artista ben discosto dal romanticismo musicale tedesco, e uno dei più rappresentativi compositori del mondo musicale francese.

Nella linea compositiva tedesca il “tonale” viene portato alle sue estreme conseguenze, fino alla dissoluzione dei principi classici attraverso la destabilizzazione del ruolo della tonica e la liberazione della dissonanza, approdando all’atonalità e alla dodecafonia (ad esempio A. Schönberg). Invece i due compositori Debussy e Ravel simboleggiano l’alternativa nel versante francese, e la negazione dei principi tonali viene operata mediante l’assunzione di varie tecniche: si estranea il linguaggio musicale dalle funzioni tonali, e si opera contemporaneamente su scale diverse. Debussy si differenzia però da Ravel ad esempio per l’uso della scala esatonale, da considerarsi come la trasposizione in chiave occidentale (temperamento equabile), delle scale giavanesi pelog e slendro, con un evidente uso di accordi alterati. Al contrario Ravel prende in considerazione raramente questa tipologia, preferendo costruzioni tematiche con quadratura simmetrica, dove l’elaborazione dei parametri melodico e armonico danno luogo a una struttura elaborata complessa, rispondente ad un’estetica dell’“impreziosimento”, dove risalta soprattutto una notevole riflessione sul problema della percezione del ritmo e della ripetitività dei cicli ritmici, ciò che costituisce la parte forse più originale del pensiero musicale raveliano.



2.3 La vita e le opere di Joseph Maurice Ravel

“E’ stata una fortuna, per me, essere riuscito a scrivere musica perché so perfettamente che non sarei mai stato in grado di fare altro.” (J. M. Ravel)

Per comprendere meglio la personalità artistica del compositore, è opportuno conoscere alcune tappe fondamentali che hanno determinato la sua crescita musicale.

Joseph Maurice Ravel nacque a Ciboure, nell’estremità sud-occidentale della Francia il 7 marzo 1875, e morì il 28 dicembre del 1937. Suo padre, Pierre Joseph Ravel, era un ingegnere svizzero che più tardi avrebbe costruito uno dei primi motori a combustione interna d’Europa; la madre, Marie Delouart, era invece cresciuta nella regione basca di Francia. A partire già dalla sua infanzia, Ravel ereditò e sviluppò dai suoi genitori i tratti fondamentali che costituirono la sua personalità di compositore, ed i suoi interessi per l’ingegneria lo aiutarono ad accrescere la passione per la perfezione: “Quando ero bambino, ho visitato molte fabbriche con mio padre; gli scatti e gli strepiti di quelle macchine, e le canzoni folcloristiche spagnole che mia mamma mi cantava per farmi addormentare, costituirono la mia prima educazione musicale”.

Maurice iniziò le sue prime lezioni di pianoforte all’età di 7 anni, e nell’89 entrò al Conservatorio, dove fu allievo di Charles de Bériot, Gédalge e Fauré. Dopo essersi dedicato agli studi di composizione e aver conseguito il diploma in pianoforte al Conservatorio di Parigi, Ravel entrò ben presto in contatto con l’avanguardia parigina, e nelle sue prime opere manifestò l’impiego dei mezzi sonori maturati dalla musica francese di fine secolo, divenendo ben presto uno tra i più rappresentativi compositori francesi.

Pur non riuscendo nemmeno una volta vincitore al “Prix de Rome”, nonostante 4 tentativi, nei primi anni del nuovo secolo si impose all’attenzione del pubblico con lavori originali e di indubbio valore, compresi *Jeux d’eau*, la *Sonatine* e i *Miroirs* per pianoforte, il *Quartetto d’archi* e *Sheherazade*, le *Histoires*

Naturelles, le *Cinq mélodies populaires grecques*, la *Rhapsodie Espagnole*, *Ma mère l'Oye*, *Gaspard de la Nuit*, e l'opera *l'Heure Espagnole*.

Conclusi gli studi nel 1905, sentendosi in sintonia con le correnti più innovatrici, nel 1909 fondò la "Société Musicale Indépendente" in antitesi alla "Société Nationale". Nel frattempo le sue attività si facevano sempre più intense: Ravel era solito trascorrere molto tempo negli ambienti artistici della città come i *salon* e i *cafés*, in particolare con "Les Apaches" un pittoresco gruppo di giovani pittori, scrittori e musicisti di Parigi e dintorni che amavano scambiarsi opinioni sui rispettivi lavori: erano molto meno dominanti e ardenti dei *fauves* e dei simbolisti, e le pose che assumevano sembravano più scherzose che provocatorie. Leon-Paul Fargue anni dopo ricordava così quei tempi e Ravel: "Eravamo felici, raffinati ed aggressivi, specialmente ai concerti, dove non esitavamo mai ad esprimere, rossi in viso e certi delle nostre ragioni, il nostro veemente e spontaneo punto di vista. [...] Ravel possedeva uno scaltro senso dell'umorismo [...] Uno dei tratti più notevoli di quest'uomo curioso, nativo dei Pirenei, era la sua passione per la perfezione. Un musicista profondamente intelligente, versatile, rigoroso e colto, che faceva qualsiasi cosa con facilità proverbiale, aveva il carattere e le qualità di un artigiano, e non c'era niente di diverso a cui amasse essere paragonato. Amava fare le cose, e amava farle bene; e qualsiasi cosa sia stata partorita dal suo cervello, a dispetto delle riserve che i critici possono esprimere sulla autenticità della sua ispirazione, reca il timbro della perfezione, almeno di una certa perfezione. Voleva che qualsiasi cosa, una poesia, un racconto, un quadro, un giardino, una storia amorosa o una cerimonia, insomma qualsiasi evento della vita avesse una sua compiuta conclusione. La sua maggior preoccupazione era di offrire al pubblico lavori che fossero conclusi in se medesimi".

Dopo il produttivo periodo con il più stimato editore parigino Durant, Ravel cominciò lo sviluppo lungo e controverso della

sinfonia coreografica *Daphnis et Chloé* commissionata dal produttore di balletti Diaghilev.



Quando, nel 1914, in Europa scoppiò la Prima Guerra Mondiale, Ravel aveva 39 anni; sebbene non avesse la tempra del militare, volle fare anch'egli la sua parte: si arruolò come autista nei Trasporti Militari dell'Esercito. Non volle tuttavia partecipare ad un'altra iniziativa di dubbio patriottismo: rifiutò di iscriversi alla Lega Nazionale per la Difesa della Musica Francese, il cui scopo era quello di dissuadere i francesi dall'eseguire, o perfino ascoltare, musica tedesca e austriaca. "Non posso concordare con te", scrisse a Saint-Saens, che collaborava all'organizzazione della lega, "quando dici che la principale funzione dell'arte e della musica è economica e sociale. Non ho mai considerato la musica o una qualsiasi arte sotto un tale punto di vista. Non per questo dispero di continuare a comportarmi da francese".

La morte della madre, nel gennaio 1917, lo gettò in uno stato di depressione e di pessimismo; ad un amico scriveva "E' terribile. Solo fino a qualche tempo fa le scrivevo e, a sua volta, ricevevo le sue care lettere, che mi rattristavano, eppure nello stesso tempo

erano un grande conforto per me. Ero ancora felice allora, nonostante una segreta premonizione, ma non immaginavo che sarebbe accaduto tanto presto. Ora mi trovo in uno stato di terribile disperazione; sono costantemente preda di pensieri sconvolgenti”.

