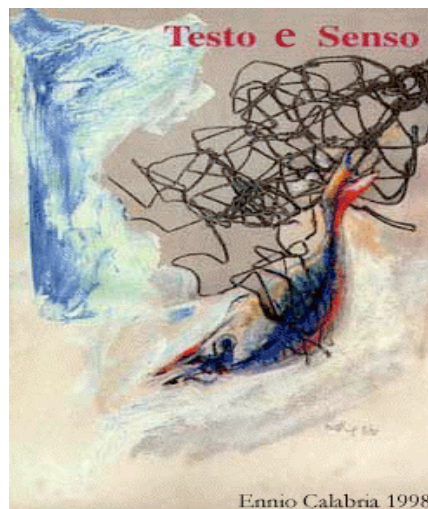


*Elisa Donzelli*

Char e Boulez.

La musica al termine della parola



Testo & Senso

n. 14

[www.testoesenso.it](http://www.testoesenso.it)

### *Abstract*

Il saggio analizza le tappe decisive del rapporto che ha legato il poeta provenzale René Char al più giovane musicista Pierre Boulez, con particolare riferimento al successo nel 1955 dell'opera per voce e strumenti *Le Marteau sans Maître*. A partire dagli studi pubblicati negli atti del convegno parigino del 2007 per il centenario della nascita di Char, l'autrice descrive le ragioni profonde che spinsero Boulez a musicare un testo lungimirante come il *Marteau*, pubblicato dal poeta nel 1934 ma intrinsecamente legato ai tragici anni del nazismo (come Char stesso ebbe a dire nella seconda edizione del 1945). L'incontro tra un poeta come Char - il cui carattere innovativo resta fortemente legato alla tradizione letteraria - e un musicista come Boulez - che con lo slogan "Schoenberg est mort!" porta alle estreme conseguenze la sperimentazione avanguardista del suono - si spiega solo nell'ottica di un'opera che, nel panorama cupo dell'Europa degli anni Trenta, mostra la rottura del connubio armonico tra poesia e musica di matrice ottocentesca.

L'article analyse les étapes décisives de la relation qui a lié le poète provençal René Char et le très jeune musicien Pierre Boulez, en faisant particulièrement référence à la réussite du travail pour voix et instruments *Le Marteau sans Maître* (1955). D'après les études publiées en 2007 dans les actes de la conférence parisienne pour le centenaire de la naissance de Char, l'auteur décrit les raisons sous-jacentes qui ont conduit Boulez à mettre en musique un texte aussi clairvoyant comme *Le Marteau*, publié en 1934 par le poète mais intrinsèquement lié à des années tragiques nazisme (comme l'a dit Char lui-même dans la deuxième édition de 1945). La rencontre, entre un poète comme Char - dont le caractère innovant reste fortement lié à la tradition littéraire - et un musicien comme Boulez - qui avec le slogan "Schoenberg est mort!" a porté le son à l'extrême l'expérimentation avant-gardiste, s'explique seulement dans l'optique d'une œuvre qui, dans le contexte sombre de l'Europe des années Trente, montre la rupture du mélange harmonieux entre poésie et musique originaire du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Una generazione di artisti divide René Char e Pierre Boulez. Char, nato nel 1907 prima della Grande Guerra, aveva esordito con i versi di *Arsenal* dentro il gruppo surrealista di Breton ed Eluard ma se n'era distaccato presto acquisendo notorietà come poeta del *maquis*, protagonista attivo della Resistenza francese. Boulez, nato nel 1925 e allievo di Messiaen, era partito dalla musica dodecafonica per imporsi sul panorama artistico del secondo Novecento come compositore di musica atonale di stile seriale, capace di portare alle estreme conseguenze la sperimentazione del puntillismo di Anton Webern<sup>2</sup>.

Al di là degli aspetti biografici e di formazione culturale, è l'idea di poesia proposta da Char a essere molto distante dal lavoro sulla musica compiuto da Boulez. Anzitutto perché il poeta del Vaucluse, uno dei più grandi innovatori nel panorama letterario del Novecento europeo, non opera in linea di rottura con la tradizione. La sua ricerca è sì tesa a ridefinire il ruolo della parola nel

---

<sup>1</sup> RENÉ CHAR, *Arsenal*, Méridiens, Nîmes 1929.

