

VOCI DI DONNA

Note al programma

(Festival *Liederàdi*, Milano, 6 aprile 2014)

"Un giorno è venuto Chabrier, e ha suonato per me *España*. È stato come se fosse passato un tornado, ha picchiato e picchiato sulla tastiera e la strada si è riempita di persone che ascoltavano affascinate. Quando sono arrivati gli ultimi devastanti accordi, ho giurato a me stessa che non avrei mai più toccato un pianoforte... Oltretutto Chabrier aveva rotto diverse corde e lo strumento era completamente fuori uso". Questa è la voce di una donna, la moglie del pittore Pierre-Auguste Renoir. Chabrier, trasferitosi dalla natia Alvernia a Parigi per terminare gli studi, era entrato subito in stretto contatto con l'avanguardia culturale di allora e frequentava assiduamente i pittori Cézanne, Manet (che dipinse un ritratto del compositore), Degas, Monet, Renoir, Sisley. Ma coltivava anche l'amicizia con i compositori parigini dell'epoca, che erano molti e importanti (Saint-Saëns, Franck, d'Indy, Fauré). Autore dai gusti molteplici, pianista dalle doti disuguali ma notevolissime, aveva atteso a lungo prima di darsi completamente alla musica, conservando fino al 1880 (aveva allora 39 anni) il posto di impiegato presso il Ministero degli Interni. L'avvenimento che gli fece prendere la decisione finale era stato l'ascolto del *Tristano* di Wagner, avvenuto l'anno precedente durante un viaggio in Germania in compagnia di Duparc. Ad ogni modo Chabrier aveva cominciato già da qualche tempo a lavorare come braccio destro del direttore d'orchestra Charles Lamoureux, capo dei *Concerts Lamoureux* e principale artefice della diffusione della musica di Wagner in Francia, con una passione che Chabrier condivideva già da quando aveva eseguito una copia della partitura del *Tannhäuser*, qualche anno prima.

La breve fantasia orchestrale *España*, che ebbe la prima esecuzione proprio sotto la bacchetta di Lamoureux, fu subito un grandissimo successo ed è tuttora tra le opere più note di Chabrier. Da questo brano furono tratte trascrizioni per pianoforte a due o a quattro mani e per altri strumenti, e anche la versione che ascoltiamo oggi, che non è una vera trascrizione, ma piuttosto una *mélodie* (o *chanson*) che utilizza lo stesso materiale tematico dell'opera originale, cui è stato aggiunto un testo nuovo. Il brano interpreta con rara efficacia il gusto per la musica spagnola, che a partire da Bizet (*Carmen*), passando per Debussy (*Ibéria*) sino a Ravel (*Boléro*) produsse una lunga serie di capolavori *francesi* ispirati al folklore iberico.

Tutti i compositori francesi fin qui citati dedicavano moltissime delle loro energie creative alle composizioni per canto e pianoforte, genere che a partire dalle *Nuits d'été* di Berlioz (1841!) conterà anch'esso una serie importantissima di capolavori che adottano un certo modo di concepire il rapporto testo-musica di derivazione romantico-tedesca, alla decisa ricerca di una unità di espressione tra parola e suono.

L'île heureuse è una composizione di notevole fascino melodico ed estroversione emotiva, e il titolo sembra rimandarci alla posteriore debussyana *Isle joyeuse* capolavoro pianistico, e non è l'unico legame

tra i due compositori, come vedremo.

Credo d'amour invece è immerso in una temperie completamente differente: così ben classicamente costruito, con una melodiosità così elegante e compassata sembra fortemente ispirato agli ideali parnassiani. E in effetti Armand Silvestre, l'autore del testo, appartenne alla cerchia dei poeti parnassiani, un gruppo di letterati che in opposizione all'eccessivo sentimentalismo romantico, facevano del culto della perfezione formale il loro punto di forza, propugnando l'ideale di un'arte sganciata da una qualsiasi funzione sociale (*l'art pour l'art*), secondo un metodo che con la sua ricerca nelle profondità dell'arte stessa contribuì non poco a spianare la via al successivo movimento simbolista. Chabrier frequentava anche questa compagnia cui erano vicini anche Mallarmé e Verlaine (quest'ultimo autore per Chabrier dei libretti di due operette purtroppo mai portate a termine). Tra costoro troviamo anche il marinaio-boxeur-attore di circo e infine poeta e drammaturgo Jean Richepin, autore della scena lirica che rielabora in chiave spericolatamente simbolista i temi del biblico *Cantico dei Cantici* per la musica di Chabrier (*La Sulamite*).

