

Questo scritto è il frutto di un incontro tenutosi il 27 marzo 2007 presso l'Institut Français de Florence. Organizzato dall'Associazione degli Amici dell'Istituto Francese, congiuntamente con la Scuola di Musica di Fiesole, esso era inteso ad introdurre la prima esecuzione italiana, in occasione della Pasqua, di "Rédemption" di C. Franck a cura dell'Orchestra V. Galilei (Cattedrale di Fiesole, 1 aprile 2007).

Ringrazio l'AAIFF per avermi invitata a partecipare, in qualità di studiosa dei rapporti tra musica e letteratura, a quell'incontro, e per aver adesso accolto la pubblicazione di quel mio intervento. E' un onore per me dedicarlo a Julien Luchaire e a Romain Rolland, fondatore e direttore della "Section musicale de l'Institut Français de Florence".

Michela Landi

Musica e poesia nella Francia *fin de siècle*. Intorno a *Rédemption* di César Franck.

La situazione biografica ed artistica di César Franck avrebbe potuto illustrare la nota tesi deterministica del Taine, suo contemporaneo: alla "race", al "milieu" e al "moment", che segnavano l'esistenza dell'uomo comune, Taine aggiungeva, nel caso dell'artista, una facoltà dominante, o "faculté maîtresse", anch'essa condizionata da una data realtà biografica, storica, culturale.

Il nome di César Franck, per metà latino e per metà germanico ("franco", appunto, come i suoi biografi di frequente ricordano) suggerisce già un destino. Belga di origini tedesche, ma naturalizzato francese, il musicista si trovò ad operare in un contesto culturale segnato dall'antagonismo tra il cosiddetto "allemandisme" (definizione che, come il suffisso 'ideologico' suggerisce, non va in Francia senza una qualche connotazione spregiativa) e l'*Ars Gallica*, la musica nazionale francese allora imperante. Quest'ultima ebbe, come principale promotrice, la "Société Nationale de Musique" di cui Franck divenne il direttore, succedendo a Saint-Saëns. Per meglio comprendere il disagio di Franck – disagio biografico ed artistico al contempo – è opportuno rievocare la matrice storica dei travagliati rapporti tra Francia e Germania. Uniti in un solo regno già all'epoca dei franchi merovingi, i due territori furono divisi, con il trattato di Verdun, tra i discendenti di Carlomagno; a questa divisione (842) risale, come è noto, il primo documento delle lingue francese e tedesca: il giuramento di Strasburgo siglato tra Carlo il Calvo e Ludovico il Germanico. Mentre la Germania, introversa, maturava in silenzio la propria identità nazionale, la Francia ostentò e affermò in Europa il proprio modello culturale. Nel Settecento, quando tutto il continente parlava francese, i tedeschi a quel modello si ispirarono; ma, a fronte della francofilia dei Lessing, dei Kant, dei Goethe, sostenuta dall'illuminato Federico II di Prussia e dall'Académie de Berlin, molti, come il Fichte, rivendicarono un'identità per antitesi. Si opposero, così, due paradigmi culturali: da un lato, la cosiddetta "civilisation" (con tendenze egemoniche ed accentranti, razional-nazionaliste e progressiste) e, dall'altro, la "kultur" (con tendenze

universalistiche, spiritualistiche e conservatrici); opposizione che le due lingue, politicamente addestrate a servire il rispettivo progetto culturale, vennero in qualche modo a rappresentare.

Rédemption di C. Franck, del 1873, si situa proprio all'indomani della guerra franco-prussiana (1870-1871), allorché la Francia fu costretta a cedere i propri territori di confine, l'Alsazia e la Lorena. Si scatenò, in territorio francese, quel sentimento di rivalsa che condusse alla creazione di istituzioni di difesa della cultura nazionale: esse intendevano arginare ora, con il recupero delle forme della ragione che l'avevano contraddistinta, un'influenza culturale impostasi in Europa a partire dallo spirito stesso dell'*Aufklärung*, ma con i connotati del genio germanico: il Romanticismo. Se alle ragioni storiche si accompagnano, dunque, ragioni culturali, di queste ultime la musica si fa protagonista. Essa viene infatti a rappresentare proprio quel rovesciamento di episteme che ha luogo alla fine del secolo: ancella della parola, secondo una inveterata tradizione logocentrica e razionale, essa è promossa, secondo una nuova visione del mondo spiritualistica e organicistica, a prima tra le arti. Fu un ginevrino, notoriamente marginale rispetto alla cultura illuministica francese, eppure il più radicale, il Rousseau, a turbare le placide acque in cui versava la tradizione francese, guida dell'Europa: nella sua *Lettre sur la musique française* aveva sottolineato, quasi in sordina, l'artificiosità della musica francese, fondata sul primato della parola (mentre già la tradizione tedesca privilegiava la musica strumentale). Dopo di lui Mme de Staël, altra 'confinata' in territorio svizzero, poneva in contrasto ad inizio Ottocento (*De l'Allemagne, De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*) il genio dei due paesi, riconoscendo il primato culturale della Germania, regno dello spirito e dell'ineffabile. Mme de Staël si richiamava ai filosofi idealisti tedeschi (Schelling, Schlegel, Novalis) i quali ritenevano, in controtendenza rispetto a quel che si era sostenuto sinora in Francia, che la musica strumentale fosse, per esser priva di concetti, più spirituale della musica vocale. Sarà Schopenhauer a legittimare filosoficamente, ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818), questo primato: egli considera la musica la prima tra le arti in quanto espressione della volontà pura, mentre la parola altro non è che descrizione, strumentalità, rappresentazione. Al filone Rousseau-De Staël-Schopenhauer si richiameranno tanto Hugo quanto Wagner: entrambi critici e profeti. In *Oper un Drama* (1851), che è anche un saggio di filosofia del linguaggio, il musicista tedesco oppone, in seno alla diatriba tra lingue motivate e lingue arbitrarie, la sua lingua (motivata per via del suo accento sul radicale della parola e della sua etimologia interna) alla lingua francese, arbitraria perché ricostruita su presupposti greco-latini (nonché per il fatto di recare l'accento tonico sulla flessione, che è il tratto meno distintivo di una identità linguistica)¹. A ciò si aggiungerà

