CON ALLEGATO ONLINE

Giuseppe Calvetta

La fine dell'*epoca aurea* della musica e la nascita delle avanguardie

Cronaca di un naufragio

FRANCOANGELI

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati
possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page
al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.

Giuseppe Calvetta

La fine dell'*epoca aurea* della musica e la nascita delle avanguardie

Cronaca di un naufragio

FrancoAngeli

Per accedere all'allegato online è indispensabile
seguire le procedure indicate nell'area Biblioteca Multimediale
del sito **www.francoangeli.it**
registrarsi e inserire il codice **EAN 9788835147817** e l'indirizzo email
utilizzato in fase di registrazione

In copertina: Akseli Gallen-Kallela, Ritratto di Gustav Mahler, 1907
Gösta Serlachius Fine Arts Foundation, Mänttä, Finlande

ISBN 9788835158141

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Vorrei ringraziare ancora una volta
con affetto la mia compagna Graziana
per la costante e solerte assistenza
nella preparazione di questo testo.

Vorrei ringraziare altresì di vero cuore
la di lei figlia Federica Polli
per avermi accompagnato
all'inizio di questa avventura.

INDICE

Prefazione – Un'epoca aurea della musica. I grandi musicisti
da Mozart al Novecento, p. **11**

Premessa - Tra due epoche, p. **13** - 1. Continuità e fratture nella musica tra ultimo Ottocento e primo Novecento, p. **13** - 2. Discrepanza tra durata cronologica e momenti salienti della musica di questo periodo, p. **15** -3. *Crimini e misfatti*, p. **17**

Parte Prima
La Parigi dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento e Debussy

Introduzione - Debussy nella Parigi capitale culturale del mondo, p. **21**

Capitolo I - Musica, cultura e spiritualità in Francia tra Ottocento e Novecento, p. **23**
1. Esterofilia e indirizzi del gusto in Francia in materia musicale. La Francia e le "Scuole Nazionali", p. **23 - 2.** Il clima spirituale della capitale culturale dell'epoca. Parigi, Wagner e Baudelaire, p. **26 - 3.** Bourget, Nietzsche, l'artista da grande città e la "décadence", p. **29 - 4.** La musica francese del secondo Ottocento e del primo Novecento. La musica strumentale: Franck, Saint-Saëns e Fauré. Il balletto, p. **31 - 5.** L'opera lirica. *Carmen* di Bizet. Gounod, Saint-Saëns e Massenet, p. **33 - 6.** L'arte francese tra impressionismo, simbolismo e mentalità cartesiana, p. **37**

Capitolo II - Debussy, "musicien français", pioniere di una modernità senza successori, p. 40
1. Debussy e la musica. Un assiduo frequentatore di letterati e pittori, p. **40 - 2.** La solitudine di Debussy in Francia. Debussy e Musorgskij, p. **43 - 3.** Debussy alla ricerca di uno stile personale: dalle tendenze parnassiane all'impressionismo, al simbolismo, p. **47 - 4.** Debussy esponente di punta della "modernità" musicale assieme a Mahler e Richard Strauss, p. **49 - 5.** *Pelléas et Mélisande*, uno psicodramma musicale. Il teatro invisibile, p. **52 - 6.** Composizioni per orchestra: *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Nocturnes*, *La mer*, *Images.* Musica da camera, p. **58 - 7.** Composizioni per pianoforte: *Estampes*, *Images*, *Études*. Alla ricerca diretta del suono. *Les Préludes*, p. **62 - 8**. Wagner e Debussy. Modernità di un artista intellettuale, p. **65**

Parte Seconda
Il Verismo e Puccini

Introduzione - Come collocare i Veristi e Puccini, p. **73**

Capitolo III – "Il Verismo": Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea, Franchetti e la romanza da salotto, p. **77**
1. Il "Verismo" e i suoi detrattori. Problemi critici irrisolti, p. **77** - **2.** Le opere veriste rimaste in repertorio. *Cavalleria Rusticana* di Mascagni, p. **78** - **3.** *Pagliacci* e *Bohème* di Leoncavallo, p. **81** - **4.** *Andrea Chenier* e *Fedora* di Giordano, p. **84** - **5.** *L'Arlesiana* e *Adriana Lecouvreur* di Cilea, p. **88** - **6.** *Germania* di Franchetti, p. **91** - **7.** La romanza da salotto, p. **93** - **8.** Le opere "veriste": arte provinciale o d'esportazione?, p. **95** - **9.** Le opere "veriste" e la tradizione dell'opera italiana, p. **96** - **10.** Personaggi da melodramma o personaggi in carne ed ossa?, p. **98** - **11.** L'opera "verista" semplifica la realtà?, p. **99** - **12.** Le romanze delle opere "veriste" come veicolo per esprimere passaggi e svolte fondamentali dell'esistenza, p. **100**

Capitolo IV – Puccini e la fine dell'opera italiana, p. **102**
1. "Mestizia toscana". Un egocentrico in balia della depressione, p. **102** - **2.** Componenti dello stile pucciniano. Una critica prevenuta e sommaria, p. **108** - **3.** Le opere pucciniane come "romanzo popolare". L'illusionismo magico della musica di Puccini, p. **112** - **4.** Libretti, librettisti, direttori d'orchestra, cantanti ... Puccini regista e scenografo, p. **117** - **5.** Illustrazione delle opere di Puccini: *Manon Léscaut, La Bohème, Tosca, Madama Butterfly*, p. **120** - **6.** Rinnovamento o esasperazione della poetica pucciniana? *Fanciulla del West, Trittico, Turandot*, p. **130** - **7.** Svolgimento dell'arco drammaturgico-musicale nelle opere pucciniane, p. **137** - **8.** Puccini e la fine dell'opera italiana, p. **143**

Parte Terza
Gustav Mahler e Richard Strauss

Introduzione - Mahler, Strauss e il clima "fin de siècle" a Vienna e in Germania, p. **147**

Capitolo V – Gustav Mahler: ovvero le dilacerazioni e le cadute del "mondo di ieri", p. **149**

1. Un caso controverso: un martire, un esule, un viandante e altro ancora, p. **149** - **2.** La vita. Il Mahler sotterraneo. Mahler e la moglie Alma nell'ambiente culturale della Vienna "fin de siècle", p. **152** - **3.** Mahler e gli altri musicisti, p. **159** - **4.** La poetica di Mahler. Mahler *sismografo* del suo tempo, p. **163** - **5.** Le Sinfonie "Wunderhorn": dalla *Prima* alla *Quarta*, p. **168** - **6.** Inizio di un nuovo itinerario: *Kindertotenlieder* e *Quinta sinfonia*, p. **176** - **7.** Tentativi di recupero del passato e scacchi nel presente: *Sesta, Settima* e *Ottava sinfonia*, p. **179** - **8.** Il momento del congedo. Una progressiva discesa nel "Regno delle Ombre": *Canto della Terra*, *Nona sinfonia*, Adagio della *Decima*, p. **186** - **9.** L'unitarietà della musica sinfonica mahleriana, p. **192**

Capitolo VI – Richard Strauss: dalla modernità in musica *all'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte*, p. **197**
1. Una carriera senza ostacoli. Strauss visto da se stesso, da Stefan Zweig e da Gustav e Alma Mahler, p. **197** - **2.** Strauss e Hofmannsthal, p. **204** - **3.** Il grano e il loglio nella musica di Strauss. Evoluzione del suo stile, p. **208** - **4.** I poemi sinfonici tra "Grunderzeit" ed ottimismo pseudo-nicciano, p. **212** - **5.** Il teatro. Due opere vitali ed orgiastiche: *Salome* ed *Elektra*, p. **215** - **6.** Una svolta ancora inconsapevole: *Der Rosenkavalier (Il Cavaliere della Rosa)*, p. **220** - **7.** Il ripiegamento: opera mitica, opera mitico-simbolica, operetta. *Arianna a Nasso, La donna senz'ombra, Arabella*, p. **223** - **8.** Tre opere tarde, *Capriccio, Metamorfosi, Ultimi quattro lieder*, p. **228** - **9.** Uomini *attuali*, *inattuali*, *postumi*: Mahler e Strauss, p. **233**

Interludio
Un mondo al tramonto.
La proclamazione dello stato di eccezione, p. 235

Parte Quarta
Schoenberg e l'avvento delle avanguardie

Introduzione **-** Rivoluzione o rivelazione? Una rottura radicale nella continuità storica, p. **241**

