

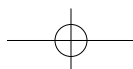
# L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale

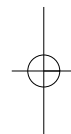
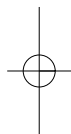
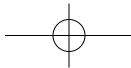
Atti del Convegno  
dedicato a Mercedes Viale Ferrero

a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Gallarati



Edizioni dell'Orso  
Alessandria





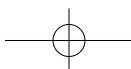
© 2010  
Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.  
15100 Alessandria, via Rattazzi 47  
Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567  
E-mail: [info@ediorso.it](mailto:info@ediorso.it)  
<http://www.ediorso.it>

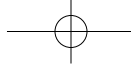
Realizzazione editoriale di Arun Maltese ([bear.am@savonaonline.it](mailto:bear.am@savonaonline.it))

*È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941*

ISBN 978-88-6274-191-0

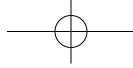
*In copertina: F. Peroni, La piazza di Sant'Ambrogio, bozzetto per I Lombardi alla prima crociata, Atto I scena I. Milano, Teatro alla Scala, s.d. (Roma, coll. priv.)*



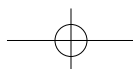


## Indice

PIERLUIGI PETROBELLI <i>Per Mercedes</i>	p. ??
ALBERTO BASSO <i>Mercedes Viale Ferrero</i>	0
FRANCO PULCINI <i>Mercedes Viale Ferrero e il Teatro alla Scala</i>	0
DANIELA GOLDIN FOLENA <i>Scenografia e cultura: l'insegnamento di Mercedes Viale Ferrero</i>	00
<i>Bibliografia di Mercedes Viale Ferrero</i>	00
ELENA TAMBURINI <i>Sui teatri dei Barberini: nuovi documenti e alcune riflessioni</i>	00
MARINELLA PIGOZZI <i>Ferdinando Galli Bibiena. Dalla prassi all'esemplarità didattica</i>	00
ELENA SALA DI FELICE <i>Alla corte di Madrid un elefante bianco; un baule per la villeggiatura di Montenero</i>	00
ANNARITA COLTURATO <i>Prima le scene poi la musica: Martín y Soler a Torino nel 1783</i>	00
EMILIO SALA <i>Qualcosa sulla mise en scène del Moïse et Pharaon di Rossini e sullo statuto dei livrets de mise en scène</i>	00
DEANNA LENZI <i>Antonio Basoli per il Teatro dei Cavalieri Associati di Santarcangelo di Romagna</i>	00
MARIA IDA BIGGI <i>La presenza dei personaggi nelle incisioni di Alessandro Sanquirico</i>	00
DAVID ROSEN <i>A Tale of Three Libretti: La Muette de Portici in Italy</i>	00



VI	<i>Indice</i>
MARCELLO CONATI <i>Verdi censurato. Macbetto fra papa e zar</i>	00
OLGA JESURUM <i>“Discorso sul metodo”. Per una metodologia dello studio della scenografia ottocentesca</i>	00
VIRGILIO BERNARDONI <i>L’immaginario scenico di Luigi Illica librettista. Il caso Isabeau</i>	00
GABRIELLA OLIVERO <i>L’“Anton” di Luigi Illica: una veste nuova per idee nuove solo in parte</i>	00
VITTORIA CRESPI MORBIO <i>Caramba: la difficoltà di essere</i>	00
ELVIDIO SURIAN <i>Giuseppe Bocca editore musicista della «Rivista musicale italiana» (1894-1955)</i>	00
MICHELE GIRARDI <i>Ravel et les sortilèges: musica e scena in un moderno opéra féerique</i>	00



# Ravel l'enfant: *musica e scena in un moderno opéra féérique. Fantasia lirica per Mercedes*

Michele Girardi

Ci sono certamente momenti, nell'*Enfant*, in cui rinunciate a voi stesso per scoprire quell'altro che l'eternità non vedrà cambiare. Ma non ce n'è alcuno in cui voi rinunciate alla lotta, – o all'amore.

Roland-Manuel a Maurice Ravel, 23 febbraio 1926.

Tra le numerose esegesi dell'*Enfant et le sortilèges*, enigmatico capolavoro di Ravel e del teatro musicale in assoluto, spicca quella della pioniera nello sviluppo della psicanalisi dell'età infantile, Melanie Klein, la quale basò le sue considerazioni su una recensione dell'opera – che si dava a Vienna nel marzo del 1929 col titolo *Das Zauberwort* (La parola magica) – apparsa nel «Berliner Tageblatt». Secondo Klein, il libretto di Colette mette in scena «una situazione di angoscia o di pericolo nella primissima infanzia [...] relativa alla paura dell'evirazione [del bambino] da parte del padre [...] nella fase iniziale [che] esprime l'aggressione sadica»<sup>1</sup>. L'osservazione corrisponde agli eventi del principio dell'opera fino al momento in cui il protagonista termina i suoi atti di vandalismo nei confronti degli oggetti che popolano la stanza<sup>2</sup>. Comincia poi la rivolta degli oggetti, i quali «rappresentano esseri umani che sono fonte d'angoscia» nella psicologia infantile e, in particolare, «quelli che servono per sedersi e sdraiarsi [...], simboli della madre protettrice», così come «i brandelli della tappezzeria strappata rappresentano le parti interne del corpo materno che è stato leso e danneggiato», mentre il tenorino senescente che impersona l'aritmetica è la rappresentazione del pene paterno, che «chiama il bambino [...] a rendere conto del fatto di aver danneggiato e depredato il corpo della madre»<sup>3</sup>. Klein proseguì così:

<sup>1</sup> Melanie Klein, *Infantile Anxiety-Situations Reflected in a Work of Art and in the Creative Impulse* (1929), trad. it.: *Situazioni d'angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo*, in Melanie Klein, *Scritti 1921-1958*, Torino, Boringhieri, 1978, pp. 239-248: 242-243.

<sup>2</sup> Si va dalla prima battuta fino alla cifra 16 esclusa (p. 16). Per l'analisi e gli esempi farò riferimento alla partitura d'orchestra (da qui: ENFANT), mediante la cifra di richiamo e le battute che la precedono (in esponente, a destra) o la seguono (in esponente, a sinistra): Maurice Ravel, *L'enfant et les sortilèges*, Paris, Durand, © 1925.

<sup>3</sup> Melanie Klein, *Situazioni d'angoscia infantile*, cit., p. 243. Si tenga presente che Jo-

Quando il bambino si rifugia nel mondo della natura [parte seconda], questo mondo rappresenta la madre che egli ha aggredito. Gli eventi che si sono già verificati all'interno della casa si ripetono ora in scala più ampia, in uno spazio più grande, in numero maggiore. Il mondo, trasformazione del corpo materno, è per il bambino un insieme ostile e persecutore<sup>4</sup>.

Il bimbo domina poi il sadismo con la pietà, perché «ha imparato ad amare e crede nell'amore», e «quando soccorre lo scoiattolo ferito egli susurra: "Mamma!", e gli animali che lo circondano ripetono la parola. È da questa parola di redenzione che l'opera prende il titolo: *Das Zauberwort* (La parola magica)»<sup>5</sup>.