¹ Su questi aspetti si veda il volume: *Linguistica e musica da Richard Wagner a Ferdinand de Saussure*, a cura di R. Ambrosini, Pisa, Giardini, 1986.

l'esaltazione della velarità: tratto articolatorio ritenuto sacrale nella tradizione ebraica e tanto caratteristico della lingua tedesca quanto poco presente nel francese. Tale tratto, che i poeti francesi avvertiranno tra l'altro come un richiamo del popolo "civilizzato" alle proprie origini, è timbricamente rappresentato (nel suono e nel nome) dallo strumento privilegiato dai romantici (dal Rousseau in poi): il corno da caccia.

L'evento scatenante le latenti tensioni è costituito dalla rappresentazione, in Francia, del *Tannhäuser* wagneriano (1861), che appare come una nuova battaglia di "Hernani", segnando questa volta, con il suo "cor d'appel", il confine tra il romanticismo (fondato sul primato della musica strumentale) e il wagnerismo (fondato sulla fusione di musica e parola). Wagner, ispiratosi alla Nona di Beethoven che si conclude con il celebre *Inno alla Gioia* di Schiller, aveva infatti, frattanto, creato i presupposti di un' "Opera d'arte dell'avvenire" in cui danza, musica e parola nuovamente fossero, come nella musica greca (*mousikè*), unite. L'errore di Beethoven infatti sarebbe stato, agli occhi di Wagner, quello di concedere troppo al sinfonismo puro e alla musica strumentale. Ed è proprio alla musica pura, non vocale, che si richiamava allora, contro il wagnerismo imperante, la "Société Nationale de Musique", nata nel 1871, durante la guerra franco-prussiana: essa rimproverava a Wagner di aver investito la musica di quel greve simbolismo che già era appannaggio della parola nella poesia tedesca: rimprovero che potremmo estendere, per molti aspetti, anche all'opera di Franck. Ma torniamo al *Tannhäuser*: all'indomani dell'"orangeuse représentation", mentre i critici musicali francesi, in specie conservatori e nazionalisti come Fétis (direttore della "Gazette musicale"), gridavano allo scandalo, Baudelaire scriveva un'esaltata lettera a Wagner, cui seguì un famoso scritto: *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Il suo autore si richiamava all'opera di Liszt: *Lohengrin e Tannhäuser*, per incensare, sulle sue orme, il musicista tedesco: insieme a Weber, autore del *Franco cacciatore* (l'opera romantica per eccellenza, dove si celebra, a suon di corno, il mito del cacciatore scuro che fu caro anche ad Hugo), Wagner illustrava il primato artistico della musica già proclamato, in letteratura, da Hoffmann e Poe. Il musicista che scriveva i propri libretti conferendo pari dignità alla musica e alla parola divenne, per i poeti e gli intellettuali francesi, l'illustre esempio di una "poésie totale". Fu fondata da E. Dujardin la "Revue wagnérienne" nella quale pubblicarono testi, tra gli altri, Verlaine e Mallarmé. Ma Wagner non aveva suscitato la medesima reazione presso i musicisti francesi suoi contemporanei: molti di essi (tra i quali Berlioz e Meyerbeer), vedendosi presto eclissati dal genio tedesco sostenitore del pangermanismo, lo rinnegarono. Ma nessuno fu scevro dalla sua influenza. Emblematico fu il caso di Debussy, lacerato tra l'imitazione dei procedimenti wagneriani e il partito preso contro la loro artificiosità, mentre si spendeva a lodare i bei tempi della Francia classica e razionalissima; quella di Rameau e Couperin.

Non si dirà diversamente di Cesar Franck. Ma si comprenderà meglio il suo disagio in questa temperie, che poteva essere quello di un Rousseau in pieno Illuminismo. La sua scelta, diversamente da quella di Debussy, fu, malgrado la presidenza della “Société nationale de musique”, e la scuola che aveva indirettamente costituito, essendosi formato intorno a lui un gruppo di estimatori entusiasti –“la bande à Franck”: Duparc, Chausson, D’Indy, Dukas – quella di mantenersi “à l’écart” da ogni tendenza artistica. Nondimeno, le sue scelte personali ci rivelano una particolare “situation”, la quale è tanto più interessante quanto più si esprime al di fuori delle discussioni ufficiali, dei manifesti e delle rivendicazioni.

Ricorderemo in primo luogo, tra le predilezioni di C. Franck (ed è questa, allora, la “faculté maîtresse” che potremmo riconoscergli) il “Poème symphonique”, che si afferma, d'altronde, proprio nella seconda metà del secolo. Il genere in questione, che sin dalla sua denominazione mostra di voler calcare nuovamente, complice il wagnerismo, le orme della tradizione classica centrata sul primato della parola sulle arti non mimetiche, ci richiama al confronto, sul versante letterario, con un'opera dal titolo quasi speculare, la “Symphonie littéraire” di Mallarmé. Infatti, intorno al 1864, anno in cui quest'ultima fu pubblicata, si consuma in poesia la rottura con la tradizione rappresentativa della parola, operata dallo stesso Mallarmé: la musica, che si offre a modello di una immanenza del suono (e del senso) nel segno, assume a medio privilegiato per smascherare e sconfiggere ogni trascendenza: tra Dio e l'uomo; tra il segno e il suo referente. L'episodio biblico della lotta di Giacobbe con l'Angelo, già rappresentato da Delacroix, diviene l'emblema di una lotta per la nominazione condotta dal poeta. Quest'ultimo sconfigge al tempo stesso l'angelo, Dio e la musica, e, appropriandosi simbolicamente delle loro facoltà, si erge a depositario assoluto della parola totale: sottraendo, secondo la formula mallarmeana riportata dal Valéry, “à la musique son bien”, la poesia si vuole ora una religione sostitutiva. Tutto ciò è, dunque, già avvenuto allorché Franck compone *Rédemption* ed assegna agli angeli – pensiamo al notissimo *Panis angelicus* – la loro funzione tradizionale di messaggeri della Parola divina.

