



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

DOTTORATO IN LETTERE

XXXIII CICLO

Corso di Dottorato in Comparatistica

Classi di Letteratura Francese e Musicologia

a.a. 2020/2021

TESI DI DOTTORATO

*Mallarmé e il Modernismo musicale:
Percorsi comparativi tra Debussy, Ravel e Milhaud*

Candidata:

Maria Beatrice Venanzi

Relatori:

Prof.ssa Paola Cifarelli

Prof. Alberto Rizzuti

INDICE

Introduzione

Presentazione, stato dell'arte e organizzazione della ricerca.....	5

Preliminari: estetica della poesia ed estetica musicale all'epoca del Modernismo

I.	Poe, Baudelaire e Mallarmé: Crisi della rappresentazione e rinnovamento del linguaggio poetico.....	17
1.	Il panorama letterario dopo il 1857.....	17
2.	Da Poe a Mallarmé: consonanze estetiche.....	22
a.	La <i>notion pure</i> e l' <i>Avant-dire au Traité du Verbe</i> di René Ghil.....	22
b.	Processo compositivo, intenzionalità, impersonalità.....	26
3.	Un progetto di rinnovamento poetico attraverso la musica : <i>Crise de vers</i>	29
II.	L'estetica musicale all'epoca del wagnerismo: critiche di Baudelaire e Mallarmé.....	33
1.	Evoluzione dell'estetica musicale.....	33
2.	La «musica dell'avvenire» di Wagner: la lettera a Villot.....	37
3.	<i>Tannhäuser</i> a Parigi: la <i>Critique musicale</i> di Baudelaire.....	41
4.	Wagner e Mallarmé: visioni artistiche a confronto.....	45
III.	I rapporti tra poesia e musica: questioni aperte nelle arti comparate.....	51
1.	Prime classificazioni tra arti spaziali e temporali.....	51
2.	Suggerimenti del dialogo tra le arti: un'alternativa alla fusione wagneriana.....	55
3.	Introduzione alla comparazione tra le arti.....	58

4. Prospettive e studi recenti sui rapporti tra poesia e musica.....	60
IV. Ravel, Debussy e Poe: intersezioni tra letteratura e spartito.....	66
1. La <i>mise en musique</i> dei testi poetici: Debussy e Mallarmé.....	66
2. Debussy e Poe: <i>La Chute de la Maison Usher</i> e <i>Le Diable dans le Beffroi</i>	71
3. Ravel, Mallarmé e Poe: sincerità e autonomia dell'arte.....	77

Le poesie di Stéphane Mallarmé

Introduzione al <i>corpus</i> poetico.....	83
<i>Apparition</i>	86
<i>Sainte</i>	92
<i>Soupir</i>	100
<i>Placet futile</i>	105
<i>Éventail</i>	110
<i>Surgi de la croupe et du bond</i>	116
Le <i>Chansons bas</i> : opere serie o giocose?.....	123
I. <i>Le Savetier</i>	127
II. <i>La Marchande d'herbes aromatiques</i>	132
III. <i>Le Marchand d'ail et d'oignons. Le Cantonnier. Le Crieur d'imprimés. La Femme du carrier. La Marchande d'habits. Le Vitrier</i>	137
I <i>Petits Airs</i> : un dittico sul silenzio musicale.....	146
<i>Petit Air I</i>	148
<i>Petit Air II</i>	153

Le intonazioni dei *poèmes* mallarmeani: figure di consonanza fra testo e spartito

I. Debussy e Mallarmé: arabeschi poetico-musicali.....	157

I.1 Claude Debussy: breve introduzione al compositore e all'opera.....	157
1. Le ispirazioni letterarie.....	158
2. Le ispirazioni pittoriche.....	160
3. Debussy compositore.....	162
4. Conclusioni.....	166
I.2 Una <i>mélodie</i> giovanile: <i>Apparition</i>	168
I.3 I <i>Trois poèmes</i> di Debussy : Introduzione e analisi.....	177
<i>Soupir</i>	180
<i>Placet futile</i>	188
<i>Éventail</i>	197
II. Ravel e il <i>jeu</i> mallarmeano.....	207
II.1 1913 : l'avvento della modernità. Ravel, Schönberg, Strawinsky.....	207
II.2 La metafora musicale in <i>Sainte</i> di Ravel.....	213
II.3 Introduzione ai <i>Trois poèmes</i> raveliani.....	219
<i>Soupir</i>	221
<i>Placet futile</i>	228
<i>Surgi de la croupe et du bond</i>	235
III. Le <i>Chansons bas</i> e i <i>Petits Airs</i> di Darius Milhaud.....	242
III.1. Introduzione all'autore e all'opera.....	242
2. Un compositore eclettico: tra balletti e jazz.....	246
3. Il Gruppo dei Sei e i suoi portavoce: Satie e Cocteau.....	248
4. La musica di Milhaud: caratteristiche e stile.....	251

III.2 Le Chansons bas op. 44.....	255
I. <i>Le Savetier</i>	255
II. <i>La Marchande d'herbes aromatiques</i>	259
III. <i>Le Cantonnier</i> - IV. <i>Le Marchand d'ail et d'oignon</i> – V. <i>La Femme de l'Ouvrier</i> – VI. <i>Le Vitrier</i> – VII. <i>Le Crieur d'imprimés</i> – VIII. <i>La Marchande d'habits</i>	262
III.3 I Petits Airs op. 51.....	275
I. <i>Indomptablement a dû</i>	275
II. <i>Quelconque une solitude</i>	280

Mallarmé e il Modernismo musicale : sguardo complessivo sulla ricerca

I. Mallarmé e l'avventura letteraria.....	284
1. Modernità dell'esperienza mallarmeana: funzioni del linguaggio letterario....	284
2. Mallarmé e la poetica dell'inintelligibilità.....	290
3. Mallarmé e le arti figurative.....	292
4. Eredità di Mallarmé.....	296
II. Il Modernismo musicale: dal <i>Sacre du Printemps</i> a <i>Pli selon pli</i>	298
1. Le avanguardie: il manifesto Dada, Cocteau e i Sei.....	298
2. Milhaud, Fauré, Hindemith: convergenze estetiche.....	303
3. Boulez e Mallarmé: il ciclo <i>Pli selon pli</i> e i rapporti tra musica e spartito.....	306
III. Conclusioni: retrospettiva su Mallarmé e i suoi musicisti.....	314
Bibliografia.....	324
Indice degli sepi musicali.....	344

INTRODUZIONE

Nella sezione conclusiva della sua monografia *Mallarmé et la musique*¹ Suzanne Bernard, dopo aver analizzato gli aspetti più significativi della concezione della musica nell'estetica simbolista – l'influenza di Wagner e la sfida mallarmeana nel rilanciare la poesia come arte superiore, utilizzando la musica come strumento di dissoluzione della realtà, nel senso greco di «idea», ovvero «arte tra rapporti»; le tappe della sua musicalizzazione poetica – auspica che venga presto intrapreso uno studio speculare sui musicisti e Stéphane Mallarmé, a necessario complemento del proprio.

A ben sei decenni di distanza, ci risulta che un simile studio non sia ancora stato intrapreso. La monografia di Florent Albrecht,² benché esaustiva dei rapporti che intercorrono tra il Simbolismo e la musica, si concentra sull'evoluzione della metafora musicale da Charles Baudelaire a Mallarmé come strumento per svincolare il linguaggio poetico dalla referenzialità del quotidiano, rinnovando il verso in opposizione alla scuola parnassiana, ancora legata a una poetica della rappresentazione. La sua analisi, tuttavia, è squisitamente letteraria, incentrata sulle innovazioni della metrica e del verso e sui cambiamenti dei paradigmi dell'orfismo e del lirismo, ancora vicini alla tradizione romantica.³

Bernard, dopo aver analizzato il poema *l'Après-midi d'un faune* di Mallarmé e il *Prélude* eponimo di Claude Debussy, prende in esame gli adattamenti musicali successivi delle opere del poeta. In calce, fornisce un elenco dei musicisti che si sono cimentati nell'impresa,⁴ tre dei quali saranno oggetto del presente studio: Debussy, Maurice Ravel e Darius Milhaud. Le considerazioni dell'autrice sullo studio futuro da lei auspicato forniscono delle preziose linee guida sulla strada da percorrere:

¹ S. Bernard, *Mallarmé et la musique*, Paris, Nizet, 1959, p. 19.

² F. Albrecht, *Ut musica poësis: Modèle musical et enjeux poétique de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Paris, Honoré Champion, 2012.

³ Per una trattazione sui riferimenti musicali ed il pensiero filosofico e artistico associato ad essi nell'estetica simbolista, si vedano M. Landi, *Il mare e la cattedrale. Il pensiero musicale nel discorso poetico di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé*, Pisa, edizioni ETS, 2001, e M. Landi, *Per un'organologia poetica. Gli strumenti musicali nella poesia francese romantica e simbolista. Tomo I, Aerofoni e cordofoni*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2008.

⁴ Bernard, *Mallarmé et la musique*, « Mallarmé et les musiciens », pp. 159-164.

Il faudrait, ce serait une étude minutieuse, montrer par des rapprochements précis comment la musique vise à suggérer, avec des moyens différents, les mêmes impressions, les mêmes sentiments que le poème, ou pour mieux dire essaie de susciter par des procédés purement sonores, un monde analogue à celui posé par le vers ; comment elle se soumet parfois aux mots, aux suggestions du texte, suivant d'aussi près qu'elle le peut la progression des « idées » poétiques, les inflexions mélodiques, l'arabesque et le rythme de la phrase, d'autres fois transforme l'univers du poème pris comme simple thème d'inspiration, et parvient à nous dire tout autre chose. Une telle étude permettrait aussi de montrer comment la musique peut, grâce à l'accompagnement, préciser certaines allusions du texte (accompagnement en forme de menuet pour le *Placet futile* de Debussy, malicieuses subtilités de D. Milhaud dans les *Chansons bas*), comment en revanche elle est obligée de simplifier, de grossir certains effets, de sacrifier certaines suggestions et notamment tout ce qui aurait un caractère trop intellectuel et trop abstrait.⁵

Da questo passaggio emergono, in primo luogo, l'uso del verbo *suggérer*, parola chiave dell'estetica simbolista da Mallarmé a Gustave Moréas,⁶ e in secondo luogo, il carattere imitativo, o addirittura esplicativo, della musica, che la porrebbe in uno stato subordinato rispetto alla parola, ovvero al testo di cui è adattamento.

Si pone da subito, dunque, una questione essenziale: cosa fa di una composizione una buona *mise en musique* dell'opera poetica cui s'ispira? La musica dovrebbe avere per scopo primario quello di ricreare il senso della poesia, tramite la melodia, la costruzione della frase, la scelta dei timbri? O, addirittura, quello di chiarire meglio il significato del testo? Particolarmente rilevante è l'allusione a Debussy, che non solo si avvale spesso della figura dell'arabesco a fini espressivi,⁷ ma che viene lodato, sia dalle recensioni contemporanee sia dallo stesso Mallarmé, per aver trasposto, nel suo *Prélude* (1894), le idee della fonte poetica con maggiore luminosità e chiarezza.⁸ L'allusione all'arabesco, inoltre, rimanda

⁵ Bernard, *Mallarmé et la musique*, pp. 160-61 [sottolineature mie].

⁶ Come sottolinea Bertrand Marchal, « Le symbole pour Mallarmé ne renvoie nullement à quelque arrière-monde que ce soit, mais nomme ce qui fonde une poétique non narrative et non descriptive, une poétique antinaturaliste autant qu'anti-parnassienne dont l'instrument s'appelle l'allusion ou la suggestion. » B. Marchal, *Le symbolisme*, édition digitale Armand Colin, 2011, pp. 16-17.

⁷ F. Gervais, « La notion d'arabesque chez Debussy » *La revue musicale* 241, 1958, Richard-Masse. Jean-Pierre Richard individua nei « caprices anguleux de l'arabesque » una caratteristica della poesia mallarmeana. J.-P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 550.

⁸ Mallarmé scrisse a Debussy che il suo *Prélude* « ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon d'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse. Je vous

naturalmente al poeta del *Faune* che, nella conferenza di Oxford dello stesso anno intitolata *La musique et les lettres*, si riferisce ai rapporti tra la realtà sensibile e lo stato interiore che porta all'atto creativo come all'« ambigüité de quelques belles figures », le quali sarebbero collegate tra loro dalla « totale arabesque, qui [...] a de vertigineuses sautes [...] et d'anxieux accords. »⁹

Interessante è anche il riferimento di Bernard alle *Chansons bas* (1917) di Milhaud, generalmente trascurate in quanto appartenenti a un genere popolare e perciò considerato minore, le cui «maliziose sottigliezze» si analizzeranno più avanti.¹⁰ Pressoché ignorati dalla critica sono invece i *Deux petits Airs* op. 51 (1918) dello stesso compositore, adattamenti dei *Petits Airs I e II* di Mallarmé.

Se si pone l'attenzione sull'ultimo periodo che conclude la citazione di Bernard, si noterà la convinzione della studiosa che la musica non possa trasporre ciò che nel testo poetico vi è di troppo intellettuale e astratto, e che la melodia sia quindi obbligata a semplificare certi concetti, sacrificando le allusioni più sottili presenti nella fonte letteraria. Pur avendo celebrato, nei paragrafi precedenti, il primato della musica rispetto alla poesia nel suggerire e suscitare emozioni, riconosciuto più volte dallo stesso Mallarmé, l'autrice individua un limite del mezzo musicale. A riprova di questo, cita i numerosi compositori che si sono cimentati in *Apparition*, testo mallarmeano giovanile dalla struttura tradizionale e dal contenuto più trasparente, mentre la mancanza di adattamenti per le composizioni più ermetiche e audaci, come il *Sonnet en – yx* e *À la nue accablante tue*, testimonierebbe la loro estrema difficoltà: uno scoglio di fronte al quale la musica non può che arenarsi, come dimostrato da Pierre Boulez nella sua *Improvisation III* del ciclo *Pli selon pli* del 1960.

Un'altra eccezione alla sua teoria è rappresentata da *Surgi de la croupe et du bond*, il sonetto conclusivo dei *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* di Ravel, sul risultato del quale

presse les mains admirativement, Debussy. » *Lettre à Claude Debussy, 23 décembre 1894*, in S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1998 t. I, p. 810-11.

⁹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *La musique et les Lettres*, p. 68.

¹⁰ Solamente due articoli sono dedicati, finora, a queste opere minori di Mallarmé: P. Hambly, «Lecture de quelques *Chansons bas* de Mallarmé», *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 20, n. 3/4, 1992, pp. 397-411, e A. Ettlin, *Mallarmé, poète comique? Les Chansons bas et la question de la valeur littéraire*, « Poétique », 2016/1, n° 179, pp. 109-124.

lo stesso compositore nutriva qualche inquietudine, e forse tra i più oscuri e raffinati di tutta la produzione del poeta.¹¹

Rinnovamento, dunque, dell'estetica e delle convenzioni musicali attraverso la poesia simbolista; punti di contatto e divergenze tra i musicisti e Mallarmé; presunti limiti di un adattamento musicale o superamento del testo poetico cui fa riferimento: queste le sfide e gli interrogativi che cercheremo di esplorare nel presente lavoro.

In primo luogo, si esamineranno i rapporti tra poesia e musica, che si pongono come strumenti di svecchiamento e indagine dei reciproci linguaggi nel periodo simbolista. Ciò non sarebbe possibile senza una trattazione preliminare dell'estetica musicale del Simbolismo e dei suoi rapporti con il wagnerismo, e senza tener conto dell'ascendente che i principi compositivi di Edgar Allan Poe ebbero su Baudelaire e Mallarmé (entrambi suoi traduttori), fino a raggiungere Debussy e Ravel.

In secondo luogo, saranno presi in considerazione i rapporti tra i due compositori nella genesi dei rispettivi *Trois poèmes de Mallarmé* e i loro vicendevoli influssi. L'analisi delle *mélodies* giovanili dei compositori su poesie mallarmeane – *Apparition* per Debussy; *Sainte* per Ravel – ci condurrà a quella, più complessa, di entrambi i cicli, che presentano due composizioni comuni su tre: *Soupir*, *Placet futile* ed *Éventail* compongono il trittico debussiano, mentre il compositore di Monfort-L'Amaury sceglie di concludere con l'enigmatico sonetto *Surgi de la croupe et du bond*. Attraverso un'analisi preliminare delle poesie, fonte delle intonazioni in oggetto, si vedrà come il processo di maturazione estetica del poeta sia fedelmente seguito dai suoi musicisti, in una piena consonanza d'intenti fra testo e spartito.

Per concludere la trattazione sulla soglia delle avanguardie (1917-1918), l'ultima parte della presente dissertazione prenderà in esame le *Chansons bas* e i *Petits Airs* di Milhaud, che ci tragheranno fino alle avanguardie all'alba degli anni Venti, rappresentate da Jean Cocteau, da Erik Satie e dal gruppo dei Sei, di cui il musicista provenzale può considerarsi il capofila.

¹¹ Bernard, *Mallarmé et la musique*, p. 160 : « [Surgi]... a tenté l'esprit « intellectuel » de Ravel et lui a inspiré une musique difficile aussi, avec des dissonances, des superpositions de tonalités, et une sorte d'obscurité étincelante, qu'on peut trouver assez « mallarméenne » ». Maurice Ravel si esprime in questi termini sulla propria impresa: « Surgi de la croupe et du bond: le plus étrange, sinon le plus hermétique de ses sonnets [de Mallarmé]. J'ai pris à peu près pour cette œuvre l'appareil instrumental du *Pierrot lunaire* de Schönberg. » M. Ravel, *L'intégrale, Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, Édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passeur, 2018, « Esquisse autobiographique », p. 1440.

Come si è già accennato, da Baudelaire in poi la musica provoca un vero e proprio cambiamento di paradigma artistico, dall'*ut pictura poësis* all'*ut musica poësis*, secondo la felice espressione di Gérard Genette,¹² avviando una sperimentazione metrica senza precedenti per la poesia. Essa si svincola, dunque, dalla retorica e da un linguaggio nozionistico e referenziale, proclamando la propria indipendenza e autonomia proprio attraverso la musica, arte rivale e gemella.¹³

Allo stesso modo, anche i compositori sono ispirati dai più audaci esperimenti poetici: la destabilizzazione dell'alessandrino e gli esperimenti dei *vers-libristes*, da Tristan Corbière a Gustave Kahn, influenzano profondamente compositori come Debussy, che per tutta la vita fu più vicino agli ambienti letterari piuttosto che a quelli musicali. Assiduo frequentatore dei *mardis* di Mallarmé e di cabaret come lo *Chat noir* e amico intimo del poeta Pierre Louÿs, Debussy cerca di svincolare la musica dalla tonalità tradizionale e da regole armoniche ormai pedanti e datate. Opponendosi a Wagner già dopo il suo secondo pellegrinaggio a Bayreuth, e soprattutto all'uso del *Leitmotiv*, espediente da lui giudicato troppo «narrativo»,¹⁴ il compositore rivendica l'autonomia della musica e dei mezzi specifici del linguaggio musicale (colore, timbro) proprio attraverso l'ispirazione letteraria, la frequentazione dei circoli impressionisti e la scoperta dei *gamelan* orientali all'Esposizione Universale di Parigi (1889).¹⁵

Le critiche a Wagner rendono Debussy, come Mallarmé, il difensore di un gusto musicale puramente francese. Il poeta mostra, infatti, un atteggiamento ambivalente e critico nei confronti del wagnerismo, opponendosi strenuamente alla diffusione del mito delle origini e

¹² G. Genette, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, p. 116.

¹³ « Au sein de la grande famille de la littérature, c'est peut-être la première fois que la poésie ne répondait plus en fonction d'attributs et de cases assignés par une tradition, mais qu'elle affirmait son identité et son autonomie en empruntant à un art voisin, jumeau ou rival, la musique, l'argument propre à la faire exister. » Albrecht, *Ut musica poësis*, p. 449.

¹⁴ « Wagner nous a laissé diverses formules pour accommoder la musique au théâtre, dont on apercevra un jour toute l'inutilité. Que, pour des raisons particulières, il ait fondé le « leitmotiv guide » à l'usage de ceux qui ne savent pas trouver leur chemin dans une partition [...]. Ce qui est plus grave, c'est qu'il nous a habitués à rendre la musique servilement responsable des personnages. » C. Debussy, *Monsieur Croche et d'autres écrits. Édition complète de son œuvre avec une introduction et des notes par François Lesure*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 40-41 [Claude Debussy, *Il signor Croche antidilettante*, a cura di Valerio Magrelli, Milano, Adelphi, 2003].

¹⁵ S. Jarocinski, *Debussy. Impressionismo e simbolismo. Prefazione di Vladimir Jankélévitch*, Fiesole, Disincanto, 1980 [*Debussy: impressionisme et symbolisme*, Parigi, 1970].

alla *légende*; quest'ultima, tanto cara al mondo germanico celebrato nella Tetralogia, mal si accorda con lo spirito francese, dal carattere più rigoroso, intellettuale e astratto.¹⁶

Parimenti, la ricerca di un rinnovamento musicale attraverso l'esperienza letteraria, speculare a quella mallarmeana, porta Debussy al tentativo di mettere in musica uno dei più celebri racconti di Poe: *La Chute de la maison Usher*, sul quale realizza un'opera incompiuta. Pur con alcune sostanziali modifiche al libretto, funzionali alla messa in scena, emerge, da parte di Debussy, una profonda comprensione per l'estetica dello scrittore americano. Tra i cambiamenti più significativi si nota un maggiore interesse per la dimensione sonora, vera protagonista del testo debussiano: in un *décor* decadente, degli strumenti musicali sono adagiati pigramente insieme al resto del mobilio; successivamente, la sorella di Roderick Usher è invitata dal fratello a cantare degli oscuri *Lieder*, e le allucinazioni del malato si esprimono in ribattuti e ritmi concitati; infine, la scena finale, incompiuta, si svolge nel mezzo di una violenta tempesta, in cui l'amico di Usher, che resta senza nome, legge a quest'ultimo una ballata medievale.

Ancor più frammentaria e sconosciuta è la partitura che Debussy scrive per il bizzarro racconto comico-satirico di Poe, *The Devil in the Belfry*, in cui la quiete pubblica di un villaggio olandese, da sempre dedito alle stesse attività, è turbata dall'arrivo di uno sconosciuto dall'aspetto gioviale. Questi non è altro che il diavolo, minaccia all'ordine costituito, che scende dalla collina suonando un enorme violino e provocando il tredicesimo rintocco del campanile, con grande sgomento di tutti gli abitanti.¹⁷

Anche Ravel stimava molto Poe, che egli definisce, in un'intervista, il terzo dei suoi maestri di composizione:

Puis mon troisième professeur fut un Américain, que nous avons été plus rapides à comprendre que vous. Je veux parler du grand Edgar Poe, dont l'esthétique était en effet extrêmement proche de celle de l'art moderne français, et en accord avec elle. *Le Corbeau*

¹⁶ « Si l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2003, t. II, *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, p. 157.

¹⁷ Entrambe le partiture, insieme alla musica di scena per il *Roi Lear*, sono contenute in C. Debussy, *Série VI, Œuvres Lyriques, Volume 3, Œuvres lyriques inachevées*, Musica Gallica – Fondateur François Lesure. Édition de Robert Orledge, Paris, Durand, 1985.

est très français d'esprit, de même que bien d'autre de ses poèmes, mais aussi son essai sur les principes de la poésie.¹⁸

L'allusione finale è, naturalmente, al saggio *The Philosophy of composition* (1846), in cui Poe descrive il processo logico che seguì nel comporre proprio il suo poema più celebre, *The Raven*. Dalla scelta del soggetto ai mezzi più indicati per esprimerlo, tutto è pianificato in anticipo, al fine di suscitare un particolare sentimento nel lettore. Nel criticare l'immagine romantica dell'artista come genio naturale dalla facile ispirazione, l'arte di Poe è sapientemente meditata.

Il non lasciare nulla al caso è una costante della poetica mallarmeana, espressa nel suo celebre principio: « *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*. Le vers ne doit donc pas, là. Se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation. »¹⁹ Un'ossessione, quella dell'eliminazione del caso, che lo porterà al capolavoro tardivo di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

Appare evidente, da questo breve *excursus*, il filo conduttore di Poe che, attraverso le traduzioni di Baudelaire e Mallarmé, arriva fino a Debussy e Ravel. Nell'opera dell'autore americano, celebre per i suoi racconti dell'orrore, ci sarebbe, dunque, un principio compositivo che attira irresistibilmente gli artisti francesi, unita a un'oscurità piena di significati da decifrare, in cui ogni parola è profondamente intenzionale. Per questo Mallarmé gli rende omaggio, dedicando un sonetto commemorativo a colui che riuscì a donare « un sens plus pur aux mots de la tribu. »²⁰ La nostra ricerca si fonda dunque su questo elemento comune agli artisti che fanno oggetto di questo studio per mostrare i punti di contatto nella poetica che sottende le loro opere, al di là della loro peculiarità.

Il nostro percorso sarebbe incompleto se ignorasse i profondi legami di stima e ammirazione tra Debussy e Mallarmé: il giovane musicista, di vent'anni più giovane del poeta, inizia a frequentarne i *mardis* in Rue de Rome già dalla fine degli anni 1880. Dopo aver messo in musica *Apparition* (1884), Debussy si cimenta con il *Prélude à l'après-midi d'un faune*, forse la sua opera più famosa dopo il *Pelléas et Mélisande*. Nonostante le reazioni non

¹⁸ Ravel, *L'intégrale*, « Ecrits et entretiens », p. 1511.

¹⁹ *Lettre à Henri Cazalis, 30 octobre 1864*, in Mallarmé, *Œuvres Complètes*, t. I, p. 663 (corsivo nel testo). Il principio venne formulato da Mallarmé in riferimento all'inizio di una nuova opera, *Hérodiade*, della quale scrive « [...] Avec terreur, car j'invente une langue, qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle. » (Ivi.)

²⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Le Tombeau d'Edgar Poe*, p. 727.

entusiastiche della critica alla prima rappresentazione, Mallarmé, generalmente refrattario agli adattamenti musicali dei propri testi, si complimenta con Debussy, commentando che il *Prélude* « ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon d'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse. Je vous presse les mains admirativement, Debussy »²¹.

Meno noto, e certo non meno degno di attenzione, è il rapporto duraturo intercorso tra Ravel e la figlia di Mallarmé, Geneviève, che dovette costituire una fonte di accesso privilegiato alle opere del poeta per il compositore più giovane.²² Come emerge dalla sua corrispondenza, Ravel fu ospite dei coniugi Bonniot a Valvins, dove Geneviève gli concesse di pubblicare i *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* presso l'editore Durand; la stessa autorizzazione, in un primo momento, fu invece negata a Debussy.²³

A vent'anni dal *Prélude* che, nonostante una tiepida accoglienza iniziale, sancì il suo successo, tanto da essere regolarmente eseguito come bis nei programmi da concerto a un ventennio di distanza,²⁴ il compositore decide di cimentarsi nuovamente con Mallarmé, per quanto le circostanze della pubblicazione dei suoi *Trois poèmes* non siano state idilliache. Come scrive egli stesso a Durand, sottolineando l'eccezionalità della coincidenza, « (...) il est étrange que Ravel aît justement choisi les mêmes poèmes que moi? C'est un phénomène d'auto-suggestion digne d'une communication à l'Académie de Médecine! ».²⁵ E, a proposito del rifiuto dei coniugi Bonniot di concedergli la licenza per la pubblicazione, commenta: « La famille Mallarmé a peut-être craint que Nijinskij invente une choréographie nouvelle sur les trois mélodies? »:²⁶ un sicuro riferimento, questo, al loro scarso apprezzamento dell'allestimento coreografico del *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1912) realizzato dal ballerino Vaclav Nijinskij.

²¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Lettre à Claude Debussy*, 23 décembre 1894, pp. 810-11.

²² Il genero di Mallarmé, Edmond Bonniot, fu inoltre medico personale del compositore, che soffriva di crisi nervose ed era di costituzione cagionevole, tanto da essere esonerato dal servizio militare. Tuttavia, egli si arruolò come conducente di carri durante il primo conflitto mondiale, che lo segnò profondamente. Si veda M. Ravel, *Scritti e interviste. A cura di Arbie Orenstein, Edizione italiana a cura di Enzo Restagno*, Torino, EDT, 1995.

²³ Ravel, *L'intégrale*, « Claude Debussy à Jacques Durand », p. 340.

²⁴ *Ivi*, p. 1389.

²⁵ Debussy, *Correspondance 1872-1918*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 1651-2.

²⁶ *Ivi*.

È proprio grazie all'intercessione dell'autore del *Boléro* presso i Bonniot che Debussy può pubblicare le sue *mélodies*.²⁷ Ravel non sembra, dunque, nutrire astio nei confronti del compositore più anziano, al quale fu spesso paragonato e per il quale professa la massima stima in tutte le sue interviste, pur rivendicando uno stile autonomo e lontano da ogni «impressionismo».²⁸ Anzi, si mostra curioso riguardo all'esito dell'esperimento, prendendolo come una sfida: « Nous assisterons bientôt à un match Debussy-Ravel. Notre éditeur m'a adressé l'autre jour une lettre désespérée, parce que Bonniot refusait l'autorisation pour *Soupir* et *Placet futile* que Debussy venait de mettre en musique. J'ai arrangé tout ça. »²⁹

Entrambi i *Trois poèmes* vedono la luce nello stesso anno, il 1913, cruciale per la musica e per l'avvio del Modernismo musicale. Mentre *Soupir* e *Placet futile* si prestano a un raffronto più stretto, è nell'ultimo sonetto che i due compositori mostrano le loro differenze. *Surgi de la croupe et du bond* di Ravel, con i suoi 13 cambi di tempo in 24 battute e la tonalità sospesa, è forse l'opera più complessa e all'avanguardia dei due trittici, che Giorgio Pestelli definisce come «una perfetta distillazione della musica del silenzio».³⁰ Il tema dell'ineffabilità, soprattutto nella dimensione gestuale, ricorre, tuttavia, anche in *Éventail* di Debussy.³¹

Infine, – e forse in questo consisterà la parte più stimolante della ricerca – i *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, composizioni omonime di Debussy e Ravel, pubblicate nello stesso anno e dallo stesso editore, Durand, rappresentano un *unicum* nella storia della musica, che merita, e richiede senz'altro, di essere indagato come finora è stato fatto solo superficialmente. È sempre Bernand, che con ogni probabilità pensa ai *Trois poèmes*, a indicarci nuovamente l'interesse che susciterebbe un raffronto tra testi musicali di compositori diversi sulle stesse opere poetiche:

²⁷ « Il a fallu néanmoins que je corresponde avec Bonniot pour le supplier de donner à Debussy l'autorisation de mettre en musique *Soupir* et *Placet futile*, qui, à la suite de son refus, ne pouvaient pas paraître... ». Ravel, *L'intégrale*, Maurice Ravel à Ida Godebska, 27 août 1913, p. 340.

²⁸ Ravel, *L'intégrale*, pp. 1389; 1511-12.

²⁹ Ivi, Maurice Ravel à Ida Godebska, 27 août 1913, p. 341.

³⁰ E aggiunge: «In quest'ultimo, Ravel si è spinto sulla frontiera della modernità come in nessuna delle sue altre opere». G. Pestelli, *I Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé di Maurice Ravel: Poesia e musica alle origini della modernità*, Torino, Trauben, 2008, p. 61.

³¹ «An aesthetics of near-silence is an important link between Mallarmé and Debussy, one which allows us to concentrate on the interplay of plural meanings in a song setting». J. Acquisto, «Performing the Ineffable: Poem, Gesture and Performance in Debussy's *Éventail*» *Dix-Neuf*, 2013, vol. 17, n. 1, pp. 90-103. Si veda anche V. Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976.

Il faudrait enfin, et ce ne serait pas le moins intéressant, rapprocher les mélodies écrites par des auteurs différents sur les *mêmes* textes, et montrer comment ces mêmes textes ont été sentis très différemment suivant les tendances et les tempéraments différents des musiciens [...].³²

Oltre allo studio sulle differenze d'interpretazione tra Debussy e Ravel, che scelgono due poesie comuni su tre per i loro cicli, l'analisi delle brevi composizioni offrirà l'opportunità di una stretta comparazione fra testo e spartiti, al fine di paragonare tra loro due adattamenti coevi, dalla genesi e dal soggetto quasi coincidenti.

A sottolineare una lacuna negli studi di entrambi i *Trois poèmes* sono gli stessi esperti e curatori delle poche ricerche a essi dedicati. Nella sua monografia, Pestelli³³ deplora infatti la mancanza d'interesse, sia accademico sia musicale, per i tre gioielli raveliani, tra i più raffinati e sofisticati componimenti della sua produzione a livello di tessitura armonica e scelte di organico. Esso è sostanzialmente identico a quello del *Pierrot Lunaire* di Arnold Schönberg, del quale, al momento della composizione, Ravel conosceva solamente lo spartito: voce, pianoforte, quartetto d'archi, flauto, ottavino, clarinetto e clarinetto basso).³⁴

Per quanto riguarda i *Trois Poèmes* di Debussy, gli studiosi Paolo Dal Molin e Jean-Louis Leleu, nel loro *Avant-propos* all'edizione per il centenario dell'opera, lamentano parimenti la scarsa attenzione della critica, echeggiando una simile osservazione di Boulez, che annotava la stessa mancanza di entusiasmo per i lavori in oggetto anche da parte del pubblico.³⁵ Lo studio non raffronta i *Trois Poèmes* con la loro fonte letteraria, ma si sofferma sulle varianti del processo compositivo di Debussy e sulle recensioni della prima esecuzione, molte delle quali negative, che pongono diversi interrogativi ancora attuali. Essi

³² Bernard, *Mallarmé et la musique*, p. 161.

³³ Pestelli, *I Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé di Maurice Ravel*, pp. 1-4. Guido Salvetti, nell'esaltare i «tesori di immaginazione musicale e di ricerca linguistica degni di maggiore nota» che si trovano nel repertorio della *mélodie* francese, loda, invece, il ciclo debussiano come «un vertice assoluto di letteratura poetica.» G. Salvetti, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1991 [1982], «Debussy e il superamento del Simbolismo», p. 65.

³⁴ *Soupir* (dedicato a Igor Strawinsky) e *Placet futile* risalgono all'aprile del 1913, mentre *Surgi*, dedicato a Erik Satie, all'agosto dello stesso anno. Pestelli cita un unico articolo, ormai datato, specializzato sull'argomento: R. Gronquist, «Ravel's *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*», *The Musical Quarterly*, 1978, pp. 507-23.

³⁵ P. Dal Molin-J.-L. Leleu, *Les Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé de Claude Debussy*, Lucca, LIM, 2016, *Avant Propos*, nota 2.

sembrano in accordo con le considerazioni iniziali di Bernard sull'opportunità di tali esperimenti, in particolare quando coinvolgono un autore unanimemente considerato «difficile», come Mallarmé. È possibile trasporre in musica delle poesie in cui le parole sono state scelte con tanta precisione, e con mezzi e peculiarità specifici del linguaggio verbale? L'ermeticità dei versi, come nel caso del *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, sarà illuminata dalla trasmutazione musicale, o sarà forse la stessa «obscurité lumineuse»³⁶ di Mallarmé a essere tradotta, altrettanto finemente, sullo spartito? A questo proposito, sarà interessante notare che lo stesso Debussy si mostra scettico, con l'umorismo *tranchant* che lo caratterizza, sui tentativi di mettere in musica dei testi poetici.³⁷

Le scelte dei due compositori e, nel complesso, gli alti risultati raggiunti nella traduzione musicale delle allusioni più sottili del testo poetico, sono ancor più sorprendenti se si tiene conto che, almeno per quanto riguarda Ravel, egli non conosceva affatto la monografia di Albert Thibaudet sulla *Poésie de Stéphane Mallarmé*, pubblicata nel 1912.³⁸

Nonostante le somiglianze, i percorsi dei due compositori si dimostrano, comunque, originali e antitetici: mentre Ravel termina il trittico con *Surgi*, in cui la continuità vasofiore, simbolo della fecondità di ogni tipo di unione, è drasticamente spezzata,³⁹ Debussy sceglie *Éventail II* che, in apparenza, conclude su una nota di speranza il cammino iniziato con *Soupir* (il cui tema è il desiderio di un amore ideale e inaccessibile), e continuato con *Placet Futile* (incentrato sul corteggiamento). Il sonetto dedicato a Geneviève Mallarmé, infatti, esprime un augurio gioioso, in cui l'ala del ventaglio è metafora di serenità familiare e futura felicità amorosa, oltre che dell'ispirazione poetica.⁴⁰

³⁶ Riferimento all'opera *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse, sous la direction de Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz*, Paris, Hermann, 1999.

³⁷ Debussy, *Monsieur Croche*, «Sous la musique que faut-il mettre? De beaux vers, de mauvais, de vers libres, de la prose? Enquête de Fernand Divoire», pp. 201-2.

³⁸ La recente pubblicazione della monumentale produzione di lettere e interviste di Ravel a cura di Manuel Cornejo, ha raccolto in un unico volume documenti in precedenza inediti o difficilmente reperibili. Tra questi, una lettera di Ravel, datata 28 settembre 1916, che chiede a Mme Fernand Dreyfus di reperire per lui la monografia di Albert Thibaudet, della quale non ricorda il titolo (Ravel, *L'intégrale*, p. 544). Il compositore attesta di averla ricevuta soltanto il 3 ottobre 1916: «Je vous remercie aussi du livre de Thibaudet sur Mallarmé, reçu hier également, et que je n'ai pas encore eu le temps de lire, bien entendu. Il me paraît sérieux et plein de bonne foi». *Maurice Ravel à Mme Fernand Dreyfus*, Ivi, p. 547.

³⁹ La sterilità della coppia, che produce un «sylphe», oscura creatura imprigionata, corrisponde alla frustrazione dello sforzo creativo del poeta davanti alla pagina bianca. Si veda É. Noulet, *Suites Mallarmé*, Paris, Nizet 1964.

⁴⁰ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1178.

L'analisi dei testi scelti si propone, inoltre, di gettare luce sull'evoluzione del percorso poetico di Mallarmé proprio attraverso l'evoluzione dell'oggetto musicale, che ricorre incessantemente nella sua opera. Come sottolinea Albrecht, infatti, l'adolescente Mallarmé passa dall'uso classico e parnassiano della metafora strumentale come simbolo tradizionale d'ispirazione poetica (liuto, viola)⁴¹ al sentimento decadente presente in *Plainte d'Automne* (*L'Orgue de Barbarie*). La rottura e la rinuncia si manifestano già con *Hérodiade*, « figure du refus, du renoncement, de la révolte poétique »:⁴² una prefigurazione della futura « musicienne du silence », la donna-angelo fatta musica, che apparirà poi in *Sainte*. La stessa visione permea la produzione più tardiva di Mallarmé, in particolare nel suo « trittico dell'assenza » (1886).⁴³ Nella seconda strofa di *Une dentelle s'abolit* si legge, infatti : « Mais chez qui du rêve se dore/Tristement dort une mandore/Au creux néant musicien. »

A un primo sguardo, dunque, Debussy e Ravel parrebbero seguire rispettosamente la maturazione estetica del poeta, sia a livello contenutistico sia cronologico. Mentre per Debussy si tratta di un ritorno al maestro del *Faune*, Ravel raggiunge, forse, l'apice della tecnica compositiva con il proprio ciclo, composto nel breve e ispirato soggiorno a Saint-Jean-de-Luz, nell'estate del 1913, in cui studia gli spartiti di Schönberg e Modest Musorgskij. Per Debussy, si tratta di un ritorno tardivo al maestro, che alcuni critici contemporanei videro come un'involuzione.

Per quanto riguarda Milhaud, le sue *Chansons bas* op. 44, composte a Rio de Janeiro nel 1917, sono ispirate alle omonime poesie occasionali che Mallarmé scrisse per accompagnare la serie d'illustrazioni dei *Types de la Rue* del pittore Jean-François Raffaëlli; esse rendono conto dell'ecletticità e della vivacità del compositore, che coglie le ironie più sottili del ciclo. Infine, le *Deux petits airs* op. 51, formano uno splendido dittico sul silenzio musicale, speculare agli omonimi componimenti mallarmeani. L'ordine dei sonetti risulta invertito in queste intonazioni, ma resta intatta l'evocazione del rapporto intercorrente tra arte e realtà, sempre in bilico tra creazione e distruzione.

⁴¹ Per l'apparato simbolico e mitologico legato a questi strumenti, si veda Landi, *Per un'organologia poetica*, «Cordofoni», pp. 344-374.

⁴² Albrecht, « L'objet musical chez Mallarmé, instrument des fuites », in *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé. L'Écriture, l'orchestre, la scène, la voix*, sous la direction de Antoin Bonnet et Pierre-Henry Frangne, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

⁴³ L.-C. Soula, *Gloses sur Mallarmé*, Paris Diderot, 1947, p. 55.

PRELIMINARI:
ESTETICA DELLA POESIA ED ESTETICA MUSICALE
ALL'EPOCA DEL MODERNISMO

I. Poe, Baudelaire e Mallarmé: Crisi della rappresentazione e rinnovamento del linguaggio poetico

1. Il panorama letterario dopo il 1857

Come è noto, il cambiamento di paradigma che interesserò l'estetica letteraria dal Romanticismo al Simbolismo, passando per il tardo romanticismo e per il fenomeno del *Parnasse*, è alle radici della sensibilità moderna. In particolare, il 1857 è l'anno del rinnovamento, con la pubblicazione di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert e delle *Fleurs du Mal* di Baudelaire. Entrambe le opere, in anticipo sui tempi per la rigida morale del Secondo Impero,⁴⁴ rappresentano un punto di svolta. L'autore intrusivo, onnisciente e moralista del romanzo ottocentesco e l'io lirico e soggettivo della poesia romantica lasciano spazio, rispettivamente a una narrazione il più possibile oggettiva, imparziale e quasi asettica, e ad una poesia dalla sensibilità nervosa, in cui fanno il loro ingresso gli aspetti più torbidi della realtà : l'alcool, lo spleen, le droghe, la solitudine della metropoli: un intero universo di oscurità in cui la bellezza si trova anche nel male.

Non a caso, Pericles Lewis individua nella data del 1857, e in generale nella seconda metà dell'Ottocento, la nascita del Modernismo letterario, che ha Parigi come epicentro.⁴⁵ Il movimento, nella sua accezione più vasta, è definito come una «crisis of representation» che si manifesta nel linguaggio artistico, prima in letteratura, poi in musica e nelle arti plastiche. Tale crisi affonda le radici in un sotterraneo sgretolamento delle fondamenta sociali che

⁴⁴ Le *Fleurs* furono sottoposte a processo nel 1857; la loro condanna portò a un'edizione amputata delle poesie ritenute immorali nel 1861, poi pubblicate a Bruxelles nello stesso anno. Flaubert, invece, nonostante i magistrati ritenessero che il romanzo superava dei limiti nel trattamento di comportamenti immorali, fu assolto, in quanto ne furono riconosciuti la buona fede e il talento come scrittore. Si veda F. Dupray, « *Madame Bovary et les juges. Enjeux d'un procès littéraire* », *Histoire de la justice*, 2007/1, n° 17, p. 227-245.

⁴⁵ P. Lewis (ed.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, *Introduction*, pp. 1-9.

interessa ogni ambito della realtà: la fede, la ragione, la società, e in particolare la borghesia francese del Secondo Impero.⁴⁶

Cosa unisce queste opere-spartiacque, una raccolta di poesie e un romanzo, a parte la reciproca attestazione di stima tra i due autori e un processo per offesa ai pubblici costumi? Sarà illuminante, a questo proposito, esaminare brevemente l'opinione dello stesso Baudelaire che, nelle pagine dedicate a *Madame Bovary* della sua acuta *Critique littéraire*,⁴⁷ traccia la via da seguire per i giovani scrittori. In primo luogo, egli chiarisce lo scopo dell'opera flaubertiana, di una nobiltà trasparente e indiscussa, tanto da far ritenere ai magistrati che le *intenzioni* dell'autore non avessero nulla di deprecabile

en reconnaissance de la BEAUTÉ dont il est revêtu. Ce souci remarquable de la Beauté, en des hommes dont les facultés ne sont mises en réquisition que pour le Juste et le Vrai, est un symptôme des plus touchants, comparé avec les convoitises ardentes de cette société qui a définitivement abjuré tout amour spirituel [...].⁴⁸

Il fine ultimo dell'opera è, per il poeta delle *Fleurs*, il culto della bellezza: il Bello, il Giusto e il Vero sono la triade di valori classici ancora irrinunciabile⁴⁹ che, filtrata attraverso l'esperienza del *Parnasse*, ispira la generazione simbolista, al servizio esclusivo della Musa. La generazione dell'*Art pour l'art* non poteva concepire un'opera letteraria al fine di ottenere l'approvazione indiscussa della società borghese, benché costituisse ancora la fetta più larga del pubblico.⁵⁰

⁴⁶ Per una trattazione completa dei legami della musica con la società del Secondo Impero e, soprattutto, delle implicazioni etiche e sociali derivanti dal cambiamento di status della figura del musicista, si veda M. Faure, *Musique et société du Second Empire aux années vingt: autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris, Flammarion, 1985.

⁴⁷ Ch. Baudelaire, *Œuvres Complètes, Critique littéraire*, t. II, Paris, Gallimard, 1975, « Madame Bovary », pp. 76-86.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁹ Per la resistenza di Baudelaire ad alcuni elementi della modernità, ravvisabili nel suo trattamento del tempo, della figura della donna (specialmente esotica) e nel suo porsi in un rapporto di alterità verso la metropoli parigina e le sue dicotomie, si vedano J. Acquisto, «Le temps de l'antimodernité: Baudelaire et Cioran», e M. Piriou, «Pour une allégorie féminine du Tout-Monde baudelairien: étude d'une postmodernité naissante à contretemps», in C. Ippolito, éd, *Résistance à la modernité dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 112-119 e 121-148.

⁵⁰ La monografia di Albert Cassagne, *L'art pour l'art en France*, un testo di riferimento sempre valido, ancorché datato, mostra l'ambivalenza dell'atteggiamento dell'artista nei confronti del pubblico borghese, destinatario della sua opera. Se da una parte l'artista è scoraggiato dall'occuparsi di questioni politiche e sociali, per dedicarsi interamente al culto della bellezza e dell'arte (un aspetto che gli garantisce notevole

La seconda preoccupazione, per Baudelaire, che ha cura di ricostruire il processo mentale di Flaubert, suo *confrère de travail*, è quella d'individuare l'argomento: in opposizione alla scuola romantica, la qualità di un lavoro non sarà più data dal furore dell'ispirazione estemporanea, dall'espressione delle passioni vaghe e incontrollate e dall'eroismo del soggetto scelto, ma dal controllo e dall'intenzionalità dell'autore. Per fare questo, egli si avvarrà di un realismo che, quanto più sarà freddo e imparziale, tanto più susciterà emozioni e riflessioni, proprio in virtù della sua neutralità e adamantina chiarezza. Come consiglia il poeta, maestro e primo modello per Mallarmé, in questo passaggio cruciale:

Soyons donc vulgaire dans le choix du sujet, puisque le choix d'un sujet trop grand est une impertinence pour le lecteur du XIX siècle. Et aussi prenons bien garde à nous abandonner et à parler pour notre propre compte. Nous serons de glace en racontant des passions et des aventures où le commun du monde met ses chaleurs ; nous serons, comme dit l'école, *objectif et impersonnel*.⁵¹

Dopo aver definito la materia, non elevata, e lo stile, in cui lo scrittore diviene un osservatore esterno e privo di emozioni, capace di un'analisi scientifica – in contrapposizione alle tante digressioni dell'autore intrusivo, che esprime opinioni personali su qualsiasi argomento e guida il lettore con un intento morale e didascalico, giudicando eventi e personaggi –⁵² Baudelaire passa a ricostruire, in una concatenazione logica e serrata, il pensiero stesso dell'autore, al quale restano da definire il *milieu* del romanzo, i personaggi e il modo più appropriato di rappresentarli. È forse il cuore della riflessione baudelairiana, che esplicita il cambiamento radicale della figura dello scrittore/poeta:

« Quel est le terrain de sottise, le milieu le plus stupide, le plus productif en absurdité, le plus abondant en imbéciles intolérants ?

« La province.

libertà), dall'altra gli autori di questa scuola, da Verlaine (*Monsieur Proudhomme*), ai fratelli Goncourt, sono fortemente critici e, a tratti, satirici, con la figura del *bourgeois*, visto come l'emblema della mediocrità, ottuso e falsamente moralista. Si veda A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France: chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Lucien Dorbon, 1959.

⁵¹ Baudelaire, *Critique littéraire*, p. 80 (corsivo mio).

⁵² Basti pensare alla *Comédie Humaine* di Honoré de Balzac o ai *Misérables* di Victor Hugo, al quale, comunque, Balzac dedica delle pagine elogiative. Si vedano Baudelaire, *Critique littéraire*, « Sur mes contemporains: Victor Hugo », pp. 129-141, e « Les Misérables », pp. 217-224.

« Quels y sont les acteurs le plus insupportables ?

« Les petits gens qui s'agitent dans de petites fonctions dont l'exercice fausse leurs idées.

« Quelle est la donnée la plus usée, la plus prostituée, l'orgue de Barbarie le plus éreinté ?

« L'Adultère.

« Je n'ai pas besoin, s'est dit le poète, que mon *héroïne* soit une héroïne [...]

« Je n'ai pas besoin de me préoccuper du style, de l'arrangement pittoresque, de la description des milieux ; je possède toutes ces qualités à une puissance surabondante ; je marcherai appuyé sur l'analyse et la logique, et je prouverai ainsi que tous les sujets sont indifféremment bons ou mauvais, selon la manière dont ils sont traités, et que les plus vulgaires peuvent devenir les meilleurs. »⁵³

Da questo estratto, di una sorprendente lucidità, si evince che Baudelaire, risalendo all'immaginario processo compositivo di Flaubert, aveva in mente i principi enunciati nel trattato di Poe *The Philosophy of Composition*, da lui tradotto in francese col titolo *La Genèse d'un Poème*.⁵⁴

Nel saggio, Poe espone i principi da lui seguiti nel comporre una delle sue poesie più famose, *The Raven*. Il punto di partenza del procedimento creativo è proprio la fine, poiché il caposaldo che dona coerenza e coesione all'opera dev'essere la «unity of effect», in cui l'«effect» è la reazione emotiva che si vuole ottenere dal grosso del pubblico («a poem that should at once suit the popular and critical taste»)⁵⁵. Le altre caratteristiche della poesia (tono, ambientazione, lunghezza, stile), dovranno conformarsi all'effetto voluto. In particolare, Poe raccomanda che il testo sia breve, da poter fruire in una sola sessione di lettura («sitting»), in modo che l'impatto sia più efficace. Inoltre, afferma di aver scelto il ritornello «Nevermore» non per il significato in sé, ma per l'evocazione sonora delle vocali, e di aver preferito il nome «Leonore» per lo stesso motivo.

Quest'attenzione all'assonanza delle parole e al componimento poetico non solo come oggetto spaziale, ma come fenomeno acustico, è alla base del rinnovamento poetico che interessa la Francia nella seconda metà dell'Ottocento, da Mallarmé ai *vers-libristes*.⁵⁶ Gustave Kahn, uno dei principali esponenti di questa corrente, rivendicherà l'importanza di

⁵³ Baudelaire, *Critique littéraire*, pp. 80-81.

⁵⁴ E. A. Poe, *La genèse d'un poème, traduit par Charles Baudelaire*, Paris, L'Herné, 1997.

⁵⁵ T. O. Mabbott, ed., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol. 1, London, Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

⁵⁶ Albrecht, *Ut musica poësis*, « Critique du rythme, rythme critique », pp. 233-4.

scrivere per gli orecchi e non per gli occhi, mentre Clair Tisseur, nel tracciare un bilancio sull'evoluzione del sistema versificatorio in Francia alla *fin de siècle*, alla domanda « Qu'est-ce qu'un vers », risponde: « Un vers est une suite de mots reliés entre eux par un rythme » e, alla domanda su cosa sia il ritmo: « C'est une sorte de cadence ». Conclude, infine: « L'arbitre souverain, dans le vers, c'est l'oreille, et non les yeux, en dépit des règles des traités de versification ».⁵⁷

Benché sussista un generale dissenso critico sulla serietà degli *statements* di Poe nel suo saggio, è chiaro che Baudelaire riteneva il metodo di composizione descritto molto efficace e superiore a quello della scuola romantica, come si evince anche dalle successive *Études sur Poe*.⁵⁸ All'inizio della *Critique littéraire*, inoltre, egli ammonisce severamente il giovane scrittore sui rischi dell'attendere l'ispirazione senza la disciplina di un lavoro quotidiano.⁵⁹

La fortuna di Poe si estende ben oltre il secolo successivo: la sua tecnica di scrittura non è soltanto un metodo applicabile alla letteratura, ma anche alla composizione musicale, come dimostrano le dichiarazioni elogiative di Ravel, che lo pone accanto a Mallarmé tra i suoi modelli:

L'esthétique d'Edgar Allan Poe, votre grand Américain, a été d'une singulière importance pour moi ainsi que l'immatérielle poésie de Mallarmé – visions illimitées mais de dessin précis, enfermées dans un mystère de sombre abstraction, un art où tous les éléments sont si intimement liés entre eux que l'on ne peut analyser ses effets mais seulement les percevoir.⁶⁰

Particolarmente emblematica è, a questo proposito, la sua dichiarazione sulla tecnica compositiva alla quale s'ispira: « Quant à la technique, mon maître, c'est certainement Edgar Poe. Le plus beau traité de composition, à mon avis, celui qui a eu, en tout cas, la plus

⁵⁷ Cl. Tisseur, *Modestes Observations sur l'art de versifier*, Lyon, Bernoux & Cumin, 1893.

⁵⁸ Baudelaire, *Œuvres Complètes.*, t. II, *Études sur Poe*, pp. 247-337.

⁵⁹ « L'orgie n'est plus la sœur de l'inspiration : nous avons cassé cette parenté adultère. L'énervation rapide et la faiblesse de quelque belles nature témoignent assez contre cet odieux préjugé. [...] L'inspiration est décidément la sœur du travail journalier. » Baudelaire, *Critique littéraire*, p. 18.

⁶⁰ « L'esthétique d'Edgar Allan Poe, votre grand Américain, a été d'une singulière importance pour moi ainsi que l'immatérielle poésie de Mallarmé – visions illimitées mais de dessin précis, enfermées dans un mystère de sombre abstraction, un art où tous les éléments sont si intimement liés entre eux que l'on ne peut analyser ses effets mais seulement les percevoir. » Ravel, *L'intégrale*, « Écrits et entretiens », p. 1434.

grande influence sur moi, c'est sa *Genèse d'un poème*. »⁶¹ All'epoca in cui Ravel scriveva (1928), a nessuno sembrava più bizzarro che un compositore potesse trarre beneficio dai consigli di un poeta: dopo lo stretto e proficuo dialogo tra Simbolismo musicale e Simbolismo letterario, il *Traité du Verbe* di René Ghil (1886), il *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) e il *Pelléas et Mélisande* (1902) di Debussy, lo scontro tra wagneriani e wagneristi e la conferenza *La musique et les lettres* (1894) di Mallarmé, il cambiamento di paradigma dall'*ut pictura* all'*ut musica poësis* era già avvenuto.

2. Da Poe a Mallarmé: consonanze estetiche

Le principali caratteristiche della poesia simbolista, che contiene in sé i germi del Modernismo, si possono dunque riassumere in alcuni punti chiave: discredito dell'ispirazione a favore di uno sforzo intellettuale controllato, frutto di un lavoro quotidiano; intenzionalità dell'autore, per il quale la riflessione su se stesso e l'analisi incessante sono ausili indispensabili alla creazione; oggettività e impersonalità del poeta, che si rende esterno alla propria opera; visione della poesia come oggetto spaziale e sonoro; una particolare attenzione alla musicalità e al ritmo dei versi; una profonda crisi della rappresentazione, che rompe con la tradizione del lirismo e del patto di referenzialità tra nome e oggetto. Mallarmé farà propri questi concetti, portandoli agli estremi confini nel suo grande progetto del *Livre*, un regno puramente letterario in cui il caso (*hasard*) è abolito, e la letteratura non esiste che per se stessa.⁶²

a. *La notion pure e l'Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil*

Secondo l'analisi di Edward A. Bird, il poeta delle *Fleurs* libera la coscienza del giovane Mallarmé, mentre l'autore di *The Raven* ne colpisce l'immaginazione, ispirandone i principi compositivi. In pochi anni, egli perviene alla sintesi e al superamento dell'estetica

⁶¹ Ravel, *L'intégrale*, p. 1444. Ravel riporta il titolo della traduzione di Baudelaire, attraverso la quale conosceva l'opera citata.

⁶² « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Divagations*, « Quant au livre », p. 226.

di entrambi, creando ciò che il critico chiama una poesia «supra-terrestre», a partire dalla profonda crisi intellettuale e spirituale del 1866.⁶³

Dunque, se le tematiche rimangono, in apparenza, quelle baudelairiane – il cielo, gli angeli, gli strumenti musicali, la lotta contro le tenebre – il tutto è spostato su un livello metalinguistico, in cui le parole non rimandano che a se stesse, e la battaglia quotidiana del poeta non è tra natura celeste e demoniaca, ma tra il *je* (l'io-poeta) e il *jeu* della poesia. Mallarmé rivela questo conflitto in molte pagine della sua corrispondenza, in particolare nell'invocazione alla « muse moderne de l'Impuissance », che apre la sua *Symphonie littéraire* con un omaggio a Théophile Gautier.⁶⁴

Secondo Edward Bird, è da Poe che Mallarmé eredita la fascinazione per il mistero e il potere della suggestione in poesia. La sua venerazione per lo scrittore americano lo spinge a continuare l'opera baudelairiana, impegnandosi nella traduzione di alcune delle sue più celebri poesie – *Le Corbeau*, *Annabel Lee* – con una scrupolosa attenzione al mantenimento degli effetti sonori di questi difficili componimenti. Secondo Marchal, queste traduzioni sono un omaggio non solo all'autore, ma anche a Baudelaire, suo primo traduttore, e all'illustratore dell'edizione Alphonse Lemerre del *Corbeau* (1875) di Édouard Manet, amico del poeta.⁶⁵

⁶³ [...] on peut dire que c'est Edgar Poe et Charles Baudelaire qui firent naître en lui l'émotion la plus profonde. Poe lui transmit une réelle fascination pour les possibilités poétiques du mystère et le pouvoir de la suggestion ; Baudelaire libéra son esprit comme nul autre auparavant et traça la piste que l'auteur du *Faune* devait élargir et prolonger jusqu'aux limites d'un autre monde. En somme, si Baudelaire signala une direction, Poe inspira un principe : et, soumis à ces deux influences capitales, le solitaire des lycées de province, ami de Mistral et d'Aubanel, devait entreprendre son unique et inoubliable expérience : la création d'une poésie « supra-terrestre ». E. A. Bird, *L'univers poétique de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1962, p. 12.

⁶⁴ « Muse moderne de l'Impuissance, qui m'interdis depuis longtemps le trésor familial des Rythmes, et me condamnes (aimable supplée) à ne faire plus que relire », Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Symphonie littéraire*, p. 281.

⁶⁵ « Les poèmes d'Edgar Poe sont un monument voué à une triple mémoire, celle du poète américain, bien entendu, mais aussi celle de Baudelaire, son premier traducteur, et celle de Manet, avec qui Mallarmé réalisa l'édition de luxe du *Corbeau* (1875). À Manet fut dédiée l'édition Deman (1888), à Baudelaire l'édition Vanier (1889). » *Ivi*, *Notes et variantes*, p. 1752. Come osserva anche Luigi De Nardis, «In Manet, Mallarmé trovava la sua risposta al suo amletico interrogativo formulato sullo scoglio del nulla; vedeva nella sua arte costruttiva l'unica via per sottrarre all'incombente tenebra porzioni di realtà, di una realtà minata da un irriducibile scetticismo, dal tarlo dell'intelligenza». I «disparati e contraddittori elementi» che Mallarmé riesce a fondere sulla tela della pagina bianca, inoltre, ben si associano all'arte di Manet, che offrivano quella visione originale della vita contemporanea, della quale il poeta subiva il fascino. Infine, Mallarmé trovava in Manet «la stessa aristocratica natura di artista, il tentativo di innovare, caparbiamente, nell'ambito del *Salon*, nella tradizione (che in Mallarmé corrisponderà al tenace attaccamento alla metrica e alla sintassi), una riluttanza a considerarsi un fuori-legge, un *bohémien*.» L. De Nardis, *L'ironia di Mallarmé, con una Appendice su Mallarmé in Italia*, Caltanissetta e Roma, Salvatore Sciascia editore, 1962, pp. 130-131.

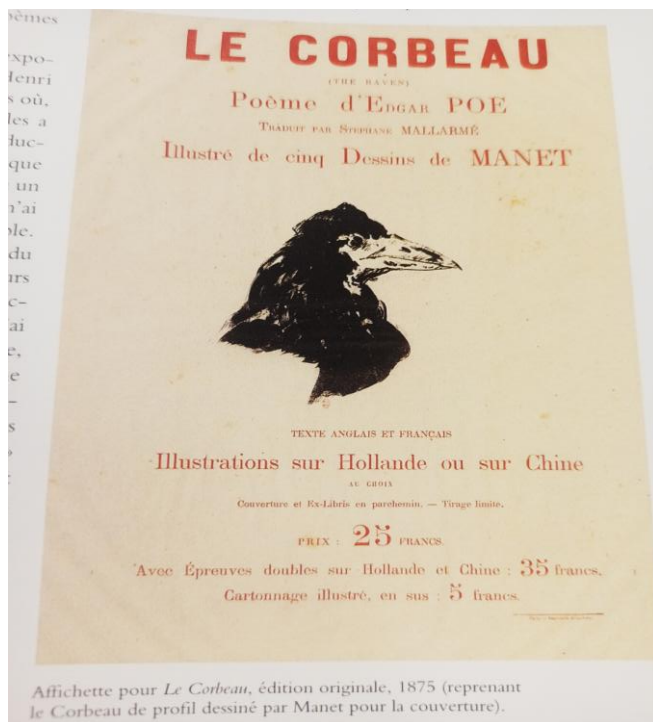


Illustrazione di copertina disegnata da Manet per l'edizione originale del *Corbeau*, 1875.⁶⁶

Mallarmé sottolinea il carattere sognante della raccolta, un esperimento linguistico e artistico che ha per fine la suggestione: « Une traduction de poésies aussi voulues, aussi concentrées, peut être un rêve caressant, mais ne peut être qu'un rêve ».⁶⁷

Ma è nel *Tombeau d'Edgar Poe*, composto in suo onore, che è palese il suo ruolo di precursore e ispiratore del rinnovamento del linguaggio poetico:

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,
 Le Poète suscite avec un glaive nu
 Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
 Que la mort triomphait dans cette voix étrange !
 Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
 Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
 Proclamèrent très haut le sortilège bu
 Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.⁶⁸

⁶⁶ L'illustrazione è tratta da J.-M. Nectoux, *Mallarmé, Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 47.

⁶⁷ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, t. I, Scolies, p. 770.

⁶⁸ Ivi, *Tombeau d'Edgar Poe*, p. 727.

I « mots de la tribu » sono le parole alle quali Poe, scegliendole con estrema cura, avrebbe dato un senso più puro. Nell'*Avant-dire au « Traité du Verbe » de René Ghil*, Mallarmé distilla, come in un processo alchemico, l'essenza della la sua poetica: « Je dis : une fleur ! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets. »⁶⁹

Non è un caso che il riferimento alla musica avvenga proprio con un avverbio: il rinnovamento del linguaggio passa attraverso la musica come suo strumento. È Richard il primo a individuare nella musicalizzazione della poesia il processo di vaporizzazione della realtà compiuto da Mallarmé. Attraverso il soffio del flauto di Pan nell'*Après-midi d'un Faune*, la melodia si eleva verso il cielo con un moto ascensionale quasi derisorio, proprio perché irraggiungibile.⁷⁰ Questa realtà celeste è spirituale solo in quanto *immatériale*, fatta dei vapori di un linguaggio che riflette se stesso, e il regno sul quale aspirare al controllo e al quale alludere attraverso il sogno, l'incanto e la suggestion, è quello della *fiction*.⁷¹

L'arte poetica e la musica sono unite in un unico moto ascensionale verso il cielo, sereno come il soffio del flauto, art-ificiale: l'idea dell'arte come artificio, ripresa da Baudelaire, si contrappone alla naturalezza dell'ispirazione romantica.⁷² I riferimenti alla musica e al canto nell'*Avant-dire* richiamano l'idea d'indefinito romantico, di suggestion, di vaghezza. Se la voce poetica, per Mallarmé, non dev'essere limitata da « aucun contour », già Baudelaire aspirava, col suo inedito esperimento dei *poèmes en prose*, a un « miracle d'une prose poétique musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience [...] ». ⁷³

⁶⁹ Mallarmé, *Avant-dire au « Traité du Verbe » de René Ghil*, p. 678.

⁷⁰ Cfr. il passaggio: « [...] et le seul vent/Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant/Qu'il disperse le son dans une pluie aride/C'est, à l'horizon pas remué d'une ride/Le visible et serein souffle artificiel/De l'inspiration, qui regagne le ciel », vv. 17-22. Mallarmé, *Œuvres Complètes*, t. I, *L'après-midi d'un faune*, p. 23. Per Richard, la vaporizzazione della realtà attraverso la musica, che la rende eterea ed evanescente quanto un'idea, è uno dei procedimenti poetici più cari a Mallarmé. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, « L'idée », pp. 392-398.

⁷¹ Il poeta, infatti, continua: « Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif comme le traite d'abord la foule, le parler qui est, après tout, rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité. » Mallarmé, *Avant-dire*, p. 678.

⁷² Per l'analisi e l'interpretazione di questi versi dell'*Après-midi d'un Faune* in chiave musicale, si veda M. B. Venanzi, « L'Après-midi d'un Faune de Mallarmé et le Prélude de Debussy : intersections du symbole entre poésie et partition », *Revue italienne d'études françaises*, 8, 2018.

⁷³ Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, *Le Spleen de Paris*, *Préface*, pp. 275-6.

Ma è nella conclusione all'*Avant-dire* che si esplica l'obiettivo mallarmeano: vincere il caso attraverso la creazione di un linguaggio poetico nuovo, estraneo a quello comune, che va nella direzione opposta rispetto agli obiettivi di narrare, descrivere e insegnare.⁷⁴ Il progetto del poeta, dunque, è ancor più ambizioso, in quanto mira a un rinnovamento essenziale del verso al fine di continuare l'opera di Poe, nel donare « un sens plus pur aux mots de la tribu ».

È soltanto attraverso questa liberazione della parola, riportata allo stato essenziale, che sarà possibile raggiungere la *notion pure*,⁷⁵ poiché tutto il linguaggio prosaico, dal giornalismo ai *faits divers*, è composto di parole banali, autoreferenziali. Esse hanno il difetto di essere ridondanti e in eccesso, facendo perdere la meraviglia e il gioco della parola, che Mallarmé vuole restituirle intatto attraverso l'unico strumento che ha a disposizione: il verso.⁷⁶

b. Processo compositivo, intenzionalità, impersonalità

La via tracciata da Poe in *The philosophy of composition*, fondata su quel processo eliminatorio capace di realizzare al meglio la «unity of effect», porta al mallarmeano « démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire ».⁷⁷ Mettere a

⁷⁴ « Un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire [...] malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigné dans une clairvoyante atmosphère. » Mallarmé, *Avant-dire*, p. 678.

⁷⁵ « Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains. À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. » *Ibid.*

⁷⁶ Come rileva acutamente Bird, « Désireux d'exprimer la vie intérieure, Mallarmé, comme tous les symbolistes, avait pour la langue un profond respect ; c'est particulièrement dans ses recherches autour du véritable langage symbolique que se manifesta son art. » Bird, *L'univers poétique de Mallarmé*, p. 26. Secondo Vincent Kaufmann, Mallarmé sarebbe il primo responsabile di quell'«estetica del sovvertimento» che portò all'accanimento contro l'illusione referenziale della parola, enfatizzando la forza iconoclasta e anti-spettacolare di un pensiero incentrato sul potere della negatività. V. Kaufmann, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, 2011, « Esthétique de la subversion », pp. 167-191.

⁷⁷ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *La Musique et les Lettres*, p. 67. Come osserva Marchal a proposito di quest'opera, « La *Musique et les Lettres* est donc sans doute une réflexion sur ce que Mallarmé appellera dans ses *Divagations* une crise de vers. Mais cette crise de vers est révélatrice au fond d'une crise plus large, la crise de la société post-révolutionnaire, et ce n'est pas un hasard si, dès le début de sa conférence, Mallarmé met en rapport métaphorique la rénovation de la versification et le processus révolutionnaire

nudo, spietatamente, il procedimento poetico nella composizione di un'opera significa pianificarla attentamente, spogliandola di ogni nobiltà e misticismo. Tutto si svolge nella coscienza dell'autore, ogni nesso di referenzialità precedentemente accettato viene annullato, ed entra in crisi l'intera « conception pansémiotique du monde », ⁷⁸ in cui ogni cosa rimanda a qualcos'altro e non c'è il minimo dubbio che il linguaggio verbale designi gli oggetti corrispondenti.

Il superamento di questa visione è particolarmente evidente nel *poème en prose* di Mallarmé *Le démon de l'analogie*, in cui il poeta viene colto di sorpresa da una voce sconosciuta, come di « une aile glissant sur les cordes d'un instrument »:

J'allais (ne me contentant plus d'une perception) la lisant en fin de vers, et, une fois, comme un essai, l'adaptant à mon parler ; bientôt la prononçant avec un silence après « Pénultième », dans lequel je trouvais une pénible jouissance : « La Pénultième — », puis la corde de l'instrument, si tendue en l'oubli sur le son *nul*, cassait sans doute, et j'ajoutais en manière d'oraison : « Est morte. » ⁷⁹

Il poeta è preso da un senso d'inquietudine e lamenta, col tono di una salmodia, il lutto segreto per la « desespérée Pénultième », pur definendola « inexplicable ». ⁸⁰

In questa bizzarra composizione sono rintracciabili due chiare ispirazioni: il « démon de la perversité » di Poe, definito come qualcosa di paradossale, relativo al sentimento del contraddittorio, ⁸¹ e quella di Baudelaire che, nella sua *Critique littéraire*, commenta l'opera di Hugo ponendola sotto il segno dell'universale analogia. ⁸² Il demone di Poe, destabilizzando il sistema di Hugo, non mette in discussione soltanto il rapporto tra parola e realtà, ma sottolinea l'insensatezza di voler ricondurre le parole a qualsiasi tipo di realtà al

[...]. » Marchal, « La Musique et les Lettres de Mallarmé », in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, pp. 279-294, p. 292.

⁷⁸ T. Roger, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du Démon de l'analogie », *Littérature*, 2006, vol. 3, n° 143, p. 3-27.

⁷⁹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Le démon de l'analogie*, p. 86.

⁸⁰ Ivi, p. 88.

⁸¹ E. A. Poe, *Contes, essais, poèmes*, Paris, éd. Cl. Richard, Robert Laffont, 1989, p. 867-868.

⁸² Baudelaire, *Critique littéraire*, « Sur mes contemporains: Victor Hugo », pp. 129-141.

di fuori del linguaggio stesso, giocando sul suono « nul » (zero) contenuto in *penultième*, che nasconderebbe l'assenza di suono.⁸³

Se si confronta con lo *ptyx* del *Sonnet en – x* (o *Sonnet allégorique de lui-même*, 1868), parola inesistente che è, tuttavia, definita con tre ricche perifrasi altrettanto vuote – « cinéraire amphore », « abolî bibelot d'inanité sonore » e « seul objet dont le Néant s'honore »⁸⁴ – anche la *penultième* è un puro oggetto sonoro e linguistico, in cui il *nul* fa il suo ingresso in poesia come assenza di suono, ovvero silenzio. Questo silenzio è fatto d'impotenza davanti alla pagina bianca e di notti insonni per il poeta, che procede dall'imitazione baudelairiana delle prime composizioni verso una sempre maggiore ellitticità dei versi, sia nella sintassi, sia nei nessi logici e semantici.

L'intenzionalità dell'autore nel progettare la propria opera si esplica in un altro paradosso, ovvero nella sparizione elocutoria del poeta, « qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ».⁸⁵ È la realizzazione poetica dei principi dell'*Art pour l'art*, esaminati precedentemente nella critica di Baudelaire a *Madame Bovary*: più il creatore risulterà assente dalla propria opera, più essa risalterà e vivrà di vita propria, sprigionando il massimo potere di suggestione.

Per liberare le potenzialità evocatrici delle parole, il poeta deve rendersi il più possibile distaccato e impersonale, arrivando a eliminare se stesso come soggetto. Aspirando alla propria cancellazione, Mallarmé deve necessariamente incontrarsi col Nulla, tanto da specchiarsi in esso e da acquisire una coscienza universale e immateriale, attraverso la quale osservarsi e dispiegarsi.⁸⁶

⁸³ « Le mystère de la Pénultième, comme celui du ptyx, résiste tant qu'on s'obstine à vouloir référer ces mots à une réalité extra-linguistique. Il faut au contraire laisser parler le texte, qui à défaut d'indication référentielle, propose une définition purement lexicale [citation du passage du poème concerné]. Or l'avant-dernière syllabe du vocable « pénultième » autrement dit la pénultième de pénultième, c'est la syllabe « nul », ou ce que Mallarmé appelle de façon équivoque, en jouant sur le sens du mot, le « son *nul* » [...]. Le « son *nul* », c'est à la fois la pénultième (qui est donc morte parce que nul [le]) et l'absence de son. » B. Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Corti, Paris, 1986, p. 180.

⁸⁴ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Ses purs ongles très haut*, p. 37, *Notes et variantes*, p. 1189 e sgg. Jean-Michel Nectoux vede in questo sonetto la volontà di Mallarmé di tradurre in versi i valori pittorici impressionisti. « Cette manière de transposition visuelle de quelques images mentales du poème devait sans doute, dans l'idée de Mallarmé, guider l'artiste qui l'illustrerait d'une eau-forte ; le poète manifeste là sa conception personnelle de l'illustration établissant un rapport de claire subordination de l'image au texte. » Nectoux, *Mallarmé, Un clair regard dans les ténèbres*, p. 24.

⁸⁵ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Crise de vers*, p. 211.

⁸⁶ Come osserva Lloyd James Austin, Mallarmé riprende qui l'idea di Assoluto hegeliano: «Mallarmé had in fact grasped the very centre of Hegel's system, which develops the Aristotelian 'conception of God as pure thought thinking itself', and the 'central importance of mind's knowledge of itself as a mind'. For Hegel,

Il passo successivo alle dicotomie delle *Fleurs* (cielo e inferno, bellezza e male, vero e falso), è il salto nel *Néant*, lontano parente dell'*Inconnu* baudelairiano, al fine di scorgervi quella bellezza serena e inaccessibile che resterà per sempre l'ideale di un libro immaginario.⁸⁷

Riformatosi come una sorta di coscienza universale, non più soggettivo lirico, il poeta potrà finalmente cedere l'iniziativa alle parole attraverso il *creusement du vers*. Si tratta di uno scavo poetico senza precedenti, attuato grazie a una profonda riflessione sulla lingua e sul contesto metalinguistico (la pagina bianca, gli spazi, la punteggiatura) e, soprattutto, attraverso la dimensione sonora delle parole, finalmente libere di elevarsi verso uno spazio assoluto: quello della pura *fiction*.

3. Un progetto di rinnovamento poetico attraverso la musica: Crise de vers

La crisi della coscienza e della pagina come spazio della rappresentazione dell'interiorità è esplicita da Mallarmé in *Crise de vers*, in cui egli riconduce il rinnovamento del verso alla morte di Victor Hugo, che avrebbe imposto un'involontaria dittatura su tutti i generi letterari:

Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discourut ou narre, presque le droit à s'énoncer.⁸⁸

Non a caso, con la morte del gigante, il dio, « le roi Victor »⁸⁹, l'anno 1885 segna una frontiera cronologica in cui muore la vecchia scuola della rappresentatività, sia in poesia sia

'what makes the universe intelligible is to see it as the eternal cyclical process whereby absolute spirit comes to knowledge of itself as spirit (1) through its own thinking; (2) through nature; (3) through finite spirits and their self-expression in history and their self-discovery in art, in religion and philosophy, as one with the absolute spirit itself'.» L. J. Austin, *Poetic principles and practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, «Presence and poetry of Stéphane Mallarmé», p. 29. Cfr. anche *Encyclopaedia Britannica*, 14th edition, 1960, s.v. 'Hegel', p. 381.

⁸⁷ « J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avaries de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867*, p. 714.

⁸⁸ *Ivi*, t. II, *Crise de vers*, p. 205.

in prosa. Nello stesso anno, Émile Zola pubblica *Germinal* e Guy de Maupassant *Bel-Ami*; nasce anche la *Revue Wagnerienne*, e soprattutto nasce quella che Thibaudet chiama l'« *humanité moderne* », con l'obbligo della scolarità secondaria e l'accesso a una cultura più democratica e flessibile, in contrapposizione alla vecchia retorica e ad una cultura classica esclusiva, fissa e ieratica.⁹⁰ La *fin de siècle* segna anche una maggiore presenza e ricettività al wagnerismo in Francia, mentre prima si eseguivano soltanto alcuni estratti del maestro di Bayreuth. La morte di Hugo, un modello inarrivabile col quale confrontarsi, libera il verso da ogni costrizione, provocando un vero e proprio *éclatement* di teorie poetiche per reagire al vuoto improvviso. « Hugo mort, il a paru que la poésie fût morte », ⁹¹ afferma eloquentemente Émile Verhaeren.

Nell'esaminare il panorama letterario contemporaneo, Mallarmé riconosce a Verlaine di essere in anticipo sui tempi nella sperimentazione metrica:

Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer ; pour lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples ; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des *cris d'une orchestration, qui reste verbale*.

La variation date de là : quoique en dessous et d'avance inopinément préparée par Verlaine, si fluide, revenu à de primitives épellations.⁹²

Al poeta di *Sagesse* va, dunque, il merito della fluidità del verso, che inizia il processo irreversibile della destabilizzazione dell'alessandrino. Quella della « *musique avant toute chose* » verlainiana, attraverso l'eliminazione della « *pointe assassine* » e l'uccisione dell'eloquenza,⁹³ non è comunque l'unica via: Baudelaire individua nell'ammirato Théophile Gautier, maestro della forma, « *la fusion du double élément, peinture et musique, par la carrure de la mélodie, et par la pourpre régulière et symétrique d'une rime plus*

⁸⁹ Albrecht dedica un capitolo della sua ricerca al vuoto lasciato dalla morte di Hugo : Albrecht, *Ut musica poësis*, « La mort le roi Victor », pp. 195-227.

⁹⁰ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, Paris, Marabout, coll. « Marabout université », 1981.

⁹¹ É. Verhaeren, « La Poésie », *L'Art Moderne*, 4 janvier 1891, p. 13.

⁹² Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Crise de vers*, p. 205 (corsivo mio).

⁹³ P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2001, « Art poétique », p. 326.

exacte », ⁹⁴ rinviando, dunque, al connubio di una doppia ispirazione pittorica e musicale. Gustave Kahn, capofila dei *vers-libristes*, si batte per il riconoscimento della poesia come successione di suoni pronunciati, che non esistono se non per l'orecchio; Mallarmé gli riconosce « une très savante notation de la valeur tonale des mots ». ⁹⁵

La conclusione di *Crise* è ancor più densa di riferimenti musicali:

[...] au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple, concurremment aux grandes orgues générales et séculaires, où s'exalte, d'après un latent *clavier*, l'orthodoxie, quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut *composer* un *instrument*, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science ; en user à part et le dédier aussi à la Langue. ⁹⁶

Alcuni meccanismi del linguaggio musicale sarebbero, dunque, lo strumento di rinnovamento della Langue, con la *l* maiuscola, poiché attraverso la lingua evocatrice della poesia, ricca e varia come i diversi timbri degli strumenti di un'orchestra, si potrà raggiungere la « notion pure ».

La musica, infine, si fa metafora dell'animo umano:

Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun. Selon moi jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler à son gré. ⁹⁷

Sarebbe, tuttavia, erroneo pensare a un ritorno nostalgico al lirismo romantico: è in funzione della Lingua, quindi del linguaggio poetico, che va letto questo tentativo di ricollegare linguaggio, musica e anima. Il verso, fulcro della riflessione mallarmeana, si pone come strumento imprescindibile di espressione e modulazione secondo la sensibilità personale (« la flûte ou la viole de chacun »). ⁹⁸

⁹⁴ Baudelaire, *Critique littéraire*, p. 126.

⁹⁵ Mallarmé, *Crise de vers*, p. 207.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Secondo Landi, *Per un'organologia poetica*, «Aerofoni», pp. 115-81, il flauto sarebbe associato ai riti della fertilità; la sua melodia continua, inoltre, sarebbe adatta alle monodie e alle melopee care sia ai romantici sia ai simbolisti. La canna vuota, attributo allegorico riconducibile allo *stylus* e allo scettro, farebbe del poeta-pastore, al quale spesso lo strumento si associa, un esiliato e uno scacciato, in quanto senza radici. Infine, il mito di Pan e Siringa lo lega indissolubilmente alle origini della musica e alla seduzione, in quanto strumento non adatto alle cerimonie religiose. In chiave politica, è usato da Baudelaire e Mallarmé per

In tutte queste innovazioni metriche, apparse nella raccolta di Tristan Corbière *Les Amours jaunes* (1873), lodata da Verlaine,⁹⁹ si riscontra un'ambivalenza e un'oscillazione di rotta, tra classicismo e sperimentalismo, tra paradigma del lirismo contrapposto a quello dell'impersonalità, tra il sistema dell'*ut pictura poësis* a quello dell'*ut musica*; questa varietà di correnti letterarie convive pacificamente, e a tratti si scontra, per tutta la seconda metà dell'Ottocento. Si afferma sempre più, tuttavia, il concetto di poesia come insieme sonoro di versi, che rivendica la propria esistenza in quanto fenomeno *uditivo* e non meramente spaziale.

Ma quali erano, esattamente, le conoscenze musicali dei poeti simbolisti, soprattutto in relazione al fenomeno del wagnerismo, così pervasivo da diventare un culto popolare? Dopo aver rintracciato delle citazioni musicali continue nelle pagine di Baudelaire e Mallarmé che trattano di letteratura, la domanda sarà più che legittima. Allo stesso tempo, sarà utile indagare le influenze letterarie più rilevanti per i musicisti della generazione di Debussy, e come le nuove teorie poetiche divengano lo strumento di un rinnovamento del linguaggio compositivo, in particolare della tonalità.

mettere in guardia dalle illusioni della democrazia. Al contrario, la viola, che presenta una simbologia simile alla mandola, si distingue per un timbro più grave, ed è legata alla musica cameristica del Cinquecento. In Mallarmé lo strumento, metafora del grembo materno, si fa «viatico di un mistero creativo trascendente, [che] conosce un adeguamento della sua forma terrena alla funzione spirituale cui è destinato: la rotondità, che è, nel corpo in sé e per sé, sensualità sediziosa, è infatti votata ad una funzione gregaria e mediale: 'condurre' il poeta [...] verso la propria rinascita [...]» (Ivi, «Cordofoni», p. 360).

⁹⁹ P. Verlaine, «Tristan Corbière», *Les Poètes maudits*, Paris, Vanier, 1888, p. 8.

II. L'estetica musicale all'epoca del wagnerismo: critiche di Baudelaire e Mallarmé

1. Evoluzione dell'estetica musicale

Non sarebbe possibile esaminare il contesto musicale del Simbolismo senza una breve trattazione delle principali teorie estetiche in questo campo, insieme all'impatto che esse ebbero sui circoli letterari contemporanei.¹⁰⁰ La parola *aesthetica*, termine coniato dal filosofo Alexander Gottlieb Baumgarten nel 1750, è estremamente difficile da definire, come scrive Carl Dahlhaus:

Di fronte all'inquietante fenomeno polivalente che l'estetica divenne nel corso del diciottesimo e diciannovesimo secolo, tutti i tentativi di definirla, sia come teoria della percezione (*scientia cognitionis sensitivae*) sia come filosofia dell'arte o come scienza del bello, soffrono di unilaterali e arbitrarietà dogmatiche. [...] Essa non è tanto una disciplina distinta, con un oggetto ampiamente delimitato, quanto una vaga e ampia gamma di problemi e punti di vista che nessuno, prima del diciottesimo secolo, avrebbe mai pensato che un giorno si sarebbero potuti fondere in un complesso unico, e le cui intersezioni e interazioni reciproche rimangono, anche col senno di poi, sorprendenti.¹⁰¹

Nel Settecento, la capacità di distinguere il buono o il cattivo in arte, senza appoggiarsi a regole o ragionamenti, è chiamato gusto (*goût*, inteso come la sensibilità che permette di cogliere le bellezze e i difetti di un'opera, a seconda che essa sia simile o meno alla natura che intende replicare). Nella sua *Critica della facoltà di giudizio*, Kant riprende la divisione platonica e separa le arti liberali, intellettuali e perciò degne degli uomini liberi (come la composizione musicale o il suonare la cetra) dalle arti meccaniche, che deformano il viso e

¹⁰⁰ C. Dahlhaus, *L'estetica della musica*, trad. Riccardo Culeddu, Roma, Astrolabio, 2009 [*Musikästhetik*, Laaber, 1986], «I caratteri della disciplina», pp. 11-20, p. 15.

Parimenti, Enrico Fubini si mostra altrettanto scettico su una classificazione dei parametri di un'estetica musicale: «Se il pensiero moderno ha riconosciuto, soprattutto nelle sue componenti idealistiche, che la musica in quanto arte è parte di un più grande universo che è quello dell'espressione artistica, tuttavia non ha rinunciato a tener conto delle peculiarità del linguaggio musicale e dello *status* particolare della musica sia dal punto di vista della sua produzione, sia da quello della sua esecuzione e della sua fruizione.» E. Fubini, *L'estetica della musica*, Bologna, Il Mulino, 1995, «Introduzione», p. 4.

¹⁰¹ Ivi, «Premesse storiche», pp. 10-11.

richiedono una fatica fisica (come il suonare il flauto), dunque sono equiparabili a dei lavori manuali.¹⁰² Nella stessa opera, il filosofo desume i caratteri del bello artistico, basandosi sul bello in natura per determinare ciò che rende un'opera d'arte «corretta».

Il culmine dell'estetica settecentesca dell'imitazione è raggiunto con il rigoroso trattato di Charles Batteux, in cui l'arte è definita come «imitazione della bella natura»¹⁰³ e l'espressione musicale degli «affetti» dev'essere una rappresentazione, o descrizione accurata, delle passioni umane. Ne consegue una logica gerarchia, in cui la musica vocale, che riproduce i suoni animati, è superiore alla musica strumentale, regno dei suoni inanimati e, per questo, indefinita: quanto più quest'ultima si avvicinerà al canto, si renderà parlante o «pittorica», tanto più sarà riuscita. Il gusto, arbitro sovrano che seleziona e modifica, si discosta gradualmente dalla natura, prediligendo la maggiore perfezione dell'arte in quanto artificio, che rappresenta non la natura così com'è, ma la « belle nature, telle qu'elle peut être ».¹⁰⁴

Anche Rousseau, nel suo *Dictionnaire de musique*, ritiene che il genio del musicista sia essenzialmente di natura pittorica: « Il peint tous les tableaux par des sons ».¹⁰⁵

Il Settecento è anche l'epoca di un virtuosismo strumentale fino ad allora sconosciuto: col diffondersi di trattati sulla tecnica del flauto traverso e del violino in seguito al perfezionamento della lavorazione di entrambi questi strumenti, autori quali Johann Adam Hiller, Wilhelm Heinrich Wackenroder e John Joachim Quantz riconoscono che il virtuoso è in grado di suscitare meraviglia nel pubblico con espedienti meccanici, ma non di emozionare. Celebri sono, a questo proposito, le sonate di Tartini, come la *Didone abbandonata* (1724), che raggiungono una complessità strumentale fino ad allora inedita.

Intorno al 1780, è proprio il concetto di meraviglioso ad essere rivalutato dall'estetica musicale, soprattutto grazie alla poetica di Friederich Gottfried Klopstock (1724-1803), considerato uno degli iniziatori della poesia moderna. Non a caso, Carl Philip Emanuel Bach, figlio del più famoso Johann Sebastian e compositore della sensibilità *Sturm und Drang*, viene paragonato, nella *Allgemeine Musikalische Zeitung*, a un Klopstock che

¹⁰² I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999 [*Kritik der Urteilskraft*, Lipsia, 1790].

¹⁰³ Ch. Batteux, *Le belle arti ricondotte a un unico principio*, Palermo, Aesthetica, 1990 [*Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Parigi, 1773].

¹⁰⁴ *Ivi*.

¹⁰⁵ J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Hildesheim, G. Olms, 1969 [1768], p. 225.

utilizza le note al posto delle parole.¹⁰⁶ È la prima analogia storica tra la poesia e la musica non vocale, ma strumentale, in cui l'artificiale (in contrapposizione al naturale, privo di aspirazioni all'imitazione), viene considerato sublime. Anche il trattatista Johann Heinrich Schulz, nella *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* di Johann Georg Sulzer, esalta la sinfonia, particolarmente adatta «a esprimere cose grandi, solenni ed elevate».¹⁰⁷

Restando in ambito tedesco, Herder, nella sua *Kalligone*, si scaglia contro coloro che disprezzano la musica in se stessa, ovvero contro l'incapacità di trarre un significato dai suoni, se essi non sono accompagnati dalle parole.¹⁰⁸ A questa esaltazione dei sentimenti, svincolati dalla prosaica realtà quotidiana, è legato il concetto di devozione: è la musica strumentale la musica assoluta, in grado di raggiungere le profondità del cuore e di condurre all'estasi suprema.¹⁰⁹ In questo senso, le sinfonie di Beethoven chiudono un'epoca, poiché rappresentano l'apogeo della musica strumentale pura, che ha bisogno soltanto di sé stessa per autolegittimarsi, senza i procedimenti di natura imitativa che caratterizzeranno i poemi sinfonici del resto del secolo.

Non è casuale che il rapporto tra musica e creazione letteraria parta dalla *Quinta Sinfonia* di Ludwig van Beethoven (1808) come modello di una nuova e coerente visione musicale, riassumibile in tre funzioni:

- (1) metaforica, in relazione implicita alla creazione poetica, che permette l'impiego della *universelle analogie* tanto cara a Hugo;
- (2) simbolica, in quanto essa si pone al servizio dell'immaginario poetico, inaugurando il processo di consolidamento reciproco di un mezzo espressivo attraverso l'altro;
- (3) poetica, come fonte di lirismo e ispiratrice di senso per l'opera letteraria. Già nelle *Memoires d'outre-tombe* di Chateaubriand (1848), assistiamo a una *oratio soluta*, in cui una prosa squisitamente fluida ruota intorno allo stesso campo semantico, che rimanda

¹⁰⁶ «Friedrich Gottlieb Klopstock, zwei Inschriften für Denkmäler in Weimar (I) und in der St. Michaeliskirche in Hamburg (II)», *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2, 1799/1800, cit. in Dahlhaus, *Estetica della musica*, p. 44.

¹⁰⁷ J. P. Schulz, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, Weidemann, 1792-1794.

¹⁰⁸ J. G. von Herder, *Kalligone*, Leipzig, Harthoch, 1800, a cura di Heinz Begenau, Weimar, Böhlau, 1955.

¹⁰⁹ *Ibid.* Come scrive Dahlhaus, *Estetica della musica*, p. 45: «Solamente in questa musica, e non in quella vincolata da un testo, l'emozione perviene, come dirà Hegel due decenni dopo, alla 'percezione di se stessa'».

indistintamente sia alla creazione poetica sia a quella musicale (*muse, musicien, musique*).¹¹⁰

Ed è proprio Hugo che, nella sua raccolta di frammenti *Tas de pierres* (1860), evoca « la grande symphonie en mouvement de Beethoven, [...] façade de cathédrale flottante, et comme en suspension dans une brume lumineuse ». ¹¹¹

Secondo Jacques Bony, inoltre, già dall'inizio dell'Ottocento i poeti avevano compreso la lezione che Mallarmé affermerà soltanto alla fine del secolo: la poesia è « affaire de mots », e non solo di lemmi, ma anche di grafia e sonorità, come dimostra l'interesse di Hugo per i nomi propri e l'*argot*. In particolare nelle *Ballades* (1822) e nelle *Orientales* (1829), il poeta moltiplica le forme metriche, ritmiche e strofiche, in una sperimentazione linguistica degna dei grandi retori del Quattrocento.¹¹²

Fondamentale, infine, nell'estetica poetico-musicale romantica, è la filosofia di Schopenhauer, che mette in relazione la musica con il mondo delle idee: gli affetti e le passioni raffigurati musicalmente (prevale ancora la visione pittorica), sono astratti e individuali, un «mondo di spiriti, senza materia».¹¹³ Tuttavia, la musica non ha potere sulle idee, ma sui sentimenti, quindi sulla volontà stessa.¹¹⁴

Il potere d'influenzare le passioni, comunque, non va preso come una celebrazione della superiorità della musica *tout court*, in quanto la sua capacità di offuscare l'intelletto e di essere « la face alternative ici élargie vers l'obscur [...] d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée », ¹¹⁵ come dirà in seguito Mallarmé, rischia sempre di porla su un piano d'inferiorità, proprio a causa della sua indefinitezza.

¹¹⁰ F. Claudon, « La musique et l'imaginaire chez quelques romantiques français », *Literature and the other arts*, Actes du IX Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Innsbruck, 1981, p. 79 e sgg.

¹¹¹ Hugo, *Œuvres Complètes, Poésies*, t. IV, « Dernière gerbe », pp. 900-914.

¹¹² J. Bony, *Lire le romantisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 125.

¹¹³ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. a cura di Sossio Giametta, Milano, BUR, 2002 [*Die Welt als Will und Vorstellung*, Lipsia, 1819], vol. i, p. 489.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 495.

¹¹⁵ Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, p. 69.

2. La «musica dell'avvenire» di Wagner: la lettera a Villot

Mentre Franz Liszt riconosce che «i capolavori della musica assorbono sempre di più in sé i capolavori della letteratura»,¹¹⁶ il modello musicale di riferimento per i musicisti e per i poeti francesi è Wagner, con la sua estetica del *Wort-Ton-Drama*, in cui parola, musica e azione scenica aspirano a fondersi in un unico *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale). Nella sua lettera a Frédéric Villot, incisore e storico dell'arte,¹¹⁷ il compositore ripercorre la sua evoluzione di compositore e i principi che lo ispirarono a creare il teatro di Bayreuth, riassumendo le tappe fondamentali della sua maturazione artistica, contenute in tre scritti successivi: *L'arte e la rivoluzione* (*Die Kunst und die Revolution*, 1849), *L'opera d'arte dell'avvenire* (*Das Kunstwerk der Zukunft*), dello stesso anno, e *Opera e dramma* (*Opera und Drama*, 1851).

È forse la prima volta, nella storia della musica, che un compositore rivendica per sé anche il ruolo di intellettuale e teorico, mettendo per iscritto una dichiarazione d'intenti così densa. Ripercorriamo, ora, i punti salienti dell'estetica wagneriana, e in particolare i riferimenti alla poesia, alle arti e al mito: la riflessione su di essi gettò le basi per il rinnovamento artistico dell'opera, che costituisce un vero e proprio programma filosofico e morale, al centro del quale si pone il pubblico.

In primo luogo, Wagner rintraccia le origini della propria crisi artistica:

J'ose m'imaginer que jamais artiste ne sentit peser aussi lourdement sur lui la nécessité de sortir de ce problème ; car jamais éléments aussi divers, aussi particuliers, ne s'étaient trouvés mis en jeu : la poésie et la musique d'une part, la scène lyrique de l'autre, c'est-à-dire l'institution publique artistique la plus équivoque, la plus discutable de notre temps, le théâtre d'opéra ; voilà ce qu'il s'agissait de concilier.¹¹⁸

La poesia e la musica, dunque, sono unite sotto un unico segno, in quanto arti sorelle in grado di cooperare tra loro. In Italia, la scuola operistica del belcanto è in piena decadenza, mentre in Francia si afferma uno stile drammatico in cui è la *pièce*, vista essenzialmente

¹¹⁶ F. Liszt, *Gesammelte Schriften...*, 6 voll., Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1880-1883; trad. it. [parziale] «Un continuo progresso»: scritti sulla musica, Milano, Ricordi-Unicopli, 1987.

¹¹⁷ R. Wagner, *Quatre poèmes d'opéras, traduits en prose française, précédés d'une Lettre sur la musique*, Paris, A. Bourdilliat et Cie Éditeurs, 1861.

¹¹⁸ *Ivi*, IV.

come testo scritto, a imporsi sia sul cantante sia sul compositore, provocando un notevole grado di fissità e stagnazione. Il musicista tedesco si ritrova impotente davanti a queste due forme operistiche già consolidate, entrambe ricevute come prodotti d'importazione. Ciò che più colpisce e addolora Wagner, in particolare, è l'impossibilità di conciliare la musica strumentale tedesca, che ha raggiunto vette altissime da Bach fino a Beethoven, con le convenzioni tipiche della *mise en scène* teatrale: sempre appropriato è l'esempio del compositore di Bonn che, nonostante la maestà delle sue sinfonie, è costretto a dichiarare la propria sconfitta davanti alla sua unica opera, il *Fidelio* (1805), in cui tutta la potenza strumentale e la varietà dei mezzi espressivi sono riservati alla sola *ouverture*.

La volontà riformista di Wagner si scontra, tuttavia, con l'istituzione stessa del genere operistico, il cui scopo è quello di offrire, in primo luogo, intrattenimento e distrazioni a un pubblico che è « aussi ennuyée qu'avide de plaisir ».¹¹⁹ L'obiettivo wagneriano trascende i confini artistici e si fa ancora più alto, aspirando a un rinnovamento e a un'utilità sociale collettivi: « arracher un peuple aux intérêts vulgaires qui l'occupent tout le jour pour l'élever au culte et à l'intelligence de ce que l'esprit humain peut concevoir de plus profond et de plus grand ».¹²⁰

Il compositore prosegue esaminando la grandezza del teatro greco e della sua funzione pubblica, in cui la celebrazione delle gioie artistiche si accompagnava alle festività religiose. Seguendo il modello delle grandi tragedie di Eschilo e Sofocle e degli insegnamenti morali contenuti in esse, Wagner intraprende una strada simile, con la pubblicazione del suo primo trattato, *L'arte e la rivoluzione*.

Nel ricercare le cause che portarono alla dissoluzione del grande teatro classico e all'impoverimento del genere operistico, Wagner ambisce al superamento della divisione tra arti spaziali (che agiscono entro i confini dello spazio, come la pittura e la scultura), e arti temporali (poesia e musica), già teorizzata da Gotthold Ephraim Lessing nel suo *Laocoonte*.¹²¹ La soluzione auspicata è l'unione di entrambe, così che i loro limiti si

¹¹⁹ Wagner, *Quatre poèmes d'opéras*, XVII.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ G. E. Lessing, *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, prefazione di Giorgio Cusatelli. Introduzione, traduzione e note di Teresina Zemella, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1994 [Berlino, 1766].

compensino reciprocamente, secondo un modello di collaborazione in cui ogni arte sia amica e sorella dell'altra.¹²²

Queste idee sono indagate nel suo scritto successivo, *L'Opera d'arte dell'avvenire*, in cui egli teorizza un nuovo tipo di dramma che realizzi un'inedita fusione artistica. Un'ulteriore riflessione lo porta alla pubblicazione di *Opera e dramma*, una raccolta di saggi avente per argomento un'attenta ricerca dei rapporti che la poesia intrattiene con la musica, al fine di perfezionare il nuovo genere operistico.

Segue, nella lettera, un *excursus* sulla validità dell'opera come genere drammatico, rivangando la *querelle* tra piccinnisti e gluckisti, fino ad arrivare alla scoraggiante affermazione di Voltaire: « Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante ».¹²³ Le opinioni favorevoli all'opera da parte di artisti e intellettuali, tuttavia, fanno pensare a Wagner che sia possibile un'unione ideale di poesia e musica, in cui il poeta non sia troppo vincolato alle forme musicali e alla frivolezza e ai *cliché* che il genere impone. D'altro canto, il senso morale e la grandezza dell'opera non possono essere rintracciati nella musica, visto che il compositore, nel disporre le note sullo spartito, non fa altro che sfoggiare il proprio talento. Il rinnovamento auspicato, dunque, deve necessariamente partire dalla poesia, e, in primo luogo, dal linguaggio poetico. La visione estetica wagneriana, nel seguente passaggio, si avvicina sorprendentemente a quella mallarmeana:

Le poète cherche, dans son langage, à substituer à la valeur *abstraite et conventionnelle* des mots leur signification *sensible et originelle* ; l'arrangement rythmique et l'ornement (déjà

¹²² « Associés successivement, appelés à coopérer tous à un même résultat, les arts avaient fourni, par leur concours, le moyen de rendre intelligibles à un peuple assemblé les buts les plus élevés et les plus profonds de l'humanité ; puis les différentes parties constituant de l'art s'étaient séparées, et désormais, au lieu d'être l'instituteur et l'inspirateur de la vie publique, l'art n'était plus que l'agréable passe-temps de l'amateur [...]. Fort de l'autorité des plus éminents critiques, par exemple des recherches d'un Lessing sur les limites de la peinture et de la poésie, je me crus en possession d'un résultat solide : c'est que chaque art tend à une extension indéfinie de sa puissance, que cette tendance le conduit finalement à sa limite, et que cette limite il ne saurait la franchir sans courir le risque de se perdre dans l'incompréhensible, le bizarre et l'absurde. [...] Arrivé là, il me sembla voir clairement que chaque art demande, dès qu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin ; et, en vue de mon idéal, je trouvai un vif intérêt à suivre cette tendance dans chaque art particulier ; il me parut que je pouvais la démontrer de la manière la plus frappante dans les rapports de la poésie à la musique, en présence surtout de l'importance extraordinaire qu'a prise la musique moderne. Je cherchais ainsi à me représenter l'œuvre d'art qui doit embrasser tous les arts particuliers et les faire coopérer à la réalisation supérieure de son objet [...]. » Wagner, *Quatre poèmes d'opéras*, XIX-XX.

¹²³ *Ivi*, XXII.

presque musical) de la rime, lui sont des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme par un charme et gouverne à son gré le sentiment. Essentielle au poète, cette tendance le conduit jusqu'à la limite de son art, limite que touche immédiatement la musique ; et par conséquent l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique.¹²⁴

L'idea di *charme*, dopo aver spogliato le parole del loro significato quotidiano per risalire all'origine, è in linea con la visione della parola poetica come gioco incantatorio, ma il fine wagneriano non potrebbe essere più diverso. Se Mallarmé aspira a liberare la lingua dal giogo della referenzialità quotidiana, infatti, l'obiettivo del compositore è quello di raggiungere una musica perfetta.

Più avanti, Wagner precisa che alla poesia restano solamente due vie da percorrere : passare al campo dell'astrazione, delle idee pure, della rappresentazione del mondo per mezzo delle leggi della logica e del pensiero (compito che ritiene più appropriato a un filosofo), oppure fondersi intimamente con la musica: anche per lui, il modello strumentale da seguire è la sinfonia di Beethoven, che ne ha rivelato la potenza infinita. Conclude, infine, che l'aspirazione più segreta e profonda della poesia è quella di risolversi nella musica.¹²⁵ Per fare ciò, è la stessa parola poetica che deve adattarsi alla sensibilità e alle profonde sottigliezze del tessuto musicale, conferendogli significato.

Dopo aver precisato la modalità di rinnovamento, Wagner passa a indicare il soggetto della nuova opera, e la scelta ricade facilmente sul mito.¹²⁶ Il suo carattere universale e, allo stesso tempo, individuale, poiché tutti possono rispecchiarsi, ha il potere di risvegliare le coscienze e di garantire, in modo semplice e immediato, un effetto emotivo e d'immedesimazione sul popolo. Questo è possibile grazie ai suoi elementi profondamente umani, comuni a tutte le epoche, con varianti dipendenti dal folklore e dalla cultura locale.

¹²⁴ Wagner, *Quatre poèmes d'opéras*, XXV (corsivo mio).

¹²⁵ « La poésie en trouvera sans peine le moyen, elle reconnaîtra que sa secrète et profonde aspiration est de se résoudre finalement dans la musique, dès qu'elle apercevra dans la musique un besoin qu'à son tour la poésie peut seule satisfaire. » *Ivi*, XXXVI.

¹²⁶ « De là, je me voyais nécessairement amené à désigner le mythe comme matière idéale du poète. Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le trouvons à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées. Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite ; elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible, et le montrent sous cette forme concrète, exclusive de toute imitation, laquelle donne à tous les vrais mythes leur caractère individuel, que vous reconnaissez au premier coup d'œil. » *Ivi*, XXV.

Così, in questa rifondazione del teatro germanico, Wagner sceglie episodi della mitologia norrena o bretone: *L'anello dei Nibelunghi*, *Lohengrin*, *Tristano e Isotta*.

Quanto alle considerazioni di carattere musicale, il maestro di Bayreuth ritiene che la forma più adatta per presentare l'argomento mitico sia la sinfonia, poiché l'elemento costitutivo più importante della musica è la *melodia*.¹²⁷ Logicamente, sarà proprio l'orchestra ad assumersi il compito principale nello svolgersi dell'azione, segnalando i *Leitmotive* (motivi ricorrenti, che accompagnano ciascun personaggio), e celebrando il mistero di una musica immateriale e invisibile; gli strumentisti sono nascosti nel «golfo mistico», mentre gli occhi del pubblico sono interamente concentrati sulla scena. L'orchestra avrà dunque il ruolo di commento e di collegamento alla narrazione, sottolineando i momenti di maggiore *pathos*, come il coro nella tragedia greca.

