“Quelque chose de semblable aux motifs conducteurs...” L’*analogia wagneriana* in Zola

Nicola Ferrari

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6160>

DOI: ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000]
[2006] MySQL server has gone away

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 novembre 2010

Paginazione: 468-480

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Nicola Ferrari, «“Quelque chose de semblable aux motifs conducteurs...” L’*analogia wagneriana* in Zola», *Studi Francesi* [Online], 162 (LIV | III) | 2010, online dal 30 novembre 2015, consultato il 07 janvier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6160> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.6160>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

“*Quelque chose de semblable
aux motifs conducteurs...*”
L'analogia wagneriana in Zola

J'ai tant aimé la Walküre et la conception wagn[érienne] m'avait tellement frappé, pénétré que le premier effet de cette action fut de faire rejeter avec la tristesse de l'impuissance, tout ce qui était littérature.

Paul Valéry, *Cabiers*
(1942-1943)

La grande intuizione di Richard Wagner si potrebbe formulare così: ricorrere alla logica *assoluta* della musica strumentale per fondare su nuove basi l'esigenza estetica di coesione profonda (“l'unità è un requisito capitale dell'opera d'arte”) che il melodramma non era ancora mai riuscito a soddisfare:

la nuova forma della musica drammatica, per costituire un'opera musicale, deve presentare l'unità del movimento sinfonico (...) questa unità la si ritrova quindi in un intreccio di temi fondamentali che percorrono tutta l'opera d'arte, i quali, come nel movimento sinfonico, si oppongono, completano, trasformano, separano e riuniscono: solo che qui è l'azione drammatica rappresentata ed eseguita a dettare le regole del loro separarsi e del loro riunirsi, mentre là esse venivano originariamente ricavate dai movimenti della danza.¹

Wagner aveva concepito, attraverso Beethoven, le potenzialità drammatico-narrative della forma sinfonica che Beethoven aveva portato a completa maturità. Ma la beethovenizzazione dell'opera per costituire il vero *Musikdrama* implicava (e i letterati del tempo se ne sarebbero presto accorti) la sperimentazione di una lettura in termini formali-musicali di uno sviluppo drammatico. Baudelaire nella geniale apologetica che battezzerà, con mosca d'anticipo su tutte le altre culture, la wagnerizzazione delle lettere francesi lo indica dapprima oscuramente, riconoscendo nella «répétition fréquente des mêmes phrases mélodiques, dans des morceaux tirés du même opéra, l'implication d'intentions mystérieuses et une méthode qui m'étaient inconnues»². Dietro alla gustosa rivendicazione di oggettività ai procedimenti di semantizzazione contenutistica imposta (offerta) al discorso musicale, Baudelaire però chiarisce la natura di quel metodo, ne precisa le intenzioni nella capacità della musica di offrire con la sua presenza, con la sua costruzione ad echi, improvvisi ritorni, sviluppi e contrasti, un'interpretazione del testo mitologico, dell'azione drammatica come articolazione sintattica di simmetrie e varianti. Imponendo alla percezione del testo la temporalità complessa – reversibile e retro-agente –, dell'elaborazione sinfonica, la messa in musica del libretto, più che una

(1) RICHARD WAGNER, *Musikdrama* (1879). *Scritti teorici sulla musica*, trad. F. GALLIA, Pordenone, Studio Tesi, 1988, pp. 128-129.

(2) CHARLES BAUDELAIRE, *Richard Wagner et*

“*Tannhäuser*” à Paris (1861) in: *Œuvres complètes*, vol. II, éd. C. PICHOS, Paris, Gallimard, 1976, p. 786.

canonica enfaticizzazione espressiva del suo contenuto, offre il potenziale simbolico della sua trasformazione in forma:

forçant notre méditation et notre mémoire à un si constant exercice, arrache, par cela seul, l'action de la musique au domaine des vagues attendrissements et ajoute à ses charmes quelques-uns des plaisirs de l'esprit [...] il demande une singulière attention du public [...] ses mélodies sont en quelque sorte *des personnifications d'idées*; leur retour annonce celui des sentiments que les paroles qu'on prononce n'indiquent point explicitement [...] les situations ou les personnages de quelque importance sont tous musicalement exprimés par une mélodie qui en devient le constant symbole.³

La musica non solo riflette il testo, ma vuole riflettere *sul* testo (rendendo la storia struttura, la successione degli eventi, dramma), non raddoppiando ma contrappuntando il discorso verbale e offrendogli così una sconosciuta complessità dimensionale, tra voci e orchestra, palcoscenico e fossa, tra l'intonazione del testo e la sua elaborazione sinfonica si profila una polarità, irriducibile ad alcuno degli estremi.

Il contrappunto dei temi principali e del poema realizza dunque una sorta di analisi strutturale, poiché per mezzo di scivolamenti e spostamenti sovrappone alcuni momenti dell'intreccio che altrimenti si succederebbero soltanto nel tempo. A volte il tema principale musicale, e il poema, letterario, coincidono; altre volte il tema principale richiama un episodio in rapporto strutturale con quello a cui si assiste, sia per analogia che per contrasto.⁴