In secondo luogo, è significativo il fatto che il musicista si avvalga costantemente, per i testi dei suoi “Poèmes symphoniques”, di poeti illustri. Per il primo “Poème” (1847) si appella a V. Hugo, mettendo in musica *Ce qu'on entend sur la montagne* (*Les Feuilles d'automne*, 1831): un testo in cui si evoca, nel più puro spirito romantico, la sinfonia universale della natura. Ancora, in ordine cronologico, *Les Eolides* (1876) si ispirano invece all'omonimo componimento grecizzante del parnassiano Leconte de Lisle (più famosa la sua *Fille aux cheveux de lin*, musicata da Debussy) mentre *Le chasseur maudit* (1882), che riprende il tema della “paura romantica” rappresentata dal cacciatore scuro col suo corno da richiamo, è ispirato a un componimento di Gottfried Bürger. Nel 1884 Franck compone infine *Les Djinns*, rifacendosi alle leggende arabe, e su testo omonimo di V.

Hugo (*Les Orientales*, 1829). Si tratta di un'opera di carattere visionario, ma anche di impatto fortemente auditivo, come lo stesso testo di Hugo suggerisce: un rumore minaccioso cresce, finché gli spiriti del male che ne sono la causa, si manifestano, volando in nubi di fuoco e scoperchiando le case; quando il poeta si appella al Profeta affinché lo liberi da questa ossessione, il rumore diminuisce, sino a svanire. Nelle opere di Franck ispirate alla poesia di Hugo domina, come vediamo, la componente mistico-visionaria. Ma Franck condivideva, con Hugo, anche la predilezione per i temi biblici: quelli di Ruth o di Rebecca, che rivivono nelle *Églogues* e nelle *Scènes bibliques*. Tale predilezione, peraltro ampiamente condivisa tra gli autori del secolo, è certamente riconducibile a quella sensibilità romantica che traeva ispirazione dall'affinità tra cultura nordica e cultura ebraica (unite tra l'altro, come accennato, dal tratto comune della velarità e dalla predominanza simbolica, nelle rispettive tradizioni, del corno da richiamo). Tale affinità, se non una vera e propria eredità, molti filosofi idealisti tedeschi avevano del resto rivendicato, in opposizione all'evangelismo predominante nel classicismo mediterraneo. Invece, è piuttosto l'ispirazione chiara, sublime, che caratterizza lo spirito di *Rédemption*, così come *Les Béatitudes* (opera pur definita da M. Mila come un "sottoprodotto adulterato del gusto wagneriano"): in queste, l'autore pare voler esorcizzare con i toni retorici, roborativi, marziali di una militanza religiosa personificata dalle falangi angeliche, l'oscurità del genio nordico, rappresentazione ossessiva del male e del caos. Resta tuttavia determinante, in queste due ultime opere pur tematicamente incentrate sulla necessità di una elevazione spirituale, il conflitto tra aspirazione celeste e "attirance" terrestre. Ma la doppia postulazione dell'uomo, così come la valenza complementare, in una nuova *forma mentis* spiritualistica, del basso e dell'alto, dell'angelico e del demoniaco, del sensuale e dell'ideale, che sempre troviamo in Franck e che i critici hanno messo in evidenza, è una caratteristica ricorrente, come è noto, tanto in Hugo quanto in Baudelaire e nei suoi successori.

Il caso di *Rédemption* presenta però, rispetto ai precedenti, un'anomalia rivelatrice. Infatti il musicista non si avvale, per la composizione di un'opera sacra, del suo poeta prediletto, bensì di un librettista d'opera pressoché sconosciuto, Édouard Blau, che si sarebbe poi affermato con Bizet, Offenbach, Massenet, Lalo. La scelta di Blau è significativa non solo per la concomitanza tra l'opera sacra e la sostituzione del poeta con il librettista, ma anche, e soprattutto, per il fatto che sembra essersi rovesciato il tradizionale rapporto tra l'opera poetica e musicale: al primato del testo poetico, sinora incontestato, si sostituisce infatti il primato dell'opera musicale, alle cui necessità artistiche Blau dovrà sottostare. Il libretto – composto in larga parte, per le arie, di "octosyllabes" e, per la voce recitante, di alessandrini di fattura romantica – sfoggia una retorica esclamativa e

