

Renato Calza

## I PRESTIGI DELLA NOTTE


*Gaspard de la Nuit* tra Aloysius Bertrand e Maurice Ravel

DIA&TE 

Quaderni

2

Copyright © 1994  
by Ass. Musicale "Ensemble '900"  
V.le della Repubblica, 243  
31100 - TREVISO  
Tutti i diritti riservati

DIASIE  Quaderni n. 2

Collana diretta da Paolo Troncon  
Vice direttore Mara Zia  
ISBN 88-86335-01-6

1ª edizione: maggio 1994

Gli esempi riprodotti dallo spartito di  
*Gaspard de la Nuit*  
(© 1909 by Durand S.A. Editions Musicales, Paris)  
sono stati autorizzati dalle  
Editions A.R.I.M.A. Corp. et Durand.



# Indice

1. Ravel o il declino delle <i>correspondances</i>	7
2. «Poemi per pianoforte»	11
3. Il <i>Gaspard de la Nuit</i> di Aloysius Bertrand	12
3.1. Il poema in prosa	12
3.2. Lo stile di Aloysius Bertrand	13
3.3. <i>Gaspard de la Nuit</i> e il romanticismo frenetico	15
3.4. “Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot” <i>Gaspard de la Nuit</i> e la pittura	17
3.5. «Nox et solitudo plenae sunt diabolo»: ‘La Nuit et ses prestiges’	18
3.6. I prestigj di Scarbo	19
4. Ravel e Aloysius Bertrand	23
4.1. Il fascino di <i>Gaspard de la Nuit</i>	23
4.2. Aloysius Bertrand negli specchi di des Esseintes e di Ravel	25
5. La trasposizione delle arti nel <i>Gaspard de la Nuit</i> di Ravel	26
6. <i>Ondine</i>	27
7. <i>Le Gibet</i>	40
8. <i>Scarbo</i>	47
9. I prestigj della notte	57
10. Conclusione	59
Note	60



## 1. *Ravel o il declino delle correspondances*

All'interno delle poetiche di Maurice Ravel (1875-1937) acquisisce valore centrale la teoria del rapporto tra il linguaggio musicale e le immagini (della natura, dell'arte). In ciò il compositore francese si ricollega alla tradizione neo-romantica della musica a programma e del poema sinfonico (Liszt) e insieme alla nuova interpretazione di queste teorie nella poetica della corrispondenza delle arti e della *transposition des arts*. L'esperienza lisztiana e la tradizione della musica a programma certamente influenzeranno il giovane Ravel nelle sue scelte poetiche, tuttavia la curva di pensiero entro cui si iscrive la trasposizione d'arte nel tardo Ottocento francese è fundamentalmente diversa: non è più un orizzonte romantico, bensì un orizzonte decadente. Alla base di queste esperienze *fin de siècle* non sono più infatti solo la concezione romantica della musica come sintesi ideale delle arti e l'affermazione dell'unità del campo estetico: per la corrispondenza delle arti sono ora centrali l'unità del campo sensoriale, la coincidenza sinestesica, la surrogabilità delle sensazioni nella raffinata *hyperacuité* dell'uomo moderno; Ravel si riallaccia dunque alla tradizione di pensiero che aveva trovato nel Baudelaire del sonetto *Correspondances*<sup>1</sup> il suo cantore ma che aveva conosciuto un'interpretazione decadente nella narrativa di Joris-Karl Huysmans. Di fronte al messaggio baudelairiano, infatti, Ravel non ne accoglie la matrice spiritualistica e metafisica,<sup>2</sup> che al contrario sarà sostanziale nel simbolismo di Debussy; egli opera una sorta di riduzione metafisica che trasforma la concezione di Baudelaire in un mero strumento inventivo, nel dogma appunto della interscambiabilità dei linguaggi dell'arte:<sup>3</sup> il linguaggio musicale viene ritenuto capace di riflettere le immagini della natura o le suggestioni visive di un brano letterario, addirittura i processi stilistici di un poema. «Io sento e penso in musica, e vorrei dire con la mia musica ciò che voi dite con le parole, per esempio quando siete davanti ad un albero» è la poetica esplicita di Ravel, confidata a Jules Renard: è la poetica del *rispecchiamento* di natura ed arte nella musica (*Miroirs*, raccolta pianistica del 1905, non a caso significa 'specchi'; *Ma mère l'Oye* e *Gaspard de la Nuit* sono costruiti in riferimento a una realtà extramusica, il testo letterario che viene esattamente riprodotto in musica).

La concezione raveliana dell'equivalenza delle arti è influenzata dal pensiero di Huysmans e in particolare dal suo più celebre romanzo, quell' *A rebours* che nel 1884 era divenuto "la bibbia del Decadentismo": grazie alla mediazione di *A rebours* il messaggio di Baudelaire giunge a Ravel 'sterilizzato' di ogni componente simbolistica, ridotto ad una tecnica estetizzante, con un vertiginoso *décalage* da concezione metafisica a meccanismo creativo, venato di compiacimento edonistico, di ricerca del preziosismo della sensazione, di artificio. E infatti l'oggettività quasi naturalistica con la quale Ravel sembra osservare i suoi ricalchi musicali denuncia in pieno il trasferimento del principio poetico baudelairiano nella dimensione decadente, estetica, di Huysmans. Ravel coglierà dunque dalla

teoria dell'arte di Baudelaire semplicemente il suggerimento programmatico della convergenza delle arti, così come trarrà dall'arte pura e dall'ermetismo mallarmeani solo i tratti dandystici dell'eleganza sottile, della politezza immacolata del gesto, dell'artificiosa raffinatezza; grazie a Huysmans — e muovendosi in una direzione del tutto opposta a quella del simbolismo di Debussy — Ravel attirerà dunque in orbita decadente la dottrina baudelairiana delle *correspondances*, trasformandola nel principio poetico della equivalenza e della trasposizione delle arti, che è anche valore centrale delle poetiche *fin de siècle*.

