

Presentazione del pomeriggio musicale, organizzato dalla rivista di poesia comparata “Semicerchio”, in collaborazione con l’Istituto Francese di Firenze e il Conservatorio “L. Cherubini”, dedicato a *Les Chansons de Bilitis* di Claude Debussy, su testo di Pierre Louÿs, per due flauti, due arpe, celesta e voce recitante, a cura dell’ensemble da camera diretto dal M° Tiziano Mealli.

**Flauti: Bianca Pacini, Elena Pruneti
Arpe: Elena Meozzi, Chiara Micol Degl’Innocenti
Celesta: Sofia Tagliaferri
Voce recitante: Giulia del Bene**

Teatro dell’Istituto Francese di Firenze, martedì 4 ottobre 2011, h. 17¹.

Questo incontro è frutto della collaborazione tra “Semicerchio” e l’Institut Français de Florence; collaborazione che ci ha già visti in questa sede presentare la poesia di Edouard Maunick insieme al traduttore e poeta Roberto Carifi, e incontrare il poeta arabo Tahar Bekri. Ricorderò anche la tavola rotonda, nella Sala della biblioteca, sulle traduzioni italiane di Baudelaire in presenza di R. Campagnoli e A. Prete, in occasione dell’uscita dell’“Antologia di poesia francese” per la Collana “Poesia straniera” curata da F. Stella, direttore di “Semicerchio”, per il quotidiano “La Repubblica” nel 2003.

Questa nuova occasione testimonia dell’attenzione che “Semicerchio” ha sempre rivolto al rapporto tra musica e poesia, e in particolare al testo per musica dal medioevo alla modernità; è in uscita un numero dedicato alla canzone di Fabrizio De André ed alle sue fonti. Vi sono, tra i poeti che frequentano le nostre iniziative, anche musicisti, come è il caso di alcuni che sono presenti stasera.

Genesi delle *Chansons de Bilitis*

1. Pierre Louÿs (1870-1925), nato a Gand da famiglia francese era, all’anagrafe, Louis; l’alterazione arcaizzante e fiammingheggiante del nome sembra rientrare nel suo gusto tutto decadente per la mistificazione. Compagno di studi di André Gide (lo ricorda quest’ultimo nei *Cahiers d’André Walter*, autobiografia del periodo giovanile), egli vive appieno il grande fermento artistico a cavallo tra i due secoli. In ambito simbolista-decadente fonda “La Conque”, rivista il cui nome richiama il fascino *fin de siècle* per quelle creazioni della natura in cui si manifesta, in forma e suono, lo spirito artista. Questa rivista, definita ironicamente da Proust come uno di quegli oggetti “sonori e vuoti” di cui si fecero vanto i simbolisti, fu effimera in effetti, come molte altre; nondimeno, vi presenteranno loro testi Mallarmé, Verlaine, il primo

¹ L’incontro è stato riproposto nell’ambito del ciclo di incontri: “Pensare la musica”, organizzato dal Conservatorio “L. Cherubini” di Firenze in collaborazione con il Comune di Firenze-Quartiere 2, presso Villa Favard, domenica 4 dicembre 2011.

Gide, il primo Valéry. Ammiratore entusiasta dell'ultimo Hugo, allievo di Joseph-Marie de Heredia ed erede del Parnasse, Louÿs fu anche assiduo frequentatore dei martedì di Mallarmé, presso il quale introdusse Valéry, e fu amico di Oscar Wilde, cui lo accomunava la fama di dandy. Nel 1892 intraprende, facendo proprio lo spirito neopagano caro al suo secolo, la stesura di *Aphrodite*, un romanzo-poema in prosa ritmata di argomento mitologico che reca, come sottotitolo vagamente programmatico: "Mœurs antiques". Nel 1894, mentre trionfa il *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* di Debussy e Gide conclude *Paludes*, l'opera che segna la sua rottura col simbolismo, Louÿs interrompe la stesura di *Aphrodite* per dedicarsi alle *Chansons de Bilitis*, la cui prima versione compare nello stesso anno. Conclude *Aphrodite* nel 1895, pubblicandola l'anno successivo. Ritorna poi sulle *Chansons*, ampliate nella seconda edizione del 1897 a seguito, pare, di una reale esperienza vissuta con una prostituta sacra algerina, su invito dello stesso Gide. Le due opere presentano strette analogie sia di carattere formale sia di carattere tematico: entrambe sono in prosa ritmata; in entrambe figura una cortigiana (Chrysis, Bilitis) in un'ambientazione decadente e ellenizzante.

