

Olivier Messiaen a cento anni dalla nascita

# Uno sguardo sull'Aldilà

L'inattualità ed indipendenza del veggente cattolico Messiaen. Ed il suo stimolo sulle giovani generazioni della musica europea .

di Raffaele Pozzi



Nel suo *De Baudelaire au Surrealisme*, che può considerarsi tra i classici più illuminanti della critica letteraria del Novecento, lo studioso ginevrino Marcel Raymond pone *Les Fleurs du Mal* di Baudelaire quale fonte primaria della poesia contemporanea francese e individua due strade maestre che da quella superba raccolta avrebbero avuto origine: «Una prima vena, quella degli *artisti*, condurrà da Baudelaire a Mallarmé e poi a Valéry; un'altra, quella dei *veggenti*, andrà da Baudelaire a Rimbaud e poi agli ultimi venuti tra i cercatori d'avventure». Se si tenta oggi una prima valutazione e una collocazione culturale più ampia della vicenda creativa di Olivier Messiaen, si dovrà convenire che la sua cruciale funzione di stimolo sulle generazioni più giovani della musica europea risiede, paradossalmente, in un'avventura poetica "inattuale" e indipendente. Ad analizzare infatti le fonti musicali e culturali del suo comporre, si dovrà assegnare a Messiaen, nato ad Avignone il 10 dicembre 1908, un posto, singolare e privo di qualsiasi reale seguito "scolastico", in quella strada di *veggenti* che attraverso Rimbaud risale fino a Baudelaire; una strada per di più innestata sulla vena maestra, per lui non meno forte e significativa,

della cultura cattolica francese che da Claudel e Péguy prosegue il cammino di Hugo e Lamartine. Considerando i suoi esordi, appare chiarissimo come *Le Banquet Céleste*, per organo e i *Préludes*, per pianoforte, del biennio 1928-1929, tradiscano influenze debussiane sulle quali non debbono però crearsi equivoci. Per Messiaen, Debussy non è il compositore di quintessenze della ragione; è piuttosto il musicista del suono-colore, il maestro di un linguaggio che si approssima alla complessità dei fenomeni naturali in virtù della loro «divina libertà ritmica». Un'indicazione peraltro giungeva dallo stesso insegnante di Messiaen, Paul Dukas, che era solito raccomandare ai suoi allievi di composizione di «lavorare nel complesso e non nel complicato». Per chi si incontri infatti con la musica di Messiaen o per chi abbia avuto esperienza dei suoi noti corsi di analisi, considerare la sua attività compositiva a prescindere dalle componenti metalinguistiche di essa e dalla ricerca simbolica che le dà forma, è impresa che non restituisce un'immagine integrale della creatività del compositore. L'attrazione per il canto gregoriano, per la ritmica greca antica, per i ritmi indiani, non dà luogo in Messiaen ad un'appropriazione astratta di strutture musicali, bensì ne

esalta, interpreta, trasforma le connotazioni simboliche. A proposito dei ritmi indiani contenuti nel *Sangītaratnākara* (trattato del Sārṅgadeva del XIII sec.), egli stesso dirà: «Ho studiato a lungo i centoventi *deci-tāla* che sono riuniti un po' in disordine dal Sārṅgadeva, così a lungo che ho finito per scoprire le differenti regole ritmiche che ne derivano, così come i simboli religiosi, filosofici e cosmici che vi sono contenuti».

Non a caso gli elementi più originali e personali delle sue prime opere orchestrali - le «meditazioni» conclusive de *Les Offrandes oubliées* e *L'Ascension*, scritte nei primi anni Trenta - dilatano in modo estenuante la percezione temporale, giacché si potrebbe dire, citando Dante, «trasumanar significar per verba non si poria» e la musica, come ama sottolineare Messiaen, può prepararci a questo «salto fuori del Tempo» come «immagine, come riflesso, come simbolo». In questo senso le immagini delle Sacre Scritture, le terribili verità della fede cattolica, sono *fonti* che non possono essere espunte *sic et simpliciter* dall'orizzonte di Messiaen; e per quanto ingenuo si voglia considerare il teologismo del compositore, non per questo se ne può eliminare il carattere di reale *fonte* del suo comporre.

