



L'heure espagnole L'Enfant et les sortilèges

Maurice Ravel

Stagione di Opera 2015 / 2016

L'heure espagnole

Opera in un atto

Libretto di
Franc-Nohain

L'Enfant et les sortilèges

Fantasia lirica in due parti

Libretto di
Colette

Musiche di
Maurice Ravel

Produzione Glyndebourne Festival

Si ringrazia
André e Rosalie Hoffmann

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

SOMMARIO

4	<i>L'heure espagnole</i> . Il libretto	
28	Il soggetto Argument – Synopsis – Die Handlung – あらすじ – Сюжет	<i>Claudio Toscani</i>
42	L'opera in breve	<i>Claudio Toscani</i>
44	La musica	<i>Andrea Malvano</i>
46	<i>L'Enfant et les sortilèges</i> . Il libretto	
68	Il soggetto Argument – Synopsis – Die Handlung – あらすじ – Сюжет	<i>Claudio Toscani</i>
76	L'opera in breve	<i>Claudio Toscani</i>
78	La musica	<i>Andrea Malvano</i>
81	Maurice Ravel	<i>Attilio Piovano</i>
85	Fra Klein e Boccaccio: fiabe dei tempi moderni	<i>Michele Girardi</i>
100	<i>L'heure espagnole</i> e <i>L'Enfant et les sortilèges</i> alla Scala dal 1948 al 1992	<i>Luca Chierici</i>
117	Note di regia	<i>Laurent Pelly</i>
139	Marc Minkowski	
141	Laurent Pelly	
142	Caroline Ginot	
143	Florence Evrard	
144	Barbara de Limburg	
145	Joël Adam	
147	<i>L'heure espagnole</i> . I personaggi e gli interpreti	
150	<i>L'Enfant et les sortilèges</i> . I personaggi e gli interpreti	
154	Lecture	<i>Attilio Piovano</i>
157	Ascolti	<i>Luigi Bellingardi</i>
160	Coro del Teatro alla Scala Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala / Mimi	
161	Orchestra del Teatro alla Scala	
162	Teatro alla Scala	



Fra Klein e Boccaccio: fiabe dei tempi moderni

Michele Girardi*

Albert Carré fotografato davanti all'Opéra-Comique, di cui era direttore e dove andò in scena per la prima volta *L'heure espagnole* il 19 maggio 1911 (Parigi, Collection Musée de Montmartre). Da Michele Girardi, *Madama Butterfly, mise en scène di Albert Carré*, EDT, Torino 1912.

Gli è sempre mancato il rifugio tra le braccia di Marie Delouart, la baccina. 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 boccaccesca 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 Ramiro 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, ha rialzato la bandiera del paese soddisfacendo gli appetiti sessuali della protagonista, dopo che, nella scena XVII, la bella e disinvolta Concepcion, 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'Estrémadure!
Le temps me dure, dure, dure...



Jean Périer nella parte del mulattiere Ramiro, nell'*Heure espagnole* a Parigi, Opéra-Comique, 19 maggio 1911 (Parigi, Bibliothèque et Musée de l'Opéra).

Ma quale Spagna viene evocata qui? La frase viene ripresa paro paro dall'*Alborada del gracioso*, quarto brano dei suoi *Miroirs* (1906), ed è dunque un'autocitazione. Quel luogo ideale dove tutto può accadere è dunque una proiezione dell'Io di Ravel, nato a Ciboure sul confine dei Bassi Pirenei, limite che fino al 1911 (l'anno del debutto dell'*Heure espagnole* all'Opéra Comique parigina) 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 canzoni 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 dei brani strumentali a sempre nuovi significati. Citando la sua Spagna, Ravel non praticava un colore 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 Concepcion, la moglie *coquette* dell'orologiaio Torquemada, il suo sposo *ridicule* ("Il arrive un moment, dans les déduits d'amour / où le muletier 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 ir-



Charles Garnier. Progetto per il Teatro di Monte-Carlo; prospetto verso il mare. Incisione in "Croquis d'Architecture", n. 12, dicembre 1879. Qui ebbe luogo la prima rappresentazione dell'*Enfant et les sortilèges* il 21 marzo 1925.

radia 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 di un insetto (il pavone, il grillo, il cigno, il martin pescatore e la faraona). La continuità fra queste *Histoires* 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 "pennuti". Al chicchirichì di un galletto – a cui dà 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 nel *Gianni 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 Gomez, entrato dalla pendola dalla quale uscirà solo alla fine grazie all'intervento del robusto mulattiere, per far divertire Concepcion 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, / par Saint Jacques de Compostelle! / Et le moment est bien choisi / 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 Édouard, un affetto che si diffonde, sia pure in forma di punizione – angosciosa e al tempo stesso ironica – nell'intervento dell'*Arithmétique*, ossessiva 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.