Anche se Melanie Klein utilizza in modo funzionale la trama dell'*Enfant* senza valutarne la drammaturgia musicale<sup>6</sup>, il suo saggio è una conferma autorevole di una sensazione che si prova sin dalle prime battute dell'opera, e cioè che l'autore sia implicato quale soggetto biografico nell'impianto allegorico della sua «Fantaisie lyrique». Il soggetto fu interpretato senza esitazioni in chiave personale, ad esempio, da un eccellente studioso delle avanguardie musicali come Stuckenschmidt, che paragonò la solitudine del musicista dopo la perdita della madre a quella del bimbo nell'opera<sup>7</sup>. Si era spinta più oltre Hélène Jourdan-Morhange – l'opinione è preziosa perché la biografa (e violinista) apparteneva alla cerchia più ristretta di amici di Ravel –, la quale attribuisce al finale dell'*Enfant* il carattere di una confessione vera e propria:

Quando ci richiamiamo al culto dedicato da Ravel alla madre, noi possiamo meglio capire e meglio comprendere l'alone di musica che attornia l'apoteosi della madre [nel finale]. «Mamma» è qualcosa di molto maggiore che la semplice invo-

séph Ravel, padre del compositore, era un importante ingegnere, così come il fratello Edouard. Nel ritratto di Joseph dipinto da Marcellin Desboutin nel 1892, conservato nel Belvédère (la casa di Ravel) ci appare un volto «crochu, barbu» che potrebbe richiamare il petit vieillard nell'opera.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>6</sup> L'articolo deriva da un intervento letto il 15 maggio 1929 al Congresso della Società psicoanalitica britannica, e servì alla studiosa per confermare le teorie sull'aggressività infantile che stava elaborando in quegli anni. Tale è l'importanza attribuita alla parola «Maman», che Klein non cita nemmeno l'autentico titolo dell'opera, anche se alcuni commenti tecnici nel suo scritto fanno supporre che l'abbia vista a teatro, o perlomeno abbia letto lo spartito.

<sup>7</sup> Hans-Heinz Stuckenschmidt, *Maurice Ravel – Variationen über Person und Werk* (1966), trad. franc.: *Ravel. Variations sur l'homme et l'œuvre*, Paris, Lattès, 1981, p. 245. Il ruolo capitale della madre nella vita del compositore è messo in rilievo, tra gli altri, anche da Robert Pourvoyeur (*Sortilèges de Ravel et de Colette*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 27, 1990, p. 19).

cazione di un bambino; è il richiamo disperato di un figlio sconsolato e inconsolabile<sup>8</sup>.

La genesi dell'opera, benché scarsamente documentata, offre qualche indizio di un impulso privato del compositore, che inizialmente non sembrava affascinato dal soggetto, ma che pure seguì a pensarci costantemente. Si comincia dalle vicende dello scenario del *Ballet* (o *Divertissement*) *pour ma fille*, che Colette aveva scritto di getto, probabilmente nel 1916, per dedicarlo alla figliuola Colette Renée, detta «Bel-Gazou», nata nel 1913<sup>9</sup>. Dalla scrittrice stessa apprendiamo che il lavoro commissionato da (oppure offerto a) Rouché, allora direttore dell'Opéra di Parigi, non era destinato al teatro lirico tradizionale perché lo definisce «livret de féerie-ballet»<sup>10</sup>, genere a cui si riferisce anche Ravel, assicurando allo stesso Rouché di voler impegnarsi nell'«opera danzata di Colette»<sup>11</sup>.

Lo scarno scambio epistolare fra i due autori cominciò nel gennaio del 1919<sup>12</sup>, ma Ravel si fermò, dopo aver buttato giù qualche abbozzo nella primavera successiva, già nell'estate del 1920. Nel frattempo l'impegno con l'Opéra era tramontato, e il lavoro sarebbe entrato nel vivo solo nel 1924, grazie all'intervento di Raoul Gunsbourg, impresario a Monte-Carlo, che si aggiudicò *L'enfant* per il suo teatro – come ebbe a riconoscere Ravel in un'intervista in cui riassume le tappe della genesi senza far menzione del lutto che lo aveva colpito all'inizio del 1917, la morte della madre<sup>13</sup>. Per quantificare la portata degli stimoli autobiografici dovremmo valutare l'apporto di Ravel al-

<sup>8</sup> Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous* (1945), trad. it.: *Ravel*, Milano, Accademia, 1960, pp. 121-122.

<sup>9</sup> La stessa Colette menziona il suo lavoro sia come *Ballet* sia come *Divertissement*, e si contraddice anche sulla data in cui collocare la stesura dello scenario. La scrittrice (*En Pays connu*, 1949, cit. in Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, p. 555) riferisce anche la battuta con cui Ravel respinse la dedica del titolo originale: «Ravel me dit, avec un sérieux de glace: "Mais je n'ai pas de fille"», segno che in qualche maniera si era subito appropriato del soggetto.

<sup>10</sup> Colette, *Journal à rebours*, Janvier 1939, citato in «L'Avant-Scène Opéra», cit., p. 8.

<sup>11</sup> Lettera di Ravel a Jacques Rouché del 20 febbraio 1919, in *Ravel. Lettere*, a cura di Arbie Orenstein, Torino, EDT, 1998, n. 153, p. 152.

<sup>12</sup> Il minuscolo carteggio fra Colette e Ravel si può leggere in Arbie Orenstein, «*L'enfant et les sortilèges*»: *correspondance inédite de Ravel et Colette*, «Revue de musicologie», LII/2, 1966, pp. 215-220, oltre che, tradotto in italiano, in *Ravel. Lettere*, cit., nn. 154-155 e 250, pp. 152-154 e 238-239.

<sup>13</sup> L'intervista apparve sul «Petit Monegasque» il 21 marzo 1925, e si può leggere in traduzione italiana parziale in *Ravel. Scritti e interviste*, a cura di Arbie Orenstein, Torino, EDT, 1995, p. 198. Il manoscritto dello scenario fu inviato al compositore nel 1916, ma egli, impegnato al fronte, non lo ricevette, e fu necessario un secondo invio, che lo raggiunse nel 1917 (quando fu riformato) o, più probabilmente, nel 1918.

la definizione del libretto con una precisione che non ci è consentita, purtroppo, vista la mancanza pressoché totale di informazioni in proposito. Maggiori certezze verrebbero se si conoscesse qualcosa di più dello scenario originale, oltre alla pagina pubblicata dalla Jourdan-Morhange<sup>14</sup>. Questo documento è tuttavia di grande interesse, poiché mostra che almeno la stesura originale della scena agita dalla tazza e dalla teiera ha poco o nulla a che fare con la «théière (Wegdwood noir)» a dialogo con la «tasse (chinoise)» della partitura attuale (ENFANT, 28)<sup>15</sup>, e rinforza la sensazione che il compositore abbia avuto una parte determinante nella drammaturgia dell'opera (anche perché, da abile versificatore qual era, sarebbe stato in grado di riscrivere personalmente tutti i passi che intendeva cambiare<sup>16</sup>).

Non solo la storia della genesi, ma anche la *mise en scène*, stabilita in modo dettagliato nel libretto e nella partitura, suggerisce messaggi di secondo grado, e a più livelli, celati dietro la *féerie* rutilante che anima lo spettacolo. La luministica, ad esempio, in linea con quanto altri artisti andavano facendo nel teatro europeo di allora, scandisce le varie fasi dell'intreccio per evidenziare, trascolorando, il decorso temporale della vicenda (si vedano le ta-

<sup>14</sup> Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel*, cit., tavola fuori testo fra le pp. 64-65. Secondo l'autrice è l'unico foglio rimasto dello scenario originale: «Volendo darmi per ricordo una pagina manoscritta dell'*Enfant*, Colette non ne ritrovò che una sola» (*ivi*, p. 125); secondo Marcel Marnat (*Ravel en représentation*, «L'Avant-Scène Opéra», cit., p. 17) «Le manuscrit est disparu».

