

GUGLIELMO PIANIGIANI

Ravel e Renard: Le Cygne

Le génie n'est qu'une plus grande aptitude à la patience.

G.L. L. Buffon, *Les animaux sauvages*, 1756

...tout pour moi dévient allégorie,
et mes chers souvenirs sont plus lourds
que des rocs»

Charles Baudelaire, *Le Cygne*, 1860

Cerco uno stile verticale, a taglio di diamante, senza sbavature.

Jules Renard, *Journal*, 11 novembre 1887

In arte nulla è lasciato al caso.

Maurice Ravel, 1928

1. *Storia del testo*

Le *Histoires naturelles* escono nel 1907 presso la casa editrice Durand, con la quale Ravel avrà un contratto in esclusiva. Appartengono, dunque, a un periodo particolarmente felice della produzione raveliana, che ha visto nel 1905 due composizioni per pianoforte (*Miroirs* e *Sonatine*), e nello stesso 1907 l'avvio dell'*Heure espagnole* e il compimento della *Rapsodie espagnole*. L'anno successivo uscirà il grande capolavoro pianistico, *Gaspard de la nuit* sui testi di A. Bertrand. Come si può notare, Ravel è impegnato su vari fronti della composizione: per pianoforte, per orchestra, nel versante del teatro e della *mélodie*. Nel 1905, del resto, si è consumata un'altra sconfitta al Prix de Rome, a seguito della quale, e per le polemiche suscitate, il direttore del Conservatoire, Dubois, fu costretto a dimettersi e ad aprire la strada a Gabriel Fauré, il maestro di Ravel. Il fertile periodo creativo può essere visto, dunque, come una sorta di reazione al rifiuto dell'ambiente accademico, da un lato, e come tentativo di mostrare una certa linea d'indipendenza rispetto alla lezione di Debussy. Sta di fatto, che quando le *Histoires naturelles* furono eseguite alla Salle Erard il 12 giugno 1907, Ravel ottenne una forte contestazione, da parte del pubblico e della critica, confermando la straordinaria novità della scrittura e un'altrettanto decisa adesione alla revisione dei codici e dei linguaggi tradizionali.

È un'operazione che Ravel conduce a partire dalla scoperta dei testi di Jules Renard (1864-1910). Lo scrittore francese aveva ottenuto un enorme successo con alcuni romanzi (*L'Écornifleur* [Il parassita], 1892), raccolte di prose e lavori teatrali (*Le plaisir de rompre* [Il piacere di rompere], 1897; *Le pain de ménage* [Il pane casalingo], 1898). Notevole risonanza aveva, inoltre, suscitato la ri-

duzione teatrale della più famosa opera letteraria di Renard, *Poil de carotte* [Pel di carota], raccolta di prose (1894), rielaborata dall'autore e portata sulle scene da Antoine nel 1900. Le prose del '94 hanno moltissimi punti di contatto con le *Histoires naturelles*¹, elaborate da Renard a partire dal 1889 e pubblicate in volume alla fine del 1896. Da questo anno, e nelle ristampe ed edizioni successive, le *HNRE* furono accompagnate da pregevoli illustrazioni: di Félix Vallotton (1896), Henry de Toulouse-Lautrec (1899), Pierre Bonnard (1904). Il titolo proviene dall'opera monumentale del naturalista francese Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, l'*Histoire naturelle* uscita in 44 volumi tra il 1749 e il 1804. La natura del testo rinvia comunque alle fiabe di La Fontaine e di Perrault, tenendo presenti sullo sfondo le realizzazioni classiche (Esopo, Fedro).

2.1 *Il testo*: Le Cygne

Il glisse sur le bassin, comme un traî-neau blanc, de nuage en nuage. Car il n'a faim que des nuages floconneaux qu'il voit naitre, bouger, et se perdre dans l'eau. C'est l'un d'eux qu'il desire. Il le vise du bec, et il plonge tout à coup son col vêtu de neige.

Puis, tel un bras de femme sort d'une manche, il le retire.

Il n'a rien.

Il regarde: les nuages effarouchés ont disparu.

Il ne reste qu'un instant désabusé, car les nuages tardent peu à revenir, et, là-bas, où meurent les ondulations de l'eau, en voici un qui se réforme.

Doucement, sur son léger coussin de plumes, le cygne rame et s'approche...

Il s'épuise à pêcher de vains reflets, et peut-être qu'il mourra, victime de cette illusion, avant d'attraper un seul morceau de nuage.

Mais qu'est-ce que je dis?

Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la vase nourissante et ramène un ver.

Il entrasse comme une oie.

Scivola nella vasca come una candida slitta, di nuvola in nuvola. Perché proprio di quelle nuvole fiocose che vede nascere, muoversi e perdersi nell'acqua ha voglia. Ne desidera una. La mira col becco e tuffa di colpo il collo vestito di neve.

Poi, come un braccio di donna che esce da una manica, lo tira su.

Non ha niente.

Guarda; le nuvole, sgomenta, sono sparite.

Solo per un istante rimane deluso perché le nuvole non tardano a ritornare e laggiù, dove muoiono le ondulations dell'acqua, ecco che una se ne sta riformando.

Dolcemente, sul suo leggero cuscino di piume, il cigno voga e si avvicina...

Si sfinisce a pescare vani riflessi e forse morirà, vittima di questa illusione, prima di acchiappare un solo pezzo di nuvola.

Ma cosa dico mai?

Ogni volta che si tuffa fruga col becco la melma nutriente e tira su un verme.

Ingrassa come un'oca².

Per cercare di comprendere la composizione di Ravel è necessario partire dalla poetica di Renard. Il rapporto testo-musica è talmente stretto che, di fatto, l'uno esplicita l'altra e viceversa. Abbiamo già accennato al rapporto molto stretto fra *HNRE* e *PDC*. Osserviamolo più da vicino. Ciò che si nota è innanzitutto la pros-

simità cronologica tra le due opere e un utilizzo molto scaltrito delle tecniche narrative. In *PDC* Renard gioca abilmente con la scelta di un punto di vista interno al racconto, ma che, nello stesso tempo, si distribuisce non soltanto sul protagonista. Se, dunque, Renard usa il procedimento della focalizzazione interna, e colloca, quindi, la narrazione *dentro* il mondo familiare dei Lepic, è anche vero che il testo non assume un'ottica soggettiva monocorde e comunque non concentrata su di un solo personaggio. Certamente l'autore si dimostra affine e spesso coincidente con i pensieri e con le emozioni del suo eroe. E, tuttavia, tale specola privilegiata non rimane immobile e il punto di vista si sposta, talora, anche su gli altri protagonisti. Prendendo le distanze da alcune forme di narrazione romantica e realistica (a focalizzazione esterna ovvero con un narratore onnisciente), Renard pone la realtà sotto il microscopio spietato, ingenuo e contraddittorio di un bambino che diviene adolescente e incomincia a formarsi una propria idea delle cose. Renard non esprime giudizi: lascia che le ripercussioni sul protagonista e sugli altri personaggi siano al centro dell'ingranaggio narrativo. Spetta al lettore colmare i vuoti, imparare il modo di pensare dei protagonisti, prendere atto dell'inesplicabilità di certi gesti e comportamenti. La crudeltà della madre di Pel di Carota, per esempio, potrebbe trovare una motivazione psicologica: un matrimonio fallito, l'adozione di un sistema educativo in cui ella può riversare tutte le frustrazioni della delusione familiare e così via. Ma questo può essere solo il tentativo di spiegazione da parte di un adulto; a Renard interessa montare le scene e gli episodi in modo che tale significato emerga da questo stesso montaggio, in cui il non detto finisce per avere più peso del raccontato. I bambini non possono avere il quadro completo della situazione, ma vivono e reagiscono sulla base di dinamiche puramente psicologiche. Vivono, in qualche modo, la realtà totalizzante e talora crudele di un eterno presente nel quale i gesti si allineano in modo – apparentemente – arbitrario. Per questo Pel di Carota non riesce a comprendere le cause dell'accanimento familiare nei suoi confronti: sperimenta la casualità di leggi severe e paradossali di cui non può ricostruire il processo e nelle quali, comunque, non potrebbe intervenire. La struttura familiare appare fossilizzata in dinamiche definite, in una sorta di gioco di ruoli che non è dato né sovvertire né modificare³. La realtà, almeno in un senso oggettivo e condivisibile, non esiste. Renard appare lontano dal documentario realistico caro al Naturalismo e mancano, infatti, le descrizioni che ricostruiscono tutto un clima e un ambiente (alla Balzac, per intenderci). La provincia francese, certo, è presente, e qualche personaggio ne offre anche una valida e meschina campionatura. Ma non risiede qui l'interesse profondo di Renard per la narrazione. Piuttosto, egli si appassiona a rendere il reale nelle tessere frammentarie di un mosaico che potrebbe non ricomporsi mai e di cui si intravedono, di tanto in tanto, i possibili contorni. Renard ci dice che la realtà non è fondata né su un'oggettività 'scientifica', né su un principio di trascendenza. Essa si colloca nelle pulsioni profonde e interiori di ciascun individuo, e vive soltanto di rifrazioni emotive. Lo stile di Renard, in effetti, raramente indulge alla pennellata figurativa: il lettore è gettato subito *in medias res*, episodio dopo episodio, battuta per battuta, senza preparazione, e finisce per essere parte di quel meccanismo deformante e stravolto. L'abilità dello scrittore consiste, anzi, nell'oscillare di continuo fra l'accettazione del dato di fatto e la manifestazione di un dissenso, tra un teatro della crudeltà quotidiana

na che potrebbe apparire ‘normale’ se, ogni tanto, i moti ribelli del protagonista non ne smascherassero la falsa coscienza. Il lettore si trova in mezzo, schiacciato – quasi – da una logica che non ha niente di logico e che traveste di finta naturalezza il gioco perverso della sopraffazione e della cattiveria familiare⁴.