Come *España*, anche **La Sulamite** ebbe la prima esecuzione, nel 1885, nei *Concerts Lamoureux*; il brano ebbe una buona circolazione e notorietà per qualche tempo ed ebbe modo di influenzare più di un autore, e dare testimonianza di un grande cambiamento ormai già avvenuto nella cultura francese nonché nello stile dell'autore. La scena rappresenta appunto la Sulamita del cantico di Salomone in attesa dell'amato, persa nella prefigurazione di un incontro che non potrà non avvenire e non potrà che essere foriero della più grande felicità e pienezza. Pur nei toni assolutamente casti, non si può fare a meno di notare che l'intenzione del poeta e del musicista fosse quella di rappresentare questa unione amorosa ammantata di una sensualità sottile ma pervasiva. Fanno parte di questa rappresentazione la classica ieraticità delle intonazioni corali e i deliqui amorosi della Sulamita, che partecipano senz'altro del tormento degli amanti del *Tristano*, coi quali condividono intimi aneliti impossibili da trattenere, rappresentati da un cromatismo musicale assai accentuato (del tutto assente nello Chabrier degli altri brani in programma). Ma al contrario di quanto avviene nel tragico epilogo del dramma wagneriano, il finale luminoso di questa *Sulamite* ci racconta di una felicità cosmica e senza ombre, e sembra professare la fede in una continua, perpetua rinascita della vita, con l'anima per sempre aperta *au printemps qui passe*.

La Damoiselle élue di Claude Debussy è un lavoro direttamente influenzato dalla chabrieriana *Sulamite*, per aperta ammissione dello stesso autore, e ad essa posteriore di soli quattro anni (1889), anzi si potrebbe dire che si tratti di due composizioni gemelle, anche per organico e dimensioni. L'armonia è similmente tesa verso una libertà sino ad allora sconosciuta, le linee del canto tutto sommato vicine quanto a stile, simili le alternanze tra voci di donna soliste e coro femminile, così come la veste orchestrale è in entrambi i casi di lussureggiante, seducente bellezza (oggi ascoltiamo questi due lavori con la partitura d'orchestra "riassunta" dal solo pianoforte). Anche il contenuto della scena descritta è sostanzialmente identico: un'amata, attorniata da amiche, aspetta lo sposo promesso, certa della felicità

che sta per sopraggiungere, e per ciò stesso già felice. Cosa cambia allora?

A parte il livello dell'ispirazione strettamente musicale, sicuramente cambia pure il livello letterario della poesia, traduzione francese di un originale del coevo poeta/pittore inglese Dante Gabriel Rossetti (anche lui artista simbolista), molto diverso dai versi peraltro affatto disprezzabili di Richepin: sono espunti tutti i riferimenti diretti al Cantico dei Cantici, ad accentuare il carattere universale e mitico della vicenda, e la protagonista infatti, come pure il suo sposo, non hanno nome, e assurgono a caratteri eterni e ancora più simbolici, e sembrano provenire da un'antichità fantastica gotico-medievale (a ciò sembra alludere ad esempio il termine *Damigella*) e non già dal medioriente ebraico; anche il tono generale è più intimamente partecipato che non nella *Sulamita* sicuramente più estroversa, che termina infatti in grida di giubilo con le sue amiche, laddove la *Damoiselle* conclude invece in pianto commosso di felicità (?). Tutti questi tratti attuano una scelta decisa in favore di una maggiore ambiguità, maggiore allusività, dove tutto viene più indicato, fatto balenare e intuire piuttosto che essere mostrato completamente, rivestendosi anche di simbologie esoteriche (a partire dal termine *eletta*), in cui anche quelli tipici del cattolicesimo (*Donna Maria, la Colomba, Cristo Nostro Signore*) vengono usati probabilmente anche con altri significati segreti. Pur se trattati con più leggerezza e traslucido lirismo, questo poemetto contiene infine in nuce praticamente tutti i motivi fondamentali, oltreché i procedimenti tecnico-musicali, del posteriore dramma *Pelléas et Mélisande*, parimenti ambientato in un medioevo di fantasia, e nel cui inizio si può forse ritrovare un'eco un po' più cupa dell'inizio della *Damigella*.

