



Il Salotto, l'Accademia, la Lingua... "Venerdì in Musica a Palazzo Primoli"

«Gluck e Luigi XVI faranno dei nuovi Francesi» Voltaire, 1774

Con questa affermazione dagli accenti profetici Voltaire esprimeva, nel 1774, la sensazione diffusa dell'avvento di una nuova era: un profondo cambiamento di gusti e di modi si stava preparando. Ciononostante, la nozione di "romanticismo" non si è imposta – né all'epoca né ai giorni nostri – per caratterizzare la musica francese composta tra il 1780 e il 1830.

Il problema del rapporto tra musica e parola, tra linguaggio dei suoni e linguaggio verbale è vecchio come il mondo e si potrebbe scrivere un imponente volume per raccontarne la storia. Tuttavia ci sono momenti nella storia del pensiero umano in cui tale problema ha assunto una rilevanza decisiva ed è diventato centrale nelle riflessioni dei filosofi. Il secolo dei lumi indubbiamente rappresenta un momento chiave nello sviluppo di questo problema perché apre la porta ad una nuova visione delle relazioni tra musica e linguaggio verbale. La piramide delle arti secondo cui in vetta c'è la poesia e al livello più basso la musica, classificazione ancora largamente sostenuta almeno nella prima metà del secolo XVIII, persino da Voltaire, era destinata non tanto ad un capovolgimento quanto ad un sovvertimento radicale che avrebbe visto musica e poesia in una situazione di complicità e di stretta relazione non più scindibile. Molti pensatori in particolare del Settecento Francese hanno messo questo tema al centro della loro riflessione aprendo nuove strade non solo all'estetica musicale ma a tutto il pensiero estetico nella sua globalità.

La nuova attenzione dei pensatori settecenteschi a questo problema ha avuto origine senza dubbio dallo sviluppo prorompente del melodramma in tutta Europa. Nuovo genere nato all'inizio del XVII secolo, il melodramma è forse qualcosa di più di un nuovo genere: si tratta di una invenzione destinata a portare nuova linfa al linguaggio musicale, al teatro, e alla stessa poesia. Forse non è esagerato affermare che la nascita del melodramma e il suo sviluppo nella società Europea del xvii e soprattutto del xviii secolo ha rappresentato una vera e propria rivoluzione nella storia della musica e delle arti. Il problema chiave posto dal melodramma era proprio la cooperazione o meglio la fusione di musica e poesia sulla scena teatrale. Ma questo fenomeno non poteva non suscitare interrogativi fondamentali e cruciali: questi due linguaggi che nella scala tradizionale delle belle arti si trovavano ai poli opposti e comunque apparivano così eterogenei e difficilmente avvicinabili, come potevano convivere e fondersi efficacemente e produttivamente?

Il primo sembrava rivolgersi essenzialmente ai sensi e al nostro apparato emotivo, il secondo essenzialmente alla nostra ragione e alle nostre facoltà intellettive. Può esserci una parentela e una cooperazione tra i due campi, tradizionalmente estranei se non nemici? Dal momento che il melodramma andava assumendo un peso non certo trascurabile nella vita e nella

società settecentesca, è facilmente comprensibile come questi interrogativi, squisitamente filosofici ed estetici, diventassero centrali nelle riflessioni dei teorici dell'età dei lumi per le loro vaste implicazioni. Nel corso del xviii secolo si possono individuare due correnti per quanto riguarda il pensiero musicale: da una parte c'è chi si preoccupa di fondare e salvare l'autonomia e l'autosufficienza del linguaggio musicale, e Jean Philippe Rameau è in prima fila tra questi. Tale messaggio verrà sviluppato e troverà fertile terreno nel Romanticismo. Dall'altra si situa chi si preoccupa invece di trovare una nuova logica che permetta di fondare su nuove basi la coesistenza tra linguaggio musicale e linguaggio verbale. Sembrano due strade diverse e forse divergenti; ma rappresentano nondimeno vie che s'integreranno l'una con l'altra nel secolo che verrà, ma che già alla fine del xviii secolo mostreranno la loro fecondità sul piano speculativo e al tempo stesso delineeranno anche il futuro sviluppo della musica. Si può forse convenzionalmente fissare l'inizio di questo processo di rivalutazione della musica e soprattutto del nuovo modo di riflettere sull'unione di musica e parola con l'abate Jean Baptiste Dubos, autore nel 1719 del famoso trattato *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*; con questo ponderoso trattato Dubos inaugura la strada che troverà nei decenni successivi molti seguaci sino a Rousseau sul tema dei rapporti musica-poesia. È dubbio se Rousseau abbia mai letto le *Réflexions critiques* del Dubos, ma indubbiamente le idee in esso enunciate hanno avuto un'eco vastissima in tutto il secolo xviii e non solo in Francia: non è azzardato affermare che la filosofia della musica di Rousseau non sarebbe stata possibile o sarebbe stata differente se non fossero esistite le *Réflexions*, in cui si ritrovano senza dubbio i germi del pensiero del filosofo ginevrino.