<sup>2</sup> Ringrazio Monica Luccisano per la consulenza musicale relativa agli aspetti tecnici dell'opera di Pierre Boulez.

moderno ma è legata a quella che Didier Alexandre ha acutamente definito una specifica ‘memoria letteraria’ da cui tutto ha origine; una memoria *polverizzata* nel caso di Char (come uno dei suoi più celebri *poèmes*) ma puntellata da letture cardinali che sono almeno i presocratici, i tragici greci, la poesia trobadorica, Leopardi, Chateaubriand, Hugo, Nerval, Baudelaire insieme a Melville e Proust<sup>4</sup>.

Con lo slogan ‘Schoenberg est mort’, la musica di Boulez (sperimentatrice della “nuova avanguardia musicale”<sup>5</sup>) è invece un tentativo radicale di smantellare le forme classiche della composizione, interrompendone ogni criterio armonico e comunicativo sia nell’organizzazione dei suoni – vale a dire nella comparsa seriale delle diverse altezze – sia rispetto alle durate, alle intensità di volume, ai colori timbrici, al dinamismo, alla suddivisione ritmica e alla geometria strumentale<sup>6</sup>.

Se questi sono i presupposti, perché dunque un musicista che amava la rivoluzione linguistica compiuta da Stéphane Mallarmé e l’astrattismo pittorico di Paul Klee avrebbe dovuto accogliere e interpretare il paesaggio sonoro di Char, lo stesso che un tempo era stato del Petrarca?

Il primo incontro tra il poeta e il musicista avviene intorno alla metà degli anni quaranta. In principio è il più giovane a essere attratto da un poeta che ha l’abitudine di lavorare con pittori del calibro di Braque, Picasso, Miró dando peso a forme e cromatismi della lingua.

Boulez all’epoca ha ventun anni e il vero successo, giunto di lì a breve, non lo ha ancora raggiunto. In principio era stato ingaggiato da Jean-Louis Barrault, direttore della compagnia Renaud-Barrault di Parigi, per adattare alla scena musiche da compositori spesso molto diversi l’uno dall’altro. Tra i compiti assegnatigli vi era anche quello di accostare uno dei poeti che, grazie al diario di guerra intitolato *Feuillets d’Hypnos* scritto negli anni della lotta contro il nazismo, aveva assunto un ruolo di grande rilievo nel panorama culturale francese<sup>7</sup>. Tra il ’46 e il ’47 Boulez era partito da Parigi per visitare la Provenza in occasione del primo Festival di Avignone e proprio qui aveva incontrato Char, nelle campagne dove il poeta era nato e aveva combattuto la battaglia contro l’occupazione tedesca.

A partire da questa data, le tappe decisive dello sposalizio tra i testi poetici di René Char e la musica di Pierre Boulez sono essenzialmente tre. La prima opera composta sull’omonimo testo chariano è *Le visage nuptial*<sup>8</sup> e risale al 1947. Si tratta di una composizione per voci femminili e strumenti destinata a essere ripresa più volte nel tempo, nel 1952 e ancora nel 1989. Char aveva scritto questo testo durante il tragico anno delle leggi razziali per poi pubblicarlo nel 1944 dentro i Cahiers d’Art. Ma Boulez lo aveva scoperto l’anno dopo all’interno della raccolta *Seuls demeurent*<sup>9</sup> ed era stato attratto da “une histoire extrêmement banale”<sup>10</sup> di cui apprezzava soprattutto l’impianto narrativo. “Pour moi,” ha dichiarato in un’intervista del 2006 “[*Le visage nuptial*] c’est le grand poème narratif de Char [...]. Et c’est cela qui m’avait avant tout frappé”<sup>11</sup>. Questo poemetto, una sorta di “monologue de mise au point d’amants”<sup>12</sup>, si presta bene all’innesto strumentale vista la necessità

---

<sup>3</sup> RENÉ CHAR, *Le poème pulvérisé*, avec une gravure de Henri Matisse pour les exemplaires de tête, Fontaine, Paris 1947.