Un falso d'autore

2. Louÿs era uno spirito "farceur" e Gide, che ne fu spesso vittima, se ne rammaricò a più riprese. Dedicate a Gide nella prima versione del 1894, *Les chansons de Bilitis* sono un "canular", ovvero un falso d'autore che ha tuttavia illustri precedenti anche recenti: non ultimo il *Roman de la momie* del maestro Gautier, che simula il ritrovamento di un manoscritto nella mitica terra d'Egitto. Louÿs immagina, forse per presentare una materia ancora scottante, l'amore saffico, il ritrovamento, da parte di un archeologo e filologo tedesco, della tomba di una poetessa dal nome fenicio, Bilitis, nata in Panfilia, una regione orientale della Grecia (dal nome quanto mai evocativo), nel VI secolo, e facente parte della cerchia di Saffo. Egli si presentava malignamente come il traduttore dell'edizione tedesca (Leipzig, 1894) di questi canti, incisi sulle pareti della tomba in lettere capitali, e corredeva il testo di note, riferimenti storici e descrizioni minuziose, fino a trarre in inganno qualche filologo. Ragione per la quale le sue successive tesi filologiche (celebre quella di una paternità corneliana delle commedie di Molière) non furono prese in considerazione.

Struttura dell'opera

3. La seconda edizione, accresciuta, del 1897, non è più dedicata a Gide, con cui nel frattempo Louÿs aveva rotto per motivi personali e ideologici, ma alle "jeunes filles de la société future": quello ch'egli auspica a partire da questa dedica, è una palingenesi della società occidentale in

nome dell'amore libero. L'opera è divisa in tre cicli che si richiamano a tre generi della tradizione ellenica (bucoliche, elegie, epigrammi) e che rispecchiano le tre fasi della vita della protagonista eponima: le "Bucoliques en Pamphylie" narrano la fanciullezza e l'adolescenza di Bilitis nella agreste terra natale e la scoperta dei sensi, accompagnata dalla gelosia nei confronti delle sorelle. Segue la maturità, segnata dalla partenza di Bilitis per la opulenta città di Mitilene, che dà il titolo alla seconda sezione, le "Élégies à Mitilène", in cui si evoca il momento culminante della storia di Bilitis: l'amore tormentato per Mnasidika, che occupa un lasso temporale di dieci anni. Seguono gli "Epigrammes", ambientati nell'isola di Venere, Cipro, e ispirati, come sembra, a quelli del greco Meleagro che Louÿs aveva tradotto insieme ai *Mimi* di Luciano di Samosata. A Cipro Bilitis, abbandonata da Mnasidika, si consacra al culto di Astarte e si fa cortigiana in nome della dea, secondo la tradizione pagana che conferiva una funzione sacra alla prostituzione (le prostitute, sono, come recita l'etimo del termine, ministre della Dea Madre ed iniziatrici alla vita dello spirito attraverso il risveglio dei sensi). Quando Bilitis si accorge del decadimento del suo corpo, intorno ai quarant'anni, si abbandona al rimpianto del passato, unito ad un sentimento di languore, di sazietà e di "lassitude" tipicamente decadente. I tre epitaffi conclusivi costituiscono, malgrado la loro formularità, un finale vago, in quanto gli ultimi anni di Bilitis sono evanescenti, e come condannati all'oblio. Le tre fasi della vita vengono associate, secondo la topica decadente, ai diversi momenti dell'anno e al ciclo delle stagioni, in una fusione panica con la natura.