Finalmente, nelle pagine conclusive di *PDC*, Pel di Carota comincia a elaborare una strategia di difesa e forse per la prima volta nella sua vita (almeno con questa consapevolezza) rifiuta di soddisfare una richiesta materna. I capitoli «La rivolta» e «L’ultima parola» indicano con chiarezza l’inizio dell’emancipazione e la costruzione di una personalità autonoma. È ancora un ribellismo in fase preadolescenziale, ma determinato a segnare un punto decisivo di non ritorno: l’acquisizione di una capacità di riconoscere le emozioni, di leggere gli eventi affettivi nella loro valenza profonda e irriducibile⁵. La prima ‘sconfitta’ della madre, il suo disagio nel non riuscire più a guidare e a condizionare il «mondo a rovescio» del figlio, apre la strada al confronto con il padre⁶. Con un gesto che appare un calcio di quello del Rastignac balzacchiano, anche Pel di Carota «stringe il pugno, minaccia il villaggio addormentato, laggiù nel buio, e grida con enfasi: “Perfida donna. Eccoti servita! Ti detesto!”⁷. Il distacco dall’universo materno potrebbe trovare un potente alleato nella figura del padre. Ma non è così: Monsieur Lepic mantiene in tutta l’opera un atteggiamento abbastanza distaccato e freddo. Non approva, forse, il comportamento della consorte, e – tuttavia – le lascia libero il campo. Il rapporto con i figli (Pel di Carota ha una sorellina e un fratello più grandi) è fatto di continue indecisioni, oscilla tra un desiderio di contatto e la delega totale delle responsabilità alla tirannide materna. L’unico, vero spiraglio di confidenza del padre nei confronti del figlio compare alla fine del testo, quando gli conferma, con una frase drammatica e feroce (quanto, adesso, inutile), che neppure lui ama Madame Lepic: «E io? Credi dunque che io le voglia bene?». È il solo momento del testo in cui l’indifferenza di M.Lepic si sottrae a una complicità inevitabile con le scelte della consorte. Ed è anche un’affermazione che getta una lacerante luce retrospettiva sui rapporti coniugali, sull’intreccio di amore e odio e sulla sottaciuta falsità che li governa⁸.

Ma c’è un altro aspetto sul quale vale la pena di soffermarci. E occorre subito sgombrare il campo da eventuali equivoci. La funzione di capro espiatorio svolta da Pel di Carota non porta Renard a raffigurarlo solo ed esclusivamente come vittima. Il bambino ha introiettato sia l’aggressività della madre che l’indifferenza del padre (una crudeltà mascherata, se vogliamo), e all’occasione sa come servirsene. L’episodio del gatto non lascia molti dubbi in proposito⁹. Si tratta di una precisa scelta di poetica, sulla quale credo che anche Ravel abbia convogliato parte della propria attenzione. Lasciamo la parola allo scrittore:

Il bambino, Victor Hugo e molti altri l’hanno considerato angelico. Bisogna invece vederlo feroce e infernale. La letteratura sui bambini non può essere rinnovata che da questo punto di vista. Occorre decidersi a fare a pezzi il bambino di zucchero che finora si è dato da succhiare al pubblico. Il bambino è un animaletto necessario. Un gatto è più umano di un bambino. Non il bambino che dice delle dolci scempiaggini, ma quello che pianta le sue unghie in tutte le cose tenere che gli vengono a tiro. La preoccupazione continua dei genitori è di fargli rientrare le unghie¹⁰.

Il bambino, sembra suggerire Renard, non è né migliore né peggiore degli adulti. Vive, forse, la sua 'crudeltà' ancora in maniera irriflessa, non conoscendone la premeditazione consapevole, finalizzata a uno scopo. Ma il suo sguardo sulla realtà, proprio per questo, mantiene una spietatezza che va dritta al cuore delle cose, le illumina di una luce radente, esplosiva, fulminea.

Molte delle tecniche narrative messe a punto in *PDC* confluiscono in *HNRE*, ed è per questo che devono essere lette e considerate in parallelo. La scrittura precedente ha come liberato l'autore dal groviglio psicologico in cui ha lasciato agire il piccolo protagonista. I nodi sono giunti al pettine e la limpidezza tagliente di quelle prose ha oggettivato in maniera tangibile il malessere soggettivo di Renard. L'esperienza di *PDC* si è concretizzata in uno stile secco, asciutto, proiettato all'essenziale. Nel 1896, l'estate che lo scrittore trascorre a Chaumot aggiunge un altro prezioso tassello alla formazione della personalità e alle scelte estetiche. Chaumot è vicino a Chitry, luogo in cui lo scrittore ha trascorso la propria infanzia. È un ritorno alle origini, dunque, dopo la parentesi parigina, nella quale Renard ha potuto verificare, con dolore, un'estraneità risentita verso il mondo letterario e alto-borghese. A Parigi Renard ha percepito la dicotomia fra il bagaglio pesante delle delusioni familiari e di una condizione provinciale, da un lato, e la necessità di affermarsi in campo letterario, di prendere parte attiva al dibattito e alle polemiche in corso, dall'altro. Adesso, invece, il ritiro in campagna permette anche di vedere la realtà parigina con occhi diversi e, soprattutto, consente di unire in una cifra stilistica nuova l'identificazione di Renard con Pel di Carota. Con le *HN* Renard può finalmente 'dirsi' senza il filtro del suo piccolo personaggio, non perché lo escluda, ma in quanto ne ha assimilato completamente la modalità conoscitiva. Colui che racconta nelle *HN* non è più un personaggio, è una tipologia narrativa a 360 gradi. Scrittore e protagonista si sono fusi attraverso un processo osmotico fino alla più perfetta simultaneità. Come ha spiegato Binni,

l'avvicinamento a Chitry è anche un ritorno alle semplici impressioni dell'infanzia, alle sensazioni elementari, agli odori, ai colori, agli struggimenti, ai comportamenti degli animali. La semplicità essenziale della vita di campagna sembra costituire per Renard lo specchio adeguato al proprio bisogno di essenzialità e autenticità, di silenzio che parla, da ascoltare e restituire attraverso parole vere¹¹.

Una regressione all'infanzia, dunque, che non ha niente a che fare con la poetica delle piccole cose, ma è soprattutto un modo di conoscere e di penetrare il mistero della realtà. Gli occhi di Renard e di Pel di Carota sono divenuti un'unica tipologia analitica, una sola funzione che mette a nudo il reale e lo frantuma in tanti reperti radiografici. Il lascito più importante di *PDC* alle *HN*, consiste, infatti, in una tecnica percettiva di grande acutezza psicologica. Renard non sceglie un contenuto nuovo, e i grandi autori classici sono lì a testimoniare con le loro storie di animali. Modifica, però, lo stile, che assume una nettezza quasi fotografica e dispone la materia in un'elencazione tematica, rigorosa nella propria sincerità espressiva. Non è un caso, del resto, che il primo testo che apre la raccolta sia «Le chasseur d'images» [Il cacciatore d'immagini], pubblicato su «La Nouvelle Revue» nel febbraio del 1895. Testo fondamentale, per Re-

nard (e per Ravel), perché sintetizza posizioni di poetica e svolge una precisa funzione proemiale. Basta leggerne l'*incipit* per rendersi conto della predisposizione innovativa e della forza 'rivoluzionaria' di questo sguardo:

Salta giù dal letto di primo mattino e si mette in cammino solo quando ha lo spirito netto, il cuore puro, il corpo leggero come un abito estivo. Non si porta dietro provviste. Berrà per strada aria fresca e respirerà salubri odori. Lascia le armi a casa, gli basta tenere gli occhi ben aperti. Gli occhi gli servono da reti dove le immagini verranno ad imprigionarsi da sole [HN, p. 159].

Nel cacciatore d'immagini Renard condensa due elementi: il tema della caccia e quello dello stile rappresentativo. Per ciò che riguarda il primo, occorre dire che il momento della caccia è uno degli spazi privilegiati, già in *PDC*, del rapporto padre-figlio. Il contatto con la natura è forse il solo ambito in cui M. Lepic riesce a stabilire un minimo contatto con il figlio. Pel di Carota partecipa, insieme ai fratelli, a battute di caccia, si appassiona anche alla pesca e cerca in questa attività una possibile affermazione di sé. Esorcizza il proprio complesso d'inferiorità e scarica le pulsioni aggressive, passando – una volta tanto – dal ruolo di vittima a quello di carnefice¹². Per il secondo punto, si può osservare come nelle *HN* Renard sposta il bersaglio e, potremmo dire, prova a capovolgere il cannocchiale. Non analizza più il feroce nucleo familiare nel quale il protagonista è trattato come un animale (questo è l'ambito nel quale assai spesso viene inserito), ma antropomorfizza il mondo degli animali. L'immagine diviene, così, un'allegoria di secondo grado: il dato descrittivo assume un valore aggiunto proveniente dal taglio obliquo dell'interpretazione. Due livelli dell'elaborazione ermeneutica vengono fatti convergere in un unico punto di fuga in cui realtà e interpretazione, oggettività e immaginazione coesistono, convivono, si scambiano caratteristiche e regole del gioco. Il mondo alla rovescia di *PDC* non manifesta più tratti paradossali: è il luogo in cui il reale viene scomposto e riletto ed è dalla sua riscrittura che possono aprirsi nuovi e autentici orizzonti di senso. Il testo riscrive l'immagine, comunicandone la prospettiva ironica e trasversale. La scommessa di Ravel è quella di trasferire l'impressione psicologica e visiva in materiale musicale: la sua rete cattura un mondo a misura di suono.