Ravel venne congedato per motivi di salute, e per quasi tre anni non compose praticamente nulla. Disse al direttore del Conservatorio di Parigi “Ho fallito la mia vita, non sono un grande compositore. Tutti i grandi compositori hanno prodotto gran copia di lavori. Nelle loro opere si trova di tutto: il meglio e il peggio, ma sempre la quantità. Io, invece, ho scritto relativamente poco, e anche quel poco mi è costato enorme fatica. Con il lavoro, ho sempre proceduto lentamente, passo dopo passo. Ne sono completamente logorato e ora non riesco a fare più niente; la creazione non mi dà più alcuna gioia”.

Nel 1919 riapparso al pubblico con *Le Tombeau de Couperin*, una delle tante composizioni cominciate come opera per pianoforte e finita come partitura per balletto: *Le Tombeau* è anche un omaggio alla musica francese del XVIII secolo e al compositore francese Francois Couperin, morto del 1733. Seguirono altre composizioni tra cui *La Valse*, sua celebrazione del valzer viennese.

Verso gli anni 1920-22 Ravel scoprì, come tutti i musicisti del tempo, la musica jazz. Nel 1920 Jean Wiener suonava con un pianista belga, Doucet: le loro esecuzioni di musica jazz per due pianoforti facevano accorrere molti musicisti, e tra questi anche Ravel, affascinato da una musica così nuova e così eccitante.

Nel 1921 Ravel trasferì la propria residenza a Montfort-l'Amaury, un quieto villaggio a circa cinquanta chilometri ad ovest di Parigi, battezzando la sua nuova casa *Le Belvédère*. Questa abitazione fu un rifugio ideale che lo ispirò a comporre altri lavori musicali come la *Sonata per violino e violoncello*, ad orchestrare la *Sarabande* di Debussy, la suite per pianoforte *Quadri di un'esposizione* di Mussorgski, *Iberia* di Albéniz.



La personalità di Ravel si contraddistinse non solo per il suo rigore e per la precisione musicale ma anche per il suo spiccato e simpatico narcisismo già evidente nel suo lungo viaggio intrapreso negli Stati Uniti il 4 gennaio 1928.

Ravel aveva allora 52 anni, era un dandy alto un metro e sessanta e soprattutto era il più famoso compositore francese vivente (un onore dal quale egli si schermiva, affermando di non voler divenire il monumento di se stesso). Ad ogni esibizione solistica o concerto di suoi lavori, Ravel avrebbe dovuto fare da pianista, da accompagnatore o da direttore, ruoli nei quali non aveva mai eccelso e che del resto, nel corso del tempo, aveva trascurato; tuttavia si preparò per il suo debutto americano non cercando di perfezionare le sue doti di interprete, ma procurandosi nuovi vestiti, acquistati nei migliori negozi di moda di Parigi.

Si racconta che mentre la nave attraccava alla banchina di New York, Ravel aspettava in coperta l'accoglienza del console generale francese. Il diplomatico informò il compositore che gli sarebbero stati accordati due privilegi straordinari: per non fargli mancare un'ampia scorta delle sigarette francesi Caporal delle quali Ravel diceva di non poter fare a meno in viaggio, si sarebbe procurato che queste gli fossero fatte pervenire tramite valigia diplomatica; l'altro privilegio testimoniava dell'eccezionale

compiacenza delle autorità: sebbene allora il diciottesimo emendamento della Costituzione vietasse la vendita o la spedizione di bevande alcoliche negli Stati Uniti, a Ravel fu garantito che, dovunque andasse durante il suo soggiorno americano, l'ambasciata francese a Washington avrebbe provveduto a fargli arrivare direttamente dalle sue scorte i vini e i liquori francesi da lui preferiti.

Il compositore espresse al diplomatico tutta la sua gratitudine per quelle squisite attenzioni, ma aggiunse che ciò di cui in quel momento aveva maggiormente bisogno era un po' di aiuto per risolvere il problema più impellente: quello delle cravatte a farfalla.



Aveva passato la notte precedente davanti allo specchio della sua cabina, giungendo alla conclusione che tutti i cinquantasette papillon, acquistati in occasione del viaggio, dovessero essere accorciati di circa un centimetro. Ravel insistette, con molta gravità ed affermò che sino a quando questo inconveniente non fosse stato superato, era semplicemente da escludere che egli potesse apparire pubblicamente in un concerto negli Stati Uniti. Questo deciso atteggiamento indusse il console generale a chiedere ed ottenere che la moglie dell'organizzatore del tour si adoperasse per far sistemare i farfallini, affinché Ravel si sentisse convenientemente vestito.

Tornato in terra di Francia, Ravel nel 1928 ebbe l'ispirazione per la composizione di una danza spagnola che determinò la fama di miglior compositore francese al mondo: il *Bolero*. Ravel osava definirlo come: "Un pezzo che dura 17 minuti e consiste interamente di un ordito orchestrale senza musica, di un lungo e molto graduale crescendo; non ci sono contrasti, e non c'è praticamente nessuna invenzione eccetto che nello schema e nel modo di esecuzione. L'interpretazione orchestrale è semplice e ovunque lineare; non c'è il minimo tentativo di virtuosismo. Ho

ottenuto esattamente il risultato che mi ripromettevo: all'ascoltatore la scelta di accettarlo o rifiutarlo". Durante una sua esecuzione Ravel si fece presentare il timpanista dell'orchestra e sottolineò l'importanza del suo ruolo, visto che doveva seguire inesorabilmente lo stesso ostinato e segnare così il tempo. "Maestro, stia tranquillo" disse il timpanista "Vi seguirò!". Ma Ravel rispose: "No, no, mio caro. Tenga bene il tempo: sono io che seguirò voi!".

In seguito Ravel affrontò anche il genere del concerto solistico componendo il *Concerto in sol* nel 1929 ed il *Concerto in re per la mano sinistra* dedicato al pianista austriaco Paul Wittgenstein che aveva perso la mano destra in guerra; infine musicò le sue ultime tre canzoni per un adattamento cinematografico del *Don Chisciotte* di Cervantes.

Nell'autunno del 1932, Ravel fu coinvolto in un incidente automobilistico a Parigi. Per anni aveva sofferto di insonnia, ma nei mesi che seguirono all'incidente cominciò a soffrire di ricorrenti emicranie. Per tutta la vita era stato un eccellente nuotatore, ma improvvisamente nell'estate del 1933 si accorse di non riuscire più a coordinare i movimenti in acqua. Poi fu la volta dei muscoli delle dita; non riusciva più nemmeno a firmare gli autografi e faticava anche a parlare. Dovette ricoverarsi per mesi in una clinica svizzera, non riuscendo a recuperare la salute: la sua mente, come disse egli stesso, brulicava di idee musicali, ma non era più capace di trascriverle sulla carta. Ben presto, non comparve più in pubblico. I suoi risparmi furono praticamente prosciugati dalle cure mediche delle quali aveva bisogno.

