

Michele Girardi

## Fra Klein e Boccaccio: fiabe dei tempi moderni

Gli è sempre mancato il rifugio tra le braccia di Marie Delouart, la basca. La sua morte l'aveva sprofondato in una crisi che sarebbe durata per molti anni. Cercando la solitudine e respingendola di volta in volta, [Ravel] è rimasto pressoché isolato per tutta la vita. Non aveva più patria. Era abbandonato, senza speranza, alle forze ostili del mondo, così come il bimbo esposto ai pericoli nel libretto fantastico di Colette.

HANS-HEINZ STUCKENSCHMIDT, 1966

Un'opera buffa che si rispetti termina con un commiato – si pensi al monito moraleggiante lanciato dai 'superstiti' al termine di *Don Giovanni* dopo che il commendatore ha trascinato all'inferno il protagonista («Questo è il fin di chi fa mal»), o alla malinconica constatazione che «tutto nel mondo è burla» dei personaggi di *Falstaff*. E se Verdi onora la conclusione della sua commedia musicale con una forma severa come la fuga, Ravel sceglie per la sua *Heure espagnole* un *Mouvement d'Habanera très moderé*, la stessa danza con cui Carmen seduce gli uomini della piazza quando esce in scena nel capolavoro di Bizet, ma anche lo stesso ritmo del terzo movimento (1895) della sua *Rhapsodie espagnole* (1908). E quando nel quintetto finale viene il turno del muscoloso eroe della boccacesca vicenda, dopo che i personaggi hanno reciprocamente ironizzato sui rispettivi ruoli nell'azione in un intrico sfavillante d'ironia, il richiamo iberico si fa esplicito: il mulattiere Rodrigo intona un arabesco spumeggiante che passa di voce in voce, «Avec un peu d'Espagne autour!...», come a dire «L'Espagne c'est moi». Lui, uomo di poche parole, incapace di intrattenere una bella donna a parole, ma che ha rialzata la bandiera del paese soddisfacendo gli appetiti sessuali della protagonista, dopo che nella scena XVII, la bella e disinvolta Conception, atteggiandosi a tragica, aveva sfatato i luoghi comuni sulla virilità dei suoi connazionali:

Oh! la pitoyable aventure!  
Et ces gens là se disent Espagnols!  
Dans le pays de Doña Sol,  
a deux pas de l'Estremadure!  
Le temps me dure, dure, dure...

Ma quale Spagna viene evocata qui? la frase viene ripresa paro paro da *Alborada del gracioso*, quarto brano dei suoi *Miroirs* (1906), ed è dunque un'autocitazione. Quel luogo ideale dove tutto può accadere è dunque una proie-

zione dell'Io di Ravel, nato a Ciboure sul confine dei Bassi Pirenei, limite che fino al 1911 (l'anno del debutto dell'*Heure* al parigino Théâtre de l'Opéra Comique) egli non avrebbe mai varcato. Il suo affetto e la sua conoscenza del paese erano filtrati dalla sensibilità della madre, di antica famiglia basca, che evocava al figlio l'atmosfera del luogo d'origine, intessuta di melodie di canzone e ritmi di danza. Ecco un tocco tipico del compositore novecentesco, che si valeva di un modo diverso e sofisticato di comunicare, impiegando elementi intertestuali per attivare un caleidoscopio sonoro a integrare la drammaturgia delle opere, o aprire il campo semantico di brani strumentali a sempre nuovi significati. Citando la *sua* Spagna, Ravel non praticava un color locale consapevolmente cercato, ma si effondeva in un atto d'amore, in grado peraltro di condizionare la ricezione del lavoro a uno stadio più profondo.

Il congedo dell'opera fornisce altri elementi che complicano piacevolmente la vita dell'ascoltatore, stimolandolo a diverse associazioni, perché non è un semplice omaggio alla tradizione dell'*Habanera* come danza sensuale, ma echeggia con garbo ironico il ritornello della *chanson* di Carmen («L'amour est enfant de Bohème») nel momento in cui i protagonisti riprendono la frase intonata da Conception, la moglie 'coquette' dell'orologiaio Torquemada, il suo sposo 'ridicule' («Il arrive un moment, dans les déduits d'amour | où le mulatier a son tour»). L'amore non conosce leggi, per la gitana di Bizet, e dunque nell'affezionata parodia di Ravel, fra i trastulli d'amore viene pure il turno del mulattiere. «La morale de Boccace», appunto, dettata con un garbo disincantato che la mette al riparo da qualsivoglia volgarità.