Wagner auspica infine, nel presentare il *Tannhäuser* a Parigi, pur con qualche titubanza, che sia bene accetto, e conclude riassumendo brevemente a Villot la trama delle opere *Il vascello fantasma*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* e *Tristano e Isotta*, il cui testo, per la prima volta tradotto in francese, fa seguito alla lettera.¹²⁸

3. *Tannhäuser a Parigi: la Critique musicale di Baudelaire*

La lettera a Villot è solo una delle precauzioni che Wagner adotta prima di rappresentare la propria opera a Parigi. Il compositore si trasferisce nella capitale francese nel 1859 per seguire le vicende della sua *première* all'*Opéra*, mettendo in campo diversi accorgimenti per renderla più gradita al pubblico. In primo luogo, sceglie di proporre *Tannhäuser* rispetto a *Tristano e Isotta* perché pensa che piacerà di più ai francesi,¹²⁹ oltre al fatto che desidererebbe un allestimento curato dagli eccellenti coreografi della capitale. Nonostante le perplessità di Franz Liszt, che ritiene anche questa scelta inadatta, perché

¹²⁷ La melodia è intesa come motivo, tema, successione lineare di note. Tuttavia, la melodia in senso wagneriano, più ampio, copre anche la «verticalità» dell'armonico, in quanto più generale proprietà del melodico. Si veda J.-J. Nattiez, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Torino, Einaudi, 1987, «Melodia», p. 87.

¹²⁸ Wagner, *Quatre poèmes d'opéras*, XXVI.

¹²⁹ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution du Tannhäuser à Paris* (27 mars 1861), in E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, Paris, Pocket, 2012, pp. 121-134, p. 121.

troppo «tedesca»,¹³⁰ la prima è preceduta da una campagna pubblicitaria di articoli e recensioni, curata da Wagner stesso.

Vista l'accoglienza dell'opera wagneriana a Parigi, deplorata da Baudelaire all'inizio della *Critique musicale*, sembrerebbe che i timori del compositore nel presentarla in Francia fossero pienamente giustificati. Per tre sere successive, i membri del *Jockey Club* presenti nel pubblico, divisi in *dandy* e dilettanti amanti della caricatura, si munirono di fischiotti e zuffoli per sabotare la rappresentazione, che dovette essere interrotta già alla seconda scena del primo atto (durante il «baccanale» di Venere).¹³¹ Le stroncature furono aspre anche sul versante critico: il musicologo François-Joseph Fétis (1784-1871), avanzò dei dubbi proprio sull'operazione di fusione artistica wagneriana, colpevole di confondere due facoltà separate, quali sensibilità e intelletto.¹³²

Tuttavia, almeno in apparenza la riforma di Bayreuth trovò in Baudelaire il suo più fervente ammiratore. La sua lettera entusiastica a Wagner, in cui egli dichiara che il compositore gli ha regalato « la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée », ¹³³ può essere considerata un banco di prova per la più ampia monografia successiva, dedicata espressamente a *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, che costituisce la *Critique musicale* nella sua interezza.

Nella breve epistola, Baudelaire riconosce di vergognarsi dell'ignoranza del proprio Paese in campo musicale, pittorico e poetico, si mostra indignato dalla reazione dei suoi connazionali. Ammette, poi, di non conoscere la musica, e in particolare quella strumentale tedesca, se non da completo dilettante, grazie a qualche concerto di Carl Maria von Weber e Beethoven, che ha ascoltato con grande piacere. È quasi esclusivamente sull'aspetto emotivo che si concentrano le reazioni del poeta: la gioia di « comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer », ¹³⁴ ma, soprattutto, il sentimento di elevarsi ad altezze mai

¹³⁰ Cfr L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 104.

¹³¹ Landi, nella sua ampia monografia dedicata all'argomento, ricostruisce la vicenda con dovizia di dettagli in M. Landi, *Baudelaire et Wagner*, Firenze, Firenze University Press, 2019, « Une antithèse ironique? Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » pp. 360-70.

¹³² F.-J. Fétis, « Richard Wagner », *Revue et Gazette Musicale*, 19, 1852, p. 185, cit. in N. S. Josephson, «François-Joseph Fétis and Richard Wagner», *Revue Belge de Musicologie*, 26/27, 1972, pp. 84-89.

¹³³ Baudelaire, *Œuvres Complètes, Correspondance*, t. I, *Lettre à Wagner du 17 février 1860*, pp. 672-4. Cfr. *Ivi.*, *Notice*, p. 1452.

¹³⁴ *Ibid.*

raggiunte, a causa della potenza dei mezzi impiegati: « Il y a partout quelque chose d'enlevé et d'enlevant, quelque chose aspirant à monter plus haut, quelque chose d'excessif et de superlatif. »¹³⁵

Nonostante Baudelaire non sia nuovo a denigrare il gusto del pubblico francese, incapace di riconoscere il vero talento, specialmente se esso proviene da uno straniero, Landi propone un'interpretazione comica e parodica nella lettera del poeta a Wagner, datata 17 febbraio 1860, dunque dopo pochi mesi dal fiasco della prima rappresentazione.¹³⁶ Se è vero che i due artisti condividevano una certa estetica, in cui si annoverano la visione della musica come elemento primigenio d'innocenza e purezza e una concezione orfica della natura come tempio di suoni, è altrettanto degna di nota l'esagerazione nei complimenti che il poeta rivolge al maestro di Bayreuth, nello stile delle sue migliori pagine comiche.¹³⁷

È nella *Critique*, tuttavia, che Baudelaire esprime una critica più intellettuale dell'opera e della concezione estetica wagneriana: innanzitutto, ricorre l'analogia tra musica e pittura, in cui sia i suoni sia i colori sono in grado di tradurre le idee con i mezzi specifici della loro arte. Inoltre, il poeta delle *Fleurs* compie una sovrapposizione tra la propria estetica e quella wagneriana, citando il proprio sonetto *Correspondances*, in cui la natura è una foresta di simboli da decifrare, all'interno della quale l'opera wagneriana si configura come una vera e propria cattedrale di sonorità. Ricorre anche il concetto di evasione, provocata da questa musica « ardente et despotique, qu'on retrouve peinte sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, le vertigineuses conceptions de l'opium »:¹³⁸ in quanto arte, dunque, anche l'opera wagneriana entra di diritto nei paradisi artificiali baudelairiani, via di fuga dalla realtà fin troppo prosaica della vita moderna.

Il poeta prosegue lodando la complessità di un ideale drammatico così assoluto, in cui il canto è una « véritable arabesque de sons dessinées par la passion ».¹³⁹ Il termine *arabesco*, un gruppo musicale di note ascendenti o discendenti, è qui utilizzato soltanto per la potenza

¹³⁵ Baudelaire, *Lettre à Wagner du 17 février 1860*, p. 673.

¹³⁶ Landi, *Baudelaire et Wagner*, « Le banc d'essai : la lettre à Wagner du 17 février 1860 », pp. 315-357.

¹³⁷ A questo proposito, Landi propone un parallelismo con il « parachèvement du modèle angélique » del quale Baudelaire accusa ironicamente Hugo nel 1862 a proposito dei *Misérables*, un anno dopo la *Critique musicale* (Baudelaire, *Œuvres Complètes*, t. II, *Les Misérables par Victor Hugo*, p. 221. Questo eccesso di idealismo e angelismo, comune al patetismo dell'ideale romantico, si ritrova nella musica wagneriana, che presenterebbe dunque, per il poeta, una nota d'ipocrisia stucchevole e mistificatrice, particolarmente adatta a essere parodiata. Secondo quest'interpretazione, i punti di contatto con la critica mallarmiana successiva sarebbero molto maggiori di quanto non si pensi. Landi, *Baudelaire et Wagner*, « Introduction », p. 38 e sgg.

¹³⁸ Baudelaire, *Œuvres Complètes*, t. II, *Critique musicale, Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, p. 785.

¹³⁹ Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, p. 790.

evocativa della parola, già cara a Poe, ed è associato più al disegno che alla musica. Baudelaire difende anche la necessità della scelta del materiale leggendario e mitico, poiché « le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple », ed esalta, riferendosi a *Lohengrin* e parafasando lo stesso Wagner, « le caractère sacré, mystérieux et pourtant universellement intelligible de la légende ».¹⁴⁰ Si scaglia, infine, contro i detrattori, che definiscono il maestro di Bayreuth come un teorico per il quale le opere sono solo un modo per provare *a posteriori* le teorie già formulate nei suoi scritti. In tal modo, egli rivendica la legittimità del lavoro critico e intellettuale, imprescindibile alla creazione artistica.

L'analogia con la poetica baudelairiana è ancor più evidente nel terzo paragrafo,¹⁴¹ in cui il *Tannhäuser* « représente la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu. » Il carattere duale dell'opera, in cui l'uomo combatte per la salvezza della propria anima, si fonde con la grandezza data dalla potenza dei contrasti, che agiscono irresistibilmente sullo spirito, una qualità che porta Baudelaire a paragonare l'opera wagneriana a un dramma shakespeariano.¹⁴²

Con l'acume critico che lo contraddistingue, il poeta riesce a penetrare il valore delle melodie come personificazioni delle idee, riconoscendo il valore superiore della musica rispetto al testo: « ces mélodies sont d'une rare beauté [...] même si la musique de cet opéra devait être privée de son beau texte, elle serait encore une production de premier ordre. »¹⁴³

E conclude, elogiando la capacità wagneriana di aggiungere qualcosa di sovrumano a ogni passione e di rendere la complessità del suo universo comprensibile a tutti, di trovarsi di fronte alla manifestazione del vero genio, caratterizzato da « volonté », « désir », « concentration », « intensité nerveuse », « explosion ».¹⁴⁴ Egli considera l'ideale wagneriano di fusione artistica pienamente raggiunto e si mostra convinto che, nonostante l'incompetenza dei critici francesi, l'accoglienza del *Tannhäuser*, tra il tiepido e l'ostile, rappresenti soltanto una temporanea sconfitta.

¹⁴⁰ E aggiunge: « Comme le péché est partout, la rédemption est partout, le mythe partout. Rien de plus cosmopolite que l'Éternel ». Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, p. 800.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 794.

¹⁴² *Ivi*, p. 795.

¹⁴³ *Ivi*, p. 802.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 807.

Nonostante anche questa complessa critica sia, a una lettura superficiale, fortemente elogiativa del genio di Bayreuth, alcune scelte lessicali iperboliche, in particolare nella parafrasi al *Lohengrin* ripresa da Liszt e nell'interpretazione della scena amorosa tra Lohengrin ed Elsa,¹⁴⁵ farebbero pensare a una lettura comica, o almeno ambivalente, di questo saggio. Baudelaire, per sua stessa ammissione, si diverte a « raconter pompeusement des choses comiques », ¹⁴⁶ in particolare per ciò che concerne i suoi contemporanei. In quest'occasione, il patetismo della scena (atto I, scena iii) sarebbe giudicato eccessivo dal poeta, che per ironico contrasto assocerebbe al dramma la solennità (molto più spoglia e meno sentimentale) dei drammi classici.¹⁴⁷

Se si segue quest'interpretazione, sarà logico inferire che Mallarmé, fine conoscitore di Baudelaire, fosse a conoscenza delle ambiguità di questo testo, che porterà alla luce con tutto il suo spirito critico in *Richard Wagner: Rêverie d'un poëte français*.

4. Wagner e Mallarmé: visioni artistiche a confronto

Mallarmé si mostra molto meno entusiasta e apertamente più scettico del maestro nell'accogliere la riforma wagneriana. La lettera a Villot appena esaminata si diffuse in Francia grazie al libro di Édouard Schuré *Le Drame wagnérien* (1875),¹⁴⁸ in cui sono riassunte le principali novità della riforma.

Due sono i maggiori punti di contatto tra l'estetica wagneriana e quella mallarmeana, come sottolinea Susanne Bernard: (I) le teorie metafisiche di Wagner sull'essenza della musica si legano alla riflessione idealista dei Simbolisti, per cui, mentre il compositore tedesco vede, sia in Shakespeare che in Beethoven, un riflesso immediato dell'Idea del mondo, Mallarmé vedrà nella musica e nella letteratura le due facce alternative di un solo fenomeno: l'Idea. (II) Questo porta Mallarmé a credere, non a un *Gesamkunstwerk* dato dalla sintesi di diverse arti, ma a un'unica arte, quella letteraria, che, appropriandosi dei procedimenti delle altre

¹⁴⁵ « Dans la déclaration d'amour qui constitue l'acmé pathétique de la scène rapportée par Liszt, Baudelaire s'amuse à renverser la relation vocatif-verbe déclaratif. Ensuite, il retravaille le thème paradoxal de la « solennelle simplicité » ». Landi, *Baudelaire et Wagner*, p. 533. Cfr. F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, Leipzig, Brockhaus, p. 79.

¹⁴⁶ Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, *Fusées*, p. 652.

¹⁴⁷ « Il y a là une beauté de dialogue comme il s'en trouve fréquemment dans les drames de Wagner, toute trempée de magie primitive, toute grandie par le sentiment idéal, et dont la solennité ne diminue en rien la grâce naturelle. » Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, p. 798.

¹⁴⁸ Si veda Bernard, *Mallarmé et la musique*, p. 34, n. 38.

arti (non solo della musica, ma anche della danza e della pittura), divenga la sola arte «totale», in quanto onnicomprensiva, e perciò superiore, a tutte le altre.¹⁴⁹

Dujardin e Wyzewa,¹⁵⁰ vicini alla cerchia di Mallarmé ed entusiasti collaboratori della *Revue wagnerienne*, fondata a Parigi nel 1885, due anni dopo la morte di Wagner, avevano già espresso teorie vicine all'estetica hegeliana: la musica sarebbe in grado di far scomparire, grazie alla sua straordinaria potenza, il mondo delle Apparenze (un concetto che ricorda l'evaporazione mallarmeana della realtà) e di lasciar esistere l'essenza delle cose.¹⁵¹

Dujardin sottolinea curiosamente come la maggiore differenza tra il poeta e il musicista sia la facoltà di quest'ultimo di esprimere l'*inesprimibile*, laddove il primo può solo tacere: «... la grandeur du poète se mesure surtout par ce qu'il s'abstient de dire, afin de nous laisser dire à nous-mêmes, en silence, ce qui est inexprimable; mais c'est le musicien qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est la *mélodie infinie*». ¹⁵²

A partire dalla *Critique musicale* di Baudelaire, dunque, che si riconosceva un dilettante in materia musicale, inizia a emergere una rete di riferimenti precisi sul ruolo del poeta e del musicista, filtrati attraverso lo spirito della nuova generazione di letterati francesi e le traduzioni delle opere wagneriane. La musica si pone già da tempo come arte complementare alla poesia, uno strumento che permette di raggiungere l'essenza delle cose e di ricongiungere lo spirito alla melodia infinita, esprimendo ciò che non può essere detto.

Il silenzio del poeta – il suo spazio bianco – diviene, dunque, il regno del musicista. Per Mallarmé, come si è visto, la *fiction* è un gioco puramente letterario, in cui è la stessa realtà, resa immateriale e fattasi parola, che si smaterializza per essere ricondotta al *Livre*. L'unica verità possibile è, dunque, da ricercare nel linguaggio poetico. Ne risulta che il verso, il ritmo, la sonorità, la musica – concetti che, spesso, si confondono e non acquistano una definizione univoca nella prosa mallarmeana – sono soltanto degli utili strumenti dei quali il poeta si serve per realizzare il proprio progetto. Questo è dunque il primo contrasto con la

¹⁴⁹ Bernard, *Mallarmé et la musique*, p. 31.

¹⁵⁰ Édouard Dujardin, precursore del flusso di coscienza, è autore del romanzo *Les lauriers sont coupés*, pubblicato sulla *Revue indépendante* nel 1887, e di una delle prime monografie su Mallarmé (*Mallarmé par un des siens*, Parigi, 1887). Théodore de Wyzewa, eminente musicologo, è il fondatore della *Revue wagnerienne* e autore della raccolta di saggi *Beethoven et Wagner* (Parigi, 1898).

¹⁵¹ T. de Wyzewa, « Beethoven, par Richard Wagner », *Revue Wagnérienne*, 8 mai 1885, pp. 104-15, p. 115.

¹⁵² É. Dujardin riassume qui le teorie wagneriane sul teatro. E. Dujardin, « Les œuvres théoriques de Richard Wagner », *Revue Wagnérienne*, 8 avril 1885, pp. 62-73, p. 68.

concezione wagneriana, verso la quale Mallarmé nutre sentimenti di ammirazione e sfida allo stesso tempo: ammirazione, perché il compositore è riuscito a realizzare, attraverso la musica, quel rinnovamento artistico e sociale che spetterebbe solamente alla poesia; sfida, perché la posta in gioco, ormai, sarà quella di riaffermare la superiorità delle lettere sulla musica, ovvero di « reprendre à la musique son bien. »

Esaminando le pagine di Mallarmé dedicate a Wagner, notiamo chiaramente l'ambivalenza di questo atteggiamento. Nell'incipit, il lavoro incessante del poeta, nel suo infaticabile *creusement du vers*, lo porta a celebrare delle Feste solitarie (in maiuscolo, inteso come celebrazioni spirituali), in contrapposizione a quelle arti che danno soltanto « le faux semblant de civilisation ».¹⁵³ In particolare, egli si scaglia contro la loro falsa religiosità: « Cérémonies d'un jour qui gît au sein, inconscient, de la foule: presque un Culte! »¹⁵⁴

In queste poche righe, benché indirette e scritte nella prosa ellittica che lo caratterizza, Mallarmé, pur senza nominare direttamente la musica, demolisce il misticismo legato al festival di Bayreuth. Quest'ultimo consisteva in un vero e proprio pellegrinaggio per molti letterati e musicisti, che è equiparato dal poeta a un culto idolatra, in quanto mistificazione collettiva di una folla incosciente.

Molto più critico di Baudelaire nel valutare il ruolo del teatro classico nella creazione della musica dell'avvenire wagneriana, infine, il poeta afferma: « un auditoire éprouvera cette impression que, si l'orchestre cessait de déverser son influence, le mime resterait, aussitôt, statue ».¹⁵⁵ Addirittura, è l'intera operazione di fusione artistica, al cuore della riflessione wagneriana, che viene stroncata senza appello come un suicidio sterile:

Hors une perspicacité ou suicide stérile, si vivace abonda l'étrange don d'assimilation e ce créateur quand même, que des deux éléments de beauté qui s'excluent et, tout au moins, l'un l'autre, s'ignorent, le drame personnel et la musique idéale, il effectua l'hymen.¹⁵⁶

Il matrimonio tra due arti che, secondo il poeta, si escludono e s'ignorano a vicenda anche a livello estetico, come « éléments de beauté » contrapposti, è possibile, tuttavia, proprio in virtù del talento prodigioso di Wagner come teorico e compositore, del quale Mallarmé

¹⁵³ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, p. 153.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 155.

¹⁵⁶ *Ibid.*

riconosce il genio. È soprattutto alle passioni e all'immaginazione umane, non alla razionalità e all'intelletto, che fa appello un'architettura musicale così complessa, in grado di confondere i colori e la linea melodica di un personaggio con dei timbri e un'ambientazione ricca di *rêverie*. Essa suscita dunque, grazie a quell'afflusso emotivo sovrumano già sottolineato da Baudelaire, uno stato di *enlèvement*, reminiscente, tuttavia, del *vague de passion* dal sapore romantico, che si perde nell'incoscienza.

Pertanto, la musica provoca confusione, non chiarezza, e i miti, utilizzati come soggetto dell'opera, sarebbero soltanto altre illusioni, in quanto la loro struttura simbolica è casuale. Essa non rappresenterebbe il giusto mezzo per arrivare all'origine dell'universo e della creazione, ma semplicemente al *ruisseau primitif*, in cui l'immaginazione scorre senza scopo: la potenza timbrica ed evocatrice dell'orchestra non è che un inganno.¹⁵⁷

Inoltre, è il mito stesso ad essere respinto e delegittimato nella sua essenza. Mallarmé relega la scelta di questo materiale a una funzione aneddotica, adducendo una motivazione di carattere prettamente nazionalista: « Si l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi: il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende. »¹⁵⁸

La vera arte, dunque, si opporrebbe allo spirito della leggenda, poiché non originale: la verità richiede un sacrificio più astratto, razionale e intellettuale, che solamente il poeta è in grado di compiere. Tuttavia, Mallarmé invidia la popolarità di Wagner, pur criticandone il cammino intrapreso: il teatro di Bayreuth non rappresenta, come si vorrebbe far credere al grande pubblico, il viaggio compiuto dell'uomo verso l'Ideale, ma solo una sua tappa.

La gelosia del poeta per la potenza raggiunta dalla musica wagneriana è particolarmente evidente nella conclusione della *Rêverie*:

Voilà pourquoi, Génie ! moi, l'humble qu'une logique éternelle asservit, ô Wagner, je souffre et me reproche, aux minutes marquées par la lassitude, de ne pas faire nombre avec ceux qui, ennuyés de tout afin de trouver le salut définitif, vont droit à l'édifice de ton Art, pour eux le terme du chemin.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Mallarmé, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, p. 157.

¹⁵⁸ *Ivi*.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 158.

Nel passo finale emerge anche la frustrazione di Mallarmé per non riuscire a comunicare al grande pubblico la portata delle proprie idee: è per questo che la musica dovrà infondere nuova linfa vitale alla poesia, rendendola meno cerebrale e astratta, e conferendole una completezza che le farà raggiungere il primato tra le arti. Se la musica si configura come *poésie sans les mots*, la poesia è, secondo la visione mallarmeana, *musique de mots*.¹⁶⁰ Come scrive giustamente Bernard, sia per Mallarmé sia per Wagner « la Musique et la Poésie ne sont pas de simples divertissements, mais un appel vers les formes transcendantes de l'existence. »¹⁶¹

L'operazione del maestro di Bayreuth, così di successo presso il pubblico, lancia una sfida personale al poeta, poiché il musicista ha osato usurpare il compito che gli appartiene: in contrapposizione al raggiungimento della chiaroveggenza attraverso un'estasi mistica, scopo delle rappresentazioni wagneriane, il teatro di Mallarmé, tutto ideale (come *L'Après-midi d'un Faune*, non fatto per il teatro, ma « exigeant le théâtre »),¹⁶² mira a una lucidità sempre maggiore, che conduca verso l'Assoluto, eliminando del tutto il Caso.

Come ricorda Jacques Rancière, inoltre, la *Rêverie* non è l'unica opera in cui Mallarmé attacca l'operazione, intellettualmente disonesta, del wagnerismo. Nel trittico che compone gli *Offices* (1892-1895), « Plaisir Sacré », « Catholicisme » e « De même », l'intento del poeta è quello di capire perché proprio la musica, tra tutte le arti, abbia finito per « assumere un ruolo completamente diverso, quello di essere l'ultimo e plenario culto umano ». ¹⁶³

Come osserva il critico,

L'impresa di Wagner non rappresenta soltanto la concorrenza sleale fatta dallo scoppio delle voci e degli strumenti alla linea di schiuma della poesia. Essa rappresenta l'assorbimento della poesia e della sua « politica » nella musica. L'astrazione del linguaggio musicale – il suo « volatile spogliamento » capace di creare un luogo di comunione – Wagner l'ha unita al suo contrario: al teatro della rappresentazione con la sua favola e i suoi personaggi

¹⁶⁰ Bernard, *Mallarmé et la musique*, p. 61.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 63.

¹⁶² Mallarmé, *Correspondance 1871-1885*, t. II, éd. H. Mondor et L. James Austin, Paris, Gallimard, 1965, *Lettre à Arthur O'Shaughnessy du 7 novembre 1875*, p. 80.

¹⁶³ J. Rancière, *Mallarmé o la politica della sirena*, traduzione di Alessandro Serra, con la collaborazione di Martin Rueff, Bologna, CLUEB, 2009, « La religione musicale », pp. 58 e sgg. [*Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996]. Cfr Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Offices*, pp. 235-44.

consistenti. È appunto questa l'essenza del famoso Leitmotiv: l'identificazione dei timbri e dei temi musicali con i «colori e le linee del personaggio.» [...]

Wagner ha operato in modo fraudolento il matrimonio di due principi e di due epoche: la natura e la musica, la rappresentazione e il mistero, gli dei del mito e il dio dell'assenza, il teatro greco e la messa cristiana. Wagner è l'artista che ha avuto paura della novità della sua arte, che non ha saputo attendere l'ora della folla e delle feste del domani. [...]

La musica viene a questo punto consacrata come la religione del popolo, l'eucarestia della presenza reale a se stesso di un popolo definito come comunità delle origini, di un popolo a divenire esso stesso l'opera d'arte totale.¹⁶⁴

La vera impresa, per Mallarmé, sarà quella di creare un culto poetico altrettanto efficace, che non si avvalga, però, dell'elemento mitico, ma dell'immaginazione propria dello spirito umano. Per questo la musica, che ha saputo fondere questi due elementi, è da prendere a modello esemplare per la poesia, che compirà la stessa e più autentica operazione attraverso il «ritorno alla potenza purificata del verbo».¹⁶⁵

¹⁶⁴ Rancière, *Mallarmé o la politica della sirena*, pp. 64-66.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 67.

III. I rapporti tra poesia e musica: questioni aperte nelle arti comparate

1. Prime classificazioni tra arti spaziali e temporali

Perché poesia e musica, arti sorelle, secondo la definizione di Wagner nella *Lettera a Villot*, si prestano così bene a essere associate tra loro? L'accostamento tra l'una e l'altra potrebbe rivelarsi più ricco di spunti rispetto a un raffronto tra musica e pittura, e forse anche tra musica e romanzo, per via delle loro caratteristiche peculiari.

La prima divisione tra arti spaziali e arti temporali spetta, come abbiamo già ricordato, a Lessing che, prendendo le mosse dal gruppo scultoreo del *Laocoonte* della scuola di Rodi e paragonandolo alla descrizione virgiliana nell'*Eneide*, elabora un trattato sui limiti e le differenze dell'una e dell'altra arte. In quest'opera è presente la celebre definizione, secondo la quale:

La pittura adopera figure e colori nello spazio.

La poesia suoni articolati nel tempo.

I segni di quella son naturali, di questa arbitrari. E queste sono le due sorgenti da cui far scaturire le regole particolari per ciascuna. [...]. Segni imitativi successivi possono esprimere solo oggetti che, essi o le loro parti, si susseguono. Tali oggetti si chiamano in genere azioni. Quindi le azioni sono l'oggetto proprio della poesia. la poesia [...].

La pittura nelle sue composizioni coesistenti può utilizzare solo un unico momento dell'azione, e deve perciò scegliere quello più significativo, quello dal quale vengono meglio chiariti il precedente e il seguente.

Così pure la poesia nelle sue imitazioni progressive può utilizzare solo un'unica proprietà dei corpi, e deve quindi scegliere quella che suscita l'immagine più sensibile del corpo dal lato da cui essa ne ha bisogno.¹⁶⁶

In questo senso, il principio oraziano dell'*ut pictura poësis* sarebbe, secondo Lessing, inutile e dannoso, poiché la letteratura non assume un valore maggiore quanto più si avvicina alla

¹⁶⁶ Lessing, *Laocoonte*, «Paralipomena al Laocoonte», p. 240. L'ispirazione per il Laocoonte viene, oltre che dalle riflessioni di Johann Joachim Winckelmann sull'arte classica, (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresda, 1763], dall'opera di Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (prima ed. Parigi, 1719), tradotte da Lessing nel 1755. Du Bos opera per primo "una discriminazione spaziotemporale nei confronti delle possibilità creative della pittura e della poesia", definendo la prima «essenza statica», l'altra «essenza dinamica». Cfr. Ivi, «Introduzione», p. 15.

descrizione della natura o di un artefatto, tale da farci immaginare le varie parti di un oggetto come in un quadro. La sua peculiarità, infatti, consiste nell'offrire al lettore la sequenza temporale delle azioni e il processo attraverso il quale un oggetto è stato realizzato, in un modo che la pittura non sarà mai in grado di riprodurre. A questo proposito, cita la descrizione dello scudo di Achille nell'*Iliade* in cui, piuttosto che l'immagine pittorica, è il racconto della sua fabbricazione e del potere che simboleggia a rimanere impresso nella mente del lettore, mentre il gruppo scultoreo del Laocoonte esprime mirabilmente «la suprema bellezza nel momento in cui si rivelava il dolore fisico».¹⁶⁷

La pittura, intesa come il complesso delle arti che si basano sulla rappresentazione, è ritenuta inferiore rispetto alla poesia, poiché un componimento in versi può essere pittoresco quando suscita nel lettore delle precise impressioni visive, ma il dipinto, capace di evocare un unico momento o azione, non riuscirà a fornire la sequenza temporale data dalla narrazione. La poesia potrà stimolare l'intelletto e l'immaginazione, dunque, ponendo il lettore nella condizione di ottenere sia una descrizione dell'oggetto, come se fosse rappresentato in un quadro, sia di ricavare informazioni sulla sequenza temporale degli avvenimenti, facoltà che alla pittura è preclusa. Anzi, è proprio sul culmine dell'azione e della massima emozione, o, eventualmente, sulle conseguenze della tragedia, che dovrà concentrarsi l'artista per suscitare il massimo effetto emotivo.

La musica, arte temporale quanto la poesia, avrà in comune con quest'ultima le stesse caratteristiche e lo stesso potere di suscitare emozioni? A illuminarci in proposito è il critico musicale Eduard Hanslick, autore del trattato *Il bello musicale* (1854), che riconosce l'arretratezza degli studi nel campo dell'estetica musicale, ancora basata su criteri antiscientifici. Riferendosi all'opera di Lessing, egli formula la seguente asserzione, tanto fondamentale quanto inedita:

Lessing ha distinto con meravigliosa chiarezza il modo con cui la storia di Laocoonte può essere trattata dal poeta e quello con cui può essere trattata dal pittore o dallo scultore. Il poeta, per mezzo del linguaggio, ci dà un Laocoonte storicamente e individualmente determinato; il pittore e lo scultore invece rappresentano un vecchio con due ragazzi (di quella determinata età, aspetto, costume, ecc...), avvinghiati dai terribili serpenti, ed esprimenti, nel volto, nell'atteggiamento e nei gesti, la pena per la morte che s'avvicina. Del

¹⁶⁷ Lessing, *Laocoonte*, p. 57.

musicista Lessing non dice nulla. E si capisce perfettamente; perché in nessun modo, appunto, questi può rappresentare il Laocoonte.¹⁶⁸

Il pittore e lo scrittore, dunque, attingono a uno stesso modello presente in natura, che alla musica rimane sconosciuto. Contestando non solo Batteaux, per il quale la musica dev'essere imitazione della bella natura, ma anche gli apostoli di Rousseau, Rameau e Wagner, che rintracciano nella parola e nel canto una medesima origine, egli rivendica la necessità di un'estetica specificamente musicale, in cui non ha più posto il fantasma del «significato» di uno spartito. Proprio sull'operazione di fusione artistica Hanslick si mostra più critico, in particolare nella *Prefazione* all'ottava edizione del trattato (1891), in cui afferma:

Ora per di più possediamo anche il *Tristano e L'anello del Nibelungo* di Riccardo Wagner e la sua teoria della «melodia infinita», che è quanto dire la mancanza di forma elevata a principio, il fumo dell'oppio suonato e cantato, per il cui culto è stato aperto a Bayreuth addirittura un tempio. Non mi si vorrà male se, in considerazione di questi fatti [...], ho messo in luce in forma ancor più stringente l'elemento unico e imperituro della musica, la «bellezza musicale», quale è sempre stata attuata dai nostri grandi maestri e quale sempre, in ogni tempo futuro, sarà realizzata da compositori veramente musicali.¹⁶⁹

E aggiunge, più avanti: «L'unione della poesia con la musica nell'opera è un matrimonio morganatico. Quanto più da vicino consideriamo questo connubio, che la bellezza musicale effettua con il contenuto determinatamente prescritto, tanto più ingannevole ci appare la sua indissolubilità». Piuttosto che sulle analogie tra l'essenza della musica e quella del linguaggio, dunque, bisognerebbe concentrarsi sulle loro differenze: gli elementi costitutivi della musica, e in questo sta il loro specifico contenuto, sono il ritmo, la melodia, l'armonia, i timbri; gli elementi portanti più riconoscibili, quali i temi e i motivi, ne sono il soggetto. Di tutto questo, solo il ritmo è presente in natura, ad esempio nel galoppo del cavallo o nella cadenza dei passi. Il ritmo è anche il principale elemento strutturale che avvicina poesia e

¹⁶⁸ E. Hanslick, *Il bello musicale*, trad. it. Mariangela Donà, Milano, Aldo Martello editore, 1971 [prima ed. Lipsia, 1854], cap. VII, p. 128.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 6.

musica, ed è per questo che, nell'etimologia greca utilizzata da Mallarmé, la musica è intesa come ritmo tra rapporti.¹⁷⁰

Hanslick sottolinea inoltre la nobiltà spirituale della musica, in quanto essa non è solamente l'unica arte in grado di suscitare con tanta immediatezza sentimenti ed emozioni così vivaci negli ascoltatori, ma riesce a farlo senza appoggiarsi ad altre arti, alla natura o alla matematica.¹⁷¹ Per questo motivo la sua legittimazione, estetica ed etica, deve partire dal principio della forma musicale e non dalla sua facoltà di risvegliare i sentimenti, determinati o indeterminati che siano.¹⁷² Secondo il critico, la musica agisce sul sistema nervoso in modi che sono ancora da spiegare, ma queste impressioni, ben lungi dall'essere oggettive, mutano a seconda dell'umore degli spettatori, del contesto storico e delle circostanze.¹⁷³

Per Hanslick, ciò che produce un effetto di simpatia e di risonanza è, oltre alla bravura dell'interprete, il *dinamismo delle forme musicali*, tra le quali rientra anche l'arabesco. Trattandolo proprio in rapporto alla pittura, dalla quale il termine deriva, il critico lo definisce come una forma di bellezza priva di contenuto, ovvero una semplice linea ornamentale ascendente.¹⁷⁴

Nel proporre un approccio scientifico allo studio degli elementi costitutivi della musica, armonia e melodia, e dei rapporti che intercorrono tra loro al fine di creare un «bel» pezzo musicale, Hanslick distingue l'apprezzamento del pubblico amatoriale che, in balia dei sentimenti, si lascia trasportare da un motivo popolare e orecchiabile, e il godimento estetico di un intenditore. Per quest'ultimo, educato a riconoscere il bello delle forme musicali, ascoltare un pezzo è una gratificazione intellettuale pari a quella di decifrare il significato allegorico di una poesia:

¹⁷⁰ Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, pp. 55-77.

¹⁷¹ «La bellezza musicale ha poco a che fare con la simmetria e non ha nulla a che fare con la matematica [...] La matematica regola il materiale grezzo, ma il pensiero musicale nasce senza di essa.» Hanslick, *Il bello musicale*, pp. 67-68.

¹⁷² Hanslick riporta una lunga scuola di critici che avrebbero avvalorato la perniciosa opinione che la musica è l'arte dei sentimenti, e che una melodia sarà tanto più riuscita, quanto sarà in grado di eccitare gli animi e accendere le passioni. Ricordiamo, tra gli altri da lui citati, J. N. Forkel, *Über die Theorie der Musik*, Göttingen, 1777, p. 26; F. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, vol. i, Jena, 1837, p. 24; F. Bellini, *Manuale di musica*, Milano, 1853. Il teorico e musicista contro il quale egli lancia i suoi strali più avvelenati, tuttavia, è certamente Wagner, colpevole di aver dato definizioni sempre più astratte e nebulose sui rapporti tra musica ed espressione dei sentimenti, in particolare negli scritti *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Oper und Drama* e *Beethoven*. Per la vasta bibliografia utilizzata dal critico, si veda Hanslick, *Il bello musicale*, pp. 17-19.

¹⁷³ A questo proposito, Hanslick fa l'esempio di Mozart, le cui composizioni, in epoca classica, erano considerate l'acme della passione, per poi ascendere al regno dell'apollineo e della perfezione formale, al pari di Haydn, con l'avvento delle sinfonie beethoveniane. *Ivi*, p. 15.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 49.

In letizia di spirito, con un godimento privo di sentimenti, ma pure pieno di intima dedizione, noi vediamo passare dinanzi a noi l'opera d'arte e conosciamo quella che Schelling così bene definisce come «la sublime indifferenza del bello». Questo godere con lo spirito sveglio è il modo più degno, più sano, e non il più facile, di ascoltare la musica.¹⁷⁵

E aggiunge: «Per sentirsi rapire in estasi basta essere deboli, ma ascoltare in modo veramente estetico è un'arte».¹⁷⁶ Saranno, dunque, l'intelletto, la contemplazione, l'immaginazione di uno spirito colto ad elevarsi a una forma d'arte: in questo senso, anche l'ascolto della musica presupporrà uno sforzo attivo, come la lettura di una poesia o l'osservazione di un quadro. La concezione musicale di Hanslick sarà riecheggiata da Debussy, il quale si scaglierà a più riprese contro un'arte le cui forme armoniche sono ormai convenzionali ed esautorate.¹⁷⁷ La sua visione, antiaccademica e allo stesso tempo elitaria, in quanto solo chi è in grado di decifrare il suo messaggio può comprendere la musica, lo avvicina all'estetica mallarmeana.

2. Suggestioni del dialogo tra le arti: un'alternativa alla fusione wagneriana

Nel corso dell'Ottocento si affermano, nelle composizioni vocali e strumentali, quelli che Leonard Ratner chiama *topoi*, individuati in base alla ripetizione di tre elementi ricorrenti: tipi, stili e dilaetti.¹⁷⁸ I tipi si distinguono per il ritmo ai quali sono ispirati, come ad esempio marce o danze, mentre lo stile è relativo all'«affetto» di un pezzo, ovvero al sentimento dominante che evoca: lo stile eroico, ad esempio, è emblematico nell'ultimo movimento della *Quinta* di Beethoven, mentre quello demoniaco (spesso una combinazione di tonalità minori), è usato efficacemente nella *Symphonie Fantastique* di Hector Berlioz (1830). I dialetti sono, invece, una combinazione originale di tipi e stili, particolarmente

¹⁷⁵ Hanslick, *Il bello musicale*, p. 103.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 104.

¹⁷⁷ Questa tendenza antiaccademica, unita alla profonda esigenza di un rinnovamento dell'armonia, fin dagli anni del Conservatorio, è documentata, tra gli altri, da F. Lesure, *Debussy. Gli anni del simbolismo*, Torino, EDT, 1996 [*Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, Parigi, 1993].

¹⁷⁸ Si vedano L. Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books, 1980, e L. Ratner, «Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas», *Early Music*, 19/4, 1991, p. 616.

utilizzati nel repertorio romantico: in questi ultimi rientrano *pastiches*, i pezzi folkloristici e le *suites* come, ad esempio, i *Quadri di un'esposizione* (1874) di Musorgskij.¹⁷⁹

Della stessa opinione sulla rilevanza dei *topoi* musicali, basati sul principio di ripetizione e variazione, è anche Gérard Genette che, in *Figures IV*, definisce la musica « l'art par excellence de la répétition-variation [...] dont elle est pour ainsi dire le principe absolu ».¹⁸⁰

Oltre alla tradizionale messa in musica dei testi poetici (ovvero alla traduzione strofica, in cui a ogni strofa in poesia fa eco una strofa affidata al canto, con un accompagnamento musicale affidato al pianoforte o a un piccolo organico)¹⁸¹ e ai peculiari rapporti tra testo e musica che regolano l'opera, Genette pone l'accento sui *Lieder ohne Worte* mendelssohniani, ossia su tipi di canzone puramente strumentali (nel caso specifico, otto libri di brani pianistici), spesso senza riferimenti diretti alla natura e privi di carattere imitativo.

Alla musica come ripiegamento intimistico e interiore si affianca quella imitativa o ispirata a un particolare soggetto. Per questa ragione, diversi titoli tematici si susseguiranno senza soluzione di continuità per tutta la seconda metà dell'Ottocento: basti pensare a *Ondine*, *Le Gibet* e *Scarbo*, nel *Gaspard de la Nuit* di Ravel (1909), e allo stesso *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* di Debussy.

In questo caso, secondo il critico, il materiale letterario ispira lo spartito in maniera più pervasiva rispetto a un'intonazione, poiché è la musica stessa che, superando i propri limiti di arte non referenziale, cerca di farsi poesia:

Le fait littéraire – et plus particulièrement poétique – exerce donc ici une fonction paradoxalement plus forte que dans la musique vocale, où sa présence effective lui assigne une place limitée par cette présence même [...].

La relation n'est donc plus de coprésence ni d'évocation, mais de substitution et d'imitation : *ut poësis musica*.¹⁸²

¹⁷⁹ Un'esauriente classificazione dei *topoi* si trova in J. Dickensheets, *The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century*, *Journal of Musicological Research*, 31, n. 2-3, pp. 97-137.

¹⁸⁰ G. Genette, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, « Romances sans paroles », p. 103.

¹⁸¹ È il caso dei *Trois poèmes de Mallarmé*, rispettivamente, di Debussy e di Ravel.

¹⁸² Genette, *Figures IV*, p. 116.

Come si è visto, il principio romantico e post-romantico dell'*ut poësis musica* diverrà, rovesciato, il nuovo paradigma del simbolismo: *ut musica poësis*, anche se l'oscillazione con l'*ut pictura* rimane molto viva per tutta la seconda metà dell'Ottocento, in particolare per quanto riguarda i rapporti della musica con l'Impressionismo.¹⁸³

Infine, il principio ispiratore del rapporto testo/musica sarà comunque improntato alla suggestione: la presenza di un titolo tematico sarà sufficiente a suggerire l'esistenza di un testo letterario equivalente a quello musicale. Tuttavia, anche Genette sottolinea che sarebbe desiderabile e appropriato mantenere la specificità di ciascuna arte, evitando ogni tentativo di fusione.¹⁸⁴

Il critico sembra vedere, nella combinazione di suono e parola, un'opera in cui si verifica un accrescimento di senso, che attiene, tuttavia, a una dimensione paratestuale. Il fascino di questo mistero, sulla quale Debussy sa giocare con raffinata maestria, sarebbe dato proprio dal mantenimento di un contrasto insoluto tra le due arti, che genera una dissonanza.

È quest'ambiguità che si cela nel cuore del rapporto tra musica e testo nel Simbolismo; una conclusione che sembra echeggiare il commento di Mallarmé alla *première* del *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, quando il poeta si complimentò col compositore poiché la sua opera « ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon d'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse ».¹⁸⁵

3. Introduzione alla comparazione tra le arti

La trasposizione da poesia a musica è da considerarsi, secondo la classificazione di Roman Jakobson, una forma di traduzione intersemiotica, in quanto si verifica un *transfer* di

¹⁸³ Come testimonia la continua oscillazione ermeneutica delle opere di Debussy tra la letteratura e la musica, esaminata in Jarocinski, *Debussy. Impressionismo e simbolismo*.

¹⁸⁴ « On souhaiterait seulement que ce surcroît restât en marge, détaché, comme flottant, et que sa présence *ad lib* servît, non à les alourdir d'un sens autoritaire mais plutôt à les alléger, à les aérer, comme d'un silence, d'une question sans réponse : que la relation problématique entre combinaison de sons et proposition de sens résonnât, non comme un accord parfait, mais comme une dissonance irrésolue. C'est là, j'en suis sûr, ce que nous demandent un Couperin, un Schumann, un Debussy, et tel serait le bon (et malaisé) usage du titre thématique, afin que la romance sans paroles ne tournât pas, selon le mot (le titre) cruel d'Adorno, en paroles sans romance. » Genette, *Figures IV*, pp. 117-18.

¹⁸⁵ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Lettre à Claude Debussy du 23 décembre 1894*, pp. 810-11. Rimando anche al mio studio sulle figure di consonanza che legano il *Prélude* alla sua fonte: M. B. Venanzi, «Alla ricerca di un nuovo umanesimo: Figure di consonanza tra Mallarmé e Debussy», *Munera, Rivista europea di cultura*, «Contemporary Humanism», 2019, pp. 179-189.

contenuto (la cui natura resta ancora da accertare) da un *medium* all'altro.¹⁸⁶ Questa forma di adattamento rientra, naturalmente, nell'ambito della comparatistica. Come precisa anche Pantini, «la riflessione sui rapporti fra le arti si pone al cuore della riflessione in genere sulla natura e suoi compiti della comparatistica letteraria.»¹⁸⁷

Similare è l'opinione di Yves Chevrel che, nel suo trattato *La Letteratura comparata*, si riferisce alla letteratura come a un'arte verbale, e alla musica come a un'arte non verbale, per la quale la discriminante sarebbe costituita, ancora una volta, dalla presenza di un contenuto referenziale, in cui a un segno arbitrario corrisponde un *significato* che è portatore di senso.¹⁸⁸ Lo studioso individua cinque principali linee d'indagine ai fini di una ricerca che interessi i rapporti tra la letteratura e le altre arti:

1. «In che modo la letteratura tratta delle altre arti e di coloro che le praticano». In questa categoria, rientrano la descrizione dell'urna greca nell'*Ode to a Grecian Urn* di John Keats (1820), ma anche il *Künstlerroman*, ovvero il romanzo d'arte, che forma un filone a sé nella letteratura tedesca, come il *Doktor Faustus* di Thomas Mann (1947), ma offre ancora spunti fruttuosi fino alla letteratura contemporanea, come ad esempio *To the Lighthouse* di Virginia Woolf (1927), nel personaggio di Lily Briscoe.
2. «In che modo la letteratura fornisce materiale alle altre arti»: ¹⁸⁹ in questa categoria rientrano sia i *Lieder*, generalmente per canto e pianoforte, sia la poesia messa in musica, come i *Trois poèmes de Mallarmé*, ma anche soggetti di quadri, sculture, opere musicali e film ispirati a una matrice letteraria.
3. «In che modo la letteratura e le altre arti trattano uno stesso tema, a prescindere dalle influenze». ¹⁹⁰ In quest'analisi rientra il confronto fra le tecniche usate dal poeta, dal musicista e dal pittore per descrivere lo stesso soggetto, mostrando sia le corrispondenze sia le differenze (es. il soggetto di una donna morente, nella *Lettre sur les sourds et muets* di

¹⁸⁶ R. Jakobson, «On Linguistic Aspects of Translation», 1959, in AA.VV., *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Milano 1995, pp. 51-62.

¹⁸⁷ E. Pantini, «La letteratura e le altre arti», Armando Gnisci, a cura di, *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002, p. 117.

¹⁸⁸ Y. Chevrel, *La letteratura comparata*, Roma, Sovera, 1993, p. 84 [*La littérature comparée*, Parigi, 1989].

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 85.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 86.

Denis Diderot del 1751) e, in tempi più recenti, l'opera di Jean Starobinski, che raffronta il trattamento dell'immagine del clown tra letteratura e poesia).¹⁹¹

4. «In che modo la letteratura rappresenta un'esperienza visiva o uditiva per la quale il lettore non ha riferimenti». In questa macroarea rientrano le allusioni alla musica, agli strumenti musicali o all'esperienza sonora nella poesia di Baudelaire e Mallarmé degli strumenti musicali, ma anche l'evocazione di brani musicali, come la Sonata di Vinteuil nella *Recherche* di Marcel Proust (1909-22).

5. Ultimo punto, ma non per importanza, «in che modo la letteratura e le altre arti hanno fatto ricorso a procedimenti necessariamente differenti, ma anche simili, analoghi, equivalenti». ¹⁹² Questa ricerca è forse la più affascinante, poiché è necessario definire il metodo e delimitare i confini del confronto. In questo senso, sarà utile studiare, ad esempio, gli «scrittori che si sono esplicitamente riferiti ad altre arti per definire la loro opera», ¹⁹³ o indagare il campo delle intersezioni artistiche attraverso le opere di autori poliedrici (es. le epistole e gli acquarelli di musicisti quali Mendelssohn e Debussy, oppure le incisioni realizzate da William Blake per i propri cicli poetici, *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*).

Per quanto riguarda il campo musicale, Chevrel riconosce che «insieme alla pittura, la musica è l'arte che è stata messa più spesso in rapporto con la letteratura», ¹⁹⁴ e che «musica e letteratura sembrano tuttavia avere tra loro rapporti ad un tempo più intimi e più ambigui di quelli che esistono tra la letteratura e le arti plastiche.» ¹⁹⁵ Più intimi perché la canzone, che sia un tradizionale *Lied* europeo, il *kayō* giapponese o il *ci* cinese, è un genere in cui sia la poesia sia la musica vengono universalmente associate; più ambiguo perché, sull'esempio di Mallarmé, i poeti, soprattutto all'epoca del Simbolismo, cercarono di entrare in competizione con la musica, rivendicando la centralità del verso. Ed è proprio in questo periodo che i rapporti tra musica e poesia sono maggiormente studiati, come dimostra la

¹⁹¹ J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984 [Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Parigi, 1970].

¹⁹² Chevrel, *La letteratura comparata*, p. 86.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 90.

¹⁹⁵ *Ibid.*

vasta bibliografia che è stata dedicata alla questione, soprattutto in area francese.¹⁹⁶ L'autore, nell'indagare brevemente i rapporti tra opera lirica e opera d'arte totale, deplora infine lo scarso interesse riservato alla danza, e in particolare al balletto, ricordando la coreografia di Nijinskij per il *Prélude à l'après-midi d'un faune*, e il piacere di Mallarmé nell'osservare esibirsi Loïe Fuller ed Elena Cornalba, paragonandole a una poesia pura, svincolata dall'apparato della scrittura.¹⁹⁷

A questo proposito, Rancière osserva che «la scrittura muta della ballerina copia vanamente e inconsciamente la vera coreografia dell'Idea, che è quella delle parole della poesia».¹⁹⁸ Anche De Nardis sottolinea la luminosità di questa figura evanescente, che il poeta «inscrive nelle misteriose volute, negli arabeschi di una pura idea di movimento, parto, quest'ultima, del suo floreale cerebralismo.»¹⁹⁹

4. Prospettive e studi recenti sui rapporti tra poesia e musica

Per ciò che concerne la più recente comparatistica tra poesia e musica, sono ravvisabili diversi orientamenti nella critica contemporanea.

Prendendo in considerazione l'area americana e anglofona, nella recente raccolta di saggi dedicata al soggetto, *Music, Text and Translation*,²⁰⁰ vengono riproposti i quesiti che da sempre affliggono il delicato processo di traduzione intersemiotica tra testo letterario e spartito. La prima problematica sarebbe relativa a uno sbilanciamento nella comunicazione, in quanto non ci sarebbe reciprocità fra emittente e ricevente. Tuttavia, questo squilibrio è simile a qualsiasi rapporto tra un oratore e il suo pubblico, o tra gli spettatori di una *pièce* teatrale e i suoi interpreti sul palco: a questo proposito, anche l'opera sarebbe una

¹⁹⁶ Ricordiamo, in particolare: L. Guichard, *La musique et les lettres au temps du romantisme*, Paris, Puf, 1955 e *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, cit; F. Claudon, « L'idée et l'influence de la musique chez quelques romantique français et notamment Stendhal », Paris, Champion, 1979, A. Asor Rosa, « Teatro, musica, tradizione dei classici », in *Letteratura italiana*, vol. 6, Torino, Einaudi, 1986, pp. 365-410.

¹⁹⁷ « À savoir que la danseuse [...] n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour esprime, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil de scribe. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Divagations*, « Ballets », p. 171.

¹⁹⁸ Rancière, *Mallarmé e la politica della sirena*, p. 82.

¹⁹⁹ De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, p. 159.

²⁰⁰ H. J. Minors, ed. by, *Music, Text and Translation*, «Bloomsbury Advances in Translation», Bloomsbury. London and New York, 2013.

particolare forma di teatro, in cui gli interpreti cantano oltre a recitare e ci si avvale di un accompagnamento orchestrale.

La musica è un linguaggio ritenuto universale, in quanto chiunque ascolti può ricevere emozioni e formarsi un'opinione sul suo «significato», ovvero, sul suo riferirsi a un oggetto, a un fenomeno naturale o stato d'animo esterno; tuttavia, cambiano radicalmente i modi di interpretarne ed estrapolarne il presunto contenuto.

Stravinsky s'interroga, nella sua *Poetica della musica*, sui delicati rapporti tra interprete e compositore, in particolare quando l'atto del comporre e quello dell'eseguire avvengono a una considerevole distanza temporale e geografica.²⁰¹ Allo stesso modo, Daniel Albright si chiede, nelle sue ricerche decennali sull'argomento, se la musica sia dotata di un *inner meaning* diverso da quello referenziale, la trasposizione del quale equivarrebbe dunque, in quanto atto traduttivo, a un tradimento.²⁰²

In ambito europeo, i rapporti tra testo e musica, in particolare per quanto riguarda gli elementi potenzialmente narrativi del testo musicale, sono stati indagati da ricercatori quali Márta Grabócz ed Eero Tarasti, il cui progetto è quello di applicare i modelli della narratologia letteraria alla musica strumentale pura. Al fine di provare che la musica è un'arte *narrativa*, gli studiosi le applicano gli schemi della grammatica e della fonologia generativa post-strutturalista; il presupposto di queste ricerche sarebbe che anche la musica, in quanto linguaggio, per quanto poco comprensibile a livello puramente «semantico», debba rispondere alle stesse leggi che regolano quello verbale.²⁰³

²⁰¹ «Viviamo in un'epoca in cui la condizione umana subisce profondi cambiamenti. L'uomo moderno sta perdendo la nozione dei valori ed il senso dei rapporti. Questo disconoscimento delle realtà essenziali è molto grave [...]» I. Stravinsky, *Poetica della musica*, traduzione di Mirella Guerra, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1984 [*Poétique musicale*, Harvard, 1942], «La composizione musicale», p. 25. Inoltre, il compositore osserva acutamente che il problema della fedeltà allo spirito dell'opera e del suo autore non si pone quasi mai, se essa incontra il gusto del pubblico, poiché «è tramite il libero gioco delle sue funzioni che l'opera si rivela e si giustifica. Siamo liberi di aderire o no a tale gioco, ma nessuno deve mettere in dubbio la sua esistenza.» *Ivi*, p. 26.

²⁰² Daniel Albright (1945-2015) ha dedicato molte monografie al settore della comparatistica tra le arti, indagando in particolare i limiti e le corrispondenze («figures of consonance») tra testo poetico e musicale. Ricordiamo alcuni titoli: D. Albright, *Untwisting the Serpent*, Chicago, University of Chicago Press, Chicago, 2000; D. Albright, *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, Chicago, University of Chicago Press, 2004; D. Albright, *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of Arts*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2014.

²⁰³ Nattiez si pone fortemente in contrasto con questo approccio, contestandone principi e metodologie. Si veda J.-J. Nattiez, «La Narrativisation de la musique. La musique : récit ou proto-récit ?», *Rencontres de narrativités : perspectives sur l'intrigue musicale*, *Cahiers de Narratologie*, n. 21, 2011, e M. Grabócz, «Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIXe-XXe siècles)», *Ibid.*

Raphaël Baroni e Alain Corbellari, direttori del numero dei *Cahiers de Narratologie* dedicato alla musica (2011), sottolineano, nell'articolo introduttivo alla rivista, che anche per due studiosi agli antipodi come Grabócz e Nattiez, il punto fondamentale che accomuna la musica e il racconto è il gioco della tensione e del rilascio. Esso consiste nell'identica sensazione, provata da lettore e ascoltatore, di trovarsi davanti a un *dénouement* narrativo, rappresentato dallo sciogliersi di un nodo di trama, oppure a una progressione che sfocerà naturalmente in una cadenza conclusiva, e che l'orecchio, più o meno consciamente, si aspetta di sentire.²⁰⁴

L'analogia, dunque, sarebbe data da un senso comune di movimento, di attesa e anticipazione di certe convenzioni, tipiche del discorso di entrambe le arti temporali. Questa teoria, per quanto affascinante, sarebbe complicata dall'avvento della musica dodecafonica e dagli esperimenti più audaci nel campo dell'atonalità, in cui neanche l'ascoltatore avvertito saprebbe aspettarsi il seguito di una determinata sequenza musicale, e gli stessi concetti di «musica», «tonalità», «armonia», «melodia», «scala», «ritmo» e «misura» sono messi in discussione. Tuttavia, per quel che concerne il periodo simbolista, il tessuto armonico, per quanto complesso, è solamente reso più instabile da compositori quali Debussy e Ravel, ma mai abbandonato del tutto. Gli elementi portanti del linguaggio musicale risultano dunque, in generale, ben riconoscibili nelle composizioni che costituiranno l'oggetto del nostro studio. Quest'analogia strutturale tra testo letterario e musicale, benché piuttosto vaga, costituirà un punto fermo da tenere a mente nella nostra analisi.

Quest'unico punto di contatto, tuttavia, non basta, secondo la maggior parte degli studiosi, a intraprendere il percorso di una fusione artistica, in cui sia possibile trovare una precisa corrispondenza tra testo letterario e musicale. Seguendo il percorso già tracciato da Hanslick e Genette, la musica conserva le proprie peculiarità strutturali, ed è legittimata per se stessa proprio in quanto arte non rappresentativa e non referenziale. Secondo Werner Wolf, infatti, « la musique résiste à la référentialité et à la dimension représentationnelle du récit », ²⁰⁵ mentre secondo Nattiez sarebbe inutile cercare un senso definito nella musica,

²⁰⁴ « [...] le jeu de la « tension-détente » est le point de jonction fondamental entre musique et récit, même s'ils divergent quand il s'agit d'associer à ce jeu de bascule les questions subsidiaires des contenus sémantiques et de la narrativité au sens plein du terme. » R. Baroni et A. Corbellari, « Introduction », *Rencontres de narrativités*, n. 21, 2011.

²⁰⁵ W. Wolf, « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale? », *Ibid.*

equiparandola al linguaggio verbale. Al massimo, sarà l'elemento temporale intrinseco in essa a suggerire elementi proto-narrativi attraverso il movimento delle frasi. Il «discorso musicale», nonostante il sostantivo sia mutuato dalla letteratura, avrebbe ha ben poco in comune con *fabula* e intreccio, in quanto essi rimangono elementi propri del racconto e della narratività verbale.²⁰⁶

Di conseguenza, la cosiddetta «musica a programma» sarebbe tale solo perché è il titolo dell'opera a esplicitare preventivamente la correlazione: se il poema per viola obbligata *Harolde en Italie* (1834) di Berlioz o *Also sprach Zarathustra* (1896) di Richard Strauss non si chiamassero così, l'ascoltatore, operando il processo inverso, non potrebbe mai ricostruire il contenuto extramusicale del poema, proprio perché questo contenuto, *a priori*, non esiste. La musica potrebbe addirittura esprimere dei sentimenti contrari al testo che accompagna e suscitare involontariamente l'emozione opposta, come nell'emblematico caso dell'aria «Che farò senza Euridice» nell'opera di Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice* (1762).²⁰⁷

Ciò non vuol dire che non ci siano pezzi musicali che si prestano meglio di altri a suggerire o descrivere determinati fenomeni: l'imitazione dei suoni della natura nel ciclo delle celeberrime *Quattro stagioni* di Antonio Vivaldi (1723) è incisa nella nostra memoria, tuttavia sarebbe assurdo pensare che l'*Inverno* possa essere rappresentato al meglio solo da quella combinazione di suoni. Allo stesso tempo un ascoltatore ignaro, che non conoscesse i titoli della raccolta né le strofe che introducono ciascuna stagione, potrebbe raffigurarsi mentalmente, e a buon diritto, un contenuto diverso rispetto ai piedi che scivolano sul ghiaccio nell'*Inverno* o al risvegliarsi della natura nella *Primavera*.

Lo stesso vale per il processo inverso, ovvero il tentativo d'illustrare per mezzo di parole o immagini le emozioni suscitate da una particolare melodia, sinfonia o sonata: l'adattamento cinematografico più conosciuto al grande pubblico è, forse, *Fantasia* di Walt Disney (1940), ma anche in questo caso la corrispondenza tra suoni e immagini non è mai univoca: il fatto che la sequenza dell'*Apprendista stregone* sia ormai impressa nella nostra mente come un

²⁰⁶ Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *Rencontres de narrativités*, n. 21, 2011.

²⁰⁷ In quest'aria, Orfeo si dispera per la perdita della sua amata: «Che farò senza Euridice/Dove andrò senza il mio ben?» Per quanto il testo, su libretto di Calzabigi, assuma accenti sempre più drammatici, la musica che lo accompagna rimane serena, a tratti quasi trionfale, tanto che già un critico francese contemporaneo osservò che, non conoscendo le parole del testo, poteva sembrare ugualmente che Orfeo si rallegrasse per aver ritrovato la sua amata. L'aneddoto è riportato in Hanslick, *Il bello musicale*, pp. 34-35.

unicum di musica e animazione non vuol dire che altre scelte visive per rappresentare gli stessi brani non risulterebbero altrettanto piacevoli o efficaci.

Infine, è sempre Genette a mettere in guardia dalle vere intenzioni dell'autore quando quest'ultimo sceglie un nome di matrice letteraria o figurativa per la sua opera: i titoli tematici di una raccolta musicale potrebbero essere assegnati a lavoro compiuto, come etichetta, al solo scopo di suggerire un'idea. Nei *Préludes* (1909-13) per pianoforte di Debussy, ad esempio, essi furono apposti in calce dal compositore, come per un senso di pudore, o a suggerire un'idea la cui importanza potrebbe essere marginale nella gestazione o nell'interpretazione del pezzo e, addirittura, essere stata pensata successivamente.²⁰⁸

Da questo breve *excursus* sembrerebbe che, nonostante il dibattito sul «significato» della musica sia ancora ben vivo e pieno di opinioni divergenti, in particolare per quanto riguarda i suoi rapporti con il *medium* letterario e la possibilità di rintracciare un linguaggio comune, entrambe le arti interagiscano al meglio se a ognuna di esse è lasciata la libertà di esprimersi con i propri mezzi. Inoltre, alcuni caratteri simili o sovrapposti, quali il ritmo, il dinamismo ascendente e discendente della linea musicale (individuato nella figura dell'arabesco) e la musicalità del verso, già evidenziata dai romantici, permetterebbero di scorgere una corrispondenza più stretta tra poesia e musica, anziché tra qualsiasi altra coppia di arti.

Se la poesia, secondo Mallarmé, è l'arte più nobile, perché si avvale solamente di un linguaggio rarefatto e sempre più svincolato dalla referenzialità oggettiva per avvicinarsi all'essenza spirituale, ovvero alla pura *fiction*, anche la musica, arte non-rappresentativa per eccellenza, ha il suo universo di forme e regole, attraverso le quali, secondo le lezioni opposte di Hanslick e Wagner, sia le emozioni sia l'intelletto possono essere stimolati al più alto grado. Il dialogo reciproco tra queste due arti, in particolare negli adattamenti di Debussy e Ravel dei complessi e oscuri versi mallarmeiani, assume i caratteri di una continua sfida tra parola e suono, in cui essi sono spesso intrecciati in modo inestricabile. Per questo motivo, non sarebbe saggio tentare facili risposte interpretative e sposare un unico approccio paradigmatico, escludendo del tutto gli altri.

²⁰⁸ « On sait que, pour les *Préludes*, quelque mauvaise conscience à l'égard de ces effets conduit Debussy à les reléguer en fin de pièce et entre parenthèse, comme pour éviter de trop influencer l'interprète ou l'auditeur. » Genette, *Figures IV*, p. 114.

Prima di addentrarci nel vivo dell'analisi dei *Trois poèmes de Mallarmé* e delle poesie dai quali sono tratti, si concluderà questa sezione introduttiva con una riflessione sui modelli letterari più rilevanti per i loro compositori.

IV. Ravel, Debussy e Poe: intersezioni tra letteratura e spartito

1. La mise en musique dei testi poetici: Debussy e Mallarmé

Proprio Debussy, il compositore dell'opera *Pelléas et Mélisande* su libretto di Maurice Maeterlinck (1902), che decretò il successo del compositore sulla soglia dei quarant'anni, si mostra piuttosto scettico sulla messa in musica dei testi poetici. In risposta all'*enquête* di Fernand Divoire sull'argomento, infatti, egli dichiara che i versi «classici» avrebbero una loro compiutezza che la musica riuscirebbe soltanto a guastare. Con intento decisamente provocatorio, il compositore rivendica la specificità del linguaggio musicale, che non sarebbe libero di esprimersi in alcune circostanze, rovinando il «dynamismo interno» dei versi.

Les vrais vers ont un rythme propre qui est plutôt gênant pour nous. Tenez, dernièrement, j'ai mis en musique, je ne sais pourquoi, trois ballades de Villon... Si, je sais pourquoi : parce que j'en avais envie depuis longtemps. Eh bien, c'est très difficile de suivre bien, de « plaquer » les rythmes tout en gardant une inspiration. Si on fait de la fabrication, si on se contente d'un travail de juxtaposition, évidemment ce n'est pas difficile, mais alors ce n'est pas la peine. Les vers classiques ont une vie propre, un « dynamisme intérieur », pour parler comme les Allemands, qui n'est pas du tout notre affaire.²⁰⁹

Oltre alla qualità mediocre di questi esperimenti che uniscono poesia e musica, dunque, sembrerebbe che il problema principale derivi da un conflitto irrisolto tra il ritmo dei versi e l'autonomia dello spartito, destinati a non incastrarsi tra loro. Un'eccezione alla regola è rappresentata da Wagner, del quale Debussy riconosce il valore, ma che allo stesso tempo ammonisce dal prendere come modello.²¹⁰

²⁰⁹ Debussy, *Monsieur Croche*, « Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, de vers libres, de la prose ? » [*Musica*, mars 1911, pp. 201-2].

²¹⁰ « Avec la prose rythmée, on est plus à son aise, on peut mieux se retourner dans tous les sens. Si le musicien devrait faire lui-même sa prose rythmée ? [...] Wagner faisait ainsi ; mais les poèmes de Wagner, c'est comme sa musique, ça n'est pas un exemple à suivre. Ses livrets ne valent pas mieux que d'autres. [...] Pour conclure, laissons les grands poètes tranquilles. D'ailleurs, ils aiment mieux ça... En général, ils ont très mauvais caractère. » *Ibid.*

Le opinioni polemiche di Debussy sull'argomento non gli impediscono, tuttavia, di realizzare un primo ciclo di *mélodies* sui *Cinq poèmes de Baudelaire*, composti tra il 1887 e il 1889 su poesie tratte dalle *Fleurs du mal* che, secondo Salvetti, segnano un punto di svolta nella maturità stilistica del giovane, in particolare nella forma e nelle armonie che saranno utilizzate nelle *mélodies* successive.²¹¹ Per François Lesure, è da questo ciclo che deriva l'interesse di Mallarmé per il compositore.²¹²

Il poeta, assiduo frequentatore dei Concerts Lamoureux, che si tenevano ogni domenica, vi andava non per ascoltare, ma per scrivere, come testimonia Louÿs,²¹³ amico di Debussy nel suo periodo bohémien e autore delle *Chansons de Bilitis* (1894), adattate in parte dal compositore nel 1898 (*Trois chansons de Bilitis*, 1898). Della stessa opinione è anche Bernard, che ritiene che Mallarmé si recasse ai concerti allo scopo di « reprendre à la musique son bien », ovvero per tentare di carpire alla sinfonia il segreto di suscitare emozioni così potenti da sconfinare nella devozione.²¹⁴ Anche il discepolo Valéry, infatti, descrive il maestro intento ad ascoltare con rapimento, ma anche con « cette angélique douleur qui naît des rivalités supérieures, l'enchantement de Beethoven ou de Wagner ».²¹⁵ E rincara, sottolineando il cruccio più grande del poeta:

Mallarmé sortait des concerts plein d'une sublime jalousie. Il cherchait désespérément à trouver les moyens de reprendre pour notre art ce que la trop puissante Musique lui avait dérobé de merveilles et d'importance.²¹⁶

²¹¹ «Le profonde complessità simboliche dei testi poetici comportano per il musicista un ravvicinato confronto con la sensualità e la complessità simbolica della scrittura wagneriana: *La mort des amants* e *Le balcon* cercano una soluzione nella sovrabbondanza delle figure pianistiche e dell'ampiezza della forma; ma, attraverso *Harmonie du soir*, *Recueillement* e *Le jet d'eau* si compie un tragitto di decantazione che arriva davvero alla «carne nuda dell'emozione». Lo schema del *pantoum* malese di *Harmonie du soir* (secondo e quarto verso di una quartina ripetuti come primo e terzo verso nella quartina seguente) suggerisce al musicista una forma segmentata in frasi-verso, dove le ripetizioni vengono illuminate da diversità timbriche e armoniche che aggiungono ogni volta nuovi significati: è la fine del flusso discorsivo continuo del *Tristano* e la nascita di una forma non direzionata (circolare) e costruita per accostamenti (non per derivazioni); e, accanto ad alcuni residui cromatico-wagneriani, frammenti di scala esatonale o di scala pentafonica creano una sospensione carica di attesa intorno all'epifania della parola.» Salvetti, *La nascita del Novecento*, «I due volti di Debussy», pp. 47-61, p. 53.

²¹² Lesure, *Debussy. Gli anni del simbolismo*, «1890-91: Da Baudelaire a Mallarmé», pp. 96-111.

²¹³ Louÿs attribuisce al poeta un'ignoranza musicale senza precedenti, ritenendolo interessato solamente ai volumi sonori dell'orchestra, ma incapace di distinguere tra Rameau e Wagner; si veda J.-P. Goujon, « Pierre Louÿs et Wagner », *Littératures*, 1988, n. 18, pp. 151-170, p. 152.

²¹⁴ Bernard, *Mallarmé et la musique*, « L'initiation de Mallarmé à la musique », p. 23.

²¹⁵ P. Valéry, *Pièces sur l'Art*, Paris, Gallimard, 1934, « Au Concert Lamoureux en 1893 », p.81.

²¹⁶ *Ibid.*

L'incontro con Debussy avvenne, dunque, perché Mallarmé stesso, in genere refrattario alla messa in musica dei propri testi, insisté per conoscere il compositore di quelle melodie baudelairiane che l'avevano colpito per la loro novità, e chiese al poeta Paul Fort di presentargli il giovane, con l'intento di affidargli un'ouverture per l'*Après-midi d'un Faune* da rappresentare al Théâtre d'Art. Il progetto si sarebbe arenato verso la metà del 1891 per dei ritardi nella composizione di Debussy,²¹⁷ impegnato in altri progetti, o forse fu Mallarmé stesso a decidere di non portare più sulle scene il suo *Faune*, precedentemente rifiutato dal *Parnasse*.

La data del primo contatto tra poeta e compositore, individuata da Lesure alla fine del 1890, getta una nuova luce non solo sulla creazione del *Prélude*, ma sulle influenze poetiche di Debussy, che a quell'epoca aveva accettato di musicare *Rodrigue et Chimène* di Catulle Mendès, opera in tre atti ispirata alla tragedia *Le Cid* di Pierre Corneille, rimasta incompiuta. È a questi anni che risale la formazione estetica del giovane Claude, che conobbe da Mallarmé Charles Morice, Henri de Régnier, Francis Viéllé-Griffin, Georges Rodenbach, Camille Mauclair, lo stesso Louÿs, Manet, Henry Whistler e altri artisti. Debussy frequentava inoltre lo *Chat Noir*, fucina della sperimentazione e della fusione tra le arti.²¹⁸ Agli stessi anni risalgono anche le *Proses lyriques* (1892), per le quali scrive anche i testi, poi pubblicati da de Régnier sulla rivista *Entretiens politiques et littéraires*, e le *Trois mélodies de Verlaine*, composte nel 1891: è in questo lasso di tempo, dunque, che il periodo simbolista di Debussy raggiunge il suo apice, grazie ai vivaci contatti con i circoli letterari e artistici della capitale. Restano da indagare, comunque, le ragioni per le quali il compositore tornerà a Mallarmé in un momento tardivo della sua produzione, come il 1913, in concomitanza con il più giovane Ravel.

Il « phénomène d'autosuggestion digne d'une communication à l'Académie de Médecine »²¹⁹ denunciato da Debussy nella scelta dei *Trois poèmes de Mallarmé*, quasi del tutto coincidenti, per scelta delle fonti e tempistiche, con quelli raveliani, potrà spiegarsi alla luce di una visione estetica almeno parzialmente coincidente da parte dei due compositori-

²¹⁷ Nectoux, « Debussy et Mallarmé », *Cahiers Debussy*, n. 12-13, 1988-89.

²¹⁸ Il locale, aperto da Rodolphe Salis nel 1881 a Montmartre, ospitava spettacoli di cabaret e ombre cinesi, ma anche musicisti e poeti. Nella rivista *Le Chat Noir*, diretta da Salis (primo numero del 14 gennaio 1882), pubblicarono Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam, il critico musicale Willy e il compositore Erik Satie. Le loro opere sono raccolte nel volume *Le poètes du Chat Noir, présentation et choix* d'André Velter, Paris, Gallimard, 1996.

²¹⁹ Debussy, *Correspondance, Lettre à Jacques Durand du 8 Août 1913*, p. 1651.

rivali. Nell'esaminare i punti di contatto tra i due salta all'occhio, oltre all'influsso letterario di Mallarmé, quello di Poe, forse ancor più pervasivo.

Lo scrittore conobbe una grande fortuna in Francia, principalmente, come già sottolineato, grazie alla traduzione del suo *The philosophy of composition* (1846), realizzata da Charles Baudelaire con il titolo *La Génèse d'un poème*.²²⁰ Mallarmé, fine conoscitore della lingua inglese,²²¹ poté apprezzare le sottigliezze dell'opera di Poe in lingua originale. Debussy e Ravel, invece, dovettero conoscerlo soltanto grazie alla mediazione del poeta delle *Fleurs* e, in seguito, alle traduzioni realizzate dello stesso Mallarmé.²²²

Debussy, refrattario all'enunciazione accademica dei propri principi estetici, preferisce esprimersi tramite il personaggio fittizio di Monsieur Croche («signor croma»), descritto come un *antidilettante* dall'aspetto caricaturale, per dare giudizi a dir poco *tranchants* sui concerti in programma nelle maggiori istituzioni musicali dell'epoca: l'Opéra, la Société nationale de musique, i Concerts Colonne e i Concerts Lamoureux.

In qualità di critico musicale, seppur discontinuo, per le riviste *Gil blas*, *La Revue Blanche* e *Le Mercure de France*, egli non risparmia stroncature spesso velenose ai contemporanei, che siano direttori d'orchestra, compositori o interpreti: così, Mendelssohn è un « *notaire élégant* »;²²³ il Prix de Rome, che egli stesso ha vinto, è un'istituzione esautorata che costringe i musicisti a un regime da caserma; il wagnerismo è una pagina musicale ormai superata e, quel che è peggio, Wagner non ha mai servito la musica, ma l'ha resa ancella delle parole.²²⁴ Piovono critiche anche per Camille Saint-Saëns e Edvard Grieg,²²⁵ mentre una tiepida ammirazione è riservata a Jules Massenet, Édouard Lalo e Charles Gounod.²²⁶ Spiccata è la predilezione per la preziosa ed ermetica arte settecentesca, che tanto fascino

²²⁰ E. A. Poe, *The Philosophy of Composition*, first published in *Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*, April, 1846, Philadelphia, tradotto da Baudelaire come *La Genèse d'un poème*, in *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Michel Lévy frères, 1871, pp. 334-371.

²²¹ Mallarmé insegnò inglese prima a Tournon, Besançon e Avignone, poi, dal 1871, a Parigi, al Lycée Condorcet e al Collège Rollin. Il poeta nutriva un interesse maggiore per il funzionamento interno della lingua inglese e per le sue peculiarità etimologiche, più che per le quotidiane incombenze del proprio lavoro di pedagogo. Si veda J. L. Steinmetz, *Stéphane Mallarmé: L'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998, pp. 81-127.

²²² Le traduzioni di Poe possono essere confrontate in C. Richard (éd.), *Edgar Allan Poe – Contes, Essais, Poèmes. Traductions de Charles Baudelaire & Stéphane Mallarmé, nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin & Claude Richard*, Paris, Laffont. 1989.

²²³ Debussy, *Monsieur Croche*, p. 128.

²²⁴ *Ivi*, p. 77 e sgg.

²²⁵ *Ivi*, pp. 149 e 118.

²²⁶ *Ivi*, pp. 56-60, 91 e 192.

eserciterà anche su Ravel, come dimostra la scelta comune d'intonare il sonetto mallarmeano *Placet Futile*.²²⁷

Emergono, da queste fitte pagine di critica, riflessioni che utilizzano espressioni tipiche del contesto letterario dell'epoca, che esercitò un ascendente maggiore su Debussy rispetto ai circoli musicali contemporanei.²²⁸ In coincidenza con il pensiero di Mallarmé, Debussy afferma, in una delle rare dichiarazioni sulla propria arte:

La musique a seule le pouvoir d'évoquer à son gré les sites invraisemblables, le monde indubitable et chimérique qui travaille secrètement à la poésie mystérieuse des nuits, à ces mille bruits anonymes que font les feuilles caressées par les rayons de la lune.²²⁹

Tra il simbolismo francese e l'influsso pervasivo di Maeterlinck, i modelli poetici di Debussy, ricorrenti nella sua scrittura, sono ben assimilati, come mostra l'utilizzo di termini-chiave della poesia del tempo: i concetti di evocazione e suggestione, le chimere, il mistero, le atmosfere notturne. Ma è nella sua corrispondenza che si ritrova, come un *leitmotiv* wagneriano da lui tanto disprezzato, dopo una fugace stagione di passione per il festival di Bayreuth, l'ossessione per la messa in musica di due opere di Poe: *Le diable dans le beffroi* (tratto da *The Devil in the Belfry*,²³⁰ racconto umoristico) e la più celebre *Chute de la maison Usher* (*The Fall of the House of Usher*);²³¹ entrambi i progetti restano incompiuti.

²²⁷ Debussy si schiera a favore di Rameau e della sua raffinata arte contrappuntistica in una lettera immaginaria a Gluck, fortemente critica della sua riforma operistica. *Ivi*, pp. 98-100. L'eleganza classicheggiante e la cura della forma sono elementi che lo avvicinano a Verlaine, del quale musica sei poesie tratte dalla raccolta *Fêtes galantes*, tra le quali il celeberrimo *Claire de lune* (1904). Una simile predisposizione, da parte di Ravel, per «quel XVIII secolo galante la cui musica, così pura e così francese, sarà una delle fonti inesauribili dove spesso si alimenterà l'ispirazione del maestro», è individuata da H. Jourdan-Morhange, *Ravel*, Milano, Accademia, 1978, «I suoi poeti», pp. 138.

²²⁸ Oltre ai già citati Jarocinski e Lesure, ricordiamo V. Jankélevitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, La Banconnière, 1968, e le più datate, ma sempre valide, monografie di Vallas: L. Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Alcan, 1932, e *Achille Claude Debussy*, Paris, Presses Universitaires de France, 1944.

²²⁹ Debussy, *Monsieur Croche*, p. 82.

²³⁰ E. A. Poe, *The Devil in the Belfry*, first published in the May 18, 1839, issue of Philadelphia's *Saturday Chronicle and Mirror of Times*.

²³¹ E. A. Poe, *The Fall of the House of Usher*, first published in *Burton's Gentleman's Magazine*, September 1839. L'anno successivo, il racconto fu incluso nella raccolta *Tales of Grotesque and Arabesque*. L'edizione critica moderna di riferimento per le opere di Poe è T. O. Mabbott, ed., *Collected Works of Edgar Allan Poe: Tales and Sketches (1831-1842)*, vol. 2 & 3, London, Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

Quel che rimane degli spartiti, incluse le variazioni dei manoscritti nel tempo (dal 1908 al 1917 nel caso della *Chute*, e dal 1902 al 1912, nel caso del *Diable*), è riportato integralmente nella raccolta *Musica Gallica*, fondata da François Lesure e a cura di Robert Orledge, insieme alla musica di scena per *Le roi Lear*, sotto il titolo *Œuvres lyriques inachevées*.²³²

2. Debussy e Poe: La Chute de la Maison Usher e Le Diable dans le Beffroi

Il racconto *The Fall of the House of Usher*, capolavoro del genere gotico, ha per protagonisti Roderick Usher, la sorella Madeleine e un narratore senza nome che, in un tono che si sforza di mantenere neutro e oggettivo, rende conto della macabra vicenda. Roderick, suo amico d'infanzia che non vede da anni, gli scrive per chiedergli di assisterlo nella sua strana malattia. Arrivato al castello degli Usher, il narratore lo trova in preda a una grave forma di nevrosi, ma anche Madeleine, che sembra legata al fratello da un rapporto morboso, è gravemente malata e cade spesso in stati catatonici. Una sera, Roderick canta la canzone *The Haunted Palace* (scritta originalmente da Poe) accompagnandosi alla chitarra, sostenendo che sulla casa gravi una maledizione che colpirà tutta la sua famiglia. Poco tempo dopo, Usher informa il narratore che Madeleine è morta e chiede il suo aiuto per seppellirla nella tomba di famiglia. Durante la notte, la casa è squassata da una terribile tempesta mentre il narratore legge il *romance* medievale *Mad Trist*, che ha per argomento il combattimento tra un cavaliere e un drago, per calmare Roderick, che è estremamente agitato. Al culmine della battaglia, i due assistono alla «resurrezione» di Madeleine, apparentemente ancora viva. Fratello e sorella collassano l'uno nelle braccia dell'altro e cadono a terra, morti. Il narratore fugge, e la casa degli Usher crolla sui suoi ultimi discendenti, spaccandosi in due; quando egli si volta a guardarla al chiaro di luna, ne rimangono solo i resti.

L'organico di Debussy per la *Chute* è piuttosto contenuto e composto per la maggior parte da fiati: 1 ottavino, 3 flauti, 3 oboi, 1 corno inglese, 3 clarinetti in si bemolle, 1 clarinetto basso in si bemolle, tre bassi, 1 contrabbasso, 3 trombe in do, tre tromboni, una tuba,

²³² Debussy, *Série 3. Le Roi Lear ; Le Diable dans le beffroi ; La Chute de la Maison Usher* ; édition de Robert Orledge.

timpani. Non trascurabile è la presenza delle percussioni: cimbali, grancassa, tam-tam; infine, per i cordofoni, 2 arpe e un quintetto d'archi.

Una riduzione della partitura per canto e pianoforte è stata realizzata nel 1979 da Juan Allende-Blin. Come si legge nella nota esplicativa, quest'ultimo ha ricostruito la partitura in 400 misure, aggiungendo tempi di metronomo e dinamiche.²³³

Debussy è anche autore del libretto della *Chute*, che rivela una conoscenza approfondita del testo di Poe, pur con alcuni cambiamenti coerenti con lo spirito del racconto, per rendere l'intreccio più drammatico e «operistico»: al personaggio del medico, quasi una comparsa nell'originale, è affidato il ruolo di antagonista; il ritmo è più concitato e i rapporti tra i personaggi sono meno ambigui, con l'aggiunta di un potenziale triangolo amoroso tra il dottore, Usher e la sorella malata; le ballate e i riferimenti musicali, già presenti nell'originale, giocano inoltre un ruolo preponderante.

Nell'edizione di Orledge, sono riportate tre versioni del libretto (denominate A, B e C), che testimoniano il lavoro incessante di Debussy nel corso di oltre un decennio. Le modifiche successive vanno nella direzione di una maggiore aderenza allo spirito del racconto; due strofe di una ballata riportata per intero nel testo, che nel libretto canta Madeleine Usher, sono riprese fedelmente.²³⁴

Nella sua monografia, Edward Lockspeiser ripercorre nella corrispondenza di Debussy la *hantise* del compositore per le opere incomplete *La chute de la maison d'Usher* e *Le diable dans le beffroi*, la quale lo porta alla totale identificazione con il protagonista, Roderick Usher, specialmente nei periodi più cupi e melanconici della sua vita.²³⁵

²³³ Debussy, *La Chute de la Maison Usher : drame lyrique en 1 acte et 2 scènes d'après Edgar Allan Poe / musique et livret de Claude Debussy ; compilation, déchiffrement du texte et de la musique et orchestration de Juan Allende-Blin d'après le manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris ; transcription chant et piano de Juan Allende-Blin*, Paris, Société des Éditions Jobert, 1979. Le prime esecuzioni della *Chute* così adattata si svolsero il 1-2 dicembre 1997, alla Hessischer Rundfunk di Frankfurt am Main, col concorso della Radio-Sinfonie-Orchestra, direzione Eliahu Inbal, solista Irene Jarsky, soprano; Bruno Laplante, Walter Koeniger e Michael Leighton-Jones, baritoni.

²³⁴ Debussy, 3. *Le Roi Lear ; Le Diable dans le beffroi ; La Chute de la Maison Usher*, Appendix F, p. 126 e sgg.

²³⁵ E. Lockspeiser, *Debussy. La vita e l'opera*, trad. it. di Domenico de' Paoli, Milano, Rusconi, 1983, «Edgar Allan Poe», pp. 415-429 [E. Lockspeiser, *Debussy*, Londra, 1936]. Cfr C. Debussy, *Correspondance*, p. 1097 : «[...] la chute de la Maison Usher... c'est un excellent moyen d'affermir les nerfs contre toute espèce de terreur ; tout de même il y a des moments où je perds le sentiment exact des choses environnantes ; et si la sœur de Roderick Usher entraînait chez moi, je n'en serais pas extrêmement surpris. »

Dopo la cessione dei diritti dell'opera, ancora incompiuta, all'editore Jacques Durand, Debussy lo informa su alcune scelte dell'orchestrazione, basata, come spesso accade nelle sue composizioni, su una sapiente contrapposizione timbrica:

J'ai travaillé ces derniers jours à la *chute de la Maison Usher* et presque achevé un long monologue de ce pauvre Roderick. C'est triste à faire pleurer les pierres... car justement, il est question de l'influence qu'ont les pierres sur le moral des neurasthéniques. Ça sent le moisi d'une façon charmante, et ça s'obtient en mélangeant les sons graves du hautbois aux sons harmoniques des violons.²³⁶

Debussy conobbe la *Chute* attraverso la traduzione di Baudelaire, come afferma anche Orledge nella prefazione alla propria edizione;²³⁷ tuttavia, la prima indicazione che abbiamo dell'interesse di compositore per Poe risale a ben prima della composizione della *Chute*, ovvero al 1889, quando lo cita tra i suoi autori preferiti insieme a Flaubert.²³⁸

Comparando la traduzione baudelaيرية con la sua fonte, Ineke Wallaert ne sottolinea le divergenze nella resa stilistica, soprattutto sul piano psicologico:

Tout en étant aussi atteint au niveau psychologique et physique par les événements, il [le narrateur] laisse toutefois place à l'imagination, et son attitude envers les divagations ésotériques d'Usher est moins négative que celle de son binôme français. L'impression que donne la version anglaise du narrateur est celle d'un homme moins nerveux et moins hystérique que celui du texte français. Il regarde les événements avec une perplexité plus curieuse et moins méprisante, et répond aux envolées de sa propre imagination et celle d'Usher avec plus d'intérêt que de rejet.²³⁹

Dunque, la versione originale manterrebbe un oggettivo distacco e il protagonista, pur mettendo in dubbio le proprie facoltà razionali, non perderebbe mai del tutto una lucidità mista a scetticismo. Baudelaire, invece, tende ad abbandonare il tono neutro, favorendo

²³⁶ Lockspeiser, *Debussy* p. 1193.

²³⁷ Debussy, 3. *Le Roi Lear* ; *Le Diable dans le beffroi* ; *La Chute de la Maison Usher*, « Avant-propos », x-xvii.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ I. Wallaert, « Du fantastique au gothique : *La chute de la maison Usher* de Charles Baudelaire », *Revue française de la traduction*, 219/2008, pp. 47-72.

un'interpretazione più gotica e soggettiva, che esaspera, nel personaggio di Usher, le caratteristiche della nevristenia, della follia, dell'oppressione, della colpa.

Il senso di colpevolezza e oppressione provocato dalle pietre sul morale di Usher è parzialmente reso più intenso e drammatico nelle scelte linguistiche della traduzione baudelairiana, che punta a ottenere un maggiore effetto di orrore e sospensione dell'incredulità rispetto all'originale. Lo stesso Poe, spiegando la propria nozione di *arabesque*, concetto chiave anche nella poesia mallarmeana²⁴⁰ e figura stilistica largamente impiegata da Debussy, precisa, rispondendo alle critiche che lo accusano di tendere ai germanismi e al *gloom* (ovvero a caricare gli elementi cupi e grotteschi), di non voler provocare nel lettore un sentimento di terrore come semplice espediente manieristico, ma di portare alla luce tale sentimento, già presente nell'animo di ciascuno.²⁴¹

Usher, nella visione di Debussy, si mostra già meno scettico e più incline alla disperazione e alla nevrosi, in accordo con gli elementi gotici più «emotivi» accentuati dalla traduzione francese. Il compositore, immedesimandosi nell'opera e nei suoi personaggi, arriva a essere tormentato da entrambi i drammi di Poe, tanto da dichiarare, in una lettera del 1909 ad André Caplet:

[...] Monsieur E. A. Poe... cet homme, quoique posthume, exerce sur moi une tyrannie presque angoissante. J'en oublie des affections essentielles, et m'enferme comme une brute dans la Maison Usher, à moins que je ne tienne compagnie au diable dans le Beffroi.²⁴²

In precedenza, nel 1906, Debussy si era scusato con Durand per aver tralasciato il lavoro delle *Images*, poiché era diviso tra la « sombre mélaconlie » di Usher e il « ricanement » del *Diable*.²⁴³ L'editore è talmente abituato ai riferimenti alle due opere incompiute che, in una

²⁴⁰ L'espressione « totale arabesque » compare in un passo fondamentale della *Musique et les Lettres*, opera di riferimento per capire la posizione di Mallarmé sulle relazioni tra musica e poesia. Cfr. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, p. 68.

²⁴¹ «If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul – that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results.» T. O. Mabbott, ed., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, p. 473.

²⁴² Debussy, *Correspondance*, p. 1214.

²⁴³ *Ivi*, p. 1215.

lettera del 1912, a Debussy basta menzionare di essersi rimesso sui suoi « vieux travaux » senza nominarglieli esplicitamente.²⁴⁴

La ricerca incessante di una forma adeguata a rendere le emozioni nei due drammi di Poe fa nascere nel compositore un senso di orrore che, nel seguente passaggio, lo accomuna in parte sia all'estetica di quest'ultimo, sia a quella di Mallarmé:

Plus je vais, plus j'ai horreur de ce désordre voulu qui n'est qu'un « trompe-oreille ». Comme aussi des harmonies bizarres ou amusantes qui ne sont que jeux de société... Combien il faut d'abord trouver, puis supprimer, pour arriver jusqu'à la chair nue de l'émotion... le pur instinct devrait pourtant nous avertir que : les étoffes, les couleurs, ne sont que d'illusoires travestissements !²⁴⁵

La preoccupazione di Debussy per il processo eliminatorio attraverso il quale arrivare all'effetto migliore da suscitare nel lettore, ovvero alla «carne nuda» dell'emozione, causata dall'essenza stessa del pensiero poetico e musicale, riecheggia Poe, che descrive esattamente la stessa tecnica nel suo *The Principles of Composition*, ma anche Mallarmé, che afferma, in una lettera a Cazalis dell'aprile 1865: « Quelle étude du son et de la couleur des mots, musique et peinture par lesquelles devra passer ta pensée, tant belle soit-elle, pour être poétique ! »²⁴⁶

La rilevanza accordata da Debussy alla *Maison d'Usher* è tale da fargli maledire in modo assai melodrammatico il destino avverso, che gli causa una malattia proprio mentre è in procinto di completare l'opera.²⁴⁷ Addirittura, all'indomani del tentato suicidio della moglie, Lili Texier, abbandonata per la più facoltosa Emma Bardac, egli arriva a sostenere che la sola ragione per la quale egli non si toglie la vita è « [...] le souci autant que le devoir de finir les deux petits drames d'après E. Poe ». ²⁴⁸ Infine, il compositore si arrende, umiliato, di fronte all'opera che lo ha perseguitato così a lungo. In una lettera a Paul Dukas, egli afferma, in tono di genuina preoccupazione:

²⁴⁴ Debussy, *Correspondance*, p. 1545.

²⁴⁵ Ivi, p. 1471, [*Lettre à Robert Godet du 18 décembre 1911*].

²⁴⁶ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Lettre à Henri Cazalis de juillet 1865*, pp. 681-2.

²⁴⁷ Debussy, *Correspondance*, p. 1964.

²⁴⁸ Ivi, p. 2008.

Il est possible que *la chute de la Maison Usher* soit aussi la chute de Claude Debussy? La destinée devrait bien me permettre de finir, je ne voudrais pas que l'on s'en tienne à Pelléas pour le dur jugement de l'avenir... le musicien n'est pas bon pour les morts !²⁴⁹

Da queste parole risulta chiara l'intenzione del compositore di passare alla storia grazie all'opera incompiuta, che egli giudicava più matura e riuscita del *Pelléas*, al quale, in retrospettiva, non voleva affidare la sua fama postuma. Parallela, e per certi versi simile, è la gestazione del *Diable dans le Beffroi*, del quale rimangono solamente due quadri, ricostruiti dalla stessa edizione di Orledge.

Il racconto breve *The Devil in the Belfry*, di un umorismo inconsueto e leggero per Poe, si svolge nel borgo fittizio di Vondervotteimittiss (gioco di parole per «I wonder what time it is»), in cui i metodici e caricaturali abitanti si dedicano soltanto a due occupazioni: coltivare cavoli e misurare l'ora esatta. La quiete del villaggio è turbata dall'arrivo imprevisto di uno straniero: un uomo ghignante, descritto come il demonio, che suona un enorme violino e suscita l'orrore degli abitanti, invadendo il campanile e scandendo, al posto dei consueti dodici, un tredicesimo rintocco.

L'idea di Debussy di trarre un'operetta dal racconto satirico è addirittura anteriore alla *Chute*: ne troviamo la prima menzione in una lettera a André Messager del 9 giugno 1902, in cui Debussy ne delinea i contorni e l'idea di base. Nel chiedere consiglio all'amico, infatti, osserva:

[...] il y a là de quoi tirer quelque chose où le réel se mélangerait au fantasque dans d'heureuses proportions. On y trouverait aussi un diable ironique et cruel beaucoup plus diable que cette espèce de clown rouge soufré dont on nous garde illogiquement la tradition. Je voudrais aussi détruire cette idée que le Diable est l'esprit du mal ! Il est plus simplement l'esprit de contradiction et peut-être est-ce lui qui souffle [sur] ceux qui ne pensent pas comme tout le monde ?²⁵⁰

²⁴⁹ Debussy, *Correspondance*, p. 2016.

²⁵⁰ *Ibid.*

Da queste righe emerge una simpatia di fondo, forse assente nel racconto di Poe, per un diavolo che è spirito di contraddizione, ovvero «contro la tradizione»: uno spirito che Debussy, antiaccademico fin dai tempi del Conservatoire, del quale sfidava le vetuste regole armoniche, ritiene positivo e necessario.

L'unica edizione dell'opera sulla quale basarci è quella di Orledge, che riporta due «quadri» testuali, seguiti da uno spartito brevissimo e frammentario (tre pagine al pianoforte, senza alterazioni in chiave, a parte l'introduzione di cinque bemolli nelle battute finali).²⁵¹ Nel primo quadro, Debussy indica come contesto una piazza olandese, sotto un cielo porcellana di Delft, in cui due giovani parlano della coltivazione dei tulipani. Il diavolo, dallo sguardo fiammeggiante e dall'atteggiamento gioviale, veste di nero e suona un gigantesco violino, che trasforma la dolce melodia del *carillon* di una bambina in una giga forsennata. La musica spinge la folla a seguirlo come un pifferaio di Hamelin, ma la corsa è interrotta dal diavolo stesso, che lascia cadere l'archetto. Nel secondo quadro, viene introdotta una trama amorosa e tutti danzano felici: il diavolo è scomparso e l'ordine viene ripristinato, con piena soddisfazione degli abitanti.

Il *Diable*, certamente un'opera meno ambiziosa, è menzionato spesso insieme alla *Chute* nella corrispondenza di Debussy, spesso per giustificare il ritardo con l'insorgenza di altre composizioni da portare a termine, tra i quali le *Images* (1907) e *Le martyre de Saint Sébastien* (1911), su libretto di Gabriele D'Annunzio.

Un'interessante orchestrazione dell'operetta, seguendo le indicazioni che offre Debussy nella sua corrispondenza e le poche pagine a noi pervenute, è stata realizzata dallo stesso Robert Orledge e da Stephen Wyatt i quali, in una conferenza recente, hanno discusso i problemi relativi alla produzione di un'opera così frammentaria. La prima esecuzione ha avuto luogo il 28 gennaio 2012 a Montréal, con l'*Orchestre 21* diretta da Paolo Bellomio.²⁵²

3. Ravel, Mallarmé e Poe: sincerità e autonomia dell'arte

Ravel, che risente del paragone con Debussy e cerca di svincolarsene, soprattutto dopo la fine degli studi al Conservatorio di Parigi, riserva al collega più anziano parole di

²⁵¹ Debussy, 3. *Le Roi Lear*; *Le Diable dans le beffroi*; *La Chute de la Maison Usher*, pp. 15-21.

²⁵² Parte della conferenza, con relativi estratti della ricostruzione, sono stati caricati al link: <https://www.youtube.com/watch?v=s4MSWxVbLwI>. Il testo integrale della conferenza «Debussy: Text and Idea» è disponibile sul sito del Gresham College: www.gresham.ac.uk.

ammirazione e rispetto, non esenti da qualche critica ambigua. Non dimentica, tuttavia, il debito nei confronti di «Claude de France», e in particolare il punto di riferimento che rappresentò per lui e i suoi compagni, gli *Apaches*, negli anni di formazione come artista e compositore.²⁵³ Ravel e i suoi contemporanei ricordano le riunioni del gruppo, in cui si eseguivano fino a tarda notte pezzi di Debussy, Satie ed Emmanuel Chabrier²⁵⁴ in opposizione al pedante accademismo del Conservatorio, incarnato dai maestri della vecchia generazione. In particolare, il *Pelléas et Mélisande* venne salutato entusiasticamente dai giovani musicisti come un capolavoro della nuova scuola: in quest'opera, rivoluzionaria per la sua introspezione, le leggi della tonalità si assottigliano e sfumano, concretizzando una vera e propria alternativa francese a Wagner.

Nonostante s'ispiri alle opere letterarie più variegata e interessanti per le sue composizioni – Colette per *L'Enfant et le Sortilège* (1925), Évariste Parry per le *Chansons madécasses* (1926) – Ravel sembra non allinearsi del tutto alle scelte poetiche di Debussy. Riflettendo sulla natura artificiale della musica negli anni della maturità, risponde così a una domanda sul perché non metta in musica anche lui dei versi di Villon:

Debussy l'a fait. Ne connaissez-vous pas la mélodie que lui a inspirée la prière que Villon a écrite « à la requête de sa mère » ? Mais seulement, quelquefois, le poème s'interpose et fait barrage à la bonne musique. Sans doute est-ce la raison pour laquelle les mélodies de Faust, pour la plupart, sont si peu satisfaisantes.²⁵⁵

Anche il compositore più giovane, dunque, pensa che alcuni testi poetici facciano da barriera alla buona musica, così come Debussy considerava troppo difficile «placcare» i ritmi di alcuni versi. Resta da appurare, tuttavia, cosa Ravel abbia percepito come ostico nelle poesie di Villon, e cosa, invece, lo abbia spinto a mettere in musica, ad esempio, i due

²⁵³ Su Ravel, il gruppo degli *Apaches* e la sua giovanile ammirazione per Debussy, si veda A. Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, New York and London, Columbia University Press, 1975, «Biography and Cultural Background», pp. 28-32.

²⁵⁴ In particolare Chabrier ebbe una grande influenza su Ravel, soprattutto nel trattamento della melodia e del tessuto pianistico. Si veda B. L. Kelly, «History and homage», in *The Cambridge Companion to Ravel*, ed. by D. Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 12-16, e R. Howat, *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, New Haven and London, Yale University Press, 2009.

²⁵⁵ Ravel, *L'intégrale*, « Écrits et entretiens », p. 1523.

*Épigrammes de Clément Marot (D'Anne jouant de l'espinette, 1896, e D'Anne qui me jecta de la neige, 1899).*²⁵⁶

Come emerge dalla corrispondenza raveliana,²⁵⁷ il compositore è dotato di un notevole acume critico nell'individuare le qualità poetiche della poesia mallarmeana: l'immaterialità, un mistero di oscura astrazione, in cui tutti gli elementi si collegano tra loro, e una natura sfuggente e intuitiva, i cui effetti si possono solo percepire e non analizzare. Per reazione alla vaghezza degli ideali romantici, impressionisti e, in parte, di certo simbolismo, il compositore rivendica, nello stesso passaggio, l'esercizio di un'arte cosciente e controllata, in cui la spontaneità è nemica dell'incanto illusorio, poiché

Un artiste ne peut pas être sincère.

Le mensonge, pris comme pouvoir d'illusion, est la seule supériorité de l'homme sur les animaux ; et, quand il peut prétendre à être de l'art, la seule supériorité de l'artiste sur les autres hommes. [...].

La vérité, c'est que l'on ne se contrôle jamais assez. Aussi bien, puisque nous ne pouvons nous exprimer sans exploiter et donc transformer nos émotions, ne vaut-il pas mieux en être au moins conscient et reconnaître que l'art, c'est la suprême imposture ?

Ce qu'on appelle parfois mon insensibilité, c'est simplement un scrupule de ne pas faire n'importe quoi.²⁵⁸

In poche righe, Ravel risponde alla celebre stroncatura di Pierre Lalo, che gli rimprovera la sua freddezza e mancanza d'ispirazione nell'aforisma « M. Debussy est toute sensibilité, M.

²⁵⁶ Come nota Orenstein, *Ravel, Man and Musician*, p. 149: «The art of Clément Marot (1496-1544) has qualities that appeal to most Frenchmen: delicate charm, polish, clarity, and wit.» Ravel intona anche *Ronsard à son âme*, sul celebre epitaffio *À son âme* del poeta del Cinquecento. La fascinazione di Debussy e Ravel per i poeti della *Renaissance* meriterebbe un'indagine più approfondita.

²⁵⁷ « L'esthétique d'Edgar Allan Poe, votre grand Américain, a été d'une singulière importance pour moi ainsi que l'immatérielle poésie de Mallarmé – visions illimitées mais de dessin précis, enfermées dans un mystère de sombre abstraction, un art où tous les éléments sont si intimement liés entre eux que l'on ne peut analyser ses effets mais seulement les percevoir. » Ravel, *L'intégrale*, « Ecrits et entretiens », p. 1434.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 1445. Il passaggio è la continuazione di un breve testo, dal titolo « Quelques réflexions sur la musique », in risposta a Roland Manuel, che aveva chiesto a Ravel qualche riga sulla sua concezione dell'arte musicale, da porre a conclusione al suo « Esquisse autobiographique ». Il testo fu pubblicato da Manuel solamente nel 1956, e per la prima volta si ritrova incluso in una raccolta di scritti del compositore (*Ibid.*, p. 1441, n. 8).

Ravel toute insensibilité ».²⁵⁹ La visione estetica di Ravel coincide ancora una volta con quella di Mallarmé, che chiama le illusioni prodotte scientemente dall'uomo « glorieux mensonges »²⁶⁰ e che per tutta la vita, fino all'ultimo (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), cercò di eliminare il caso dalla propria opera poetica, sottoponendola a un incessante lavoro di cesello.

In retrospettiva, Ravel, ribadisce con affetto e convinzione i propri modelli, sottolineando l'importanza di un equilibrio tra emozioni e razionalità: « Poe m'a appris que l'art véritable se trouve au juste milieu entre l'intellectualisme pur et les sentiments ».²⁶¹

In seguito, riconosce l'influsso del suo predecessore, Debussy, ma rivendica un distacco sostanziale da quest'ultimo, in particolare per quanto riguarda la struttura «architettonica» della composizione musicale:

Ma première époque fut une réaction contre Debussy, contre l'abandon de la forme, de la composition, de l'architecture. [...] Je ressens une prédilection pour les *Trois poèmes de Mallarmé*, œuvre qui évidemment ne sera jamais populaire, puisque dans cette œuvre je transpose les procédés littéraires de Mallarmé qui, pour mon goût personnel, est le plus grand poète français.²⁶²

Il breve *excursus* tra gli scritti di Ravel, ai quali finora è stata dedicata scarsa attenzione critica, e molti dei quali sono stati pubblicati per la prima volta nella raccolta integrale di Cornejo, ci riporta al punto di partenza: i *Trois poèmes*, che il compositore giudica come la sua opera migliore, poiché in essa è riuscito a trasporre in musica il processo poetico del suo maestro.

Riconoscendo l'elitismo dell'opera mallarmeana e la difficoltà del suo adattamento musicale, Ravel si discosta dalla precedente tradizione di melodie e piccoli *morceaux* che lo avevano reso celebre: *L'heure espagnole* (1911) e lo stesso *Bolero* (1928), basati sulla pervasività dei loro motivi, su meccanismi ripetitivi e una forte vena folkloristica.

²⁵⁹ P. Lalo, « L'Heure espagnole », *Le Temps*, 28 mai 1911. Lalo gli rimprovera, inoltre, di essere un mero imitatore e di fare « de la musique pittoresque parce que, n'ayant pas de sensibilité personnelle, il empruntait, en même temps que les procédés technique, la sensibilité d'autrui ». *Ibid.*

²⁶⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866*, p. 696.