<sup>4</sup> DIDIER ALEXANDRE, *La mémoire littéraire de René Char* in *René Char en son siècle*, Editions Classiques Garnier, Paris 2009, pp. 37-50 : p. 39 (questo volume di studi raccoglie interventi tenuti durante il convegno organizzato nel 2007 per il centenario della nascita di René Char dalle Università Sorbonne Nouvelle-Paris III e Sorbonne-Paris IV).

<sup>5</sup> MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1963, p. 370.

<sup>6</sup> Boulez utilizza anche strumenti della tradizione giapponese e orientale.

<sup>7</sup> RENÉ CHAR, *Feuillets d’Hypnos*, Gallimard, Paris 1946.

<sup>8</sup> ID., *Le Visage nuptial*, Imprimerie Beresniak, Paris 1938.

<sup>9</sup> ID., *Seuls demeurent*, Gallimard, Paris 1945.

<sup>10</sup> HAIDÉE CHARBAGI, *La poésie au miroir de la musique* in *René Char en son siècle*, cit., p. 238. Mi riferisco a una conversazione tra Haidée Charbagi e Pierre Boulez del 2006 il cui ricordo è riportata all’interno del saggio qui citato.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Si tratta di una dichiarazione di Char ripresa nel volume *Char dans l’atelier du poète*, Edition établie par M. C. Char, nouvelle édition revue et corrigée, Quarto Gallimard, Paris 2007, p. 311.

musicale di appoggiarsi a un tessuto più lungo, in termini di continuità temporale, rispetto alla classica formula aforistica prediletta da Char.

Quella per *Le Visage nuptial* è una reazione che Boulez stesso ha definito “juvénile”<sup>13</sup> ammettendo a pieno titolo lo sforzo di confrontarsi con uno dei testi che egli stesso considera tra i componimenti poetici più forti, e al tempo stesso più complessi, dell’opera poetica di Char. L’interesse specifico per l’esercizio della durata, e il carattere intuitivo del rapporto tra linguaggio e tempo, spingeranno Boulez ad avvicinarsi a un altro testo chariano di forte impatto sonoro.

Una tappa meno nota al grande pubblico precede infatti il più ampio successo del 1955 che vede la realizzazione del *Marteau sans Maître*, opera musicale ispirata all’omonima raccolta di versi pubblicata da Char negli anni Trenta<sup>14</sup>. Si tratta della ‘pièce’ *Soleil des eaux* trasmessa dalla radio francese per la Chaîne parisienne nell’aprile del 1948<sup>15</sup> e rielaborata nel 1950 con l’aggiunta di una ‘pièce’ corale sul famoso poème *La Sorgue*. La poesia accoglie luce e acque, pittura e suono, della sorgente petrarchesca che è fonte di ogni principio linguistico. Boulez ne ama il ritmo poetico ma non è convinto che sia proprio questa la meta finale, il nodo essenziale del suo legame con la poesia di Char.

Solo il *Marteau sans Maître* - eseguito a Baden Baden nel 1955 sotto la direzione di Hans Rosbaud durante il Festival di musica contemporanea all’epoca in cui nascevano i concerti del Domaine musical<sup>16</sup> - non subisce continue revisioni. Nel 1954 Boulez ne compone una versione destinata ad avere successo immediato e che può essere considerata la piena maturazione del rapporto con la poesia di Char<sup>17</sup>.

Nel volume *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, apparso in Francia nel 1975 e in Italia nel 1977, Boulez esplicita le ragioni profonde del suo legame con la poesia di Char<sup>18</sup>. Ciò che lo ha colpito è anzitutto la ‘condensazione’ dei versi. “È come se si scoprisse una silice tagliata... una specie di violenza contenuta, non una violenza con molti gesti, ma interiore, e concentrata su un’espressione tesa... Quel che mi attira maggiormente in Char... è il potere di radunare in un’espressione estremamente concisa, il suo universo, di lanciarlo e di spingerlo molto lontano”<sup>19</sup>. Nella poesia di Char, la cui durata linguistica è estremamente concentrata, la musica - per dirla con Antoine Berman - si dilata trovando *albergo nella lontananza*<sup>20</sup>. È tale concentrazione a rendere possibile l’esercizio della traduzione, che nel caso specifico coincide con l’innesto di un linguaggio musicale sulla parola poetica. Questo almeno per quanto riguarda Boulez.