didascalica primo-ottocentesca di cui è capace, è vero, anche certo Hugo²; tuttavia, non l'Hugo intimista di cui sopra, bensì l'Hugo epico-politico; quello, per intenderci, della *Légende des siècles* e della “fonction du poète”, dove predomina ancora l'ispirazione civile e sociale di ascendenza illuministica. Una vena militante e trionfale, “in maggiore”, si affianca dunque ad un'opera di ispirazione sacra, volta all'esaltazione del cristiano, allorché nelle opere di tema profano dominava un certo misticismo sincretico, d'ispirazione laica. Si potrebbe allora ipotizzare che sia stata la fede cattolica di Franck – da lui stesso rivendicata – a motivare questa insolita scelta artistica. Se si considera *Rédemption* un'“opera a tesi”, si comprende anche la necessità di un'autonomia programmatica del musicista in rapporto al poeta, in un'epoca in cui la vocazione edificante dell'arte (il suo adeguamento a fini morali) appariva già assai anacronistico. Dopo le rivendicazioni baudelairiane di un'autonomia dell'arte da finalità morali, e la proclamazione della morte di Dio ad opera di Mallarmé (ben prima della più nota dichiarazione nietzscheana), la spiritualità aveva ripiegato verso misticismi compensatori; uno di essi era certamente, su presupposti wagneriani, la “religione dell'arte”. Ritenuta l'artefice involontaria, mediante i suoi medesimi procedimenti di 'simulazione' del sacro, di una demistificazione della liturgia cattolica (tale che alla presenza di Dio si sostituisce oramai la coscienza di una sua artistica 'rappresentazione'), la musica fu protagonista, attraverso la poesia e la filosofia che ne costituirono il 'pensiero', del processo di laicizzazione della società ottocentesca. E la sua capacità propria di elevazione spirituale fu considerata, lo videro bene Baudelaire e Mallarmé, e dopo di loro Proust³, una “redenzione laica”. Così, il Poema sinfonico di ispirazione sacra, quale lo intende Franck, pare sussumere tutte le contraddizioni di un'epoca di transizione: primato artistico della musica (della redenzione laica) sulla parola (messaggera e tributaria della parola Dio); e, tuttavia, conservazione di una retorica edificante che fa di *Rédemption* un poema didascalico, in accordo con la tradizione del “concerto spirituale” che, già affermatosi in Francia come cavallo di battaglia della musica nazionale a partire dal Settecento, coniugava teatro e liturgia sull'esempio dei “mystères” medievali.

A prescindere dall'intenzionalità del suo autore, certamente la retorica romantica del testo di *Rédemption* apparve a molti, in piena temperie simbolista e parnassiana, come una riproduzione etica ed estetica dell'inviso “appareil d'Etat”. Ed a maggior ragione dopo che lo stesso Wagner con *l'Oro del Reno* aveva denunciato, sulla scia di Herder e Hoffmann, e accanto a Poe e Baudelaire, il trattamento surrogatorio che la borghesia capitalistica, nuova istanza laica di giudizio, riservava

² Si vedano alcuni versi del libretto, di chiara ispirazione hugoliana: “Ah! malheur aux vaincus! Cette clameur s'élève/A l'Orient, au Nord, à l'Occident, sans trêve!/La faiblesse partout est le crime éternel/Et ce crime est le seul qui n'ait pas un autel !”

³ Sul tema della musica come Redenzione in Proust si veda J.-J. Nattiez, *Marcel Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 180.

all'arte, destinandola ad una funzione strumentale. Mentre imperava la moda dei concerti, nuova liturgia a pagamento destinata ai nuovi ricchi, e si fissava, nelle coscienze, l'equivalenza 'di scambio' tra la parola e la moneta, si diffondeva infatti il culto, tra gli stessi simbolisti e parnassiani, del metallo alchemico, non foggiato e non monetato: emblema, quest'ultimo, di una parola cerimoniale che Valéry definirà "sompuaire". E non è un caso che molti termini a valenza economica, sovrainvestiti per secoli di significato religioso, abbiano recuperato, proprio a quest'epoca in cui si opponevano (ma talvolta si confondevano) il positivismo economico e il misticismo artistico, la loro matrice attraverso loro corrispettivi materiali: è il caso di "communion" (*communio*, da *cum-munus*: "condivisione di ricchezze") – presto sopravanzato nell'uso (malgrado le rivendicazioni di utopisti e unanimisti otto-novecenteschi) dal suo corrispettivo: "communication". E non si dimenticherà, come ricorda il Benveniste nel suo *Dictionnaire des institutions indo-européennes*, che "payer/pagare" deriva da *pacare*, ovvero, restituire la pace saldando un debito. Lo stesso destino è riservato a "rédemption" (> *lat. crist. redimere*, ovvero, "riscattare pagando"): e il termine che Franck sembra aver accolto nella sua tradizionale accezione religiosa, soteriologica (la salvazione dell'anima attraverso un riscatto simbolico; ossia la morte del Cristo sulla croce), si è frattanto lasciato oscurare da un ben più corrente allomorfo: "rançon", che sta appunto a significare quel che è 'dovuto' in termini morali e materiali. Mentre a tutt'oggi, con l'inglese "redemption" si intende, nel gergo della finanza, il pagamento di un'obbligazione, ed anche un tipo di titolo corrente in borsa, già Baudelaire ironizzava sulla duplice accezione di "rédemption", suggerita dalla polisemia stessa del termine presente nelle Scritture: la moneta, il talento, è un bene materiale che viene investito di un valore simbolico, e viceversa. Così egli, nel *Mon coeur mis à nu*, definisce gli Ebrei, che detenevano il potere economico a Parigi, come "Bibliothécaires et témoins de la Rédemption"⁴. Nel *poème en prose* che ha per titolo *La fausse monnaie*, in cui già si denuncia quello che Benjamin definirà "un gesto borghese", quello dell'elemosina (surrogazione monetaria della *pietas* verso il povero, come recita il gr. *eleemosyné*) Baudelaire scrive del protagonista: "Il avait voulu faire à la fois la charité et une bonne affaire; gagner quarante sols et le cœur de Dieu; emporter le paradis économiquement; enfin attraper gratis un brevet d'homme charitable"⁵. Dopo *Aumône* di Mallarmé, che rivisita lo stesso tema, Paul Valéry sottolinea, in una pagina di *Tel Quel*, la tendenza alla monetizzazione dello spirito attraverso un gioco etimologico, quello tra "acheter" e "racheter": "Tu souffres – c'est pour. Tu souffres, donc tu payes. Tu achètes, tu rachètes. Étrange commerce. Cette idée naquit donc après le commerce, et parmi des peuplades mercantiles". E prosegue: "Et il y a des escomptes, des marchés

⁴ Ch. Baudelaire, *Mon coeur mis à nu, Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1975, p. 706.