<sup>15</sup> Fu uno dei due punti su cui Ravel chiese a Colette di intervenire all'inizio del lavoro, in una lettera del 27 febbraio 1919: «Non si potrebbe sviluppare il racconto dello scoiattolo? Immaginate tutto quello che uno scoiattolo può dire del bosco, e i risultati che ciò può dare in musica! Altra cosa: che ne direste della tazza e della teiera, in vecchio Wegdwood – nero – mentre cantano un *ragtime*? Confesso che l'idea di far cantare un *ragtime* da due negri all'Académie Nationale de Musique mi alletta molto. Osservate come la forma – una sola strofa con ritornello – si adatti perfettamente al movimento di questa scena: lamenti, recriminazioni, furore, inseguimento. Mi obietterete forse che non praticate il gergo negro-americano. Io, che non conosco una parola d'inglese, farò come voi: mi arrangerò» (*Ravel. Lettere*, cit., n. 154, pp. 152-153: 153). A lavoro ultimato, Ravel chiese a Colette di «mandare a Durand [il suo editore] una seconda strofa per “Toi le cœur de la rose...” [l'aria dell'enfant per la sua principessa] che attende soltanto voi per essere lanciata dai nostri editori» (lettera del 16 marzo 1925, n. 250, *ivi*, pp. 238-239: 239): l'integrazione non arrivò mai.

<sup>16</sup> Del resto la scrittrice stessa ammise di non essere stata coinvolta nell'adattamento del suo scritto «Cinq ans passèrent. L'œuvre achevée et son auteur sortirent du silence, échappèrent à l'œil nyctalope et bleu des chats du Siam, confidentes de Ravel. Mais celui-ci ne me traita pas en personne privilégiée, ne consentit pour moi à aucun commentaire, aucune audition prématurée», Colette, *Journal à rebours*, cit., p. 8. Su Ravel poeta cfr. Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel*, cit., pp. 129-133 (tratta del compositore come versificatore e si sofferma poi sulle sue scelte di testi poetici altrui).



vole fuori testo, qui a p. 279-280). Tutto inizia con l'incontro fra mamma e figlio nel pomeriggio, la cui luce calda accoglie la ribellione dei primi oggetti; ma quando si scatena il fuoco subentra il rosso intenso del tramonto, che ne seconda il minaccioso serpeggiare. Quando la fiamma evolve in cenere «*l'ombre envahit la chambre, le crépuscule est venu, il étoile déjà les vitres et la couleur du ciel présage le lever de la pleine lune*» (ENFANT, 49<sup>3</sup>). I primi raggi di luna invadono la stanza e accompagnano il duetto dei gatti che, nel loro ruolo di animali domestici, hanno il compito di guidare il bambino nel giardino: «*À ce moment, les parois s'écartent, le plafond s'envole et l'Enfant se trouve, avec le Chat e la Chatte, transporté dans le jardin éclairé par la pleine lune et la lueur rose du couchant*» (ENFANT, 99, cfr. figura 2, p. 254<sup>17</sup>), un cambio a vista della massima importanza<sup>18</sup>. In questo punto di svolta la natura simbolica del quadro visivo, intessuto di mistero e libertà suprema, viene enfatizzata in partitura: tappeti di suoni armonici invadono lo spazio sonoro, rotti dal respiro magico di una *flûte à coulisse*, strumento insolito che mette vieppiù in rilievo il carattere straordinario di questa uscita *en plein air*<sup>19</sup>. Mentre nella prima parte la luce varia quattro volte, riflettendo uno stile musicale quanto mai mutevole, nella seconda si stabilizza in armonia con l'affermazione del valzer, e la luna piena irradia la scena fino a che «*une lumière paraît aux vitres, dans la maison. En même temps, la lune, dévoilée, l'aube, ro-*

<sup>17</sup> Le immagini delle due *maquettes* che si riproducono a corredo di questo saggio provengono dagli archivi del Teatro: ringrazio Mme Charlotte Lubert, «Chargée du Patrimoine Historique de Monte-Carlo» per la cortesia e la tempestività con cui le ha messe a mia disposizione. Ringrazio inoltre, per il loro aiuto, Giovanni Guanti e Michela Niccolai.

<sup>18</sup> Nella recensione alla prima parigina all'Opéra-Comique (1 febbraio 1926), Prunières ebbe a criticare severamente, tra l'altro, proprio la discontinuità in questo punto: «La critique la plus grave je l'adresserai à la Régie de l'Opéra-Comique, c'est de n'être pas arrivée à réaliser à vue le changement de décor du deuxième tableau qui devrait s'exécuter dans l'obscurité pendant le prélude. La longue coupure imposée par les machinistes, aggravée encore par le fait de rallumer l'électricité dans la salle, produit un effet désastreux, car Ravel n'a jamais prévu d'arrêt en cet endroit. La musique ne doit absolument pas s'interrompre»; Henry Prunières, «*L'enfant et les sortilèges*» à l'Opéra-Comique, «La Revue musicale», 1<sup>er</sup> mars 1926, pp. 259-260: 259.

<sup>19</sup> La *flûte à coulisse*, allora impiegata di preferenza nella musica jazz, era fresca di brevetto (1924). Sprovvisto di tacche o di chiavi, lo strumento si suona soffiando in un imboccatura simile a quella del flauto dolce tirando una *coulisse* posta all'estremità opposta del tubo, ed è particolarmente adatto per i *glissando*. La partitura comprende altri strumenti di fresca invenzione, come il *Luthéal*, un pianoforte a gran coda provvisto di registri che gli consentono di imitare il suono del cembalo, brevettato nel 1919, usato specialmente nella prima parte per stendere una patina di colore antico su alcuni episodi – Ravel l'aveva sperimentato nella sua *Tzigane* per violino e pianoforte (1924).

*se et d'or, inondent le jardin d'une clarté pure*» (ENFANT, <sup>1</sup>151): allora le bestie attaccano il coro fugato conclusivo, «Il est bon, l'enfant, il est sage».

La luce illustra dunque un viaggio simbolico del protagonista che va ben al di là dei limiti temporali della punizione inflittagli dalla madre, la quale resta inafferrabile dietro il chiarore che balugina dalla finestra. Del resto l'impiego della luministica è solo una parte della *mise en scène* dell'*Enfant et les sortilèges*, assai problematica anche perché prevede l'antropomorfizzazione di oggetti, alberi e animali<sup>20</sup>. L'ambiente in cui inizia l'opera è fissato nella *maquette* per la *première* (fig. 1, p. 253), dove campeggiano gli oggetti che entreranno a far parte dell'azione, interagendo col bimbo: la corrispondenza fra l'arredamento della stanza e le indicazioni sceniche di libretto e partitura (cfr. es. mus. 1) è molto precisa. Nell'unico caso dell'apparizione della principessa, oltre che della didascalia, disponiamo della descrizione di Henry Prunières<sup>21</sup>: essa avvalorava l'opinione del compositore, che riteneva pressoché normativo l'allestimento di Monte-Carlo<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Leoš Janáček aveva anticipato di poco Ravel scrivendo *Príhody Lišky Bystroušky* (La piccola volpe astuta, 1924), in cui gli animali del bosco si confrontano con gli uomini. Naturalmente ognuno dei due compositori lavorò senza conoscere il progetto dell'altro.

