



**munera** rivista europea di cultura / quaderno



## Munera. Rivista europea di cultura. Quaderno 2019

### Direzione

Stefano BIANCU (responsabile), Girolamo PUGLIESI, Pierluigi GALLI STAMPINO

### Segreteria

Attilia REBOSIO

### Comitato scientifico

Maria Rosa ANTOGNAZZA, Renato BALDUZZI, Alberto BONDOLFI,  
Gianantonio BORGONOVO, Paolo BRANCA, Pierre-Yves BRANDT, Angelo CALOIA,  
Annamaria CASSETTA, Carlo CIROTTI, Maria Antonietta CRIPPA, Gabrio FORTI,  
Giuseppe GARIO, Marcello GIUSTINANI, Andrea GRILLO, Ghislain LAFONT,  
Gabiella MANGIAROTTI, Virgilio MELCHIORRE, FRANCESCO MERCADANTE,  
Paolo MOCARELLI, Bruno MONTANARI, Mauro Maria MORFINO, Edoardo ONGARO,  
Paolo PRODI (†), Ioan SAUCA, Adrian SCHENKER, Marco TROMBETTA,  
Ghislain WATERLOT, Laura ZANFRINI

### Comitato editoriale

Maria Cristina ALBONICO, Emanuela GAZZOTTI, Elena RAPONI, Monica RIMOLDI,  
Elena SCIPPA, Anna SCISCI, Cristina UGUCCIONI, Davidia ZUCCHELLI



Progetto grafico: Raffaele Marciano.

In copertina: Andrés Moreira, *Times Square*; <https://www.flickr.com/photos/andrix/>.

*Munera. Rivista europea di cultura.* Pubblicazione quadrimestrale a cura dell'Associazione L'Asina di Balaam. Rivista registrata presso il Tribunale di Perugia (n. 10 del 15 maggio 2012). ISSN: 2280-5036.

© 2019 by Cittadella Editrice, Assisi. [www.cittadellaeditrice.com](http://www.cittadellaeditrice.com)

© 2019 by Associazione L'Asina di Balaam, Milano. [www.lasinadibalaam.it](http://www.lasinadibalaam.it)

AMMINISTRAZIONE E ABBONAMENTI: Cittadella Editrice, Via Ancajani 3, 06081 Assisi (PG). E-mail: [amministrazione@cittadellaeditrice.com](mailto:amministrazione@cittadellaeditrice.com); sito internet: [www.cittadellaeditrice.com](http://www.cittadellaeditrice.com). Gli abbonamenti possono essere effettuati tramite versamento su conto corrente postale (n. 15663065) intestato a Cittadella Editrice o bonifico/versamento su conto corrente bancario intestato alla Pro Civitate Christiana (IBAN: IT 17 I 05018 03000 000000237357; BIC: CCRTIT2T84A – Banca Popolare Etica, Perugia).

Prezzo di copertina della rivista: € 9,00 (formato pdf: € 5,00)

Quota abbonamento annuale «ordinaria» Italia: € 25,00 (formato pdf: € 12,00)

Quota abbonamento annuale «ordinaria» Europa: € 35,00

Quota abbonamento annuale «ordinaria» Paesi extraeuropei: € 50,00

La rivista «Munera» è acquistabile nelle librerie cattoliche e dal sito [www.muneraonline.eu](http://www.muneraonline.eu), dove è anche possibile abbonarsi o acquistare singoli articoli.

*Ogni saggio pervenuto alla rivista è sottoposto alla valutazione di due esperti secondo un processo di referaggio anonimo. La rivista riceve da ogni esperto un rapporto dettagliato e una scheda sintetica di valutazione, sulla base dei quali la redazione stabilisce se pubblicare o meno il saggio o se richiederne una revisione. La decisione definitiva sulla pubblicazione di ogni saggio compete alla redazione.*

VOLUME PUBBLICATO GRAZIE AL CONTRIBUTO  
DELLA LIBERA UNIVERSITÀ MARIA SS. ASSUNTA DI ROMA.

rivista europea di cultura

*m · u · n · e · r · a*

Contemporary Humanism /  
Quaderno 2019

cittadella editrice

*«Questa è la sfida di Munera: leggere i fenomeni e le creazioni del diritto, dell'economia, dell'arte, della letteratura, della filosofia, della religione nella loro unità, ovvero come creazioni profondamente umane: come scambi di "munera" e, dunque, come luoghi di umanizzazione. Come tentativi, messi in campo da un essere umano sempre alla ricerca di sé stesso, di appropriarsi in pienezza di una umanità che certamente gli appartiene, ma della quale è anche sempre debitore (e creditore) nei confronti dell'altro: nel tempo e nello spazio. Un compito che Munera intende assumersi con serietà e rigore, ma volendo anche essere una rivista fruibile da tutti: chiara, stimolante, essenziale, mai banale» (dall'editoriale del n. 1/2012).*