«Je crois que les transpositions d'art dans un autre sont possibles. Je crois même que les parfums correspondent à certaines idées, peuvent évoquer des tableaux ou rappeler certains vers [...] Je crois que la plume peut lutter avec le pinceau et même donner mieux, et je crois aussi que ces tentatives ont élargi la littérature actuelle.» (J.-K. HUYSMANS)

La formazione giovanile di Ravel passa inevitabilmente attraverso questa concezione, che era divenuta ormai luogo comune nella Parigi decadente e moderna: essa non solo sollecitava i musicisti a ricreare col loro linguaggio contenuti letterari e forme pittoriche o naturali, ma anche i poeti, i cui versi risuonano di accordi musicali. Tutte le arti si apparentano, volto unico riflesso da specchi gemelli, ma l'unità delle arti non è più il simbolo dell'unità dell'Universo: è divenuta ormai una componente della preziosità, dell'ipersensibilità e dell'estetismo del nuovo "eroe" decadente.<sup>4</sup> Così ad esempio, per il duca des Esseintes, eroe di *A rebours*, l'arte di Gustave Moreau «franchissait les limites de la peinture, empruntait à l'art d'écrire ses plus subtiles évocations, à l'art du lapidaire et du graveur ses finesses les plus exquises»; Odilon Redon «semblait avoir transposé, dans un art différent, les mirages d'hallucinations et les effets de peur» dei racconti di Poe; la contemplazione della Salomé dipinta da Moreau evocava irresistibilmente nel protagonista di *A rebours* i versi di *Hérodiade* («elle revivait, évoquant sur les lèvres ces bizarres et doux vers que Mallarmé lui prête»).

La concezione della piena trasponibilità dei contenuti di un'arte in un'arte diversa, formulata in *A rebours* da Huysmans, diviene per Ravel un fondamentale strumento creativo, caposaldo di poetica e di prassi compositiva. Fino alla grande crisi del primo dopoguerra il catalogo raveliano comprende molteplici esempi di questa trasposizione d'arte, analoga a quella prospettata nelle teorie artistiche *fin de siècle*. Possiamo identificare nella poetica raveliana svariate modalità di questo procedimento:

1.

La concezione della capacità *imaginifica* della musica, ritenuta in grado di rispecchiare la natura in autentici quadri sonori. A quest'area, la più legata alla tradizione della musica a programma e del poema sinfonico romantici, appartengono ad es. i *Sites Auriculaires* del 1898 per due pianoforti, «luoghi cui si accede attraverso l'orecchio» — come recita l'intitolazione, molto nello spirito di Erik Satie —, i celebri *Jeux d'eau* del 1901, i paradigmatici *Miroirs* del 1905, il *Prélude à la nuit* e *Feria* dalla *Rhapsodie Espagnole* del 1907, per non parlare di passi palesemente onomatopeici in altre opere.

2.

La musicalità 'della metafora', ovvero — nelle *mélodies* vocali raveliane — il ruolo attribuito alla musica di evocazione delle immagini suggerite dal testo: a questa concezione si riconnettono la geografia fantastica dell'Oriente in "Asie" da *Shéhérazade* (ove è il tessuto orchestrale a "dipingere" i paesaggi descritti dai versi di Tristan Klingsor) e soprattutto i ritratti di animali nelle *Histoires Naturelles* da Jules Renard.

3.

La più ardita trasposizione di contenuti dal piano narrativo/testuale a quello musicale: ne sono esempio, tra il 1908 e il 1910, i tre «poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand» che costituiscono il trittico di *Gaspard de la Nuit* e le favole sei-settecentesche trasposte per pianoforte a quattro mani in *Ma mère l'Oye*.

4.

Il rapporto tra azione drammatica e forma musicale nel balletto: *Daphnis et Chloé* (1912) mostra una strettissima e puntuale associazione tra le didascalie narrative della partitura e lo sviluppo della trama sinfonica della composizione, che è definita appunto dal musicista come una "sinfonia coreografica". In *Daphnis et Chloé* Ravel ha elaborato un tessuto di motivi fondamentali che rinviano a personaggi e situazioni, prescrivendo minuziosamente nella partitura la corrispondenza dei passi musicali con i singoli momenti dello sviluppo della trama. Analogamente, seppur con minore puntiglio e in presenza di un canovaccio "drammatico" piuttosto generico, anche il piano narrativo della *Valse* sarà quello di un "poema coreografico", in cui il rapporto tra le due parti della composizione allude ad una sinestesica "esplosione di luce" e di movimento: «Il ne faut y voir que ce que la musique y exprime: une progression ascendante de sonorité, à laquelle la scène viendra ajouter celle de la lumière et du mouvement».<sup>5</sup>



5.

La “risemantizzazione” artificiosa — a fini coreografici — di una composizione strumentale “assoluta” (le *Valses Nobles et Sentimentales* cui, nella trascrizione orchestrale per il balletto, è sovrapposta una trama narrativa supremamente decadente, fondata sul simbolismo erotico dei fiori) o di una composizione a programma (*Ma mère l'Oye*).

6.