\*\*\*

Mettere a fuoco la presenza massiccia dell'intertestualità in questo congedo, consente di illuminare in modo più approfondito l'esigua produzione teatrale di Ravel, e di usare consapevolmente la pertinente definizione di dittico per congiungere *L'heure espagnole* al secondo e ultimo titolo operistico della sua vita, *L'enfant et les sortilèges* (Monte Carlo, 1925), e ciò a dispetto del fatto che non esista un progetto d'autore per riunire questi due gioielli di umorismo e saggezza. L'unico, precario *trait d'union* viene dall'impresario Raoul Gunsbourg che nel 1924 sollecitò al musicista la seconda prova teatrale scrivendogli «La vostra *Heure espagnole* è stato un vero trionfo a Monte Carlo. Datemi presto qualcos'altro!».

Tutta la musica di Ravel, e il teatro in particolare, è una sorta di *network* che irradia rimandi molteplici alla sua personalità ruotando tra passato e presente e affondando le radici nell'infanzia, che è l'autentica protagonista nell'*Enfant et les sortilèges*. Ne è un esempio la predilezione per il mondo degli animali che si manifesterà al suo apice nella *Fantaisie lyrique*, e che già era stata celebrata, anzitutto, nelle *Histoires naturelles* (1906), meravigliosi apologhi di Jules Renard che Ravel cesella 'inscenando' il carattere di quattro uccelli e d'un insetto (Il pavone, il grillo, il cigno, il martin pescatore e la faraona). La continuità fra queste e

l'avventura spagnola, composta di getto l'anno dopo, si manifesta per qualche istante all'inizio dell'*Heure*, quando nel mondo meccanico spalancato alle nostre orecchie dalla poliritmia dei metronomi, che imitano il ticchettio degli orologi, si affacciano dei piccoli automi che agiscono già in partitura con evidenza icastica: uno fa squillare la tromba, alcune marionette danzano una mini gavotta scandita dai tintinnii della celesta e dagli armonici dell'arpa, che s'interrompe per lasciar spazio a due uccelli. Al chicchirichì di un galletto – a cui da voce caricaturale un gigantesco sarrusofono (il rango è quello di un controfagotto, la potenza quella di un ottone) spinto con straordinario effetto nel registro acutissimo –, fa eco «un oiseau des îles» intonato da un ottavino che ribatte un Mi acutissimo e gorgheggia fino al Si, una pagina magistrale (di cui terrà conto Puccini nello *Schicchi*).

Un terzo uccello entra nella trama, il cuculo degli orologi, il cui verso viene evocato da una terza maggiore che il flauto intona proprio all'inizio, introducendo Torquemada che si presenta a Ramiro. Il riferimento all'abitudine del cuculo di deporre le uova nei nidi altrui è un'allusione nemmeno troppo celata alle corna del marito babbeo, e riapparirà, con effetto grottesco, quando il corpulento banchiere Inigo Gomes, entrato dalla pendola dalla quale uscirà solo alla fine grazie all'intervento del robusto mulattiere, per far divertire Conception le sibila un «Coucou» (in luogo di un esplicito «cocu»). Al che la donna replica senza tanti giri di parole: «L'allusion est de haut goût, l par Saint Jacques de Compostelle! l Et le moment est bien choisi l pour parler de coucou ici!...».

L'inizio dell'*Heure* non ci parla solo di animali, anche se in veste grottesca di automi, ma anche della passione di Ravel per gli orologi, che si può ben legare a due altre figure familiari, il padre Pierre-Joseph ingegnere come l'amato fratello Edouard, un affetto che si diffonde, sia pure in forma di punizione – angosciata e al tempo stesso ironica – nell'intervento dell'*Arithmétique*, ossessione particolare fra quelle che scuotono il protagonista dell'*Enfant*. Nel ritratto di Joseph dipinto nel 1892, conservato nel Belvédère (la casa di Ravel) ci appare un volto «crochu, barbu» che potrebbe richiamare il *petit vieillard* nell'opera. Si pensi poi al ruolo imprescindibile di *Maman*, ch'è il perno dell'azione e si avrà un quadro sufficientemente abbozzato dell'importanza che i ruoli familiari hanno rivestito nella creatività del compositore.