²⁶¹ Ravel, *L'intégrale*, p. 1492 (in corsivo nel testo; si veda la nota 3).

²⁶² *Ibid.*

Sebbene l'interesse di Ravel per le opere di Mallarmé abbia radici profonde, lo stesso non si può dire per quelle di Poe. L'influsso di quest'ultimo, infatti, si manifesta maggiormente nei procedimenti tecnici del compositore; tuttavia, Ravel non si cimenterà mai nelle opere di Poe, fatta eccezione per un cenno all'idea giovanile, poi accantonata, di musicare due libretti di Georges De Feure, tra i quali figura *Le Masque terrible*, tratto dal racconto *The Masque of the Red Death*.²⁶³

Nell'esaminare le composizioni raveliane dell'anno 1913, particolarmente fecondo per la sua produzione, Restagno osserva, a proposito dei legami con Mallarmé e Poe:

Nel definire le caratteristiche della poesia di Mallarmé, Ravel quasi parafrasa le affermazioni dello scrittore americano e, pur definendo quella poesia «immateriale» e in preda al mistero di «oscure astrazioni», non manca di sottolinearne la precisione del disegno.²⁶⁴

Gettando uno sguardo all'opera raveliana nel suo complesso, inoltre, Restagno individua lo stesso senso di fragilità e di frustrazione che accompagnano il processo compositivo, sia del poeta sia del musicista. La «sofferta parabola di un pensiero incapace di giungere a compimento»²⁶⁵ sarebbe stata magistralmente messa in musica in *Surgi*, l'ultimo dei suoi *Trois poèmes*, che si discosta dalla scelta di Debussy (*Éventail II*).

Non trascurabile, infine, è il primo approccio di Ravel a Mallarmé, con *Sainte* (dicembre 1896), quando il compositore aveva solo ventun anni. I sedici versi mallarmeiani sono trasposti in una melodia che mantiene l'atmosfera delicata e arcaizzante della lirica ma, come osserva ancor Restagno, «i giochi sintattici che vibrano in questi versi, e che rendono possibile quell'ambiguità, costituiscono un sistema d'innervature sottili ma saldissime che Ravel imparerà a cogliere musicalmente solo più tardi, grazie ai suggerimenti di Poe».²⁶⁶

Ricorre, dunque, anche in uno dei massimi studiosi raveliani l'idea che la dimensione musicale e poetica siano permeabili e comunicanti, al punto che un'intuizione letteraria possa dare i suoi frutti negli adattamenti più maturi del compositore, finalmente capace di replicarne la complessità dei giochi sintattici e semantici.

²⁶³ Ravel, *L'intégrale*, p. 370.

²⁶⁴ E. Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 276.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 47.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 276.

Anche Hélène Jourdan-Morhange, violinista e biografa contemporanea di Ravel, nonché dedicataria della sua *Sonate pour violon et violoncelle* (1922), sottolinea il legame profondamente personale del compositore con tutti gli autori da lui messi in musica, generalmente ritenuti oscuri o di una rara difficoltà, come Marot, Ronsard, Parny, Aloysius Bertrand (*Gaspard de la Nuit*), Jules Renard (*Histoires naturelles*, 1906) e, ovviamente, Mallarmé:

Quando aveva trovato un sonetto, un'elegia o qualsiasi altra forma poetica che lo avvincesse, egli ne esprimeva la bellezza e l'armonia, senza mai caderne schiavo. Proprio codesta mescolanza di rispetto verso il poema e di salvaguardia della propria personalità musicale, conferisce alle sue melodie quel sapore speciale d'indipendenza basata su una necessaria costrizione.²⁶⁷

Un continuo gioco di potere tra controllo e autonomia delle due arti sorelle e rivali, dunque; fragilità della creazione artistica e sforzo del poeta/compositore nell'eclissare la propria soggettività a favore di un microcosmo fittizio, ma universale; adattamento musicale come traduzione o nuova declinazione, più o meno ricca, della sua fonte: queste sono alcune delle problematiche presentate, che saranno d'aiuto per orientarsi nell'analisi dei *Trois poèmes de Mallarmé* di Ravel e Debussy.

²⁶⁷ Jourdan-Morhange, *Ravel*, p. 134.

LE POESIE DI STÉPHANE MALLARMÉ

Introduzione al corpus poetico

Il corpus dei componimenti poetici di Stéphane Mallarmé che si prenderanno ora in esame è composto da:

- *Apparition*, poesia di diciotto versi, di cui una quartina di senari e quattordici versi alessandrini, pubblicata per la prima volta nella raccolta di Paul Verlaine « Les poètes maudits » sulla rivista *Lutèce*, numero del 24-30 novembre 1883, insieme ad altri componimenti di Corbière e Arthur Rimbaud,²⁶⁸ e messa in musica da un giovane Debussy nel 1884.²⁶⁹ Marchal ne fa risalire l'origine al 1863, quando Henri Cazalis, amico di Mallarmé e suo confidente privilegiato, gli chiese una poesia per commemorare una fanciulla inglese morta in tragiche circostanze, Ettie Yapp, cara a entrambi i poeti;²⁷⁰
- *Sainte*, componimento di quattro quartine, appartenente alla stessa raccolta di *Apparition*²⁷¹ e primo approccio del giovane Ravel alla poetica mallarmeana, di cui il compositore ventunenne realizza una melodia per voce e pianoforte nel 1896.²⁷² La poesia, dedicata a Santa Cecilia, patrona dei musicisti, recava, nella versione iniziale, il titolo *Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un cherubin*;²⁷³ nel 1865, Mallarmé la invia in dono a Madame Brunet,²⁷⁴ madrina della figlia Geneviève. In una lettera a Aubanel dello stesso anno, il poeta la presenta come « un petit poème mélodique et fait surtout pour la musique »;²⁷⁵

²⁶⁸ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1148.

²⁶⁹ La composizione, L54 nel catalogo Lesure, rappresenta il primo contatto di Debussy con il poeta, e fu composta nei mesi estivi del 1884, quando il compositore era ospite dei coniugi Vasnier. Lesure, Debussy. *Gli anni del simbolismo*, p. 57.

²⁷⁰ L'interpretazione si ritrova in Marchal, p. 1148; H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1942, pp. 54-55, e Ch. Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1950, p. 87.

²⁷¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1173; la poesia è inclusa nell'edizione Deman (*Poésies 1887*).

²⁷² Orenstein, *Ravel, Man and Musician*, p. 143.

²⁷³ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1171-2.

²⁷⁴ Moglie del *félibre* avignonese Jean Brunet, amico del poeta durante i suoi primi anni d'insegnamento. *Ibid.*, cfr anche Ch. Mauron, *Mallarmé l'obscur*, Paris, Librairie José Corti, 1968, p. 83.

²⁷⁵ *Lettre à Aubanel de 6 décembre 1865*, Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 686.

- *Soupir*, primo dei *Trois poèmes* di Debussy e Ravel pubblicati nel 1913, è composto di dieci versi separati da una cesura a metà della poesia. Pubblicata per la prima volta nel *Parnasse contemporain* il 12 maggio 1866, la poesia si trova nella raccolta di *Poésies* del 1887 edita da Edmond Deman.²⁷⁶ Secondo Charles Mauron, questa *rêverie* autunnale fu composta nel settembre-ottobre 1863, dopo il matrimonio del poeta con Marie Gerhard e la visita di poco successiva al cimitero di Passy alla tomba della sorella, Maria Mallarmé, venuta a mancare nel 1857, quando il poeta aveva solo quindici anni;²⁷⁷
- *Placet futile*, seconda poesia comune alle raccolte di Debussy e Ravel, è un sonetto dapprima pubblicato nella raccolta *Le Papillon*, il 25 febbraio 1862, poi incluso nelle *Poésies* del 1887.²⁷⁸ Definita in una lettera a Cazalis come « un sonnet Louis XV », ²⁷⁹ è la prima poesia pubblicata da Mallarmé, che la dedica a Nina Gaillard nel maggio 1862;²⁸⁰
- *Éventail de Mademoiselle Mallarmé* (conosciuto anche come *Autre Éventail* o *Éventail II*, per distinguerlo dal primo *Éventail de Madame Mallarmé*), chiude il ciclo dei *Trois poèmes* di Debussy.²⁸¹ Pubblicato per la prima volta nella *Revue critique* il 6 aprile 1884 e incluso nelle *Poésies 1887*, il componimento, formato da cinque quartine, è un'opera matura di Mallarmé. Scritta agli inizi del 1884, presenta delle singolari analogie con la *Prose pour des Esseintes* per alcune scelte sintattiche e semantiche;²⁸²
- *Surgi de la croupe et du bond*, ultimo dei *Trois poèmes* di Ravel e poesia centrale di un trittico dedicato al tema dell'assenza, secondo il critico Louis-Camille Soula,²⁸³ è successiva a *Tout orgueil* e precedente a *Une dentelle s'abolit*. Il sonetto, tra i più ermetici e complessi della produzione mallarmeana, è ambientato in piena notte in una stanza con un vaso senza fiori, in cui il poeta attende l'alba in un'angosciosa « veillée amère ». Fu pubblicato per la

²⁷⁶ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1161.

²⁷⁷ Mauron sostiene la tesi dell'evidenza della sovrapposizione tra Marie e Maria. La composizione, per l'atmosfera e le metafore utilizzate, sarebbe inoltre contemporanea a *Plainte d'Automne*. Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, pp. 108-9.

²⁷⁸ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1149.

²⁷⁹ *Ivi*, *Lettre à Cazalis de 23 mai 1862*, t. I, p. 636.

²⁸⁰ La poesia, permeata dallo spirito galante del XVIII secolo, era intitolata, in precedenza, *Placet 1762*; la data, evidentemente giudicata superflua, fu rimossa dalle raccolte successive. *Ivi*, p. 1149.

²⁸¹ L'edizione Gallimard riporta la dicitura *Autre Éventail (de Madame Mallarmé)*. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 31.

²⁸² *Ivi*, p. 1178.

²⁸³ Soula, *Gloses sur Mallarmé*.

prima volta nel gennaio 1887 sulla *Revue Indépendante* e incluso nelle *Poésies* 1887.²⁸⁴ Mallarmé, nel descrivere il progetto a Cazalis, parla di « trois courts poèmes, mais qui seront inouïs, tous trois à la glorification de la Beauté »;²⁸⁵

- *Chansons bas*, otto piccoli componimenti in quartine, composti su richiesta del pittore Jean-François Raffaëlli per il suo ciclo *Types de Paris*, ai quali collaborarono anche Edmond de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant e Joris-Karl Huysmans;²⁸⁶ per l'edizione Deman, Mallarmé conservò solo i primi due, *Le Savetier* e *La Marchande d'Herbes aromatiques*, scritti in forma di sonetto.²⁸⁷ Mauron li definisce delle « petites pièces humoristiques [...] comme on pouvait en inscrire sous des gravures représentant les personnages indiqués par les titres ».²⁸⁸ Milhaud realizza delle *mélodies* sull'intero ciclo nel 1917.²⁸⁹

- *Petits Airs I e II* (*Quelconque une solitude* e *Indomptablement a dû*), entrambi sonetti. Il primo, il cui titolo rimanda a un'aria operistica, doveva essere pubblicata col titolo *Bain* nella raccolta *Les Cantiques d'amour*, da accompagnarsi a un'illustrazione di Maurice Neumont intitolata *Les Baisers*, e fu rifiutata perché il tema scelto da Mallarmé non corrispondeva al disegno. Fu pubblicata, quindi, sulla rivista d'arte *L'Épreuve* nel novembre 1894.²⁹⁰ Il secondo sonetto, dominato da una variazione su uno dei temi poetici più classici, ovvero l'ultimo canto del cigno, risale al 1893, ma fu pubblicata nelle *Poésies* del 1899.²⁹¹ Milhaud compone due *mélodies* su queste poesie nel 1918.²⁹²

²⁸⁴ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1200. Il trittico compare poi nelle raccolte *Poésies* 1887.

²⁸⁵ *Ivi*, t. I, *Lettre à Cazalis de 21 mai 1866*, p. 699.

²⁸⁶ Pubblicati per la prima volta in *Les Types de Paris*, éd. du Figaro, Plon, Nourrit & Cie, 1889.

²⁸⁷ L'edizione Gallimard riporta i primi due sonetti, *Le Savetier* e *La Marchande d'Herbes Aromatiques*, composti da tre quartine e un distico finale, nella sezione *Poésies*: Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, pp. 33-34. Gli altri *Types de la Rue*, composti di una sola quartina ciascuno (*Le Marchand d'ail et d'oignons*, *Le Cantonnier*, *Le Crieur d'imprimés*, *La Femme du carrier*, *La Marchande d'habits* e *Le Vitrier*), sono presenti in *Ivi*, *Poèmes non recueillis*, pp. 57-59.

²⁸⁸ Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 103.

²⁸⁹ Milhaud, *Chansons bas* op. 44, Paris, Editions de la Sirène, 1920.

²⁹⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1182.

²⁹¹ *Ivi*, p. 1183.

²⁹² D. Milhaud, *Deux Petits Airs* op. 51, Paris, Max Esching, 1920.

Apparition

La lune s'attristait.
Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts,
dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.²⁹³

La lirica è composta da una quartina di senari e da quattordici versi alessandrini, con schema metrico AABBBCC – DDEEFF – FGGHHII. La divisione sembra suggerire una struttura in tre parti, che si svolgono in tre momenti successivi. Allo stesso tempo, la quartina iniziale fa da introduzione ai quattordici versi rimanenti, disposti in modo da formare un sonetto.

La poesia si apre con la presentazione di un quadro notturno, dai ritmi e dall'atmosfera baudelairiana nelle immagini di fiori appassiti e angeli musicisti, uniti in un unico respiro (fino a v. 6), che suggerisce una linea discendente. La prima sestina è dominata dai colori freddi del blu e del bianco (la luna, le ali dei serafini, i « blancs sanglots », l'azzurro delle corolle), e dal campo semantico della tristezza (*s'attristait, en pleurs, mourantes, sanglots*).

²⁹³ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 7.

La sinestesia dei « blancs sanglots » sarebbe forse ispiratrice, alla lontana, dei « sanglots longs » verlainiani della *Chanson d'Automne*.²⁹⁴ L'atmosfera danzante dei versi ricorda inoltre, per l'associazione dei fiori vaporosi, dal profumo decadente, la celebre *Harmonie du soir* di Baudelaire, in particolare nelle prime due quartine.²⁹⁵

È palese l'analogia tra le corolle appassite e lo smorzarsi di ogni vibrazione sonora: gli angeli, agenti espliciti del suono attraverso l'archetto, non si celano dietro le metafore dell'ala e del ventaglio delle composizioni più mature (*Sainte, Éventail II*). La sintassi, più lineare, è decisamente meno convoluta rispetto al Mallarmé adulto, ponendo la lirica giovanile in felice continuità con *Placet futile*.²⁹⁶ La composizione, tuttavia, è sospesa nella dimensione eterea del sogno e del ricordo.

L'apparizione angelica evocata a v. 15 (la « fée au chapeau de clarté ») sembrerebbe una reminiscenza dei lutti che segnarono precocemente il poeta, ovvero la perdita della madre, venuta a mancare nel 1847, quando il poeta aveva solo cinque anni, e della sorella, scomparsa nel 1857, nella sua adolescenza.

La dedicataria di *Apparition* è certamente Ettie Japp, una fanciulla inglese cara sia al giovane Stéphane, sia all'amico Cazalis, fidanzato con lei fino al 1864.²⁹⁷ È quest'ultimo, nel giugno 1863, a sollecitare accuratamente un ritratto in versi dell'amata.²⁹⁸

La figura della fanciulla, angelicata secondo il modello stinlnovista già presente nella lettera di Cazalis, assume anche contorni materni e mariali. I due lutti che segnarono così precocemente il poeta – quello della madre e della sorella – sono uniti in un'unica fantasia dal sapore religioso, nella dimensione onirica del ricordo: i serafini in lacrime, infatti,

²⁹⁴ Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, p. 72. La raccolta *Poèmes saturniens* fu pubblicata nel 1866.

²⁹⁵ « Voici venir les temps où vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;/ Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ; / Valse mélancolique et langoureux vertige ! / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ; / Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ; / Valse mélancolique et langoureux vertige ! / Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir. » Baudelaire, *Harmonie du soir*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 47.

²⁹⁶ La maggiore linearità e accessibilità interpretativa di *Apparition*, dalla struttura più lirica e discorsiva rispetto ai componimenti poetici successivi, decisamente più ermetici, potrebbe spiegare la scelta di Debussy di approcciarsi al testo mallarmeano nel 1884, a soli ventidue anni.

²⁹⁷ Ipotesi sulla quale sono concordi Guy Michaud, (*Mallarmé*, Paris, Hatier, 1953, pp. 20-21); Marchal (*Mallarmé, Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1148, Mondor (*Vie de Mallarmé*, p. 78), e Mauron (*Psychanalyse de Mallarmé*, pp. 90-91).

²⁹⁸ « N'essaieras-tu jamais de faire la Vierge, de faire le portrait de notre chère sœur, de celle qui luit sur nous, comme une nuée d'étoiles ; de celle que nous aimerons toujours et qui tou[jours] nous aimera. » *Lettre du 14 juin 1863*, in S. Mallarmé, *Documents Stéphane Mallarmé, VI, Correspondance avec Henri Cazalis*, recueillie, classée et annotée avec la collaboration de Lawrence A. Joseph, Nizet, 1977, p. 158. Cfr. anche Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1148.

suonano, sfiorando con l'archetto le corolle dei fiori, ma sognando (« rêvant »). I primi versi ricordano un dipinto preraffaellita nella loro danza – floreale, celeste – su un piano totalmente distaccato dalle sofferenze terrene.

Nonostante i ripetuti riferimenti alla tristezza, non si avverte molto dolore nella ricostruzione di un passato ideale, sfumata nei contorni dei fiori «vaporosi». Allo stesso tempo, la polisemia delle morenti viole si presta a una doppia lettura: viola come il fiore (l'archetto scivola sull'azzurro delle corolle, producendo dei singhiozzi, bianchi sia come i petali, sia come le ali dell'angelo), ma anche come lo strumento musicale, associato tradizionalmente a una femminilità materna ma casta, particolarmente appropriata per una fanciulla in procinto di sposarsi.²⁹⁹

L'azzurro delle corolle potrebbe essere sia un riferimento al cielo, in cui dimorano le due donne perdute dal poeta (madre, sorella), ormai angeliche e irraggiungibili, sia un omaggio agli occhi cerulei di Ettie, che ben si abbinano alla donna-angelo di dantesca memoria e alla capigliatura dorata della « fée au chapeau de clarté ».³⁰⁰

Lo scivolamento discendente suggerito dal ritmo della prima sestina e dal movimento dell'archetto suonato dai serafini, « glissant » sulle corolle vaporose e appassite, è un chiaro riferimento al decadimento e alla morte, così come i singhiozzi prodotti dallo strumento. Questo movimento accompagna il lettore nella discesa terrena, che avviene prima nell'introspezione *songerie* del poeta (vv. 8-12), poi in una più concreta realtà cittadina (« J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli », v. 12), rischiarata dall'apparizione della fanciulla fatata.

La cesura di v. 7 introduce il passaggio alla dimensione del ricordo del poeta, che si rivolge a un ideale *tu* (la donna amata) con un verso di reminiscenza petrarchesca.³⁰¹

²⁹⁹ Anche Michaud fa riferimento alla purezza di Ettie nella composizione della « chaste Apparition », definendola un « produit complexe du tempérament, de la vie et des rêves du poète », oltre a un « pur chef-d'œuvre de musicalité fluide ». G. Michaud, *Le Message poétique du symbolisme*, Paris, Gallimard, 1947, p. 168.

³⁰⁰ In una lettera di Mallarmé a Cazalis, il poeta ha già chiara la somiglianza della fanciulla con un angelo, i cui occhi cerulei ricordano il cielo stellato: « Ettie était [...] d'une simplicité adorable; elle faisait les honneurs de façon à vous emparadiser dans chacune de ses questions... tout cela, et de plus la fierté douce et la bonté profonde de son regard bleu ombre, lui donnait l'air d'une séraphine qui se serait fait quakeresse et se souviendrait du ciel. Quakeresse est un peu fort : cela serait vrai si les quakers avaient pour tremblement le frisson des étoiles. » *Lettre de Stéphane Mallarmé à Henri Cazalis, 30 décembre 1862*, cit. in Mondor, *Vie de Mallarmé*, p. 78.

³⁰¹ F. Petrarca, *Il canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno», pp. 311-14.

La gioia rievocata dal giorno benedetto del primo bacio di Ettie e forse, per una naturale associazione, quella provata dal giovane Stéphane per il matrimonio con Maria, è subito contaminata dalla « songerie » dell'io-poeta a v. 8. Il participio presente « aimant » si potrebbe leggere come una causale: « poiché la mia fantasia amava martirizzarmi ». Da v. 8 a v. 12, dunque, la quartina di transizione dà voce all'interiorità del *je*, che trae quasi piacere dalla propria tristezza, ubriacandosi « savamment », dunque scientemente e con cognizione di causa (come se fosse un atto ripetuto), del suo profumo, precedentemente legato ai fiori.³⁰²

L'allusione al martirio suggerisce inoltre una forte colpevolezza da parte del poeta che, secondo la lettura psicanalitica di Mauron,³⁰³ non riesce a superare i propri lutti, inquinando dunque con essi le gioie del presente e le promesse di felicità futura, come il matrimonio con Maria, sposata a Londra proprio nell'estate del 1863. È qui che il poeta annuncia la sovrapposizione tra l'immagine della dolce Ettie a quella della sorella e, ancor più profondamente, all'archetipo della madre, esplicitata nell'immagine finale della fata dai capelli di sole. L'avverbio « savamment » suggerirebbe, dunque, il ricordo di tristezze passate. Il martirio del sopravvissuto si esplica nel rivivere ossessivamente, e quasi con piacere, il proprio dolore nel ricordo, attraverso le sensazioni olfattive: il « parfum de tristesse » si ricollega alle « mourantes violes » e ai vapori iniziali. Questa saggia ubriacatura ossimorica³⁰⁴ ricorda un bambino intento ad assaporare il profumo della madre perduta, come si evince dagli ultimi versi, piuttosto che un amante inebriato dalla sensualità.

³⁰² Secondo Austin, Mallarmé, al fine di trasmettere un effetto sonoro con espedienti visivi, avrebbe riprodotto la stessa immagine, quella della fata dai capelli di sole, da diversi punti di vista. («He has simply woven together impressions derived from the external world which symbolize a mood of elegiac sadness»; Austin, *Poetic principles and practice*, p. 69).

³⁰³ Il senso di angoscia e colpevolezza per la felicità nascente si esplicherebbe in una quartina dominata dal rimorso, in cui il poeta faticherebbe a distaccarsi dal ricordo infantile della madre e da quello, forse più doloroso, dell'amata sorella, persa durante l'adolescenza. « L'amour de la jeune fille vraie, (qu'elle se nomme Ettie ou Marie) est déjà comme une infidélité à la morte. Il y a déchéance à abandonner le rêve pour la vie, il y a culpabilité à vivre. Les quatre premiers vers symbolisent, sous des images maintenant familières au lecteur, (lune, séraphins, violes, mort, sanglots, fleurs), la tristesse de la morte idéale trahie. » Mauron, *Psychanalyse de Mallarmé*, pp. 90-91.

³⁰⁴ A proposito della quale Mauron parla di « voluptueuse auto-punition », ricollegandosi al martirio autoinflitto dal poeta. *Ibid.* Come sottolinea anche Austin, *Poetic principles and practice*, p. 69: «It was the blessed day of his beloved's first kiss, and the poet was savouring the fragrant sadness which, for this intrasigent idealist, the realization of any dream must leave behind even if no bitterness nor regret is involved».

La metafora floreale, che conferisce unità e leggerezza a tutta la lirica, unita a quella sonora (musicale: gli archi della prima sestina) e olfattiva (il profumo) dà luogo a un'unica, lunga sinestesia, culminante, a v. 11, nella « cueillaison d'un Rêve au coeur qui l'a cuelli ».

L'atto consueto della mano che coglie un fiore è sostituito, nel regno più spirituale e de-realizzante del ricordo, dall'atto del cuore che coglie un Sogno. « Rêve » è con *r* maiuscola, a sottolineare la centralità e l'inevitabilità dello stesso, ovvero il primato dell'idealizzazione sulla realtà, della morte sulla vita e forse, *in nuce*, della finzione artistica sopra ogni cosa, prefigurando un'altra maiuscola che ossessionerà il poeta: la *L* del *Livre*. Il sogno, inoltre, non è coltivato ma colto, ed è proprio nello strapparlo alla terra che è insita l'idea di violenza, di colpa. La reiterazione della palatale *c* (« cueillaison », « cœur », « cueilli ») enfatizza l'irrevocabilità dell'atto, che suggerirebbe una morte prematura o, secondo la lettura di Marchal, la perdita dell'innocenza edenica (infantile) a seguito del peccato (il primo bacio, dato, e perciò *colto*, a v. 7).³⁰⁵

La caduta dal giardino paradisiaco, regno di Ettie, avvierebbe il vagabondaggio colpevole del poeta in un desolato spazio cittadino, di sera, con gli occhi fissi su un marciapiede consumato (« J'errais donc... », v. 12), che segna l'inizio della terza e ultima parte della lirica. L'opposizione tra contesto urbano e celeste è rafforzata dal contrasto tra buio e luce: la solitudine dell'io poetico viene infatti rischiarata dall'improvvisa apparizione ridente della fanciulla (moglie, amata, sorella), dietro la quale si cela l'immagine della madre, associata al sole: la mistica « fée au chapeau de clarté » che già anticipa l'ossessione del poeta per i capelli biondi, metonimia per la donna e simbolo di un'unione amorosa felice.³⁰⁶

Il fuoco e il sole ne fanno una creatura di luce, molto più positiva, concreta e affettuosa dei serafini musicanti nel verso iniziali. Se gli angeli piangono, infatti, l'apparizione ride; se i toni dei primi versi erano quelli del bianco e del blu, di un paradiso freddo, inaccessibile e quasi stilizzato sul piano figurativo, la madre è una creatura di luce e fiamma, scesa in terra per allietare il poeta, ma sempre attraverso il ricordo infantile. È a v. 16, con l'avverbio « jadis », che la sostituzione temporale tra la fanciulla e la madre, finalmente, si palesa. I

³⁰⁵ Come sottolinea Marchal, « L'image de la cueillaison, inscrite dans la métaphore filée tout au long du poème de la fleur du baiser – jusqu'à la prodigalité finale des bouquets d'étoiles parfumées –, rappelle aussi sur le mode mineur une autre cueillaison fatale, celle du fruit au jardin d'Eden, et condamne ainsi le poète à l'errance dans la grisaille d'un décor urbain, jusqu'à l'apparition rédemptrice. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1148-9.

³⁰⁶ In contrapposizione alla femminilità guerriera e fredda di Hérodiade. Questa capigliatura solare si ritrova anche nelle poesie *Victorieusement fui...* e *Quelle soie aux baumes du temps*. *Ibid.*

sonni del poeta, belli perché innocenti, sono vegliati dalla fata-angelo dai capelli dorati che, schiudendo le mani in un'immaginaria carezza, lascia nevicare dei mazzi bianchi di « étoiles parfumées ». Le stelle, pur evocando un'atmosfera notturna, rimandano all'idea di luce e si confondono con l'iniziale fantasia floreale: difatti, esse nevicano sul poeta come mazzi di fiori (« bouquets »).

Dopo la rievocazione della dimensione onirica e celeste, in cui i contorni delle donne amate dal poeta (vive e morte) si confondono, egli si rifugia nella fantasia consolatrice del passato. È l'apparizione a vegliare sui suoi sonni di bambino viziato, poiché è inondato dall'affetto materno, simboleggiato dall'abbondanza dei mazzi di stelle profumati, che ricordano la caduta della manna dal cielo. La conclusione della lirica suggerirebbe, dunque, l'impossibilità di accedere a una felicità priva di colpevolezza nella realtà presente, godendone senza ombre; essa prefigura, inoltre, la sovrapposizione ricorrente degli amori infantili e adulti nella successiva poetica mallarmeana.³⁰⁷

Infine, come osserva Landi, in *Apparition* si assiste al dispiegamento di un'iconografia strumentale in via di sparizione, di eredità lamartiniana e hugoliana, soprattutto per quanto riguarda il tema dell'angelismo musicale.³⁰⁸ Tuttavia, «la novità sta nella rivisitazione moderna del battesimo latteo attraverso lo strumento musicale materno, qual è la viola. [...] L'agoge latteo e sonora è rappresentata non attraverso l'immagine diretta del nutrimento ma, *causa ex effectis*, attraverso il « soupir » che traduce, come si era già visto in Baudelaire, una 'ispirazione'». ³⁰⁹

³⁰⁷ Come sottolinea Mauron, « Il n'est pas anormal de greffer de nouvelles amours adultes sur d'anciennes tendresses enfantines. Telle paraît même la loi ordinaire du développement affectif. » Mauron, *Psychanalyse de Mallarmé*, p. 92. Michaud loda, inoltre, la « musique impalpable » attraverso la quale la fusione tra sogno e realtà si realizza in *Apparition*, raggiungendo in qualche modo « l'essence de l'amour ». Michaud, *Mallarmé*, p. 22.

³⁰⁸ Landi, *Per un'organologia poetica*, p. 366. Come conclude la studiosa, «Il latte come liquidità sostanziata, che sta tra la consistenza materiale della figura (il *butyrum* della tradizione cristiana) e la sua dissipazione pneumatica, nonché tra il nutrimento fisico e quello spirituale, costituisce l'esatto equivalente dello strumento come attributo della Musa-madre; esso diverrà il presupposto stesso dell'Idea: ossia di quel *solve et coagula* che abbiamo riconosciuto come la duplice aspettualità del pensiero musicale in Mallarmé», *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*

Sainte

À la fenêtre recelant

Le santal vieux qui se dédore

De sa viole étincelant

Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant

Le livre vieux qui se déplie

Du Magnificat ruisselant

Jadis selon vêpre et complie :

À ce vitrage d'ostensoir

Que frôle une harpe par l'Ange

Formée avec son vol du soir

Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal

Ni le vieux livre, elle balance

Sur le plumage instrumental,

Musicienne du silence.³¹⁰

Come osserva Mauron, la poesia, composta di quattro quartine di ottonari, è paragonabile, per grazie ed equilibrio, a una delle più belle Annunciazioni della pittura

³¹⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 26.

rinascimentale italiana.³¹¹ In questi versi, si rinvergono il talento di Mallarmé per la suggestione e il suo sapiente uso del simbolo, nonostante la giovane età (la lirica fu composta nel 1865, quando il poeta aveva ventitré anni). Il soggetto è Santa Cecilia, patrona dei musicisti, come si evince dal titolo originario: *Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin*.³¹² La specificazione fu omessa nella versione definitiva, anche se il soggetto, la « Sainte pâle », è esplicitato all'inizio della seconda quartina, a v. 5.

Secondo Marchal, l'omissione si deve alla volontà di Mallarmé di accrescere la capacità suggestiva di questi versi, poiché la santa, perdendo gradualmente i suoi attributi – la viola, il libro – diviene, invece, protettrice della poesia, arte che emerge dal silenzio e che prefigura il « creux néant musicien » di *Une dentelle s'abolit*, ultimo componimento del « trittico dell'assenza », preceduto da *Tout orgueil* e da *Surgi de la croupe et du bond*.³¹³

Nell'interpretazione di Landi, invece, la santa, oltre a rappresentare la « muse moderne de l'impuissance », sarebbe un'anamorfosi dietro la quale si celerebbe la figura della Melancolia, da sempre compagna dell'ispirazione poetica.³¹⁴ Gli strumenti che ha accanto, il flauto e la viola (legati, rispettivamente, alla sensualità e alla maternità) farebbero riferimento al suo passato, per condurre a una « sublimazione spirituale dell'immagine ». ³¹⁵ L'unico strumento presente, tuttavia, è l'arpa, imprigionata all'interno di una teca creatagli intorno dal testo. Come una parabola di un volo mai spiccato, l'arpa è, in questo modo, condannata a un'eternità di silenziosa conservazione, poiché si trova in ostaggio di un luogo di pura finzione.³¹⁶

Cecilia è ben riconoscibile attraverso i suoi attributi, che denotano una profonda conoscenza, da parte del poeta, sia della tradizione agiografica, sia dell'iconografia associate ad essa, in particolare nel periodo medievale e rinascimentale. Le vicende della Santa, narrate nella *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine, sono di origine ancora più antica, in quanto l'attestazione della *Passio Sanctae Caeciliae*, parzialmente sovrapposta al

³¹¹ Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 83.

³¹² Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1171-2. Si veda anche F. Albrecht, *L'objet musical chez Mallarmé, instrument des fuites*, in *Mallarmé e la musique, la musique et Mallarmé*, op. cit.

³¹³ Albrecht, *L'objet musical chez Mallarmé, instrument des fuites*, op. cit.

³¹⁴ Attraverso la ricostruzione degli esempi figurativi nell'arte rinascimentale, e in particolare della tavola *Melancolia I* di Dürer, Landi associa la melancolia al carattere saturnino e allo *spleen* baudelairiano. Mallarmé si presenterebbe dunque, per sua stessa ammissione, come un cattivo monaco della *religio* poetica. Landi, « La muse moderne de l'impuissance: studio di un'anamorfosi in 'Sainte' di Mallarmé », *Francofonia*, n. 38, 2000, pp. 41-70.

³¹⁵ Landi, *Per un'organologia poetica*, p. 411.

³¹⁶ Ivi, p. 412.

culto pagano della Bona Dea Oclata, è datata tra il 495 e il 500.³¹⁷ Cecilia, fanciulla romana di fede cristiana, consacra la propria verginità a Dio. Promessa sposa contro la sua volontà, alla prima notte di nozze rivela al marito, Valeriano, che un angelo veglia sulla sua purezza, e gli chiede di convertirsi e di amarla in castità. Lo sposo vorrebbe vedere l'angelo, ma Cecilia risponde che per partecipare alla visione egli dovrà essere battezzato. Dopo aver ricevuto il sacramento da Papa Urbano I, il marito torna a casa e trova la moglie in preghiera, intenta a cantare lodi al Signore, affiancata da un angelo che presenta corone di fiori in dono ai due sposi. Infine, dopo tre giorni di martirio, in cui converte la sua famiglia e centinaia di pagani, sempre innalzando canti a Dio, Cecilia spira. Seguendo la sua volontà, papa Urbano I trasforma la sua casa di Trastevere in una chiesa, che diviene poi la Basilica dedicata al suo culto.³¹⁸

Le prime due quartine sono perfettamente speculari, sia nella costruzione sintattica, sia nella semantica: Cecilia è riconoscibile dagli elementi della sua agiografia appena descritti, ovvero la casa, la musica, i canti liturgici, ai quali corrispondono, a livello metonimico, la finestra (v. 1), che altro non è che il vetro di ostensorio di v. 9, la viola (v. 3), il messale (« le livre » di v. 6).³¹⁹

Oltre al soggetto, la sapiente costruzione della poesia, che riposa su un delicato gioco di simmetrie, la rende quel « petit poème mélodique et fait surtout pour la musique » di cui parla Mallarmé nella sua lettera a Aubanel, realizzando pienamente le intenzioni del poeta.³²⁰

Al « recelant » di v. 1 risponde specularmente l'« étalant » di v. 4, in un gesto di presentazione e, allo stesso tempo, di stallo, in cui la santa pallida, alla finestra, espone, e

³¹⁷ Le fonti che attestano l'agiografia della santa sono la *Passio Sanctae Caeciliae*, riportata in H. Delehay, *Étude sur le légendier romain : Les saints de novembre et de décembre*, Bruxelles, Société des Bollandistes (*Subsidia hagiografica* 23), 1936; J. Da Varagine, *Leggenda aurea*, traduzione dal latino di Cecilia Lisi, 2 vol. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1990; T. Connolly, «The Legend of St. Cecilia : I, The Origins of the Cult», in *Studi musicali*, VII, 1, 3-38.

³¹⁸ Il culto della santa si sovrappone, fin dagli albori, alla venerazione della Bona Dea Oclata: un sacello pagano sorgeva nello stesso luogo della Basilica di Santa Cecilia. Entrambe le figure femminili sono legate alle tematiche della verginità, del martirio, della vista e dell'udito e, soprattutto, dei loro limiti davanti al divino. Si veda N. Staiti, *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica*, Lucca, LIM Editrice, 2002, pp. 12-13.

³¹⁹ Nel messale sono contenuti i canti liturgici, che Cecilia innalza a Dio. Inoltre, il libro è un attributo della Santa in quanto vergine sapiente, custode della dottrina e oratrice in grado di convertire numerosi fedeli. Per questa ragione è spesso raffigurata con una penna o un libro. Quest'iconografia la rese, per estensione, patrona delle arti liberali e, secondo l'interpretazione di Mallarmé, anche della poesia. Si veda Staiti, *Le metamorfosi di santa Cecilia*, p. 14.

³²⁰ *Lettre à Aubanel de 6 décembre 1865*, Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 686.

allo stesso tempo custodisce, due oggetti arcaici – il legno di sandalo e il libro – ormai votati alla consunzione (« le santal vieux qui se dédore » corrisponde a « le livre vieux qui se déplie »). Anche i vv. 3-4 e 7-8 fanno riferimento allo splendore di un passato che non è più (« De sa viole étincelant/jadis avec flute ou mandore » rispecchia, a livello morfosintattico, « Du Magnificat ruisselant/Jadis selon vêpre et complie »).

Anche la Santa è intrappolata nella fissità smaltata di un vetro d'ostensorio, e per questo appartenente a un'epoca in cui il tempo umano, scandito secondo la Liturgia delle Ore (« jadis selon vêpre et complie ») era in armonia con quello divino.³²¹ La doppia cornice della finestra e del vetro (« à la fenêtre », v. 1; « vitrail d'ostensoir », v. 9) segnala che l'azione poetica si svolge su due piani simmetrici, entrambi bidimensionali, nello spazio ieratico della rappresentazione.³²²

Nella prima quartina la Santa presenta, indicandoli e, contemporaneamente, fermandoli nel tempo dell'immagine,³²³ i suoi attributi: la viola, scolpita anticamente dal raro legno di sandalo, uno strumento associato al Medioevo (soprattutto se si pensa al suo antenato, la viella), e i suoi più tradizionali compagni: il flauto, dal timbro più acuto, e la mandola, dal timbro più vicino, per estensione, a quello della voce umana. Anche la mandola, come la viola, è uno strumento arcaico, che evoca, attraverso la cassa armonica, l'immagine di una femminilità casta e al contempo fertile, legata alla maternità.³²⁴ Gli strumenti musicali alluderebbero qui alla verginità della Santa, che scelse di vivere in un matrimonio casto, quindi un'unione puramente spirituale, sotto la protezione di un angelo.³²⁵

³²¹ Il riferimento al vetro d'ostensorio, che fa da cornice alla santa, è forse un omaggio alla dedicataria, Mme Brunetier, madrina della figlia del poeta, Geneviève, e moglie di un mastro vetraio avignonese amico di Mallarmé. Si veda Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1171-2.

³²² M. Blanco, nella sua analisi, parla di «tempo a due dimensioni dell'immagine». Blanco, «Sainte di Mallarmé, il tempo a due dimensioni dell'immagine», *Laboratorio Critico Rivista di Francesistica*, 2014.

³²³ Come nota Blanco, il verbo *receler*, esattamente come *étaler*, ha il duplice significato di «bilanciare» e «creare uno stallo», oltre che esporre. *Ibid.*

³²⁴ S. Mallarmé, *Œuvres complètes, édition établie et annotée par H. Mondor et G. Jean Aubry*, Paris, Gallimard, 1945, p. 1468.

³²⁵ Come scrive Staiti, «Il nesso tra musica e verginità è, in parte, di ascendenza pagana e di derivazione in ultima istanza platonica, ed è stato amplissimamente recepito dalla cristianità medievale. [...] La *musica mundana*, che non può essere udita da orecchio umano né riprodotta con umani mezzi, si colloca al di fuori delle categorie temporali della vita terrena: essa è eterna ed immutabile, e non può nemmeno essere immaginata da chi è coinvolto nei cicli temporali dell'umana esistenza. [...] Secondo questa concezione le vergini in particolare sono gli esseri umani per suprema perfezione incorrotta più simili agli angeli, in contatto coi regni luminosi delle sfere celesti.» N. Staiti, *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica*, Lucca, LIM Editrice, 2002, p. 16. L'allusione alla musica delle sfere celesti, che solo gli esseri più puri possono ascoltare, perché più vicini agli angeli, e quindi a Dio, è ripresa da Boezio. Si veda Boetius, *De Institutione musica*, Frankfurt am Mein, ed. G. Friedlein, 1966, pp. 175-371.

Evocata nelle prime due strofe attraverso la musica e il libro, Cecilia rappresenta qui l'artista, musicista e poeta, i cui sensi limitati (vista e udito) non la rendono in grado di cantare, né di esprimere a parole, le manifestazioni del divino, personificato dall'apparizione dell'angelo nella terza quartina. Già dalla prima strofa la viola, attributo della santa patrona dei musicisti, che veniva raffigurata ai suoi piedi secondo l'iconografia rinascimentale,³²⁶ si sdora, dando l'avvio a un processo di decadimento. Perdere la doratura significa, a livello cromatico, perdere lo splendore che conserverebbero invece il flauto e la mandola, strumenti non appartenenti al passato (« jadis »).

Il gesto della Santa espone, indicandolo, il libro, presumibilmente su un leggio, antico come il legno di sandalo o, a livello metonimico, sprigionante il suo profumo. Il libro, ovvero il messale in cui sono contenute le lodi al Signore, tra le quali il Magnificat che scorre come un fiume (« ruisselant »), « se déplie » (v. 6). Nella lettura di Francesco Orlando, poi ripresa da Landi, esso non si dispiega come un'illustrazione sacra, ma si squinternava:³²⁷ le sue pagine sarebbero consumate e ingiallite per essere stato troppo sfogliato. Lo squinternamento del libro farebbe eco alla sdoratura della viola, bilanciando dunque lo stallo temporale indicato dalla Santa, data l'ambiguità del verbo *étaler*.³²⁸

La Santa è pallida: sono già stati evidenziati, nella poetica mallarmiana, i riferimenti al pallore e all'appassimento delle *choses fanées*, che già al loro schiudersi sono toccate dall'idea della morte: la « calme sœur » di *Soupir* è, ad esempio, personificata nell'« azur pâle et pur », mentre il poeta bambino di *Apparition* è visitato dalla « fée au chapeau de clarté », figura dal candore niveo.³²⁹ Il pallore è inoltre associato alla manifestazione della

³²⁶ F. Orlando, «Mallarmé e la fede perduta (lettura di «Sainte»», *Rivista di letterature moderne e comparate*, I, fasc. 2, giugno 1964, p. 95.

³²⁷ *Ibid.*, pp. 85-97.

³²⁸ Come osserva Blanco, «*Sainte* di Mallarmé, il tempo a due dimensioni dell'immagine»: «Il richiamo alla liturgia delle ore, in particolare al vespro e alla compieta, preghiere consecutive sul finire del giorno, lascia intendere che il giusto utilizzo delle pagine valesse come un ulteriore fattore di sblocco dal giorno alla notte, ovvero in aggiunta all'oscurarsi della viola, con cui, nella strofa iniziale, si riavvia il tramonto. [...] Se prima lo stiramento era impedito dalle pagine girate in ossequio alla direzione dei momenti conclusivi del giorno, quel movimento s'inverte orientandosi verso il passato. Da un lato, il tramonto deve dar luogo a una piega per potersi compiere, disallinearsi approfittando del disinnescamento della parità tra strumenti di altezze diverse; dall'altro, il libro – disfacendosi, sfaldandosi –, perdendo le pieghe ma accogliendo il messaggio del Magnificat finisce per far spazio a un ostacolo astratto, il quale contraddice la direzione del tempo invitando a riconsiderare i rapporti di forza del passato, che ormai beneficiano di un nuovo equilibrio morale».

³²⁹ Il *fané* è anche associato all'idea della caduta, che si ritrova nel « plumage instrumental » più avanti nella poesia. Come osserva giustamente Richard, «immédiatement, d'un seul coup et en un seul moment, le fané nous communique la pleine notion de toute la distance, spatiale ou temporelle, que la chute avait au contraire pour fonction d'étirer lentement et successivement en nous. Il nous propose l'être comme absent, mais cette

donna-angelo: secondo Giovanni Macchia, questo angelismo musicale, già presente in Baudelaire, ricalcherebbe un ideale parnassiano artificiale e irraggiungibile, come quello, a esso collegato, della bellezza androgina.³³⁰

L'angelo, già presente nel titolo originario in associazione alla musica, (*Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin*) è anche un chiaro riferimento alle rappresentazioni iconografiche della Santa: in particolare, esso manifesterebbe il legame privilegiato tra la musica celeste e Cecilia, ovvero il rapporto sonoro che intercorre tra cielo e terra, tra uomo e divino.³³¹

Sono proprio quest'inaccessibilità e incomunicabilità tra l'umano e il divino i temi portanti della terza quartina, spartiacque temporale in cui avviene il passaggio dal « jadis » al tempo presente. Il dimostrativo « ce vitrage » si riferisce a un vetro già indicato in precedenza, in questo caso dal complemento di luogo « à la fenêtre » di v. 1: la terza strofa si pone, dunque, in continuità con la prima, indicando come spazio dell'immagine lo stesso vetro d'ostensorio iniziale. Siamo di fronte alla più bella metafora che regge la poesia,³³² ovvero l'identificazione tra l'ala dell'angelo e l'arpa, in cui il volo e lo sfioramento delle corde sono accomunati da un unico gesto. È il movimento dell'ala (volteggio, vertigine) che crea l'arpa, poiché è l'angelo stesso l'agente del volteggio (« par l'ange »).

Il movimento suggerito dal volo creatore (e creativo) dell'ala è silenzioso: l'ostensorio viene sfiorato dall'ala/arpa, mentre la santa, sempre imprigionata nel vetro, cerca di sfiorare questo strumento angelico e ultraterreno senza emettere suoni. A sua volta, l'arpa sfiora il vetro, nella speranza di essere suonata dalla falange del dito dell'angelo, ma questo contatto non avviene mai, in un'assenza di vibrazioni sonore che porterà Cecilia, nell'ultima

absence s'inscrit pourtant dans la définition et le tissu de certains objets présents. Et ce vide subtilement inséré dans notre monde ne nous torture pas, comme le faisait l'ironie azurée [...] Il s'accorde bien avec notre fatigue : un être s'y épuise et s'y donne à notre épuisement. Il consacre en somme la liaison de deux faiblesses ». Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 63.

³³⁰ «L'angelismo, la bellezza androgina, leonardesca, la bellezza demiurgica degli esseri che abitano nelle regioni stellate, sono ideali che sentono la fabbricazione, compromessi di spiriti pigri». G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 150.

³³¹ Analizzando un dipinto rinascimentale di Quartararo, mutuato dalla tradizione fiamminga, Staiti nota, a questo proposito: « Ella [Cecilia] fissa lo sguardo su un angelo che, accovacciato in basso a destra, la ricambia intensamente, suonando un liuto: che è strumento polifonico, come l'organo, e come l'organo è utilizzato qui in funzione di referente simbolico di un universo sonoro inaccessibile alle umane possibilità di rappresentazione, e non udibile né immaginabile dai non eletti tra gli umani ». N. Staiti, *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica*, pp. 30-31. La santa è spesso raffigurata accanto a un liuto o a un organo portativo, strumenti che accompagnavano i canti del suo matrimonio; entrambi strumenti polifonici, essi sarebbero in grado di mettere in contatto la santa, grazie all'intermediazione dell'angelo, con la musica delle sfere celesti, quindi con il divino. *Ibid.*

³³² Così interpretata da Mauron, *Mallarmé l'Obscur*, p. 83, e da Marchal, *Notes et variantes* all'edizione indicata, pp. 1171-2.

quartina, a farsi *musicienne du silence*. L'arpa creata dall'ala dell'angelo ricorda irresistibilmente la lira, da sempre metafora dell'ispirazione poetica, usata da Mallarmé stesso nel suo omaggio a Banville, che egli definisce « la voix même de la lyre ». ³³³

La terza quartina è un capolavoro di suggestione per la sua musicalità sospesa e per l'ineffabile sonorità di uno sfioramento volatile, evocato da « frôle », « vol du soir » e « délicate phalange ». Il tema del metafisico e del divino, inaccessibile all'umana comprensione e, dunque, alle capacità di rappresentazione, sia visiva, sia uditiva (parola poetica, canto, strumenti musicali), è qui introdotto magistralmente grazie alla metafora dell'angelo, dell'arpa e del volo. Esso si ripresenta nell'ultima quartina, dominata dal tema dell'assenza, nella circolarità ricorsiva con cui vengono rievocati sia il sandalo dell'incipit, sia il libro di preghiere, ma solo per negarli: « sans le vieux santal, ni le vieux livre ». Torna la Santa, che bilancia e fa da contrappeso al volteggio dell'ala divenuto arpa col suo « plumage instrumental », metonimia del volo. Il silenzio, dunque – sia della poesia, sia della musica, entrambe arti delle quali Cecilia è patrona, in quanto musicista e oratrice – si configura come l'unica risposta possibile davanti al mistero del divino.

Secondo Landi, infine, la santa, « musicienne du silence », si farebbe il simulacro di un sacrificio lustrale, « mancando di pizzicare, con l'indice, l'ala-arpa angelica » e producendo, in questo modo, un « suspense vibratoire » che è anche un indice ridotto a reliquia, alla mera capacità d'indicare. ³³⁴

Dal 1863, anno di *Apparition*, in cui le immagini delle *mourantes violes*, dei *sanglots* e dei fiori dalle corolle vaporose risentono ancora di forti influenze baudelairiane, ³³⁵ al 1866, anno dell'incontro del poeta con il *Néant*, si compie il processo irreversibile che porta a definire i principi cardine dell'estetica mallarmeana: in *Sainte*, datata 1865, la poesia e la musica sono ancora arti complementari, sorelle e non antagoniste, ma entrambe già votate al silenzio.

³³³ « Mais quand mon esprit n'est pas gratifié d'une ascension dans les cieux spirituels ; quand je suis las de regarder l'ennui dans le métal cruel d'un miroir, et, cependant, aux heures où l'âme rythmique veut des vers et aspire à l'antique délire du chant, mon poète, c'est le divin Théodore de Banville, qui n'est pas un homme, mais la voix même de la lyre. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, « Symphonie littéraire », p. 283.

³³⁴ È attraverso questa tensione-intenzione che, tuttavia, non genera un'azione, che la santa si fa portatrice di senso musicale. Landi, *Per un'organologia poetica*, p. 266.

³³⁵ Anche la poesia in oggetto reca una forte impronta baudelairiana. In particolare, un paragone con *Harmonie du soir* suggerisce la matrice comune dell'atmosfera religiosa e musicale, che si fondono sinesteticamente dopo il tramonto. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, « Harmonie du soir », p. 47.

I limiti della parola e della musica, evidenti in questa lirica, in cui né il canto poetico né il suono sono possibili, alluderebbero, *in nuce*, all'ideale irrealizzabile del *Livre* mallarmeano, sogno puramente letterario e consacrato all'eterno *jeu* della *fiction*.

Soupir

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !

– Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.³³⁶

La lirica è divisa in due metà speculari di cinque versi ciascuna, i versi sono dodecasillabi a rima baciata. Il soggetto è l'ispirazione poetica: il ripiegamento dell'anima del poeta in una contemplazione riflessiva, nel tramonto autunnale, lo avvicina al ricordo della sorella scomparsa.

La melanconia, tema ricorrente e già caro al maestro Baudelaire, domina la composizione, in quanto stato d'animo prediletto per la creazione:³³⁷ la « calme sœur » è, oltre che un riferimento alla sorella scomparsa, una musa, il cui regno è lo spazio mentale di un « jardin mélancolique. » Allo stesso campo semantico appartiene la « langueur infinie » della seconda quartina, riflesso celeste dell'« Octobre pâle et pur », in cui il cielo (non ancora dalla « sereine ironie », ma « attendri »), si specchia nell'acqua raccolta nei « grands bassins ». Alla dimensione celeste si contrappone quella terrena della sofferenza e della morte, dalla stessa potenza meridiana e infuocata che sarà presente, più avanti, nell'*Après-midi d'un Faune*, le cui tracce si ritroverebbero già nelle « taches de rousseur », nella « fauve agonie » e nel « soleil jaune » della lirica.

³³⁶ Mallarmé, *Œuvres complete*, t. I, pp. 15-16.

³³⁷ La melanconia come compagna, rivale e a volte nemica dell'ispirazione poetica è un tema ricorrente, dal Medioevo fino a Baudelaire e al primo Mallarmé: il *mood* atrabiliare, erede del « pensoso » petrarchesco, è un antenato diretto dello *spleen* baudelairiano. Si vedano Macchia, *Baudelaire e la poetica della melanconia*, e Landi, *L'arco e la lira: musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese*, Pisa, Pacini editore, 2006.

L'idea dell'altezza e dello slancio verso l'*Azur*, regno dell'ispirazione poetica, è sottesa già nei versi iniziali, in cui l'anima del poeta ascende al viso celeste della sorella (« vers ton front »), ove sogna un autunno disseminato di foglie rosse (« taches de rousseur »), che richiamano a loro volta il sole del tramonto. Anche il cielo non è statico, ma in movimento, « errant », racchiuso e creato dall'« œil angélique » della sorella/musa. L'abbondanza di virgole nei versi iniziali, che isolano « monte » e « Fidèle » all'inizio dei vv. 4 e 5, dona un senso di sospensione, che accompagna in un moto ascensionale lo slancio dello zampillo d'acqua verso il cielo, già esplicitato semanticamente da « vers le ciel » e « Monte ». La separazione tra le due metà, in cui la prima (vv. 1-5) è caratterizzata da un progressivo crescendo, è segnalata graficamente dal punto esclamativo e dalla cesura all'*incipit* di v. 6; la ripresa di « Vers l'*Azur* », tuttavia, sottolinea anche una continuità. Questa pausa sarebbe da intendersi come un naturale respiro, che sottolinea il passaggio da un graduale crescendo a un decrescendo altrettanto progressivo, e si spegne, proprio come un sospiro, insieme all'ultimo raggio del tramonto.

L'estasi del sole ottonbrino che illumina l'acqua, suggerendo una connotazione affettiva del cielo, che guarda con tenerezza agli sforzi del poeta di raggiungere le altezze della creazione poetica, è subito smorzata dai versi della seconda metà della poesia, il cui campo semantico ruota intorno alla stasi e alla morte (« langueur », « fauve agonie », « froid sillon »); il sole descrive un arco discendente, perfettamente simmetrico rispetto al moto ascendente che caratterizza la prima metà della composizione. In particolare, la lentezza del ritmo interno a v. 7 (« Qui mire... »), la pausa segnalata dalla virgola dopo « Et laisse » a v. 8 e l'*enjambement* tra i vv. 8 e 9 contribuiscono, sul piano sia grafico che fonetico, a rendere una sensazione di trascinarsi che frena l'ottimismo iniziale fino alla coda, rappresentata dalla languida musicalità dell'ultimo verso.

Anche Pestelli, nell'esaminare il primo dei *Trois poèmes* raveliani, nota la contrapposizione insita nella struttura della lirica.³³⁸ Oltre al movimento arabescato, ovvero a una linea melodica prima ascendente, poi discendente, a mo' di arpeggio, la contrapposizione tra colori caldi e freddi è un altro elemento dominante della composizione, che le conferisce fascino ed equilibrio. Si alternano riferimenti alla dimensione acquatica e aerea, in cui

³³⁸ «All'euforia della prima parte, centrata sul tema di una ascesa verso l'azzurro, segue la disforia della seconda, ripiegata sull'immagine di un autunno malinconico». Pestelli, *I « Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé » di Maurice Ravel*, p. 23.

dominano i toni freddi del bianco e dell'azzurro (« œil angélique », « blanc jet d'eau », « Octobre pâle et pur », « eau morte »), e quelli al fuoco e alla terra, accesi dal rosso e dal giallo di una dimensione più terrestre e carnale, portatrice di sensualità e sofferenza (« taches de rousseur », « fauve agonie », « soleil jaune »).

Il tono intimo e dimesso della lirica, che non lascia spazio a figure mitologiche o altri abbellimenti ed è interamente ripiegato nello spazio interiore del poeta, si distingue per un ritmo posato e placido come le acque di un fiume, fino ad arrivare al culmine del primo « Azur ». La dimensione celeste e terrestre si compenetrano, prima del declino, nell'immagine dell' « Azur attendri » a v. 6; la dura allitterazione della palatale *p* (« pâle et pur ») appena successiva interrompe ogni dolcezza, e l'abbondanza di assonanze in *o* degli ultimi versi (« Octobre », « eau morte », « fauve agonie », « froid sillon », « soleil jaune », « long rayon ») segnala il lento spegnersi della luce crepuscolare, che va di pari passo con il dissolvimento del ricordo della « calme sœur ». Ella è ormai destinata a un freddo solco, forse reminiscente di una lapide: una metaforica allusione alla fugacità dell'ispirazione poetica.

L'ascesa e la caduta, inoltre, sono unite dall'unica linea della parola poetica, della quale già s'intravede la dimensione assoluta che sarà al centro del *creusement* del verso mallarmeano: solo lo spazio della *fiction*, infatti, ha il potere di collegare vita e morte, slancio creativo e dissoluzione.

A livello sintattico, Marchal sottolinea la continuità dell'unica, lunga frase, che unisce la poesia in un solo sospiro.³³⁹ Inoltre, il cielo è rappresentato in un'accezione melanconica, giovanile e d'ispirazione più baudelairiana (e, probabilmente, più positiva) rispetto al consueto simbolismo mallarmeano. L'*azur*, infatti, sarà presto associato al vuoto, all'assenza d'ispirazione e all'*impuissance*: queste caratteristiche lo renderanno crudele, freddamente ironico e, pertanto, fonte d'angoscia per il poeta.

Secondo Restagno, la bizzarra scelta dell'aggettivo « Fidèle », attribuito allo zampillo che cerca d'incontrare il cielo, si spiegherebbe perché, nonostante l'inevitabile ricaduta, «la fedeltà esprime la costanza nell'inseguire un desiderio impossibile».³⁴⁰ Questo slancio contiene, forse, il seme dell'idea dei dadi gettati per sfidare il caso, pur sapendo di non poterlo mai vincere; questa visione sarà propria della maturità artistica del poeta.

³³⁹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1162.

³⁴⁰ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, p. 278.

Se si privilegia una lettura della composizione legata agli aspetti più personali della biografia dell'autore, come può suggerire l'invocazione alla « *calme sœur* », si potrà osservare insieme a Mauron, la coincidenza temporale fra il matrimonio di Mallarmé e la visita al cimitero di Passy, che avrebbe fornito l'occasione per la composizione di questi versi.³⁴¹ Secondo questa interpretazione, l'affetto del poeta propenderebbe per la sorella, in un ricordo velato di tristezza e nostalgia. La protagonista della lirica non sarebbe, infatti, la moglie, da sempre legata a una dimensione carnale e tragica, quindi di caducità, ma la sorella, colei che è in grado di serbare un sogno angelico nel cuore del poeta.

Mauron insiste sugli aspetti psicanalitici della lirica, a seguito della sovrapposizione delle figure femminili più rilevanti nella biografia del poeta.³⁴² Apparenta inoltre la lirica a *Plainte d'Automne*, poema in prosa in cui la protagonista è Maria, scomparsa all'inizio dell'autunno, per alcuni evidenti parallelismi.³⁴³ Il campo semantico di *Plainte* è quasi coincidente con quello di *Soupir*: vi si ritrova l'immagine dell'*étoile*, contrapposta al sole, in cui Maria sarebbe emigrata dopo la morte,³⁴⁴ oltre alla predilezione per il concetto di *chute*. Una caduta che contiene già il dramma progressivo del disfacimento, per il quale Mallarmé ha una vera e propria infatuazione: nelle sue liriche ricorrono la fine dell'estate e il momento del tramonto, insieme alla solitudine che gli consente di ricordare la *blanche créature* che non è più. Ciò che attrae il poeta verso Marie Gerhart, sua compagna di vita, è, non a caso, la grazia delle *choses fanées*,³⁴⁵ e soprattutto la chioma bionda (evocata dalla « *fée au chapeau de clarté* » già presente in *Apparition*) che richiama per lui la figura della sorella/angelo, costantemente insidiata dall'idea della morte.

Il *fané* – qualcosa di appassito, disperso, diminuito nella sua essenza – si collega, per Richard, all'idea di *déchu* (il decadimento, ovvero il processo della caduta), riunendo così due estremi quali inizio e fine, vigore e impotenza, vita e morte, senza giudizi né proibizioni.³⁴⁶ Più carico di connotazioni spirituali rispetto alla controparte baudelairiana del *suranné* dal quale deriva, il *fané* mallarmeano promette, a chi gli si abbandona, ciò che il

³⁴¹ Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*.

³⁴² Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 108.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ « Depuis que Maria m'a quitté pour aller dans une autre étoile – laquelle, Orion, Altaïr, et toi, verte Venus ? – j'ai toujours chéri la solitude. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 414; si vedano *Notes et variantes*, p. 1333.

³⁴⁵ Ivi, « Frisson d'hiver », p. 8.

³⁴⁶ Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 59.

critico definisce « un trésor ‘natif’ de souvenirs et d’horizons ».³⁴⁷ Richard si attarda inoltre sull’*attendrissement* del cielo, riconoscibile anche nella *Symphonie littéraire*, e sempre legato al mese di ottobre.³⁴⁸

Ricorre, in questa lirica giovanile, il tema dell’accordo tra cielo e anima, uniti in un sospiro musicale che fa vibrare lo spazio circostante, in cui i confini tra il ricordo di un viso amato e un pomeriggio d’autunno si annullano. L’anima del poeta si perde nella contemplazione di un getto d’acqua zampillante da una fontana, che poi ricade in basso, nei « grands bassins » delle vasche.

Nel delicato arabesco ascendente della prima cinquina, il volto calmo della cara scomparsa, metafora dell’ispirazione poetica, emerge dalla pallida purezza di un cielo autunnale: il rossore sulle gote della fanciulla corrisponde alle foglie (« taches de rousseur »), mentre il suo sguardo angelico, dunque celeste, diviene cielo, in virtù di una reciproca corrispondenza. L’*Azur*, finalmente, guarda con dolcezza alla malinconia del poeta, attribuita al giardino seguendo il procedimento metonimico già evidenziato.

Allo slancio paradisiaco del « blanc jet d’eau » fa da specchio il languore infinito di un ottobre morente: la seconda cinquina ci riporta bruscamente alla realtà della morte, che rappresenta metaforicamente l’impossibilità della creazione artistica e la perdita dell’ispirazione, dando luogo a una selvaggia agonia. L’acqua, morta anch’essa, scava un freddo solco: forse un verso incompiuto o mai composto, o forse una ruga inesistente sulla fronte della sorella, scomparsa tanto precocemente. L’appellativo « calme », dunque, potrebbe legarsi all’augurio di un eterno, pacifico riposo per Maria, dopo l’immagine vivida e dolorosa di una « fauve agonie », forse un ricordo della malattia che ne causò la morte prematura.

Nell’ultimo verso, ogni vibrazione sonora si spegne e il sole si unisce al moto discendente della lirica, trascinando stancamente il suo flebile raggio.

³⁴⁷ Richard, *L’univers imaginaire de Mallarmé*, p. 59.

³⁴⁸ « Ainsi dans *Soupir* nous admirons comment le ciel-regard perd de sa fixité, [...] et de sa monotonie blanche : il palpite de taches de rousseur, signes tombés d’un feu qui aurait à demi traversé la vitre. En cet espace ému se réalise alors une rencontre entre notre désir d’azur, - montée soupirante d’un jet d’eau -, et l’azur accordé, descente rouge des feuilles mortes et d’un soleil d’automne [...]. Et l’azur ne s’accorde à nous que pour mourir en nous. » *Ibid.* Cfr. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Symphonie littéraire*, p. 283: « ... le ciel [...] perd lentement sa lividité et vers la pâleur bleue des beaux jours d’octobre, et bientôt l’eau, le granit [...] flamboient [...] : c’est le couchant. »

Placet futile

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébè
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur les Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
Ni la pastille ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

Nommez nous.. toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

Nommez nous.. pour qu'Amour ailé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
Princesse, nommez nous berger de vos sourires.³⁴⁹

Il sonetto, in dodecasillabi di due quartine e due terzine, rimate ABAB – ABAB – CCD – EED, è infuso di un'atmosfera galante del XVIII secolo, ed è evidentemente ispirato da un altro sonetto del 1844, intitolato « À Madame Du Barry » e firmato Privat d'Anglemont.³⁵⁰ L'opera fu attribuita a Baudelaire da Arsène Houssaye, al quale Mallarmé dedicò il *Placet*, segno che il poeta riconosceva la validità dell'attribuzione.³⁵¹ La poesia fu oggetto di diversi rimaneggiamenti: nella versione iniziale, la « princesse » era una « duchesse », la struttura sintattica era meno ermetica e più palesemente ispirata alla matrice baudelairiana e l'invocazione « Fais de nous » sostituiva « Nommez nous ».³⁵²

³⁴⁹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p.8.

³⁵⁰ Ivi, « Notes et variantes », p. 1149.

³⁵¹ Ivi, p. 124.

³⁵² Ivi, p. 150.

Secondo l'interpretazione di Noulet, la prima versione di v. 7, « Et qu'avec moi pourtant vous avez succombé », rispetto al definitivo « Et que je sais sur moi ton regard clos tombé », testimonia la trasformazione della sintassi mallarmeana, tendente all'ellissi e alla litote.³⁵³

La metonimia dello sguardo per significare l'intero essere (la donna, e qui ricorre nuovamente l'idea della caduta), sposta il corteggiamento su un piano più astratto: dall'illusoria coppia di amanti all'occhio della Princesse, che minimizza il rango dell'abate cicisbeo. In questo caso lo sguardo, lungi dall'essere l'« œil angélique » di *Soupir*, è invece legato alla nozione di teatralità, esibizionismo, voyeurismo:³⁵⁴ esso rende il suo modesto corteggiatore una figura disegnata sulla porcellana più fine, derealizzandolo. Tuttavia, anche la fantasia dell'abate non è altro che una stucchevole *rêverie*, in quanto egli sarebbe troppo umile perfino per essere rappresentato nudo, ovvero senza gli attributi della propria posizione, su una tazzina di porcellana.

In questo sonetto, pervaso di un sottile erotismo, il discorso amoroso è sempre mediato da uno schermo: poesia, tazzina, ventaglio. Anche l'*abbé de cour*, figura chiave nei salotti settecenteschi, è una figuretta stilizzata, che invita allo spostamento della consumazione del rapporto amoroso al regno fittizio delle porcellane di Sèvres. In tal modo, la lirica diviene esplorazione di un desiderio che è anche primordiale conflitto tra i sessi, in un paradossale rovesciamento delle dinamiche di potere tra i due. Come sottolinea Daniel Sipe, se nell'incipit era la principessa a comandare il gioco della seduzione, è lei che gradualmente soccombe: il suo riso si trasforma, infatti, in un verso inarticolato (« bêlant aux délires »), ormai vinto dal *jeu* letterario del poeta.³⁵⁵

³⁵³ Più precisamente, alla « [...] substitution de l'attitude à l'action, de l'effet plastique à la cause physique. » É. Noulet, *L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Droz, 1940, p. 323.

³⁵⁴ Come sottolinea Richard, « L'avantage de cet exhibitionnisme, fixé sur le corps ou sur l'idée, c'est qu'il n'entraîne plus en nous aucune gêne. La satisfaction toujours un peu honteuse de l'espion solitaire s'y justifie en se transférant et se diluant dans le regard d'une foule anonyme [...] » Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, « Le regard », p. 99. La donna rimane, dunque, isolata su un palco, in uno specchio, intravista tra giochi di luce. Il curioso, comico rovesciamento del sonetto, genere tradizionale della lirica amorosa, vuole qui l'abate cristallizzato dallo sguardo della donna e reso immagine. Il procedimento mallarmeano scava sempre più nell'ellitticità e nella de-realizzazione, seguendo più strettamente una « application de la loi de suggestion: le mot dira la chose sans la dire. » (*Ibid.*). Secondo Mondor, questo sonetto rappresenta il cedimento del poeta alla sua « muse galante et poudrée », senza mai contraddire la volontà d'innalzarsi ad allusioni complesse o a verità significative. Mondor, *Vie de Mallarmé*, p. 64.

³⁵⁵ « Mallarmé s'inscrit sur le corps métaphorique de la femme et le marque de son empreinte comme pour signifier la jouissance d'un désir dont il est devenu subrepticement le détenteur et l'objet. » D. Sipe, « Mallarmé et l'écriture du corps », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 35, n. 2, p. 372.

Marchal paragona l'atmosfera galante della poesia ai due *Éventails* e ai *Rondels* successivi,³⁵⁶ il che potrebbe spiegare la scelta di Debussy di concludere sul secondo *Éventail* mallarmeano subito dopo il *Placet*, chiudendo su una nota di elegante classicismo che lascia spazio a una fragile speranza, ma esclusivamente nel regno della *fiction*.

Il ritmo serrato di questi versi, e in particolare delle due quartine iniziali, ben si presta a un'interpretazione comica: il monologo dell'abate si esplica in bisillabi o monosillabi, in un continuo spostamento di accenti che lo avvicina a un recitativo dal ritmo concitato (« qui poind sur cette tasse », « j'use mes feux mais n'ai rang », ecc...). L'allitterazione della sonora *b* rafforza l'impressione di ridicolo e pesantezza, generata dall'accumulazione (« bichon embarbé », « tombé », « blonde », e, nelle terzine, « broutant », « bëlant », « bercail », « berger »). La principessa, inoltre, non è elogiata per la sua angelica bellezza, ma piuttosto per i divini parrucchieri, paragonati agli orefici per la raffinatezza della loro opera, abbagliante come gli stucchi dorati di un palazzo rococò: una scelta che contribuisce a delineare l'atmosfera artificiosa dell'epoca.

L'atmosfera più distesa della seconda terzina, con i polisillabi « framboisés » e « apprivoisés » alla fine del verso, è movimentata dall'invasione del gregge che, nei belati, riproduce le risate della principessa. Ella dunque, prendendosi gioco di tutti i suoi innamorati, si compiace del loro desiderio, « bëlant aux délires »: in questo verso risuona la risata beffarda di lei che, per via dell'irraggiungibilità, potrebbe essere accomunata all'ispirazione di *Soupir*, il cui sorriso è, tuttavia, più indulgente.³⁵⁷

Landi rintraccia nell'uso del flauto «una marcata aggressività fallica», anticipatrice del *Feuillet d'album* e dello stesso *Après-midi d'un Faune*, qui insolitamente attribuita alla figura femminile. La *Princesse* attirerebbe la vittima attraverso la sua *inspiration*, quella del soffio femminile sul flauto, un «atto inconspaevole di predazione dell'altro che il poeta accoglie a modello della stessa praedatio lingua praticata dalla poesia».³⁵⁸

Infine, l'abate evoca Amore in persona – una divinità pagana – perché lo renda degno di comparire sulla porcellana, almeno come pastore-musicista: la derealizzazione dei

³⁵⁶ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1150.

³⁵⁷ Secondo Landi, il sostantivo « délire », associato al flauto perché « pertinente alla musica orgiastica, recupera, in forza di questa stessa contestualità, il suo etimo originario, quale lo stesso Diderot aveva precisato nell'*Encyclopédie* : (*aberrare*) *de lyra*. Si allude, infatti, ad un immorale devertire del flauto dalle istanze civiche ed edificanti della lira di Apollo. » Landi, *Per un'organologia poetica*, p. 141.

³⁵⁸ *Ibid.*

protagonisti, personaggi e non più persone, a favore della stilizzazione del disegno, è finalmente compiuta. Cupido è, qui, « ailé d'un éventail ». Quest'immagine racchiude la metafora della finzione letteraria e l'idea del volo, che sarà sviluppata più dettagliatamente nel successivo *Éventail II*. L'ala che si fa ventaglio, portando con sé l'idea della piega, anticipa anche il movimento creativo – e costruttivo – dell'ala dell'angelo in *Sainte*, che si fa, invece, arpa. Secondo Landi, al riso femminile corrisponderebbe il belare degli agnelli sacrificali, attirati dal suono del flauto e radunati intorno al «femminino totemico»³⁵⁹ di derivazione baudelairiana. Inoltre, lo svuotamento d'identità del soggetto ad opera del flauto è suggerito attraverso l'espressione « flute aux doigts », in cui le dita femminili «coprono e scoprono – dissimulano e rivelano – le molteplici ouvertures atte a consentire il passaggio, il contatto, la conoscenza».³⁶⁰

Il ventaglio è messaggero d'amore, come il dio alato raffigurato tra le sue pieghe. Nei desideri dell'abate, Amore lo renderà un pastore-musicista capace di addormentare le greggi, tacitando la cascata di animali, suoni e oggetti affastellati nelle strofe precedenti: barboncino, trucchi, gioielli (è nota la fascinazione di Mallarmé per la moda), risa al lampone, agnelli che belano ai deliri, in un'atmosfera settecentesca di rara preziosità, ma anche sottilmente licenziosa.

Infine, l'abate-pastore sarà degno di ricevere un bacio dalla *Princesse*, poiché le sue labbra artificialmente truccate lo sfioreranno, anche se per questo dovrà diventare una figura ritratta su una tazzina. Secondo una lettura meno immediata, l'aspirazione dell'abate a spogliarsi della propria condizione per rinascere come musicista-poeta corrisponderebbe al richiamo a una vocazione più alta, ovvero alla consacrazione al regno della parola e dell'astrazione: non bisogna dimenticare, infatti, che « tout aboutit au Livre. »³⁶¹

Il pastore-flautista immaginario è probabilmente da leggersi come precursore del fauno Pan, suonatore della « maligne Syrinx, instrument de fuite » nell'*Après-midi d'un Faune*.³⁶² Il riferimento alla mitologia greca, del resto, è già presente all'inizio di *Placet*, in cui il poeta invoca la *Princesse*, che avvicina le labbra al ritratto di Ebe, dea della giovinezza, dipinta

³⁵⁹ Landi, *Per un'organologia poetica*, p. 142.

³⁶⁰ *Ibid*; cfr anche S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, « Crayonné au théâtre », pp. 160-66.

³⁶¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Divagations*, « Quant au livre », p. 226.

³⁶² Analogia già individuata da Valeria Ramaciotti in S. Mallarmé, *Poesie e prose*, introduzione e note di Valeria Ramaciotti; traduzioni di Adriano Guerrini e Valeria Ramaciotti, Milano, Garzanti, 1992, xii-xiii.

sulla tazzina.³⁶³ Fin dall'inizio, l'abate si dichiara geloso della dea raffigurata sulla porcellana, che riceverà il bacio a lui precluso: il gioco di rimandi, che contrappone la mortalità umana all'immortalità delle effigi e degli orpelli dei quali la principessa si circonda, è evidente.

Nonostante il tono lieve e scherzoso del sonetto sia mantenuto fino alla fine, dunque, è possibile scorgere anche in questo componimento l'ombra della decadenza, un *horror vacui* che questi versi riempiono con la ricchezza delle immagini utilizzate e l'accumulazione degli averi della principessa, circondata da trucchi, ninnoli e barboncini. Abate e principessa, infine, divengono anch'essi immagini appartenenti al passato, effigiate su una superficie delicata e destinate a replicare in eterno il gioco del corteggiamento.

Infine, Pestelli sottolinea la qualità squisitamente pittorica di questi versi,³⁶⁴ mentre Restagno riconosce il confine ambiguo, quasi osmotico, tra le forme viventi e quelle raffigurate, che danzano e s'intrecciano fin dall'incipit.³⁶⁵ Interessante è anche il suo giudizio sul sonetto, troppo artificioso e manierato³⁶⁶ per possedere delle qualità musicali intrinseche. Eppure, sia Debussy sia Ravel seppero trarre da essi un fertile spunto, declinando il sonetto in una composizione altrettanto elegante e rarefatta, che mantiene e interpreta con sensibilità e raffinatezza i temi portanti della poesia.

³⁶³ Ebe, come scrive Mallarmé stesso nel saggio *Les Dieux antiques*, è « la déesse de jeunesse, répondant à la Juventas latine. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1473.

³⁶⁴ «Trasparente è pure il riferimento alla civiltà figurativa dei Boucher, Watteau e Fragonard e all'arte decorativa nel suo massimo splendore, qui simboleggiata dalla tazzina da caffè e dal nome di Sèvres, la celebre manifattura di porcellane voluta da Luigi XV [...]». Pestelli, *I Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé di Maurice Ravel*, p. 33.

³⁶⁵ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, p. 283.

³⁶⁶ *Ibid.*

Éventail

Ô rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.

Vertige ! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli !

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.³⁶⁷

Il ventaglio parla in prima persona, stretto dalla mano della figlia del poeta, Geneviève, dedicataria della composizione. La poesia si apre con una metafora acquatica, dimensione che pervade la poesia (« plonge », « jaillir », « se couler », « rives stagnants »). Questo sottile gioco di riflessi farebbe pensare alla sapiente composizione di un ritratto

³⁶⁷ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. i, p. 31.

impressionista, forse ispirato dal giardino di Valvins al tramonto, con la Senna e gli alberi della foresta di Fontainebleau sullo sfondo.³⁶⁸

Come sottolinea Richard, l'acqua per Mallarmé è un simbolo di purezza, ma anche di permeabilità, che prelude allo scambio amoroso.³⁶⁹ Il ventaglio è, per antonomasia, metafora del gioco poetico, che va controllato perché esso possa immergersi nelle delizie non tracciate di uno spazio assoluto. Attraverso (« par », v. 3) la menzogna della poesia, sottile come l'arte della creazione (intesa come deviazione dal reale),³⁷⁰ il ventaglio invita la sognatrice a controllare il proprio slancio verso la poesia pura (« aile »), affinché la sua mano indirizzi un volo che, altrimenti, si rivelerebbe senza scopo.³⁷¹ L'immagine del ventaglio/ala, introdotta nella prima strofa, domina l'intera composizione: il suo impiego è simile a quello di Amore alato di un ventaglio in *Placet Futile* e dell'arpa che si fa ala e volteggio in *Sainte*.³⁷²

Nella seconda quartina il ventaglio, autore e agente della freschezza attraverso i suoi battiti, è intrappolato dalla mano in un « coup prisonnier », e per questo ogni battito fa arretrare (« recule ») con delicatezza l'orizzonte agli occhi della sognatrice. Il volo bloccato, sia dalla stecca del ventaglio, sia dalla mano che lo stringe, si pone in felice contrasto con il suo antecedente più negativo, ovvero quello del cigno di *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, intrappolato nel ghiaccio di un « lac dur » che è la negazione di ogni spazio, come punizione per « n'avoir pas chanté la région où vivre » (v. 7).³⁷³ Il ventaglio

³⁶⁸ De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, p. 165.

³⁶⁹ In particolare, la liquidità amorosa ristabilirebbe l'unità perduta. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, pp. 110-16.

³⁷⁰ Come sottolinea Mauron, « L'art est une deviation. Ainsi, du moins pense le Faune, dont le pipeau « détourne à soi le trouble de la joue. » Ainsi pense encore l'éventail. Ailé, comme son battement le prouve, il doit connaître, certes, tous les plaisirs d'un vol réel. Mais artiste, il sait, mieux encore, que si la main d'une rêveuse veut bien le retenir et garder son vol prisonnier, alors il va plonger dans un espace pur. » Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 94. I riferimenti all'arte poetica come « jeu littéraire par excellence », unico dovere del poeta e « glorieux mensonge » si ritrovano a più riprese nella corrispondenza mallarmeana. Cfr *Lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885*, in Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 788 e *Lettre à Cazalis du 28 avril 1866*, in *Ivi*, 696.

³⁷¹ La mano della sognatrice nasconde, in realtà, quella, più esperta, del poeta. Come osserva giustamente Marchal, « [...] la main maitresse de ce jeu, main royale au sceptre fictif, [est] la main qui écrit. » *Ivi*, *Notes et variantes*, p. 1179.

³⁷² Come nota Michaud, *Mallarmé*, p. 119, il movimento del ventaglio evoca, come in *Placet futile*, « l'aile d'un oiseau qui, malgré ses efforts, ne parviendrait pas à s'échapper, - une aile dont le vol se déploierait et se fermerait tour à tour : d'où, déjà, deux séries d'image qui s'entremêlent en contrepoint. » Osservando la corrispondenza e l'intreccio contrappuntistico dei temi della composizione (ala, volo, ventaglio), il critico sottolinea le caratteristiche squisitamente musicali della poesia, sia nella struttura, sia nelle delicate sonorità delle sibilanti e fricative, che si rispondono in un gioco altrettanto sottile.

³⁷³ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 37.

alluderebbe, invece, a un'arte poetica riuscita che si svolge tra le sue pieghe, quindi nello spazio-simulacro della *fiction*. Nelle prime due strofe, dunque, sono delineati sia l'atmosfera elegante, sia i temi che Michaud ritiene i più puramente mallarmeani: il ventaglio stesso; l'ala che metaforicamente crea con il suo movimento; il sogno e, naturalmente, il verso, strumento della creazione poetica.³⁷⁴

Lo spartiacque della terza strofa è segnalato dalla cesura di « Vertige ! », che ricorda il movimento improvviso di un ventaglio aperto e subito richiuso dalla mano. Il soggetto è lo spazio, che trema (« frissonne ») come un grande bacio, incapace però sia di sgorgare sia di spegnersi, poiché è solo l'idea di movimento a essere suggerita dall'ala del ventaglio, senza che esso sia destinato a qualcuno. Il volo s'interrompe, impossibilitato a proseguire verso l'orizzonte perché è sapientemente controllato dalla mano e, metaforicamente, da chi scrive. Allo stesso tempo, lo spazio trema in un'unica vibrazione al ritmo dei colpi del ventaglio, aprendo una dimensione in cui i confini tra realtà e finzione si annullano, come effetto temporaneo dell'iniziale vertigine. Per un attimo, nella dissoluzione dei contorni in un volo che, tuttavia, non si compie, è possibile assaporare le delizie non tracciate (« sans chemin ») nelle quali il ventaglio desidera immergersi già da v. 2. L'abbondanza di fricative e sibilanti (« voici », « vertige », « frissonne ») e delle assonanze in *e* ed *i* (« baiser », « espace », « personne », « apaiser »; « voici », « frissonne », « jaillir ») contribuisce a creare un'atmosfera di sospensione e di aerea leggerezza.

Anche il bacio non dato è un inganno della bocca della sognatrice, irraggiungibile come ogni arte poetica. Se si osservano le altre variazioni di Mallarmé sul tema del ventaglio, ad esempio quello dedicato a Méry Laurent, un suo battito basta a sciogliere i capelli della donna, mitigandone la freddezza e provocandone il sorriso.³⁷⁵ In modo speculare, la quarta strofa rimanda alla castità della fanciulla (« paradis farouche ») e al suo riso che, invece, resta sepolto tra le pieghe del ventaglio: il suono della risata che sgorga dall'angolo della sua bocca va infatti a infrangersi sul fondo della «piega unanime», ovvero dell'oggetto ora chiuso. Questa sottile derisione si riflette su se stessa, per gioco, senza che nessuna azione si

³⁷⁴ Michaud, *Mallarmé*, p. 118.

³⁷⁵ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 30. Cfr. l'interpretazione di De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, p. 165.

compia nella realtà.³⁷⁶ Il paradiso ricreato dal gioco dell'ala-ventaglio, che cela sia i sorrisi sia i baci della sua proprietaria, è infatti, fittizio e scherzoso come una risata.³⁷⁷

Il ventaglio, dunque, si libra nell'orizzonte infinito solo per un istante illusorio. Il bacio *suggerito* dalle labbra non si concretizza, e perfino il riso della fanciulla, forse reminiscenze dei sorrisi al lampone della Princesse in *Placet Futile*, non si proietta all'esterno, ma si spegne tra le pieghe dell'ala/ventaglio. Nella terza quartina, come osserva De Nardis, «[...] lo spazio è percorso da un brivido, e il ventaglio può arrestarsi, posarsi, aperto come un'ala affaticata sulla bocca della fanciulla; raccogliere, tramite le sue pieghe, nell'una e plurima piega del fondo, il riso di lei.»³⁷⁸

Il ritmo concitato della quarta strofa, in felice continuità rispetto a quello ascendente della precedente, crea un movimento discendente che, dopo la vertigine, va a morire nel « fond de l'unanime pli », disegnando un perfetto arabesco. Le assonanze diffuse delle *i* e delle *u* donano a questi versi un carattere nervoso e rarefatto (« tu », « paradis farouche », « rire » « enseveli », « se couler », « coin », « bouche », « pli ») nell'urgenza di uno slancio vitale e creativo che, come il *Livre*, non sarà mai portato a compimento.

La quinta strofa è dominata dalla mano della fanciulla: ella non ha mai smesso di reggere il ventaglio, dietro il quale si cela il poeta, che presiede sapientemente alla scelta di ogni verso.³⁷⁹ Allo stesso modo in cui la fanciulla controlla il movimento del ventaglio, ora

³⁷⁶ Come osserva Mauron, « Les lèvres de la jeune fille, découvertes par l'éventail, éveillent l'idée d'un baiser : mais nul ne le baise. Le frémissement du rêve naît de cet arrêt devant l'action. Et lorsque l'éventail se rabat, ce bonheur « farouche », ce bonheur qui fuit la réalité, comme un rire que l'on refoule pour l'ensevelir en soi, coule, glisse le long des plis convergents de l'éventail, qui se ferme, d'ailleurs, comme une aile se replie. Voilà le jeu : toute idée de puissance en est bannie. Il ne donne pas de vrai royaume, aucune domination sur le monde réel. » Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 95.

³⁷⁷ Come sottolinea Marchal, « [...] dans cet espace imaginaire qu'il crée par son simulacre de vol, l'éventail devient le lieu d'un paradis – paradis fictif, paradis pour rire, puisque ce paradis est le rire même de la dédicataire chaste ou farouche dont la bouche devient ainsi le centre de cet espace-baiser. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1179. Il limite dell'orizzonte invalicabile sarebbe, secondo Riffaterre, immagine della tentazione e del desiderio: « La syntaxe de la promesse est donc incompatible avec la réalité déjà acquise que présuppose le lexique, d'où une autorié dans le défi de l'amant, et les étapes franchies, les transitions effacées conformes à l'usage mallarméen. » M. Riffaterre, « Mallarmé est-il obscur ? », in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, p. 150.

³⁷⁸ De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, p. 165.

³⁷⁹ Marchal osserva, a proposito dell'ultima quartina: « Au terme de ce vol imaginaire sur fond de crépuscule, l'éventail renfermé devient le sceptre magique ou poétique capable de recréer la féerie céleste, tandis que la lumière extérieure se recueille dans le feu d'un bracelet. Le sceptre, le bracelet, tout renvoie à la main, maîtresse de ce jeu fictif. » (Mallarmé, *Œuvres Complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1179). Dello stesso parere Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 95: « Voilà le jeu : toute idée de puissance en est bannie. Il ne donne pas de vrai royaume, aucune domination sur le monde réel. Mais il livre, à qui le sait jouer, les royaumes de songe, les rivages inexistantes, ceux qui « stagnent sur l'or » des crépuscules. L'éventail replié »

chiuso nella sua mano come un'ala ripiegata (« blanc vol fermé »), il poeta conclude la poesia spostandola nel *locus amoenus* di un tramonto dalle rive rosate. Esse sono stagnanti perché, anche in questo caso, il movimento è bloccato, e il volo chiuso del ventaglio, bianco come la pagina, avviene nello spazio mentale della fantasia, dal carattere puramente femminile, visto il colore rosato delle rive.

Allo stesso tempo lo scettro, simbolo di regalità, rimanda al controllo del poeta sulla propria opera, della quale è creatore, ma anche alla paternità della figlia-sognatrice, da lui generata. Attraverso la figura del ventaglio-scettro, oggetto d'inganno e seduzione che racchiude tra le sue pieghe sia la metafora della poesia, sia quella del volo, Mallarmé rivendica dunque, con discrezione e raffinatezza, la propria autorialità (e genitorialità) sia sulla poesia, sia sulla dedicataria della stessa, la figlia Geneviève. Quest'ultima contempla le rive, facendo riposare il ventaglio accanto al polso, adorno di un braccialetto che sprigiona scintille fiammeggianti (« contre le feu d'un bracelet »).³⁸⁰

La composizione ricorda, nel complesso, l'atmosfera galante di *Placet*, in cui un sorriso si nasconde per tutto il tempo tra le pieghe del ventaglio: allo stesso modo in cui le labbra della donna restano inaccessibili, la Musa si celerebbe in un sottile inganno agli occhi del poeta, deridendo giocosamente i suoi sforzi. La parziale corrispondenza dei temi e delle immagini presenti nei due sonetti, *Placet* ed *Éventail* (ala; ventaglio; gioco della finzione poetica e, in generale, artistica; atmosfera elegante e raffinata, orientata verso una certa sensualità femminile nelle scelte stilistiche e semantiche),³⁸¹ potrebbe dar conto della scelta

en est le sceptre. La dernière rime, d'une richesse miraculeuse, clôt le poème aussi par la fixité d'une scintillation, immobile, comme qui contemple. »

³⁸⁰ L'ultimo verso è forse reminiscente, per affinità cromatica (il fuoco dorato del braccialetto), del verso «a bracelet of bright hair around the bone» della poesia *The Relic* di John Donne, in cui amore e morte s'intrecciano. J. Donne, *Songs and Sonnets*, Oxford, Clarendon Press, 1966, pp. 89-90. Cfr. anche De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, p. 166: «E il ventaglio si chiude: resta immobile, posato contro il balenio di un braccialetto, ormai divenuto lo scettro delle rosee rive del cielo che ristagnano in alto sulle foglie della foresta, dorate dagli ultimi raggi del sole che tramonta dietro gli alberi (quinta quartina) [...]. Mallarmé, alla ricerca di un'unità compositiva per il suo quadro, ha messo in relazione il moto del ventaglio con il décor; poi ha arrestato il moto del primo, affinché intorno alla figura dell'immobile fanciulla rimanesse uno sfondo in vibrazione, quasi a sottolineare l'impazienza di quel «blanc vol fermé» e il mobile sfavillare del fulvo braccialetto. Anche dal punto di vista cromatico, i parallelismi sono perfetti: all'oro e al rosa in cui si riassume in alto la luce crepuscolare corrisponde, davanti alla figura già quasi in ombra, il «feu» del monile e il bianco del ventaglio.»

³⁸¹ Come osserva Michael Riffaterre, il ventaglio era uno strumento semiotico essenziale nella vita di società dell'Ottocento, soprattutto nel corteggiamento e nei legami con la musica. Non a caso, s'impiega la parola *éventail* anche per indicare un sottogenere del madrigale. «[...] une belle permettait à un adorateur d'y inscrire des vers; elle s'en armait pour taper légèrement sur les doigts d'un adacieux, pour ne lui laisser voir que les yeux, et, par une savante variation du rythme et de ses battements, pour lui révéler l'agitation d'un

di Debussy, che pone questa lirica a coronamento del suo trittico dei *Trois poèmes*, chiudendo su una nota aerea di speranza e meraviglia.

Il fascino dell'immagine della piega è duraturo e fecondo, visto che ispira Boulez a comporre la sua suite di cinque movimenti *Pli selon pli*, composta da un introduttivo *Don du poème*, tre *Improvisations sur Mallarmé* (*Le vierge, le vivace et le bel*, *Une dentelle s'abolit* e *À la nue accablante tue*) e un *Tombeau* finale.

Il campo semantico della poesia è di una delicata eleganza, in cui lo scatto del ventaglio e l'oscillazione delle sue pieghe ricordano costantemente la metafora del volo: « aile », « battement », « blanc vol fermé ». Diffusi sono anche i riferimenti al tramonto, associato alla freschezza creata dal ventaglio: « fraîcheur de crépuscule », « horizon », « rivages roses. »

L'ultima strofa è dominata dallo splendore del sole morente che tinge le acque, altra immagine d'immobilità e calma per un giorno che volge al termine. Si potrebbe facilmente ricostruire la scena, ancor più suggestiva, poiché ricreata nella maestria della finzione poetica: dapprima, la fanciulla ammira il tramonto che si specchia sulle acque con un ventaglio in mano; in seguito, strappata ai propri sogni di adolescente da qualcosa che la fa sorridere, apre e chiude il ventaglio appoggiato contro il braccialetto, che s'illumina agli ultimi raggi del sole, sprigionando riflessi dorati.

La maestria e la delicatezza di questi versi fanno ritenere a Mauron questo secondo *Éventail* mallarmeano un'opera più riuscita e originale, e pervasa di una più sincera vena affettiva, rispetto all'immediatamente precedente *Éventail de Mme Mallarmé*, più convenzionale nelle immagini e nei temi trattati.³⁸²

cœur qui n'était plus insensible. » Riffaterre, « Mallarmé est-il obscur », in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, p. 150.

³⁸² Cfr. Mauron, *Mallarmé l'obscur*, pp. 92-93. Secondo De Nardis, invece, il ritratto d'interno di Marie Mallarmé è di una rara sensibilità psicologica nel ricordare la sovrapposizione tra passato e presente, insita nella sovrapposizione tra il ventaglio fiorito e quello che, dalla superficie appannata dello specchio, « sembra riflettere una invisibile pioggia di cenere, la cenere del passato. » (*L'ironia di Mallarmé*, p. 167). Mondor ricorda anche la raffinatezza dei versi di Mallarmé per la moglie, scritti « à l'encre rouge, sur un éventail de papier argenté, miroitant, et fleuri de pâquerettes ». Mondor, *Vie de Mallarmé*, p. 611.

Surgi de la croupe et du bond

Surgi de la croupe et du bond

D'une verrerie éphémère

Sans fleurir la veillée amère

Le col ignoré s'interrompt.

Je crois bien que deux bouches n'ont

Bu, ni son amant ni ma mère,

Jamais à la même Chimère,

Moi, sylphe de ce froid plafond !

Le pur vase d'aucun breuvage

Que l'inexhaustible veuvage

Agonise mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres !

À rien expirer annonçant

Une rose dans les ténèbres.³⁸³

Seconda poesia di un trittico dedicato, secondo Soula, al tema dell'assenza,³⁸⁴ il sonetto, in ottosillabi, fu pubblicato nella *Revue indépendante* nel gennaio 1887. Contenuto nella raccolta di *Poésies* del 1887, esso è preceduto da *Tout Orgueil fume-t-il du soir* e

³⁸³ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 42.

³⁸⁴ In particolare a tre assenze in una sola stanza: nell'ordine, del fuoco, dei fiori e del letto. Soula, *Gloses sur Mallarmé*.

seguito da *Une dentelle s'abolit*, e presenta il tradizionale schema metrico di due quartine e due terzine (ABBA – ABBA – CCD – EDE).

La poesia si pone in una naturale continuazione con quella che la precede : dopo le tenebre notturne, in cui l'orgoglio muore in un sogno non realizzato, in una camera vuota che diviene sepolcro – facendo evaporare la Chimera, simbolo della morte del poeta – si giunge all'agonia del risveglio.³⁸⁵ Si tratta di una « veillée amère », in cui il vaso dal collo « interrotto » non è allietato da fiori, presenti solamente nell'idea evocatrice e suggeriti, invano, dalla forma del vaso.

Allo stesso modo in cui il vetro effimero, specchio riflettente della realtà, non fiorisce, la rosa, ovvero l'ideale, generato dall'unione felice della coppia di opposti, come possono esserlo l'arte e la vita, può solo sbocciare dall'agonia dell'ultimo respiro, nelle tenebre.³⁸⁶

L'immagine dell'interruzione ricorre per tutta la lirica ed è associata alla sterilità e alla violenza: nel vetro tagliato, nel vaso privo di fiori e nel collo « ignorato », che non termina naturalmente in un volto, come se fosse stato reciso. L'immagine rimanderebbe a una metaforica decapitazione, forse un ricordo delle statue acefale della Grecia classica. La stessa cesura si estende dalla pianta alla donna e, per finire, alla coppia: nella seconda strofa, questo bacio mai dato (« deux bouches n'ont bu »), porta alla solitudine e al soffocamento del locutore (« moi », v. 8) : si tratta di un silfo, sorta di demone della mitologia germanica, che riposa sul soffitto (« ce froid plafond »).

Diverse sono le ispirazioni della lirica: la più evidente è la poesia *Le sylphe* di Victor Hugo. Nella lirica hugoliana, la creatura parla in prima persona e si presenta entusiasticamente, definendosi « figlio dell'aria », « meno di un sogno » e uno spirito etereo e invisibile, fatto di luce.³⁸⁷ Il silfo mallarmeano nasce, invece, da una notte insonne, in una camera vuota dove non è possibile neanche accendere un fuoco.³⁸⁸

³⁸⁵ Come nota Marchal, « Le premier sonnet évoque, sur le fond du couchant, l'agonie du rêve religieux ou de la chimère, ce rêve d'immortalité réduit ici à une bouffée d'orgueil. [...] Cette mort du rêve transforme la chambre ancienne (chambre d'*Igitur* ou du sonnet en -yx) en une chambre froide et une chambre vide, chambre mortuaire où le sépulcre désavoue la chimère à l'agonie d'une « fulgurante console » ». Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1201.

³⁸⁶ Si ricorda una delle pagine più celebri dell'estetica mallarmeana, legata alla musicalizzazione dell'Idea e all'assenza di ogni mazzo (e profumo), in seguito all'aver nominato un solo fiore: « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets ». Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil*, p. 678.

³⁸⁷ « Je suis l'enfant de l'air, un sylphe, moins qu'un rêve/Fils du printemps qui naît, du matin qui se lève/L'hôte du clair foyer durant les nuits d'hiver/L'esprit que la lumière à la rosée enlève/Diaphane habitant de

Mentre il silfo hugoliano vaga nella notte, attardandosi a spiare l'unione di due amanti felici, tanto da restare intrappolato nel loro bacio (« Ils ont dans un baiser pris le bout de mon aile/Et la nuit est venue avant ma liberté »), il silfo mallarmeano sa di avere una madre, ma suo padre è vago e sconosciuto: a v. 6 si trova un oscuro riferimento a « son amant ». I suoi genitori, inoltre, non arrivano mai a fondersi in un abbraccio, poiché non si sono mai dissetati alla stessa fonte, quella di Chimera (vv. 5-6).

La seconda strofa introduce una seconda interruzione, collegata alla prima: quella di un bacio mai dato. Come un bambino abortito, e forse mai concepito se non da una fantasia distorta, il silfo è condannato ad abitare un ventre sterile, che nell'immaginario del poeta si lega a un « pur vase » privo di fiori. L'idea di una virtù feroce si associa, come in *Hérodiade*, alla violenza innaturale e fredda di una castità forzata, quella di un « reptile inviolé ».³⁸⁹ Allo stesso campo semantico appartiene l'« inexhaustible veuvage », metafora di un'unione impossibile e strangolata sul nascere, tra il reale e il sogno, come tra la poesia e il suo oggetto.

Mentre il silfo hugoliano, incapace di rientrare nella rosa in cui dimora a causa dell'infittirsi delle tenebre, chiede asilo a una fanciulla, lasciando aperta la conclusione della ballata, il silfo mallarmeano sembra essere condannato in eterno ad abitare il freddo soffitto, in un'esclamazione tra l'orgoglioso e il disperato (« Moi, sylphe de ce froid plafond ! »), senza che gli sia possibile liberarsi o svelare il mistero della propria nascita. Il silfo sarebbe, dunque, lo spettro della rosa assente, abortita dallo slancio mancato del vaso che non riesce

l'invisible éther. » Hugo, *Œuvres complètes*, t. I. *Odes et Ballades*, « Le sylphe », pp. 319-21. Secondo Austin, invece, una possibile fonte più vicina a *Surgi* sarebbe la poesia « Le spectre de la rose » di Théophile Gautier : qui il fantasma della rosa danza intorno alla fanciulla dormiente, sprigionando un lieve profumo (« Je suis le spectre d'une rose/Que tu portais hier au bal.../O toi qui de ma mort fus cause/Sans que tu puisses le chasser,/Toute la nuit mon spectre rose/Á ton chavet viendra danser... »). In *Surgi*, la rosa non è mai esistita, ed è la sua idea che parla, in quanto essenza virtuale. Secondo Austin, il sonetto « is an admirable example of what Mallarmé meant by choosing an object and disengaging from it a mood by a series of decipherings. For the agony of the vase refusing to give birth to the rose that should crown it, the bitterness of the nocturnal watch, the cold ceiling, the widowhood, the funereal atmosphere surrounding the inexistent rose, admirably evoke the anguish of desolate nights spent in the obstinate quest of an inaccessible ideal. [...] It is a perfect illustration of the method of gradually evoking an object and of finally giving it, when it has irresistibly arisen before the reader's mind, the mystery of a name ». Austin, *Poetic principles and practice*, pp. 72-3.

³⁸⁸ Il fuoco brilla solamente per assenza nel sonetto precedente, *Tout Orgueil*, in cui « Ne s'allume pas d'autre feu/Que la fulgurante console. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 41.

³⁸⁹ *Ivi*, pp. 17-22, p. 21, vv. 105-6.

a terminare nel fiore, allo stesso modo in cui l'unione degli amanti non viene consumata.³⁹⁰

Ciò lo condanna a restare imprigionato, in antitesi con un altro sonetto mallarmeano, dedicato al tema degli amori felici: *Si tu veux nous nous aimerons*.³⁹¹

La prima terzina di *Surgi* insiste sul tema dell'agonia di una casta vedovanza, « inexhaustible » perché incapace di dissetarsi alla fonte di Chimera della seconda quartina, dalla quale gli amanti non bevvero. Quest'incubo non rischiarato da alcuna fiamma, che sia essa quella di un fuoco, di un bacio o di una capigliatura femminile, cela, tuttavia, un'aspirazione all'innocenza (« naïf baiser ») dalla quale possa ancora nascere, foss'anche grazie al lavorio incessante del poeta, « une rose dans les ténèbres ».

Tuttavia, l'innocenza di questo bacio rimane legata all'idea del lutto, in quanto « funèbres » rima con « ténèbres. » Le sonorità scure, alternate a quelle più aspre, in cui si rispondono le o e le è aperte, in un gioco di simmetrie che interessa l'intero sonetto, contribuiscono a conferirgli un alone di tristezza e mistero, a tratti sinistro come le atmosfere evocate (« bond », « col », « ignoré », « interrompt »; « amère », « mère », « Chimère »). È notevole, inoltre, la rima ricca della prima terzina, in cui si rispondono « breuvage » e « veuvage », dando un'impressione di chiusura e soffocamento, e l'assonanza delle u nell'ultima terzina (« plus funèbres », « une »). La rosa, unica nota di colore nell'oscurità dominante, sboccia nel soffio esanime di un ultimo respiro (« Á rien expirer annonçant », v. 13): il silfo-poeta potrà solamente scorgerla dopo una lunga agonia, ma non sarà mai in grado di coglierla.

Nonostante l'esile nota di speranza della conclusione, la morte, il lutto e la solitudine angosciante sono tra i temi dominanti di questa poesia dell'interruzione, che ha carattere non solamente fisico, ma anche linguistico, in quanto « s'interrompre » vuol dire anche smettere di parlare. L'incomunicabilità tra i due estremi – uomo e donna, morte e vita, realtà

³⁹⁰ Secondo Austin, il silfo sarebbe il fantasma della rosa, che s'identifica lamentando la propria assenza. « This is none other than the inexistent rose, a phantom hovering like a sylph beneath the cold ceiling. This sylph declares that if he does not exist, it is because he has never been engendered: his mother and his lover never drank together at the same Chimaera of love. » Austin, *Poetic principles and practice*, « The mystery of a name », p. 71.

³⁹¹ « Si tu veux nous nous aimerons/Avec tes lèvres sans le dire/Cette rose ne l'interromps/Qu'à verser un silence pire. » Si vedano i *Poèmes non recueillis*, Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 57, e *Notes et variantes*, in *Ibid.*, p. 1202. Il campo semantico della bocca, della rosa e del bere (*verser* in *Si tu veux nous nous aimerons*; *bu e breuvage* in *Surgi*), si ritrovano anche, come sottolinea Mauron, *Mallarmé, l'obscur*, pp. 142-3, in *Verre d'eau*, contenuto nei *Vers de Circonstance*: « Ta lèvre contre le cristal/Gorgée à gorgée y compose/Le souvenir pourpre et vital/De la moins éphémère rose. » Da notare anche lo stesso aggettivo, « éphémère », riferito, in *Surgi*, alla « verrerie ». Cfr. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 297.

e ideale – si esplica in una lingua che si ripiega sempre più su se stessa, realizzando la sparizione elocutoria del poeta. L'agonia della Chimera, il silenzio davanti al Nulla e l'incapacità di tradurre in parole le proprie azioni sono il dramma dell'Amleto shakespeariano, prigioniero dei propri discorsi, al quale s'ispira il protagonista dell'*Igitur* mallarmeano; entrambi nascondono la profonda aspirazione alla creazione della Bellezza, possibile soltanto attraverso la poesia.³⁹²

La rinascita è già impossibile in partenza, poiché in *Surgi*, come nella giovanile *Apparition*, ricorre ancor più in profondità il tema della morte. Componimento della piena maturità del poeta, che dimostra qui la piena maestria dei propri mezzi, il sonetto proietta, nell'immagine del silfo, l'ombra di uno dei lutti più strazianti per il poeta: quello del figlio Anatole, scomparso prematuramente nel 1879, all'età di otto anni. Il bacio mancato della seconda strofa potrebbe essere un'allusione alla crisi del matrimonio del poeta, in cui la coppia, dopo la perdita dell'amato *sylphe*, frutto della felicità che li teneva uniti, parrebbe ormai destinata alla vedovanza di un'unione senza amore. Il silfo, però, dal fondo freddo di un vaso, ovvero di un grembo ormai sterile, si chiede se l'unione dei genitori sia mai avvenuta, mettendo in dubbio anche la propria esistenza.³⁹³

Una chiave di lettura ancor più tragica del sonetto, come dramma familiare, è suggerita dallo stesso Mallarmé nelle sue note al *Tombeau d'Anatole*, omaggio dedicato al figlio scomparso: sarebbe l'unione malriuscita dei genitori ad aver determinato, fin dall'inizio, l'annullamento del bambino, ovvero della vita che li teneva uniti.³⁹⁴

Uno dei primi commenti alla poesia, quello di Teodor De Wyzewa, pubblicato nella *Revue Indépendante* del febbraio 1887, suggerisce infine una parziale identificazione di Mallarmé con il silfo: dopo la perdita di Anatole, non ci sarebbero più fiori ad allietare la vecchiaia solitaria del padre.³⁹⁵ La colpa di un'inerzia ereditaria sarebbe da ricercare nei genitori del poeta, che non gli avrebbero trasmesso una forza creativa sufficiente ad abbeverarsi alla fonte di Chimera, ormai prosciugata: pertanto, il vaso agonizzante nasconderebbe la

³⁹² Tuttavia, come nota giustamente Marchal, « ce sonnet évoque en tout cas une agonie indéfinie e le rêve d'une renaissance impossible. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1202.