Al livello di massima sottigliezza, un’interferenza tra pretesti extramusicali e realizzazioni musicali che oltre a coinvolgere la sfera dei significati narrativi si ritorce anche sull’aspetto stilistico. La musica di Ravel, in tali situazioni, traspone in equivalenti soluzioni stilistiche la sintassi poetica e lo stile letterario di un testo modello: è una sorta di “rispecchiamento al quadrato”, di cui possono essere chiaro esempio il “futuristico” *Frontispice* per due pianoforti (1918) ispirato ad un testo di Ricciotto Canudo e soprattutto gli “ermetici” *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913). Ricordando nell’*Esquisse biographique* la genesi dei *Trois Poèmes de Mallarmé*, lo stesso Ravel si appellava apertamente al principio della trasposizione delle arti, dichiarando di aver prescelto i sonetti mallarmeiani perché desiderava «transposer en musique la poésie mallarméenne et particulièrement cette préciosité pleine de profondeur si spéciale à Mallarmé.»

7.

La sovrapposizione alla forma musicale di una forma poetica. Questo è forse l’esempio più emblematico della trasposizione d’arte decadente perché appare perfettamente in linea con le teorie letterarie dell’epoca: era il caso del musicalismo poetico, dell’uso di *refrains* nella poesia di Napoléon Roinard, di Saint-Pol-Roux, Tristan Klingsor, dell’orchestrazione verbale di René Ghil, della costruzione “musicale” del romanzo annunciata più volte nella cultura della fine del secolo. Di questa tendenza letteraria Ravel offrirà, in un unico caso privilegiato, il puntuale corrispettivo musicale: un brano musicale strutturato come un brano poetico, secondo gli schemi di un brano poetico, con il titolo desunto dalla forma poetica al cui ordinamento si ispira (il *Pantoum* dal *Trio* in *La minore* del 1914). In questo brano la ripetizione scalare dei temi e la loro sovrapposizione alludono infatti alla costruzione della forma del *pantoum*, che Baudelaire aveva già utilizzato nelle *Fleurs du Mal*.

La trasposizione raveliana del *pantoum* si appoggia, ancora una volta, ad *A rebours*. Nel X capitolo del romanzo il duca des Esseintes era intento a comporre brani poetici e musicali con dei profumi, ingegnandosi a rispecchiare nelle loro sapienti composizioni la

struttura stessa dei poemi più amati, con riferimento esplicito al ritorno ciclico dei versi nelle liriche di Baudelaire in forma di *pantoum*.<sup>6</sup> Valori olfattivi, musicali, poetici, erano uniti in una sinestesia e in una sola trasposizione d'arte, secondo una disposizione altamente snobistica ed artificiosa. Analogamente in Ravel abbiamo una musica costruita in analogia al medesimo *schema* poetico: è l'estrema riduzione estetizzante del messaggio di Baudelaire — portato dal livello delle Essenze a quello delle pure Forme<sup>7</sup> — così come l'arte dei profumi in *A rebours* poteva riflettere, per il godimento del duca des Esseintes, l'*ordonnance* musicale dei versi di un *pantoum* baudelairiano ma non le sue infinite prospettive simboliche ed esistenziali. Anche Ravel, come l'esteta di *A rebours*, si pone davanti alla corrispondenza delle arti sotto il segno dell'impassibilità, che trasforma in oggetti neutri gli emblemi simbolisti, in forma astratta l'espressione.<sup>8</sup> Riproducendo nel suo *Pantoum* musicale uno schema che passando per Baudelaire si era riflesso nel romanzo di Huysmans fino al *Pantoum des pantoums* di René Ghil, Ravel accende così tra le arti un magnifico — e gratuito — gioco di specchi.

Nelle diverse scelte e nel costante atteggiamento inventivo di Ravel la poetica delle immagini e dell'interferenza stilistica manifesta decisi tratti di preziosismo: la teoria delle *correspondances* è spogliata d'ogni valenza metafisica, ridotta a metodo e supporto alla forma musicale.

## 2. «Poemi per pianoforte»

I più fruttuosi contatti di Ravel con la poetica della corrispondenza delle arti si situano nell'ambito della trasposizione musicale di pre-testi letterari: le favole infantili di *Ma mère l'Oye* e soprattutto *Gaspard de la Nuit*, trascrizione musicale di tre poemi in prosa di Aloysius Bertrand (*Ondine, Le Gibet, Scarbo*). Il trittico raveliano del 1908 è il più radicale e coerente coronamento dell'estetica decadente, sin dalla programmatica chiarezza dell'intitolazione: *Gaspard de la Nuit, 3 Poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand*. Ravel parla esplicitamente di "poemi per pianoforte", schierandosi in modo inequivocabile sulla trincea della *correspondance des arts*: l'opera è dichiaratamente una trasposizione musicale di tre poemetti in prosa, il cui testo è riportato nella partitura pianistica a fianco del testo musicale (esattamente come poi accadrà a proposito delle fiabe di *Ma mère l'Oye*). L'interprete può quindi seguire, passo dopo passo, nelle pieghe della sintassi musicale e nell'avvicinarsi delle idee melodiche, lo sviluppo di una trama narrativa che viene trasposta, i miraggi suggestivi di un ambiente evocato dai suoni, l'equivalenza assoluta delle strutture compositive e delle articolazioni del discorso poetico.

### 3. *Il Gaspard de la Nuit di Aloysius Bertrand*

#### 3.1. Il poema in prosa

Aloysius Bertrand (1807-1841) è uno dei più singolari rappresentanti del romanticismo *frénétique* francese. Nato a Ceva, in Piemonte, e stabilitosi poi a Digione, fu un irregolare della letteratura e morì prematuramente di tubercolosi, nell'ospizio dei poveri. La sua raccolta di poemi in prosa intitolata *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, benché composta intorno al 1829-36, fu pubblicata solo dopo la morte dell'autore, nel 1842, a cura di Sainte-Beuve, ma già nel giudizio entusiastico di Baudelaire cominciò a crescere la sua fama postuma: ciò portò a due ulteriori ristampe ottocentesche (1868 e 1895) e nel 1908 alla ristampa dell'edizione del 1895 da parte del *Mercur de France*.