Caratteristiche formali: verso libero, prosa ritmata

4. Esplicite dichiarazioni di poetica fanno di Louÿs un seguace convinto del *verslibrisme* di fine secolo, teorizzato da Gustave Kahn; movimento che rispondeva alla necessità, oramai diffusamente avvertita, di emancipare la poesia dal modulo prosodico tradizionale, l'alessandrino (ritenuto arbitrario perché basato sul computo sillabico anziché sull'accentuazione naturale, pressoché inesistente, di fatto, nel francese). L'incanto poetico scaturirà da una prosa ritmata in cui la lingua recupererà la propria "natura" melodica e la propria ricchezza timbrica. Le *Chansons* sono da considerarsi dei veri e propri "poèmes en prose", benché alcuni studiosi vi abbiano individuato il modulo dell'*octosyllabe* alternato all'*alessandrino*: calchi metrici, rispettivamente, dell'asclepiadeo minore e del gliconio; una ricerca, dunque, per certi aspetti analoga a quella compiuta dal nostro Carducci con le *Odi barbare*. Il tono elegiaco, prossimo all'invocazione e alla preghiera; il lessico non ricercato, non libresco, ma raffinato ed elegante, rispondono al desiderio di regredire verso un mondo

armonioso, ideale, in cui l'uomo, spontaneamente artista, viveva appieno la vita dei sensi in un'estasi fusionale con la natura.

Motivi tematici: La tradizione saffica

5. La tradizione di Saffo è in voga nell'Ottocento. Se la poetessa, pur in una versione moralmente edulcorata e spiritualizzata, fu cara a Leopardi e a Lamartine, gli amori saffici di cui qui espressamente si tratta non erano una novità nella letteratura del secolo: si pensi alla *Fille aux yeux d'or* di Balzac o a *Mlle de Maupin* di Gautier, manifesto dell'ambiguità sessuale e dell'ermafroditismo decadente. In una poesia del 1891, dal titolo: *Les sœurs incestueuses* (dove si canta la relazione adelfica già illustrata da Chateaubriand nel *Génie du Christianisme*) e in un'ode, *La mort de Sapphô*, Louÿs sembrava richiamarsi alla tradizione, oramai affermatasi, del non molto amato Maestro, Baudelaire; il Baudelaire censurato delle *Femmes damnées* e di *Lesbos*. Ma c'era anche il Verlaine di *Sapphô* e della *Ballade de Sapphô*; c'era, inoltre, Swinburne. *Les Chansons de Bilitis* sono dunque da considerarsi un *pastiche* in cui le fonti, antiche e moderne, si miscidano, tra storia e natura, tra erudizione e primitivismo. In *Aphrodite* come nelle *Chansons* è riconoscibile, quando non addirittura esplicito, il richiamo tanto alla tarda classicità (*Il Banchetto dei sofisti* di Ateneo, Meleagro, Luciano di Samosata, Plotino) quanto alla tradizione biblica (*Il cantico dei cantici*); e, in ambito moderno, al Padre del movimento parnassiano, Théophile Gautier, ai preraffaelliti, al Flaubert esotico e mistico di *Salammbô*, a Huysmans, dove protagoniste sono spesso figure femminili di un passato remoto e rimosso dalla civiltà; figure insieme mistiche e sensuali, che soggiogano l'uomo senza lasciarsi possedere; idoli inviolati e inaccessibili, "femmes fatales" e, al tempo stesso, "stériles" perché detentrici di un arcano divino, la generazione. Ne è un esempio il culto neopagano di Iside, che imperversa nel XIX secolo.

L'amore metafora dell'arte

6. In Louÿs l'atto amoroso è metafora dell'atto artistico: entrambi devono essere gratuiti, disinteressati. Tutta la sua opera è incentrata sull'esaltazione mistica dell'amore fisico, dell'*hedonē*, come forma di iniziazione spirituale, ch'egli chiama "affection": per essere tale, l'"affection" non deve mutarsi in desiderio di possesso, perché l'amore, come scriveva Baudelaire nelle *Fusées*, non deve venir contaminato dal gusto borghese della proprietà. Una forma di amore disinteressato, non finalizzato alla generazione e alla riproduzione, e ostile alle logiche matrimoniali, è l'amore casto (cui si richiamano i miti preraffaelliti della purezza angelica); altra forma è l'amore omosessuale (di questi anni è il *Corydon* di Gide, o *Sodome et*

