

Gabriel Fauré

LETTERE SCELTE  
(1876 - 1924)

Introduzione, traduzione e commenti  
di  
Claudio Bolzan

D I A & T E  A

Quaderni

1

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

DIASTELA Quaderni n. 1

Collana diretta da Paolo Troncon  
Vice direttore Mara Zia  
ISBN 88-86335-00-8

1ª edizione: maggio 1994  
Stampato presso le  
Grafiche Crivellari — Ponzano V. (TV)

## Prefazione

La presente raccolta di lettere di Gabriel Fauré ne propone cinquanta delle circa quattrocento già edite; seppur parziale, è questa la prima pubblicazione in italiano del suo epistolario. Le lettere in questo volume sono state scelte e commentate tra quelle concernenti l'attività e il pensiero musicale del compositore francese e bene rappresentano l'ambiente aristocratico-borghese parigino di fine '800 inizio '900 in cui Fauré visse e operò. Gli scritti ripercorrono l'intero arco creativo del maestro e ci danno un quadro delle sue aspirazioni professionali e delle sue concezioni estetiche. Oltre a particolari utili per la datazione di alcune opere (per esempio del Notturmo op. 74, lettera a Julien Hamelle del 2 agosto 1898) e all'indicazione delle motivazioni di qualche composizione, le lettere ci forniscono informazioni e notizie su diversi aspetti della vita e della personalità di Fauré. Ricordiamo: l'ammirazione per certe opere di Wagner, le riserve verso altre (tra cui il *Tristano*) e la grande considerazione per Liszt, conosciuto a Zurigo nel 1882 (lettere a Marie Clerc di fine luglio 1880 e del 9 luglio 1892 e a Maurice Bagès e Pierre de Bréville del 28 agosto 1891); la ricerca di un personale cammino creativo nel campo del teatro; la concezione antinazionalistica della musica e l'avversione per gli esotismi (lettera a Paul Poujaud del 3 agosto 1885); l'espressione della stima nei confronti di alcuni compositori suoi contemporanei e l'orientamento conservatore del suo pensiero (lettere a Hugues Imbert dell'agosto 1887, alla contessa Greffulhe del 3 febbraio 1890, alla principessa de Polignac del 7 aprile 1891 e del settembre 1894); le testimonianze del felice soggiorno a Venezia del maggio-giugno 1891, dal quale nacquero le *Cinq mélodies* op. 58; gli ideali estetici di purezza e di equilibrio della creazione artistica (lettera alla principessa de Polignac dell'estate 1892); le spiegazioni e le indicazioni per l'esecuzione di alcune opere (lettere al figlio Philippe del 17 agosto 1906 e a Henri Casadesus del 26 febbraio 1921); la matrice simbolista della sua musica (lettera al figlio Philippe del 31 agosto 1908); e infine le tenere insicurezze confessate in tarda età a Charles Martin Loeffler riguardo al valore delle proprie composizioni.

Con questo volume ha inizio la collana Diastema Quaderni, operazione culturale senza fini di lucro, mirante alla creazione di uno spazio editoriale che serva da stimolo alla produzione e alla ricerca scientifica nel campo storico e analitico-musicologico.

*Paolo Troncon*



*“I veri ingegni sono come le stelle. La loro luce mette tanto tempo a giungere sino a noi che, quando finalmente la possiamo distinguere, l’astro è già spento da tempo”*

(Marcel Proust, 1905)