<sup>21</sup> Henry Prunières, «*L'enfant et les sortilèges*» à l'*Opéra-Comique*, cit. (cfr. anche nota 18); la descrizione viene riportata nelle *legenda* alla fig. 1, n. 15

<sup>22</sup> «Per allestire *L'enfant et les sortilèges* ci vuole un teatro come l'Opera di Monte-Carlo e un impresario come Gunsbourg [che era anche regista di fama, ruolo che rivestì anche in quell'occasione]. Infatti la nostra opera esige un allestimento scenico straordinario. I ruoli sono molto numerosi, la fantasmagoria costante. Secondo i principi dell'operetta americana, la danza è continuamente e intimamente mescolata all'azione. Ora, l'Opera di Monte-Carlo possiede una straordinaria troupe di danzatori russi, meravigliosamente diretti da un prodigioso coreografo, Balanchine. [...] E non dimentichiamo il ruolo essenziale dell'orchestra, di rara perfezione, né il suo direttore, Victor de Sabata»: così si esprime Ravel stesso in un'intervista pubblicata da «Le Gaulois» il 20 marzo 1925, trad. it.: *Anteprima. Al Teatro dell'Opera di Monte-Carlo: «L'enfant et les sortilèges». Testo di Colette, musica di Maurice Ravel*, in *Ravel. Scritti e interviste*, cit., pp. 109-110. Ravel non fu presente alla prima ripresa dell'*Enfant* all'Opéra-Comique, ma vide una prova dell'opera nel terzo allestimento in assoluto, a Bruxelles, e ne scrisse a Colette il 10 febbraio 1926 da Stoccolma, durante una *tournee* nei paesi scandinavi che lo stava impegnando dal 24 gennaio 1926: «il giorno 25 [gennaio 1926] mi trovavo a Bruxelles, dove il Teatro della Monnaie ha potuto allestire una prova 'all'italiana'. Se vuol provare una forte emozione, cerchi di non mancare alla rappresentazione belga dell'*Enfant*. Vedrà libellule, falene, pipistrelli sospesi a fili invisibili. Ciò che non sarebbe possibile realizzare, senza pericolo, nel nostro teatro nazionale», in Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel*, cit., p. 124 (l'appunto polemico era probabilmente rivolto all'Opéra-Comique, che stava allestendo contemporaneamente il lavoro in modo discutibile, a detta della critica pressoché unanime).



Figura 2. *L'enfant et les sortilèges*, scena per la econda parte di Alphonse Visconti, *maquette*.



Il flusso musicale attacca prima che si alzi il sipario, quando udiamo un lento movimento ostinato di crome (*Tranquillo* è la prescrizione agogica) che si prolunga mentre lo spettatore mette a fuoco l'immagine iniziale. Il suono esala il profumo d'un colore antico, rievocato anche dal timbro dei due oboi: bicordi paralleli di quarte e quinte si snodano come in un *organum* nell'ambito dell'esacordo Si-La-Sol-Fa $\sharp$ -Mi-Re (in realtà una scala pentafona con l'aggiunta sporadica del Fa $\sharp$ ). Quando si alza il sipario questo universo sonoro riprende a scorrere (ENFANT, 1), ma viene screziato dal motivetto pentafono (Si-La-Sol-Fa $\natural$ -Re) intonato da un contrabbasso sulla prima corda per suoni armonici, che entra in gioco mescolando la funzione arcaica di una *vox principalis* a quella modernistica di realizzare un cozzo modale pungente (Fa $\natural$  contro Fa $\sharp$ )<sup>23</sup>. L'ostinato dura undici battute, compie due cicli interi, e all'inizio del terzo il bimbo inizia a cantare, dichiarando guerra a tutto e tutti (ENFANT 2): con proporzioni calibrate sulle proprie intenzioni Ravel attua un gioco ironico sottile fra l'enorme contrabbasso, che canta in falsetto, e l'essere umano piccino che fa la voce grossa nella stanza. Al quarto giro il ciclo s'interrompe bruscamente sul bicordo Si $_4$ -Fa $\sharp_5$  alla terza battuta (dove si cambia indicazione di misura rispetto a quella analoga – da 7 a 6/8), lasciando la scena sonora a una semicadenza in Sol<sup>24</sup> e la parola alla mamma del protagonista:

esempio musicale 1. ENFANT, <sup>33</sup>

(esacordo: Si-La-Sol-Fa $\sharp$ -Mi-Re)

quarte parallele      bicordo Fa $\sharp$ -Si (Si-Fa $\sharp$ )      quarte e quinte parallele

2 Ob. *p*

1 Cb. (sul Sol) *f*

*Une pièce à la campagne (plafond très bas), donnant sur un jardin. Une maison normande, ancienne, ou mieux: démodée; de grands fauteuils, hussés; une haute horloge en bois à cadran fleuri. Une tenture à petits personnages, bergerie. Une cage ronde à écureuil, pendue près de la fenêtre. Grande cheminée à hotte, un reste de feu paisible, une bouilloire qui ronrome. Le Chat aussi. C'est l'après-midi.*

L'ENFANT Six ou sept ans, est assis devant un devoir commencé. Il est en pleine crise de paresse, il mord son porte-plume, se gratte la tête et chantonne à demi-voix.

J'ai en-vie de gronder tout le mon - de! J'ai envie de met - tre Maman en pé - ni - ten - ce.

Quarta ascendente: Fa $\sharp$ -Si      Quarta ascendente: La-Re      Quarte discendente: Re-La-Mi

<sup>23</sup> A questa gamma pentafona, l'enfant aggiunge poco dopo il Mi e, in alternanza al Fa $\natural$ , il Fa $\sharp$ .

<sup>24</sup> Il movimento del basso va dal II al V grado, che Ravel armonizza con un accordo di nona seguito da una triade in primo rivolto sul terzo (III<sup>6</sup>).

Più animato    Si-Fa# = «Maman!»    Rit.

La porte s'ouvre. Entre Maman (ou plutôt ce qu'en laissent voir le plafond très bas et l'échelle de tout le décor où tous les objets assument des dimensions exagérées, pour rendre frappante la petitesse de l'Enfant) c'est-à-dire une jupe, le bas d'un tablier de soi, la chaîne d'acier où pende une paire de ciseaux, et une main. Cette main se lève, interroge de l'index.

MAMAN

Bé-bé a é - té sage? Il a fi - ni sa page?

Questa strategia produce senso narrativo: in un'opera che non fa uso di *leitmotive*, la semicadenza guadagna facilmente un posto importante nella memoria dell'ascoltatore, e insieme ad essa il movimento melodico della quarta discendente Si<sub>3</sub>-Fa<sub>3</sub> sopra gli accordi, un intervallo che non solo esce con naturalezza dal moto ostinato, del quale è in certo qual modo un'emmanazione, ma pervade lo stesso movimento parallelo cadenzante (Sol<sub>3</sub>-Re<sub>3</sub> discendente, La<sub>1</sub>-Re<sub>2</sub> ascendente); l'intero passaggio acquista subito maggior peso dall'immediata ripetizione, trasposto un tono sopra (quarte discendenti Do#-Sol#, La-Mi, quarta ascendente Si-Mi). Ma l'intervallo di quarta si era già imposto in modo significativo nel canto del protagonista riferito anche in questo caso alla madre, che vorrebbe mettere «en pénitence» proprio con due quarte discendenti di fila (Re<sub>4</sub>-La<sub>3</sub>-Mi<sub>3</sub><sup>25</sup>), ma anche alla sua voglia di sgridare tutti, tradotta nella stessa quarta, ma ascendente (Fa<sub>3</sub>-Si<sub>3</sub>: «J'ai envie de gronder tout le monde»). Da qui in poi l'intervallo di quarta discendente, nella forma principale Si-Fa#, ma anche in altre che troveremo più oltre, si assocerà all'immagine materna, descritta con precisione nella didascalia così come viene vissuta dal figlio (cfr. es. mus. 1).

