

L'ultimo degli esteti Maurice Ravel e il Decadentismo francese

Renato Calza

1. Tra *fin de siècle* e Novecentismo: l'esilio dell'inattualità

La definizione della personalità artistica di Maurice Ravel (1875-1937) è un problema complesso: è necessario individuare le radici culturali del musicista, studiare l'ambiente in cui s'è formata la sua sensibilità, riconoscere le poetiche all'interno delle quali egli si muoveva, delineando un ritratto dell'uomo e dell'artista nella misura in cui i suoi tratti psicologici si riflettono nell'opera e appaiono come il diagramma della sensibilità contemporanea. La difficoltà di questa ricostruzione è accresciuta dalla particolare congiuntura storico-culturale in cui Ravel svolse la sua parabola creativa: egli è vissuto tra due secoli, due culture, due diverse sensibilità e due diverse poetiche artistiche, dimostrandosi attento alle correnti della poesia, della pittura e del costume della sua epoca, anche nel loro mutare. Formatosi in una Parigi *fin de siècle*, Ravel ha infatti vissuto la sua più intensa stagione creativa negli anni della *Belle Époque*, attraversando poi la tragica esperienza della Grande Guerra e il nuovo orizzonte culturale ed espressivo degli anni Venti: nella Parigi dei *Six* e di Satie, delle avanguardie, del novecentismo e dell'antiimpressionismo, egli ne accoglierà talvolta le mode e gli stilemi (ad esempio l'ideale di *musique dépouillée*, oppure il *jazz* e il *music-hall* percepibili ne *L'Enfant et les Sortilèges*) pur manifestando più spesso l'attrazione verso nostalgici auto-manierismi.

Come ho cercato di dimostrare in una precedente ricerca,¹ la maggior parte degli studi raveliani ha tentato di sanare le contraddizioni dell'opera di Ravel e di occultare la frattura che essa conosce — a livello di poetiche artistiche e di linguaggio — a partire dal primo dopoguerra. In tale prospettiva si è pervenuti a fissare un'immagine unidimensionale del musicista francese, imperniata principalmente sulla contrapposizione al preteso "impressionismo" di Debussy, nel nome del linearismo e del geometrismo razionalistico, nel nome di un ambiguo concetto "novecentesco" di "ritorno all'ordine" e alla forma dopo il cosiddetto *informel* debussiano. In forza di ciò, soprattutto negli anni Venti, l'immagine di Ravel è stata attirata nell'orbita delle poetiche dei *Six* e di Jean Cocteau, sull'onda dell'aggressivo antidebussismo dell'epoca.

Oggi, tuttavia, parallelamente alla riscoperta delle radici simboliste di Debussy e alla rivalutazione dei suoi straordinari meccanismi generativi della forma, anche la definizione di Ravel può essere rimeditata: ciò rende necessario un mutamento di prospettiva, tale da porre su diverse basi il problema dell'autonomia di Ravel dal mondo poetico di Debussy — al di là della logora comune attribuzione all'impressionismo pittorico —. Tale analisi può permettere inoltre di ricostruire la linea di pensiero e di sensibilità che conduce alle poetiche musicali raveliane e le rifrazioni di questo pensiero e di questa sensibilità nella cultura del tempo.

Nelle sue premesse poetiche e nei caratteri di stile l'opera di Ravel mantiene stretti legami col gusto, le idee e le teo-

rie artistiche del tardo Ottocento francese: in particolare Ravel trae dalla linea di pensiero che congiunge Charles Baudelaire a J.-K. Huysmans una dottrina della trasposizione delle arti, del "rispecchiamento" nel linguaggio musicale della natura, della poesia, degli stili. I tratti psicologici di Ravel e alcuni caratteri delle sue musiche si possono interpretare come espressioni dello spirito *fin de siècle*, così come l'amore per arcaismi ed esotismi mostrato nella produzione vocale e strumentale di Ravel risale a prototipi della spiritualità del tardo Ottocento. Analogamente, le predilezioni letterarie del musicista additano la sua filiazione dalla poesia e dal gusto della fine secolo francese: la sua opera vocale accoglie il mondo delle *Fêtes Galantes* di Verlaine, nella rievocazione d'un Settecento alla Watteau; emula il preziosismo della *Sainte* di Mallarmé e soprattutto l'ermetismo dei suoi *Trois Poèmes*; è a giorno del *vers blanc* simbolista e delle esperienze dei poeti post-mallarmeani (ad es. di Henri de Régnier e di Léon-Paul Fargue).