\*\*\*

Ravel costruì a posteriori il rapporto fra le due opere evidenziando l'inizio dell'*Enfant* con un ostinato in forma ciclica, sulla falsariga di quello che echeggiava nella bottega dell'orologiaio Torquemada. Nel primo caso – triadi parallele con punture dissonanti – il procedimento allude a un tempo antico («L'azione è ambientata a Toledo nel XVIII secolo», recita il libretto) ma non mira all'imitazione sonora pedissequa, introducendo l'azione in un mondo più fiabesco che reale, popolato di orologi e automi come fossero ninnoli d'un bimbo estroso che tiene la realtà a debita distanza. Nel secondo l'ostinato non viene rivolto a un'epoca specifica, ma tratteggia un tempo che si direbbe mitico.

L'orecchio, infatti, s'incammina verso il medioevo mentre si snoda l'*organum* dei due oboi per quarte e quinte parallele, ma alla prima ripetizione delle undici battute iniziali, memore dell'effetto grottesco innescato dal sarrusofono nell'*Heure*, entra un contrabbasso nel registro acuto con una frase pentafona, mescolando la funzione arcaica di una *vox principalis* a quella modernistica di realizzare un cozzo modale pungente. In pochi secondi due epoche si sono scontrate annullando qualsivoglia condizionamento temporale, consentendo inoltre a Ravel di attuare un gioco ironico sottile fra l'enorme contrabbasso, che canta in falsetto, e l'essere umano piccino che si agita in scena.

Gli elementi musicali destinati a dare un senso all'intera storia dell'*Enfant et les sortilèges* vengono quindi associati a una pregnante immagine visiva dove il mondo statico del bambino viene turbato da un enorme simulacro donnesco, il contrabbasso. Nella scena originale della *première* a Monte Carlo (la *maquette* in questo volume è a p. xx), si vede bene come tutto il contesto che circonda il piccino sia ingrandito a posta, compresa la madre («*tutti gli oggetti assumono dimensioni esagerate al fine di rendere evidente la piccolezza del bambino, cioè una gonna, l'orlo di un grembiule di seta*», come si legge nelle didascalie della partitura), la cui natura autoritaria emerge da ciò che di lei si coglie per sineddoche visiva, e in particolare dalle forbici che pendono appese a una catena d'acciaio e dal gesto della mano che si leva in funzione monitoria. *Maman* incombe per poche battute sul figliolo, cerca il dialogo, lo interpella due volte e prende le distanze da lui, passando dalla forma familiare al pronome di rispetto («*Regrettes-tu ta paresse?*», e subito dopo «*Promettez-moi, Bébé, de travailler?*»): in ambo i casi il protagonista tace, mentre lacerti dell'ostinato, interrotto poco prima dall'ingresso della donna, riappaiono per dar voce al silenzio del piccolo che rifiuta il colloquio con lei, e poi le mostra la lingua. Lo sberleffo fa scattare la punizione: «*du thé sans sucre, du pain sec. Restez tout seul jusqu'au dîner!*», mentre la semicadenza torna identica, anche nel timbro, suggellando l'episodio iniziale nel segno dello «*chagrin de Maman*», la quale esce senza che il piccolo abbia aperto bocca. Non l'abbiamo vista, ma abbiamo udito la sua rappresentazione musicale in contrapposizione con il figlio, la cui estraneità rispetto al mondo in cui è inserito viene ribadita dal quadro visivo.