2.2 *Dentro la struttura: Renard e Ravel*

HNRE è una raccolta costituita da 84 prose di lunghezza molto variabile (dall'epigramma al micro-racconto). Renard organizza il materiale racchiudendo i testi tra una sorta di Prologo («Il cacciatore di immagini»), come abbiamo visto, e un Epilogo («Chiusura della caccia»). All'interno di questa struttura complessiva, però, sono rintracciabili sottoinsiemi che selezionano i brani per tipologie animali: da cortile, domestici, da lavoro, rettili, insetti, roditori, pesci, uccelli. Nei testi conclusivi compaiono con maggiore insistenza temi di caccia e di pesca, in funzione preparatoria all'Epilogo stesso. *Il cigno* appare come decimo testo e chiude la sezione degli animali da cortile in un *climax* ascendente (dalla gallina al cigno, attraverso anatre, tacchini, piccioni, pavoni ecc.).

Ravel entra nelle *HN* scegliendo ben tre dei cinque brani da questa sezio-

ne iniziale (*Le paon, Le Cygne, La Pintade*), e altri due dal mondo degli insetti (*Le Grillon*), e degli uccelli (*Le Martin-Pêcheur*) (n. 40 e n. 75 di Renard). La struttura raveliana, dunque, ha individuato una linea preferenziale, riorganizzata secondo il principio della *suite* e la logica dell'alternanza dei brani. Il principio-guida, tuttavia, non riguarda tanto l'andamento temporale, ma il carattere generale della composizione. Si può notare, infatti, che quelli dispari manifestano una più spiccata tendenza all'ironia, al sarcasmo, allo sberleffo; quelli pari, invece, sono oasi contemplative, piccole miniature di infinita tenerezza e, soprattutto nel *Martin-Pêcheur*, attraversate da silenzio e da misteriose risonanze. *Le Cygne* occupa, quindi, la posizione centrale ed è la chiave di volta dell'intera architettura. I richiami e le analogie tra i brani rendono le *HNRA* un organismo molto omogeneo in cui l'unitarietà della *suite* è raggiunta per il tramite di collegamenti e di reciproche interrelazioni.

3. *Vocalità e stile della declamazione*

È proverbiale la cura meticolosa con la quale Ravel ha composto tutte le sue partiture. Spesso l'elaborazione si è protratta negli anni, con un paziente lavoro di scrematura, di riduzione, fino ad ottenere un risultato – almeno agli occhi del suo autore – prossimo alla perfezione¹³. Ravel non ha mai prodotto opere 'in serie'. Le sue composizioni rinviavano spesso alle forme barocche e/o classiche (*suite*, *forma-sonata*, *concerto*), e non assumono l'aspetto della mera speculazione tecnica o intellettuale¹⁴. Ravel tende a comporre in *unicum*, affrontando di volta in volta precise problematiche strutturali, timbriche, linguistiche. Ogni composizione è il frutto di una sfida, di un confronto serrato con i propri limiti ed è destinato a realizzare configurazioni formali che esauriscono il percorso stilistico, segnano un punto di non ritorno. È la logica di un perenne *work in progress* in cui il vero divertimento consiste proprio nel rilanciare la competizione spostando in avanti ogni punto di fuga. Come ha detto Ravel,

se mai portassi a termine un'opera perfetta, smetterei subito di comporre. Ci si contenta di esplorare, e quando ho terminato una composizione, vuol dire che ho 'esplorato' quanto ho potuto: è inutile tentare ancora qualcosa nella medesima direzione. Occorre cercare altre idee¹⁵.

Qual è la scommessa stipulata con le *HN*? Come ovvio, quella del rapporto testo-musica. Nel quale Ravel si era già cimentato, tra gli altri, con *Shéhérazade* (1904) e con le *Cinq Mélodies populaires grecques* (1906). Nel primo caso si tratta di un trittico, su testi di Klingsor, dal fortissimo profilo narrativo e affabulatorio; nel secondo, invece, di un incontro con la melodia 'popolare', ma in cui Ravel evita ogni tentazione troppo scopertamente folklorica e ne rivitalizza – con un'armonia che sorprende per semplicità – colore ed esattezza. Queste due esperienze confluiscono in *HNRA*, proponendo al compositore un nuovo traguardo: non più la resa del verso, ma della prosa. Come confessa l'autore,

già da tempo il linguaggio diretto e chiaro, la poesia intima e profonda dei brani di Jules Renard stimolavano la mia immaginazione. Il testo stesso, poi, m'impondeva una

declamazione legata in modo particolarmente stretto alle inflessioni della parlata francese¹⁶.

Nelle *HN* Ravel si dimostra padrone assoluto proprio della declamazione: la musica lavora non più su un testo rigidamente e prosodicamente costruito, ma si concentra sugli incisi, sul respiro della frase, sulle modalità infinite della pronuncia. La limpida, scarna prosa di Renard invita il compositore a cesellare il ritmo melodico sugli accenti del parlato, come in una sorta di recitar cantando che oscilla continuamente fra i vari livelli dell'emissione. Il dato che colpisce subito è il trattamento della «e» muta francese, vero scoglio per chiunque intenda affrontare la *mélodie*, il rispetto della leggi prosodiche e metriche. Ravel ne limita fortemente l'uso e, anzi, organizza la scrittura in modo da evitare il più possibile di porre in musica questa vocale debole, finale di parola. Andando contro le regole della versificazione francese, il compositore comunica senza mezzi termini un andamento prosastico, affine (anche se non del tutto coincidente) con lo scorrere della lingua comune¹⁷. Certamente Ravel ha tenuto conto di quanto già Debussy aveva realizzato nelle sue *Proses lyriques* (1892-93). Debussy si era concentrato nella resa musicale del *poème en prose* di ascendenza baudelairiana, ricercando una linea di confine tra descrizione del quotidiano e folgorazione di uno slancio lirico. Autore egli stesso dei quattro testi, si era mosso costeggiando gli equilibri e le simmetrie di sapore verlainiano e simbolista, introducendo una flessibilità strutturale che, pur rasentando la prosa *tout court*, ha mantenuto molti accorgimenti della versificazione (rime, assonanze, anfore, epifore ecc.). Interessante il titolo, *Prose liriche*, che possiamo riconoscere anche nelle *HN* raveliane. In entrambi, infatti, si nota il coesistere dialettico di principi opposti, al limite dell'ossimorico. Anche le *HN* sono delle 'prose liriche', nel senso che il carattere di racconto (come svolgimento temporale di eventi) viene cristallizzato in un'oggettività paradigmatica che rinvia alla natura come lato apodittico e necessaria stabilità. Sono 'storie' che non attingono al mito, ma rendono mitica la realtà, ricercano conferma nel versante tipologico dei 'caratteri' (come in Teofrasto), nei quali particolare e universale, soggettivo e oggettivo finiscono per coincidere. A differenza di Debussy, però, la mèta raveliana di queste prose si spinge oltre la raffigurazione del quotidiano. Innanzitutto perché la scelta della prosa non implica, come viene rimproverato a Debussy, un allentamento dei vincoli formali: le strutture sono solide, precise e sempre perfettamente riconoscibili¹⁸. Ravel, inoltre, rimane affascinato dalla sottile, spietata ironia di Renard e ne ricerca un'adeguata modalità musicale di comunicazione. Come è stato giustamente scritto,

ces longs textes en vers libres, bourrés de notations pittoresques, sont volontairement dépourvus de poéticité, et se contentent d'exposer crûment des faits, sans aucune distanciation. Tout leur humour reside dans une lecture au second degre, évidente mais non indiquée par la musique qui reste, elle, d'un serieux et d'une objectivité imperturbables. [...] Le role de la musique, en cette affaire, n'est pas d'amplifier le mot à travers des effets grandioses ou exagérés, mais tout simplement de la prendre au serieux, à la façon du pince-sans-rire¹⁹.

Deve essere la musica nel suo complesso a riuscire a dire la comicità implicita di certe descrizioni. In questo senso il Ravel delle *HN* non è un autore ‘comico’, ma un compositore che trasmette la comicità intrinseca di una particolare condizione, di un carattere umano nella trasposizione del mondo animale e ‘fiabesco’. Dunque, si tratterà – per gli interpreti – di mantenersi dentro la misura, di non strafare, di non esagerare. E, tuttavia, tale arte della dissimulazione e del raffinato distacco non deve ‘impoverire’ l’espressione. Da questo punto di vista non sono del tutto d’accordo con quanto sostenuto da Bernac, secondo il quale la molla dell’interesse raveliano per Renard consisterebbe nelle ‘tracce di poesia’ riscontrabili nei suoi testi. Non perché – a loro modo – non siano ‘poetici’, ma per il fatto che non è da collocare qui il centro stilistico delle composizioni²⁰. Certamente si tratta di un umorismo che non preme sul pedale dell’acceleratore e che non ha bisogno di una gestualità e di una vocalità ‘plateali’. Ma il testo di Renard è carico di tutto un mondo di immagini che, sottoposte al microscopio implacabile dell’intelligenza, sprigionano una serie di rifrazioni crudeli, di dure verità dietro l’apparenza favolistica. La distanza che anche Ravel mette in queste allegorie di secondo grado non è altro che una visione più lucida, una straordinaria possibilità di controllare gli eventi, trafiggendoli al laser dell’ironia e della demistificazione. Nessun ‘animale’ si salva dalle valutazioni sarcastiche di Renard-Pel di Carota, occorre non dimenticarlo; Ravel assume la liberazione dell’ironia a compito primario – e, tuttavia, non invasivo – della composizione.

