

# Dalla pagina bianca a quella pentagrammata: quando Ravel si appropriò degli animali di Renard

Liana Püschel

## Introduzione

Fedele al suo motto “Ars Gallica”, la sera del 12 gennaio 1907, la *Société nationale de musique* propone un programma dedicato interamente alla musica francese contemporanea. Nonostante siano previste prime esecuzioni di brani di autori affermati e applauditi, come Vincent d’Indy e Gabriel Fauré, a metà serata buona parte del pubblico scompare: l’interpretazione delle *Histoires Naturelles*, ciclo di liriche di Maurice Ravel, aveva gettato la sala nello scompiglio e, dopo lo scontro tra ascoltatori entusiasti e sdegnati, molti avevano abbandonato il concerto.

A scatenare la polemica, riversatasi sui quotidiani nei giorni successivi, era stata l’insolita idea di Ravel di trasformare in *mélodies* cinque ritratti zoologici – *Le paon*, *Le grillon*, *Le cygne*, *Le martin-pêcheur* e *La pintade* – tra i tanti tracciati da Jules Renard nella sua raccolta *Les histoires naturelles* (1896). Le *mélodies* (liriche, per lo più da camera, tipicamente francesi) erano per tradizione eleganti e aristocratiche e avevano come obiettivo l’esaltazione di un testo poetico grazie alla sua rispettosa traduzione musicale<sup>1</sup>: con l’adattamento degli schizzi in prosa di Renard, Ravel stravolge la *mélodie* minandola dall’interno attraverso l’exasperazione delle sue caratteristiche fondamentali.

---

<sup>1</sup> Cfr. Le Roux - Raynaldy 2004: 28.

Piegandosi alle regole implicite del genere, il compositore propone una versione musicale dei testi molto riguardosa, tuttavia, essendo *Les histoires naturelles* asciutte, caustiche e informali, il risultato è talmente singolare da suscitare indignazione. Per assecondare lo stile e il contenuto dei testi, Ravel adotta un “quasi parlando” che imita la prosodia francese colloquiale e rende il senso dell’improvvisazione. Nella Francia di questi anni l’interesse per la pronuncia della lingua è comune a molti musicisti: nelle liriche e nelle opere del periodo si verifica un progressivo allontanamento dalle rigide regole della prosodia lirica e il ricorso a un’intonazione più libera e mobile, ispirata alla nuova poesia francese; le composizioni vocali di Claude Debussy<sup>2</sup> diventano un modello esemplare di questo rinnovamento e lo stesso Ravel ne desume procedimenti e tecniche. Ravel, partendo da queste esperienze e conoscendo le idee di Modest Musorgskij sulla possibilità di trasporre il parlato familiare in musica<sup>3</sup>, compie un gesto radicale: intona le parole così come sono pronunciate quotidianamente, elidendo le “e” mute. L’espedito, usato correntemente nei *café-concert*, è sottolineato per contrasto dal raffinato accompagnamento del pianoforte e dall’atteggiamento serio e impassibile degli interpreti<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Si vedano ad esempio le *mélodies Proses Lyriques* (1893) e l’opera *Pel-léas et Mélisande* (1902).

<sup>3</sup> Musorgskij si era a lungo preoccupato di come trasporre il parlato in musica (due esempi delle sue ricerche in questo campo sono l’opera incompiuta *Il matrimonio* e il ciclo di liriche *La camera dei bambini*, molto apprezzato da Ravel e da Debussy). Nella Parigi di inizio Novecento molte composizioni di Musorgskij non erano ancora conosciute, ma le sue riflessioni sul realismo musicale e sul declamato erano note attraverso articoli e monografie scritti da diversi studiosi.

<sup>4</sup> La recensione del giornalista Pierre Lalo alla prima esecuzione delle *Histoires Naturelles* testimonia l’impressione negativa avuta dal pubblico di fronte alle scelte stilistiche del compositore: «De temps en temps, lorsqu’il se rencontre dans le texte un trait particulièrement spirituel, une pointe, un mot, le piano s’arrête, les harmonies compliquées se taisent; la voix toute seule lance le trait; puis le piano reprend, et les successions d’accords se con-

Queste soluzioni stilistiche non sono le uniche responsabili dello scandalo: la *mélodie* era la sede d'elezione per dar voce ai moti interiori, sia che si trattasse di sentimenti sia che si trattasse di aspirazioni indefinibili, Ravel, invece, dà espressione musicale alle vicende ripetitive e prive di trascendenza di una manciata di animali rustici.

## Scelta di un poeta sordo

Nella Parigi artistica degli ultimi decenni dell'Ottocento la musica diventa oggetto di interesse indiscutibile: si gareggia in zelo per non esporsi al rimprovero di essere insensibili alla musica e, per la maggior parte, si va in estasi dinanzi a Wagner. In questa atmosfera satura dei mistici effluvi wagneriani non manca chi ritrae tali manie in toni sarcastici come il giornalista Gauthier-Villars il quale, nelle sue *Soirées perdues*, si sofferma a considerare le stravaganze dei più convinti adepti al culto del musicista tedesco; in queste pagine si staglia la figura singolare e solitaria di Renard, poiché egli non teme di confessare la propria sostanziale indifferenza verso la musica. L'atteggiamento cauto con cui lo scrittore si accosta a quest'arte desta tutta la simpatia del caustico giornalista: a differenza di coloro che nella musica vedono un groviglio di piacevoli suggestioni da cui pescare immagini superne, il giovane Renard si serve solo una volta l'anno di questo «haschich pas coûteux dont on peut user sans crainte de se démolir l'estomac» (Gauthier-Villars 1894: 255).