³⁹³ Come osserva Richard, in *Surgi* « [...] ce baiser n'a pas été donné, et le sylphe n'est donc pas né. » Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 259.

³⁹⁴ « [...] enfant sorti de nous deux – nous montrant notre idéal, le chemin – à nous! Père et mère, qui lui survivons en triste existence, comme les deux extrêmes – mal associées en lui et qui se sont séparés – d'où sa mort – annulant ce petit « soi » d'enfant » ; Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 515.

³⁹⁵ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition de G. Jean-Aubry et H. Mondor, Paris, Gallimard, 1945, pp. 1498-99.

preghiera dell'artista – sterile, poiché inutile – che vorrebbe disperatamente creare da sé, senza riuscirci, quella rosa tra le tenebre.³⁹⁶

In *Surgi*, mirabile esempio di poesia che aspira a farsi musica,³⁹⁷ i temi del lutto e dell'incomunicabilità tra due estremi opposti sono sapientemente intrecciati. Il bacio funebre dell'ultima strofa è forse un'eco shakespeariana al dramma *Romeo and Juliet*, in cui la rosa, come dice Giulietta nell'oscurità del giardino, non smetterebbe di sprigionare il suo profumo anche se avesse un nome diverso.³⁹⁸ In questo caso, il silfo-rosa non viene alla luce poiché nessuno gli ha dato un nome. Il mancato abbeverarsi alla fonte di Chimera simboleggia, dunque, un'aspirazione poetica frustrata.

Di fronte alla morte, un fugace, effimero barlume di bellezza può essere scorto soltanto attraverso l'arte: la rosa che nasce dalle tenebre, ben lungi dall'essere colta, rimarrà anch'essa una chimera irraggiungibile. Il terzo sonetto, *Une dentelle s'abolit*,³⁹⁹ con il quale si chiude il trittico, confermerebbe questa chiave di lettura. Nella poesia, tutto è ricondotto al caso, regno del « Jeu suprême » (v. 2), e viene introdotta una terza e definitiva assenza, che stronca sul nascere ogni unione possibile: l'« absence éternelle de lit » (v. 4).

L'« unanime blanc conflit » (v. 5) si svolge in silenzio, nello spazio di una pagina bianca, in perenne lottando contro la « vitre blême » (v. 7) che separa la realtà dalla finzione in un eterno gioco di riflessi; tuttavia, tale conflitto riesce a generare la possibilità di una nuova nascita. Per chi, come il poeta o il musicista, ricerca la Bellezza (« chez qui du rêve se dore »), intraprendendo lo scavo fino al « creux néant musicien » (v. 11), cassa di risonanza priva di suono, sarà infatti possibile una resurrezione nello spazio puro della *fiction*, che guarda vagamente « vers quelque fenêtre ».⁴⁰⁰

³⁹⁶ Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition de G. Jean-Aubry et H. Mondor, pp. 1488-89.

³⁹⁷ Pestelli, *I « Trois poèmes de Stéphane Mallarmé » di Maurice Ravel*, p. 55.

³⁹⁸ W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, ed. by R. Weis, The Arden Shakespeare, London, Bloomsbury, 2012, p. 189, vv. 43-44.

³⁹⁹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 42.

⁴⁰⁰ « Selon nul ventre que le sien/Filial on aurait pu naître. » *Ibid.* A proposito del valore del trittico, Mondor scrive: « Dans ces poèmes [...] Mallarmé a été, plus que jamais, le poète de la nature morte et « le poète de l'absence », celui pour qui le Non- Être compte. Une demeure abandonnée, une verrerie sans fleur, une chambre sans lit, une poitrine amputée d'un sein, ce sont, comme MM. Fry et Mauron, puis Mme Noulet l'ont montré, les variations de ce thème de l'absence cher au poète ; et aussi celui de son angoisse du temps ; mais autour du thème et, pour chaque sonnet, que d'images, que d'allusions, enchaînées entre elles ou s'évadant ! Le crépuscule du premier sonnet, la nuit du second, l'aurore blanche du troisième, sont les temps du triptyque. » Mondor, *Vie de Mallarmé*, p. 502.

Surgi chiude il trittico raveliano dei *Trois Poèmes de Mallarmé*: questa scelta è, forse, più oscura e complessa rispetto a quella debussiana di *Éventail II*, in cui ricorrono i temi del sogno, del gioco poetico e del bacio non dato, ma su una nota di sospensione molto più felice: la fanciulla ridente che si nasconde dietro il ventaglio si contrappone, infatti, al silfo intrappolato nel vetro, che intravede una rosa nell'oscurità di un bacio funebre. È proprio a proposito di questo componimento che Pestelli sottolinea la somiglianza del procedimento compositivo raveliano con il processo creativo mallarmeano, in una consonanza di sensibilità forse mai raggiunta prima tra poeta e compositore.⁴⁰¹

⁴⁰¹ «Mallarmé non rappresenta cose, oggetti, ma la sensazione che essi producono nell'osservatore; a questo atteggiamento può corrispondere in Ravel la musica dell'attimo, quella che colpisce la retentiva dell'ascoltatore nota per nota, più che frase per frase, in una sintassi puntualizzata sul senso molteplice di ogni aggregato sonoro.» Pestelli, *I «Trois poèmes de Stéphane Mallarmé» di Maurice Ravel*, p. 56.

Le Chansons bas: opere serie o giocose ?

Le *Chansons bas* appartengono al sottogenere della « poesia di circostanza », caro a Mallarmé e già coltivato nei *Billets*, negli *Éventails* e nei *Petits Airs*, che si alternano ai componimenti più seri e di ampio respiro delle *Poésies*, come a invitare i lettori a tener sempre presente la dimensione del *jeu* letterario.

Le *Chansons bas* attengono al « modo minore » della letteratura, e costituiscono un efficace strumento d'indagine sul valore stesso dei versi e dell'opera poetica in generale, pur tenendo conto della storica divisione di Pierre Bourdieu all'interno dei suoi studi sul campo letterario.⁴⁰² Annick Ettlin si sofferma, inoltre, sulla peculiarità del titolo, che presenta un'evidente discordanza tra soggetto e aggettivo: le canzoni non sono né « basse », con allusione al loro soggetto, né « in basso » (*en bas*), ovvero collocate topograficamente su una strada affollata parigina.⁴⁰³ L'aggettivo « bas », dunque, è qualcosa che le caratterizza, ma non le definisce, rimandando sia all'estrazione sociale dei personaggi (i *Types de la rue*) sia alla commistione di registro e stile di queste quartine.

Pochi sono gli studi dedicati all'analisi dettagliata di questi componimenti: Hambly dà una lettura di alcuni di essi, individuando il modello principale nelle *Poésies Nouvelles* di Banville, e in particolare in *Nous Tous* (1883-1884);⁴⁰⁴ un illuminante capitolo di Austin è incentrato sui rapporti tra Mallarmé e le arti figurative;⁴⁰⁵ infine, lo studio di Roger Pearson

⁴⁰² Come osserva la critica, l'opera del poeta, « conçue sur deux modes, majeur et mineur [...] participe d'une stratégie. Elle permet certainement à Mallarmé d'élaborer une figure d'auteur, mais surtout elle traduit une réflexion sur la valeur littéraire, menée concrètement [...]. Aggiunge, inoltre : « Une telle réflexion, qui mérite d'être reconstituée au mieux, devrait intéresser les chercheurs à plus d'un titre, aujourd'hui encore : elle semble promettre en effet un éclairage théorique original sur la fonction du mineur en littérature, et sur la manière dont on peut poser à cet art et à cette discipline la question de sa valeur. » A. Ettlin, « Mallarmé, poète comique? », cit., p. 110. A questo proposito, Pierre Bourdieu distingue tra un'arte di nicchia, destinata agli intellettuali e agli « addetti ai lavori », e un'arte per la folla, necessariamente inferiore e commerciale, a causa delle circostanze stesse in cui è stata concepita. Ciononostante, Mallarmé riesce a oltrepassare queste categorie, poiché anche le sue poesie d'occasione sono componimenti raffinati ed elitari, che suscitano profonde riflessioni meta testuali. Si veda P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, éd du Seuil, 1998, « Points », pp. 192-213.

⁴⁰³ Ettlin, « Mallarmé, poète comique ? », p. 118.

⁴⁰⁴ Hambly, « Lecture de quelques 'Chansons bas' de Mallarmé », pp. 397-411; Th. de Banville, *Nous Tous*, Paris, Charpentier, 1884.

⁴⁰⁵ Austin, *Poetic principles and practice*, « Mallarmé and the visual arts », pp. 121-154.

esamina la produzione di circostanza del poeta, strettamente intrecciata a un'estetica del silenzio.⁴⁰⁶

Un'analisi più dettagliata è dedicata, da Ettlin, a *Le Savetier* e *La Marchande d'herbes aromatiques*, mentre una delle prime glosse alle *Chansons bas*, quella di Mauron, si concentra esclusivamente su questi componimenti.⁴⁰⁷ Essi presentano la struttura di un sonetto all'inglese, su modello dei *Songs and Sonnets* di William Shakespeare (1609),⁴⁰⁸ e sono dunque formati da tre quartine a rima alternata e da un distico finale, generalmente di carattere aforistico o fulminante, che riassume il senso della composizione orientandone la lettura. Anche Mallarmé dovette ritenere i sonetti di un maggior valore rispetto alle altre sei composizioni (nell'ordine: *Le Marchand d'ail et d'oignons*; *Le Cantonnier*; *Le Crieur d'imprimés*; *La Femme du carrier*; *La Marchande d'habits*; *Le Vitrier*), tanto da escludere queste ultime dalla selezione di opere scelte per l'edizione Deman (1889).⁴⁰⁹

Per quanto riguarda le circostanze della composizione, Mallarmé scrisse questi versi su commissione del pittore e illustratore Raffaëlli, perché facessero da cornice e accompagnamento alla sua serie di disegni sui *Types de Paris*. Al progetto collaborarono, tra gli altri, Edmond de Goncourt, Daudet, Zola, Maupassant, Bourget, Huysmans.⁴¹⁰ Raffaëlli richiese questi versi nello stile di « quatrains-adresses », per il quale aveva già avuto modo di conoscere e ammirare Mallarmé prima di commissionargli il lavoro.⁴¹¹ Come ricorda Austin, inoltre, Raffaëlli aveva apprezzato l'edizione Vanier di *L'Après-midi d'un Faune* illustrata da Manet, un autentico esempio di collaborazione artistica riuscita. La

⁴⁰⁶ R. Pearson, *Mallarmé and Circumstance: The Translation of Silence*, Oxford University Press, Oxford, 2004, 'Chansons bas', pp. 226-231. Della stessa opinione di Ettlin sulla sperimentazione di questi versi, che andrebbero interpretati in chiave metatestuale, come una riflessione generale sul tema del valore letterario, è anche il critico, che commenta: «As a 'musicien du silence', Mallarmé flirted most dangerously with the art of song in "Chansons bas", where, as in the "Petits airs", he employed the Shakespearean sonnet form in heptasyllabic metre. With this combination, as we saw in the case of "Eventail (de Madame Mallarmé)", he was engaging prosodically with the lowest of the low; and he would seem to have been experimenting – as in his prose poems – to see if he could preserve the integrity of 'le Vers' while yet addressing the realities of domestic housework or the Parisian street.» (*Ibid.*, p. 227).

⁴⁰⁷ Mauron, *Mallarmé l'obscur*, pp. 104-5.

⁴⁰⁸ Il sonetto di modello italiano, composto da tre quartine e due terzine, fu importato alla corte inglese di Enrico VIII dai poeti Thomas Wyatt e Henry Surrey, in seguito alla larga diffusione delle traduzioni del *Canzoniere* di Petrarca. Si veda R. Camerlingo, «Il Rinascimento e Shakespeare», in P. Bertinetti, a cura di, *Storia della letteratura inglese I: Dalle origini al Settecento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 71-77.

⁴⁰⁹ Qui elencati secondo l'ordine dell'edizione di riferimento. I sonetti si trovano in Mallarmé, *Œuvres Complètes*, t. I, pp. 33-34, mentre le sei quartine figurano nei *Poèmes non recueillis* in *Ibid.*, pp. 57-59.

⁴¹⁰ *Ibid.*, *Notes et variantes*, p. 1210.

⁴¹¹ La lettera di Raffaëlli a Mallarmé, del 28 agosto 1888, fu portata all'attenzione della critica da Austin ed è citata in Austin, *Poetic principles and practice*, p. 145.

tiratura limitata fa supporre che l'artista abbia avuto accesso a questa particolare edizione, riservata a una cerchia ristretta di amici.⁴¹² Come testimonia il fertile scambio tra pittore e poeta, Raffaëlli concede una notevole libertà a Mallarmé, prima accettando i due sonetti, benché molto più lunghi delle quartine stabilite, poi realizzando un disegno per *La Marchande d'herbes aromatiques* (originariamente intitolato *La Marchande de lavande*), non richiesto dall'artista e composto da Mallarmé di sua iniziativa.⁴¹³

Nella sua lettera del 28 agosto 1888, il pittore enumera i sette disegni che ha in mente, fornendo anche dei piccoli schizzi, che costituiscono le bozze dei disegni finali, con delle note descrittive per aiutare il poeta nella composizione. Secondo Austin, esse ricorderebbero lo stile galante del secolo XVIII, e in particolare la serie d'illustrazioni dei *Salons* di Denis Diderot (scritti tra il 1759 e il 1781) a cura di Gabriel de Saint-Aubin.⁴¹⁴ Nell'opinione di Pearson, invece, essi descriverebbero fedelmente e con simpatia, senza l'ombra della comicità caricaturale che si trova nei versi corrispondenti, la vitalità del basso ceto parigino nel Secondo Impero in seguito alle trasformazioni urbanistiche operate da Haussmann.⁴¹⁵ La raccolta *Les Types de Paris* fu pubblicata in dieci numeri, a partire dal 1° febbraio 1889.

Nell'ultima lettera a Mallarmé, del 5 settembre 1888, l'illustratore si mostra molto soddisfatto del lavoro svolto insieme al poeta. In particolare, Raffaëlli ammira la finezza e l'eleganza dei suoi versi, anche se ammette di aver avuto qualche difficoltà con l'editore per farli accettare, proprio a causa della fama di oscurità che già precedeva l'autore del *Faune*.⁴¹⁶

Come si può osservare dai disegni della raccolta originale, riportati fedelmente da Austin, *La Petite Marchande de lavande* e *La Marchande d'habits* aprono e chiudono la raccolta, che si conclude con l'inconfondibile firma di Mallarmé.⁴¹⁷ Spicca per assenza la sesta quartina che il poeta aveva composto per la serie, *Le Vitrier*, probabilmente esclusa

⁴¹² Austin, *Poetic principles and practice*, p. 145.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.* Tra gli schizzi iniziali dei « types » per Mallarmé figurano : *Le Peintre d'enseigne*, *Le Vitrier*, *Le Carreleur de souliers*, *Le Marchand d'ail et échalotes*, *Le Cantonnier*, *Le Crieur d'imprimés*, *Le Petit Bourgeois au soleil*. Cfr. Pearson, *Mallarmé and Circumstance*, p. 227.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ La lettera è riportata in Austin, *Poetic principles and practice*, p. 151. Raffaëlli menziona con particolare entusiasmo *La Marchande d'herbes aromatiques*, definendolo « un bijou » e *Le crieur d'imprimés*, che considera « très amusant ».

⁴¹⁷ *Ibid.*; si vedano le tavole 15 e 16 di pp. 152-3.

poiché i disegni e i relativi versi di accompagnamento dovevano essere sette.⁴¹⁸ In ogni caso, nel 1917, Milhaud metterà in musica tutte le otto poesie (i due sonetti e le sei quartine), senza seguirne l'ordine di pubblicazione.⁴¹⁹ Grazie a questo incarico, Mallarmé riceve la somma di cento franchi, certamente gradita, viste le sue alterne fortune finanziarie:⁴²⁰ il tema del consumo di questi versi, che si presentano come oggetto di scambio al pari dei beni materiali, e certamente più deperibili, venduti dai *Types de la rue*, ricorrerà più volte nella raccolta.

Infine, per ciò che concerne le caratteristiche stilistiche della serie, si segnalano tre aspetti principali: il *mélange* di registri, in cui l'aulico e il popolare convivono e si scontrano, crea volontariamente un effetto comico; l'abbondanza delle rime ricche, in cui a rimare sono ben tre, se non addirittura quattro, sillabe finali (ad esempio « éloignons/oignons », in *Le Marchand d'ail et d'oignons*, oppure « s'enrhumer au/numéro », in *Le Crieur d'imprimés*) dimostra il virtuosismo del poeta, che ben si applica anche al genere basso; infine, il mancato rispetto delle regole metriche tradizionali (in particolare quella dell'alternanza tra rime maschili e femminili) conferisce un senso d'instabilità e varietà alla raccolta.⁴²¹

⁴¹⁸ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Poèmes non recueillis*, p. 59.

⁴¹⁹ Cfr. D. Milhaud, *Chansons bas* op. 44, Paris, Éditions de la Sirène, 1917.

⁴²⁰ Austin, *Poetic principles and practice*, p. 151.

⁴²¹ Cfr. Pearson, *Mallarmé and Circumstance*, p. 229.

I. Le Savetier

Hors de la poix rien à faire,
Le lys naît blanc, comme odeur
Simplement je le préfère
A ce bon raccommodeur.

Il va de cuir à ma paire
Adjoindre plus que je n'eus
Jamais, cela désespère
Un besoin de talons nus.

Son marteau qui ne dévie
Fixe de clous gouailleurs
Sur la semelle l'envie
Toujours conduisant ailleurs.

Il recréerait des souliers,
Ô pieds, si vous le vouliez !⁴²²

Il sonetto, in settenari agili e ironici, inconsueti rispetto al tradizionale alessandrino, presenta lo schema metrico ABAB-ACAC-DEDE-FF. Nella poesia abbondano le *rimes riches* improbabili e sarcastiche, soprattutto « comme odeur/raccommodeur » e « gouailleurs/ailleurs »; frequente è anche l'alternanza tra *e* aperta ed *e* chiusa è molto frequente: « faire/préfère », « paire/désespère », souliers/vouliez ».

Nelle prime due strofe, l'alternarsi di monosillabi (« hors », « poix », « rien », « faire », « lys », « blanc », « cuir », « paire »), e polisillabi (« simplement », « raccommodeur », « désespère ») contribuisce a creare a una maggiore varietà metrica, mentre le ultime due strofe sono più statiche, assecondando il senso dei versi: l'aspirazione al movimento del piede è, infatti, frustrata dal martellare implacabile dei chiodi. Sono frequenti gli *enjambements*, spesso tra il verbo principale e il suo oggetto, con la stessa costruzione tra i vv. 3-4 e vv. 7-8 (« préfère/à ce bon »; « désespère/talons nus »).

⁴²² Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 33.

Nell'incipit, l'utilizzo di una massima lapalissiana, « Le lys naïf blanc » fa da perno alla composizione, orientandone la lettura: la purezza del giglio è comicamente in contrasto con le suole impolverate. Su quest'opposizione tra il bianco del fiore (e del tallone nudo), e il nero della pece, strumento essenziale del calzolaio, ruota tutto il sonetto.

Il tallone nudo sarebbe, per Richard, allusione a una perdita innocenza infantile e a una purezza edenica, contenente in sé l'idea della danza.⁴²³ Marchal vi legge, invece, una parentela con il fauno dell'*Après-midi d'un Faune*, forse reminiscenze del verso: « Lys! Et l'un de vous tous pour l'ingénuité », che descrive il risveglio solitario del poeta-musicista in una pioggia di luce meridiana. La figura pastorale e bucolica del poeta, soggiacente a tutto il componimento, sarebbe, secondo Hambly, un omaggio alla visione lirica di Banville.⁴²⁴ Per Austin, invece, il tallone nudo costituirebbe un attributo divino, rimandando alla sacralità della poesia con un'ironia che spicca maggiormente per contrasto, vista la prosaicità del soggetto.⁴²⁵ All'opposizione tra il bianco e il nero – tra la pagina vergine, contenente infinite possibilità e l'inchiostro nero come la pece, strumento indispensabile del mestiere del poeta⁴²⁶ – si sostituirebbe dunque, nella seconda strofa, il desiderio di movimento e di libertà del poeta, frustrato senza pietà dai chiodi beffardi (« gouailleurs »).

Il *mélange* tra i differenti registri è particolarmente evidente in questi versi, che mescolano tono formale e colloquiale, ad esempio con l'utilizzo del *futur proche* all'interno di un'inversione sintattica tra verbo e oggetto (« Il va de cuir à ma paire/Adjoindre plus que je n'eus », vv. 5-6). Si segnala, inoltre, la separazione tra i due elementi del gallicismo, che mette in rilievo il sintagma « de cuir »; allo stesso modo, « jamais » è separato dal resto

⁴²³ Richard, *L'univers imaginaire* de Mallarmé, pp. 91-94.

⁴²⁴ In particolare, la vena comica di questi versi sarebbe ispirata alle *Odes Funamboliques* (1857) in cui Banville utilizza molto la *rime riche*, il *mélange* di registri e la tendenza all'apoteosi. Una simile occorrenza del « talon nu » si ritrova a più riprese nelle *Poésies* di Banville, con riferimento alla Musa o a Venere, e in uno dei *Rondeau* delle *Cariatides*. Come osserva giustamente Hambly, « Il faut préciser que dans “Le Savetier” c'est le poète qui voudrait aller pieds nus. Lloyd Austin y aperçoit une allusion au rang divin auquel prétend tout poète ; il nous semble plus facile d'imaginer que Mallarmé se figure sous les traits d'un pâtre qui s'occupe à jouer de ses pipeaux. » Hambly, *Quelques lectures des Chansons bas*, p. 407.

⁴²⁵ Austin, *Poetic principles and practice*, p. 146: «The second stanza expresses the fear that the cobbler will put thick soles and heels on the poet's shoes, thus frustrating his desire to go barefoot (this facetious aspiration of the poet to a god-like state recurs in the final poem).» Cfr. Th. de Banville, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 165, e Th. de Banville, *Poésies 1841-1854*, Paris, Poulet-Malassis de Broise, 1857, pp. 353-4 (cit. in *Ibid.*).

⁴²⁶ Pearson stabilisce da subito un'analogia tra il mestiere del poeta e quello del calzolaio: «The first line – ‘Hors de la poix rien à faire’ – sets the tone: black and malodorous pitch (or ink) is necessary if a shoe (or poem) is to be made.» Pearson, *Mallarmé and Circumstance*, p. 30.

della frase dall'*enjambement*. Una sintassi così disaggregata tradurrebbe l'insofferenza per queste costrizioni poetiche dettate dalla forma, pur se indispensabili.

Estendendo la metafora dei versi precedenti, il martello fissa le suole traballanti ai piedi, in un implicito riferimento al metro utilizzato: la necessità di controllo tipica di un'arte sottile e certosina si prenderebbe gioco della voglia di libertà connaturata a una vena creativa. È forse ravvisabile, qui, una critica ai *vers-libristes*, o, più probabilmente, un ammonimento all'assiduità del mestiere poetico. Quest'ultimo, secondo il mentore Baudelaire, consisterebbe nella costanza del mettersi a scrivere ogni giorno, piuttosto che nell'assecondare dei voli pindarici romantici ma inconsistenti.⁴²⁷

Allo stesso tempo, questi versi giocano su una sottile ambiguità: una poesia troppo materiale (il cuoio che soffoca il piede), a volte, rischia di produrre risultati comici e maldestri, rendendo opportuno un richiamo all'essenzialità (e alla «nudità») di un verso privo di orpelli.

Infine, nel distico finale il calzolaio si rivolge direttamente ai piedi con un condizionale esortativo, ricordando un mondo arcaizzante, dal sapore medievale, in cui l'artigiano cercava di attirare clienti gridando dalla porta della sua bottega.

Secondo una storica interpretazione di Mauron,⁴²⁸ questi versi sarebbero da leggere letteralmente, tenendo presente la concezione elitaria di una poesia non destinata ad essere compresa da tutti. In questo caso, la povertà e la semplicità dell'artigiano non sarebbero viste come virtù di stampo popolare, ma come dei limiti terribili per chi è destinato a restare nella polvere, in una sorta di determinismo sociale alla Hippolyte Taine. Questo lavoro brutale e concreto vanificherebbe l'aspirazione all'arte e alla poesia, associate al candore del tallone nudo, del giglio e del profumo. D'altro canto, il desiderio di viaggiare « ailleurs », (altrove), sarebbe già negato dal verso iniziale: « hors de la poudre rien à faire. » Il poeta guarderebbe, dunque, con distacco umoristico e un po' superiore all'umiltà del lavoro del calzolaio.⁴²⁹

⁴²⁷ L'ispirazione poetica, come si osserverà anche per la quartina dedicata a *Le Cantonnier*, è frutto di un lavoro travagliato, di astrazione e sfida intellettuale, ma anche di una fatica equiparabile a quella manuale. Hambly, « Lecture de quelques Chansons bas de Mallarmé », p. 401.

⁴²⁸ Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 104.

⁴²⁹ « Désespoir du poète devant cet honnête artisan qui ne connaît que son métier, comme un soldat ne connaît que sa consigne. On ne le sort pas de là : « Hors de la poix rien à faire. » Chacun est ce qu'il est : « Le lys nait blanc. [...] Le reste du poème est d'une ironie chinoise très claire, avec son antithèse entre « l'envie de talons nus » du poète et l'implacable épaisseur de semelle – « plus de cuir que je n'eus jamais » -

Tuttavia, la critica successiva ha mostrato come Mallarmé desideri scrivere per tutti e non solo per un pubblico ristretto. Egli ambisce, anzi, a raggiungere un numero sempre maggiore di persone, come dimostra l'invidia del poeta per il culto dell'opera wagneriana, capace di riunire tutte le classi sociali in un afflato di devozione mistica.⁴³⁰

Come nota anche Austin, infatti, il distico finale suggerisce che il calzolaio creerebbe volentieri un paio di scarpe per il poeta, se solo egli accettasse questo servizio:⁴³¹ la concretezza della realtà e la necessità di provvedere alle necessità primarie si opporrebbero, dunque, ai vagabondaggi della fantasia; questa tematica si ripresenterà anche nell'altro sonetto della serie, *La Marchande d'herbes aromatiques*. Inoltre, la laboriosità del calzolaio, capace di fabbricare un paio di scarpe in caso di bisogno, sarebbe paragonata all'abilità del poeta. Quest'ultimo, adeguandosi alle esigenze del committente, si presterebbe a comporre questi versi occasionali: in tal modo, due figure in apparenza lontanissime sono avvicinate da circostanze contingenti.⁴³²

Approfondendo l'interpretazione di Austin, Pearson mette in luce un meccanismo di autoderisione («self-deprecation»),⁴³³ in atto per tutte le *Chansons bas* e soprattutto nei due sonetti della serie, consistente nello smascheramento dell'ipocrisia dei falsi intellettuali. Il calzolaio, infatti, rappresenterebbe la disciplina regolatrice del parisillabo, che cercherebbe di bloccare la creatività dei goffi versi impari, i quali non rispettano né la metrica, né le tradizioni classiche. Tuttavia, le sue «riparazioni», sorde come colpi di martello, ignorerebbero lo slancio verso la libertà dell'eptasillabo, particolarmente indicato per tracciare sentieri inconsueti.⁴³⁴

Allo stesso modo in cui la venditrice (*La Marchande d'herbes aromatiques*) offre dei bastoncini di lavanda per rinfrescare i luoghi più maleodoranti della casa, infatti, anche il poeta è legato a doppio filo alle esigenze pratiche della propria opera di onesto artigiano e deve assoggettarsi agli stessi meccanismi di compravendita. Non a caso, la rima del distico

que le savetier fixe sans rien entendre. ». Simplement les goûts varient et l'on peut préférer la fleur au « bouif ». *Ibid.*

⁴³⁰ Cfr. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, pp. 153-9, e Bernard, *Mallarmé et la musique*, pp. 21-25.

⁴³¹ Austin, *Poetic principles and practice*, p. 146.

⁴³² «With virtuosity and suggestive brevity, Mallarmé gives a graceful and charming expression of admiration, amusement and mild resentment in these tiny lines, suggesting both the endless restlessness of the poet and the creative possibilities of the cobbler [...]». *Ibid.*

⁴³³ Pearson, *Mallarmé and Circumstance*, p. 230.

⁴³⁴ *Ibid.*

finale (« souliez/vouliez ») è omofona di « liés », rimandando alle stesse ineludibili necessità. L'oggetto-scarpa è, dunque, equiparato all'oggetto-poesia, in un implicito accordo consumistico che andrebbe accettato con garbo e consapevolezza, al fine di evitare il destino del clown in *Le pître chatié*, le cui illusioni s'infrangono contro un vetro d'ospedale.⁴³⁵

⁴³⁵ Come conclude Pearson, «Just as the poet-songster offers his reader no less a piece of pretension than does the woman selling lavender, so the exponent of heptasyllabic metre within the confines of a Shakespearean sonnet wonders if he has merely cobbled his poem together – and fallen between two stools. Dreaming of white lilies and unsullied pages, he ought to have accepted from the beginning (like the clown in 'Le Pître chatié') that the poetic text requires the blackness of ink and pungent pitch of prosody to hold it together.» *Ibid.*, p. 230.

II. La Marchande d'herbes aromatiques

Ta paille azur de lavandes,
Ne crois pas avec ce cil
Osé que tu me la vendes
Comme à l'hypocrite s'il

En tapisse la muraille
De lieux les absolus lieux
Pour le ventre qui se raille
Renaître aux sentiments bleus.

Mieux entre une envahissante
Chevelure ici mets-la
Que le brin salubre y sente,
Zéphirine, Paméla

Ou conduise vers l'époux
Les prémices de tes poux.⁴³⁶

Il sonetto è composto da tre quartine e un distico finale, con schema metrico ABAB – CDCD – EFEF – GG; è evidente il mancato rispetto dell'alternanza tra rime maschili e femminili, in particolare nella prima quartina (« lavandes » rima con « vendes », mentre « cil » rima con il suo omofono, « s'il »).

La scena è descritta chiaramente: una venditrice cenciosa (si tratterebbe, secondo Mauron, di « quelque gitane »),⁴³⁷ cerca di vendere al poeta dei bastoncini di lavanda usati per profumare la casa, da collocare sulle pareti del bagno (« de lieux les absolus lieux », v. 6).

L'eufemismo, basato su una comica ripetizione, rimanda all'ipocrisia di chi nasconde con vergogna le funzioni più basse del corpo sotto un velo di profumo, al fine di dedicarsi a occupazioni più alte. I « sentiments bleus » del verso 8 indicherebbero, infatti, la

⁴³⁶ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 33.

⁴³⁷ Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 105.

melanconia tipica di chi si dedica a occupazioni intellettuali, oltre a rimandare al blu del cielo, regno ideale dell'ispirazione, al quale farebbe da prosaico contraltare la « paille azur de lavandes » dell'incipit.

Nella costruzione dei vv. 7-8 si nota un anglicismo a livello sintattico, in cui « Pour le ventre qui se raille/Renaître aux sentiments bleus » andrebbe letta come una subordinata finale : « Pour que le ventre [...] renaisse [...] ».⁴³⁸ Il verbo *se railler*, riferito al ventre, rimanda graficamente alla derisione, mettendo in luce il genere parodico di questo sonetto dal sapore rabelaisiano. La commistione dei registri alto e basso è particolarmente evidente: alle perifrasi per indicare i bisogni fisiologici si affiancano la « muraille », per definire una semplice parete domestica, e il verbo *tapisser*, che farebbe pensare allo sfarzo degli arazzi medievali.

Nella seconda parte il poeta rifiuta, sdegnato, la proposta della venditrice, che ha l'ardire di rivolgersi a lui con sguardo audace (« ... ce cil/Osé... », con *enjambement* tra i vv. 2 e 3), per consigliarle, senza mezzi termini, di mettere il bastoncino di lavanda in mezzo alla chioma piena di pulci (« Mieux entre une envahissante/Cheveleure ici mets-là », vv. 9-10).

Secondo Mauron, il bastoncino avrebbe la funzione di attrarre un corteggiatore o di nascondere il lezzo dei capelli sotto il profumo,⁴³⁹ ma il riferimento all'« époux » farebbe supporre che la venditrice sia una donna sposata, probabilmente non una fanciulla. La sola primizia che un amante potrebbe cogliere da lei, dunque, sarebbero le pulci; questa comica allusione alla presunta mancanza di virtù della donna si legherebbe alla sua aria troppo sfrontata. Tuttavia, ricordando il titolo originario, *La Petite Marchande de lavande*, verrebbe spontanea l'assonanza con un'altra figura popolare e altrettanto piccola: quella « petite laveuse blonde » alla quale Mallarmé dedicò un accorato, e a tratti iperbolico, *Poème de jeunesse*, soffermandosi sulla sua innocente bellezza e paragonandola addirittura a Leda, a Eva, a un marmo di Carrara.⁴⁴⁰ Alla fanciulla così idealizzata farebbe da contraltare, in questi versi della maturità, la malizia della sporca e ingannevole venditrice.

A questo proposito, l'interpretazione di Hambly pone ancora una volta l'accento sull'influenza di Banville, in particolare per quanto riguarda i temi dell'azzurro e della

⁴³⁸ Cfr. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1181.

⁴³⁹ Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 105.

⁴⁴⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *À une petite laveuse blonde*, p. 234, vv. 69-75.

capigliatura femminile, qui mostrati per evidenziare le restrizioni imposte dalle convenzioni a ogni arte poetica.⁴⁴¹

Proseguendo nell'analisi della terza strofa, è sempre all'opera di Banville che il critico si riferisce per spiegare il bizzarro riferimento ai nomi « Zéphirine », « Paméla ». In particolare, in *Les Exilés* il poeta più anziano fa rimare « falbala » e « Paméla », mentre in *Nous Tous* compare il verso « Paméla, que le zéphyr baise ».⁴⁴² Pregevole anche l'interpretazione di Austin, che insiste sull'aspetto musicale e teatrale di questi soprannomi. In particolare, « Paméla » alluderebbe all'innocenza insidiata, tema portante del famoso romanzo *Pamela, or Virtue rewarded* (1740), di Samuel Richardson, che fu oggetto di numerose parodie letterarie.⁴⁴³ D'altro canto, Zefiro, nella mitologia greca, è la personificazione del vento primaverile, spesso raffigurato come un giovane alato, portatore di una fresca brezza.⁴⁴⁴ La venditrice sarebbe dunque, ironicamente, una Zefirina, poiché col suo bastoncino di lavanda diffonderebbe una fragranza salubre per scacciare, non il gelo dell'inverno, ma il lezzo delle latrine. La capigliatura così « envahissante » della venditrice, inoltre, spande intorno a sé effluvi dall'odore sgradevole, in una personificazione femminile negativa e speculare del vento mitologico. Infine, *Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena* è un celeberrimo sonetto contenuto nel *Canzoniere* di Petrarca, oggetto di un adattamento da parte di Claudio Monteverdi nel suo *Sesto libro de' madrigali* (1614), descrittivo del ritorno della primavera.

A proposito del tema della capigliatura, il contrasto tra quest'ultima e l'azzurro iniziale, implicito anche nel rimando al vento Zefiro, esprime il conflitto più profondo tra lo spirito e la materia, un soggetto caro anche al Victor Hugo delle *Contemplations*, in particolare in *Ce*

⁴⁴¹ « Le recours à l'hyperbole et à la rime riche, le souci de l'idéal que représentent l'azur et la beauté féminine sont des traits distinctifs de l'œuvre de Mallarmé ainsi que des vers de son maître. En se moquant avec bonhomie de Banville et de lui-même, l'auteur de « La Marchande d'herbes aromatiques » met en évidence à quel point tout art poétique, le sien y compris, est affaire de convention. » Hambly, « Lecture de quelques "Chansons bas" de Mallarmé », p. 404.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 405; Banville, *Nous Tous*, p. 30, cfr. note di p. 410.

⁴⁴³ «The poetic and musical proper names 'Zéphirine, Paméla' (both suggesting a comic kind of innocence) [...] form an ironical poetic counterpoint to the lively stylized satire of these light-hearted lines.» Austin, *Poetic principles and practice*, p. 154.

⁴⁴⁴ Cfr. Omero, *Iliade*, traduzione di Vincenzo Monti, a cura di G. Alemagni Pimpinelli e B. Ferrini, Palermo, Edizioni Andò, 1953, canto XXIII, pp. 430-452. Il mito di Zefiro è associato anche a quello di Giacinto, desiderato da Apollo per la sua bellezza e giovinezza. Durante il gioco del lancio del disco, il vento Zefiro, per vendetta verso Apollo, soffia violentemente e scaglia il disco contro Giacinto che, morente, è trasformato dal dio nel fiore dallo stesso nome. Si veda V. Sermoniti, a cura di, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Milano, Rizzoli, 2014, libro X, vv. 162-219, pp. 513-14.

que dit la Bouche d'ombre.⁴⁴⁵ Esaltata più volte nella poesia mallarmeana come simbolo di gioia, sensualità e di una fecondità spontanea e senza limiti, spesso di matrice pagana, la capigliatura è qui associata al bassoventre e alle pulci, in un'auto-parodia della propria opera già in atto in *Le Savetier*. Come osserva Hambly, il sonetto smaschera il vero carattere dell'illusione lirica, conferendo pieno potere alla parola poetica (*le Verbe*) e alla combinazione delle sue sonorità.⁴⁴⁶

L'analisi di Austin, il primo a dedicare un ampio paragrafo al sonetto dopo la breve glossa di Mauron, si sofferma invece sull'ironia che lo contraddistingue, e soprattutto sulla perspicacia del poeta, che annotare con spirito critico e sagacia le ipocrisie della vita cittadina comuni a tutte le classi sociali.⁴⁴⁷ Nell'evidenziare la bravura di Mallarmé nel tratteggiare la ragazza come in uno schizzo, il critico mette in luce l'atmosfera ambigua di questi versi, per metà satirica e per metà *précieuse*.⁴⁴⁸ L'imbarazzo del meccanismo di compravendita del bastoncino, del quale, pur senza volerlo ammettere, tutti conoscono l'utilizzo,⁴⁴⁹ è magistralmente suggerito dallo scambio di sguardi tra venditrice e poeta. Quest'ultimo rifiuta una tale connivenza, ponendosi apparentemente su un piano di superiorità morale rispetto alla popolana, ritenuta disonesta.⁴⁵⁰ In questo senso, la falsità potrebbe estendersi anche al colore del rametto di lavanda che, secondo una pratica comune, i commercianti tingevano ingannevolmente di azzurro per aumentare i profitti.⁴⁵¹ Lo scetticismo pudicamente oltraggiato del poeta nasconderebbe, dunque, una profonda coscienza dell'ipocrisia insita in ogni arte e dell'inganno a essa sotteso,⁴⁵² basato sugli stessi meccanismi di complicità e mercimonio che intercorrono tra l'artista (poeta, pittore o compositore che sia) e il suo pubblico.

Infine, nell'estendere l'interpretazione metatestuale già suggerita per *Le Savetier*, Pearson legge il ricorso ai bizzarri nomi « Pamela » e « Zéphirine » come una spia della bassa

⁴⁴⁵ Hugo, *Œuvres complètes, Les Contemplations*, « Ce que dit la bouche d'ombre », pp. 534-52.

⁴⁴⁶ Hambly, « Lecture de quelques "Chansons bas" de Mallarmé », pp. 410.

⁴⁴⁷ Austin, *Poetic principles and practice*, p. 154.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ «There is a special challenge to the art of suggestion, expressed in a minor key, half satirical, half *précieux*; lavender was bought to give fragrance to lavatories, and this knowledge of its delicate and ironical function would be implicit in the attitude of seller and buyer.», *Ibid.*

⁴⁵⁰ Cfr. Pearson, *Mallarmé and Circumstance*, p. 230 e sgg.

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² *Ibid.*

qualità letteraria di queste protagoniste da *feuilleton*.⁴⁵³ Anche in questa sede, dunque, il poeta inscenerebbe una sottile autoparodia, prendendosi bonariamente gioco di se stesso per aver scritto un sonetto su una venditrice di lavanda. Egli si porrebbe sullo stesso piano della popolana e di un versificatore di bassa lega, costretto a ricorrere a rime maldestre e un po' forzate per far presa sul proprio pubblico (« cil/s'il »; « mets-la/Paméla »), nonché all'uso di eufemismi pretenziosi e volutamente ridicoli (« les absolus lieux », « Le ventre qui se raille », « Les prémices de tes poux »). Nello svelare al pubblico la falsità del bastoncino di lavanda e di chi lo vende, il poeta rivelerebbe dunque, in modo sottile e calibrato, gli artifici della propria arte.

⁴⁵³ Pearson, *Mallarmé and Circumstance*, pp. 230-31.

III. *Le Marchand d'ail et d'oignons. Le Cantonnier. Le Crieur d'imprimés. La Femme du carrier. La Marchande d'habits. Le Vitrier*

Di seguito saranno riportate, e analizzate, le sei quartine contenute nei *Poèmes non recueillis* nell'ordine dell'edizione di riferimento,⁴⁵⁴ pubblicate come cornice alle illustrazioni di Raffaëlli per *Les Types de la rue*, a eccezione dell'ultimo, *Le Vitrier*, omissso dalla raccolta, probabilmente perché eccedente rispetto alle sette composizioni richieste.

1. *Le Marchand d'ail et oignons*

L'ennui d'aller en visite
Avec l'ail nous l'éloignons.
L'élégie au pleur hésite
Peu si je fends des oignons.

La quartina, che ha per protagonista un mercante di aglio e cipolla, presenta schema metrico ABAB e rispetta l'alternanza tra rime maschili e femminili. Si evidenziano ancora una volta la rima ricca « éloignons/oignons »⁴⁵⁵ e la prossimità fonetica, ma soprattutto grafica, di « ail » (« aglio », v. 2) ed « aile » (« ala »).

Il mercante loda ironicamente il proprio mestiere, dandosi un'aria d'importanza con il ricorso al *pluralis maiestatis* o, in ossequio alla tradizione dei *Types*, parlando universalmente per l'intera categoria, visto che a v. 4 torna a un più modesto « je ». Il pianto causato dal taglio delle cipolle e la puzza di aglio, infatti, gli risparmierebbero il fastidio di far visita a parenti e amici, fungendo da ottimi distanziatori sociali. Ironicamente, si potrebbe vedere nel mercante la personificazione terrestre di un angelo caduto che allontanerebbe con l'ala i visitatori indesiderati, giocando con un'altra ala bianca: la buccia di cipolla che cade.

⁴⁵⁴ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, pp. 57-59.

⁴⁵⁵ La rima in questione, secondo Hambly, è reminiscente di una quartina di Banville su soggetto simile: una bottegaia che non riesce a vendere dei fiori: « Frêle victime du guignon/Elle croise son châte, mince/Comme une pelure d'oignon/Quand le froid trop aigu le pince » (Banville, *Nous tous*, p. 15). Cfr. Hambly, « Quelques lectures des *Chansons bas* », p. 399.

L'atmosfera commemorativa rinvia satiricamente a un altro tipo di *visite*, quella funebre. Il riferimento all'elegia di questa quartina lacrimosa e incerta (da notare l'uso del verbo « hésite » a v. 3) è un implicito riferimento a dei versi scadenti ed eccessivamente enfatici, utili soltanto a estorcere qualche lacrima per pochi soldi.⁴⁵⁶

La scelta di concentrarsi sull'effetto di aglio e cipolle per questa composizione, inizialmente intitolata *Le Marchand d'ail et d'échalottes*, è un'iniziativa da attribuire interamente al poeta. Raffaëlli, infatti, nella nota esplicativa allo schizzo preparatorio del disegno finale, inserisce una didascalia più che realistica, che non ha nulla d'ironico:

Un vieux, un peu paralysé, avec son chien bâtard noir et blanc dans les jambes ; - il a un panier d'osier au bras et dedans de l'ail, des échalottes ; du thim (?) [sic] et du *laurier* [;] paysage de banlieue, effet de pluie.⁴⁵⁷

La dimensione dissacrante di questi versi nei confronti della poesia, nonché il riferimento all'esplosione di odori nelle strade parigine, presente anche in *La Marchande d'herbes aromatiques*, li rendono comici e vivaci, nonostante le assonanze delle *e* chiuse e il ritmo più lento dei polisillabi favoriscano un'atmosfera di cupezza e stasi.

Il fiore dal quale, in una delle più celebri pagine mallarmeane,⁴⁵⁸ si leva l'assenza di ogni *bouquet* per il solo atto di nominarlo, si trasforma qui in un fiore di cipolla, della quale, tagliata, rimane solamente l'aroma penetrante. Infine, sotto la maschera del venditore che « fende » la buccia si celerebbe ancora una volta il poeta, i cui versi di circostanza malamente confezionati, secondo il meccanismo di autoderisione in atto, susciterebbero delle emozioni a buon mercato.

⁴⁵⁶ «Mallarmé [...] concentrates on the most insubstantial aspect of the vendor's wares, their aroma. He comically extols the antisociable virtues of garlic and the lachrymatory effects of peeling onions, useful for elegiac poets.» Austin, *Poetic principles and practice*, p. 148.

⁴⁵⁷ Lettera a Mallarmé del 28 agosto 1888, cit. in *Ibid.*; si vedano anche le illustrazioni e gli schizzi di p. 147 (tavole 9 e 10).

⁴⁵⁸ « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, « Avant-dire » au *Traité du verbe* de René Ghil, t. II, p. 677.

2. *Le Cantonnier*

Ces cailloux, tu les nivelles
Et c'est, comme troubadour,
Un cube aussi de cervelles
Qu'il me faut ouvrir par jour.

Secondo la descrizione di Raffaëlli nel suo schizzo preliminare, anche l'ambientazione per *Le Cantonnier* dovrebbe essere malinconica e piovosa, mentre il protagonista doveva mostrare un'aria « primitive et rêveuse : bord de grande route de banlieue ; son balai par terre ». ⁴⁵⁹ Anche in questo caso, Mallarmé si discosta dalle indicazioni ricevute, concentrandosi invece sulla fatica del lavoro manuale e sul compito di tagliare e livellare le pietre. ⁴⁶⁰

In questi versi, sempre a rima alternata, è contenuta una delle più stravaganti ed enigmatiche espressioni mallarmeane, quella del « cube de cervelles. » Secondo l'interpretazione austiniana, il poeta si prenderebbe una rivincita sul proprio pubblico, riferendosi velatamente allo sforzo di scavare nella mente dei lettori (o dei suoi alunni) poco ricettivi all'ermeticità della sua opera. ⁴⁶¹

Secondo Hambly, tuttavia, Mallarmé non avrebbe un'opinione così bassa del proprio pubblico e non arriverebbe mai a prendersi una vendetta tanto grossolana tramite dei versi di circostanza. Attraverso un'analisi che va dall'uso di « cervaux » in Ronsard fino a Gautier e Banville, il critico ricostruisce le occorrenze di « cube », « troubadour » e « cervelles », evidenziando la necessità del *labor limae* poetico. ⁴⁶² In particolare, nei *Contes Héroïques* di Banville, uno dei personaggi, un pittore, si definisce un « [...] casseur de cailloux/au service d'un créateur qui/en moi pense et devine; je/casse des cailloux, j'écrase/des tubes de l'aube

⁴⁵⁹ Austin, *Poetic principles and practice*, p. 148.

⁴⁶⁰ Lettera a Mallarmé del 28 agosto 1888, cit. in *Ibid.*; si veda l'illustrazione di p. 147, tavola 11. Secondo Austin, nel redigere questa quartina Mallarmé avrebbe avuto in mente il famoso dipinto di Gustave Courbet *Les Casseurs de pierres* (1849), oltre alla canzone popolare « Sur la route de Louviers », in cui: « Il y avait un cantonnier/Et qui cassait/Des tas d'cailloux/Pour les mettre sur la route ». *Ibid.*

⁴⁶¹ «Mallarmé evokes the desperate assault on recalcitrant material, whether it be the public so impenetrable to poetry, or pupils resistant to all efforts of the teacher: the heads of public or pupil [...].», *Ibid.*

⁴⁶² Cfr. Hambly, « Quelques lecture des *Chansons bas* », p. 400.

à la nuit. »⁴⁶³ Oltre all'evidente analogia tra il lavoro artistico e lo scavo della pietra, il termine « tube » rimanda, per assonanza, a « cube », un termine generalmente poco utilizzato in poesia.⁴⁶⁴

Inoltre, Léopold Dauphin (1847-1925) ricorda la predilezione di Mallarmé per il termine « cubo » negli anni della maturità, che allude alla concretizzazione dell'Ispirazione e dello sforzo erculeo demandati dalla ricerca poetica.⁴⁶⁵ In questo senso, ogni poeta sarebbe un « *trouveur* »: un cercatore o trovatore di versi, discendente della tradizione medievale dei trovatori e trovieri. L'enfasi sulla dimensione orale si riallaccia a una poesia antica e, allo stesso tempo, modernissima, poiché basata sulla dimensione sonora di un componimento pensato per essere ascoltato prima che scritto. Questo lavoro da operaio, dal quale uscirà il cubo, ovvero il prodotto finale tagliato e pareggiato, è un omaggio all'estetica parnassiana di Banville e di Gautier, che a sua volta istruisce:

Sculpte, lime, ciselle,
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant.⁴⁶⁶

Dopotutto, la visione della poesia come scoglio insuperabile che si profila in lontananza è introdotta dai primi versi delle *Poésies* di Mallarmé:

Solitude, récif, étoile
À n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.⁴⁶⁷

⁴⁶³ Banville, *Contes héroïques*, cit. in Hambly, « Quelques lecture des *Chansons bas* », nota 15.

⁴⁶⁴ Il precedente è, ancora una volta, Banville, che in *Nous Tous* lo utilizza per descrivere parodicamente una donna che, « devenant presque obèse/Offre le triste aspect d'un cube. » Banville, *Nous Tous*, p. 30.

⁴⁶⁵ Dauphin, nel ricordare Mallarmé, gli dedica questi versi esplicativi della sua arte: « Tout sonnet – à plus forte raison tout/quatrain – devait, d'après lui, constituer/ « un bloc », de façon que le tout, du premier/ au dernier mot, ne fût qu'un; il le souhaitait tel un cube de cristal. » G. Millian, éd, *Documents Stéphane Mallarmé*, nouvelle série, Paris, Nizet, 1998, cap. 4, p. 314.

⁴⁶⁶ Th. Gautier, *Poésies complètes*, Paris, Nizet, 1970, p. 130.

⁴⁶⁷ L'invito, che si ritrova in *Salut* (Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 4, vv. 12-14), mostra la volontà del poeta di portare i suoi versi a chiunque voglia ascoltarli, con l'onestà intellettuale di affrontare giornalmente il proprio mestiere in solitudine, nella speranza di raggiungere qualcosa di nuovo (la stella che si scorge in lontananza).

Il « cube des cervelles » sarebbe, come il *Livre*, un prodotto irraggiungibile, mitico e astratto nel suo avanguardismo, contenente la *summa* delle aspirazioni poetiche di una generazione. Inoltre il cubo, a differenza del blocco di pietra, va aperto tutti i giorni (« Qu'il me faut ouvrir par jour »). Non solo, dunque, la creatività dell'artista si scontra contro il « blocco resistente » della propria mente e della pagina bianca, ma il poeta dovrà dimostrare la volontà di mettersi quotidianamente al lavoro, aprendosi a fatica nuovi percorsi attraverso il verso.

La locuzione « par jour », infine, presenta una forte assonanza con il sostantivo « parjure » (« spergiuro »), sicuramente non casuale: un ammonimento a ricordare la dignità quasi sacrale del compito del poeta, che tuttavia si presterebbe a scrivere dei versi di circostanza a uso e consumo di chi li richiede. Se questi componimenti non fossero trattati con tale finezza, in bilico tra serio e faceto, l'autore potrebbe quasi essere accusato di tradimento nei riguardi della propria Arte.

3. *Le Crieur d'imprimés*

Toujours, n'importe le titre,
Sans même s'enrhumer au
Dégel, ce gai siffle-litre
Crie un premier numéro.

Nella lettera del 5 settembre 1888 indirizzata a Mallarmé,⁴⁶⁸ Raffaëlli si complimenta con il poeta per la riuscita di questo componimento, definendolo « très-amusant. » Secondo Hambly, la rima « au/numéro » è ancora una volta reminiscente di Banville, che ne utilizza più volte una simile per i suoi versi più comici, soprattutto se riferiti all'illusione del teatro.⁴⁶⁹

Il gaio strillone, che fischietta vendendo titoli sensazionalistici, è descritto con una simpatia non scevra da una punta di disprezzo. La sua caratteristica principale sembra

⁴⁶⁸ Cit. in Austin, *Poetic principles and practice*, p. 151.

⁴⁶⁹ Hambly, *Lecture de quelques « Chansons bas »*, p. 398. Cfr. i versi: « Et tendrement folâtre/ À l'Institut comme au/Théâtre/La Nympe au vert rameau », e « Je dois, par ce beau temps, me barricader au/Logis, au lieu d'aller voir le Trocadéro ! », rispettivamente in Banville, *Nous Tous*, p. 124, e Th. de Banville, *Dans la Fournaise*, Paris, Charpentier, 1892, p. 110.

essere la prestanza fisica, poiché ci viene presentato come immune alle intemperie (il raffreddore causato dal gelo). Nonostante si possa immaginare la voce squillante del venditore, che continua a gridare incessantemente a ogni stagione, il suo pubblicizzare indiscriminatamente qualsiasi notizia, « n'importe le titre », suggerirebbe una mancanza di capacità critica nel distinguere la qualità e la veridicità dei titoli stessi.

Questo vivido personaggio sembra troppo ingenuo e bonario per ingannare i clienti; tuttavia, è ravvisabile un sottile sarcasmo, da parte del poeta, nei confronti di chi si accontenta dei « mots de la tribu », ⁴⁷⁰ ovvero delle parole usate (e abusate) tutti i giorni dal linguaggio parlato e dai giornali. Il fine ultimo della poesia sarà, piuttosto, quello di ricercare un linguaggio nuovo e autentico.

4. *La Femme du carrier*

La femme, l'enfant, la soupe
En chemin pour le carrier
Le complimentent qu'il coupe
Dans l'us de se marier.

Questa quartina è forse la meno comica e la più fedele all'illustrazione che accompagna, *La Femme de l'ouvrier*, caratterizzata da un intenso e affettuoso realismo.

La famiglia del cavapietre, composta da moglie e figlio, gli porta una zuppa per ristorarlo. Come nota Pearson, ⁴⁷¹ la lealtà della donna nel provvedere alle necessità del marito è considerata come una sorta di ringraziamento all'operaio, che ha deciso di sposarla. L'utilizzo della costruzione colloquiale « couper dans » (« partecipare, intromettersi »), entra in conflitto con il verso finale, che contiene il termine « us » (« uso »), richiamando

⁴⁷⁰ Cfr. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Le tombeau d'Edgar Poe*, p. 38, vv. 5-8: « Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange/Donner un sens plus pur aux mots de la tribu/Proclamèrent très haut le sortilège bu/Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange ». Il poeta, in quanto angelo annunciatore di un rinnovamento del linguaggio, sarebbe osteggiato da un'Idra dalle molte teste: il popolo che si oppone alla rivoluzione del Verbo poetico, preferendo bere dal « sortilegio » di qualche oscuro *feuilleton*, pubblicato su giornali di tiratura popolari. Da qui deriverebbe il sarcasmo del poeta, determinato nella sua missione, ma anche lievemente amareggiato dal disconoscimento e dall'incomprensione della massa per la propria opera. Cfr. anche *Ibid.*, *Notes et variantes*, p. 1192.

⁴⁷¹ Pearson, *Mallarmé and Circumstance*, p. 229.

l'espressione fissa « les us et coutumes ».⁴⁷² Nella collocazione più comune, la locuzione « couper dans » si utilizza solamente in un'altra espressione fissa, « couper dans le vif », ovvero «usare modi bruschi ed energici.» Ironicamente, l'immagine potrebbe alludere ai rapporti non proprio idilliaci che intercorrerebbero tra i due coniugi.

L'*enjambement* tra i vv. 1-2 (« la soupe/En chemin ») è, inoltre, particolarmente efficace nel trasmettere un senso di movimento, mentre l'allitterazione della *c* dura (« carrier », « complimentent », « coupe ») rimanda, forse, alla pesantezza del lavoro giornaliero.

Oltre a mescolare i registri linguistici – una caratteristica distintiva della raccolta – queste scelte lessicali rinviano alle convenzioni sia del linguaggio, sia della società: il lavoro, la famiglia, il matrimonio. La scena di vita quotidiana mostrata in questi versi, dunque, metterebbe in una luce positiva la divisione dei compiti lavorativi e domestici, in un clima di solidarietà familiare.

Tuttavia, neanche questa quartina è priva d'ironia: nel primo verso, « La femme, l'enfant, la soupe » sfilano l'uno dopo l'altra, in processione, come se avessero la stessa importanza in un quadro ricorrente. Tra l'uomo e la donna intercorrerebbe, dunque, uno scambio di tipo materialistico e opportunisto piuttosto che affettivo, in cui egli provvede economicamente al sostentamento della famiglia che, a sua volta, lo ripaga portandogli il desinare.

5. *La Marchande d'habits*

Le vif œil dont tu regardes
Jusques à leur contenu
Me sépare de mes hardes
Et comme un dieu je vais nu.

La quartina chiude magistralmente la serie di illustrazioni di Raffaëlli. Secondo Austin, quest'ultimo disegno⁴⁷³ è particolarmente riuscito per il contrasto cromatico tra il rosso dello scialle, il blu della gonna (colori tipicamente francesi, che rimandano al nazionalismo dei *Types de la rue*) e lo scintillio del cappello. In fondo, è riconoscibile la

⁴⁷² Pearson, *Mallarmé and Circumstance*, p. 229.

⁴⁷³ Austin, *Poetic principles and practice*, pp. 152-3; si veda la tavola n. 16, p. 153.

firma elegante e sottile del poeta, che conclude felicemente questa collaborazione, minore ma significativa, tra poesia e arti figurative.⁴⁷⁴

La composizione è speculare alla *Petite Marchande de lavande*, che apre la raccolta. La protagonista di questi versi finali è un'altra donna scaltra e probabilmente ingannevole, che guarda il poeta con audacia; « le vif œil » dell'incipit corrisponde al « cil osé » del sonetto precedente. Lo sguardo clinico della venditrice, che lo spoglia dei suoi stracci e di tutto ciò che contengono con piglio prettamente commerciale, lo immagina nudo, richiamando un procedimento simile in *Le Savetier*, in cui il calzolaio imprigiona il piede fissando chiodi alle suole delle scarpe.⁴⁷⁵ A differenza di quest'ultimo, tuttavia, l'avida popolana vorrebbe privare il cliente dei propri beni, tanto da lasciarlo nudo come un dio pagano o, con riferimento a una più celebre poesia mallarmeana, come un fauno. La marcata ironia di questi versi esalta il poeta che, libero da ogni costrizione sociale (denaro, vestiti), potrà finalmente vagare e comporre versi con spontaneità e innocenza.

Tra gli onesti mercanti e lavoratori presentati, le sole due esponenti di sesso femminile, collocate l'una all'inizio e l'altra alla fine del ciclo, spiccano per disonestà e mancanza di virtù. Anche la *Marchande d'herbes aromatiques*, infatti, vendeva falsi bastoncini di lavanda per nascondere una chioma piena di pulci, suggerendo una nota di misoginia soggiacente alla raccolta. In ogni caso, il poeta non si mostra offeso per questa *rouse* tipica degli abitanti delle strade parigine; al contrario, sembra divertito per le possibilità di osservazione e riflessione che essa gli offre sulla sua arte.

6. *Le Vitrier*

Le pur soleil qui remise
Trop d'éclat pour l'y trier
Ote ébloui sa chemise
Sur le dos du vitrier.

⁴⁷⁴ Austin, *Poetic principles and practice*, pp. 152-3; si veda la tavola n. 16, p. 153.

⁴⁷⁵ Come osserva Austin, *Ivi*, p. 153: «In Mallarmé's witty quatrain, the old-clothes woman mentally undresses the poet, not in erotic but in commercial reverie, and leaves him naked as a god: this echoes the discreet allusion to the quasi-divine character of the poet already given in the poem of the cobbler.»

Le Vitrier figura tra i primi schizzi di Raffaëlli che, nella lettera già citata, offre la seguente traccia al poeta: « [Le vitrier] passe dans la rue, dans mon dessin, en criant et regardant en haut. »⁴⁷⁶ Il disegno, come osservato in precedenza, non compare nella raccolta *Les Types de Paris*, e la quartina di Mallarmé appare postuma nell'edizione delle *Poésies* del 1913.⁴⁷⁷

La figura del vetraio, dalle suggestioni medievaleggianti, ha una lunga tradizione letteraria, il cui antecedente più prossimo è *Le Mauvais Vitrier* di Baudelaire.⁴⁷⁸ In quest'ultimo, il poeta delle *Fleurs* è preso da un'istintiva antipatia e addirittura da odio per il povero vetraio, il quale osa disturbare le vie parigine con le sue grida rauche e stonate e che, per giunta, non possiede neanche della mercanzia di qualità per allietare la miseria dei poveri cittadini con un po' di bellezza.

Mallarmé, invece, si perde nella contemplazione dei riflessi del vetro, portato sulla schiena dal vetraio stesso, in un raffinato gioco di specchi. Il sole sprigiona dei riflessi così luminosi che è impossibile distinguere la figura dell'operaio dalla brillantezza dell'astro. Esso, personificato, è abbagliato dal vetro che gli rimanda il suo riflesso. In una rilettura del mito di Narciso, il sole si toglie la camicia sul dorso del vetraio, che ospita la lastra di vetro, nella quale si riflette uno splendore abbacinante.

A livello metrico, la rima ricca di quattro sillabe « l'y trier/vitrier » (vv. 2-4) dona l'idea dell'abilità virtuosistica di Mallarmé che, in meno di venti parole, riesce a invertire, e a far convivere, l'estremo più alto e quello più basso, annullando i confini di entrambi. Il rovesciamento di ruoli tra la suprema altezza e luminosità del sole e l'umile vetraio che trasporta la propria merce è un simbolo, complesso e concreto al tempo stesso, della versatilità della poesia mallarmeana. Essa spazia dalle vette più alte (la mitologia pagana, le storie bibliche, le riflessioni sulla dimensione assoluta della poesia e la ricerca del *Livre*), a questi umili versi di circostanza (oltre alle *Chansons bas* e ai *Petits Airs*, si ricordano i *Rondels*, i *Billets* e gli *Éventails*, insieme alle pagine dedicate alla moda), che fanno da contrappeso al resto della sua produzione e aiutano a comprenderne meglio il valore.

⁴⁷⁶ Austin, *Poetic principles and practice*, p. 146, cfr. tavola 9.

⁴⁷⁷ *Ivi*, p. 147.

⁴⁷⁸ Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Petits poèmes en prose », pp. 238-40.

Petits Airs I e II: un dittico sul silenzio musicale

Le due arie, entrambe sonetti di settenari, furono progettate come un *unicum*: temi portanti di questo dittico dalle suggestioni musicali sono il canto del cigno, metafora dell'ispirazione poetica, e l'amore, che spesso si cela dietro altre immagini (la dimensione acquatica, la nudità femminile).⁴⁷⁹

Come il trittico *Tout orgueil, Surgi de la croupe et du bond* e *Une dentelle s'abolit*, il soggetto principale di queste poesie sembrerebbe essere una variazione sul tema dell'assenza. Mentre in *Petit Air I* viene evocata la mancanza del cigno, in una solitudine totale che gli ori del tramonto non bastano a rischiarare, *Petit Air II* allude invece all'assenza di qualsiasi creatura e, in generale, di ogni melodia, poiché l'eco non segue la misteriosa « voix étrangère ».⁴⁸⁰

In entrambi i sonetti, gli equilibri si giocano sulla rispondenza di movimenti ascendente e discendenti tipica di ogni melodia. Mentre in *Petit Air I* il cielo, regno di affettazione e vanagloria, non offre risposte né ispirazione al poeta, che trova un'autentica forma di felicità nella sensualità femminile e acquatica, in *Petit Air II* l'azzurro è il luogo per eccellenza di un silenzio ideale, in cui la discesa, da leggersi come caduta, semina dubbi e dolore, associati alla terra e alle emozioni umane.⁴⁸¹

È possibile individuare anche un'altra, metaforica curva nelle due composizioni, che andrebbe dal paradiso del canto inesprimibile ed irriproducibile dell'uccello in *Petit Air II* al singhiozzo «peggiore» (il « sanglot pire » di v. 12) nell'agonia della morte, anch'essa solitaria. Tale curva controbilancia la spirale positiva, luminosa e feconda, che scaturisce dal sole al tramonto all'onda marina in *Petit Air I*.

Anche a livello metrico si nota un'opposizione perfettamente calibrata: mentre *Petit Air I* è dominato da rime femminili, in ossequio alla gioiosa sensualità della bagnante, in *Petit Air II* prevalgono le rime maschili, anticipando il riferimento al povero musicista della terza strofa (« Le hagard musicien » di v. 9).

⁴⁷⁹ Pearson, *Mallarmé and Circumstance*, p. 232 e sgg.

⁴⁸⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Petit Air, II*, p. 35, v. 5.

⁴⁸¹ Cfr. anche la stessa dicotomia in *Soupir* (Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 7), in cui le immagini di morte e disperazione attengono tutte alla dimensione carnale e terrestre, e in *Apparition*, dove la caduta da un ideale regno celeste, angelico e infantile, comporta per il poeta un'introspezione implacabile, insieme a un senso di colpa logorante (*Ibid.*, p. 5).

Entrambe le composizioni, inoltre, presentano un cambio di direzione e di tema all'ultima quartina, rispettando la divisione petrarchesca di un'ottava e una sestina, ma senza rinunciare all'incisività del distico finale su modello inglese. In particolare, in *Petit Air I* la frattura è introdotta dall'avversativa « Mais » (v. 9), mentre in *Petit Air II* è il soggetto a cambiare: dall'uccello sconosciuto ed estraneo al boschetto, si passa allo sparuto musicista/poeta, destinato alla sua stessa sorte.

Infine, come osserva Pearson,⁴⁸² le piccole arie intonano due canzoni in toni complementari, l'uno maggiore e l'altro minore, e trattano il tema della sofferenza interiore con un'autocommiserazione che non rinuncia mai a una punta d'ironia, come se il poeta disapprovasse sottilmente il bisogno di indugiare sulla negatività dei sentimenti espressi, ma non potesse rinunciare a cantarli.

⁴⁸² Pearson, *Mallarmé and Circumstance*, p. 232 e sgg.

Petit Air I

Quelconque une solitude
Sans le cygne ni le quai
Mire sa désuétude
Au regard que j'abdiquai

Ici de la gloriole
Haute à ne la pas toucher
Dont maint ciel se bariole
Avec les ors de coucher

Mais langoureusement longe
Comme de blanc linge ôté
Tel fugace oiseau si plonge
Exultatrice à côté

Dans l'onde toi devenue
Ta jubilation nue⁴⁸³

Si tratta di un altro sonetto di circostanza su modello shakespeariano, come il successivo, con schema metrico ABAB – CDCD – EFEF – GG, la cui interpretazione è imprescindibile dalle condizioni in cui è stato creato.

Come ricorda Mauron, di questa poesia ambigua, che pone diverse sfide alla decifrazione, soprattutto a livello sintattico, sono state date le interpretazioni più disparate, a volte quasi imbarazzanti.⁴⁸⁴ Il componimento fu creato su richiesta di un illustratore, Maurice Neumont, perché accompagnasse un suo disegno, *Le Baiser*; il tema, dunque, doveva essere quello dell'amore felice e ricambiato. Mallarmé la intitola inizialmente *Bain*, deviando dal soggetto, motivo per il quale Neumont la rifiuta.⁴⁸⁵ Il poeta esprime il suo sdegno in seguito a questa decisione, poiché l'illustrazione stessa, che raffigurava due amanti nei pressi di un

⁴⁸³ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, pp. 34-35.

⁴⁸⁴ Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 108.

⁴⁸⁵ Si veda Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1182-3.

ruscello, come se la donna fosse in procinto di entrare in acqua, gli avrebbe ispirato i suoi versi. Infine, il poeta riesce a pubblicarli come accompagnamento a una litografia, fedele alle immagini evocate nel testo, realizzata da Maurice Denis.⁴⁸⁶

La poesia si apre su un paesaggio deserto, « Sans le cygne ni le quai » (v. 2), come se sia il cigno sia il parco fossero già stati nominati in un discorso precedente, e fosse naturale, dunque, sentire la loro mancanza. Quest'assenza provocherebbe la solitudine dell'incipit: una solitudine «qualsiasi», che attiene a uno stato interiore comune a tutti gli uomini.

Il riferimento più vicino potrebbe essere, come suggerito da Marchal, alla Bruges deserta ma ricca di fascino della coeva *Remémoration d'amis belges*⁴⁸⁷, in cui compaiono sia il cigno, sia la passeggiata:

Ô très chers rencontrés en le jamais banal
Bruges multipliant l'aube au défunt canal
Avec la promenade éparse de maint cygne

Quand solennellement cette cité m'apprit
Lesquels entre ses fils un autre vol désigne
À prompte irradier ainsi qu'aile l'esprit.⁴⁸⁸

In quest'omaggio intimo e affettuoso alla città belga, fonte di *rêveries* poetiche e interiori, Mallarmé allude al tema della memoria e del lutto (« le défunt canal ») e dell'ispirazione artistica (suggerita da « maint cygne »: da notare l'uso di un aggettivo che esprime una quantità indeterminata, come « Quelconque »), e dei riflessi acquatici che si moltiplicano al sorgere del sole, mentre le ali dei cigni creano disegni che illuminano lo spirito.

Questo primo *Petit Air*, ambientato al tramonto, come *Soupir* ed *Éventail II*, potrebbe essere considerato un contraltare, musicale e crepuscolare, al sonetto su Bruges. Allo sguardo del poeta si offrono solamente la sponda e il fiume; Mallarmé poteva ammirare un panorama simile dalla sua barchetta, *Le Nénuphar Blanc*, in compagnia della moglie o di un'amica.⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Si veda Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1182-3.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, vv. 9-14.

⁴⁸⁹ Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 108.

Le prime due quartine esprimono la desolazione annoiata del poeta, che ha cessato d'interessarsi allo splendore del cielo al tramonto, regno decaduto dell'ispirazione. In questo senso, il « regard que j'abdiquai » di v. 4 affermerebbe una rinuncia al compito di poeta, del quale Mallarmé deporrebbe simbolicamente la corona d'alloro. La « désuétude » non può essere scossa neanche dagli ori del tramonto (« les ors du coucher », v. 8), poiché essi sarebbero gli araldi di una falsa gloria: da qui deriva il diminutivo « gloriole », usato in senso dispregiativo, di v. 5. La violenza di questi colori è quasi oltraggiosa per il poeta, una sorta di « affectation »⁴⁹⁰ che non lo inganna, né riempie il suo vuoto. La bellezza di questo paesaggio potrebbe benissimo non esistere, visto l'interesse che suscita, in una reminiscenza della *Prose pour Des Esseintes*: « L'enfant abdique son extase ».⁴⁹¹ Questi versi costituirebbero anche un'opposizione speculare e negativa al *poème en prose* « La Gloire », in cui lo splendore regale dello stesso tramonto evoca, invece, un'incoronazione.⁴⁹²

A partire dalla terza quartina, tuttavia, due agenti esterni intervengono a spezzare la malinconia del poeta: un uccello non specificato, che rimanda vagamente all'assenza del cigno iniziale (« tel fugace oiseau », v. 11) fende l'acqua, costeggiando il bordo del fiume e, allo stesso tempo, una bagnante s'immerge, togliendosi i vestiti.

La figura femminile, non menzionata prima nel paesaggio spoglio e solitario, è un'apparizione altrettanto rapida, che si sfilava un indumento chiaro e sparisce in acqua per poi riapparire nella gloria, questa volta autentica, della sua « jubilation nue » (v. 14), come se rinascesse dall'onda. Il panno bianco che descrive un breve volo, del quale la bagnante si libera per tuffarsi, ricorderebbe un volatile che sfiora l'acqua con l'ala, in un'implicita metafora legata dalla somiglianza dei due movimenti.

Il simbolo della fecondità femminile è contrapposto alla sterilità del cielo e al cigno che, assente o silenzioso, non diffonde il proprio canto. La donna sembra, così, sostituirsi vittoriosamente all'ispirazione poetica. Tuttavia, la sintassi convoluta di questi versi e, soprattutto, l'ipotesi introdotta dal « si » di v. 11, oltre alla polisemia di « Tel » (che potrebbe anche essere interpretato come un « comme », piuttosto che come un dimostrativo), mettono in dubbio l'esistenza sia della donna sia dell'uccello.

⁴⁹⁰ Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 108.

⁴⁹¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Prose pour des Esseintes*, pp. 28-30.

⁴⁹² *Ibid.*, t. I, pp. 433-34.

Il « Mais » di v. 9 indica, in ogni caso, un contrasto rispetto alla stasi delle prime due strofe, suggerendo un evento dinamico di qualche tipo. L'avverbio « langourement », inoltre, si mostra altrettanto oscuro per ciò che concerne l'attribuzione, in quanto potrebbe riferirsi sia all'abbandono acquatico del corpo femminile, sia alla curva descritta dal volo dell'uccello. Secondo Mauron, la sola costruzione possibile per questi versi sembrerebbe essere la seguente: l'unico soggetto di « mire » (v. 3) e di « longe » (v. 9) sarebbe la solitudine iniziale del poeta, che darebbe ricetto sia all'uccello, sia alla donna (entrambi ipotetici, perché esisterebbero soltanto nella sua fantasia oziosa), mentre la sintassi degli ultimi tre versi potrebbe risolversi così: « Si ta jubilation nue, exultatrice à coté (de moi ou de l'oiseau) plonge dans l'onde devenue toi. »⁴⁹³

Fare dell'uccello il soggetto di « longe » lo renderebbe un verbo intransitivo; su questa soluzione, ritenuta forzata, si esprime negativamente anche Marchal, che propone invece di fare di « ta jubilation nue » il soggetto comune di « longe » e « plonge », secondo la costruzione: « Ta jubilation nue longe langourement le fugace oiseau de ton blanc linge ôté si elle plonge dans l'onde devenue toi. » In questo caso, la presenza ridente e feconda della donna sarebbe reale, mentre l'accostamento tra il panno bianco e il volo dell'uccello sarebbe un'immagine mentale scaturita per associazione automatica, nella stessa rispondenza di colore e movimento che potrebbe essere ravvisata in una melodia simile a un'altra.⁴⁹⁴

Nell'interpretazione di De Nardis, paesaggio, figura umana e movimento trovano la loro sintesi di linee e colori in questo sonetto, «degno di reggere il confronto con le più riuscite *baigneuses* di Renoir».⁴⁹⁵ I tre movimenti quasi simultanei della bagnante che s'immerge nelle acque, dell'uccello che fende la riva con l'ala, e del panno gettato via prima del tuffo, sono resi con una magistrale leggerezza di scrittura, che farebbero pensare allo «statico calligrafismo, esoticamente prezioso, di derivazione whistleriana, come pure dell'allusivo figurativismo alla Puvis de Chavannes.»⁴⁹⁶

⁴⁹³ Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 109. La cronologia degli eventi (immaginari o reali che siano) sarebbe dunque la seguente: la donna si spoglia sotto lo sguardo del poeta; si toglie la camicia; si tuffa. Lo slancio del corpo e la schiuma dell'onda vengono entrambi esaltati, poi la bagnante sparisce nel fiume, confondendosi con esso. Infine, la donna riemerge, ridendo, nella gloria del suo corpo nudo. *Ibid.*, pp. 109-10.

⁴⁹⁴ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1183.

⁴⁹⁵ De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, pp. 180-1.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

Nell'opinione di Richard, questa poesia segna il ritorno all'umiltà della dimensione terrestre e acquatica,⁴⁹⁷ diffidando dell'illusione abbacinante di un cielo troppo variopinto. Il contrasto evidente tra le prime e le ultime due strofe si regge comunque su una possibilità (il « si » di v. 11) e su una dualità: la solitudine che si guarda allo specchio crea, nell'immaginazione, la scena del bagno. In quest'ultima, l'intima esultanza della giubilazione nuda si fa potente e fertile come l'onda in cui, alla fine, si trasforma.

Secondo Marchal, infine, la poesia rappresenterebbe un'inversione felice di un *topos* mallarmeano: l'orrore di Hérodiade, sterile e glaciale nella sua solitudine come un cigno intrappolato, diverrebbe qui la realizzazione di una fantasia trionfale – quella della donna-uccello al bagno – scaturita dal paesaggio negativo iniziale.⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ Richard, *L'Univers imaginaire*, p. 495.

⁴⁹⁸ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1183.

Petit Air II

Indomptablement a dû

Comme mon espoir s'y lance

Éclater là-haut perdu

Avec furie et silence,

Voix étrangère au bosquet

Ou par nul écho suivie,

L'oiseau qu'on n'ouït jamais

Une autre fois en la vie.

Le hagard musicien,

Cela dans le doute expire

Si de mon sein pas du sien

A jailli le sanglot pire

Déchiré va-t-il entier

Rester sur quelque sentier !⁴⁹⁹

Se si accetta l'interpretazione di Gardner Davies,⁵⁰⁰ per la quale propende anche Marchal,⁵⁰¹ che l'uccello sia un cigno che regala il suo ultimo canto prima di spegnersi per

⁴⁹⁹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, pp. 34-5.

⁵⁰⁰ Davies, *Mallarmé et la « couche sifflante d'intelligibilité »*, Paris, Corti, 1988, pp. 312-13.

⁵⁰¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1183.

sempre, come farebbe supporre il verbo « éclater » (v. 3), esso rappresenterebbe l'alter ego del poeta, che prefigura il destino riservato allo « hagar d musicien » della terza quartina.

Naturalmente, altre interpretazioni sono possibili: l'uccello potrebbe essere la mitica fenice, portatrice di un canto arcano e ultraterreno, che scoppia in una fiamma dirompente prima di rinascere dalle proprie ceneri, o il più semplice usignolo, per il quale il bosco sarebbe più indicato come *habitat*, e al quale si attaglierebbe meglio l'aggettivo « hagar d » (« sparuto ») riferito al musicista (v. 9).⁵⁰²

In particolare, il mito greco dell'usignolo, narrato nel libro VI delle *Metamorfosi* di Ovidio,⁵⁰³ potrebbe rivelarsi una straordinaria fonte d'ispirazione per un sonetto che si configura come una sorta di *lamentatio* per le immagini in esso racchiuse. Filomela, moglie di Tèreo, per vendicarsi dell'infedeltà del marito con la sorella Progne, alla quale egli taglia la lingua per impedirle di confessare la violenza subita, gli offre in pasto il figlio Iti. Gli dèi hanno pietà di questa disgrazia familiare e trasformano Filomela in usignolo, Progne in rondine e Tèreo in upupa. Secondo il mito, l'usignolo lamenterebbe la morte del figlio perduto attraverso il suo canto incessante e sonoro, troppo potente per poter sgorgare da un uccello così piccolo. Per questa ragione, l'uccello e il poeta vagherebbero estranei al resto del mondo e dilaniati, seppur vivi (v. 13), in quanto dal loro petto scaturirebbe il singhiozzo peggiore: quello di un genitore che ha perso il proprio figlio e non cessa di portarne il lutto (Anatole Mallarmé, unico figlio maschio del poeta, muore a soli nove anni).

Inoltre, il sonetto è denso di riferimenti ed echi alla poesia inglese: in particolare, l'espressione « furie et silence » di v. 4 farebbe pensare al celebre monologo del *Macbeth* shakespeariano nell'atto V, scena v, in cui la vita è descritta come « [...] a tale/Told by an idiot, full of sound and fury. »⁵⁰⁴ Nella versione mallarmeana, alla dimensione sonora risponde il silenzio, secondo un *pattern* già evidenziato in *Sainte*, patrona dei musicisti ma definita, paradossalmente, « musicienne du silence ».⁵⁰⁵

Un altro omaggio palese è quello alle *Odi* di Keats, e in particolare a *Ode on a Grecian Urn* (1820) in cui « Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter »: un riferimento al potere sempiterno e suggestivo della Musa, che incanta con l'eco di musiche mai ascoltate.

⁵⁰² La traduzione italiana « sparuto » (qui usato nell'accezione di « smunto, emaciato ») non rende pienamente l'originale francese « hagar d » (« affolé, hébété, presque fou »), dal campo semantico più ricco.

⁵⁰³ Sermonetti, a cura di, *Le Metamorfosi di Ovidio*, libro VI, vv. 424- 674, pp. 307-323.

⁵⁰⁴ W. Shakespeare, *Macbeth*, ed. by John Wain, London, MacMillan, 1994, Act V, scene v, p. 121.

⁵⁰⁵ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 7.

La stessa tematica ricorre anche in *La belle dame sans merci* (1819), adattamento del poema medievale omonimo di Alain Chartier, sempre ad opera di Keats.⁵⁰⁶ Se si sposa quest'interpretazione, sarebbe ancor più pertinente il riferimento al mito dell'usignolo, presente nella suggestiva *Ode to a Nightingale* (1819).

Secondo Richard,⁵⁰⁷ l'aggettivo « hagar » accomunerebbe il musicista smunto, sotto il quale si cela il poeta stesso, al San Giovanni del *Cantique de Saint Jean*, che peccherebbe di *hubris* per volersi rendere simile a Dio. Nel raggiungere le vette più alte del cielo, dunque, l'uccello, come il poeta, sarà destinato alla sconfitta ma, benché straziato, resterà intero nel canto. Quest'interpretazione spiegherebbe l'ossimoro del distico finale: « Déchiré va-t-il entier/Rester sur quelque sentier! »).

La ricostruzione sintattica delle prime due terzine, con inversione del soggetto, esplicitato a v. 7, non porrebbe particolari difficoltà e, secondo Mauron, andrebbe letta come : « L'oiseau qu'on n'ouït jamais une autre fois en la vie (voix étrangère au bosquet et par nul écho suivie), a dû, indomptablement, comme s'y lance mon espoir, éclater, perdu, là-haut. »⁵⁰⁸

La voce estranea al boschetto, in continuità con la tradizione baudelairiana, rappresenterebbe l'idealismo poetico, che si discosta dal volgare brusio del linguaggio comune.⁵⁰⁹ Anche secondo Mauron, il canto sarebbe quello di un usignolo, che si solleva ad altezze non solo inudite, ma inudibili, esplodendo dunque nel silenzio.⁵¹⁰

Resta tuttavia da sciogliere il significato dell'ultima quartina, in cui non è chiaro se l'ultimo singhiozzo espi dal petto del musicista o da quello dell'ascoltatore, vista la confusione suggerita dai versi (« Si de mon sein pas le sien/A jailli le sanglot pire », vv. 11-12). Il termine « sanglot » è spesso associato, nella produzione mallarmiana, al paradiso e all'estasi, alla quale si ricollega la fantasia floreale, musicale o angelica: così in *Les Fleurs* e *Apparition*, senza dimenticare il più celebre precedente verlainiano (*Chanson d'Automne*,

⁵⁰⁶ J. Keats, *Collected poems of John Keats*, New York, The Modern Library, 1994, p. 183.

⁵⁰⁷ Richard, *L'Univers imaginaire*, p. 307. Cfr. anche il « bond hagar » del « *Cantique de saint Jean* », in Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 148.

⁵⁰⁸ Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 111.

⁵⁰⁹ Cfr. il « bousquet arrosé d'accords » in *L'Après-midi d'un Faune*, in cui le voci indistinguibili sono contrapposte all'ispirazione di un canto inafferrabile, che si eleva verso il cielo. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 23, vv. 17 e sgg.

⁵¹⁰ *Ibid.* Mauron conferma inoltre che la voce del poeta sarebbe « étrangère » perché estranea ai suoni comuni del bosco (« les mots de la tribu »). Cfr. Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 111.

1866), in cui « Les sanglots longs/Des violons/De l'automne/Blessent mon cœur/D'une langueur/Monotone ». ⁵¹¹

Tuttavia, l'emozione più grande, tale da scoppiare e fermare il respiro (« expirer ») sarebbe suscitata non nel poeta, che manterrebbe il controllo della propria arte anche quando ne raggiunge le vette (l'estasi del « sanglot pire »), ma nel suo pubblico, che proverebbe le emozioni più intense. In alternativa, l'artista che, schiavo della propria Musa, osa librarsi troppo in alto, sfidando il cielo vuoto della beffarda ispirazione, sarebbe destinato al fallimento. Il desiderio del volo resta comunque indomabile e intrinsecamente legato alla natura umana. In questo senso, l'incipit, « Indoptablement a dû », alluderebbe al dovere ineluttabile – e fortemente sentito da ogni poeta o musicista – di raggiungere un ideale impossibile.

Infine, Pearson si sofferma su una notevole peculiarità metrica presente in questi versi. Il sonetto, pur alludendo all'inarrivabile perfezione del canto del poeta/usignolo, contiene l'unica rima difettiva di tutte le *Poésies* mallarmeane: « bosquet » rima, infatti, con « jamais » (vv. 5-7). ⁵¹² Il critico sostiene che la rima sarebbe volutamente difettiva, proprio perché la canzone inascoltata dell'uccello sarebbe irriproducibile, e per questo mancante di eco.

La triste impossibilità del poeta d'imitare il canto dell'usignolo costituirebbe, dunque, il suo drammatico fallimento, segnalato dalla clamorosa imprecisione metrica. Tuttavia, è necessario che l'artista prenda atto dei propri limiti per non precipitare. Per questa ragione è opportuno rivolgere, di tanto in tanto, uno sguardo alla terra e alla dimensione concreta e mondana della vita, ampiamente celebrate nelle *Chansons bas* e nella *Dernière mode*. In questo senso, la grazia giocosa e terrestre del *Petit Air I* fa da necessario contrappeso, acquatico e terrestre, alle aspirazioni celesti, e spesso irrealizzabili, del poeta/musicista di questa seconda parte del dittico.

⁵¹¹ Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, p. 72.

⁵¹² Pearson, *Mallarmé and Circumstance*, pp. 232. Sono state avanzate altre spiegazioni sull'imperfezione di questa rima, spesso in un tentativo di giustificarne l'irregolarità; si vedano: A. Compagnon, *Apories mallarméennes*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998, pp. 100-1, e G. Robb, *Unlocking Mallarmé*, p. 127.

LE INTONAZIONI DEI *POÈMES* MALLARMEANI: FIGURE DI CONSONANZA FRA TESTO E SPARTITO

I. Debussy e Mallarmé: arabeschi poetico-musicali

I.1. Claude Debussy: breve introduzione al compositore e all'opera

Quello dei *Trois poèmes de Mallarmé* (1913) è l'ultimo ciclo poetico realizzato da Debussy, a ridosso della Prima Guerra Mondiale, a conclusione di un decennio piuttosto improduttivo rispetto al periodo precedente, inaugurato dal successo dell'*Après-midi d'un Faune* (1894). Si tratta di un ritorno a Mallarmé dopo quasi vent'anni, trenta se si considera la giovanile *mélodie* per canto e pianoforte su testo del poeta, *Apparition* (1884).

Nell'esaminare quest'ultima, si presterà particolare attenzione al linguaggio tonale, ancora non del tutto personale, ma già svincolato dall'accademismo del Conservatorio. L'anno successivo alla composizione di *Apparition*, infatti, Debussy vincerà il *Prix de Rome*, un prestigioso evento che segnerà la sua carriera, ma per il quale si sentirà costretto a un regime da caserma presso Villa Medici.⁵¹³

La composizione, dedicata a Madame Vasnier, presenta un linguaggio armonico semplice e lineare ed esprime l'amore del musicista per la capigliatura bionda femminile e un passato nostalgico, tra gli elementi della poetica mallarmeana che colpiscono maggiormente il compositore, oltre alla dimensione acquatica, presente anche in *Soupir* (lo zampillo della fontana) e in *Éventail*, in cui il ventaglio si ripiega sui *rivages roses*.⁵¹⁴ Altri elementi ispiratori sono il tramonto, o in generale il calar della sera, momento al qual il testo poetico allude in tre delle quattro composizioni analizzate, tranne *Placet futile*, e il gusto per la decorazione e gli oggetti settecenteschi (*Éventail*, *Placet futile*), che corrisponderanno a particolari scelte stilistiche. Si osserverà inoltre una sensibilità particolare per le metafore

⁵¹³ Lesure, *Debussy: gli anni del simbolismo*, «A Villa Medici», pp. 65-79.

⁵¹⁴ L'acqua, elemento di malinconia e fascinazione sensuale, è una costante nella produzione debussiana, la cui presenza nei testi poetici simbolisti di Baudelaire, Verlaine e Mallarmé orienta le scelte del compositore. Secondo Michel Imberty, «Il movimento simbolista, che cerca di liberare la parola dai suoi significati per ritrovare la musica originaria e incantatoria della parola, reventa infatti uno degli aspetti più profondi del linguaggio poetico, la «liquidità» della parola. Questa liquidità è il grande simbolo universale dell'armonia primitiva che il poeta simbolista ricerca nei suoni del linguaggio.» M. Imberty, «Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXI, 1987, p. 400.

alate e per la loro realizzazione musicale, spesso in forma di arabesco («Amour ailé d'un éventail» in *Placet*; il volo bloccato dalla mano in *Éventail*).

È già stata evidenziata l'aspirazione a un'arte più ponderata e intenzionale da parte di Mallarmé e Debussy: l'atto creativo, cancellando il soggetto, scaturisce dall'effetto che vuole suscitare nell'ascoltatore e non da una semplice idea ispiratrice di stampo romantico. Prima di affrontare l'analisi, sarà tuttavia opportuno tener presenti alcuni elementi di consonanza nell'estetica del poeta e del compositore.

1. Le ispirazioni letterarie

Il desiderio di Debussy di ordine e rigore in campo musicale, con particolare attenzione alla ricercatezza dell'espressione e agli effetti prodotti, ha per modello i *Principles of Composition* di Poe, la cui importanza come modello per Debussy e Ravel, oltre che per Mallarmé, è già stata sottolineata, tra gli altri, da Eric Frederick Jensen.⁵¹⁵

Nella sua monografia, Edward Lockspeiser ripercorre nella corrispondenza debussiana la *hantise* del compositore per le opere incomplete *La chute de la maison d'Usher* e *Le diable dans le beffroi*, la quale lo porta alla totale identificazione con il protagonista, Roderick Usher, specialmente nei periodi più cupi e melanconici della sua vita.⁵¹⁶ Queste crisi esistenziali, evidenziate anche da Lesure, sono riconducibili a problematiche di natura economica e a una vita sentimentale burrascosa, specialmente nel periodo di formazione di Debussy (i cosiddetti «anni del simbolismo»), quello in cui il compositore entra maggiormente in contatto con i circoli letterari e artistici dell'epoca, come il già ricordato *Chat Noir*.⁵¹⁷

Tra il 1876 e il 1913, anno dei *Trois poèmes*, Debussy realizza diverse *mélodies* su poesie simboliste o parnassiane. Nel periodo giovanile, si segnala la scelta di Banville (*Nuit d'étoile*, 1876; *Zéphyr*, 1881; *Pierrot*, 1882, sempre dedicato a Madame Vasnier), poeta

⁵¹⁵ E. F. Jensen, *Debussy*, Master Musicians Series, Oxford, Oxford University Press, 2014, «Pelléas et Mélisande and the Poe Operas», pp. 191-4. Jensen sottolinea in particolare la vena umoristica di Debussy, che sceglie di accantonare gli aspetti gotici in *Le diable dans le beffroi*, il cui intento sarebbe «to entertain with humor and hyperbole.» *Ibid.*, p. 191. Debussy sentiva inoltre che «the type of devil Poe created («ironical and cruel») was much more effective than the traditional one.» *Ibid.*, p. 192.

⁵¹⁶ E. Lockspeiser, *Debussy. La vita e l'opera*, trad. it. di Domenico de' Paoli, Milano, Rusconi, 1983, «Edgar Allan Poe», pp. 415-429 [E. Lockspeiser, *Debussy*, The Master Musicians, London, J. M. Dent and sons; New York, E. P. Dutton and Co., 1936].

⁵¹⁷ Lesure, *Debussy. Gli anni del simbolismo*, «1894-95. Gli anni vuoti - Pierre Louÿs», pp. 144-154.

particolarmente caro a Mallarmé.⁵¹⁸ Spiccano inoltre, per numero e rilevanza, le intonazioni di componimenti verlainiani.⁵¹⁹ dal 1880 si inizia con *Mandoline*, tratta dalle *Fêtes Galantes*, per poi continuare con *En sourdine*, *Pantomime* e *Clair de lune* (1882); del 1888 sono le sei *Ariettes oubliées*, del 1891 le *Trois mélodies* e, infine, le due serie di tritici delle *Fêtes*, rispettivamente del 1892 e del 1904.

In confronto, la produzione ispirata da Mallarmé appare piuttosto esigua, se si considerano *Apparition* (1884), il *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* (1894) e, appunto, i *Trois poèmes* (1913). È certamente possibile individuare una progressione nelle scelte del compositore: *Apparition*, primo approccio di Debussy, presenta forti reminiscenze baudelairiane. La versione definitiva dell'*Après-midi d'un Faune* (1876) è un'opera matura del poeta che, dopo tre differenti versioni (fu inizialmente pensato da Mallarmé come monologo teatrale e respinto dal terzo *Parnasse contemporain*),⁵²⁰ raggiunge il successo nella capitale francese ed esemplifica i suoi principi estetici di suggestione e musicalizzazione della realtà nella « sonore, vaine et monotone ligne » intonata dal flauto.⁵²¹ Allo stesso modo, il *Prélude* di Debussy, eseguito diciotto anni dopo, sancisce la maturità musicale del compositore e lo pone all'attenzione della critica.⁵²²

I *Trois poèmes*, invece, opera tardiva di Debussy, rappresentano forse un ripiegamento del compositore su se stesso, dopo la collaborazione con Gabriele D'Annunzio al dramma decadente *Le martyre de Saint Sebastien* (1913). Si tratta, forse, di un ritorno alle origini, nella semplicità del linguaggio armonico utilizzato e nella scelta di due componimenti giovanili del poeta, quali *Soupir* e *Placet*. La chiave di volta si trova, tuttavia, nel terzo componimento, *Éventail II* che, esattamente come il raveliano *Surgi de la croupe et du*

⁵¹⁸ Il poeta dedica a Banville, insieme a Gautier e Baudelaire, la sua *Symphonie littéraire*, definendo « divin » e « la voix même de la lyre. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, « Symphonie littéraire », p. 283.

⁵¹⁹ Per le *mélodies* di Debussy su testi di Verlaine si vedano, in particolare: M. Dubiau-Feuillerac, « La mélodie française comme déclamation de poèmes : L'exemple des *Ariettes oubliées* de Calude Debussy », *Musicorum*, 11, 2012, e L. M. Porter, *Meaning in Music : Debussy and Fauré as interprets of Verlaine*, «Topic», 1981, vol. 35 p. 26.

⁵²⁰ Si veda J.-N. Illouz, « *L'Après-midi d'un faune* et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski », *Littérature*, 168, 4, 2012, p. 3-20.

⁵²¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, « *L'après-midi d'un faune* », v. 51, p. 91.

⁵²² Hambly ricorda le prime reazioni critiche al *Prélude*, per la maggior parte positive. Ci fu chi lodò la grande audacia del compositore, indicando il rinnovamento musicale da lui intrapreso come la strada giusta da percorrere; chi ritenne che il testo musicale fosse addirittura più chiaro del poema mallarmeano, illuminandone il senso; chi, infine, giudicò la trasposizione debussiana, insieme al soggetto stesso, di cattivo gusto. P. Hambly, *Mallarmé devant ses contemporains*, Adelaide, University of Adelaide Press, 2011, « *Prélude à l'après-midi d'un faune* », pp. 66-75.

bond, ultimo dei suoi *Trois poèmes*, dispiega tutti i mezzi tecnici necessari a tradurre in musica le sottigliezze del testo poetico.⁵²³

Un altro punto che accomuna poeta e compositore è senza dubbio il raggiungimento del successo a un'età tardiva, dopo una vita di privazioni (per Debussy) e di rinunce in nome della stabilità domestica e di un lavoro insoddisfacente (per Mallarmé). Entrambi, inoltre, rifiutano gli onori di involontari capiscuola del Simbolismo, mostrandosi refrattari a ogni riconoscimento pubblico. Mentre Mallarmé ama circondarsi di letterati, musicisti e pittori ai suoi *mardis* – un ambiente eclettico ma selezionato, che fornisce una notevole occasione di arricchimento intellettuale per il giovane Debussy – il compositore, dopo il successo di *Pelléas et Mélisande*, (1902) si ritira nella sfera privata, mostrandosi suscettibile quando gli vengono rivolte delle critiche e scettico verso i suoi imitatori.⁵²⁴

2. Le ispirazioni pittoriche

Un'altra ispirazione comune a Mallarmé e Debussy sono le arti visive. Celebre è l'amicizia tra il poeta e i pittori impressionisti Manet e Whistler,⁵²⁵ notevole, inoltre, è il fascino esercitato dall'arte orientale su entrambi gli artisti. La prima edizione del *Faune* mallarmeano, rilasciata in tiratura limitata, reca in copertina un'illustrazione di Manet, con un *ex libris* su manga di Hokusai.⁵²⁶

Mallarmé scrive inoltre una raccolta di *Contes indiens*,⁵²⁷ a riprova del fascino che esercitava su di lui ogni forma di mitologia, non solo classica. L'orientalismo è anche, soprattutto attraverso le immagini associate al femminile, come il velo e il ventaglio, un espediente per evocare l'esotismo e la sensualità.

In occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1889, Debussy entra in contatto con *ensembles* provenienti dall'Oriente e rimane affascinato dall'orchestra *gamelan*, composta da una varietà di strumenti a percussione e da un solo strumento ad arco, il *rebab* a due

⁵²³ M. Ravel, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, Paris, Durand, 1913.

⁵²⁴ Celebre la satira sul debussismo di Jean Lorrain sui seguaci di Debussy, denominati *pelléastres* e descritti in modo grottesco e caricaturale, ricordata da E. Lockspeiser, *op. cit.*, p. 339. [Jean Lorrain, *Pelléastres. Le poison de la littérature. Crimes de Montmartre et d'ailleurs. Une aventure*, Paris, Albert Méricant, 1909].

⁵²⁵ Cfr. in particolare Steinmetz, *Mallarmé, L'absolu au jour le jour*, « Un déplacement avantageux », pp. 381-402, che descrive i rapporti di Mallarmé con gli ambienti simbolisti e impressionisti contemporanei.

⁵²⁶ Illouz, « *L'Après-midi d'un faune* et l'interprétation des arts », pp. 3-20.

⁵²⁷ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, « *Contes indiens* », pp. 895-936.

corde.⁵²⁸ Reminiscenze visive di tutte queste suggestioni si trovano nel *Prélude*, in cui l'immagine del Fauno che riposa nell'immobilità meridiana è tradotta nel magistrale *solo* del flauto.

La componente pittorica della musica debussiana, in particolare nella rappresentazione dell'elemento acquatico (come in *Reflets dans l'eau* e *La mer*, entrambi del 1905) è già stata sottolineata più volte dalla critica.⁵²⁹ La simultaneità dei temi e la discontinuità temporale presenti nelle *mélodies* del compositore, che non abbandona mai un contesto tonale, ricordano i giochi acquatici e i riflessi di luce tipici di un quadro di Monet.

A proposito del ruolo dell'acqua nella musica di Debussy, con particolare attenzione alla funzione teatrale della fontana in *Pelléas et Mélisande*, così osserva Alberto Rizzuti:

Come il sogno, l'acqua è un elemento straordinariamente affine alla nuova nozione di spazio elastico: dunque, un teatro basato su episodi accostati per affinità poetica anziché su scene collegate per logica drammatica vede la propria forza esaltata da una musica ineffabile come quella di Debussy. Con i suoi fili dorati, i suoi barbagli di luce, la sua fluidità costante, la scena alla fontana esemplifica un modo di far musica che, annunciatosi col *Prélude à l'après-midi d'un faune* e coi *Nocturnes*, all'indomani di *Pelléas et Mélisande* si perfeziona nell'*Isle joyeuse*, nella *Mer* e in alcune *Images*; tutti lavori in cui, manco a dirlo, l'acqua svolge un ruolo di spicco.⁵³⁰

Di recente, inoltre, Roy Howat ha rimarcato l'esattezza musicale e pittorica dell'Impressionismo,⁵³¹ generalmente associato ai concetti d'indefinitezza e imprecisione, riconducendo invece il movimento a un preciso programma coloristico e modale. Lesure, a sua volta, pone l'accento sul carattere curioso di Debussy, dotato di un buon intuito sia come critico d'arte sia come lettore: quasi un autodidatta, la sua fascinazione per la pittura, il teatro e le arti plastiche ne fanno un collezionista di stampe ed incisioni, un dilettante eclettico ma asistemático.

⁵²⁸ Cfr. Lesure, *Debussy. Gli anni del simbolismo*, «Inizi del periodo bohémien», pp. 80-95.

⁵²⁹ Si vedano, tra gli altri, Jensen, *Debussy*, «Debussy and the Arts», pp. 119-129, e McCombie, *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

«The Poetics of Discontinuity», pp. 45-94, che riporta un'interessante analisi di *La mer* (pp. 51-56).

⁵³⁰ A. Rizzuti, *Musica sull'acqua: fiumi sonori, mari in tempesta, fontane magiche da Händel a Stravinskij*, Roma, Carocci editore, 2017, p. 64.

⁵³¹ Howat, *The Art of French Piano Music*, «The exactitude of musical 'Impressionism'», pp. 3-60.

Benché tra le sue frequentazioni si annoverino poeti del calibro di Mallarmé e Rénier e artisti quali Odilon Redon e Auguste Rodin, le amicizie del compositore sono principalmente legate agli ambienti simbolisti di secondo piano, più vicini ai cabaret dello *Chat Noir* o del *Moulin Rouge* che agli alti circoli letterari dell'epoca.⁵³²

3. Debussy compositore

a. Influenze e modelli musicali

Procedendo cronologicamente, uno dei primi modelli di Debussy per ciò che concerne lo spirito e il gusto francese, l'arte della coloritura pianistica e il desiderio di esattezza matematica è certamente Jean-Philippe Rameau (1683-1784). Il compositore apprezza in particolare l'impegno di Rameau nel sistematizzare i principi del linguaggio musicale nel suo *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), come ricorda in un articolo pubblicato nel novembre 1912:

Le besoin de comprendre – si rare chez les artistes – est inné chez Rameau. N'est-ce pas pour y satisfaire qu'il écrivait un *Traité de l'harmonie*, où il prétend restaurer les « droits de la raison » et veut faire régner dans la musique l'ordre et la clarté de la géométrie. On peut lire dans la préface de ce même traité que « la musique est une science qui doit avoir des règles certaines », ces règles doivent être tirées d'un principe évident et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques.⁵³³

Un'influenza fondamentale nella coloritura pianistica a fini espressivi, intermedia tra Rameau e Chabrier, è inoltre rappresentata da Fryderyk Chopin (1810-1849), stimato da Debussy. Prima di cominciare a frequentare il Conservatoire, egli prese lezioni da Madame

⁵³² Lesure, *Debussy. Gli anni del simbolismo*, «Poesia, teatro, arti plastiche... Un autodidatta?», pp. 215-29.

⁵³³ Debussy ricorda, inoltre, la particolare sensibilità armonica di Rameau, dalla quale i compositori moderni dovrebbero prendere esempio: « Son charme, sa forme si finement rigoureuse, tout cela va se voir remplacer par une façon de concevoir la musique en vue du seul effet dramatique. [...] L'immense apport de Rameau est ce qu'il sut découvrir de la « sensibilité dans l'harmonie » ; ce qu'il réussit à noter certaines couleurs, certaines nuances dont, avant lui, les musiciens n'avaient qu'un sentiment confus. Debussy, *Monsieur Croche et d'autres écrits*, « Jean-Philippe Rameau », p. 206.