Da qui la costruzione di una vocalità specifica, meticolosamente individuata. Come è stato notato, è possibile riconoscere tre modalità principali della scrittura vocale: un grado zero (declamato); una resa del comico (con qualche iperbole amplificatoria); un momento lirico²¹. *Le Cygne* presenta queste tre tipologie in maniera esemplare, ricollegabili a passaggi analoghi delle altre prose. Si veda, per esempio, il modo in cui Ravel rende la sorpresa dell’animale nello svanire delle nuvole («Il n’a rien. / Il regarde; les nuages affarouchés ont disparu»).

Tutta la frase è contenuta nell’ambito dell’ottava, tra re_3 e re_4 . Il salto ascendente di 5° (*sol - re*) sembra raffigurare il movimento del cigno, un destarsi dell’attenzione;²² la discesa di 4° (*sol - re*) indica, invece, il disappunto dell’animale, privato della propria preda immateriale e leggera. Il modulo è assai vicino a quello utilizzato in *HNRA1*, dove segnala l’attesa della fidanzata da parte del pavone e il suo mancato arrivo («Elle ne peut tarder»; «La fiancée n’arrive pas»), (*Le Paon*, batt. 13 e 26).

Su questo salto discendente di 4° dovrò ritornare. Per il momento mi limito a suggerire che il gesto dello sguardo e la sua delusione derivano dallo stesso materiale, sono l’uno il rovescio dell’altro e appartengono entrambi al cigno stesso. In *HNRA2* l’inciso *fa-sol-re* è associato al silenzio assoluto della campagna e, comunque, si trova anche qui in relazione a un’assenza, all’idea di una mancanza²³. Nella forma *la bem (la) - si bem - fa* descrive il termine di un’attività (il grillo che rastrella i viali di sabbia per chiudersi nella sua ‘casetta’), e un meritato riposo²⁴ (*Le Grillon*, batt. 20–21, 33, 39).

Sotto il profilo armonico, inoltre, la frase di *HNRA3* (batt.15–17) si muove su una settima di II specie e replica, dunque, un semitono sotto, la linea me-

lodica precedente («Puis, tel un bras de femme sort d'une manche, il le retire», sulle note *fa - la bem - do - mi bem*). Ciò suggerisce un'idea di lenta, sinuosa ripetitività dei gesti dell'animale, la cui eleganza è rafforzata dalla comparazione con il braccio di una donna.

E per dimostrare quanto di 'autobiografico' sia presente in questo Ravel, occorre fare riferimento alle impressioni riportate dagli amici nel corso di varie esecuzioni. Essi vi riconobbero il modo di parlare dell'autore stesso, con il tono abbassato, con un'*allure* media, equidistante, apparentemente neutra. E, soprattutto, vi individuarono un vezzo della conversazione raveliana, ovvero il cadere della voce alla fine della frase, definito dal Vuillermoz il suo «point d'ironie»²⁵.

4. *Analisi*

In effetti, l'estrema raffinatezza con la quale Ravel costruisce la propria *ambiance* risulta decisiva. L'indicazione dinamica «*Lent*» è seguita, sull'*incipit* vocale, da un «*doux et calme*». Il *pp* del pianoforte deve essere «*très doux et enveloppé de pédales*», creando una mescolanza specifica, un preciso effetto timbrico. Il carattere di *nuance* è ottenuto anche con la sovrapposizione di una ritmica opposta tra le due mani: in tempo 4/4, la sinistra scandisce gli ottavi, di cui il primo è un accordo arpeggiato che diluisce l'impatto armonico; la destra assume una forma di settimane in sedicesimi, un motivo circolare, legato, che si sposta per morbidi gradi congiunti. La tonalità è quella indicata dall'armatura di chiave, Si maggiore, con il *sol #* nota aggiunta, e in I rivolto in modo da renderne l'effetto più 'leggero' e meno invasivo. L'unione delle due mani ne configura un accordo di nona. Nella prima battuta la parte pianistica non svolge, dunque, un vero e proprio ruolo tematico, ma piuttosto predispose il tappeto sonoro su cui accogliere la linea vocale. Quest'ultima si muove nell'ambito di una 6°, spesso per grado congiunto e con gli intervalli che non superano l'ambito di 4° (ascendente e discendente). A differenza di quanto avviene in *HNRA2* e *HNRA4*, qui il profilo melodico è da subito molto presente, assume un aspetto «effusivo», nobile: «È un tipo di melodia classica» che procede secondo il principio del *gap-full-motion*, saturando ogni piccola escursione intervallare. Si potrebbe definire questo motivo il tema del cigno, nella raffigurazione del suo impercettibile scivolare sulla superficie equorea²⁶. La parte acuta delle settimane raddoppia la linea del canto. Ma gli inserimenti del *mi #* (sia alla voce che al piano) sembrano voler indicare una certa 'attrazione' verso il Re diesis minore (il *re #* – per altro – svolge nelle prime quattro battute anche una funzione di pedale). Si delinea, quindi, una sorta di scala esatonale: *re # - mi # - fa # - sol # - la # - si*. Dalla batt. 5 fino alla 7, invece, qualcosa si muove alla mano sinistra del pianoforte, evidenziato anche da una forcilla di crescendo. Il tempo è un 5/4; dopo il bicordo iniziale (*sol # - re #*) segue un motivo che si ripete due volte: adesso sono le due mani che si raddoppiano, con la destra che negli ottavi in levare non giunge mai in perfetta sintonia con la sinistra. Questo motivo non è altro che il tema del cigno, ma esposto a gradi congiunti e in ottave. Ciò suggerisce un leggero incresparsi delle acque, reso ancor più ica-

stico dalle forcelle della dinamica che segnano letteralmente il nascere, lo svilupparsi e lo svanire delle nuvole riflesse in quello specchio mobile. Esprime, inoltre, anche una vicinanza semantica fra il cigno e le nuvole, una sorta di reciproca appartenenza attraverso il *medium* comune della bianchezza, una *sympateia* analogica. Alla batt. 7, sul «Retenu», la iterazione delle note *la # - sol #* sembra circoscrivere un momento di *empasse*, uno spegnersi dei micromovimenti. Il frequente variare delle misure (4/4, 5/4, 3/4, 2/4 ecc.) è dato dal bisogno di assecondare la scansione prosastica del testo, ma, nelle battute in questione, può significare anche uno stringersi della temporalità sotto la spinta del desiderio. La descrizione delle nuvole, infatti, si distende in un comodo 5/4; i movimenti del cigno prediligono, come vedremo subito, scansioni più strette (3/4, 2/4).

Dalla batt. 8 la ripresa del movimento iniziale vede il canto toccare le note della triade di Re diesis minore, mentre la parte acuta della mano destra assume un carattere davvero tematico e accoglie una scrittura *ad hoc*. Essa si stabilizza su un motivo pentafonico, compreso tra il *la #₄* e il *do #₄*. In realtà non è altro che la trasposizione, un semitono sotto, del motivo esatonale del cigno (*si - la # - sol # - fa # - mi # - re #*): *la # - sol # - fa # - re # - do #*. La mano sinistra indica, invece, il Fa diesis come dominante di Si, e lo correla di settima e di nona (*mi* e *sol #*). E mentre in batt. 7 l'oscillazione riguarda la zona iniziale e acuta del motivo pentafonico, adesso Ravel si occupa della parte più bassa (*do #* e *re #*). Il *crescendo* alla batt. 10, inoltre, serve a preparare l'effetto della battuta successiva. Il cigno, desideroso di prendere un frammento delle nuvole fioccosse, omologhe del proprio candido piumaggio, le punta con il becco e poi lo inabissa. Il gesto è reso alla perfezione: «et il plonge» è accompagnato dall'indicazione «très doux» e il salto d'ottava (*re #₄ - re #₃*) è legato, perché la voce deve eseguirlo con un portamento («portez»), nella simulazione visivo/acustica dell'immagine. Il *pp* improvviso dopo il *crescendo* esprime con chiarezza il senso dell'immersione, come un risucchio del suono che scende e poi risale, con regolarità e misura (batt. 11)²⁷. La dominante della batt. 8 risolve finalmente in Si maggiore (con il *sol #* che appoggia il *fa #*); il tempo passa a 3/4 e per la prima volta compaiono i trentaduesimi alla destra, che si infittiscono in una nonina sull'ultimo quarto. Le funzioni armoniche delle batt. 10-11 si muovono con una certa libertà dentro le regole tradizionali. Il I grado di Si maggiore è seguito da un IV alterato con il VI abbassato, ma scritto con una grafia enarmonica: *mi # - fa ## - si - do ##*, invece di *mi # - sol - si - re*. Il terzo quarto si configura come una dominante, ma con il *do ##* e il *mi #* che appoggiano le risoluzioni di tonica (*re # - fa #*). La mano sinistra scioglie il bicordo di quinta in successione (*si - fa#*) e mantiene la dominante in tutta la battuta.

Alla batt. 13 sono ancora le quinte al basso a marcare una linea di passaggio. Cambia l'armatura di chiave e ci troviamo nell'ambito della undicesima di dominante in Mi bemolle maggiore. Il *sol* che compare nel canto può essere letto come un'appoggiatura indiretta e debole del *la bem.* («d'une»). Il pianoforte si dispone in una serie di accordi arpeggiati fino a coprire complessivamente lo spazio di tre ottave. Come abbiamo visto, è questo il modo in cui Ravel raffigura il sollevarsi del collo del cigno, paragonato al braccio femminile che esce dalla manica. Tale gesto raggiunge un nuovo stato di immobilità e svanisce nella rarefazione della tessitura acuta («en se perdant»). Gli accordi spez-

zati comunicano l'impressione di cerchi concentrici che nascono e si estinguono, in imitazione di un'onda sonora. La delusione dell'animale che non è riuscito nel suo intento provoca un rallentamento del tempo (*Modéré*, in 4/4) e un isolamento della voce, sostenuta appena dagli accordi in staccato del pianoforte. Si tratta di settime e di triadi sul VII grado e sul III (in Mi bem., in Do magg.) all'interno di una piccola progressione a due accordi. L'ultimo accordo è ancora una settima sul VII di Do (con l'omissione della terza), anche se, prendendo in considerazione le ultime due note del canto (*sol - re*), possiamo ricondurlo a una nona di dominante.