# Indice

---

<i>Editoriale / Editorial</i>	7/10
CARD. GIANFRANCO RAVASI <i>Interrogativi antropologici contemporanei</i>	13
CLAUDIO ROLLE <i>Una etapa de la lucha por la dignidad humana. La Iglesia católica y los derechos humanos desde 1948 a 1978</i>	27
RODRIGO POLANCO <i>The Latin American Theology as a Humanist Proposal. A Liberation of the Non-Person</i>	45
FRANÇOIS MOOG <i>La contribution de l'éducation catholique à la promotion d'un humanisme contemporain</i>	59
GIUSEPPE TOGNON <i>Humanism. Reflections on an Eponymous Idea</i>	73
JÉRÔME DE GRAMONT <i>Retour sur une vieille querelle. L'anti-humanisme</i>	97
STEFANO BIANCU <i>Competing Paradigms. A Century of Humanism and homo symbolicus</i>	111
FEDERICA CACCIOPPOLA <i>Educazione alla Cittadinanza Globale. Fragilità e potenzialità di un costruito emergente</i>	129
JEYVER RODRÍGUEZ <i>Fragility, Vulnerability and Flourishing of All Beings</i>	139

DOMENICO CAMBRIA	
<i>L'umano tra scrittura e lettura. A partire dal pensiero di Jacques Derrida</i>	147
FRANCESCA SIMEONI	
<i>Fragilità e forza. Il paradosso dell'attenzione in Simone Weil</i>	157
KAMILA DRAPALO	
<i>On Plants and Jewels. Martha Nussbaum's Vulnerability Approach</i>	169
MARIA BEATRICE VENANZI	
<i>Alla ricerca di un nuovo umanesimo.</i>	
<i>Figure di consonanza tra Mallarmé e Debussy</i>	179
ALESSANDRO VETULI	
<i>«Con materna tenerezza». Figure d'umanesimo</i>	
<i>in Giovanna Maria della Croce (1603-1673)</i>	191

## Alla ricerca di un nuovo umanesimo

*Figure di consonanza tra Mallarmé e Debussy*

Comparare le opere di Mallarmé e Debussy dopo i numerosi studi condotti su *L'Après-midi d'un faune* e le sue successive riletture (in chiave musicale, pittorica, coreutica)<sup>1</sup> potrebbe sembrare una sfida ardua e, allo stesso tempo, poco gratificante. Tuttavia, a nostro avviso, è nell'utilizzo di un approccio comparativo e intersezionale tra musica e letteratura, nella prospettiva di arricchire una branca interdisciplinare ancora pionieristica e (soprattutto in Italia) poco esplorata, che risiedono le maggiori ricompense di questa ricerca ancora agli albori.

Perché scegliere di intraprendere il sentiero dell'analisi comparativa, ovvero, per dirla con Daniel Albright (1945-2015), massimo studioso del settore, della panestetica<sup>2</sup> (dell'unità e diversità di tutte le arti), per fare luce sulla fragilità dell'umanesimo contemporaneo? La permeabilità artistica, l'osmosi tra danza, pittura, letteratura e musica, è uno dei caratteri principali del Modernismo, in cui inizia a emergere la figura dell'artista poligrafo. Poligrafo è il compositore-scrittore che, già dalla seconda metà dell'Ottocento, come nell'esempio più eclatante di Richard Wagner, rivendica il diritto di scrivere sui più disparati argomenti, dalla filosofia di Schopenhauer alla teorizzazione del *Gesamtkunstwerk*, che troverà compimento nel teatro di Bayreuth.

Il Modernismo, tempo di crisi della coscienza individuale, del rapporto con l'altro e della conoscenza del reale, nonché delle strutture linguistiche, sociali e religiose, è un'epoca di cui siamo figli. Nel connubio artistico creato dall'intersezione delle opere di Debussy e Mallarmé, si tratterà di far luce sulla sfera simbolica, dimensione essenziale all'umano, per quanto di non facile comprensione. Il simbolo, unione di due elementi concreti che

---

\* Dottoranda di ricerca in "Contemporary Humanism", Università di Roma-LUMSA / Australian Catholic University.

<sup>1</sup> Segnaliamo, tra gli altri: J.N. ILLOUZ, *L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts: Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski*, «Littérature», 168, 2012, pp. 3-20.