Rovesciando la prospettiva, invece, preme dire che Char, come tutti i surrealisti o coloro che dal surrealismo erano partiti, non aveva una convinta attrazione per la musica. Certo aveva amato Monteverdi, cui si era ispirato nella composizione della *Lettera amorosa*<sup>21</sup>. Ma la sua coscienza

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 511.

<sup>14</sup> RENÉ CHAR, *Le Marteau sans Maître*, avec une pointe sèche de Vassili Kandinsky, Editions surréalistes, José Corti, Paris 1934.

<sup>15</sup> ID., *Le Soleil des eaux*, avec quatre eaux-fortes de Georges Braque, Henri Matarasso, Paris 1949.

<sup>16</sup> Il Domaine musical, coordinato a Parigi da Pierre Boulez, fu attivo dal 1954 al 1973.

<sup>17</sup> A differenza di quanto affermato da Haydée Charbagi nel suo saggio, all’interno del sito ufficiale dell’IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique fondato da Pierre Boulez) l’opera risulta aver subito una revisione nel 1957. Un altro compositore che ha musicato *Le Marteau sans Maître* di René Char è Gilbert Amy (opera del 1966). Nel 1965, e poi nel 1973, Maurice Béjart ne ha creato un adattamento per balletto all’opera di Bucarest.

<sup>18</sup> PIERRE BOULEZ, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, “Tel Quel”, Seuil, Paris 1975 (per l’edizione italiana Einaudi, Torino 1977)

<sup>19</sup> Cito dall’edizione italiana, *ivi*, p. 98.

<sup>20</sup> Il riferimento è al celebre saggio sulla traduzione ANTOINE BERMAN, *La traduzione e la lettera o l’albergo nella lontananza*, a cura e con un saggio di G. Giometti, Quodlibet, Macerata 2003 (edizione originale francese Seuil, Paris 1999).

<sup>21</sup> RENÉ CHAR, *Lettera amorosa*, Gallimard, Paris 1953. Ispirata al madrigale di Monteverdi del 1619.

poetica è piuttosto legata all'idea di una *poesia del paesaggio* più vicina ai pittori che ai musicisti. Dagli esordi surrealisti alla ricerca avviata dopo la guerra nel *Poème pulvérisé*, essa si sviluppa e cresce soprattutto in rapporto con le arti, anche grazie alla collaborazione con amici pittori che - da Braque a De Staël, da Picasso a Miró - hanno impegnato il loro tempo a illustrare i suoi più celebri versi.

Se l'immagine è presupposto fenomenologico della parola poetica di Char, sarebbe riduttivo non considerare la lingua anche in relazione al *suono*. Centro del paesaggio è la sorgente della Sorgue la cui presenza, che dispone e moltiplica le parti del tutto, si manifesta nei versi attraverso il suono del suo fluire più che attraverso la ripresa iconografica della sua immagine.

Per tale ragione, la critica chariana ha preferito parlare di *paesaggio sonoro* piuttosto che di paesaggio visivo, a partire dalla riflessione del critico Patrick Quillier<sup>22</sup>. Nell'opera di Char le parole si dispongono in forma di arcipelago - *La parole en archipel*, titolo di una celebre raccolta, è uno dei capisaldi della poesia chariana - dando vita a un seme che fiorisce e fruttifica altrove rispetto al terreno sul quale in un primo tempo è caduto. Tutto questo rende possibile la progressività e la continuità della poesia rispetto alla storia, e rende anche possibile la contiguità con le altre Muse dell'arte capaci di trasportare altrove i significati. È questa poetica della distanza, della lontananza, lo slancio ritmico che attrae Boulez. Lo straordinario sforzo di rastremazione musicale del verso poetico compiuto dal più giovane musicista non aveva lasciato indifferente nemmeno Char che aveva dichiarato pubblicamente di considerarlo "le seul musicien" a lui congeniale rispetto ai molti della scena parigina.