Capitolo VII – L'emergere di un nuovo corso spirituale in area austro-tedesca. Il passaggio dalla musica *moderna* alla *nuova* musica, p. 243
1. La formazione di una "bolla speculativa" nella spiritualità, nella politica, nella cultura, nella musica, p. **243** - **2.** Il Novecento, il secolo delle rivoluzioni. Onnipotenza o crisi dell'Io?, p. **246** - **3.** Arte e malattia, arte e disagio esistenziale nel primo Novecento. Differenze tra la musica e le altre arti, p. **252** - **4.** Il salto da Mahler, Debussy, Richard Strauss e Busoni a Schoenberg. La *nuova* musica e il patto con il diavolo, p. **254** - **5.** Il retaggio mahleriano: convergenze e divergenze, p. **256** - **6.** La Seconda Scuola di Vienna. Perché a Vienna?, p. **258**

Capitolo VIII - Schoenberg e la Seconda Scuola di Vienna, p. 261
1. Schoenberg e la rivoluzione. Un percorso accidentato ma senza tentennamenti, p. **261** - **2.** Principali caratteristiche della musica atonale, dodecafonica e seriale, p. **262** - **3.** La complessità come componente strutturale della "nuova" musica, p. **264** - **4.** "Musica senza beat". Al principio era il ritmo. Musica "colta" e "popular music", p. **266** - **5.** Una musica per musicisti, p. **268** - **6.** Periodizzazione stilistica e principali opere: dal tardoromanticismo all'espressionismo attraverso l'atonalità, p. **269** - **7.** Il periodo dodecafonico, p. **272** - **8.** Un'opera emblematica: *Moses und Aron*, p. **274** - **9.** Qual è il vero Schoenberg: l'artista, il didatta o l'innovatore rivoluzionario?, p. **277**

Capitolo IX - Alban Berg e Anton Webern, due rivoluzionari di segno opposto, p. **280**
1. Alban Berg fra tardoromanticismo ed espressionismo, p. **280** - **2.** La musica strumentale di Berg: *Tre pezzi per orchestra, Kammerkonzert, Lyrische suite, Der Wein, Violinkonzert*, p. **281** - **3.** Il teatro: *Wozzeck*, p. **283** - **4.** *Lulu*, p. **285** - **5.** Berg protagonista della "rivoluzione

conservatrice" in musica, p. **288** - **6.** Anton Webern: una naturale radicale modernità di un asceta in musica, p. **289** - **7.** Periodizzazione stilistico-espressiva delle composizioni di Webern: dal tradoromanticismo alienato all'espressionismo atonale. I lieder, p. **292** - **8.** Dalla dodecafonia al puntillismo alla variazione integrale. Nuovo clima espressivo, p. **295** - **9.** Fusione con il respiro cosmico o naufragio? Verso l'autodissoluzione della musica e l'incomunicabilità, p. **298**

Parte Quinta
Ravel, Stravinskij e la musica in Francia: alternativa a Vienna o rivoluzione mancata?

Introduzione – Rivoluzioni politiche e rivoluzioni culturali a Parigi. "Modernariato musicale", eclettismo, epigonismo, neoclassicismo ed altro, p. **303**

Capitolo X – Ravel: dall'impressionismo al "modernariato" musicale, p. **308**
1. Parigi e gli altri centri culturali europei, in particolare austro-tedeschi, p. **308** - **2.** Ravel tra le ombre di Debussy, Satie e Stravinskij: una posizone difficile nel panorama musicale francese, p. **311** - **3.** Dall'impressionismo al distacco asettico: i capolavori pianistici, *L'heure éspagnole*, i *Trois poèmes* di Mallarmé, p. **313** - **4.** Alcuni capolavori del disagio: *Le tombeau de Couperin, Sonata per violino e violoncello, Sonate per violino e pianoforte*, p. **315** - **5.** Maturità e "modernariato" musicale: *L'enfant et les sortilèges, Bolero, Concerti per pianoforte*, p. **317** - **6.** Qual è la poetica di Ravel? Musica senza soggetto, p. **319**

Capitolo XI – Stravinskij e il Novecento, p. **322**
1. Parigi e le novità musicali. Oltre l'impressonismo: Diaghilev, Kandinskij e Satie, p. **322** - **2.** Cocteau, "Les Six" e "le retour à l'ordre", p. **324** - **3.** Stravinskij, un musicista alla moda e un creatore di mode nella modernità novecentesca, p. **326** - **4.** Fasi stilistiche di Stravinskij. Il periodo russo-barbarico: *Uccello di fuoco, Petruska, Sagra della primavera, Histoire du soldat*, p. **329** - **5**. Il periodo neoclassico: *Pulcinella, Oedipus Rex, Concerto per violino, Sinfonia in do, Sinfonia in tre movimenti, Carriera di un libertino*. Opere seriali, p. **332** - **6.** Lo Stravinskij neoclassico, un ermeneuta musicale in un Novecento da riscrivere, p. **334**

Epilogo

La fine dell'*epoca aurea* della musica e la svolta musicale di inizio Novecento. Un naufragio annunciato, p. **339**

1. Gli ultimi grandi: Mahler, Richard Strauss, Debussy, Puccini e la conclusione di una tradizione musicale durata tre secoli, p. **339** - **2.** Il Novecento e la musica "colta", p. **341** - **3.** Parametri interpretativi per spiegare la svolta della musica di inizio Novecento ed il consolidamento della musica dell'*epoca aurea*, p. **345** - **4.** Il secondo Ottocento come incubatore della svolta musicale di inizio Novecento. Tardoromanticimo e decadentismo, p. **347** - **5.** Repertorio e attualità come criteri di selezione e di consolidamento della musica dell'*epoca aurea*, p. **353**

Prefazione

UN'EPOCA AUREA DELLA MUSICA. I GRANDI MUSICISTI DA MOZART AL NOVECENTO

Con il *Concerto per pianoforte K 271* del 1777 – detto *Jeunehomme* dal nome della pianista per la quale Mozart lo compose – comincia la nostra musica, comincia cioè una musica che ancora oggi noi possiamo ascoltare senza spiegazioni o illustrazioni particolari, perché essa corrisponde e si "aggancia" ancora pienamente e naturalmente al nostro gusto e alla nostra più profonda sensibilità. Con Debussy, Mahler e Richard Strauss ad inizio Novecento questo genere di musica si conclude: dopo questa data, essa sarà un'altra cosa.

Con l'*Idomeneo* del 1780, le *Nozze di Figaro* del 1786 e con il *Flauto Magico* del 1791 dello stesso Mozart, e con le opere di Cherubini, Spontini e quindi con Rossini e con Carl Maria von Weber, ha inizio un analogo periodo nell'opera italiana ed in quella tedesca: due generi che, dopo aver raggiunto l'apice nei rispettivi domini con Verdi e Wagner, arriveranno all'epilogo anch'essi, il primo nel 1924 con *Turandot* e con la morte di Puccini, il secondo nel 1919 con *La donna senz'ombra* di Richard Strauss o, se si vuole, con l'incompiuto *Doktor Faust* di Ferruccio Busoni.

In mezzo a queste date si colloca un'epoca che non bisogna esitare a definire aurea della musica, i cui "prodotti" – giova ribadirlo – ancora ci parlano e ci commuovono, come tutte le grandi realizzazioni artistiche che non hanno tempo e che noi sentiamo anche come *attuali.*

Tuttavia, tra Mozart e Puccini o tra Beethoven e Mahler non si verifica uno sviluppo lineare e senza traumi della musica. Verso la fine dell'Ottocento cominciano a manifestarsi le prime crepe in un edificio che sembrava solido e duraturo – quello della cosiddetta musica tonale – come conseguenza di qualcosa che si era verificato qualche decennio prima, cioè come conseguenza estrema del famoso *accordo del Tristano* (1865) di Wagner che, attraverso l'uso di alcune soluzioni compositive, su cui ci siamo soffermati a suo tempo, aveva iniettato nella musica un tarlo che avrebbe germogliato e portato quindi, prima al denso tessuto armonico tardoromantico, e successivamente alla rivoluzione (atonale, dodecafonica e seriale) di Arnold Schoenberg.