Fu sottoposto ad un intervento chirurgico al cervello a metà dicembre del 1937; il 28 di quello stesso mese morì. Colette, autrice di *L'Enfant et les sortilèges*, scrisse: "Non possiamo dimenticare che negli ultimi tempi aveva perso la facoltà di parlare e di scrivere, e che se ne è andato in questo modo, però pienamente cosciente, mentre ancora sorgevano in lui nuove armonie, accordi di chitarra, visioni melodiose".

2.4 Linee della poetica musicale raveliana

2.4.1 Ravel: l'ultimo dei decadenti

Maurice Ravel visse tra due secoli, svolgendo la sua parabola creativa in una particolare congiuntura storica, culturale ed artistica, dimostrandosi attento alle correnti della poesia, della pittura e del costume della sua epoca giovanile: uno dei motivi di fascino della musica di Ravel consiste in questa posizione di frontiera, divisa tra due secoli, con radici culturali che affondano la propria appartenenza nello spirito nella Parigi di *fin de siècle*, e che si dimostra comunque attratta e contaminata da alcune nuove tendenze del XX secolo.

Dunque, nelle sue premesse poetiche e nei caratteri di stile, l'opera di Ravel risulta mantenere stretti legami col gusto, le idee e le teorie artistiche del tardo Ottocento francese, in particolare derivando, dalla linea di pensiero che congiunge Charles Baudelaire a Joris Karl Huysmans, la dottrina della trasposizione delle arti, del "rispecchiamento" nel linguaggio musicale della natura, della poesia, degli stili. Ravel fu folgorato in gioventù da *A rebours* di Huysmans, che trasmise a Ravel l'amore per la grande poesia francese, per Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, e agì come cassa di risonanza delle tematiche *fin de siècle*: la preziosità, il dandysmo, gli artifici esibiti da des Esseintes (il protagonista del romanzo) saranno componenti anche della personalità e della musica di Maurice Ravel; nei suoi anni di formazione intellettuale e spirituale anch'egli sarà attratto dal fascino della preziosità, dal gusto per l'eccellenza, l'eccezionalità, l'eleganza, dal culto della bellezza e della contemplazione estetica, dal narcisismo egocentrico e dal sentimento orgoglioso della distinzione eroica dell'artista dalla massa. Ravel manterrà nella sua ispirazione e nella sua stessa personalità i tratti della concezione "estetica" della *fin de siècle*, e si ostinerà per tutta la sua vita a rimanere fedele agli snobismi e alle raffinatezze cristalline del suo stile, perpetuando un ideale peraltro già appassito e corroso nella cultura francese del primo Novecento, e destinato ad essere

spazzato via dal dopoguerra: già nel 1900 Camille Mauclair condannava senza pietà i seguaci di tale linea di pensiero come quegli esseri "attratti dai riflessi seducenti di aurore artificiali che non si dissolvono mai, che rifiutano la vita attuale a favore di un falso paradiso dei sogni, che cercano ad ogni costo il raro e l'eccezionalità, disprezzando ogni ruolo attivo, ricoprendosi di narcisismo ed esaurendosi a forza di analizzare". Così come le predilezioni letterarie e i tratti psicologici del musicista, anche alcuni caratteri delle sue musiche si possono interpretare come espressioni dello spirito *fin de siècle*: l'amore per arcaismi ed esotismi mostrato nella produzione vocale e strumentale, che accoglie il mondo delle *Fêtes Galantes* di Verlaine, nella rievocazione d'un Settecento alla Watteau, che emula il preziosismo della *Sainte* e soprattutto l'ermetismo dei *Trois Poèmes* di Mallarmé.

A dispetto dei suoi estremi biografici, Ravel è un compositore "fin de siècle" nelle premesse poetiche, nelle scelte artistiche ed espressive, malinconicamente esiliato in un secolo che non è il suo. Infatti, paradossalmente, Ravel visse la sua più intensa stagione creativa negli anni della *Belle Époque*, e dunque nella sua musica, appartenente tutta o quasi al XX secolo, sopravvive un gusto in via di estinzione, una estenuante ricerca dell'estetismo tra gli ultimi fuochi mondani della *Belle Époque*, attraversando imperterrita la morte del simbolismo, poi la tragica esperienza della Grande Guerra, ed ancora il nuovo orizzonte culturale ed espressivo nella Parigi degli anni Venti. Sull'onda dell'aggressiva critica all'impressionismo e al simbolismo debussyano, delle avanguardie dell'epoca, del novecentismo, Ravel, mimetizzato nelle eleganze aristocratiche del *dandy*, venne attirato nell'orbita delle poetiche dei *Six* e di Jean Cocteau, accogliendone talvolta le mode e gli stili (ad esempio l'ideale di *musique dépouillée*, oppure il jazz e il *music-hall* percepibili ne *L'Enfant et les Sortilèges*), pur manifestando più spesso l'attrazione verso nostalgici auto-manierismi. L'arte raveliana dell'ultimo periodo, pur sempre espressiva e prolifica, risulta così

caratterizzata dall'inattualità rispetto alla propria epoca: il suo esilio dalla storia e dalla vita attribuisce a Ravel il ruolo di "ultimo dei decadenti" negli *Anni Ruggenti*, superstita in un mondo mutato alla radice dopo la Grande Guerra.



2.4.2 I principi del Decadentismo nella letteratura di fin de siècle

"Credo che la trasposizione di un'arte in un'altra sia possibile. Credo che persino i profumi corrispondano ad alcune idee, e che essi possano evocare dei quadri o ricordare alcuni versi. Credo che la penna possa competere con il pennello e fare anche di meglio. Credo anche che questi

tentativi abbiano contribuito alla letteratura attuale" (J.K. HUYSMANS)

Dalla vita e dalle stesse opere di Ravel traspaiono esplicite predilezioni letterarie, poetiche, artistiche, che si iscrivono all'interno del Decadentismo francese, nella giuntura di pensiero e di gusto che collega le intuizioni di Baudelaire, precorritrici della grande crisi del tardo Ottocento, alla nuova poesia dei "maudits", ai temi esistenziali, estetici ed espressivi della *fin de siècle* sintetizzati nel 1884 da Huysmans in *A rebours*, autentico breviario ed efficace compendio del Decadentismo.



Sin dal suo apparire, il romanzo di Huysmans aveva contribuito a catalizzare e a diffondere nel tessuto aristocratico e borghese una sensibilità decadente, ingenerata dalle prime raccolte poetiche dei *maudits* e riconducibile ad una radice baudelairiana. *A rebours* rappresentava la sintesi delle tendenze dell'estetismo (a livello di predilezioni artistiche, di visione del mondo, di sensibilità); il suo messaggio più immediato era la consacrazione del *dandysmo* radicale, la proliferazione delle esperienze sensoriali ed artistiche più raffinate ed artificiose. In *A rebours*, proseguendo sulla linea sensualistica degli anni giovanili, Huysmans era pervenuto a formalizzare l'equivalenza di suono,

colore, immagine: riallacciandosi alla teoria dell'arte, con matrice spiritualistica e metafisica, espressa nel sonetto "Correspondances" da Baudelaire, Huysmans espone il proprio principio poetico della equivalenza e della trasposizione delle arti, che diviene il valore centrale delle poetiche *fin de siècle*. Questa concezione divenne luogo comune nella Parigi decadente e moderna: essa non solo sollecitava i musicisti a ricreare col loro linguaggio contenuti letterari e forme pittoriche o naturali, ma anche i poeti, i cui versi risuonano di accordi musicali. Tutte le arti si apparentano, volto unico riflesso da specchi gemelli, ma l'unità delle arti non è più il simbolo dell'unità dell'Universo: è divenuta ormai una componente della preziosità, dell'ipersensibilità e dell'estetismo del nuovo "eroe" decadente.