Il legame di Ravel con la cultura *fin de siècle* orienta dunque le sue scelte artistiche ed espressive, ma spiega al tempo stesso la crisi creativa che attanagliò il musicista nel dopoguerra, dà ragione dei tentativi di aggiornamento, delle metamorfosi incompiute dello stile e dei ripiegamenti manieristici che caratterizzano gli ultimi lavori, prima dell'estremo silenzio della malattia e della sterilità. A dispetto dei suoi estremi biografici, infatti, Ravel è un compositore "fin de siècle" nelle premesse poetiche, malinconicamente esiliato in un secolo che *non è il suo*. Folgorato in gioventù da *A rebours* di Huysmans — il vero "breviario della Decadenza" — Ravel manterrà nella sua ispirazione e nella sua stessa personalità i tratti della concezione "estetica" *fin de siècle*, perpetuando un ideale peraltro già appassito e corrosivo nella cultura francese del primo Novecento e destinato ad essere spazzato via dal dopoguerra; per tutta la sua vita egli si ostinerà a rimanere fedele agli snobismi e alle raffinatezze cristalline del suo stilismo, sarà attratto dai riflessi seducenti di «aurores artificielles qui ne s'élevaient jamais», di «pays où l'on n'entraît pas», del «faux paradis des rêves»; per tutta la vita egli si condannerà ad essere uno di quegli esseri «qui refusaient la vie courante, cherchaient à tout prix le rare et l'exceptionnel, méprisaient tout rôle actif dans l'époque, et s'épuisaient d'analyses et de narcissisme» osservati senza pietà già nel 1900 da Camille Mauclair.² Per un singolare — e doloroso — paradosso, la musica di Ravel, tutta o quasi appartenente al XX secolo, è una sopravvivenza di un gusto in via di estinzione: la musica di Ravel attraversa imperterrita la "morte del simbolismo", l'estenuazione del gusto estetizzante e i suoi ultimi fuochi mondani della *Belle Époque*. La sigla dell'arte raveliana è dunque l'inattualità: il suo esilio dalla Storia e dalla Vita — che incombe già negli anni della gioventù ma si mimetizza nelle eleganze aristocratiche del *dandy* — assumerà le tinte dello strazio nel dopoguerra. In questa posizione "di frontiera", divisa tra due secoli e a nessuno di questi appartenente, consiste uno dei motivi di fascino della musica di Ravel. E l'ironia del destino biografico ha attribuito a Ravel il ruolo di "ultimo dei decadenti", superstite in un mondo

mutato alla radice dopo la Grande Guerra, negli *Anni Ruggeri* e in quelli del declinare dell'Europa verso la tragedia.

2. Ravel e lo spirito *fin de siècle*

Nelle esplicite poetiche artistiche, nelle predilezioni letterarie, nella sensibilità che traspare dalla biografia e dalle stesse opere, la figura di Ravel si iscrive all'interno del Decadentismo francese, nella giuntura di pensiero e di gusto che collega le intuizioni precorritrici di Charles Baudelaire alla grande "crisi" del tardo Ottocento, alla nuova poesia dei "maudits", ai temi esistenziali, estetici ed espressivi della *fin de siècle*, di cui un romanzo di J.-K. Huysmans, *A rebours*, era divenuto nel 1884 efficace compendio. Ravel è il musicista che più di ogni altro ha incarnato i principi poetici, le tematiche, le componenti di gusto del Decadentismo francese: questi elementi ritornano in lui amplificati dalla provocatoria acutezza con la quale egli mette a fuoco gli elementi intellettuali e spirituali assimilati negli anni della giovinezza, a contatto con la poesia di Baudelaire, con *A rebours*, con le teorie artistiche di Poe, con l'ambiente dei poeti contemporanei, cui dedicherà largo e amorevole spazio nel catalogo delle sue *mélodies*. Familiare con l'opera poetica di Baudelaire e Mallarmé al punto da poterla parodiare con dotta ironia, ammiratore della pittura di Redon, il musicista francese è fortemente legato al gusto e alla tradizione decadente. Di più, le caratteristiche psicologiche di Ravel, i suoi convincimenti e i modi di porsi davanti alla realtà, i caratteri stessi della sua ispirazione musicale sono rifrazioni delle idee-forza della cultura del decadentismo.

Questi tratti saranno distintivi in tutte le fasi creative del musicista francese (anche — in filigrana — negli anni della crisi del dopoguerra) ma emergono con particolare evidenza nel periodo giovanile, quando, studente od esordiente compositore, raffinato e mondano, scostante e prezioso, Ravel si dimostra imbevuto dei miti estetici della *fin de siècle*. Il giovane Ravel sullo scorcio del XIX secolo appare infatti — nell'aspetto, nell'*aplomb* e nelle predilezioni artistiche — un perfetto 'apprendista decadente', un *dandy* e un «petit symbolard» come egli stesso ironicamente si definiva.