Lo scenario sonoro è perfetto per una fiaba dai contenuti molto particolari, che s'inquadra a meraviglia nel contesto eterogeneo del teatro musicale coevo in cui agiscono, come in un apologo, animali antropomorfi, soprattutto la *Volpe astuta* di Leoš Janáček, che aveva debuttato l'anno prima (1924), mentre altre bestie erano già salite alle ribalte parigine di Stravinskij (*Le rossignol*, 1914, e *Renard*, 1922). Oggetti e soprattutto animali sul palco implicano una *mise en scène* difficile, che viene stabilita in modo dettagliato nel libretto e nella partitura, e suggerisce anch'essa messaggi di secondo grado, e a più livelli, celati dietro la *féerie* rutilante che anima lo spettacolo. La luministica, ad esempio, in linea con quanto altri artisti andavano facendo nel teatro europeo di allora (si pensi al *Castello di Barbablu* e a *Turandot*, anzitutto), scandisce le varie fasi dell'intreccio

per evidenziare, trascolorando, il decorso temporale della vicenda. Tutto inizia con l'incontro fra mamma e figlio nel pomeriggio, la cui luce calda accoglie la ribellione dei primi oggetti; ma quando si scatena il fuoco subentra il rosso intenso del tramonto, che ne seconda il minaccioso serpeggiare. Quando la fiamma evolve in cenere «*l'ombra invade la camera, il crepuscolo scende colorando già i vetri, e la tinta del cielo fa presagire il levarsi della luna piena*». I primi raggi di luna invadono poi la stanza e accompagnano il duetto dei gatti che, nel loro ruolo di animali domestici, hanno il compito di guidare il bambino nel giardino: «*a questo punto le pareti si allontanano, il soffitto vola via e il bambino, con il gatto e la gatta, si trova trasportato nel giardino, rischiarato dalla luna piena e dalla luce rosa del tramonto*», un cambio a vista della massima importanza. In questo punto di svolta la natura simbolica del quadro visivo, intessuto di mistero e libertà suprema, viene enfatizzata in partitura: tappeti di suoni armonici invadono lo spazio sonoro, rotti dal respiro magico di una *flûte à coulisse* (un flauto dolce sprovvisto di tacche o di chiavi che suona tirando una *coulisse*), strumento insolito che mette viepiù in rilievo il carattere straordinario di questa uscita *en plein air*. Mentre nella prima parte la luce varia quattro volte, riflettendo uno stile musicale quanto mai mutevole, nella seconda si stabilizza in armonia con l'affermazione del valzer, e la luna piena irradierà la scena fino a che «*una luce appare alla finestra della casa. Nello stesso istante la luna senza veli e l'alba rosa e oro inondano il giardino di una luce pura*»: allora le bestie attaccano il coro fuggato conclusivo, «*Il est bon, l'enfant, il est sage*».

La luce illustra dunque un itinerario iniziatico del protagonista dell'*Enfant et les sortilèges* che va ben al di là dei limiti temporali della punizione inflittagli dalla madre, la quale resta inafferrabile alla fine, dietro il chiarore che balugina dalla finestra. E se l'evoluzione della trama segue le unità pseudo-aristoteliche di tempo, luogo e azione, non altrettanto accade per le epoche della storia della musica visitate negli incubi sonori del piccolo, perché si salta dal 'medioevo' modernista dell'*organum* iniziale al minuetto di *fauteuil e bergère* al *fox-trot* della teiera misto all'orientalismo della tazza cinese, poi si torna all'aria di bravura col *da capo* nell'episodio del fuoco e subito dopo ancora un po' più indietro, al delizioso quadro pseudo-rinascimentale dei pastori del tendaggio, e via via, fino alla *Valse américaine* danzata dalle libellule e alla «combinazione voluta di corale antico e di music-hall», per dirla con l'autore stesso, che precede il ritorno all'*organum* nel finale. Una tale varietà inquina dall'interno i lassi narrativi tradizionali, per affermare quelli di un tempo mitico.

\*\*\*

Al contrario, il tempo dell'*Heure espagnole* parrebbe concretissimo, visto che è quello in cui Torquemada si assenta per regolare gli orologi di Toledo, lasciando la moglie finalmente sola, e libera di spassarsela con un amante. È anche «*l'heure fixe*» in cui i suoi muli devono portare la posta, come spiega Ramiro a Torque-

mada entrando nella sua bottega, un'ora di piacere che il temino sghembo del baritono identificherà nuovamente in vista della 'moralité', come quella in cui il nuovo amante passerà sotto le finestre di Conception di lì in poi.