Oltre alle affermazioni di poetica sulle corrispondenze tra le arti rese esplicite nei giudizi su poesia, pittura, musica che costellano il celebre romanzo, Huysmans proponeva provocatoriamente attraverso il protagonista di *A rebours*, il duca des Esseintes, ulteriori equivalenze sensoriali che risultarono assai incisive: des Esseintes infatti innescava analogie ed identificazioni tra sensazioni uditive e visive e profumi; poneva corrispondenze tra profumo e poesia, gusto e musica, spingendo al paradosso dell'ipersensibilità e del preziosismo quel principio della *sinestesia* che in Baudelaire era solo una componente dell'universo simbolico delle *correspondances*. Nel X capitolo del romanzo il duca des Esseintes era intento a comporre brani poetici e musicali con dei profumi, ingegnandosi a rispecchiare nelle loro sapienti composizioni la struttura stessa dei poemi più amati, con riferimento esplicito al ritorno ciclico dei versi nelle liriche di Baudelaire: valori olfattivi, musicali, poetici, erano uniti in una sinestesia e in una sola trasposizione d'arte, secondo una disposizione altamente snobistica ed artificiosa.

Nonostante le inevitabili polemiche che lo accompagnarono, il romanzo conquistò la coscienza collettiva, diventando una sorta di mitico paradigma di comportamenti in una società in preda ad una crisi di identità e ad un'insicurezza profonda.



2.4.3 *L'estetismo raveliano e la trasposizione delle arti*

Ravel è il musicista che più di ogni altro ha incarnato i principi poetici, le tematiche, le componenti del Decadentismo francese: questi elementi ritornano in lui amplificati dalla provocatoria acutezza con la quale egli mette a fuoco gli elementi intellettuali e spirituali assimilati negli anni della giovinezza, a contatto con l'ambiente dei poeti contemporanei, con la poesia di Baudelaire e Mallarmé, con la narrativa di Huysmans, con le teorie artistiche di Edgar Poe, con la pittura di Odilon Redon e di Gustave Moreau.

Nelle poetiche del compositore francese acquisisce valore centrale la teoria del rapporto tra il linguaggio musicale e le altre forme dell'arte; Ravel si ricollega sia alla tradizione neo-romantica della musica a programma e del poema sinfonico di

Liszt, sia alla nuova interpretazione della poetica della corrispondenza delle arti, con una curva di pensiero assoggettata da un orizzonte decadente. Infatti la concezione romantica della musica come sintesi ideale delle arti e l'affermazione dell'unità del campo estetico vengono superate: per la corrispondenza delle arti sono ora centrali l'unità del campo sensoriale, la coincidenza sinestetica. Ravel si riallaccia al pensiero di Baudelaire secondo l'interpretazione decadente di Huysmans: Ravel non accoglie la matrice spiritualistica e metafisica del messaggio baudelairiano (che al contrario sarà sostanziale nel simbolismo di Debussy), ma opera una sorta di riduzione metafisica, che trasforma la concezione di Baudelaire in un mero strumento inventivo, nel dogma dello scambio vicendevole dei linguaggi dell'arte. Il linguaggio musicale viene ritenuto capace di riflettere le immagini della natura o le suggestioni visive di un brano letterario, o addirittura i processi stilistici di un poema: a Jules Renard il musicista dice "Io sento e penso in musica, e vorrei dire con la mia musica ciò che voi dite con le parole". Ravel formalizza un principio poetico basilare: la dottrina della *transposition des arts*, la fiducia nella possibilità di trasporre a livello musicale contenuti e stile letterari, la concezione della musica come "specchio" degli spettacoli naturali. Questa è la poetica del rispecchiamento di natura ed arte nella musica, orientata a conferire alla musica un potere descrittivo ed imaginifico: *Miroirs*, raccolta pianistica del 1905, non a caso significa specchi; *Ma mère l'Oye* e *Gaspard de la Nuit* sono costruiti in riferimento ad un testo letterario che viene esattamente riprodotto in musica. Questo principio agisce con esemplare chiarezza anche nel *Pantoum* dal Trio in la minore e in *Frontispice*.

Dunque, con la mediazione del celebre romanzo di Huysmans, *A rebours*, il messaggio di Baudelaire giunge a Ravel filtrato della componente simbolista, ridotto ad una tecnica estetizzante, con un decadimento da concezione metafisica a meccanismo creativo, venato di compiacimento edonistico, di ricerca del preziosismo della sensazione, di artificio, confermando in Ravel l'idea di una

musica metaforica e imaginifica nella dimensione decadente. Della teoria dell'arte di Baudelaire, Ravel considera semplicemente il suggerimento programmatico della convergenza delle arti, così come trarrà dall'arte pura e dall'ermetismo di Mallarmè solo i tratti dandystici dell'eleganza sottile, della raffinatezza artificiosa.



La concezione della equivalenza e della trasposizione delle arti diviene per Ravel un fondamentale strumento creativo, caposaldo di poetica e di prassi compositiva; secondo R. Calza si possono identificare nella poetica raveliana svariate modalità di questo procedimento:

1) La concezione della capacità imaginifica della musica, ritenuta in grado di rispecchiare la natura in autentici quadri sonori. A quest'area, legata alla tradizione della musica a programma e del poema sinfonico romantico, appartengono i *Sites Auriculaires* del 1898 per due pianoforti, i celebri *Jeux d'eau* del 1901, i paradigmatici *Miroirs* del 1905.

2) Il ruolo attribuito alla musica di evocazione delle immagini suggerite dal testo: in *Shéhérazade* il tessuto orchestrale evoca i

paesaggi fantastici dell'Oriente descritti dai versi di T. Klingsor, e nelle *Histoires Naturelles* i ritratti di animali di J. Renard.

3) La trasposizione di contenuti dal piano narrativo a quello musicale: ne sono esempio, tra il 1908 e il 1910, i tre poemi per piano che costituiscono il trittico di *Gaspard de la Nuit* e le favole settecentesche per pianoforte a quattro mani in *Ma mère l'Oye*.

4) Il rapporto tra azione drammatica e forma musicale nel balletto: in *Daphnis et Chloé*, del 1912 (definita dal musicista come una sinfonia coreografica), Ravel elabora un tessuto di motivi fondamentali che rinviano a personaggi e situazioni, descrivendo minuziosamente nella partitura la corrispondenza dei passi musicali con i singoli momenti dello sviluppo della trama.

5) La sovrapposizione alla forma musicale di una forma poetica: nel *Pantomime*, dal Trio in La minore del 1914, Ravel offre un brano musicale strutturato come un brano poetico, secondo gli schemi di un brano poetico, con il titolo desunto dalla forma poetica.