Anche Ravel diffida dell'idea che la musica debba generare profonde aspirazioni e irraggiungibili desideri, perciò, nel 1906, all'ora di scegliere i testi per un nuovo ciclo di liriche si rivolge ad alcune prose brevi, regolarmente pubblicate in diverse riviste, spesso recitate come monologhi nei *café-concert* e scritte da un autore che rivendica la

---

tourment de nouveau. Cela fait quelque peu songer au *café-concert*: le *café-concert* avec des neuvièmes; je serais presque tenté de préférer le *café-concert* tout simple» (Lalo 1907 :1).

propria sordità nei confronti degli incantesimi della musica: *Les histoires naturelles* di Renard. *Les histoires naturelles* sono narrazioni e descrizioni che hanno per oggetto esseri naturali - quali “i papaveri”, “la luna nuova”, “la lucertola verde” - e anche il rapporto che l’uomo stabilisce con loro. Alcune storie sono brevissime, lunghe appena una riga, altre occupano poco più di una pagina: tale brevità consente all’autore di badare a ogni dettaglio perseguendo uno stile spoglio e concentrato, talvolta familiare, privo di ogni ridondanza retorica. Uno degli aspetti caratteristici delle *Histoires naturelles* è l’umorismo utilizzato come strumento di demistificazione e di ricostruzione delle verità della natura: molto spesso le storie prendono spunto da un pregiudizio o da un tema ricorrente per capovolgerlo. Nelle piccole prose non si ride solo delle stranezze degli animali e del modo buffo in cui essi sono presentati, ma anche delle immagini fuorvianti che nei secoli si sono costruite su di loro; l’obiettività di Renard risiede spesso nel tentativo di osservare il mondo attraverso uno sguardo animale e non umano: «Je voudrais, s’ils pouvaient lire mes petites *Histoires naturelles*, que cela les fit sourire» (Renard 1971: 287).

Tra le decine di ritratti tracciati da Renard, e più volte raccolti in volume, Ravel ne sceglie solo cinque: si tratta di prose che descrivono la quotidianità di alcuni animali facilmente osservabili nella campagna francese, un pavone, un grillo, un cigno, un martin pescatore e una faraona.

## Un’occupazione inutile

«...le plaisir délicieux et toujours nouveau d’une occupation inutile». L’idea di musica di Ravel può essere sintetizzata da queste parole di Henri de Régnier, sottilmente ironiche e al contempo pudicamente amare, che lo stesso musicista pone ad esergo delle *Valses nobles et sentimentales* (1911). Per Ravel la musica è estranea alla vita<sup>5</sup>; abita in un giardino chiuso regolato da un tempo diverso da quello

---

<sup>5</sup> Cfr. Jankélévitch 1977: 72-84; Lisciani-Petrini 2001: 91-103.

dell'esistenza: scandendo autonomamente i propri secondi e i propri minuti si sottrae alla dittatura dell'orologio, il dio sinistro e impassibile di Baudelaire che addita il precipizio<sup>6</sup>.

Tra Ottocento e Novecento il lavoro di molti intellettuali e artisti si sofferma a contemplare il malinconico determinismo dell'universo, dove regna l'assoluta e inesorabile ripetizione, dove non c'è posto per la libertà poiché ogni cosa è condannata a sbriciolarsi e deperire<sup>7</sup>. Bergson, definito dallo storico Kolakowski «il filosofo più influente e prestigioso dei primi anni del Novecento» (Kolakowski 2005: 7), registra nei suoi scritti questa sensazione rintracciandone il principio: la ricerca dei nessi di causa ed effetto, che all'uomo risulta utile per interagire con il mondo, riduce l'esistenza a un gioco deterministico delle singole parti fra loro, per cui ogni cosa viene spiegata con una precedente e risulta in una susseguente<sup>8</sup>. Per sfuggire a questa successione deterministica e non essere schiacciati dall'idea del tempo è necessario perdere il tempo gratuitamente, consumandolo con «il piacere delizioso e sempre rinnovato di un'occupazione inutile» (Régnier 1904: 9): è infatti il dandy una delle figure del tempo perduto che abitano la Parigi fin de siècle. Lo stesso Ravel, con i suoi eleganti pigiami di seta verde e le sue impeccabili scarpe di vernice, è un dandy che sfugge dall'identico ritorno dei minuti; per il compositore la musica non interviene, come presso i romantici, a illuminare e a scaldare la greve ottusità dell'esistenza personale, ma si identifica piuttosto con una serie d'evasioni intermittenti fuori dalla realtà della vita.

Ma non solo il dandy riesce a sottrarsi al senso opprimente del tempo e alla sensazione della fine proclamata ad ogni scadere dei minuti: ne sono escluse anche quelle creature senza coscienza e senza interiorità come gli automi e gli animali. A differenza degli uomini, gli

---

<sup>6</sup> Cfr. *L'Horloge*, in *Les Fleurs du Mal*: «Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible,/Dont le doigt nous menace et nous dit: "Souviens-toi!"».