Quest'epoca può essere suddivisa in differenti stagioni:

– "il periodo classico" (1779-1814), che comprende Mozart e il primo (o il primo e secondo) Beethoven;
– il periodo della Restaurazione (1814-1830), che comprende il Beethoven maturo, Rossini, Schubert, C.M. von Weber, Paganini;
– la stagione romantica (1830-1850) con Mendelssohn, Schumann, Chopin, Bellini, Donizetti, il primo Liszt, il primo Wagner e il primo Verdi;

– una quarta stagione, che va dagli anni Quaranta agli anni Novanta dell'Ottocento, rappresentata da quella che si può chiamare seconda generazione romantica e che noi chiameremo piuttosto tardoromantica (1850-1900 circa), e che vede in opera ancora, in una loro seconda stagione creativa, i più anziani Liszt, Wagner e Verdi, e i più giovani Bruckner, Brahms, Musorgskij, Ciaikovskij, Dvorak, Bizet, Gounod, Massenet;
– una quinta stagione, che si può far partire convenzionalmente, da una parte, nel 1889, con la cosiddetta *musica moderna* di Mahler, Richard Strauss e Debussy, dall'altra con *Cavalleria rusticana* di Mascagni del 1890 e con il Verismo e Puccini, nella quale quel tarlo, di cui si parlava prima, ha già cominciato ad agire in profondità e con dirompenza, e che si potrà ritenere terminata indicativamente, come già notato, intorno al 1924 con la morte di Busoni e di Puccini;
– infine, una sesta stagione riguarda l'avvento, verso il 1910, delle avanguardie (*nuova* musica) con Schoenberg e la Seconda Scuola di Vienna, che arriva fino al 1945-50; e la contemporanea attività di Stravinskij, che perdurerà anche nel dopoguerra. **Il presente volume è dedicato a queste due ultime stagioni.**

Queste date, necessariamente indicative, non delimitano solo dei periodi ma anche stili differenti; esse inoltre non figurano in stretta successione ma si accavallano, nel senso che il periodo finale di una stagione musicale scorre parallelo, per alcuni anni, con quello iniziale della stagione successiva. Ciò detto, l'individuazione di un'epoca aurea non vuole assolutamente rappresentare un discrimine nei confronti del periodo che precede e di quello che segue, ma soltanto il riconoscimento di quelli che sono stati i veri grandi valori musicali degli ultimi secoli, che ancora ci appartengono per la loro *attualità*, e che generalmente figurano, ma non tutti e non sempre, in quello che è noto come *il repertorio*.

Un'attenzione particolare si è voluta dedicare ad alcuni aspetti non sempre presi in considerazione nei libri di musica: come le *categorie interpretative*, di cui si dovrebbe munire qualunque *ascoltatore informato* di musica che non voglia restare alla superficie delle cose; e ancora, e non meno importante, la illustrazione del *contesto biografico, culturale e spirituale* in cui i grandi musicisti operarono, comprese le *capitali della musica* dell'epoca aurea: tutti aspetti che in certo senso permettono di collocare musica e musicisti dell'epoca anche come uomini (e non solo come astratti compositori di note) in un preciso contesto politico, culturale e sociale.

Le biografie dei musicisti e i testi che ne illustrano le opere ed altri importanti studi, da cui sono state tratte specifiche informazioni o valutazioni, sono sempre citati in nota: si tratta in genere di quei testi, vecchi o nuovi che siano, che, a giudizio di chi scrive, rappresentano una tappa importante nella sistematizzazione critica dell'argomento trattato di volta in volta. Al contrario, impressioni e valutazioni di fondo dell'autore non hanno sempre una fonte specifica ed individuabile: esse sono infatti nate e maturate in un lungo periodo di tempo e sulla base di differenti parametri quali l'ascolto delle opere (in primo luogo), le informazioni che accompagnano i dischi, i programmi di sala dei teatri europei frequentati, la lettura di riviste ed altre fonti ancora, che hanno tutte la caratteristica di non essere sempre facilmente individuabili e quindi citabili con riferimento a questo o quel punto specifico dello scritto.

Premessa

TRA DUE EPOCHE

1. Continuità e fratture nella musica tra ultimo Ottocento e primo Novecento

Quando si parla di Novecento siamo stati abituati a pensare generalmente al filone delle cosiddette avanguardie, che parte da Schoenberg e arriva a Boulez e oltre. Sebbene questo tipo di impostazione – se formulata correttamente – possa avere, come vedremo, una sua giustificazione, bisogna rendersi conto che fin dall'inizio *sono esistiti altri diversi Novecento in musica* che, a modo loro, sono tutti validi; inoltre, essi non si presentano sempre in successione l'uno rispetto all'altro ma sono spesso contemporanei e, pur con tensioni e incomprensioni, coesistono tra di loro: basti pensare come esempio che gli ultimi grandi compositori dell'epoca aurea (Debussy, Puccini, Mahler, Richard Strauss e altri) operarono per un periodo contemporaneamente a Schoenberg e ai suoi allievi.

Non bisogna infatti dimenticare che l'epoca in questione è popolata – oltre che dai quattro grandi appena ricordati – di musicisti, autori sia di musica strumentale che operistica, ed ha manifestato *altri modi di fare musica,* diversi da quelli delle avanguardie, legati piuttosto alla tradizione, che nel Novecento hanno pieno diritto di cittadinanza: con Skriabin e Rachmaninov, con la stessa operetta, con Janacek e Bartok, con Ravel e Stravinskij, con Kurt Weill e Prokofiev, con la "Generazione dell'Ottanta" italiana; si è potuto assistere a quel paradosso costituito da Sciostakovich e dalle sue sinfonie, molte delle quali sono capolavori, anche se col metro atonale, dodecafonico e seriale esse dovrebbero essere considerate fuori tempo massimo, quasi anticaglie; persino la Gran Bretagna, dopo secoli di irrilevanza, ha trovato un musicista degno di nota in Benjamin Britten; si sono svegliati anche la Spagna (con Albeniz, Granados e de Falla) e i paesi scandinavi (con Grieg e Sibelius); senza dire ancora degli Americani, che con una miriade di musicisti hanno tentato fin dall'inizio del Novecento di raggiungere l'autonomia rispetto alle dominanti tendenze europee.

Si potrà pertanto constatare, malgrado le molteplici fratture tra tradizione ed innovazione, la coesistenza nel primo Novecento, anche inoltrato, di più filoni musicali principali: quelli che si possono inquadrare nella tradizione, con il perdurante uso della tonalità, anche se molto "allargata", e quelli che perseguono

l'innovazione (atonalità, serialismo, bruitisme etc.), senza che nessuno possa sostenere di avere trionfato sull'altro, almeno dal punto di vista estetico. Questi differenti modi e tendenze, tuttavia, non sono stati e non sono tuttora presi nella giusta e dovuta considerazione dalla critica, motivo per cui, se da una parte – come già sottolineato − quando si parla di musica del Novecento si intende quasi esclusivamente quella delle avanguardie, dall'altra si continua a mal valutare o a sopravvalutare quella che era apparsa all'epoca come l'unica alternativa alla Seconda Scuola di Vienna di Schoenberg, vale a dire la musica di Stravinskij, indistintamente di quello "fauve" e barbarico, come pure di quello neoclassico e seriale, ignorando o sottovalutando tutte le altre.

Come si può vedere già da questa breve introduzione, il Novecento musicale presenta molteplici facce non ancora completamente delineate nel loro giusto valore, motivo per cui non ci vuole un grande sforzo per capire che esso ha bisogno di molte rettifiche, che si rivelano necessarie non solo per collocare ogni musicista al posto che gli spetta, ma anche per dividere – come diceva Mahler parlando della musica di Richard Strauss – il grano dal loglio. Qualunque testo sul Novecento musicale deve essere quindi pensato anzitutto come un contributo a fare giustizia di almeno alcuni dei "malintesi" appena ricordati, nel tentativo di ristabilire una corretta prospettiva per guardare al secolo, dando il giusto spazio a tutte le tendenze presenti.

Guardando alla struttura di questo Volume, tuttavia, si ha subito la sensazione di uno scompenso: esso si sofferma, dopo tre Parti dedicate a musicisti che rappresentano la continuità ed il rinnovamento ma restando nella tradizione, sull'avvento della rivoluzione atonale e dodecafonica di Arnold Schoenberg, che tutto sconvolge, con la sensazione di abbandonare un mondo noto e di entrare in terra incognita; oppure, se si vuole, è come se la Parte dedicata alla Seconda Scuola di Vienna da sola (circa 60 pagine) si erga come un contraltare minaccioso rispetto a tutte le precedenti messe insieme (oltre 300 pagine): sono cioè le sensazioni che suscitano quelle svolte epocali, quelle fratture nella continuità della storia, che dividono nettamente ciò che era prima da ciò che è venuto dopo.