## Introduzione

Poco ha indubbiamente giovato alle fortune critiche di Gabriel Fauré la sua “problematica” posizione storico-culturale situata a cavallo di due secoli, in una fase densa di profondi rivolgimenti artistici, musicalmente attratta dalla forza centripeta dell’esperienza wagneriana e dalla conseguente, irrimediabile crisi del linguaggio, delle forme, delle pratiche (e delle poetiche) ereditati dalla cultura romantica del primo Ottocento. Poco ha giovato, in particolare, la sua dedizione quasi esclusiva ai generi — di derivazione classica — fondati sulle forme sonata e su quelle più intimistiche e raccolte care alle ricerche ed esplorazioni primo-romantiche, in un’epoca nella quale prevalente era l’interesse per il teatro o — rimanendo nell’ambito precipuamente strumentale o, comunque, non teatrale — per il poema sinfonico (e le forme cicliche: si pensi a Franck) o per i grandi generi sinfonico-corali (in modo particolare per la *Symphonie-Kantate* coltivata soprattutto da Berlioz e da Liszt, successivamente ripresa da Mahler). Il suo caratteristico stile compositivo, fatto di misura, equilibrio, alieno da ogni incontrollata ridondanza emotiva, “naturalmente” destinato ad una ristretta cerchia di intenditori e di affezionati (ed aristocratici) estimatori, sembrava oltre tutto andare fatalmente incontro alle ostilità di coloro che, consapevoli del declino ineludibile dell’esperienza romantica, avevano reagito, o cominciavano a reagire, in termini di assoluta radicalità.<sup>1</sup> Fauré, insomma, con la sua peculiare inclinazione per la musica da camera (“una categoria sconosciuta” in Francia, come ben evidenzia Carl Dahlhaus) e con il suo carattere garbatamente ironico e riservato, sembrava consapevolmente iscriversi nella sfera, assolutamente esclusiva, di un intimismo estetizzante e salottiero, protetto dalle residue zone franche dell’aristocrazia parigina di fine secolo.

La difficoltà di collocare e “definire” storicamente una figura tanto atipica (non un conservatore in senso stretto, ma neppure un esponente riconosciuto dell’“avanguardia”, collegata pressoché esclusivamente a Debussy, almeno in Francia) è ben evidenziata anche da una parte della più recente pubblicistica musicologica: Einstein ne sfiora appena il nome; Plantinga lo colloca nell’estrema stagione romantica, riconoscendo comunque significativamente che “il contributo dato dal compositore al linguaggio dominante della musica moderna in Francia non è mai stato riconosciuto a sufficienza”.<sup>2</sup> Più opportunamente, Gerald Abraham lo inserisce nell’ambito della “grande crisi” segnata dall’esperienza creativa novecentesca, anche se in un contesto globale ampiamente lambito dalle estreme frange della languente civiltà romantica:<sup>3</sup> più un testimone superstite del passato,

insomma, che non un esponente delle prime avanguardie novecentesche. Solo Mario Bortolotto è riuscito, in tempi recenti e dopo le solitarie, pionieristiche ricognizioni di Jean-Michel Nectoux e di Robert Orledge, ad offrire una puntuale e persuasiva indagine esegetica globale del pensiero e dell'opera dell'autore, unitamente ad uno spaccato dell'intera esperienza creativa del secondo Ottocento francese, rivelandone opportunamente i legami profondi con la civiltà musicale del nostro tempo.<sup>4</sup>

---

1. I puri e semplici dati anagrafici (Fauré nasce il 12 maggio 1845: nell'ottobre 1854 entra nella scuola fondata da Louis Niedermeyer, un istituto in cui il giovane viene avviato allo studio della composizione e alla pratica corale e strumentale) pongono l'autore su un piano di effettiva contemporaneità con scrittori e poeti come Stéphane Mallarmé (1842-98), Paul Verlaine (1844-96), Tristan Corbière (1845-75), alcuni dei padri carismatici del movimento simbolista, con il quale egli condivide, come vedremo, non poche componenti di pensiero, come potrebbe suggerire anche l'intima amicizia con Robert de Montesquiou (1855-1921), oltre ad alcune sintomatiche scelte poetiche (Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Maurice Maeterlinck, Charles van Leberghe) legate alla sua vasta produzione vocale sia cameristica che teatrale. È oltretutto assai significativo che la fase creativa centrale del musicista (fase compresa tra gli anni novanta e i primi del nostro secolo) si iscriva — almeno cronologicamente — nel clima arroventato dei primi proclami e manifesti simbolisti di René Ghil (1886), Charles Morice (1888-89), Jean Moréas (1889), Georges Vanor (1889), Remy De Gourmont (1900), per i quali la lucida constatazione della generale crisi di valori — valori che avevano pienamente sorretto la borghesia ottocentesca — si unisce ad una rinnovata vitalità intellettuale tesa a fornire quei codici linguistici capaci di esprimere in modo adeguato la realtà spirituale, profondamente lacerata ed instabile, dell'uomo moderno.<sup>5</sup> La tragica coscienza di questa totale instabilità esistenziale (ed artistica) si traduce pertanto nell'inesausta ricerca, nell'incessante ed incalzante rifondazione (estetica) di un'azione creativa che aveva perso col tempo la propria audacia e le proprie interiori motivazioni, non potendo oltre tutto più assestarsi in una teoresi stabile ed univoca. Di qui il carattere drammaticamente problematico del fare artistico; di qui la molteplicità, la pluridirezionalità anzi, dei tentativi consegnati ad una poiesi di volta in volta esaurita nel singolo oggetto creato, un oggetto la cui polivalenza non poteva non assumere i toni esasperati di un ermetismo *ante litteram*. Il ricorso al "simbolo" rappresenta dunque il necessario corollario di un procedimento operativo tale da rifiutare ogni forma di precisa equivalenza semantica tra *segno* e *significato*, di definitiva delineazione dei contorni a vantaggio di un'allusività i cui presupposti erano in stretta correlazione con le incerte prospettive del presente, con la consapevolezza di un *quid* misterioso non facilmente identificabile nella sua peculiare dimensione metafisica e solamente intuibile oltre l'angusto limite delle parvenze sensibili. Le pure e semplici strutture logico-linguistiche non potevano certamente essere sufficienti di fronte ad una concezione poetica tesa a ricostruire il nesso profondo tra io, anima e mondo — come già avevano intuito Hölderlin, Novalis,