«Son condisciple Alfred Cortot, qui l'a bien étudié et qui l'a bien compris, nous dépeint le Ravel des années quatre vingt quinze sous les traits d'un jeune homme volontier narquois, raisonneur et quelque peu distant, qui lisait Mallarmé et fréquentait Erik Satie. Sa curiosité littéraire, pour n'être pas très diverse, s'étend exquisement en profondeur et répond avec une conformité surprenante à une esthétique qui ne variera guère plus que le choix de ses livres de chevet. Baudelaire — le Baudelaire de l' *Art Romantique* , des *Curiosités esthétiques* et des *Journaux Intimes* — , Edgar Poe à travers Baudelaire — l'Edgar Poe de la *Genèse d'un Poème* et du *Principe poétique* — seront les prophètes de sa loi, et Stéphane Mallarmé son poète de prédilection. On l'entendra porter aux nues l'*Eve Future* de Villiers de l'Isle-Adam et le fameux *A rebours* de J.-K. Huysmans, roman de l'artifice et de l'artificiel.»³

In gioventù Ravel ostenta dunque tratti di *dandy* e lettura *à la page*: sono significativi nella testimonianza di Roland-Manuel il riferimento a Baudelaire, Poe, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam e soprattutto quello a Joris-Karl Huysmans, il cui "romanzo dell'artificio e dell'artificiale" giocherà un

ruolo determinante nell'orientare le scelte poetiche di Ravel. Illustrando nella sua vita e nella sua opera i temi del Decadentismo francese, Ravel ne offrirà un'interpretazione affascinantemente parziale: la sua adesione alla cultura e alla sensibilità dei decenni a cavaliere tra Ottocento e Novecento è infatti modulata sul versante di quell'Estetismo, fatto di eleganze sensuali e di artifici, di elevazione della Forma a sostituto della Vita, di narcisistico *culte du moi*, che della crisi *fin de siècle* è il polo più esteriore ed appariscente.

3. Sensibilità e poetiche dell'estetismo: Ravel e *A rebours*

L'estetismo di Ravel si dispiega nella vita e nell'arte, in consonanza con le tematiche psicologiche ed artistiche della fine secolo e in particolare in dipendenza dal modello di *A rebours*.

Sin dal suo apparire, il romanzo di Huysmans aveva contribuito a catalizzare e a diffondere nel tessuto aristocratico e borghese della Francia tra i due secoli una sensibilità decadente, ingenerata dalle prime raccolte poetiche dei *maudits* e riconducibile ad una radice baudelaيرية. *A rebours* rappresentava la sintesi delle tendenze dell'estetismo (a livello di predilezioni artistiche, di visione del mondo, di sensibilità); il suo messaggio più immediato era la consacrazione del *dandysmo* radicale, la proliferazione delle esperienze sensoriali ed artistiche più raffinate ed artificiali. Nonostante le inevitabili polemiche che lo accompagnarono, il romanzo conquistò la coscienza collettiva, diventando una sorta di mitico paradigma di comportamenti (per lo più sognati di lontano) in una società in preda ad una crisi di identità, ad un'insicurezza profonda.

A rebours divenne quindi l'ideale *livre de chevet* dei giovani *dandys* raffinati, ed anche di Ravel, cui fornì le coordinate per una sua più piena assimilazione culturale. *A rebours* trasmise a Ravel l'amore per la grande poesia francese, per Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, e agì come cassa di risonanza delle tematiche *fin de siècle*: la preziosità, il *dandysmo*, gli artifici esibiti da des Esseintes (il protagonista del romanzo) saranno componenti anche della personalità e della musica di Maurice Ravel; nei suoi anni di formazione intellettuale e spirituale anch'egli sarà attratto dal fascino della preziosità, dal gusto per l'eccellenza, l'eccezionalità, l'eleganza, dal culto della Bellezza e della contemplazione estetica, dal narcisismo egocentrico e dal sentimento orgoglioso della distinzione dell'artista-eroe dalla massa. L'importanza di *A rebours* per il giovane Ravel è analoga a quella ammessa dal suo coetaneo, condiscipolo e amico Ricardo Viñes quando scriveva sul suo diario, nel 1896: «J'ai terminé *A rebours*. L'essence de tout ce que j'ai pensé et pense.»⁴