Dicevamo prima della musica francese tardo ottocentesca per canto e pianoforte: bisogna aggiungere che questo genere, fatto per lo più di composizioni piuttosto brevi, tentava la costruzione di organismi più complessi e completi mediante l'organizzazione delle *mélodies* in cicli fortemente unitari, magari con l'utilizzo di composizioni poetiche del medesimo autore letterario, con la preferenza via via più marcata per testi di vera, alta letteratura. Lo sforzo unitario nelle ***Proses lyriques*** (1893) risulta ancora più accentuato dal fatto che l'autore del testo e della musica in questo caso coincidono, circostanza che nell'intero catalogo debussiano occorre soltanto in un'altra occasione, quella dell'indimenticabile *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*. Naturalmente queste *prose versificate* di Debussy, di costruzione poetica tutt'altro che disprezzabile, non potevano mai eguagliare i versi di altri autori da lui musicati (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé), tuttavia condividono con essi l'ispirazione, la natura, il suono, in un'atmosfera di chiara marca simbolista. Questa volta il compositore è veramente *solo* e, per una volta, ci parla in prima persona, direttamente: tutto ciò è testimonianza direi inoppugnabile del carattere fortemente intimo, oltreché unitario, che Debussy voleva imprimere a questa composizione.

Il primo brano, ***De rêve...*** (*Del sogno...*), è ambientato in un'atmosfera notturna e lunare (i cui primi accordi arpeggiati in toni interi riecheggeranno, non credo casualmente, nello schoenberghiano *Pierrot lunaire* del 1912), ove il testo narra di occasioni perdute, di cavalieri morti sulla strada del Graal (evocati da caratteristici, lontani richiami come di corni nella parte pianistica). La chiave di volta, forse, è da cercare qui nell'ultimo verso: *la mia anima è sogno antico che ti stringe*, in opposizione a una realtà tetra

di lutto.

In **De grève...** (*Della spiaggia...*) seguiamo lo svolgersi di una piccola, semplice storia: una spiaggia al crepuscolo, calma, ove le onde sono paragonate a scolarette all'uscita di scuola; indi si adunano nubi minacciose che sconvolgono le onde che *non sanno più ove mettersi* e che fuggono disordinatamente sotto l'ululare di venti (che ricordano curiosamente i soffi nella tempesta del *Rigoletto*); infine la luna compassionevole appare e ridona calma al paesaggio da *acquerello inglese*; poi solo la campana dell'Angelus, proveniente da *chiese fluttuanti* (e come non pensare alla futura *Cathédrale engloutie* del primo libro dei *Préludes*?).

De fleurs... (*Dei fiori...*) è probabilmente la pietra d'angolo di tutto il ciclo, e sembra alludere alla condizione dell'artista nella sua fase di più acuta e angosciata disperazione esistenziale. Questo pezzo ha tutta l'aria di essere una parodia nera e sarcastica di *Im Treibhaus* (*Nella serra*) dei wagneriani Wesendonck-Lieder: anche lì una serra, fiori avvolti in tragici destini, ma questi debussyani sono non solo tragici, bensì avvelenati e cattivi, veri *Fleurs du mal*, e la serra è immersa in un'atmosfera di *spleen* e *ennui* ancora più immota, greve e irrespirabile, mentre il sole che filtra dalle finestre, di norma foriero di luce, è qui il principale alleato dei mefitici vegetali, uccisore di sogni e di illusioni. L'invocazione a *mani salvatrici* è destinata a rimanere per sempre insoddisfatta.

In **De soir...** (*Della sera...*), ultimo brano della serie, notiamo l'opposizione di due motivi musicali molto chiaramente distinti, uno per così dire più "motoristico", e l'altro che sembra evocare campane domenicali a sera: abbiamo così da una parte la rappresentazione un "fuori", e dall'altra l'espressione dell'intimità personale del poeta. Il "fuori" è la modernità che si manifesta in ansia domenicale di gite fuoriporta, in treni e gallerie insaziabili, in una meccanica che sembra aver relegato a un passato che non ritorna i giochi e il canto di voci infantili *non formate*, che possiedono la stessa innocenza delle scolarette di *De rêve*. Dall'altra parte abbiamo l'animo del poeta, perso nei sogni *azzurri* che non vogliono lasciare il lutto per le domeniche d'altri tempi... Infine un'invocazione alla Vergine (*oro su argento*), che coi suoi angeli come rondinelle, abbia pietà della città, e la conduca alla pace della notte e, con l'assoluzione, al sonno.

È lecito pensare che con questo congedo l'autore abbia preso il *simbolo* della modernità (che infatti viene rappresentata in modo anche un po' divertito, nella sua follia), e in questo senso il richiamo alla Vergine e agli angeli (Debussy non era credente, almeno certamente non in senso cattolico) vorrebbe essere solo un monito, ma con tenerezza, a ricordarsi di una dedizione alle cose dello spirito sentita ormai dai più come attività sorpassata, resa quasi fuori moda dalla modernità, e che aveva avuto il suo momento tradizionale, appunto, la domenica. Come oggi.

Federico Biscione