Fichte, Schelling — donde il ricorso all'evocazione musicale, al sogno, alle metafore inaudite, alle ardite similitudini: tutte componenti connaturate alle peculiari simbologie sottese all'oggetto artistico, simbologie miranti non tanto a decifrare i geroglifici del reale, quanto a trasmetterne le vibrazioni segrete, a suggerirne le implicazioni misteriose.<sup>6</sup>

Quanto poté condividere Fauré di questo intricato groviglio ideologico? Non tutto, ma quanto basta per fornire stimolanti prospettive d'indagine. Pur non avendo egli lasciato ampie ed articolate trattazioni estetiche, è possibile ricostruire le direttrici della sua poetica musicale attraverso il vasto epistolario — qui presentato in alcuni dei suoi momenti più significativi — in non pochi casi rivelatore di quelle concezioni ontologiche affatto partecipi dei fermenti e delle problematiche culturali del tempo. Fondamentale in tal senso la globale definizione dell'atto compositivo come un arduo percorso dell'immaginazione nelle inesplorate regioni di una realtà preclusa allo sguardo comune:

“L'immaginazione consiste nel cercare di formulare ciò che si vorrebbe di migliore, tutto ciò che oltrepassa la realtà. Rischia dunque ciò che in seguito forse ti sembrerà assurdo. Così non avrai perduto il tuo tempo. Per me, l'arte, la musica soprattutto, consiste nell'elevarci il più lontano possibile da ciò che è” (*Correspondance*, p. 275).

Essere artisti significa dunque protendersi oltre i limiti del proprio stesso essere per riuscire a cogliere ciò che non è possibile raggiungere con un semplice atto razionale, come il musicista sottolinea ulteriormente in una lettera (datata agosto 1892) alla principessa de Polignac (Winnaretta Singer):

“Per fare opera d'artista bisogna uscire di sé ed io sto per cimentarmi! Il problema è allettante e la parte che mi prepara il poeta — d'accordo con voi, *più poeta ancora di lui* — è delle più seducenti! Le note danzano davanti ai miei occhi, ma non si lasciano ancora afferrare! (*Correspondance*, p. 191).

Anche per i primi romantici tedeschi la musica rappresentava uno strumento assolutamente essenziale ai fini di una efficace rivelazione dell'assoluto: una sorta di atto divinatorio cui dovevano rendersi partecipi tutte le arti, unite dal medesimo slancio metafisico. Lo stesso Fauré fu un ardente ammiratore di Mendelssohn e di Schumann, le opere dei quali ben conosceva ed eseguiva — con intatta meraviglia — sin dalla giovinezza.<sup>7</sup> In ambito simbolista, tuttavia, il pensiero estetico aveva irrimediabilmente perduto gli entusiasmi e le convinzioni che avevano sorretto l'intero sistema concettuale romantico: il tentativo di una integrale ricomposizione della frattura tra uomo e natura, tra finito ed infinito, aveva da tempo rivelato tutto il suo carattere utopico, unitamente all'ideale (d'impronta schilleriana) di una rigenerazione spirituale su base estetica dell'uomo e della società. Il “mistero” caro ai simbolisti non è l'assoluto romantico (d'impronta panteista), rappresentando bensì una presenza indistinta ed arcana, intuita oltre la parvenza del reale, una presenza non definibile e non afferrabile, che l'arte può solamente evocare attraverso i contorni sfumati dell'“oggetto” simbolico. Non a caso tutto è ricondotto (segno, parola, colore) ad una musicalità vaporosa, ad un onirico aggregato di forme sempre più indistinte e sfuggenti: “Car nous voulons la Nuance encor, / Pas la Couleur, rien que la nuance! / Oh! la nuance seule fiancée / le rêve au rêve et la flûte au cor!” (Paul Verlaine, *Art Poétique*, 1882). Ecco dunque giustificati, programmaticamente,