C'è quindi un *prima* e un *dopo*, e tale differenza si può notare non solo tra autori che hanno scritto a distanza di qualche anno uno dall'altro ma talvolta anche nello stesso autore. Prendiamo, per fare un esempio, i casi, da una parte, degli autori che scrissero musica tradizionale ignorando quello che era successo a Vienna, e, dall'altra, i casi degli autori che hanno scritto più o meno lo stesso tipo di musica qualche anno dopo.

I primi (quelli evocati nell'Interludio di questo Volume) in certo senso vivono e operano ancora sulla scia della tradizione e nelle loro musiche non si avverte ancora il "trauma" della rivoluzione atonale e dodecafonica: pur scrivendo spesso musiche molto sofisticate e caratterizzate, come sottolineato a suo luogo, da un accentuato senso della fine, essi si muovono ancora nel contesto

di una effettiva continuità con il passato senza vere fratture, pur senza rinunciare all'intento – almeno secondo loro – di innovare.

Al contrario, con riguardo ai secondi – cioè autori e tendenze immediatamente successivi, come Bartok, Prokofiev, Kurt Weill, Sciostakovich, Casella e Respighi nelle loro opere mature, e altri – a differenza dei loro immediati predecessori o contemporanei, scrivono sicuramente nella piena consapevolezza che con Schoenberg e i suoi seguaci è successo qualcosa di grave e di importante nel campo della composizione musicale: e ciò si avverte nelle loro musiche, senza poterlo però sempre documentare, e si avverte soprattutto che essi hanno in certo senso perso l'innocenza, anche se per colpa di altri; si avverte cioè una qualche forma di frattura anche se sono passati pochi anni rispetto alle composizioni del gruppo precedente. Nell'arco di una decina di anni con l'avvento delle avanguardie è successo infatti il finimondo.

2. Discrepanza tra durata cronologica e momenti salienti della musica di questo periodo

Ciò detto, con tutti i musicisti non appartenenti alle avanguardie fin qui ricordati vediamo in atto marcati tentativi di rinnovamento, più o meno nella continuità con la tradizione, allo scopo di superare, in realtà spesso impigliandovisi maggiormente e portando quindi all'esaurimento la stessa tradizione: da una parte, i limiti del melodramma tradizionale, dall'altra la crescente disgregazione, nella musica strumentale, del modo di comporre classico-romantico – diciamo l'uso, l'abuso e i limiti dell'armonia tonale e della forma sonata – ed avviare una nuova epoca. È quella che il massimo studioso dell'Ottocento musicale, Carl Dahlhaus, chiama *musica moderna,* che egli distingue nettamente dalla *nuova musica*, la quale comincia soltanto con Schoenberg[1].

Questo Volume si ferma però con la presentazione degli ultimi grandi (Debussy, Puccini, Mahler e Richard Strauss), e quindi della Seconda Scuola di Vienna e della musica di Stravinskij. La illustrazione della rimanente musica del Novecento – sia precedente che contemporanea o successiva – come già accennato, non figura in questo Volume a stampa, ma soltanto in un Allegato online, e vi figura come un contributo alla storia di quel folto gruppo di musicisti che rappresentano in certo senso *l'altro Novecento in musica*, diverso da quello delle avanguardie. La conoscenza di questo periodo si rivela però indispensabile per inquadrare in maniera più puntuale la stessa fine dell'*epoca*

[1] Carl Dahlhaus: "La musica dell'Ottocento" – la Nuova Italia – Firenze, 1990 – traduzione di Laura Dallapiccola – cap. V: "La modernità, un'epoca della storia della musica", pagg. 351 e segg.

aurea, stante l'opportunità di avere presente quello che successe dopo al fine di capire meglio quello che è successo prima[2].

Come e ancor più che in altri periodi – poiché una svolta epocale si verifica in tutte le attività dello spirito umano e non soltanto nella musica, e trattandosi quindi di cambiamenti generalizzati – sarà necessario cercare le ragioni di tale situazione, oltre che nella musica, anche e soprattutto nelle mentalità, nel clima spirituale e culturale e nelle "visioni del mondo" dell'epoca, in cui i musicisti erano immersi.

Come date per delimitare il periodo preso in considerazione in questo Volume potremmo scegliere le seguenti: prendendo come riferimento la Francia, l'ultimo venticinquennio dell'Ottocento, mentre con Ravel arriviamo fino agli anni Trenta, e con Stravinskij e "Les Six" addirittura al secondo dopoguerra; con riferimento all'area austro-tedesca si possono prendere gli anni 1888-89, anni della *Prima Sinfonia* di Mahler e del *Don Juan* di Richard Strauss, come inizio, e due o più date per la fine: il 1924 (morte di Busoni) oppure il 1935 (anno della morte di Alban Berg) o addirittura il 1945-50, anni rispettivamente della morte di Webern e di Schoenberg; possiamo invece far iniziare la nuova stagione italiana nel 1890 con *Cavalleria rusticana* e farla terminare con *Turandot* di Puccini, anch'essa del 1924, anno della morte del musicista, oppure estendendo il periodo all'attività della "Generazione dell'Ottanta", cioè fino a tutti gli anni Trenta.

La lunghezza cronologica di questo periodo – oltre settant'anni – in realtà, come vedremo, è il risultato di una distorsione prospettica se non di una vera e propria illusione: in fondo il volume comincia con Debussy e termina con Stravinskij, due compositori nati soltanto a vent'anni di distanza uno dall'altro. E una durata di simile entità e comunque non oltre i trent'anni, dovrebbe essere il metro per misurare la durata di questo periodo musicale se valutata sulla base dei veri valori musicali. Il resto è rumore, nel senso che, salve specifiche eccezioni, poco di significativo è stato prodotto nel resto del periodo.

In un simile quadro si dovrebbero indicare come centrali alcuni anni ripetto ad altri: quelli tra fine Ottocento e il 1910-13, anni della più significativa produzione di Mahler, Debussy, Puccini e Richard Strauss e anche di Skriabin e Rachmaninov, della scoperta dell'atonalità e degli "scandali" a Vienna del *Pierrot lunaire* di Schoenberg e a Parigi della *Sagra della primavera* di Stravinskij; un altro picco potrebbe essere individuato intorno al 1920-1924/25 con

[2] Come si vedrà nell'Allegato, "prima metà" non significa l'anno 1950 o la Seconda Guerra Mondiale, dato che né l'uno né l'altra costituiscono uno spartiacque in materia musicale tra prima e seconda parte del secolo: il metodo panseriale del più avanzato musicista della Seconda Scuola di Vienna, Anton Webern, per esempio, informa le composizioni delle avanguardie del secondo dopoguerra (i frequentatori dei cosiddetti Corsi estivi di Darmstadt) per buona parte degli anni Cinquanta; si potrebbe pertanto dire che il secondo Novecento in musica cominci tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

la morte di Puccini e di Busoni e la fine dell'opera italiana e di quella tedesca, ma anche con la scoperta della dodecafonia da parte di Schoenberg, la fine dell'attività dello Stravinskij più autentico (vale a dire quello "barbarico"), o ancora con la rappresentazione a Berlino del *Wozzeck* di Alban Berg.

In questi anni, anche a causa della Prima Guerra Mondiale, il volto del mondo cambiò in maniera radicale, toccando tutti i settori dello scibile umano, compresa la musica. Se vogliamo, però, a quelli già ricordati si potrebbe aggiungere un altro picco intorno alla metà degli anni Trenta con le opere "tarde" di Berg (*Concerto per violino* e *Lulu*) e alcune opere visionarie di Webern (*Variazioni per pianoforte op. 27* e *Variazioni per orchestra op. 30*), che rispettivamente annunciano e consolidano il panserialismo; e all'inizio del decennio le ultime opere di Ravel.

3. Crimini e misfatti

Come si diceva prima, il periodo storico preso in considerazione in questo Volume è ricco di avvenimenti e di svolte in tutti i campi dello scibile umano, e altresì carico di inquietudini, soprattutto con riguardo al futuro, mentre con riferimento al presente tutto quello che succede è in un certo senso edulcorato e nascosto dietro il *concetto di progresso,* di cui tutte le classi dirigenti dell'epoca sono intrise. È progresso tecnico, industriale, scientifico, economico (insomma, progresso materiale) come mai si era visto prima, ma le crepe che l'edificio mostra, perfino nelle scoperte scientifiche – come vedremo meglio in vari punti del testo, come nel Capitolo I con riferimento alla Francia e nel Capitolo VII con riferimento all'area austro-tedesca – sono talmente vistose e profonde, e annunciatrici di disastri futuri, che solo classi dirigenti sempre più avulse dalla realtà riescono a ignorare.