Colette, autrice del testo dell'*Enfant et les sortilèges*, fotografata intorno al 1924 nel salone di bellezza che aveva aperto a Parigi.

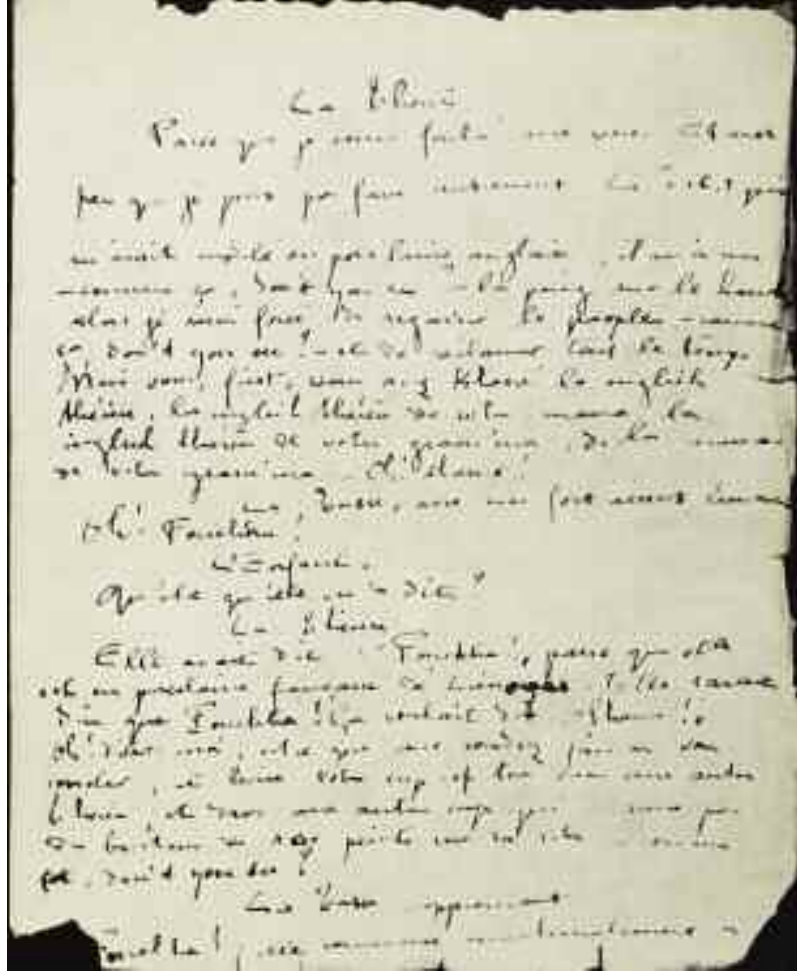
tesco innescato dal sarrusofono nell'*Heure*, entra un contrabbasso nel registro acuto con una frase pentafona, mescolando la funzione arcaica di una *vox principalis* a quella modernistica di realizzare un cozzo modale pungente. In pochi secondi due epoche si sono scontrate annullando qualsivoglia condizionamento 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, si vede bene come tutto il contesto che circonda il piccino sia ingrandito apposta, compresa la madre ("Tutti gli oggetti hanno dimensioni esagerate, per mettere in rilievo la piccolezza del Bambino: ossia una gonna, la parte inferiore di un grembiule di seta...", 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

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 di 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 grot-

Colette, L'unica pagina autografa rimasta della sceneggiatura originale per il *Ballet pour ma fille* divenuto poi *L'Enfant et les sortilèges*. La pagina fu donata da Colette alla violinista Hélène Jourdan-Morhange, che la pubblicò in *Ravel et nous* (Genève 1945) e nella versione italiana *Ravel*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1960.