L'influsso di *A rebours* agirà sul giovane Ravel in due direzioni — una più propriamente d'ordine poetico, l'altra più diffusamente spirituale — entrambe fondamentali per caratterizzare le scelte espressive del musicista. *A rebours* rappresenta innanzitutto una precisa affermazione di poetica che caratterizza l'ispirazione del musicista — almeno negli anni giovanili — e lo lega alle teorie artistiche della *fin de siècle* francese: il principio della corrispondenza delle arti, considerate interscambiabili e surrogabili a vicenda. Il romanzo di Huysmans, col suo culto della sinestesia e con la teoria della trasponibilità delle arti conferma infatti in Ravel l'idea di una musica metaforica, 'immaginifica', — già preannunciata nella "musica a programma" ottocentesca —

tale da condurre il compositore, per parafrasare qualche titolo del suo catalogo, a dei *sites auriculaires*, a dei *poèmes pour piano*, ad un *frontispice* musicale d'una poesia e a dei *miroirs* pianistici della natura. Per influenza di Huysmans, Ravel pervenne quindi a formalizzare un principio poetico basilare: la dottrina della *transposition des arts*, la fiducia nella possibilità di trasporre nel linguaggio musicale contenuti e forme letterarie, la concezione della musica come "specchio" degli spettacoli naturali, la trasposizione a livello musicale financo dello stile letterario di un brano-modello. Questo principio agisce con esemplare chiarezza nei *Miroirs*, in *Gaspard de la Nuit*, in *Ma Mère l'Oye*, nel *Pantoum* dal *Trio in la minore* e in *Frontispice* (e, a livello diverso, anche nei *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, in *Shéhérazade*, nelle *Histoires Naturelles* — per non citare numerose altre composizioni raveliane —).

La teoria della equivalenza dei linguaggi artistici era già adombrata nelle accese descrizioni metaforiche e nelle frequenti associazioni sinestetiche che affollavano i romanzi giovanili di Huysmans e le prose d'arte dei *Croquis Parisiens*, particolarmente nelle *Similitudes* e ne *L'Ouverture de Tannhäuser*; anche la sua parafrasi poetica da Wagner era orientata a conferire alla musica un potere descrittivo ed immaginifico. In *A rebours*, infine, proseguendo sulla linea sensualistica degli anni giovanili, Huysmans era pervenuto a formalizzare l'equivalenza di suono, colore, immagine. Le corrispondenze tra le arti rese esplicite nei giudizi su poesia, pittura, musica che costellano il più celebre romanzo furono probabilmente assai incisive sulla formazione estetica di Ravel. Ma ancor più forse di queste affermazioni di poetica furono tuttavia decisive per Ravel — forse proprio per la provocatorietà della proposta — le equivalenze sensoriali sperimentate da des Esseintes (culminanti nel paradossale *orgue à bouche* e nelle ingegnose *stances aromatiques*). Des Esseintes infatti innescava analogie ed identificazioni tra sensazioni uditive e visive e profumi; poneva corrispondenze tra profumo e poesia, gusto e musica, spingendo al paradosso dell'ipersensibilità e del preziosismo quel principio della *sinestesia* che in Baudelaire era solo una componente dell'universo simbolico delle *correspondances*. Sarà questa dunque l'accezione — decadente ed estetizzante — nella quale Ravel accoglierà le mistiche *correspondances* baudelairiane.

Così come la poetica raveliana della trasposizione d'arte si iscrive nell'alveo delle teorie artistiche decadenti, anche la personalità del musicista, le sue predilezioni, ispirazioni, caratteristiche di stile rispecchiano il mondo del tardo Ottocento francese e si riallacciano al complesso di temi di pensiero e di sensibilità che aveva trovato spazio nel gusto diffuso dell'epoca, nell'immaginario letterario e pittorico, nello stile di vita degli esteti della *Belle Époque*. I fondamentali legami di Ravel col Decadentismo estetico francese si riscontrano soprattutto nei termini psicologici del suo ostentato distacco emotivo, della sua *froideur* e della sua "indifferenza sentimentale"; allo stesso modo la sua *préciosité*, la raffinatezza ed eleganza, l'amore per gli artifici, la piena accettazione dell'estetica del calcolo di Edgar Allan Poe e del principio dell' *Art pour l'Art*, la concezione del primato assoluto dello Stile e della Bellezza, sono precise cifre dandyistiche, teorizzate a partire da Baudelaire ed incarnate nella vita inimitabile di personaggi letterari ed "eroi" quali il duca des Esseintes di *A rebours*, Dorian Gray, Oscar Wilde e il conte Robert de Montesquiou. Le scelte di Ravel, le sue componenti di pensiero, di gusto e di stile, appartengono pertanto allo spirito del Decadentismo francese inteso nella sua componente più frivola — l'Estetismo

— e non già nella sofferta ricerca delle essenze che presiede alla teoria simbolista; del pari l'esplorazione del linguaggio da parte di Ravel si risolve nel culto della bella forma, quintessenziata e preziosa, senza configurare quindi una poetica della suggestività. In ciò dunque consisterà la radicale contrapposizione tra lo snobismo di Ravel e il Simbolismo di Debussy. Ma le due linee di poetica, le due scelte, anche se sensibilmente divergenti, sono pur tuttavia frutto e testimonianza della medesima "crisi" *fin de siècle*, due diverse risposte ad una medesima inquietudine; sono parallele espressioni di quella "crisi" del mondo moderno che negli ultimi decenni del XIX secolo era stata crudamente posta in luce dagli studi psicologici di Paul Bourget.