Un argomento 'scabroso', dunque, che venne inizialmente respinto da Albert Carré, direttore dell'Opéra Comique. Ravel raccontò con vivacità e spirito l'episodio all'amica Ida Godebska in una lettera del 20 gennaio 1908:

Impossibile imporre un soggetto del genere alle orecchie innocenti degli abbonati dell'Opéra-Comique. Ma pensate un po': questi amanti chiusi dentro a orologi e trasportati in camera! Tutti capiscono quel che ci vanno a fare!! [...] Senza dubbio pervertito da malsane letture, quando vedevo gl'innamorati infilarsi «sotto le frasche», supponevo sempre intenzioni disoneste. Comprendo bene ora, grazie a quel severo moralista che è il Direttore dell'Opéra-Comique, come la mia interpretazione fosse infame, e come il fallo meno innocente di Carmen, di Manon, di Krysis o della regina Flamette fosse quello di mettersi troppo frequentemente le dita nel naso. E poi, lo sconcerto di questa donna che ammira i bicipiti di un uomo! Questa mentalità da diaconessa stupisce in Carré. Non è ancora troppo giovane per pensare di farsi eremita?

Ravel, come si vede, ragiona da uomo disincantato e del tutto privo di pregiudizi, come avrebbe fatto poco dopo, reagendo a un commento acido e moralistico di Catulle Mendès su *Le Monsieur aux Chrysanthemes*, pièce 'omosessuale' di Armory, con una sentenza tagliente rivolta alla medesima interlocutrice «La vecchia guardia è sempre virtuosa» (19 giugno 1908).

La moglie di un ministro intervenne per appoggiare *L'Heure espagnole* che riprese dunque il suo percorso verso l'Opéra Comique, ma la *première* dovette attendere fino al 19 maggio 1911. Ravel temeva a ragione le contestazioni del pubblico, che puntualmente ebbero luogo, e si premunì rilasciando dichiarazioni ai periodici parigini, in cui accennava all'intreccio con *nonchalance*. Si proponeva niente meno che di «rigenerare l'opera buffa italiana», come scrisse al «Figaro» (17 maggio 1911), precisando che «qui il riso va ottenuto, non, come nell'operetta, con l'accentuazione arbitraria e strampalata delle parole, ma con il carattere insolito dell'armonia, del ritmo, del disegno melodico o dell'orchestrazione».

Peraltro il libretto di Franc-Nohain abbonda di giochi di parole, che Ravel seppe sfruttare con estro musicale irresistibile. Nell'incontro iniziale, dopo che il flauto ha alluso alle corna intonando l'onnipresente terza, Ramiro chiede a Torquemada di riparare il suo orologio, e in poche pennellate la partitura ci trasporta nell'arena di Barcellona, in una corrida dove lo zio torero del mulattiere è stato salvato da un'incornata proprio dall'orologio che al momento si è fermato. In sedici battute l'orchestra si scatena lanciando macchie di ritmo e colore impregnate di folclore (siamo in modo frigio di Mi, tipicamente andaluso) tanto scintillante quanto artefatto, e cresce sino al parossismo, quando la furia si placa per lasciar spazio a un *Calembour*, tanto gustoso quanto intraducibile:

RAMIRO            Mais si le monstre par la montre fut arrêté,  
                         c'est à présent la montre qui s'arrête!  
TORQUEMADA    Nous allons donc la démonter.

Nel seguito dell'azione le occasioni di ridere si moltiplicano, a mano a mano che gli orologi, pieni oppure vuoti, lasciano la bottega con destinazione la camera dal letto della moglie infedele – verso la quale, peraltro, il compositore indirizza tutta la nostra simpatia. E un'analisi più dettagliata non può che dar ragione a Ravel, che riteneva di aver «pensato buffo». Tutta la parte di Gonsalve, l'amante spodestato della protagonista, è intrisa di retorica poetica e musicale, alla quale la voce del tenore aggiunge un ulteriore tocco d'ironia. Non è tempo di fiabe e di grandi ideali, ricorda *Conception*, l'ora passa in fretta e l'attimo va colto. Un richiamo concreto al *carpe diem* che rischia di sfuggire, tanta è la *verve* graffiante che ogni pagina di questa meravigliosa partitura comunica allo spettatore. La quale coglie esiti supremi quando *Conception* cade in una disperazione affettatissima, che abbiamo già ricordato («Oh! la pitoyable aventure!»). Lì viene anticipata la citazione da *Alborada del gracioso* (fagotto, *expressif*), che contrappunta folate cromatiche dei legni combinate con i portamenti degli ottoni, *glissando* di arpe viole e celli e ribattuti d'ottava di violini e contrabbassi. Una *vis comica* come poche e realmente fondata sul linguaggio musicale, dove la Spagna viene presa in giro con una devozione che attesta tutto l'anelito verso un paese di sogno.