Gomorrhe di Proust), e, in alcuni casi, l'amore incestuoso, dove il legame sacro (ierogamia) preesiste nel sangue. Se Louÿs non nasconde il suo rifiuto dell'omosessualità maschile, dal momento che la donna sarebbe esclusa dal rapporto d'amore e di piacere (per questa ragione, come sembra, egli rompe con Gide e Wilde), l'omosessualità femminile assurge a pretesto di un estetismo insieme ideologico e voyeuristico: la donna, sottratta al ciclo capitalistico della riproduzione e vagheggiata come oggetto d'idolatria, è accolta a metafora dell'arte come pura spesa, ed è contemplata nell'ambito di un matriarcato arcaico in cui l'uomo non ha alcun ruolo: la decadenza è la riscossa, in forma d'arte, delle epoche, delle età e dei sessi negletti dalla storia ufficiale. Il passato misticheggiante e mistificante di Louÿs ha una marcata valenza ideologica: come l'amico Gide, la cui produzione intellettuale e artistica sarà interamente votata alla messa in discussione di un'educazione protestante e puritana, improntata all'etica del lavoro, della produzione e della genitalità in nome delle "nourritures terrestres", Louÿs combatte i precetti calvinisti che sono all'origine della società capitalistica per esaltare invece la vitalità e la sensualità in quella culla della civiltà che fu il Mediterraneo. Ma, ben più che la Grecia attica e classica, patria del razionalismo occidentale, è la Grecia minore e alessandrina, dimenticata dalla storia d'Occidente, a farsi protagonista del movimento decadente il quale elegge, come paradigma ideale, il fastoso crepuscolo di Bisanzio. Questo dibattito "topologico" ma anche ideologico tra atticismo e asianesimo che si risolve, nella sua moderna declinazione, in un antagonismo tra spirito mediterraneo e spirito nordico, è all'origine, tra l'altro, della rottura tra il decadente Louÿs e il classicista Gide, uscito con *Paludes* (1896) dall'influenza simbolista ed entrato nel circolo della "Nouvelle Revue Française" che promuoveva un "rappel à l'ordre" tutto nazionale. E fu proprio l'ostracismo della NRF a determinare l'oscuramento della figura letteraria di Louÿs.

La cortigiana

7. La polemica elitaria di Louÿs contro la monogamia e la genitalità è, di fatto, ampiamente condivisa dagli intellettuali e gli artisti di fine secolo, che vedono nel matrimonio un simbolo dell'appropriazione e conseguente domesticazione borghese e fallocentrica della donna (e, per estensione, dell'arte) in nome di un imperativo morale castratore imposto dalla triade teocratica: Dio-Patria-Famiglia (si veda il Baudelaire delle *Fusées*); imperativo poi fatto proprio dalla cultura post-rivoluzionaria, laica e scienziata, le cui conseguenze sono denunciate nel saggio di Engels: "L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato". Così, all'Ottocento artistico fu cara la figura della cortigiana, già illustrata nel Settecento dal preromantico Abbé Prévost con *Manon Lescaut*, fino alle *Splendeurs et misères des courtisanes* di Balzac, o alla

Dame aux camélias di Dumas fils, cui si è ispirato il Verdi della *Traviata*. Utopisti come Charles Fourier raccomandavano, nell'ambito dei loro falansteri, l'amore libero da condizionamenti morali e sociali. Di ascendenza balzacchiana sono, ad esempio, le *Scènes de la vie des courtisanes* di Louÿs, del 1893, precedute da una *Causerie* dove si esaltano le prostitute di Corinto e si pone in rilievo la sacralità della loro esistenza.