Nella scena originale si vede bene come tutto il contesto che circonda il piccino sia ingrandito a posta, compresa la madre, la cui natura autoritaria emerge da ciò che di lei si coglie per sineddoche visiva, e in particolare dalle forbici che pendono appese a una catena d'acciaio (oggetto che potrebbe al-

<sup>25</sup> Nella riduzione per canto e pianoforte (Maurice Ravel, *L'enfant et les sortilèges*, Paris, Durand, © 1925, n. di lastra D & F. 10,699, p. 3) non compaiono le quarte della partitura, e l'enfant intona «en pénitence» sulle note Re<sub>4</sub>-Si<sub>3</sub>-La<sub>3</sub>-Mi<sub>3</sub>. Ravel, proprio mentre preparava la *première*, si lamentò col suo editore Durand (lettera del 16 marzo 1925) per «le correzioni – un errore a ogni nota» (in *Ravel. Lettere*, cit., n. 249, p. 238); la soluzione della partitura conferma l'importanza dell'intervallo di quarta nel progetto dell'autore.

ludere a una classica minaccia di castrazione<sup>26</sup>), e dal gesto della mano che si leva in funzione monitoria. Maman incombe per poche battute sul figlio, cerca il dialogo, lo interpella due volte e prende le distanze da lui, passando dalla forma familiare al pronome di rispetto («Regrettes-tu ta paresse?», e subito dopo «Promettez-moi, Bébé, de travailler?»; ENFANT, 4<sup>1</sup> e 4<sup>3</sup>): in ambo i casi il protagonista tace, mentre lacerti dell'ostinato, interrotto poco prima dall'ingresso della donna, riappaiono per dar voce al silenzio del piccolo che rifiuta il colloquio con lei, e poi le mostra la lingua. Lo sberleffo fa scattare la punizione: «du thé sans sucre, du pain sec. Restez tout seul jusqu'au dîner!», mentre la semicadenza torna identica, anche nel timbro (ENFANT, 6<sup>4</sup>), suggellando l'episodio iniziale nel segno dello «chagrin de Maman», la quale esce senza che il piccolo abbia aperto bocca. Non l'abbiamo vista, ma abbiamo udito la sua rappresentazione musicale in contrapposizione con il figlio, la cui estraneità rispetto al mondo in cui è inserito viene ribadita dal quadro visivo.

In questo inizio compaiono dunque gli elementi musicali destinati a dare un senso all'intera storia, associati a un'immagine scenica pregnante dove il mondo statico del bambino, rappresentato dall'ostinato in stile antico, viene turbato da un enorme simulacro donnesco, annunciato da una semicadenza che rompe la stasi e avvia musicalmente l'azione, postulando al tempo stesso una risoluzione. Quanto segue è la rappresentazione di un lungo viaggio metaforico, e se l'evoluzione della trama segue le unità pseudo-aristoteliche di tempo, luogo e azione, non altrettanto accade per le epoche e i luoghi della storia della musica visitate negli incubi sonori del piccolo, perché si salta dal 'medioevo' dell'*organum* iniziale al minuetto di *fauteuil* e *bergère* al *fox-trot* della teiera misto all'orientalismo della tazza cinese, poi si torna all'aria di bravura col *da capo* nell'episodio del fuoco e subito dopo ancora un po' più indietro, al delizioso quadro pseudo-rinascimentale dei pastori del tendinggio, e via via, fino alla *Valse américaine* danzata dalle libellule e alla «combinazione voluta di corale antico e di music-hall», per dirla con l'autore stesso<sup>27</sup>, che precede il ritorno all'*organum* nel finale. Una tale varietà in-

<sup>26</sup> Melanie Klein (*Situazioni d'angoscia infantile*, cit.) non dedica considerazioni a questo oggetto che, probabilmente, non compariva nella messinscena viennese dell'*Enfant et les sortilèges* a cui fa riferimento; si ricava il dato dalla descrizione di Eugen Steinhof, scenografo e costumista che collaborò in quella circostanza col celebre regista Lothar Wallerstein dell'Opera di Vienna (cfr. Eugen Steinhof, «L'enfant et les sortilèges» à l'*Opéra de Vienne*, «L'Art vivant», 1<sup>er</sup> mai 1929, ripubblicato in «L'Avant-Scène Opéra», cit., pp. 70-71).

<sup>27</sup> «La partitura dell'*Enfant et les sortilèges* è una mescolanza molto omogenea degli stili di ogni epoca, da Bach fino a... Ravel! Questo dall'opera all'operetta americana, passando per uno stile di jazz-band. La penultima scena, per non citare che un





Oui, c'était pour mes beaux yeux! Sais-tu ce qu'ils reflétaient, mes beaux yeux?  
Le ciel libre, le vent libre, mes libres frères, au bond sûr comme un vol... Regarde  
donc ce qu'ils reflétaient, mes beaux yeux tout miroitants de larmes! (ENFANT,  
131)

Ancora una volta la scena risponde alla musica, e mentre l'evocazione del libero cielo innesta una *Valse lente* (il terzo valzer di fila, dopo quello delle libellule e dei pipistrelli) le bestie dell'aria iniziano a riempire in piena concordia lo spazio visivo finché «*Le jardin, palpitant d'ailes, rutilant d'écureuils, est un paradis de tendresse et de joie animales*» (ENFANT, 132<sup>4</sup>). Lo scoiattolo ha reso il bimbo spettatore dell'armonia amorosa e della fratellanza altrui, accrescendone lo sconforto: ora non è più il terrore che lo pervade, come nella prima parte, ma la mancanza d'affetto e tenerezza, sentimenti che ha realmente compreso solamente nel confronto con la natura. Quando anche i gatti passano infischandosi di lui, la misura è colma, e per la prima volta la parola chiave viene intonata dal bimbo sull'intervallo di quarta, sia pure trasposta rispetto all'inizio:

esempio musicale 3, ENFANT, 135

L'ENFANT

inquiet presque sans voix malgré lui il appelle

Ils s'aiment... Ils m'oublient... Je suis seul... Ma-man!...

L'immagine della mamma parrebbe perdere qui i suoi tratti imperiosi per divenire porto sicuro, ma l'intonazione lancia due avvertimenti: «*malgré lui il appelle*» (l'enfasi è nostra) e la cadenza lasciata alla sola voce senza accompagnamento dall'orchestra. Riluttanza e solitudine: non è ancora la risposta sollecitata dalla semicadenza iniziale, tant'è vero che proprio l'appello del bimbo scatena l'aggressività negli animali. Le bestie avanzano per punirlo, ma la battaglia involve in un *bellum omnium contra omnes*, finché il piccolo trova la soluzione medicando proprio uno scoiattolo piagato nel conflitto, una sorta di contrappasso per aver a sua volta ferito lo scoiattolo che teneva prigioniero. Ora è davvero cambiato, e gli animali che erano stati le sue vittime se ne accorgono, ricordano il suo appello e recepiscono «*ma-man*» come una parola in grado di cambiare gli eventi. «*Essayons de crier ce mot*» (ENFANT, <sup>2</sup>148): la loro intonazione va definendosi man mano e giunge a conquistare per moto parallelo il bicordo di quinta Si-Fa#, che porge all'orchestra l'occasione di riprendere la semicadenza dell'episodio iniziale. Il motto risuona tre volte in *rallentando*:

esempio musicale 4, ENFANT, 149<sup>2</sup>

LES BÊTES (SATB)  
Ma - man!