Ha avuto ragione la studiosa Haydée Charbagi - in quello che è forse il saggio tecnicamente più esaustivo nell'analisi del rapporto tra poesia e musica in Char - a definire la storia che lega il poeta del Vaucluse ai musicisti che lo hanno interpretato (e con Boulez è bene ricordare almeno Gilbert Amy<sup>23</sup>) la storia "d'un malentendu"<sup>24</sup>.

Un malinteso, aggiungo, che si spiega a fondo solo analizzando la scelta di un testo come *Le Marteau sans Maître* più che gli altri due componimenti chariani musicati da Boulez.

Per capire meglio le ragioni del successo del *Marteau* bouleziano un dato su cui riflettere è innanzitutto quello della periodizzazione. In termini di affinità espressiva, in via teorica, Boulez avrebbe potuto scegliere lo Char degli anni Cinquanta, quello di una più massiccia presenza della prosa poetica sperimentata soprattutto nel *Poème pulvérisé* e in seguito ne *La parole en archipel*<sup>25</sup>. E invece ad attrarlo è proprio la prima fase che spesso viene grossolanamente definita *tout court* il periodo surrealista di Char. Lo Char di Boulez è solo quello degli anni Trenta, del *martello* senza *maestro*, un titolo oscuro che pone in profonda contraddizione l'immediata consonanza di suoni tra "marteau" e "maître". In poesia il martello - strumento del ritmo e della parola come azione - procede ora senza creatore. Su questa assenza, sul segno meno che divide martello e maestro, si fonda una delle fasi poetiche più lungimiranti dell'opera di Char. La chiave di lettura dell'opera ce la restituisce l'autore stesso in una nota alla seconda edizione del *Marteau* pubblicata nel 1945, l'anno prima dell'apparizione dei *Feuillets d'Hypnos*.

---

<sup>22</sup> Mi riferisco soprattutto al saggio PATRICK QUILLIER, "L'oreille obstinée de la joie" in *René Char en son siècle*, cit., pp. 207-229.

<sup>23</sup> Si tratta dell'opera *Strophe* composta nel 1966 sempre su un testo del *Marteau sans Maître*. Ma cfr. la nota 17 del presente saggio.

<sup>24</sup> HAYDÉE CHARBAGI, *La poésie au miroir de la musique*, cit., p. 236.

<sup>25</sup> RENÉ CHAR, *La parole en archipel*, Gallimard, Paris 1962.

*La clef du Marteau sans Maître tourne dans la réalité pressentie des années 1937-1944. Le premier rayon qu'elle délivre hésite entre l'imprécation du supplice et le magnifique amour*<sup>26</sup>.

Char colloca la vera realtà di questi versi - raccolti nel 1934 - all'interno di uno spazio successivo, *lontano*, rispetto al tempo della composizione. Protagonista indiscussa della poesia è qui l'allucinante esperienza del nodo che lega l'uomo al supplizio, dell'uomo massacrato che è anche massacratore durante i tragici anni del nazismo e del secondo conflitto bellico. In quest'ottica il poema è il contrario di un'opera armonica che integra musica e poesia nei termini di un lirismo puro. Essa è un rapporto complesso fatto di tagli e *disarmonie* che non negano l'orrore del mondo ma prendono avvio da esso. Come tale orrore irrisolto possa essere condensato, e dunque superato, all'interno di una poesia che sposa la musica lo spiegavano bene anche i versi finali del *Visage nuptial* dove sono le figure esili e imperfette della Donna e dell'Uomo, o meglio il suono muto della loro voce, a rimanere in piedi e respirare di fronte all'incalzante spettro del nazismo.

*Voici le sable mort, voici le corps sauvé:  
La Femme respire, l'Homme se tient debout*<sup>27</sup>.