Interpretati alla luce della cultura e dello spirito del Decadentismo francese, dunque, lo snobismo, il sogno esotico, la nostalgia del passato e il gusto per la rievocazione delle *fêtes galantes*, gli arcaismi della scrittura, il calligrafismo prezioso delle sue opere possono essere liberati dall'ipoteca negativa dell' *insensibilité*, di cui per lungo tempo fu accusato il musicista. Essi al contrario sono atteggiamenti, personali e stilistici, che si riconducono tutti all'Estetismo e ai suoi miti: gli snobismi artificiosi di Ravel e il suo stilismo sono scelte artistiche ed esistenziali che riflettono l'esigenza di sottrarsi alla Vita, creando una realtà superiore, la Bellezza pura, nella quale l'artista si confina volontariamente — come in un palazzo di cristallo salvato dal flusso dell'esistenza — e verso la quale tende come verso un narcissico paradiso. Le delizie di Ravel, i suoi paradisi cristallini ed oggettivi sono dunque l'aristocratica "presa di distanza" dal mondo, un *noli me tangere*, il tentativo di «*éagir par le délicat, le précieux, le rare, contre les platitudes des temps présents*» di cui aveva parlato a suo tempo Verlaine. In questo senso i tratti emblematici dell'estetismo raveliano sono con quelli che erano stati definiti dalle indagini di Bourget, si erano riflessi nel dibattito culturale dell'estremo Ottocento, risuonavano nelle nuove correnti poetiche dopo aver ricevuto una clamorosa consacrazione nell'opera di Huysmans. Erano i miti estetici che dilagavano nel costume e nella produzione letteraria dell'epoca (i personaggi delle novelle e dei romanzi e, sotto un altro profilo, i temi eleganti e frigidati di un preziosismo poetico che declinava il Simbolismo mallarmeano, le *Idee*, nella cura neo-parnassiana delle *Immagini*).

A questa serie di sollecitazioni Ravel non resterà impermeabile: egli è il "grande decadente", l'ultimo degli esteti, interprete del gusto *fin de siècle* e dei suoi miti, frutto tardivo e squisito di un'epoca morente.

4. Gli specchi gelidi

È destino dunque che Ravel passi alla storia come maestro d'eleganze, gioielliere musicale od «orologiaio svizzero», secondo la maliziosa definizione di Stravinskij. Ma, tra *Belle Époque* e *Anni Ruggenti*, questo infaticabile costruttore di ninnoli e di congegni musicali svolgeva sul versante del *bon ton* aristocratico e della discrezione il compito del «*parfait chimiste*» baudelairiano, animando i suoi «*sortilegi*» con una *sorcellerie évocatoire* esercitata sulla materia sonora. La quintessenziata *préciosité* di questa magia suggestiva si pone ai confini dell'Ermetismo, e trova proprio nei *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* il massimo, emblematico raggiungimento.

Nella sua opera Ravel rispecchia le qualità di «grande decadente» che l'aneddotica gli riconosce sul piano psicologico: l'eleganza e il sovrano distacco emotivo del *dandy*, il gusto del paradosso e della *boutade* corrosiva, l'antisentimentalismo, l'amore per gli artifici e per le crepuscolari «buone

cose di pessimo gusto» si riconducono ad una medesima radice *fin de siècle*, il cui influsso è mediato a Ravel soprattutto attraverso *A rebours* e l'esempio del "mitico" Conte Robert de Montesquiou. Queste poetiche dandystiche operano un *décalage* antimetafisico del Simbolismo debussiano, riducendo le *correspondances* di Baudelaire alla poetica del "rispecchiamento" naturale e della trasposizione d'arte, alla ricerca della metafora «*mathématiquement exacte*». Il dandysmo raveliano è confermato dalla concezione intellettualistica, cerebrale, della composizione che Ravel fonda sulla *Philosophy of Composition* di Edgar Allan Poe: in base a tali concetti, per Ravel l'ispirazione è — come per Baudelaire — sorella del lavoro quotidiano; essa si risolve in artigianato sublime, in calcolo combinatorio.