La composizione musicale offre all'apprensione della storia una competenza strutturale (di compresenza e confronto sincronico di elementi, di esplicitazione delle sotterranee relazioni diacroniche) sconosciuta alla linearità del poema drammatico. La lezione capitale di Wagner, che nella messa in musica dei miti non attua tanto una scelta tematica, un'opzione contenutistica quanto una sperimentazione di lettura formale, è un'onda lunga che attraversando i simbolismi e modernismi arriva a lambire il lontano continente strutturalista di Lévi-Strauss (quasi un secolo dopo Baudelaire). La morfologia musicale da Wagner applicata alla rappresentazione del mito, ne diviene modello per l'indagine critica («il confronto con la sonata, la sinfonia, la cantata, il preludio, la fuga, etc. permetteva di accertare facilmente che in musica erano sorti dei problemi di costruzione analoghi a quelli sollevati dall'analisi dei miti, e per i quali la musica aveva già inventato delle soluzioni»⁵). Così, il lettore in Beethoven di un insostituibile modello per la scrittura drammaturgica, il lettore nella mitologia nibelungica di una struttura musicale dell'azione, degli eventi, che solo il golfo mistico può chiaramente esplicitare, rappresentare – il Wagner che nella sapiente conduzione delle modulazioni conduce la musica di teatro alla *Durchführung* di una sinfonia, di una sonata o di un'altra forma circolare, che con la tecnica del *Leitmotiv* rivela il grandioso proposito di unificare il materiale tematico di tutta un'opera e persino di un'intera tetralogia – il Wagner formalistico, insomma (sarà apprensione schönberghiana il penetrarne con radicale chiarezza le brahmsiane concezioni macroorganizzative⁶), viene letto come possibile modello di

(3) CHARLES BAUDELAIRE, *Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris*, op. cit., p. 802.

(4) CLAUDE LÉVI-STRAUSS (con D. ERIBON), *Da vicino e da lontano. Discutendo con Claude Lévi-Strauss*, trad. M. CELLERINO, Milano, Rizzoli, 1988 p. 241.

(5) CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto*,

trad. A. BONOMI, Milano, Saggiatore, 1990 (1964), p. 31.

(6) «Se la preveggenza organizzativa è, nel caso di Brahms, chiamata formalistica, allora anche l'organizzazione wagneriana dei *Leitmotivs* è formalistica poiché deriva da una medesima concezione, dalla concezione di chi concepisce tutta

innumerevoli (ri)traduzioni critiche e letterarie, la sua invenzione musicale, rinnovato oggetto del desiderio per la scrittura narrativa.

Le effettive possibilità applicative alla narrazione di una tecnica compositiva leitmotivica (la sua possibile simulazione *in absentia*, per così dire) insieme alla profonda fascinazione intellettuale (presto mutata in moda) di un'esperienza estetica il cui profondo, intrinseco valore e la quasi religiosa volontà di affermazione, capacità di promozione, avevano determinato un impatto ricettivo terremotante i pubblici di tutta Europa, generarono nella letteratura di fine Ottocento una vera e propria ossessione wagneriana. Come e più che per Beethoven, il gigantismo biografico e simbolico dell'autore (pertinente ad una dimensione sociale della fruizione) induce un interartistico bisogno di appropriazione imitativa del suo linguaggio formale (pertinente ad una dimensione stilistica della produzione – i livelli risultano sempre sorprendentemente interagenti): Wagner riesce così a funzionare come catalizzatore della fortunata metafora di una *composizione letteraria*, offrendo alla volontà di musicalizzare la prosa, la precisa identificabilità di un nome proprio.

La storia della letteratura wagneriana si sviluppa a cavallo dei due secoli, in una dimensione complessivamente europea che dalla Francia – sempre prima, come sarà poi per il jazz afroamericano, nell'onnivora capacità di far proprio l'altrui – penetrerà l'Inghilterra, la periferia italiana – non sempre in grado di distinguere (o sciogliere) l'adesione all'immaginario mitico contenutistico, alle proiezioni superomistiche dall'interpretazione delle tecniche compositive – fino al ritorno, ultimo, così necessariamente mediato, all'originale Heimat tedesca. Leggendo, nel complesso "caso Zola", il primo efficace documento di questa *sublime gelosia* letteraria per Wagner, si coglie, in proiezione, il viluppo inestricabile di istanze velleitarie e ragioni poetiche, operazioni nominalistiche di superficie e profonde sperimentazioni di strutture, le mode e i modi nei quali la storia del romanzo tra fine Ottocento e Novecento ha incrociato l'adozione di un'analogia musicale⁷.

In una lettera a Bonnet, Zola spiega quanto quelle ripetizioni ritrovabili in tutti i suoi libri, siano un procedimento letterario adottato per donare all'opera coesione, per stringerla, serrarla in percepibile unità, strutturale coerenza. Una tecnica che, introdotta con iniziale timidezza, ha acquisito progressivamente una centralità compositiva fino (forse) all'eccesso. E per esprimerne meglio il senso, sintetizzarne la dimensione costruttiva, ecco fiorire finalmente un'inevitabile analogia musicale:

il y a là quelque chose de semblable aux motifs conducteurs de Wagner et en vous faisant expliquer l'emploi de ceux-ci par un musicien de vos amis, vous vous rendrez assez bien compte de mon procédé littéraire à moi.⁸

Così conclude il passo Zola, nello sforzo di rendere chiara al possibile per l'interlocutore la spiegazione sulla sua tecnica letteraria. Sembrerebbe un'analogia nata estemporaneamente, trascinata dalle virtù della penna più che dalla sostanza del concetto, affidata com'è alla dimessa, generica colloquialità della definizione, *qualcosa di simile* ai *Leitmotive*, se non fosse per la sua prosecuzione, che elude le precisazioni musicali rinviandole però alle sussidiarie orali esplicazioni di qualche

un'opera in un solo attimo creativo e agisce di conseguenza» (ARNOLD SCHÖNBERG, *Brahms il progressivo* in: *Stile e idea*, a cura di M. G. MORETTI e L. PESTALOZZA, Milano, Feltrinelli, 1975 (1950), pp. 66-67).