<sup>7</sup> Cfr. Rella 1981: 57-80.

<sup>8</sup> Cfr. Lisciani-Petrini 1983: 15-32.

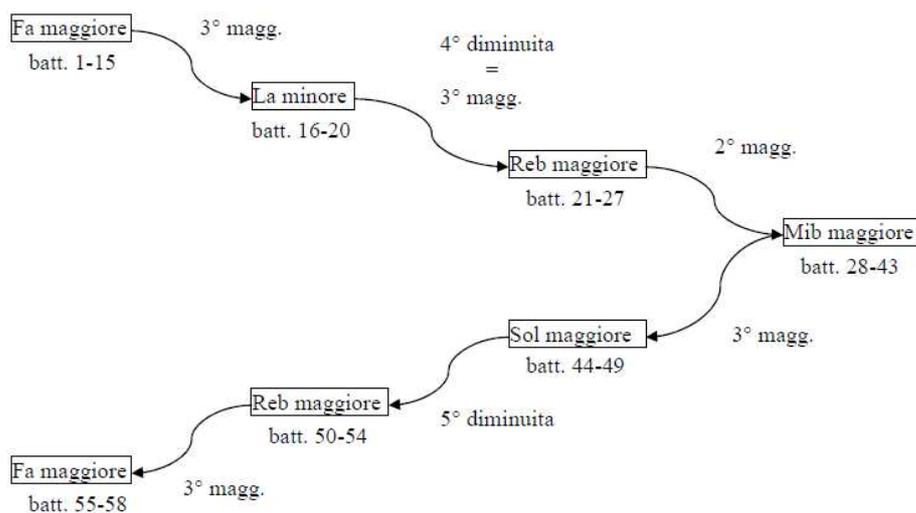
animali non hanno né memoria né presentimenti del futuro poiché vivono nell'immediatezza del presente; «Noi non siamo in armonia. Non siamo in concordanza/come gli uccelli migranti...» scrive Rilke nella IV *Elegia duinese* e Serafino Gubbio, personaggio da romanzo di Pirandello, esprime lo stesso senso di inadeguatezza:

[...] la terra non è fatta tanto per gli uomini, quanto per le bestie. Perché le bestie hanno in sé di natura solo quel tanto che loro basta ed è necessario per vivere nelle condizioni a cui furono, ciascuna secondo la propria specie, ordinate; laddove gli uomini hanno in sé un superfluo, che di continuo inutilmente li tormenta [...] il brutto *non sa* e si contenta di ripeter sempre le stesse operazioni. Che giova all'uomo non contentarsi di ripeter sempre le stesse operazioni? Il brutto sa quello che gli è necessario e non s'impaccia d'altro, perché non ha in sé alcun superfluo. (Pirandello 2010: 9)

Anche il pavone, il cigno, il grillo e la faraona di Ravel, come "il brutto", ripetono periodicamente gli stessi gesti elementari e privi di alcun fine elevato; la loro quotidianità è solitaria e abitudinaria: non sembra che ricordino di aver già compiuto decine di volte le stesse operazioni, né si curano dei risultati che ottengono. Questo tempo sospeso, privo di consequenzialità, in cui vivono gli animali è caratteristico dell'andamento delle cinque liriche così come dell'ouverture dell'opera *l'Heure espagnole* nonché, sotto diverse forme, di tante altre pagine di Ravel, come ad esempio il *Perpetuum mobile* della *Sonata per violino e pianoforte* e il *Boléro*, privo di modulazioni armoniche se non nel finale. Nelle *mélodies*, come nell'opera, la comicità e la banalità del soggetto focalizzano l'attenzione sul problema del tempo e dell'arte musicale.

La prima lirica delle *Histoires naturelles*, *Le paon*, costituisce uno degli esempi migliori per illustrare questa teoria. Qui si descrive l'inutile rito nuziale del pavone: il volatile passeggia nel cortile sfoggiando i suoi splendidi colori, sale su una scalinata ed emette il richiamo d'amore, ma -come al solito- la fidanzata non risponde e il

pavone ricomincia da capo la sua cerimonia, come un Conte d'Almaviva che non può contare sull'aiuto di un Figaro. L'accompagnamento pianistico è giocato su una serie di figure dal ritmo puntato, memori della barocca ouverture alla francese, che descrivono l'avanzare solenne e pomposo del pennuto; i passi lenti e compassati non portano però da nessuna parte: ad ogni movimento ascendente ne corrisponde uno discendente che riporta tutto allo stato iniziale. Da un punto di vista armonico, ogni progressione si risolve in una sostanziale staticità; la lirica è articolata in varie sezioni alle quali corrispondono tonalità diverse: nel tracciato armonico è abolito il rapporto privilegiato di tonica-dominante e la sua funzione propulsiva, al suo posto subentra spesso il rapporto di terza maggiore.