<sup>2</sup> D. ALBRIGHT, *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of Arts*, Yale University Press, New Haven 2014.

veicolano uno o più contenuti, producendo un senso ulteriore,<sup>3</sup> è generato dalle figure di consonanza<sup>4</sup> prodotte dal dialogo tra poesia e spartito.

Con l'avvento di una filosofia del linguaggio in cui, per dirla con Wittgenstein, la comprensione di una frase è molto simile alla comprensione di un tema musicale,<sup>5</sup> l'*overlapping* tra due arti, entrambe temporali, come la poesia e la musica, può fornirci una parziale risposta per creare un terreno di opportunità in cui la dimensione umana e artistica possano sopravvivere nel mondo contemporaneo.

A questo fine, tratteremo dapprima un quadro della visione estetica di Mallarmé, che ha ribadito più volte, nella sua prosa e nel suo epistolario, l'essenzialità della musica nella sua poetica, che conferisse mistero e nuovo lustro a un linguaggio ormai saturo; in seguito, analizzeremo le prime 23 misure del *Prélude à l'Après-midi d'un faune* di Debussy, comparandole con il testo mallarmeano. Per concludere, suggeriremo un'affinità nel procedimento creativo del poeta e del compositore, che si realizza con mezzi specifici del linguaggio poetico e musicale.

### 1. *La musica nella poesia mallarmeana*

Forse nessun poeta, tanto spesso tacciato di oscurità, difficoltà ed ermetismo, incarna il paradigma dell'uomo-artista contemporaneo quanto Mallarmé. Per tutta la sua esistenza, egli combatte con una fragilità strutturale, causata dalla sua salute cagionevole, dalla sua sensibilità esasperata, dai lutti che si abbattono su di lui in giovane età (la perdita della madre e della sorella) e in età adulta (la morte del figlio Anatole, a soli nove anni). La sua parabola è quella dell'uomo moderno che non trova il proprio posto nel mondo: un dramma quotidiano e domestico che non possiede il carattere vivace, vitale e onnicomprensivo dell'odissea joyceiana, ma che è segnato dai temi chiave della letteratura del Novecento: impotenza, frustrazione, sterilità, profonda insoddisfazione e incomprensione dell'ambiente circostante e dei propri simili. La sua coscienza, nelle frenetiche ore di lavoro notturno, risuona come la cassa di una mandola abbandonata, un'immagine cara alla sua poetica.<sup>6</sup> L'albatro di Baudelaire, deriso e ferito dai rozzi marinai, ma maestoso finché si libra nell'azzurro sconfinato, diviene un

<sup>3</sup> T. TODOROV, *Théories du symbole*, Éditions du Seuil, Paris 1977.

<sup>4</sup> «[...] fundamental units of the mixed arts – figures of consonance, one might call them, in the sense of presupposing a deep concord among artistic media». D. ALBRIGHT, *Untwisting the Serpent*, University of Chicago Press, Chicago 2000, p. 6.

<sup>5</sup> Wittgenstein's Lectures: Cambridge 1930-32, cit. in D. ALBRIGHT, *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, University of Chicago Press, Chicago 2004, p. 25.

<sup>6</sup> Cfr. S. MALLARMÉ, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Paris 1998, t. I, *Dossier des «Poésies»*, *Une dentelle s'abolit*, p. 101.

cigno morente, al cui canto perfino l'azzurro dalla *sereine ironie*<sup>7</sup> si mostra vuoto, indifferente.

La musica sembra colmare questo doloroso isolamento, infondendo nuova linfa vitale a un linguaggio poetico ormai saturo. La musica, come strumento complementare al verso, da modularsi sulla parola, è in grado di operare quel *miroitement en dessous* che è, secondo Bénichou,<sup>8</sup> la cifra della poesia mallarmiana. Questo tema ricorre quasi maniacalmente nella prosa di Mallarmé, che dichiara di ricercare, in *Crise de vers*,<sup>9</sup> «[...] un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique». E ancora: «[...] que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée».<sup>10</sup>

Questo *déplacement avantageux*, trasferimento o trasposizione fruttuosa tra la musica e le lettere, si realizza in modo dialogico, relazionale, facendo sì che entrambe le arti conservino la loro specificità: non fusione wagneriana, quindi (della quale Mallarmé non era entusiasta), ma resistenza uguale e contraria di un'arte a essere penetrata dall'altra. Una concezione estetica che non potrebbe dispiegarsi meglio ne *L'Après-midi d'un faune*, un'egloga in cui il Fauno non è più l'audace conquistatore di due ninfe opposte, seppur abbracciate (castità e sensualità, arte e vita o, come suggerisce Illouz, poesia e musica),<sup>11</sup> ma il poeta-sognatore che commette il crimine di volerle separare,<sup>12</sup> portandole alla fuga.