(7) Ormai esplorata in una ricchissima messe di contributi critici volti tanto a disegnare mappe

locali quanto a tracciare più generali sintesi complessive o generali inquadramenti teorici.

(8) EMILE ZOLA, Lettera a Bonnet (24 ottobre 1894), cit. in: L. GUICHARD, *La Musique et les lettres françaises au temps du wagnérisme*, Paris, PUF, 1963.

benintenzionato amico musicista di Bonnet, e così, con mossa retorica efficacissima, dice senza dire – assicura senza oneri di prova – una competenza tecnica non occasionale, una conoscenza non dilettesca dei principi compositivi del *Musik-drama*. Il riferimento dunque non risulta mero, improvvisato artificio esplicativo ma profonda analogia costitutiva tanto dei procedimenti musicali che di quelli letterari. Ancora più significativo perché dichiarato in coda all'esplicazione delle caratteristiche di quello che viene più volte stigmatizzato come procedimento *letterario*, quasi a volerne difendere la specificità disciplinare, la paternità spirituale da un modello (quello musicale) che funzionerebbe solo estrinsecamente come analogia a posteriori. Si avverte cioè nella dichiarazione di Zola come un ondeggiamento tra il dichiarato ricorso all'esteticamente legittimante nome di Wagner e la sottovalutazione del suo ruolo nella determinazione di un immaginario letterario che era giunto ad analoghe conclusioni per vie autonome. La ripetizione come modo di rendere coerente una forma lunga, complessa, la soluzione sinfonica della frammentazione dell'opera italiana che Wagner apprende trasfigurando drammaturgicamente la forma di Beethoven, non era di fatto una scoperta tecnica che potesse considerarsi indipendente, affrancabile dal modello musicale? (Ma l'impiego della metafora musicale non risulterebbe del tutto vuota, indicando come propri di un'arte, problemi e soluzioni appartenenti ad uno spazio comune – l'articolazione di una forma temporale?) Questa pare la volontà espressa inizialmente dalla disposizione argomentativa della lettera. Che però tradisce una non espressa (ma ineludibile) consequenzialità nel passaggio dall'anonima indicazione di sviluppo quantitativo (la crescita del così letterario procedimento della ripetizione) all'analogia successiva con le tecniche wagneriane.

Se le due proposizioni fossero unite causalmente, la progressione d'uso delle ripetizioni come collante strutturale risulterebbe chiarita, motivata dal ricorso all'esperienza maturata musicalmente da Wagner. Non una tecnica specificamente musicale, dunque, ma un procedimento di cui una geniale sperimentazione musicale ha dimostrato le potenzialità strutturali e costruttive stimolando ad una più generalizzata e cosciente applicazione narrativa. Fino ad arrivare alla sicurezza con cui Valéry, appena voltato il secolo, sostiene che, per quanto si possano criticare o sbeffeggiare i *Leitmotive* (la denominazione musicale non ha più bisogno di cercare equivalenti letterari), «il est radicalement impossible de concevoir une œuvre de grandes dimensions sans de tels secours, qui sont des nécessités»⁹.

In aperta polemica con l'indebita estensione retroattiva della concezione di Valéry, Léon Guichard, nel suo tentativo di analitica (autore per autore) valutazione della maggiore o minore metaforicità del ricorso a Wagner nelle lettere francesi nell'epoca a lui contemporanea, ne critica la vulgata applicazione già allo Zola di *La Faute de l'Abbé Mouret*, argomentando su una semplice incompatibilità di date. Il romanzo infatti apparve nel 1875: «qui connaissait alors Wagner? dont on n'avait encore joué en France, à cette date, ni *Tristan* ni *Le Crépuscule* en dehors de quelques initiés dont Zola ne faisait assurément point partie»¹⁰.

Anche senza confutare la cogenza di questo protestato anacronismo con l'articolo (di quattordici anni precedente la pubblicazione del romanzo contestato) in cui già Baudelaire notava il misterioso metodo delle melodie ricorrenti, anche relativizzando l'affermazione all'effettiva competenza musicale di Zola, quella che per Guichard risulta essere dimostrazione dell'arbitrarietà del ricorso all'analogia

(9) PAUL VALÉRY, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1973, vol. II, p. 1002 (anno del frammento: 1916).

(10) LÉON GUICHARD, *La Musique et les lettres françaises au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 212.

wagneriana potrebbe invece rivelare una precisa tappa della coscienza nell'impiego delle ripetizioni proposto nella lettera a Bonnet. Leitmovica, dunque, sarebbe la tecnica della *Faute* non tanto in sé quanto nella prospettiva unificata (e necessariamente retroattiva) del corpus complessivo dei *Rougon-Macquart* quale appare definitivamente compiuto alla data della lettera, nell'anno 1894. Ma c'è un'altra possibile soluzione al pasticcio delle date: ipotizzare un referente musicale generico di cui si rilevino l'efficacia applicativa, le potenzialità strutturali e costruttive attraverso la forza esemplificativa di uno specifico intramusicale esempio di sviluppo (lo slancio propulsivo del nome proprio assunto a paradigma).