Le modulazioni di Ravel sono spesso elusive: in molte occasioni avvengono attraverso l'alterazione cromatica delle note di un accordo; questo procedimento, caratteristico di molte pagine di Chabrier e dello stesso Ravel, diventa particolarmente significativo nel passaggio dalla sezione in Sol maggiore a quella in Re<sup>b</sup> maggiore. Alla battuta 43, con l'entrata del Sol maggiore, compare una delle costatazioni dell'inutilità della cerimonia nuziale: il pavone è appena ridisceso dalla scalinata senza aver ottenuto alcun successo e ora, «ne sachant que faire du reste de la journée», ricomincia da capo. Ecco che risale, con passo ufficiale,

Liana Püschel, *Dalla pagina bianca a quella pentagrammata: quando Ravel si appropriò degli animali di Renard*

la scalinata della fattoria come se fosse quella di un tempio: ma il pianoforte contraddice il suo movimento e gli «accords, les pieds en l'air, ou dans n'importe quelle autre position saugrenue» (come li definì Debussy in una lettera del 1907, cfr. Lesure 1980: 158) si tuffano nel grave per accasciarsi rovinosamente:



M. Ravel, *Histoires naturelles, Le paon*, batt. 49-50

In questo caso l'accordo, bemolizzandosi, si affloscia e così tutta la pomposità dell'animale, determinando la paralisi dell'azione: la cerimonia non ha ottenuto alcun risultato e il pavone può ricominciare il suo rito da capo nell'indifferenza generale del cortile. La lirica si chiude nella riconquistata tonalità di Fa maggiore, con le parole «Il répète encore une fois la cérémonie» e l'ultima evocazione del primo tema puntato.

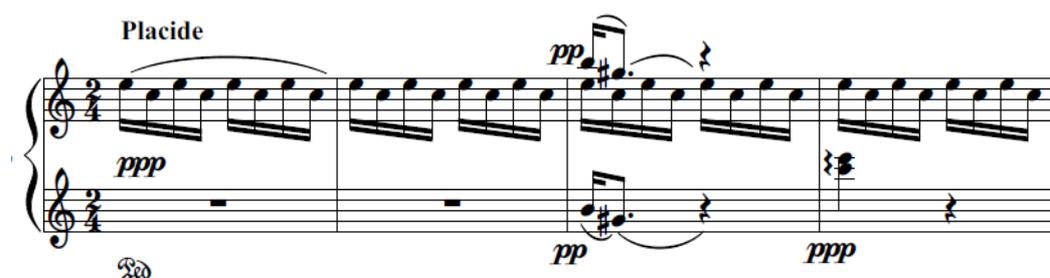
In questa, come nelle altre liriche, la voce enuncia in maniera spassionata le vicende monotone e ripetitive di animali che conducono un'esistenza senza sofferenze e senza gioie, sospesa nel tempo, come quella dei malati che popolano le montagne incantate; tali creature sono i più degni abitanti dell'universo musicale di Ravel, uno spazio che si sottrae al tempo ordinario.

Al tempo immobile delle azioni cicliche e inutili si affianca il tempo statico dell'epifania. Infatti, come lo stesso Ravel ammise, non tutto in questa raccolta è ironico e superficiale:

Many people alleged that the care Ravel took to exclude from his music all that might resemble a direct expression of emotion was one of the signs of this artificiality. Once, in reply to a question of mine, he said that if he himself had to point out, in his music, passages in which the direct expression of emotion, far from being excluded, had been deliberately attempted, he would

begin by selecting the opening of *Asie* in *Shéhérezade*, then *L'Indifférent* in the same set of songs, and, in the *Histoires naturelles*, *Martin Pêcheur* and the end of *Le grillon*. (Calvocoressi 1933: 180)

Nella fattoria di Ravel il grillo è l'animale che musicalmente risulta più vicino agli automi e ai giocattoli meccanici: la lirica è contraddistinta dall'uso di ostinati, dal registro acuto e da una serie di richiami minuscoli e metallici. Renard ritrae l'insetto, creatura nervosa e piena di piccole manie, mentre attende alle sue faccende domestiche: rastrella i viali di sabbia, fa della segatura, lima una radice, carica il suo orologio minuscolo... Tutte attività che, pur essendo descritte in termini puramente visivi, ricordano il frinire: sarà la musica a rendere ciò che il testo suggerisce ma non dice esplicitamente. Il caratteristico frinire continuo e instancabile che il grillo emette e interrompe all'improvviso, senza *diminuendi*, come un pupazzo rimasto senza carica, può aver suggerito a Ravel l'aggiunta completamente originale di molle e ingranaggi alle articolazioni dell'insetto. Il musicista rende il procedere automatico dell'animale con il pulsare insistente di due note (mi-do) sulla quale si inserisce capricciosamente un breve richiamo giambico seguito da un arpeggio:



M. Ravel, *Histoires naturelles*, *Le grillon*, batt. 1-4.

L'indicazione agogica "Placide" sembrerebbe essere in netto contrasto con l'affaccendarsi dell'insetto nero: in realtà essa, da una parte, indica la regolarità del movimento e, dall'altra, l'aspirazione del grillo alla pace domestica. Tutta la lirica è giocata sul contrasto tra ordine e disordine: in questa prima parte di musica puramente

ambientale, onomatopeica, sul procedere ordinato del pulsare mi-do si inserisce un sol<sup>#</sup> che, creando una piccola dissonanza, insinua il caos nella regolarità. Il sol<sup>#</sup>, nelle battute successive, egemonizzerà la tastiera e condurrà la lirica a una tonalità lontana rispetto a quella iniziale, Re<sup>b</sup> maggiore; sol<sup>#</sup> è enarmonicamente la dominante (la<sup>b</sup>) della nuova tonalità e in questo contesto non produce alcun attrito. Non tutto nella nuova sezione in Re<sup>b</sup> maggiore è tuttavia consonante, perché Ravel sovrappone al la<sup>b</sup>, che stabilmente si insedia alla mano sinistra del pianoforte, il la naturale, che compare sia alla mano destra sia al canto; neanche qui dunque l'ordine è completo.