⁵ Id., *La fausse monnaie*, in *Le spleen de Paris*, ed. cit., p. 324.

à terme, des lettres de change. Le christianisme a fait entrer Dieu même dans ces marchés.[...] L'Eternité est une chambre de compensation”.⁶

Si può allora comprendere la ragione dell'insuccesso di *Rédemption*, che presenta, accanto ad una concezione musicale moderna, fortemente segnata dal wagnerismo (cui si aggiunge la ricorrenza sistematica della forma ciclica, considerata come lo stilema più innovativo di Franck) una parola soverchiante, con i suoi fini didascalici. Tale retorica non rispondeva alle esigenze estetiche della stessa borghesia, che ricercava nel concerto non già una edificazione, bensì un “sacre”, fruito come un dispendio pagano; alibi sociale, quest'ultimo, di un trattamento inautentico oramai riservato alla musica, decaduta a mero *divertissement*. Nondimeno, Franck riscosse consensi nell'ambito della sua cerchia artistica, incline ad un misticismo profano: l'estasi che la spirality delle sue forme induceva, veniva, in qualche modo, ad esemplificare ciò che lo stesso Mallarmé auspicava in poesia, allorché scriveva a Cazalis: “Je compare le style extatique à de la musique: il y a une ronde et un enlacement vertigineux”⁷. Considerato l'erede più illustre di Beethoven, il quale aveva fatto della sinfonia un genere 'religioso' (i sinfonisti erano in larga parte deisti convinti o spiritualisti, per cui la sinfonia stessa era divenuta un'alternativa laica alla messa cattolica; si veda il caso di *Réformation* di Mendelssohn, o delle due sinfonie di Liszt coronate da un inno spirituale) César Franck dovette convivere – non ci è dato sapere quanto felicemente – con l'appellativo di “Pater seraphicus” attribuitogli dai suoi emuli e successori. Ma anche con la velata accusa, da parte di certi critici, di “séraphisme”; accusa che potrebbe estendersi anche a molti poeti suoi contemporanei. Egli interpretava infatti, con la musica di *Rédemption*, e a dispetto del testo che connotava l'opera come edificante, quella temperie culturale neoplatonica, preraffaellita e medievaleggiante, improntata all'abnegazione e alla sublimazione, alla quale furono ascritti anche musicisti cosiddetti “rivoluzionari” (si pensi all'ultimo Wagner, dal *Tristano e Isotta* al *Parsifal*; o al *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck musicato da Debussy). E dunque la figura angelica, protagonista di *Rédemption*, pare rispondere, malgrado la sua voce retorica che chiama ad una militanza religiosa in seno al cattolicesimo, alla finalità 'pagana' perseguita dalla musica: quella dell'elevazione spirituale attraverso il suono. Se è noto ai molti ‘iniziati’ del secolo che con l'epiteto: “l'arte della musica” si qualificava nel medioevo la pratica alchemica, non è un caso che si trovino spesso affiancate melomanie ed angelologie: agli *Arcana Coelestia* di Swedenborg, opera inaugurale del misticismo angelico moderno sotto l'egida della musica si ispirano parimenti il Balzac di *Séraphîta*, il Nerval di *Aurélia*, il Gautier di *Spirite*. Quest'ultimo, che scrisse un libretto

⁶ P. Valéry, *Moralités*, in *Tel Quel*, Paris, Gallimard [1941], 2001, pp. 113-114.

⁷ S. Mallarmé, lettera del 29 maggio del 1870, in *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 2000, p. 476.

ispirato a Henri Heine: *Gisèle* (con musica di Adolphe Adam) per celebrare la ballerina Carlotta Grisi, mise in scena “elfi dalle vesti bianche”. Un progetto di scrittura di Baudelaire, mai realizzato, ebbe per titolo: “Conversazione con gli Angeli”. Ed ampio successo riscosse, nella seconda metà del secolo, la figura allegorica dell’angelo musico, mutuata dalla *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze, alla cui traduzione aveva atteso un wagneriano convinto, co-fondatore della “*Révue wagnérienne*”, Théodore de Wyzewa. L’angelo è, infatti, secondo quel neoplatonismo cinquecentesco di matrice pagana ora tornato in auge, una figura mediana e mediatrice tra corpo e spirito, ed abita, proprio come la musica, lo spazio medio tra cielo e terra: le sue ali, figurazione dell’anima (*piuma-pneuma*), si muovono, come il suono, in quell’impero dell’aria che fu già, con Jean-Paul Richter, il luogo eletto dal romanticismo tedesco. In quanto tale l’angelo è dunque, accanto alla musica, il messaggero di un nuovo mondo, che voglia essere elevato e redento da ciò che pesa e che posa. Se per Baudelaire la musica era “elevazione”, come egli scrisse a proposito di Weber e Wagner, l’angelo, metafora dell’Ideale cui conduce la musica stessa, è anche il protagonista della *Symphonie littéraire* di Mallarmé: esso accompagna la ricerca poetica del sublime musicale, sino al furto e all’appropriazione prometeica del suo mistero. Accanto alla presenza ossessiva dell’angelo si annovereranno quella del cigno (il cui canto, secondo la lezione del *Timeo* platonico cara ai poeti, è sublime al momento del trapasso) e quella del candore virginale; domina all’epoca, primo tra le figurazioni floreali, il giglio, simbolo di castità e misticismo, cui si associano, nell’immaginario collettivo, personaggi diafani come Pierrot. Ed essendo oramai la sinestesia un fenomeno sociale, la musica era ritenuta capace di trasmettere la sensazione visiva del bianco. Ben prima della “blanche sonate” proustiana (*Du côté de chez Swann*), ricorderemo la *Symphonie en blanc majeur* di Gautier, dove si evoca, tra l’altro, la stessa Séraphîta balzacchiana, creatura angelica nata dai ghiacci. Una decina d’anni dopo *Rédemption*, René Ghil comparava, nel suo *Traité du verbe*, le diverse aperture della serafica “E” (vocale iniziale del nome divino nella tradizione eloista, già qualificata come “bianca” da Rimbaud nel sonetto *Voyelles*), ai violini pizzicati e all’arpa: timbri liquidi che rinvierebbero appunto al bianco angelico e alla serenità⁸. Affascinato dalla possibilità di far convergere, con Wagner e Mallarmé, poema e sinfonia, Ghil così formulava la sua teoria dell’“instrumentation verbale”, che conclude cronologicamente e simbolicamente le ricerche poetico-musicali del secolo: “Pour une œuvre une et de symboles grosse, en une Poésie instrumentale, où sont des mots les notes, unir et perdre les Poésies éloquentes, plastique, picturale et musicale toutes encore au hasard: c’est mon rêve”⁹.