Nella *fabbrica* dei *Rougon*, i quaderni preparatori alla stesura dei romanzi, a proposito de *La Curée*, di pochi anni precedente la *Faute* (privatamente, non analogia d'ausilio esplicativo – rivolta all'esterno – ma modello di stimolo inventivo-personale), Zola intende il ritorno finale di alcuni elementi narrativi nel senso delle ripetizioni di frase melodica nello sviluppo della forma musicale. Wagner e Zola intenderebbero (musicalmente e narrativamente) l'associazione metaforica di uno stesso procedimento musicale all'elaborazione drammaturgica. Nella maggiore omogeneità al comune modello musicale di riferimento, nella forza di penetrazione estetica e fruitiva, la definizione wagneriana del procedimento si offre efficacemente ad un progressivo rispecchiamento di Zola (la lettura del sé come altro) che non solo ne estende la volontà e la consistenza applicativa ma permette anche di dare una chiara definizione, una istituzionalizzazione tecnica e programmatica, a quello che poteva agire da principio come *timida* incerta aspirazione dall'esterno, infine a considerare la tecnica compositiva musicale dei temi conduttori, un letterario modello prima ancora che avesse potuto effettivamente agire come modello sulla letteratura.

Dalla musica al romanzo: attraversare questo passaggio denuncia, certo, la volontà di una ripensata pratica di scrittura ma soprattutto indica una nuova fenomenologia della lettura come ascolto musicale del testo. Sotto la trama narrativa del romanzo, si inizia, cioè, ad intendere una complessa – autonoma e interagente, oggetto di attesa e frustrazione, motore di riprese e variazioni – rete di figure (tessuto connettivo che procede dentro/intorno alla storia): i motivi unificano i diversi livelli del testo, danno coerenza intrinseca alle scelte analogiche – fino a riaccendere, in virtù della sola forma, similitudini e metafore ormai spente, catacretiche, idiomatiche –, e testualizza ogni citazione (scritturale, letteraria o proverbiale) ridefinendo la sua originaria estraneità in una profonda, inestricabile appartenenza strutturale¹¹. Unità elementari di un processo variativo continuo, i motivi assoggettano la loro imprescindibilmente fissata caratterizzazione (la funzionalità rappresentativa) ad una inesausta coazione metamorfica che permetta, nell'infinita trasformazione, di assumere nuovi significati nei contesti drammatici in cui appaiono, «per far affiorare, quando sia necessario, affinità latenti con altri e diversi motivi, e porsi così ad ogni loro apparizione come punti nodali dell'infinita rete di relazioni ch'è, nel suo insieme, la forma del dramma»¹².

I motivi figurali che inizialmente aprono squarci immaginifici sulle profondità emotive di un personaggio o i segreti sviluppi di una situazione,

plus l'œuvre se développe, plus ils entrent en conjonction, plus ils conquièrent leur propre plan, plus ils prennent d'autonomie par rapport à l'action dramatique, aux impulsions,

(11) Modello narrativo (da un modello musicale) per una ventura saggistica postmoderna che interpreta l'accostamento dei testi più disparati e eterogenei come strumenti per l'organizzazione di

una forma.

(12) RENATO DI BENEDETTO, *L'Ottocento I*, Torino, EdT, 1982, p. 159.

aux situations, plus ils sont indépendants des personnages et des paysages, pour devenir eux-mêmes paysages mélodiques, personnages rythmiques qui ne cessent d'enrichir leurs relations internes.¹³

Così Gilles Deleuze: le citazioni riferite alla scrittura musicale-drammaturgica di Wagner si applicano con perfetta aderenza alla scrittura letteraria-romanzesca di Zola. L'invenzione compositiva del primo Zola, convergente all'intuizione wagneriana, vede riflessa in essa la potenza costruttiva di quanto stava sperimentando, ne adotta il nome (ne subisce la fascinazione di modello) per poter così radicalizzare letterariamente le proprie intuizioni strutturali-musicali. Paul Valéry, nel 1932, scrive in un appunto – al consueto, folgorante – la sua *Impression de Zola*¹⁴. Da una parte, una lavorazione grossolana, da *accumulateur* – i materiali vogliono emergere (ideologicamente) nella loro naturalità non sofisticata, non mediata (di denuncia, di urlo) brutalità senza alcuna trasmutazione, «*sans alchimie*» (lo Zola delle dichiarazioni programmatiche – da antologia scolastica –, delle pagine brucianti alla lettura che aprono al mondo nella sua urticante realtà – prove per la vulgata dello scrittore in pubblicista, in fotografo sociale). Di contro, il solo romanziere (letto da Valéry) che *avesse* (efficacissima la scelta del verbo, nell'indicare) «la composition musicale» (come una qualità di scrittura intrinsecamente posseduta, più che dichiaratamente praticata).

D'où une contradiction très instructive entre l'ensemble et les parties. Il a un instinct des symétries, des réponses – qui s'arrange comme il peut avec le 'rendu' d'une part, et l'intrigue – de l'autre. Il y a du Bach et du Wagner dans ce métier animal – Le 'vrai' et l'ignoble même en concubinage avec le «beau».

Più della contrapposizione di vero e bello (l'embricatura inestricabile di naturalismo e simbolismo, ormai un dato acquisito nella percezione critica), interessa al nostro discorso, il gioco complesso tra musicalità della forma (simmetrie, risposte, variazioni) e linearità della trama – che avevamo incontrato nello Zola maturato al calore incandescente della lezione wagneriana.