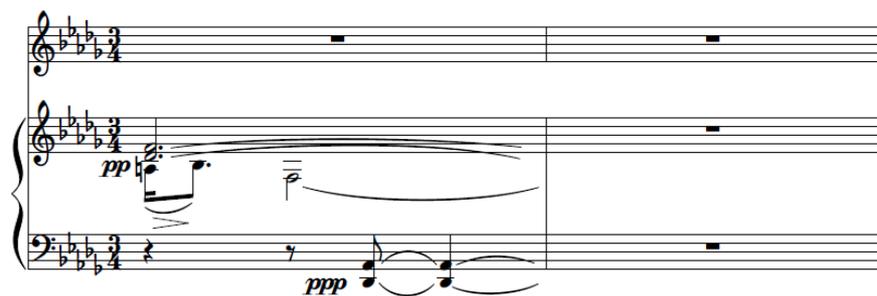
The image shows a musical score for M. Ravel's 'Histoires naturelles, Le grillon' (measures 15-20). The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature changes from two flats to one flat and one sharp (F major/C minor). The vocal line has the lyrics 'D'a - bord il ra-ti-sse ses é'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as p, pp, and pp1, and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

M. Ravel, *Histoires naturelles, Le grillon*, batt. 15 - 20.

La lirica è divisa in quattro sezioni più una coda: la prima e la terza, in La minore, descrivono momenti di attesa, di stasi dell'azione; la seconda e la quarta, in Re<sup>b</sup> maggiore, presentano gli impegni dell'insetto. Il grillo è un essere abitudinario che compie ogni giorno, in modo quasi maniacale, le stesse attività: in assenza di variazioni, il tempo scorre in modo ciclico e ripetitivo, come accadeva in *Le paon*. Come l'insetto, anche il pianoforte assume un comportamento improntato all'automatismo: quando il canto descrive un'azione lo strumento risponde con un minuscolo scampanello, quando annuncia un momento di riposo il pianoforte tace. Questo congegno leggero e delicato, fatto di ripetizioni e di suoni argentini, a un certo punto sembra incepparsi; dopo che il grillo ha dato corda al suo orologio c'è un attimo di tensione: lo strumento si sarà rotto? Il pianoforte tace. Presto si scopre che il dramma domestico è solo apparente e che il grillo si stava riposando.

Conclusi gli obblighi casalinghi, l'insetto è preso dalle sue paure: sentendosi minacciato, chiude la porta a chiave, tende l'orecchio, si rifugia nel profondo della terra... Con gli ultimi scampanelli del grillo la scena cambia radicalmente, poiché alla ristrettezza della quotidianità dell'insetto e alle sue ossessioni si contrappone un orizzonte vasto. I timori e l'attività frenetica sono sostituiti da un paesaggio immobile e sereno: «Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune». In questa coda di pochissime ma lunghe battute, la voce è sostenuta da accordi impalpabili, da una sonorità senza peso: non ci sono più azioni ripetitive e automatiche, bensì una quiete sbalordita di fronte alla bellezza della sera. Ravel, con squisito senso del pudore, ritaglia uno spazio alla commozione stupefatta nelle ultime battute di una lirica tutta ostinati e onomatopee: tale oasi di sentimento risplende di pacato fulgore proprio mediante il contrasto con ciò che la precede e ciò che la segue, *Le cygne*, la lirica più beffarda del ciclo.

Nonostante le sue manie, anche il grillo fa parte dell'armonia notturna che meravigliosamente si manifesta: il suo richiamo si insinua prima che uno stabile accordo di Re<sup>b</sup> maggiore concluda il brano. Qui finalmente l'accordo di tonica appare senza ombre prima di spegnersi nel silenzio: le piccole dissonanze che avevano contraddistinto l'affaccendarsi del grillo scompaiono di fronte alla quiete di un ordine superiore.



M. Ravel, *Histoires naturelles*, *Le grillon*, batt. 67-68.

Gli alberi sono personaggi pacifici che ritornano ciclicamente nell'antologia naturale di Renard: la loro esistenza muta e immobile li

contraddistingue come esseri autentici ai quali il narratore vorrebbe assomigliare; in una delle prose conclusive, *Une famille d'arbres*, il narratore esprime la volontà di annientare sé stesso per adottare l'esistenza di un albero:

Je sens qu'ils doivent être ma vraie famille. J'oublierai vite l'autre. Ces arbres m'adopteront peu à peu, et pour le mériter j'apprends ce qu'il faut savoir:

Je sais déjà regarder les nuages qui passent. Je sais aussi rester en place. Et je sais presque me taire. (Renard 1970: 316)

Il poeta assume per un brevissimo istante questa esistenza arborea in *Le martin-pêcheur*, prosa che Ravel adotta per la sua quarta lirica. Qui, per la prima e unica volta nelle *Histoires naturelles* musicali, il narratore umano fa parte della scena. Nella storia, un pescatore racconta come la sua infruttuosa battuta di pesca si sia trasformata in un episodio meraviglioso: mentre teneva la canna da pesca tesa, un martin pescatore vi si è posato per un attimo, confondendolo con il ramo di un albero, e poi è volato via. L'aneddoto esprime con grande semplicità la rara emozione e la schietta meraviglia dell'uomo che, essendo stato scambiato per un albero, si sente una parte palpitante della natura e non un intruso.