Nel xviii secolo la musica era considerata presso la maggior parte dei trattatisti, filosofi e critici come un'arte minore e nelle gerarchie delle arti, così consuete durante tutto il Settecento, essa occupava l'ultimo gradino a causa del suo scarso o nullo potere semantico o, come si diceva a quel tempo, a causa del suo scarso o nullo potere d'imitazione. Ovviamente nell'estetica settecentesca il concetto chiave di imitazione della natura portava inevitabilmente ad una svalutazione della musica: cosa poteva mai imitare la musica se non pochi e forse inessenziali rumori del mondo naturale? Di per sé questa ridotta imitazione non permetteva la creazione di opere ragguardevoli; al più poteva servire nell'ambito melodrammatico, dove gli apparati scenici erano imponenti, a sottolineare ed esaltare temporali, lo scorrere dell'acqua, fruscii campestri, canti di uccelli e via dicendo.

Il Dubos non ebbe mai l'intenzione e neppure la coscienza di essere un rivoluzionario, neppure in materia di estetica ed ha ereditato pertanto il linguaggio e i concetti chiave dell'estetica settecentesca. È noto che nella famosa querelle des anciens et des modernes opta per gli anciens, qualificandosi pertanto come uno storico e un pensatore conservatore. Ma la grande novità del pensiero del Dubos consiste negli strumenti concettuali che usa per capovolgere molti giudizi e pregiudizi dei suoi contemporanei in fatto di estetica e nello specifico di estetica della musica, pur conservando per lo più il vecchio linguaggio.

Non c'è quindi da stupirsi più di tanto se nel titolo delle *Réflexions* non compare la musica: nel sentire comune è ovvio che l'arte per eccellenza fosse la poesia e in secondo luogo la pittura.

La rivalutazione della musica, che a mala pena poteva considerarsi un'arte al pari delle consorelle, avverrà nel contesto delle *Réflexions*, alla luce delle ampie premesse esposte nei primi capitoli: forse il Dubos non era neppure del tutto cosciente del fatto che la sua trattazione della musica ponesse problemi totalmente nuovi nell'ambito del pensiero settecentesco e dovrà passare un mezzo secolo perché gli spunti originali e possiamo ben dire rivoluzionari fossero raccolti e sviluppati da Rousseau, da Diderot, da Grimm e da tanti altri pensatori, soprattutto nella cerchia degli Enciclopedisti. In altre parole nella trattazione della musica, ma già in quella della poesia e della pittura, che precede quella sulla musica, il Dubos pone le solide fondamenta per sovvertire la ben nota gerarchia delle arti e per superarla in una nuova concezione in cui la poesia e la musica si trovino in una posizione di integrazione e non più di subalternità.

Ci rimane da parlare della musica come terzo mezzo inventato dagli uomini per dare nuovo vigore alla poesia e per metterla in condizione di esercitare su di noi una maggiore impressione. Così come il Pittore imita i tratti e i colori della natura, allo stesso modo il Musicista imita i toni, gli accenti, le brevi pause, le inflessioni della voce insomma tutti quei suoni per mezzo dei quali la natura stessa esprime sentimenti e passioni. Tutti questi suoni, come abbiamo già detto, possiedono una forza straordinaria per emozionarci, perché sono i segni delle passioni, istituiti dalla natura da cui hanno ricevuto l'energia; le parole articolate invece non sono altro che i segni arbitrari delle passioni. Il loro significato e il loro valore è dato unicamente da quanto gli uomini hanno stabilito in un certo paese. (Dubois)

Sebbene la *Nouvelle Héloïse* di Rousseau (1760), i *Canti di Ossian* di Macpherson (1765) o *I dolori del giovane Werther* di Goethe (1774) preannuncino già una nuova sensibilità "preromantica", bisognerà aspettare la generazione di Berlioz e dei suoi contemporanei perché si affermi, indicandone la *Symphonie fantastique* (1830) come manifesto, l'esistenza di un "romanticismo" musicale francese. Eppure, soffermandosi sugli scritti dell'inizio del XIX secolo – il periodo dell'Impero e della Restaurazione – ci si accorge che il termine vi è impiegato senza riserve per definire lo stile degli "ultimi classici", i contemporanei di Beethoven. È il caso di Stendhal, per cui la musica di Haydn è «piena di un'immaginazione romantica», oppure di Hoffmann, quando si esprime su Mozart, o infine di Berlioz che sentenzia: «Gluck è il primo dei romantici». Ad uno sguardo attento, il breve regno di Luigi XVI (1774-1792) porta già in sé le caratteristiche essenziali del XIX secolo: innumerevoli scoperte ed esperimenti in tutti i campi dell'arte preparano il gusto del secolo successivo.

