

S
ASSOCIAZIONE
ALESSANDRO
SCARLATTI
fondata
nel 1918

*la musica
è la nostra
passione*

**Giovedì
13 febbraio 2025
ore 20.30**

**Teatro Sannazaro
MASSIMO QUARTA violino
ENRICO DINDO violoncello
PIETRO DE MARIA pianoforte**

**ASSOCIAZIONE
ALESSANDRO
SCARLATTI**

**STAGIONE
CONCERTISTICA
2024-2025**

Note di Sala*

di Gianluca D'Agostino

La prima stesura della Sonata per violino e violoncello di Maurice Ravel (1875-1937) risale al 1920, anno di "utopie ribollenti e fervori iconoclasti" (Enzo Restagno) che, naturalmente, trovavano a Parigi il proprio epicentro. Ravel aveva appena terminato *La Valse*, "poema coreografico" che avrebbe dovuto diventare un balletto per la compagnia russa di Djaghilev, ma che invece rimase come grandiosa pagina orchestrale. Questo progetto in qualche modo fallito causò disappunto al maestro, allora quarantacinquenne e già famoso, innescando un'inversione di tendenza del suo stile musicale, che si fece più intimo e raccolto. Ciò è dimostrato proprio da questa Sonata, che egli chiamò solo "Duo", ed il cui completamento sarebbe stato piuttosto lungo (altri due anni). Tuttavia il primo movimento, l' "Allegro", uscì in anticipo sugli altri e fu dedicato alla memoria dell'amico-rivale Debussy (morto nel '18), pubblicato come tale nell'antologia collettiva *Tombeau de Claude Debussy*, all'ottavo posto (tra Stravinskij e De Falla, mentre i primi sei musicisti coinvolti erano Dukas, Roussel, Malipiero, Goossens, Bartók, Schmitt, e infine Satie come decimo). Anche l'organico, piuttosto insolito e ridotto ai due soli strumenti ad arco, che per giunta dialogano per fasce sonore sovrapponibili (in molti punti non si nota dove inizia il violino e dove finisce il violoncello, e viceversa), sembra denunciare uno sguardo retrospettivo: senza scomodare i "duo" in contrappunto medievale (che forse pure c'entrano, qui), è evidente che la totale rinuncia alla tradizionale formula "melodia più accompagnamento" allontana il lavoro di anni-luce rispetto a ogni intento salottiero (che Ravel, al contrario del suo maestro Fauré, aborrisce) ed invece fa immaginare il compositore intento al pianoforte, a scavare nella memoria lontana, nello spazio e nel tempo. Tra le carte autobiografiche egli fa riferimento, per quest'opera, ad una «svolta nell'evoluzione della mia carriera. La spoliatura è spinta all'estremo e comporta la rinuncia al fascino dell'armonia». Difatti l'incipit del brano, col suo doppio arpeggio in la minore/la maggiore, con in mezzo il sol naturale (estraneo all'armonia di la maggiore, come è estraneo il do diesis a quella di la minore), ripetuto molte volte, ha del cantilenante e del meccanico, come se fosse un motto eseguito da una voce infantile che risalga dal passato o, al contrario, da un androide del futuro. In questa eterna sospensione tra passato e futuro sta forse il cosiddetto "modernismo" di Ravel, e quello che ce lo fa sentire così vicino, ma al contempo distante e inafferrabile. In ogni caso, si tratta di un inizio geniale e folgorante, come lo è l'equilibratissimo sviluppo successivo del primo movimento:

non a caso, esso colpirà subito la fantasia di colleghi come Bartók (che condivideva la presenza nella predetta antologia) e di chissà quanti altri compositori successivi, ivi compresi gli autori di musica da film (che dal repertorio colto novecentesco attingono e saccheggiano). Su questo tipo di ambiguità tonale/modale praticamente è giocata tutta la Sonata, come si vede bene anche nel successivo “Très vif”, che per giunta si presenta con l’accreciuta energia conferita dai pizzicati eseguiti da entrambi gli strumenti. E infatti l’altra cifra caratteristica della Sonata è la grande varietà di soluzioni timbriche impiegate dai due archi: pizzicati, armonici, arco, ponticello, trilli, accordi, glissandi, ecc. C’è un po’ di tutto, e tutto è assai impegnativo per gli interpreti. Il terzo movimento, “Lent”, è una sorta di struggente corale in un effettivo la minore, ma che a ben vedere s’informa alla condotta dell’antica “passacaglia”: qui c’è, evidentemente, il Ravel classicista. L’inizio lirico cede via via il passo ad un percorso che finisce per lambire l’atonalità; e vivo e forte è il senso del contrappunto, direi alla Schönberg. Il finale, “Vivo, con entusiasmo”, riprende le arditezze tecniche già sfoggiate in precedenza, ma ora perfino aumentandole, mentre i ritmi nervosi e gli accenti assai vividi avvicinano la pagina ancora una volta a Bartók.