Il volumetto di prose di Bertrand, «rare et précieux» come lo definiva Sainte-Beuve, è uno dei gioielli della letteratura fantastica; al tempo stesso è il primo autentico esempio di un nuovo genere letterario — il poema in prosa — che dopo lo *Spleen de Paris* baudelairiano la letteratura del decadentismo (anche *A rebours* di Huysmans) doveva grandemente apprezzare.

È stato sfatato ormai il mito secondo cui Aloysius Bertrand sarebbe stato “l'inventore” del poema in prosa. Di questa nuova forma poetica sono state riscoperte le radici settecentesche nell'ambito della *querelle des anciens et des modernes* (il termine stesso che la designa risale all'abate Dubos): la consapevolezza della possibilità di sfuggire alle rigide regole versificatorie del *grand siècle* viene lentamente alla luce attraverso l'uso eccezionale di versi non misurati e non rimati, negli sporadici esempi di prosa poetica (ad es. nel *Télémaque* di Fénelon); a ciò coopererà, quando il secolo dei Lumi conosce i primi brividi pre-romantici, la pratica delle «traductions en prose poétique» (come già le definiva l'abate Prévost) dai capolavori della letteratura europea (latina, italiana, nordica, ossianica, sepolcrale inglese), delle traduzioni — o pseudo-traduzioni — di canti esotici, delle imitazioni dei versetti della prosa biblica. La liberazione dalla tirannia della rima e del ritmo nella prosa poetica si realizza nel primo romanticismo francese, ad esempio con Chateaubriand e Ballanche, Charles Nodier e soprattutto col diretto predecessore di Bertrand, Alphonse Rabbe.

Benché non sia il primo in assoluto ad aver utilizzato la prosa poetica, Aloysius Bertrand può essere legittimamente considerato il creatore del *genere* del moderno poema in prosa, inteso come breve *forma* lirico-descrittiva: cioè come un discorso organizzato secondo

una logica architettonica sua propria, diversa ma altrettanto razionale rispetto a quella del sistema di versificazione e di costruzione strofica imposto dalla poesia ritmica tradizionale. Come scrive Suzanne Bernard,<sup>9</sup> Bertrand ha voluto scrivere dei *poemi* e non già della prosa più o meno ritmica, ha avuto coscienza che questo nuovo genere reclamava nuove regole, e che non bastava più — come negli esperimenti del primo Ottocento — imitare la cadenza dei versi nella prosa o sovrapporvi delle *tourneures* “poetiche”.

### 3.2. Lo stile di Aloysius Bertrand

Il poema in prosa di Aloysius Bertrand è una forma letteraria in cui si incontrano la fluidità della prosa e la stilizzazione della lingua poetica, ricca di assonanze e allitterazioni musicali, di arcaismi desueti e preziosi, di ardite associazioni di termini, di inversioni sintattiche e forme stravaganti, votate all'alchimia verbale e alla suggestione. Per di più Bertrand organizza le pagine di *Gaspard de la Nuit* come una rigorosa architettura di *couplets* (di norma 6, talora 4, 5 o 7) di proporzionata lunghezza e in qualche caso unificati da assonanze e da espedienti retorici (anafore, rispecchiamenti verbali tra il primo e l'ultimo *couplet* quando non addirittura veri e propri *refrains*). Quella del poema in prosa bertrandiano è dunque una forma fissa — di *ballade* —, dotata della medesima rigidità prescrittiva di una forma versificatoria tradizionale; e un eletto senso delle proporzioni e del mestiere, un disdegno per l'aperto sentimentalismo, traducono in pure forme impassibili il ribollire della fantasia romantica e il trabordare dell'*imagerie* frenetica.

«Bertrand [...] est bien éloigné de composer d'inspiration, en se laissant porter par une sorte de lyrisme instinctif; nous sentons toujours, en le lisant, la maîtrise d'un artiste qui contrôle et dirige très consciemment tous ses effets. L'étude de ses nombreuses corrections suffiraient à prouver, du reste, quel soin il apportait au travail de la forme: écrivain éloigné, s'il en fut, de l'improvisation; artiste exigeant, minutieux, obstiné.»<sup>10</sup>

Il preziosismo e la ricerca sonora di Aloysius Bertrand preannunciano la scrittura della prosa poetica decadente: «J'ai essayé de créer un nouveau genre de prose» affermava orgogliosamente nel 1837 l'autore in una lettera a David d'Angers. Baudelaire aveva esaltato questo tipo di prosa, in cui riconosceva l'emblema della modernità poetica: nello *Spleen de Paris* il poeta francese si era cimentato con questo nuovo strumento espressivo, e nella dedica in forma di lettera ad Arsène Houssaye che introduce la sua raccolta di poemi in prosa si era richiamato al modello di *Gaspard de la Nuit* per definire la *prosa poetica, musicale senza ritmo e senza rima*<sup>11</sup> che egli sognava di realizzare:

### 3. *Il Gaspard de la Nuit di Aloysius Bertrand*

---

«[...]J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux*?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? [...]»