Mauté de Fleurville, suocera di Verlaine e allieva dello stesso Chopin. Nel ricordarla con affetto nella maturità, Debussy adulto chiarisce in una lettera a Durand che l'uso del pedale non era, come sosteneva Saint-Saëns, raccomandato dal compositore polacco il quale, al contrario, ne consigliava il suo impiego in misura moderata nelle esecuzioni e, addirittura, per nulla nello studio.⁵³⁴

Oltre agli influssi già ricordati (tra i quali quello del maestro Gabriel Fauré), non bisogna dimenticare il fascino che i compositori russi esercitarono su Debussy fin dagli anni della formazione. Come ricorda Lesure, infatti, il giovane Claude, in quanto studente brillante ma privo di mezzi, ebbe l'occasione unica di essere ospitato per tre estati di seguito da Nadezda von Meck, protettrice delle arti e già mecenate di Pëtr Il'ič Čajkovskij.⁵³⁵ In aggiunta agli spartiti di Čajkovskij e di Michail Glinka che la baronessa gli faceva eseguire, Debussy ebbe modo di ascoltare dal vivo sinfonie e balletti russi già nell'estate del 1881, quando ella lo condusse con sé in Russia.

Gli elementi del linguaggio musicale di Debussy, infine sono tra i più vari: si spazia dai modi ecclesiastici alle scale pentatoniche, dalle melodie popolari ai madrigalisti; frequenti sono anche le dissonanze di seconda, settima e nona, spesso non risolte o addirittura utilizzate come punti di appoggio, sospensione o risoluzione. Questo linguaggio, senza dubbio originale nella fusione di elementi preesistenti, è comunque in linea con una tendenza, tipica della seconda metà dell'Ottocento, che mirava a destabilizzare sottilmente il sistema tonale, soprattutto grazie all'uso di ritmi e colori inconsueti.

b. *Tecnica e struttura compositiva*

Per quanto riguarda la tecnica compositiva, in particolare pianistica, si osserva fin dagli albori la fascinazione di Debussy per l'accordo di nona di dominante e per quello di settima diminuita senza la fondamentale. Questa tendenza si riscontra, in particolare negli ultimi venticinque anni dell'Ottocento, anche in Satie, Henri Duparc, Ernest Chausson e

⁵³⁴ Debussy, *Correspondance, Lettre à Jacques Durand*, 1 septembre 1915, pp. 1926-27. Cfr. anche lo studio sulla tecnica pianistica di S. P. Hirakouji, *The «Piano without Hammers»: Reconsidering Debussy's Pianism*. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, University of Washington, 2008.

⁵³⁵ Lesure, *Debussy, Gli anni del simbolismo*, «1880-1882. La nascita di un compositore», pp. 31-47.

Ravel,⁵³⁶ ed è paragonabile alla sperimentazione sul verso e sui ritmi *impair* da parte dei poeti simbolisti, con lo spostamento delle cesure o con accenti che cadono in posizione debole: l'alessandrino, dapprima diviso in due emistichi di sei sillabe, viene progressivamente movimentato, con combinazioni ternarie di 4+4+4 o sincopate, una sperimentazione già avviata dalla raccolta *Les Orientales* di Hugo.⁵³⁷

Lo strumento privilegiato per svolgere in libertà questa sperimentazione è senza dubbio, sia per Ravel, sia per Debussy, il pianoforte. Nell'analizzare la graduale rivoluzione del linguaggio pianistico, Howat individua il precursore della destabilizzazione del linguaggio tonale in Emmanuel Chabrier (1841-1894), ispiratore sia di Debussy, sia di Ravel, in particolare nell'uso di catene di intervalli di nona, che ascendono e discendono per gradi congiunti (toni o semitoni), già impiegati nelle *Trois valse romantiques* per due pianoforti (1883). In queste composizioni, le note formano *en passant* accordi consonanti, ma sono solo appoggiature che risolvono, spesso, su un accordo di nona e settima.⁵³⁸

Questo processo, già avviato in epoca tardo-romantica, educerebbe gradualmente alla dissonanza l'orecchio dell'ascoltatore, che si aspetterebbe naturalmente la risoluzione su una lunga consonanza. Un simile espediente, il cui precursore, secondo Howat, sarebbe Rameau, sarà spesso adottato da Debussy nell'intonazione delle sue *mélodies*.⁵³⁹

Per ciò che concerne la struttura delle sue composizioni, Debussy è particolarmente contrario allo «sviluppo» wagneriano dei temi in senso classico. Benché si rechi per ben due volte al Festival di Bayreuth (l'ultima nell'agosto 1889) per assistere alla rappresentazione del *Tristano*, di cui conosceva la partitura a memoria anche prima di averlo ascoltato,⁵⁴⁰ il compositore mostra, come Mallarmé, un atteggiamento scettico, o quantomeno ambivalente, verso Richard Wagner.

Pur facendo uso di *leitmotive* in *Pelléas e Mélisande* e in altre composizioni (un tema ripetuto o variato, associato in modo riconoscibile a un'idea o a un personaggio), Debussy avversa qualsiasi espediente «retorico» che avvicini la musica a un discorso. La struttura della forma-sonata, con esposizione, sviluppo e ripresa, o anche la canzone in forma ABA'

⁵³⁶ Howat, *The Art of French piano music*, «Painting in sound», pp. 3-18.

⁵³⁷ Si veda Albrecht, *Ut musica poesis*, « Critique du rythme, rythme critique », pp. 229-267.

⁵³⁸ Howat, *The Art of French Piano music*, p. 106, es. 7.26.

⁵³⁹ «This active science of modal colour (Debussy did call it chemistry) can be traced back [...] to Rameau's theoretical bent.» Howat, *The Art of French Piano music*, p. 12.

⁵⁴⁰ Lesure, *Debussy, Gli anni del simbolismo*, «1887-1889. Inizi del periodo bohémien», pp. 80-95.

(la classica «aria col da capo» operistica, che segue lo stesso principio), saranno il più possibile bandite dalle sue composizioni, poiché hanno per modello una narratività di stampo dialettico.

Peter Dayan, nel ricordare la risposta di Debussy a una critica di Pierre Lalo del 15 ottobre 1905 a *La mer*,⁵⁴¹ in cui il compositore viene rimproverato per non aver rappresentato con sufficiente realismo o naturalezza le impressioni che il mare gli avrebbe trasmesso, evidenzia il disinteresse di Debussy nel riprodurre fedelmente la natura.⁵⁴² Come per Mallarmé, che aspira a un irraggiungibile *Livre*, anche la musica di Debussy, dovrebbe evocare un regno «altro», al di là della referenzialità di un linguaggio già noto, che sia verbale o armonico. È proprio per questa ragione che la musica dovrebbe svincolarsi il più possibile da procedimenti imitativi presi in prestito dal linguaggio verbale e, in generale, dall'idea di rappresentazione.

Ciononostante, una struttura dal forte potenziale narrativo si ritrova in molti cicli debussiani: *La mer* (1905), ad esempio, pur rifiutando ogni descrittivismo, presenta una struttura tripartita, in cui i tre movimenti corrispondono a una precisa evoluzione temporale: *De l'aube à midi sur la mer* introduce un calmo paesaggio; in *Jeux de vagues*, il movimento delle nuvole e la brezza si avvicinano con delicatezza; nella conclusione, *Dialogue du Vent et de la Mer*, sono riconoscibili i temi del vento e delle onde che si contrastano e s'intrecciano.⁵⁴³

La progressione narrativa è ancor più evidente nelle *Trois chansons de Bilitis* (1897), *mélodies* per canto e pianoforte su testo di Pierre Louÿs.⁵⁴⁴ In questo ciclo, ugualmente tripartito, si osserva un cambio di tono e stile che si accorda con le vicende biografiche della protagonista, Bilitis. La prima, *La flûte de Pan*, ricorda un paesaggio bucolico e descrive il

⁵⁴¹ «Music for Debussy should not formulate an opinion; it should not evoke in our minds any realistic tableau: it should merely make us think we have dreamed of a place that (unlike the sea) does not and cannot exist.» P. Dayan, «On Nature, Music, and Meaning in Debussy's Writing», *Nineteenth-Century Music*, vol. 20, n. 3, Spring 2005, pp. 214-29.

⁵⁴² Ivi, p. 218. Aggiunge inoltre (Ivi, p. 221): «For Mallarmé as for Debussy, the least artistic of discourse is that of the newspaper or the realist novel, which claims to represent the truth. Literature, which is formed from verbal language, the matter of that unartistic discourse, is thus, in its refusal of content, permanently in reaction against its own substance. The same could be said of the other arts were, at the time, perceived to operate within a representational language: painting and sculpture. Music, on the other hand, has the privilege of not initially appearing to represent; and this condition endlessly attracted the other arts.»

⁵⁴³ Si veda anche McCombie, *Mallarmé and Debussy*, pp. 91-96.

⁵⁴⁴ D. Grayson, *Bilitis and Tanagra. Afternoons with Nude Women*, in J. F. Fulcher, ed. by, *Debussy and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2001, pp. 117-140.

primo incontro amoroso della fanciulla, mentre la seconda, *La chevelure*, prosegue in un'atmosfera sensuale che prelude all'abbandono; l'ultima, infine, *Le tombeau des Naïades*, è caratterizzata da uno spoglio paesaggio invernale, in cui le ninfe piangono la morte dei satiri.

4. Conclusioni

Questo impianto soggiacente ai trittici debussiani, inclusi i *Trois poèmes*, lascerebbe supporre l'esistenza di una progettualità narrativa, che si baserebbe tuttavia su procedimenti esclusivamente musicali, in linea con la concezione estetica espressa da Hanslick nel già ricordato trattato *Il bello musicale* (1845).

Debussy riesce comunque a conferire unità alle sue composizioni grazie al suo stile personale, basato su procedimenti di ripetizione, duplicazione e variazione,⁵⁴⁵ e tramite l'utilizzo di particolari accorgimenti – non solo tecnici – ben riconoscibili nelle sue partiture, come ad esempio l'arabesco.⁵⁴⁶

Gli elementi fin qui accennati saranno forse confermati dall'individuazione di consonanze più strette fra testo e spartito, oltre a illuminare degli elementi non immediatamente riscontrabili grazie alla sola analisi poetica. Come ricorda Albright, il linguaggio musicale è più intuitivo e immediato rispetto a quello letterario,⁵⁴⁷ in quanto alcuni processi innescati dall'ascolto della musica precedono la verbalizzazione. Rispetto a un'opera di prosa, la poesia presenta, grazie alla sua capacità associativa e al potere di suggestione di cui è debitrice alla musica, una maggiore affinità con quest'ultima, proprio per il maggior rilievo conferito all'aspetto sonoro. Mentre i personaggi di un romanzo non possono esistere al di fuori delle pagine di un libro, la poesia, in quanto atto elocutorio concepito dapprima per l'ascolto, può essere esclusivamente recitata o trasmessa oralmente senza avvalersi del supporto della pagina.

⁵⁴⁵ Si veda anche, a questo proposito, A. Bruschini, *Tonalités, motifs et structures d'intervalles dans les mélodies de Claude Debussy* (1887-1893), Thèse, Université de Nice Sophia Antipolis, 2014.

⁵⁴⁶ Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, pp. 57-60.

⁵⁴⁷ Come nota Albright, *Modernism and Music*, «Introduction», p. 1: «When, in the late nineteenth century, the artistic movement we call Modernism began, music was the artistic medium best equipped to participate, since it had always tended to assign privilege to the up to date and the novel. Music has always been the most temporally immediate of the arts, the medium most sensitive to the Now. And it is not surprising that, at the dawn of the twentieth century, music became the vanguard medium of the Modernist aesthetic.»

Potrebbe porsi, tuttavia, un problema terminologico quando si tratta di esaminare le caratteristiche del linguaggio musicale, poiché bisognerà necessariamente avvalersi di metafore o parole prese in prestito dal linguaggio letterario e figurativo per esprimere determinati concetti, in particolare per quanto riguarda l'espressione e la timbrica. L'analisi musicologica, dunque, è lessicalmente meno precisa rispetto a quella poetica, poiché il linguaggio specifico, soprattutto negli studi comparatistici, è ancora piuttosto scarno.⁵⁴⁸ Anche per questa ragione, l'apporto di critici che possiedano una doppia formazione, letteraria e musicologica, potrebbe far luce su questa lacuna, al fine di colmarla gradualmente.

⁵⁴⁸ Si veda, a questo proposito, K. Agawu, «Analyzing Music under the New Musicological Regime», *The Journal of Musicology*, vol. 15, n. 3, 1997, pp. 297-307.

I.2. Una mélodie giovanile: Apparition

La lune s'attristait.
Des séraphins en pleurs,
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
– C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli,
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue,
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.

La *mélodie*, ultimata nel febbraio 1884 a Ville d'Avray, ma pubblicata postuma nel 1926 sulla *Revue Musicale*, appartiene alla serie di composizioni (in larga parte canzoni e duetti) che Debussy compose per Madame Vasnier.⁵⁴⁹

Come osserva James R. Briscoe nella sua analisi della *mélodie Les Roses* (1882),⁵⁵⁰ su testo di Banville, si possono riscontrare dei tratti comuni nelle opere giovanili alla stessa dedicataria, tra i quali il parallelismo armonico e una dissociazione del tessuto tonale e ritmico tra le voci. La creazione di suggestioni sonore, contravvenendo alle regole del contrappunto classico, porterà alla costruzione di una struttura di tre livelli tipica del

⁵⁴⁹ La melodia, in chiave di violino, è scritta per voce di soprano, la più alta delle voci femminili, dalla quale è generalmente eseguita. La partitura di riferimento, dalla quale sono tratti gli esempi, è Debussy, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé pour chant et piano*, Paris, Durand & Cie, 1913, consultabile al link: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/8/81/IMSLP16158-Debussy - Apparition \(voice and piano\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/8/81/IMSLP16158-Debussy - Apparition (voice and piano).pdf)

⁵⁵⁰ J. R. Briscoe, «Debussy's Earliest Songs», *College Music Symposium*, vol. 24, Fall 1984, pp. 81-95.

Debussy maturo, consistente di un basso ostinato, di una voce di mezzo che nasconde la tonalità e di una melodia più indipendente dalle altre due voci.⁵⁵¹

Analisi

La composizione si apre con un *Andantino* in 9/8, in un tempo ternario tradizionalmente classico, che tuttavia è subito movimentato dall'avvicinarsi delle dune a b. 2 con l'ingresso della voce. Alla stessa misura, l'indicazione espressiva *rêveusement*, tipica del linguaggio poetico, introduce esplicitamente nella partitura l'atmosfera della lirica, dominata dal sogno e dal ricordo, che costituiscono il regno dell'*apparition* del titolo. Ella, già evocata a v. 7 attraverso il bacio, si palesa soltanto a v. 13, ben riconoscibile dalla capigliatura bionda (« avec du soleil aux cheveux »).⁵⁵²

La voce entra dopo una misura di accordi cristallini, in *pp*, nel registro sovracuto: il rigo più basso del pianoforte legge in chiave di violino fino a b. 7, mentre il più alto si trova all'ottava superiore fino a b. 8. Ci sono quattro diesis in chiave: la tonalità affermata al primo quarto di b. 1 è quella, solare, di Mi maggiore, con un accordo perfetto (mi3-sol#3-si3). Tuttavia, la consonanza è solo di passaggio e viene smentita già sulla seconda croma del primo movimento di b. 1, con la dissonanza di Fa naturale al basso, che sale di un semitono; il procedimento è ripetuto anche nella misura successiva.

Il primo verso, « La lune s'attristait », è reso in un lungo, statico sospiro della linea melodica, sempre ferma sul Si. Il trattamento della melodia è molto lineare: a ogni nota corrisponde una sillaba del testo poetico, che si sofferma a lungo sull'ultima sillaba del verso (/tait/), con una minima puntata legata a una semiminima (b. 4).

Con attenzione al testo poetico, all'inizio del secondo verso, sulla sillaba « des » si trova una semiminima. La musica si soffermerebbe, dunque, su un elemento sintattico di scarsa rilevanza (un articolo partitivo), mentre su « sé/ra/phins en » torna il trattamento di b. 2: a una nota corrisponde una sillaba. Anche la voce ascende di un semitono (da do3 a reb3), mentre b. 5 duplica fedelmente b. 4, tranne per la minima che corrisponde alla sillaba « pleurs. » Il compositore sceglie dunque di porre l'accento sulle lacrime degli angeli,

⁵⁵¹ Briscoe, «Debussy's Earliest Songs», p. 86.

⁵⁵² Capigliatura della quale è già stata sottolineata l'importanza nell'analisi poetica di *Apparition* del presente lavoro, pp. 86-91.

dedicando loro ben due movimenti in battere. Lo spazio bianco della minima, inoltre, ricorda alcuni procedimenti visivi propri della musica descrittiva dal Cinquecento in poi, impiegati per indicare gli occhi e il pianto.⁵⁵³



Es. 1.1, *Apparition*, bb. 4-5, linea del canto.

Da b. 1 a b. 8, il pianoforte continua ad arpeggiare con salti di circa due ottave nel registro sovracuto, al fine di creare un tessuto armonico leggero e mobile per la voce, che procede per gradi congiunti fino a b. 6, con salto di ottava discendente sul Re naturale. Dopo una breve progressione ascendente, il canto culmina sul fa4 all'inizio di b. 8, in corrispondenza di « fleurs. » Questa scelta nel registro acuto, con ampi salti di ottava, è forse un tentativo di rappresentare, a livello sonoro, le immagini floreali e angeliche che fanno da cornice ai primi versi.

A b. 6, su « rê-vant », l'innalzamento consecutivo di un semitono (Reb-Re) con salto all'ottava inferiore su « l'ar-chet », suggerisce l'abbassamento dell'archetto da parte dei serafini, dunque con gesto discendente. Fino alla sillaba « doigts » (primo movimento di b. 7), la melodia è di nuovo statica; a b. 6 prevalgono gli intervalli consonanti dell'accordo di Re minore. In sintesi, fino a b. 6 la voce ha ricoperto l'esigua estensione di una terza minore ascendente (si3-re3), procedendo per semitoni: questa fissità avvicina il canto a un *recitativo*, tipico della declamazione parlata.

Sul secondo movimento di b. 7, sempre con indicazione *pp* e *un peu retenu*, indicante un lieve rallentamento, inizia, alla voce, un arabesco di terzine che, raggiunto l'apice su *fleurs*, ridiscende di un'ottava per poi risalire di una terza (fa3-la3) sul polisillabo « va-poreu-ses. » La terza sillaba dell'aggettivo indugia un intero movimento sul la3 prima di fermarsi sul lab3, un semitono sotto, suggerendo il languore dello svaporamento delle corolle. Da b. 7 si nota inoltre un infittirsi della trama armonica, con un passaggio al registro più grave in

⁵⁵³ Questi espedienti datano al Cinquecento in cui, nei madrigali, alla nota bianca (minima) corrispondono gli occhi aperti, mentre alla nota nera (semiminima) gli occhi chiusi. E. Surian, *Manuale di Storia della Musica*, vol I, Milano, Rugginenti, 2002, pp. 219-22.

chiave di basso per il rigo inferiore del pianoforte; i centri tonali gravitano intorno agli accordi di Re minore.

La pausa indicata nella poesia dalla virgola tra « vaporoeuses » e « tiraient » (v. 5) è rispettata anche nello spartito, con ben quattro pause di crome a cavallo di bb. 8-9. Alla voce, le crome ribattute ma non legate di b. 9, inizianti in levare, rispettivamente sul fa3 (« tiraient de ») e sul la3 (« mourantes violes ») non sono collegate da legature di fraseggio come nelle misure precedenti, dando il via a un andamento sillabico più concitato e scandito.

La sinestesia « blancs sanglots » è resa in partitura con uno slancio che, a livello sonoro, evoca la sensazione di luce e leggerezza associata al volo, suggerita anche dalla presenza dei diesis, mentre il pianoforte realizza, da b. 11, un accompagnamento di sestine. L'idea di luminosità è sicuramente legata al bianco, ma questo voluttuoso moto ascendente parrebbe indugiare sul piacere del singhiozzo, crogiolandosi in una tristezza malinconica, in accordo con l'interpretazione di Mauron della poesia mallarmeana.⁵⁵⁴ A b. 11, in corrispondenza del « glis-sants » nel testo poetico, tutte le voci seguono fedelmente una linea discendente, assecondando lo scivolamento che va a spegnersi sul suono scuro di « co-rol-les », le cui ultime due sillabe corrispondono a un lungo accordo di settima (b. 12).



Es. 1.2. *Apparition*, b. 11: Moto discendente delle parti in corrispondenza di « glissant. »

Il primo punto della poesia (v. 6) è segnalato in partitura da un repentino cambio di tonalità a b. 13, da 4 diesis a 6 bemolli, suggerendo il passaggio al centro tonale di Solb maggiore. Tornano le duine accentate, che riprendono il movimento iniziale, con un difficile attacco sul la4 del soprano, a sottolineare la dimensione felice del ricordo introdotta a v. 7: quella

⁵⁵⁴ Mauron, *Psychoanalyse de Mallarmé*, p. 91.

del « jour béni de ton premier baiser. » La linea del canto, generalmente discendente, presenta dei picchi ascendenti su « bé-ni » (si³-re³) e « ton premier » (do³-mi⁴). Da « C'était » (b. 13), le duine del canto sono graficamente accentate e non sono presenti legature di fraseggio. Il *climax* del bacio rimane nel registro acuto fino all'ultima sillaba di « bai-ser. »

Il *p* da « Ma songerie » (b. 16) e il cambio di tempo, sempre ternario (da 9/8 a 3/4) segnalano che la separazione concettuale tra i vv. 7 e 8, non divisi graficamente in strofe da Mallarmé, era già molto chiara al giovane Debussy. Il ricordo benedetto del giorno del primo bacio dell'amata è ben distinto, nello spartito, dalla parte precedente (la *rêverie* angelica) e dalla successiva, che introduce il tema dell'introspezione (« ma songerie »).

La linea ascendente e in *crescendo* della voce su « ai-mant à me marty-ri-ser » (bb. 16-17) alluderebbe all'estasi dell'autopunizione e al compiacimento del senso di colpa del sopravvissuto, che preferisce indugiare nel ricordo piuttosto che cogliere una felicità presente. Tuttavia, la linea superiore del pianoforte a b. 17 è discendente, suggerendo un conflitto interiore.

Al levare del secondo movimento di b. 18, dopo una stasi quasi declamatoria simile all'inizio sulla nota di fa, il canto si arresta sul sol⁴ (« tris-tes-se »), su un accordo di nona in cui i bemolli sono nuovamente annullati. Quest'accordo, tipico della scrittura pianistica debussiana, è memore, come già ricordato, dell'influenza di Chabrier.⁵⁵⁵

Dal verso successivo, in cui la melodia attacca sempre in levare (« Que mê-me », finalmente in *f*, b. 22), inizia una progressione discendente in cui a ogni sillaba corrisponde una nota accentata: il piacere quasi sensuale del rimpianto è suggerito dall'impennata sulla seconda sillaba di « re-gret », con salto di quinta da la³ a mi³. L'ampio respiro dato a « laisse », di minima più semiminima legata, prepara un nuovo cambio di tonalità (apparentemente Do maggiore) in *pp*, con movimenti ritmici e melodici più ampi nella linea del canto; il basso accompagna con delle terzine ostinate su accordi di Do. Debussy, seguendo letteralmente il testo, sceglie dunque di sottolineare l'atto del cogliere (« cueillaison », b. 25), in cui l'ultima sillaba, dal suono più scuro (/o/) corrisponde alla stasi, tornando alla nota dalla quale era partito lo slancio iniziale (sol³). A b. 27 è presente un nuovo salto di nona alla linea del canto, in corrispondenza, non casuale, di « un-rê-(ve) », che ridiscende fino al mi³.

⁵⁵⁵ Howat, *The Art of French Piano Music*, «Painting in sound», pp. 3-18.



Es. 1.3. *Apparition*, bb. 23-27.

Il pedale ostinato di mi3 al pianoforte prepara la nuova sezione declamatoria del canto, in cui il soggetto della poesia, ormai adulto e abbandonato, vaga per la città desolata, l'occhio incollato al selciato. A b. 29 (« J'errais donc, l'œil ri- ») è introdotta una lunga dissonanza di seconda (re3-mi3), mentre sulla seconda sillaba di « viel-li » è raggiunto l'accordo più grave al basso.

Da « Quand », ultimo movimento di b. 32, inizia una sezione progressivamente più movimentata, indicata nella partitura dall'*animé peu à peu*. La linea del canto ascende proprio quando compare l'apparizione, introdotta dapprima dal suo tratto più distintivo, i capelli biondi (« avec du soleil aux cheveux »). La melodia si sofferma di nuovo su un accordo di minima, questa volta consonante (sib2-re3-sol3, primo rivolto di Sol minore), assecondando anche in questo caso la pausa del testo, ovvero la virgola tra « cheveux » e « dans. »

Mentre l'accompagnamento pianistico rimane piuttosto statico, la linea del canto continua a salire e scendere con un andamento un po' a singhiozzo, senza legature di fraseggio. Un salto più ampio, di settima, si verifica a bb. 36-37 (sib3-lab4), in cui la voce si rivolge finalmente all'apparizione, affermandone l'esistenza (« Tu-m'es en riant apparue »). Il sorriso della fata è accompagnato da un movimento discendente del canto per gradi congiunti (b. 37), suggerendo vagamente il suono di una risata.

A b. 38, i valori più lunghi rispetto alle crome delle misure precedenti favoriscono il moto discendente e cullano l'ascoltatore nella dolcezza portata dall'apparizione, ma questo senso di quiete è presto disatteso. A sorpresa, infatti, il compositore ripete la parola « apparue » (b. 39), sottolineando la solarità e la gioia del momento con il primo *ff* della partitura, raro nelle sue composizioni vocali, raggiungendo addirittura il do5 alla voce.



Es. 1.4. *Apparition*, linea melodica: ripetizione di « apparue. »

A bb. 39-40, il tessuto armonico s'infittisce con dei quadricordi al pianoforte. La tonalità, resa instabile dai bemolli, cambia nuovamente, tornando al Solb maggiore di b. 41 e collegando circolarmente questa sezione finale a quella iniziale. L'io-poeta, dopo l'estasi della contemplazione sulla quale si era soffermato, afferma la soggettività della propria visione, insinuando un dubbio proprio in corrispondenza del cambio di tonalità (« Et j'ai cru »); questa sezione presenta una maggiore varietà ritmica. Sul primo quarto di b. 41, a una sestina al basso corrispondono una terzina al rigo superiore del pianoforte e ancora una semiminima alla voce. In seguito, duine e terzine di crome si susseguono senza soluzione di continuità, a suggerire la dimensione incerta e di gioia quasi frenetica del ricordo.

Sul secondo quarto di b. 44, il rigo superiore del pianoforte torna all'ottava superiore nel registro sovracuto, suggerendo un *glissando* tra i vv. 15-16 (« clarté/Qui jadis », con pausa di semiminima al canto). La dimensione passata introdotta da « jadis » avvia un andamento discendente più tranquillo, in una quasi totale omoritmia di crome nelle tre voci, a rimarcare la serenità dei sogni infantili del poeta.

Al «pas-sait» di bb 47-8, in *pp*, si verifica un altro salto di ottava ascendente. La linea del canto asseconda il testo nell'andamento sillabico già evidenziato, fermandosi con una minima sulla seconda sillaba di « fer-mé. » Dal secondo movimento di b. 50 fino a b. 53, iniziano dei morbidi *glissandi* del pianoforte in *pp*, eseguiti dalla voce più grave all'ottava superiore sul secondo movimento di ogni misura. Per la delicatezza della realizzazione, il pianoforte sembra imitare un'arpa in questi arabeschi discendenti, che ricordano la ninna nanna della madre per il bambino cullato dal sogno e riconducono l'ascoltatore alla dimensione onirica iniziale.



Es. 1.5 *Apparition*, b 51, glissandi.

Sulla seconda sillaba di « Neiger » (b. 51) si trova inaspettatamente, in battere, il primo *sf* (*sforzando*) della partitura, ma da b. 53 (seconda sillaba di «é-toi-les») la melodia procede di nuovo in *pp*, con l'indicazione, molto progressiva e dettagliata, *en allant toujours se perdant*.

Dopo l'ultimo *glissando*, sempre in *pp*, sul terzo movimento di b. 54, Debussy ripete ancora il sintagma « d'étoiles parfumées », variandolo molto nel tessuto ritmico e armonico. Nella seconda ripetizione, infatti, la linea del canto sale dal sol3 al sibb4; l'uso insolito dei doppi bemolli dona alla composizione un carattere più misterioso e arcaizzante.

La coda di accordi delle ultime tre battute è in linea con il trattamento ritmico e accordale a partire da b. 49, in cui al rigo superiore del pianoforte sono affidate delle terzine in battere, di cui due crome e una pausa, mentre il rigo inferiore tiene degli accordi di minime piuttosto statici. Fino all'ultima misura, che chiude riaffermando il Solb maggiore iniziale, il pianoforte, rimasto solo dall'ultimo quarto di b. 57 (con cui si conclude il canto), procede per accordi ascendenti verso un registro sempre più acuto. La chiusura, con corona sugli ultimi due accordi, è pienamente consonante, su tonica di Solb maggiore.

Conclusioni

In questo primo incontro di Debussy con la poesia mallarmeana, prevalgono il moto ascendente e discendente delle parti a fini espressivi per sottolineare alcuni elementi del testo: la luminosità, i singhiozzi e la dimensione felice del ricordo. La partitura non abbandona degli espedienti grafici, tipici della musica descrittiva o a programma, per indicare la dimensione onirica e gli slanci nostalgici, spesso afferenti la sfera visiva

(«pleurs », « œil », « chapeau de clarté ») e olfattiva (il profumo delle corolle vaporose dei fiori e dei *bouquet* della madre).

Il trattamento pianistico dimostra già una buona padronanza tecnica da parte del giovane compositore, in particolare nell'utilizzo dei glissandi, degli accordi di nona e di settima diminuita e negli agili cambi di registro. La tonalità non è mai pienamente smentita, piuttosto sottilmente resa incerta da alcune progressioni, che presentano degli intervalli armonici ricorrenti.

Tranne che per alcune ripetizioni del testo a fini espressivi (« apparue »; « d'étoiles parfumées »), la fedeltà alla fonte è molto stretta, anche se talvolta emergono degli elementi non rilevanti sul piano semantico, oppure il battere cade sulla seconda sillaba di una parola, accentuandola senza un motivo apparente. Debussy dimostra comunque di saper interpretare la poesia mallarmeana, sapendo cogliere i differenti momenti della lirica ed evidenziandone musicalmente le idee principali.

Le soluzioni pianistiche adottate dimostrano già sensibilità ed eleganza timbrica, in particolare nell'uso dei glissandi, nel registro acuto e nell'accuratezza delle dinamiche segnalate in partitura, mentre al soprano è richiesta una grande padronanza tecnica ed espressiva per l'estensione vocale e gli ampi salti, a volte di più di un'ottava e senza preparazione.

A livello melodico, le trasformazioni dell'idea musicale a bb. 32-34, che torna variata ritmicamente a bb. 37-38 e 39-40, rivelano audacia e originalità, mentre il trattamento intervallare di questa sezione, come anche l'uso del pedale a bb. 31-39, conferiscono stabilità e unità alla composizione.⁵⁵⁶ L'equilibrio formale, la concatenazione di piccoli temi legati in modo suggestivo e la sensibilità di Debussy per le sottigliezze della lingua francese sono tratti distintivi delle sue *mélodies*, che appaiono già nella sua prima produzione.

⁵⁵⁶ Cfr. Briscoe, «Debussy's Earliest Songs», pp. 93-4.

I.3 I *Trois poèmes* di Debussy. Introduzione e analisi

I *Trois poèmes* debussiani, *mélodies*⁵⁵⁷ per canto e pianoforte, sono generalmente poco conosciuti ed eseguiti: dalla discografia, esigua, ma leggermente in espansione negli ultimi trent'anni, si nota una predilezione per la voce di soprano, la più alta tra le voci femminili, ma non mancano anche registrazioni per tenore e baritono.⁵⁵⁸

Le diverse scelte nell'esecuzione donano un carattere peculiare all'interpretazione del testo, orientandone la lettura. La chiave di violino convenzionalmente indicata nelle composizioni sembrerebbe suggerire la preferenza per un soprano. Tuttavia, il soggetto e l'io-parlante delle poesie sarebbe, in tutti e tre i casi, maschile: in *Soupir*, è il poeta a rivolgersi alla sorella o compagna, mentre in *Placet futile* è l'abate che indirizza la sua preghiera alla principessa. Infine, in *Éventail* è il ventaglio, maschile anche in francese, a rivolgersi alla sognatrice. I tre componimenti alluderebbero dunque a un dialogo tra maschile e femminile, anche se il *tu*, benché esplicitato, non possiede una voce propria.

Se si volesse rintracciare un *fil rouge* a livello tematico, in *Soupir* il poeta ricorda un malinconico passato: il tema del lutto e la speranza di una felicità futura, inestricabilmente legata alla nostalgia del ricordo, lo apparentano alla giovanile *Apparition*. Non a caso, le partiture delle due composizioni presentano delle somiglianze evidenti.⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ La *mélodie* francese, composizione per voce e pianoforte, era particolarmente in auge nell'Ottocento, e rivolta in particolare al pubblico ristretto nei *salons*. I principali compositori del periodo, come Hector Berlioz, Giacomo Meyerbeer, Franz Liszt e, più avanti, Charles Gounod, Léo Delibes e Camille Saint-Saëns, si cimentarono tutti nel genere. Il più prolifico autore di *mélodies* fu senz'altro Jules Massenet, che ne scrisse oltre 250, scegliendo spesso poesie popolari o sentimentali. Le *mélodies* di Henri Duparc (1848-1933), allievo di César Franck, più selettive e raffinate a cominciare dalla scelta di testi (su poesie di Leconte de Lisle, Gautier e Baudelaire), erano invece più intimamente legate al testo e armonicamente audaci: in esse è forse da rintracciare il modello per il giovane Debussy, che fin dall'inizio mostra una particolare attenzione ai suoi poeti (Alfred de Musset, Banville, Mallarmé). Si veda Jensen, *Debussy*, pp. 133-35.

⁵⁵⁸ In tutto sono tre le registrazioni in cui la realizzazione del canto è affidata un soprano: i *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* del 1994 per Decca, con Véronique Dietschy soprano e Philippe Cassard al pianoforte; le *Debussy Mélodies* incise per Naïve nel 2003 (Sandrine Piau al canto, Jos Van Immerseel al pianoforte); e *Claude Debussy – Intégrales des mélodies* con Magali Léger (voce) e Jean-Louis Haguénauer (piano), registrate per Ligia nel 2014. Si segnalano inoltre due registrazioni in cui la voce è un baritono: *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, con François Le Roux alla voce e Noël Lee al piano, per *Le Chant du Monde* nel 1999, *Claude Debussy – les dernières mélodies* con Bernard Kruysen e Noël Lee, per Naïve/Auvidis Valois nel 2001. Esiste un'unica registrazione in cui la *mélodie* è affidata a un tenore, quella della Nimbus Records del 1992, con Hugues Cuénod al canto e Martin Isepp al pianoforte.

⁵⁵⁹ Si vedano le analisi poetiche del precedente capitolo, rispettivamente di *Soupir* (pp. 100-104), *Placet futile* (pp. 110-115) ed *Éventail* (pp. 116-122).

Placet Futile, scelto sia da Debussy sia da Ravel come componimento centrale del trittico, ben si presta, con il suo carattere galante, a un intermezzo ironico in cui prende vita il gioco del corteggiamento, anche se intrappolato, nella fissità smaltata delle porcellane di Sèvres.

In *Éventail*, invece, il volo del ventaglio bloccato dalla mano è metafora di un altro gioco, quello poetico, nello spazio ideale di un tramonto sui *rivages roses* in cui gli ultimi raggi del sole traggono riflessi di fuoco dal braccialetto della fanciulla, in contrapposizione al *long rayon* in cui muore il giorno di *Soupir*. La gloria dei riflessi del sole in *Éventail*, come sottolinea Marchal, è il simbolo di un'arte poetica riuscita, all'insegna dell'illusione che solo i *glorieuses mensonges* umani sono in grado di creare.⁵⁶⁰

Mentre *Soupir* ed *Éventail* sono legate, oltre che dal paesaggio crepuscolare, dall'amore del poeta per una donna (rispettivamente la sorella e la figlia, anche se le figure femminili, in queste poesie, sono spesso confuse e sovrapposte), *Éventail* e *Placet* sono accomunate da una certa atmosfera di elegante sensualità dal sapore settecentesco, evidente soprattutto nel sonetto. Il ventaglio, metafora ricorrente del gioco amoroso, si trova anche nella seconda lirica come attributo di Amore.⁵⁶¹ Un trattamento simile si osserva in un'altra metafora ricorrente, quella tra il ventaglio e il volo: il movimento angelico del volteggio o – per usare una figura musicale presa in prestito dalle arti figurative – dell'arabesco, crea sia il ventaglio sia l'arpa sfiorata dall'ala in *Sainte*.

Il tema dell'illusione è introdotto con efficacia già in *Placet*, in cui l'abate ambisce a essere cristallizzato nello spazio di una tazzina di porcellana, per ricevere il bacio, anch'esso artificiale, dalle labbra dipinte della *Princesse*. Lo stesso bacio non dato, perché sepolto tra le pieghe del ventaglio insieme alla risata della sognatrice, si ritrova, sempre con lo stesso tono giocoso, in *Éventail*. Se ci si concentra sulle figure femminili delle tre poesie, invece, la progressione dall'amore per la sorella scomparsa a quello galante di *Placet*, per arrivare a quello per la figlia, destinataria di un affetto disinteressato e finalmente ricambiato, procederebbe di pari passo con la ricerca di

⁵⁶⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, pp. 1178-9.

⁵⁶¹ « Nommez nous.. pour qu'Amour ailé d'un éventail

M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail. » *Placet futile*, vv. 9-10, in *Ivi*, p. 8.

un'arte poetica sempre sfuggente, che l'ispirazione e l'ambizione all'immortalità non bastano a dominare senza uno sforzo sapientemente controllato.

Infine, il *rêve* iniziale di *Soupir* – quello dell'anima del poeta che si rivolge alla fronte della sorella-musa – si chiude circolarmente con *Éventail*, in cui il ventaglio simboleggia l'esito felice della poesia, dedicata alla figlia del poeta stesso (*rêveuse*).

A un primo sguardo, il ciclo debussiano si mostrerebbe, dunque, unitario e coerente nella scelta dei testi, legati da caratteristiche e tematiche simili. Come vedremo dall'analisi degli spartiti, a essi corrisponderanno delle soluzioni stilistiche e interpretative peculiari, che confermeranno o si discosteranno dal testo di riferimento.

Soupir

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
– Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa longueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

La composizione si distingue per un'aderenza quasi letterale al testo: all'intonazione di una sillaba corrisponde, generalmente, una sola nota, spesso una croma. Non ci sono interpolazioni né segmenti testuali ripetuti: a differenza delle 52 misure di *Apparition*, la resa del primo dei *Trois poèmes* è molto più essenziale, di sole 31 battute. Nell'arco di queste ultime, si sottolinea una marcata versatilità ritmica: si osservano, infatti, ben 8 cambi di tempo, di cui 5 concentrati nell'ultima sezione della composizione, la più movimentata.⁵⁶² La melodia viene inizialmente presentata, poi rimodulata, seguendo i principi di variazione e ripetizione impiegati da Debussy nel pieno della sua maturità artistica.⁵⁶³

Analisi

Il primo tema, *calme et expressif*, è esposto prima dall'introduzione pianistica in *p* (*doux et soutenu*), oscillante tra Mib maggiore e Fa minore. L'inizio della composizione, sul levare del terzo movimento di b. 1, descrive un piccolo arabesco, con intervallo di nona

⁵⁶² L'edizione di riferimento è C. Debussy, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé : pour chant et piano*, Paris, Durand, 1913, consultabile al link :

http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP08732-Debussy_mallarme_songs_durand.pdf.

⁵⁶³ Come nota Jensen, *Debussy*, p. 165: «Debussy's melodies are distinctive. Given their brevity and limited range, many can be described as motivic. But they are rarely used as a basis for traditional motivic development. Rather the idea is one of the arabesque with variation and growth from it.»

aumentata, dal mi¹ del rigo inferiore fino a un fa² (fa³ per il rigo superiore) a b. 2; i due rigi sono all'unisono e procedono in modalità omoritmica.



Es. 2.1 *Soupir*, inizio, bb. 1-4.

Al terzo quarto di b.2, la seconda semifrase chiude il tema con andamento discendente. Le stesse note (Fa-Do-Si-Mi) sono ripetute a b. 3 per diminuzione, ovvero con valori ritmici più lenti, da crome a semiminime. A bb. 3-4, il tema procede invece per aumentazione, con due semicrome e una terzina di semicrome, fino a raggiungere l'acutissimo fa⁵. Il cambio di tempo al più mobile 2/4, dopo la chiusura su una dissonanza di nona a b. 5 (mi¹-mi²-fa³-fa⁵), segna l'entrata della voce in *p*, con l'indicazione *très soutenu*.

In queste prime quattro misure, Sylveline Bourion individua una strategia compositiva che designa come «duplicazione a specchio».⁵⁶⁴ La quarta misura risponde alla prima e la terza alla seconda, ma in questo spazio avvengono una diminuzione classica, un'aumentazione a b. 4 e una trasposizione di un'ottava ascendente del motivo in ottave, mentre la terza misura riprende il materiale tematico della seconda. Il trattamento ritmico adottato non mette a rischio la conservazione del tema, ma la duplicazione è in realtà speculare, ricollegandosi, sul piano compositivo, alla figura del tirso. Simbolo di dualità, presente sia nel *poème en prose*⁵⁶⁵ omonimo di Baudelaire, sia nella poetica di Mallarmé, in particolare in *La Musique et les Lettres*, il tirso collega due modalità di

⁵⁶⁴ S. Bourion, *Le style de Claude Debussy. Duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, Paris, Vrin, 2011, pp. 64-5.

⁵⁶⁵ « Le tyrs » di Baudelaire è, non a caso, dedicato a Franz Liszt. Raffigurazione della volontà (il potere regale, il bastone come scettro nella mano di chi scrive o compone) che controlla sapientemente la fantasia (la vegetazione, la spirale di foglie e fiori), il tirso rappresenta l'unione dell'intelletto e dell'immaginazione, della linea retta e dell'arabesco, intrecciate tra il rigore e l'espressività dello sforzo creativo. Salutando il compositore nell'immortalità, Baudelaire riconosce il musicista come suo pari nell'empireo dell'Arte. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, « Spleen de Paris », pp. 273-363.

espressione contraddittorie ma interdipendenti, quali, appunto, musica e letteratura.⁵⁶⁶ Le tensioni, le somiglianze e le differenze tra la poesia e la sua intonazione sono ben rappresentati da questa immagine-chiave che, secondo McCombie, sarebbe fondamentale per capire alcune caratteristiche comuni a entrambi i *Soupir*, quali l'improvvisazione lineare, la riflessività, l'esitazione (già intrinsecamente presente nel sospiro del titolo) e il finale aperto.⁵⁶⁷

La voce, sola fino a b. 9, mentre l'accompagnamento tace, sale di un'ottava (da mi3 a mi4) seguendo il moto ascendente suggerito dal testo, in cui l'anima del poeta si volge verso la fronte della «calma sorella.» Il tema, il cui nucleo è costituito dalle note Fa-Do-Si-Mi, delle quali Mi-Si-Fa discendenti e Do-Fa ascendenti, si ripresenta a bb. 9-10, ritmicamente variato e con una maggiore complessità armonica. Dominano, infatti, gli accordi di nona su Lab. La semifrase si chiude sul terzo quarto di b. 10, e segue nuovamente il testo poetico con un respiro dopo « taches de rousseur », facendo eco alla trasfigurazione della donna in un cielo autunnale.

La composizione non abbandona del tutto alcuni espedienti figurativi: l'aggettivo « jonché » (b. 9) è reso, infatti, da tre crome ascendenti in staccato al rigo inferiore del pianoforte. Come a bb. 2-3, il tema discende con andamento speculare, presentando una maggiore complessità ritmica, con crome e terzine alternate. È opportuno notare, invece, come la melodia scenda di una terza minore (sol3-mi3) in corrispondenza del verbo « Monte » (« sale »), il cui senso evocherebbe il movimento inverso. La progressione inizia già dopo il respiro su « rous/seur », mentre il testo suggerirebbe uno slancio verso la dimensione celeste, segnalato dal campo semantico affine di « vers », « ciel », « errant », « œil angélique ». L'apparente contraddizione potrebbe segnalare il fallimento dell'aspirazione del poeta a ricongiungersi con la donna sognata, dunque la sua incapacità di ricostruirla nella sua interezza e di possederla nella dimensione del ricordo. Lo slancio verso l'*Azur*, che scandisce la poesia in due metà perfette, è

⁵⁶⁶ « Style, versification s'il y a cadence et c'est pourquoi toute prose d'écrivain fastueux [...] vaut en tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées : selon un *thyrs*e plus complexe. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, « La musique et les lettres », p. 64. Il *tyrs*e, figura tridimensionale, unisce musica e poesia nella ricerca timbrica, elemento chiave della tecnica debussiana, e nella sperimentazione del verso, strumento attraverso il quale Mallarmé tentava di replicare la varietà e le suggestioni di un'orchestra sinfonica. Le due arti sono simultaneamente collegate dalla spirale del *tyrs*e in un fragile e precario equilibrio. Si veda McCombie, *Mallarmé and Debussy*, « Song and the *Éventail* », p. 181.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

controbilanciato dalla discesa in una dimensione terrestre di agonia e sofferenza ai vv. 6-10.

Il cambio di tempo in 4/4 a b. 13 segue la pausa indicata dalla virgola su « Mon-te » (v. 4), isolato da una piccola cesura alla battuta precedente, e introduce una sezione movimentata al pianoforte. Le terzine, che coprono un'estensione di tre ottave (da mi² a mi⁵), assecondano la particolare realizzazione metrica e sintattica del verso. L'andamento ritmico di quest'ultimo (« Monte, comme dans un jardin mélancolique ») è estremamente irregolare: « Monte », bisillabo che termina con – e muta, si legherebbe infatti a « comme », ma la virgola introduce una pausa nella lettura, parzialmente rispettata, in partitura, dal cambio di tempo e di dinamica (*pp*, subito dopo un crescendo, alla fine di b. 12). Inoltre, la cesura dei due emistichi regolari (6+6) cade dopo « un », spezzando ulteriormente la sintassi, mentre la linea del canto segue nuovamente l'andamento sillaba-croma e, come in *Apparition*, rimane piuttosto statica e vicina a un parlato simil-recitativo (bb. 13-14).

A b. 15 col levare, la cesura di « Fidèle », già marcata nella poesia, è particolarmente evidente nello spartito, con un ampio intervallo ascendente di sesta alla voce (da mi³ a do⁴) che scende dolcemente di una terza minore (dalla minima su do⁴ alla semiminima su la³), mantenendo un fraseggio legato. Il moto ascendente e discendente delle tre note ricorderebbe graficamente lo zampillo della fontana, il cui slancio verso il cielo descrive un'iperbole. Anche in questo caso, lo spartito rispetta il ritmo interno di v. 5 (2+4+2+4), ma la pausa dopo « Fidèle » suggerirebbe un trisillabo al primo emistichio, creando un'oscillazione tra sei e sette sillabe che conferisce un senso d'instabilità alla composizione. In ogni caso, il movimento ascendente risulta bloccato: l'azzurro, come il viso della calma sorella, non è raggiungibile.



Es. 2.2. *Soupir*. Realizzazione di *Fidèle*, bb. 14-15.

Nei versi 5 e 6, perno della composizione, si svolge la lotta dell'anima del poeta tra la contemplazione della donna celeste e l'agonia terrestre: questa sezione è dominata dall'immagine del riflesso. Il cielo si specchia, anzi, guarda, ai *grands bassins* della fontana, quindi verso il basso, suggerendo una dimensione di sensualità con « sa langueur infinie ». Lo spartito segue questa divisione: il secondo « Vers l'azur », a b. 18, scandisce la seconda parte della *mélodie* con l'indicazione *En animant un peu*. La prima semifrase, « Vers l'azur attendri d'octo- », asseconda il moto ascendente del testo, spostandosi da solb3 a fa4 alla voce (bb. 18-19), in accordo col movimento descritto dal testo, ora non più verso la fronte angelica della sorella, ma verso il cielo. Esso termina su « pur », dopo il quale, in ottemperanza al ritmo del verso, è indicato un respiro.⁵⁶⁸

La seconda semifrase, da « Qui mire » alla voce (b. 20), varia leggermente nella linea melodica e ritmica con una terzina ascendente di semiminime, quindi per diminuzione, in corrispondenza di « (lan)/gueur in/fi/(nie) », pur riproducendo lo stesso ambito di settima aumentata da solb3 a fa4. Il tessuto armonico all'accompagnamento s'infittisce: entrambe le mani sono in omoritmia e, benché non all'unisono, intonano la stessa melodia, il rigo superiore a una sesta superiore rispetto all'inferiore.

La melodia si snoda in dolci arabeschi, procedendo per i consueti intervalli ascendenti e discendenti di sesta, per raggiungere il picco su « langueur infinie. » Il carattere infinito del languore è, dunque, sottolineato dallo stesso moto ascendente utilizzato per rendere lo slancio dello zampillo verso il cielo; la nota più alta alla voce (fa3) cade in corrispondenza della seconda sillaba di *in-fi-nie*.



Es. 2.3. *Soupir*. Moto ascendente delle parti, che raggiungono il registro più acuto, su *langueur infinie* (b. 21).

⁵⁶⁸ Nella sua dettagliata analisi poetica e musicale di *Soupir*, Carmen Sabourin nota come Debussy rispetti scrupolosamente, nello spartito, la sintassi mallarmiana. C. Sabourin, « *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé de Claude Debussy : la relation texte-musique*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de M.A. », Université McGill, Montréal, 1981, pp. 81-84.

Il ritmo più concitato e l'armonizzazione più complessa fanno di questo gruppo di misure il culmine della *mélodie*, fino al *Cédez* di b. 22 su « Et laisse », che rispetta non solo il senso della poesia, ma anche la cesura della virgola. L'abbandono al languore del verso precedente è anche una sconfitta, che consegna la *rêverie* del poeta all'« eau morte », alla « fauve agonie » e al « froid sillon », dunque al dramma, banale e quotidiano, della morte e della sofferenza, in una dicotomia reminiscente delle *Fleurs* baudelairiane.

Le foglie erranti al vento del testo poetico non risvegliano una tendenza descrittiva nello spartito debussiano, che procede in maniera del tutto indipendente. Dopo un andamento sillabico privo di contrasti a bb. 23-24, in cui il rigo inferiore del pianoforte tiene un pedale di terzine in *murmurando* [sic], un ultimo *climax* temporaneo è raggiunto a b. 25, su « creuse », con moto contrario delle parti e cambio di tempo in $\frac{3}{4}$. Su un « froid sillon » si spegne la voce del canto, mentre il pianoforte continua a salire fino a un nuovo *cédez*, che suggerisce la progressiva agonia della dimensione terrestre, contraddistinta da una lenta fatica.

Es. 2.4. *Soupir*: staticità delle voci nella sezione « Sur l'eau morte où la fauve agonie/Des feuilles erre au vent » (bb. 23-24).

L'ultima sezione, a b. 28, in 4/4 e *Plus lent*, è dedicata all'intonazione dell'ultimo verso. Alla voce, « Se traîner » presenta un nuovo salto di quarta ascendente (la3-re4), poi di quinta discendente (re4-sol3). A b. 28 è indicata una cesura interna fra il secondo e il terzo quarto della misura, in corrispondenza del cambio di accordo (do3-mi3-fa#3-sol3 – sib2-re3-solb3-la3), che si sofferma ancora su una dissonanza di settima aumentata.

Il tessuto ritmico è piuttosto movimentato dalle sincopi, in terzine e staccato, del rigo superiore del pianoforte. Lo spartito introduce, inoltre, una piccola cesura assente nel testo,

tra « le » e « soleil », a segnalare l'irregolarità ritmica di quest'unica battuta in 5/4 (2/4 + 3/4).

Nonostante il testo alluda allo spegnersi –letterale – dell'ultimo raggio, la partitura, sempre in *pp*, non asseconda i versi con il moto discendente che parrebbe più naturale. La composizione si chiude, infatti, con un salto di quinta ascendente alla voce (la3-mi4), mentre entrambe le mani (b. 30) ripetono il tema ascendente iniziale, con trattamento omoritmico e omofonico, conferendo circolarità alla composizione. Tuttavia, il moto ascendente delle parti e le crome in staccato fino alla penultima misura suggeriscono un senso di apertura che, pur riaffermando la tonalità, formalmente mai smentita, di Mib maggiore, non giunge a una conclusione definitiva.

Conclusioni

A volte la partitura segue le idee suggerite dal testo, accompagnandone il senso nella descrizione di alcuni effetti, come ad esempio lo zampillo della fontana o il moto ascendente verso il cielo. Altre, invece, se ne discosta totalmente, adottando soluzioni meno intuitive, che sembrerebbero trascurare o non soffermarsi su alcuni elementi della poesia, propendendo per una certa fissità nel trattamento della melodia.

Non esiste una marcata differenza tra la prima e la seconda sezione della poesia (rispettivamente vv. 1-5 e 6-10): dal regno angelico alla dimensione terrestre, dallo slancio verso l'azzurro al morire dell'ultimo raggio di sole. L'intonazione di *Soupir*, molto lineare, mantiene lo slancio verso il cielo dello zampillo e l'idea del sospiro, o singhiozzo, che dà il titolo alla composizione. Lo spartito è, nondimeno, autonomo nelle scelte adottate, in particolare nei ritmi puntati della seconda parte e nel moto ascendente del finale, a suggerire un'elevazione verso il cielo che lo pone in una continuità circolare con l'inizio, ma in aperto contrasto con il senso della seconda parte della lirica.⁵⁶⁹

⁵⁶⁹ A proposito dell'indipendenza della *mélodie* dalla sua fonte, Peter Andreacchi nota, nella sua dissertazione dedicata all'analisi dei *Trois poèmes*, che le idee musicali sono più vaghe e condensate rispetto alle idee poetiche, e che non sempre c'è corrispondenza tra le frasi musicali e il senso della poesia, anche se gli accenti delle sillabe cantate tendono a coincidere con gli accenti più naturali della lingua parlata. Lo studioso osserva, in particolare: «In *Soupir*, the poetic impression harmonizes with the musical impression; thus one is not faced predominantly with a question of individual musical motives depicting specific aspects of the poem. This is evident from the following facts: 1. There are not as many musical motives as there are poetic images ; 2. The beginnings and endings of the motives do not always coincide with the beginnings and

L'accento su una dimensione terrestre di carnalità e sofferenza, fortemente legata a una sfera sensuale, indicherebbe l'impossibilità dell'anima del poeta di ricongiungersi alla donna amata (sorella, madre o moglie), appartenente invece a una sfera celeste e, dunque, al regno del ricordo, della malinconia e dell'ispirazione. Debussy offre, forse, una lettura più positiva dei versi mallarmeani nel finale della sua prima *mélodie*, a suggellare una marcata indipendenza dalla fonte, soprattutto se si confronta *Soupir* con la giovanile *Apparition*, molto più fedele e tradizionale nelle soluzioni adottate. È interessante notare, inoltre, come il compositore rifugga ogni effetto facilmente imitativo o descrittivo, anche quando la tentazione sarebbe forte (come nella resa delle foglie erranti al vento).

Infine, il tema principale dell'introduzione, ripresentato e variato fino alle misure finali, costituisce una sorta di piccolo *leitmotiv* che, essendo immediatamente riconoscibile all'orecchio, dona unità ed equilibrio formale alla composizione. Il trattamento delle parti, a tratti omofoniche e omoritmiche, contribuisce allo stesso scopo, smussando le eventuali asperità date dai molteplici cambi di tempo, il cui compito principale è quello di spostare continuamente gli accenti tradizionalmente attesi, creando per l'orecchio un senso di instabilità e dinamismo.

Nel complesso, l'intonazione di *Soupir* si mostra piuttosto sobria, soprattutto nella linea del canto, anche se considerevole è la varietà ritmica, in un probabile tentativo di dar conto delle numerose irregolarità metriche dei versi. In particolare, la chiusura in *pp*, con il moto ascendente delle tre parti, riafferma il tema iniziale in maggiore, dal carattere solare e deciso, confermando la tendenza di questa intonazione a illuminare il testo, dalle suggestioni autunnali, di un significato meno crepuscolare. Le tensioni drammatiche interne sono, invece, eluse con eleganza e risolte con estrema leggerezza.

endings of the phrases or images of the poem ; 3. The musical repetitions and recapitulation bespeak an independence of formal organization grounded in the needs of musical logic, which are different from the demands of language. All of the musical ideas employed by Debussy have qualities compatible with the main poetic concept of sighing.» P. Andreacchi, «An Examination of the Relation of Text to Music in Claude Debussy's *Trois poèmes de Mallarmé*», ProQuest Dissertations and Theses, University of New York, 1986, pp. 33-34.

Placet futile

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébè
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur les Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
Ni la pastille ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

Nommez nous.. toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

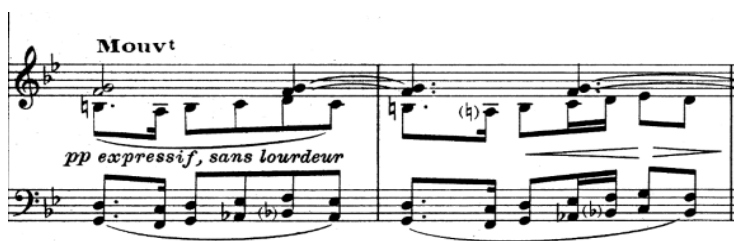
Nommez nous.. pour qu'Amour ailé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
Princesse, nommez nous berger de vos sourires.

La seconda *mélodie* si apre in $\frac{3}{4}$, nella tonalità di Sib maggiore, *dans le mouvement d'un Menuet lent* (56 alla semiminima). Il minuetto, danza settecentesca, ben si presta a tradurre musicalmente la sottile eleganza del sonetto, dal sapore rococò, tra porcellane di Sèvres, parrucche e opere di oreficeria. Queste 34 misure, senza cambi di tempo o di tonalità, sono molto unitarie e conservano la grazia galante e un po' allusiva di un corteggiamento; lo stile, caratteristicamente francese, ricorda quello di Couperin e Rameau, che Debussy ammirava.⁵⁷⁰

⁵⁷⁰ L'*Hommage à Rameau* è la seconda composizione della prima serie del ciclo *Images*, composto da Debussy nel 1904-5.

Analisi

A b. 1, con indicazione *doux et gracieux*, inizia la voce superiore del pianoforte, in levare e *p*, con una progressione discendente di terzine. La cellula ritmica caratteristica, composta da una croma in levare, seguita da una croma e due semicrome e poi ancora da due crome, spesso a carattere discendente, ricorre per tutta la composizione, conferendole unità ed equilibrio (b. 1, bb. 7-8, b. 19, b. 22, b. 24, b. 29). Il tema ricorda il primo dei *Préludes* per pianoforte di Debussy, *Voiles*,⁵⁷¹ il cui motivo iniziale presenta la stessa grazia ondeggiante, anche se l'accompagnamento del basso in staccato si fa più ostinato e perentorio nelle misure successive (v. bb. 1-5).



Es. 3.1. *Placet*: omoritmia delle mani al pf, con cellula ritmica ricorrente presentata a b. 5.

A b. 2, con l'ingresso del basso, l'armonia è resa incerta dalla successione reb2-dob3-mib3-fa3, con il consueto salto di settima aumentata già evidenziato nelle composizioni precedenti (reb2-do3). La voce fa il suo ingresso a b. 3, con un caratteristico intervallo di sesta discendente alla linea melodica (si3-re3), particolarmente amato da Debussy e già utilizzato in *Apparition*. Il rigo superiore del pianoforte la imita in omofonia, mentre l'armonia del rigo inferiore si muove per accordi di semitoni (Dob-Mib-Fa, Do-Re-Fa# e infine Si-Fa-Sol a b. 4).

L'invocazione alla *Princesse*, destinataria della supplica amorosa, è in *p* e in *diminuendo*, indicato con un *Cédez* (b. 3) che accentua, al canto, il languore iniziale. Le semiminime sulle quali indugiano le ultime sillabe di « (prin)-ces-se » suggeriscono una giocosa pigrizia, sottolineata dall'indugio dell'ultima sillaba (/se/) su una semiminima. Il « *Princesse* » di v. 1, infatti, è bisillabo, poiché è legato per ragioni metriche a « à jalouser », con il quale completa la prima metà del verso.

⁵⁷¹ C. Debussy, *Préludes*, Livre 1, Paris, Durand, 1910.

A b. 4 si torna al tempo, con una particolare struttura ritmica e armonica in cui Bourion scorge ancora una volta il meccanismo compositivo della duplicazione, che si protrae fino a b. 6.⁵⁷² L'indicazione dinamica raccomanda di eseguire questo passo con leggerezza, in *pp expressif, sans lordeur*. Sul pedale dissonante fa3-sol3, tenuto per queste tre misure dal pianoforte, si avvicinano al duplicante (elemento da duplicare) gli accordi consecutivi di Sol maggiore, Fa maggiore, Sol maggiore, Fa maggiore, Sol maggiore, Lab maggiore, Sib maggiore, Do minore, Sib maggiore. La progressione ha lo scopo di raggiungere un culmine più acuto nella misura 5; duplicante e duplicato terminano sullo stesso accordo di Lab maggiore. Le due mani sono in omoritmia e in parziale omofonia, intonando accordi a distanza di quinta.

La voce, dopo una breve pausa di un movimento e mezzo che segue l'invocazione alla *Princesse*, procede con il classico andamento sillabico, ma dagli intervalli più ampi rispetto al precedente *Soupir*, più statica nella linea melodica. Questi valori rapidi suggeriscono una tensione sensibile e nervosa: l'impressione è accentuata dalle veloci semicrome, generalmente a gruppi di due o quattro, in corrispondenza di alcune sillabe, che movimentano la partitura: si segnalano « le/des/(tin) » ; « d'une/Hé/(bé) » (b. 5); « poind sur cette »; « au/bais/(er) », « de/vos » (b. 6). Il moto è generalmente ascendente; l'ambito descritto da questa semifrase, prima del respiro, è ancora una volta quello di settima diminuita (fa3-mib4).

Il respiro tra « Hébé » e « Qui » mostra che l'*enjambement* del verso è rispettato anche musicalmente. In corrispondenza di « lè-vres » (b. 7), anch'esso bisillabo in partitura, ma monosillabo nel testo poetico, l'attardarsi sulla – e muta suggerisce un senso di abbandono, confermato dal dilatarsi dei valori ritmici su un altro *diminuendo*. Esattamente come nell'invocazione iniziale alla *Princesse*, il ritmo è quello di una semiminima legata a una croma, con intervallo di quarta discendente (sol3-re3). L'indugio, dunque, è sulle labbra della nobildonna, dalla quale l'abate desidera un bacio; il carattere è scherzoso, ma si presta a un'interpretazione più licenziosa.

Lo stesso schema si ripete con la frase musicale successiva (« J'use mes feux... Sèvres »; ultimo quarto di b. 7 fino a b. 10), in cui al canto si alternano crome e semicrome, ma con andamento più concitato. Si osservano, in particolare, una terzina in corrispondenza di

⁵⁷² Si veda Bourion, *Le style de Claude Debussy*, p. 130.

« n'ai rang dis-cret » (b. 8) e una sestina di semicrome, per aumentazione, su « ne/fi/gu/re/rai/mê/me », alla misura successiva.

La partitura è impreziosita da un'appoggiatura di semicrome staccate sul terzo movimento di b. 9; la risoluzione avviene, questa volta senza alcun salto, sull'accordo perfetto di Fa maggiore in corrispondenza di « Sèvres », ben riconoscibile dalla presenza della sensibile, Mi naturale, al rigo superiore del pianoforte. I riferimenti alla discrezione, intesa come umiltà nella posizione sociale, e alla nudità, sono smentiti dall'eleganza delle soluzioni musicali adottate. Un'atmosfera di maggiore distensione è suggerita dall'indicazione dinamica *à l'aise* (« con calma »), sempre a b. 9. La parola « Sèvres », ultima della strofa, si lega dunque, come secondo appoggio conclusivo della frase, a « lèvres », con la quale rima, enfatizzando anche il collegamento semantico col testo: è sulla porcellana che si posano, infatti, le labbra della Princesse.

Da b. 10 a b. 13 inizia una sezione più movimentata al pianoforte, che propone una cellula tematica di terzine discendenti di biscrome in levare, quasi in *glissando* e legate al battere successivo. Da b. 11, entrambi i rigi leggono in chiave di violino, segnando il passaggio al registro sovracuto. La stessa velocissima terzina è ripetuta a bb. 17-18 poi, con moto ascendente, a bb. 25-26 e, duplicata e sempre ascendente, a b. 28. Sempre da b. 11, la melodia del canto riprende in accelerando: secondo uno stile già utilizzato per le composizioni precedenti, a ogni sillaba corrisponde una semicroma, a eccezione di una terzina su « (bi)/chon em/bar/(bé). »

Il primo *f* della partitura cade sul secondo quarto di b. 13, in corrispondenza del secondo « ni » di v. 6, mentre il ritmo si fa più concitato con semicrome, biscrome e terzina di biscrome alla voce. L'accompagnamento, dopo l'ultimo *glissando* in *f*, seguito da uno sforzato su « ni/jeux », discende delicatamente su un accordo di minime. La resa musicale, spostando gli accenti interni, rispetta il movimento irregolare di v. 6, l'unico a non poter essere scandito in due emistichi che concordino con la sintassi: la cesura cade, infatti, sul primo « ni » del verso, creando una pausa tra quest'ultimo e « du rouge. » In partitura, la pausa si trova prima del terzo e ultimo « ni », ovvero tra « du rouge », e « ni jeux », assecondando la punteggiatura del testo, che colloca una virgola tra i due elementi.

La tensione si risolve a b. 14, su « mièvres », confermando ancora una volta il *pattern* già sottolineato: è il terzo appoggio dopo « lèvres » e « Sèvres », anche se più breve. Questo

infittirsi del tessuto ritmico e armonico, con l'avvicinarsi di valori più serrati, ben traduce la figura retorica dell'accumulazione, in cui si affastellano il barboncino, la caramella, i trucchi e i giochi infantili, che alludono alla grazia forse superficiale della *Princesse*, la cui bellezza è destinata a svanire.

È opportuno notare, inoltre, come « mièvres » (b. 14) risolva su una lunga dissonanza, che introduce l'elemento temporale di caducità ai quali sono soggetti sia l'abate sia la principessa, al di fuori dello spazio smaltato dei personaggi rappresentanti sulla tazzina. Il rigo inferiore del pianoforte, con l'intervallo sib3-mi4, realizza infatti il temuto accordo di quarta eccedente o tritono, composto da tre toni interi, mentre al rigo superiore l'ottava, da do3 a do4, è resa dissonante dalla presenza del sib4, che crea ancora una volta un intervallo di settima diminuita.

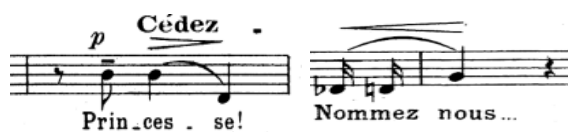


Es. 3.2. *Placet*. Risoluzione su un lungo accordo dissonante di tritono su *mièvres*, bb. 13-14.

La nuova sezione, sul levare di b. 14, in *pp* (« Et que sur moi... tombé ») è meno movimentata, in *Retenu* e su registro più grave: tornano la chiave di basso e i doppi bemolli, già osservati in *Apparition*, che evocano un'atmosfera più ermetica, dal sapore arcaizzante. A b. 17 si ripetono i *glissandi* discendenti, mentre la melodia, assecondando la rima, si arresta nuovamente su « orfèvres », quarto appoggio della composizione che asseconda la rima del sonetto. Questa parte, più misteriosa e dal carattere leggermente più deciso, allude forse all'oscurità timbrica delle assonanze in *o* di cui abbonda il testo (« Et que sur moi je sais tOn regard clOs tOmbé/BlOnde dOnt les coiffeurs divins sOnt des Orfèvres! »).

Dopo il consueto arrivo sull'ultima sillaba di « or/fè/vres », che rimarca l'artificialità di un mondo dorato e stucchevole, in cui i capelli biondi della *Princesse* sono paragonati all'oro lavorato dagli orefici, torna l'invocazione all'amata, questa volta con moto ascendente, a

suggerire la speranza di un esito felice del corteggiamento su « Nommez-nous » (reb3-re3-sol3; bb. 18-19).



Es. 3.3. *Placet*, voce [chiave di violino]. Cfr. il moto discendente, in diminuendo e *Cédez*, nell'invocazione alla *Princesse* (b. 3) e il moto ascendente, in crescendo, su *Nommez nous* (ultimo levare di b. 18 e b. 19).

A bb. 20-21, dopo la ripresa del tema iniziale di terzine discendenti, si ripresenta una sezione omoritmica e omofonica per le due mani, con indicazione *più p*, mentre la voce procede alternando crome e semicrome, esattamente come nella sezione precedente. A b. 22 (*Serrez un peu*), dopo un crescendo, le mani continuano in quasi totale omoritmia, mentre da b. 21 a b. 22 tutte le voci salgono, prevedibilmente, al registro più acuto che, in perfetta concordanza con il *climax* del testo, culmina su « délires ». Il secondo « Nommez-nous », sempre non enfatico, è identico al primo ma leggermente più rapido, in quanto le tre sillabe sono ritmicamente compresse in una terzina.

Questa parte, benché più varia da b. 22, non adotta le soluzioni stilistiche della precedente, nonostante il testo poetico presenti nuovamente la figura dell'accumulazione, tra i « ris framboisés », i « troupeaux d'agneaux » e le allitterazioni pesanti e un po' comiche di « broutant les vœux et bëlant aux délires. » In contrasto con il nervosismo precedente, il ritmo scandito, il carattere quasi solenne e il registro grave di bb. 20-21 suggeriscono una marcata ironia, che tuttavia non sfocia mai in sguaiatezza. Anche l'armonia di questa sezione è caratteristicamente debussiana: le bb. 20-21 si reggono sull'accordo di mib1-sol2-si2-reb3-fa3, quindi di nona aumentata.

Dopo il *Cédez* del secondo « Nommez nous », si torna al movimento con la ripresa del tema principale al pianoforte, in *p* e *doux* (b. 24). L'« Amour ailé d'un éventail », personificazione alata di eleganza rococò, è reso con un moto ascendente sulla cellula di terzine di biscrome già osservata, sia al pianoforte sia alla voce, descrivendo un intervallo di quarta diminuita (sol3-do4) su « d'un Éventail ». A bb. 25-26 le due mani sono nuovamente omoritmiche e omofoniche; un accordo dissonante contenente una settima (reb2-solb2-dob3-reb3) ci accompagna per due misure al rigo inferiore del pianoforte.

Al penultimo verso, « M'y peigne » (levare di b. 27), si assiste a un altro salto di sesta diminuita e ascendente alla voce, speculare a quello, discendente, dell'invocazione alla *Princesse* nell'incipit. È ad Amore che si rivolgono, ora, le preghiere dell'abate, perché sia dipinto sulla tazzina come un pastore – immagine del poeta stesso – immortalato nell'atto di addormentare il gregge col canto del suo flauto. Le eleganti terzine della voce a b. 27 sono accompagnate da delicati trilli su ogni movimento della voce superiore del pianoforte. Dopo una progressione ascendente di biscrome e una corona con respiro, a suggerire l'idea del riposo del gregge, a b. 29 torna per l'ultima volta il tema iniziale, un po' variato e con l'omissione della battuta di mezzo, *au Mouvement un peu retardé*. La trasposizione a un semitono sopra rispetto all'inizio gli dona un carattere più luminoso, aperto e brillante. Anche l'ultima invocazione alla *Princesse* (b. 30) descrive un intervallo di sesta, ma «maggiore» (si3-re3), lasciando intendere una chiusura trionfale: dopo la preghiera iniziale, umile e caratterizzata dal moto discendente, l'abate, fissato per sempre nel gioco amoroso dipinto sulla tazzina, potrà finalmente ricevere il bacio dalle sue labbra dipinte.

The image shows a musical score for a piece titled 'Placet'. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'CHANT' (vocal) and 'PIANO'. The tempo is 'Dans le mouv't d'un Menuet lent' with a metronome marking of ♩=56. The piano part is marked 'p' and 'doux et gracieux'. The vocal part has lyrics 'Cédez - Prin.ces - se!'. The second system is also labeled 'CHANT' and 'PIANO'. The tempo is 'au Mouvt un peu retardé'. The piano part is marked 'p'. The vocal part has lyrics 'Princes - se,'.

Es. 3.4. *Placet*: inizio e ripresa variata del tema iniziale a b. 29, *au Mouvement un peu retardé*. La tonalità maggiore suggerisce l'esaudimento della supplica dell'abate.

La misura 31 replica fedelmente b. 4 nel ritmo e nella melodia, conferendo circolarità alla composizione. L'ultimo lungo appoggio, dopo dei glissandi ascendenti in *pp rapide et léger* in chiave di violino al pf, si trova su « sou-rires » (bb. 32-33), con l'ultima sillaba che scende delicatamente di una quarta giusta (mi4-si3), mentre la voce più grave chiude, da sola, in *ppp*.

Conclusioni

La composizione, nell'elegante stile di un minuetto francese, è un omaggio all'eleganza settecentesca di Rameau e Couperin, tanto che il trattamento del pianoforte

farebbe pensare a un clavicembalo per l'impiego di alcuni accorgimenti, che ricordano l'*Hommage à Rameau (Images, I, 2)*: abbellimenti in stile rococò, leggerezza di entrambe le mani, andamento danzante.⁵⁷³

Nonostante i cambi di tempo e di tonalità siano formalmente assenti in partitura, la complessità ritmica e armonica di questa *mélodie* è forse maggiore della precedente: le settime diminuite, le none aumentate e gli intervalli di tritono, nonché le semicrome che spesso compaiono in rapida successione alla voce e i raffinati meccanismi di duplicazione, la rendono più movimentata rispetto a *Soupir*.⁵⁷⁴

Le figure retoriche contenute nel sonetto sono realizzate in partitura con una gamma di effetti diversificati, ma non per questo meno suggestivi ed efficaci: si osservi, a questo proposito, la scelta di rendere la figura dell'accumulazione con una lieve ma distaccata ironia.

In questa composizione centrale, sono impiegati diversi espedienti, basati sui principi della ripetizione e della variazione del materiale tematico già presentato, al fine di garantirne l'unità e il bilanciamento interno: in particolare, la solida omoritmia di alcune sezioni, o il ripresentarsi di piccole cellule ritmiche e melodiche, come quella del minuetto iniziale.

Inoltre, gli appoggi sulle rime in *-èvres* nella prima parte della *mélodie* indicano la volontà, da parte di Debussy, di legare gli aspetti fonetici e semantici del testo poetico, chiudendo le frasi o le semifrasi in corrispondenza della fine di un verso. Ad esempio, l'attardarsi sulle *-e* mute di *Princesse* enfatizza l'atmosfera di pigrizia e languore che pervade il sonetto.

⁵⁷³ A proposito della struttura di *Placet*, Souberin sottolinea la coesione della *mélodie*, il cui materiale tematico principale è racchiuso nelle prime tre misure, e la sua parentela con i minuetti giovanili del compositore. «Fidèle à l'esprit du menuet, Debussy privilégie les phrases de trois mesures, choisit la métrique $\frac{3}{4}$ même s'il la déguise [...] et reprend à la section 7 (mes. 29 à 34) le matériel du début, tous éléments caractéristiques des premiers menuets.» Souberin, «Trois poèmes de Stéphane Mallarmé de Claude Debussy», p. 105.

⁵⁷⁴ L'atmosfera classica e preziosa, immediatamente riconoscibile dal trattamento del tema di minuetto, si fonde qui con l'utilizzo della scala pentatonica e dei toni interi. Il tema, ripetuto e variato in modo quasi ossessivo, potrebbe rappresentare l'*idée fixe* dell'abate, ovvero la Princesse, oggetto del corteggiamento. A questo proposito, Andreacchi osserva: «She [the Princesse] is quite like Debussy's musical motive, or rather, it seems modeled on her, in that she too is always the same (for the image of the loved one in the mind of the obsessed is idealized, and fixed in stone), yet her sameness is not so simple a thing in reality (for the poet tells us that she is elusive, perhaps even evasive, and ultimately unattainable). If this notion of the musical motive in *Placet futile* symbolizing the object of desire in the poetry through a general, non-specific correlation of treatments is granted as plausible, the unusual characteristics of Debussy's motive may be explained: identity of pitch, register, dynamic level, and texture contribute to a highly developed, carefully wrought sense of idealized representation.» Andreacchi, «An Examination of the Relation of Text to Music in Claude Debussy's *Trois poèmes de Mallarmé*», p. 52.

Anche in *Placet*, le scelte del compositore suggeriscono un'interpretazione piuttosto positiva della poesia: la reiterazione dei « Nommez nous » per moto ascendente e la riaffermazione della tonalità e del tema principale in maggiore alluderebbero al successo del corteggiamento dell'abate, il cui esito rimane oscuro nei versi. In ogni caso, la natura della conclusione che la partitura lascerebbe scorgere sarebbe quantomeno ambigua, visto che i personaggi della composizione – principessa, abate – appartengono a un tempo passato (il Settecento), e non sono che delle figurine ritratte sulla superficie, graziosa ma immobile, di una tazzina di porcellana.

Il pastore-musicista che ammansisce il gregge con il suo flauto ricorda, infine, lo spazio idilliaco di una mitica Arcadia, in cui poesia e musica, benché idealizzate e irraggiungibili, sono strettamente intrecciate. L'ingresso di Amore, le cui ali formano le pieghe di un ventaglio, idealmente visto come attributo del dio e strumento del gioco del corteggiamento per la *Princesse*, lega idealmente questa *mélodie* alla terza e ultima del ciclo, *Éventail*. Questo piacevole intermezzo avrebbe dunque più il carattere leggero e vagamente nostalgico di un omaggio sospeso in una dimensione edenica, per quanto artificiosa, piuttosto che la pretesa di suggerire un'arte poetica riuscita (almeno nel regno della *fiction*), tema al quale sarà dedicata l'ultima composizione del trittico.

Éventail

Ô rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.

Vertige ! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli !

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

Nonostante l'ultima composizione del ciclo sia la più lunga e complessa sotto il profilo armonico e strutturale, essa presenta un contenuto minimale: la linea del canto è frammentaria e le tre voci sono spezzate da ritmi irregolari e da pause frequenti. La sensazione di ripetizione di qualche cellula tematica o abbellimento non basta ad attenuare un senso generale di precarietà e di fluttuazione, causata in particolare dai lunghi silenzi e dalle note sospese. La libertà ritmica e agogica, che cede il passo a espedienti tipici

dell'improvvisazione, e le indicazioni in *rubato*, portano a uno stretto contatto tra spartito e testo, creando delle zone grigie di ambiguità e conflitto che l'ascoltatore potrebbe addirittura percepire come disagiati.

Analisi

La composizione, in *p* e leggero, con introduzione di 4 bemolli al pf, si apre con una progressione ascendente di biscrome nel registro acuto, da solb3 a sib4, che ricorda l'apertura di un ventaglio. Il simbolo del ventaglio è, come il tirso già esaminato, più dinamico e tridimensionale rispetto a quello, più tradizionale, del fiore:⁵⁷⁵ esso si ricollega alla varietà e molteplicità di significati di un'arte poetica versatile e organica, apparentemente chiusa nello spazio della poesia ma, allo stesso tempo, aperta a orizzonti infiniti.

In questo caso, il ventaglio parla in prima persona, non solo in quanto simbolo del controllo sull'ispirazione poetica, ma come oggetto recante la poesia stessa, sulle pieghe del quale essa è scritta. Come ricorda McCombie, Mallarmé scrisse diversi *Éventails*: per la moglie, per la figlia e per l'amica Méry. Le dedicatorie ricevevano questi versi in omaggio, scritti tra le pieghe del ventaglio stesso.⁵⁷⁶

La composizione, di 65 misure totali, appare più ampia e stratificata rispetto alle altre, a cominciare dalle pause, della durata di una o più misure, che separano alcuni versi (a b. 13, b. 24, b. 27 e bb. 46-49). Il tempo è in 2/4, non ci sono alterazioni in chiave ed è presente un solo cambio di tempo a b. 7, in 3/4, per la durata di una misura. L'atmosfera, già elegante in *Placet*, si fa ancor più raffinata; le indicazioni espressive sono *Scherzando* e *délicat et léger*. A b. 2, *sempre più p*, l'accompagnamento punteggia la partitura con accordi di crome staccati e in levare: questa cellula, che ricompare anche a bb. 13-16, crea un effetto d'instabilità e sospensione. A b. 4, in *Rubato*, la semicroma sul secondo quarto, con appoggiatura di biscrome in *pp* (sol2-la#2-do3-re3) introduce quello che potremmo

⁵⁷⁵ In particolare, il ventaglio si presterebbe meglio della corolla del fiore a racchiudere, e allo stesso tempo a spalancare, l'idea di un continuo *épanouissement*. Come osserva Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 309: « Au lieu de se présenter comme un « lucide contour », comme une clôture bornée par une libre transparence, la corolle peut nous apparaître alors comme un simple arrêt du jaillissement. Mallarmé s'efforcera donc de rêver une forme qui résolve son problème de façon plus visiblement dynamique : ce sera l'éventail. »

⁵⁷⁶ McCombie, *Mallarmé and Debussy*, pp. 183-4.

individuare come il motivo della piega, ovvero un appoggio in cui è riconoscibile il movimento oscillatorio del ventaglio, che si ripresenta invariato anche a bb. 5, 7, 8 e 9.



Es. 4.1. *Éventail*, inizio. Il tema

suggerisce l'apertura del ventaglio (bb.1-2).

In questa sezione, il ventaglio si rivolge alla *rêveuse*, ovvero alla figlia del poeta, Génèvieve, perché la sua mano ne controlli il volo (ala). L'apertura, guidata dalla mano della fanciulla, gli consentirà di tuffarsi nel « pur délice sans chemin », ma la gioia dell'accesso a questi spazi non tracciati gli sarebbe per sempre preclusa senza la stretta della sognatrice.

Questo paradosso, come ricordato nell'analisi poetica di *Éventail*,⁵⁷⁷ suggerisce che ogni arte, sia poetica sia musicale, abbia bisogno di una sapiente padronanza di mezzi, da parte del poeta e del compositore (la mano che guida la penna), al fine di raggiungere le vette assolute della pura immaginazione: il *locus amoenus* del tramonto sui « rivages roses » descritto nei versi finali. L'abbellimento di biscrome prima della semicroma sul battere, da b. 4, potrebbe tradurre a livello visivo e sonoro il concetto di piega: un' « ala » di stoffa intrappolata nella rigidità delle stecche, che tuttavia non arriva a spiccare il volo, poiché la mano la rende prigioniera; ma è proprio in virtù di questa limitazione che il suo movimento è in grado di creare una piacevole freschezza per la fanciulla.

⁵⁷⁷ Si vedano l'analisi della poesia nel capitolo precedente (pp. 109-114) e Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *Notes et variantes*, p. 1178.



Es. 4.2. *Éventail*, bb. 5-7. Questa cellula, elegante e nervosa, ma sempre ascendente e cromaticamente variata cromaticamente, parrebbe una «compressione» del tema del ventaglio, traducendo l'idea di un volo controllato già insita nella piega.

L'inizio, con l'invocazione alla sognatrice, è melodicamente statico, con un intervallo minimo di un semitono ascendente (la^{#3}-si³) alla voce e un piccolo appoggio sulla seconda sillaba, « (rê)/veu/(se). » Le semicrome della voce su « pour que je plonge » e « au pur délice sans chemin » (bb. 6-7), insieme all'appoggiatura di biscrome dell'accompagnamento, già evidenziata, conferiscono a questa frase un carattere di nervosa ma elegante instabilità, unita a una punta d'inquietudine. A b. 7, la battuta in $\frac{3}{4}$ sottolinea la sospensione e il senso di apertura intrinseci nelle « delizie non tracciate », suggerendo l'idea d'infinito.

A proposito di queste misure iniziali in *rubato* (bb. 4-7), Bourion nota la presenza di una quadruplicazione del tutto imprevedibile nella metrica, poiché le quattro occorrenze dell'elemento duplicato sono disposte in modo apparentemente casuale all'interno di questo breve spazio.⁵⁷⁸ La critica osserva, inoltre, che in questa melodia dalle emozioni « parnassiane », proprio perché represses quasi al limite della cancellazione, il testo musicale si spoglia fino a ridursi al silenzio, in un'economia di mezzi inedita per Debussy, se non nelle sue opere più tardive.⁵⁷⁹ Questo mormorio irregolare, che si dirigerebbe verso una

⁵⁷⁸ Bourion, *Le style de Claude Debussy*, pp. 467-8.

⁵⁷⁹ « Dans nombre de ces duplications de fin d'œuvre, de fin de vie, qui font montre de tant de discrétion et d'économie de moyens qu'on ne peut manquer de se questionner sur les raisons de cette parcimonie soudaine, une nouvelle fonction de la duplication émerge : celle de provoquer, de participer d'un brouillage rythmico-métrique, d'un brouillage temporel en général qui évoque peut-être cette *absence d'être* vers laquelle Debussy, conscient ou pas, se dirigeait... La désolidarisation des parties du tout, la disparition de la régularité périodique, une certaine approche du chaos [...] » *Ibid.* p. 468.

dematerializzazione del suono, parrebbe avvicinare il compositore al concetto mallarmeano di *disparition élocutoire*.⁵⁸⁰

A b. 8 (v. 3), « Sache », un altro appoggio interlocutorio tra ventaglio e sognatrice, descrive un intervallo di terza discendente (si#3-sol#3). Anche in questa *mélodie*, come in *Placet*, si rimarca la predilezione di Debussy per le progressioni e per la cellula ritmica semiminima (sulla prima sillaba) – croma (sulla seconda sillaba) nella realizzazione di un’invocazione.⁵⁸¹

Lo stesso intervallo di terza (si#3-sol#3) si ritrova in corrispondenza delle ultime due sillabe di « (men)-son-ge », definito, non a caso, « subtil », come la stoffa del ventaglio. A b. 11 la voce, dopo uno slancio progressivo di settima ascendente (da sol#3 a fa#4), si ferma su « main. » Quest’ampio intervallo esprimerebbe la volontà del ventaglio di sfuggire al controllo della mano, in contraddizione con le parole del verso: nel testo, infatti, esso invita la fanciulla a mantenerlo saldo nella sua stretta. A b. 12, a tempo, si ripete invariata la cellula ascendente di biscrome, che traduce musicalmente il volo, perciò la breve apertura del ventaglio.

Mentre a bb. 14-17 la voce intona una linea melodica e ritmica piuttosto statica, al rigo inferiore torna la cellula danzante e giocosa già presente a bb. 2-3, che ricorda una pioggia delicata: essa si ripete, identica, per quattro misure (da b. 13 a b. 16), su accordi di nona, mentre il rigo superiore realizza un semplice accompagnamento legato per gradi congiunti. Questa sezione, semplice e lineare, corrisponde ai due versi « Une fraîcheur de crépuscule/Te vient à chaque battement », rendendo sapientemente l’idea dell’oscillazione del ventaglio, artefice della freschezza crepuscolare.

I due versi successivi, (« Dont le coup prisonnier recule/L’horizon délicatement », bb. 18-22) esprimono il conflitto del ventaglio che, chiudendosi per l’impulso della mano, andrebbe in direzione contraria rispetto all’orizzonte. Questo scontro di movimenti e intenti è reso con una sezione ritmica piuttosto concitata al pianoforte, fatta di crome puntate e biscrome e di ritmi sincopati (bb. 19-21). La leggerezza della composizione è preservata, anche questa volta, dalla sobrietà della linea melodica, che sale discretamente su

⁵⁸⁰ Allo stesso modo in cui il poeta cancella la propria soggettività per cedere l’iniziativa alle parole, anche Debussy lascerebbe spazio al silenzio e ai suoni in questa composizione così rarefatta. Come spiega Mallarmé : « L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l’ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, « Crise de vers », p. 211.

⁵⁸¹ Si veda anche lo stesso procedimento utilizzato alla voce su « Princesse » in *Placet*, bb. 3 e sgg.

« délicatement ». La fine della seconda strofa è segnalata, in partitura, da quasi due misure di pausa alla voce e da un *Serrez* che, a b. 25, diventa *Rapide*.

Il primo *mf* (mezzoforte) dello spartito segna l'inizio di una progressione discendente di ottave al pianoforte, su un ritmo di terzine, poi quartine di semicrome, che procedono per gradi congiunti di semitoni, con un solo salto di quarta diminuita tra b. 25 e b. 26 (sib3-fa#3). Un salto discendente di un'ottava (fa#4-fa#3) è compiuto anche dalla voce in corrispondenza di « Vertige. » Esso richiama, seppur con una maggiore estensione, quello dell'invocazione precedente, « Sache. » La discesa repentina di questa sezione ben descrive il senso improvviso di precarietà proprio, appunto, di una vertigine.



Es. 4.3. *Éventail*, bb. 25-26.

Realizzazione di *Vertige*.

Da b. 27 a b. 35 iniziano le progressioni di quartine al rigo superiore del pianoforte, caratterizzate da cromatismi in *pp* e con l'indicazione, molto dettagliata, *le chant doucement en dehors*. La voce sembrerebbe dunque un'eco proveniente da fuori, da uno spazio « altro », forse generatosi dalla vibrazione aerea creata dal ventaglio dopo la vertigine.

La sospensione dello spazio che « frissonne » è descritta dall'instabilità ritmica delle terzine di bb. 28-29. Al *Cédez un peu* di b. 30 si trovano valori di crome su « comme un grand baiser », con moto discendente. Il tremolio dello spazio culmina, anzi cade, su un grande bacio, dunque sulle labbra della sognatrice, legandole a quelle della *Princesse* del sonetto precedente.

Con un salto di ottava alla voce (re#3-re#4) inizia il verso « Qui fou de naître pour personne » (bb. 31-32, v. 11), a tempo. Il moto ascendente caratterizza invece la sezione successiva, in cui si esplica l'irrequietezza del bacio non dato che, incapace di sgorgare

dalla bocca della fanciulla, non può neanche acquietarsi, restando dunque sepolto tra le pieghe del ventaglio (« Ne peut jaillir ni s'apaiser », bb. 34-36).⁵⁸²

A cavallo tra bb. 37 e 38 (« Sens-tu »), il ventaglio torna a rivolgersi alla sognatrice con un salto di settima discendente, sempre sui valori di semiminima-croma caratteristici dell'invocazione. L'intervallo descritto (fa4-sol3), per quanto non vertiginoso, anticipa un altro tipo di languore: quello del « paradis farouche », metafora per la castità della fanciulla, collegato semanticamente al « pur délices sans chemin » di v. 2. Questa sezione, in *p doux et expressif*, è caratterizzata, come la precedente, da un accompagnamento al pianoforte ritmicamente vario e staccato sulle terzine (rispettivamente di bb. 36 e 38); il registro è acuto, entrambi i righi leggono in chiave di violino.

Da b. 40 a b. 43, un pedale di *tremolo* in *p* crea un tappeto sul quale la voce canta sobriamente, appoggiandosi su una semiminima alla fine dei vv. 10 e 11 (rispettivamente, su « Enseveli » e su « bouche »). L'indicazione dinamica raccomanda *più p*, mentre il rigo superiore del pianoforte procede per intervalli ascendenti di quinte giuste (fa3-do4, fa4-do5). Anche questa sezione dura quattro misure, mentre la voce, che da b. 40 canta su valori serrati con scansione sillabica (una semicroma-una sillaba), rallenta progressivamente, stabilizzandosi su valori più lunghi.

A b. 44 si trova un *Cédez, très peu*, con un infittirsi del tessuto armonico al pianoforte. La voce rimane piuttosto statica, con un ultimo appoggio su *pli*, al quale segue una lunga pausa di cinque misure. Questo riso sepolto dalla piega « unanime », che indica ora il ventaglio chiuso, dunque compatto, poiché ha concluso il suo volo, è in *pp* e in ritenuto. A b. 46 si torna subito al movimento, con un ponte pianistico che porta alla sezione conclusiva, fino a b. 50. Ricompare per l'ultima volta il tema del ventaglio al pianoforte, invariato rispetto all'inizio, sul secondo quarto di b. 47; tornano anche le delicate crome in levare a b. 48, che riprende b. 3.

L'accompagnamento pianistico, ancora in *pp*, diviene un'eco *doux et lointain* nel registro sovracuto per la parte superiore del pianoforte, all'ottava superiore. L'ultima strofa,

⁵⁸² A questo proposito, è opportuno segnalare la polisemia del verbo francese *éventer*, dalla cui radice deriva *éventail*: esso significa, infatti, sia « esporre all'aria », « fare aria », sia « nascondere », come nell'espressione « éventer un secret »: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9venter/31849>.

Per i versi in questione, entrambe le interpretazioni sarebbero corrette: il bacio trema tra le pieghe del ventaglio, che crea una sospensione dello spazio, ma è anche nascosto da esse e impossibilitato, dunque, a librarsi nell'aria, allo stesso modo in cui l'oggetto è tenuto fermo dalla mano della fanciulla.

iniziante con una lunga minima in corrispondenza della prima sillaba (« Le »), reca l'indicazione *En retenant peu à peu jusqu'à la fin* (b. 50), sempre nel registro acuto.

In corrispondenza di « ro-ses » (b. 53) si può ammirare un elegante e raffinato arabesco al pianoforte, a sottolineare con dolcezza il carattere femminile e sognante di questa sezione, con una forcella (in *crescendo* e *diminuendo*) da realizzarsi per entrambe le mani, in salda omoritmia da b. 50 a b. 56. L'atmosfera sognante del verso « Stagnants sur les soirs d'or » è resa dalla staticità della voce sul si⁴, accompagnata con una lunga sospensione sul si³, legato da b. 56 a b. 58.



Es. 4.3. *Éventail*: elegante arabesco

su *rivages roses* a b. 53.

Le ultime misure realizzano una coda di aerea leggerezza, sempre in *pp*. Lo spartito segue le pause della poesia, rispettandone la punteggiatura: in corrispondenza di « Ce l'est » si trova una pausa di croma, laddove nel testo è indicata una virgola. La linea armonica si assesta pressoché stabilmente sul mi³ per tutto l'ultimo verso, « Contre le feu d'un bracelet » (bb. 61-64), mentre il pf continua ad ascendere fino alla fine, sempre più piano, culminando su un acutissimo si⁵, rendendo magistralmente l'idea dei riflessi che si sprigionano dal braccialetto alla luce del tramonto, inondando le rive di luce.

Le delicate appoggiature in glissando di bb. 61-62, che impreziosiscono le ultime misure, terminano a b. 63, che reca l'indicazione *à peine*. È interessante notare, infine, come in corrispondenza di « contre le feu » si trovi un *Serrez* (b. 62), che spezza il ritenuto iniziato a b. 50, forse a suggerire l'attrito del ventaglio contro il braccialetto, ovvero la rapidità di un impulso luminoso che vada subito a spegnersi.

Conclusioni

L'ultima composizione si chiude su una nota di speranza, dopo aver sottolineato i momenti salienti del testo poetico: il volo del ventaglio, la piega, le idee di controllo e di libertà, in opposizione per tutte le cinque strofe.⁵⁸³ Lo spazio accordato alle pause e all'accompagnamento pianistico contribuiscono a rendere questa *mélodie* più ricca e varia rispetto alle precedenti, soprattutto se si esaminano alcuni elementi di particolare rilevanza che spiccano nella partitura: i delicati abbellimenti; il moto ascendente riservato alle invocazioni e alla vertigine, facente da spartiacque sia visivo sia sonoro (anche nel testo mallarmeano, « Vertige » si trova all'inizio della testa strofa, in posizione mediana); l'arabesco sui « rivage roses », figura prima musicale e poi poetica, centrale nell'estetica di Debussy e Mallarmé.⁵⁸⁴

In partitura sono frequenti le terzine su ritmo binario, l'uso dell'omioritmia per conferire unità alla composizione e collegare le diverse sezioni e l'impiego di piccoli temi ripetuti o leggermente variati, ma facilmente riconoscibili, come le cellule del ventaglio e della piega). Particolare rilievo assumono gli intervalli di settima diminuita e gli accordi di nona aumentata, ricorrenti anche in questa elegante conclusione ai *Trois poèmes*, mentre si segnala l'originalità del raffinato arabesco già menzionato.⁵⁸⁵

Le soluzioni adottate da Debussy per ciò che concerne il trattamento ritmico, armonico e melodico, in particolare del pianoforte, testimoniano una grande sensibilità alle sottigliezze del testo poetico e una piena padronanza dei mezzi tecnico-espressivi atti a sottolinearle. Grazie agli accorgimenti ora evidenziati, l'equilibrio interno non è mai abbandonato, e il

⁵⁸³ Nella sua analisi, Souberin, « *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé de Claude Debussy* », p. 138, evidenzia come tutta la *mélodie* costituisca « une « description » musicale du mouvement de l'espace, une métaphore musicale de l'éventail dont la trajectoire, tracée par Mallarmé dans son poème, est reproduite par l' « agogie musicale » tant à travers les événements localisés qu'à travers le plan global de la chanson. »

⁵⁸⁴ La rilevanza di questa figura si nota, in particolare, nel precedente *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894). Nell'invitare Mallarmé alla prima del *Prélude*, Debussy si augura che il poeta possa assistere agli « arabesques qu'un peut-être coupable orgueil m'a fait croire être dictées par la Flûte de votre Faune. » *Lettre à Stéphane Mallarmé*, 20 décembre 1894, in C. Debussy, *Correspondance*, p. 228.

⁵⁸⁵ Come nota Linda K. Cummins: « [...] from Schlegel's time forward, though varying in precise meaning from group to group and context to context, arabesque retains the double sense of both mere ornament and the basis of all creativity : these are two strands of one common and prevalent notion. Both Mallarmé's poem and Debussy's tone poem are examples of arabesque structures, digressive narratives, deformed and interrupted, but based, nevertheless, on recognizable conventions. » L. K. Cummins, *Debussy and the Fragment*, New York, Chiasma Press, 2006, p. 98.

ciclo, pur nelle sue peculiarità, mantiene un carattere non frammentario e rapsodico, ma unitario e dotato di coerenza intrinseca.

Nel suo ultimo omaggio al maestro, che ebbe tanta parte nella formazione artistica del giovane Debussy, la consonanza d'intenti tra compositore e poeta sembra pienamente raggiunta:⁵⁸⁶ dal regno ideale della *fiction*, l'Arte rivolge un raro sorriso, seppur nascosto tra le pieghe di un ventaglio, a colui che, in un continuo sforzo sospeso tra libertà creativa e controllo, le dedica la vita.

⁵⁸⁶ Riflettendo sulla conclusione dell'intero ciclo, Andreacchi osserva: «Generally speaking, Mallarmé delights in qualities of ambiguous meaning, gradual evocation, (as opposed to overt statement), and sonorous beauty. Debussy's musical language is fitted perfectly to his poetic style. This is evident in the composer's predilection for ambiguous harmonies, his tendency to reinterpret common sounds in novel contexts, his love of gradually unfolding and revealing tonality in the course of a composition, and his emphasis on sonorous quality through the abnegation of functionality and interest in harmonic stasis. The symbolism of Debussy, then, has two aspects: reinterpretation of common sounds through which new meanings emerge, and in the reordering of the traditional hierarchy of musical parameters, by virtue of which pure sound divorced from conventional contexts, emerges as central, and almost palpable, in a very Mallarmean way.» Andreacchi, «An Examination of the Relation of Text to Music in Claude Debussy's *Trois poèmes de Mallarmé*», p. 67.

II. Ravel e il jeu mallarmeano

II.1 1913: l'avvento della modernità. Ravel, Schönberg, Strawinsky

Il 1913, data di composizione dei *Trois poèmes* di Debussy e Ravel, fu un anno cruciale per la storia della musica. Oltre alla prima rappresentazione del *Sacre du Printemps* di Strawinsky (Parigi, 29 maggio 1913), il 31 marzo 1913 il tradizionale *Musikverein* di Vienna ospitò un programma, diretto da Arnold Schönberg, che suscitò immediate proteste e scalpore. Il cartellone prevedeva: i *Sechs Stücke fuer Orchester* op. 4 di Anton von Webern, i *Vier Orchesterlieder nach Gedichten von Maeterlinck* di Alexander von Zemlinsky, la *Kammersymphonie* op. 9 in einem Satz dello stesso Schönberg, i *Zwei Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten* di Peter Altenberg di Alban Berg e i *Kindertotenlieder* di Gustav Mahler (1905).⁵⁸⁷ Il pubblico manifestò il proprio dissenso con varie proteste ad alta voce, rumore e fischi in sala, tanto che prima dell'esecuzione del brano di Mahler fu impossibile ristabilire l'ordine e gli orchestrali dovettero lasciare il palco.⁵⁸⁸

La ricezione negativa da parte del pubblico e della critica non era una novità per Schönberg, in particolare dopo l'accoglienza viennese del sestetto *Verklärte Nacht* (1902) e del poema sinfonico *Pelléas und Mélisande* (1905).⁵⁸⁹

Ravel dovette essere informato dell'accaduto visto che, appena due giorni dopo (il 2 aprile 1913), scrisse a Hélène Kahn-Casella, moglie del compositore Alfredo, di avere in programma un *concert scandaleux* da proporre al comitato della S.M.I. (*Société musicale indépendante*, fondata nel 1909 da Ravel stesso e dai compositori Fauré, Charles Koechlin e Florent Schmitt), con organico formato da narratore, voce, pianoforte, quartetto d'archi, due flauti e due clarinetti.⁵⁹⁰ Il concerto prevedeva l'esecuzione del *Pierrot Lunaire* di Schönberg, diretto dall'autore stesso, da convocare per l'occasione; le *Mélodies japonaises* di Strawinsky e le prime due composizioni sulle poesie di Mallarmé (*Soupir* e *Placet futile*)

⁵⁸⁷ Manifesto del programma di sala riprodotto in J. H. Calico, «Noise and Arnold Schönberg's 1913 Scandal Concert», *Journal of Austrian Studies*, vol. 5, n. 3-4, Fall-Winter 2017, pp. 29-56, p. 30. Tutti i brani del programma, a eccezione di quello di Mahler, erano eseguiti per la prima volta.

⁵⁸⁸ *Ivi*, p. 31.

⁵⁸⁹ *Ibid.* Il poema sinfonico di Schönberg coincide con la rappresentazione del *Pelléas* di Debussy a Parigi, ma Schönberg non lo conosceva all'epoca; nel mettere in musica le impressioni suscitategli dalla poesia di Maeterlinck, il compositore si avvale di un linguaggio sinfonico vicino a Strauss e Wagner.

⁵⁹⁰ Ravel, *L'intégrale*, pp. 319. Il compositore propone anche di evitare il Conservatoire, in cui la modernità delle composizioni non sarebbe stata ben accetta.

che a quell'epoca Ravel stava componendo,⁵⁹¹ mentre studiava gli spartiti dei suoi contemporanei; la terza composizione, *Surgi*, sarebbe stata ultimata a Saint-Jean de Luz nel luglio dello stesso anno.

Dopo alcuni ostacoli organizzativi, il 14 gennaio 1914 il concerto programmato da Ravel fu eseguito alla S.M.I: il soprano Jane Bathori cantò i *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, che furono acclamati dal pubblico; anche le *mélodies* di Strawinsky ricevettero una buona accoglienza, mentre il *Pierrot lunaire* di Schönberg, che doveva dirigerlo di persona ma non poté essere presente, fu sostituito dai *Quatre Poèmes hindous* di Maurice Delage.⁵⁹²

Strawinsky, nel ricordare la prima disastrosa del *Sacre*, riconosce il contributo di Ravel, il quale fu uno dei pochi a capire che il valore dell'opera «non stava nella scrittura, nella strumentazione o nell'apparato tecnico dell'opera, bensì nell'essenza di questa musica.»⁵⁹³

Nel discostarsi dalle accuse – o dall'elogio – di essere un rivoluzionario suo malgrado, Strawinsky difende anche Schönberg dalle accuse di cacofonia, in quanto essa significa «suono sgradevole, merce illegale, musica non ordinata che non resiste a una critica seria.»⁵⁹⁴ Nel riconoscere la novità del *Pierrot lunaire*, infatti, il compositore del *Sacre* osserva che Schönberg

è perfettamente cosciente di ciò che fa e non inganna nessuno. Egli ha adottato il sistema musicale che più gli si adattava e, in questo sistema, è perfettamente logico e coerente con se stesso. Non si può liquidare una musica che non ci piace battezzandola cacofonia.⁵⁹⁵

Le riflessioni sul valore della musica, a difesa delle proprie composizioni e dei metodi adottati, si fanno sempre più frequenti nei compositori del Novecento. Il musicista si pone come un intellettuale nel giustificare la propria opera, in relazione con sistemi, opere e artisti precedenti. Questo è particolarmente vero per Schönberg che, all'attività di composizione, direzione d'orchestra e insegnamento negli Stati Uniti (dal 1934 al 1948, in

⁵⁹¹ Ravel, *L'intégrale*, pp. 319.

⁵⁹² *Ivi*, p. 68.

⁵⁹³ Strawinsky, *Poetica della musica*, «Premessa», p. XI.

⁵⁹⁴ *Ivi*, p. XIII.