in sede musicale, i richiami esotici frequentissimi (come la Venezia di Fauré, letteralmente avvolta in un alone fiabesco), le suggestioni mitologiche, i ricalchi stilistici di antiche danze (pavane, sarabande, siciliane, minuetti) riconducibili ad un'aura fascinosamente evocativa e vieppiù ammorbiditi dalle estenuate sonorità di flauti (come nella *Pavana* e nella *Siciliana* di Fauré) e corni (come nel caso della *Pavana* di Ravel), non a caso richiamati dai versi di Verlaine. “Uscire di sé”, quindi, elevarsi oltre il presente oggettivo (“ciò che è”) sembra essere la parola d'ordine di un *art musical* in cui tutto appare avvolto nei toni incantatori e sfuggenti di una “recherche” puramente allusiva. Anche in questo caso Fauré suggerisce un percorso rivelatore, nell'ambito di un misticismo non poco estetizzante nella sua diafana e laicissima connotazione religiosa:

“Tutto ciò che ho potuto nutrire in materia di illusione religiosa, è stato posto nel mio *Requiem*, che del resto è dominato da cima a fondo da questo sentimento umano: la fiducia nel riposo eterno. D'altra parte mi sono sentito afferrare subito dall'immagine terribile di Parsifal! Il misticismo musicale è necessariamente circoscritto nelle sue manifestazioni: i pellegrini di *Tannhäuser* (quanti nostri crociati assomigliano loro), i cavalieri del Graal, le voci infantili nella cupola del tempio rappresentano per me l'ultima parola di ciò che si può dire in questo stile, necessariamente costituito di gravità, solennità e mistero. Questo non può essere rigenerato” (lettera a René Fauchois del 13 aprile 1921. Cfr. *Correspondance*, p. 312).

Concezione non del tutto estranea, del resto, a quelle forme di simbolismo pittorico vagamente spiritualizzanti facenti capo, tra gli altri, a Gustave Moreau, a Fernand Khnopff e soprattutto a Ferdinand Hodler.<sup>8</sup> È a questo stesso ambito che deve essere ascritto il ricorso a particolari argomenti biblici, come nella *Chanson d'Eve*, pervasa di arcani stupori e avvolta da una soffusa luminosità aurorale ed opalescente (si veda, in particolare, *L'aube blanche*, contrapposta alla sorgiva vitalità di *Eau vivante*). Così come l'impiego di procedimenti modaleggianti, anche in opere puramente strumentali, concorre alla realizzazione di una raffinata trama sonora protesa verso orizzonti sempre più sfumati e indefiniti. Si affiancano poi le tematiche naturalistiche, assai suggestive fin nei titoli: *Aurore* op. 39 n. 1; *Cygne sur l'eau* e *Reflets dans l'eau*, dall'op. 113; *La mer est infinie*, dall'op. 118. Sintomatici, al riguardo, i soggetti floreali, tra i più ricorrenti (da *Le papillon et la fleur* op. 1 n. 1 a *Les Roses d'Isphahan* op. 39 n. 4, *La Rose* op. 51 n. 4, *La Fleur qui va sur l'eau* op. 85 n. 2), affiancati alle stupefatte risonanze di lussureggianti e solitari giardini (da *Soir* op. 83 n. 2 all'estremo florilegio de *Le Jardin clos* op. 106), investiti da fremiti primaverili o da autunnali languori. E, ancora, le vastità marine, tanto care ai pittori impressionisti, con gli infiniti riverberi di luce, il lento e cullante sciabordio delle onde, i riflessi irreali, gli ovattati mormorii (è il caso de *L'horizon chimérique* op. 118). Un repertorio di temi e metafore non a caso convogliati e distribuiti sapientemente nei grandi cicli delle *Cinq mélodies* op. 58, della *Chanson d'Eve* op. 95, dei *Mirages* op. 113, musicalmente tradotti con una rispondenza alle immagini poetiche, ai ritmi, ai richiami testuali, assolutamente mirabile per coerenza ed ampiezza di prospettive (caratteristica, al riguardo, l'articolazione periodica tenacemente modellata sulla struttura dei versi nel loro vario alternarsi di pause, cesure, diversificazioni dinamiche, contrazioni, ecc.). Si osservi il morbido e fluente disegno tematico inglobante l'intera quartina iniziale di *Prima verba* (dalla già citata op. 95), un'estatica melopea flessuosamente piegata alla libera scansione metrica e subito franta nelle reiterate, simmetriche frasi della quartina successiva; o, ancora, la fissità ritmica e tonale in *Dans un parfum de roses blanches* (op. 95 n. 8) parimenti distesa sulla curvatura del verso, per appoggiarsi