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 bimbo 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 *Piccola 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



Victor De Sabata in una fotografia del 1925 circa. (Milano, Museo Teatrale alla Scala). De Sabata era allora direttore stabile del Teatro di Monte-Carlo. Il 16 marzo 1925, pochi giorni prima dell'andata in scena di *L'Enfant et les sortilèges*, Ravel scrisse a Colette: "Quando pensa di poter venire qui? [...] siamo riusciti a rimettere a posto la partitura e questo per merito dell'orchestra, veramente superiore, e del direttore, veramente straordinario". Il 20 marzo, in una intervista, Ravel riaffermò "il ruolo essenziale dell'orchestra, di rara perfezione (e del) suo direttore, Victor De Sabata".

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 del Duca Barbablù* 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 stanza, è arrivato il crepuscolo, costella già i vetri, e il colore del cielo presagisce il sorgere 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 si trova, con il Gatto e la Gatta, trasportato nel giardino rischiarato dalla luna piena e dal bagliore rosa del tramonto", un cambio a vista della massima importanza. In questo momento 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 si suona tirando una *coulisse*), strumento insolito che mette vieppiù 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 "nella casa appare una luce ai vetri. Intanto la luna, svelata, e l'alba, rosa e d'oro, inondano il giardino di una chiarezza pura": allora le bestie attaccano il coro fugato conclusivo, "Il est bon, l'enfant, il est sage". La luce illustra dunque un itinerario iniziatico del protagonista dell'*L'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 Poltrona e Bergère nella casa e 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-rinasci-

Hôtel de Paris
Monte Carlo
22/3/25

Mon cher ami,
je ne vous en ai pas
encore dit durant les répétitions,
cette terrible répétition où nous
devions tous faire les corrections,
et durant laquelle je ne souffrais
pas moins que vous, je vous

remémorer bien, du fond du cœur,
de mon amour d'élève et de

Cher, mon cher ami, et
toute l'affection dévouée de votre

Maurice Ravel

l'homme: je ne vous en ai pas
encore dit durant les répétitions
de la grande œuvre musicale
que nous, seuls prodigeux, et
votre orchestre de virtuoses, en
suffisance à la réalisation d'une
œuvre aussi difficile.

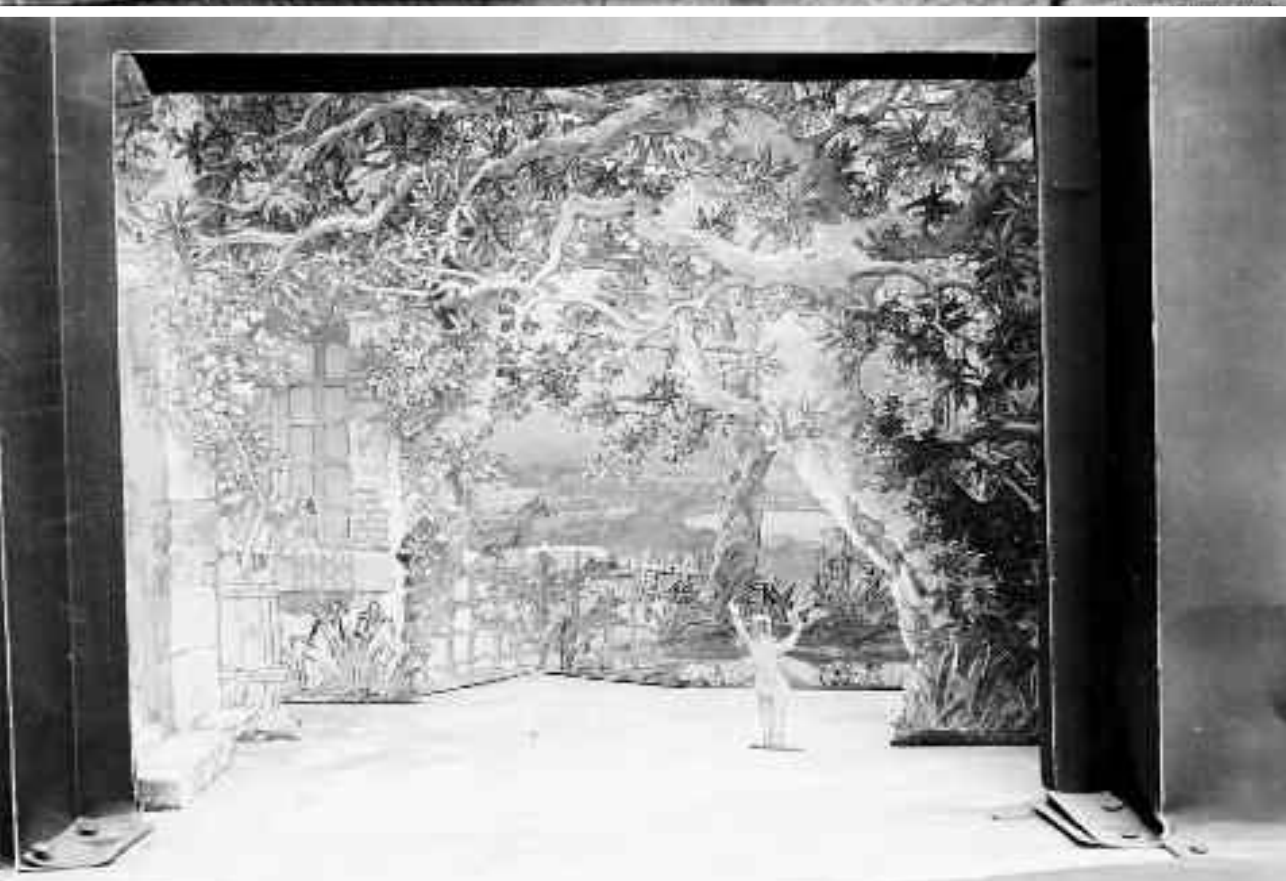
Je vous remercie de tout cœur
pour la plus complète de vos
lettres et je vous en