Vista a posteriori, è questa una delle epoche più drammatiche della storia, i cui sviluppi finali saranno colonialismo, razzismo, imperialismo, comunismo, fascismo e nazismo. Un vero cataclisma! Per liberarci dal fardello prodotto da tutti questi fenomeni insorti intorno al 1900 dovremo subire una Prima e una Seconda guerra mondiale, rivoluzioni, stragi e altrettante e più dure sofferenze, tanto è carico di tragedie e di premesse negative il periodo intorno alla svolta del secolo, le cui denominazioni "Fin de siècle" o "Belle époque" non a caso sono percepite oggi come segnacoli di drammi nascosti dietro varie forme di esoterismi oppure di una facciata illusoriamente godereccia.

Drammi e inquietudini dell'epoca non sono immediatamente percepibili nelle composizioni dei grandi musicisti presi in considerazione in questo testo, ma essi sono là, nelle loro pieghe o dietro le quinte, in maniera diversa e con intensità diverse nei diversi autori. Si potrebbe anche dire che drammi e

inquietudini sono presenti o sottesi nelle composizioni dei vari musicisti in maniera e con intensità proporzionali ai tragici sviluppi futuri della storia dei paesi di appartenenza, e seguendo altresì moduli propri delle rispettive culture e tradizioni: sicchè avremo manifestazioni portate all'eccesso e al parossismo nelle composizioni dei musicisti austro-tedeschi (Mahler, Richard Strauss, la musica "degenerata", la Seconda Scuola di Vienna), e in quelle dei russi (Skriabin, Rachmaninov e successivamente Stravinskij); con sfumature più realistiche o, al contrario, più spiritualistiche e culturali in quelli francesi (Gounod, Massenet e Bizet, da una parte, Franck, Debussy e Ravel dall'altra); con ricadute soprattutto nella sfera del privato e della psicologia individuale dei personaggi nelle opere dei compositori italiani (Veristi, Puccini, Post-veristi, "Generazione dell'Ottanta"); con altrettante differenziate sfumature nelle composizioni dei musicisti degli altri paesi presi in considerazione.

A proposito di misfatti, ci si può domandare fin da ora a chi spetti il primato anche temporale nell'opera di destrutturazione dell'ordine musicale esistente. Non sembra esagerato rispondere in via preliminare che i gruppi di musicisti presi in considerazione nelle prime tre Parti di questo Volume e nella Parte prima dell'Allegato possono figurare tranquillamente come i primi profanatori della tradizione, se non altro per l'atteggiamento che essi hanno adottato nei confronti dei loro immediati predecessori: basti leggere i commenti sprezzanti di Mahler su Brahms o quelli di Richard Strauss su Bruckner; o ancora quelli di Busoni e della "Generazione dell'Ottanta" sul melodramma, su Puccini e i Veristi in primis, come pure dello stesso Busoni sui "non innovatori" Mahler e Richard Strauss e sullo stesso Schoenberg; o ancora di Satie sui suoi contemporanei Debussy e Ravel, per non dire delle aspre critiche di Debussy ai suoi predecessori e contemporanei, francesi e stranieri.

Ciò dimostra che, prima ancora di Schoenberg, i primi a "profanare" la tradizione furono i Mahler, gli Strauss, i Debussy, i Busoni, i Satie e i loro contemporanei e seguaci: una specie di guerra di tutti contro tutti. In seguito sarà fatta qualche rivalutazione "postuma" di carattere più storico che stilistico addirittura da parte degli stessi avanguardisti: Schoenberg di Brahms, Berg e Webern di Mahler, Luciano Berio di Puccini, ma il danno era ormai fatto.

Parte prima

LA PARIGI DELL'ULTIMO OTTOCENTO E DEL PRIMO NOVECENTO E DEBUSSY

Introduzione

DEBUSSY NELLA PARIGI CAPITALE CULTURALE DEL MONDO

Anche per entrare nella fucina intellettuale e artistica di Debussy, il più grande oltre che il più originale musicista francese, sarà necessario prendere in attenta considerazione alcuni aspetti che hanno contribuito a formare o a influenzare la personalità artistica e culturale del musicista. Il primo riguarda il clima spirituale della Parigi "baudelairiana" dell'ultimo Ottocento, cioè di una Parigi decadente, impressionista e simbolista ed altresì sempre più nazionalista.

Il secondo aspetto riguarda le componenti più propriamente musicali della Parigi dell'epoca: si tratterà cioè di scoprire, se vogliamo, dove Debussy andò a cercare gli strumenti per esprimere in maniera "nuova" il suo mondo poetico, sapendo che spesso queste ricerche si svolgono anche "contro" qualcuno: e saranno Wagner e il wagnerismo, e i musicisti francesi della seconda metà dell'Ottocento, rispetto ai quali Claude si proponeva di effettuare un vero e proprio salto di qualità. Per raggiungere il suo scopo egli utilizzò tutte le armi disponibili all'epoca, purché apparissero consone alla propria sensibilità, come le tonalità esotiche della musica giavanese o l'essenzialità di Musorgskij, o ancora la drammaturgia simbolista di Maeterlinck.

Un terzo argomento riguarda lo spirito di "revanche" contro la sconfitta a Sedan da parte della Prussia, che è anche culturale oltre che politico. Per tacere di altri, si può ricordare che Debussy era molto sciovinista sia dal punto di vista politico – se si considerano le sue prese di posizione patriottiche durante la Prima Guerra Mondiale – che culturale: egli voleva essere conosciuto semplicemente come "Debussy, musicien français", e si vantava di aver sempre cercato soprattutto di *"ridiventare francese"* con le qualità *di fierezza e di eleganza* che sono proprie di questo popolo[1].

[1] Dichiarazioni riportate in Jean Barraqué: "Debussy" – Ed. du Seuil – Solfèges – Paris, 1962 – pag. 119. Barraqué (1928-1973) fu un eminente rappresentante della musica seriale, coetaneo di P. Boulez; nel testo citato egli cerca di penetrare in profondità nelle composizioni di Debussy, vedendovi tra l'altro analogie con la successiva musica di A.Webern.

Capitolo I

MUSICA, CULTURA E SPIRITUALITÀ IN FRANCIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

1. Esterofilia e indirizzi del gusto in Francia in materia musicale. La Francia e le "Scuole Nazionali"

La illustrazione in questo Capitolo della situazione spirituale, culturale e musicale della Parigi dell'epoca – oltre a essere utile in sé trattandosi tra l'altro della capitale culturale del mondo di allora – può essere anche letta come la evidenziazione dei problemi che Debussy si trovò davanti e che si proponeva di risolvere nelle sue composizioni per raggiungere un suo definitivo stile personale.

In questo periodo la Francia conosce, tra il 1851 e il 1870, il cesarismo bonapartista, e, nei decenni successivi, dopo la sconfitta di Sedan, la Terza Repubblica: due regimi caratterizzati entrambi dal dominio culturale e moralistico e dal conformismo della borghesia, anche se il primo fu bigotto – soprattutto per l'influenza dell'Imperatrice Eugenia – e la seconda laica. Si dice questo per rendere subito comprensibile la discrasia che si venne a stabilire tra arte pubblica e ufficiale – come il "Grand opéra", il "Drame lyrique", o l'"Ars gallica" – da una parte, e le altre manifestazioni, caratterizzate dall'anticonformismo dell'operetta offenbachiana e da artisti "trasgressivi" come Baudelaire e Flaubert e altri decadenti di varia estrazione, dall'altra.

Ciò detto, tuttavia, bisogna sottolineare come la Francia, ancora una volta – al pari di quanto era successo in passato e di quanto succederà in futuro, e al contrario di quanto succedeva per esempio a Vienna, la seconda capitale culturale dell'epoca – riesca tutto sommato a trovare anche in questo periodo un giusto equilibrio tra tradizione ed innovazione, tra moralismo e manifestazioni di trasgressione, senza la necessità – a parte casi eclatanti come i processi a Baudelaire e a Flaubert – di arrivare alla vera e propria messa al bando di innovatori e trasgressori, e mantenendo viva la dialettica tra gli uni e gli altri.

Parigi, nella formazione degli indirizzi artistici e culturali francesi e più largamente europei, è determinante anche sotto un profilo di "politica" musicale vera e propria. Nell'Ottocento più che nel passato, a causa di una maggiore rapidità e facilità di comunicazione, continuano ad esistere "centri" musicali – come Italia, Germania e Austria – che egemonizzano la cultura musicale e la esportano altrove – e quelle che possiamo chiamare "periferie" musicali, che sono tutte le altre e che sono importatrici di musica dai centri egemonici.