La pausa con corona di batt. 18 delinea la fine di questa prima sezione. Ha quindi inizio la sezione centrale, caratterizzata da un forte rallentamento del tempo («*Plus lent qu'au début*») e dall'assenza di alterazioni in chiave²⁸. Le prime due battute (19-20) si ripetono identiche al pianoforte: il *mi* è il pedale al basso su cui si muovono morbide discese cromatiche di triadi maggiori e minori, e con un leggero risalto delle linea superiore. Anche in questo caso, comunque, Ravel dimostra un'arte squisita della transizione formale. La batt. 20, infatti, inizia una progressione per caduta delle quinte (*mi - la; re - sol*), con la simmetria pressoché perfetta alla mano destra, mentre canto e mano sinistra apportano piccole modifiche, sia armoniche sia di contorno melodico²⁹. Si possono notare soprattutto due cose. Da un lato, una linea vocale che cerca di insinuarsi nel cromatismo del pianoforte e che procede per piccoli intervalli (spesso per grado congiunto), ma con una chiara predilezione per le quarte, ascendenti o discendenti; assume un andamento 'oscillante' per mimesi dei piccoli moti acquatici («*où meurent les ondulations de l'eau*»). Dall'altro, un certo risalto affidato alla mano destra nelle batt. 21 e 23, per la presenza di settime diminuite e per un frammento tematico sulla linea acuta (batt. 21, *mi - fa # - mi - mi bem.*, e batt. 23, *re - mi - do # - si*). Nel caso delle quarte si può osservare che tale intervallo discende dall'*incipit* vocale ed è cifra caratteristica del cigno e del suo desiderio di catturare le nuvole; ma anche il secondo dato può essere ricondotto all'inciso di 4°. Già la linea superiore del pianoforte nelle batt. 19-20 copre, con il cromatismo, uno spazio compreso fra il *mi* e il *si*; esso compare – come abbiamo visto – in una forma contratta in batt. 21 e, poi, con l'inversione delle prime due note in batt. 23. Con tutti questi procedimenti Ravel intende esprimere lo stupore del cigno, rimasto confuso per un momento senza aver imprigionato un solo frammento di nuvola. Ma le nubi, invece, iniziano lentamente a riformarsi e la distesa acquatica ricomincia a fremere di sottilissimi riflessi candidi. La transizione, in effetti, è preparata dalla batt. 23, replicata un'ottava più in basso nella successiva, proprio perché contiene elementi eterogenei: il motivo del 'tetracordo', e una disposizione di arpeggi incompleti, derivati, con probabilità, dalle misure 13-14. Ecco che diviene decisiva la batt. 25, una sorta di sintesi del cammino percorso in questa sezione centrale della *mélodie*. Il disegno esterno della mano destra si immobilizza sulle ultime note del tetracordo (*do # - si*); la mano sinistra replica su ogni tempo della misura un bicordo di 3^a (*do ## - mi #*), cui si sovrappone un tetracordo (*mi # - fa ## - sol # - la #*). Quest'ultimo è del tutto affine a quello utilizzato in batt. 7, con la differenza che in quel caso la disposizione discendente indicava il disperdersi delle nuvole nell'acqua, mentre qui la linea ascendente indica il loro riformarsi, il loro risalire alla superficie, cui pare

alludere – per altro – anche la forcilla di *crescendo*³⁰. Il tempo in 3/2 implica, in effetti, una accelerazione del *tactus*, in quanto si tratta di ricondurre l'*allure* del brano a quella d'esordio («*Reprenez le 1^{er} Mouv^{ts}*»). Sotto il profilo armonico, potrebbe trattarsi di una nona di dominante in Re diesis minore, con il *do #* che appoggia il *si* e con il *fa ##* nota di passaggio. Ravel crea una sorta di attesa di questa tonalità e ci invita a considerare il *re #* alla sinistra non solo come un effetto di pedale (identico all'*incipit*), ma anche come un possibile approdo armonico.

È chiaro in batt. 26 l'effetto di ripresa. Torna, infatti, per tre battute, il tema del cigno. La ripresa è già nel testo, con un preciso recupero di immagini. Cambiano le metafore: all'inizio abbiamo «un *trâineau blanc*» [una candida slitta], e il cigno che «*glisse*» [scivola] sull'acqua, resa biancastra per i riflessi delle nuvole e, dunque, assimilabile a un tappeto di neve³¹. Adesso il cigno è paragonato a un «*léger coussin de plumes*» [leggero cuscino di piume], e il suo movimento viene assimilato a quello di un'imbarcazione («*le cygne rame et s'approche...*»). La linea vocale, del resto, è simile a quella incipitaria, ma non identica. Si muove adesso su un'ottava (*re #*₄ – *re #*₃) e diluisce il salto di 4° in una disposizione ancora più morbida, stimolata dall'avverbio «*Doucement*».

Alla batt. 29 ricompare il tema delle nuvole, trasposto un tono e mezzo sotto. Si noti la ricomparsa del tetracordo discendente nella forma *la – sol # – fa # – mi #*. La voce, però, non interviene durante questo tema (come in batt. 5), ma tace e si prepara alla grande frase che segue. Si tratta del vertice lirico della composizione ed è molto importante ai fini di una corretta interpretazione. Il pianoforte si ripete identico nelle batt. 31–32 secondo questo schema: settima di III specie sul *la #* (VII grado di Si maggiore), risoluzione in Re diesis maggiore, con il *mi #* che appoggia il *fa ##*. In evidenza è posta la parte acuta (mano destra), su un modulo ritmico che discende dalla pentafonia di batt. 8 e da tutta la sezione (B) (batt. 19–25). Ciò indica un esplicito riferimento al tema delle nuvole e all'intreccio di desiderio e delusione che accompagnano il comportamento del cigno. La voce è messa in risalto, rispetto al *ppp* e al *p* del pianoforte, da un *mf* «*très expressif*» e da un *crescendo* dilatato dal rallentarsi del tempo³². Il passo è troppo intenso per lasciarlo passare inosservato. Il canto parte da una 5° diminuita (*sol ## – re #*, «*Il s'épuise*») e presenta il consueto intervallo di 4° («*à pecher de vains re-*»), ora discendente ora ascendente, in imitazione dei riflessi acquatici. L'intervallo ascendente di 4° marca anche il *climax* del pezzo, «*et peut-être qu'il mourra*» (*sol # – do #*). La linea del canto, quindi, si dispone in un cromatismo languido e sospeso che è l'immagine stessa dello svanire della realtà nel labirinto dell'illusione. Ha inizio adesso la batt. 33, un «*Très lent*», gravato da un ulteriore «*Ralentissez*», sulle parole «*avant d'attraper un seul morceau de nuage*». Pianoforte e voce si avvicinano sotto il profilo melodico, con il piano che disegna di nuovo un tetracordo su due ottave discendenti (*la # – sol # – fa # – re#*) e la voce che, di fatto, lo raddoppia. Non è un tetracordo casuale (nulla lo è in Ravel), perché è formato dagli stessi suoni che raffigurano il cigno, le nuvole, il desiderio (vedi batt. 1–5, 8), ma che con questa nuova armonizzazione acquistano un sapore diverso, ancora più evanescente e impalpabile. Si noti, inoltre, come le ultime parole della frase siano affidate alle stesse note che, alle batt. 8–9, descrivevano il desiderio del cigno. L'armonia delle batt. 31–32 circoscrive un dualismo caratteristico della musica del Novecento. Prendendo atto che i primi due

quarti, infatti, si muovono dentro una settima di III specie, possiamo leggere l'accordo individuato o come il VII del modo maggiore (Si) o come II del modo minore (Sol diesis). Il terzo quarto della battuta, invece, è occupato da una nona di dominante di Sol diesis, che, tuttavia, non risolve in batt. 32, dato l'aspetto iterativo di quella misura. È come se il susseguirsi delle battute non prevedesse una vera 'risoluzione', ma preferisse lasciare spazio a un criterio meramente giustappositivo. La volontà di mantenere ambigui e sfumati i contorni armonici è accentuato in batt. 33. Vi convergono le due tendenze viste sopra: (1) il basso evidenzia un moto V-I (*re # - sol #*); (2) la costruzione sul *sol #* di un accordo di nona mette in rilievo – nella concretezza acustica e per la disposizione pianistica – una settima sul *si* (*si - re # - fa # - la*) e crea, a tutti gli effetti – una linea di confine, un sovrapporsi di ambiti armonici. La batt. 34 considera il *sol #* come tonica e vi costruisce un'altra nona di dominante, altera – quindi – il *si* in *si #*, preparando l'arrivo del Do diesis. La voce tace e il pianoforte svanisce in un *ppp* prossimo al silenzio.