⁵⁹⁵ *Ibid.*

cui scrive anche il trattato risultante da quelle lezioni, *Fundamentals of Musical Composition*), affianca un'intensa attività di teorico.⁵⁹⁶

In particolare, in *Funzioni strutturali dell'armonia*, il compositore classifica accordi e intervalli, introduce il concetto di regioni tonali e definisce il loro uso; suggerisce come interpretare un accordo cambiandone il grado, quindi la tonalità, e tratta dello sviluppo della sonata;⁵⁹⁷ infine, si arrischia a fornire una retrospettiva critica che rende ragione del passaggio dalla musica classica a quella contemporanea.

Nel capitolo «Valutazione apollinea di un'epoca dionisiaca» dello stesso saggio,⁵⁹⁸ Schönberg afferma che la musica classica, con il suo insieme di regole affermatesi nel corso del Settecento, sarebbe lo specchio di un'epoca apollinea, contraddistinta da una grazia e da un equilibrio che erano garantiti dal rispetto delle convenzioni. Per reazione, il «dionisiaco» nicciano dovette prevalere nel Romanticismo; tuttavia, le innovazioni nell'idioma musicale dell'epoca non furono codificate in una teoria organizzata e univoca:

Ma i nuovi accordi e le nuove dissonanze del periodo successivo [...] non furono praticamente compresi né accettati nel vocabolario nazionale; e le regole relative al loro impiego non erano ancora state formulate quando ebbe inizio un nuovo movimento progressivo prima ancora che finisse il precedente. Mahler, Strauss, Debussy, Reger crearono nuovi ostacoli alla comprensione della musica, e tuttavia le loro nuove dissonanze e modulazioni, che erano ancor più aspre, potevano ancora essere catalogate e chiarite con gli strumenti teorici del periodo precedente.

Le cose stanno diversamente nel momento attuale.⁵⁹⁹

La critica ai contemporanei porta il compositore del *Pierrot lunaire* a distinguere tra i falsi modernisti, che reputano sufficiente inserire delle dissonanze a caso in una melodia per definirsi all'avanguardia, e tra coloro che «celano la tonalità dei loro temi con armonie che

⁵⁹⁶ Si ricordano, tra gli altri, A. Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition* [1934-1948], London, Faber and Faber, 1967; *Structural functions of Harmony*, New York, W. W. Norton; London, Williams and Norgate, 1954; *Style and Idea*, Philosophical library, New York, 1950.

⁵⁹⁷ A. Schönberg, *Funzioni strutturali dell'armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1967 [Williams and Norgate Limited, London, 1954].

⁵⁹⁸ Schönberg, *Funzioni strutturali dell'armonia* pp. 259-64.

⁵⁹⁹ Ivi, p. 260.

non hanno alcuna relazione coi temi stessi»,⁶⁰⁰ confondendo il tutto con delle imitazioni scadenti del semicontrapunto. Essi non riuscirebbero comunque a nascondere la pochezza delle idee musicali soggiacenti e la mancanza di una logica compositiva intrinseca.⁶⁰¹

Della stessa opinione si mostra anche Strawinsky nel lamentarsi dell'abbondanza della musica descrittiva, nata sulla scia del wagnerismo, e si domanda, con marcata ironia, a cosa servano «[...] quelle piccole guide tanto diffuse che realizzano materialmente l'indirizzario musicale evocato da Debussy e che fanno assomigliare il neofita che assiste a una rappresentazione del Crepuscolo degli dei ad uno di quei turisti che si vedono sull'Empire State Building mentre tenta di orientarsi dispiegando una carta di New York.»⁶⁰² Nel cercare di stabilire i criteri della modernità, inoltre, Strawinsky ne mette in luce le ipocrisie, in quanto «chiamiamo moderno ciò che lusinga il nostro snobismo nel vero senso del termine.»⁶⁰³

Schönberg si mostra, invece, più ottimista nel rivendicare una svolta nella ricezione del pubblico, compiuta, ormai all'inizio degli anni Cinquanta, anche grazie ad Alban Berg e Anton Webern. Egli dichiara che il suo obiettivo è sempre stato quello dell'«emancipazione della dissonanza»,⁶⁰⁴ al di là dell'appartenenza a un sistema tonale. Grazie a questo processo, un pubblico del Secondo Dopoguerra percepisce una dissonanza come naturale, poiché, secondo la teoria elaborata da Schönberg, le dissonanze stesse non sarebbero altro che consonanze più lontane nella serie degli armonici. Per questo motivo, «l'orecchio di oggi non avverte più la sensazione di un'interruzione del senso del discorso musicale, e la loro emancipazione [delle dissonanze] è altrettanto giustificata quanto l'emancipazione della terza minore avvenuta in passato.»⁶⁰⁵ In questo modo, il processo di affrancamento dalla tonalità, già iniziato in sordina con Debussy, è finalmente compiuto.

Nello spiegare la validità del sistema seriale, il compositore fa riferimento alle opere *Pierrot lunaire* (1912) e *Die glückliche Hand* (prima rappresentazione 1924, ma composta tra il 1910 e il 1913), composte seguendo questo sistema, in cui ogni combinazione della serie di dodici suoni utilizzata è giustificata dalla logica interna dell'opera.⁶⁰⁶

⁶⁰⁰ Schönberg, *Funzioni strutturali dell'armonia*, p. 260.

⁶⁰¹ *Ivi*, p. 261.

⁶⁰² Strawinsky, *Poetica della musica*, p. 49.

⁶⁰³ *Ivi*, p. 52.

⁶⁰⁴ Schönberg, *Funzioni strutturali dell'armonia*, p. 260.

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 262.

Die glückliche Hand, («La mano del destino»), definito da Schönberg «drama mit Musik» («dramma con musica»), esemplifica la sua visione del rapporto tra musica e colore. Nell'opera, atto unico diviso in quattro scene, su libretto scritto da Schönberg, l'allestimento di ogni singola scena dev'essere accompagnato da una precisa sequenza di luci colorate, che riflettono lo psicodramma del protagonista, lacerato da un profondo conflitto interiore. La composizione è rappresentativa della schönbergiana *Klangfarbenmelodie*, teoria estetica Schönbergiana secondo la quale i cambiamenti nel colore strumentale si fanno melodia e determinano il corso della composizione, applicata per la prima volta in *Farben*, op. 16 n. 3 dei *Fünf Orchesterstücke* (1909).

Nelle parole del compositore, «Similar colours, particularly similar tone-colours, melt too easily into one another, forming chords, and it is certainly harder to follow the construction of the texture». Schönberg individua, inoltre, la qualità tonale degli strumenti, facendoli suonare in registri inusuali⁶⁰⁷ e affidando loro parti soliste anche nei registri più gravi (contrabbassi inclusi). Nell'op. 16 n. 3, ad esempio, vi è un unico accordo tenuto per tutta la durata del pezzo, le cui note sono affidate, a turno, a diverse combinazioni strumentali, dando quindi alla composizione vari «colori» (*Farben*, appunto) timbrici.

Fondamentale, per lo sviluppo della *Klangfarbenmelodie*, è la profonda amicizia che lega il compositore al pittore Vasilij Kandinskij, padre dell'astrattismo.⁶⁰⁸ Schönberg stesso era un pittore dilettante e, benché le sue opere manchino di una tecnica adeguata, specialmente nell'accostamento cromatico, esse furono apprezzate da Kandinskij perché rappresentative della personalità del compositore ed essenziali nella rinuncia al superfluo e ai futili ornamenti.⁶⁰⁹

I quadri, di stile espressionista, sorgerebbero infatti dallo stesso bisogno di esprimersi che spinge Schönberg a comporre.⁶¹⁰ La concentrazione dei dipinti, e in particolare di una serie

⁶⁰⁷ Schönberg, *Style and Idea*, «Instrumentation», p. 335.

⁶⁰⁸ La corrispondenza tra i due e le loro collaborazioni artistiche sono esaminati in A. Schönberg e W. Kandinskij, *Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, trad. di Mirella Torre, Torino, Einaudi, 1988, [A. Schönberg, W. Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, ed. Jelena Hall Koch, Henle Verlag, 1980].

⁶⁰⁹ W. Kandinskij, «The Paintings of Schönberg», *Journal of the Arnold Schönberg Institute*, vol. II, n. 3, 1978, p. 184.

⁶¹⁰ «The paintings and the music [by Schönberg] arose from the same inner need for expression, and they show some significant similarities as well as some striking differences in approach. Both musicologists and art historians use the term “expressionistic” in describing his works at this time [1908-12].» C. S. Adams, «Artistic Parallels between Arnold Schönberg's Music and Painting (1908-1912)», *College Music*

d'inquieti autoritratti, negli anni di massima produzione dodecafonica (1908-12), portano a credere che questa parentesi artistica così intensa sia nata come risposta di elaborazione a una profonda crisi intellettuale, dovuta alla ricezione negativa del *Pierrot lunaire* e di *Erwartung*. In particolare, gli elementi comuni alla pittura e alla musica di Schönberg sarebbero l'egocentrismo, l'alienazione e l'orrore; questi tratti lo accomunano alla pittura di Egon Schiele e di Oscar Kokoschka.⁶¹¹

La pittura e la musica di Schönberg presenterebbero delle consonanze notevoli anche nella trattazione del ritmo: quest'ultimo, in un dipinto, è dato dalla continuità e dalla ripetizione di certi colori, proporzioni o motivi, Schönberg rifiuta questi espedienti nei suoi ritratti. Allo stesso modo, in musica il depotenziamento ritmico è provocato dalla mancata accentuazione del battere di ogni misura, ad esempio facendolo coincidere con una pausa, legando una nota a cavallo di battuta o estendendo linee melodiche e fraseggio oltre la fine della misura.⁶¹²

Un elemento di contrasto tra la sua pittura e la sua musica, invece, sarebbe costituito dalla trattazione della timbrica, basata, nelle sue partiture, su forti contrasti nell'orchestrazione e su particolari effetti coloristici; nei suoi quadri, invece, il compositore preferisce utilizzare una tavolozza dal colore uniforme, come dimostra la serie di autoritratti in diversi colori.⁶¹³

L'esperienza di Schönberg e Kandinskij (e le riflessioni di cui è portatrice), è rappresentativa del proliferare delle collaborazioni artistiche che si affermano in quegli anni, in particolare con lo scoppiare delle avanguardie. Come vedremo, Ravel, pur mantenendo un ironico distacco nel fermento culturale che lo circondava, assorbirà attraverso i suoi *Trois poèmes* gli aspetti della modernità che più si confanno alla sua estetica, senza mai scendere a compromessi con le esigenze personali dettate dal suo sentire artistico.

Symposium, vol. 35, 1995, pp. 5-21, p. 5. Delle riproduzioni fedeli dei dipinti di Schönberg, messi a confronto con quelli di Kandinskij, si trovano in A. Schönberg e W. Kandinskij, *Musica e pittura*.

⁶¹¹ Anche lo stesso Kokoschka e Kandinskij si rifugiarono in un'altra espressione artistica, la scrittura di drammi, in momenti di transizione per la loro carriera. Adams, «Artistic Parallels between Arnold Schönberg's Music and Painting», pp. 7-8.

⁶¹² Oltre a questi espedienti, in molti lavori atonali Schönberg cambia spesso metro o tempo, destabilizzando la regolarità della linea ritmica, che si regge su principi organizzativi più sottili e nascosti di pulsazione interna. Ivi, p. 16.

⁶¹³ Si vedano in particolare il *Blue Self-Portrait*, *Green Self-Portrait*, *Red Gaze* e *Blue Gaze*, riprodotti in Ivi, pp. 11-14.

II.2 La metafora musicale in Sainte di Ravel

Sainte

À la fenêtre recelant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie :

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

La breve *mélodie* fu composta da Ravel nel 1896 e dedicata alla figlia di Stéphane Mallarmé, Mme Geneviève Bonniot. Come si osserva dall'estrema semplicità formale, essa risale agli anni del Conservatoire, anche se in alcuni punti emergono delle novità che accomunano il compositore a Debussy e Chabrier, specialmente nell'utilizzo degli accordi di settima e nona e di alcuni intervalli, in particolare di tritono.

La composizione, di sole 31 misure, si apre con l'indicazione *Liturgiquement*: il pianoforte accompagna il canto a mo' di basso continuo, in *p*, *sans aucune nuance jusqu'à la fin*. Il pianoforte è trattato così come un organo, immergendo fin da subito l'ascoltatore in un'atmosfera di contemplazione spirituale, reminiscenza della musica sacra rinascimentale e rispettosa del tema della poesia: l'omaggio alla Santa patrona dei musicisti.

Sainte ricorda una lenta processione che, per Vladimir Jankélévitch, sarebbe debitrice della terza *Prose lyrique* (1893) di Debussy, con i suoi accordi perfetti e «liturgicamente giustapposti.»⁶¹⁴ Altri modelli potrebbero essere individuati nell'*Oraison* (1895-6) delle *Serres chaudes* op. 24 di Chausson e nella coeva *Prière du mort* di Charles Koechlin. Il canto, di carattere salmodico, somiglia a una litania che ondeggia nel registro medio, la cui intonazione racchiude il mistero sacrale dell'enigma, non scevro da una punta d'ironia.⁶¹⁵ Santa Cecilia si farebbe, dunque, non solo intermediaria del divino, ma anche musa dell'inesprimibile in Arte.⁶¹⁶

Nel riscontrare la sospensione dell'accordo finale e l'abbondanza di accordi di settima e nona nella partitura, Arbie Orenstein individua invece l'influenza del Satie delle *Sarabandes* (1887) o del *Prélude de la porte héroïque du ciel* (1894).⁶¹⁷

Analisi

Come osserva Klaus-Jürgen Sachs,⁶¹⁸ l'intonazione delle prime due strofe è perfettamente speculare, sia nel ritmo, sia nelle scelte armoniche e di fraseggio. L'accompagnamento, in 4/4, è composto soltanto da semiminime fino a b. 15, misura che scandisce la metà esatta della composizione.

⁶¹⁴ Jankélévitch, *Ravel*, Paris, Éditions du Seuil, 1956, p. 20.

⁶¹⁵ Jankélévitch coglie in questa intonazione l'ironia impassibile dell'Arte di fronte agli sforzi del poeta, come presentata nell'*Art poétique* di Théophile Gautier, un'impressione confermata dall'accordo di nona che chiude la composizione: «[...] non résolue, ouverte sur l'infini et sur nulle part, qui termine la mélodie, est la promesse de toutes ces surprises que le sphinx nous annonce. » *Ibid.* I temi dell'enigma, del meccanismo automatico, del gioco, esplorati dal compositore fin da giovane, si ritrovano anche nei successivi *Épigrammes de Clément Marot: D'Anna qui me jecta de la neige* e *D'Anna jouant de l'espinette* (1898).

⁶¹⁶ Si veda l'analisi poetica di *Sainte*, pp. 18-22 del presente lavoro.

⁶¹⁷ Orenstein, *Ravel. Man and Musician*, p. 143.

⁶¹⁸ L'unica di cui siamo a conoscenza che tratti un'analisi della partitura di *Sainte* con riguardo alla poesia mallarmeana, in K.-J. Sachs, «Maurice Ravels "Sainte" (1896) nach Stéphane Mallarmé», *Archiv für Musikwissenschaft*, 1 January 1997, Vol.54(2), pp. 95-119.

Il canto inizia sul levare della seconda battuta, in *p très calme*: come nelle *mélodies* debussiane, si nota la preferenza per un andamento sillabico; la voce procede quasi sempre per gradi congiunti.

The image shows a musical score for the beginning of 'Sainte'. It consists of two staves. The top staff is for the voice (CHANT) and the bottom staff is for the piano (PIANO). The tempo/mood is 'Liturgiquement' and the dynamics are 'p très calme'. The lyrics are 'A la fe - nè - tre re - cé -'. The piano accompaniment is marked 'p sans aucune nuance jusqu'à la fin'.

Es. 5.1. *Sainte*, inizio, bb. 1-2.

Nella prima strofa si osserva un arresto sull'ultima sillaba di *recélant*, che vale una semiminima col punto (b. 3), al quale corrisponde lo stesso valore su *étalant*, a b. 10 (re4). Colpisce la sensibilità del giovane Ravel per la sintassi del testo mallarmeano, alla quale egli porta un'estrema fedeltà: sia « *recélant* » sia « *étalant* » hanno, infatti, lo stesso doppio significato di « mettere in stallo » e « presentare. » Essi sono resi allo stesso modo in partitura, così da catturare l'attenzione dell'ascoltatore sul gesto di esposizione e blocco temporale compiuto dalla Santa.

L'opposizione simmetrica tra passato e presente è sottolineata anche da altri parallelismi: l'intonazione di v. 6 presenta la stessa melodia di v. 2, ma trasposta alla quarta superiore (rispettivamente a b. 4 e b. 11). Le ultime due sillabe di « *dé/do/re* » e « *dé/pli/e* » (con *e* sonora) sono, inoltre, realizzate con due crome legate e puntate, anch'esse a distanza di una quarta giusta (sol3 e do4). Questa scelta così sottile dimostrerebbe che Ravel attribuiva un significato simile ai due verbi, che descrivono entrambi il decadimento temporale. Se la viola, strumento antico, si « sdora », ovvero perde la vernice, come sottolineato dall'analisi di Massimo Blanco, allora anche il vecchio libro dei salmi, che scandiva i vesperi e la compieta, si scompagina, perdendo l'incollatura.⁶¹⁹

Il verso 7 (« *Du Magnificat ruisselant* »), a bb. 11-12, presenta un intervallo di quinta giusta tra le ultime due sillabe di « (ruis)/se/lant », a suggerire l'elevazione spirituale del canto rivolto dalla Santa a Dio. Anche il trattamento melodico di « *selon flûte ou mandore* » è identico a quello di « *selon vêpre et complie* » (b. 13), ma alla quarta superiore: si conclude

⁶¹⁹ Questa è anche l'interpretazione di Blanco; cfr. l'analisi poetica di *Sainte* nel presente lavoro, pp. 92-99.

così l'omaggio al tempo passato, esplicitamente indicato dal « jadis » ai vv. 4 e 8. Sia alla fine della prima sia alla fine della seconda strofa (b. 8 e b. 15), inoltre, si trova una battuta di un quarto, che fa da collegamento alla sezione successiva.

La realizzazione delle ultime due quartine è più movimentata nel tessuto ritmico e armonico, con uno stile a tratti debussiano nell'impiego delle terzine e nei glissandi (fino a b. 27) che ricordano l'arpa, tradizionale attributo iconografico della Santa e strumento protagonista della seconda parte della poesia. La sezione, di estrema delicatezza, si distingue per il registro acuto e per un'atmosfera luminosa, suggerita soprattutto dall'utilizzo dei diesis. Questa scelta è particolarmente indicata a tradurre in musica l'idea di leggerezza del volo, nonché la metafora più complessa che regge la poesia: quella del volteggio dell'angelo che si fa arpa (« Que frôle une harpe par l'Ange/Formée avec son vol du soir », vv. 14-15, bb. 17-18).



Es. 5.2. *Sainte*, realizzazione della metafora musicale che regge la poesia in partitura: moto ascendente della voce e glissandi del pianoforte, bb 17-18.

Le terzine di crome, insieme agli accordi in chiave di violino nel registro sovracuto, riprodurrebbero lo sfioramento dell'arpa da parte dell'angelo. Il moto, generalmente ascendente, ricorda anche visivamente un'ala;⁶²⁰ la continuità del movimento è assicurata da un fraseggio sempre legatissimo.

Le misure 17 e 18, omoritmiche e omofoniche al pianoforte, sostengono in modo compatto l'ascesa della linea del canto, che si ferma su un fa#4 su « vol du soir », rispettando anche in questo caso la sintassi e il senso della poesia. Gli ambiti accordali sono molto estesi, generalmente di nona o decima. La fissità di questa parte, che ricorda un mottetto

⁶²⁰ Come suggerisce l'interpretazione di Mauron, l'immagine dell'ala porta con sé l'associazione al ventaglio e al verso. Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 95, n. 1.

cinquecentesco, è bilanciata da un trattamento ritmico più vario. Mentre la linea del canto si fa più distesa e intona terzine di semiminime, infatti, al pianoforte il ritmo si fa più complesso, con una sincope al rigo inferiore del pianoforte e con l'alternarsi di crome e semiminime a quello superiore (bb. 19-20).

L'unico respiro per la linea del canto si trova sulla prima croma di b. 24, a separare v. 13 da v. 14, (« Ni le vieux livre... »), rispettando così l'*enjambement* del verso. Il sottile gioco di equilibri della partitura raveliana ricorda l'equilibrio ancor più precario dell'icona della Santa che, intrappolata nel vetro dell'ostensorio, non arriva a sfiorare l'arpa creata dall'angelo, e diviene così « musicienne du silence ». Ella, privata dei suoi attributi, si ritrova, infatti, senza il vecchio sandalo e senza il libro sacro, icone di un passato non più riproducibile. La piccola progressione ascendente di crome sul « plumage instrumental » (b. 26) suggerisce un breve volteggio; in questo clima di aerea leggerezza e sospensione, dimensione sacra e onirica si mescolano sapientemente.

Nella sezione conclusiva, il pianoforte riprende il tema liturgico iniziale per aumentazione e sempre senza inflessioni, conferendo un senso perfettamente circolare alla composizione. La voce tace per un'intera misura (b. 28), anticipando la sparizione sonora ed elocutoria della Santa. Al cambio di tempo in 2/4, in *pp*, prima indicazione dinamica dall'inizio della partitura, si trova l'invocazione alla « musicienne du silence. » Essa è giustamente isolata, e si spegne in un lento bisbiglio che si chiude su una corona. A b. 30, il penultimo accordo di settima (do³-mi³-sol³-si³) risolve su una dissonanza, sempre di settima, ma con quinta abbassata (la²-do³-mi³-sol³). Entrambi i righi terminano nel registro acuto, in chiave di violino, confermando una tendenza già osservata in Debussy.

Conclusioni

La partitura, benché di una lineare semplicità, si presenta coesa e unitaria nelle soluzioni adottate: rispetto ad *Apparition*, opera giovanile di Debussy, non ci sono né fioriture dal sapore baudelairiano né versi ripetuti. Ravel adotta soluzioni di grande efficacia ed economia di mezzi, rifuggendo da ogni stucchevolezza o ampollosità. Per garantire l'unità formale della composizione, egli non fa affidamento, come nel caso delle *mélodies*

debussiane, su dei piccoli *Leitmotive*, bensì su battute o cellule ripetute per omofonia od omoritmia, spesso senza variazioni.

Il basso continuo del pianoforte, trattato come un organo, e la mancanza d'inflessioni o ampi salti nella partitura, ricordano un pezzo ecclesiale, come segnalato dall'indicazione iniziale, *Liturgiquement*.

Il senso del testo mallarmeano è reso cristallino grazie alla scelta di accomunare alcune sezioni simmetriche dal punto di vista sintattico e semantico. In questi casi, la linea ritmica e melodica, dal fraseggio identico, si arresta brevemente alla fine del verso. Risulta, dunque, facile e intuitivo per l'ascoltatore associare verbi dallo stesso significato (come « récelant » ed « étalant »), o indicanti lo stesso tipo di processo (« dédore » e « déplie »). Questa realizzazione compositiva così precisa, testimone di un'interpretazione capillare della sua fonte, è particolarmente evidente nella perfetta simmetria melodica e armonica delle prime due strofe.

Le regole 'classiche' sono eluse con discrezione: alcuni accordi, principalmente di settima e di nona, risolvono o si soffermano su una dissonanza, specialmente nelle ultime due quartine. La delicatezza del registro acuto e la presenza dei glissandi fanno in modo che esse siano percepite come piacevoli all'orecchio, soprattutto in corrispondenza della metafora dell'angelo-arpa. Lo sfaldamento dell'armonia tradizionale avviene senza turbamenti, insinuandosi tra le pieghe della partitura per incresparne ambigualmente gli accordi.

La Santa patrona dei musicisti – o, almeno, la sua effigie, intrappolata nel vetro d'ostensorio⁶²¹ – è incapace di trarre suoni dal proprio strumento. Questo paradosso non viene reso musicalmente attraverso accenti drammatici, ma con un silenzioso rispetto davanti al mistero del divino e, più in generale, di ciò che è inesprimibile e irraggiungibile in arte. L'isolamento della « musicienne du silence » in partitura e l'invocazione alla Santa, in *pp*, riconducono all'atmosfera liturgica dell'introduzione iniziale, temporaneamente accantonata a favore dei raffinati volteggi nell'intonazione della seconda quartina.

Il giovane Ravel si mostra, dunque, ben consapevole dell'ardua sfida di un compositore: nell'impossibilità di raggiungere uno spazio assoluto, bisogna mantenere il controllo del *jeu*, fatto di delicati equilibri e di misurati silenzi, ma conservando sempre una punta d'ironico distacco.

⁶²¹ Una metonimia che allude alla casa di Cecilia, divenuta un luogo sacro, secondo la Leggenda Aurea; si vedano le pp. 93-94 del presente lavoro.

II.3 I Trois poèmes raveliani: introduzione e analisi

Orenstein è fra i primi a sottolineare la rilevanza dei contatti di Ravel con Schönberg e Strawinsky al momento della composizione di *Soupir* e *Placet Futile*. In particolare, la scoperta dello spartito di Strawinsky dei *Poèmes de la lyrique japonaise* a Clarens e l'aver assistito alla prima del *Sacre du Printemps*, al quale esprime il proprio incondizionato sostegno nonostante le feroci critiche del pubblico,⁶²² coincidono con la stesura dei primi due pezzi del ciclo mallarmeano.⁶²³

Secondo Jankélévitch, la raccolta sarebbe imparentata con il ciclo di canzoni *Trois beaux oiseaux de paradis* (prima esecuzione 1917) per il suo orientamento verso la modernità. Il trittico, composto da Ravel alla fine del 1914 in risposta al primo conflitto mondiale, è la sua unica composizione per coro a cappella e s'incentra sul tema della perdita.⁶²⁴

Il gusto di Ravel per i piccoli *ensemble*, che gli permette di compiere scelte raffinate, si esplica anche nella composizione più tardiva delle *Chansons madécasses* (1926), basate sulla raccolta di poesie di Evariste de Parny, per voce, flauto violoncello e pianoforte; in esse trovano espressione la predilezione di Ravel per i cicli di tre canzoni e, soprattutto, per i misteri della natura.⁶²⁵

Secondo Gronquist, la straordinaria coincidenza di Debussy e Ravel nel realizzare lo stesso ciclo di poesie nello stesso anno sarebbe dovuta alla pubblicazione della prima monografia degna di un certo rilievo su Mallarmé, ad opera di Thibaudet.⁶²⁶ La scelta, da parte di Ravel, di cimentarsi con il più complesso *Surgi*, denota un interesse per alcuni aspetti del

⁶²² Henri Quittard definì il *Sacre* una « barbarie laborieuse et puérile ». H. Quittard, « Théâtre des Champs-Élysées : *Le Sacre de Printemps*, tableaux de la Russie païenne, en deux actes, musique de M. Igor Strawinsky ; choréographie de M. Nijinsky ; décors et costumes de M. Roerich », *Le Figaro*, 31 Mai 1913, p. 5.

⁶²³ Orenstein, *Ravel, Man and Musician*, p. 67.

⁶²⁴ Jankélévitch, *Ravel*, Paris, Seuil, 1959, p. 32. Il ciclo è composto dalle tre canzoni *Nicolette*, *Trois beaux oiseaux du Paradis* e *Ronde*. Il ciclo, contro gli orrori della guerra, presenta diverse scelte innovative per l'interazione tra testo e partitura e virtuosismi tecnici. Non mancano i rimandi alle forme tradizionali e della musica antica, come il rondò libero, il tema con variazioni, i madrigali, la *chanson* francese del Cinquecento.

⁶²⁵ Il ciclo, composto dalle tre canzoni *Nahandove*, *Aoua* e *Il est doux*, testimonia ancora una volta l'amore di Ravel per i trittici. Al centro del ciclo è la lussureggiante natura del Madagascar, ricca di fascino e richiami, ma anche di una nota di minaccia. La prima esecuzione avvenne a Roma nel 1926, con Alfredo Casella al pianoforte e Jane Bathori alla voce.

⁶²⁶ La prima monografia di Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, fu pubblicata a Parigi nel 1911, mentre la terza edizione delle *Poésies de Stéphane Mallarmé* risale al 1913. Gronquist, «Ravel's' "Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé», p. 508.

simbolismo mallarmeano, quali la precisione, l'astrazione e il mistero, ovvero, gli stessi aspetti che lo affascinavano nei racconti di Poe.⁶²⁷ Altri elementi che lo accomunano allo scrittore americano sono la preoccupazione per il rispetto delle proporzioni, la concisione e, come fine ultimo e imprescindibile, il raggiungimento della bellezza.

Tali elementi sono già presenti nel ciclo mallarmeano, in cui l'analisi di Stephen Van Wye rintraccia tre caratteristiche unificanti: la struttura formale delle composizioni, fortemente influenzata dal testo; l'orchestrazione e i procedimenti timbrici che lo traspongono; il dialogo, di carattere narrativo, tra il canto e gli strumenti, che spesso si configura come un duetto, in cui tutte le voci hanno la stessa rilevanza.⁶²⁸

Il compositore, cosa piuttosto inconsueta per lui, esprime a più riprese, nella sua corrispondenza, la soddisfazione per questo ciclo che, come le *Chansons madécasses*, considerava ben riuscito.⁶²⁹

Per quanto riguarda le esecuzioni del ciclo raveliano, esso sembra suscitare, soprattutto in tempi recenti, più interesse rispetto a quello debussiano: si segnalano le registrazioni di Janet Baker con il *Melos Ensemble* per Decca (2005), e quella di Jill Gomez con la BBC Symphony Orchestra, diretta da Pierre Boulez (1975).⁶³⁰

⁶²⁷ P. Kaminsky, «Vocal Music and the lures of exoticism and irony», in *The Cambridge companion to Ravel*, Cambridge University Press, 2000, p. 172.

⁶²⁸ S. Van Wye, *Ravel as Symbolist in 'Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé'*, vol. I: *A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Music*, University of California, Los Angeles, 2006, p. 14.

⁶²⁹ Nell'*Esquisse autobiographique*, Ravel così si esprime sui *Trois poèmes de Mallarmé*: «j'ai voulu transposer en musique la poésie mallarm éenne. Et particulièrement cette préciosité pleine de profondeur si spéciale à Mallarmé. In particolare, così commenta l'intonazione dell'ultimo sonetto, *Surgi*, pienamente consapevole della difficoltà nella chiusura del tritico: «le plus étrange, sinon le plus hermétique de ses sonnets. J'ai pris à peu près pour cette œuvre l'appareil instrumental du *Pierrot lunaire* de Schönberg.» Ravel, *L'intégrale*, p. 1440.

⁶³⁰ Un elenco completo delle registrazioni dei *Trois poèmes raveliani* è disponibile a questo indirizzo : <https://www.prestomusic.com/classical/works/42062--ravel-trois-poemes-de-stephane-mallarme/browse?size=10&view=large>

I. *Soupir*

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
– Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

La partitura reca la dedica a Strawinsky e si apre nel contesto tonale di Sol maggiore (Fa diesis in chiave). L'indicazione iniziale è *Lent*, in 4/4 e 40 alla semiminima, senza cambi di tempo fino alla fine.

Per Jankélévitch, *Soupir* sarebbe il brano più impressionista dei tre. In particolare, si ravviserebbe una parentela con gli arpeggi di biscrome di *Le Cygne* del ciclo *Histoires naturelles* (1906), che risponderebbero a una precisa «estetica della fluidità» raveliana.⁶³¹ Essa inizierebbe nel 1901 con *Jeux d'eau* (1906), passando per *Une barque sur l'Océan* dai *Miroirs* (1906), per concludere con *Ondine* (1908) e con il *Lever du jour* del balletto *Daphnis et Chloé* (1911); la rilevanza dell'elemento acquatico è un altro tratto che accomuna Ravel a Debussy.⁶³²

Come nota Pestelli,⁶³³ la struttura formale dell'opera rispetta rigorosamente quella della poesia: anche in partitura, infatti, l'asse simmetrico tra i vv. 5-6, è segnalato visivamente dalla cesura tra il primo e il secondo « vers l'Azur. » Il critico individua inoltre una scala

⁶³¹ Jankélévitch, *Ravel*, p. 32.

⁶³² Come osserva il critico, la vena meccanica di Ravel, che rifugge da ogni eccesso lirico, è ben evidente in tutte queste composizioni: « la ligne mélodique pourtant a déjà quelque chose de clair, de dure et d'incisif qui ne trompe pas: la langueur décadente des années 90 est décidément liquidée. » *Ibid.* In particolare, l'ampia curva dello zampillo della fontana in *Soupir* sarebbe analoga allo stesso movimento generoso presente in *Ondine* (*Ivi*, p. 137; si vedano esempi musicali).

⁶³³ Pestelli, *I « Trois poèmes de Stéphane Mallarmé » di Maurice Ravel*, p. 25.

pentafonica dal sapore orientaleggiante, basata sulla successione di cinque note (Mi, Sol, La, Si e Re): questo è forse un tentativo di collegare la composizione alle successive, in cui ricorre la tematica della finzione artistica, celata sotto la metafora alata del ventaglio. Nel *Soupir* mallarmeano sarebbe difficile, infatti, scorgere delle tracce di esotismo.⁶³⁴

Secondo Van Wye,⁶³⁵ *Soupir* ruoterebbe intorno al tema della misteriosa impermeabilità del cielo. Il movimento ascendente dei primi cinque versi si assocerebbe alle immagini dell'anima del poeta, della fontana, e della fronte e dell'occhio angelico della calma sorella, mentre la seconda metà, caratterizzata dalla decadenza autunnale del tramonto, si ricollegerebbe alle immagini di stagnazione, agonia e morte: questi movimenti si rintracceranno puntualmente nella partitura raveliana.

Analisi

Da b. 1 a b. 17 (sez. 1-3) il quartetto d'archi – due violini, viola, violoncello – realizza un tappeto di armonici in *pp* e glissando, intonando senza variazioni le stesse progressioni ascendenti e discendenti. Di fatto, agli archi in questa sezione è affidata la funzione di un pedale di basso ostinato, a sostegno del tessuto armonico. Il pianoforte assume, invece, un ruolo principalmente percussivo: questo trattamento inconsueto del piccolo organico mostra la sottile abilità di Ravel nell'utilizzo del timbro a fini espressivi.⁶³⁶

⁶³⁴ Il rigore quasi geometrico di questi versi porta Anna Cavina al paragone con le vasche ampie e squadrate di un giardino all'italiana, ricreando un interiore «paesaggio della ragione.» A. Cavina, *Paesaggi della ragione*, Torino, Einaudi, 1994.

⁶³⁵ Van Wye, *Ravel as Symbolist in 'Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé'*, p. 14.

⁶³⁶ A questo proposito, così commenta Giuliana Massabò: « Il timbro è un parametro al quale il compositore dà un'importanza fondamentale, poiché suggerisce l'armonia cosmica individuata nel testo poetico grazie alla presenza dell'elemento cromatico e, soprattutto, dei numerosi richiami sonori echeggianti fra loro: le teorie estetiche di entrambi gli artisti presentano questa particolare attenzione al suono, riconoscendo in esso lo strumento per raggiungere il ricercato assoluto ». E ancora, sulla tessitura armonica di *Soupir*: « L'arte si trova in un altro mondo, superiore, senza limiti e partecipe del tutto, del cielo e della terra, come chiaramente suggerisce la regione cristallina che, conquistata nella prima parte dai rapidi zampilli, impreziosisce queste pagine fino all'ultima misura ed è successivamente sostenuta da profonde macchie cromatiche, realizzate dal caldo suono del pianoforte e del violoncello. » G. Massabò, *Le liriche di Baudelaire, Verlaine e Mallarmé musicate da Ravel e Debussy*, Roma, Albatros, 2019.

Es. 6.1. Tappeto di armonici affidato al quartetto d'archi, b. 1.

La voce entra, in *p*, sull'ultimo levare di b. 2, in modo del tutto indipendente dalla sezione degli archi, con la quale non interagisce. Le dissonanze (specialmente di settima) create da questa tessitura, conferiscono una sorta di staticità cristallizzata a questa sezione intima e malinconica. Essa è caratterizzata dallo slancio verso l'azzurro e dal ricordo della « *calme sœur* » dietro la quale si celerebbe la Musa incostante, compagna dell'ispirazione poetica.⁶³⁷

Rispetto all'intonazione debussiana, l'andamento del canto non è di natura sillabica: la voce indugia, infatti, su valori di semiminime, in particolare su « *âme* », « *rêve* » e « *ô calme sœur* », a sottolineare le parole chiave del testo. Tra « *ô* » e « *cal(me)* » si osserva un salto di quinta giusta (sol3-re4 e poi la3), forse ad anticipare il collegamento tra la calma sorella e il cielo, uniti dal movimento ascendente sottolineato dalla ripetizione di « *vers* » (« *vers ton front* » e « *vers l'Azur* »).

La melodia prosegue con lineare semplicità per i versi successivi: a b. 8, in sordina e con pedale, entra il pianoforte, che conferisce un'atmosfera ovattata all'implacabile ostinato degli armonici, oltre a realizzare delle occasionali dissonanze di seconda e di settima. Sull'ultimo quarto di b. 9 entra anche il flauto, ad arricchire l'orchestrazione e a preparare il poco crescendo di b. 11. Il movimento ascendente si osserva, dunque, in corrispondenza di « *comme un jardin mélancolique* », mentre su « *Monte* » (b. 10) il salto discendente di settima, alla voce (re4-mi3), sembrerebbe contraddire il significato letterale della poesia; un simile « moto contrario » era già stato osservato nel *Soupir* debussiano.⁶³⁸ In questa sezione, il sospiro asseconda la linea melodica, tanto che il successivo « *Fidèle* » risolve su una

⁶³⁷ Si veda l'analisi poetica di *Soupir* del presente lavoro, 104-108.

⁶³⁸ *Ivi*, pp. 179-186.

cadenza plagale di Mi minore. In tal modo, la sensazione di languido riposo viene anticipata per l'ascoltatore, mentre la curva discendente si conclude, smorzandosi, sul primo « vers l'Azur. »

Per quanto riguarda le dinamiche, il *pp* iniziale è interrotto soltanto a bb. 11-12 da un piccolo crescendo, in corrispondenza di « comme un jardin mélancolique »: questo suggerisce una staticità di fondo, forse a indicare la costanza « fidèle » dello zampillo. A b. 15 l'organico viene completato dall'ingresso dei clarinetti, che tengono un lungo bico (sib2 e re3), mentre la voce mostra una notevole indipendenza rispetto all'orchestra.

Nella seconda parte, la desolazione autunnale e la dimensione terrestre dell'agonia sostituiscono l'ascesa esaltante. La transizione è realizzata a b. 17, quando il tappeto di armonici del quartetto d'archi si quietava. A bb. 16-18, la voce tace e l'orchestra effettua una breve transizione alla sezione successiva, che corrisponde agli ultimi cinque versi della poesia. Da questo punto in poi, gli archi assumono un ruolo tematico più attivo, amalgamandosi nel registro intermedio, in *mp*, e preparando l'entrata della voce sul secondo « Vers l'Azur. »

Es. 6.2. Transizione realizzata dagli archi alla metà della composizione, in corrispondenza della cesura, e attacco della voce sul secondo « Vers l'Azur », bb. 16-19.

Il carattere della ripetizione è più smorzato, mentre i cromatismi degli archi, nel registro grave, sottolineano l'intenerimento autunnale del cielo. L'orchestra è al completo, voce e strumenti interagiscono con pari dignità nei due versi: « Vers l'azur attendri d'Octobre pâle

et pur/Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie ».⁶³⁹ In questa sezione, i due violini e la viola sono in omoritmia e i fiati in parziale omofonia. Inoltre, b. 21 è duplicata a b. 22 per tutte le voci tranne al canto, a suggerire un senso d'immobilità. Il pianoforte, per tre bb., tiene un pedale accentato di Sol e il canto procede molto linearmente, con un intervallo di un'ottava ascendente (da mi³ a mi⁴).

Da b. 17 a b. 24, il cromatismo degli archi e una serie di quinte discendenti fanno da ponte verso l'ultima sezione della poesia, introdotta dall'indicazione *Un peu plus lent*, sulla terza sillaba della parola « infinie ». Il protagonista indiscusso è il pianoforte, che realizza un accompagnamento cromatico e armonicamente molto complesso. A questo proposito, si segnala una nuova duplicazione, per omofonia e omoritmia, delle bb. 24-25 e 27-28, mentre la voce, a tempo, rientra sul secondo quarto di b. 26 (« Et laisse »). L'intonazione dei versi corrispondenti (« [...] sur l'eau morte où la fauve agonie/Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon ») si diversifica notevolmente da quella debussiana, più semplice e lineare, di tipo sillabico.

La partitura raveliana esprime, invece, inquietudine, sia nei cromatismi, sia nelle figurazioni del canto. Le foglie al vento e lo scavo interiore sono resi alla voce e al pianoforte con economia di mezzi, ma in modo incisivo, a suggerire irrequietezza e instabilità. I raffinati effetti timbrici suggeriscono un mirabile connubio di pesantezza e leggerezza e il contesto tonale è quasi scardinato.

Alla sezione 5, gli archi rientrano in sordina per il finale, punteggiata da lunghe pause dell'orchestra. La melodia intona l'ultimo verso, « Se traîner le soleil jaune d'un long rayon », in *pp*. La stasi e il singhiozzo di questa parte, con la voce che si spegne lentamente, ben traducono in musica lo stanco trascinarsi dell'ultimo raggio.

Con elegante ciclicità, alla fine del canto di b. 35 tornano gli armonici di trentaduesimi al quartetto d'archi. Questa cellula tematica, compressa rispetto all'inizio, è introdotta dal *glissando* ascendente del rigo superiore del pianoforte sul levare del primo quarto. Non viene ripresa, tuttavia, la scala pentatonica iniziale. Chiudono la composizione il pianoforte, in *pp*, e un lungo accordo su suoni armonici del quartetto, con l'indicazione *perdendosi*, che

⁶³⁹ Secondo Orenstein, le associazioni autunnali contenute nel testo poetico sarebbero realizzate con delle successioni armoniche complesse, come accordi con appoggiature multiple sul pedale, che ricorderebbero un passaggio simile in *Daphnis et Chloé*. Orenstein, *Ravel, Man and Musician*, p. 180.

ricorda la partitura debussiana. Entrambe le scelte sono in linea col testo mallarmeano, che suggerisce lo spegnersi di ogni vibrazione sonora.

Conclusioni

La partitura, di raffinata complessità, si distingue per la pari rilevanza data sia alla voce sia alle parti strumentali. Talvolta è l'organico di archi e fiati a spiccare sul canto, che sembra fare da accompagnamento ai momenti orchestrali più intensi. Nel corso di 37 battute, si assiste allo sviluppo di cinque piccole sezioni, indicate dalle rispettive caselle, che si differenziano tra loro per l'atmosfera e il cambio di registro. Resta ferma la divisione simmetrica che segue l'asse della poesia, con la cesura dopo il primo « vers l'Azur » a fare da spartiacque.

Il tappeto di armonici degli archi potrebbe alludere, oltre al languore del giardino autunnale immerso nei colori del tramonto, al ripiegamento interiore dell'anima del poeta, che riflette nello spazio immaginario del ricordo. Questo stallo temporale, già osservato in *Sainte*, corrisponderebbe allo slancio verso l'azzurro infinito. Appena esso si compie, infatti, l'accompagnamento cessa, per poi tornare brevemente, seppur in maniera condensata, nel finale. Gli archi sono trattati come un pianoforte o un organo nel realizzare una sorta di basso continuo, con degli effetti che li avvicinano alle sonorità dei fiati. La parte melodica è affidata al flauto e il canto non spicca particolarmente, ma sostiene, anzi, un *ensemble* strumentale decisamente innovativo e inconsueto. A questo proposito, anche l'interazione tra fiati e archi nella sezione centrale (bb. 17-24) mostra una grande varietà timbrica.

Rispetto all'intonazione debussiana, quella raveliana si mostra più scrupolosa nel rendere le sottigliezze e le sfumature suggerite dal testo poetico: una maggiore attenzione è mostrata anche al significato del testo, soprattutto nello scandire puntualmente la divisione tra le due sezioni. L'angoscia della *fauve agonie* è ben testimoniata dall'instabilità cromatica della voce, dall'incertezza armonica e dalla tessitura degli archi, sospesa fra tensione interna e malinconia. I differenti stati d'animo si avvicinano senza mai abbandonare l'impeccabilità formale, tanto da ricordare, soprattutto nella prima parte, la precisione di un orologio meccanico.

Dal punto di vista tonale, l'armonia non è mai negata né confermata esplicitamente. La scala pentatonica sulla quale si basa la successione di armonici, tipica del Ravel maturo, e la

mancanza di passaggi di tonalità indicati in partitura, dimostrano che il compositore recepisce, della sperimentazione dodecafonica, solo gli aspetti più vicini alla sua particolare sensibilità. Rispetto sia al *Soupir* di Debussy, sia alla giovanile *Sainte*, è ancor più evidente lo scarto dal tradizionale linguaggio tonale e dall'accademismo del Conservatoire parigino. L'orientalismo, ravvisato da Pestelli in alcuni punti, suggerirebbe anche l'influenza dei *Trois poèmes japonais* di Strawinsky, dedicatario della composizione. Come nota Orenstein, inoltre, l'unità tematica è garantita dalla ripresa della cellula iniziale nelle misure conclusive. La partitura di Debussy sarebbe, invece, più uniforme nelle soluzioni adottate e, quanto alla sonorità, non abbandona mai il *p*.⁶⁴⁰

Pur non smentendo l'analisi di Orenstein, che descrive *Soupir* come tonale nel linguaggio armonico, Gronquist individua sei armonizzazioni principali che, non appena presentate, si dissipano nel giro di una o due misure. Ciononostante, l'equilibrio interno è preservato da altri piccoli accorgimenti, quali il motivo della parte strumentale che chiude la prima sezione (bb. 13-16), o la duplicazione delle battute al pianoforte (a bb. 24-25 e 27-28).⁶⁴¹

⁶⁴⁰ « Debussy' setting of the same poem is more uniform, and in neither piece does the dynamic range exceed *p*. Both interpretations are effective, although very different, and it is perhaps symbolic that at the point where Ravel calls for slower motion (9/2/1), Debussy indicates *en animant un peu*. » Orenstein, *Ravel, Man and Musician*, p. 180.

⁶⁴¹ Gronquist, « Ravel's 'Trois poèmes de Stéphane Mallarmé », pp. 514-5. Si vedano esempi 3 e 4, p. 515.

II. *Placet futile*

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébè
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur les Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
Ni la pastille ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

Nommez nous.. toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

Nommez nous.. pour qu'Amour ailé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
Princesse, nommez nous berger de vos sourires.

Il secondo brano è datato *Paris, mai 1913*, ed è dedicato a Florent Schmitt, compagno di Ravel al Conservatoire, pianista e compositore.

La partitura è divisa in tre sezioni che, come in *Soupir*, rispettano strettamente la struttura del sonetto: la terza e ultima, a partire dal primo « Nommez nous... », riunisce le due terzine. Al contrario di Debussy, che rende il *Placet* mallarmeano nello stile di un minuetto alla Couperin, Ravel rinuncerebbe a ogni pretesa di settecentismo o manierismo. Secondo Pestelli, prevarrebbero invece la fragilità, l'eleganza e l'astrazione decorativa, in una « modernità 1913 » che manterrebbe di Mallarmé « la misteriosa leggerezza, l'ermetico sorriso. »⁶⁴²

Rispetto a *Soupir*, la composizione, benché unitaria, si concentra sul preziosismo degli interni rococò che sono appannaggio della Princesse, in un quadro armonico di straordinaria

⁶⁴² Pestelli, «I Trois poèmes de Mallarmé di Maurice Ravel», p. 35.

ricchezza. Nella prima sezione, si segnala l'entrata declamatoria della voce su « Princesse », con gesto squisitamente teatrale, in un ampio intervallo che ricorda un singhiozzo. Questo portamento ricorderebbe, secondo Jankélévitch, il languido rubato del *Vocalise – étude en forme de Habanera* (1907) e le fioriture de *L'Heure espagnole* (1911). In questi passaggi la vena melodica di Ravel, spesso così sapientemente controllata, troverebbe la sua libera espressione.⁶⁴³

L'elemento galante e il corteggiamento amoroso, temi principali del sonetto, suggeriscono invece a Orenstein un'analogia con il manierismo di *Sur l'herbe* (1907), *mélodie* debussiana per canto e pianoforte su testo di Verlaine, facente parte del ciclo delle *Fêtes galantes*.⁶⁴⁴ È impossibile non notare, tuttavia, una certa angolosità nella linea del canto, alleggerita da alcuni eleganti arabeschi del pianoforte. Essa sfocerebbe, a tratti, in un'irrequietezza quasi nevrotica, soprattutto all'inizio della seconda quartina, in cui regna l'accumulazione.⁶⁴⁵ Nella terza sezione, invece, spicca la nuova idea musicale, ovvero la figurazione discendente sul « Nommez nous », ripetuta tre volte su tre altezze diverse, che richiama specularmente il moto iniziale dell'invocazione alla *Princesse*.

In una lettera all'amico Roland Manuel, critico e compositore, datata 7 ottobre 1913,⁶⁴⁶ è lo stesso Ravel a esprimere un po' d'inquietudine per la realizzazione di questo sonetto, a dimostrazione delle preoccupazioni che lo animavano nella resa puntuale delle immagini e dei sentimenti presenti nella poesia. In particolare, la melodia, le modulazioni e i ritmi

⁶⁴³ « De la même façon le languide rubato dont Ravel a tant de peine à s'abstenir, prend le dessus dans la *Vocalise*, la *Deuxième Valse* et les fioritures de *L'Heure espagnole* : à ce trait, où se révèle la vraie nature d'un homme, on réalise ce qu'il lui en coûtait d'avoir l'air impassible. L'approximatif « portant » joue de même un grand rôle dans les écarts vocaux de *Placet futile*. » Jankélévitch, *Ravel*, p. 137. Il critico, tuttavia, non tarda a notare la peculiare spigolosità di quest'intonazione, che non perde mai di mordente, nelle sue appoggiature e nei ritmi così fortemente caratterizzati, dalla natura nervosa ed estemporanea : « La ligne mélodique pourtant a déjà quelque chose de clair, de dur et d'incisif qui ne trompe pas : la langueur décadente des années 90 est décidément liquidée. Cela est plus visible encore dans *Placet futile*, dont la galanterie précieuse rappellerait *Sur l'herbe* si la mélodie parfois ne mordait cruellement : ce progrès ne mesure-t-il pas, en quelque manière, tout l'intervalle qui sépare l'abandon voluptueux de Verlaine et la belle dureté de Mallarmé ? » *Ivi*, p. 32.

⁶⁴⁴ Orenstein, *Ravel, Man and Musician*, p. 180.

⁶⁴⁵ « *Placet futile* » (très modéré ; see Ravel's comments, pp. 128-29). This gentle love poem, which is not unrelated to the preciousness of *Sur l'herbe*, has been described by Mallarmé as an evocation of a painting by Boucher or Watteau. Although the opening measure does not suggest a tonal center, there is a tonal orientation throughout most of the song. » *Ibid.*

⁶⁴⁶ « En réalité, *Placet futile* était fait, mais je l'ai retouché. Je ne me dissimule pas que l'audace est grande d'avoir tenté d'interpréter en musique ce sonnet. Il fallait que le contour mélodique, les modulations, les rythmes fussent aussi précieux, aussi contournés que le sentiment, que les images du texte. Il fallait, malgré cela, la tenue élégante de ce poème, Il fallait, surtout, la profonde, l'adorable tendresse qui baigne tout cela. Maintenant que c'est fait, j'ai un peu le trac... » Ravel, *L'intégrale*, pp. 344-5.

dovevano necessariamente essere raffinati e conformi alla fonte, pur mantenendone intatta l'eleganza.

Nel riconoscere le problematiche di adattamento, insieme alla propria audacia nel cimentarsi in una simile impresa, Ravel dà prova di una grande sensibilità alle intenzioni di Mallarmé che, insieme a Poe, egli definisce a più riprese uno dei suoi maestri e modelli di composizione.

Analisi

In partitura si rintracciano tre sezioni: la prima, fino a b. 13, corrisponde all'intonazione della prima strofa. Il tempo è *Très modéré*, con l'alternarsi tra il 12/8 e il 9/8. A un do³ iniziale del secondo flauto e a un impercettibile pizzicato della viola, seguono i cromatismi dei fiati (due flauti e primo clarinetto), con una fioritura dal sapore settecentesco. In *pp* e in rubato, il primo violino entra sul terzo movimento di b. 1, esponendo un piccolo tema discendente, cantabile e malinconico, da mi⁵ a mi³. Il quartetto d'archi intona poi una sezione introduttiva, in *p espressif*, in cui si alternano sezioni *au mouvement* (a tempo) e in *très ralenti* (ritenuto). Il registro del quartetto d'archi è piuttosto scuro: il primo violino canta una melodia sul sol^{#3} e sulla quarta corda, mentre a b. 4 i fiati ripropongono la cellula iniziale di b. 1, con una leggera variazione per il secondo clarinetto. La transizione che accompagna l'entrata della voce è, come in *Soupir*, realizzata da una progressione di armonici in *pp*, affidata al secondo violino. A b. 5, sul levare del secondo movimento, entra la voce con l'invocazione alla *Princesse*. Come per Debussy, l'intervallo scelto è di sesta, ma ascendente (la³-fa⁴), che va subito a spegnersi in un grave si². Gli ampi salti e i portamenti del canto a b. 6, le crome puntate unite alle semicrome e la linearità del ritmo ternario, danzante, ricordano una preziosità rococò.

La melodia continua con ampi intervalli su « Hebé » e « lèvres », accentuando questi appoggi con degli acuti, in modo che risaltino all'ascolto. A b. 8 (sez. 1), in *pp*, intervengono i due flauti con un tema all'unisono. Il primo flauto è due ottave sopra rispetto al secondo, mentre i clarinetti e il quartetto d'archi realizzano un accompagnamento elegante ma ritmicamente marcato, su valori puntati, che crea delle dissonanze suggestive. A b. 10, su « abbé », il canto si arresta dopo un moto ascendente e il quartetto d'archi ne sostiene lo slancio con un accordo consonante (sol-si-re) che, dopo l'instabilità precedente,

risulta particolarmente ricco e riposante per l'orecchio. L'affermazione del rango «discreto» dell'abate sembrerebbe, dunque, alquanto ironica, ed esaltata addirittura da una consonanza perfetta. Il verso successivo si distingue per un sobrio moto discendente, esprimendo il languido dispiacere dello spasimante per l'umiltà di una carica che non gli consentirebbe neanche di essere raffigurato sulla porcellana.

La seconda sezione (b. 13) si apre con un cambio di tempo quasi schizofrenico, in *Modérément animé* (croma 132), mentre il pianoforte realizza degli eleganti arabeschi di semibiscrome. Il primo verso della seconda strofa, « Comme je ne suis pas ton bichon embarbé », mostra un procedimento ritmico e melodico simile ai precedenti, suggerendo la volontà, da parte del compositore, di tradurre in partitura le sonorità peculiari di questi versi. Sull'ultima sillaba di « bi/chon » si trova infatti un si², a enfatizzare la chiusura su una sonorità grave, mentre sull'ultima di « em/bar/bé » si trova un re⁴, forse a imitare l'acuto abbaiare di un barboncino.



Es. 7.1. Sez. 2,

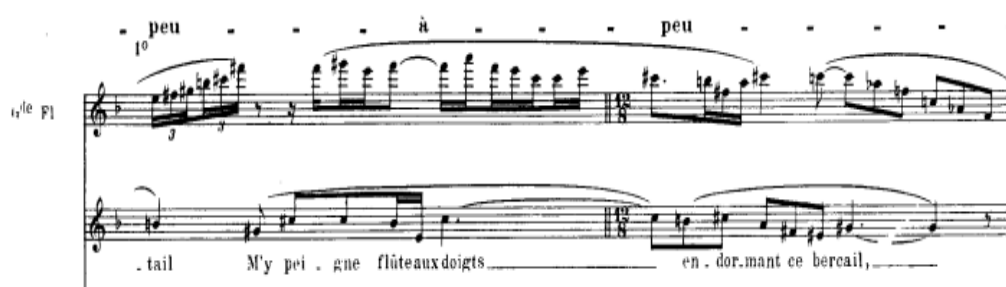
Modérément animé, b. 13: il pianoforte e la voce si rispondono in controtipo, creando armonie dissonanti. Le sestine di biscrome contribuiscono anche visivamente a riprodurre la figura dell'accumulazione presente nei versi.

A b. 14, in *Ralentissez*, il primo flauto intona una progressione di terzine ascendenti, mentre il secondo flauto e il clarinetto rispondono a canone con dei gruppi di biscrome cromatici, che ricordano quelli iniziali. Su « mièvres » (b. 15), primo flauto e voce sono all'unisono sul Fa, mentre la voce compie un altro ampio salto discendente di settima (fa[#]4-sol[#]3). A b. 16, in *Très lent* (sez. 3), il quartetto d'archi è in omoritmia e in parziale omofonia, tranne per il violoncello. Anche l'accompagnamento del pianoforte, su valori lunghi, presenta degli intervalli piuttosto ampi tra registro grave e acuto. A b. 17, con indicazione *Encore ralenti*,

il quartetto realizza un accompagnamento di crome in levare, su tempo 15/8. La linea del canto, impreziosita da un altro portamento discendente su « coiffeurs divins », si appoggia lungamente su *lèvres*, su un grave e cromatico si#2 che completa l'accordo consonante di Sol# al pianoforte.

A b. 19 (*Premier mouvement un peu plus lent*, croma=92), si torna al 9/8 iniziale: quest'ultima sezione comprende entrambe le terzine. Il primo « Nommez-nous » descrive un intervallo di sesta discendente, mentre la rima in « è » (« framboisés », « apprivoisés »), corrisponde alla nota acuta del canto, mostrando ancora una volta la coerenza e l'unità delle scelte raveliane. Da b. 21, sul verso « chez tous broutant les vœux et bëlant aux délires », il quartetto segue il senso della poesia. La progressione di tremoli ascendenti in omoritmia raggiunge infatti l'acuto sull'ultima sillaba di « délires », a suggerire al contempo l'estasi amorosa e il riso scherzoso della principessa, che si prende gioco dei corteggiatori.

Alla sezione 5 (b. 22), si trova un *Ralentissez* in corrispondenza dell'ultima strofa. Il « Nommez nous », sempre discendente, di una sesta aumentata (do#4-mi3) è subito echeggiato dall'entrata in *pp* del primo flauto, che intona una melodia sul registro acuto. Il flauto è quello di Pan, il pastore che addormenta il gregge, sotto il quale si cela la figura del poeta che, grazie al suo flauto incantatore, condurrà « Amore alato di un ventaglio » dalla principessa, perché ella nomini l'abate pastore dei suoi sorrisi.



Es.7.2. Melodia del flauto in corrispondenza dell'invocazione ad Amore, sotto le vesti di un pastore-musicista, bb. 23-4.

L'atmosfera galante e bucolica di questa sezione è mantenuta fino alla fine con l'ultima invocazione alla *Princesse* (b. 25), sempre su un intervallo di sesta (si3-sol4).

Dapprima il violoncello, poi il pianoforte e la viola, realizzano progressioni di semicrome e di terzine ascendenti. « Sourires » è in *perdendo*, come lo spegnersi della risata tra le pieghe

di un ventaglio; il la5 della viola, in armonico, ricorda il timbro di un flauto. L'ultimo arabesco ascendente del pianoforte, *Assez vif* e in chiave di violino, è sostenuto dai pizzicati più lenti dei violini, sempre in *pp*. Le ultime note prima delle pause coronate sono scritte con legatura sospesa, fuori dalla partitura. Questo senso di sospensione rimanda forse l'esito dell'invocazione amorosa e, metaforicamente, lo svelamento della verità sulla finzione artistica, a uno spazio « altro ».

Conclusioni

L'estrema complessità della partitura, assai movimentata, deve molto all'elemento ritmico: diverse sono le sincopi e le sovrapposizioni degli strumenti e della voce in controtempo, oltre ai frequenti cambi di agogica e metrica.⁶⁴⁷

La *mélodie* è attentamente costruita su alcune cellule motiviche, in cui il tempo cambia rapidamente. L'effusione lirica evapora nel susseguirsi di diversi momenti, trasponendo in musica quella che Wallace Fowlie chiama «the verbal ornateness of Mallarmé's imagination.»⁶⁴⁸

Nonostante il nervosismo e la spigolosità, che riflettono gli eccessi del desiderio dell'abate, la composizione non abbandona mai una vena comica che rifugge ogni eccesso lirico; la parte vocale non è in conflitto con quella strumentale. Secondo l'analisi di Gronquist, nell'ultimo verso sono riunite tre delle cellule tematiche presentate in precedenza, il che mostra la straordinaria capacità di Ravel di riunire tra loro differenti idee musicali.⁶⁴⁹

Il compositore coglie le allusioni del testo poetico, affidando al flauto la realizzazione del verso mallarmeano sul pastore-musicista, immagine del poeta. A proposito di questo

⁶⁴⁷ Massabò paragona la realizzazione del *Placet* mallarmeano all'ammirato verso impari di Verlaine. Massabò, *Le liriche di Baudelaire, Verlaine e Mallarmé musicate da Ravel e Debussy*.

⁶⁴⁸ W. Fowlie, *Mallarmé*, Chicago, Chicago University Press, 1953.

⁶⁴⁹ Gronquist, «Trois poèmes de Mallarmé», p. 516. Si vedano esempi 5, 6, 7a e 7b, in cui il critico rintraccia la presenza di modi dorici, pur sottolineando l'assenza di ogni virtuosismo. Si segnala anche un collegamento armonico rinvenuto tra *Soupir* e *Placet*, in particolare nell'uso della scala pentafonica. L'abilità di Ravel nel creare rimandi all'interno delle sue stesse composizioni lo accomuna a Mallarmé nel suo tessere una rete di metafore e collegamenti testuali: «In the pentatonic instrumental fragment (which we may assume is intended to trigger subconscious resonances of China and the Orient) we see one of Ravel's more apparent methods of linking music with poem : this is the line that refers to Sèvres porcelain. As Mallarmé sought to make each poem, even each word, a meeting place, a point of encounter, Ravel, too, musically elaborates a network of metaphors to help make each poem a richer crossroads in an essential liaison with the rest of the world.» *Ivi*, p. 518.

passaggio, Orenstein vi coglie una progressione schönberghiana, mentre l'intonazione debussiana si mostrerebbe, ancora una volta, più lineare nelle scelte adottate.⁶⁵⁰

Nonostante il riferimento all'universo settecentesco sia più diretto nel *Placet* di Debussy, che si apre in tempo di minuetto, le asimmetrie ritmiche presenti nella composizione di Ravel ricordano un'atmosfera galante. La cellula di biscrome dell'inizio al pianoforte potrebbe ricordare la piega di un ventaglio, mentre il ritmo delle bb. 19-20 anticiperebbe, forse, certe fioriture del *Tombeau de Couperin* (1917). Un altro riferimento al mondo delle *galantéries* è rappresentato dagli ironici portamenti, soprattutto nelle invocazioni alla *Princesse* e nei « Nommez nous », e dai continui e repentini cambi di registro alla voce.

Come dimostra anche la dettagliata analisi di Van Wye, Ravel utilizza ogni mezzo musicale per creare delle suggestioni. Sia in questo sonetto sia nel successivo, *Surgi*, fluisce su binari paralleli una musica in cui anche le pause e le legature rimandano a uno spazio assoluto, al di fuori della partitura. Molti degli accorgimenti ritmici, melodici, armonici e motivici sono adottati al fine di creare un universo sonoro indipendente ma unitario, che sarà portato a compimento nell'ultimo brano del ciclo.⁶⁵¹

⁶⁵⁰ «The poet's reference to the flute will evoke a dialogue with that instrument, and the concluding phrase contains a « Schönbergian » progression in the melody (19/1/2), which is however underpinned by the dominant, which will resolve to the tonic chord with added sixth and seventh. Once again, Debussy's interpretation of the same poem is efficacious, but considerably more straightforward, set « in the tempo of a slow minuet ». » Orenstein, *Ravel Man and Musician*, p. 180.

⁶⁵¹ « Even within the limits of his world of notation, he [Ravel] gives us a clue as to the meaning of the silence rather than simply stating how long the ending rest should be. In this sense, Ravel assimilates his melodic, harmonic, and rhythmic materials with the spoken quality of the word to create a cohesive sound world, though full of clear motives, which ultimately is evocative of the delicacy and sentiment contained in the poem. » Van Wye, *Ravel as Symbolist in «Trois poèmes de Stéphane Mallarmé»*, p. 30.

III. *Surgi de la croupe et du bond*

Surgi de la croupe et du bond

D'une verrerie éphémère

Sans fleurir la veillée amère

Le col ignoré s'interrompt.

Je crois bien que deux bouches n'ont

Bu, ni son amant ni ma mère,

Jamais à la même Chimère,

Moi, sylphe de ce froid plafond !

Le pur vase d'aucun breuvage

Que l'inexhaustible veuvage

Agonise mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres !

À rien expirer annonçant

Une rose dans les ténèbres.

Il sonetto, più oscuro rispetto agli altri due, conterrebbe già *in nuce* degli elementi musicali, in quanto gli accostamenti presenti nei versi risponderebbero ad associazioni sonore e intuitive piuttosto che a stretti legami logici e sintattici.⁶⁵²

⁶⁵² Come nota Gronquist, «Ravel's setting of the poem seems a perfect distillation of the poet's « music of silence » and it is paradigmatic of the text's cancellation of rhetoric, eloquence, and formalism. Eerily evocative of a shadowy mood and of the nondiscursive verbal conjurations, the music seems to move by

La partitura non potrebbe essere orchestrata in modo più sapiente: le soluzioni innovative adottate, che traducono le atmosfere inquiete e fantasmagoriche presenti nei versi, ne fanno, sia secondo Pestelli,⁶⁵³ sia secondo Restagno,⁶⁵⁴ il componimento più stilisticamente schönberghiano e « moderno » di Ravel.

Restagno riconosce inoltre nel trittico poetico, formato da *Tout orgeuil*, *Surgi* e *Une dentelle s'abolit*, il tema della lotta dell'artista contro le tenebre nell'atto della creazione.⁶⁵⁵ Le ombre aleggiano, infatti, per tutta la partitura raveliana. Le sonorità spettrali sono già presenti nei pizzicati e nei tremoli degli archi in sordina, nei numerosi cromatismi e negli armonici che creano un effetto di stasi glaciale, molto diverso da quello di *Soupir*.

A collegare l'ultimo componimento del ciclo ai precedenti è sicuramente la successione di quattro note (Re, Mi bemolle, Fa diesis, La) che costituiscono l'armonia iniziale, ripetute in rapida successione dal flauto e dall'ottavino. Su questa sequenza è costruita la frase successiva, scomposta nei tremoli degli archi. Similmente, *Soupir* e *Placet* presentano entrambe delle scale pentafoniche nei temi iniziali.

Infine, secondo Van Wye, Ravel riuscirebbe a rendere l'ambiguità intrinseca di questi versi legando oggetto musicale e poetico e restituendo, così, una nuova immagine della poesia stessa.⁶⁵⁶

Analisi

La composizione si apre in *Lent*, (croma=100) e senza alterazioni in chiave. Il brano è datato *St. Jean-de-Luz, agosto 1913*, ed è dedicato a Satie. La tonalità non è specificata, ma si possono rintracciare quattro nuclei principali: Re minore, Fa diesis maggiore, Do maggiore, Mi minore. Si tratta di una delle opere più complesse di Ravel, tutt'altro che

opaquely dissonant harmonic shapes surrounding ambiguous melodic lines. Yet there is nothing haphazard in the scoring.» Gronquist, *Ravel's Trois Poèmes*, p. 521.

⁶⁵³ Pestelli sottolinea il continuo fluire della partitura, che conserva una qualità liquida e discorsiva, senza tuttavia perdere il proprio mordente, fino a giungere alla stasi e quasi alla disgregazione nei versi finali. Pestelli, I « *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* » di Maurice Ravel, p. 61.

⁶⁵⁴ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, pp. 288-289.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 286.

⁶⁵⁶ Van Wye, *Ravel as Symbolist in 'Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé'*, pp.34-37. In particolare, la realizzazione del verso « D'une verrerie éphémère » (v. 2) è messa in risalto da una melodia e un'armonia che ricordano la fragilità del vetro: «As the sense of fleetingness and transiency which the poem speaks of is evoked musically, we are able to experience it through our hearing and imagination in a more complete way.» *Ibid.*, p. 37.

semplice da recepire al primo ascolto, poiché è priva di ogni senso di retorica o di eloquenza; si nota anche una tendenza generale verso l'immobilità e la creazione di isole sonore. Il ritmo è lento ma, pur nell'estrema condensazione della partitura, si susseguono ben 13 cambi di tempo in 24 battute.

L'introduzione (bb. 1-5), dopo i pizzicati in sordina del quartetto d'archi, è caratterizzata dal tema dell'ottavino, che segue una progressione ascendente, in diminuendo e in *p*, del flauto. La fissità sul *la*₄, con andamento ternario (bb. 2-4, poi alterato a bb. 5-6), ricorda la « sonore, vaine et monotone ligne » del *Prélude à l'après-midi d'un faune* debussiano. Un tema simile al flauto, dallo stesso carattere pastorale e incantatorio, era già stato presentato alla fine di *Placet*.



Es. 8.1. *Surgi*, inizio, bb. 1-3: tema dell'ottavino.

Questo trattamento strumentale e tematico affine, in due brani da eseguirsi in successione, realizza una maggiore unità tra le due composizioni, in cui il Silfo potrebbe essere paragonato a un poeta/musicista decisamente meno spensierato di quello, più bucolico e malizioso, di *Placet*. Egli non riesce, infatti, né ad abbeverarsi alla fonte di Chimera né a scorgere la luce dell'ispirazione poetica (la rosa che nasce dalle tenebre), se non prima di esalare l'ultimo respiro.

Il primo e il secondo violino contribuiscono a rendere instabile e nervosa la sezione iniziale con un accompagnamento di tremoli, ma a b. 4 il tessuto armonico e ritmico s'infittisce. I violini, sempre in tremolo, realizzano valori più serrati, mentre prima il flauto, poi la viola e i clarinetti, avviano una progressione ascendente alla quale fanno eco le due, discendenti, del pianoforte a b. 5.

L'ottavino continua a intonare una melodia sobria, alla quale si aggiungono in omoritmia gli altri fiati a b. 6. La voce entra in levare, *in medias res*, in modo simile al precedente *Placet*. In particolare, si nota un salto di sesta aumentata in corrispondenza di « du bond », come in

« Princesses », ed è accentuato l'arrivo su « éphémère ». Tra le ultime due sillabe si verifica un cambio di tempo, in 12/8, e la voce sale fino a un acuto mi⁴, a sottolineare l'agonia del vetro spezzato: il collo del vaso non culmina, infatti, nella sua naturale fioritura. A b. 5 è peculiare la bizzarra indicazione *en dehors* sul la^{#3} dell'ottavino, a suggerire una musica eterea, proveniente da un'altra dimensione.

Fiati e archi, in omoritmia a b. 6, tacciono improvvisamente a b. 7, in cui le tre voci più basse degli archi e dei fiati realizzano un accordo oscuro e dissonante, dalla tonalità indefinibile. La linea del canto, dunque, viene isolata su « Sans fleurir la veillée amère », in un'atmosfera di instabilità e sospensione, in cui abbondano le pause e i cambi di tempo, che è tipica di una musica nata dal silenzio. A b. 8, l'orchestra si ferma su una lunga dissonanza coronata e il canto intona un arabesco discendente su « Le col ignoré s'interrompt », sempre più in *Rall.*, a rimarcare la lenta e dolorosa discesa di questa violenta interruzione.

A b. 9 (sezione 1) si verifica un altro cambio di tempo, in 3/2, 40 alla semiminima e in *pp*. Prima del « Je » del Silfo, che s'identifica parlando in prima persona, il pianoforte e i violini completano una breve transizione di due misure. Tornano gli armonici già usati in *Soupir*, ma più fissi e glaciali, a suggerire i rintocchi di una campana funebre, mentre il pianoforte, fino a b. 16, realizza degli accordi legati a una pausa, come già osservato in *Placet*.

Tutte le voci cooperano, dunque, a conferire un senso di mistero e sospensione. Il canto, accompagnato soltanto dal pianoforte, entra a b. 11 a intonare la seconda strofa, con un andamento lento di terzine legate dai differenti valori, e allo stesso tempo un po' a singhiozzo; quest'effetto particolarmente evidente nell'intervallo di quinta ascendente su « n'ont/Bu » (fa³-do⁴).

Inoltre, è interessante notare come l'appoggio della partitura, che si sofferma con una semiminima sulla sillaba « Bu », rispetti non la fine del verso, ma l'*enjambement*, quindi il senso: l'enfasi è posta, infatti, sull'atto mancato del bere e sull'incontro negato alle due bocche (della madre e di un amante sconosciuto), incapaci di ristorarsi alla fonte di Chimera, ovvero dell'ispirazione poetica.⁶⁵⁷

Al verso successivo, « Moi, sylphe de ce froid plafond », il Silfo designa sé stesso come un abitante del «freddo soffitto», ovvero della superficie del vaso senza fiori, allusione alla sterilità del grembo materno e alla mancata unione degli amanti nei versi precedenti. Il Silfo

⁶⁵⁷ Si veda l'analisi poetica di *Surgi* del presente lavoro, pp. 116-122.

è, dunque, il risultato di questa triplice interruzione: la melodia, non sorprendentemente, discende per tutto il verso, che descrive un intervallo di settima da « Moi » fino a « plafond ».

Le due terzine conclusive alluderebbero all'esito negativo del dramma di una mancata creazione: questa condizione, sospesa, secondo Restagno, tra morte e rinascita, sarebbe resa in partitura dall'impiego di scale ottotoniche, che rinvierebbero a una dimensione crepuscolare.⁶⁵⁸

A b. 19 torna il tema all'ottavino sul sib3, ripetuto a b. 20 dal clarinetto, a b. 21 dal flauto e, infine, dai due clarinetti, a turno e all'ottava inferiore. Il pianoforte realizza un complesso accompagnamento cromatico in tremolo, mentre la voce canta, sempre in *pp*, su un registro sempre più grave, fino a spegnersi del tutto sull'ultimo verso, in osservanza al testo.

L'ultima nota della partitura, un sib1 al rigo inferiore del pianoforte, è la più bassa dell'intero ciclo. Chiusura formale del trittico, essa allude semanticamente allo spegnersi dell'ultimo respiro fra le tenebre, ravvivato però dalla speranza di una rosa: il sogno di un'ispirazione poetica che nasce dalle ombre di un conflitto interiore.

The image shows a page of a musical score, measures 22-24. The staves are arranged as follows: Gd. Fl., Clar., Clar. B., 1st Vn., 2nd Vn., Alto, Vclle, and Piano. The tempo markings are 'Rallenti' and 'Très lent'. The piano part features a complex chromatic tremolo accompaniment. The vocal parts are marked 'pp' and 'ppp'. The lyrics are: 'A rien ex.pirer annonçant U.ne rose dans les té.né.bres.'

Es. 8.2. *Surgi*, conclusione e intonazione dell'ultimo verso, bb. 22-24: tema dei clarinetti, tremoli al pianoforte, cromatismi. La composizione si chiude in un contesto atonale.

⁶⁵⁸ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, p. 289.

Conclusioni

Allo stesso modo in cui Mallarmé fa di *Surgi* una riflessione sulla propria esperienza poetica e sulle emozioni che la accompagnano, Ravel opera una simile alchimia con la musica. A questo fine, egli si avvale di mezzi specificamente musicali, sia per trasporre procedimenti tipici della versificazione mallarmeana sullo spartito, sia per conferire unità alla composizione e all'intero ciclo.

Come osserva Gronquist, in entrambe le *mélodies* precedenti le ottave parallele vibrano come colpi di campane nel vuoto, sia nell'evocazione autunnale di *Soupir* (risuonando sul Fa#), sia in uno dei momenti salienti del corteggiamento in *Placet*. In *Surgi*, esse costituiscono il secondo elemento tematico dopo il *solo* intonato dal flauto, al quale la voce ritorna, con un *climax*, su « agonise ».⁶⁵⁹

Secondo Orenstein, Ravel riesce a sfruttare le piene potenzialità di uno schema armonico di natura non tonale.⁶⁶⁰ Il critico rintraccia, inoltre, una struttura tripartita nell'opera, basata sulla ripetizione del tema melodico intonato dai fiati (A), e su una complessa progressione armonica, di grande ambiguità tonale (B); neanche la cadenza finale afferma una tonalità definita. A questo proposito, all'interno del trittico si potrebbe rintracciare un percorso che andrebbe verso la cancellazione della tonalità: da un contesto tradizionalmente tonale in *Soupir*, passando per alcuni accenni atonali dalla maggiore ambiguità in *Placet*, fino all'atonalità pura di *Surgi*.⁶⁶¹

La piccola orchestra crea un'intricata rete di rimandi interni, mentre la voce abbandona il tradizionale ruolo solista. La raffinatezza e la peculiarità timbrica, insieme all'impiego di un linguaggio in larga parte atonale, che pure non rinuncia mai del tutto agli elementi portanti di armonia e melodia, fanno di *Surgi* un'intensa esplorazione degli stati d'animo dell'artista, alle prese con la propria creazione.

L'*Éventail* di Debussy presentava anch'esso una riflessione sulla finzione dell'arte poetica, non scevra da un'atmosfera di galanteria e voluttà già evidente in *Placet*. Il ciclo debussiano

⁶⁵⁹ Gronquist, *Ravel's Trois Poèmes*, si vedano analisi ed esempi di pp. 520-22.

⁶⁶⁰ Orenstein, *Ravel, Man and Musician*, p. 180.

⁶⁶¹ *Ibid.*

si conclude su una nota di giocoso ottimismo, connotato di una forte sfumatura di tenerezza filiale. *Surgi*, tuttavia, affronta gli abissi più profondi dell'animo umano, in cui la speranza, come l'ispirazione, è il frutto di un percorso interiore lungo e sofferto. In questo senso, un'interpretazione più universale del trittico raveliano, legata al tema dell'elaborazione del lutto e di una successiva, dolorosa rinascita, è senz'altro possibile.

III. Le *Chansons bas* e i *Petits Airs* di Darius Milhaud

III.1 Introduzione all'autore e all'opera

Milhaud, nato nel 1892 a Marsiglia, proviene da una famiglia ebrea benestante con origini nella Valchiusa, in Provenza. Riceve un'educazione liberale ma severa: nella sua biografia, *Ma vie heureuse*,⁶⁶² ricorda in particolare la madre per avergli trasmesso l'abitudine alla disciplina e al duro lavoro, da cui trarrà giovamento per tutta la vita. Sarà, infatti, l'autore di oltre 430 opere, catalogate dalla moglie Madeleine Milhaud.⁶⁶³ La sua straordinaria velocità nel comporre e la sua creatività inesauribile sono, in realtà, il frutto di costanti riflessioni critiche e della rielaborazione continua del materiale che gli si offre davanti agli occhi: viaggi, personaggi eccentrici, eventi politici o mondani.

Inizia presto lo studio del violino, entrando a contatto con il mondo letterario tramite due amici d'infanzia che si riveleranno fondamentali per le sue prime composizioni: il poeta Léo Latil, figlio del medico della famiglia Milhaud, particolarmente interessato ai dialetti provenzali e alle espressioni linguistiche tipiche degli ebrei della sua regione, e Armand Lunel (1892-1977),⁶⁶⁴ scrittore e librettista di due sue opere successive: *Les Malheurs d'Orphée* (1924) e *Esther de Carpentras* (1926).

La folgorazione letteraria, tuttavia, arriva a sedici anni, quando il giovane compositore scopre i versi di Francis Jammes, capaci di farlo uscire dalle « brume symboliste » con la sua novità e freschezza: sempre netto nei suoi giudizi, Milhaud s'innamora di una poesia capace di descrivere con semplicità e precisione la realtà quotidiana, gli oggetti familiari, i paesaggi della sua terra, alla quale tornerà spesso per rigenerarsi.⁶⁶⁵

⁶⁶² D. Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris, Pierre Belfond, 1973, « Origines », pp. 9-13.

⁶⁶³ Il catalogo, fedelmente riportato da Paul Collaer nel primo studio dedicato alla vita e all'opera del compositore, fu stilato da Madeleine Milhaud, moglie e cugina di Darius, dopo la sua morte. Cfr. M. Milhaud, *Catalogue des Œuvres de Darius Milhaud*, Genève-Paris, Slatkine, 1982, e P. Collaer, *Darius Milhaud*, translated and edited by Jane Hohfeld Galante, San Francisco, Macmillan, 1988 [1947], « Catalogue of Compositions », pp. 231-365.

⁶⁶⁴ Milhaud, *Ma vie heureuse*, p. 10.

⁶⁶⁵ Cfr. J. Roy, « Paul Claudel et Darius Milhaud », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n. 128, *Claudel et ses musiciens*, 4e trimestre 1992, pp. 3-5.

È proprio grazie a Jammes che, nel 1912, avviene l'incontro con Paul Claudel, che il musicista ammirava intensamente per la forza della sua poesia, un « art vivant et sain » capace di trasmettere le passioni più varie con freschezza e naturalezza.⁶⁶⁶ In quell'occasione, come ricorda Milhaud stesso molti anni più tardi,⁶⁶⁷ egli suona le *mélodies*, ancora inedite, che aveva realizzato sulla raccolta poetica di Claudel *La connaissance de l'est* (1900), insieme al ciclo di *mélodies* di Raymond Bonheur sugli *Huit poèmes de Francis Jammes* (1899). L'incontro, avvenuto in presenza di Latil, segna il nascere di un'amicizia e di una feconda collaborazione tra i due artisti: Claudel coinvolge subito Milhaud nel progetto dell'*Orestide*, che stava traducendo da Eschilo.

Come testimonia la fitta corrispondenza negli anni successivi, il compositore si mostrerà molto sensibile alle istanze di Claudel, il quale ha idee ben precise sull'accompagnamento musicale delle proprie opere.⁶⁶⁸ Dopo la traduzione delle tre tragedie *Agamennon*, *Les Choéphores* e *Les Euménides*, messe in musica, rispettivamente, nel 1913, nel 1922 e nel 1931, Claudel scrive di suo pugno una quarta commedia, *Protée* (1919), il cui soggetto, attribuito a Eschilo ma andato perduto, gli offre il pretesto per mettere in luce la sua profonda vena comica e satirica. Il compositore, nell'ascoltarla in anteprima, rimane impressionato dalla sua originalità, mentre il poeta invita il giovane amico a girare il mondo, accusandolo scherzosamente di essere troppo serio.⁶⁶⁹

Inizia così una serie di viaggi in compagnia del poeta, destinati ad arricchire il bagaglio culturale e umano di Milhaud, oltre a fornire una preziosa fonte d'ispirazione per la sua musica. Nel corso del primo, a Hellerau, si definiscono alcuni aspetti dell'*Orestie*, ma è nel

⁶⁶⁶ « La poésie revenant enfin à la vie de tous les jours, à la douceur des campagnes, aux charmes des êtres humbles et des objets familiers. Quelle eau fraîche subitement sur mon visage ! Je me trouvai au seuil d'un art vivant et sain, disposé à subir l'influence de cette force qui secoue le cœur humain, le tord, l'élève, l'apaise, l'emporte comme un élément de la nature dont on sent tour à tour la violence déchaînée, la rudesse, la poésie, la douceur : l'art de Paul Claudel. » D. Milhaud, *Études*, Paris, Éditions Claude Aveline, 1927, cit. in *Ibid.*, p. 4.

⁶⁶⁷ Milhaud, *Ma vie heureuse*, pp. 34-36.

⁶⁶⁸ Insieme ai dettagli relativi all'allestimento di ciascun atto e alla sua rappresentazione, sono presenti, in queste lettere, delle idee di Claudel che presentano forti consonanze con l'estetica espressa da Jean Cocteau in *Le Coq et l'Arlequin*, manifesto dell'avanguardia artistica francese: « D'autre part, je crois que la musique elle-même a avantage à laisser dans son tissu de grands trous vides sans qu'elle soit complètement absente pendant que ses forces s'accumulent et se préparent à de nouvelles charges. Il faut qu'on la voie naître et que l'idée peu à peu devienne sentiment et puis tempête. » E ancora : « Mon idée est que la parole et la musique doivent être dissociées et lutter l'une contre l'autre ». Le citazioni sono tratte da J. Petit, éd, *Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud (1912-1953). Préface de Henri Hoppenot*, « Cahiers Paul Claudel », Paris, Gallimard, 1961, p. 85.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 48.

viaggio a Rio de Janeiro, dal 1917 al 1919, che avviene la svolta per il compositore ormai venticinquenne. Dopo essere stato riformato per ragioni di salute e, secondo Paul Collaer, ansioso di contribuire allo sforzo bellico,⁶⁷⁰ il giovane accetta con entusiasmo la proposta di Claudel, brillante diplomatico e uomo d'azione oltre che di lettere, di accompagnarlo in Brasile come suo segretario personale. In questo fertile biennio creativo, dunque, l'Ambasciata francese di Rio è diretta da un poeta, da un musicista e da uno scrittore, come ricorda Jean Roy: l'amico di Claudel Henri Hoppenot si trasferisce da lui in qualità di sottosegretario pochi mesi dopo, collaborando ai progetti dello straordinario duo, oltre a rendere testimonianza della loro amicizia.⁶⁷¹

Milhaud rimane incantato dalla lussureggiante natura brasiliana, dai costumi e dalle abitudini locali, assorbendo paesaggi e usanze tradizionali con la consueta fervida curiosità e traendone ispirazione per la propria musica. È da questo soggiorno che nascono il balletto di *Le bœuf sur le toit* (1919), un *pastiche* di canti popolari brasiliani, e la più tardiva e trascinate *Brasileira*, secondo movimento della suite *Scaramouche* op. 165b (1937).⁶⁷²

In questo periodo creativo così produttivo, non ci sono scambi di lettere tra Milhaud e Claudel, che vivevano a stretto contatto. Rimane, dunque, un mistero insoluto come Milhaud si sia avvicinato alla poesia di Mallarmé e ne abbia tratto le *Chansons bas* (1917) e i *Deux Petits Airs* (1918). Entrambi i cicli furono eseguiti per la prima volta al suo rientro in patria.⁶⁷³

A questo proposito, è degno di nota che il musicista sia rimasto attratto da due componimenti insoliti e poco canonici per il poeta del *Faune*: dei versi occasionali e satirici che celebrano con ironia le strade parigine (e che fanno presa sulla sempiterna fascinazione di Milhaud per il popolare), e i due sonetti che, insieme alla serie degli *Éventails* e dei *Rondels*, attestano la predilezione di Mallarmé per il preziosismo e la concisione.

⁶⁷⁰ Collaer, *Darius Milhaud*, pp. 18-19.

⁶⁷¹ Hoppenot sarà l'autore, molti anni dopo, della prefazione alla corrispondenza tra Milhaud e Claudel, ricordando aneddoti della loro vita quotidiana e l'eccentrica personalità di entrambi. Il musicista, di natura impulsiva ma gentile, è calamitato dalla visionarietà e dalla virulenza del poeta più anziano. Claudel, *Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud*, « Préface », pp. 7-24.

⁶⁷² Milhaud stesso ricorda la creazione di *Le bœuf sur le toit*, e le suggestioni della sua esperienza brasiliana, a molti anni di distanza, in Milhaud, *Ma vie heureuse*, « Le Brésil », pp. 63-75.

⁶⁷³ Cfr. Madeleine Milhaud, *Catalogue des Œuvres de Darius Milhaud*, p. 458, e Collaer, *Darius Milhaud*, « Catalogue of Compositions », p. 289. Collaer riporta anche i dettagli sulla pubblicazione, la prima esecuzione e i dedicatari delle composizioni. Le *Chansons bas* op. 44 furono eseguite per la prima volta il 30 marzo 1919 al Théâtre Vieux Colombier di Parigi, con Darius Milhaud al pianoforte e Jane Bathori come voce solista, mentre i *Deux petits airs* op. 51, dedicati a Vera Janacopoulos, furono eseguiti il 7 dicembre 1921 ai *Concerts de l'Heure Musicale*, sempre a Parigi.

È certo che Claudel conosceva e ammirava la poesia mallarmeana, anche se poi se ne distacca per una giovanile e profonda conversione al cattolicesimo, che lo accompagnerà per tutta la vita, seguendo una personale maturazione stilistica. Il giovane poeta predilige per i suoi testi soggetti solenni (come nel caso delle *Cinq Grandes Odes* del 1907) o comici, dai quali emergono contrasti stridenti tra carnalità e spiritualità. Tuttavia, non è immune al fascino della sapiente orchestrazione poetica, ed è addirittura autore di un articolo su Wagner il cui titolo è omonimo di quello mallarmeano: *Richard Wagner: Rêverie d'un poète français*, benché la forma sia parodica e dialogica.⁶⁷⁴

Le consonanze tra i due poeti sono particolarmente profonde ed evidenti nel dramma giovanile di Claudel, *Tête d'or* (1890), in cui il protagonista, in perenne lotta con se stesso e con la propria natura, ha fattezze e attributi angelici, tra i quali l'androginia e i capelli biondi, spesso paragonati al sole; sarà superfluo ricordare la centralità della *chevelure* nella produzione mallarmeana. Il combattimento spirituale dei personaggi claudeliani risulta, spesso, in una dissociazione del soggetto che, volendo sfidare i propri limiti fino a divenire un *surhomme*,⁶⁷⁵ finisce per cancellarsi.

Pur arrivando a esiti completamente diversi da quelli simbolisti, dunque, Claudel sembra voler attuare lo stesso *effacement* dell'io poetico, in cerca della totale oggettività e imparzialità di una poesia che è, innanzitutto, rinnovamento linguistico e spoliatura di ogni attributo lirico o convenzionale.

È probabile che Milhaud sia entrato in contatto con la poetica mallarmeana proprio nel biennio 1917-19, tramite il poeta che più ammirava, e che abbia maturato delle riflessioni sulla sua opera anche grazie all'influsso claudeliano. In ogni caso, l'unica menzione a

⁶⁷⁴ Anche l'atteggiamento di Claudel nei confronti del gigante di Bayreuth è ambivalente. Come osserva Venanzio Amoroso, parlando della visione estetica comune a Claudel e Milhaud, « Le maître allemand avait compris que tout ce qui est son, de la parole au chant, forme un ensemble unifié par des liens impalpables, dont la pulsion peut être soulignée par la musique, en lui imposant un rythme, en la colorant de timbres divers ou en la transposant dans la plénitude déployée de l'orchestre et du chant. Mais à la différence de Wagner, qui précipite le spectateur en pleine action, sans lui proposer des passages graduels de la réalité au lyrisme le plus irréel, Claudel et Milhaud montrent comment l'esprit parvient peu à peu à la musique, comment la phrase récitée jaillit du rythme musical et, inversement, la mélodie de la parole. Chaque événement, chaque action, chaque parole, chaque voix détermine une écho et une réponse musicale. Toutes les composantes sonores du drame, des discours aux dialogues, jusqu'aux déchaînements des plus grandes richesses verbales, lyriques et orchestrales, s'harmonisent de manière à créer un ensemble unique et équilibré ». Si veda V. Amoroso, *Paul Claudel et la recherche de la totalité*, Paris, Honoré Champion, 1993, pp. 18-19.

⁶⁷⁵ Portando alle estreme conseguenze la creazione di un mondo nuovo e innalzato a una dimensione mitica, il superuomo angelico e androgino, dagli attributi solari, di *Tête d'or* arriva a cancellare se stesso per entrare nella leggenda, non sopportando più il contatto umano. *Ivi*, pp. 72-3.

Mallarmé nella corrispondenza milhaudiana si trova molto più avanti, in una lettera a lui indirizzata da Poulenc, il quale critica il balletto *Hérodiade* (1944) di Hindemith perché andrebbe « always against Mallarmé. »⁶⁷⁶ Questo breve commento lascia supporre che il poeta del *Faune* fosse ben noto al gruppo dei Sei, se commentavano con tanta facilità adattamenti ritenuti contrari allo spirito delle sue opere. I due cicli, *Chansons bas* e *Petits Airs*, resteranno, comunque, un esperimento isolato nella sterminata produzione di Milhaud, che di preferenza sceglie, negli anni successivi, di musicare testi di Claudel e soggetti di Cocteau, anche se non disdegna le collaborazioni più varie.

2. Un compositore eclettico: tra balletti e jazz

Un vero e proprio rinnovatore e precursore in diversi generi, infatti, Milhaud ammira Picasso, Léger, Cendrars e Dufy ed è interessato alla messa in scena di balletti e pantomime, curando particolarmente gli aspetti coreografici delle proprie opere.⁶⁷⁷ La sua rapidità di scrittura gli vale anche delle collaborazioni prestigiose, frutto di veri *tour de force*, come nel caso dei balletti *Salade*, commissionati da André de Maré per i *Ballets Suédois*, e *Le train bleu*, richiestogli appositamente da Sergej Djagilev, entrambi composti in pochi giorni nel febbraio 1924.⁶⁷⁸

Si cimenta anche nel genere inedito dell'*opéra-minute*, ovvero in opere per voci ed *ensembles* piccoli e inconsueti, che hanno, appunto, la peculiarità di durare pochi minuti, e nella musica più estemporanea, come il *Cocktail* (1920) per tre clarinetti e voce che, secondo Collaer, anticipa di qualche decennio le sperimentazioni della *chance music* statunitense.⁶⁷⁹

Milhaud ha anche il merito di essere tra i primi compositori europei a riconoscere l'importanza del jazz, mettendolo sullo stesso piano del repertorio tradizionale e incorporandone con facilità ritmi e stilemi nelle sue composizioni.

⁶⁷⁶ « Vu et entendu hier Hindemith, bien gentil avec moi ainsi que sa femme. Bien entendu nous avons longuement parlé de toi. J'aime beaucoup ses *Variations pour piano and strings* mais pas du tout *Hérodiade* que je trouve *always against Mallarmé*. » *Lettre de Francis Poulenc à Darius Milhaud, Londres, 11 juin 1947*, in F. Poulenc, *Correspondance 1915-1963 réunie par Hélène de Wendel, Préface de Darius Milhaud*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 177.

⁶⁷⁷ Un resoconto sintetico delle influenze artistiche sul compositore si trova in D. Mawer, *Darius Milhaud: Modality and Structure in Music of the 1920s*, Brookfield, Vermont, Scolar Press, 1997, pp. 1-17.

⁶⁷⁸ Milhaud, *Ma vie heureuse*, pp. 28-32.

⁶⁷⁹ Collaer, *Darius Milhaud*, p. 178.

L'incontro col jazz avviene nel corso del 1919, quando Milhaud decide di fermarsi a New York prima di rientrare a Parigi alla fine del suo periodo brasiliano. Ma è nel 1922, grazie a un soggiorno di qualche settimana a Harlem,⁶⁸⁰ che entra in contatto con i ritmi e le improvvisazioni più autentiche del genere, insieme al *ragtime* e al *blues*. Di essi il giovane compositore ammira il richiamo al primitivismo e i ritmi sincopati, rimanendo particolarmente colpito dalla sperimentazione di effetti timbrici ottenuti con organici di ottoni e percussioni (soprattutto tromba, trombone e batteria). Questa musica scatenata, non filtrata dalle costrizioni dell'arte occidentale, spontanea e istintiva come la cultura «nera» dalla quale scaturisce, costituisce per Milhaud una fonte d'inesauribile fascino per tutto ciò che vi trova di esotico e sincero.⁶⁸¹

Il giovane compositore intraprende la strada di una sperimentazione che lo porterà alla composizione del balletto *La Création du Monde* (1923), su coreografia di Fernand Léger e soggetto di Blaise Cendrars.⁶⁸² Il balletto presenta una fusione di ritmi jazz e caraibici con forme canoniche occidentali, ad esempio nella fuga jazz del secondo movimento, e uno stravagante organico di diciassette strumenti, per la maggior parte a fiato, tra i quali una batteria e un sax contralto. Efficaci e innovativi sono anche gli effetti timbrici ricreati, tra i quali il *flutter-tongue* del flauto e il pizzicato per contrabbasso. La composizione, benché ancora strutturata secondo un impianto tonale, presenta delle ambiguità che potrebbero considerarsi vicine alla politonalità,⁶⁸³ con la quale Milhaud sperimenta in modo poliedrico e intensivo dagli anni Dieci del Novecento. L'estrema novità e freschezza di quest'opera, che precede di un anno la più famosa *Rhapsody in blue* (1924) di George Gershwin, è

⁶⁸⁰ Milhaud, *Ma vie heureuse*, pp. 114-15.

⁶⁸¹ C. Perret, « L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel: L'esprit plus que la lettre », *Revue de Musicologie*, 2003, t. 89, n° 2, pp. 311-347. Milhaud dedica anche un breve articolo all'argomento : D. Milhaud, « L'évolution du jazz-band et la musique des Nègres d'Amérique du Nord », *Le Courrier musical*, 1^{er} mai 1923, p. 163-64. I ritmi e l'organico delle *band* che tanto ammira sono indicati come la più originale via da percorrere per la musica negli Stati Uniti. Una traduzione italiana dell'articolo in questione, « L'evoluzione della jazz band e la musica dei negri del Nord America », si trova in Amici della musica di Padova, a cura di, *Le Coq et l'Arléquin. Cocteau, Satie, Les Six*, 40esima stagione di concerti, Padova, Cleup editore, 1984, pp. 121-22. In particolare, il compositore afferma che: « La forza del jazz deriva dalla novità della sua tecnica in tutti i campi. Dal punto di vista ritmico, lo studio delle possibilità derivanti dall'impiego permanente della sincope permette di esprimere questa musica con mezzi semplicissimi e senza dover ricorrere a un'orchestrazione ricca e variata » (*Ivi*, p. 121), e che « Il jazz è una forma musicale propria del Nord America e dovrebbe ricevere giustizia nelle sale da concerto. » (*Ivi*, p. 122).

⁶⁸² Si veda G. Ferrari, « Le « populaire » comme matériau pour l'innovation musicale : Ives, Satie et Milhaud », *Musurgia IX/I*, 2002, pp. 61-74.

⁶⁸³ *Ibid.*

rappresentata anche dalla tematica. I protagonisti sono, infatti, un uomo e una donna nativi dei Caraibi, che celebrano la fecondità e la varietà della vita in tutte le sue forme, mettendo in scena un'inedita commistione di etnie e generi artistici.

L'interiorizzazione di ritmi e modalità compositive propri del *jazz* e del *blues* da parte di Milhaud differisce molto da quella, coeva, di Ravel, culminante nella *Sonata per violino n. 2*, composta dal 1923 e il 1927, il cui secondo movimento è un *blues* moderato. Pur restando fedele alla forma tripartita della sonata, il compositore più anziano si mostra più audace, soprattutto dal punto di vista formale, nel trasporre lo spirito del nuovo genere. La sonata è il frutto di uno studio approfondito dei ritmi di Jelly Roll Morton e di Gershwin, mantenendo tuttavia un duo di strumenti tradizionale. L'obiettivo principale del compositore più anziano è, infatti, quello di rinnovare l'*art savant* occidentale tramite un nuovo linguaggio, senza mai abbandonare il riserbo razionale e controllato dal quale origina la sua musica.⁶⁸⁴

In ogni caso, *La Création du Monde* rappresenta, insieme al precedente *Le bœuf sur le toit*, con sceneggiatura di Cocteau e coreografia di Raoul Dufy, uno degli esempi più riusciti e cristallini dell'estetica artistica che animava il Gruppo dei Sei, del quale Milhaud fu il principale esponente e capofila.

3. Il Gruppo dei Sei e i suoi portavoce: Satie e Cocteau

Il Gruppo dei Sei prende il nome da un articolo del 1920 di Henri Collet, che accosta la nuova generazione francese alla rivoluzione musicale operata in Russia dai Cinque (Miljy Balakirev, Cezar' Kjuj, Modest Musorgskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov e Aleksandr Borodin), dal titolo « Les cinq russes, les six français et M. Satie. »⁶⁸⁵

Collet riunisce un gruppo di giovani dagli stili molto diversi, le cui composizioni si alternavano già da qualche tempo nei programmi delle sale da concerto parigine. Tra questi, Milhaud, Georges Auric e Arthur Hoenegger si conoscevano per aver studiato Composizione nella classe di André Gédalge al Conservatorio di Parigi, mentre Poulenc (1899-1963), di sette anni più giovane del compositore provenzale, lo incontra casualmente

⁶⁸⁴ Per un'analisi comparata della riflessione su jazz e blues da parte di entrambi i compositori, si veda Perret, « L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel », pp. 311-347.

⁶⁸⁵ Collet, « Les cinq russes, les six français et M. Satie », *Comoedia*, 16 janvier 1920.

a un concerto e gli esprime la propria ammirazione per le sue opere. Milhaud, che da sempre nutriva un profondo interesse per la musica dei suoi connazionali e considerava una missione scoprire e incoraggiare nuovi talenti, invia volentieri l'autografo richiesto a Poulenc e ascolta le sue prime composizioni, dalle quali rimane fortemente impressionato.⁶⁸⁶ Da questo primo scambio inizierà poi un'amicizia duratura, che lo accompagnerà epistolarmente anche nei periodi più bui, come quello del secondo conflitto mondiale.

Degli altri membri del gruppo, Louis Durey (1888-1979), il più anziano dei sei, si discosta dagli altri al punto di non partecipare all'impresa collettiva di Cocteau e i Sei, ovvero la realizzazione del balletto *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921). Germaine Tailleferre (1892-1983), invece, coetanea di Milhaud e da lui lodata per il suo trattamento della melodia, fu allieva di Ravel a Monfort-L'Amaury.⁶⁸⁷ Nonostante Milhaud stesso, in un articolo successivo, ricordi la nascita del gruppo come puramente casuale, pur riconoscendo con acume critico le peculiarità dei suoi colleghi,⁶⁸⁸ i Sei s'inseriscono in un programma di rinnovamento estetico ben preciso nella Parigi degli anni Venti, che ha per numi tutelari Satie e Cocteau, artista poliedrico – scrittore, disegnatore e scenografo – ma dal carattere difficile.

Due opere, in particolare, sono centrali per definire i cardini di questa vivacissima avanguardia artistica: il balletto *Parade* (1917) di Satie, su soggetto di Cocteau e con coreografie di Léonide Massine, eseguito dalla compagnia dei *Ballets russes* di Djagilev

⁶⁸⁶ Si veda lo scambio di lettere tra i due compositori in Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, pp. 11-19.

⁶⁸⁷ A. Piovano, « Germaine Tailleferre, Les Six e l'Art Nouveau: una lezione di stile », *L'Escalina*, anno III, n. 1, apr. 2014, pp. 169-178.

⁶⁸⁸ Nel ricordare il ruolo di Satie nel promuovere i loro primi concerti, Milhaud tiene a sottolineare che, nonostante il nome *Groupe des Six*, « [...] we are not alike in aesthetics; our activity and our friendship united us [...]. But between us stood also differences in training, in taste, in race. » In particolare, « Honneger, who was my comrade at the Conservatoire for ten years, remains, in spite of his purely French education, strongly attached to Wagner, Strauss and Schönberg. The source of his personality dwells in German romanticism », mentre « G. Tailleferre is a delightful musician. She rises slowly but with sureness [...] Her music has the great merit of being without pretension; it is most attractive because it is sincere. » Continua poi con il più anziano Durey, il quale « [...] was obliged by the state of his health to retire to the country, and he is no more with us. He was not yet quite master of his technique when he had to face the public. » Continua poi con l'amico Francis Poulenc: « I can think of no other so undeviating, so direct, more simply expressive and going to its aim with more sureness. He has renewed in chamber music the brevity of Scarlatti's sonatas », giudicando inoltre Auric e Poulenc come « the younger and more lively elements of the group. » D. Milhaud, « The Evolution of Modern Music in Paris and in Vienna », *The North American Review*, April 1923, vol. 217, n. 809, pp. 544-554, p. 550-51.

sotto la direzione artistica di Picasso, e il saggio *Le Coq e l'Arlequin* (1918), che rivendica la rivoluzione operata dal balletto in questione e può considerarsi il manifesto del gruppo.

Il titolo si riferisce a uno dei simboli francesi più antichi e tradizionali, il gallo, facendo leva sullo spirito nazionalistico francese, da contrapporre all'influenza ancora presente – e, secondo Cocteau, stantia – del wagnerismo, paragonato a un'accozzaglia di colori.⁶⁸⁹ In questo libello dalla carica fortemente provocatoria e satirica, egli smantella, con lo humour e la *sécheresse* che gli sono propri, decenni di cultura francese e tedesca, entrambe colpevoli di aver inebetito il pubblico grazie a generazioni di imitatori (debussisti e wagneristi), con le brume dell'Impressionismo e del Simbolismo. Per questo il problema va eliminato alla radice: in primo luogo, bisogna liberarsi di Baudelaire, definito come « borghese », in quanto responsabile dell'attecchimento di quest'estetica sul suolo francese, e in seguito del culto di Bayreuth, che provocherebbe l'ottundimento dei sensi dei suoi seguaci.⁶⁹⁰

Ai bisbigli e alle nebbie di questi generi desueti, si oppone in un primo momento la musica di Debussy, il quale « transpose Claude Monet à la russe » e, addirittura, « épanouissait délicatement sa grâce féminine, promenant Stéphane Mallarmé dans *Le Jardin de l'infante* ». ⁶⁹¹ È soltanto con Satie, tuttavia, che si compie l'agognato ritorno al Neoclassico: la sua musica è paragonata, infatti, all'arte di Jean-Auguste-Dominique Ingres⁶⁹² nel suo elegante equilibrio formale, che non rinuncia mai alla verosimiglianza.