Da *La Nativité du Seigneur*, ciclo per organo del 1935, ai capolavori della prima metà degli anni Quaranta - *Quatuor pour la Fin du Temps*, per clarinetto, violino, violoncello e pianoforte, *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* per pianoforte - il compositore sembra orientare la sua ricerca verso l'acquisizione di un linguaggio la cui immanente coerenza non azzeri, ma al contrario esalti, il potere di evocazione simbolica della musica. Questa ricerca lo spinge a sondare, con i nuovi mezzi acquisiti, la dimensione dell'amore umano, a cui dedicherà nella seconda metà dei cruciali anni Quaranta la sua nota «Trilogia di Tristano», come lui stesso la definirà: *Harawi*, per voce e pianoforte, la *Turangalīla-Symphonie*, per orchestra, i *Cinq Rechants* per coro a cappella. Per richiamare insomma il titolo del suo noto breve trattato teorico, *Technique de mon langage musical*, la tecnica non può costituirsi come momento autonomo se non in senso didattico o provvisorio-sperimentale. Dalla rimozione non casuale di questo nucleo essenziale del comporre «globale» di Olivier Messiaen, operata dalle avanguardie del dopoguerra, è nato il fraintendimento delle ricerche da lui condotte nei primi anni Cinquanta; ricerche legate a composizioni come i *Quatre Etudes de Rythme* per pianoforte o il *Livre d'Orgue* per organo. L'esplorazione dell'universo seriale, infatti, è per il compositore un'ulteriore ricerca di immagini, di simboli più astratti, in una direzione che si potrebbe definire pitagorica, nel tentativo di penetrare quella che Paul Claudel aveva chiamato la stupefacente «*immense octave de la Création*». La palingenesi musicale che Stockhausen lesse nei *Modes de valeurs et d'intensités* per pianoforte - che innalzò Messiaen al pulpito di antesignano del serialismo integrale - è una fuorviante forzatura critica, anche se significativa sul piano storico, partorita negli ambienti della *neue Musik*. I «modi», sottoposti ad una particolare manipolazione certamente predeterminata - e non le «serie», si noti bene - di altezze, durate, intensità,

attacchi che Messiaen usa nel secondo dei suoi *Etudes de Rythme* sono per il compositore un'esplorazione sperimentale di tipo coloristico: essi riconducono dunque al rapporto suono-colore, che tanta importanza ricopre nel suo *iter* creativo, e non alla furia iconoclasta del *côté darmstadtiano*. Ciò che Boulez, Stockhausen e i serialisti lessero con equivoca parzialità in Messiaen fu dunque una via di radicale azzeramento che per il più anziano compositore della «coloratissima» *Turangalīla-Symphonie* era in realtà un rinnovamento sperimentale del proprio immaginario.

E' in questa direzione e con l'irriducibile desiderio di misurarsi con un archetipo sonoro naturale che Messiaen studia, raccoglie e accoglie nelle sue opere, con approccio di tipo bartókiano, il canto degli uccelli. Con gli anni Cinquanta - da *La merle noir*, per flauto e pianoforte, al *Réveil des oiseaux* per pianoforte e orchestra - il compositore francese si aggira, si rifugia e cerca con ostinazione nella complessità sonora della natura, consolazione a tragiche vicende personali e nuova fonte di ispirazione creativa; memore forse delle delusioni del debussiano Monsieur Croche: «I musicisti ascoltano soltanto la musica scritta da abili mani; mai quella che è iscritta nella natura».

Sarà nel decennio successivo, aperto da *Chronochromie*, per orchestra del 1960, che queste ricerche avrebbero cominciato a dare vita ai momenti di sintesi che caratterizzano l'ultima produzione di Messiaen. Si pensi al *japonisme* di *Sept Haïkai* per pianoforte e orchestra - che tocca il mito dell'Oriente a cui il compositore è sensibile e che ancora una volta riporta alle matrici simboliste della sua cultura - e a *Et expecto resurrectionem mortuorum*, partitura che fa vibrare invece la corda neobarocca, di retorica eloquenza, della sua ispirazione.

Con una simile sintesi non priva di un eclettismo ben dominato, con la certezza di aver ampliato la propria tavolozza, Messiaen sembra orientarsi verso una dilatazione sempre maggiore di durate, di strutture formali, di organico delle sue opere.

Inaugura questa tendenza la *Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ*, per coro e orchestra, la proseguono le tomistiche *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, per organo, entrambe terminate nel 1969. Poi, fino al 1983, due soli lavori, grandi lavori: *Des Canyons aux Etoiles* per orchestra, e gli otto lunghi anni di elaborazione, a partire dal 1975, della gigantesca opera teatrale *Saint François d'Assise*, dedicata ad un santo che il compositore sente particolarmente vicino alla figura di Cristo, il santo delle stimmate, il santo che esalta la povertà, ammira la natura, parla agli uccelli.