Come notato a varie riprese, la Francia occupa nella musica dell'Ottocento una posizione particolare e non scevra di contraddizioni: da una parte essa svolge un ruolo

egemonico come capitale culturale del mondo, indicando agli altri paesi gli indirizzi estetici e di gusto e anche le mode da adottare, che per definizione sono effimere; dall'altra essa si serve con continuità dei migliori talenti stranieri trascurando per ciò stesso quelli "autoctoni"; da una parte tutti gli spettacoli e le composizioni musicali prodotti in Europa, per pervenire alla consacrazione internazionale, dovevano essere degni di interesse e di stimolo per il raffinato gusto francese, e prima o poi arrivare a Parigi; dall'altra parte e nello stesso tempo la Francia rischiava anche di apparire periferia, soprattutto con riferimento alla produzione musicale autoctona (naturalmente con alcune eccezioni).

Parigi era come una grande squadra di calcio odierna, con i migliori atleti stranieri a sua disposizione, poteva cioè disporre a piacimento della produzione dei migliori musicisti di altri paesi, che non aspiravano ad altro che ad andare a Parigi, e da lì conquistare il resto del mondo; tuttavia, proprio perché poteva disporre del meglio possibile nel mondo, essa correva il rischio reale ed obiettivo di non coltivare con impegno le promesse nazionali, che talvolta venivano alla ribalta da sole quasi per caso, come è successo a Bizet con *Carmen*. Per tali ragioni, i compositori francesi hanno avuto spesso la necessità, per affermarsi, di adottare comportamenti che sono propri delle cosiddette Scuole Nazionali e delle periferie musicali; mettendo in opera forme di lotta di "liberazione nazionale" (basti pensare alle feroci invettive di Berlioz contro Rossini) contro le proprie stesse autorità e il proprio pubblico al fine di contrastare l'egemonia straniera e affermare le proprie tradizioni sia nella musica strumentale che in quella operistica.

Questo sforzo di affermazione si può notare lungo tutto l'Ottocento: possiamo ricordare anche il caso di stranieri (come Cherubini e Spontini), che operarono in questo senso, o ancora quelli successivi di Meyerbeer e Berlioz o di Gounod, Massenet o Saint-Saëns e in maniera ancora più accentuata di Debussy (quest'ultimo contro la musica tedesca in generale e quella di Wagner in particolare). Non deve quindi meravigliare se una parte della produzione musicale francese dell'Ottocento sarà definita "autoctona", quasi fosse il prodotto di una "Scuola Nazionale", da intendere però in senso molto largo.

Questa difficoltà veniva aggravata da un'altra tendenza tipicamente francese, che possiamo definire, anche in questo caso, esterofilia ma che è cosa diversa dal far arrivare a Parigi la migliore produzione straniera, trattandosi invece in questo caso dell'affidamento a stranieri della direzione delle istituzioni musicali francesi; al pari di quanto era successo fin dalla "codificazione" nel Seicento dell'opera francese da parte di Jean-Baptiste Lully (Giovanni Battista Lulli, nato a Firenze, 1632-1687), con e dopo Rossini (diciamo dal 1824 fino agli anni Sessanta dell'Ottocento) e il "Théâtre Italien", sono stati sempre artisti stranieri, – o indirizzi di origine straniera più o meno adattati al gusto locale – ad occupare la scena musicale parigina. Si possono fare vari esempi.

Si potrebbe riandare anche ad alcune vicende musicali del Settecento per avere conferma di tale stato di cose: al dibattito e alle varie "Querelles" settecentesche sui primati dell'opera francese o di quella italiana, con al centro del dibattito l'opera buffa italiana, difesa dagli Enciclopedisti a metà Settecento durante la "Querelle des bouffons"; oppure, un ventennio dopo, con protagonisti, al momento decisivo, un italiano, Niccolò Piccinni, e un tedesco italianizzato, Christoph Willibald Gluck (1714-1787), che, dopo le esperienze nella Penisola, aveva già iniziato la riforma dell'opera a Vienna in collaborazione con un altro italiano, Ranieri de' Calzabigi; senza dire del predominio sulle scene francesi delle opere dei già ricordati Cherubini e Spontini nel periodo posteriore alla Rivoluzione

e fino alla Restaurazione. Mozart, per esempio, disprezzava la musica francese della sua epoca: in una lettera al padre del 9 luglio 1778, dopo aver riferito di aver avuto una chiacherata con Piccinni e aver fatto capire di non voler prendere posizione nella "Querelle" tra piccinnisti e gluckisti, conclude come segue: "i francesi sono e restano dei somari, non sono capaci di nulla e sono obbligati a fare ricorso agli stranieri".

Ancora intorno alla metà dell'Ottocento – senza soffermarsi su Verdi e Wagner, il cui rapporto con Parigi è esaminato nel Volume sul secondo Ottocento – sono stati due tedeschi, Giacomo Meyerbeer (1791-1864) e Jacques Offenbach (1819-1880) a dominare la scena: il primo con il "Grand opéra" e opere come *Robert le diable* del 1831, *Les Huguenots* del 1836, fino a *L'Africaine* del 1865, postuma; il secondo con vari titoli di successo nel campo dell'operetta, da *Orphée aux enfers* del 1858 a *La Belle Hélène* del 1864 o ancora con *La vie parisienne* del 1868. Si tratta di due musicisti dotati della preparazione tipica della scuola e della tradizione tedesche ma nella cui musica risuona anche l'"universalismo" degli artisti ebrei (che voleva dire o apertura a tutte le scuole e tendenze, nel migliore dei casi, o semplicemente eclettismo, nel peggiore), comunque necessari l'una e l'altro per sfondare a Parigi: qualità che Wagner spregiativamente e spregevolmente aveva chiamato "Judentum in die musik" (ebraismo nella musica).

Per quanto riguarda più in particolare alcune operette di Offenbach, esse, pur essendo tuttora apprezzate da alcuni musicologi, hanno tuttavia il difetto di apparire datate (legate come sono all'attualità del Secondo Impero), rispetto alle operette viennesi, le cui vicende sono invece trasportate in un certo qual clima idealizzato o irreale, che ha il vantaggio di staccarle dall'attualità in cui sono state composte; è tuttora invece molto apprezzata quella dello stesso autore che un'operetta non è, cioè *Les Contes d'Hoffmann*; al centro della scena operistica dell'ultimo Ottocento sta naturalmente la *Carmen* di Bizet.

Anche all'epoca di Debussy, nell'ultima parte del secolo e all'inizio di quello successivo, sono sempre tendenze straniere a tenere la scena; di fronte a velleità autoctone antitedesche dopo la sconfitta di Sedan con la cosiddetta "Ars gallica" (di cui oggi non resta in repertorio che qualche composizione), abbiamo per esempio sia nell'opera che nella musica strumentale i wagneriani francesi (non solo musicisti ma anche letterati), successivamente Sergej Diaghilev (1872-1929) e i "Balletti Russi" (il balletto è tuttora il grande amore dei francesi) e la musica russa, sia della scuola nazionalista anti-occidentale che di quella occidentalista, con Rubinstein e Ciaikovskij per un periodo, e Prokofiev e Stravinskij successivamente.

L'operazione di valorizzare la produzione nazionale sembra peraltro essere riuscita in alcuni casi ma non in altri: in parte essa è riuscita nel secondo Ottocento con alcune opere di Gounod, Saint Saëns, Massenet, rimaste nel repertorio, e ciò malgrado le loro non eccelse qualità (merita sempre un discorso a parte la *Carmen* di Bizet, che tuttora spadroneggia in tutti i teatri del mondo); al contrario essa è fallita, vista a posteriori, nel caso di Meyerbeer o di Berlioz. In realtà, le produzioni nazionali (ripetesi, con le dovute eccezioni) a differenza di quelle straniere, difficilmente presentano qualità e profondità per consolidarsi nel futuro, ed entrare così nel repertorio ideale della grande musica per meriti artistici.

Anche la produzione operistica dell'Ottocento "per" la Francia da parte di compositori stranieri ha conosciuto spesso, al pari di quelle di autori autoctoni, un destino avverso – quasi il modello di fabbrica francese fosse una maledizione – se si escludono poche eccezioni di indiscussi capolavori, che ancora sopravvivono con frequenti

rappresentazioni nei teatri del mondo: le produzioni di Rossini dopo il suo congedo da Napoli, in particolare *Il Viaggio a Reims*, oltre naturalmente al primo vero "Grand opéra" (o se vogliamo, il secondo dopo *La Muta di Portici* di Auber, del 1828), che è *Il Guglielmo Tell* del 1829; e ancor più il *Don Carlos* di Verdi del 1867.