Ora facciamo un passo indietro nella vita del maestro e nella cronologia delle sue opere, e torniamo al 1908, anno di composizione di Gaspard de la nuit. Ravel, allora nel pieno delle energie creative, diede vita in pochi mesi operosi a quello che è senza dubbio uno dei più grandi capolavori pianistici del ventesimo secolo, benché esso non appartenga in toto al regno della musica assoluta, bensì a quello della musica a programma. Infatti qui si parte dalla letteratura, trattandosi del titolo di un libriccino di “poèmes en prose” del francese Louis (Aloysius) Bertrand pubblicato postumo nel 1842, poi dimenticato per un bel pezzo, infine ripubblicato dal “Mercure de France”, nel 1895 e di nuovo nel 1908, e in questa guisa capitato tra le mani di Ravel, al tempo stesso in cui catturava l’attenzione dei surrealisti, in primis Mallarmé. A questo punto si diparte un’aneddotica e una disputa su chi tra gli amici di Ravel gliene avrebbe effettivamente suggerito la lettura, se appunto qualche scrittore surrealista, oppure colleghi musicisti, come il pianista Ricardo Viñes, amicissimo di Ravel e suo principale interprete alla tastiera (eseguì la prima anche di quest’opera, nel gennaio 1909). Qui però interessa, soprattutto, che il Gaspard di Bertrand, pur non essendo un capolavoro, aveva tutti i crismi del “romanticismo nero” che a quel tempo affascinava un certo pubblico francese (o tedesco, o anglosassone). E che il suo stile letterario s’imparentava, in qualche modo, con un modo di scrivere molto sinestesico, da musica verbale o scrittura visiva. Nell’antefatto Bertrand racconta di aver avuto il manoscritto da uno sconosciuto che gli aveva chiesto di leggerlo e

restituirglielo, ma che poi era sparito (in altre parole, era il diavolo), non lasciandogli altra soluzione che pubblicarlo per come era: 67 poemi, slegati da una trama o da ogni logica consequenziale ed ognuno ispirato ad una visione pittorica o a un'immagine onirica e sfocata; quasi tutti di tono lugubre e notturno, intrisi di mistero, di spiriti errabondi e di luoghi sinistri. Ciò, insomma, dovette sembrare una vera manna dal cielo per i surrealisti, così attratti dalle sinestesie, ma costituiva anche una miniera di spunti confacenti alla sensibilità di Ravel, che amava i misteri narrati da Hoffmann e da Poe e ne traeva ispirazione per cavare dal pianoforte armonie suggestive, arcane melodie e ritmi intricati. Così il compositore lesse avidamente i poemi e alla fine ne trascelse tre da intonare, riproducendone il testo letterario in calce ad ogni membro del trittico: "Ondine" (ondina), "Le gibet" (la forca), e "Scarbo" (lo gnomo orripilante). Il primo pezzo è un inno all'ondina, la creatura acquatica bramata di cambiare la propria vita lacustre e di innamorarsi di un uomo in carne ed ossa, che però fatalmente la respinge (è lo stesso tema della Rusalka di Dvořák, per intenderci), senza però che alla fine essa ne muoia. L'equivalente musicale, escogitato da Ravel è fin dal principio qualcosa di impressionante, soprattutto in termini di sonorità nuove, che oltrepassano perfino le innovazioni di Debussy e Satie: sopra (o sotto) il lento ma costante tremolo di biscome tutte uguali, rappresentante le gocce d'acqua che sfiorano le "losanghe sonore della finestra illuminata", appare la creatura, che chiama e richiama l'attenzione dell'amato, effondendo il suo canto essenzialissimo e ammaliante, come quello di un'eterea sirena. E questo canto Ravel lo riproduce con due piccole note a un intervallo di terza discendente, cui risponde una breve risalita – come un arco – di tre note, e poi di nuovo le due notine. La soluzione appare iterata molte volte, sempre in una tonalità indefinibile (vicina al do diesis maggiore), ma qui la staticità è solo apparente: in realtà ci sono mille sottili variazioni, ottenute scalando gli intervalli, incrociando il movimento delle mani, alternando il tremolante sfondo armonico con velocissimi arpeggi cromatici, variando le dinamiche, e inserendo una coda tematica, anch'essa ad arco, e inoltre, proprio al centro del movimento, eseguendo un crescendo veemente seguito poi da un decrescendo; fino a un "Très Lent" dove l'accompagnamento si arresta, lasciando scoperte le scarse note di supplica della acquatica creatura. Qui siamo in piena "augenmusik", o musica figurativa: tali note sono le "lacrime" di ondina che sgorgano dopo il diniego dell'amato, ma subito seguite dalla "risata e da uno scroscio di spuma bianca". Greve e plumbea come la morte che tutto consuma è, invece, l'atmosfera del movimento successivo, "Le gibet": sul patibolo oscilla l'impiccato, al triste vento di tramontana; ma la nota infinitamente ribattuta, un pedale di si bemolle ripetuto