Come evidenzia Richard, la musica è lo strumento prediletto da Mallarmé per attuare uno dei suoi processi alchemici preferiti: quello della vaporizzazione della realtà.<sup>13</sup> Essa è associata, inoltre, a una dimensione edenica di purezza e ingenuità, racchiusa nell'immagine del giglio.<sup>14</sup>

Il poeta si mostra geloso della propria opera che, dopo essere stata rifiutata da Banville e Coquelin per il Terzo Parnaso Contemporaneo, pubblica

<sup>7</sup> S. MALLARMÉ, *Œuvres Complètes*, cit., t. I, *Poésies*, "L'Azur", p. 14.

<sup>8</sup> P. BÉNICHOU, *Selon Mallarmé*, Gallimard, Paris 1995, p. 31.

<sup>9</sup> S. MALLARMÉ, *Œuvres Complètes*, cit., t. II, p. 212.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> J.N. ILLOUZ, *L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts*, cit., p. 4.

<sup>12</sup> «*Mon crime, c'est d'avoir [...] divisé la touffe échevelée/De baisers, que les dieux gardaient si bien mêlée*», in corsivo nel testo originale (vv. 82-84). Questa citazione e le seguenti fanno riferimento a S. MALLARMÉ, *Œuvres Complètes*, cit., t. I, *Poésies*, "L'Après-midi d'un faune", pp. 22-25.

<sup>13</sup> J.P. RICHARD, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris 1961, pp. 392-398.

<sup>14</sup> «Lys! et l'un de vous tous pour l'ingenuité», v. 37.

a sue spese dall'editore Derenne, con illustrazioni del pittore impressionista Édouard Manet. Rifiuta inoltre l'offerta di un oscuro compositore, tale Emmanuel Lombardi, di trasporre il suo *Après-midi* in musica, replicando che credeva di averlo fatto lui stesso.<sup>15</sup>

Tutto cambia con l'incontro di Debussy, che si rivela fatidico. Giovane musicista promettente, vincitore del prestigioso *Prix de Rome*, il trentenne Claude mostra una sorprendente affinità elettiva con il poeta, ormai divenuto celebre nel panorama culturale parigino con i suoi *mardis*, ai quali sono ospiti Verlaine, Monet, Banville, Mendès e quasi tutte le personalità di spicco dell'epoca. Debussy mostra una sensibilità poetica precoce, che lo porta a mettere in musica le *Ariettes Oubliées* di Verlaine, i *Cinq Poèmes de Baudelaire* e la poesia *Apparition* di Mallarmé, per poi approdare, tra il 1892 e il 1894, alla genesi del suo capolavoro indiscusso: il *Prélude à l'Après-midi d'un faune*.<sup>16</sup>

## 2. Analisi comparativa tra testo poetico e musicale: primi risultati

Numerosi sono stati i tentativi di inquadrare il *Prélude* nella musica tonale, avvalendosi, ad esempio, dell'analisi schenkeriana.<sup>17</sup> Basandosi sul principio che ciò che appare sullo spartito è *foreground* (superficie) e, attraverso la scomposizione dei meccanismi tonali e armonici che sottendono allo spartito (*middle ground*), si arriva a generare una singola *Ursatz*, la struttura profonda della composizione, basata su un accordo che genera ogni elaborazione melodica e armonica successiva. Questo approccio ha il pregio di unire l'analisi armonica ai meccanismi contrappuntistici, di cui Debussy era maestro indiscusso. Non ne negheremo l'utilità, per quanto esso presupponga una tonalità di base, e sia già stato tentato, tra gli altri, da Brown, che individua dei campi tonali (seppur ambigui) come centri gravitazionali del *Prélude*.<sup>18</sup> Tuttavia, in questa sede, ci sembra più proficuo concentrarci

<sup>15</sup> Aneddoto riportato in J.N. ILLOUZ, *L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts*, cit., pp. 3-20.

<sup>16</sup> Prima esecuzione del 22 dicembre 1894 alla Société Nationale de Musique di Parigi. Tutti i riferimenti dallo spartito rimandano a C. DEBUSSY, *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, E. Fromont, Paris 1895.

<sup>17</sup> L'analisi più influente in area statunitense, basata sul principio che la musica tonale si fonda su una gerarchia e stratificazione di livelli successivi, a partire da una cellula fondamentale, chiamata *Ursatz*. Per l'applicazione di quest'analisi al *Prélude* di Debussy, si veda D. ISAAC, *An Analysis of the Harmonic Unity of Debussy's Prélude à l'Après-midi d'un faune: A Thesis Submitted to The Faculty of Thomas Aquinas College*, Santa Paula 2005.