Come abbiamo detto, è proprio in queste battute che si gioca lo spessore semantico della composizione. Per capirne il senso dobbiamo fare riferimento a un altro brano delle *HN*, *Le Martin-Pêcheur*, n.75 in Renard e n.4 in Ravel, collocato subito dopo *Le Cygne*. Oltre a somiglianze marcate nel disegno della linea vocale (basti considerare l'*incipit*), è il testo che risulta importante anche per la messa a fuoco di *HNRA3*. La componente ironica è meno marcata rispetto agli altri testi e più sottile il legame con la struttura complessiva. *HNRA2* è un brevissimo appunto in cui la voce narrante (Renard-Pel di Carota) offre un resoconto di un'esperienza accaduta. Mentre stava pescando (si ricordi l'importanza del tema, insieme alla caccia), un martin pescatore si è posato sulla canna, ha sostato e poi è volato via. Il raccontino è ridotto all'essenziale, ma quello che dice è molto profondo. Renard mette sul tavolo della finzione narrativa una sorta di scatola cinese, un sistema di specchi che si rifrangono all'infinito. È in atto uno scambio continuo di funzioni che passano dal narratore agli oggetti, dall'animale alle cose. Si assiste, in pratica, al mescolarsi delle identità, al confondersi delle tipologie, al passaggio dei generi e delle specie. È un uccellino dal nome bizzarro, quasi di persona (Martin) e che esercita la pesca (come il narratore). Si è posato sulla canna scambiandola per un ramo, e il suo peso l'ha leggermente fatta piegare. Ha scambiato anche il narratore per un albero e poi se n'è andato, con la sensazione di passare su un altro ramo. L'uccellino stesso, del resto, sembrava «une grosse fleur bleue au bout d'une longue tige» [un gran fiore azzurro su un lungo gambo], dato il colore caratteristico del suo piumaggio. Nessuno dei 'protagonisti', dunque, mantiene la propria identità. Ma ciò che sembra maggiormente sfuggire è l'accertamento della 'verità' rappresentativa: la voce narrante finge una realtà che è solo immaginaria, sognata, e che probabilmente non ha corrispondenza nei fatti. L'oggettività del gesto, il martin pescatore che si posa sulla canna da pesca, viene attraversata dallo sguardo da cacciatore di immagini del narratore. Questi vi costruisce una storia che diviene il reportage di una rara emozione («mais je rapporte une rare émotion»). Quanto egli dice nel periodo finale, «Et je suis sûre qu'il n'est pas envolé de peur», deve essere letto al contrario: non vi è sicurezza, il martin pescatore è volato via per paura, ma ciò che conta è il tipo di sensazione che il narratore ha percepito dentro di sé. Egli si è illuso di vedere una realtà che può essere interpretata in un al-

tro modo. Ma quale delle due è più vera? Né Renard né Ravel prendono posizione. *Le Cygne*, anzi, è un omaggio al potere dell'illusione. Tutto quello che si è svolto finora non è altro che la rappresentazione di un'immagine in cui il gioco multiplo delle metafore rilancia continuamente il sovrapporsi dei punti di vista. Il cigno coincide con le nuvole, queste con il cigno, per uno scambio osmotico di biancore, di morbida eleganza, di leggerezza; è una slitta sulla neve, una piccola imbarcazione di piume a caccia di nuvole per assimilarne il chiarore. Il testo e la musica, qui Bernac ha ragione, trattano questa *imaginerie* con il massimo della serietà, ma perché nulla più del gioco deve essere preso sul serio.

E, soprattutto, Bernac sembra non considerare a sufficienza la conclusione del brano (batt. 35-39). Ciò che accade adesso è l'improvviso cadere del sipario e la rivelazione di un'altra verità, meno poetica, ma non meno plausibile. Riassumendo: sul piano della grande forma ci troviamo davanti a una struttura 'tradizionale' del tipo A – B – A', indotta anche dalla tipologia testuale. Ora, con una svolta marcata, Renard chiude il pezzo con un effetto a sorpresa: «Mais qu'est-ce que je dis?» [Ma cosa dico mai?]. Caduto il velo dell'illusione, il gesto che lo scrittore ha descritto con perfetta eleganza si rivela un inganno. Il cigno non cerca di catturare le nuvole, ma rovista con il becco il fondo limaccioso per nutrirsi di vermi. L'espressione usata da Renard, inoltre, suona doppiamente ironica: paragona il cigno a un'oca; l'animale sta ingrassando. L'associazione di questi due concetti non può non richiamare il *foie gras*, e svilisce la raffinatezza dell'animale in un piatto tipico della cucina francese. Renard, insomma, termina il 'raccontino' con uno schiaffo al lettore e lo rende davvero «victime de cette illusion» [vittima di questa illusione], confermando il gioco degli specchi, la rete labirintica della sua narrazione. E come se il narratore, questo vivace e intelligente 'cacciatore di immagini', lasciasse l'ultima parola a un Pel di Carota tornato in sé, che ha messo fine alla propria *rêvasserie* per concentrarsi sulla dolente, beffarda materialità di tutte le cose³³.

Ravel segue il dettato narrativo e accentua il contrasto giustapponendo la grande frase lirica delle batt. 30-33 a uno stile di canto che approssima il parlato. L'accordo di dominante in Do diesis di batt. 34 non risolve ed è seguito da una nona di dominante in Do maggiore (con il *mi* che dovrebbe appoggiare la 5°, *re*). Il tempo torna ad accelerarsi, dopo il «*Très lent*» e il «*Ralentissez*» che distendevano l'oasi sognante della melodia. Adesso il ritmo è più serrato e il «*Modéré*» indica una scorrevolezza superiore anche rispetto all'*incipit* («*Lent*»). Oltre a questo, Ravel intona la prima frase di questa 'coda' in un modo davvero prosastico: «Mais qu'est-ce que je dis?» presenta un'accentuazione non accademica, «en trois notes seulement au lieu de cinq»³⁴. La linea di canto procede a salti, in terze minori, quarte e quinte giuste, in imitazione del frenetico cercare il cibo da parte del cigno. Si noti la frase «*Chaque fois qu'il plonge*» (batt. 36-37) e la si confronti con quanto accade alle batt. 10-11: lì il salto d'ottava, accompagnato dalle indicazioni «*très doux*» e «*portez*», era la perfetta resa acustica di un gesto sinuoso ed elegante. Ora il movimento si blocca su una 4° aumentata (*re – sol #*) e nella parte pianistica si legge un inequivocabile: «*très sec et bien rythmé*». Lo schema ritmico di quest'ultima deriva dalla fine della sezione (A) (batt. 15-17), creando un collegamento semantico tra il supposto disappunto del cigno e, adesso, lo smascheramento ironico della

realità. La batt. 37, inoltre, replica la precedente, secondo una consuetudine assai diffusa in questa *mélodie*, fatta di rispecchiamenti, di riflessi e di rinvii allusivi. Armonicamente si tratta di una successione di quattro accordi così concepiti: una nona di dominante in Do, un accordo di passaggio (si noti la linea cromatica *la – sol # – sol beq.*), una settima di VI specie sul I grado (ma in cui il *si*, di fatto, è una forte, enfatica appoggiatura del *do*), una settima di dominante in Sol. La iterazione della battuta porta questo ultimo accordo a non risolvere, poiché l'armonia ritorna alla nona di dominante sul Do, sulla base di un procedimento che potrebbe replicarsi all'infinito. Mentre in batt. 38, invece, Ravel costruisce un accordo che fra canto e piano individua una tonica in primo rivolto di Do minore (del valore di 2/4). Ciò consente di isolare alla mano destra una linea acuta e una più interna, per cui la settima di dominante in Sol perde ancora di più la propria funzione attrattiva e diviene un semplice accordo di passaggio dentro la tonalità di Do minore³⁵. E sulla base di quanto accade negli ultimi tre accordi, il Do minore ha il sapore di un II grado abbassato che si sposta su una nona di dominante in Si maggiore, il quale, poi, si dispone in settima e inserisce il *si* come nota di sostituzione del *la #* e anticipazione della tonica seguente. Non sfugga, comunque, quanto Ravel prescrive agli esecutori: vale per entrambi l'indicazione «*Sans ralentir*», in quanto il gioco dell'ironia non ammette indugi. E, tuttavia, se il pianoforte deve ridurre la sonorità fino al *pp*, la voce passa dal *p* al *mp*, in qualche modo è messa in risalto proprio in corrispondenza delle parole più beffarde e cattive: «*Il engraisse comme une oie*». Il modulo cadenzale della voce sintetizza su queste parole l'essenza di tutto il componimento: l'intervallo ascendente/discendente di 4°, simbolo del cigno, ma come depotenziato ormai di ogni sfumatura lirica.

5. *Un ritorno a Baudelaire*

Ciò che rende *Le Cygne* un testo e una composizione centrali nella produzione di Renard e di Ravel appartiene all'ambito della poetica. Il tema prescelto e il modo in cui viene esposto devono essere considerati alla stregua di un manifesto di poetica, letteraria e musicale. Credo risulti abbastanza evidente la manovra di scarto compiuta da Renard-Pel di Carota rispetto alla tradizione letteraria. Non si tratta di raccontini moralistici da cui ricavare semplici precetti comportamentali ed educativi, almeno non secondo l'opinione comune. La realtà viene passata al contropelo, il rasoio della scrittura recide, senza pietà, ogni sentimentalismo e svela sarcasticamente la brutale materialità dell'essere e dell'esistere. Questo atteggiamento incuriosisce Ravel e lo appassiona alla resa musicale di un testo che, di per sé, tende a sfuggire la liricità e richiede una nuova tipologia espressiva. E in Ravel, inoltre, ha uno spazio notevole anche la volontà di offrire un ritratto del cigno in una forma meno stereotipata, fuori dalla lacrimevole convenzionalità romantica. L'*imprinting* di compostezza e di equilibrio ereditati dal suo maestro, Fauré, sono sempre ben evidenti e lo preservano da cadute di stile, da effetti troppo scoperti. Appare lontano, insomma, il mondo di Cajkovskij e del suo *Lago dei cigni* (1877): unico punto di contatto è da ravvisare nella natura metamorfica dell'animale, dietro cui si cela – a causa di un sortilegio – la principessa Odette. Come abbiamo visto, in Renard-Ravel la trasformazione non è effettiva, ma dipende dal mutamento del

punto di vista e questo basterebbe a dimostrare il carattere moderno e già novecentesco della composizione. E altrettanto lontano appare l'esempio di Saint-Saëns, la celeberrima *Morte del cigno*, derivata dal *Carnaval des animaux* (1886), ma che in forma autonoma fu rappresentato a Pietroburgo nel 1905 e nel 1907, con la coreografia di Fokine. Oltre alla ovvia diversità stilistica, il dato che occorre sottolineare è l'assenza di ogni elemento ironico, che non incrina mai la distesa cantabilità dell'assolo e che mantiene il pezzo sul filo del patetismo e dell'elegia.