⁸ R. Ghil, *Traité du verbe*, Paris, Nizet, 1978, p. 109.

⁹ *Ibid.*, p. 79.

Il rapporto tra musica e poesia, sin qui trattato da una prospettiva tematica e storico-letteraria, con particolare riferimento all'ambiguo statuto dell'opera di C. Franck, implica certamente anche la *vexata quaestio* della trasposizione musicale dell'opera letteraria: questione che qui possiamo solo accennare rinviando, per i problemi della riscrittura ('transcodifica' o 'traduzione intersemiotica' che dir si voglia), agli studi di eminenti ermeneuti e semiologi quali Steiner, Eco, Jakobson, Ruwet. Limitatamente al nostro caso è opportuno ricordare, dopo l'ostilità che Goethe ebbe a manifestare nei confronti dell'adattamento musicale delle sue opere, il celebre divieto di Hugo, a più riprese infranto da C. Franck: "défense de déposer de la musique sur cette poésie". Seguì l'altrettanto celebre esclamazione di Mallarmé, riportata da Valéry nelle sue *Variétés*, in seguito alla messa in musica, da parte di Debussy (1893), dell' *Après-midi d'un Faune* (1876): "je croyais l'avoir mis moi-même en musique!", cui seguì, nondimeno, una lettera d'ammirazione indirizzata al musicista il 23 dicembre del 1894:

Je sors du concert, très ému: la merveille! Votre illustration de l'Après-midi d'un faune, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse. Je vous presse les mains admirativement, Debussy. Votre Stéphane Mallarmé¹⁰.

Tale atteggiamento di rivalità verso l'amata musica, ricorrente tra i poeti romantici e post-romantici, che Debussy vede come una manifestazione del loro *genus irritabilis*¹¹, risponde certamente al diffuso sentimento di una superiorità espressiva del suono quando esso non sia investito di una funzione strumentale, di comunicazione. L'ineffabile musicale doveva costituire allora il punto più alto di una ricerca dell'espressività della parola, già sottratta alle sue finalità discorsive. La trasposizione in musica del testo poetico avrebbe invece nuovamente condannato le due arti ad abbandonare le loro rispettive prerogative, come ben vede anche Debussy:

Et puis, en musique, dites-moi, à quoi ça sert le vers? On a plus souvent mis de la belle musique sur de mauvaises poésies que de mauvaise musique sur de vrais vers.¹²

ed inoltre, avrebbe attuato, in una forma artistica data, quella potenzialità che, per sprigionarsi musicalmente dal testo, era destinata a restare tale: solo uno statuto sospensivo del significante avrebbe preservato la parola, come il corpo angelico, nella sua pura essenza di suono e di spirito. Di qui la rivendicazione, da parte dei poeti, di una musica interna alla lingua e consustanziale ad essa.

¹⁰ S. Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, cit., p. 623.

¹¹ "Pour conclure, laissons les grands poètes tranquilles. D'ailleurs, ils aiment mieux ça... En général, ils ont très mauvais caractère". C. Debussy, *M. Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 207.

¹² Ibid.

Questa era, del resto, anche l'epoca in cui trionfavano congiuntamente, in Francia, la poesia e la musica, e che contestualmente si poneva, per la prima volta, il problema della 'musicalità' del francese, una lingua che per due secoli era stata ritenuta, *consensus eruditorum* estesosi all'intera Europa, il “miglior strumento” del pensiero. Tale pregiudizio, che aveva fatto del francese la lingua ideale della prosa, cominciò a vacillare allorché Rousseau prese partito, nell'ambito della cosiddetta “Querelle des Bouffons”, contro la sua lingua. Sostenendo, nella *Lettre sur la musique française*, l'inadeguatezza del francese al canto, riconobbe in esso una marcata indisposizione melodica; e la melodia (considerata un tutt'uno con il canto stesso) era a suo dire il solo aspetto naturale della musica: ma Rousseau doveva allora opporsi a Rameau, il musicista nazionale poi tanto amato dall'*Ars Gallica*, che con il suo *Traité de l'harmonie* aveva fatto della musica una pura speculazione intellettuale. Dopo Rousseau, la prosa divenne 'poetica' (pensiamo a Chateaubriand), e la poesia, rinata dalle sue ceneri, si mise a cercare le sue origini. Dapprima irretita (Lamartine, Hugo) in una prosodia convenzionale, la poesia cercò, successivamente, di valorizzare il dinamismo interno alla parola e alla frase (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé). E' questa l'epoca d'oro della poesia moderna francese, cui segue la decadenza, conseguente all'adozione del verso libero: intendendo affrancarsi definitivamente dal codice metrico, la poesia si voltò nuovamente verso quella prosa che aveva inteso rinnegare. Come un fiume di cui si sollevino le dighe, il definitivo affrancamento dal codice metrico produce, dopo la sorpresa, una monotona, indistinta, pervasiva liquidità: ne vedremo la ragione.