Benché la musica sia l'unica arte svincolata dai meccanismi della rappresentazione, infatti, « la plus belle musique est la musique ressemblante. » ⁶⁹³ Per questo motivo, la linea chiara e precisa, che nelle arti figurative è creata dal disegno, in musica è costituita dalla melodia, elemento imprescindibile per realizzare qualsiasi composizione.⁶⁹⁴ Tuttavia, ciò non significa prendere a modello un'arte romantica ormai decadente e stucchevole, bensì una musica chiara e concisa, sulla quale non si balli in punta di piedi, ma sulla quale si possa

⁶⁸⁹ Il testo originale, e le citazioni successive, sono tratti da Amici della musica di Padova, a cura di, Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arléquin*, pp. 45-76.

⁶⁹⁰ Si veda *Ivi*, pp. 47 e sgg. In particolare: « L'œuvre de Wagner est une œuvre longue qui est longue, une œuvre en étendue, parce que l'ennui semble à ce vieux dieu une drogue utile pour obtenir l'hébétement des fidèles » (p. 50), e ancora: « La grosse brume trouée d'éclairs de Bayreuth devient le léger brouillard neigeux taché du soleil impressioniste ». Contro l'*horror vacui* di questo genere, Cocteau conclude: « L'impressionnisme redoutait le plan nu, le vide, le silence. Le silence n'est pas nécessairement un trou ; il faut employer le silence et non un bouche-trou de murmures » (p. 52).

⁶⁹¹ *Ivi*, p. 51.

⁶⁹² Cocteau, *Le Coq et l'Arléquin*, p. 51

⁶⁹³ *Ivi*, p. 57.

⁶⁹⁴ Come conclude Cocteau, « Le retour au dessin entraînera nécessairement un retour à la mélodie. » *Ivi*, p. 51.

finalmente camminare e far rumore : un'arte concreta, sincera e *utile*, che non sia più una mera distrazione per il pubblico.⁶⁹⁵

4. La musica di Milhaud: caratteristiche e stile

L'estetica di Milhaud presenta una quasi totale coincidenza con le idee espresse da Cocteau, proprio negli anni in cui il compositore soggiornava a Rio e scriveva le *mélodies* sui testi di Mallarmé. Nella sua biografia, esprime più volte la grande ammirazione per il Debussy del *Pelléas*,⁶⁹⁶ del quale si procura più volte i biglietti quando è a Parigi, e per il suo stile tipicamente francese, squisito e personale, ma proprio per questo inimitabile.⁶⁹⁷ È anche un estimatore delle *Serres chaudes* (1889) di Maeterlinck e, con qualche riserva, dell'*Heure espagnole* di Ravel, pur nutrendo una certa ostilità per il compositore, parzialmente motivata dalla sua indole fredda e controllata, che gli sembra mancare di sensibilità.⁶⁹⁸

L'amore per la poesia asciutta e allo stesso tempo evocativa di Claudel e Jammes, semplice nella sua esaltazione della natura e degli eventi quotidiani, ma anche diretta nel chiamare gli oggetti col loro nome, si riflette chiaramente nella sua musica, che tuttavia non rinuncia alla fascinazione per lo stravagante e il culturalmente lontano. Oltre alla limpidezza della linea melodica, alla nettezza dei ritmi e a una certa cura per la struttura compositiva, si nota una spiccata preferenza per le forme contrappuntistiche tradizionali, in particolare canone e fuga.⁶⁹⁹

⁶⁹⁵ Cocteau, *Le Coq et l'Arléquin*, p. 55.

⁶⁹⁶ Come ricorda Milhaud nella sua biografia, da giovane si procurava i biglietti per le rappresentazioni parigine del *Pelléas*. Cfr. Milhaud, *Ma vie heureuse*, p. 17 e p. 24.

⁶⁹⁷ In particolare, Debussy avrebbe il merito di aver utilizzato magistralmente la successione per toni interi, l'accordo base della quale è la quinta aumentata. Milhaud, d'altro canto, si mostra critico sui suoi limiti : « Ce système harmonique, si habilement employé par Debussy, échappe à la tonalité diatonique à cause de l'absence de demis tons de la gamme, il ne rentre non plus pas dans le domaine de l'atonalité dont l'existence est basée sur le chromatisme, ni dans celui de la polytonalité, car la gamme en question ne contient pas une quinte juste, condition indispensable à l'existence d'un accord parfait et à plus forte raison à l'existence de plusieurs accords parfaits. Il est d'ailleurs de ressources fort limitées... il restreint l'écriture harmonique à un même accord et l'écriture mélodique à six notes. » D. Milhaud, « Polytonalité et atonalité », *La revue musicale*, vol. 4, 1923, pp. 29-44, p. 40.

⁶⁹⁸ Milhaud, *Ma vie heureuse*, p. 27.

⁶⁹⁹ Collaer indica la fuga come forma preferita di Milhaud, sempre scrupoloso nel rispetto delle regole compositive. Collaer, *Darius Milhaud*, p. 44.

Collaer, primo biografo ed intimo amico di Milhaud, nonché strenuo promotore della musica dei Sei in Belgio, offre un resoconto preciso, anche se a tratti un po' romanzato, della personalità e del modo di comporre del musicista. In particolare, ne loda la concisione, la prolificità e la straordinaria rapidità, oltre alla già ricordata attenzione alla melodia.⁷⁰⁰

La doppia anima del compositore, provenzale ed ebraica, spicca nel suo amore per i miti, spesso riletti in chiave mediterranea (*Les Malheurs d'Orphée*, rappresentato nel 1926, è ambientato in un villaggio della Camargue). A questo proposito, Claudel, fervente cattolico, ebbe a rammaricarsi delle loro differenze religiose, che impedirono una collaborazione più stretta nelle opere sacre, poiché in esse si riverserebbe la vena più autentica di Milhaud.⁷⁰¹

La visione milhaudiana su armonia e melodia e sul dibattito che imperversava in quegli anni tra Schönberg e Strawinsky, tra dodecafonia e neoclassicismo, è personale e ben argomentata. Egli la esprime di suo pugno negli articoli *Polytonalité et Atonalité* e *The evolution of Modern Music in Paris and Vienna* (1923), fortemente reminiscenti delle opinioni di Claudel e Cocteau sul rinnovamento musicale.

La politonalità, la cui invenzione è stata attribuita a Milhaud, è in realtà un concetto già affermato in quegli anni.⁷⁰² Il compositore, tuttavia, ha il merito di spiegarla in un linguaggio chiaro per il grande pubblico, fornendo una varietà di esempi musicali tratti dalle partiture dei suoi contemporanei (tra i quali Ravel, Satie e Poulenc), e creando anche una tavola di possibili combinazioni tra le diverse tonalità, basate su una serie di intervalli. Egli arriva addirittura ad affermare che alcune fughe di Bach, con armonie sovrapposte che generano delle casuali dissonanze, possano considerarsi bitonali.⁷⁰³ Tra i pregi di questo metodo compositivo, benché difficile da gestire se si superano le tre tonalità parallele, c'è sicuramente quello di creare una maggiore *force sonore*, particolarmente utile ai fini di un

⁷⁰⁰ Collaer. *Darius Milhaud*, p. 44. Collaer intrattiene una corrispondenza vitalizia di 140 lettere con il compositore, raccolta in P. Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, présentée et annotée par Robert Wangermée, Sprimont, Mardaga, 1996.

⁷⁰¹ « Quel dommage que vous ne soyez pas catholique ! Nous ferions de grandes choses ensemble. Si je continue à écrire, j'aurai de plus en plus besoin de la musique. Et quant à vous, la grande musique dramatique et religieuse est votre véritable voie. C'est un terrain presque vierge. » Lettera del 13 novembre 1928, in Petit, éd., *Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud*, p. 108.

⁷⁰² In particolare nell'articolo di J. Deroux, « *La Musique polytonale* », *Revue musicale*, n. 11, 1921, pp. 251-7. Si veda l'esautiva analisi di F. de Médicis, « Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s », *Music & Letters*, vol. 86, n. 4, 2005, pp. 573-591.

⁷⁰³ « Chez Bach déjà on sent parfois un désir de laisser à chaque ligne sa vie tonale séparée : cela se traduit dans un canon, par exemple, par une rencontre de notes qui s'explique mal harmoniquement et qui ne prend tout son sens que si on admet qu'il s'agit de deux tonalités superposées. » Milhaud, « *Polytonalité et atonalité* », p. 40.

maggiore contrasto drammatico e timbrico, che sarà possibile realizzare con economia di mezzi.⁷⁰⁴ Nonostante il concetto di politonalità sia stato ritenuto dubbio dalla critica successiva, Milhaud sperimentò più volte la bitonalità nelle sue composizioni, oltre a effettuare delle ricerche approfondite sulla modalità.⁷⁰⁵

Tuttavia, è nella critica ai contemporanei che le osservazioni di Milhaud si mostrano più interessanti. Il giovane compositore riprende il nazionalismo di Cocteau, pur se in chiave più inclusiva e umanista, teorizzando che il diatonismo sarebbe proprio della tradizione latina e mediterranea, mentre il cromatismo, che unisce in un'ideale linea temporale le sperimentazioni più audaci di Wagner fino alla radicale riforma di Schönberg,⁷⁰⁶ sarebbe la conseguenza di uno spirito teutonico, basato sulla verticalizzazione dell'armonia.

L'amore innato per la melodia gli fa ritenere entrambi questi sistemi privi di valenza assoluta, benché costituiscano delle utili linee guida per la composizione. Il suo stile sobrio e neoclassico lo avvicina di più all'amico e contemporaneo Paul Hindemith, al quale dedica il *Concerto per Viola n. 1* (1929). È questa nettezza del disegno melodico, unita alla precisione dei contorni ritmici, che si ritroverà anche nei cicli delle *Chansons bas* op. 44 e dei *Petits Airs* op. 51.

Infine, isolare le composizioni di Milhaud senza prestare attenzione al quadro complessivo potrebbe essere fuorviante. Come osservano sia Collaer sia Mawer, infatti, la sua opera è organica e indivisibile, il frutto della manifestazione di una personalità felice e

⁷⁰⁴ « On voit par les différentes étapes qui s'échelonnent de la bitonalité jusqu'au maniement des douze tons à la fois combien les ressources de la polytonalité sont vastes et combien les possibilités d'expressions sont augmentées. L'échelle expressive se trouve ainsi considérablement étendue, et dans le domaine plus simple de la nuance, l'emploi de la polytonalité ajoute aux pianissimi plus de subtilité et de douceur et aux fortissimi plus d'âpreté et de *force sonore*. » Milhaud, « Polytonalité et atonalité », p. 38.

⁷⁰⁵ Come evidenziato già da Collaer (*Darius Milhaud*, p. 42 e sgg.), ciò che Milhaud chiama « bitonalità » è, talvolta, il semplice sovrapporsi di due linee melodiche differenti. Questo principio può essere applicato facilmente a due o più linee (come nel caso di *mélodies* e piccoli complessi da camera), mentre diventa particolarmente difficile da gestire in composizioni sinfoniche. Già i suoi contemporanei, come Hindemith e il critico Boris de Schloezer, avversarono la validità teorica di questo sistema, ritenendolo principalmente un principio organizzativo. Mawer (*Darius Milhaud: Modality and Structure*, pp. 252-265), sottolinea, invece, la straordinaria versatilità del compositore nell'adottare i modi (in particolare dorico, frigio e lidio), tipici della tradizione antica, tanto che a volte essi si sostituiscono alla percezione tonale, oltre ai *riff* tipici del jazz e a tutte le possibili combinazioni di terze.

⁷⁰⁶ Con particolare riguardo alla scuola francese, Milhaud, in «The Evolution of Modern Music in Paris and Vienna», pp. 546-7, afferma: «The characteristics of French music are to be found in a certain fluency, something sober and clear, with some measure of romanticism, and a strong sense of proportion and design in the construction of a work, in a desire to express one's self with clearness, simplicity, and conciseness. And if Couperin, Rameau, Berlioz, Chabrier, Bizet, and Debussy and Satie are indeed the true masters to whom we have turned for tradition, it does not at all mean that French music has not had to suffer assaults and influences which have often blotted out its characteristics.»

multiforme.⁷⁰⁷ Dai tempi spensierati in Provenza all'insegnamento al Mill's College nel secondo Dopoguerra, le sue opere sono inscindibili: una sorta di « entità totale », che accomuna la sua produzione a quella di Claudel. Come sottolinea Roy, « À Paul Claudel comme à Darius Milhaud, qui éprouvait lui aussi cette sympathie universelle et qui, grand voyageur, ne demeurait un étranger dans aucun des pays où il se rendait, il a été donné d'embrasser dans leur œuvres « l'immense Octave de la Création ». »⁷⁰⁸

⁷⁰⁷ «Each of Milhaud's works, be it a sonata, a symphony, a piece for the stage, or a collection of melodies, is an entity in itself. Each composition is the extension of all others. A vocal line from *La brebis égarée* is significant in relation to one of the string quartets, and this same string quartet becomes a prelude to *Les malheurs d'Orphée*. There are no contradictions in Milhaud's prolific output [...]

p. 252.

⁷⁰⁸ Roy, *Paul Claudel et Darius Milhaud*, p. 5.

III.2 *Le Chansons bas op. 44*

I. *Le Savetier*

Hors de la poix rien à faire,
Le lys naît blanc, comme odeur
Simplement je le préfère
A ce bon raccommodeur.

Il va de cuir à ma paire
Adjoindre plus que je n'eus
Jamais, cela désespère
Un besoin de talons nus.

Son marteau qui ne dévie
Fixe de clous gouailleurs
Sur la semelle l'envie
Toujours conduisant ailleurs.

Il recréerait des souliers,
Ô pieds, si vous le vouliez !

La piccola composizione,⁷⁰⁹ di 27 battute, si apre con un brillante tema al pianoforte, replicato a b. 2, in *f* e *Vivement*. Fin dall'inizio del brano, è messa in risalto la vivacità dell'operoso calzolaio nella sua bottega: egli è un esponente di quella natura umana, popolare e spontanea che, nella sua semplicità, attira molto il compositore provenzale. La *mélodie*, nella parte del canto e nei frequenti cambi di tempo (ben sette, in cui si alternano maggiormente 3/4, 4/4 e 2/4), ricorda lo stile sillabico e lineare di Debussy, uno

⁷⁰⁹ L'edizione di riferimento è D. Milhaud, *Chansons bas op. 44*. Paris, Éditions de la Sirène, 1920: [file:///C:/Users/Beatrice/Downloads/PMLUS00906-Milhaud - Chansons bas, Op. 44 \(voice and piano\) \(1\)%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Beatrice/Downloads/PMLUS00906-Milhaud_-_Chansons_bas,_Op._44_(voice_and_piano)_%20(4).pdf)

dei primi modelli per il giovane Milhaud.⁷¹⁰ Tuttavia, la ricchezza tematica con la quale il compositore tratta entrambi i righi del pianoforte ben evidenzia la sensibilità per la linea melodica del venticinquenne che, pur seguendo un fraseggio piuttosto semplice, riesce a separare i diversi momenti dell'ironico sonetto.

Come in Debussy, l'unità formale è garantita da meccanismi di duplicazione e di omoritmia. La novità di Milhaud è un certo equilibrio formale, dal sapore neoclassico, non scevro dal leggero ed elegante sarcasmo già presente nella poesia originale. In particolare, l'alternanza tra i ritmi binari e ternari, soprattutto all'inizio della seconda strofa (a b. 8, con il passaggio al $\frac{3}{4}$), suggerisce l'instabilità danzante del verso libero, costretto alla disciplina ferrea e regolatrice del parisillabo, che si ostina invece a scandire tutti i quarti, come il martello che inchioda le suole. Il limpido $\frac{3}{4}$ di bb. 9-10, accompagnato dalle lievi quartine di semicrome e biscrome legate al pianoforte, lascia infatti spazio al $\frac{2}{4}$ di b. 11. Segue un'altra successione di semicrome, in *pp*, sui versi « [...] ceta désespère/Un besoin de talons nus » (vv. 7-8), che chiude come una malinconica coda la prima sezione del sonetto.

La prima terzina della poesia è idealmente unita al primo verso, dato che presenta la stessa cellula, sempre in *f*, al rigo superiore del pianoforte, mentre la voce inferiore procede per aumentazione (le semicrome sostituiscono le crome). La sensazione di erranza, che si confonde con quella dell'indugio e dell'insinuazione, è nuovamente accentuata nel passaggio al $\frac{3}{4}$ di b. 19, sull'ultima sillaba di « guailleurs » (v. 10). Il divertito sconforto causato dall'implacabilità dei chiodi è suggerito dalla linea discendente della voce in corrispondenza del martello « qui ne dévie » (bb. 16-17, v. 9) e di « sur la semelle » (v. 11). A b. 21, il canto intona un *do*₄ su « ailleurs », mentre una progressione ascendente, che descrive un ampio arco intervallare (da *do*₁ a *sol*₄), lascia spazio a una breve parentesi pianistica a b. 22. La voce riprende in levare, a b. 23, con una melodia seducente e un po' esitante, particolarmente adatta a suggerire la tentazione, per il poeta, di avere un altro paio di scarpe (metaforicamente, di assoggettare a regole convenzionali e precostituite il proprio sforzo creativo).

Come già osservato per le partiture raveliane, l'invito sospeso di b. 25 si perde in una legatura che finisce fuori dalla partitura, sempre in *pp*.

⁷¹⁰ Per una retrospettiva sull'evoluzione della *mélodie* francese, con particolare riguardo agli adattamenti dei poeti simbolisti, si veda G. Salvetti, a cura di, *Tra 'poeti maledetti' e cabaret. Mélodie e Chanson da Duparc a Poulenc*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.

9.1 *Le Savetier*, bb. 15-21.

Conclusioni

Il pezzo non rinuncia alle suggestioni satiriche del testo di Mallarmé, ma è soffuso di una sincera simpatia per l'umile figura del calzolaio, che è presentata con grande vitalità, caratteristica poco ravvisabile nel sonetto. Nonostante l'andamento sillabico, l'alternanza dei ritmi e i colori (prevalentemente in *p* e *pp*, anche se il tema principale è in *f*), questa *mélodie* si distingue per la solida robustezza e per la precisione della linea melodica. Prendendo a modello Jammes e Claudel, infatti, il giovane compositore riesce facilmente a uscire dalle «brume symboliste», pur non rinunciando alle sottigliezze di questa poesia d'occasione.

Il ritmo ripetitivo di chiodi e martello è scandito dal 2/4, e il fraseggio asseconda spontaneamente le figure della poesia (come nel caso di « le lys naît blanc », a b. 4). La melodia principale è spesso presentata al rigo superiore del pianoforte, ma tutte e tre le voci intonano dei temi indipendenti e hanno pari rilevanza. Il pezzo è costruito su blocchi ben collegati, ma piuttosto distinti per ritmo e colori. A parte un *crescendo* del pianoforte a b. 21, non si osserva una grande varietà timbrica rispetto alle partiture debussiane e raveliane. Per quanto riguarda l'armonia, essa è decisamente secondaria rispetto allo sviluppo della linea melodica, in ottemperanza alle considerazioni successivamente espresse da Milhaud

sul proprio metodo compositivo.⁷¹¹ Non sono presenti alterazioni in chiave, nonostante esse siano indicate battuta per battuta, spesso sovrapponendosi in modo indipendente tra un rigo e l'altro, il che suggerirebbe un tentativo di scrittura bitonale. A b. 9, ad esempio, al rigo superiore del pianoforte sono indicati tre bemolli (si, mi e la), mentre alla voce e al basso sono indicati fa#, sol#, re# e mi#.

In generale, Milhaud si mostra più interessato agli aspetti concreti e umoristici di questo primo *Type de la rue*, che gli danno modo di far emergere con efficacia ed economia di mezzi la sua vena comica.

⁷¹¹ « Toute la vie d'une œuvre ne dépendra que de l'invention mélodique de son auteur, et la polytonalité et l'atonalité ne feront que fournir un champ plus vaste, des moyens d'écriture plus riches, une échelle expressive plus complexe, à sa sensibilité, à son imagination et à sa fantaisie. » Milhaud, « Polytonalité et atonalité », p. 44.

II. La Marchande d'herbes aromatiques

Ta paille azur de lavandes,
Ne crois pas avec ce cil
Osé que tu me la vendes
Comme à l'hypocrite s'il

En tapisse la muraille
De lieux les absolus lieux
Pour le ventre qui se raille
Renaître aux sentiments bleus.

Mieux entre une envahissante
Chevelure ici mets-la
Que le brin salubre y sente,
Zéphirine, Paméla

Ou conduise vers l'époux
Les prémices de tes poux.

Questa partitura, in *Animé*, è ancor più briosa e sarcastica della precedente, e a tratti quasi onomatopeica nel descrivere alcuni attributi della venditrice. Con un'esitazione oscillante tra il parodico e il sensuale, l'inizio la presenta insieme alla sua paglietta di lavanda (probabilmente artificiale), in *rallentando*. A b. 3, di nuovo a tempo, l'accompagnamento pianistico leggero e discreto di crome legate ricorda lo stile del *blues*, dal quale Milhaud era affascinato in quegli anni. Le duine legate sono contrapposte all'andamento, sillabico ma spezzato, delle crome alla voce, che ricordano un parlato dal carattere derisorio e nervoso.

A b. 5 si osserva un'interessante misura eccedente di una croma, di 4/4 e mezzo, che precede un'altra fermata, in corrispondenza di « l'hypocrite », con uno scivolamento cromatico discendente dal re³ al do^{#3}. Questo semplice espediente riesce a mettere

bonariamente in dubbio l'onestà della venditrice, ma è nelle misure successive che l'*esprit comique* del compositore raggiunge l'apice.

A bb. 7-8, infatti, la voce è lasciata scoperta, in modo volutamente imbarazzante, a intonare « En tapisse la muraille/De lieux les absolus lieux » (vv. 4-5). In tal modo, si evidenzia lo scadente eufemismo, intenzionale in Mallarmé, per indicare le latrine, oltre alla volontà di nascondere le funzioni più basse del corpo, comune a molti artisti che il compositore, severo nei suoi giudizi, accuserebbe di *prétention*.

A bb. 9-10, in *mp*, l'attenzione alla linea melodica del pianoforte torna a farsi centrale, con una forcilla ad accompagnare i versi « Pour le ventre qui se raille/Renaître aux sentiments bleus » (vv. 7-8). Il colore blu è legato, come si è visto, alla malinconia e all'ispirazione;⁷¹² in questo senso, l'accostamento con i bisogni fisiologici rende il sarcasmo della realizzazione musicale ancor più sferzante.

Un procedimento imitativo è ravvisabile a b. 16, quando « le brin salubre » (v. 11) che si sprigiona dai capelli pieni di pulci della venditrice (chiamata, per l'appunto, « Zéphirine » a b. 12), è reso con un movimento discendente, come se si spargesse nell'aria, al pari di un vento primaverile, fino a raggiungere il naso del poeta/compositore.

lu - re i - ci mets là Que le brin salubre y sen - te

Ze - phi - ri - ne Pa - mé - la Ou con - dui - se vers l'é - poux Les pré - mi - ces de tes poux

sans ralentir

mf

p

10.1 *La Marchande d'herbes aromatiques*, bb. 14-20: il procedimento fugato del finale ne enfatizza il sarcasmo.

⁷¹² Si veda l'analisi del sonetto nel presente lavoro, pp. 127-131.

Le ultime quattro misure, in *mf*, hanno la struttura di un fugato, introdotto prima dal pianoforte e poi ripreso dalla voce. Gli intervalli prevalenti, al basso, sono quelli di settima e settima diminuita, mentre la fine, sempre senza rallentare, suggerisce l'affanno della venditrice, che non riesce a ingannare il compratore. Si nota, inoltre, l'insistenza sugli arpeggi della tonalità di Re, ma senza alterazioni, se non per un unico *do#* del pianoforte a b. 20.

Conclusioni

Anche questo pezzo inizia senza alterazioni in chiave, ma i numerosi accidenti, in particolare i bemolli a *bb.* 15-16 (« ... ici mets là/Que le brin salubre y sente », vv. 10-11), fanno pensare a una tonalità flessibile in cui le alterazioni si susseguono senza soluzione di continuità, assecondando la melodia. A questo proposito, alcuni passaggi dal sapore arcaizzante, che ricordano canoni e fughe di modello bachiano pur nella loro estrema semplicità, farebbero pensare a un impiego di strutture modali piuttosto che tonali.⁷¹³

Per quanto riguarda lo stile della composizione e la sua aderenza al testo poetico, infine, questa è forse la partitura più apertamente satirica del ciclo, in particolare nella scelta finale di far rincorrere le crome senza rallentare, che enfatizza e avvicina ancor di più la rima « *époux/poux.* »

Sembra abbastanza probabile che Milhaud, sostenitore dei giovani talenti ma anche critico arguto e appassionato, abbia pensato a una trasposizione metatestuale del sonetto. Invece di avere in mente la *rouse* di una scaltra venditrice di strada, il suo sardonico *humour* parrebbe rivolto, al pari degli strali mallarmeiani, a tutta la schiera di artisti mediocri ma presuntuosi che, più avanti negli anni, indicherà con l'appellativo di *fâcheux*.⁷¹⁴

⁷¹³ Si veda, a questo proposito, l'attenta analisi di Mawer, *Darius Milhaud: Modality and Structure*, p. 253, che la porta a concludere: « Milhaud's modality embraces the 'ecclesiastical' modes of Greek origin: Ionian, Dorian, Prygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian, and occasionally Locrian, in authentic and sometimes plagal (or pseudo-plagal) forms » (p. 253). Precedentemente, definisce il Neoclassicismo di Milhaud come una « refined modality » (*Ibid.*, p. 177).

⁷¹⁴ Milhaud, *Ma vie heureuse*, p. 275.

III. *Le Cantonnier*

Ces cailloux, tu les nivelles
Et c'est, comme troubadour,
Un cube aussi de cervelles
Qu'il me faut ouvrir par jour.

A differenza del ciclo mallarmeano, in cui *Le Vitrier* fu escluso dai *Types de la Rue* e tutte le quartine, a eccezione dei primi due sonetti, furono scartate dal poeta per la prima raccolta delle sue poesie, la raccolta milhaudiana è un *unicum* che, pur non rispettando l'ordine delle illustrazioni pubblicate da Raffaëlli, mostra coerenza intrinseca. Pezzi più brillanti e marziali si alternano, infatti, ad altri dal carattere danzante ed elegiaco, conferendo varietà e contrasto a questi brevi *morceaux*.

Nonostante il ritmo binario di *Le Cantonnier*, compatto nelle sue 14 battute in 2/4, le legature a due e lo spostamento degli accenti al pianoforte, insieme al contrappunto delle terzine alla voce, fanno pensare a una sorta di bizzarro valzer. Il tempo è comunque rapido, come suggerito dall'inconsueta indicazione *Allant*.

La *mélodie* è interamente in *f* e presenta armonie semplici, principalmente di quinta giusta e di terza maggiore, come l'intervallo ricorrente *mib3-sol3*. Gli occasionali bemolli, sempre sul *si* e sul *mi*, e l'economia di mezzi utilizzata, bastano a conferire a questa piccola composizione un alone arcaizzante e prezioso. La ricerca del mitico « cube de cervelles » (v. 3), indicante uno sforzo poetico sovrumano e mai compiuto, parrebbe qui evocare la complessità e le sottigliezze di un Josquin Desprez o di un Guillaume Dufay, che riuscivano a celare significati nascosti e chiavi di volta nelle loro enigmatiche composizioni (come, ad esempio, il canone inverso o a specchio).

Le Cantonnier

CHANT *Allant*

Tes cail - loux tu les ni - vel - les Et c'est comme trouba - dour Un cube aus - si de cer -

PIANO

11.1 *Le Cantonnier*, incipit.

Milhaud riesce a evocare queste suggestioni intellettuali e raffinate, ma in chiave totalmente moderna. L'amore per un passato ricco di tradizioni musicali è un altro tratto che lo accomuna a Mallarmé, il quale prediligeva il Settecento galante e i poeti della *Pléiade*.⁷¹⁵ Come in poesia, dunque, anche in musica si configura questa ricerca di un oggetto misterioso e allo stesso tempo assoluto, denso di significati nascosti e in larga parte inaccessibile. L'ingratitude del compito farebbe già desistere la voce a b. 9, mentre il pianoforte continua, infaticabile, il suo accompagnamento. Infine, la solidità dei blocchi di pietra si dissolve in un *pp* finale, a rimarcare il contrasto tra piani sonori già presente all'inizio. Il rigo inferiore del pianoforte, infatti, intona un accordo in *p*, mentre il superiore gli risponde in *f* (v. b. 1 e b. 6). La conclusione suggerisce un modo per trasformare la sfida del poeta-musicista in un gioco sempre in corso, come un cubo di Rubik dalla soluzione impossibile.

⁷¹⁵ Come sottolinea De Nardis, « La poesia francese del Cinquecento [...] offriva alle generazioni romantiche la possibilità di riavvicinare la loro gelosa e orgogliosa nozione di modernità alle fonti stesse della tradizione lirica, così smentendo, anche sul piano del gusto, il fondamentale antistoricismo del secolo XVIII, e ristabilendo prospettive culturali più concrete, tutta una humus vitale a quella stessa nozione di modernità. E sempre grazie a Sainte-Beuve, eran riproposti gli esempi di una poesia che fioriva in una perenne tensione formale, vaga di un ideale di bellezza arduo e altezzoso, coerente manifestazione di una poetica nuova il cui programma ambizioso era la difesa e la nobilitazione della lingua attraverso la poesia, il dare alla Francia lo strumento nazionale perché con esso esprimesse il suo genio. » De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, pp. 69-70.

IV. *Le Marchand d'ail et d'oignons*

L'ennui d'aller en visite
Avec l'ail nous l'éloignons.
L'élégie au pleur hésite
Peu si je fends des oignons.

La partitura, di ben 33 misure per soli quattro versi, presenta l'indicazione *Chantant*, in $\frac{3}{4}$, sulle dinamiche del *p* e del *pp*. L'atmosfera elegiaca dal ritmo ternario, di stampo debussiano, fa pensare al delicato picchiettare della pioggia nel risponderci di minime e semiminime, che si avvicinano in un fraseggio legatissimo. Se alcune delicatezze quasi madrigalistiche della composizione fanno pensare alle finezze debussiane delle *Estampes* (1903), in particolare a *Jardins sous la pluie*, lo spartito è attraversato dal sentimento d'ironica *ennui* che pervade anche la sua fonte.

Una scherzosa melanconia sembra, infatti, la protagonista di questa elegante e rarefatta composizione, che allude sottilmente alle lacrime causate dalla cipolla e ai suoi effetti deleteri sulla vita sociale; un lungo trillo separa i due distici.

A livello strutturale, sono presenti delle lunghe pause alla voce tra un verso e l'altro; le frasi ripetute donano coesione e unità formale alla composizione. Infatti, la cellula iniziale di quattro battute (bb. 1-4), al rigo superiore del pianoforte, è riproposta, invariata, a bb. 9-12, mentre l'accompagnamento del basso di bb. 1-7 è duplicato fedelmente a bb. 9-16. Un'atmosfera di luminosa eccedenza, non scevra di mistero, è creata anche dall'abbondanza dei diesis in partitura e dall'alternarsi di valori lunghi e brevi, in *pp* o *ppp*.

La solitudine, riletta in chiave elegiaca già nella poesia, non pesa affatto al venditore, che anzi si rallegra per essere esonerato dagli obblighi sociali grazie al cattivo odore della propria mercanzia. A bb. 11-12, il lungo accordo sul do³ in corrispondenza di « ail » (v. 2) e il moto ascendente del rigo superiore del pianoforte accentuano l'omofonia con « aile » (che rimanda all'idea del volo), già sottolineata nell'interpretazione della poesia.⁷¹⁶

⁷¹⁶ Si veda l'analisi della quartina nel presente lavoro, p. 137.



12.1 *Le Marchand d'ail et d'oignons*, bb. 9-16 : l'indugio su « ail » e il successivo trillo rimandano all'assonanza con « aile » nella poesia, suggerendo l'idea del volo.

L'*enjambment* tra i vv. 3-4 (« L'Élégie au pleur hésite/Peu... »), invece, non è rispettato in partitura. Infatti, su quest'ultima sillaba (« Peu») la voce intona un pedale di la#3, mentre il pianoforte continua la melodia. A bb. 17-18, una semplice progressione cromatica e discendente del pianoforte conduce alla sezione finale, in *ppp* e con l'indicazione *très égal*. È di nuovo la monotonia, momentaneamente spezzata dal trillo e dalla cascata di crome, a dominare da b. 19 a b. 33, in cui le voci sono quasi del tutto omoritmiche e omofoniche, se non per la cadenza finale, in *rall.*, dalle ultime quattro battute.

Il pezzo si chiude in modo quasi ecclesiale con un intervallo di terza ascendente alla voce, dietro il quale sembra quasi di scorgere il sorriso bonario e indulgente del compositore. Il taglio delle cipolle, al quale segue un pianto falso perché indotto dal tubero, è presentato come la soluzione trionfale a un problema quotidiano (evitare gli obblighi di una visita sgradita) e, come tale, ci lascia a interrogarci sui meccanismi di compravendita insiti in qualsiasi scambio, economico e sociale.

La *mélodie*, per la naturalezza dell'esecuzione, le note tenute e i frequenti richiami alla musica sacra, in particolare nell'utilizzo di strutture modali, richiama la giovanile *Apparition* di Ravel, che mostra caratteristiche simili.

V. La Femme de l'Ouvrier

La femme, l'enfant, la soupe
En chemin pour le carrier
Le complimentent qu'il coupe
Dans l'us de se marier.

La partitura reca l'indicazione *Rondement* («speditamente»). I ritmi marziali, tipici di una musica sulla quale si possa camminare, anche a passi pesanti, riecheggiano le indicazioni del « manifesto » di Cocteau.⁷¹⁷ All'inizio si alternano misure binarie e ternarie, ma da b. 4 la melodia procede stabilmente in $\frac{3}{4}$ e, sull'ultimo quarto di b. 6, si passa da *f* a *ff*.

CHANT *Rondement*
La fem-me l'en-fant la sou-pe En che-min pour le car-ri-
PIANO

13.1 *La Femme de l'Ouvrier*, bb. 1-5 : il tema militaresco e in *f* dell'inizio suggerisce un'andatura spedita, tipica di una marcia.

Il carattere militaresco, energico e un po' da fanfara è enfatizzato dall'appoggio sul terzo quarto di bb. 2-3, che scandisce il cammino, rispettivamente, della donna, del bambino e della cena. Se nella poesia questa marcia ricordava una comica processione, nell'intonazione dei versi è forse più ravvisabile un parallelo con la disciplina militare. Cena, moglie e figlio hanno pari dignità in un rituale quotidiano già consolidato, scandito dai tempi ineluttabili e sempre uguali del lavoro e della *routine* familiare. In *ff* è il distico

⁷¹⁷ Riferendosi a Wagner, Strawinsky e Debussy, come a delle piovre e auspicando un ritorno al disegno melodico, Cocteau invoca, in maiuscolo, « DE LA MUSIQUE SUR LAQUELLE ON MARCHE. » (Cocteau, *Le Coq et L'Arléquin*, p. 51).

finale, in cui il pasto e la presenza dei congiunti sarebbero, per l'operaio, un complimento alla sua decisione di sposarsi. Le responsabilità familiari sembrano produrre, tuttavia, più obblighi che gioie, in uno scambio che coinvolge non solo le merci, ma anche il tempo e la vita privata. Questi ritmi così stringenti suggeriscono un impedimento alla libera espressione della creatività personale, riallacciandosi alla costrizione delle suole inchiodate ai piedi in *Le Savetier*. Questo *morceau* ha, tuttavia, un carattere goliardico e comicamente trionfale, apparentemente scevro da una vera critica sociale.

Un'ultima coda discendente in *mf* (b. 13), poi in *p* (b. 14), è improvvisamente smentita con uno svolazzo da un penultimo accordo ascendente, che si chiude con la legatura oltre la partitura già utilizzata da Debussy e Ravel, forse a indicare l'ulteriore svolgimento di un incontro di natura meno pubblica e impostata oltre lo spazio dei versi.

VI. *Le Vitrier*

Le pur soleil qui remise
Trop d'éclat pour l'y trier
Ôte ébloui sa chemise
Sur le dos du vitrier.

L'accompagnamento pianistico, inarrestabile e in *Animé*, è quasi onomatopeico nel riprodurre la luminosità dei raggi del sole e la loro intensità. La cellula di due biscrome e una croma, ribattuta per tre volte, è seguita da una semiminima accentata e si ripete, invariata, per quattro volte, dopodiché si abbassa di una quarta (sib3-fa3), riproponendo la stessa struttura. La quinta ripetizione, pur presentando la medesima cellula ritmica, è un ampio arpeggio ascendente che descrive un intervallo di due ottave, da re3 a re5. I bagliori intermittenti dei raggi e il gioco di riflessi tra il sole, il vetro e la schiena del vetraio sono resi come una serie d'impulsi; non a caso, la semiminima che chiude la cellula appena descritta è sempre accentata.

Nel frattempo, la voce intona un accompagnamento prevalentemente sillabico, con la consueta pausa tra i due distici, realizzata con una fermata sul do4 di tre battute. A sorpresa, dopo la coda ascendente e una corona (con l'indicazione *long*, che indica una pausa ampia), la partitura termina con un accordo nel registro acuto, in *pp*, sempre con legatura al di fuori della partitura e senza pedale, come si evince dall'istruzione dettagliata: *Quittez la pédale avant de frapper l'accord*. Prima di questa pausa, le cellule ritmiche si avvicinano implacabili, suggerendo una sorta di guerra tra lo splendore del sole e il riflesso del vetro e del dorso dell'operaio.

Il basso, invece, intona dall'inizio fino a b. 14 lo stesso accompagnamento, basato su intervalli di quarta e terza, che alterna arpeggi rivoltati sul do3 e sul sol2. Il finale, con arpeggi di Re che non rinunciano a una dissonanza di settima al basso, ricorda quello della *Marchande d'herbes aromatiques*, un espediente che contribuisce alla coesione interna dell'intero ciclo.

dos du vi - tri - er

mf *long.* *pp*

Quittez la pédale
avant de frapper l'accord

14.1 *Le Vitrier*, bb. 14-20: l'accompagnamento del pianoforte, con gli accordi in Re, ricorda quello della seconda *mélodie* del ciclo, conferendogli coesione interna.

VII. Le Crieur d'imprimés

Toujours, n'importe le titre,
Sans même s'enrhumer au
Dégel, ce gai siffle-litre
Crie un premier numéro.

Il pezzo, di andamento *Assez animé*, si distingue per una sobria staticità rispetto agli altri, come a voler rimarcare la monotonia del lavoro dello strillone, contraddistinta dalla stessa cellula di tre crome legate in levare. L'accompagnamento pianistico è in chiave di basso per entrambi i righi. Mentre il superiore presenta sempre la stessa successione di crome fino al *ff* finale, il più grave alterna una misura di un accordo di minima e un'altra di quattro crome legate, sempre con lo stesso pedale di minima (lab2), che si ripete invariato per sei volte. Le note bemollizzate, Si, Mi, La e Re, sono le stesse per tutto il pezzo, benché, come al solito, non siano indicate alterazioni in chiave.

La linea del canto presenta un andamento più discontinuo, sempre nel registro grave. Abbondano i bemolli, come se il compositore cercasse di riprodurre la voce un po' roca e soffocata dello strillone che, anche se raffreddato, è costretto a vendere la sua merce. Dopo l'ultima sillaba di *numéro*, la voce resta ferma su un lunghissimo do3 di sei battute, alla terza delle quali il pf, in *ff*, intona una progressione di crome (in ottave di do) e semicrome. Questa semplice scala ripetuta due volte, a b. 20 e a b. 22, rende la vivacità delle strade parigine, per quanto la fissità della melodia – che scandisce crome di do fino alla fine – non lasci spazio ad alcuna libertà né agli orari di lavoro dello strillone, né alla sua mente, incapace di vagliare con spirito critico i titoli in prima pagina che pubblicizza sotto qualsiasi clima.



15.1 *Le Crieur d'imprimés*, bb. 13-25. La seconda parte della composizione, più movimentata, rende la vivacità delle ruelles, regno dei « types de la rue ».

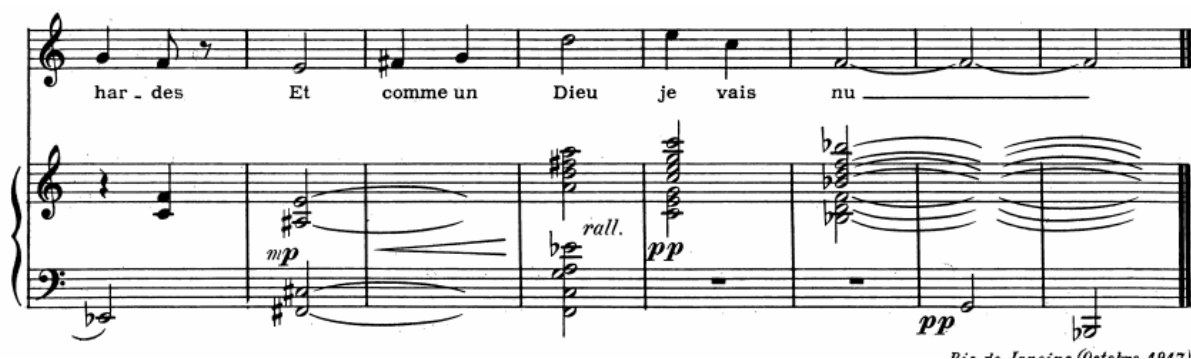
Milhaud dimostra di aver inteso la satira sociale e letteraria di Mallarmé, di cui questo personaggio, venditore dei quotidiani « mots de la tribu », è rappresentativo. A una lettura superficiale di questi versi, infatti, il « gai siffle-littre » avrebbe potuto essere reso in maniera più spensierata e gioiosa, ma il compositore, attento alle suggestioni del testo poetico, non raccoglie la tentazione.

VIII. *La Marchande d'habits*

Le vif œil dont tu regardes
Jusques à leur contenu
Me sépare de mes hardes
Et comme un dieu je vais nu.

L'ultimo componimento ricorda l'atmosfera nostalgica e un po' affettata, dagli eccessi lirici e postromantici, di un *café chantant*. La melodia è intonata *doucement*; gli accenti in partitura sono spostati con una sensibilità ritmica semplice ma efficace. Il rigo superiore del pianoforte punteggia eleganti accordi di crome in levare, mentre la voce procede, come di consueto, per andamento sillabico; il basso intona un sobrio accompagnamento di semiminime. Il trattamento del canto, molto simile a quello della *Marchande d'herbes aromatiques*, avvicina i due personaggi femminili, unendoli in un ideale *fil rouge*. Che l'associazione sia stata spontanea o che Milhaud fosse a conoscenza del fatto che le uniche due donne dei *Types de la rue* aprivano e chiudevano la serie di Raffaelli, il compositore si mostra in perfetta consonanza con le scelte mallarmeane.

Tra i primi tre versi (bb. 1-9) e l'ultimo (10-14) si nota un netto cambio di atmosfera: il pianoforte realizza degli accordi in *mp* e poi *pp*, mentre la voce si sofferma su valori più lenti di minima – due semiminime (ripetute) per poi concludere trionfalmente su un fa3. L'ironia dei versi è ancor più marcata in partitura, in quanto questa fine strascicata e languida assume un carattere scherzosamente vittorioso. L'ultimo appoggio discendente sul fa3, con le numerose legature che sconfinano fuori dalla partitura, tradisce una finta libertà, in quanto l'attributo divino della nudità è causato non dalla gloria autocelebrativa del poeta/compositore, ma dall'avidità della venditrice.



16.1 *La Marchande d'habits*, bb. 10-14. L'indugio scherzoso della partitura suggerisce, ambigualmente, la vittoria dell'artista sulla *rouse* della venditrice.

Secondo un'interpretazione meno letterale, l'artista, liberatosi dalle convenzioni sociali ed economiche che soffocano la sua ispirazione, potrà infine dedicarsi al canto, ma in uno spazio altro: al di fuori di questi pezzi di circostanza che, oltre a costituire un piacevole interludio alla realtà quotidiana che rispecchiano, offrono dei profondi spunti di riflessione sui rapporti tra poesia e musica.

Conclusioni

Milhaud segue parzialmente l'ordine delle composizioni: questa poesia era l'ultima a chiudere la serie di Raffaëlli, che iniziava però con *La Marchande d'herbes aromatiques*. Allo stesso tempo, *Le Savetier*, prima *mélodie* milhaudiana, è la prima poesia stampata nella raccolta selezionata da Mallarmé, mentre *Le Vitrier*, non incluso da Mallarmé né dall'illustratore, è comunque musicato dal compositore. Si direbbe che l'accostamento dei pezzi centrali sia, dunque, dovuto a considerazioni prettamente musicali – come ad esempio l'alternanza tra pezzi di diverso carattere e stile – più che un mancato rispetto dell'ordine originario dei testi.

In generale, mentre Ravel coglie gli aspetti più ambigui e astratti dei testi mallarmeiani, cimentandosi con il difficilissimo sonetto *Surgi de la croupe et du bond*, e Debussy è catturato dalle suggestioni più seducenti ed evocative dell'arte simbolista, Milhaud è attratto da questi pezzi di circostanza perché stimolano la sua vena più umana – e umanista –, amante del popolare e del vario, curiosa della vita e di tutte le sue manifestazioni.

Infine, tra queste *mélodies* e le poesie dalle quali sono tratte esiste una differenza sostanziale: Mallarmé scrive questi versi spinto dalla necessità, cogliendo l'occasione per

inserirvi una sottile critica intellettuale e sociale del ruolo dell'artista. Milhaud, invece, realizza queste intonazioni esclusivamente per piacere, durante il soggiorno brasiliano, forse nostalgico della vivacità delle strade parigine. L'elemento satirico è qui sottolineato senza malignità o superiorità, con un sorriso più caloroso e indulgente di quello del poeta per questi variegati tipi umani. D'altro canto, la bravura del compositore sta nel tracciare, in pochi tratti sulla partitura, una personalità animata da una caratteristica o da un'idea nella sua totalità, a riprova che questa stravagante raccolta poetica doveva trovare in lui un compositore d'elezione.

III.3 I Deux Petits Aires op. 51

La differenza più saliente rispetto alla fonte poetica è che Milhaud inverte l'ordine del dittico, scegliendo di iniziare con la seconda aria sul silenzio musicale, *Indomptablement a dû*. Entrambe le composizioni sono dedicate a Vera Janacópulos, celebre soprano brasiliano, che dovette probabilmente ispirarle, e furono eseguite per la prima volta ai *Concerts de l'Heure Musicale* a Parigi, il 7 dicembre 1921.⁷¹⁸

Tra i due pezzi, da considerarsi altrettanti *unica*, non ci sono marcate differenze stilistiche o di carattere, come se fossero stati progettati insieme: un canto e contro canto, nel rispetto delle intenzioni del poeta. Anche il contrasto tra le due partiture è poco marcato: entrambe le *mélodies* presentano dei toni soffusi, in cui una musica enigmatica, intellettuale e raffinata non riesce mai a innalzarsi del tutto in un'esplosione lirica se non per brevi momenti, nonostante i numerosi riferimenti al canto. Questi pezzi, dunque, mettono alla prova l'ascoltatore, sfidandolo a cercare un significato ulteriore al di fuori della partitura.

La sfida più ardua per Milhaud è quella di cimentarsi nell'intonazione di questi due oscuri e difficilissimi sonetti. Mentre le *Chansons bas*, in linea con lo spirito eclettico e gioviale del compositore provenzale, sono trattate con un concreto umorismo, qui l'astrazione raggiunge il suo apice, avvalendosi di forme e strutture tradizionali spesso sovrapposte tra loro (fughe; canoni; accordi dissonanti; ripetizione e interpolazioni di intere cellule; moto contrario e scambio delle parti; alcuni passaggi bitonali).

I. *Indomptablement a dû*

Indomptablement a dû

Comme mon espoir s'y lance

Éclater là-haut perdu

Avec furie et silence,

Voix étrangère au bosquet

⁷¹⁸ Collaer, *Darius Milhaud*, « Catalogue of Works », p. 289. L'edizione di riferimento è D. Milhaud, *Deux Petits Aires*, op. 51, Paris, Max Eschig, 1920: [file:///C:/Users/Beatrice/Downloads/PMLUS00913-milhaud2petitairs%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Beatrice/Downloads/PMLUS00913-milhaud2petitairs%20(2).pdf).

Ou par nul écho suivie,
L'oiseau qu'on n'ouï jamais
Une autre fois en la vie.

Le hagar musicien,
Cela dans le doute expire
Si de mon sein pas du sien
A jailli le sanglot pire

Déchiré va-t-il entier
Rester sur quelque sentier.

La realizzazione della prima strofa ricorda le *mélodies* raveliane per l'atmosfera rarefatta, in cui il canto misterioso, probabilmente di un usignolo, aleggia fin dal principio nella linea melodica. Essa è principalmente affidata alla voce superiore del pianoforte, che scandisce ritmi concatenati di crome e semicrome, spesso su intervalli di quarta e sesta, il tutto in *Doucement* e *pp*.

CHANT

Doucement

In - domp - ta - ble - ment a dû com - me

PIANO

pp

mon es - poir s'y lan - - ce, é - cla - ter là - haut per -

17.1 *Petit Air I*, bb. 1-5: la complessità ritmica e armonica dell'inizio rende l'ambiguità del sonetto, incentrato sul mistero di un canto irraggiungibile (quindi, della creazione poetica).

La linea del basso, molto sobria, è all'unisono con la voce nell'intonare le stesse note (mi3-fa3-sol3), mentre al canto sono riconoscibili quattro semifrasi nella realizzazione dei primi quattro versi, ciascuna terminante alla fine di questi ultimi. Le semifrasi rispettano anche le rime alternate della prima quartina: a bb. 5-6, infatti, su « Éclater là-haut perdu » si ripete, al canto, la stessa melodia di bb. 1-2 (« Indomptablement a dû »). Lo stesso accade, specularmente, con i versi « Comme mon espoir s'y lance » (v. 2) e « Avec furie et silence » (v. 4), in cui al canto cambia solo l'intonazione dell'ultima sillaba : mib4, dopo un moto ascendente, per « lance » (v. 2), e fab4, un semitono sopra, per « silence ». La somiglianza melodica indica la volontà di unire sotto lo stesso segno questi versi, già musicali in partenza, vista l'abbondanza di assonanze e di *rimes riches*.

Il rigo superiore del pianoforte presenta molto materiale tematico, in particolare nella successione di semicrome e biscrome nel registro sovracuto (vv. 2-4), che realizzano in musica lo slancio del volo, culminante in uno scoppio. La furia e il silenzio che ne risultano sono sottolineati dal basso di b. 7, ascendente e cromatico, la cui successione per semitoni è completata dal si4 al rigo superiore del pianoforte. Non a caso, dopo « silence » si trova una pausa di un quarto, che chiude la prima strofa.

L'impressione di un enigma da risolvere – quello di una voce della quale non si sa la provenienza e che, anzi, non si riesce neanche ad ascoltare – è corroborata dall'accompagnamento pianistico della seconda strofa, a b. 9, che alterna semicrome di do3-fa4, creando per i singhiozzi quasi recitati della voce un tappeto ritmicamente costante. Il sentimento generale è comunque d'instabilità e inquietudine, dovuta anche alle dissonanze create dal basso (ripetuto a bb. 9-10).

Il riferimento al misterioso canto dell'uccello, a bb. 12-14, è interamente affidato al rigo superiore del pianoforte, che svolge una sezione ritmica molto variata di semicrome, biscrome e terzine, suggerendo un'atmosfera preziosa in cui diesis e bemolli si alternano senza soluzione di continuità. A b. 14, il basso realizza di nuovo una progressione ascendente e cromatica, con *climax* sul re4 a b. 15. La tranquillità della linea del canto e la pausa dell'accompagnamento pianistico, che tace sull'ultimo quarto dopo l'appoggio di un accordo di minima nel registro sovracuto, introduce la figura triste e silenziosa dello « hagarad musicien. »

A bb. 17-18 viene ripetuto lo stesso accompagnamento pianistico di bb. 8-9, collegando idealmente il musicista con l'inizio della seconda strofa, che parlava di una « voix étrangère au bousquet », ⁷¹⁹ mentre il basso scandisce la solita progressione ascendente. Il riferimento al dubbio che « expire » è tradotto in musica in modo sobrio e quasi affermativo, con una sosta del canto sul fa³ e una nuova pausa di semiminima (la precedente era, come già osservato sopra, dopo « silence »).

L'ipotesi « Si de mon sein pas du sien/A jailli le sanglot pire » (vv. 11-12) è avvalorata da un accompagnamento di crome legate in *mf*, duplicato anche alla misura successiva e costituito da intervalli di seste e terze, che riprende con qualche variazione il tema iniziale di bb. 1-2. Il basso, dopo un'ultima progressione che lo collega al tema del rigo superiore, esaurisce la sua linea già a b. 18.

A b. 21, il « sanglot pire » si associa a « expire », poiché termina anch'esso su un più breve fa³, seguito da una pausa di un quarto alla battuta successiva, che ha già carattere conclusivo.

Il distico finale, in 2/4, ha quasi il carattere di una coda, in cui torna il dubbio dei versi precedenti. Il senso di ambiguità è introdotto dalle crome solitarie di b. 22, che ripetono il fa³. Nonostante la semplicità della melodia e dell'accompagnamento pianistico, che intona una semplice scala di Si bemolle, quasi scolastica nel risolversi su un do⁴ e discendente di un'ottava su un do³, l'interrogativo sulla separazione o sull'interezza del soggetto in questione (uccello o musicista che sia), è reso magistralmente in partitura. In particolare, a bb. 23-24 la linea del canto discende di una quarta diminuita, da re⁴ a la³, proponendo la stessa intonazione per « déchiré » e « va-t-il entier »; la sillaba in eccesso di quest'ultimo verso è realizzata trasformando le due crome in una terzina.

Un generico « quelque sentier » sul quale il cantore ignoto resterà, probabilmente privo di riposo e anche di interezza, e dunque d'identità, non basta a sciogliere l'angoscioso arcano di questo testo, che anche musicalmente si chiude con un'apertura. Mentre la conclusione di « sentier » su un do³ conferisce un senso di distensione, attenuando il tono incerto della domanda precedente, dal secondo quarto di b. 26 nasce un altro frammento ascendente e

⁷¹⁹ A questo proposito, De Nardis insiste sull'importanza dei temi del boschetto, del canto dell'usignolo e del ritorno della primavera, attraversata da immagini decadenti, nella poesia mallarmiana. Questo filone si ricollega alla *mignardise* rinascimentale di un Ronsard o di un Baïf, in un clima prezioso di *bergerie* che ben si associa ai temi madrigaleschi: il mutare delle stagioni, la transitorietà della vita, il fluire del tempo. Si veda De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, pp. 76 e sgg.

pulsante, con l'indicazione *laissez vibrer*. La successione di seste do³-la³-fa⁴, sempre affidata al rigo superiore del pianoforte, culmina in un ultimo accordo acuto e dissonante, insinuando il sospetto che il mistero continui oltre lo spartito.

II. *Quelconque une solitude*

Quelconque une solitude
Sans le cygne ni le quai
Mire sa désuétude
Au regard que j'abdiquai

Ici de la gloriole
Haute à ne la pas toucher
Dont maint ciel se bariole
Avec les ors de coucher

Mais langoureusement longe
Comme de blanc linge ôté
Tel fugace oiseau si plonge
Exultatrice à côté

Dans l'onde toi devenue
Ta jubilation nue.

Il pezzo, come il precedente, reca l'indicazione *Doucement*, nell'inconsueto tempo di 10/8. Lo stesso accompagnamento, consistente in due gruppi di cinque crome per misura, viene ripetuto invariato per tre righi, Mentre il canto risulta prevalentemente sillabico e, a tratti, nervoso e slegato, l'accompagnamento pianistico è sempre legato a battuta, e sembra suggerire la calma evocativa e un po' triste di una città fluviale (come potrebbe essere la Bruges della *Remémoration d'amis belges*).⁷²⁰

In particolare, il rigo superiore del pianoforte ripete la stessa cellula di dieci crome, divise in gruppi di cinque, per la maggior parte della composizione: invariata a bb. 1-3, b. 5, bb. 7-8; un semitono sopra a bb. 11-12, in *mp*, e leggermente variata (senza alterazioni, se non per il

⁷²⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 34. Cfr. *Notes et variantes*, p. 1182-3.

fa4#), a bb. 17-19. Una seconda cellula, sempre sulla stessa linea, è intervallata a quella appena descritta, e consiste in una lunga progressione discendente di dieci crome da sib4 a la2. Essa, presentata per la prima volta a b. 4, si ripete invariata a b. 9: in tutto, dunque, la prima cellula si ripresenta per ben dieci volte, mentre la seconda cellula appare per tre volte. La peculiarità della composizione sta nel trattamento del basso che, entrando a b. 5 con una breve successione di accordi, a b. 7 inizia a ripetere a canone e all'ottava sotto, in ritardo di una croma, la melodia del rigo superiore, senza variarla fino a b. 10.

Questi espedienti, oltre a conferire una forte coesione interna alla composizione, le donano un'atmosfera arcaizzante, facendo pensare ancora una volta alla concezione architettonica della musica bachiana.

Per quanto riguarda l'intonazione dei versi, un semplice canto discendente, che si ferma sul sol3 puntato ed è seguito da una pausa di un'intera misura, corrisponde all'abdicazione del poeta al proprio sguardo, in piena consonanza tra testo e spartito. Una simile pausa sul sol3, ugualmente puntato, si osserva a b. 10, su « les ors de coucher », e all'ultimo verso, « ta jubilation nue », a b. 18. In questo modo, la melodia chiarifica e unisce il senso poetico a quello musicale. La « gloriole » dei falsi ori del tramonto viene così associata allo slancio gioioso e acquatico della bagnante, senza dimenticare però l'atto dal quale ha origine il tutto: la rinuncia allo sguardo del poeta, responsabile di entrambe le visioni.

Milhaud impegna qui alcuni espedienti della musica imitativa: in corrispondenza di « Haute », infatti (v. 6) si trova un intervallo ascendente di settima diminuita (fa3-mi4) alla voce. Il compositore aggiunge anche un respiro in corrispondenza di un *enjambement* del testo poetico: « ... se bariolle/avec les ors » (vv. 7-8).

A b. 11, con il passaggio di tempo al 10/4, si passa a una sezione più rapida e movimentata, nonostante la fissità dell'incessante accompagnamento di crome, ripetuto per diminuzione al canto su valori di semiminime. La struttura del sonetto è pienamente rispettata nella composizione: infatti, il cambio di tempo e il ritorno all'accompagnamento iniziale si verificano proprio all'inizio di v. 9, in cui comincia la prima terzina. In questo modo, la divisione della poesia in un'ottava e in una sestina, anche a livello temporale e concettuale, è evidente in partitura.

Il passaggio a un'atmosfera di felice sensualità è preparato dai numerosi diesis, che provvedono a creare un clima più brillante e luminoso. A bb. 13-14, sul verso « Comme

blanc linge ôté » (v. 10), inizia lo slancio di semicrome, prevalentemente ascendente, verso il registro acuto, che traduce sia graficamente sia sonoramente la gioia spontanea della nudità e del tuffo in acqua.

Commede blanc linge ô-té Tel fu-gace oi-seau s'yplon - ge Exultatrice à coté

Dans l'on-de-toi de-venue Ta-ju-bi-lation nue.

p *mp* *pp* *rall.*

18.1 *Petit Air II*, bb. 13-19. L'atmosfera luminosa di questa sezione, preparata dai diesis e dalle figurazioni di semicrome al pianoforte, prepara lo slancio del tuffo della bagnante.

L'appoggiatura di biscrome in chiave di violino al basso conferisce alla sezione un tocco prezioso e rococò, ma già su « Exultatrice » (b. 15) il picco risulta smorzato, e lo slancio improvviso, dato dall'immergersi della bagnante, si spegne nel registro grave. Nonostante la ricchezza degli accordi al basso (bb. 17-18) e la coesione data dalla ripetizione della cellula di crome a bb. 16-19, dunque, il bagliore causato dal panno bianco, che suggerisce a sua volta l'idea del volo, è stato davvero fugace, intravisto solo per un attimo.

Il carattere estemporaneo della realizzazione musicale, che annulla, per poi subito ripristinarli, i confini tra la dimensione acquatica e quella celeste, porta a chiedersi se la trasformazione della donna in onda – frutto di un'ipotesi o di un paragone – non sia solo un'illusione ottica, causata da un casuale riflesso. In questo caso, dunque, l'interpretazione del sonetto da parte di Milhaud coincide completamente con le intenzioni del poeta, soprattutto nell'associazione della gioiosa nudità della bagnante ai falsi ori del tramonto. Questo fa sì che entrambe le immagini siano delle visioni oniriche o delle suggestioni

causate da uno sguardo ozioso, dalle quali, forse, non è possibile trarre un'autentica ispirazione.

Allo stesso tempo, da questa fantasia bizzarra, che lega il tramonto all'uccello scomparso, il panno di una donna sconosciuta al volo e, infine, ricollega acqua e cielo in un unico movimento ondulatorio, è scaturita la poesia dalla quale è tratto l'adattamento musicale in questione. Questa composizione può considerarsi un esercizio di stile, che non manca di stupire per la complessità dei rimandi creati e per i simboli a esso soggiacenti, illuminando di un nuovo senso l'oscuro testo poetico.

A questo proposito, la scelta di invertire l'ordine del dittico può forse spiegarsi con la volontà, da parte di Milhaud, di chiudere con la poesia più solare e ottimista delle due,⁷²¹ in cui si celebrano – sempre con l'ambiguità e il distacco tipici di Mallarmé – la forza degli elementi e la sensualità femminile, piuttosto che con il tono « minore » e notturno dell'ultimo canto inascoltato di *Petit Air II*. Quest'unico ma fondamentale cambiamento, dunque, suggerisce un rovesciamento di prospettiva da tenere in conto nella lettura del dittico che, pur fedele nell'interpretazione, inverte la direzione della sua fonte poetica.

⁷²¹ Il compositore è ricordato, da Collaer e da quanti lo conoscevano, per un carattere ottimista, spontaneo, sincero e diretto, « [...] reacting with joy to everything human and with indifference and even hostility to what he considers narrow individualism. In art he is opposed to any intellectual system that fetters the impulses of the heart and impedes the direct flow of creative energy between nature and man. » (Collaer, *Darius Milhaud*, p. 17).

MALLARMÉ E IL MODERNISMO MUSICALE: SGUARDO COMPLESSIVO SULLA RICERCA

I. Mallarmé e l'avventura letteraria

1. Modernità dell'esperienza mallarmeana: funzioni del linguaggio letterario

La risonanza e la fama della poesia di Mallarmé, difficili da apprezzare e comprendere, considerando la vita riservata che condusse il poeta, sono ancor più sorprendenti se si pensa che esse non si limitano solo alla letteratura francese, ma abbracciano ogni espressione artistica: musica, danza, pittura.

Mentre la modernità di Baudelaire, mentore e primo modello del poeta del *Faune*, viene spesso messa in discussione sia dai contemporanei,⁷²² sia da parte della critica successiva,⁷²³ quella di Mallarmé è incontestabile, tanto da portare indirettamente alla realizzazione di un balletto d'avanguardia – e, all'epoca, scandaloso – come *L'Après-midi d'un Faune* di Nijinskij (che valse a Debussy, secondo la sua corrispondenza, lo scontento della figlia del poeta, Geneviève)⁷²⁴ e, addirittura, alla stima di un intellettuale spesso secco e critico nei suoi giudizi come Cocteau.⁷²⁵

⁷²² Nel suo saggio *Le Coq et l'Arléquin*, dedicato a Georges Auric, Cocteau parla di un « préjugé baudelérien » che avrebbe bloccato il rinnovamento dell'espressione artistica francese. Si tratterebbe, dunque, del residuo di uno spirito borghese, dannoso per l'ispirazione. Come si è visto nell'*Introduzione* del presente lavoro (pp. 9-12), l'importanza conferita al metodo nella riuscita del lavoro quotidiano dello scrittore da parte del poeta delle *Fleurs* avrebbe l'inconveniente, secondo Cocteau, di sminuire le qualità più istintive, iconoclaste e a tratti violente dell'arte, con particolare riferimento all'esplosione delle Avanguardie nella Parigi degli anni Venti. Cocteau, « Le Coq et l'Arléquin », pp. 47-48.

⁷²³ Acquisto, « Le temps de l'antimodernité: Baudelaire et Cioran », in *Résistance à la modernité*, C. Ippolito, éd, pp. 112-19.

⁷²⁴ Debussy, « Debussy à Jacques Durand », 8 août 1913, in *Correspondance*, pp. 1651-2.

⁷²⁵ Cocteau, nell'assistere a una rappresentazione teatrale dell'*Après-midi d'un Faune* di Mallarmé, riserva solo elogi al poeta, con il quale immagina un dialogo in cui il poeta si mostra divertito e deliziato dalla messa in scena della propria opera, inizialmente pensata come monologo teatrale. « Ô Mallarmé que je n'ai jamais vu [...], combien je vous imagine ! Tout vous amuse ; et cela vous amuse d'abord parce qu'on répète. Le prestige de la solitude vous enchante. » J. Cocteau, « Une répétition du Prélude à l'Après-midi d'un Faune », *Comoedia*, 28 mai 1912, pp. 35-7.

La resistenza alla modernità nelle opere di Baudelaire si esprimerebbe in due tendenze principali: la prima, come afferma Joseph Acquisto, consisterebbe nella caratterizzazione del tempo e della soggettività nella sua poesia.⁷²⁶

La volontà di fusione delle antitesi e la nostalgia per un tempo passato, in cui sia ancora riscontrabile, come per Hugo, un « *auparavant* » e un « *maintenant* », porterebbe il poeta delle *Fleurs* alla ricerca delle origini del tempo. Le peregrinazioni dell'io poetico per la città di Parigi sarebbero, dunque, un tentativo di cancellare la dimensione temporale attraverso l'esperienza soggettiva della propria coscienza.⁷²⁷

Un altro elemento di continuità con la tradizione romantica in Baudelaire sarebbe rappresentato, secondo Marine Piriou, dalla narrazione della donna esotica nelle *Fleurs* e in *Spleen de Paris*, portatrice di alterità, e pertanto immagine inquieta e seducente di una fusione di contrasti. Il potere allegorico del femminile, simbolo della creolizzazione culturale tra Oriente e Occidente, rifletterebbe un meticcio linguistico simile, in cui registro alto e basso, poetico e prosaico, convivono nella stessa opera, inseguendo l'unica e antica aspirazione di ricostruire un personale *Tout-Monde* attraverso la poesia.⁷²⁸

Mallarmé, invece, soprattutto a partire dal 1865, quando si affranca dalle dicotomie baudelairiane particolarmente evidenti in *Apparition* e *Sainte*, utilizza la poesia come strumento d'indagine interiore e di scoperta di se stesso. La metafora musicale e l'iconografia tradizionalmente utilizzate da Baudelaire, Vigny e Banville nelle loro poesie formano una sorta di estetica strumentale che, secondo Landi, arriva a configurare una vera e propria organologia poetica. Strumenti come la lira, la mandola, la viola, associati, nel Simbolismo, alla dimensione angelica e psicopompa (ovvero di guida, per le anime, dal mondo terrestre a quello soprannaturale), sono ritratti, nella lirica mallarmeana, come oggetti abbandonati e silenziosi, simili ai dipinti di nature morte barocchi.⁷²⁹

Sarà comunque la letteratura a incarnare l'idea di assoluto hegeliano che, più di tutte, sembra aver fatto presa sul poeta: quella di uno spirito universale che prende

⁷²⁶ Si veda Acquisto, « Le temps de l'antimodernité: Baudelaire et Cioran », in *Résistance à la modernité* pp. 115-18.

⁷²⁷ *Ibid.*

⁷²⁸ M. Piriou, « Pour une allégorie féminine du Tout-Monde baudelairien : étude d'une postmodernité naissante à contretemps », in *Ivi*, pp. 119 e sgg.

⁷²⁹ Si veda Landi, *Per un'organologia poetica. Gli strumenti musicali nella poesia francese romantica e simbolista*, «Introduzione», pp. 7-11.

progressivamente coscienza di se stesso, un processo che doveva condurre al progetto del *Livre*.⁷³⁰

Dal 1865 in poi, Mallarmé persegue questo obiettivo componendo due opere parallele: la prima versione dell'*Après-midi d'un Faune* e *Hérodiade*, due facce della stessa medaglia. Il rinnovamento procederà attraverso la ricerca dell'effetto, grazie alla lezione di Poe, mediata da Baudelaire. Come osserva giustamente De Nardis a proposito di questo eccezionale periodo poetico,

Mallarmé, con quello sbalorditivo senso della concisione che sarà uno dei dati più distintivi della sua opera letteraria, brucia in poco più di un anno, una volta accortosi del suo provicinale ritardo, un'esperienza pluridecennale, percorrendo un lungo cammino, da Lamartine a Poe, da un irriverente e antistorico atteggiamento nei confronti della tradizione, equivoca manifestazione di modernità, al recupero dei valori formali e del senso di un ideale di bellezza che la tradizione gli offriva, mediatori Baudelaire e Sainte-Beuve.⁷³¹

Il modello per il recupero di questi valori di tradizione ed eleganza formale si rintraccia nella poesia francese del Cinquecento, nella *mignardise* di un Pierre de Ronsard o di un Jean-Antoine de Baïf, in un preziosismo madrigalesco che contiene già il seme della decadenza, ad esempio nelle atmosfere da *bergerie* alla *Placet futile*.⁷³²

L'amore per l'acqua, che ben si collega ai temi della seduzione/illusione e dello specchio riflesso, ricorre nelle più celebri composizioni mallarmeane, quali *Soupir*, *À la nue*

⁷³⁰ «For Mallarmé [...] poetry was the highest means of self-discovery. What he had reached through poetry, finding in philosophy merely a commentary of this discovery, was something akin to what his fellow poet Keats had called 'the Principle of Beauty in all things.' For Hegel, the philosopher, philosophy is the goal. For Renan, the historian of religion, the goal was the emergence of God. But for Mallarmé, the culmination of the evolution of the Universe towards total self-consciousness would be, not a philosophical treatise, not an emergent Deity, but a hymn [...].» Austin, *Poetic principles and practice*, p. 29. Cfr anche S. Mallarmé, *Œuvres Complètes, Divagations*, t. II, «Le Livre, Instrument spirituel», p. 224: «Tout, au monde [...] existe pour aboutir à un livre. Les qualités, requises en cet ouvrage, à coup sûr le génie, m'épouvantent un parmi les dénués: ne s'y arrêter et, admis le volume ne comporter aucun signataire, quel est-il l'hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout.»

⁷³¹ De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, pp. 70-71.

⁷³² Come osserva De Nardis, *Ivi*, pp. 76-79, il tema della primavera, in cui il paesaggio è visto in modo distaccato e pittoricamente oggettivo, è ripreso in *Sourire* di Mallarmé, che ha come modello l'*Avril* di Rémy Belleau (composizione che Mallarmé aveva precedentemente trascritto nella sua raccolta, *Glanes* (1860). I temi ricorrenti del mutare delle stagioni, dello sfiorire della rosa e dello sciogliersi delle nevi, che si ritrovano più volte nei *Sonnets pour Hélène* di Ronsard e nell'*Amour vengeur* di Baïf, insieme al canto dell'usignolo nel boschetto, sono rivisitati nei mallarmeani *Bois des noisetiers*, nella canzone *Poisson d'avril* e in *Loeda*.

accablante tu, *Le nénuphar blanc*, *Quelconque une solitude*, *Rémemorations d'amis belges*, e presente nel tramonto sui *rivages roses* di *Éventail de Mlle Mallarmé*.

Tuttavia, la modernità di Mallarmé starebbe forse, come sottolinea de Nardis, nel commisurare l'immagine della società contemporanea alla visione interiore delle cose, proprio nel momento in cui il patto di referenzialità tra nome e oggetto viene meno e la crisi *fin de siècle* interessa ogni ambito di quelle illusioni (artistiche, filosofiche e religiose) che cadono sotto l'egida della scienza.⁷³³

In particolare, Mallarmé intuisce lo straordinario potere del linguaggio poetico, definito da Jean Bessière come « une disponibilità, une prégnance, un ensemble »⁷³⁴, in quanto sottogenere capace di riformare il linguaggio intero, ponendosi come suo completamento.⁷³⁵

Gli studi sulla linguistica e sulla semiotica del Novecento hanno gettato le basi per definire la potenza e i limiti dell'oggetto letterario (poesia scritta su un ventaglio o pronunciata come gioco estemporaneo di virtuosismo verbale), individuando una rete di collegamenti che, nell'indagarne il senso, continuano, tuttavia, a celarlo.

L'individuazione del paratesto come elemento accessorio al testo scritto⁷³⁶ implica, secondo Genette, il coinvolgimento di elementi extratestuali per la ricerca di un senso, tra i quali il ruolo attivo del lettore. Inoltre, gli studi di Julia Kristeva sulla rivoluzione del linguaggio poetico, operata tramite procedimenti musicali da Mallarmé, e tramite il pensiero (*logos*) da Lautrémont, hanno dimostrato che l'oggetto letterario si fonda su un'aporia, ovvero su un'impossibilità di fondo a essere definito e sintetizzato.⁷³⁷

Lo scavo della poesia dentro se stessa costituisce anche il suo più grande limite, in quanto esso si spinge sulle soglie del truismo. Come sostiene Jacques Derrida, infatti, voler

⁷³³ De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, pp. 183-4. In particolare, la frammentarietà e incisività dell'arte mallarmeana, nella sua levigatezza, sono viste dal critico come un sintomo della contemporaneità che esploderà con le Avanguardie, opponendosi al peso di una cultura accademica tradizionalmente retorica e ancorata alle convenzioni.

⁷³⁴ J. Bessière, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Pierre Mardaga éditeur, Liège, Bruxelles, 1990, p. 26.

⁷³⁵ *Ivi*, p. 29.

⁷³⁶ Si vedano G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979 e, dello stesso autore, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, e *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

⁷³⁷ Kristeva, nell'applicare alla letteratura le strutture tipiche dell'inconscio nella psicanalisi lacaniana, cerca di restituire l'intenzionalità e il processo che portano alla creazione dell'opera. Lo spazio letterario si fa, in tal modo, esperienza pura del linguaggio e della morte dell'autore. Allo stesso tempo, sarà proprio l'autore che, riflessivamente, dovrà tornare alle origini della propria soggettività, confrontandosi con il proprio procedimento interiore attraverso il concetto di « chora sémiotique » introdotto dalla critica. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique : L'avant-garde à la fin du XIXème siècle, Lautrémont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, pp. 17-100.

classificare il genere letterario secondo determinate regole equivale a farlo entrare nell'ambito della semiosi e nell'interpretazione e, allo stesso tempo, a caratterizzarlo come l'interpretante di se stesso.⁷³⁸

Gli studi nell'ambito della linguistica pragmatica di John L. Austin e John Searle hanno dimostrato che gli atti linguistici (come nel caso di dichiarazioni, nomine ufficiali, cerimonie d'inaugurazione, civili o religiosi), fanno accadere la realtà e sono universalmente riconosciuti come performativi in base a delle specifiche convenzioni sociali.⁷³⁹ Nonostante questo grandissimo potere attuativo delle parole, tuttavia, esiste un'impossibilità di fondo di chiarire al di là di ogni ambiguità ciò che viene detto all'interno della funzione poetica, individuata da Jakobson.⁷⁴⁰

Come osserva ancora Bessière, « fonction poétique, théorie des actes de langage et feinte du littéraire, réitération derridéenne sont autant de définitions du littéraire par la réécriture, qui est réécriture d'un modèle. »⁷⁴¹ Tuttavia, questa concezione del letterario come riscrittura di un modello reale si pone come fortemente limitata – e limitante –, poiché pone l'accento sulla funzione comunicativa di un testo e sul suo « horizon d'intelligibilité »,⁷⁴² tralasciando la funzione vitale del *jeu sémiotique*.

Il *jeu* si basa, innanzitutto, sulla discontinuità temporale tra realtà e narrazione che è alla base di ogni discorso, ponendosi a debita distanza la sua fonte di enunciazione. Allo stesso modo, la metafora si colloca a uguale distanza dal regno del simbolico e del descrittivo o nominativo e si fa portatrice di un nuovo significato, creando non solo un « blanc de contexte » ma, addirittura, il potere del contesto su questo bianco.⁷⁴³

Il letterario contiene in sé il maggiore e il minore, il residuo (*summa* di codici e stili eterogenei) e l'occasionale, ovvero l'estemporaneo e il futile, qualità del *Placet futile*, appunto, e delle *Chansons bas* mallarmeiani. Questi componimenti, ben lontani dal perseguire lo scopo comunicativo del linguaggio verbale, dimostrano che esiste un valore all'interno dell'incomprensibile, del superfluo, dell'apparentemente inutile. L'aspetto

⁷³⁸ J. Derrida, «The Law of Genre», Colloque International sur Le Genre/Die Gattung/Genre, Université de Strasbourg, 4-8 juillet 1979.

⁷³⁹ J. L. Austin, *How to do things with words*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, e J. Searle, *The Philosophy of Language*, Oxford, Oxford University Press, 1974.

⁷⁴⁰ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale, I: Les Fondations du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

⁷⁴¹ Bessière, *Dire le littéraire*, p. 98.

⁷⁴² *Ivi*, p. 127 e sgg.

⁷⁴³ *Ivi*, p. 183.

accessorio del *jeu* letterario è esattamente ciò che ne costituisce l'aporia, in quanto felice deviazione dal codice comunicativo stabilito. In questo senso, se si accetta, insieme a Roland Barthes, l'impossibilità di ogni tentativo di classificazione e descrizione univoca del testo letterario, poiché esso è formato da una pluralità di codici impossibili da comporre o gerarchizzare,⁷⁴⁴ spetterà al lettore, e al suo personale rapporto con l'opera, il compito di tentare una serie di deciframenti, costituendosi parte attiva dello scambio comunicativo.

Come sottolinea Bessière, infine, il rapporto con l'oggetto letterario si fonda innanzitutto sul posizionamento del lettore tra l'oggetto in questione e l'insieme di altri oggetti letterari già letti: quest'insieme di relazioni lega la comunità di autori e lettori in un gioco continuo di reciprocità.⁷⁴⁵ In questo senso, « dire le blanc de l'œuvre » non significherà una sconfitta davanti all'opacità e all'enigma della letteratura, ma un coinvolgimento attivo e comunitario nella ricerca di un senso, chiamando in causa la struttura interrogativa dell'opera, secondo la teoria di Adorno.⁷⁴⁶

In questa chiave andrebbe interpretata l'avventura mallarmeana, isolata nel suo genere e anticipatrice delle tensioni e delle problematiche che interesseranno la linguistica, le teorie letterarie e gli studi sulla psicanalisi del secolo successivo. Non a caso, Mallarmé comprende l'eccezionalità della letteratura, la cui dimensione sacrale la conduce naturalmente alla propria sparizione.⁷⁴⁷

Nell'invito al lettore contenuto nel sonetto *Salut*, infatti, egli invita la comunità di «naviganti», inclusa la confraternita di poeti (« Nous naviguons, o mes divers/Amis », vv. 4-5), all'« ivresse belle » della poesia, sottolineando gli strumenti della propria opera («Le blanc souci de notre toile», v. 14; il «vierge vers», v. 1), e le difficoltà da affrontare (« solitude, récif »; v. 12; « Le flot de foudres et d'hivers », v. 8), per raggiungere la chimera della bellezza (« étoile »), nonostante le vittime del suo incanto illusorio («Telle loin se noie une troupe/De sirene mainte à l'envers»)⁷⁴⁸. La sirena è qui evocata con gli aggettivi indeterminati cari al poeta, come si osserva anche nel « maint cygne » di

⁷⁴⁴ R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

⁷⁴⁵ Bessière, *Dire le littéraire*, p. 293. E aggiunge: « Le littéraire ne signifie pas. Il fait comprendre qu'il donne les témoins du temps pour les signes de la communauté des temps et l'oeuvre meme pour l'interprète de cette communauté. » *Ibid.*

⁷⁴⁶ T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.

⁷⁴⁷ « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il? [...] Oui, que la littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout. » S. Mallarmé, *Œuvre Complètes*, t. II, *La Musique et les Lettres*, pp. 62-77. Cfr anche M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 285 e sgg.

⁷⁴⁸ Mallarmé, *Œuvre complètes*, t. I, *Salut*, p. 4.

Remémorations d'amis belges, e in « Quelconque une solitude » e nel « maint ciel » di *Petit air I*.

2. Mallarmé e la poetica dell'inintelligibilità

Le metafore acquatiche (naufragio, sirena, spuma marina), simbolo del carattere illusorio della bellezza, ricorrono nella produzione mallarmeana, e particolarmente in *À la nue accablante tue*. Il sonetto suscita dapprima le ire di Lev Tolstoj⁷⁴⁹ per la sua estrema inintelligibilità, al quale si accoda, poi, la critica feroce di Benedetto Croce.⁷⁵⁰

Nel sonetto, l'ipotetico naufragio è già avvenuto: « Quel sépulcral naufrage (tu/Le sais, écume, mais y baves) » (vv. 4-5).⁷⁵¹ Il poeta interpella, tra l'ironico e l'accusatorio, la spuma del mare, inconsistente come la poesia stessa di cui essa è immagine; infatti, già nel primo verso di *Salut* la materia del suo « vierge vers » era definita come nulla (« Rien») attraverso la metafora della *écume*.⁷⁵²

La poesia *À la nue* si fonda su una serie di opposizioni: il paesaggio marino della seconda strofa si contrappone, infatti, alla nuvola del primo verso, che rimanda al cielo, e alla dimensione terrestre e infuocata (« basse de basalte et de laves », v. 2). Allo stesso tempo,

⁷⁴⁹ L. Tolstoj, *What is art?*, Translated with an Introduction by Aylmer Maude, London, Oxford University Press, 1975 [*Čto takoe iskusstvo?*, 1897].

⁷⁵⁰ Nel rispondere al commento positivo della critica Émilie Noulet sulla stessa poesia, Croce si scaglia contro la sintassi oscura di questa poesia giovanile, rea di essere irrealistica oltre che incomprensibile, poiché la letteratura, al contrario di qualsiasi altra arte, il cui linguaggio è riservato agli specialisti (musica, pittura, ecc...) dovrebbe essere accessibile a tutti. B. Croce, «Il «segreto» di Mallarmé», *Quaderni della "Critica"* diretti da B. Croce, luglio 1949, n. 14, pp. 91-97. Cfr. anche É. Noulet, *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé*, Genève, Droz, 1948, e L. Austin, *Poetic principles and practice*, «Meaning in Mallarmé : remarks on « A la nue accablante tu... », pp. 192-200 ;

⁷⁵¹ S. Mallarmé, *Œuvre Complètes*, t. I, p. 44.

⁷⁵² *Ivi*, p. 44 [*À la nue accablante tu*

Basse de basaltes et de laves
À même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu
Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu
Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé
Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.]

l'altezza vertiginosa di una « perdition haute » fa da specchio a « tout l'abîme vain eployé » del verso successivo (v. 10-11). Il cavallo bianco che annega « le flanc enfant d'une sirène », simbolo di creatività e innocenza, è forse immagine di morte e guerra, che si ricollega alla « trompe sans vertu » (v. 4), strumento generalmente associato, come spesso lo sono gli ottoni, alla gloria militare.⁷⁵³

Benché siano state date le interpretazioni più disparate di questo sonetto, la sirena esemplifica la forza vitale e irraggiungibile del *jeu* poetico, legato alla dimensione infantile e, dunque, all'innocenza, come il bianco della pagina, il cigno e il piede nudo.⁷⁵⁴ Feconda metafora dell'ispirazione, la sirena dovette essere rimasta impressa anche a Giuseppe Ungaretti, uno dei primi estimatori di Mallarmé in Italia e suo attento traduttore, quando compose la raccolta «Allegria di naufragi» (1916).⁷⁵⁵

Come osserva Jacques Rancière nello studio a essa dedicato, la chimera della sirena rimanda alla *fable* che, vergine di tutto e puramente immaginativa, sarebbe, in opposizione al mito, la sola capace di esprimere la grandezza anonima della folla, sempre bisognosa di un culto per celebrare le feste dell'avvenire.

Tuttavia,

[...] la finzione è molto più dell'ordinamento delle favole o delle delizie dell'immaginario, che è il metodo stesso dello spirito umano, attraverso il quale quest'ultimo si separa dal mito per proiettare la propria luce. Ed esso rivela anche la posta politica della purificazione della finzione, del suo ritorno alla potenza purificata del verbo.⁷⁵⁶

Grazie a questa potenza purificata – e purificatrice – del verbo si compie, finalmente, la celebrazione di una lingua alla quale è concesso il potere assoluto,⁷⁵⁷ svincolato da qualsiasi

⁷⁵³ Per la simbologia tradizionalmente associata alla tromba si veda R. Cotte, *Musique et symbolisme. Résonances cosmiques des instruments et des œuvres*, St. Jean de Braye, éd. Dangles, 1988, pp 60-65; per l'uso metaforico di questo strumento nel Simbolismo si veda, invece M. Landi, *Per un'organologia poetica*, t. I, «Trompette/tromba», pp. 52-114.

⁷⁵⁴ Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, pp. 486 e sgg.

⁷⁵⁵ Le traduzioni di Ungaretti sono raccolte in G. Ungaretti, *Da Gòngora e da Mallarmé, Il pomeriggio d'un fauno – Il monologo d'un fauno*, Milano, Mondadori, 1948.

Per la ricezione di Mallarmé in Italia, si veda De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, pp. 249 e sgg.

⁷⁵⁶ Rancière, *Mallarmé e la politica della sirena*, p. 67.

⁷⁵⁷ « Autonomie radicale : cela signifie tout d'abord résistance à toute forme d'instrumentalisation de la littérature. Historiquement [...] cette résistance commence avec l'émancipation de la « littérature » - qui jusqu'à ce moment n'existe d'ailleurs pas comme telle – par rapport à la rhétorique [...]. Elle se conçoit

legame con la rappresentazione, portando a termine quel processo di defiguralizzazione della parola poetica già iniziato da Baudelaire.⁷⁵⁸

È per questo che Derrida, estimatore dell'opera mallarmeana, dedica il saggio *Mimique*⁷⁵⁹ al poeta del *Faune*, riprendendo il soggetto di una delle sue più celebri raccolte, *Crayonné au théâtre*. Il protagonista è un mimo che, in assenza di modelli, imita silenziosamente la scrittura attraverso il gesto, traducendo mirabilmente il concetto di « point d'aveuglement »: ciò che in un testo non è dato vedere ma che, attraverso lo sguardo contaminato del lettore, produrrà un accrescimento di senso.⁷⁶⁰

Secondo Rancière, infine, sarebbe proprio la scrittura muta della ballerina a copiare, «vanamente e inconsciamente, la vera coreografia dell'idea, che è quella delle parole della poesia».⁷⁶¹ Il *Livre*, in questo senso, appare come «teatro dello spirito, il teatro che imita solo l'Idea e di cui ogni altra arte è la semplice imitazione.»⁷⁶² Tuttavia, per Mallarmé questo modello si configura semplicemente come imitazione delle imitazioni, in un gioco di specchi infinito che si basa sul sovvertimento del sistema platonico dei rapporti tra l'Idea e la sua copia.⁷⁶³

3. Mallarmé e le arti figurative

L'amore per i paesaggi acquatici, per i riflessi e per il crepuscolo accomuna la poesia di Mallarmé alla pittura di uno dei suoi più cari amici, Manet, che De Nardis individua

comme un discours ou une parole spécifique – ce que Mallarmé appellera précisément une « parole essentielle » opposée à la « parole brute » ». Kaufmann, *La faute à Mallarmé*, p. 34. Cfr. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, *Crise de vers*, pp. 204-13.

⁷⁵⁸ « C'est Baudelaire commençant à défigurer le langage poétique, Rimbaud jouant à la vitesse V Lamartine et Hugo, puis surtout Mallarmé et Lautréamont, héros tutélaires d'une « révolution du langage poétique » radicalement anti-lyrique, dont Francis Ponge, Denis Roche, ou Marcelin Pleynet seront les héritiers, parmi d'autres. Comme dans le cas du romanesque, la déstabilisation, voire la disparition du sujet de l'énoncé jouent un rôle majeur dans ce découplage. » Kaufmann, *La faute à Mallarmé*, p. 74.

⁷⁵⁹ J. Derrida, « La double séance », *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1971; Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, « Crayonné au théâtre », pp. 293-351.

⁷⁶⁰ È proprio da questo accrescimento di senso che deriva « [...] cette figure imposée de toute lecture déconstructrice selon laquelle la lecture échoue nécessairement sur sa propre impossibilité ou son propre aveuglement »; Kaufmann, *La faute à Mallarmé*, p. 174; cfr anche Paul De Man, *Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism, with an introduction of Wlad Godzich*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

⁷⁶¹ Rancière, *Mallarmé e la politica della sirena*, p. 82. Della visione coreutica di Mallarmé sarà forse debitore Nijinskij nelle soluzioni inconsuete adottate nel suo balletto, che s'ispirano ai bassorilievi dell'arte classica. J-M. Nectoux, *L'Après-midi d'un faune*, « Le Faune de Nijinsky », pp. 16- 34.

⁷⁶² Rancière, *Mallarmé e la politica della sirena*, p. 82.

⁷⁶³ Derrida, « La double séance ».

come uno dei modelli principali per il poeta, insieme a Baudelaire e Poe.⁷⁶⁴ La profondità della penetrazione psicologica, nelle pennellate di Manet, si trasforma nella precisione della scrittura poetica sulla «tela» della pagina bianca (« le blanc souci de notre toile » di *Salut*). Gli studi dedicati agli intensi rapporti tra Mallarmé e le arti figurative sono principalmente incentrati sulle relazioni personali del poeta con i pittori impressionisti (Manet, Berthe Morisot, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas). Di grande interesse è anche il fenomeno della ricezione della poesia mallarmeana da parte degli artisti a lui contemporanei o della generazione successiva; viceversa, anche il poeta trasse ispirazione (diretta o indiretta) dalla pittura per le proprie opere. Le ricerche di Austin e, soprattutto, di Nectoux, offrono una panoramica dettagliata di quest'ampio argomento.⁷⁶⁵

L'amicizia di Manet e Mallarmé è certamente la più documentata,⁷⁶⁶ già dal contemporaneo Régnier.⁷⁶⁷ I due artisti si conobbero molto probabilmente nel salone di Nina de Villard, nata Gaillard, e si legarono di una simpatia immediata.⁷⁶⁸ Antonin Proust ricorda i discorsi dei due artisti sulle poesie di Poe, che Mallarmé aveva appena finito di tradurre e per le quali Manet stava preparando le illustrazioni.⁷⁶⁹

In relazione alle arti figurative, la visione del poeta è quella di subordinare le immagini al testo: le illustrazioni hanno il compito di guidare alle sue poesie e traduzioni, senza mai sostituire il primato della parola. Attenendosi a questo principio, Manet realizza diversi

⁷⁶⁴ «In Manet, Mallarmé trovava la risposta al suo amletico interrogativo formulato sullo scoglio del nulla; vedeva nella sua arte costruttiva l'unica via per sottrarre all'incombente tenebra porzioni di realtà, di una realtà minata da un irriducibile scetticismo, dal tarlo dell'intelligenza.» E ancora: «Manet offriva inoltre quella visione originale della vita contemporanea, che in lui già Baudelaire aveva amato, e del cui fascino Mallarmé non riuscirà mai a liberarsi. In Manet, infine, Mallarmé trovava la stessa aristocratica natura di artista, il tentativo di innovare, caparbiamente, nell'ambito del Salon, nella tradizione [...]» De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, pp. 130-1.

⁷⁶⁵ Si vedano J.-M. Nectoux, *L'Après-midi d'un Faune, Mallarmé, Debussy, Nijinsky*, Paris, Le Dossiers du Musée d'Orsay, 1989; Nectoux, *Mallarmé, Un clair regard dans les ténèbres* e il capitolo di Austin, «Mallarmé and the visual arts», in *Poetic principles and practice*, pp. 121-154.

⁷⁶⁶ Come scrive Nectoux, *Mallarmé, Un clair regard dans les ténèbres*, p. 17, «L'amitié de Manet et Mallarmé fut immédiate, profonde, tissée de séduction réciproque et d'admiration pour l'esprit d'audace et l'indépendance sourcilieuse dont ils témoignaient tous deux, partageant aussi l'amertume des exclusions et de l'incompréhension têtue de tant de leurs contemporains ».

⁷⁶⁷ « Si Mallarmé était en Manet, sensible au génie de l'artiste, il ne l'était pas moins au charme de l'homme. Mallarmé goûtait l'esprit de ce Parisien de Paris, la distinction de ses amitiés, la bonne grâce de son accueil ». H. de Régnier, *Faces et profils. Souvenirs sur Villiers de l'Isle-Adam, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé*, Paris, Jacques Bernard, 1931, p. 46.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ « On causa des poèmes d'Edgar Poe, qu'il avait traduits et dont Manet préparait les illustrations. La voix de Mallarmé était lente, sonore. Les mots succédaient aux mots, choisis avec la préoccupation de la tonalité juste. Le geste était ample ». A. Proust, *Edouard Manet, souvenirs*, Caen, l'Echoppe, 1998, p. 9.

schizzi per *Le Corbeau*,⁷⁷⁰ poi pubblicato da Alphonse Lemerre nel 1874, anche se la collaborazione più significativa sarà, come si è visto, l'illustrazione dell'*Après-midi d'un Faune*.⁷⁷¹

Le simpatie di Mallarmé si estendono anche a James Whistler e Paul Gauguin: il poeta scrive a più riprese in favore della loro arte, in continuità con l'interesse dimostrato da Baudelaire per i *Salons* parigini.⁷⁷²

La sensibilità del poeta, che ospitava una pregiata collezione di opere d'arte nella sua casa di Valvins, lo conduce alla scelta di tre artisti diversi per le illustrazioni dei suoi *poème en prose*, secondo le loro peculiarità: a Morisot, Mallarmé affida l'illustrazione del *Nénuphar blanc*, a Renoir quella del *Phénomène futur* e a Monet, *La Gloire*, arrivando a suggerire una particolare tecnica di disegno (« aux trois crayons. »)⁷⁷³

Le riflessioni sugli amici pittori offrono a Mallarmé l'opportunità d'indagare le problematiche della poesia e dell'ispirazione da un'altra prospettiva. In *Quelques médaillons et portraits en pied: Berthe Morisot*, ad esempio, la pittrice e la sua arte sono descritte in modo simile alla fata di *Apparition*, che consente all'artista di ricreare la delicata ed effimera bellezza della natura in uno spazio mentale infinito (al quale alludono le ali del cigno e il riferimento al Paradiso):

Féerie, oui, quotidienne – sans distance, par l'inspiration, plus que le plein air enflant un glissement, le matin ou l'après-midi, de cygnes à nous; ni au-delà que ne s'acclimate, des ailes détournée et de tous paradis, l'enthousiaste innéité de la jeunesse dans une profondeur de journée.⁷⁷⁴

⁷⁷⁰ Le illustrazioni per *Le Corbeau* sono riportate in Nectoux, *Mallarmé, Un clair regard dans les ténèbres*, pp. 38-39, p. 47, mentre alla collaborazione tra poeta e pittore all'*Après-midi d'un Faune* è dedicata la prima parte del saggio, pp. 4-15.

⁷⁷¹ Il pittore realizza una plaquette e un ex-libris per l'edizione limitata Alphonse Derenne del 1875, da distribuire a una ristretta cerchia di amici e intellettuali. Le illustrazioni, reminiscenti delle suggestioni dell'arte orientale, s'ispirano a un manga di Hokusai. Cfr. Nectoux, *Mallarmé, Un clair regard dans les ténèbres*, pp. 34-5.

⁷⁷² Come riporta Austin, «Mallarmé on his side wrote in defence and illustration of Manet, Whistler and Berthe Morisot, stimulated the more influential pen of Octave Mirbeau to write in favour of Gauguin, and maintained [...] an extensive correspondence with many artists.» Austin, *Poetic principles and practice*, «Mallarmé and the visual arts», p. 125.

⁷⁷³ Nectoux, *Mallarmé, Un clair regard dans les ténèbres*, p. 59.

⁷⁷⁴ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, t. II, *Quelques médaillons et portraits en pied: Berthe Morisot*, p. 151.

È, forse, con Degas che Mallarmé presenta le convergenze estetiche più notevoli, per l'impostazione fotografica della sua arte e per l'attenzione nel cogliere discretamente dei dettagli istantanei, mettendo a nudo il soggetto scelto. Tuttavia, tra il pittore e il poeta non s'instaurò mai una grande amicizia, probabilmente per il carattere difficile e scostante del secondo.⁷⁷⁵ Ma è proprio grazie a Degas e alla sua passione per l'arte nascente della fotografia in monotipo che possediamo due dei ritratti più autentici e riusciti della famiglia Mallarmé: quello del poeta insieme a Renoir, con le mani in tasca e gli occhi bassi, nella posa intima e pensierosa dell'« l'homme au rêve habitué»,⁷⁷⁶ e quello di Marie e Geneviève Mallarmé.⁷⁷⁷ Quest'ultima, nella grazia della sua posa, immortalata nel candore della giovinezza, fa immediatamente pensare alla sognatrice dedicataria di *Autre éventail*.

Ma l'influenza di Mallarmé va ben oltre l'Impressionismo: il poeta, infatti, stimola non solo la riflessione sull'esotismo di Gauguin, ma anche le suggestioni decadenti dei simbolisti Félicien Rops e Fernard Khnopff, per arrivare alle inquietudini espressioniste di Munch.

Gauguin realizza una scultura ispirata all'*Après-midi d'un Faune* sotto forma di totem, nello stile dell'arte polinesiana, che mette in risalto gli aspetti più istintuali e spontanei della creatura mitologica.⁷⁷⁸ Inoltre, il grande dipinto «Nevermore» (1897), realizzato durante il soggiorno alle isole caraibiche, trasporta su tela i valori letterari della poesia di Poe filtrata da Mallarmé. È proprio grazie a una riflessione poetica e musicale che l'artista matura un'evoluzione del primitivismo, a favore di una dimensione più onirica e spirituale.⁷⁷⁹

Edvard Munch, a sua volta, è affascinato dalla figura del poeta e ne conserva una foto, dalla quale trarrà due spigolosi ritratti, ricchi di suggestione e incisività. La calma che gli infonde la figura serena di Mallarmé dà modo all'artista di coglierne lo spirito meditativo, sospeso tra realtà e *fiction*, pur senza rinunciare ai caratteri spettrali propri della sua arte nell'immortalarlo su tela.⁷⁸⁰

⁷⁷⁵ Nectoux, *Mallarmé, Un clair regard dans les ténèbres*, p. 54 e sgg.

⁷⁷⁶ *Ivi*, p. 74.

⁷⁷⁷ *Ivi*, p. 76.

⁷⁷⁸ « L'œuvre, forte, sensuelle, au grain lisse, vigoureuse, est magnifique. » *Ivi*, p. 100.

⁷⁷⁹ In particolare Nectoux commenta sull'opera «Nevermore», realizzata da Gauguin ispirandosi alle traduzioni di Poe di Mallarmé: « La pensée et l'exemple de Mallarmé, comme la réflexion sur la musique ont mené Gauguin à évoluer des puissances du primitivisme transposé avec allégresse, vers une sorte de décantation, de spiritualisation, très sensibles dans les œuvres – méconnues – du dernier séjour aux îles. Dans le dénouement, la solitude, l'incompréhension qui entourent le peintre en ses ultimes années, rayonne la figure du poète « au beau visage aimé au clair regard dans les ténèbres. » *Ivi*, p. 106.

⁷⁸⁰ Nectoux riporta due versioni, una più grande e una più piccola, dei ritratti di Munch. Del primo, loda la maestria tecnica della composizione, piena di riflessi sfumati: « Ces impressions, cette paix de l'esprit, la

Infine, i simbolisti Félicien Rops e Fernard Khnopff realizzano delle illustrazioni su alcune poesie del poeta (Rops, ad esempio, sceglie *La Mort au bal*; Khnopff, il controverso *À la nue accablante tue*).⁷⁸¹ Notevole è anche il frontespizio di Rops alle *Poésies* di Mallarmé per *La Revue indépendante* (1887), conservato al Louvre, in cui la lira, strumento orfico tradizionalmente associato al potere taumaturgico e incantatore della musica, si carica di allegorie macabre: il poeta, nudo e sofferente, poggia su un pavimento di teschi, a simboleggiare i sacrifici compiuti in nome della Musa.⁷⁸²

4. Eredità di Mallarmé

Mallarmé non lascia eredi nella sua solitaria avventura letteraria – o, almeno, non tra i poeti suoi contemporanei.

Se Paul Valéry si mostra l'adepto più promettente di Mallarmé, il suo spirito classico e «raciniano» non gli consente una sperimentazione radicale sul linguaggio, e sui legami della poesia con le altre arti, che scavi più a fondo di quella del maestro.⁷⁸³ Nonostante la fruttuosa corrispondenza con il poeta più anziano, che lo considerava come un discepolo e al quale Valéry è debitore di una profonda riflessione sulla lingua,⁷⁸⁴ il giovane attraversa una crisi che sancisce il distacco da Mallarmé e lo porta ad abbandonare la carriera letteraria

douceur et la spiritualité de son modèle, Munch les transpose en une image baignée de silence et de mystère. Il utilise pleinement l'effet de grain, le sfumato de la pierre lithographique, pour faire sourdre le visage, comme en surimpression, sur un fond vigoureusement strié au grattoir. Le visage, sans corps, y flotte dans le réseau et l'ombre de multiples raies verticales. » Nectoux, *Mallarmé, Un clair regard dans les ténèbres* p. 115. Sul secondo, che paragona al ritratto di Gauguin, nota : « Là où Gauguin saisit le portrait d'un homme dans sa puissance, corporelle et spirituelle, Munch, comme avant lui Whistler, suggère la présence poétique de Mallarmé et dessine, à demi absorbé dans un espace irréel, le visage de cet « homme au rêve habitué » : le Mallarmé de Munch, n'est par un portrait c'est une apparition. » *Ivi*, p. 118.

⁷⁸¹ *Ivi*, p. 125.

⁷⁸² *Ibid.*

⁷⁸³ Come osserva Austin, *Poetic principles and practice*, «The genius of Paul Valéry», p. 229: «Valéry had a tradition behind him, and could select from this tradition those qualities which best suited his purposes. He reacted against the metrical experiments of the *vers libre* practised by many of the French Symbolist poets and reverted to strict classical prosody, whether in the Alexandrine or in other fixed metrical schemes. But what he expresses, in strangely beautiful lines that seem to come straight from Racine's tragedies, are the subtle thoughts and complex emotions of a modern mind. Above all, Paul Valéry was a classic because he put his trust, not in the dark forces of instinct and passion, but in the clear light of reason and intellect.»

⁷⁸⁴ Cfr. P. Valéry, *Mallarmé ed io/Mallarmé et moi*, a cura di Erica Durante; introduzione di Maria Teresa Giaveri e Aldo Trione, ETS, Pisa, 1999.

fino al 1917, con la pubblicazione della *Jeune Parque*.⁷⁸⁵ Se il poeta del *Faune*, infatti, era emerso dalla crisi del 1866, attraverso l'incontro con il *Néant*, come spirito che prende coscienza di se stesso, in armonia con i principi della filosofia hegeliana, Valéry arriva a sviluppare una sorta di seconda coscienza o consapevolezza, che lo renderà capace di osservarsi dall'esterno. Questo processo lo condurrà a una meditazione sulle possibilità umane e soprattutto su arte e scienza, manifestazioni di un unico intelletto; in queste rientra anche la musica, della quale Valéry possiede una conoscenza molto più approfondita di quella di Mallarmé.⁷⁸⁶

Claudél invece, nonostante l'influenza che esercitò Mallarmé nel suo immaginario giovanile, più impulsivo e spirituale rispetto all'equilibrio formale del poeta di *Charmes*, è attratto dai miti e dalle allegorie wagneriane.⁷⁸⁷ I *topoi* simbolisti dell'angelo androgino, della folta capigliatura e della vastità del cielo rappresentano, per lui, il pretesto per indagare un conflitto interiore tra umano e divino, soprattutto nei drammi in collaborazione con Milhaud, (come *Cristophe Colomb*, 1930), alla ricerca di una cosmogonia universale che riconcili questi due aspetti.⁷⁸⁸

Come si vedrà, saranno forse i musicisti, piuttosto che i poeti, a raccogliere la complessa e inedita eredità mallarmeana, grazie al fermento delle avanguardie artistiche e agli esperimenti in campo timbrico e tonale.

⁷⁸⁵ L'apporto letterario offerto dalle esperienze di scambio intellettuale con André Gide e Pierre Louÿs, già amico di Debussy, non è trascurabile in questa transizione. Austin, *Poetic principles and practice*, «The genius of Paul Valéry», p. 233.

⁷⁸⁶ *Ivi*, p. 229. Cfr. in particolare il saggio *Introduction à la méthode de de Léonard de Vinci* (1894), in cui il genio poliedrico di Leonardo è la proiezione del poeta, in una sorta di ampliamento delle capacità umane e di ricostruzione creativa: un'opposizione positiva e luminosa a un'altra proiezione, dal carattere nichilista e distruttivo, ravvisabile nel personaggio di *Monsieur Teste* (1896).