Anche la neo-parnassiana e decadente fede nell'*Art pour l'Art* e la tematica huysmansiana e wildiana dell'*artificio* colorano di antiespressività snobistica la prassi creativa di Ravel. L'Arte è superiore alla natura e questo principio — letto negli autori, osservato nelle vite inimitabili degli esteti *fin de siècle* — governa sia la psicologia sia l'attitudine creativa del musicista: i miti dell'estetismo sono vissuti da Ravel come strumenti per sfuggire alla Vita, così come era accaduto al suo modello letterario primo, il duca des Esseintes.

Negazioni strenue dell'autobiografismo, snobismo ironico, preziosità ed artificio concorrono in Ravel a creare un'*anti-realtà* edenica, l'Arte, infinitamente più perfetta dell'esistenza banale, che pertanto va con tutte le forze mantenuta all'esterno e al di sopra dell'esperienza vitale dell'artista. Grazie ai fasti dell'estetismo Ravel si crea dei "paradisi" della Bellezza, dello Stile, dell'Artificio, dell'Ironia, della non-contaminazione di sé con l'opera d'arte; un castello d'arte «*recherché, élevé, quintessencié*».⁵ L'arte, rara e deserta, la nostalgia del passato e dell'Altrove esotico divengono così l'estremo rifugio in cui Ravel si rannicchia e — come des Esseintes nella sua raffinata Tebaide — protegge sé stesso dalla vita.

«La Vie est comme un grand violon qui sanglote,
Et le peuple obstiné, qui grouille aux carrefours,
Marche dans cette angoisse, et fourmille, et clapote,
Ivre de verser l'heure au tonneau vain des jours.

L'Art seul, rare et désert, magicien des moelles,
D'un séraphique archet de diamant et d'or,
Triste, laisse tomber des notes en étoiles,
Et suscite l'immense extase d'une mort.

Des coeurs flétris! Des coeurs meurtris! Larmes et luttes!
Quand tu peux, dans un ciel de lyres et de flûtes,
Epanouir ton âme exquise en rêves-fleurs ...

Au-dessus de la terra acharnée et falote,
La Vie est comme un grand violon qui sanglote ...
O mon coeur, laisse-moi m'envelopper d'*aïlleurs*.
(ALBERT SAMAIN, *Au jardin de l'Infante*)

Al pari dell'artificio, anche l'Esotismo è rifugio in un *Altrove* immacolato, estrema 'evasione impossibile' della Decadenza. Dopo aver assunto con Baudelaire il valore mitico d'una fuga da «cielo e mare neri come inchiostro», «non importa dove, purché fuori dal mondo», in Ravel l'esotismo si complica di valenze artificiali. Come l'eroe di *A Rebours* egli è un viaggiatore immaginario, cerebrale, che non esce dalla sua stanza. Anche la nostalgia dell'infanzia (da cui traspira la medesima sottile inquietudine dei racconti infantili di Oscar Wilde) e la rievocazione settecentesca rappresentano per Ravel l'idealizzazione dell'antico come luogo della perfezione immutabile, come un "già accaduto" salvato per sempre dal morso della Storia e della Vita.

L'umbratile psicologia di Ravel — celata dietro un'ostentata impassibilità dandystica fatta di riserbo interiore, di freddezza nei rapporti umani, di esigente ricerca dell'eleganza nell'abbigliamento — si specchia nella sua musica: grazie alla fusione di *dandysmo* antisentimentale e di *artificio* essa si presenta come un "oggetto assoluto", sublime esercizio di stile, sottratto alla stessa interiorità dell'artista. «Non è necessario aprirsi il torace per mostrare che si ha un cuore» amava ripetere Ravel, gelido difensore del suo *hor-tus conclusus*, trincerato dietro il sorriso enigmatico e lo snobismo dell'uomo di società quanto dietro la trama di preziosità della sua musica. L'*Art pour l'Art* sarà sempre, per Ravel, una stoica difesa della propria intimità, un rifugio dalla contaminazione con la Vita. Creare musica è infatti per lui, come la poesia per Montesquiou, la cesellatura di *bibelots* preziosi, gemmei nella durezza dei materiali come gli *Emaux et Camées* di Gautier, dopo aver «chiuso le finestre all'uragano». La sua è un'arte che sostituisce la vita, in un'ossessione di perfezione formale; è il frutto del votarsi aristocratico ma solitario al culto della Bellezza, ad una dorata, preziosa e malinconica 'inutilità'.