Come già accennato, non tutto è artificiosità in queste mélodies: *Le martin-pêcheur* infatti, sotto le mentite spoglie di una gita domenicale, nasconde un incontro quasi mistico, evitando ogni concessione alla retorica o all'indeterminatezza simbolista. Ravel non esprime la propria spiritualità in modo scoperto, scegliendo poesie e argomenti palesemente astratti, bensì attraverso una brevissima prosa che racconta di una giornata di pesca; tale intrecciarsi di quotidianità e spiritualità contraddistingue tutta la lirica. Il pezzo si apre con una processione di accordi sofisticatamente dissonanti: come in molti altri lavori raveliani è evidente la predilezione per l'asprezza degli intervalli di seconda e di settima, già ampiamente sperimentati da Musorgskij; un'atmosfera sonora sospesa e meditativa, che al pubblico sarà

sembrata molto attuale, prelude all'affermazione più banale e prosaica possibile: «Ça n'a pas mordu, ce soir».

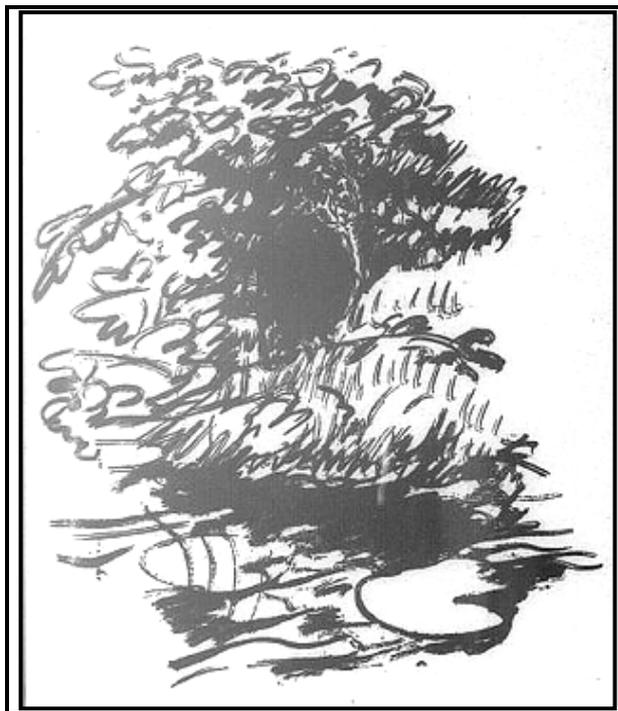
The image shows a musical score for the piece "On ne peut plus lent" from Maurice Ravel's "Histoires naturelles". The score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line with the lyrics "On ne peut plus lent" and "ça n'a pas mor -". The piano accompaniment is marked *pp*. The second system shows the vocal line with the lyrics "du ce soir mais je rap - porte une rare é - mo - tion." and a triplet of notes. The piano accompaniment is marked *ppp*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

M. Ravel, *Histoires naturelles*, *Le martin pêcheur*, batt. 1-4.

Lo scarto tra due registri così lontani provocò lo sdegno e il riso la sera della prima esecuzione e impedì alla platea di scoprire cosa si nascondeva dietro l'apparente ironia iniziale. Qui la banalità serve a coprire con un velo di riservatezza l'emozione: il velo ha una trama molto fitta, poiché in altri punti delle *Histoires naturelles* l'accostamento o la sovrapposizione di stili diversi ha effettivamente un'intenzione ironica, come ad esempio nel finale di *Le cygne* dove avviene un brutale abbassamento di registro. In *Le martin-pêcheur* la melodia vocale è sempre adagiata sul grave e il più delle volte procede per note ribattute o vicine; solo nei momenti di maggior commozione si raggiunge l'acuto, come nella frase finale in cui il pescatore riassume l'esperienza della giornata: alle sue parole il pianoforte risponde con un arpeggio che suona come un brivido. Lo strumento registra fedelmente ogni sentimento del narratore: così, mentre l'uccello è sulla pertica e la commozione aumenta, l'accompagnamento sale progressivamente verso l'acuto e aumenta di volume, per poi ripiombare

improvvisamente nel *pianissimo* (“ppp”) quando la voce in un sussurro dice «Je ne respirais plus».

In Renard il pescatore di *Le martin-pêcheur*, come il cacciatore di *Une famille d’arbres*, si annienta nel paesaggio che lo circonda: silenzioso e immobile, tenta di trattenere il respiro per non spaventare l’uccello; per tradurre tale fissità Ravel scrive un pezzo in cui le dinamiche non vanno mai oltre il piano (“p”) e le indicazioni di agogica invitano alla lentezza (“On ne peut plus lent”, “Très calme”). La voce si sposta per piccoli intervalli accompagnata da una teoria di accordi legati e lentissimi che a volte si sdoppia in più voci, come un canto liturgico, per esprimere questa epifania arborea. La lirica tende alla totale immobilità, non solo per imitazione del pescatore, ma anche per dare una parvenza di eternità a quell’attimo effimero in cui il martin pescatore, il più splendido tra gli uccelli, si è posato sulla canna da pesca. Il piccolo uccello turchino è una presenza quasi magica, perciò la musica si permette di rendere un ritratto fuggitivo della sua lucentezza concentrandosi sull’immobilità del pescatore; la stessa riserva meravigliata coglie Bonnard all’ora di illustrare la prosa di Renard per l’edizione del 1904: il pittore nasconde l’animale nel paesaggio che lo ospita.