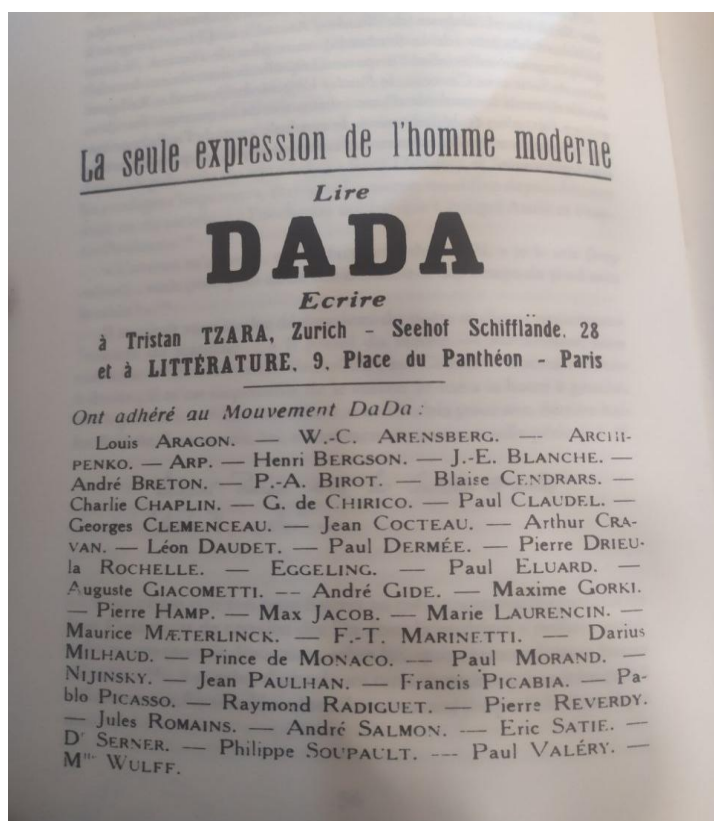
⁷⁸⁷ Amoroso, *Paul Claudel et la recherche de la totalité*, pp. 42-55.

⁷⁸⁸ Così scrive Amoroso a proposito dello sdoppiamento del protagonista di *Cristophe Colomb*, esemplare del dramma della modernità: « Ce sont les deux faces de l'être nouveau, le « libéré en vie » : l'un immanent, plongé dans le relatif et l'immédiat, impliqué dans les aventures de la vie quotidienne, conditionné et freiné par elles ; l'autre, libre, gravitant dans la sphère du divin, de l'absolu et du transcendant, possesseur du don de la transconscience et de la vision du futur » ; *Ivi*, p. 81. E ancora : « Chez lui [Claudel], le drame humain ancestrale s'associe au drame personnel dû à des conditions de vie difficiles surtout au moment de la composition des œuvres examinées, troublé par des contrastes spirituels et religieux et par des passions irrésistibles, partagé entre la sensation d'être destiné à un futur différent et l'impossibilité d'y accéder, à cause des situations contingentes qui limitent l'affirmation de son Moi. » *Ivi*, p. 116.

2. Il Modernismo musicale: dalle avanguardie a Pli selon pli

1. Avanguardie: il manifesto Dada, Cocteau e i Sei

Il 1918 è un anno fondamentale per la nascita delle Avanguardie parigine, a partire dal manifesto del movimento Dada. Esso costituì un punto di partenza nell'intreccio dei legami tra Satie, Cocteau e i Sei; oltre ai più noti esponenti del Surrealismo (come Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard e Blaise Cendrars), vi aderirono anche Henri Bergson, Charlie Chaplin, Claudel, Giorgio De Chirico, André Gide, Cocteau, Filippo Tommaso Marinetti, Satie, Milhaud, Picasso, Raymond Radiguet (scrittore amico di Milhaud, scomparso precocemente all'età di vent'anni)⁷⁸⁹ e Maeterlinck, segno di un comune sentire sulla necessità di un rinnovamento artistico.



Manifesto di Dada « La seule expression de

l'homme moderne », e suoi firmatari.⁷⁹⁰

⁷⁸⁹ I rapporti tra Satie, Cocteau e gli altri musicisti sono trattati in O. Volta, *Satie/Cocteau, Les malentendus d'une entente*, Paris, Le Castor astral, 1993, p. 67.

⁷⁹⁰ Riproduzione del manifesto originale in *Ivi*, p. 58.

Il movimento sarà superato in pochi anni per i diversi percorsi artistici dei suoi componenti. Satie se ne distaccherà nel 1924, scrivendo a Darius Milhaud: « J'ai traversé, en sortant, le groupe "Faux Dada" : ils ne m'ont rien dit. »⁷⁹¹

Se Cocteau manca di oggettività nel giudicare Satie il più grande musicista esistente, riconosce il valore di Debussy e Strawinsky proprio perché, secondo Ornella Volta, non facevano concorrenza al Gruppo dei Sei e alla loro estetica.⁷⁹² Ravel e Satie erano legati da un'amicizia simile a quella di Cocteau e Apollinaire: il maestro di Arcueil aveva scoperto Satie prima della Grande Guerra, apprezzandone in particolare le innovazioni stilistiche alla *fin de siècle*, che ne facevano un precursore suo e di Debussy.⁷⁹³

I fraintendimenti dell'intesa musico-letteraria di Cocteau e Satie si manifestano già riguardo *Parade*: la visione del critico, che vuole farne un preciso programma estetico, trasformando l'opera in un balletto recitato, è fortemente in disaccordo con quella del musicista.⁷⁹⁴ La posizione di Satie fu appoggiata da Djaghilev e Picasso; allo stesso tempo, la presentazione di Guillaume Apollinaire, che scrive il programma di sala per il balletto, ne fa un manifesto per le avanguardie future, in particolare per il Surrealismo.⁷⁹⁵

Anche Restagno, nel ricordare l'importanza della messa in scena di *Parade*, sottolinea «la genialità con cui riuscì a tessere la tela», oltre alle splendide scene dipinte da Picasso, con il coinvolgimento di Satie, Apollinaire e Cendrars.

Il sostrato di germanofobia presente in *Le Coq* porta Ravel, contrario a ogni forma di nazionalismo esasperato,⁷⁹⁶ a tenersi a debita distanza da quella «nouvelle vague che avanzava agile e rapida, spregiudicata e sarcastica»,⁷⁹⁷ pienamente rappresentata dalla forza della prosa di Cocteau, piena di ritmo e di paradossi e destabilizzatrice della vecchia estetica. Ravel, che si sentiva «intimamente votato alla ricerca della più studiata perfezione,

⁷⁹¹ E. Satie à Darius Milhaud, 16 juin 1924, Archives Darius Milhaud, cit. in Volta, *Satie/Cocteau*, p. 64, n. 89.

⁷⁹² « Satie savait que son importance était soulignée afin, surtout, d'entamer celle de Debussy, avec lequel Ravel entretenait une relation comparable à celle de Cocteau avec Apollinaire. Le « Maître d'Arcueil » n'ignorait sans doute pas qu'ils le mettaient facilement en avant, Ravel comme Cocteau, parce qu'ils ne le tenaient pas pour dangereux (ils ne participaient pas à la même course). » *Ivi*, p. 68.

⁷⁹³ Volta, *Satie/Cocteau*, p. 68. Come osserva anche Jankélévitch, « Ravel eut à peine le temps de connaître Chabrier, mort en 1914 ; en revanche, il fut contemporain des premières excentricités de Satie, de ses intuitions géniales, de ses prospections hasardeuses au no man's land de l'harmonie. » Jankélévitch, *Ravel*, «Satie», p. 12.

⁷⁹⁴ *Ivi*, p. 19.

⁷⁹⁵ *Ivi*, p. 39.

⁷⁹⁶ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, « L'esprit nouveau », pp. 366-88.

⁷⁹⁷ *Ivi*, p. 371.

ma maturava e correggeva lentamente le sue decisioni»,⁷⁹⁸ rimase a osservare, con la pazienza che lo distingueva, quella modernità fulminea quanto transitoria.

Se Cocteau concentra le proprie attenzioni sulla promozione del gruppo dei Sei, dopo la pubblicazione di *Le Coq et l'Arléquin* del 1918, in cui contrapponeva il gallo, fiero simbolo del nazionalismo francese, alla confusione e ai *pastiches* dell'«arlecchino» tedesco, il tentativo di formare uno schieramento di reazione a quanto avveniva in quegli anni in area teutonica si rivela soltanto parziale.

Milhaud è il primo a lamentarsi per l'ingerenza dell'intellettuale e impresario del gruppo, dopo aver assistito alla metamorfosi del suo *Le boeuf sur le toit*, ispirato a tonalità e ritmi delle canzoni brasiliane, in una pantomima con clown e acrobati squisitamente parigina.⁷⁹⁹

Hoenegger, svizzero, è guardato con sospetto in quanto esterofilo, e il suo stile si discosta palesemente da quello dei suoi colleghi; Durey, più anziano, si ritira presto dal panorama musicale dell'epoca, mentre Tailleferre, l'unica donna, e svantaggiata anche da una condizione economica meno benestante degli altri, rimane in una posizione marginale dopo aver concluso gli studi con Ravel e al *Conservatoire*.⁸⁰⁰

Tuttavia, i Sei non attirano soltanto le simpatie di Collet,⁸⁰¹ il quale dedica loro l'articolo su *Comoedia* del 1920 che dà loro il nome: anche Satie propone la formazione di un gruppo di « Nouveaux Jeunes », e Collaer promuove strenuamente i loro concerti in Belgio, insieme a quelli di Strawinsky⁸⁰² che, in quegli anni, aveva ancora bisogno di pubblicità; Cendrars, infine, guarda con simpatia alla loro formazione.⁸⁰³

⁷⁹⁸ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, « L'esprit nouveau », pp. 366-88, p. 371.

⁷⁹⁹ Rappresentata agli *Champs Élysées* di Parigi nel 1920. Collaer, *Darius Milhaud*, p. 67.

⁸⁰⁰ R. Bobbitt, *The harmonic idiom in the works of 'Les Six'*, Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Boston, Boston University Graduate School, Ph.D, 1963, IX-XXIV.

⁸⁰¹ Si veda il paragrafo «Il Gruppo dei Sei e i suoi portavoce: Satie e Cocteau» del presente lavoro, p. 247.

⁸⁰² « Dans ses premières années de sa reconnaissance internationale, Strawinsky avait besoin du soutien de personnalités non seulement conscientes de l'importance de son nouveau langage et des bouleversements artistiques qu'il entraînait, mais également prêtes à affronter la critique et les réticences du monde musical pour assurer la diffusion de sa musique dans tous les centres culturels européens. En Belgique, c'est Paul Collaer qui a été le plus actif serviteur et défenseur de l'art de Strawinsky. En effet, le musicologue et musicien a été reconnu comme un des protagonistes les plus importants de la vie musicale belge du XXe siècle, bien que son action et ses écrits aient parfois fait l'objet de sévères critiques. En tant qu'organisateur de concerts, il a joué un rôle fondamental dans la diffusion de la musique de Strawinsky à Bruxelles. » V. Dufour, « Paul Collaer et Igor Strawinsky : Lettres inédites au compositeur (1920-1925) », *Revue belge de Musicologie*, vol. 56, 2002, pp. 99-116, p. 99. Cfr. Anche Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*.

⁸⁰³ Cfr. V. Rašín, «“Les Six” and Jean Cocteau», *Music & Letters*, vol. 38, n. 2, 1957, pp. 164-9.

Lo spirito del decennio 1914-1924, secondo Vera Rašín, presenterebbe i caratteri di una rivolta contro l'Impressionismo, ovvero un desiderio di tracciare dei precisi confini in arte e di definire un'estetica contraria al lirismo, alle nebbie, al proliferare di arabeschi e ondine.⁸⁰⁴ Satie e Cocteau condividevano, tuttavia, l'ammirazione per Strawinsky, al quale i Sei sono certamente debitori, nonostante le differenze e il professato spirito nazionalista.⁸⁰⁵

Al compositore del *Sacre* i Sei si avvicinano anche per l'avversione a ogni tipo di composizione che segua le regole accademiche, e perciò scolastiche, poiché «l'accademismo non dovrebbe trovare posto al di fuori della scuola e, per quelli che se ne fanno un ideale anche al di là del periodo scolastico, porta soltanto a limitazioni artificiose i cui prodotti sono esangui e aridi».⁸⁰⁶

L'antiaccademismo dello stile diretto e privo di orpelli dei Sei li avvicina, oltre a Satie, all'estetica raveliana, in particolare nell'interesse dimostrato dal compositore per i giochi e i meccanismi (Milhaud scriverà le sei canzoni pastorali di *Machines agricoles* nel 1909). Il linguaggio di Ravel era considerato nuovo e rivoluzionario per l'epoca; tuttavia esso appare, oggi, la naturale evoluzione che seguì la prima rappresentazione di *Tristan und Isolde* (Monaco di Baviera, 10 giugno 1865), cruciale per la storia della musica.⁸⁰⁷

Nell'utilizzare una ricca tessitura timbrica e armonica, avvalendosi di inflessioni modali e di qualche passaggio bitonale, l'impianto tonale raveliano è sottilmente minato da intervalli di nona e undicesima e di settima maggiore e minore, in particolare in *Shéhérazade* (1904), nei *Miroirs* (1906) e nella sospensione tonale d'influenza schönbergiana delle *Chansons*

⁸⁰⁴ «The young artists met frequently to discuss the latest trends in the arts. Milhaud tells of the Saturday evening gatherings at his home and at a little restaurant in the Rue Blanche. Here were to be found not only the young composers of the "Groupe des Six", but performers such as Marcelle Meyer and Juliette Meerovitch, painters such as Marie Laurencin and Irène Lagut, and writers such as Lucien Daudet, Raymond Radiguet and Cocteau. Evening visits to the Foire de Montmartre or the Cirque Médrano would be rounded off by the musicians playing their latest compositions and the poets reading their most recent poems [...]. The young musicians of the time found inspiration in the music of Erik Satie, and in 1918 Jean Cocteau provided them with their Bible, in the form of 'Le Coq et l'Arlequin' [...]. The book certainly expresses many of the young composers' aims and ideals. They were united in their revolt against impressionism, with its shadowy outlines, its moonlight and roses, and its general unreality.» V. Rašín, «"Les Six" and Jean Cocteau», p. 165.

⁸⁰⁵ Ivi, p. 166.

⁸⁰⁶ Strawinsky, *Poetica della musica*, p. 53.

⁸⁰⁷ «Together with his contemporaries, Ravel exploited unresolved chords of the seventh and ninth, complex harmonies over pedal points, and sonorities based upon the second and the fourth. His adventurous harmonic language is solidly rooted in tonality [...]. In the prewar compositions, one generally observes a richer texture and harmonic palette, coupled with homophonic writing which bespeaks a close interrelationship between the melody and its underlying harmony, while some of the postwar compositions indicate a more austere harmonic style, coupled with increasing interest in the linear motion.» Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, «The Art of Maurice Ravel», p. 132.

madécasses (1925) e dei *Poèmes de Mallarmé*, composizioni delle quali Ravel era giustamente orgoglioso).⁸⁰⁸

Per quanto riguarda il linguaggio armonico dei Sei, i procedimenti tonali, modali, diatonici e cromatici variano per ciascun compositore. Essi si pongono come una generazione di transizione tra la supremazia formale europea e il predominio dei nuovi generi (blues, jazz) che si andavano affermando negli Stati Uniti.⁸⁰⁹ L'influenza fra i Sei e i compositori statunitensi è, comunque, reciproca, se si considera la commistione di generi attuata da Aaron Copland, che opera una sintesi personale tra elementi jazz e folklorici puramente americani e la musica del Vecchio Continente (Stravinsky, Schönberg, Mahler, Webern, ma anche Milhaud e Poulenc).⁸¹⁰

Il rifiuto del preziosismo simbolista implica, per i Sei, il ritorno a una sorta di classicismo e la necessità di una precisione ritmica senza pretese, che mescola canzoni popolari e ninne nanne ai rumori della città e ai *cabaret* parigini, con una forte propensione per la struttura tonale e, a tratti, modale. Tuttavia, questa è solo una fase nello sviluppo di ciascun compositore: infatti, dopo il lavoro collettivo con Cocteau, *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1923), ognuno prende la propria strada.⁸¹¹

2. Milhaud, Fauré, Hindemith: convergenze estetiche

Milhaud, Poulenc e Auric rappresentano la compagine più unita all'interno del gruppo; essi sono legati soprattutto dal loro nazionalismo, dalla fascinazione per la modernità e per la vivacità dei cabaret e dei caffè dell'epoca. A questo proposito, Auric

⁸⁰⁸ Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, «The Art of Maurice Ravel», p. 132

⁸⁰⁹ Per una trattazione esaustiva del linguaggio armonico utilizzato da ciascun compositore, con particolare riguardo alle loro opere e alla loro ricezione, si veda Bobbitt, *The harmonic idiom in the works of 'Les Six'*.

⁸¹⁰ Particolarmente affascinato dagli elementi etnici ed ebraici nella musica europea, Copland «adopted and modified Stravinskian techniques for his own use, explored the possibilities of jazz, and embraced the aesthetic of Les Six [...]. He also familiarized himself with the music of [...] Schönberg and his pupils, Béla Bartók, Ernst Krenek, Paul Hindemith, Alois Hába, and Eastern European composers Sergei Prokofiev and Leoš Janáček [...]». G. Murchison, «European Influence beyond Stravinsky and Les Six: Hába and Schönberg», in *The American Stravinsky*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, pp. 124-47, p. 124.

⁸¹¹ «Milhaud, Poulenc, Auric and Honegger had moved far away from the original aims of the group, identification with which had been an important stage in their musical development. The "Groupe des Six", with the aid of Cocteau and Satie, provided a much-needed breath of fresh air in the stuffy, over-heated atmosphere of French music of the time. Contemporary music was brought more nearly into accord with the times and was given, in 'Le Coq et l'Arlequin', a clearly-expressed manifesto, which was to provoke a good deal of attention.» Rašín, «"Les Six" and Jean Cocteau», p. 167.

racconta, in chiave satirica, i disastrosi tentativi di riprodurre i ritmi del jazz americano nella Parigi dei primi anni Venti.⁸¹²

Se Milhaud è decisamente il compositore più prolifico, longevo e affermato, che vanta anche diverse esperienze come direttore e insegnante, la sua vasta produzione non si può ricondurre a un'estetica univoca.⁸¹³ Il suo gusto per l'ampia linea melodica, soprattutto nelle composizioni vocali, deriva senza dubbio da Fauré, allo studio estensivo del quale egli si dedica nel 1921.⁸¹⁴

La concezione del tempo nell'opera milhaudiana, presa nel suo complesso come un'unica entità contraddistinta da un ottimismo di fondo, da una vena spirituale e da un profondo umanesimo, si pone in felice continuità con l'estetica di Fauré. In particolare, nella *Chanson d'Ève* op. 95 (1906-10), ciclo di dieci *mélodies* su testi di Charles van Lerberghe, nel *Requiem* op. 48 (1887-90) e in *Pénélope*, (1913), che ha per soggetto la fedeltà della moglie di Ulisse, si osservano delle somiglianze tra la concezione del tempo faureana, di natura bergsoniana, e quella del compositore provenzale. Come osserva Jankélévitch, infatti,

[...] la temporalité faurénne est, par-delà de la mort, entièrement tournée vers la continuation de l'être. [...] C'est plutôt Gabriel Fauré, le musicien du devenir continu et du legato [...] Même dans le *Requiem*, qui est la prose des morts, l'espérance eschatologique d'une félicité surnaturelle promet un au-delà sans fin à l'avenir du devenir. Cet avenir infini s'appelle l'immortalité : car ce qui nous est promis n'est pas seulement l'euthanasie, c'est-à-dire la bonne mort, mais l'athanasie, c'est-à-dire la négation de la mort. Plus tard Faure, interprète de Van Lerberghe, pensera surtout à l'éternel commencement ; [...] et ce thème du commencement fait lui-même allusion à un recommencement, à une renaissance, à une nouvelle jeunesse.⁸¹⁵

⁸¹² Auric, «Quello che credevamo il jazz parigino», in Amici della musica di Padova, a cura di, *Le Coq et l'Arlequin. Cocteau, Satie, Les Six*, p. 127.

⁸¹³ Collaer, *Darius Milhaud*, p. 23. «It is better to talk about Milhaud's art than about his aesthetics [...]. Each of Milhaud's works, be it a sonata, a symphony, a piece for the stage, or a collection of melodies, is an entity in itself. Each composition is the extension of all others.»

⁸¹⁴ *Ivi*, p. 21.

⁸¹⁵ Jankélévitch mette anche in relazione la Ève del ciclo di Fauré con la Mélisande del *Pelléas* di Debussy. Già nelle poesie di Van Lerberghe, Ève si pone infatti come «[...] la Mélisande du commencement primordiale et immémorial, la Mélisande des premières paroles, « prima verba » et de la première chanson, la Mélisande originelle qui s'éveille de Dieu dans le premier jardin et le premier matin du monde [...]». Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, pp. 40-41.

La fascinazione di Milhaud per le figure femminili (come *Esther de Carpentras*, del 1937, e *Médée*, del 1939), insieme allo slancio universale di fratellanza e spiritualità presente nei suoi lavori (in particolare nella musica vocale e sacra), lo unisce non solo a Fauré, ma anche a Debussy, ricollegandolo alla tradizione squisitamente francese delle *mélodies*.

Tuttavia, Milhaud ammira anche il *Pierrot Lunaire* e il *Moses und Aaron* (1957) di Schönberg e la *Lulu* (1937) di Berg.⁸¹⁶ Ma è con Strawinsky e Hindemith che, secondo Mawer, Milhaud presenta le maggiori convergenze estetiche. Con il primo, il compositore francese condivide l'interesse per la sperimentazione della timbrica dei legni (specialmente nei primi anni Venti) e, in seguito, la passione per la tragedia greca, che entrambi cercano di riportare in auge.⁸¹⁷

Con il secondo, Milhaud ha in comune la visione sulla *Gebrauchsmusik* (musica applicata), in quanto arte collettiva accessibile a tutti. Nell'enfatizzare le similitudini tra i due compositori, Mawer ricorda che entrambi scrivono dei concerti per viola (Milhaud dedica il primo, del 1929, a Hindemith) e manifestano interesse per il *revival* del contrappunto barocco; infine, entrambi vedono il mestiere di musicista come artigianato e lavoro costante, ma non disdegnano una produzione artistica in risposta alla domanda e all'occasione.⁸¹⁸

Hindemith è autore di *Unterweisung im Tonsatz*, trattato del 1937 in cui l'autore cataloga gli intervalli musicali dal più consonante al più dissonante e divide l'opera in sei capitoli principali, in cui si affrontano le basi della teoria musicale (introduzione, *medium*, natura degli elementi costitutivi, armonia, melodia, analisi).⁸¹⁹

Nel successivo *A Composer's World, Horizons and Limitations* (1953), Hindemith amplia le proprie osservazioni alla ricezione e alla percezione della musica: in particolare, si occupa della costruzione di un'esperienza di ascolto consapevole e di dirimere l'annosa questione dell'esprimere o trasmettere dei sentimenti attraverso una composizione.⁸²⁰

⁸¹⁶ Collaer, *Darius Milhaud*, p. 23.

⁸¹⁷ Strawinsky con l'*Oedipus Rex* (1927) e l'*Apollon Musagète* (1928); Milhaud con la collaborazione al progetto dell'*Orestie* di Claudel. Mawer, *Darius Milhaud: Modality and Structure*, pp. 4-6.

⁸¹⁸ *Ibid.*

⁸¹⁹ P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, Schott, 1937.

⁸²⁰ P. Hindemith, *A Composer's World, Horizons and Limitations*, Harvard University Press, Cambridge 1953.

Il compositore ribadisce la funzione comunicativa della musica, che si basa sul rapporto tra il suo autore e il pubblico che ne fruisce;⁸²¹ per quanto riguarda armonia e tonalità, egli sostiene che i suoi contemporanei sarebbero ancora debitori della polifonia rinascimentale da Palestrina in poi e, nella pratica strumentale, dei musicisti del Settecento.⁸²²

Al contrario del pacato nazionalismo di Milhaud che, rispetto alla visione più estremista di un Cocteau o di un Émile Vuillermoz, si traduce nella serena consapevolezza delle differenze etniche e stilistiche tra un popolo e l'altro, Hindemith definisce il nazionalismo come «a superfluous, perhaps even pernicious factor in our musical situation.»⁸²³

Hindemith non è l'unico musicista a prendere posizione nel dibattito sulla teoria musicale, in particolare dopo gli sconvolgimenti del Novecento su serialità, politonalità e atonalità, ma a lui va il merito di aver introdotto il concetto di fluttuazione armonica nelle sue analisi. In particolare, l'esame del primo dei due *Klavierstücke* op. 33a di Schönberg nella sua *Unterweisung* ignora la struttura dodecafonica dell'opera per concentrarsi sugli effetti musicali, al di là dell'impianto formale.⁸²⁴ In questo, il compositore anticipa Boulez, che si concentra sull'atto generativo della composizione e sul suo risultato, dato dall'unione di forma e contenuto, piuttosto che sulle intenzioni filosofiche, teoriche o politiche di partenza, le quali potrebbero portare a uno stallo intellettuale causato dall'ossessione sul linguaggio utilizzato, tanto da oscurarne la sostanza.⁸²⁵

⁸²¹ In questo senso, Hindemith (*A Composer's World*, «Musical vision mode of compositions», pp. 60-1) si scaglia contro l'eccessivo intellettualismo dell'*Art pour l'art* che, mancando di referente, dimentica il proprio pubblico.

⁸²² «To summarize: In spite of our modern advanced technique of composing, the harmonic and tonal principles underlying this technique are those that were developed partly in the early stages of polyphonic music and partly by the theorists and practitioners of the eighteenth century.» *Ivi*, p. 97.

⁸²³ *Ivi*, p. 200.

⁸²⁴ A. Forte and P. Hindemith, «P. Hindemith's Contribution to Music Theory in the United States», *Journal of Music Theory*, vo. 42 n. 1, Spring 1988, pp. 1-14. In particolare, Hindemith era considerato «a bulwark against the atonal-ists, especially those of the 12-tone school. In the *Unterweisung* he was very explicit on his stand with regard to atonality and the atonalists [...]. The only music which can really be called atonal, therefore, is the work of a composer who is motivated perhaps by a consciousness of the inadequacy of old styles to the musical needs of our day, perhaps by a search for an idiom that will express his own feelings, perhaps by sheer perversity, to invent tonal combinations which do not obey the laws of the medium and cannot be tested by the simplest means of reckoning.» *Ivi*, p. 2. Per quanto riguarda la critica a Schönberg, «Although they have been much maligned, the analyses in *The Craft* remain interesting and provocative, especially the analysis of Schönberg's op. 33a, which was regarded as heretical in the sixties and later, since it essentially ignored the 12-tone row as a structural determinant. But that is now a trend in the analysis of 12-tone music. And the notion of harmonic fluctuation is still fresh, demonstrating Hindemith's interest in the cognitive as op-posed to the primarily structural, another topic of current interest.» *Ivi*, p. 12.

⁸²⁵ «If we consider the different aesthetic approaches of any generation one fact becomes obvious: that the tendency of any work, its real significance, had been deliberately chosen before any consideration of the

3. Boulez e Mallarmé: il ciclo *Pli selon pli* e i rapporti tra musica e spartito

Nonostante i rapporti tra Mallarmé e la musica siano stati ampiamente esplorati nel corso dei precedenti capitoli, la trattazione di questo amplissimo tema non sarebbe completa senza un breve cenno all'estetica di Boulez e al suo ciclo ispirato alla poesia di Mallarmé, *Pli selon pli* (1957).

L'attenzione alla riflessione teorica e alla categorizzazione porta il compositore a classificare ciò che è stato fatto prima di lui, principalmente nel campo della serialità: egli distingue tra una serie unica e gerarchicamente fissa, particolarmente utilizzata da Schönberg; una serie unica, ma con delle caratteristiche strutturali interne che determinano la scelta di certe combinazioni (come nel caso di Webern) e, infine, una serie multiforme con tipi e caratteri variabili, generalmente utilizzata da Berg.⁸²⁶ Il compositore definisce anche le quattro qualità del suono, tra le quali: a1. Altezze assolute, proprie dei suoni eideticamente definiti; a2. Altezze relative, proprie dei suoi collocati nei registri reali; b1. Ritmi-durate, che costituiscono il valore statico delle durate e dei loro rapporti; b2. Ritmi-tempo, ovvero la messa in opera cinematografica di tali rapporti; c. Il timbro, ovvero lo strumento o il gruppo di strumenti sul quale si realizza l'eterofonia (o, se in ambito strumentale, il rapporto tra le caratteristiche formanti); d1. L'intensità generale o rapporto delle strutture esterne di dinamica; d2. Il profilo dinamico o evoluzione delle strutture interne di ampiezza.⁸²⁷

La volontà di categorizzazione e la necessità di un orientamento estetico puramente musicale, tuttavia, non devono pregiudicare la ricerca sul campo, tenendo anche conto delle nuove tecnologie (strumenti elettronici, registrazioni), che portano a possibilità sonore ancora da sfruttare.⁸²⁸ Sul ruolo della tecnologia, Boulez si mostra decisamente più entusiasta di Strawinsky. Generalmente più critico nei riguardi della modernità e dei suoi

vocabulary to be employed.» P. Boulez, *Orientations*, ed. by Jean-Jacques Nattiez, trans by Martin Cooper, London and Boston, Faber and Faber, 1990 [Christian Bourgois éditeur, 1981].

⁸²⁶ Boulez, *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi, 1979 [*Penser la musique aujourd'hui*, Mainz, Schott, 1963], p. 103.

⁸²⁷ *Ivi*, p. 124.

⁸²⁸ *Ivi*, pp. 455-465.

prodotti, il compositore russo si mostra scettico sulla radio, che esautorerebbe le capacità critiche dell'ascoltatore, impedendogli di sviluppare un gusto personale.⁸²⁹

Per quanto riguarda la musica, essa non dovrebbe ricorrere ad altri ambiti, come la matematica e la letteratura, per definire se stessa, poiché se il compositore provasse la necessità di trascendere verbalmente le contraddizioni che lo rendono un artista, sarebbe solo un teorico.⁸³⁰ Tuttavia, anche la musica possiede un doppio stato, almeno a livello temporale. Anche secondo Strawinsky, bisogna sempre distinguere due momenti nel processo creativo: il momento della creazione (*musica in potenza*) e quello dell'esecuzione (*musica in atto*).⁸³¹

Il musicista è in grado di arrivare all'idea di musica solamente a posteriori, grazie alla musica stessa, l'unico mezzo di comunicazione che gli appartenga *in toto*.⁸³² A un secolo di distanza dal trattato di Hanslick *Il bello musicale*, dunque, un altro compositore e critico, dopo le ferventi sperimentazioni della prima metà del Novecento, ribadisce l'autonomia della musica, e la specificità del suo linguaggio rispetto a qualsiasi altro mezzo. Ciò non significa, tuttavia, che i rapporti con le altre arti non siano da esplorare, in una costante riflessione che ha il fine di tradurre il più fedelmente possibile la fonte alla quale il compositore s'ispira.

La particolare attenzione riservata da Boulez alla musica vocale e al rapporto fra testo poetico e spartito si esplica in diversi saggi sull'argomento, tra i quali «Constructing an Improvisation», *Deuxième Improvisation sur Mallarmé* (1961), «Sound, Word, Synthesis» (1958), «Son et verbe» (1958), e «Poetry-Centre and Absence-Music» (1963).

Nella conferenza del compositore all'UCLA nel 1992, ricorre l'importanza conferita alla forma, e in particolare al concetto di struttura, nel mettere in musica una poesia.⁸³³

⁸²⁹ «Oggi, la radio porta la musica a domicilio ad ogni ora del giorno e della notte, esonerando l'uditorio da qualsiasi sforzo che non sia quello di girare un bottone [...]. Così ascoltata, la musica diventa una specie di stupefacente che, lungi dallo stimolare lo spirito, lo paralizza e lo abbrutisce, di modo che la stessa iniziativa che tende a far amare la musica diffondendola sempre di più, ottiene spesso soltanto il risultato di far perdere l'appetito a coloro di cui voleva risvegliare l'interesse e sviluppare il gusto.» Strawinsky, *Poetica della musica*, p. 95.

⁸³⁰ Boulez, *Orientations*, p. 173.

⁸³¹ «L'entità musicale presenta quindi questa strana singolarità di assumere due aspetti, di esistere, di volta in volta e distintamente, sotto due forme, separate l'una dall'altra dal silenzio e dal nulla. Questa particolare natura della musica ne determina le modalità di esistenza e le risonanze nell'ordine sociale, presupponendo due tipi di musicisti: il creatore e l'esecutore.» Strawinsky, *Poetica della musica*, p. 85.

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ Cfr. A. Loselle, «Poetry and Music: A Roundtable Discussion with Pierre Boulez», *Paroles gelées*, 11 (1), 1993, pp. 1-11.

L'espressione, che solo in apparenza sembra privilegiare il testo scritto intorno al quale la musica fa da cornice, è usata in maniera ambigua da Boulez, in particolare in *Pli selon pli*, il cui sottotitolo esprime l'intenzione di offrire un contesto musicale al poeta, che si cela dietro l'ermeticità dei propri testi.

Nell'inserirsi del dibattito sul significato della musica, il compositore prende una posizione netta nell'affermare:

Music is an art that has no 'meaning': hence the primary importance of structures that are properly speaking linguistic, given the impossibility of the musical vocabulary assuming a simply communicative function. I do not need to insist on the double function of language itself, which on the one hand serves for direct, day-to-day communication while forming on the other the basis of intellectual and – more especially – poetic elaboration. The use of words by a poet clearly differs fundamentally from that by two persons engaged, for example, in an everyday conversation. In music, on the other hand, 'word' and idea are identical.

What is music then? It is at the same time an art, a science and a craft.⁸³⁴

Nell'evidenziare il doppio stato della parola, quotidiana e poetica, Boulez ricorda la divisione mallarmeana tra linguaggio poetico e « mots de la tribu » (linguaggio quotidiano del parlato e dei giornali), una distinzione che lo porta all'elaborazione di una precisa estetica musicale. Il compositore, intellettuale e artigiano, partirà da Mallarmé per la sua riflessione, proprio per la sfida che il poeta ha saputo lanciargli.

The evolution of the French poetry in the mid-19th century from Baudelaire, but particularly from Rimbaud and Mallarmé, is a really amazing history. I think that poetry has never, neither in expression nor in structure, gone so far. So far, that even after the surrealist movement, while it could find other paths, could never go further than Mallarmé in restructuring the French language. Therefore Mallarmé remains a kind of a satiric poet because the form of his poems, the structure of his poems, is not easy to crack; it's very condensed and the syntax of the French language is completely reformed. Reformed in the literal sense of re-formed: formed again. I think that was what interested me at the outset;

⁸³⁴ Boulez, *Orientations*, «Aesthetics and the Fetishists» p. 32.

these poet's radical view of French language which brought to me a radical view of musical language.⁸³⁵

Come illustrato dal compositore stesso nel suo volume teorico *Orientations*,⁸³⁶ il ciclo *Pli selon pli* ha per titolo una poesia di Mallarmé che non è inclusa nella raccolta, ma che ne orienta la lettura, così come il sottotitolo: *Portrait de Mallarmé*.

Il compositore cerca di proporre diverse soluzioni ai problemi posti dall'alleanza testomusica, pur nel rispetto semantico e sintattico dei sonetti.⁸³⁷ Queste soluzioni vanno dal silenzio più completo, in cui la parola lascia spazio alla musica, al più totale amalgama tra musica e testo. Nella struttura dell'opera, la prima e l'ultima composizione, *Don* e *Tombeau*, fanno da cornice ai tre sonetti, in cui il rispetto formale del testo in partitura, sottolineato dalle peculiari scelte di organico, è particolarmente stretto. I sonetti centrali, *Une dentelle s'abolit*, *Le vierge, le vivace et le beau aujourd'hui* e *À la nue accablante tue*, sono trasposti in altrettante improvvisazioni (*Improvisation I, II, e III*). Esse, tuttavia, non lasciano nulla al caso (l'elemento da eliminare dalla creazione musicale), allo stesso modo in cui Mallarmé si era sforzato di abolire il fato dalla propria poetica, con il pionieristico risultato di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

Per Boulez, infatti, improvvisare significa inserire a forza nella musica una dimensione libera dunque imprevedibile,⁸³⁸ in cui due elementi risultino sempre mobili: la forma e le relazioni che intercorrono tra gli strumenti, a intonazione mobile, fissa o indeterminata.⁸³⁹ In questo modo, secondo le intenzioni del compositore, non ci saranno mai due esecuzioni assolutamente identiche dello stesso pezzo.

Allo stesso tempo, non è casuale che Boulez scelga Mallarmé per una composizione così avanguardista, in cui esplora per la prima volta questo tipo di rapporti tra partitura e

⁸³⁵ Loselle, *Poetry and Music: A Roundtable Discussion with Pierre Boulez*, p. 5.

⁸³⁶ Boulez, *Orientations*, «Constructing an Improvisation», pp. 155-173. Cfr. P. Boulez, *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)*, London, Universal Edition, 1958-71.

⁸³⁷ *Ivi*, p. 175.

⁸³⁸ «[Improvisation] means for me the forcible insertion (Einbruch) into the music of a free dimension.» *Ivi*, p. 155.

⁸³⁹ Come osserva il compositore, « Instrumental sonority varies from piece to piece. Percussion is used to a much larger scale than has hitherto been usual, but includes many more fixed-pitch instruments (xylophones, vibraphones, several kinds of bells), than those of indeterminate pitch that come to 'noise', the former being more easily integrated with 'classical' instrumental groups. The first and last piece employ a relatively large ensemble, which produces an orchestral sonority, while the style and sonority of the three central pieces are more like chamber music, particularly the second sonnet, 'Une dentelle s'abolit'. » Boulez, *Orientations*, p. 176.

performance; egli dispone anche l'organico in modo che le qualità di ciascuno strumento risaltino in combinazioni inconsuete.

Questa scelta è spiegata dal compositore nella sua analisi della seconda improvvisazione su *Une dentelle s'abolit*,⁸⁴⁰ poesia conclusiva del «trittico dell'assenza», composto da *Tout orgueil* e *Surgi de la croupe et du bond*. Gli strumenti (quattro percussioni, vibrafono, campane, arpa, celesta, pianoforte, voce) sono collocati in modo da equilibrare sonorità e timbri: il pianoforte, ad esempio, si trova a destra, indietro rispetto al soprano e alla celesta, che hanno un volume più basso, mentre l'arpa risalta, isolata, a sinistra rispetto al direttore; il vibrafono è in posizione centrale, le percussioni sono disposte in ordine sparso e le campane in fondo. Questa combinazione inedita, particolarmente adatta per evidenziare gli armonici naturali e gli effetti peculiari di ciascuno strumento, ricorda gli esperimenti mallarmeani e, successivamente, surrealisti, sull'impaginazione: una spaziatura «sonora» in cui, nell'esecuzione, si confondono volutamente voce e strumenti.

In un passaggio di *Une dentelle*, ad esempio (b. 55), non si distinguono i timbri di campane, vibrafono e pianoforte, che intonano un lungo accordo fino a fondersi in un unico amalgama.⁸⁴¹ Nel *Don* iniziale, invece, il *Don du poème* letterario diviene il *Don de l'oeuvre* musicale, in cui il verso iniziale (« Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée ») introduce l'intero ciclo. Specularmente, il *Tombeau*, quasi interamente strumentale, si chiude sul verso « Un peu profond ruisseau calomnié la mort. » Boulez fa in modo che solo le ultime due parole, « la mort », siano parlate e quindi intelligibili, mentre il resto del verso è occultato da una ricca tessitura sonora. Quest'oscurità programmatica pone il compositore in convergenza con l'estetica del poeta,⁸⁴² del quale egli s'impegna a restituire un ideale ritratto. Infine, il titolo dell'opera, *Pli selon pli*, si riferisce a una poesia il cui soggetto è la

⁸⁴⁰ Boulez, *Orientations*, 157 e sgg.

⁸⁴¹ *Ivi*, p. 162.

⁸⁴² Della stessa opinione è anche Rossana Dalmonte, che individua nel progetto estetico bouleziano, nella sua ricerca mai coronata della totale oggettività e nel processo eliminatorio del caso gli elementi di convergenza tra compositore e poeta. Nella sua analisi della prima improvvisazione su *Le vierge, le vivace et le beau aujourd'hui*, la critica mette in luce il rigoroso rispetto della struttura del sonetto e il trattamento duttile e originale di elementi quali intonazione e ritmo (inteso come pulsazione). R. Dalmonte, *P. Boulez-S. Mallarmé. Convergenze di poetica*, a cura di Vera di Stefano, Bologna, Cooperativa Universitaria Libreria Editrice, 1978, pp. 21-52.

nebbia che si disperde e, poco a poco, rivela la città di Bruges, che si dispiega come un ventaglio (piega dopo piega, appunto).⁸⁴³

Nell'ideare questo ciclo così moderno e originale, Boulez non dimentica gli adattamenti dei suoi predecessori. Ammette, infatti, di essersi ispirato all'*Ibéria* (*Images, série III*, 1910) di Debussy e al *Boris Godunov* (1874) di Mussorgsky per l'organico adottato e, pur riconoscendo il valore dell'utilizzo del pianoforte in modo percussivo, in particolare in Ravel, e degli effetti in *glissando* dell'arpa (sia in Debussy sia in Ravel) rivendica un superamento di queste scelte timbriche, a favore di un trattamento più variegato ed eterogeneo dei due strumenti.⁸⁴⁴

Il puntuale rispetto della forma del sonetto e delle sue rime da parte di Boulez resta, forse, un caso isolato rispetto alla tradizionale resa musicale dei testi poetici, a cominciare da Debussy per finire con Poulenc. Il fascino delle loro *mélodies* deriva soprattutto dallo stile composito impiegato, che si combina felicemente con le suggestioni del *cabaret*, dei *café-concert* e della *valse chantée*, evocando atmosfere parigine a tratti nostalgiche.⁸⁴⁵

Come riconosce anche Boulez, è proprio con Debussy che si inizia a spostare l'attenzione non sull'imitazione della poesia, ma su una duplice riflessione che porti l'ascoltatore a interiorizzare il testo attraverso la guida e le sonorità dello spartito; in particolare, il linguaggio debussiano sarebbe stato impossibile senza il sinfonismo di Wagner, Webern e Mahler.⁸⁴⁶

Nell'analisi di *Pelléas e Mélisande*, infatti, il compositore descrive la rapida alternanza tra azione e commento nella partitura, in una costante oscillazione tra realismo e simbolismo.⁸⁴⁷

L'azione è affidata alla voce tramite il *recitativo*, mentre l'orchestra ne sottolinea i momenti salienti. In tal modo, l'opera non è frammentata in diversi episodi, ma costituisce un unico,

⁸⁴³ «The title of the work – *Pli selon pli* – is taken from a Mallarmé poem not employed in the musical transposition, and indicates the meaning and direction of the work. In the poem in question, the words 'pli selon pli' are used by the poet to describe the way in which the mist, as it disperses, gradually reveals the architecture of the city of Bruges. In a similar manner the development of the five pieces reveals, 'fold upon fold', a portrait of Mallarmé itself.» Boulez, *Orientations*, p. 176.

⁸⁴⁴ *Ivi*, pp. 158-162.

⁸⁴⁵ Cfr L. Ciammarughi, «Le *Chansons de Bilitis* di Claude Debussy», pp. 107-26, in *Tra 'poeti maledetti' e cabaret*, e B. Birardi, «La Parigi di Francis Poulenc nei cicli *Cocardes* e *Chansons Gaillardes*», *Ivi*, pp. 157-66.

⁸⁴⁶ «Debussy's vocabulary is unthinkable except as a violent reaction against Wagner's. It is Debussy who is Wagner's true heir, not the composers who copied the Ring. The similar affiliation of Webern and Mahler is equally surprising and equally significant.» Boulez, *Orientations*, p. 40.

⁸⁴⁷ *Ivi*, «Reflections on *Pelléas et Mélisande*», pp. 306-317, p. 306.

ininterrotto flusso musicale.⁸⁴⁸ Nell'enfatizzare il ruolo dei motivi nel garantire la continuità dell'opera, inoltre, Boulez ne sottolinea anche la marcata differenza rispetto al *leitmotiv* wagneriano: quelli di *Pelléas* sarebbero molto più decorativi, nella forma fluida e variata di un arabesco e sovrapposti gli uni agli altri, senza intaccare la tessitura armonica complessiva; l'influenza del compositore di Bayreuth, e in particolare di *Parsifal*, sarebbe, invece, più evidente nel linguaggio orchestrale utilizzato.⁸⁴⁹ Infine, Boulez loda l'aderenza al testo di Maeterlinck, la sua coerenza interna e le precise corrispondenze tra l'estetica del drammaturgo belga e le immagini più ricorrenti nell'opera debussiana: la capigliatura, l'elemento acquatico, i paesaggi notturni.⁸⁵⁰

La riflessione sul Simbolismo, assimilata attraverso Cocteau e le avanguardie, porta Boulez a maturare una riflessione critica sui compositori che lo hanno preceduto, con particolare riguardo agli esperimenti su serialità e atonalità. Per far questo, anche il compositore parte da Baudelaire, definendolo un dandy e un modello da non seguire a rischio d'imborghesirsi, mentre il punto di partenza sarà costituito da Monsieur Croche, l'antidilettante. La massima dell'alter-ego satirico di Debussy, dal sorriso «lungo e insopportabile», che invoca la ricerca della disciplina nella libertà, è stravolta da Boulez, il quale dichiara che solo attraverso la disciplina (formale) sarà possibile raggiungere la vera libertà.⁸⁵¹

La lezione mallarmeana è un'autentica fonte d'ispirazione per il compositore, che più avanti nell'opera cita la discesa di *Igitur*, in cui l'esplosione amletica del dubbio porta alla crisi più profonda, dalla quale si potrà uscire soltanto proponendo nuove soluzioni creative.⁸⁵²

⁸⁴⁸ Boulez, *Orientations*, « Reflections on *Pelléas et Mélisande* », p. 311.

⁸⁴⁹ «Musical continuity is ensured, if not wholly provided, by the principal themes or motives; but the stylistic characterization of each entire scene is quite as important as far as coherence and unity are concerned. [...] His [Debussy] handling of motives, their relation to each other and their transformation has none of the subtlety or the profound logic shown, at its most advanced, in *Parsifal*. What we have in *Pelléas* are more like arabesques associated with individual characters, with no more than decorative variations, easily integrated into the general context and superimposed to each other, but never completely penetrating the whole texture. [...] Much more profound, and in fact all-pervading, is the influence of actual vocabulary, including even the orchestration, of *Parsifal*.» *Ivi*, p. 312.

⁸⁵⁰ «Furthermore, Debussy found in Maeterlinck leading poetic themes corresponding very closely to his own sources of inspiration – hair, for example, which provides the title for the second of the *Chansons de Bilitis* ('La Chevelure'), and the sea, which had already formed the background for 'Sirènes' (*Nocturnes*) and was soon to furnish him with the title of one of his chief works. These poetic themes are associated with musical figures that reappear almost literally in compositions of the same date and even in some belonging to a later period. Working on his opera helped Debussy to recognize and explore his own personality and gave him an opportunity to obtain a clear view of the constant elements and characteristics of his own aesthetic.» *Ivi*, p. 307.

⁸⁵¹ Boulez, *Pensare la musica oggi*, «Da me a me», p. 7.

⁸⁵² *Ivi*, p. 186.

L'obiettivo dichiarato di Boulez come teorico è quello di fondare un personale progetto estetico, al fine di riunire in una necessità nuova tutti gli elementi del linguaggio musicale attraverso un processo eliminatorio alla Poe, echeggiando così, con un approccio più pragmatico, l'irraggiungibile chimera letteraria del *Livre* mallarmeano;⁸⁵³ la sua ricerca testimonia che l'eredità del poeta lascia radici profonde nella cultura francese (e non solo), influenzandone le più disparate manifestazioni artistiche.

⁸⁵³ «[...] lo scopo della nostra ricerca era: come fondare il proprio progetto estetico. Per attuare questo procedimento, occorre andare per eliminazione, allo scopo di trovare una necessità nuova a tutti gli elementi della lingua musicale; questa necessità deve essere rimessa in causa a ogni tappa importante dell'evoluzione personale, per poter effettuare una sintesi che eviti la pura routine. Ho insistito, ogni volta che se ne presentava l'occasione, sull'onnipresenza del progetto estetico, poiché il dubbio stesso riprendeva in esame sia le concezioni più generali sia gli elementi particolari. Proprio di questo problema ci dobbiamo adesso preoccupare minimamente, per vedere in concreto come, e perché, il progetto estetico sia l'unico capace di unificare il linguaggio, così come il dubbio era stato l'unico mezzo per arrivare a una sintesi originale.» Boulez, *Pensare la musica* oggi p. 210.

III. Retrospettiva su Mallarmé e i suoi musicisti: sguardo complessivo sulla ricerca

Lo scopo che si prefiggeva il presente studio era quello di raffrontare le diverse intonazioni dei testi mallarmeiani, al fine di mostrare, secondo l'auspicio di Bernard,

comment le texte vise à suggérer, avec des moyens différents, les mêmes impressions, les mêmes sentiments que le poème, ou pour mieux dire essaie de susciter par des procédés purement sonores un monde analogue à celui posé par le vers ; comment elle se soumet parfois aux mots, aux suggestions du texte, suivant d'aussi près qu'elle le peut la progression des « idées » poétiques, les inflexions mélodiques, l'arabesque et le rythme de la phrase, d'autres fois transforme l'univers du poème pris comme simple thème d'inspiration, et parvient à montrer comment la musique peut, grâce à l'accompagnement, préciser certaines allusions du texte [...].⁸⁵⁴

Le stroncature di Jean-Pierre Meylan sugli adattamenti musicali di Mallarmé sono ben note: essi sarebbero destinati all'insuccesso, dato che « pour un poème de Mallarmé, qui forme une masse sonore savamment orchestrée, la transcription musicale est un non-sens », ⁸⁵⁵ al punto che ci sarebbe da chiedersi se Debussy non sia andato fuori strada con i suoi *Trois Poèmes*.⁸⁵⁶ Queste affermazioni ci sembrano, ad oggi, ampiamente superate. Tuttavia, anche Bernard, nell'augurarsi uno studio specifico sui musicisti di Mallarmé e sulle loro convergenze, esprime il dubbio che la poesia debba necessariamente semplificare o sacrificare alcune sottigliezze del testo poetico, ovvero tutto ciò che possiede un carattere « trop intellectuel et trop abstrait. »⁸⁵⁷

L'analisi svolta nei capitoli precedenti potrà, forse, aver contribuito a fugare una simile perplessità, soprattutto se si considerano la rara preziosità dell'*Éventail* debussiano, l'estrema e complessa rarefazione del *Surgi* raveliano e il carattere visionario del virtuosismo stilistico che caratterizza i *Petits Airs* milhaudiani, fino ad arrivare all'estrema

⁸⁵⁴ Bernard, *Mallarmé et la musique*, p. 161.

⁸⁵⁵ J.-P. Meylan, *Les écrivains et la musique*, Lausanne, éd. de la Concorde, 1944.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

⁸⁵⁷ Bernard, *Mallarmé et la musique*, p. 161.

modernità del ciclo *Pli selon pli* bouleziano, filtrato attraverso decenni di sperimentazioni su armonia e tonalità, avanguardie artistiche e maturazione critica in campo linguistico e musicologico. Questi elementi, oltre a rendere conto delle sottigliezze e delle ambiguità del testo poetico, lo rendono, a volte, più intelligibile, aggiungendovi quello che il critico Tzvetan Todorov chiama, nel suo studio sul simbolo, un senso ulteriore.⁸⁵⁸ Le partiture in oggetto, dunque, ben lungi dal semplificare la loro fonte, ne accrescono le suggestioni.

La riflessione sulle composizioni in oggetto ha comportato una maggiore attenzione ad alcuni elementi stilistici dei singoli compositori, impossibili da cogliere appieno senza la comprensione della loro estetica, più o meno direttamente collegata al Simbolismo (in particolare nel caso di Debussy). Il tutto origina, come si è visto, dalla visione baudelairiana e mallarmiana della musica come processo per rinnovare la poesia, attraverso l'esperienza del wagnerismo, con le sue fascinazioni e il suo parziale rigetto.

In particolare, in *Symbolist poetry and the idea of music*, Acquisto osserva che la musica, nel Simbolismo, inizia a essere utilizzata come una guida per riconfigurare il testo narrativo in un modo che era prima considerato come «ineffable, unrepresentable, or otherwise inaccessible to language».⁸⁵⁹

A proposito del rifiuto dell'estetica wagneriana, Marchal, nell'evidenziare la fascinazione di Mallarmé per la cosmogonia e per lo studio della mitologia comparata attraverso la traduzione dell'opera di George William Cox (*Les Dieux antiques*, 1880), sottolinea come il poeta prenda le distanze dal trattamento del mito nella Tetralogia.⁸⁶⁰ L'utilizzo della musica come mezzo di esplorazione del fenomeno letterario è più sottile: esso si ravvisa nella prosa critica di Mallarmé, che combina livello metaletterario e *performance* poetica⁸⁶¹ attraverso la creazione di una lingua « musico-poétique », secondo l'espressione di Heath Lees.⁸⁶²

⁸⁵⁸ T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

⁸⁵⁹ J. Acquisto, *Symbolist poetry and the idea of music*, Ashgate, Aldershot, 2006, X. E aggiunge, con riguardo all'influenza di Mallarmé sulla successiva critica strutturalista: « [...] music has served not only as a theme for storytellers but as a model for the semiotic functioning of the narrative text, affecting the ways their narratives make and communicates meaning » (*Ibid.*), e che « It is [...] a worldview influenced by both the structuralist emphasis on relationality and the phenomenological emphasis on the temporal and perceptual structures of consciousness that makes music such an essential reference for writers of this generation. » *Ivi*, XIII.

⁸⁶⁰ B. Marchal, *La Religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, Paris, Droz, 1988, « De Cox à Mallarmé », pp. 138-55.

⁸⁶¹ In questo senso, soprattutto sugli scritti musicali e di critica al wagnerismo, Mallarmé opererebbe una « re-possession » che è, prima di tutto, riappropriazione che, attraverso lo spettacolo di una prosa poetica, riprodurrebbe la struttura e addirittura i movimenti della musica, « en mimant les effets d'attente, de gradation, de contrastes, et même la structure leitmotivique présente dans l'écriture musicale wagnérienne ».

Per questo, anche se il poeta mostra qualche riserva nei riguardi dei *vers-libristes*, ammira la fluidità che riescono a raggiungere tramite un procedimento musicale che non è più classico, ovvero formalmente equilibrato, come un'aria di Mozart o un quartetto di Haydn, ma si basa su delle frammentarie « *melodie brisées* », che spalancano nuove possibilità al suono e al ritmo del verso.⁸⁶³

Nella canzone i legami fra testo e musica sono inevitabilmente più stretti, poiché, come osserva McCombie, essi sono costretti a un contatto molto stretto, che a volte può rivelarsi «uncomfortably close».⁸⁶⁴ In particolare, i *Trois poèmes* di Debussy mostrano delle somiglianze sorprendenti con i ritmi del linguaggio parlato presenti in *Pelléas e Mélisande*, ottenuti grazie alla flessibilità e alla variazione della linea melodica. La consonanza degli elementi del disegno e della frammentazione (della linea musicale per Debussy; del verso per Mallarmé), portano McCombie a parlare di «unseen text in music» e di «unheard text in poetry».⁸⁶⁵

Il *Soupir* debussiano presenta una graduale accumulazione della tensione musicale, per poi rilasciarla in accordo col movimento discendente dello zampillo, in una cornice spiccatamente teatrale; allo stesso modo, l'aggettivo « *Fidèle* » rimane isolato nella partitura, invadendo la sintassi della poesia in modo da non essere collegato ai suoi antecedenti, « *Mon âme* » e « *Monte* ». L'improvvisazione lineare, la riflessione e l'esitazione, e i meccanismi di chiusura e di apertura, sono propri sia della poesia sia della sua intonazione, collegate dalla ricorrente figura poetico-musicale del tirso.⁸⁶⁶

Come ricorda Jankélévitch, il trattamento dell'elemento acquatico dà modo al compositore di esprimere il concetto di declino, caduta e stagnazione. Nel descrivere « *le jet d'eau comme mouvement statique* », infatti, il critico osserva come la sua musica realizzi un paradossale movimento immobile, oppure sembri, più che dinamica, « *cinématique* », in un continuo processo di metamorfosi.⁸⁶⁷ Volendo attribuire positività e vitalità all'immagine

Si veda E. Vanel, «L'influence de la notion de musique dans le discours symboliste et post-symboliste sur la littérature: compte rendu de trois études anglo-saxonnes récentes», *Fabula, Colloques en Ligne*, 3 mai 2010.

⁸⁶² H. Lees, *Mallarmé and Wagner, Poetic and musical Language*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 223.

⁸⁶³ Cfr. McCombie, *Mallarmé and Debussy*, «Music in Mallarmé», pp. 20-21.

⁸⁶⁴ Ivi, «Song and the *Éventail*», p. 155.

⁸⁶⁵ Ivi, p. 162.

⁸⁶⁶ Ivi, p. 155.

⁸⁶⁷ « [...] c'est justement ce que Hegel dit de la cascade et qu'à notre tour nous pourrions redire de la pluie : d'une part la multitude innombrable des gouttes en mouvement, sans cesse renouvelées dans le moto perpetuo de la chute, et d'autre part le rideau immobile de l'eau tendu entre le ciel et la terre ; aucune

del getto acquatico, esso rappresenta « une victoire éphémère sur l'attraction géotropique, une chute différée » ; tuttavia,

il lutte en vain contre la nécessité de redescendre : la pesanteur l'oblige à rebrousser chemin vers le bas et à rejoindre les eaux inférieures dans le bassin où tremble l'image de Narcisse [...] Comme la profondeur du miroir est une fausse profondeur, ainsi le jet d'eau est une fausse lévitation. « Un blanc jet d'eau soupire vers l'azur », dit le premier des Trois poèmes de Stéphane Mallarmé, mais justement cet élan n'est qu'un soupir, et le crépuscule d'automne aura le dernier mot.⁸⁶⁸

Quest'ambiguità rende ben conto dell'estetica dell'illusione e della leggerezza soggiacente a *Soupir*, in cui « l'azur » s'intenerisce e, come nel caso di *Apparition*, la caduta celeste ha il carattere di una visita angelica: una fantasia di pioggia floreale che costituisce una vera e propria « rêverie de la descente ».⁸⁶⁹

Gli stessi meccanismi concentrici di apertura e chiusura sono presenti, ed evocati, sia dalle pieghe del ventaglio sia dai *rivages roses* al tramonto, nel debussiano *Éventail*, in cui modello melodico ricorrente è costituito da un movimento cromatico graduale intorno a una stessa nota, che si configura come fulcro della composizione.⁸⁷⁰ I movimenti di *frissonnement*, che alternano brusii e silenzio, fanno tremare lo spazio della poesia e della partitura, che Debussy realizza con una cascata di biscrome in un *pp* ostinato.⁸⁷¹ Nell'esprimere con mezzi puramente musicali l'istante in cui « l'éternité et l'inexistence, l'apparition et la disparition, la positivité et la négativité »⁸⁷² coincidono, Debussy riesce a riconciliare le contraddizioni e le tensioni insite nel testo mallarmeano, racchiuse nello stesso spazio. Allo stesso tempo, la vertigine provocata dal tremolio dello spazio nell'illusione di un bacio è realizzata tramite una serie di singhiozzi, trilli, gruppi di frasi di semicrome e di « courtes phrases ailées, agile set prestes, qui s'exhalent comme des vapeurs pour expirer enfin dans un dernier soufflé ».⁸⁷³

déviations ne vient interrompre la continuité de chutes parallèles ! » Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, pp. 146-7.

⁸⁶⁸ *Ibid.*

⁸⁶⁹ Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, «Les communications : Le déchu», pp. 59-62.

⁸⁷⁰ McCombie, *Mallarmé and Debussy*, «Songs and the Eventail», p. 189.

⁸⁷¹ *Ibid.*, pp. 192-193, in particolare a bb. 28-36.

⁸⁷² Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 271.

⁸⁷³ *Ivi*, p. 276.

La resa leggera e aerea di questi versi ricorda il respiro e l'inconsistenza delle ballerine di Degas e Mallarmé, linea e arabesco piuttosto che donne, e delle loro parenti: le ondine e le fate di vapore e di nebbia, adatte a dissolversi tramite processi squisitamente musicali.⁸⁷⁴

La svaporazione della realtà operata attraverso la musica riesce a liberare la materia dalla sua pesantezza e dai confini del linguaggio referenziale; inoltre, nell'ultimo dei *Trois poèmes* Debussy rende le preziosità galanti già anticipate in *Placet*, in cui il corteggiamento felice supera l'ostacolo attraverso lo sguardo, unica cosa visibile attraverso le pieghe del ventaglio.⁸⁷⁵

Per quanto riguarda il linguaggio armonico utilizzato, i *Trois poèmes* presentano delle somiglianze con i *Préludes* per pianoforte scritti dal 1909 al 1913 che, secondo Jensen, costituiscono il picco della maturità pianistica di Debussy.⁸⁷⁶ Le consonanze tra i due cicli si esplicano, in particolare, nell'uso della scala pentatonica o di sei note per toni interi (ad esempio in *Voiles*); nel quarto *Prélude*, l'unico ad avere un titolo ispirato a una poesia, (« Les son set les parfums tournent dans l'air du soir », da *Harmonie du soir* di Baudelaire), la sinestesia sonora della partitura rende sapientemente il contenuto dei versi, che intrecciano corrispondenze fra suoni, profumi e colori. La stessa sensazione di vertigine, discesa e caduta, insieme all'andamento fluttuante, è presente nei *Préludes*, in cui la forza gravitazionale calcolata di alcuni centri armonici si risolve in altrettanti allentamenti della tensione, e alla calma cristallina di *Des pas sur la neige* risponde la folle turbolenza del successivo *Ce qu'a vu le vent de l'ouest*.⁸⁷⁷

Nell'evidenziare la modernità dei *Trois poèmes* di Debussy come un vertice assoluto di letteratura poetica, Salvetti riconosce al compositore una modernità inedita che, attraverso i *Préludes* e gli *Études*, lo porta, non solo a «partecipare alle punte più ardite della ricerca linguistica dei suoi anni»,⁸⁷⁸ ma al superamento dell'estetica simbolista, per iniziare la complessa avventura del Novecento musicale.

⁸⁷⁴ Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 271. Nella leggerezza impalpabile e nell'ironia risiedono anche le caratteristiche principali della poesia di Mallarmé, individuate, tra gli altri, da De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, e F. Spinella, *L'assoluto leggero di Mallarmé*, Roma, Artemide, 2014.

⁸⁷⁵ Cfr. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, « Le regard », pp. 95-102, e « L'idée », pp. 373-438.

⁸⁷⁶ Jensen, *Debussy*, «Pour le Piano III: *The Preludes*», p. 91.

⁸⁷⁷ Ivi, p. 97.

⁸⁷⁸ Salvetti, *La nascita del Novecento*, «I due volti di Debussy», p. 68. Sui *Trois poèmes*, il critico osserva: «La stratificazione delle immagini di Mallarmé in un vertiginoso intreccio sintattico si risolve, in *Soupir*, in un'intonazione vocale di sublime astrattezza, a cui concorre una parte pianistica resa preziosa dalle sovrapposizioni politonalità e da una ritmica discontinua. Il Settecento lezioso che viene evocato dall'abate

Al contrario di Debussy, Ravel rivaluta molto le funzioni armoniche, specialmente nel periodo della maturità, anche se nelle sue partiture (in particolare nella *Rhapsodie espagnole* del 1908, nelle *Valses nobles et sentimentales* del 1911 e nel balletto *Daphnis et Chloé* del 1912), si trovano accordi dissonanti apparentemente più audaci, per quanto essi tendano a comportarsi come «accordi consonanti, a cui siano state aggiunte – per ragioni di colore – le note corrispondenti alle armonie più lontane.»⁸⁷⁹ Nell'astrattismo di queste composizioni, presentate insieme alle liriche giapponesi di Strawinsky, si manifestano tutta la complessità e la modernità del compositore, che proseguirà questa ricerca di un'estrema rarefazione attraverso la vocalità selvaggia delle *Chansons madécasses* del 1925 per voce, flauto, violoncello e pianoforte. Il radicalismo di queste composizioni sta anche nel messaggio di cui sono portatrici: la prima, di «una palpitante attesa amorosa»; la seconda, di «una rabbiosa denuncia contro i colonizzatori»; la terza, di «un edonistico abbandono».⁸⁸⁰

La rinuncia a ogni sinfonismo e lirismo, in cui il «je», soggetto creatore, non è più il protagonista del «jeu» poetico e musicale, si manifesta soprattutto in *L'enfant et le sortilège*, dello stesso anno, in cui un bambino cattivo si vede comparire davanti le vittime dei suoi capricci, ovvero gli oggetti che ha rotto e le piante e gli animali che ha maltrattato. In questo pezzo si manifesta l'amore di Ravel per gli oggetti meccanici e gli strumenti di precisione, i ninnoli e le chincaglierie;⁸⁸¹ quanto allo stile, l'amore per i *pastiches* e le citazioni al *music hall* e ai frammenti di musica cinese avvicinano il compositore alle avanguardie a lui contemporanee.

Tuttavia, dal primo Dopoguerra in poi, Ravel matura e persegue una propria linea classica e purista, di cui è rappresentativo il raffinato *Tombeau de Couperin* (1919; suite formata da sei movimenti: *Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet, Toccata*). L'omaggio al maestro del Settecento, già ammirato da Debussy, si dipana in sei quadri, nostalgici, come

cicisbeo di *Placet futile* si traduce in una sublimazione, un poco ironica un poco visionaria, del ritmo di Minuetto. In *Éventail* il movimento del ventaglio è suggerito dalla leggerezza delle movenze ritmiche e del timbro pianistico, con una discorsività tutta soprassalti e interruzioni (che poi è quella su cui si reggono le forme – che diresti precarie – delle ultime Sonate per violino, per violoncello, per flauto, viola e arpa.» Salvetti, *La nascita del Novecento*, p. 65.

⁸⁷⁹ Ivi, «Il modernismo di Ravel», p. 72.

⁸⁸⁰ Ivi, p. 73.

⁸⁸¹ Come osserva Jankélévitch, Ravel, «L'industrie», p. 67: «[...] Ravel se laisse attirer par toutes sortes d'instrumentations insolites ou saugrenus: «l'éoliphone de *Daphnis*, digne pendant de la «machine à faire le vent» de *Don Quichotte*, le «jazzo-flute», sifflet à coulisse qui chante comme un rossignol, le piano-luthéal de *Tzigane* sans oublier toute la quincaillerie de *L'Enfant et les Sortilèges*, la crécelle, le fouet, le xylophone; il n'y manque que le râpe à fromage ou, comme dans la *Parade* de Satie, la roue de loterie et le revolver... ». *Ibid.*

in *Sainte*, di un tempo passato che non tornerà più. La fama di Ravel, comunque, è legata alle sue composizioni più popolari per il grande pubblico, in particolare alla *Rhapsodie espagnole* (1908) e al *Boléro* (1928).

La consonanza con lo spirito mallarmeano si esplica anche nella volontà di ferro che il compositore esercita per sfidare i propri limiti in nome della creazione artistica, con un'audacia che si esprime, anzitutto,

dans le goût de la difficulté vaincue et la recherche opinâtre de l'effort; ensuite dans l'esprit d'artifice. [...] Ravel jouera donc à créer artificiellement les conditions exceptionnelles, ingrates, paradoxales qui rétablissent la belle dureté ; [...] il se fabrique à son propre usage des interdictions gratuite set des impératifs arbitraires, il appauvrit volontairement son langage, essaie toutes sortes de limitations, de grimaces et de stridences afin d'éprouver avec certitude tout ce que peut l'industrie de l'artiste.⁸⁸²

Nel proporre il proprio « concert scandaleux » del 1913, Ravel, con l'ironica discrezione che gli è propria, evidenzia nella lettera a Hélène Casella il ruolo dirompente di Schönberg e Strawinsky, parlando con modestia delle proprie composizioni, *Soupir* e *Placet*.⁸⁸³ Nella conferenza del 7 aprile di Houston dello stesso anno, il compositore, pur sottolineando la grandezza di Debussy, se ne distacca, rivendicando il ruolo molto più profondo di Mallarmé e Poe nella propria maturazione artistica.⁸⁸⁴

Infine, Pestelli, nel riconoscere il ruolo del poeta del *Faune* nello scaturire della modernità di Ravel, loda in particolare *Surgi*, l'ultimo dei suoi *Trois poèmes*, in cui è raggiunta la massima compenetrazione tra poesia e musica, soprattutto nel sovrapporsi di immagini negative («vaso privo di ogni essenza, inesauribile vedovanza, rosa in mezzo alle tenebre»).885 Lo straniamento della composizione rende magistralmente l'alienazione, le nevrosi e la crescente complessità e frammentarietà della vita moderna; in questo processo di consapevolezza,

⁸⁸² Jankélévitch, *Ravel*, « L'industrie », p. 67.

⁸⁸³ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, «1913», p. 274.

⁸⁸⁴ *Ivi*, p. 275. Il critico rimarca anche la fascinazione del compositore per l'implacabile precisione del disegno, da ricollegarsi all'amore per gli ingranaggi e tutto ciò vi è di artificiale e programmato, che si ritroverà anche nel *Placet*, tanto da fargli accogliere le «oscuere astrazioni» di questa poesia. *Ivi*, p. 276.

⁸⁸⁵ Pestelli, «I *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* di Maurice Ravel», p. 58.

la vera esperienza stimolatrice [per Ravel] non era stata Schönberg ma Mallarmé; i *Trois Poèmes* di Ravel pertanto sono una di quelle rare creazioni musicali che ricevono il loro impulso a nuove scoperte della sensibilità non tanto dall'interno della musica, ma dall'esterno della poesia, in uno scambio consapevole e fecondo.⁸⁸⁶

Per quanto riguarda Milhaud, le *Chansons bas* e i *Petits Airs* rappresentano una parentesi occasionale, ma allo stesso tempo feconda, della sua produzione, proprio come le poesie dalle quali sono tratti. Nel catalogare le *mélodies* di Milhaud, Collaer individua 265 canzoni e 64 numeri d'opera differenti.⁸⁸⁷ Tuttavia, sono ravvisabili delle tendenze nella musica vocale da camera del compositore: in particolare, l'attenzione riservata alla linea melodica e l'oscillazione tra lirismo (*Trois poèmes de Lucile* di Chateaubriand, 1913, *Catalogue de fleurs*, 1920, e, appunto, i *Deux petits airs*) e vena drammatica, ad esempio nei *Quatre poèmes de Claudel* (1917), nei *Quatre poèmes de Léo Latil* (1914) e in *Alissa* (1913), tratto dalla *Porte étroite* di Gide.⁸⁸⁸ Benché Milhaud prediliga la semplicità dei versi di Jammes e il vigore poetico di Claudel, non è inconsueto che, assecondando le proprie radici provenzali nei ricordi degli amici d'infanzia (Lunel, Latil e Radiguet), egli torni a sentire la nostalgia dei poeti romantici e simbolisti.

Per quanto riguarda il linguaggio armonico milhaudiano, Bobbitt, nella sua analisi delle composizioni dei Sei, nota dei residui d'Impressionismo nelle *Chansons bas*, e in particolare in *Le Savetier*, che combina intervalli di quarta con sovrapposizioni poliaccordali; un procedimento simile è utilizzato nella *Sonata n. 2 per violino e pianoforte* dello stesso anno (1917).⁸⁸⁹ Ma è nella *Femme de l'Ouvrier*, quarta composizione delle *Chansons bas*, che Milhaud impiega meccanismi di scambio delle parti tipici dell'*Ars Antiqua* e dell'*Ars Nova*. Gli spostamenti ritmici e gli accorgimenti meccanicistici usati da Milhaud ricorderebbero i mottetti di Guillaume de Machaut, e in particolare il rondò *Ma fin est mon Commencement* nel trattamento di *color* e *talea*; l'effetto è quello di un basso isoritmico, impiegato anche nella *Sonatina per clarinetto* (1927).⁸⁹⁰

⁸⁸⁶ Pestelli, «I *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* di Maurice Ravel», p. 62.

⁸⁸⁷ Collaer, *Darius Milhaud*, p. 165.

⁸⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁸⁹ Bobbitt, *The harmonic idiom in the works of 'Les six'*, p. 54.

⁸⁹⁰ *Ivi*, p. 173.

Le maggiori vette di rarefazione e astrattismo sono comunque raggiunte con i due *Petits Airs* in cui, alla disperata solitudine del musicista spezzato del primo componimento, *Indomptablement a dû* (secondo, nel dittico poetico di Mallarmé), fa seguito la *rêverie* del secondo (*Quelconque une solitude*), in una dimensione gioiosa e solare che, secondo Richard, farebbe della composizione « un poème de jubilation aquatique ».⁸⁹¹ Il carattere ottimista del compositore, che riesce a rendere conto delle complessità e delle contraddizioni del poeta, non è smentito neanche in questo caso.

Attraverso l'analisi e l'interpretazione di queste composizioni, si è voluto offrire un primo tentativo di studio ad ampio raggio, per quanto parziale, di Mallarmé e i suoi musicisti, che, attraverso un approccio comparativo, rendesse conto sia delle ambiguità dei difficilissimi testi poetici, sia delle sottigliezze e dell'estetica peculiare di ciascun compositore.

Nell'individuare i punti di consonanza tra poeta e musicisti, Debussy, in quanto contemporaneo di Mallarmé, si presta a un raffronto più stretto, soprattutto perché condivide diversi aspetti dell'estetica impressionista e simbolista; Ravel, nell'esperienza isolata della propria visione dell'arte come artificio e gioco d'incastro, si avvicina, in spirito, all'intellettualismo ironico e distaccato del poeta e alla sua aspirazione a un *Livre* irraggiungibile; Milhaud, infine, con la sua personalità eclettica e poliedrica, è un esempio di come i versi mallarmeiani si prestino a molteplici suggestioni per i compositori del Novecento, che li rielaborano secondo la loro personale sensibilità, unita alla consapevolezza intellettuale sempre crescente del proprio ruolo.

Nel delineare il panorama culturale e artistico sia del Simbolismo (a partire dall'esperienza baudelairiana e dalle influenze wagneriane), sia delle vivaci e rivoluzionarie avanguardie del Novecento, si è voluto rendere conto delle circostanze nelle quali poeta e musicisti si trovarono a operare. Un esame più approfondito delle proficue relazioni, di fruttuoso scambio intellettuale, che legarono gli artisti dell'epoca, prima negli incontri ai *mardis* mallarmeiani della *fin de siècle*, poi nei *cabaret* e nei *music hall* di Montmartre, sarebbe forse utile a definire meglio l'evolversi dei rapporti tra le arti in un trentennio cruciale (1885-1915), dal quale scaturirà il Modernismo letterario e musicale.

⁸⁹¹ Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 116.

Infine, l'augurio è che a questo studio preliminare di comparazione tra poesia e musica possano seguirne altri, a sua integrazione e arricchimento, da parte di studiosi con una doppia formazione letteraria e musicologica, al fine di colmare le lacune inevitabili di ogni approccio unilaterale, per quanto rigoroso. Si auspica, inoltre, che l'esplorazione delle opere di Debussy, Ravel e Milhaud, ad oggi scarsamente conosciute, susciti un interesse che passerà, anzitutto, per un processo di sensibilizzazione alla loro ricezione.

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

Banville, Théodore de, *Nous Tous*, Paris, Charpentier, 1884.

Banville, Théodore de, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

Baudelaire, Charles, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, 2 voll.

Boulez, Pierre, *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)*, London, Universal Edition, 1958-71.

Boetius, *De Institutione musica*, Frankfurt am Mein, ed. G. Friedlein, 1966.

Collaer, Paul, *Correspondance avec des amis musiciens*, présentée et annotée par Robert Wangermée, Sprimont, Mardaga, 1996.

Da Varagine, Jacopo, *Leggenda aurea*, traduzione dal latino di Cecilia Lisi, 2 vol. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1990.

Debussy, Claude, *Correspondance 1872-1918*, Paris, Gallimard, 2005.

Debussy, Claude, *La Chute de la Maison Usher : drame lyrique en 1 acte et 2 scènes d'après Edgar Allan Poe / musique et livret de Claude Debussy ; compilation, déchiffrement du texte et de la musique et orchestration de Juan Allende-Blin d'après le manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris ; transcription chant et piano de Juan Allende-Blin*, Paris, Société des Éditions Jobert, 1979.

Debussy, Claude, série 3. *Le Roi Lear; Le Diable dans le beffroi; La Chute de la Maison Usher* ; édition de Robert Orledge, Paris, Durand, 2006.

Debussy, Claude, *Série VI, Œuvres Lyriques, Volume 3, Œuvres lyriques inachevées*, Musica Gallica – Fondateur François Lesure. Édition de Robert Orledge, Paris, Durand, 1985.

Debussy, Claude, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé pour chant et piano*, Paris, Durand & Cie, 1913.

Donne, John, *Songs and Sonnets*, Oxford, Clarendon Press, 1966.

Gautier, Théophile, *Poésies complètes*, Paris, Nizet, 1970.

Herder, Johann Gottfried, *Kalligone*, Leipzig, Harthoch, 1800, a cura di Heinz Begenau, Weimar, Böhlau, 1955.

Hugo, Victor, *Œuvres complètes*, 4 voll., Paris, Laffont, 1985-1990. *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

Kant, Immanuel, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999 [*Kritik der Urteilskraft*, Lipsia, 1790].

Keats, John, *Collected poems of John Keats*, New York, The Modern Library, 1994.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, prefazione di Giorgio Cusatelli. Introduzione, traduzione e note di Teresina Zemella, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1994 [Berlino, 1766].

Liszt, Franz, *Gesammelte Schriften...*, 6 voll., Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1880-1883; trad. it. [parziale] «Un continuo progresso»: scritti sulla musica, Milano, Ricordi-Unicopli, 1987.

Mabbott, Thomas Ollive, ed., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol. 1, London, Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

Mallarmé, Stéphane, *Correspondance 1871-1885*, t. ii, éd. H. Mondor et L. James Austin, Paris, Gallimard, 1965.

Mallarmé, Stéphane, *Documents Stéphane Mallarmé, VI, Correspondance avec Henri Cazalis*, recueillie, classée et annotée avec la collaboration de Lawrence A. Joseph, Nizet, 1977.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition de G. Jean-Aubry et H. Mondor, Paris, Gallimard.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, 2 voll.

Mallarmé, Stéphane, *Poesie e prose*, introduzione e note di Valeria Ramaciotti; traduzioni di Adriano Guerrini e Valeria Ramaciotti, Milano, Garzanti, 1992.

Milhaud, Darius, *Chansons bas op. 44*, Paris, Editions de la Sirène, 1920.

Milhaud, Darius, *Deux Petits Airs op. 51*, Paris, Max Esching, 1920.

Milhaud, Darius, *Ma vie heureuse*, Paris, Pierre Belfond, 1973.

Milhaud, Madeleine, *Catalogue des Œuvres de Darius Milhaud*, Genève-Paris, Slatkine, 1982.

Millian, Gordon, éd, *Documents Stéphane Mallarmé*, nouvelle série, Paris, Nizet, 1998.

Omero, *Iliade*, traduzione di Vincenzo Monti, a cura di G. Alemagni Pimpinelli e B. Ferrini, Palermo, Edizioni Andò, 1953.

Petit, Jacques, éd, *Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud (1912-1953). Préface de Henri Hoppenot*, « Cahiers Paul Claudel », Paris, Gallimard, 1961.

Petrarca, Francesco, *Il canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Poe, Edgar Allan, *La genèse d'un poème, traduit par Charles Baudelaire*, Paris, L'Herné, 1997.

Poe, Edgar Allan, *Contes, essais, poèmes*, Paris, éd. Cl. Richard, Robert Laffont, 1989.

Poulenc, Francis, *Correspondance 1915-1963* réunie par Hélène de Wendel, Préface de Darius Milhaud, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

Ravel, Maurice, *L'intégrale, Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, Édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passeur, 2018.

Ravel, Maurice, *Scritti e interviste. A cura di Arbie Orenstein, Edizione italiana a cura di Enzo Restagno*, Torino, EDT, 1995.

Ravel, Maurice, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, Paris, Durand, 1913.

Richard, Claude (éd.), *Edgar Allan Poe – Contes, Essais, Poèmes. Traductions de Charles Baudelaire & Stéphane Mallarmé, nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin & Claude Richard*, Paris, Laffont, 1989.

Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Hildesheim, G. Olms, 1969 [1768].

Schopenhauer, Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. a cura di Sossio Giametta, Milano, BUR, 2002 [*Die Welt als Will und Vorstellung*, Lipsia, 1819], vol. i.

Sermonti, Vittorio, a cura di, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Milano, Rizzoli, 2014.

Shakespeare, William, *Macbeth*, ed. by John Wain, London, MacMillan, 1994.

Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, ed. by R. Weis, The Arden Shakespeare, London, Bloomsbury, 2012.

Verlaine, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2001.

Wagner, Richard, *Quatre poèmes d'opéras, traduits en prose française, précédés d'une Lettre sur la musique*, Paris, A. Bourdilliat et Cie Éditeurs, 1861.

FONTI SECONDARIE

Acquisto, Joseph, «Performing the Ineffable: Poem, Gesture and Performance in Debussy's *Éventail*» *Dix-Neuf*, 2013, vol. 17, n. 1, pp. 90-103.

Acquisto, Joseph, *Symbolist poetry and the idea of music*, Ashgate, Aldershot, 2006.

Adams, Courtney S., «Artistic Parallels between Arnold Schönberg's Music and Painting (1908-1912) », *College Music Symposium*, vol. 35, 1995, pp. 5-21, p. 5.

Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.

Agawu, Kofi V., «Analyzing Music under the New Musicological Regime», *The Journal of Musicology*, vol. 15, n. 3, 1997.

Albrecht, Florent, *Ut musica poësis: Modèle musical et enjeux poétique de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Paris, Honoré Champion, 2012.

Albright, Daniel *Untwisting the Serpent*, Chicago, University of Chicago Press, Chicago, 2000.

Albright, Daniel, *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

Albright, Daniel, *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of Arts*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2014.

Amici della musica di Padova, a cura di, *Le Coq et l'Arléquin. Cocteau, Satie, Les Six*, 40esima stagione di concerti, Padova, Cleup editore, 1984.

Amoroso, Venanzio, *Paul Claudel et la recherche de la totalité*, Paris, Honoré Champion, 1993.

Andreacchi, Peter, «An Examination of the Relation of Text to Music in Claude Debussy's *Trois poèmes de Mallarmé*», ProQuest Dissertations and Theses, University of New York, 1986.

Asor Rosa, Alberto, « Teatro, musica, tradizione dei classici », in *Letteratura italiana*, vol. 6, Torino, Einaudi, 1986.

Austin, John L., *How to do things with words*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967.

Austin, Lloyd James, *Poetic principles and practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Baroni, Raphaël et Corbellari, Alain, « Introduction », *Rencontres de narrativités*, n. 21, 2011.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

Batteaux, Charles, *Le belle arti ricondotte a un unico principio*, Palermo, Aesthetica, 1990 [*Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Parigi, 1773].

Bernard, Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Paris, Nizet, 1959.

Bessière, Jean, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Pierre Mardaga éditeur, Liège, Bruxelles, 1990.

Bird, Edward A., *L'univers poétique de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1962.

Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

Blanco, Massimo, «Sainte di Mallarmé, il tempo a due dimensioni dell'immagine», *Laboratorio Critico Rivista di Francesistica*, 2014.

Bobbitt, Richard, *The harmonic idiom in the works of 'Les Six'*, Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Boston, Boston University Graduate School, Ph.D, 1963.

Bonnet, Antoin, et Frangne, Pierre-Henry (éd), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé. L'Écriture, l'orchestre, la scène, la voix*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

Bony, Jacques, *Lire le romantisme*, Paris, Dunod, 1992.

Boulez, Pierre, *Orientations*, ed. by Jean-Jacques Nattiez, trans by Martin Cooper, London and Boston, Faber and Faber Ltd, London, 1990 [*Points de repère*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1981].

Boulez, Pierre, *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi, 1979 [*Penser la musique aujourd'hui*, Mainz, Schott, 1963], p. 103.

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Seuil, 1998.

Bourion, Sylveline, *Le style de Claude Debussy. Duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, Paris, Vrin, 2011.

Briscoe, James R., «Debussy's Earliest Songs», *College Music Symposium*, vol. 24, Fall 1984.

Bruschini, Adrien, *Tonalités, motifs et structures d'intervalles dans les mélodies de Claude Debussy (1887-1893)*, Thèse, Université de Nice Sophia Antipolis, 2014.

Calico, Joy H., «Noise and Arnold Schönberg's 1913 Scandal Concert», *Journal of Austrian Studies*, vol. 5, n. 3-4, Fall-Winter 2017.

Camerlingo, Rossana, «Il Rinascimento e Shakespeare», in P. Bertinetti, a cura di, *Storia della letteratura inglese I: Dalle origini al Settecento*, Torino, Einaudi, 2000.

Cassagne, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France: chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Lucien Dorbon, 1959.

Cavina, Anna, *Paesaggi della ragione*, Torino, Einaudi, 1994.

Chevrel, Yves, *La letteratura comparata*, Roma, Sovera, 1993, [*La littérature comparée*, Parigi, 1989].

Claudon, Francis, « La musique et l'imaginaire chez quelques romantiques français », *Literature and the other arts*, Actes du IX Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Innsbruck, 1981.

Claudon, Francis, « L'idée et l'influence de la musique chez quelque romantique français et notamment Stendhal », Paris, Champion, 1979.

Collaer, Paul, *Darius Milhaud*, translated and edited by Jane Hohfeld Galante, San Francisco, Macmillan, 1988 [1947].

Collet, Henri, « Les cinq russes, les six français et M. Satie », *Comoedia*, 16 janvier 1920.

Compagnon, Antoine, *Apories mallarméennes*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998.

Connolly, Thomas, «The Legend of St. Cecilia: I, The Origins of the Cult», in *Studi musicali*, VII, 1, 3-38.

Cotte, Roger J. V., *Musique et symbolisme. Résonances cosmiques des instruments et des œuvres*, St. Jean de Braye, éd. Dangles, 1988.

Croce, Benedetto, «Il «segreto» di Mallarmé», *Quaderni della "Critica"* diretti da B. Croce, luglio 1949, n. 14, pp. 91-97.

Cummins, Linda K., *Debussy and the Fragment*, New York, Chiasma Press.

Dahlhaus, Carl, *L'estetica della musica*, trad. Riccardo Culeddu, Roma, Astrolabio, 2009.

Dal Molin, Paolo, et Leleu, Jean-Luc, *Les Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé de Claude Debussy*, Lucca, LIM, 2016.

Dalmonte, Rossana, *P. Boulez-S. Mallarmé. Convergence di poetica*, a cura di Vera di Stefano, Bologna, Cooperativa Universitaria Libreria Editrice, 1978.

Davies, Gardner, *Mallarmé et la « couche sifflante d'intelligibilité »*, Paris, Corti, 1988.

Dayan, Peter, «On Nature, Music, and Meaning in Debussy's Writing», *Nineteenth-Century Music*, vol. 20, n. 3, Spring 2005.

Debussy, Claude, *Monsieur Croche et d'autres écrits. Édition complète de son œuvre avec une introduction et des notes par François Lesure*, Paris, Gallimard, 1971.

De Nardis, Luigi, *L'ironia di Mallarmé, con una Appendice su Mallarmé in Italia*, Caltanissetta e Roma, Salvatore Sciascia editore, 1962.

De Rubercy, Eryck, *La Controverse Wagner*, Paris, Pocket, 2012.

Delehay, Hippolyte, *Étude sur le légendier romain : Les saints de novembre et de décembre*, Bruxelles, Société des Bollandistes (*Subsidia hagiografica* 23), 1936.

Deroux, Jean, « *La Musique polytonale* », *Revue musicale*, n. 11, 1921, pp. 251-7.

Derrida, Jacques, « The Law of Genre », Colloque International sur Le Genre/Die Gattung/Genre, Université de Strasbourg, 4-8 juillet 1979.

Derrida, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1971.

Dickensheets, Janice, *The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century*, *Journal of Musicological Research*, 31, n. 2-3, pp. 97-137.

Dubiau-Feuillerac, Michel, « La mélodie française comme déclamation de poèmes : L'exemple des *Ariettes oubliées* de Claude Debussy », *Musicorum*, 11, 2012.

Dufour, Valérie, « Paul Collaer et Igor Strawinsky : Lettres inédites au compositeur (1920-1925) », *Revue belge de Musicologie*, vol. 56, 2002, pp. 99-116.

Dujardin, Édouard, « Les œuvres théoriques de Richard Wagner », *Revue Wagnérienne*, 8 avril 1885, pp. 62-73.

Dupray, Fabienne, « *Madame Bovary* et les juges. Enjeux d'un procès littéraire », *Histoire de la justice*, 2007/1, n° 17, p. 227-245.

Ettlin, Annick, *Mallarmé, poète comique? Les Chansons bas et la question de la valeur littéraire*, « Poétique », 2016/1, n° 179, pp. 109-124.

Faure, Michel, *Musique et société du Second Empire aux années vingt: autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris, Flammarion, 1985.

Ferrari, Giordano, « Le « populaire » comme matériau pour l'innovation musicale », *Musurgia* IX/I, 2002, pp. 61-74.

Fétis, Joseph-François, « Richard Wagner », *Revue et Gazette Musicale*, 19, 1852.

Forte, Allen and Hindemith, Paul, «P. Hindemith's Contribution to Music Theory in the United States», *Journal of Music Theory*, vo. 42 n. 1, Spring 1988, pp. 1-14.

Fowlie, Wallace, *Mallarmé*, Chicago, Chicago University Press, 1953.

Fubini, Enrico, *L'estetica della musica*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Fulcher, Jane F., ed. by, *Debussy and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

Genette, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999.

Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

Gervais, François, « La notion d'arabesque chez Debussy » *La revue musicale* 241, 1958.

Gnisci, Armando, a cura di, *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002.

Goujon, Jean Paul, « Pierre Louÿs et Wagner », *Littératures*, 1988, n. 18, pp. 151-170.

Grabócz, Márta, « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIXe-XXe siècles) », *Rencontres de narrativités : perspectives sur l'intrigue musicale*, *Cahiers de Narratologie*, n. 21, 2011.

Gronquist, Robert, « Ravel's *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* », *The Musical Quarterly*, vol. 64, n. 4, 1978, pp. 507-23.

Guichard, Léon, *La musique et les lettres au temps du romantisme*, Paris, Puf, 1955.

Guichard, Léon, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Hambly, Peter, « Lecture de quelques *Chansons bas* de Mallarmé », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 20, n. 3/4, 1992, pp. 397-411.

Hambly, Peter, *Mallarmé devant ses contemporains*, Adelaide, University of Adelaide Press, 2011.

Hanslick, Eduard, *Il bello musicale*, trad. it. Mariangela Donà, Milano, Aldo Martello editore, 1971 [prima ed. Lipsia, 1854].

Hindemith, Paul, *A Composer's World, Horizons and Limitations*, Harvard University Press, Cambridge 1953.

Hindemith, Paul, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, Schott, 1937.

Hirakouji, Sachi Patricia, *The «Piano without Hammers»: Reconsidering Debussy's Pianism*. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, University of Washington, 2008.

Howat, Roy, *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, New Haven and London, Yale University Press, 2009.

Imberty, Michel, «Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXI, 1987.

Ippolito, Christophe, éd, *Résistance à la modernité dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale, I: Les Fondations du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

Jankélévitch, Vladimir, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1989 [1976].

Jankélévitch, Vladimir, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, La Banconnière, 1968.

Jankélévitch, Vladimir, *Ravel*, Paris, Seuil, 1959.

Jarocinski, Stefan, *Debussy. Impressionismo e simbolismo. Prefazione di Vladimir Jankélévitch*, Fiesole, Disincanto, 1980 [*Debussy: impressionisme et symbolisme*, Parigi, 1970].

Jensen, Eric Frederick, *Debussy*, Master Musicians Series, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Josephson, Nors S., « François-Joseph Fétis and Richard Wagner », *Revue Belge de Musicologie*, 26/27, 1972, pp. 84–89.

Jourdan-Morhange, Hélène, *Ravel*, Milano, Accademia, 1978.

Kaminsky, Peter, «Vocal Music and the lures of exoticism and irony», in *The Cambridge companion to Ravel*, Cambridge University Press, 2000.

Kandinskij, Wasilij, «The Paintings of Schönberg», *Journal of the Arnold Schönberg Institute*, vol. II, n. 3, 1978, p. 184.

Kaufmann, Vincent, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, 2011.

Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique : L'avant-garde à la fin du XIXème siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.

Illouz, Jean-Nicolas, « *L'Après-midi d'un faune* et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski », *Littérature*, 168, 4, 2012.

Lalo, Pierre, « L'Heure espagnole », *Le Temps*, 28 mai 1911.

Landi, Michela, *Baudelaire et Wagner*, Firenze, Firenze University Press, 2019.

Landi, Michela, *Il mare e la cattedrale. Il pensiero musicale nel discorso poetico di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé*, Pisa, edizioni ETS, 2001.

Landi, Michela, *L'arco e la lira: musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese*, Pisa, Pacini editore, 2006.

Landi, Michela, *Per un'organologia poetica. Gli strumenti musicali nella poesia francese romantica e simbolista. Tomo I, Aerofoeni e cordofoni*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2008.

Laurence M. Porter, *Meaning in Music : Debussy and Fauré as interprets of Verlaine*, «Topic», 1981, vol. 35.

Lees, Heath, *Mallarmé and Wagner, Poetic and musical Language*, Aldershot, Ashgate, 2007.

Lesure, François, *Debussy. Gli anni del simbolismo*, Torino, EDT, 1996 [*Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, Parigi, 1993].

Lewis, Pericles (ed.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, *Introduction*, pp. 1-9.

Lockspeiser, Edward, *Debussy. La vita e l'opera*, trad. it. di Domenico de' Paoli, Milano, Rusconi, 1983 [*Debussy, The Master Musicians*, London, J. M. Dent and sons; New York, E. P. Dutton and Co., 1936].

Lorrain, Jean, *Pelléastres. Le poison de la littérature. Crimes de Montmartre et d'ailleurs. Une aventure*, Paris, Albert Méricant, 1909.

Loselle, Andrea, «Poetry and Music: A Roundtable Discussion with Pierre Boulez», *Paroles gelées*, 11 (1), 1993, pp. 1-11.

Macchia, Giovanni, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, Milano, Rizzoli, 1975.

Marchal, Bernard, et Steinmetz, Jean-Luc (éd), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Paris, Hermann, 1999.

Marchal, Bertrand, *Le symbolisme*, édition digitale Armand Colin, 2011.

Marchal, Bertrand, *La Religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, Paris, Droz, 1988.

Marchal, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Corti, Paris, 1986.

Massabò, Giuliana, *Le liriche di Baudelaire, Verlaine e Mallarmé musicate da Ravel e Debussy*, Roma, Albatros, 2019.

Mauron, Charles, *Mallarmé l'obscur*, Paris, Librairie José Corti, 1968.

Mauron, Charles, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1950.

Mawer, Deborah, *Darius Milhaud, Modality and Structure in Music of the 1920s*, Brookfield, Vermont, Scolar Press, 1997.

Mawer, Deborah, ed. by, *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

McCombie, Elizabeth, *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Médicis, François de, « Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s », *Music & Letters*, vol. 86, n. 4, 2005, pp. 573-591.

Meylan, Jean-Pierre, *Les écrivains et la musique*, Lausanne, éd. de la Concorde, 1944.

Michaud, Guy, *Mallarmé*, Paris, Hatier, 1953.

Michaud, Guy, *Le Message poétique du symbolisme*, Paris, Gallimard, 1947.

Milhaud, Darius, « L'évolution du jazz-band et la musique des Nègres d'Amérique du Nord », *Le Courrier musical*, 1^{er} mai 1923, p. 163-64.

Milhaud, Darius, « The Evolution of Modern Music in Paris and in Vienna », *The North American Review*, April 1923, vol. 217, n. 809, pp. 544-554.

Milhaud, Darius, « Polytonalité et atonalité », *La revue musicale*, vol. 4, 1923, pp. 29-44.

Minors, Helen Julia, ed. by, *Music, Text and Translation*, «Bloomsbury Advances in Translation», Bloomsbury, London and New York, 2013.

Mondor, Henri, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1942.

Murchison, Gayle, «European Influence beyond Stravinsky and Les Six: Hába and Schönberg», in *The American Stravinsky*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, pp. 124-47.

Nattiez, Jean-Jacques, « La Narrativisation de la musique. La musique : récit ou proto-récit ? », *Rencontres de narrativités : perspectives sur l'intrigue musicale*, *Cahiers de Narratologie*, n. 21, 2011.

Nattiez, Jean-Jacques, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Torino, Einaudi, 1987.

Nectoux, Jean-Michel, « Debussy et Mallarmé », *Cahiers Debussy*, n. 12-13, 1988-89.

Nectoux, Jean-Michel, *L'Après-midi d'un Faune, Mallarmé, Debussy, Nijinsky*, Paris, Le Dossiers du Musée d'Orsay, 1989.

Nectoux, Jean-Michel, *Mallarmé, Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998.

Nergaard, Siri, a cura di, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995.

Noulet, Émilie, *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé*, Genève, Droz, 1948.

Noulet, Émilie, *L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Droz, 1940.

Noulet, Émilie, *Suites Mallarmé*, Paris, Nizet 1964.

Orenstein, Arbie, *Ravel: Man and Musician*, New York and London, Columbia University Press, 1975

Orlando, Francesco, «Mallarmé e la fede perduta (lettura di «Sainte»», *Rivista di letterature moderne e comparate*, I, fasc. 2, giugno 1964.

Pearson, Roger, *Mallarmé and Circumstance: The Translation of Silence*, Oxford University Press, Oxford, 2004.

Perret, Carine, « L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel: L'esprit plus que la lettre », *Revue de Musicologie*, 2003, t. 89 n° 2, pp. 311-347.

Pestelli, Giorgio, *I Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé di Maurice Ravel: Poesia e musica alle origini della modernità*, Torino, Trauben, 2008.

Piovano, Attilio, « Germaine Tailleferre, Les Six e l'Art Nouveau: una lezione di stile », *L'Escalina*, anno III, n. 1, apr. 2014, pp. 169-178.

Proust, Antonin, *Edouard Manet, souvenirs*, Caen, l'Echoppe, 1998.

Quittard, Henri, « Théâtre des Champs-Élysées : *Le Sacre de Printemps*, tableaux de la Russie païenne, en deux actes, musique de M. Igor Strawinsky ; chorégraphie de M. Nijinsky ; décors et costumes de M. Roerich », *Le Figaro*, 31 Mai 1913.

Rancière, Jacques, *Mallarmé o la politica della sirena*, traduzione di Alessandro Serra, con la collaborazione di Martin Rueff, Bologna, CLUEB, 2009.

Rašín, Vera, « “Les Six” and Jean Cocteau », *Music & Letters*, vol. 38, n. 2, 1957.

Ratner, Leonard, «Topical Content in Mozart’s Keyboard Sonatas», *Early Music*, 19/4, 1991.

Ratner, Leonard, *Classic Music : Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books, 1980.

Régnier, Henri de, *Faces et profils. Souvenirs sur Villiers de l’Isle-Adam, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé*, Paris, Jacques Bernard, 1931.

Restagno, Enzo, *Ravel e l’anima delle cose*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

Richard, Jean-Pierre, *L’univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 550.

Rizzuti, Alberto, *Musica sull’acqua: fiumi sonori, mari in tempesta, fontane magiche da Händel a Stravinskij*, Roma, Carocci editore, 2017.

Roger, Thierry, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du Démon de l’analogie », *Littérature*, 2006, vol. 3, n° 143, p. 3-27.

Robb, Graham, *Unlocking Mallarmé*, New Haven, Yale University Press, 1996.

Roy, Jean, « Paul Claudel et Darius Milhaud », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n. 128, *Claudel et ses musiciens*, 4e trimestre 1992, pp. 3-5.

Sabourin, Carmen, « *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* de Claude Debussy : la relation texte-musique. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l’obtention du grade de M.A. », Université McGill, Montréal, 1981.

Sachs, Karl-Jürgen, «Maurice Ravels “Sainte” (1896) nach Stéphane Mallarmé», *Archiv für Musikwissenschaft*, 1 January 1997, Vol.54(2), pp. 95-119.

Salvetti, Guido, a cura di, *Tra 'poeti maledetti' e cabaret. Mélodie e Chanson da Duparc a Poulenc*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.

Salvetti, Guido, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1991 [1982].

Schönberg, Arnold, e Kandinskij, Wasilij, *Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, trad. di Mirella Torre, Torino, Einaudi, 1988, [A. Schönberg, W. Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, ed. Jelena Hall Koch, Henle Verlag, 1980].

Schönberg, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition* [1934-1948], London, Faber and Faber, 1967.

Schönberg, Arnold, *Funzioni strutturali dell'armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1967 [Williams and Norgate Limited, London, 1954].

Schönberg, Arnold, *Style and Idea*, Philosophical library, New York, 1950.

Schulz, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, Weidemann, 1792-1794.

Searle, John, *The Philosophy of Language*, Oxford, Oxford University Press, 1974.

Sipe, Daniel, « Mallarmé et l'écriture du corps », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 35, n. 2.

Soula, Louis-Camille, *Gloses sur Mallarmé*, Paris Diderot, 1947.

Spinella, Federica, *L'assoluto leggero di Mallarmé*, Roma, Artemide, 2014.

Staiti, Nico, *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica*, Lucca, LIM Editrice, 2002.

Starobinski, Jean, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984 [Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Parigi, 1970].

Steinmetz, Jean-Luc, *Stéphane Mallarmé: L'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998.

Strawinsky, Igor, *Poetica della musica*, traduzione di Mirella Guerra, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1984 [*Poétique musicale*, Harvard, 1942].

Surian, Elvidio, *Manuale di Storia della Musica*, vol I, Milano, Rugginenti, 2002.

Thibaudet, Albert, *Histoire de la littérature française*, Paris, Marabout, coll. « Marabout université », 1981.

Tisseur, Claude, *Modestes Observations sur l'art de versifier*, Lyon, Bernoux & Cumin, 1893.

Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

Tolstoj, Lev, *What is art?* Translated with an Introduction by Aylmer Maude, London, Oxford University Press, 1975 [*Čto takoe iskusstvo?*, 1897].

Valéry, Paul, *Mallarmé ed io/Mallarmé et moi*, a cura di Erica Durante; introduzione di Maria Teresa Giaveri e Aldo Trione, ETS, Pisa, 1999.

Valéry, Paul, *Pièces sur l'Art*, Paris, Gallimard, 1934.

Vallas, Léon, *Achille Claude Debussy*, Paris, Presses Universitaires de France, 1944.

Vallas, Léon, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Alcan, 1932.

Van Wye, Stephen, *Ravel as Symbolist in 'Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé'*, vol. I: *A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Music*, University of California, Los Angeles, 2006.

Vanel, Edith, « L'influence de la notion de musique dans le discours symboliste et post-symboliste sur la littérature: compte rendu de trois études anglo-saxonnes récentes », *Fabula*, Colloques en Ligne, 3 mai 2010.

Velter, André, éd, *Le poètes du Chat Noir*, Paris, Gallimard, 1996.

Verhaeren, Émile, « La Poésie », *L'Art Moderne*, 4 janvier 1891.

Volta, Ornella, *Satie/Cocteau, Les malentendus d'une entente*, Paris, Le Castor astral, 1993.

Wallaert, Ineke, « Du fantastique au gothique : *La chute de la maison Usher* de Charles Baudelaire », *Revue française de la traduction*, 219/2008, pp. 47-72.

Wolf, Werner, « Tensions et résolutions: musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale? », *Rencontres de narrativités*, n. 21, 2011.

Indice degli esempi musicali

- 1.1 Debussy, *Apparition*, p. 170
- 1.2 Debussy, *Apparition*, p. 171
- 1.1-1.5 Debussy, *Apparition*, pp. 170, 171, 173, 174, 176
- 2.1-2.4 Debussy, *Soupir*, pp. 181, 183, 184, 185
- 3.1-3.4 Debussy, *Placet*, pp. 189, 192, 193, 194
- 4.1-4.4 Debussy, *Éventail*, pp. 199, 200, 202, 204
- 5.1-5.2 Ravel, *Sainte*, pp. 215-216
- 6.1-6.2 Ravel, *Soupir*, pp. 223-224
- 7.1-7.2 Ravel, *Placet*, pp. 231-232
- 8.1-82 Ravel, *Surgi*, pp. 237, 239
- 9.1 Milhaud, *Le Savetier*, p. 257
- 10.1 Milhaud, *La Marchande d'herbes aromatiques*, p. 260
- 11.1 Milhaud, *Le Cantonnier*, p. 263
- 12.1 Milhaud, *Le Marchand d'ail et d'oignon*, p. 265
- 13.1 Milhaud, *La Femme de l'Ouvrier*, p. 266
- 14.1 Milhaud, *Le Vitrier*, p. 269
- 15.1 Milhaud, *Le Crieur d'imprimés*, p. 271
- 16.1 Milhaud, *La Marchande d'habits*, p. 273
- 17.1 Milhaud, *Petit Air I*, p. 276
- 18.1 Milhaud, *Petit Air II*, 282