Per tutta la vita Ravel si è ostinato a negare l'espressione di sé, trasformando la sua vita in arte, in esercizio di stile, in ricerca dell'assoluta bellezza, specchiata nell'opera d'arte immacolata. Gli specchi di Ravel sono puri e gelidi; nella loro lucentezza non si riflette l'Io ma la sua ombra lontana che quasi si dissolve; i suoi inutili "paradisi", sono in sé pieni di malinconia: la malinconia del vuoto, della rinuncia. 'Malinconico' sarà pure il destino di Ravel nel dopoguerra, la sua emarginazione dal vivo della storia, il suo modernismo affannato o all'opposto il suo terso stilismo manieristico, prima che lo sfacelo della mente e del corpo si colori di tragedia.

Ma proprio da questa irrimediabile, stoica Assenza emana il fascino ambiguo e talora struggente delle oreficerie e dei "sortilegi" di Ravel, trasparenti come il vetro e il ghiaccio ma venati di involontari trasalimenti, di tenerezze commosse e serene: nella filigrana dello stilismo traspare un'intimità negata razionalmente dal proposito della "non effusione" ma tuttavia incoercibile, quella suprema qualità espressiva raveliana che Alberto Mantelli definiva come «un'ansiosa e lievemente angosciata malinconia». Poiché le trine, gli *éventails* ai limiti del silenzio e le enigmatiche *froides pierreries* mallarmeane della musica di Ravel, la sua astratta religione dell'arte, additano quell'«aspirazione umana alla Bellezza superiore» di cui parlava Baudelaire lettore di Poe; aspirazione manifestata attraverso

«un entusiasmo del tutto indipendente dalla passione che è l'ebbrezza del cuore. Perché la passione è cosa *naturale*, troppo naturale per non introdurre un tono stridente e discorde nel dominio della Bellezza pura; troppo familiare e troppo violento per non scandalizzare i puri Desideri, le graziose Malinconie e le nobili Disperazioni che abitano le regioni sur-naturali della Poesia».

6. Gli specchi malinconici: la voce e il silenzio

Posto doverosamente a fianco di Baudelaire e di Mallarmé, di Aubrey Beardsley ed Oscar Wilde, del barone Charlus, del duca des Esseintes e di Dorian Gray, Maurice Ravel ripercorre su di sé, in compendio, il destino dei grandi decadenti: i grafismi raveliani sono sublimazione ermetica della materia, vera poesia dell'Assenza, in una ricerca di stile che raggiunge — suo malgrado forse — una ricerca

della Verità, o, quanto meno, la consapevolezza della sua inesistenza, la cognizione del Nulla. Nel castello d'arte raveliano, come nell'isola di Citera per Baudelaire, l'ultimo destino è di trovare solo «un gîbet symbolique».

Come tutti i grandi decadenti, anche Ravel sarà destinato ad essere — baudelairement — «la vittima e il carnefice», «la piaga e il coltello». La sua stessa vicenda, nel turbine del dopoguerra, ne è doloroso emblema: coinvolto nella polemica antiimpressionistica e antidecadente, Ravel vede corrodere le basi della sua poetica musicale che, nel primo quindicennio del secolo, aveva dettato pagine memorabili come *Jeux d'eau*, *Miroirs*, *Gaspard de la Nuit*; vede svuotarsi dal di dentro quel mondo spirituale che, dalla fine del secolo precedente, aveva sostanziato la sua creatività e il suo stesso essere. Anch'egli, come Henri de Régnier, avrebbe potuto dire «il n'est plus rien de ce qu'il a été».

Lo straniamento di Ravel dal suo tempo si riflette anche a livello personale: la solitudine in cui egli si confina nella dimora di Montfort-l'Amaury, in un ormai anacronistico gusto *bibelotier* degli arredi, trova paragone con altri diversi destini di artisti ed «eroi» del Decadentismo: la solitudine automitizzante di Gabriele D'Annunzio al Vittoriale o l'amaro destino di un *dandy* invecchiato come il Conte Robert de Montesquiou.

Del suo *déracinement* il musicista è lucido testimone: ne deriveranno gli sbandamenti stilistici dell'ultimo periodo, gli incongrui aggiornamenti linguistici degli anni Venti e Trenta, ma soprattutto la malinconica riproposizione degli ideali tramontati della *décadence*: lo stilismo, il rifugiarsi nell'*Art pour l'Art*, il gusto dei grafismi raffinati e dei sortilegi timbrici, l'impassibilità dandystica, i fantasmi dell'esotico, dell'antico, del prezioso.

Anche l'artificio e lo snobismo divengono l'ultimo rifugio di Ravel, protetto dall'esibizione delle sue componenti dandystiche ed estetizzanti; ne deriva il carattere emblematico del *Bolero*, *tour de force* che cerca di esorcizzare, col sorriso del *dandy* baudelairement, le frenesie e le ossessioni nell'impeccabilità del congegno, nell'impassibilità di una costruzione perfetta. Ma l'*artificiel* huysmansiano è per lui una *forma mentis* implacabile, quasi una condanna perenne: «non viene mai in mente alla gente che io posso essere artificiale per natura».