P. Bonnard, litografia per *Le martin-pêcheur* (Renard 1904: 299).

## Conclusioni

«Ça n'a pas mordu ce soir»: quando, alla prima esecuzione delle *Histoires Naturelles*, il soprano Jane Bathori intona queste parole scoppia l'ilarità tra il pubblico, orgoglioso di non abboccare ai trucchi di Ravel. La sera del concerto si sfiora la rissa perché non si accetta che il giovane musicista abbia intonato un testo ironico e prosaico in modo raffinato, usando un canto costretto a disegni melodici spezzati accompagnato da una parte pianistica elaborata e complessa. A molti ascoltatori le liriche sembrano una provocazione di pessimo gusto perché proposte nel tempio della musica colta francese, la Société nationale de musique, fondata all'indomani della guerra franco-prussiana come reazione all'umiliazione militare. Di questo disagio si fa portavoce sulle pagine della *Revue musicale* Auguste Sérieyx, insegnante della prestigiosa Schola Cantorum e co-autore con d'Indy di un *Traité de composition*:

Quel est celui qui a fait le programme du dernier concert donné par la Société nationale? Qui en prend la responsabilité? [...] Ce serait simplement risible s'il n'y avait en tête de programme: *Ars Gallica* = Art française, et si quelques étrangers, épars dans la salle, ne pouvaient imaginer qu'en leur servant ces caricatures sans esprit on leur fait entendre notre musique nationale. (Sérieyx 1907: 52)

In realtà le *Histoires Naturelles* sono effettivamente l'espressione più tipica della sensibilità musicale francese del tempo: come spiega Taruskin, mentre le associazioni ufficiali (quali la Société nationale de musique, la Schola Cantorum e il Conservatorio) promuovono un'arte musicale tesa a concorrere in profondità e grandiosità con quella tedesca allevando scialbi epigoni di Wagner, i nuovi artisti francesi mirano alla deflazione di ogni retorica (Taruskin 2009: 59). Tali musicisti considerano la musica priva di conseguenze trascendenti:

The French composers of Strauss's and Mahler's generation no longer sought musically to embody "the Will", as Arthur Schopenhauer would have said. Rather than use their music to represent and stimulate strong desire - for sexual union, for union with God, or for that mixture of the two known as "erotic sublime" - (...) they sought in music a source of pleasure; rather than the sublime, they sought beauty. (*Ibid.*)

Nelle liriche di Ravel, lo stile vocale che ammicca al café-concert e la scelta dei soggetti (animali modesti o nobili ma ridicolizzati) dimostra uno sfoggio di gusto per l'irrilevante che non è semplice provocazione, ma rifiuto di un'arte portatrice di significati inautentici e dei sentimenti sbiaditi che quell'arte genera<sup>9</sup>, rifiuto tipico di molti altri artisti del Novecento<sup>10</sup>. Anche se le *Histoires naturelles* non rivelano -

---

<sup>9</sup> In particolare gli ironici *Le paon* e *Le cygne* possono essere interpretati in questo modo.

<sup>10</sup> Cfr. Taylor 1989: 477-482.

apparentemente- contenuti profondi, esse non sono vuote: manifestano epifanie di segno diverso, in cui non si svela una verità nascosta ma si trasfigura la realtà attraverso l'emozione. In *Le grillon* e *Le martin-pêcheur* una scena di vita quotidiana serve come pretesto per dar luogo a un momento di meraviglia: l'opportunità è latente nella prosa di Renard, ma solo nella congiunzione di testo e musica ottiene la sua completa realizzazione. Nelle due *mélodies*, estremamente intime, la sensibilità del musicista dona a due episodi modesti la dimensione di un'esperienza rivelatrice: nella coda di *Le grillon* e in *Le martin-pêcheur* il canto sussurrato e la lenta processione di accordi al pianoforte creano un'atmosfera incantata, in cui il tempo sembra fermarsi e in cui l'aspetto usuale delle cose è trasfigurato. La staticità rappresenta uno stato di pienezza in cui non c'è niente da desiderare e perciò si oppone a quell'infinito tendere insoddisfatto della musica di Wagner e di tanti contemporanei.

Qualche anno dopo la prima esecuzione delle *Histoires naturelles*, un poeta americano, Ezra Pound, nelle viscere della metropolitana di Parigi vede il bellissimo volto di un bambino, poi l'affascinante volto di una donna e tanti altri visi incantevoli (Pound 1913). I volti nella folla come i pioppi sotto la luna o il martin pescatore sopra la canna da pesca potrebbero essere delle semplici immagini, ma l'artista tenta di renderle trasfigurate nella sua opera perché suscitano in lui una rara emozione. Tale emozione, a sua volta, non è soggettiva, ma è la risposta determinata da uno schema preciso creato dalle cose in un preciso istante<sup>11</sup>. Pound ritrasmette la sua visione epifanica accostando alla descrizione della scena una metafora che non è un semplice ornamento bensì una chiave interpretativa, lo stesso fa Ravel sovrapponendo all'immagine semplicissima evocata dalle parole una musica spoglia e immobile.