La poetica di Aloysius Bertrand presagiva, dal *côté* romantico-hoffmanniano, la corrispondenza decadente delle arti (evidente sin nel sottotitolo del *Gaspard de la Nuit* che cita esplicitamente le «Fantaisies à la manière de Callot» di E.T.A. Hoffmann). Dello scrittore italo-francese è stato detto che, al pari di Hoffmann, «il cherche à arriver à la confusion des arts; il s'essaie à faire ressentir au lecteur de ses proses cadencées une impression identique à celle qu'il éprouvera en présence d'un tableau ou à l'audition d'une oeuvre musicale.»<sup>12</sup> Queste relazioni interartistiche appaiono nella struttura stessa della raccolta di Bertrand, pensata — scrive Claudio Casini — come «trascrizione di immagini dalla pittura di Rembrandt e Callot alla prosa ritmata in versetti, amorosamente calibrata nella scelta di vocaboli rari»<sup>13</sup> e per la quale l'autore si ispira frequentemente al mondo della pittura. «Trasmutazioni quasi alchemiche»<sup>14</sup> tra i materiali delle arti sono evocate nella convergenza tra strumenti musicali e pennelli, armonia, colore, chiaroscuro che figura nella prefazione a *Gaspard de la Nuit*, ove si legge una dichiarazione di poetica dai toni nettamente pre-baudelairiani:

Ce manuscrit vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clairobscur. Là sont consignés divers procédés nouveaux peut-être d'*harmonie* et de *couleur*. »

A questo stesso principio obbedisce la “musicalizzazione” del linguaggio poetico da parte di Bertrand, nelle assonanze preziose, nella disposizione del respiro narrativo e descrittivo in *couplets* e talora in *refrains*, nell'organizzazione dei “temi” e delle variazioni.<sup>15</sup>

### 3.3. *Gaspard de la Nuit* e il romanticismo frenetico

Anche sotto il profilo tematico la rivoluzione di Bertrand è inequivocabile: in *Gaspard de la Nuit* compaiono i temi del pittoresco romantico e del grottesco, del sogno e dell'incubo, del macabro visionario, del quadro di genere e del medioevo fantastico. Si tratta di precisi legami col frenetismo letterario tipico degli anni '30 francesi e di consonanze col gusto di Hoffmann entro uno spirito di per sé votato all'avventura onirica.

Il carattere "frenetico" della raccolta bertrandiana è attestato dal duplice suggello della presentazione e della dedica a Sainte-Beuve che chiude il sesto libro (e che nel manoscritto del 1836, indirizzata a Charles Nodier, concludeva il progetto originale della raccolta, in speculare relazione al tema demoniaco che aveva caratterizzato la prefazione di *Gaspard de la Nuit*). La dedica riassume i temi portanti del gusto fantastico di Bertrand — ivi compreso un gusto medievalistico che gli deriva dalla 'sua' magica Digione — in una stravagante ma logica curva di ragionamento:

«L'homme est un balancier qui frappe une monnaie à son coin. La quadruple porte l'empreinte de l'empereur, la médaille du pape, le jeton du fou.

Je marque mon jeton à ce jeu de la vie où nous perdons coup sur coup et où le diable, pour en finir, râfle joueurs, dés et tapis vert.

L'empereur dicte ses ordres à ses capitaines, le pape adresse des bulles à la chrétienté, et le fou écrit un livre.

Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on doit le lire, avant que les commentateurs ne l'obscurcissent de leurs éclaircissements.

Mais ce ne sont point ces pages souffreteuses, humble labeur ignoré des jours présents, qui ajouteront quelque lustre à la renommée poétique des jours passés.

Et l'églantine du ménestrel sera fanée, que fleurira toujours la giroflée, chaque printemps, aux gothiques fenêtres des châteaux et des monastères.»

La presentazione di *Gaspard de la Nuit* era la chiave di lettura della raccolta poetica di Bertrand: in un vivace dialogo il narratore finge che l'opera che egli va pubblicando gli sia stata consegnata in manoscritto da un misterioso personaggio — *Gaspard de la Nuit*, appunto. Bertrand si finge dunque l'editore delle «élucubrations» contenute in un manoscritto che porta sul frontespizio la dicitura «GASPARD DE LA NUIT. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot» (quindi "Gaspard de la Nuit" vale come nome dell'autore e le "Fantaisies" sono teoricamente il vero titolo dell'opera):

### 3. *Il Gaspard de la Nuit di Aloysius Bertrand*

---

«[...] Je courus par la ville m'informant de M. Gaspard de la Nuit à chaque passant. Les uns me répondaient: "Oh! vous plaisantez!" Les autres: "Eh qu'il vous torde le cou!" Et tout aussitôt me plantaient là. J'abordai un vigneron de la rue Saint-Felebar, nabot et bossu, qui se carrait sur sa porte en riant de mon embarras.

— "Connaissez-vous M. Gaspard de la Nuit?"

— Que lui voulez-vous, à ce garçon-là?

— Je veux lui rendre un livre qu'il m'a prêté.

— Un grimoire!

— Comment! un grimoire! ... Enseignez-moi, je vous prie, son domicile.

— Là-bas, où pend ce pied-de-biche.

— Mais cette maison ... vous m'adressez à M. le curé.

— C'est que je viens de voir entrer chez lui la grande brune qui blanchit ses aubes et ses rabats.

— Qu'est-ce que cela signifie?

— Cela signifie que M. Gaspard de la Nuit s'attife quelquefois en jeune et jolie fille pour tenter de dévots personnages, — témoin son aventure avec saint Antoine, mon patron.

— Faites-moi grâce de vos malignités, et dites-moi où est M. Gaspard de la Nuit.

— Il est en enfer, supposé qu'il ne soit pas ailleurs.

— Ah! je m'avise enfin de comprendre! Quoi! Gaspard de la Nuit serait? ...

— Eh! oui ... le diable!

— Merci, mon brave! ... Si Gaspard de la Nuit est en enfer, qu'il y rôtitse. J'imprime son livre."