alle parole chiave dell'evocazione onirica e risolvendosi, armonicamente, solo nell'evanescente immagine conclusiva: "Dans le silence il tombe des pétales".

Non abbiamo insistito casualmente con la *Chanson d'Eve*, rappresentando il ciclo l'estrema preziosa propaggine di un processo creativo che già era culminato nell'incandescente crogiuolo della *Bonne Chanson* di cui, a detta dello stesso autore, l'op. 95 rappresenterebbe un autentico *pendant*.<sup>9</sup> Tutto nella *Chanson d'Eve* è rarefatto, filtrato da un atteggiamento di assorta e stupefatta trepidazione non del tutto esente da inflessioni estetizzanti nell'estenuante eleganza delle linee melodiche (al limite del puro arabesco, nei casi più estremi), nelle preziosità dell'armonia, nelle lumeggiature coloristiche. La passionale esuberanza della *Bonne Chanson*, il suo complesso viluppo tematico (sei motivi fondamentali alla base dell'intero tessuto musicale), si sono dunque rovesciati in una concezione operativa tesa a filtrare la densità materica per trasformarla in luce, colore, pulviscolo sonoro: sintomatico, del resto, il ricorso a due soli temi fondamentali, dipanantesi dal nucleo originario di *Crépuscule*, autentico pilastro dell'intero edificio.<sup>10</sup>

Eppure non tutta l'arte di Fauré è tale da lasciarsi facilmente ricondurre (o ridurre) ad una connotazione stilistica di tipo simbolista. Requisito essenziale di ogni attività creativa si profila soprattutto la piena rispondenza ai valori assoluti di un "umanesimo" che, nel suo ascetico rigorismo, possa permettere all'artista moderno (posto drammaticamente di fronte all'amletica scelta tra epigonismo ed originalità fine a sé stessa) il superamento di quell'autentica palude costituita dall'estetismo più soffocante ed esclusivo (oltre che dal "gusto" e dalle mode culturali). Di qui la ricerca, sempre tormentata e sofferta, di un libretto d'opera capace di offrire una vicenda nella quale l'umanità stessa (e non una sua stilizzata astrazione) fosse elevata ad autentica protagonista, come è evidenziato nella già citata lettera a René Fauchois del 13 aprile 1921:

"Con *Pénélope* mi avete fatto tradurre l'umanità, la più nobile e la più straziante. Mi avete fornito situazioni e personaggi incomparabili. [...] Oh, ve ne prego, trovate il *pendant* di questa meraviglia!"  
(*Correspondance*, pp. 312-313).

Non è, del resto, casuale che il dramma wagneriano prediletto fosse rappresentato dai *Maestri cantori di Norimberga*, il più lontano cioè dalle implicazioni mitologiche e leggendarie e il più poeticamente vicino al mondo, alle aspirazioni, alle rinunce dell'uomo. Di qui, infine, il rifiuto per qualsiasi forma di facile effettismo e la tendenza ad una sempre maggior rarefazione della materia sonora attraverso nette geometrie formali, lucide scansioni, semplificazioni radicali di linee melodiche: "Il significato delle cose tarde, ed estreme, è il dominio assoluto della campitura armonica. Se si comparano con le equivalenze delle prime prove [...] si nota la flessione, non diciamo deviazione, del percorso", evidenzia con puntuale rigore Bortolotto.<sup>11</sup> I misteriosi rintocchi di certe pagine pianistiche (*Notturmo* op. 36, sezione centrale; ma anche *Notturmo* op. 107), la liquida fluidità delle *Barcarole* o le lussureggianti, rigogliose concrezioni di talune mirabili invenzioni poetiche (*Notturmi* op. 63 e op. 74, *Barcarola* op. 66, *Impromptu* op. 91), cedono definitivamente il passo ad un marcato ritegno espressivo, ad un controllo di forme, strutture, disegni che non si saprebbe più austero ed impassibile. Dove, ancora una volta, "la condizione ontologica della musica senza aggettivi" (Bortolotto) si affianca alla "perpetua ricerca" di una sintesi suprema tra opposte utopie.