oltre centocinquanta volte, simboleggia sia il lugubre rintocco della campana sia, come si evince dal testo, diverse altre immagini parimenti estranianti e mortifere. E ancora più angosciante, ma di una angoscia diversa, è l'effetto suscitato dallo "Scarbo" finale, questo gnomo piroettante e saettante in ogni dove, lontano erede di un folletto mendelssohniano, ma molto più astuto e anzi perfidamente molesto. Astuto è, a dir poco, il modo in cui Ravel sa ricavare i vari temi che qui si susseguono senza soluzione di continuità da cellule musicali scarne e "geometriche", come un intervallo di seconda maggiore o un elemento metrico (il ritmo giambico che del resto pervadeva anche il Gibet). E perfida, vorremmo dire, è la richiesta fatta qui al pianista esecutore: poiché le figurazioni complicatissime, per giunta eseguite a una velocità così vertiginosa, richiedono davvero doti funamboliche e da virtuosi non solo provetti, ma che si siano immersi in questo specifico "mare" musicale per anni ed anni di studio intenso.

Di nuovo, adesso, un po' più avanti nel tempo. Otto anni prima della Sonata con cui abbiamo iniziato, Ravel aveva composto il Trio per violino, violoncello e pianoforte (1914), sempre in quella tonalità di la minore di cui discutevamo, ma in un contesto diverso, stilisticamente e storicamente, trovandosi allora all'immediata vigilia della grande guerra. Eppure a inizio estate di quell'anno, cioè a quando risale una rarissima foto balneare che ritrae Ravel, semisteso sulla sabbia e ancora in compagnia della vecchia madre, apparentemente sereno e perfino più giovane di come non fosse, la guerra non era ancora scoppiata, e il nostro poteva attendere con tranquillità alla composizione del suo Trio; che poi lo scoppio del conflitto, di lì a pochissimo, inevitabilmente avrebbe rallentato, facendogli già nell'agosto esclamare (lettera a M. Delage): «Sì, lavoro; e con la sicurezza, la lucidità di un folle. Ma durante questi momenti anche la malinconia lavora, e all'improvviso, eccomi a singhiozzare sui bemolli». Pare, inoltre, che Ravel usasse allora lavorare in questo modo: prima concepiva le forme vuote, o contenitori formali, ivi comprese tonalità, registri e metro; e solo dopo gli venivano i temi da inserirci dentro. Il tema iniziale del "Modéré", costruito su un insolito metro di 8/8 derivante da una danza basca, ha di nuovo un certo che di ipnotico, ma più lieve e danzante, mentre il secondo tema, inizialmente esposto dal violino, è anche più decisamente lirico. Poi le due idee si intrecciano e subentrano momenti più concitati ed intensi, al termine dei quali tutto si spegne. Il secondo tempo reca l'inconsueta didascalia "Pantoum", riferibile ad una forma caratteristica della poesia malese, che in Francia conobbe una certa fortuna (es. Baudelaire) e la cui regola metrica fondamentale è questa: che due temi si svolgano parallelamente in ciascuna delle varie strofe, ovvero un tema nei primi due versi della strofa e un secondo negli altri due. Debussy mise in musica versi francesi

in forma di “Pantoum”; ma Ravel andò oltre questo, perché omise del tutto la poesia e conservò soltanto la forma applicata alla musica, cosa resa possibile, per la notevole analogia sempre intercorrente tra metrica e musica, dal fatto che essa è uguale a quella di un normale rondò. Segue la “Passacaille”, con il suo incedere lentissimo e solenne, quasi da corteo funebre, che a molti critici è parsa essere in consonanza con lo stato d’animo gravato da quei tempi bellici: la melodia viene ripetuta essenzialmente sempre uguale, distribuita nei vari registri, ed è di una bellezza che a noi pare strepitosamente orientale. L’ultimo movimento è, invece, molto impetuoso, ma di un impeto volitivo e positivo, come denotato dalla tonalità che si è finalmente rischiarata al modo maggiore. E questa cosa fa davvero specie, cioè questa sorta di spirito ottimistico forse militaresco o eroico che sembra trapelare dalla pagina; spiegabile, forse, correlandolo con la decisione presa di lì a poco da Ravel di unirsi a quel tremendo conflitto, la prima guerra mondiale “tritacarne”. E vi si unì arruolandosi volontario, lui che già da anni era stato riformato per la debole costituzione. E sopravvisse, e scrisse altra musica non meno sublime della precedente.

***Questo testo non può essere riprodotto, con qualsiasi mezzo analogico o digitale, in modo diretto o indiretto, temporaneamente o permanentemente, in tutto o in parte, senza l’autorizzazione scritta da parte dell’autore o della Associazione Alessandro Scarlatti.**