Ostacoli evitati da Renard e da Ravel. E la ragione di questo risultato credo che dipenda da considerazioni di tipo essenzialmente letterario. Uno dei testi più famosi e più letti, sin dalla sua prima pubblicazione, è sicuramente *Le Cygne*, tratto dai *Fiori del male* baudelairiani³⁶. È una poesia suddivisa in due parti, la prima di sette quartine e la seconda di sei e può essere considerata uno dei manifesti dell'allegorismo moderno. Non solo perché Baudelaire fa esplicito riferimento a questa particolare tipologia conoscitiva («tout pour moi devient allégorie»), ma in quanto il testo stesso è scritto *dentro* la dimensione allegorica, è un'allegoria di se stesso. Il contenuto parte da alcune osservazioni su Andromaca, tratte dalla fonte virgiliana e ovidiana; sposta, quindi, l'attenzione sul cigno; ritorna, infine, sul tema iniziale e lo allarga in una prospettiva cosmica e collettiva. Il cigno si mostra in un aspetto di inquietudine e di umiliazione:

[...] évadé de sa cage,
et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
sur le sol raboteux traînait son blanc plumage³⁷.

Il cigno diviene l'emblema di una condizione di scacco e di perdita: il poeta lo vede trascinarsi, goffo e impacciato, per le vie di Parigi, in cerca dell'acqua, desideroso di ritornare al suo lago. Alza il collo al cielo e quel gesto assomiglia a una preghiera di risentimento verso un Dio che lo ha privato del suo luogo naturale. L'animale, simbolo dell'eleganza, appare adesso «ridicule et sublime, / et rongé d'un désir sans trêve» [ridicolo e sublime, / corrosivo da un desiderio che non ha tregua!] e ciò lo avvicina agli esiliati di tutti i tempi, a partire dalla solitudine di Andromaca fino alla disperata rassegnazione degli sconfitti, «aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!» [ai prigionieri, ai vinti!... a quanti altri ancora!]. L'animale rappresenta perfettamente il moderno perché in lui coincidono proprio questi due elementi, il sublime (ereditato dal sistema culturale della tradizione) e il ridicolo (la sua attuale trasformazione). Raffigura, per di più, la condizione paradossale dell'artista nella modernità, dolorosamente equidistante fra le dimensioni del privilegio e della sconfitta, fra la padronanza di un codice linguistico che lo avvicina – forse – all'essenza delle cose e, nello stesso tempo, lo allontana da ogni immediatezza comunicativa. Per questo il poeta, come il cigno, si sente esiliato e diverso³⁸. Baudelaire appare *l'alter ego* di Victor Hugo, cui il testo è dedicato proprio per rimarcare il disagio dell'esilio e per ribadire la condivisione³⁹. La città cambia, sostituisce ai vecchi nuovi palazzi, sventra quartieri, allarga le strade, accumula rovine; resta immutabile, tuttavia, la malinconia dello sconfitto, che proprio dalla sua separatezza ridicola e sublime riesce a leggere il cambiamento, a collocare ogni frammento perduto nell'attualità del ricordo, ma solo per partecipare della solidarietà degli esclusi e dei dimenticati.

La visione del cigno, perturbante apparizione nel cuore di Parigi, corrisponde all'esperienza dello *choc*, di quello che non è possibile spiegare se non ricorrendo alla prospettiva allegorica. Lo ha scritto Benjamin in *Angelus Novus*:

Ciò che è colpito dall'intenzione allegorica rimane avulso dai nessi della vita: distrutto e conservato nello stesso tempo. L'allegoria immobilizza i sogni. E dà l'immagine dell'inquietudine irrigidita⁴⁰.

Renard e Ravel partono da qui, da questa consapevolezza. Uniscono alla narrazione di secondo grado il sarcasmo disincantato di una 'verità' che obbliga alla riconsiderazione retrospettiva di quanto già raccontato e descritto. Illudono il lettore e l'ascoltatore, confermando, all'inizio, un orizzonte d'attesa tradizionale, lirico, cantabile. Ma ciò rende ancor più bruciante, nel finale, il sapore acre dello sberleffo, la funzione desublimante del ridicolo e offrono, di quella stessa realtà, una lettura allegorica, finalmente 'essenziale'.

NOTE

¹ Da adesso in poi si indicheranno con *HNRE* le edizioni delle *Histoires naturelles* di Renard e con *HNRA* quelle di Ravel. La numerazione si riferisce alle composizioni raveliane: *HNRA1 = Le Paon*; *HNRA2 = Le Grillon*; *HNRA3 = Le Cygne*; *HNRA4 = Le Martin-Pêcheur*, *HNRA5 = La Pintade*. *PDC* sta per *Poil de carotte*.

² Nel presente scritto si utilizza la traduzione di Renata Debenedetti in J. Renard, *Pel di carota. Storie naturali*, Milano, Garzanti, 1987, p. 170. Per le composizioni di Ravel si fa riferimento a M. Ravel, *Songs 1896-1914*, a cura di Arbie Orenstein, New York, Dover, 1990.

³ Cfr. E. de Boisgrollier, curatrice di J. Renard, *Poil de Carotte*, Parigi, Larousse, 1999, p. 217 a proposito del protagonista: «Sa philosophie de la vie se fait petit à petit, en réaction aux gestes inconsidérés des adultes. L'utilisation du point de vue est donc extrêmement vivante chez Jules Renard: il s'agit de nous faire comprendre un être, et de nous faire comprandre que l'enfant est un homme en puissance, un être à part entière, en qui tout événement a une résonance particulièrement forte».

⁴ Per un esempio di questa tecnica fulminea e rivelatrice di contraddizioni si veda *PDC*, frammento VI dell'«L'album di Pel di carota», pp. 148-49: «LA SIGNORA LEPIC, Pel di carota, rispondi quando ti parlano. PEL DI CAROTA, Sì, gnam, gnam. LA SIGNORA LEPIC, Mi pare di averti già detto che i bambini non devono mai parlare con la bocca piena».

⁵ Cfr. *PDC*, pp. 145-46: «IL SIGNOR LEPIC, Oh piccolo essere umano dalla testa quadra, ragioni proprio con i piedi! Vedi chiaro in fondo ai cuori? Puoi già capire tutto? PEL DI CAROTA, Le cose che mi riguardano, sì, papà; almeno, cerco. IL SIGNOR LEPIC, Allora, mio caro Pel di carota, rinuncia a essere felice. Ti avverto che non sarai mai più felice di adesso, mai, mai. [...] PEL DI CAROTA, Oggi chiedo giustizia per me. Quale destino non sarebbe preferibile al mio? Ho una madre. Questa madre non mi vuole bene e io non le voglio bene».

⁶ *PDC*, p. 140: «È la fine del mondo a rovescio», dice la signora Lepic sconvolta, «io non me ne impiccio più. Mi ritiro, che altri prenda la parola e pensi a domare la bestia feroce. Lascio padre e figlio uno di fronte all'altro, che se la sbrogliano».

⁷ La somiglianza del gesto non nasconde, come è ovvio, una differenza di prospettiva (in qualche modo, opposta). Nel *Père Goriot* di Balzac (1834), Rastignac lancia una sfida alla società parigina in nome della propria affermazione sociale ed economica; in *Pel di Carota* si tratta, piuttosto, di una ribellione percepita come distanza, come volontà di allontanamento da un mondo che lo ha fatto soffrire e in cui non può, e non vuole più, riconoscersi.

⁸ *Pel di Carota* sembra instaurare rapporti autentici solo con coloro che appartengono al suo stesso mondo di emarginazione e di rifiuto: il contadino Pajol, oppure il padrino, «vecchio burbero, solitario»

Ravel
III. Le Cygne

à Madame ALFRED EDWARDS, née GODERSKA

Lent *pp doux et calme*
Il glis - se sur le bas - sin,

Lent *pp très doux et enveloppé de pédales*

Cédez imperceptiblement
comme un trai - neau blanc, de nu - age en nu -
Cédez imperceptiblement

au Mouvt *p*
- age Car il n'a fait que des nu -
au Mouvt *ppp*

(p. 95), ma che dimostra un vero affetto per il bambino, gli insegna alcune tecniche di pesca, gli dà da mangiare, gli fa bere del vino. Sono sostituiti della figura paterna e le uniche persone in grado di rendere davvero felice Pel di Carota. Si vedano gli episodi «Le pecore», «Il padrino», «La fontana», «Le prugne».

⁹ Cfr. *PDC*, pp. 89-91. Si veda anche il brano immediatamente precedente, «La piccola stalla», pp. 87-88.

¹⁰ J. Renard, *Journal*, Parigi, Gallimard, 1960 (annotazione del 18 febbraio 1890). Puntuale e calante il commento di Lanfranco Binni: «nella sua totalità, Pel di Carota non ha età, non è più neppure un bambino, è piuttosto una condizione della concreta solitudine umana che non si esprime in lamenti e recriminazioni, ma si limita a prendere atto, crudamente, delle regole del gioco e del profondo silenzio in cui sono immerse» (L. Binni, *Introduzione a J. Renard, Pel di Carota. Storie naturali*, Milano, Garzanti, 1987, p. xvi). Per quello che riguarda la produzione raveliana, non si può non pensare a *L'enfant et les sortilèges* (1925), su testo di Colette, un percorso iniziatico e di espiazione in cui un bambino 'cattivo' subisce la ribellione degli oggetti per poi essere ricondotto all'affetto materno.