Lettera di Maurice Ravel a Victor de Sabata
che aveva diretto la prima esecuzione
dell'*Enfant et les sortilèges* a Monte-Carlo.
La lettera venne scritta il 22 marzo 1925, giorno
successivo alla rappresentazione (Archivio De Sabata).

22/3/25

Caro amico,
non glielo ho detto abbastanza durante
le prove, quelle terribili prove in cui tutti
dovevamo fare i correttori, e durante
le quali non soffrivo meno di lei, le assicuro:
non le ho detto abbastanza quanto
ero commosso dalla superiore coscienza
artistica che lei, prodigioso direttore,
con la sua orchestra di virtuosi, ha dedicato
alla realizzazione di un lavoro così difficile.
Lei mi ha dato una delle gioie più piene
della mia carriera e sono qui a ringraziarla,
di tutto cuore, per il mio successo di ieri sera.
Creda, mio caro amico, al devoto affetto del suo

Maurice Ravel



Alphonse Visconti.
Maquettes per le scene dell'Enfant et les sortilèges al Teatro di Monte-Carlo, 21 marzo 1925 (Archivi del Teatro di Monte-Carlo). Da Michele Girardi, Ravel *l'enfant: musica e scena in un moderno "opéra féérique"*. *Fantasia lirica per Mercedes*, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010.

la scena della prima parte: *La stanza di una casa di campagna (dal soffitto molto basso) che dà su un giardino.*

I numeri indicano gli "oggetti identificati nelle didascalie e nel testo di libretto e partitura in ordine di comparsa".

1. soffitto molto basso;
2. una poltrona, ricoperta da una fodera;
3. un orologio a pendolo col quadrante decorato a fiori (del tipo Franche-Comté);
4. tappezzeria e tenda con scene pastorali;
5. la gabbia rotonda dello scoiattolo;
6. porta-finestra;
7. un grande camino con la cappa;
8. "l'Enfant";
9. il tavolo;
10. una poltrona *bergère* in stile Luigi XV, ricoperta da una fodera;
11. la panchetta;
12. il canapé;
13. il pouf (sedile rotondo);
14. la sedia impagliata;
15. il libro di fiabe, aperto su una botola da cui usciva la Principessa.

La scena della seconda parte: *Il giardino.*

mentale 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 Torquemada 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 Concepcion 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, non è sconcertante, 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 Chrysanthèmes*, 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 Torque-



Numa Blank,
George Balanchine
fotografato con Felia
Dubrovka al Teatro
di Monte-Carlo nel
pas à trois di *Le Bal*
(Londra, Victoria
and Albert Museum).
Intervistato dopo la prima
di *l'Enfant*, Ravel
dichiarò: "L'Opera
di Monte-Carlo possiede
una straordinaria troupe
di danzatori russi,
meravigliosamente diretti
da un prodigioso
coreografo, Balanchine".