VI I  
VI  
Vle, Cor  
Vlc., Cb.

*ff*  
*pp*  
*pp*

Detailed description: This musical score is for example 4, page 149. It features a vocal line for 'LES BÊTES (SATB)' with the lyrics 'Ma - man!'. The vocal line starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and then moves to pianissimo (*pp*). The instrumental accompaniment includes Violins I and II, Violoncello, and Contrabasso. The violin parts are marked with *pp* and feature several circled notes. The cello and contrabasso parts also have circled notes and are marked with *pp*. The score is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

La quarta viene poi significativamente ribadita mentre gli animali celebrano la saggezza conquistata dal fanciullo:

esempio musicale 5, ENFANT, 152<sup>2</sup>

LES BÊTES (S)

Il est sa - ge, il est sa - ge, il est sa - ge, il est sa - ge, il est doux, —

Detailed description: This musical score is for example 5, page 152. It features a vocal line for 'LES BÊTES (S)' with the lyrics 'Il est sa - ge, il est sa - ge, il est sa - ge, il est sa - ge, il est doux, —'. The melody is a simple, repetitive line of eighth notes. The score is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

E «sage» è anche il trampolino da cui parte la ripresa dell'inizio (ENFANT, 153), fino a quando le voci si cristallizzano su un accordo di nona di sottodominante poggiato a sua volta sulla dominante di Sol al basso fissando la parola «doux»; poi lasciano la risoluzione alla voce del piccolo, che intona la parola «Maman» e si appropria finalmente di *quella* quarta sinora rifiutata, mentre il timbro caldo dei soli archi si unisce alla sua voce:

esempio musicale 6, ENFANT, 154

2 Ob.  
*p*

VI., Vle  
Vlc., Cb.  
*pp*  
*p*

L'ENFANT  
Ma - man!

LES BÊTES (S2ATB)  
Il est si doux.

Detailed description: This musical score is for example 6, page 154. It features four staves. The top staff is for 2 Oboes (2 Ob.) with a piano (*p*) dynamic. The second staff is for Violins and Viola (VI., Vle) and Violoncello and Contrabasso (Vlc., Cb.), with a pianissimo (*pp*) dynamic. The third staff is for the vocal part 'L'ENFANT' with the lyrics 'Ma - man!'. The bottom staff is for 'LES BÊTES (S2ATB)' with the lyrics 'Il est si doux.'. The score is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

Il bambino si è infine riconciliato col mondo e l'apologo raccontato da Ravel può dunque chiudersi con una *moralité* musicale, ma la risoluzione con una cadenza perfetta viene offuscata da una settima sul primo grado di Sol maggiore: forse la storia potrebbe ricominciare.

Abbiamo seguito per sommi capi una drammaturgia che si presta a chiavi di lettura molteplici, a cominciare da quella psicanalitica di Melanie Klein; c'è chi vi ha visto con sottigliezza la metafora della fine dell'infanzia<sup>29</sup>, chi ha privilegiato l'aspetto fiabesco dell'intreccio, culminante con la vittoria dell'amor materno, ma tutti, chi più chi meno, hanno dovuto fare i conti con l'intervallo di quarta e la 'cadenza di Maman', indizi sin troppo scoperti di una matrice creativa connotata da elementi autobiografici. Pochi hanno invece guardato più a fondo nel preludio e nell'epilogo, per chiarire il rapporto assai ben organizzato fra l'ostinato di crome e la cadenza; fra essi Peter Kaminsky, che collega dati analitici e narrativi traendone un punto di vista interessante: «metaphorically the moral neutrality of the child at the outset of the opera gives way, in the light of experience, to his becoming good; isomorphically the prelude's tonal neutrality gives way to its conforming to the norms of the tonal system – thus tonality becomes moral code». Questo percorso musicale riflette il processo di crescita del protagonista, fino a che «at the close of the opera the child's transformation become complete: he sings 'Maman' accompanied by MC [= *Maman cadence*], thereby accepting her moral authority»<sup>30</sup>. Se non è contestabile la funzione risolutiva della cadenza nelle due battute finali rispetto alla sua prima comparsa come semicadenza, rimane tuttavia il sospetto che da questo singolare capolavoro provengano ulteriori messaggi da recepire, e non coinvolgano solo valori endogeni a un codice musicale che concorre ad esprimere una drammaturgia. La lettura della Klein regge molto bene alla verifica sul testo (e la presenza delle forbici nella *mise en scène* che pendono dal grembo di Maman la rafforzano), ma quale fiaba non offre materia acconcia a teorie psicanalitiche?

L'interpretazione in chiave autobiografica può prendere spunto dall'aspetto esile del compositore, che affronta come un bambino un mondo colmo d'insidie, e dall'idea che l'artista scarichi le sue nevrosi nella creazione, in relazione al lutto e alla morte della madre; un'ipotesi che trova conferme nel suo riserbo epistolare, rotto di rado e solo una volta, che io sappia, in modo significativo, quando scrisse a Ida Godebska il 27 dicembre 1919, po-

<sup>29</sup> Cfr. Renato Calza, «Fine dell'infanzia»: «*L'enfant et les sortilèges*» di Maurice Ravel, «Musica/Realtà», XIX/56, 1998, pp. 133-168.

<sup>30</sup> Peter Kaminsky, *Of Children, Princesses, Dreams and Isomorphisms: Text-Music Transformation in Ravel's Vocal Works*, «Music Analysis», vol. 19, n. 1, marzo 2000, pp. 29-68: 41-42.

co dopo aver iniziato a riflettere sull'opera, lamentandosi del capodanno che stava arrivando:

Il mio 31/12 si preannuncia sinistro. Penso a quelli d'altri tempi, passati in quel delizioso appartamento di Avenue Carnot [a Parigi, in cui la madre era morta, il 5 gennaio 1917] dove sono stato così felice. Penso che presto 3 anni saranno trascorsi da che se n'è andata, e che la mia disperazione aumenta di giorno in giorno. Ci penso ancor di più da quando mi sono rimesso al lavoro [all'*Enfant*, tra l'altro], e non ho più accanto questa cara presenza silenziosa [Maman] ad avvolgermi della sua tenerezza infinita, la mia sola ragione di vita, lo vedo ora più che mai<sup>31</sup>.

Ravel ci appare qui, come raramente accade, totalmente sincero, e preda di un dolore senza rimedio, ma proprio questo sentimento rende difficile motivare la scelta di lasciare la madre sullo sfondo, né giustifica il protrarsi fino all'alba della punizione inflittagli dalla sua «sola ragione di vita». Forse la luce che si accende dietro la finestra nel finale, mentre l'inno alla saggezza intonato dalle bestie sale dolcemente nell'aria, vuol essere un desolato gesto di compianto per un essere amato che non c'è più?