Sviluppo della musica romantica francese

È realmente esistito un classicismo "alla maniera di Mozart" in Francia? Di fatto, l'orgoglio della "generazione romantica" è già presente in pagine composte ben prima della Rivoluzione. Il teatro lirico rifiuta il meraviglioso e le passioni, elementi tipici del barocco, per immergersi nel cuore del "sentimento", la nozione romantica per eccellenza. *Iphigénie en Tauride* di Gluck (1779), *Les Danaïdes* di Salieri (1784) o *Œdipe à Colone* di Sacchini (1786) si inseriscono e perdurano nel repertorio dell'Opéra come opere fondatrici di una nuova estetica. Al tempo stesso, il vento orchestrale che soffia su Parigi vede nascere le prime ambiziose sinfonie da parte di compositori come Gossec e Méhul, fino a Reber o David. Il virtuosismo dei concerti di musicisti come Saint-Georges, Kreutzer o Davaux viene presto trasceso da Jadin, Hérold, Liszt e Alkan, mentre i generi più intimisti – romanze, sonate, trii, quartetti – fioriscono nei salotti e fanno la fama di Onslow o Panseron. Tutti aspetti che avvicinano questo periodo di genesi al futuro piuttosto che al passato. L'anno 1830 segna una tappa che non è solamente simbolica. Durante la Monarchia di Luglio, il romanticismo francese – fino ad allora tenuto a bada – produce le sue manifestazioni più eclatanti: citare *Hernani* di Victor Hugo, *La Mort de Sardanapale* di Delacroix, *Robert le Diable* di Meyerbeer, *Giselle* di Adam e la *Symphonie fantastique* di Berlioz è certamente riduttivo, ma comunque abbastanza eloquente. Simultaneità singolare e inquietante.

Parigi, terra d'accoglienza, diventa il modello dell'Europa. Chopin, Liszt, Paganini, Rossini, Mayerbeer vi incrociano Berlioz, Halévy o Auber. Questa emulazione, unica nella storia musicale, apre al romanticismo nuovi orizzonti. Il grand opéra francese si presenta come un crogiolo di stili. Lo spettacolo parigino si fa poliedrico, sintesi di mélodies italianizzanti, di armonie tedesche, di declamazione, di macchine e balletti alla francese. L'opéra-comique, sua sorella, risponde alle stesse esigenze, coltivando il mezzo carattere nella scrittura di un Boieldieu e la comicità schietta nell'immaginario di Offenbach. Al tempo stesso, coadiuvata dallo sviluppo della manifattura di strumenti (Érard, Sax...), la musica strumentale diventa veicolo di un'espressione fino ad allora inusitata, all'origine di nuove pratiche come il recital solista. Secondo alcuni è addirittura capace di superare la musica scenica nell'evocazione dei sentimenti e delle atmosfere, e deve essere "parlante". Questa percezione teatrale della musica strumentale sarà all'origine di nuovi generi, come il famoso "poema sinfonico".

Consolidamento del genere romantico

Nel 1905 La Mer di Debussy incorona tardivamente un cinquantennio di ricerche in questa direzione: la musica è diventata un'arte "seria". Lontano dall'idea di un gradevole intrattenimento, vuole essere ascoltata e non si accontenta più di essere solo sentita. Passati gli anni Cinquanta dell'Ottocento, il termine "romanticismo" fa ormai parte del vocabolario musicale. Con Gounod, Saint-Saëns, Massenet e Bizet, un'intera generazione di compositori consolida lo stile, cesella il linguaggio e raffina l'espressione. Faust, Samson & Dalila, Manon e Carmen – il «raggio di luce mediterranea che dissipa la nebbia e l'ideale wagneriano» di cui parla Nietzsche – sono tutti monumenti innalzati alla gloria del gusto nazionale. Al tempo stesso lo statuto del compositore evolve, e ormai anche le donne possono rivendicare la loro appartenenza ad un mondo fino ad allora riservato agli uomini: le musiche di Louise Farrenc, Cécile Chaminade, Augusta Holmès e Pauline Viardot sono suonate in pubblico e ampiamente pubblicate.