Louÿs e Debussy

8. Louÿs era, come Gide, un melomane. Prima di diventare un frequentatore assiduo del festival wagneriano di Bayreuth, il suo ideale in musica era stato J. Massenet: "Je voudrais être en littérature ce que Massenet est devenu en musique", aveva scritto; di Massenet si era riproposto di volgere in prosa la *Marie-Madeleine*. Tra gli altri progetti 'musicali' di Louÿs figura quello di un volume dal titolo *Les symphonies*. Da parte sua, Debussy è il musicista più vicino ai poeti, e colui che maggiormente seppe trasporre al fatto musicale gli intenti dei simbolisti: impressionismo, misticismo, ma anche gusto per la mistificazione. Ricorderemo, tra i suoi tributi ai poeti, i *Cinq poèmes de Baudelaire*, o le *Fêtes galantes* da Verlaine. Del 1893 è il *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, ispirato all'*Après-midi d'un Faune* di Mallarmé; del 1902 è il *Pelléas et Mélisande*, su testo teatrale in prosa ritmata di M. Maeterlinck. Louÿs era ricco d'estrazione, figlio di un diplomatico, aristocratico sostenitore del colonialismo e antidreyfusardo; Debussy era invece un "roturier", uomo di umili origini che aspirava ad elevarsi socialmente ed economicamente attraverso il riconoscimento della sua arte. A seguito del loro incontro, che risale al 1893, Debussy e Louÿs avviarono una feconda collaborazione artistica, attestata da uno scambio epistolare oggi pubblicato. Debussy entra nel giro di amicizie del poeta, il quale assume, nei suoi confronti, il ruolo di protettore, procurandogli spartiti musicali e amicizie. Louÿs intercede, ad esempio, organizzando un viaggio in Belgio per presentare Debussy a Maeterlinck, l'autore del *Pelléas*, che Debussy intendeva mettere in musica, e organizza a casa propria una prima, inedita esecuzione dell'opera. I due scrivono, in collaborazione, lo "scénario" di un "conte lyrique" mai rappresentato, *Cendrelune* (ne attestano le lettere dal '95 al '98); progettano un balletto intitolato *Daphnis et Chloé*; la trasposizione in musica della stessa *Aphrodite*, nonché delle traduzioni di Louÿs da Rossetti, e infine una "suite" dal *Roi Pausole* di Louÿs. L'unico sopravvissuto, tra tutti questi progetti "échoués", è appunto quello delle *Chansons de Bilitis*.

La trasposizione in musica delle *Chansons de Bilitis*

9. Nel 1897 Debussy decide di mettere in musica le *Chansons de Bilitis* proprio mentre Louÿs sta attendendo, come si diceva, alla pubblicazione di una nuova edizione accresciuta dell'opera; egli stesso fornisce testi all'amico, tratti però dal primo ciclo già pubblicato, le "Bucoliques en Pamphylie"; Debussy ne offre una versione per voce di mezzosoprano e pianoforte. Tra il 1900 e il 1901 Debussy, forse insoddisfatto della precedente versione, torna su quest'opera. Sceglie, dalla nuova edizione in tre cicli, 12 poemi, musicandoli per gruppo da camera; quelli che appunto ascolteremo oggi. All'epoca questa seconda versione musicale, più raffinata e per questo meno fruibile dal grande pubblico, fu rappresentata solo in forma privata, e talvolta accompagnata da *tableaux vivants*. Siamo nel momento della più intensa collaborazione tra poeti e musicisti ma anche, lo ricorda Valéry nei suoi scritti sulla musica, nel momento in cui si definiscono, per opposizione, le rispettive peculiarità delle due arti sorelle. Come ben vede M. di Maio, autrice di un saggio dedicato a Pierre Louÿs (*Pierre Louÿs e i miti decadenti*), il poeta tiene conto, nella stesura dei suoi testi, di una "duplice musicalità": una interna, connaturata al testo stesso; e una esterna, che mira a rendere la scrittura poetica suscettibile di accompagnamento musicale. Della convinzione, da parte di Louÿs, di una necessaria "divisione del lavoro artistico" già suggerita da Mallarmé, deve essere stato consapevole Debussy, che rimusicava le *Chansons* prevedendo un'alternanza sistematica tra musica strumentale e verso recitato in cui ciascuna delle due arti conservasse la propria dimensione espressiva. Certamente quest'opera incontrava il gusto personale di Debussy, la cui musica è, alla stregua della poesia di Louÿs, aristocratica: accanto a Fauré, come ben vede Jankélévitch, egli realizza quell'epurazione estetica già raccomandata da Kant nella *Critica del giudizio*; se la melodia e il ritmo sono più accessibili alla fruizione di un vasto pubblico e dunque più "popolari" e riproducibili, sarà la ricerca armonica a determinare il valore estetico dell'opera; parimenti, se il concerto sinfonico è appannaggio privilegiato della borghesia, ai cui canoni di gusto esso si è spesso adeguato, sarà la musica da camera a rappresentare una nuova aristocrazia artistica, tinta di ascetismo e vagheggiante un passato remoto e rarefatto.