Ravel, come l'esteta di *A rebours*, si pone davanti alla corrispondenza delle arti sotto il segno dell'impassibilità, che trasforma in oggetti neutri gli emblemi simbolisti, in forma astratta l'espressione: è l'estrema riduzione estetizzante del messaggio di Baudelaire, portato dal livello delle essenze a quello delle pure forme, senza le prospettive simboliche ed esistenziali. Nelle diverse scelte e nel costante atteggiamento inventivo, la poetica delle immagini e dell'interferenza stilistica manifesta decisi tratti di preziosismo: la teoria delle *correspondances* è spogliata d'ogni valenza metafisica, ridotta a metodo e supporto alla forma musicale, e l'esplorazione del linguaggio si risolve nel culto prezioso della bella forma.

Così come la poetica raveliana della trasposizione d'arte si iscrive nell'alveo delle teorie artistiche decadenti, anche la personalità del musicista, le sue predilezioni, ispirazioni, caratteristiche di stile rispecchiano il mondo del tardo Ottocento francese e si riallacciano al complesso di temi di pensiero e di

sensibilità che aveva trovato spazio nel gusto diffuso dell'epoca, nell'immaginario letterario e pittorico, nello stile di vita degli esteti della *Belle Époque*. Questi legami si riscontrano soprattutto nei termini psicologici del suo ostentato distacco emotivo, della sua "indifferenza sentimentale", nella *préciosité*, nella raffinatezza ed eleganza, nell'amore per gli artifici, nella concezione del primato assoluto dello stile e della bellezza, nel principio dell' *Art pour l'Art*, nella piena accettazione dell'estetica del calcolo di Edgar Allan Poe (sulla base della concezione espressa in *Philosophy of Composition* di Poe, l'ispirazione è, come per Baudelaire, sorella del lavoro quotidiano; essa si risolve in artigianato sublime, in calcolo matematico, secondo la metafora "mathématiquement exacte"). Ravel si rende permeabile anche alla preziosità suggestiva che si pone ai confini dell'Ermetismo, e trova proprio nei *Trois Poèmes* di Stéphane Mallarmé il massimo emblematico raggiungimento: i grafismi musicali raveliani sono la trasposta sublimazione ermetica della materia poetica.



I caratteri stessi dell'ispirazione del musicista francese sono rifrazioni delle idee e dei principi della cultura del decadentismo, che egli immedesima fortemente anche nei suoi convincimenti, nelle sue predilezioni e nei modi di porsi davanti alla realtà; le caratteristiche psicologiche vengono così incanalate da questa interpretazione, e Ravel si mette in evidenza fin dagli esordi giovanili come un compositore raffinato e mondano, scostante e prezioso, ostentando i tratti di un *dandy* imbevuto dei miti estetici, un perfetto "apprendista decadente". Alfred Cortot, pianista contemporaneo di Ravel, lo dipinge come "un giovane uomo piuttosto malizioso, un pensatore un po' assente, che frequenta Erik Satie, che legge Mallarmè, Villiers, Baudelaire, Huysman e Poe con una curiosità letteraria molto profonda, e risponde con una conformità sorprendente ad una estetica che va di pari passo alla scelta dei suoi libri più cari".

Pertanto Ravel offre un'affascinante interpretazione parziale dello spirito di *fin de siècle*: la sua adesione alla cultura e alla sensibilità del Decadentismo francese è modulata sul versante della sua componente più frivola, l' "Estetismo", fatto di eleganze sensuali e di artifici, di elevazione della forma a sostituto della vita, di appariscenza esteriore e di narcisistico culto di sé, di gusto del paradosso e della battuta corrosiva, di insensibilità e distacco emotivo. L'ombrosa psicologia di Ravel, celata dietro un'ostentata impassibilità dandystica fatta di riserbo interiore, di freddezza nei rapporti umani, di esigente ricerca dell'eleganza nell'abbigliamento, si specchia nella sua musica, che si presenta come un "oggetto assoluto", sublime esercizio di stile sottratto alla stessa interiorità dell'artista: "Non è necessario aprirsi il torace per mostrare che si ha un cuore" affermava gelidamente Ravel. *L'Art pour l'Art* sarà sempre, per Ravel, una stoica difesa della propria intimità, un rifugio dalla contaminazione con la vita: creare musica è un'arte che sostituisce la vita, in un'ossessione di perfezione formale; è il frutto del votarsi aristocratico, ma solitario, al culto della bellezza, ad una dorata, preziosa malinconia. Anche secondo il critico Jankélévitch l'industria

raveliana non è solamente una specie di tenace applicazione alla tecnica musicale e alle leggi dell'armonia tradizionale, ma indica un surplus di lavoro e di fatica che Ravel deliberatamente si autoimpone. E' una vera e propria invenzione di difficoltà, di regole e di divieti, il cui unico scopo è "di mettere alla prova con certezza tutto ciò che può fare l'industria dell'artista", e che si ripercuote sull'attività stessa che li ha generati. Così il musicista impiega formule rigide, ritmi ossessivi, fissi idiomi musicali, oppure sceglie dei testi "piatti e antipoetici", in modo da aumentare gli intralci e gli ostacoli alla pura volontà creatrice, considerando l'arte compositiva come una scommessa, quasi a voler costruire solo per mettere alla prova la capacità stessa di costruire.

In questo senso i tratti emblematici raveliani (lo snobismo, il sogno esotico, la nostalgia del passato e il gusto per la rievocazione delle *fêtes galantes*, gli arcaismi della scrittura, il calligrafismo prezioso delle sue opere), sono atteggiamenti personali e stilistici interpretabili alla luce dell'Estetismo e dei suoi miti. Le scelte artistiche ed esistenziali riflettono l'esigenza di sottrarsi alla vita, creando una realtà superiore di pura bellezza, nella quale l'artista si confina volontariamente, come in un palazzo di cristallo salvato dal flusso dell'esistenza: le delizie di Ravel, i suoi paradisi cristallini e narcisistici sono l'aristocratica presa di distanza dal mondo.

Preziosità ed artificio concorrono in Ravel a creare un'arte infinitamente più perfetta dell'esistenza banale, che pertanto va mantenuta all'esterno e al di sopra dell'esperienza vitale dell'artista. La neo-parnassiana e decadente fede nell'*Art pour l'Art* e la tematica huysmansiana e wildiana dell'artificio colorano di antiespressività snobistica la prassi creativa di Ravel: l'arte è superiore alla natura, e questo principio governa sia la psicologia, sia l'attitudine creativa del musicista; i miti dell'estetismo sono vissuti da Ravel come strumenti per sfuggire alla vita (così come accade al suo modello letterario, il duca des Esseintes). Grazie ai fasti dell'estetismo Ravel crea dei paradisi di bellezza, stile,

artificio: un castello d'arte; e anche l'esotismo è rifugio in un altrove immacolato, estrema evasione impossibile della Decadenza. L'arte, la nostalgia del passato e dell'altrove esotico divengono così l'estremo rifugio in cui Ravel si rannicchia e protegge sé stesso dalla vita. Dopo aver assunto con Baudelaire il valore mitico d'una fuga "non importa dove, purché fuori dal mondo", in Ravel l'esotismo si complica di valenze artificiali: come l'eroe di *A Rebours* egli è un viaggiatore immaginario, che non esce dalla sua stanza. Anche la nostalgia dell'infanzia (da cui traspira la medesima sottile inquietudine dei racconti infantili di Oscar Wilde) e la rievocazione settecentesca rappresentano per Ravel l'idealizzazione dell'antico come luogo



della perfezione immutabile.