2. È pur sempre nell'ambito dell'esperienza romantica che avviene la svolta decisiva anche nell'impostazione stilistica della pagina epistolare: da semplice mezzo di comunicazione tra conoscenti lontani, da strumento di relazione professionale, da veicolo per messaggi più o meno occasionali, la lettera si trasforma gradualmente in una sorta di diario intimo, in luogo d'elezione per le più segrete confessioni, per le ampie narrazioni, per le riflessioni filosofiche o per le disquisizioni estetico-letterarie. Si confrontino gli epistolari di Händel, Bach, Mozart, Beethoven, con quelli di Hoffmann, Weber, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner: all'incremento quantitativo dei testi si unisce un sintomatico, consequenziale processo di approfondimento introspettivo, in linea con il carattere stesso della produzione creativa, un carattere improntato alla più totale equivalenza tra arte e vita, tra oggetto ed accensione emotiva. In tal senso il documento epistolare tende consequenzialmente a definirsi nei termini di un sofferto soliloquio, di una testimonianza interiore nella quale la parola stessa si converte a strumento per una superiore trasfigurazione del reale. Non mancano poi i casi nei quali la lettera si espande ad autentico luogo, o teatro, di un sottile processo di globale simbolizzazione (i carteggi di Goethe contengono al riguardo numerosi esempi ed anticipazioni).

Il carattere particolarmente umbratile e riservato di Fauré si ripercuote certamente in modo diretto sul "tono" sovente dimesso (o formalistico) delle sue lettere, anche se in questo non può essere estranea l'impronta ambivalente della cultura del tempo, una cultura nella quale gli ardori, gli slanci, gli ideali primo-romantici si erano per così dire devitalizzati e annichiliti sotto l'incalzare delle più disincantate correnti realistiche e positivistiche, per riaffacciarsi sotto forma di esasperate accensioni oniriche, di misteriosi, inconsci richiami ad una dimensione ultraterrena fatalmente inattuabile. Non stupisce, dunque, che le lettere di Fauré si presentino, per lo più, nella forma di una composta comunicazione familiare, o nel segno di un pacato atteggiamento discorsivo. Solo nei casi di una particolare (e "tranquillizzante") intesa affettiva l'autore può abbandonarsi ad una più sensibile apertura, ad una maggiore disponibilità nei confronti della spontanea effusione e confessione (è il caso, ad esempio, delle lettere indirizzate a Marie Clerc, alla principessa de Polignac, alla contessa Greffulhe).

La messa a punto di una scelta antologica relativa a questo corpus documentario riserva al curatore non pochi problemi: le tre principali raccolte finora pubblicate contengono infatti più di quattrocento lettere, cui si devono aggiungere le molte sparse in riviste e periodici o ancora inedite. Impossibile pertanto offrire una panoramica completa e dell'uomo e dell'artista in spazi necessariamente circoscritti. È impossibile, conseguentemente, non tralasciare pagine memorabili per importanza documentaria. Abbiamo per questo utilizzato l'ampio volume della *Correspondance*, curato con somma competenza da Jean-Michel Nectoux, il più ricco — forse — di dati e di aspetti inediti, sia in una prospettiva strettamente biografica che in quella più specificamente musicologica, privilegiando quei testi che permettessero una visuale, il più possibile chiara ed esaustiva, dell'intero processo creativo ed ideologico del musicista. La genesi delle opere principali, il clima spirituale ad esse sotteso, le problematiche connesse, i riscontri cronologici (in non pochi casi assolutamente rivelatori e tali da offrire nuovi motivi di discussione) sono dunque nella maggior parte dei casi presenti e commentati da un apparato di note si spera chiaro ed efficace. Spazio adeguato è stato riservato alle lettere giovanili o comunque legate al periodo di formazione e maturazione culturale,