La sera del 12 gennaio 1907 buona parte del pubblico della Société Nationale, salendo sulle vetture o scendendo nella stazione della metropolitana più vicina, avrà commentato le liriche di Ravel

---

<sup>11</sup> Cfr. Taylor 1989: 474-475.

accusando il musicista di essere un «un pince sans rire ou un inconscient», come farà Sérieyx giorni dopo: in realtà Ravel è semplicemente il portavoce di una sensibilità nuova.

## Bibliografia

- Calvocoressi, Michel-Dimitri, *Musicians Gallery: Music and Ballet in Paris and London*, London, Faber, 1933.
- Dahlhaus, Carl, *Zwischen Romantik und Moderne. 4 Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts* (1974), trad. in. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, University of California Press, 1980.
- de Incontrera, Carlo (ed.), “*All’ombra delle fanciulle in fiore*”. *La musica in Francia nell’età di Proust*, Monfalcone, Teatro Comunale di Monfalcone, 1988.
- de Régner, Henri, *Les Rencontres de M. de Bréot*, Paris, Mercure de France, 1904.
- Gauthier-Villars, Henry, *Soirées perdues*, Paris, Tresse et Stock, 1894.
- Goubault, Christian, *Maurice Ravel, le jardin féerique*, Paris, Minerve, 2004.
- Guichard, Léon, *Dans la vigne de Jules Renard*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- Guichard, Léon, *L’interprétation graphique, cinématographique et musicale des œuvres de Jules Renard*, Paris, Nizet et Bastard, 1937.
- Huebner, Steven, “*Laughter: in Ravel’s time*”, *Cambridge Opera Journal*, 18 (2006): 225-246.
- Jankélévitch, Vladimir, *Ravel*, Paris, Seuil, 1977.
- Kolakowski, Leszek, *Bergson* (1985), trad. it. *Bergson*, Bari, Palomar, 2005.
- Le Roux, François - Raynaldy, Romain, *Le chant intime*, Paris, Fayard, 2004.
- Lesure, François, *Claude Debussy: lettres 1884-1918*, Paris, Hermann, 1980.

- Lalo, Pierre, "La musique ", *Le temps*, 19.03.1907: 1.
- Lisciani-Petrini, Enrica, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino, 2001.
- Lisciani-Petrini, Enrica, *Memoria e poesia: Bergson, Jankélévitch, Heidegger*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983.
- Marnat, Marcel, *Ravel*, Paris, Fayard, 1986.
- Noske, Frits, *La mélodie française de Berlioz a Duparc: essai de critique historique*, Paris, Presses universitaires de France, 1954.
- Orenstein, Arbie, *Ravel. Man and musician*, Toronto, Columbia University Press, 1991.
- Pirandello, Luigi, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1925)*, Milano, Mondadori, 2010.
- Pound, Ezra, "In a Station Of The Metro", *Poetry Magazine*, April 1913.
- Rella, Franco, *Miti e figure del moderno*, Parma, Pratiche, 1981.
- Renard, Jules, *Histoires naturelles*, Paris, Flammarion, 1904.
- Renard, Jules, *Journal 1887-1910*, Paris, Gallimard, 1971.
- Renard, Jules, *Œuvres complètes*, Ed. Léon Guichard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1970.
- Restagno, Enzo, *Ravel e l'anima delle cose*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- Sérieyx, Auguste, «Les œuvres récemment exécutées à Paris », *Revue musicale*, 7.3, 01.02.1907: 52.
- Taruskin, Richard, *Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, 2009.
- Taylor, Charles, *Sources of the self: the making of the modern identity*, Harvard University Press, 1989.
- Testi, Flavio, *La Parigi musicale del primo Novecento: cronache e documenti*, Torino, EDT, 2003.

## L'autrice

### Liana Püschel

Liana Püschel ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso la Scuola di Dottorato in Culture Classiche e Moderne dell'Università di

Liana Püschel, *Dalla pagina bianca a quella pentagrammata: quando Ravel si appropriò degli animali di Renard*

Torino ed è cultrice della materia Musicologia presso la stessa università. I suoi studi si sono focalizzati sul rapporto tra musica e altre arti, e, in particolare, sulle strategie di traduzione intersemiotica messe in campo tra Ottocento e Novecento nel teatro musicale e nella lirica da camera. Le sue aree di interesse includono: l'opera di Modest Musorgskij, di Giacomo Puccini, di Maurice Ravel e di Lili Boulanger. Ha svolto lezioni di storia della musica all'Università di Torino e interventi di carattere divulgativo per varie associazioni. Attualmente tiene un corso di storia dell'opera presso l'Accademia Musicale Torinese ed è assistente del Laboratorio di Ascolto Musicale Attivo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino.

Email: [lianapuschel@yahoo.it](mailto:lianapuschel@yahoo.it)

## **L'articolo**

Data invio: 24/08/2012

Data accettazione: 30/10/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

## **Come citare questo articolo**

Püschel, Liana, "Dalla pagina bianca a quella pentagrammata: quando Ravel si appropriò degli animali di Renard", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>