Ma a differenza del *Visage nuptial* la poesia del *Marteau sans Maître* è poesia che vive all'interno di un'urgenza e di una sofferenza legate a quella che Char stesso definisce "l'hallucinante expérience de l'homme noué au Mal"<sup>28</sup>.

Tale atmosfera luttuosa non ha nulla a che vedere con il clima quasi disteso che assumono le poesie surrealiste di Eluard e Breton a essa contemporanee. Già a metà degli anni Trenta Char avverte una violenza nel mondo che è scandalo inevitabile e un *furore*, oltre che un *mistero*, al quale la poesia è totalmente esposta. *Le Marteau sans Maître* si colloca così all'interno di una visione allucinata dell'esistenza il cui flusso, o suono, corrisponde alla denuncia e alla manifestazione di una perdita di senso nel rapporto tra io e mondo.

Tra i testi del *Marteau Boulez* si concentra su tre componimenti brevi (*L'artisanat furieux*, *Bel édifice et les pressentiments*, *Bourreaux de solitude*) che divengono il motivo essenziale di tre diversi cicli musicali. I passaggi sono intrecciati tra loro nella direzione del labirinto sonoro dove colui che ascolta non è più in grado di individuare un centro del discorso ma percepisce "la brisure effective de la continuité musicale" (la rottura effettiva della continuità musicale)<sup>29</sup>. Il rapporto tra voce e strumenti è progressivamente teso alla scomparsa della voce a favore del flauto che, con stridori e trilli, prende il sopravvento rispetto al canto. Ciò accade, in special modo, nei passaggi finali *Bourreaux de solitude* e *Bel édifice et les pressentiments double* che contengono una diretta citazione strumentale del settimo pezzo del *Pierrot lunaire* di Schoenberg<sup>30</sup>. Boulez li definisce "microcosmo" dell'intera opera, una forma di "pietrificazione" molto simile a ciò che viene descritto nei versi di Char<sup>31</sup>:

*Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu  
Sur le cadran de l'Imitation  
Le Balancier lance sa charge de granit réflexe*<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> Nota alla seconda edizione del *Marteau sans Maître* del 1945 ripresa in RENÉ CHAR, *Œuvres complètes*, Introduction de J. Roudaut, Gallimard, Paris 1983, p. 3.

<sup>27</sup> Traduco le parole di Boulez da *ivi*, p. 153.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>29</sup> P. Boulez, *Par volonté et par hasard*, cit., p. 85.

<sup>30</sup> Si tratta di un ultimo omaggio a Schoenberg, due anni prima della dichiarazione "Schoenberg est mort!".

<sup>31</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>32</sup> R. Char, *Œuvres complètes*, cit., p. 44.

Alla maniera di Rimbaud, ma anche di Sade e di Lautreamont, è questo il *poème* chariano che più di altri mette in discussione lo stereotipo dell'armonia e dell'abbondanza della natura rivelandosi un'arma critica potentissima capace di smascherare le falsificazioni del reale. Nel *Marteau sans Maître* la voce poetica diviene spazio di resistenza al conformismo del mondo moderno ed è tale parola *granitica*, quest'assenza assoluta di comunicazione, che si addice alla serialità espressiva della musica di Boulez.

Per René Char il rapporto tra poesia e musica non si esaurisce nel *Marteau sans Maître*. Ciò che per Boulez è la rottura di ogni legame armonico tra poesia e musica non corrisponde alla fusione armoniosa tra le arti prediletta dal poeta del Vaucluse nel corso della sua intera opera poetica. Eppure *Le Marteau sans Maître* segna un passaggio tragicamente imprescindibile nella storia letteraria del Novecento e la serialità di Pierre Boulez sembra 'la sola musica' possibile se lo sfondo è quello del nazismo. "Questa è la musica ora" avrebbe detto Vittorio Sereni pregando per l'Europa nel 1944: "[...] Non è musica d'angeli, è la mia / sola musica e mi basta"<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> *Non sa più nulla, è alto sulle ali* in V. Sereni, *Diario d'Algeria*, Vallecchi, Firenze 1947.