allo scopo di evidenziare il complesso itinerario intellettuale di un artista per lo più sconosciuto al lettore non specialista. Uno spazio ulteriore è stato concesso alle missive indirizzate alla principessa di Polignac, assolutamente centrali nell'ambito dell'esperienza umana ed artistica dell'autore: proprio per il rapporto privilegiato instaurato con la colta e raffinata Winnaretta Singer, Fauré ha qui addensato — come in nessun altro testo — il complesso delle sue più segrete aspirazioni e delle sue più illuminanti concezioni creative, abbandonandosi ad una prosa efficacemente scevra dagli schematismi di un formalismo in altre occasioni eccessivamente compassato. Nelle introduzioni esplicative abbiamo cercato di sintetizzare i dati critico-biografici più utili ai fini di una lettura scorrevole e meditata: non semplici didascalie, dunque, ma neppure lunghe e dotte argomentazioni. Le stesse note sono state pensate allo scopo di una più rapida decifrazione di dati altrimenti oscuri o, comunque, di non immediata identificazione.

La gran parte dei testi è stata proposta in forma integrale: sono stati omessi solamente alcuni passi di minore interesse documentario (omissione indicata dai puntini posti tra parentesi quadre). È stata inoltre pienamente accolta la datazione proposta, con la consueta precisione, dal Nectoux, indicando in nota i dubbi eventuali. Corsivi ed esempi musicali sono dello stesso Fauré.

Nel tradurre in italiano, il curatore ha cercato di rispettare — laddove possibile — l'originale scansione del dettato, compresi la grafia dei nomi e la punteggiatura. Solo nei casi più problematici quest'ultima è stata modificata od integrata con alcune indispensabili aggiunte. Le espressioni più caratteristicamente idiomatiche sono state riportate in nota o mettendo tra parentesi l'originale stesso. Il problema dei saluti e delle formule di congedo a fine lettera — una varietà amplissima nella lingua francese — è stato risolto semplificando quelle soluzioni che in italiano sarebbero apparse perlomeno curiose.

Lungi dall'essere una proposta definitiva, l'intero volume vuole rappresentare soprattutto un primo approccio alla vicenda umana ed artistica di un compositore troppo a lungo trascurato, come documentano eloquentemente i vuoti bibliografici e discografici.

Ci sia infine concesso di ringraziare la dott.ssa Elena Ferrari per i numerosi e preziosi suggerimenti di carattere linguistico, per le correzioni ed i consigli sempre illuminanti. Senza il suo valido apporto questo lavoro avrebbe certamente avuto un volto diverso e più dimesso.

*Claudio Bolzan*

## NOTE

<sup>1</sup> Lo stesso Fauré era pienamente consapevole della frattura che si era venuta a creare nel mondo musicale francese verso la seconda metà dell'Ottocento e della problematica posizione di quegli autori che, come lui, erano particolarmente inclini alla "musica assoluta". Ancora nel 1922 scriverà significativamente: "La verità è che prima del 1870, non mi sarei mai sognato di comporre sonate o quartetti. Non c'era allora alcuna possibilità per un giovane musicista di farsi comprendere con tali opere. Bisognava che Saint-Saëns fondasse, nel 1871, la *Société nationale de musique*, la cui principale occupazione doveva essere giustamente l'esecuzione delle opere di giovani compositori, perché mi mettessi al lavoro" (cfr. GABRIEL FAURÉ, *Correspondance*, présentée et annotée par Jean-Michel Nectoux, Paris, Flammarion, 1980, p. 28). Sulle difficoltà di ricezione della produzione maggiore del musicista è documento interessante — tra gli altri — la nota lettera di Marcel Proust (giugno 1894): "Sai che i giovani musicisti sono pressoché unanimi nel non amare *La Bonne Chanson*. Sembra che sia inutilmente complicata, ecc., molto inferiore al resto. Bréville, Debussy (che è considerato un grande genio molto superiore a Fauré) sono di questa opinione" (cfr. MARCEL PROUST, *Correspondance*, vol. I, Paris, Plon, 1970, p. 338). Uno dei critici più spietati fu soprattutto Claude Debussy (cfr. al riguardo C.D., *Lettres 1884-1918*, Paris, Lesure, 1980).

<sup>2</sup> LEON PLANTINGA, *La musica romantica*, ed. it., Milano, Feltrinelli, 1989, p. 446. Cfr. inoltre ALFRED EINSTEIN, *La musica nel periodo romantica*, ed. it., Firenze, Sansoni, 1978.