Ravel si ostina a trasformare la sua vita in arte, in esercizio di stile, in ricerca dell'assoluta bellezza specchiata nell'opera d'arte. Nello stilismo traspare il fascino ambiguo e talora struggente dei "sortilegi", trasparenti come il vetro ma venati di involontari trasalimenti, di tenerezze commosse e serene, un'intimità negata razionalmente dal proposito della "indifferenza sentimentale", quella suprema qualità espressiva raveliana che Alberto Mantelli definisce come "un'ansiosa e lievemente angosciata malinconia". Gli specchi di Ravel sono puri e gelidi come il ghiaccio; nella loro lucentezza si riflette la sua ombra lontana e malinconica che quasi si dissolve.

Malinconico sarà pure il destino di Ravel nel dopoguerra, la sua emarginazione dal vivo della storia, il suo modernismo affannato o all'opposto il suo terso stilismo manieristico.

Nel turbine del dopoguerra, Ravel venne coinvolto nella polemica antiimpressionistica e antidecadente: Ravel vede corrodersi le basi della sua poetica musicale, e vede svuotarsi quel mondo spirituale che aveva sostanziato la sua creatività e la sua esistenza. Ne derivano gli sbandamenti stilistici dell'ultimo periodo, gli aggiornamenti linguistici degli anni Venti e Trenta, ma soprattutto la malinconica riproposizione degli ideali tramontati: lo stilismo, il rifugiarsi nell'*Art pour l'Art*, il gusto dei grafismi raffinati e dei sortilegi timbrici, l'impassibilità dandystica, i fantasmi dell'esotico, dell'antico, del prezioso. L'artificio e lo snobismo divengono l'ultimo rifugio di Ravel, protetto dall'esibizione delle sue componenti dandystiche ed estetizzanti: l'*artificiel* huysmansiano è per lui una *forma mentis* implacabile, quasi una condanna perenne: "non viene mai in mente alla gente che io posso essere artificiale per natura?". Ne deriva il carattere emblematico del *Bolero*, *tour de force* che cerca di esorcizzare le frenesie e le ossessioni nell'impeccabilità del congegno musicale, nell'impassibilità di una costruzione perfetta.

L'ultimo periodo mostra con nostalgia e con rievocazione dell'esotismo questo struggente manierismo di Ravel, che

spingono il musicista a guardare lontano, all'indietro, controcorrente rispetto alla forza del tempo, illudendolo di fermare il tempo specchiandosi nell'antica, immutabilmente perfetta immagine della sua musica. Ma a tratti traspare l'amara consapevolezza dell'inutilità del suo gioco estetico, nel momento in cui l'estetismo *fin de siècle* ha concluso la sua parabola e tutta la cultura novecentesca lo rigetta come un sogno vano e un artificio sterile e anacronistico.

In questo eroico narcisismo risiede la seduzione delle opere estreme di Ravel, ancora risolte in estenuanti eleganze: è il fascino delle *Chansons Madécasses*, de *L'Enfant et les Sortilèges* e dei due *Concerti*. Lo straordinario movimento lento del *Concerto in Sol* (che fonde insieme il classicismo di Saint-Saëns, il lirismo mozartiano dei tempi lenti del *Concerto K. 488* e del *Quintetto con clarinetto*, l'algido *Adagietto* della *Sonata* di Stravinskij) appare quasi il sigillo della creatività raveliana: il pudore che vela l'emozione, l'eleganza che si increspa di malinconia, una ferma e nostalgica melodia.

Ravel si chiude nel suo malinconico castello d'arte, nel cerchio magico dei sortilegi sonori, nella maniera, nel decorativismo *Art Nouveau* dei pentagrammi. Egli rimane fino all'estremo un *dandy*, e come l'eroe baudelairiano egli è "un fuoco latente che non vuole irraggiare; un sole al tramonto: come l'astro che declina è superbo, senza calore e pieno di malinconia".

3. La rappresentazione della nostalgia nella *Pavane* di Ravel

3.1 *Il linguaggio di Ravel nella "Pavane pour une infante défunte"*

"Come potete trovare armonie nuove senza pianoforte?"

Spesso Ravel rivolgeva questa domanda ai suoi allievi; infatti molte delle sue musiche per orchestra furono originariamente scritte per pianoforte: è il caso della *Pavane pour une infante défunte* (Pavana per una fanciulla morta), composta in forma pianistica nel 1899 e successivamente trascritta magistralmente per orchestra nel 1908; essa rappresenta uno degli esempi musicali più significativi per dimostrare al meglio come si articola il linguaggio di Ravel.

Precisamente la sua musica si distingue per la perfetta chiarezza delle strutture compositive, la netta precisione dei profili melodici, il carattere essenzialmente funzionale dei procedimenti armonici misto ad elementi modali, l'andamento ritmico regolare e scorrevole. Questi sono tratti stilistici che appaiono come il risultato personale di assimilazione ed elaborazione di schemi compositivi provenienti dal modalismo e dalla tradizione preromantica, in particolare dai maestri della tradizione clavicembalistica francese del XVII-XVIII secolo; mediante questa tecnica compositiva, definita modalismo novecentesco, Ravel infonde un sapore vagamente arcaico e nostalgico.

La composizione si caratterizza per l'espressione dolente della melodia, lineare e semplice, nobile e trattenuta: una traslucida leggerezza si presenta già all'inizio del brano, con una lineare semplicità melodica che comunica un sentimento di dolore tenero e senza enfasi grazie ad un'armonia tersa.



L'ispirazione per la stesura di quest'opera non va ricercata in un episodio reale; lo stesso autore fornì in tal senso precise indicazioni: "Assemblando le parole che formano il titolo ho pensato solo al piacere di costruire un'allitterazione. Non si attribuisca ad esso il significato che non ha, e si eviti di drammatizzare: non si tratta di una deplorazione funerea di una fanciulla appena morta, ma piuttosto l'evocazione di una *pavana*, che avrebbe potuto essere danzata da quella principessina in un tempo alla corte di Spagna". Ravel rimarcò questo concetto in diverse occasioni; ad esempio nei confronti del giovane allievo Charles Oulmont che si accingeva a suonare la pavana, Ravel si lamentò del tempo troppo lento, e, fermandolo indispettito durante l'interpretazione, disse: "Attenzione, ragazzo mio: non si tratta di una *pavana funerea* per una fanciulla".

Dunque la ripetizione di sillabe, che con i loro suoni contraddistinguono le parole del titolo, può essere paragonata parallelamente alla struttura ciclica del brano, in cui la melodia principale viene ripetutamente proposta; ma non deve, secondo l'autore, essere associata ad un evento funesto. Tuttavia le sensazioni trasmesse da questo celebre brano per pianoforte fecero pensare al pubblico dell'epoca che simili cadenze luttuose potevano sgorgare effettivamente soltanto dallo strazio di un genitore; e la composizione risultò di indubbio effetto: "...grazie alla Pavana, Ravel acquista stima e successo; l'opera si diffonde facilmente nei saloni, grazie alla facilità di esecuzione ..." scriveva Roland.