Di questa concezione del romanzo come composizione wagneriana prima di Wagner, *La curée* (1871) racconta la sua storia balzacchiana di vertiginose scalate sociali, azzardose speculazioni finanziarie, torbidi amori incestuosi attraverso una complessa costruzione di temi e motivi, innalzando la singolarità della trama ad una generalizzata dimensione simbolica, permettendo, nella ripresa o variazione dei temi, di anticipare, rammentare, sovrapporre i passaggi apparentemente lineari della vicenda. Se si osservano nei capitoli non solo la successione dei motivi¹⁵ e le implicate polarizzazioni simboliche ma le studiate simmetrie nell'ambientazione (l'alternarsi del palazzo del marito e del padre; il respiro con cui riappare la voluttuosa umida serra, Parigi con il suo fiume), nella ripetizione/variazione delle scene (ad anello, la passeggiata in calesse al Bois esposta incipitariamente e ripresa in coda), nel ritmo formale dei campi prospettici – alternati, modulati o sovrapposti – emergerà l'importanza dell'impianto compositivo dalla conduzione del racconto alla costruzione stessa della storia, ma soprattutto la capacità di unificare le articolazioni

(13) GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 392.

(14) PAUL VALÉRY, *Cabiers*, op. cit., vol. II,

p. 1221.

(15) Cfr. Appendice.

(le differenti velocità, le diverse funzioni) del testo passando da una all'altra come attraverso i differenti campi tonali in un'ininterrotta modulazione.

Ma la particolarità del trattamento motivico di Zola, consiste nel valicare il confine del romanzo, per costituire invece una unità di livello superiore all'interno del ciclo: si pensi, anche rimanendo al solo livello delle macrostrutture narrative, quanto alla scena del camino di *La Curée* risponda l'incenerimento delle prove compromettenti a carico di *Son Excellence Eugène Rougon* e il finale rogo di tutti i lavori scientifici non pubblicati da *Le Docteur Pascal*; quanto quelle piccole – simbolicissime – fiamme domestiche possano generare il mitico eterno consumarsi nel fuoco della vena di carbone sotterranea in *Germinal*, oppure i grandi incendi – che inghiottono l'abate Faujas non appena realizzata la sua *Conquête de Plassan*¹⁶, che vengono appiccati da un Vandeuves rovinato (*Nana*) o da un Tron geloso (*La Terre*), che devastano un'intera grande città (*La Débâcle*)¹⁷. In Zola «sono i romanzi a comporsi in un unico corpo e il corpo si trasforma in un albero genealogico, il dispiegarsi di un organismo unico formato da figli, nipoti, pronipoti e da tutte le altre forme di legami famigliari»¹⁸. Per Ejzenstein, la cui acutezza di critico letterario, la cui raffinata propensione ad un'interpretazione musicale (e quindi formale – o il contrario?) del testo letterario ci racconta anche i riferimenti poetici delle sue messinscene, l'elaborazione motivica rappresenta

un metodo costante per tutta la serie, o, più esattamente, per tutto l'organismo collettivo dei romanzi, e costante anche per l'immagine di ogni singolo romanzo; costante, infine, anche nello svolgimento del tema che intreccia le vicende dei personaggi;

un metodo capace di definire non solo “un campo di rappresentazione specifico e delimitato” ma anche

un trattamento degli elementi della rappresentazione – strettamente connessi con il procedere dell'intreccio – tale da comporre gradualmente una colossale generalizzazione¹⁹,

cioè quella trasfigurazione simbolica (musicale) del dato naturalistico referenziale che indicavamo con Valéry.

L'albero genealogico dunque – Zola pubblica la prima volta quello dei *Rougon-Macquart* su «Le Bien public», il 5 gennaio 1878 a sette dei venti romanzi pubblicati – funziona come possibile guida all'ascolto, seguendo l'invito di Butor, a considerare «l'hérédité, chez Zola» come «une syntaxe»:

(16) Tutto il romanzo prepara questo finale auto-da-fé con un'insistenza motivica da vera, sotterranea lingua del destino, dai catacretici sguardi infuocati, capace di investire persino gli innocenti (non strutturalmente) giochi dei bambini: urlare 'fuoco' quanto più ci si avvicini ad un oggetto nascosto.

(17) Per un'esposizione più dettagliata, v. F.W.J. HEMMINGS, *Fire in Zola's fiction: variations on elemental theme* in «Yale French Studies», n. 42, 1969. Ma si possono rintracciare questi percorsi di sviluppo all'interno del corpus complessivo dei *Rougon-Macquart* per ciascuno dei temi evidenziati in *La curée*. Un'analisi globale dei motivi nel

ciclo potrebbe evidenziarne la logica di sviluppi, alternanze, enfattizzazione e segretezza, intrecci e bilanciamento dei pesi, significativa ai fini della strutturazione dell'opera quanto – se non più del – le mutazioni (e relazioni) dei personaggi sulla scena (per cui *La Conquête* sarebbe tanto il romanzo dell'abate Faujas che del motivo del fuoco, *la Faute* dell'abate Mouret e del motivo vegetale...).

(18) SERGEJ M. EJZENSTEIN, *Teoria generale del montaggio* (1935-1937), a cura di P. MONTANI, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 255-256.

(19) *Ibidem*.

Osservando la permanenza/variazione/assenza dei tratti somatici e psichici, si evidenzia l'albero come matrice leitmotivica (di temi derivabili, contaminabili, sovrapponibili, deformabili): ogni personaggio può cioè costituire rispetto agli altri, considerati motivicamente, una costruzione polifonica (i *mélanges*), una variazione (le predominanze di elezione), una possibile ripresa (Adelaide torna saltando la discendenza diretta prima in Marthe, poi in Charles Rougon) fino addirittura un inverso (come in Pascal Rougon). Nell'ossessivo confronto con l'*Œuvre* balzachiana, Zola – che acutamente percepisce la propria concezione costruttiva come superficialmente assimilabile a quella dell'impegnativo maestro – compie una mossa capitale sostituendo una strutturazione diacronica all'impianto sincronico di Balzac.