¹¹ Binni, *Introduzione cit.*, p. xviii.

¹² Occorre di nuovo rinviare ai due già citati episodi, «La piccola stalla» e «Il gatto» (*PDC*, pp. 87-91). Cfr. quest'ultimo, p. 90: «Pel di Carota non è un novellino; ha ucciso uccelli selvatici, animali do-

Ravel — Le Cygne

6 *ppp* *Retenu*
 -ages floconneux qu'il voit naitre, bouger, et se per-dre dans l'eau.

8 *pp*
 au Mouvt' O'est l'un d'eux qu'il dé - si - re.

10 *très doux portus*
 Il lo vi - se du bec, et il plonge tout à coup son col vé - tu de

12 *pp subito*
 nei - ge Puis, tel un bras de femme sort d'une

mestici, un cane, per il proprio piacere o per conto d'altri. Sa come si fa e sa che se l'animale ha vita tenace bisogna sbrigarsi, eccitarsi, inferocirsi, rischiare, all'occorrenza, una lotta corpo a corpo. Altrimenti ci si fa prendere da rigurgiti di falsa pietà. Si diventa vigliacchi. Si perde tempo e non la si finisce più».

¹³ Cfr. J. Bruyr, *Un'intervista con... Maurice Ravel*, 16 ottobre 1931, in M. Ravel, *Scritti e interviste*, a cura di A. Orenstein, Torino, EDT, 1995, p. 155: «Ma tutto il piacere dell'esistenza consiste nell'incalzare la perfezione sempre un poco più da vicino, nel rendere un po' meglio il fremito segreto della vita».

¹⁴ Prendendo ad esempio l'opera pianistica, si nota l'assenza delle forme romantiche (preludi, notturni, improvvisi, studi), presenti – invece – in Fauré e in Debussy (sia pure in una realizzazione trasfigurata).

¹⁵ O. Downes, *Maurice Ravel, l'uomo e il musicista*, in Ravel, *Scritti e interviste* cit., p. 120. Sulla datazione di questo articolo Orenstein riporta, erroneamente, due date: 20 luglio e 7 agosto 1927.

¹⁶ Roland-Manuel, *Uno schizzo autobiografico di Maurice Ravel*, dic. 1938, in Ravel, *Scritti e interviste* cit., p. 5.

¹⁷ Cfr. P. Bernac, *Maurice Ravel*, in Id, *The Interpretation of French Song*, Norton & Company, New York-Londra 1978 [ed. or. 1970], p. 250: «This declamation is quite unique in French vocal literatu-

Ravel — Le Cygne

Ravel — Le Cygne

Modéré *p*

manche, il le re-tire. Il n'a rien.

Modéré

Modéré

Il regarde: les nu-ages ef-fa-rouchés ont dis-pa-ru.

Plus lent qu'au début

Plus lent qu'au début

Il ne reste qu'un instant de sa bu-sé, car les nu-a-ges tardent peu à reve-

Plus lent qu'au début

-nir, et, là-bas, où meurent les on-du-lations de l'eau,

re. It involves daring elisions of the final weak syllables [...] which must be observed». Cfr. Anche M.B. Beltrando-Patier, *Maurice Ravel*, in *Guide de la mélodie et du lied*, a cura di B.François-Sappey e G.Cantagrel, Parigi, Fayard, 1994, p. 523: «ce recueil de mélodies sur des textes de Jules Renard engendra chez le compositeur une véritable réforme prosodique, sa «bataille d'Hernani», riportando l'espressione di E.Vuillermoz (1939).

¹⁸ Cfr. M. Ravel, Intervista rilasciata al «The Morning Post», 10 luglio 1922, ora in Ravel, *Scritti e interviste* cit., p. 96, in cui il compositore sostiene che Debussy «ha mostrato una *négligence de la forme*», «una carenza di capacità architettonica».

¹⁹ Beltrando-Patier, *Maurice Ravel* cit., p. 528.

²⁰ Cfr. Bernac, *Maurice Ravel* cit., p. 250: «These descriptive texts – the literary and the musical – are often humorous and ironical; but these expressions should never be overemphasized. I cannot stress this point enough. Nothing can be more contrary to Ravel's idea [...], and certainly contrary to the idea of Jules Renard, than to exaggerate the dry humour of these melodies, to imply a “tongue in the cheek” attitude. It is always, I insist, their “profound and latent poetry” that must come to the fore».

Ravel — Le Cygne

en voLci un qui se reforme.

Reprenez le 1^{er} Mouvt Dou - ce - ment,

sur son lé - ger cous - sin de plumes, le cy - gne rame et s'ap -

-proche... Il s'écou -

très expressif

²¹ Cfr. M. Benzi, *Histoires naturelles, Trois Poèmes de Mallarmé, Chansons Madécasses: tracce di un'esperienza modernista*, in *Poesia e musica nella Francia di fine Ottocento*, Milano, Unicopli, 1991, pp. 338-54.

²² In *HNRA2* è il salto asc. di 4° a esprimere la predisposizione all'ascolto: *sol # - do #* (batt. 47-8).

²³ In effetti, in *HNRA2* l'idea del silenzio è comunicata anche attraverso un'opportuna scelta delle dinamiche (da *ppp* a *pppp*), dal silenzio della battuta 60, dalla pausa di ottavo con corona, dall'enunciazione dell'inciso vocale sul silenzio del pianoforte.

²⁴ In batt. 39, che chiude la sezione, il disegno vocale si apre alla 5°: *fa - sol - fa - la - re*, "Il se repose encore un peu". Tra le batt. 44-45 è ancora la discesa di 4° a raffigurare il chiudersi della porta: *do # - la# - sol#* («serrure delicate»). Anche la discesa del grillo nelle profondità della terra è reso con queste note: *do - si bem - fa* (batt. 56-7).

²⁵ Cfr. E. Vuillermoz, *L'Oeuvre de Maurice Ravel*, in Id., *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Parigi, Edition du Tambourinaire, 1939: «Les amis de Ravel y retrouvaient [...], avec une curiosité amusée, les intonations quotidiennes de l'auteur, reproduites avec une fidélité surprenante [...]. Il parlait d'une voix un peu sorde, douce et précautionneuse, aussi éloignée de la précipitation que de la lenteur. Mais il avait une façon particulière de laisser tomber la voix sur les fins de phrase.

Ravel — Le Cygne

Ralentez
 puise à pécher de vains reflets, et peut-être qu'il mourra, victime de cette illusion,
 Ralentez
 a. avant d'attraper un seul morceau de nuage.
 Très lent
 Très lent
 Ralentez
 Modéré
 Modéré
 Mais qu'est-ce que je dis ? Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la
 vase nourrissante et ramène un ver. Il engraisse comme une oie.
 Saus ralentir

C'était, si l'on peut dire, son "point d'ironie".

²⁶ L'indicazione «*cedez imperceptiblement*» potrebbe raffigurare la leggera esitazione del cigno che trascorre «de nuage en nuage» (batt. 4).

²⁷ Le ottave alla mano sinistra, con un loro *crescendo*, sembrano segnalare proprio questo ritmico e uniforme movimento del cigno.

²⁸ Cfr. Bernac, *Maurice Ravel* cit., p. 256: «Then comes a very slow episode, about twice as slow as the *tempo primo*, and always legato for the voice and the piano». Si noti, inoltre, il continuo cambio di tempo: 3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/2.

²⁹ La simmetria fra le batt. 21 e 23 è data anche dal fatto che rispettano la progressione i primi due quarti della 23 (in una misura a 4/4), compresa la prescrizione del *crescendo*.

³⁰ Affinità, ma non identità, in quanto questo tetracordo ha il *fa* ## al posto del *fa* #.

³¹ La metafora è rafforzata dall'immagine che segue: «son col vêtu de neige».

³² Bernac suggerisce agli interpreti una grande ritardando e la scansione in sei del tempo in 3/4 (cfr. Bernac, *Maurice Ravel* cit., p. 256).

³³ Il termine *réuasserie* [fantasticheria] deriva dall'episodio «Le toitton» [La piccola stalla], più volte citato, in *PDC*, p.88.

³⁴ Beltrando-Patier, *Maurice Ravel* cit., p. 528. L'autrice parla giustamente di una «fin spectaculaire, déferlante, en rhétorique comme en musique» (p. 529).

³⁵ Si osservi, per altro, come a gesto simile corrisponda una linea di canto identica: «il fouille du bec», «et ramène un ver» (*si – re- sol*).

³⁶ Il testo fu pubblicato su «La Causerie» il 22 gennaio 1860, poi nelle raccolte del 1861 e del 1868. Non è presente, quindi, nella prima edizione del 1857. La traduzione di riferimento è quella di L. Frezza, Milano, Rizzoli, 1980. Recente quella di A. Prete, Milano, Feltrinelli, 2003.

³⁷ «fuggito dalla sua gabbia:/ con i piedi palmati sfregando il secco selciato/ sul terreno ruvido trascinava il bianco piumaggio». Si ricordi l'inizio di Renard: «Il glisse sur le bassin, comme un traî-neau blanc, de nuage en nuage».

³⁸ Cfr. v. 35: «comme les exilés [...]»; v. 49: «Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile».

³⁹ Victor Hugo, infatti, per l'opposizione al regime di Napoleone III, fu costretto all'esilio fra il 1851 e il 1870.

⁴⁰ W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962 [ed. or. 1955], p. 134. Cfr. *ibidem*: «Baudelaire era costretto a pretendere la dignità di poeta in una società che non aveva più da assegnare dignità di sorta».