Le prime opere di Debussy segnano l'avvento della modernità nella musica europea ancor prima dell'inizio del Novecento. Maurice Ravel ed Erik Satie, pur mostrando ciascuno un loro stile personale, riconoscono Debussy come maestro e operano nel solco da lui aperto.

La novità di Debussy

In musica il XX secolo ha un inizio cronologicamente incerto: se lo si guarda dalla prospettiva delle "scuole nazionali" comincia con qualche decennio di ritardo, ma se l'osservatorio è collocato a Parigi lo si può considerare già iniziato negli ultimi anni del secolo precedente. Quali criteri portano a questi giudizi?

Dal punto di vista dei linguaggi e degli stili musicali, la nascita del nuovo secolo è segnata dal prevalere dell'innovazione sul perdurare della logica tonale che aveva retto il discorso musicale per tre secoli e aveva radicato ben precise logiche di composizione e di ascolto. Dal punto di vista del pensiero che cerca nella musica la propria espressione, è il rifiuto della tendenza romantica a portare in primo piano l'interiorità dell'artista: i suoi dolori, le sue illusioni, le sue frustrazioni. Si può considerare già facente parte del nuovo secolo quell'artista/musicista che ricerca un'espressione più pudica, che mette a fuoco i problemi dell'arte più che quelli dell'artista, che vede il mondo (sia la natura che l'uomo) non immediatamente ma attraverso gli schermi e i filtri dei loro simboli e della bellezza in sé. Parnassiani, simbolisti, promotori dell'art nouveau sgombrano la scena dalle tinte fosche di un'espressività che è divenuta sempre più gonfia di fatti e visioni personali per dedicarsi alla descrizione di paradisi diafani, elitari e sottili, in cui il dettaglio, l'arabesco elegante e

fantasioso prevale sulla forma, che, quando si rende percepibile, si rivela come una forma antica vagheggiata attraverso il velo del tempo.

Ascoltiamo *La demoiselle élue* (1887-1889), libretto di Dante Gabriele Rossetti e musica di Claude Debussy (1862-1918), ascoltiamo il monologo ondeggiante della protagonista, la cui melodia nessuno saprebbe ricordare a memoria né fischiettare fra sé, ma che avvince per la sua dolcezza aerea. Ella canta alle porte del cielo in attesa dell'amato, con il quale entrerà per sempre nella luce; canta circondata da altre fanciulle estatiche e, mentre si sporge per anticipare con l'occhio l'incontro vagheggiato, intiepidisce con il candido seno il balcone del cielo. Né la figura dipinta nelle parole, né la musica sfuggente gli appuntamenti fissi del discorso tonale appartengono all'Ottocento: con eleganza e senza rumore di folla, Debussy, a quel tempo riconosciuto grande artista da pochi critici e amici, indica alla musica una delle sue vie maestre per il nuovo secolo: l'annullamento delle tensioni tonali. Ed è poi la volta del flauto del fauno, che narra la fuga nel sogno di un desiderio insoddisfatto. Nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) Debussy, come Mallarmé, l'ispiratore del brano, non descrive una scena né una vicenda bucolica, ma contrappone le connotazioni tradizionali dello strumento a un'invenzione melodica nuova, che con lentezza, si direbbe con sforzo, si libera dal silenzio e dal sogno. Si è molto parlato dell'influsso di Wagner sull'unica opera che Debussy porta a termine dopo una lunga gestazione, il *Pelléas et Mélisande* (1893-1902) tratto dalla pièce di Maeterlinck. Ed è dimostrato che l'uso di temi ricorrenti qualcosa deve ai famosi Leitmotiv wagneriani, come pure il rifiuto delle forme chiuse, delle arie e dei pezzi d'assieme; ma non c'è dubbio che assolutamente innovativo e volto al futuro è il modo di trattare l'orchestra. Si cercheranno invano nel *Pelléas* le sonorità piene, che fanno tremare di paura l'ascoltatore dell'orchestra wagneriana nascosta nel golfo mistico, le famose "tube" utilizzate nel pieno di crescendi travolgenti; qui gli strumenti sono spesso utilizzati in solo o in linee singole, come si dice "divisi" così che il colore strumentale diventa quasi cameristico. Anche la vicenda – il classico triangolo della giovane donna fra un marito vecchio e un giovane amante – potrebbe far pensare al *Tristano* di Wagner; ma le differenze sono molto più forti delle analogie. Basta confrontare le due figure femminili. *Mélisande* non assomiglia per nulla all'*Isolde* scossa dalla passione risvegliata dal filtro d'amore: è una fanciulla asessuata, quasi una creatura d'acqua, piuttosto come *Melusina* (fata sirena della tradizione francese). Non le si deve chiedere da dove viene, dove ha perduto la corona e l'anello, se ha amato, chi sia il padre di sua figlia; e il suo rapporto con *Pelléas* ha un vago sapore d'incesto.