LOUIS BERTRAND»

"Gaspard de la Nuit", l'autore immaginario della raccolta, è dunque il diavolo, «Mage de la Nuit», «Prince des Ténèbres».<sup>16</sup> Questa attribuzione dichiara il carattere fantastico e demoniaco dell'ispirazione bertrandiana, tale da porsi come precedente di un clima romantico che culminerà nei *Chants de Maldoror* di Lautréamont. Come scrive F. Rude in uno studio dedicato ad Aloysius Bertrand,<sup>17</sup> «*Gaspard de la Nuit*, c'est le livre de Satan. C'est sa bible. Car Satan c'est l'idée, l'archétype, l'exemplaire éternel, tels que les définissaient Platon et la tradition hermétique, l'idée, condition essentielle de l'art.» L'arte dunque è in sé demoniaca; l'artista è "la scimmia di Dio" e l'Arte è «une oeuvre de Satan par assimilation de la part rationnelle de l'oeuvre à une intervention diabolique, et de l'Artiste à l'Adversaire»<sup>18</sup> (del resto, secondo Bertrand, «n'est-ce pas le diable qui a bâti la cathédrale de Cologne?»). Al tempo stesso l'arte è una elaborazione alchimistica: nel suo fittizio dialogo con l'esterrefatto Bertrand, l'inquietante Gaspard afferma la sua risoluzione «[...] de chercher l'art comme au moyen âge les rose-croix cherchèrent la pierre philosophale; l'art, cette pierre philosophale du XIXe siècle».

Numerose sono le presenze dell'ispirazione demoniaca e alchimistica in *Gaspard de la Nuit*, non solo nella accertata conoscenza delle opere dei grandi maestri dell'occultismo rinascimentale, ma anche in concreto nella presenza simbolica dei quattro elementi della scienza magica antica (la terra, l'acqua, l'aria, il fuoco) e di esseri fantastici quali soprattutto l'Ondina e il nano Scarbo.

### 3.4. “Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot”: *Gaspard de la Nuit* e la pittura

La prospettiva entro cui si iscrive *Gaspard de la Nuit* è quella del realismo fantastico e del grottesco hoffmanniano (il titolo della raccolta si richiama esplicitamente al gusto di Hoffmann). Questi tratti emergono sin dal riferimento iniziale all’arte di Rembrandt e di Callot, intesi come simboli di due modi opposti di operare in campo pittorico, di due «faces antithétiques»: come dichiara Gaspard nella *Préface* alla raccolta,

«Rembrandt est le philosophe [...] qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière, qui ferme les yeux pour se recueillir, qui s’entretient avec des esprits de beauté, de science, de sagesse et d’amour, et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature. — Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n’a d’autre inquiétude que de cirer sa moustache —.»

Bertrand pone la sua invenzione sotto il segno della pittura, dell’acquaforte o del colore acceso.<sup>19</sup> Affiora spesso nelle sue prose il gusto per la descrizione pittoresca e bizzarra, per il quadretto di genere, a volte grottesco — alla Callot —, per evocazioni gotiche od esotiche: l’Olanda vista attraverso il colorismo dei pittori fiamminghi nel primo libro della raccolta (*Ecole Flamande*), il *Vieux Paris* nel secondo, le *Chroniques* da gotico internazionale nel quarto, l’*Espagne et Italie* nel quinto, le *Silves* nel sesto, le *Scènes et chroniques* nell’ottavo, le *Variétés Historiques* nel nono e ultimo. In posizione privilegiata, il terzo libro — intitolato *La Nuit et ses prestiges* — proporrà i più fantastici scenari di un grottesco surreale.

Il legame tra l’invenzione di Bertrand e la pittura è attestato, sotto il profilo stilistico, dalla preponderante presenza di notazioni visive nei suoi poemi. Ma anche sotto il profilo teorico egli poneva la sua prosa come un equivalente della pittura: i suoi  *carnets* d’appunti sono fitti di riferimenti a dipinti e pittori, di descrizioni di opere, anche di schizzi di illustrazioni per i suoi poemi. La fantasia di Aloysius Bertrand, in certo senso, anticipa la tematica tardo-ottocentesca dell’analogia tra le arti: il poeta attinge la sua ispirazione da pitture e stampe (le sue prose sono «fantasie» poetiche “alla maniera di Rembrandt e di Callot” e di numerosi altri pittori citati nella *Préface*); in direzione inversa Bertrand indica con puntigliosa precisione i temi delle sue opere di cui prevede la trasposizione pittorica nella forma di illustrazioni al suo volume.

I soggetti previsti da Bertrand per la realizzazione grafica sono attinti quasi totalmente dai primi tre libri della raccolta, quelli che lo scrittore riteneva i più importanti: propongono spesso un’*imagerie* da gotico internazionale, fatta di torrioni, castelli, cattedrali, ogive e vetrate, levrieri, falconi, ecc. Compagnano inoltre nelle indicazioni dello scrittore il gusto pittoresco e bizzarro del I e II libro, il grottesco hoffmanniano e il macabro,<sup>20</sup> l’occultismo



ermetico (coi temi del fornello dell'alchimista e della salamandra), ma le più ricche disposizioni di Aloysius Bertrand riguardano il mondo soprannaturale e da incubo de *La Nuit et ses prestiges*.

#### 3.5. «Nox et solitudo plenae sunt diabolo»: '*La Nuit et ses prestiges*'

All'interno delle parti che costituiscono *Gaspard de la Nuit* — i cui primi tre libri possedevano secondo Bertrand il maggior pregio — un particolare significato è assunto dal terzo libro intitolato *La Nuit et ses prestiges* (il settimo, *Pièces détachées*, è una congerie dei temi principali della raccolta, priva di reale autonomia tematica).