Veniamo infatti a considerare, con una digressione che ci pare necessaria, quali sono effettivamente le qualità ‘poetico-musicali’ del francese; ossia, le sue caratteristiche timbriche, melodiche, ritmiche. La lingua di cui l'Europa apprezzò il genio discorsivo, risulta essere, anche dal punto di vista timbrico, la più ricca del continente: essa presenta il più elevato numero di suoni vocalici (i soli suoni puri – dagli armonici ordinati – che la voce è capace di emettere): 16 timbri tra anteriori, medi e posteriori, nasali e orali, cui si aggiungerà il tratto peculiare (benché in sensibile riduzione) dell'allungamento, eredità della quantità latina.

Per venire al secondo aspetto, il francese mostra, contro il pregiudizio del Rousseau, una marcata melodicità, che si deve alla sua debole occlusività. L'idioma di Francia non ha, infatti, consonanti doppie (geminate), mentre la massiccia spirantizzazione ha prodotto, accanto al vocalismo ricco, la sua peculiare fluidità. Tale fluidità si accentua a livello fonosintattico con il legamento, che consente una continuità espressiva, un ‘fraseggio’. Alla flessuosità della curva intonativa si aggiungerà un'ulteriore risorsa melodica, lo “schwa” o “e muet”, che il poeta J. Réda ha definito icasticamente come “un pneumatique qui se gonfle et se dégonfle”. In qualità del suo statuto “flou”, tra presenza e assenza, la “e” muta, sapientemente impiegata a livello fonosintattico,

produce l'effetto stilistico di una imprecisione ritmica¹³. Massicciamente sfruttato da Verlaine e facente parte del programma 'melodico' formulato nell'*Art poétique* ("et pour cela je préfère l'impair/plus libre et plus soluble dans l'air"), l' "e caduc" è solitamente valorizzato nel canto, anche se scomparso dalla pronuncia comune nel corso del XX secolo.

Tale genio melodico, che fa del francese una lingua duttile ad un adattamento musicale (pensiamo alla fortuna otto-novecentesca delle "mélodies françaises" o della "chanson"), ha, per ovvie ragioni, implicazioni negative sul piano ritmico. L'idioma di Francia non dispone, infatti, di un accento tonico fisso (se non sulla penultima sillaba di una frase o di un verso, essendo l'ultima sillaba atona e non computata: *ultima sillaba non curatur*). La massiccia monotongazione (che ha ridotto e condensato il corpo fonico) e la scarsa occlusività, che è la risorsa ritmica naturale di una lingua, hanno fatto sì che vi sia soltanto un "accent de groupe": accento mobile che interessa spesso un intero sintagma, e che si adatta alle intenzioni del locutore. Significativa, in merito, la celebre risposta apocrifia di R. Rolland a R. Strauss, che gli chiedeva ragguagli circa la corretta accentuazione del francese: "Quand vous avez une accentuation à me demander, dites-moi la phrase tout entière". Lo stesso si dirà per la clausola rimica, che Schopenhauer aveva comparato all'accordo musicale (per il fatto di creare tanto una consonanza quanto una 'verticalità' armonica e una spazialità nel testo): dal momento che il solo accento fisso cade, nel francese, sulla penultima sillaba (ovvero l'ultima accentata) di una frase, la gamma rimica è ridotta e la sua varietà limitata, a differenza dell'italiano che propone almeno quattro varietà accentuali, alla rima piana. Donde le raccomandazioni dei grandi codificatori della prosodia classica (Malherbe, Boileau) che prescrivevano, per ragioni di *varietas* stilistica, l'alternanza tra rime maschili e femminili.

Allorché, intorno alla metà dell'Ottocento, il *continuum* melodico del francese, sinora sfruttato esclusivamente nella prosa (si pensi al periodare del Bossuet) si estese anche alla poesia, lo scrittore si trovò a fronteggiare, ricorrendo a diverse strategie dinamiche, la sua fluidità e la sua monotonia: la "diction cursive" fu delizia per alcuni poeti 'melodici' o, altrimenti, impressionisti (tra cui Verlaine che fu appunto uno dei più musicati), ma croce per i poeti cultori della forma (i parnassiani, Baudelaire, Mallarmé, Valéry). Lo stesso Baudelaire disdegnò in più occasioni quello "style coulant, cher au bourgeois"¹⁴ che aveva, a suo vedere, i sembianti di un serpente strisciante: icona del peccato originale di cui si era macchiato il suo idioma, e quanto mai riconoscibile nel lassismo estetico e morale dei suoi contemporanei. Perciò l'arte (la prosodia) aveva - non lontano

¹³ Si veda, a mo' di esempio, "La lune blanche", in *La bonne chanson*: "La lune blanche/Luit dans les bois; /De chaque branche/Part une voix"; o la seconda delle *Ariettes oubliées*: "Je devine, à travers un murmure/Le contour subtil des voix anciennes/Et dans les lueurs musiciennes,/Amour pâle, une aurore future !" Lo stesso si dirà per il verso-cerniera dell'*Après-midi d'un faune* di Mallarmé: "une sonore, vaine, et monotone ligne".