mada di riparare il suo orologio, e in poche pen-
nellate la partitura ci trasporta nell'arena di Bar-
cellona, in una corrida dove lo zio torero del mu-
lattiere è stato salvato da un'incornata proprio
dall'orologio, che in quel 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 andalu-
so) tanto scintillante quanto artefatto, e cresce si-
no al parossismo, quando la furia si placa per la-
sciar 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, pie-
ni oppure vuoti, lasciano la bottega diretti alla ca-
mera da letto della moglie infedele – verso la qua-
le, 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 Gonzalve, l'amante spo-
destato 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 Concepcion, l'ora pas-
sa 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, e che coglie esiti supremi quando Concep-
cion cade in una disperazione affettatissima, come abbiamo già ricordato
("Oh! la pitoyable aventure!"). Lì viene anticipata la citazione dall'*Alborada del
gracioso* (fagotto, *expressif*), che contrappunta folate cromatiche dei legni
combinata con i portamenti degli ottoni, i *glissando* di arpe, viole e violoncelli
e i 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, nel-
l'Enfant et les sortilèges ha utilizzato la quarta giusta come *charpente* dell'o-
pera, 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; deplorabilmente personale, ma straordinariamente originale.

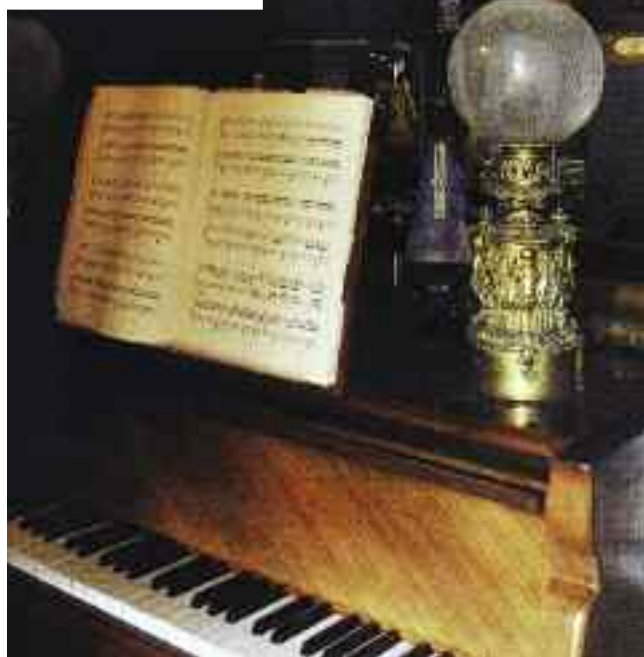
* Michele Girardi (1954) insegna Drammaturgia musicale all'Università di Pavia. È specialista di opera e di storia della musica dell'Ottocento e del Novecento. Il suo lavoro più rappresentativo è *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (1995), anche tradotto in inglese. Ha scritto un libro sulla prima messa in scena parigina di *Madame Butterfly*. È socio fondatore e membro del comitato scientifico del "Centro studi Giacomo Puccini" di Lucca (1996). Negli anni 2000-12 è stato presidente dell'edizione nazionale delle opere di Puccini. Dal 2002 dirige e cura per il Teatro La Fenice di Venezia la serie di pubblicazioni "La Fenice prima dell'opera".



Il "Belvédère" di Montfort-l'Amaury, residenza di Ravel dal 1921 al 1937; la casa, conservata com'era durante la sua vita, è oggi sede del Musée Ravel.

Jean-Édouard Ravel
Ritratto di Marie Delouart.
Madre di Maurice Ravel (Montfort-l'Amaury, Le Belvédère, Musée Ravel).

Il pianoforte Érard.





La "stanza degli oggetti" in cui Ravel aveva raccolto le sue collezioni di soprammobili e di ninnoi.





In alto: la Torre dell'Orologio a Monaco di Baviera.
In alto a destra: L'orologio della Torre Maurizio a Orvieto.
A destra: L'orologio del Palazzo Comunale di Praga.





Da sinistra: orologio cassalunga di Jean Charost, Parigi 1745-1749 (Stoccarda, Württembergische Landesmuseum), orologio cassalunga di Samson Le Roy, Parigi, circa 1765 (Rockford, Time Museum) e orologio cassalunga di Gerrit Knip, Amsterdam, circa 1750 (Amsterdam, Stedelijk Museum).