*La Nuit et ses prestiges* è il centro occultistico, la sezione maggiormente “frenetica” e allucinata di *Gaspard de la Nuit*. In questo libro, dedicato alla notte misteriosa, ai suoi incubi e alla sua soprannaturale animazione, Aloysius Bertrand si dedica all'esplorazione delle forze nascoste, demoniache, elementari della natura, porta alla luce le frenesie dell'inconscio, l'ossessione, la tortura, la stregoneria, un bestiario fantastico, i simboli di un romanticismo onirico e negromantico sfrenato. Ne sono precisi cataloghi d'emblemi ad esempio *La Chambre gothique*, *Ondine*, *Scarbo*, *Un rêve*, *La salamandre*, *L'Heure du Sabbat*. In questi e in altri brani consimili di *Gaspard de la Nuit* l'orrorifico si sposa col grottesco di annotazioni surreali, ai limiti di un espressionismo da *Pierrot Lunaire*.

Diamo qualche esempio del gusto notturno di Bertrand: la luna che si pettina i capelli lasciando cadere una pioggia di vermi lucenti; la luna che tira la lingua come un impiccato; un bimbo appeso alla cintura d'una orchessa; l'incubo di un supplizio sulla ruota descritto dall'io narrante — anticipazione delle atmosfere da Torquemada del *Pozzo e il Pendolo* di Poe —; un impiccato che oscilla illuminato dalla luce sanguigna del tramonto; un morto addossato da un nano al muro d'una cripta; una tarantola dalla tromba d'elefante che succhia la linfa di un disperato; stregoni che mangiano la zuppa infernale usando come cucchiaino un osso umano; un ragno dal ventre enorme e villosa; una farfalla notturna che volazza via abbandonando una larva mostruosa e deforme dal volto umano.

In questo senso, l'ispirazione di Bertrand si lega al movimento «frénétique» francese e alla futura pittura onirica del tardo-ottocento, ad esempio di Odilon Redon; il carattere di virtuosismo dell'incubo di queste pagine spiega la predilezione di des Esseintes per il libriccino di Bertrand e, insieme, l'accostamento a *Gaspard de la Nuit* di un incisore fantastico come Félicien Rops, in occasione dell'edizione del 1868.

I suggerimenti di Aloysius Bertrand per la trasposizione pittorica delle sue fantasie privilegiano in modo schiacciante le immagini del terzo libro. Dall'intero repertorio

tematico definito da Bertrand riportiamo qui sotto gli spunti che lo scrittore estraeva dai primi poemi de *La Nuit et ses prestigges*, quelli in cui campeggia la figura di Scarbo — il protagonista dell'incubo che concluderà il *Gaspard de la Nuit* raveliano.

«LIVRE III. FANTASTIQUE MOYEN-AGE.

Voici quelques-uns des sujets épars dans les pièces composant le livre III. L'auteur choisira. La terre sous la forme d'une fleur dont le calice, au lieu de pistil et d'étamines, est surmonté de la lune et des étoiles (La chambre gothique).  
 Un gnome qui boit l'huile d'une lampe (id.).  
 Une fée qui berce dans une cuirasse un enfant mort (id.).  
 Un chevalier qui trempe son gantelet dans un bénitier (id.).  
 Le squelette d'un lansquenet enfermé dans une boiserie (id.).  
 Un lutin sous la forme d'un fuseau qui tombe de la quenouille d'une sorcière (Scarbo).  
 Un esprit sous la forme d'une bougie qui va s'éteindre (Scarbo).<sup>21</sup>  
 Un jeune homme endormi que Scarbo, le nain du cauchemar, emmaillotte d'une peau de serpent (Le linceul).<sup>22</sup>  
 Un gnome difforme vannant des pièces d'or sur un toit au clair de lune (Le fou).  
 La lune peignant ses cheveux dont il tombe des vers luisants (id.).  
 Scarbo, le nain du cauchemar, aux crins d'une blanche cavale qui fuit (Le nain).  
 [...]».

### 3.6. I prestiggi di Scarbo

Domina nell'immaginazione di Bertrand la figura di Scarbo: a questo personaggio — che compare più volte nel libro dei 'prestiggi della notte' — sono dedicate le più dettagliate illustrazioni grafiche che più sopra abbiamo riportato. Scarbo è un nano malefico il cui nome è derivato da quello dello scarafaggio o scarabeo (*escarbot*). Spirito del male, genio degli incubi, è il tormentatore delle allucinazioni dell'io narrante con i suoi sussurri e le sue piroette, le sue minacce e le apparizioni. «Le nain du cauchemar» appartiene alla stirpe letteraria degli elfi, delle incarnazioni delle forze elementari, ma ha rapporti con il lato notturno di Hoffmann e col vampirismo del romanzo di gusto gotico e poi frenetico. A Scarbo — che la *Chambre gothique* di Bertrand descrive come un vampiro che morde il collo della sua vittima e ne cauterizza la ferita col suo dito di ferro arroventato — si può avvicinare infatti lo *Smarra ou les démons de la nuit* di Charles Nodier (1821), Smarra nano demoniaco assassino, vampiro<sup>23</sup> dalle mani «armées d'ongles, d'un métal plus fin que l'acier, qui pénètrent dans la chair sans la déchirer, et boivent le sang à la manière de la pompe insidieuse des sangsues».