Contro la narrazione-città di Balzac, infatti, gli sviluppi evenemenziali in Zola attualizzano le potenzialità energetiche di un universo familiare, sperimentando nell'intrigo il mero pretesto per un'epifania dei tratti (temi) genetici, ricorrenti, varianti. Come i motivi figurati potevano acquisire un valore eminentemente relazionale nel confronto reciproco, nella forma catturata dalla loro rete, i personaggi transustan-

ziano il legame di sangue in articolazione strutturale, definendo la loro consistenza semantica nella sequenza sintattica che li oppone o assimila ai precedenti e successivi. Con un'intuizione la cui felicità si misura tanto negli esiti intrinseci che nella fortuna con cui sarà ripresa²⁰, il ciclo scopre nella famiglia una struttura mnestica incarnata, una possibile messa in intrigo del tempo non come mero contenitore di significati ad esso estrinseci ma come significativo contenuto di una rappresentazione narrativa che nella tecnica musicale trova – non potrebbe essere altrimenti – il suo privilegiato referente costruttivo. Il sogno *compositivo* – creazione di un universo di risonanze in cui progressivamente tutto rimanda a tutto – che Zola aveva sognato insieme a Wagner (e, quindi, attraverso Wagner) permette di trasformare l'archetipo più classico dell'intrigo narrativo, il legame di famiglia, in una rappresentazione della temporalità come struttura simbolica²¹.

NICOLA FERRARI

(20) Si pensi, ad esempio, all'analogia adozione di una morfologia musicale per esplorare lo sviluppo di una genealogia familiare di consistente spessore temporale, nel capolavoro *Harmonia caelestis* (2000) di Peter ESTERHÁZY. Il romanzo si compone di due parti. Nella prima (*Fraasi numerate dalla vita della famiglia Esterházy*) vengono numerate 371 proposizioni costruite come detti o fatti notevoli dei padri della famiglia – ciascuno riferito a un (differente ma identicamente e anonimamente appellato) *mio buon padre*, (il narratore slitta diacronicamente, cavalcando lo sterminato paesaggio-storia degli Esterházy negli ultimi tre secoli): non un ordine cronologico ma un andamento elusivo ondivago imprevedibile che articola frammenti melodici simili o contrastivi in un'unitaria linea monodica che nella seconda parte (*Le confessioni di una famiglia Esterházy*) verrà armonizzata all'interno delle duecentouna sequenze dei nove capitoli. Polarizzatesi le relazioni di parentela intorno all'ultimo figlio-narratore (al tempo presente: non più la moltiplicazione dei genitori-figli, ma la stratificazione di nonni, avi, zii), questi capitoli

di ritmo molto variato, si costruiscono intorno a un nucleo tematico (un aneddoto) centrale, catalizzatore, per sviluppo motivico, di un'aggregazione di altre storie della famiglia che già avevamo percorso nel disordine organizzato della prima parte. Ogni frammento si espande per aggregazione di frammenti somiglianti. Le due parti della composizione obbediscono a logiche musicali differenti – monodica, liberamente associativa per accostamenti ritmici, (come un'articolazione di suite) la prima parte; armonizzante ogni frammento con voci aneddotiche derivate per affinità-variazioni semantiche, la seconda – ma entrambe consentono di interpretare uno stesso materiale cronologico in senso anticronologico, crearne una forma che ne fissi la successione in compresenza.

(21) Ci si può spingere fino a immaginare che se l'interpretazione strutturale dei miti era stata offerta a Lévi-Strauss dalla musica di Wagner, la sua concezione delle strutture elementari della parentela derivasse invece dalla musica di Zola?

Appendice. Analisi motivica della *Curée*

Capitolo I

Renée rientra in calesse dal Bois, dialogando, tra raffinata noia mondana e l'affiorare a tratti di un segreto, non trattenuto erotismo, con l'ambiguo figlioccio Maxime. Cena quindi con il marito e padre di Maxime, Aristide – tutto immerso nella conduzione dei suoi giuochi di potere, teso a intessere la sua oscura rete di speculazioni. La serata prosegue con gli ospiti invitati nel salottino di Renée («una sinfonia in giallo minore») che, uscita in giardino nelle vicinanze della serra, spia da dietro un arbusto la promiscua vicinanza di Maxime e della giovane Louise. Entra quindi nella serra.

Motivo dell'Acqua, Motivo delle Piante: Le piante acquatiche, gli umidi vapori della serra con le sue acque tepenti, elementi realistici di ambientazione della scena, vengono descritti usando una metaforizzazione insistita di tipo esplicitamente erotico. Attraverso questa metamorfosi sessuale, i pennacchi verdi dei *cyclanthus*, il fiore sprigionato dai segreti moti delle linfe, il fumo emanato dal calore del liquido («come il tocco di una mano madida di voluttà»), i dettagli descrittivi trasmutano, secondo la lezione di Wagner, il loro barthesiano effetto di reale, in rivelazione, esterna al personaggio stesso, della sua segreta prospettiva affettiva. Di conseguenza, si costituiscono in segnale, capace di prefigurare sotterraneamente, dalla “fossa orchestrale”, lo sviluppo successivo del racconto.