La sensazione che Ravel abbia inteso comunicare il proprio percorso verso la saggezza, dopo aver respinto dolorosamente le tentazioni mondane (l'amore impossibile per la principessa delle fiabe che esce dal libro, unico dialogo in cui s'impegna nella prima parte) e superato l'incoscienza con cui si era eretto a giudice della vita delle bestiole (stroncando tanto l'amore sensuale della libellula quanto quello familiare del pipistrello), si rafforza quando si seguono le tracce della luministica in funzione allegorica che governa *L'enfant*, di cui abbiamo detto, e le si confronta con l'apologo crudele narrato negli stessi anni da Puccini (in *Turandot*, 1924), che spinge un eroe impassibile verso la conquista di un amore 'impossibile'. Il cammino del bimbo viene illuminato con cadenze analoghe (la fiaba cinese inizia al tramonto, poco dopo quella di Ravel, ma sprofonda presto nella notte oscura, poi illuminata dalla luna piena, per chiudersi anch'essa all'alba) e dietro le ore che scorrono al cangiare della luce si palesa un percorso simbolico che porta a una maturazione accelerata del ribelle, dallo stupore alla paura dell'ignoto, fino all'amarezza della solitudine e al desiderio di amore nella solidità di un'innocenza infantile che non si vorrebbe lasciare.

*L'enfant* ci appare sempre più come un viaggio misterioso che si nutre della conoscenza per oltrepassare le costrizioni della vita quotidiana ed elaborare un lutto nel segno della riconciliazione. La manifestazione artistica di una consapevolezza che comincia proprio quando i gatti lo iniziano alla

<sup>31</sup> Ravel. *Lettere*, cit., n. 163, p. 161.

libertà nella natura, dal chiuso all'aperto, dall'incubo verso il riscatto e il bambino «*ouvrant les bras*» esclama con sollievo «Ah! quelle joie de te retrouver, Jardin!» (ENFANT, <sup>3</sup>103). Per comunicarlo Ravel ricorre anche alla razionalità dei numeri e all'organizzazione delle battute per moduli, come aveva già fatto nel movimento di accordi paralleli che caratterizza l'*Introduction* dell'*Heure espagnole*<sup>32</sup>.

Torniamo al rapporto fra l'episodio iniziale e quello finale dell'*Enfant*. Chiunque è in grado di percepire nel ritorno dell'ostinato il ristabilirsi di una pace turbata grazie alla conquista della saggezza, auspicata dalla madre fin dalla sua frase musicale d'esordio (cfr. es. 1) e infine affermata in piena armonia dall'incastro perfetto fra il coro delle bestie e il flusso di crome. A parte l'accento di battuta e il metro, l'ostinato può essere diviso per frasi grazie all'organizzazione delle legature di portamento, qui di seguito schematizzata nel confronto fra il movimento iniziale (es. 7 *A*) e quello conclusivo (es. 7 *B*):

#### esempio musicale 7

The image shows two musical staves, A and B, illustrating rhythmic patterns. Staff A, labeled 'ENFANT, bb. 1-11', shows a sequence of rhythmic figures with various groupings and accents. Staff B, labeled 'ENFANT, 153', shows a similar sequence but with different groupings and accents. The notation includes stems, beams, and various rhythmic markings.

Il primo numero che attira l'attenzione è l'undici, che corrisponde al secondo gruppo in ambo gli schemi, ma anche al numero di battute del ciclo di base all'inizio, dove ricorre tre volte per un totale di trentatre battute<sup>33</sup>, e alla fine, per una sola. Ravel doveva tenere parecchio a definire questo flusso con precisione, visto che nella conclusione fa quadrare il numero di battute del ciclo; è altresì interessante constatare che nel finale il musicista non utilizza le bb. 8-11 dell'es. 7 *A*, ma le sostituisce con la ripresa delle bb. 1-2 e tronca dopo cinque crome la b. 3 per lasciar spazio alla cadenza di due crome legate; così facendo (es. 7 *B*) unisce tra loro gruppi di note che esprimono solo numeri primi, verso i quali nutrono attenzione particolare, ben

<sup>32</sup> Cfr. Marco Gurrieri, «*L'heure espagnole*» di Maurice Ravel nell'estetica dei 'moderni' atti unici musicali, tesi di laurea, Università degli studi di Pavia, a.a. 2003-2004, e in particolare il capitolo secondo. La propensione di Ravel per utilizzare impianti numerici ai fini della composizione avrebbe trovato di lì a poco un esito clamoroso nel *Boléro* (1928).

<sup>33</sup> Sia undici sia trentatre sono numeri chiamati in causa nell'episodio dell'aritmetica, dove le *petit viellard* e *les chiffres* citano anche tutti gli altri numeri dell'es. 7.

prima di Messiaen, compositori che facevano parte della formazione artistica di Ravel, da Debussy a Satie<sup>34</sup>. Chissà dove ci porterebbe prendere in considerazione *milieux* culturali che s'interessavano a combinazioni magiche o mistiche dei numeri non negandosi, talora, anche a culti iniziatici<sup>35</sup>, ma preferisco fermarmi qui perché non credo che, evidenziando dei numeri in armonia con esigenze fraseologiche e strutturali, Ravel avesse altro scopo se non quello di ingemmare di riferimenti esterni il processo 'iniziatico' che consente al bimbo di raggiungere, finalmente, la saggezza per rifugiarsi in «quell'altro che l'eternità non vedrà cambiare».

<sup>34</sup> Cfr. Roy Howat, *Debussy in proportion. A musical Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; e Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, e in particolare il capitolo ottavo: Question of form, logic and the mirror image, pp. 142-184.

<sup>35</sup> Utili approfondimenti potrebbero cominciare dai testi di Joséphin Péladan, nome dei *Rose+Croix*, in particolare *Amphithéâtre de sciences mortes. Comment on devient Mage. Éthique* (Paris, 1892), mentre un compendio importante sulla consistenza simbolica dei numeri viene tracciato da Jules Boucher, *La symbolique maçonnique, ou l'art royal remis en lumière et restitué selon les règles de la symbolique esotérique et traditionnelle* (1948), trad. it.: *La simbologia massonica*, Roma, Atanor, 1975, 2006<sup>5</sup>.