In ogni sua apparizione Scarbo incarna un'angoscia allucinata: la consistenza puramente fantastica del personaggio e i suoi lati grotteschi sono il simbolo di un'incurabile ossessione, di marca prepotentemente "frenetica". Come Smarra, che Nodier chiama

«nain difforme et joyeux», anche lo Scarbo di Bertrand è un «nain railleur» irridente e spietato: di qui il piroettare intorno alla sua vittima, graffiando con le unghie aguzze le cortine del suo letto (*Scarbo*, in *Pièces détachées*, XII), il vampiro succhiasangue ne *La Chambre gothique* (da *La nuit et ses prestiges*, I), le minacce sussurrate sghignazzando (*Scarbo*, da *La nuit et ses prestiges*, II), la cavalcata spettrale in *Le nain* (da *La nuit et ses prestiges*, IV) e la surreale immagine del nano assiso sul tetto che vaglia allegramente ducati e fiorini lanciandoli in aria e facendo rimbalzare sulla strada le monete false (*Le fou*, da *La nuit et ses prestiges*, III).

*La Chambre gothique*  
(da *La nuit et ses prestiges*, I)

«Nox et solitudo plenae sunt diabolo»  
*Les Pères de l'Eglise*  
La nuit, ma chambre est pleine de diables

«Oh! la terre, — murmurai-je à la nuit, — est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles!»

Et les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux.

\*

Encore, — si ce n'était à minuit, — l'heure blasonnée de dragons et de diables! — que le gnome qui se soûle de l'huile de ma lampe!

Si ce n'était que la nourrice qui berce avec un chant monotone, dans la cuirasse de mon père, un petit enfant mort-né!

Si ce n'était que le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou!

Si ce n'était que mon aïeul qui descend en pied de son cadre vermoulu, et trempe son gantelet dans l'eau bénite du bénitier!

Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise!

*Scarbo*

(da *La nuit et ses prestiges*, II)

«Mon Dieu, accordez-moi, à l'heure de ma mort, les  
prières d'un prêtre, un linceul de toile, une bière de  
sapin et un lieu sec.»

*Les Patenôtres de M. le Maréchal.*

«Que tu meures absous ou damné, — marmottait Scarbo cette nuit à mon oreille, — tu auras pour linceul une toile d'araignée, et j'ensevelirai l'araignée avec toi!

— Oh! que du moins j'aie pour linceul, lui répondais-je, les yeux rouges d'avoir tant pleuré, — une feuille du tremble dans laquelle me bercera l'haleine du lac.

— Non! — ricanait le nain railleur, — tu serais la pâture de l'escarbot qui chasse, le soir, aux moucherons aveuglés par le soleil couchant!

— Aimes-tu donc mieux, — lui répliquais-je larmoyant toujours, — aimes-tu donc mieux que je sois sucé d'une tarentule à la trompe d'éléphant?

— Eh bien, — ajouta-t-il, — console-toi, tu auras pour linceul les bandelettes tachetées d'or d'une peau de serpent, dont je t'emmailoterai comme une momie.

Et de la crypte ténébreuse de Saint-Bénigne, où je te coucherai debout contre la muraille, tu entendas à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes.»

*Le fou*

(da *La nuit et ses prestiges*, III)

*Un carolus ou bien encor,  
Si l'aimez mieux, un agneau d'or.*  
Manuscrits de la Bibliothèque du Roi.

La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers luisants les collines, les prés et les bois.

\*

Scarbo, gnome dont les trésors foisonnent, vannait sur mont toit, au cri de la girouette, ducats et florins qui sautaient en cadence, les pièces fausses jonchant la rue.

Comme ricana le fou qui vague, chaque nuit, par la cité déserte, un oeil à la lune et l'autre — crevé!

«Foin de la lune! grommela-t-il, ramassant les jetons du diable, j'achèterai le pilori pour m'y chauffer au soleil!»

Mais c'était toujours la lune, la lune qui se couchait. — Et Scarbo monnoyait sourdement dans ma cave ducats et florins à coups de balancier.

Tandis que, les deux cornes en avant, un limaçon qu'avait égaré la nuit, cherchait sa route sur mes vitraux lumineux.

*Le nain*

(da *La nuit et ses prestiges*, IV)

«Toi, à cheval!  
— Eh! pourquoi pas? j'ai si souvent  
galopé sur un lévrier du laird de Linlithgow!»  
*Ballade écossaise.*

J'avais capturé de mon séant, dans l'ombre de mes courtines, ce furtif papillon, éclos d'un rais de la lune ou d'une goutte de rosée.

Phalène palpitante qui, pour dégager ses ailes captives entre mes doigts, me payait une rançon de parfums!

Soudain la vagabonde bestiole s'envolait, abandonnant dans mon giron, — ô horreur! — une larve monstrueuse et difforme à face humaine!

\*

«Où est ton âme? que je chevauche? — Mon âme, haquenée boiteuse des fatigues du jour, repose maintenant sur la litière dorée des songes.»

Et elle s'échappait d'effroi, mon âme, à travers la livide toile d'araignée du crépuscule, pardessus de noirs horizons dentelés de noirs clochers gothiques.

Mais le nain, pendu à sa fuite hennissante, se roulait comme un fuseau dans les quenouillées de sa blanche crinière.

Un'ulteriore comparizione del nano maligno, nelle *Pièces détachées*, sarà prescelta da Ravel come pezzo conclusivo del suo trittico di "poemi per pianoforte". Oltre agli incubi di *Scarbo* le indicazioni pittoriche di Bertrand ambientano (in una cornice gotica) anche il fantastico prezioso di *Ordine* dal III Libro («La fée du Lac se montrant blanche et vaporeuse derrière le vitraux, au clair de la lune»), come pure alludono al paesaggio smorto de *Le Gibet* («un gibet avec son pendu»). Alla trasposizione grafica, solamente immaginata da Aloysius Bertrand, si affiancherà dunque quella musicale di Ravel.