Sicuramente il successo di quest'opera dal carattere delicatamente visionario fu dettato anche dagli influssi delle poetiche artistiche in voga all'epoca; secondo Cortot: "Questo brano è composto nel periodo delle *visioni d'arte*, in cui Ravel si discosta dagli avvenimenti politici e sociali della sua epoca". Per ben interpretare Cortot, si tenga sempre presente che Ravel si astraeva dalla realtà, rifugiandosi nel suo "paradiso dell'arte", seguendo i principi definiti dal Decadentismo, di cui egli rappresenta l'anima musicale sul fronte dell'Estetismo. In quest'ottica si comprende ancor meglio il giudizio sulla Pavane fornito con lucidità dallo stesso autore alcuni anni dopo: "Non provo alcun imbarazzo a parlarne: è abbastanza vecchia perché il distacco che provo la sottragga al giudizio del compositore per consegnarla a quella del critico. Da così lontano non ne vedo più le qualità, ma, ahimè, ne colgo fin troppo bene i difetti: l'evidentissima influenza di Chabrier e la forma assai povera. Penso che l'eccellente interpretazione di quest'opera, incompleta e senz'audacia, abbia contribuito parecchio al suo successo." Solo Ravel, pervaso dalla maniacale ricercatezza della preziosità, dell'artificio e della quintessenza musicale, poteva cogliere tanti difetti nella sua stessa composizione con un tono così corrosivo; d'altronde proprio lui, perseguendo i principi dell'Estetismo, trasforma l'opera da pianistica ad orchestrale: la trascrizione per

orchestra conferisce alla giovanile pagina pianistica un irresistibile fascino nostalgico, ed effetti di sublime trasparenza grazie ad una strumentazione adamantina. Non per nulla Ravel passa alla storia come un maestro di eleganze, un gioielliere musicale: la sobria concisione dello stile, il rigore formale delle costruzioni musicali e il gusto per la precisione artigianale indussero Stravinskij a definirlo un "orologiaio svizzero". In sintesi la suggestione nostalgica e malinconica, il lirismo controllato e le tenerezze pudicamente accennate sono irrorati da un cromatismo che colloca questa pagina musicale fra quelle più ascoltate dagli amanti di Ravel.



J.M.W. Turner
Rain, Steam, and
Great Central Railway
1844

3.2 L'emozione nostalgica

Lo stato emotivo della nostalgia è l'argomento più trattato all'interno di questo lavoro, per le molteplici possibilità di studio e di approfondimento che essa offre non solo nell'ambito di un'analisi stilistica ed armonica, ma anche in quello di un possibile ascolto orientato a comprendere la musica di Ravel in quanto linguaggio.

Il termine nostalgia deriva dalla congiunzione di due termini greci: *nostos* e *algia*, ovvero *dolore* e *ritorno*.

La nostalgia è un sentimento che sorge dal desiderio doloroso di persone care perdute, di età, oppure dal rimpianto di situazioni già trascorse nel passato e che si vorrebbero rivivere, o ancora l'anelito di cose o di luoghi a cui si vorrebbe tornare; è un sentimento che si trova espresso spesso in ogni forma d'arte: letteraria, pittorica e musicale. Qui nell'arte, soprattutto si trova sublimata la delusione dell'uomo che, sofferente di nostalgia, prova ad ogni tentativo a concretizzare il suo desiderio di ritorno.



3.3 Guida all'ascolto

Nella *Pavane pour une infante défunte*, dove il termine *infante* ha il significato letterale di fanciulla nobile, fu scritta in memoria della figlia della principessa spagnola Polignac, alla quale Ravel dedicò questa composizione.

Storicamente la pavana è un'antica danza etno europea diffusa in Europa nel XVI sec. alla quale si attribuiscono due origini: alcuni storiografi assegnano la sua provenienza alla Spagna, invece altri sostengono che le prime esecuzioni ebbero luogo nell'area padovana da cui derivò il nome paduana e poi pavana.

Originariamente era una danza di cerimonia, piena di nobiltà e grande maestosità, caratterizzata da un andamento lento, grave, dignitoso e da un ritmo binario; soleva inoltre essere seguita da un'altra danza più vivace in tempo ternario.

La *Pavane pour une infante défunte* di Ravel ha tutte le caratteristiche di questa forma musicale: l'andamento lento, il metro, alludono precisamente ad un incedere continuo, grave, circolare con un movimento verso un luogo misterioso e utopico.

Questa composizione si caratterizza per la reiterata espressione dolente della melodia principale già presente all'inizio dell'opera, ed inoltre per l'armonia tersa e vagamente arcaizzante che è tipica della tecnica compositiva di Ravel.

Dunque la struttura musicale (il suo schema formale) è costituita essenzialmente da una melodia principale, esposta e alternata a due episodi su un nuovo materiale melodico (ABACA), ossia da una forma ciclica, strofica.

In questo schema formale che è tipico della forma della danza e anche della canzone, la melodia rappresenta il filo conduttore della composizione: essa viene esposta (A), sviluppata in un altro episodio (B), ripresa (A') e poi ancora continuata, senza mai essere abbandonata, da un'altra melodia (C) che la ripropone alla conclusione del brano (A'').

La melodia proposta da Ravel appare in ciascuna delle tre sezioni musicali, come un'idea fissa che, dato il suo incessante tornare, ha come effetto sull'ascoltatore una sorta di annullamento

della percezione sullo scorrimento del tempo reale: potrebbe cioè continuare all'infinito.

Quest'idea è espressa nelle prime due battute con una lineare semplicità: una prima nota musicale lunga sul tempo iniziale (sul tempo forte), seguita da altre note più brevi che scendono e concludono con disegno nitido la melodia, ritornando su di essa, e funzionando anche come elemento di raccordo per la ripetizione ossessiva dell'idea melodica stessa.

Quest'idea che possiamo chiamare tema, si conclude con una coda che sottolinea la presunta conclusione dell'esposizione melodica, ma in realtà prepara una nuova esposizione che dà origine ad un flusso.

La seconda parte del brano è caratterizzata da una frammentazione e interpolazione del tema, ossia dall'uso di frammenti tematici già accennati; di conseguenza l'inconscio dell'ascoltatore continua a percepire vagamente la melodia principale, ma questa è resa più diafana e sfuggente, cioè più triste e ansiosa, a causa del ritmo più articolato e frastagliato dall'intensificazione armonica della scrittura.

Nella terza parte riprende la melodia principale, che si ripropone in posizione più acuta e accompagnata da una successione di maestosi arpeggi. Infatti la melodia viene ripetuta una volta senza l'accompagnamento degli arpeggi, e con un ritmo più ritenuto caratterizzato da un particolare procedimento compositivo e armonico che determina una metamorfosi di colore.

Infine nel quarto episodio l'espressione musicale giunge al culmine, manifestando il turbamento della nostalgia mediante note struggenti, gravi, passionali, e con metodi compositivi destinati a suscitare forte emotività con il contrasto reso dal passaggio da sol maggiore a sol minore (contrasto che chiamiamo bimodale). Sol maggiore è una scala che rende meglio l'idea del ricordo luminoso di una giovane bambina; mentre Sol minore è una scala che evoca un ricordo più scuro e quindi più doloroso.

Successivamente il contrasto si attenua con la ripresa serena e attesa della melodia principale, quasi ad indicare che dalla

nostalgia si può guarire solo con la consapevolezza e l'accettazione della fuggevolezza del tempo, attenuata dal ricordo che rimane vivo nell'animo.