Maurice Ravel ed Erik Satie

La riservatezza dei personaggi sul teatro è una novità assoluta, che riflette un modo nuovo di esprimere per simboli e allusioni una visione del mondo ormai priva di illusioni.

La stessa riservatezza è tratto distintivo degli artisti: Debussy, come Maurice Ravel (1875-1937) – e, ancor più problematicamente, Erik Satie (1866-1925) – sono persone schive, che nascondono sotto maniere raffinate e distratte una timidezza profonda, interpretata a volte come snobismo, a volte come eccentricità. A questo tratto caratteriale si aggiunge una scelta di poetica le cui radici provengono dalla convinzione che ogni tipo di espressione limiti il senso profondo della cosa espressa, offuschi il fascino della cosa non detta. Si pensi, ad esempio, a una delle prime opere di Ravel, il ciclo di liriche *Shéhérazade* (1898). L'attrazione per la lontananza inconoscibile dell'Oriente permea intensamente tutta la raccolta, ma non vi è in essa alcun abbandono. Ravel vi si rivela chiaramente soprattutto nella terza ed ultima lirica, *l'Indifférent*, nella quale l'io lirico osserva senza il minimo accenno di partecipazione il passaggio della misteriosa creatura, che solo dietro di sé, quando è ormai scomparsa, lascia una scia di desideri e di vertigini. Anche la formazione accademica dei tre musicisti è simile:

tutti e tre studiano in Conservatorio, frequentando per alcune discipline gli stessi maestri, condividono lo stesso amore per autori come Mozart, Chopin, Musorgskij e lo stesso problematico rapporto con Wagner, "il vecchio avvelenatore", e con lo stesso Beethoven, padre di tutti i guai su cui pianse l'intero Ottocento musicale. Eppure le loro scelte artistiche sono state assai diverse, benché Ravel e Satie riconoscano Debussy come apri-strada.

Come tratto caratteristico di Ravel è facile riconoscere la predilezione per i ritmi di danza, l'attrazione per temi esotici e la fedeltà alle forme chiare della tradizione classica; inoltre, in tutto quello che appare a prima vista un continuo mutare di generi e forme, si evidenzia il lavoro artigianale volto a raggiungere la perfezione nel buon gusto, ossia il principale carattere della cultura, prima che della musica, francese. Per quanto diversi possano suonare il Boléro (1928) e Daphnis et Chloé (1912), il Concerto pour la main gauche (1929) e il Menuet antique (1895), l'arte di Ravel vi si rivela con la medesima chiarezza come invito alla contemplazione del Bello, come strumento di elevazione dello spirito attraverso il piacere dell'orecchio.

La strada scelta – per volontà o per caso – da Satie è un'altra. A lungo ritenuto un artista del tutto controcorrente, anzi spesso un caso isolato di scarsa rilevanza artistica, Satie incarna in modo estremistico gli ideali (o la mancanza di ideali) espressi dai suoi compagni di strada e protettori (nel caso di Debussy). Prendiamo, ad esempio, l'estetica del non detto, accettiamo, come Debussy e Ravel, il credo mallarmeiano per cui il nominare un oggetto significa togliere alla poesia i tre quarti del suo piacere, e portiamo tutto questo alle estreme conseguenze: ne risulta un'arte enigmatica, una volontà di non-arte nella totale sfiducia nei confronti della possibilità di comunicazione delle discipline accademiche. Il linguaggio metaforico semplificato al massimo e gli slittamenti di senso di topoi tratti dal quotidiano servono a Satie per avvicinarsi all'ascoltatore comune, che non sa niente dell'arte, e vi si accosta senza accorgersene. La sua utopia consiste nel credere a un grado-zero dell'arte che possa servire da mezzo di comunicazione anche per un pubblico incolto, mentre per i più sofisticati può risultare un invito a scoprire il senso al di là delle apparenze. Coerentemente a una poetica che rifugge la coerenza, il percorso creativo di Satie da *Gymnopédies* (1888, orchestrate da Debussy) a *Relâche* (1924) procede a ritroso: da pagine enigmatiche ma dense di concatenamenti armonici inconsueti, a "gesti" di matrice dadaista, più importanti come fatti di poetica che come espressioni musicali.