¹⁴ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, ed. cit., p. 686.

dal programma di C. Franck - la funzione di regimentare, espiare e riscattare la debolezza e la miseria della natura. Di qui l'ossessione baudelairiana per una ritmicità compensatoria, di carattere principalmente gestuale, e spesso incalzante, martellante come un *ostinato*¹⁵: a quella che il poeta definiva, nella prefazione dello *Spleen de Paris*, l' "ondulation de la rêverie", ovvero la colpa dell'abbandono melodico, doveva contrapporsi il "soubresaut de la conscience"¹⁶. Se la "sonore, vaine et monotone ligne" cui si allude ironicamente nell'*Après-midi d'un faune* era stata già illustrata da Wagner (che forse con la sua *Unendliche melodie* intendeva conseguire l'effetto opposto e complementare a quello dei poeti francesi, ossia ovviare all'asprezza ritmico-occlusiva del tedesco) e da Debussy, tanto con la celebre melopea del flauto nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* quanto con il monotono, e quasi ipnotico, fraseggio vocale del *Pelléas et Mélisande*, Mallarmé tentò di ricostituire, valorizzando come istanza ritmica e disruttiva anche lo spazio 'interstiziale' della pagina, una poesia accentuativa. Egli inseguiva così il modello linguistico proposto da Wagner sulla base del tedesco: modello dal quale Wagner stesso, appunto, si allontanò (come Franck) con la propria ricerca musicale. Al proposito, Mallarmé scrisse infatti a C. Mauclair, in una lettera dell'8 ottobre 1897 che invita a ricercare una motivazione interna al francese:

Toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu de l'attitude de cet objet quant à tout. La littérature fait ainsi sa preuve : pas d'autre raison d'écrire sur du papier¹⁷.

Gli fa eco, sul versante musicale, lo stesso Debussy, che fu, dopo Wagner, "poeta" tra i compositori (ma anche, come si ricordava, uno dei più convinti teorici dell'anti-wagnerismo). Pur riconoscendo, da musicista, che "avec la prose rythmée on est plus à son aise" e che invece "les vrais vers ont un rythme propre qui est plutôt gênant pour nous", egli asserì, in *M. Croche*, che bisognava "recommencer à compter un peu les syllabes françaises"¹⁸. Così, quel francese di natura che fu una risorsa per i musicisti, fu un cruccio per i poeti più avveduti; e solo i poeti minori, spesso "poeti facili" (in specie coloro che si fecero portavoce del cosiddetto "verslibrisme"), scrissero intenzionalmente per musica, o si lasciarono volentieri trasportare; gli altri opposero a

¹⁵ Si vedano *Au lecteur*: "La sottise, l'erreur, le péché, la lésine./Occupent nos esprits et travaillent nos corps, [...] /Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches ;/Nous nous faisons payer grasement nos aveux [...] /Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches" ; o *Chant d'automne* : "J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres/Le bois retentissant sur le pavé des cours". Sulla carattere gestuale (pedestre) del ritmo, si veda invece *Le goût du néant* : "L'Espoir, dont l'épèron attisait ton ardeur/Ne veut plus t'enfourcher ! Couche-toi sans pudeur,/Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle bute". Id., *Les fleurs du mal*, ed. cit., pp. 5, 56, 76.

¹⁶ "A Arsène Houssaye" (dedica dello *Spleen de Paris*,) ed. cit., p. 276.

¹⁷ S. Mallarmé, *Correspondance*, ed. cit., p. 635.

¹⁸ C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, cit., p. 207.

questo ‘saccheggio’ da parte dei compositori, una resistenza formale nella quale vollero riconoscere la marca di una ricerca artistica propria.

Alla luce di quanto detto, si comprenderanno le difficoltà che si presentano al cantante o alla voce recitante in lingua francese: onde ovviare a quel *taedium* che il monotono fraseggio induce, questi dovrà adottare particolari strategie dinamiche che Grammont, il più grande studioso della prosodia della sua lingua, ha enunciato: allungamento delle vocali lunghe, intensificazione delle brevi, esplosione delle occlusive, nasalità ben velata, arrotondamento delle labiali. Proprio quel che osserviamo, ad esempio, nel *Pelléas et Mélisande* di Debussy. L'opera che, secondo il suo autore, “n'est que mélodie¹⁹” mette in atto (drammatizzandole) tutte le risorse dinamiche di cui dispone la sua lingua; e ciò affinché la musica, essa stessa “responsable du mouvement des eaux, du jeu de courbes” si avvalga della “plus belle leçon de développement écrite dans ce livre, pas assez fréquenté par les musiciens, je veux dire: la Nature”.²⁰

Ed ecco, allora, una probabile, ulteriore ragione per la quale Franck, difensore, come Hugo e Baudelaire, di una solida architettura formale che sostenesse e legittimasse la sua vocazione mistica, ha ravvisato la necessità di una lingua scandita dal verso canonico. Nell'ambito di una lotta spirituale tra la luce e le tenebre, tra l'ordine e il caos, la parola ritmata sembra rappresentare l'unico baluardo – artistico e nazionalistico insieme – contro una ispirazione oramai segnata dal languido melodismo wagneriano. Così, César Franck rappresenta, quasi fosse suo destino, uno “spazio franco” dove si sciolgono le antitesi: non solo egli interpreta emblematicamente la complementarità tra due culture contrapposti, ma anche la reversibilità (segno di reciprocità) tra l'etica e l'estetica.

¹⁹ *Ibid.*, p. 292.

²⁰ *Ibid.*, p. 176.