\*\*\*

Si può affermare senza tema di smentita che Ravel, in questo 'dittico' si riveli davvero come un *maestro del minimo dettaglio*, parafrasando Adorno. Se nell'*Heure espagnole* ha affidato un ruolo comico all'intervallo di terza, nell'*Enfant et les sortilèges* ha utilizzato la quarta giusta come *charpente* dell'opera, fornendo agli esegeti una chiave interpretativa dell'intera vicenda, oltre che un ulteriore elemento strutturale che collega ambo i lavori.

Si torni all'inizio della *Fantaisie lyrique*, quando il ciclo ostinato di bicordi s'interrompe e una semicadenza sormontata da una quarta giusta discendente lascia la parola a *Maman* («Bébé à été sage?»). Di qui in poi ritroveremo ovunque questo intervallo (che acquista rilievo nella memoria dell'ascoltatore perché l'opera non fa uso di *Leitmotive*), e particolarmente nella conclusione, fino all'ultima battuta che segna il ritorno alla madre di un bambino finalmente consapevole. La parola chiave *Maman* viene pronunciata sulle medesime note della semicadenza iniziale, decretando con aurea simmetria strutturale la fine di tutti gli incubi.

Tra le numerose esegesi dell'*Enfant et le sortilèges*, spicca quella della pioniera nello sviluppo della psicanalisi dell'età infantile, Melanie Klein (*Situazioni d'angoscia infantile*, 1929) la quale basò le sue considerazioni su una recensione dell'opera – che si dava allora a Vienna col titolo *Das Zauberwort* (La parola

magica). Secondo la studiosa, si metteva in scena «una situazione di angoscia o di pericolo nella primissima infanzia [...] relativa alla paura dell'evirazione [del bambino] da parte del padre [...] nella fase iniziale [che] esprime l'aggressione sadica». L'osservazione corrisponde agli eventi del principio dell'opera. Comincia poi la rivolta degli oggetti, i quali «rappresentano esseri umani che sono fonte d'angoscia» nella psicologia infantile e, in particolare, «quelli che servono per sedersi e sdraiarsi [...], simboli della madre protettrice», così come «i brandelli della tappezzeria strappata rappresentano le parti interne del corpo materno che è stato lesa e danneggiato», mentre il tenorino senescente che impersona l'aritmetica è la rappresentazione del pene paterno, che «chiama il bambino [...] a rendere conto del fatto di aver danneggiato e depredato il corpo della madre». Il bimbo domina poi il sadismo con la pietà, perché «ha imparato ad amare e crede nell'amore», e «quando soccorre lo scoiattolo ferito egli sussurra: "Mamma!", e gli animali che lo circondano ripetono la parola. È da questa parola di redenzione che l'opera prende il titolo: *Das Zauberwort*».

Anche se Melanie Klein utilizza in modo funzionale la trama dell'*Enfant* senza valutarne la drammaturgia musicale, il suo saggio è una conferma autorevole di una sensazione che si prova d'impulso sin dalle prime battute dell'opera, e cioè che l'autore, legatissimo alla madre e rimasto piccolino di corporatura, sia implicato quale soggetto biografico nell'impianto allegorico della sua *Fantaisie lyrique*. Questa sensazione trova conferma in numerose scelte musicali, che restano tuttora da esplorare come un fertile campo d'indagine. Comunque sia andata, e quali che fossero le sue intenzioni, Ravel ha consegnato al teatro musicale del Novecento due capolavori irrinunciabili, che sfruttano il genere fiabesco per proporre un percorso di andata e ritorno, dall'infanzia alla maturità e viceversa. Deplorevolmente personale, ma straordinariamente originale.