Capitolo II

Attraverso un esteso recupero analettico, si ripercorrono le tappe esistenziali di Aristide Rougon dal suo arrivo a Parigi: l'ammaestramento del fratello Eugène, la morte precoce della prima moglie, Angèle, la ricerca, con l'aiuto della tenebrosa sorella Sidonie, di una nuova compagna, la folgorante e corrotta carriera dall'ispettorato stradale alle speculazioni nel gioco degli espropri.

Motivo dell'Acqua: Nella prima visione della Seine, il fiume appare come un gigante vivente, dagli incantati abiti cangianti con mille sfumature di infinita delicatezza dal blu al verde (modulando il processo figurale di antropomorfizzazione dalla dimensione erotica – segreta e privata – del primo capitolo a quella politico-economica – gigantesca e distruttiva – del secondo). Ma l'elaborazione strutturale (cioè musicale) dei motivi acquatici non solo attrae gli elementi descrittivi in un'unitaria e coerente dimensione metaforica, ma permette loro – con la stessa unitarietà e coerenza – di definire un campo metaforico precisamente definito e connotante. Se infatti, nel primo capitolo, l'umidore acquatico della serra appariva, nel gioco vegetale di turgori e cavità, lascivissimo scambio di umori (suonando l'eros morbido di Renée), inversamente, nel secondo capitolo il cui asse prospettico si sposta su Aristide, è la speculazione finanziaria a rappresentarsi ripetutamente sotto le specie di una marea che sale e monta.

Capitolo III

Nasce il rapporto di intima confidenza tra Renée e Maxime, il cui ambiguo, indefinito statuto sessuale, che in collegio lo porta ad essere chiamato *Mademoiselle*, suscita attrazione nella matrigna. Attraverso un montaggio alternato tra le sempre più felici speculazioni di Aristide e la dispendiosa vita mondana di Renée (che arriva ad essere presentata all'imperatore), i campi prospettici tenuti distinti nella divisione dei primi capitoli, iniziano la loro fusione.

Motivo delle Piante: L'imperatore usa una corriva metafora floreale per designare Renée («ecco un *fiore* da cogliere, un misterioso garofano screziato di bianco

e nero»), cui risponde in maniera assai convenzionale il generale, suo interlocutore («questo *garofano* starebbe straordinariamente bene al nostro occhiello»). La connessione strutturale alle figure erotiche del primo capitolo riaccende la spenta allusività sessuale di questo scambio di battute mondane, apparentemente anodino – come in Wagner attraverso la tecnica del *Leitmotiv* una banale successione cadenzale può acquisire, contestualmente, il significato di un richiamo tematico.

Motivo dell'Acqua: Proseguendo il procedimento tropizzante del capitolo precedente, la clamorosa carriera economico-sociale di Aristide ha il corso impetuoso e irresistibile di un *torrente* invernale (nel quale, ad esempio, viene travolta e affogata la dote di Renée); le monete continuano a crescere con il ritmo montante di una inarrestabile *marea*.

Capitolo IV

Maxime e Renée, prima in calesse, poi in una cena appartata, precipitano nella loro proibita – adulterina e incestuosa – avventura erotica. Accanto al camino, Aristide rimprovera a Renée i debiti eccessivi. Con sapiente tattica discorsiva, riesce a far capitolare la moglie e ad alienarle gli ultimi beni dell'eredità nonostante il suo giuramento di mantenerli intatti. Renée si reca a colloquio con Sidonie per farsi aiutare e pagare i debiti. Dopo il ballo al Ministero, nel salottino di Renée, si completa l'incesto: la serra accoglie, testimone partecipe, le folli notti d'amore con il figliastro.

Motivo del fuoco: L'accento, apparentemente minimale, alla rossa punta del sigaro acceso da Maxime nel calesse buio prepara la grande esposizione del motivo del fuoco che, nel compositivamente virtuosistico dialogo tra Renée e il marito, funziona come interludio tra le diverse mosse della partita discorsiva di Aristide. Il connettivo descrittivo tra le battute della scena, apparentemente una semplice successione di didascalie che dia respiro *naturalistico* al dialogo, si autonomizza acquisendo un ruolo che trasforma l'accompagnamento in tema. Zola infatti crea un vero e proprio controcanto *simbolico*, il cui sviluppo strutturale di complessa e studiata articolazione, contrappunta, dando amplificazione emozionale e rivelando le tracce dei non detti, la soprastante storia dell'assalto di Aristide alla fortuna della moglie («si mise ad attizzare il fuoco, quella mania di frugare nelle ceneri mentre parlava di affari era in lui un calcolo che aveva finito per diventare un'abitudine. Quando arrivava ad una cifra, o ad una frase difficile da pronunciare, egli produceva qualche frana che riparava poi laboriosamente riavvicinando le braci»; «disse dando un gran colpo che fece crollare il fuoco»; «esclamò lui prendendo la mano di sua moglie senza tuttavia abbandonare le molle»; «sembrava veramente commosso. Frugò con le molle tra la brace e fece volar via sciami di scintille»; «allora egli abbandonò la legna con la quale stava lottando»; «stava facendo fra due pezzi di legna accesa una piccola montagna di brace»; «si attardava, aguzzando gli occhi e ricostruendo un lato della collinetta che era crollato»).