Gli strumenti

10. La scelta degli strumenti nella versione per musica da camera che ascoltiamo oggi non è, ovviamente, casuale: Debussy approfitta della recentissima invenzione, e conseguente fortuna, nella musica tardo-ottocentesca, della celesta, metallofono erede del *glockenspiel*; l'inventore è proprio un francese, che lo brevetta nel 1886, Auguste Mustel. Il suono metallico, che contribuisce a creare l'atmosfera rarefatta, brumosa, cara all'estetica impressionista (i

campanelli, nella baudelairiana *Cloche fêlée*, “chantent dans la brume”) testimonia di come spesso l’invenzione di strumenti musicali venga a codificare un immaginario condiviso. I campanelli, riconosciuti come viatici di un’elevazione spirituale sin dalla tradizione cristiana medievale, vengono recuperati in questo contesto, dove la sensualità è spiritualizzata. Alla celesta si aggiungono i flauti e le arpe, strumenti cari a Debussy, e tra loro complementari sul piano timbrico: il suono liquido dell’arpa è evocatore di un misticismo celeste; quello obliquo, acuto, e carezzevole del flauto, di un misticismo terreno e sensuale. Entrambi evocano una Grecia minore: da un lato, quella pastorale, sotto l’egida di Pan e dell’auletica maledetta da Apollo (come ricorda Aristotele nella *Politica*); dall’altro, una citarodia non convenzionale, rappresentata da un cordofono di provenienza egizia qual era l’arpa: condannata da Platone nella *Repubblica* per la sua instabilità tonale nemica dell’ordine pubblico.

Il tempo sospeso

11. Nelle *Chansons* per musica da camera ritroviamo molti dei tratti stilistici della musica di Debussy: primo fra tutti, la spirality “envoûtante” dell’arabesco, attraverso cui si rifiuta, esteticamente e concettualmente, la progressione (Debussy non cessa di precludere, come scrive Jankélévitch in *Debussy et le mystère de l’instant*) per evocare invece un passato acronico, sospeso, mitico. Il richiamo alla tradizione greca in particolare si esprime di frequente, in Debussy, attraverso l’adozione delle scale a toni interi e le frequenti allusioni alla musica modale antica. Debussy sa che la musica ben traduce, con il suo messaggio ineffabile, una sublimazione immediata della sensualità in forme dello spirito, senza passare dalla mediazione che ne offre il discorso: è così che, ad esempio, la coincidenza degli opposti propria dell’estetica simbolista, viene rappresentata attraverso la coesistenza tensiva di due toni, sospesi nell’impossibilità della risoluzione.

Lo stile recitativo

12. Nello “stile recitativo” caro a Debussy viene meno la distinzione, già affermata nella Grecia classica, tra quello che Aristosseno di Taranto, allievo di Aristotele, aveva definito il “moto topico continuo” proprio del parlato, e “il moto topico discontinuo”, proprio del canto. Lontano dalla declamazione del recitativo secco di ascendenza classica, il “recitar cantando”, o il “quasi parlando”, vicino alla lallazione o all’ecolalia, è strettamente legato alle sperimentazioni prosodiche dell’epoca: si cerca, in musica come in poesia, un’accentuazione naturale, non falsata dalla scansione metrica su base sillabica, e derivante invece dall’impulso dinamico connaturato all’espressività intonativa della voce; trattata, quest’ultima, come uno strumento

piuttosto che come portatrice di un messaggio verbale; essa si rivolge ai sensi ben più che all'intelletto. La debolezza ritmica del francese, non più regimentata dalla prosodia convenzionale, verrà compensata da una serie di strategie dinamiche che tornano a valorizzare quella che Mallarmé chiamava la "valeur tonale des mots", ovvero la dotazione timbrica della lingua stessa. Al recupero della ricchezza e varietà dei timbri vocalici del francese, ridottasi nella pronuncia moderna, si aggiungeranno l'allungamento vocalico, già quasi scomparso nell'Ottocento, la pronuncia anteriore, o lo sfruttamento di una risorsa fonoprosodica cara ai poeti cosiddetti "melodici" e scomparsa nella lingua parlata, l'"e muet". Resta un ultimo elemento da menzionare: la dialettica che Debussy istituisce tra la parola e il silenzio; la litote, la reticenza, conferiscono alla musica la sua necessità. E non posso, rispondendo a questa necessità, che tacere e augurarvi buon ascolto.

Michela Landi