L'ultimo periodo di Ravel mostra la nostalgia dell'*Inattuale* e del *Già Detto*; da questo struggente manierismo discendono la rievocazione dell'esotismo nelle tarde *Chansons Madécasses*, il repertorio di tutti i luoghi comuni del "ravelismo" ne *L'Enfant et les Sortilèges*. Ravel perpetua l'immagine di sé stesso nei manierismi tardi dell'ultima maniera, che amorevolmente guardano lontano, all'indietro, controcorrente rispetto alla forza del tempo. Rovesciando la tragedia di Dorian Gray, egli si illude di fermare il tempo specchiandosi nell'antica, immutabilmente perfetta immagine della sua musica. Ma a tratti traspare l'amara consapevolezza della vacuità del suo gioco estetico, nel momento in cui l'estetismo *fin de siècle* ha concluso la sua parabola e tutta la cultura novecentesca lo rigetta come un sogno vano e un artificio sterile. Come Henri de Régnier, a tratti Ravel sembra riconoscere, nelle pieghe della sua *inattualità*, che

Des songes du plus beau des soirs
Rien ne survit en l'aube aride
Qui ne montra dans les miroirs
Que sa morte pâleur d'Armide»

Purtuttavia, nel suo malinconico castello d'arte Ravel si condanna a chiudersi ancora nel cerchio magico dei sortilegi sonori, nella civetteria dandystica, nella maniera, nel decorativismo *Art Nouveau* dei pentagrammi. Egli rimane fino all'estremo un *dandy*, «sublime senza interruzione», risoluto sempre a «vivere e dormire davanti ad uno specchio». E come l'eroe baudelairement egli è «un fuoco latente che non vuole irraggiare»; è «un sole al tramonto; come l'astro che declina è superbo, senza calore e pieno di malinconia».

In questo eroico e patetico *dandysmo* risiede la seduzione delle opere estreme di Ravel, ancora risolte in estenuate eleganze: è il fascino delle *Chansons Madécasses*, dei luoghi meno correvi de *L'Enfant et les Sortilèges* e dei due *Concerti*. Lo straordinario movimento lento del *Concerto in Sol* — che fonde insieme il classicismo di Saint-Saëns, il lirismo mozartiano dei tempi lenti del *Concerto K. 488* e del *Quintetto con clarinetto*, l'algido *Adagietto* della *Sonata* di Stravinskij — appare quasi il sigillo della creatività raveliana: il pudore che vela l'emozione, l'eleganza che si increspa di malinconia, una ferma e nostalgica melodia approdante alla delusa saggezza degli sconfitti.

«Et mon année et son vain oeuvre et sa folie
Ne fut qu'un rêve d'or, de mensonges et d'ombre
Que raille le sourire étrange de la Vie.»
(H. de Régnier, *Episodes*, Épilogue)

Il congedo di Ravel nel segno dello stilismo e dell'apparente razionalismo cela una consapevolezza amara: il presentimento che non è vero ciò che si crede, che si è sempre creduto: che cioè la Verità (se Verità esiste) non sta nella Forma ma che tuttavia — come suggeriva Aldo Nicastro⁶ — bisogna, in una struggente, sinistra, ormai incrinata prova di *dandysmo*, crederci ancora.

«La porte va rouler sur les doubles gonds d'or
Et fermer son sommeil de bronze qui s'endort
Sur celui qui voulait parler et qui s'est tu
A jamais parce que son songe l'a vêtu
D'un manteau de silence et de la robe noire
De l'oubli, dont le pli fatidique se moire
D'un reflet d'au delà du Styx et du Léthé,
Parce qu'il n'est plus rien de ce qu'il a été.»

(H. de Régnier, *Tel qu'en songe*)

NOTE

¹ RENATO CALZA, *Maurice Ravel nella storia della critica. Poetiche decadenti raveliane e interpretazioni novecentesche in Francia, Italia, Inghilterra e Stati Uniti*, Padova, Zanibon, 1980.

² CAMILLE MAUCLAIR, *L'Ennemie des rêves*, Paris, 1900.

³ ROLAND-MANUEL, *Maurice Ravel*, Paris, Gallimard, 1948, p. 29.

⁴ RICARDO VIÑES, *Journal Intime*, 1896 (cit. in Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, p. 42 nota 11).

⁵ Così scriveva di Ravel il suo primo maestro.

⁶ ALDO NICASTRO, "Ravel, ovvero le delizie dell'artificio", Teatro La Fenice, Venezia, 1973, pp. 125-131.