Motivo delle Piante: Il colpevole incesto cresciuto nel mondo della perversione morale (economica) si rappresenta come il *fiore* germinato su un grasso letame ricco di succhi. La ripresa scenografica (macroscopica) dell'ambientazione nella serra, permette alla sospesa voluttà descritta nel primo capitolo di concretarsi finalmente in evento narrativo. La ripresa del motivo floreale, esplicita così intimamente la sua connotazione erotica da piegare le metafore ad un movimento circolare, in una metamorfosi potenzialmente infinita («i suoi baci fiorivano e appassivano come i *fiori* rossi di quella grande malvacea (...) simili alle labbra gualcite e insaziabili di una gigantesca Messalina»: i baci sono come fiori che sono come labbra che baciano).

Capitolo V

Continuano le speculazioni sempre più ardite di Aristide Saccard (che strumentalizza i debiti della moglie, divenuti cambiali in scadenza) mentre Renée e Maxime farandolano nella giostra della passione (della mondanità e della dilapidazione) il carosello di una sfrenata libertà tra gite parigine e escursioni al mare. Renée sempre più oppressa dall'entità dei debiti si reca dal padre senza riuscire a chiedergli il denaro, ritorna da Sidonie che le propone (crudamente) di venderli. Maxime tempera il suo amore al pensiero della dote della coetanea Louise, Renée *vende* il suo corpo al marito (Maxime, dopo averla insultata credendo che avesse un amante, scopre casualmente la verità dal padre).

Motivo dell'Acqua: Maxime ha inizialmente paura dell'*acqua del mare*: il dettaglio psicologico (ancora una volta di apparente impianto realistico) prepara (motivicamente) una interpretazione simbolica, segnale strutturale degli sviluppi successivi – il suo passaggio dall'esitazione restia al completo affidamento al *flusso* d'oro che proviene da Aristide.

Motivo del Fuoco: L'incesto accende in Renée una *fiamma* che brilla in fondo agli occhi; si inverte così (in piena retrogradabilità musicale) la modulazione dal motivo dell'acqua-passione a quello della speculazione-acqua che aveva segnato, nei primi capitoli, il passaggio dal campo prospettico di Renée a quello di Aristide.

Capitolo VI

Al ballo mascherato in casa Saccard, viene annunciato il matrimonio di Maxime e Louise; Renée, che vorrebbe parlare a Maxime, attraversa la festa urtata dagli stupidi giuochi degli ospiti. Raggiunto il figliastro, lo obbliga a seguirla nella toilette (Sidonie osserva nascosta nella serra), gli rivolge una folle quanto inane scenata di gelosia, lo abbraccia proprio mentre entra Saccard che, però, essendosi accorto della firma apposta dalla moglie alla cessione dei suoi ultimi beni, si allontana con il figlio, come se nulla fosse accaduto. Nulla, appunto, resta a Renée, dopo l'ultimo incontro con Sidonie, quando congeda gli ospiti (insieme a quel che resta della sua vita).

Motivo delle Piante: Il motivo torna episodicamente in uno dei giuochi della festa – adottare, nelle coppie, il nome di un fiore – per prepararne l'ultima, essenziale e commovente, esposizione narrativa. Al pensiero che Maxime per prendere Louise tra le braccia l'avesse portata proprio in quel luogo dove loro s'erano tanto amati, il dolore di Renée si esprime nella volontà di strappare un fiore e masticarlo («ma era vile e restò davanti all'arbusto a tremare serrando le braccia con un gesto disperato di vergogna e di orrore»). La tonalità pulsionale del primo capitolo si riascolta, conclusivamente, nella dilaniante tonalità minore di una compiuta disfatta.

Motivo dell'Acqua: Sempre attraverso un'evocazione episodica, si prepara l'evocazione finale – il trionfo di Aristide nel capitolo successivo – dell'esondante flusso aureo capace di travolgere e fagocitare ogni cosa: durante la festa, in una pantomima, viene fatta discendere sugli ospiti una *cascata d'oro*.

Motivo del Fuoco: La fiamma di passione, che nei capitoli precedenti, continuava a bruciare negli occhi di Renée diviene il fuoco nello sguardo con cui Aristide cerca di incenerirla. La storia dei motivi nella loro elaborazione musicale conferma e commenta, anticipa e ricapitola secondo la lezione wagneriana, la storia rappresentata sulla scena narrativa.

Capitolo VII

Saccard con l'avallo forzato della moglie, convince la commissione di inchiesta per gli espropri e riesce nell'ultima speculazione salvandosi dalla rovina. Maxime,

sposata Louise, parte per l'Italia. Renée, in una gita in calesse al Bois, tra incontri presenti e fantasmi memoriali, riflette sul crollo di una esistenza ormai svuotata di senso (e di ogni possibile desiderio). L'anno seguente, alla sua morte, il padre ne pagherà i debiti.

Motivo dell'Acqua: Nella visita al terreno della sua speculazione, Saccard ne osserva la trasformazione in *fiume* di fango tra le case diroccate. La conclusione, in esplicita ripresa formale del secondo capitolo – ritorna la memoria della storia di Aristide nel momento estremo del suo trionfo – ricapitola l'immagine della Seine, personificata con il suo bel vestito di seta verde cosparso di fiammelle bianche. Nella finale liquefazione della luce dilagata in marea, la liquidazione tragica di un eros privato, potere proibito del desiderio e dei corpi (con l'accennata allusione all'antico salottino in giallo minore di Renée: «le zone di luce erano come pannelli di stoffa color di sole») capitola (e forse si consegna pienamente) alla trionfale proiezione cosmica del suo antagonista (maschile?), l'inarrestabile eros politico, potere travolgente della cupidigia e del denaro.