Ciò detto per quanto riguarda la musica, non dimentichiamo mai che la Francia di quest'epoca continua ad essere maestra d'Europa nel campo artistico, in quello del gusto e anche delle mode in genere: basti pensare – per limitarsi alla sola pittura – ai due fenomeni, per tanti aspetti dirompenti per le mentalità dell'epoca, come l'Impressionismo prima (soprattutto con riguardo a Cezanne e Van Gogh) e il Cubismo successivamente, con Picasso e Braque, per non dire di altri grandi artisti.

2. Il clima spirituale della capitale culturale dell'epoca. Parigi, Wagner e Baudelaire

È utile tracciare un breve panorama della situazione culturale e spirituale della Parigi degli ultimi anni dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento, che è bene conoscere trattandosi della capitale culturale dell'epoca e quindi spesso punto di riferimento per le classi colte di tutta Europa e in particolar modo di Debussy.

Il clima culturale francese di questi anni, al pari di quello di altri paesi europei, era improntato dalle talvolta anche violente reazioni al positivismo attraverso correnti filosofiche note come spiritualismo, contingentismo o convenzionalismo (Boutroux, Poincaré e altri), tutte tese a negare valore assoluto ai dati dell'esperienza e richiamandosi alla superiorità dello spirito rispetto alla materia. Il più grande di questi pensatori era Henri Bergson, il cui pensiero avrebbe molto influenzato artisti come Debussy e Proust, tra gli altri.

Per entrare pienamente, al di là dei circuiti accademici, nel clima culturale della Parigi del secondo Ottocento e del primo Novecento – il clima cioè che artisti ed intellettuali, compresi Debussy e Ravel, respiravano – è bene tuttavia fare riferimento, per limitarsi all'essenziale, a due altri studiosi: da una parte, Mario Praz (1896-1982) con il suo famoso libro "La carne, la morte ed il diavolo nella letteratura romantica"; dall'altra, il letterato e studioso Paul Bourget (1852-1935) con le sue riflessioni, che partono da uno studio su Baudelaire, sull'arte decadente e sul modello di artista della "grande città", che è la grande metropoli di Parigi. Nel primo testo vengono illustrati quegli aspetti della letteratura, soprattutto francese e inglese, che in genere non si trovano nei testi "ufficiali", vale a dire "i bassifondi" della letteratura tardo-ottocentesca e decadente con tutte le loro morbosità, eccentricità e pratiche sado-masochistiche connesse. Il secondo invece delinea la figura dell'artista che si aggira per Parigi – "sempre a quattro passi dall'ospedale", come sottolineava tra il malevolo e il compiaciuto Nietzsche sulla scia dello stesso Bourget – negli ultimi decenni dell'Ottocento.

Dal libro di Mario Praz[1] giova richiamare alcune considerazioni per "entrare" nel clima dell'epoca (l'aggettivo "romantico" per lui comprende tutto l'Ottocento, compreso il decadentismo), la prima delle quali riguarda il fatto che tutte queste morbosità sono pensate ed immaginate, sono cioè cerebrali, invece di o prima di essere vissute; la seconda fondamentale considerazione riguarda quel particolare stato d'animo che è l'"ennui", che è il risultato "d'une très grande énérgie vitale inoccupée". Mario Praz, per fare un esempio, riporta un giudizio contemporaneo[2] sulla "Aphrodite" di Pierre Louys, intimo amico di Debussy, che riassume bene l'atteggiamento degli artisti verso il sesso: "… toutes ces copulations n'engendrent que le néant, le dégoût et la mort.". All'epoca, inoltre, si è ormai radicato il nuovo concetto baudelairiano di bello:

"J'ai trouvé une définition du beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste … Je ne conçois ... un type de Beauté où il n'y est du malheur … Il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté est Satan". E molto opportunamente nella stessa pagina Mario Praz ricorda alcuni versi di Giovanbattista Marino, il primo decadente in questo senso, che presenta così Satana: "Negli occhi ove mestizia alberga e morte/luce fiammeggia torbida e vermiglia…."[3].

Ancora, Edgar Allan Poe e il suo Roderick Usher (fissazione anche di Debussy) sono nella mente di tutti i decadenti francesi. È chiaro che siamo in presenza di una psicologia torbida e malata ma anche ultrasensibile e raffinata, in cerca di stimoli forti, necessari per mettere in moto quel poco di vitalità fisica rimasta in mezzo a tanta sfrenata fantasia che gira a vuoto. A parte le donne fatali, "buveuses d'âmes", e le pratiche sado-masochistiche di cui è cosparsa tutta questa letteratura, si ricorda ancora il piacere derivante per gli artisti dell'epoca dalla contemplazione di tutto ciò che dà la sensazione di caducità, di sfasciume e di morte: Maurice Barrès scrive "Mort de Venise" e si esalta alla vista di tutta la sua putrescenza ("Déséspoir d'une beauté qui s'en va vers la mort")[4], come si esalta alla vista dei cimiteri, che sono la prima cosa che egli visita ovunque vada; egli poi, molto significativamente, in un altro suo libro, denota le sue preferenze già nel titolo*:* "Du Sang, de la Volupté, de la Mort". Molti artisti si recano tutti gli anni, il Venerdì Santo, a Bruges, la "piccola Venezia" e "Die Tote Stadt" (La città morta) – che darà il titolo ad un libro di un decadente belga, Georges Rodenbach, e ad un'opera di un musicista "degenerato", Korngold – per rivivere i piaceri e i fasti di ciò che è putrescente o morto.

Il libro di Mario Praz è quasi una galleria degli orrori ed anche un ritratto spietato dell'immaturità psichica e delle turbe sessuali di generazioni di artisti, soprattutto del secondo Ottocento, ma è questa l'atmosfera in cui maturano i suoni di molti compositori francesi, Debussy in primo luogo con le sue "évocations" e "correspondances". Senza dilungarsi oltre nelle citazioni, si rinvia alla lettura diretta del libro di Mario Praz,

[1] Mario Praz: "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica" – Sansoni – Firenze, 1988. La prima edizione è del 1930.

[2] Ibidem – pag. 175.

[3] Ibidem – pag. 55.

[4] Ibidem – pag. 332.

ricordando ancora due aspetti: da una parte, che i protagonisti di quest'epoca torbida sono francesi, inglesi e belgi[5], mentre gli artisti di altri paesi sono toccati solo marginalmente, pur in una atmosfera culturale che è abbastanza unitaria in Europa; dall'altra, bisogna attirare l'attenzione sul fatto che molti di questi autori, anche se non figurano nelle storie letterarie, sono quelli che hanno dato il "tono" alla spiritualità di massa (si parla naturalmente della "massa" di allora: borghesia e piccola borghesia emergente, mentre la classe operaia è lontana da questa temperie): pertanto, per la formazione della mentalità della loro epoca, costoro sono più importanti di quelli che poi emergeranno come i duraturi, grandi scrittori dei loro rispettivi paesi.

L'altra chiave principale, forse ancora più importante per capire il clima culturale della capitale mondiale della cultura dell'epoca, è costituita dalle teorizzazioni di Paul Bourget – poi riprese da Nietzsche nei suoi testi critici su Wagner – sull'arte di Baudelaire e sull'arte decadente come arte della "grande città"[6]. Le citazioni dello studioso sono prese da alcuni testi su Wagner[7], in questo caso considerato come il padre e l'iniziatore del decadentismo europeo. Le considerazioni di Paul Bourget partono da Baudelaire e riguardano Parigi e i "decadenti" parigini dell'ultimo ventennio dell'Ottocento, che Debussy frequentava e di cui era parte.

Qui si impone subito una notazione riguardante l'esistenza di un terreno, culturale oltre che musicale, comune a Wagner e Debussy. Questa comparazione tra i due musicisti – che partendo da Wagner, sarà completata, per renderla più comprensibile, dopo avere analizzato il *Pelléas* – non vuole tanto essere una provocazione, nel delineare le caratteristiche di un anti-wagneriano come Debussy, quanto un mettere in evidenza comunanze e dissonanze tra i due musicisti e far comprendere quanto il secondo non sarebbe "spiegabile" senza il primo[8]. D'altra parte, il contenuto e l'atmosfera (soprattutto le situazioni oniriche e da sonnambuli e quelle improntate ad angoscia, terrore, claustrofobia e simili), di molte parti del *Pelléas* e di quella che avrebbe potuto essere la "Caduta della casa Usher" – mai composta anche se Debussy ha tentato fino alla fine della sua vita – potrebbero (nel caso del *Pelléas*) o avrebbero potuto (se "La caduta" fosse stata composta) essere descritti con la terminologia usata nelle analisi di questo paragrafo.