<sup>3</sup> Cfr. *The New Oxford History of Music*, X, *The Modern Age*, ed. it. *Storia della musica*, vol. X, Milano, Feltrinelli, 1974, cap. I.

<sup>4</sup> Cfr. MARIO BORTOLOTTI, *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 187-247. Nello stesso senso si era sostanzialmente mosso JEAN-MICHEL NECTOUX, *Fauré*, Paris, 1972; e, ancora dello stesso autore, *Fauré le novateur*, in "Musique de tous les temps", Nr. 18, settembre - ottobre 1974, successivamente incluso in GABRIEL FAURÉ, *Correspondance*, cit., pp. 337-344; cfr. anche ROBERT ORLEDGE, *Gabriel Fauré*, London, Eulenburg, 1979.

<sup>5</sup> L'articolo *Ai lettori*, apparso il 10 aprile 1886 nel primo numero de "Le Décadent littéraire et artistique", diretto da Anatole Baju, si apre con la seguente constatazione: "Nascondersi lo stato di decadenza cui siamo giunti sarebbe proprio il colmo dell'insensatezza. / Religione, costumi, giustizia, tutto decade, o per meglio

dire tutto subisce una trasformazione ineluttabile. / La società si disgrega sotto l'azione corrosiva di una civiltà deliquescente. / L'uomo d'oggi è affatto privo d'illusioni"; per poi proseguire: "A necessità nuove corrispondono idee nuove, sottili, infinitamente sfumate. / Donde il bisogno di creare vocaboli inauditi, per esprimere una siffatta complessità di sentimenti e di fisiologiche sensazioni" (cfr. *Poeti simbolisti francesi*, a cura di Glauco Viazzi, Torino, Einaudi, 1976, p. 91).

<sup>6</sup> Cfr. a questo proposito le illuminanti pagine introduttive al volume di MARIO LUZI, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 5-24.

<sup>7</sup> Frequenti le testimonianze epistolari: cfr. in particolare le lettere a Camille Clerc del 31 luglio 1875 e del 2 giugno 1877 (cfr. *Correspondance*, pp. 35-36 e 49-51), a Robert de Montesquiou del 5 agosto 1916 e alla contessa Greffulhe del maggio 1894 (cfr. *Correspondance*, rispettivamente alle pp. 201-202 e 223). La diretta frequentazione degli autori tedeschi avvenne per impulso di Camille Saint-Saëns già all'epoca di apprendistato alla scuola Niedermeyer.

<sup>8</sup> Non sappiamo se Fauré si fosse in qualche modo avvicinato all'opera dello svizzero Hodler. Avrebbe potuto certamente conoscerla in occasione dell'esposizione parigina del 1891 o nel corso dei viaggi in Svizzera. E in ogni caso particolarmente significativo che i dipinti più rappresentativi dell'artista (*La notte*, 1890; *L'eletto*, 1893-94; *Euritmia*, 1895) risalgano proprio agli anni novanta: periodo di particolare splendore anche per la creatività del musicista.

<sup>9</sup> In una lettera alla moglie del 3 settembre 1906, Fauré afferma: "Si tratta, insomma, di questo poema: *La Chanson d'Ève*, di un belga, Van Leberghe. È da questo poema che ho tratto *Crépuscule*. Ora, tento di prenderlo dall'inizio con il progetto di farne un certo numero di pezzi che formeranno un insieme e un pendant a *La Bonne Chanson*. La differenza di carattere dei due poemi determinerà necessariamente la differenza della musica e, da questo punto di vista, il progetto mi interessa" (GABRIEL FAURÉ, *Lettres intimes*, présentées par Philippe Fauré-Fremiet, Paris, La Colombe, puis Grasset, 1951, p. 127).

<sup>10</sup> Cfr. le lettere a Henri Heugel del 22 agosto e del 28 settembre 1906, in *Correspondance*, pp. 259-261.

<sup>11</sup> MARIO BORTOLOTTI, *op. cit.*, pp. 220-221.

<sup>12</sup> GABRIEL FAURÉ, *Lettres intimes*, cit.; CAMILLE SAINT-SAËNS-GABRIEL FAURÉ, *Correspondance: Soixante ans d'amitié*, (1862-1920), Textes établis et présentés par Jean-Michel Nectoux, Paris, Société française de musicologie, 1973; GABRIEL FAURÉ, *Correspondance*, cit.

Lettere