In questa dilatazione su scala monumentale, in questa evocazione di un kantiano senso del sublime accolto e amplificato dall'estetica romantica - corda sensibile per un compositore che ha fissato la sua dimora più intima, privata, infine la sua tomba ai piedi dei grandiosi, «berlioziani» panorami alpini del Delfinato - confluiscono gli elementi linguistici sperimentati in una produzione di cinquant'anni.

Per quanto possa apparire paradossale a chi dà ancora



credito al *cliché* critico di Messiaen «padre della serialità», dietro il *Saint François d'Assise*, il cui libretto venne steso dal compositore, troviamo la concezione del *Wort-Ton Drama* di Wagner e il *Pelléas et Mélisande* di Debussy più che avventure radicali dell'avanguardia. A prescindere dal giudizio di valore sull'opera, che non ha mancato di suscitare pareri controversi, il *Saint François d'Assise* rappresenta indubbiamente una monumentale sintesi spirituale e musicale. In coerente sintonia con questo orientamento si sviluppa il mondo espressivo delle ultime opere del compositore: il *Livre du Saint Sacrement*, gigantesco ciclo per organo del 1984, *Un vitrail, des oiseaux*, per pianoforte e orchestra, del 1986, *Eclairs sur l'Au-delà*, partitura terminata nel 1991, poco prima della morte del compositore avvenuta il 28 aprile 1992. L'opera di Messiaen presenta, ad uno sguardo d'insieme, aspetti molteplici ma una sostanziale unità complessiva. Anche la ricerca del suono-colore, particolarmente accentuata nell'ultima fase creativa, a ben vedere risale a quegli otto giovanili *Préludes* per pianoforte che ci permettono di radicare il percorso del musicista nel fertile *humus* postromantico e simbolista.

Tutti i punti di riferimento di questo isolato poeta visionario, di questo grande didatta senza scuola - che ha ospitato nei suoi corsi Boulez, Stockhausen, Xenakis ma anche Benjamin, Grisey, Murail e altri - ci riportano infatti alle radici profonde e lontane della contemporaneità.

Il *dérèglement* sinestetico ci riconduce al capostipite dei visionari, Arthur Rimbaud, con la sua ricerca del colore delle vocali, e, oltre, alle *correspondances* di Baudelaire. Non è poi certo un caso che sia profondo il legame tra Paul Claudel, figura culturalmente assai prossima a

Messiaen, e Rimbaud: come trascendere infatti il reale se non attraverso una veggenza liberata?

Ha ben ragione d'altra parte Messiaen quando sostiene che la lettura dei poeti surrealisti, in particolare Pierre Reverdy, è stata per lui importante; essa torna alla decisiva scoperta di Claudel nell'incontro con Rimbaud: liberare lo spirito significa liberare il linguaggio. Alla liberazione dello spirito puntano i mezzi della poesia di Claudel e della musica di Messiaen, in una prospettiva religiosa indissolubilmente legata alla poetica artistica. L'inattualità di Messiaen si rovescia dunque nella sua profonda, storica attualità: egli si colloca infatti nella grande tradizione della cultura cattolica che da Lamartine e Victor Hugo, fino a Claudel e Péguy, percorre l'Ottocento e il Novecento in Francia. Tale collocazione si radica nel presente attraverso un'apertura a tutte quelle "tecniche" visionarie simbolistico-surrealiste in grado di rappresentare il metafisico e di rispecchiarlo.

Nato in un secolo che ha visto il trionfo della città e della sua cultura, Messiaen oppone ad essa una mitologia archetipica della natura, esalta l'esteticità e il potenziale liturgico del canto gregoriano, le amate vetrate gotiche che filtrano la colorata luce divina. Contrariamente al suo grande coetaneo Elliott Carter, egli indaga la dimensione dell'essere anziché quella del divenire e la sua musica rappresenta paradossi affascinanti: la mimesi del tempo divino attraverso il tempo umano, la ricerca dell'estasi attraverso la sensualità, da lui sempre negata ma incancellabile, della musica. ■

\*Raffaele Pozzi è autore del volume:

*Olivier Messiaen. Il suono dell'estasi. Dal Banquet Céleste alla Turangalila-Symphonie.*

LIM 2002. Ristampa 2007