Al termine il finale si presenta ambiguo tra sol maggiore e sol minore, come ad indicare che questa è solo una fine provvisoria di quello stato dell'animo e del sentire misto di piacere e di dolore, che per definizione è proprio quello della nostalgia.



Bibliografia

- [1] G. Salvetti, Storia della musica - La nascita del Novecento, E.D.T., Torino, 1991.
- [2] P. Mioli, La musica nella storia, Edizioni Calderini, Bologna, 1986.
- [3] M. Roland, Maurice Ravel, Gallimard, Paris, 1948.
- [4] A. Prete, La nostalgia, intervista da www.filosofia.rai.it
- [5] P. Boitani, Viaggio e nostalgia, da www.filosofia.rai.it
- [6] A. M. Girelli, Lettere fraterne con musiche, articolo da www.biblio.net.com
- [7] A. Di Paolo, L'orologio svizzero e la Pavane, articolo da www.ilmusicante.net
- [8] P. Gelli, Dizionario dell'opera, editori Baldini & Castoldi, consultabile su www.delteatro.it
- [9] M. Marnat, Maurice Ravel, Librairie A. Fayard, Paris, 1986
- [10] R. Calza, I prestigi della notte e La malinconia degli specchi, Diastema, Treviso, 1994.
- [11] D. Magaraggia, Tesi su "L'enfant et les sortileges" di Ravel, consultabile presso il Conservatorio C. Pollini, Padova.
- [12] A. Orenstein, Ravel, scritti e interviste, E. Restagno, EDT.

CHI SONO I NUOVI SAMIZDAT

È un gruppo nato quasi spontaneamente verso la fine del 1996. Alcuni amici, abituati a incontrarsi tra osterie e trattorie per scambiare idee, chiacchiere, conoscenze ed esperienze di vita, hanno sentito ad un certo punto il bisogno di impennare tali incontri attorno alla presentazione e discussione di un breve testo redatto da un amico e regalato a tutti i presenti in spirito d'amicizia. Proveniamo da diversissime esperienze di vita associativa, politica, professionale e culturale; che cosa abbiamo in comune? Con una parola forte e un po' fuori moda potremmo dire che a unirci è una sorta di spirito illuminista: è possibile comprendere la realtà (le contraddizioni, gli incanti e gli orrori), è anche possibile trasformarla.

La presentazione di questi libretti è anche e soprattutto l'occasione per scambiarsi pensieri, storie, ipotesi, punti di vista, e ciò avviene sempre in una dimensione di dialogo e confronto. Se originale nel contenuto e nella forma (a giudizio di un Comitato di redazione alquanto informale), ogni scritto è ritenuto degno di pubblicazione.

La denominazione di "Nuovi Samizdat" è stata adottata perché i libretti, che la casa editrice (si fa per dire) pubblica, sono orgogliosamente semiclandestini e poveri (solo a livello tipografico), circolano di mano in mano e non hanno prezzo. In verità da qualche tempo abbiamo cominciato a chiedere un piccolo contributo economico sotto forma di abbonamento annuale che dà diritto a ricevere i numeri pubblicati nell'arco di tempo di un anno, periodo che convenzionalmente dura per noi da ottobre a giugno. I libretti vengono diffusi e discussi in incontri pressoché mensili nelle sedi meno costose, che vanno dai prati (quando il tempo lo consente) alle sale di trattorie od osterie giudicate stuzzicanti mete culturali e gastronomiche o in sale pubbliche o private ottenute da compiacenti amici che amano una cultura fatta anche di relazioni umane.

I NUOVI SAMIZZAT FINORA PUBBLICATI

Gennaio 2004

Numero 0 - ERIC HOBSBAWM, Uno sguardo a volo d'uccello sul Secolo Breve.

1. FERDINANDO PERISSINOTTO, Frammentazione delle esperienze ed esperienza della modernità.
2. VITTORIO DUSE, La visita (con un ricordo dell'autore).
3. PAOLO GOBBI, Alla Gran Tua Gola - Viaggio sentimentale fra le trattorie del Veneto.
4. GIOVANNI COMISSO, Osteria di pescatori (con una nota di Paolo Gobbi).
5. STEFANO BRUGNOLO, PAOLO GOBBI, SERGIO VENTURA, Cartolina d'auguri per l'anno che viene (Racconti).
6. PAOLO GOBBI, STEFANO BRUGNOLO, ALDO PETTENELLA, Di pensier in pensier di monte in monte (Antologia di testi letterari dedicati ai Colli Euganei con tre suggerimenti di lettura itinerante).
7. GAETANO ZAMPIERI, Il firmamento di Ulisse.
8. ERNESTO MARCHESE, Pan e altro.
9. AUTORI VARI, Alla ricerca dell'identità perduta di Pietro Ritti.
10. LORENA FAVARETTO, Sesso e potere nel Rinascimento pavano.
11. STEFANO BRUGNOLO, Un ultimo ululato prima che il secolo finisca.
12. PIERGIOORGIO ODDIFREDDI, GIOVANNI LEVI, Materiali per l'incontro su "Scienza e fede: un dialogo (im)possibile?"
13. STEFANO BRUGNOLO, Orazione in lode e onore dello scrittore e bon vivant Paolo Gobbi.
14. CESARE PELI, Tigre bianca e altro.
15. ALDO PETTENELLA, Il luogo del delitto (Gli Euganei del Sei-Settecento attraverso i processi criminali).
16. GIANGIORGIO PASQUALOTTO, L'uomo contemporaneo - con interventi di Ferdinando Perissinotto e Fernando Casarotti.
17. AUTORI VARI, Un mese di botte e risposte sull'identità s-perduta della sinistra.
18. MANUELA TIRELLI, Un tram chiamato... psicoterapia di gruppo.
19. CESARE LOVERRE, Al muro - Le fucilazioni del generale Andrea Graziani nel novembre 1917. Cronache di una giustizia esemplare a Padova e Noventa Padovana.
20. JORGE LEWOWICZ, Acerca del Caos.
21. GIUSEPPE VANZELLA, Vite svitate - Storie di trevigiani minori.
22. CARLO PAGANOTTO, Politica, Televisione, Nuovi media - Qualche riflessione.
23. PAOLO PERINI, Piccolo dizionario eti-mitologico dei fiori di montagna.
24. ETTORE BOLISANI, Il buio oltre internet. Come (soprav)viveremo nella grande rete.
25. GABRIELE RIGHETTO, Il sentiero.
26. YASHIMA FUJITA HISAO, Il senso del tempo.
27. LUIGI MAGAROTTO, Il rituale della tavola georgiana (lettera a Stefano Brugnolo).
28. MARCO MAFFEI, L'imprenditore, l'acquedotto, la città.
29. FERDINANDO PERISSINOTTO, Macchine da guerra - Appunti per una fenomenologia delle guerre postmoderne
30. GIORGIO HAVIS MARCHETTO, Seguendo Teppa - Un itinerario sulle orme dei partigiani in Val Posina
31. STEFANIA MASIERO, La rappresentazione nostalgica nella *Pavane pour une infante defunte* di Ravel

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

- ANTONIO DRAGHI, La ze na parola - Glossario
- ALBERTO TREVISAN, Le sorgenti della pace