[5] Si possono ricordare alcuni nomi, giusto per dare delle indicazioni: in Francia da Chateaubriand, l'iniziatore, a Flaubert, da Gautier a Barbey d'Aurevilly, dai fratelli Goncourt ai grandi poeti Verlaine, Mallarmé, Apollinaire, da Baudelaire a Barrès, da Délacroix a Voclair e G. Moreau; Rossetti e i pre-raffaelliti, Swinburne, Beardsley, Oscar Wilde, per andare indietro fino a Mary Shelley e Byron, in Gran Bretagna; da F. Rops a Maeterlinck e altri oggi meno noti in Belgio. Chi dà il modello da seguire a tutti gli altri è però Joris-Karl Huysmans con il suo romanzo "A rebours" (1884), la vera bibbia del decadente.

[6] Sul pensiero di Paul Bourget, in italiano si può consultare il web.

[7] "Quaderni di M.R – Richard Wagner e Friedrich Nietzsche" – Editori Unicopoli – Milano, 1984: si tratta di un numero monografico sui rapporti tra Wagner e Nietzsche. In particolare sono da notare i contributi di Sandro Barbera – pagg. 103-107, e di Dieter Borchmayer – pagg. 135-136 e 142. Anche le citazioni di frasi di Nietzsche e di Bourget sono riprese dal testo dei "Quaderni".

[8] Siamo in quell'ordine di idee che un noto storico belga riassumeva nella frase "senza Maometto non ci sarebbe stato Carlo Magno", vale a dire che senza il blocco del Mediterraneo, a seguito delle invasioni arabe, la politica e l'economia continentali del periodo carolingio non sarebbero concepibili.

3. Bourget, Nietzsche, l'artista da grande città e la "décadence"

Per completare il quadro generale dei rapporti tra la cultura francese e Wagner, bisogna ricordare che l'influenza di quest'ultimo sulla cultura musicale ed ancor più letteraria francese risale al trionfale insuccesso del *Tannhäuser* a Parigi nel 1861 ed agli articoli coevi e successivi di Baudelaire su Wagner in generale e sul preludio del *Lohengrin* in particolare[9]. Da questo momento, con un'apparente eclissi dopo la guerra franco-prussiana del 1870, Wagner ed ancor più il wagnerismo, soprattutto nelle sue componenti più decadenti, saranno ampiamente presenti nella cultura francese almeno fino alla Prima Guerra Mondiale, sebbene negli anni successivi a Sedan si sia evitato di rappresentare opere wagneriane nei teatri francesi: ma ciò non incise sulla continuità del rapporto tra Wagner ed i musicisti francesi, visto che questi ultimi – tra cui ci fu anche Debussy – si recavano direttamente nella tana del lupo, cioè a Bayreuth, per gustarne i veleni.

Ma che cos'è la "décadence" teorizzata da Bourget e ripresa da Nietzsche, spesso con autocompiacimento (egli stesso si definisce infatti un decadente)? Le citazioni sono riprese sempre dai "Quaderni MR Wagner-Nietzsche", che a loro volta contengono citazioni sia da Nietzsche che da Bourget, di cui in parte ci siamo già serviti parlando di Wagner.

"La decadenza in Bourget è un fenomeno di decomposizione di qualunque tipo di organismo (animale, sociale), che libera dalla gerarchia della subordinazione al lavoro coordinato della totalità l'autonomia della cellula, e genera così "anarchia". Il fenomeno stilistico non era per Bourget che lo specchio di un preoccupante fenomeno sociale, portato inevitabilmente dei grandi agglomerati urbani. 'Uno stile di decadenza – concludeva – è quello in cui l'unità del libro si decompone per lasciare il posto all'indipendenza della pagina, in cui la pagina si decompone per lasciare il posto all'indipendenza della frase, la frase a sua volta all'indipendenza della parola' ("Essais de psychologie contemporaine", Paris 1883, p. 25).

La décadence di Bourget è quindi modellata sulla nozione positivista di malattia: […] la malattia è un processo di degenerazione e dissolvimento dell'organismo, dove però il singolo organo, acquistando autonomia morbosa e sottraendosi alla subordinazione funzionale, si rende visibile all'occhio dell'osservatore".

Qual è l'attributo centrale dell'artista decadente e da grande città? È il "momento allucinatorio", visto da Bourget come caratteristico dei poeti della metropoli, che frammentano e tendono fino allo spasimo la sensibilità. Come Baudelaire, essi sono figli della "vita di Parigi", 'scrittori d'eccezione' che, come Edgard A. Poe, hanno teso la loro macchina nervosa fino a diventare allucinati". Negli "Essais" Bourget vede nella normalità stessa della vita quotidiana di Parigi una irresistibile forza disgregante:

[9] I testi di Baudelaire su Wagner sono contenuti in "Baudelaire-Wagner", con prefazione di Giovanni Macchia – Passigli – Firenze, 1983.

"Questa città è il microfono della nostra civiltà. Dite ora se è possibile conservare un'unità di sentimenti in questa atmosfera sovraccarica di correnti elettriche, in cui le informazioni multiple volteggiano come una popolazione di atomi invisibili. Respirare a Parigi è bere questi atomi …" (Essais, cit., p. 73-74).

Come Nietzsche ha assimilato e rielaborato le teorie di Bourget?

"Nietzsche ha descritto come caratteristica dell'esperienza decadente il richiamarsi reciproco della disgregazione della personalità sotto l'urto della grande città, e la fuga verso appagamenti allucinatori. Così il tardo romanticismo francese, al quale Wagner è insistentemente avvicinato, nasce come espediente per una realtà mancata, è 'disdegno contro i boulevards', è la sottomissione agli stimoli forti ed accelerati che il milieu cittadino suscita nella personalità debole, è quel "mondo di hashish … è ogni specie di esotismo e simbolismo dell'ideale" per liberarsi della "propria realtà". […].

Secondo questo tipo di analisi,

"La decadenza è segnata dunque da una doppia caratteristica: da un lato l'incapacità di signoreggiare la crisi della forma, la subordinazione di tipo reattivo al milieu, dall'altro l'acuirsi, legato alla malattia, della visibilità sul reale, e quindi l'emergere di virtualità prima nascoste. Nietzsche ha genialmente elaborato, fino a renderlo irriconoscibile, il tema squisitamente positivistico del ripresentarsi di zone ataviche … sulla superficie della civiltà moderna. La disgregazione della forma e dello stile evoca stati psichici di rammemorazione di epoche dell'umanità che sembravano del tutto cancellate e che invece trovano capacità espressiva nel linguaggio onirico e in quello musicale. Talvolta la musica suona come il linguaggio di un'età scomparsa in un modo stupito e nuovo", scriveva in "Umano, troppo umano", vincolando l'espressione musicale al rinascere di un sentimento del passato, e ancora: "ogni musica agisce magicamente solo da quando sentiamo parlare in essa il linguaggio del nostro passato".

Non solo la musica, ma l'arte in generale, in quanto impregnata di questo sentimento, è addirittura 'evocatrice di morti', conduce una vita di larva sopra le tombe, porta dunque in sé un 'effetto regressivo'. È per una precisa suggestione di queste pagine di "Umano, troppo umano" che Mann precisa nelle "Considerazioni di un impolitico" l'idea di un'arte sempre rivolta all'indietro, 'reazionaria', e perciò nemica dello spirito e delle virtù democratiche. […] Ma in "Umano, troppo umano" l'arte accumula anche i tesori di energie delle epoche passate che potrebbero riverberarsi sul presente"[10].

Peraltro, è anche vero che "décadence" nella seconda metà del secolo XIX assume una colorazione positiva. Su questo rovesciamento del valore concettuale si basa l'orgogliosa confessione degli scrittori estetizzanti, da Baudelaire a Valéry, di essere dei

[10] È necessario sottolineare l'importanza delle teorie di Paul Bourget per penetrare nell'arte e nella psicologia dell'artista "fin de siècle", anche in rapporto a quanto diranno successivamente, pur in altro contesto, Hofmannsthal ("La lettera di Lord Chandos") e Max Nordau ("Degenerazione").