*L'enfant et les sortilèges, I – interno*

Personaggi	brani e incipit	agógica, strumenti	drammaturgia musicale
L'ENFANT puis MAMAN	<i>prélude</i> . «J'ai pas envie de faire ma page» «Bébé a été sage ?»	<i>Tranquillo</i> , OB, CB	<b>Pomeriggio</b> bb. 1-11: <i>organum</i> a due voci, 5 <sup>a</sup> e 4 <sup>a</sup> , [2] melodia al CB [modale = *, ml].
L'ENFANT	«Ca m'est égal!», solo	[3 <sup>a</sup> ] <i>Piu animato</i>	Si vede solo la gonnella della mamma, una catena d'acciaio da cui pendono forchet e una mano [onale = ^, Sol]; il bimbo le rivolge uno sberleffo.
LE FAUTEL, LA BERGÈRE	«Votre serviteur»	[7] <i>Presto</i> , pf	Rompe teiera e tazza, punge lo scotatolo, tira la coda al gatto, atizza il fuoco, squarcia la tappezzeria, stacca il bilancere dell'orologio, fa a pezzi quaderni e libri [cronatico].
L'HORLOGE COMTOISE	«Ding, ding, ding»	[ <sup>1</sup> 17] <i>Lento</i> <i>muoversi</i> , pf	La poltrona (B) si muove come un rospo e danza un <i>Menuet</i> con la Bergère Louis XV (S); coro dei mobili [sol <sup>vi</sup> ].
LA THÈRIÈRE, LA TASSE CHINOISE	«How's your mug?»	[21] <i>Allégre vivo</i> , arpa	Il quadrante diviene un volto rosa e ha braccia corte (Br), regna la confusione; aria da opera buffa [si <sup>vi</sup> ].
L'ENFANT LE FEU ET LA CENDRE	«Oh! Ma belle tasse» «Arrière!»	[28] <i>Allégre non troppo</i> , arpa	Minacciano il bimbo in atteggiamento da <i>boxeur</i> (teiera, T) e con le dita appuntite (tazza, S) a passo di <i>fox-trot</i> (duetto in stile <i>Musik Haldy</i> : [la <sup>^</sup> , Fa pent, la <sup>+</sup> Fa, Fa <sup>v</sup> ].
L'ENFANT PÂTRES ET PASTOURES L'ENFANT LA PRINCESSE	«J'ai peur» «Adieu, pastourelles» «Ah! C'est elle» «Oh!, c'est elle»	[37] <i>Luréal</i> [39] <i>Allégre</i> , pf [48] <i>Modérato</i>	<b>Tramonto</b> Il bimbo, tremante di paura e solitudine, si avvicina al fuoco (S), che gli sputa una favilla in viso, salta fuori dal camino e lo rincorre; aria di bravura [Do]. Dietro il fuoco si crea la cenere, che insegue la fiamma e gioca con questa.
L'ENFANT UN PETIT VIEILLARD	«Toi, le cœur de la rose» «Deux rubineis content»	[49 <sup>1</sup> ] <i>ARCH.</i> , <i>gliss.</i> [50] <i>Modérato</i> [62]	<b>Crepuscolo</b> Quando il fuoco non brilla più, l'ombra invade la stanza. Coro campicette delle figurine di tappezzeria e danza, pastorale [la*] Appare la principessa del firo (S) che il bimbo stava leggendo (e sognava di lei): La cantilena iniziale col controcanon del FL evolve man mano [do*, do <sup>vi</sup> ]
L'ENFANT LA CHATTE	«Oh! Ma tête!» «Morrâon nâou!»	[63] <i>Lento</i> , Fl., Cl., arpa, <i>gliss.</i> [68] <i>Meno mosso</i> + OTT. Cl., FG [73] <i>Andante</i> [75] <i>Presto</i> , pf	in un duetto appassionato, a tratti operistico, per chiudere nuovamente sulla cantilena [70]. La principessa è stata inghiottita dalle tenebre, il bimbo resta desolato e solo [Mi <sup>vi</sup> ]. Il vecchietto gobbo, nasuto e barbuto (T) esce da un quaderno piegato col cappello a π («Mon Dieu! C'est l'Arthiméique!»), fàiseta un <i>Mi<sup>sa</sup></i> (sillaba, parla, grida, nasalizza); i numeri trascrivono il bimbo in una danza folle, che lo strema [sol <sup>vi</sup> ]
		[94] <i>Allegro-Andante</i> , ICB, IVC, IVL	<b>Raggi di luna</b> Il gatto nero (Br) spunta da dietro la poltrona, gioca con un gomitolo, poi con la testa bionda come fosse una palla; anche il gatto sembra enorme al bimbo. Arriva la gatta bianca (S), duetto <i>miolato</i> (come il pseudo-Rossini), nasale [do <sup>2</sup> , do <sup>+</sup> +Do, Mi <sup>vi</sup> ]

*L'enfant et les sortilèges, II – esterno*

		<b>Luna piena</b>	
LES RAINETTES	«ké ké kéc – koác, koác, koác – Hnhon hnhon»	[100] <i>Andante</i> , FLCOL	Il bimbo segue i gatti in giardino, le pareti volano via; <i>tenues</i> degli archi, quasi tappeto sonoro, armonici e ponticello, tremolo <i>pp</i> .
L'ENFANT	«Ah, quelle joie de te retrouver, Jardin»	[102 <sup>3</sup> ]	Il fanciullino si appoggia all'albero,
L'ARBRE	«Quoi? Ma blessure	[103]	che gene e perde linfa dalla ferita infertagli dal bimbo, ogni minuto sempre più angosciato e desolato; anche gli altri alberi gemono.
UNE LIBELLULE	«Où es-tu?»	[105] <i>Tempo di Valse lente</i>	Una libellula volteggia nell'aria cercando la sua compagna, che il bimbo ha trafitto con uno spillo; lungo pedale degli archi per quinte vuote, attraversato da figure arpeggiate del <i>PF</i> [ <i>la</i> ^].
LA CHAUVÉ- SOURIS	«Seule, seule» «Rend-la moi!... Tsk, tsk...»	[109] <i>OTT</i> [105] <i>Valse américaine</i>	S'intreccia una danza di libellule e sfingi [ <i>Sol</i> ^]. L'usignolo ( <i>S</i> ) gorgheggia, le rane tornano a gracidiare.
L'ÉCUREUIL, LA RAINETTE	«Sauve toi, sotte!»	[113] <i>Abbastanza vivo</i> , CL, FG (arpeggiando)	Anche il pipistrello chiede della sua compagna, i piccoli devono essere sfamati e la mamma non c'è più; il bimbo l'ha uccisa a colpi di bastone la sera prima [ <i>Sol</i> ^, <i>Si</i> ^].
L'ENFANT	«La cage c'était pour mieux voire ta prestesse» «Le ciel libre»	[117] <i>Valse lente</i> [123] ARCHI, orchestra [129] <i>Moderato</i>	Girtondo dei pipistrelli [ <i>Si</i> ^]. Danza delle rane [ <i>Mi</i> ^, <i>sol</i> ^]. Scambio vivace fra lo scoiattolo, traumatizzato dalla puntura, che ammonisce la rana sul rischio che si corre finendo in gabbia [ <i>Re</i> + <i>Fa</i> ].
L'ÉCUREUIL	«Ils s'aiment... Ils m'ou- blient... Je suis seul... Maman!»	[131] <i>Andante</i> [132] <i>Valse lente: poco più lento</i>	Il bimbo replica: voleva solo ammirare la sua destrezza e i suoi occhi, ma l'animale lo incalza; stasi [132], pagina di archi divisi (12 parti, 3 per armonici superiori); lo scoiattolo spiega cos'è la libertà, mentre i suoi simili volano fra gli alberi, e il giardino si riempie di bestie serene che pur muovendosi in continuazione non s'infralciano mai (archi: 2-2-3-3-1); melodia ai CR [ <i>La</i> ^]: lo scoiattolo rende il bimbo spettatore della felicità animale.
LES BÊTES et LES ARBRES	«C'est l'enfant au couteau! ... bâton! ... cage!»	[134] [136] <i>Vivo</i>	Il bimbo si sente estraneo a quella comunione, mentre anche la coppia di gatti passa felice; percepisce il peso della solitudine e invoca l'affetto materno.
		<b>Alba rosa e d'oro</b>	
	«Il a pansé la plaie Maman!»	[140] <i>Lento</i>	Tutti s'agitano e gridano [ <i>La</i> ^, <i>Re</i> ^, <i>Mi</i> ^], grande coro furioso, cadenza di marcia; decidono di castigarlo e si avventano su di lui, poi proseguono a combattere tra loro mentre il bimbo si accascia, ma uno scoiattolino rimane ferito e caccia un grido acuto; il bimbo lo cura fasciandogli la zampa.

*Legendi:* B = basso; Br = baritono; CB = contrabbasso; CL = clarinetto; CR = corni; FG = fagotto; FL = flauto; FLCOL = flûte à coulisse; OB = oboe; OTT = ottavino; pent = pentafono; PF = pianoforte; S = soprano; T = tenore; VL = violino; VLC = violoncello.