<sup>18</sup> M. BROWN, *Tonality and Form in Debussy's "Prélude à l'Après-midi d'un faune"*, «Music Theory Spectrum», 15, 1993, pp. 127-143.

sulla metodologia proposta da David Isaac,<sup>19</sup> che rintraccia altri tipi di unità strutturale nel *Prélude*, ma diversi dai procedimenti tonali, all'insegna della corrispondenza e della ripetizione ritmica, melodica e armonica.

I ritmi ternari semplici e composti, l'alternanza dei *divisi* e dei *pizzicati*, i tremoli nella sezione degli archi (e, a b. 95, al clarinetto) ci fanno percepire l'unità dell'opera, che riposa sulla fragile bellezza di un magistrale quanto delicato equilibrio timbrico. Allo stesso modo in cui Mallarmé usa il verso come strumento essenziale del proprio *creusement* poetico, Debussy sceglie gli accordi, costituenti la struttura "verticale" della composizione, come elemento unificatore. Nella partitura ricorrono spesso gli stessi intervalli, in particolare seste aumentate, settime maggiori e minori, settime diminuite e semidiminuite, e addirittura accordi molto estesi di undicesime e tredicesime. Queste aree di tensione, causate dall'abbondante presenza di alterazioni (in particolare diesis) e cromatismi, risolvono spesso su un accordo perfetto, ovvero consonante, di quarta, quinta od ottava, che suggerisce all'ascoltatore la somiglianza con una cadenza classica. Illusoria anch'essa, visto che l'unica successione dominante-tonica, ovvero la cadenza perfetta, si trova solo a bb. 104-5, con l'introduzione trionfale della tonalità di Mi maggiore, a un passo da una fine che spegne quest'unica affermazione nell'assenza di ogni vibrazione sonora.

### 3. Una linea sonora, vana e monotona

Il preludio si apre con un *doux et expressif* in *piano*, affidato al *solo* del flauto, che gravita intorno all'intervallo di quinta diminuita LA#DO#MI. Il tema ricorre più volte: in particolare, nella sezione qui analizzata, a b. 11 (invariato: omofono e omoritmico), a b. 21 (per aumentazione ritmica), e all'inizio di b. 23, fermandosi sul tono di LA, su tempo ternario composto di quattro movimenti di 12/8, di più ampio respiro rispetto al 9/8 iniziale.

3 FLÛTES

**Très modéré**  
1<sup>o</sup> SOLO

*p doux et expressif*

Fig. 1, bb. 1-4, Flauto solo.

<sup>19</sup> D. ISAAC, *An Analysis of the Harmonic Unity of Debussy's Prélude à l'Après-midi d'un faune*, cit., pp. 26-33.

La prima misura inizia con un cantabile tranquillo e meditativo, che presenta, nondimeno, un intervallo sgraditissimo a tutti i teorici dell'armonia fin dal Medioevo: quello di quarta aumentata (SOL-DO#), ovvero di tritono, in quanto dato dalla successione di tre toni interi (SOL-LA, LA-SI e SI-DO#), e denominato *diabolus in musica* per la sua dissonanza. Potremmo ravvisare uno scherzo di Debussy, che rimanda giocosamente al fauno/satiro di Mallarmé, sorta di diavolo pagano con tanto di corna e zoccoli. Il tema ha un andamento sospeso, sognante, quasi prosodico: la scelta di affidarlo solamente al flauto, mentre il resto dell'organico tace, traduce gli arabeschi del fauno-musicista, che lo ha ricavato dalla «*maligne Syrinx, instrument de fûte*» (vv. 52-53), tagliando le canne ad altezze diseguali e creando la musica soffiandovi dentro.<sup>20</sup>

In particolare, questa cellula di quattro battute, dall'estensione intervallare contenuta, che orbita sui toni del DO# e del LA#, suggerendo un'atmosfera luminosa e vibrante nella sua eccedenza (i diesis aumentano di un semitono la nota davanti alla quale sono posti, mentre i bemolli la abbassano), è equiparabile alla «*sonore, vaine et monotone ligne*» (v. 51) del Fauno mallarmeano. "Sonora" in quanto vibrante, creata dal suo soffio; "vana", ovvero sia futile che, forse, vanitosa, frutto di una riflessione narcisistica, "monotona" in quanto oscillante su diversi toni vicini, ma senza mai risolvere nell'affermazione di una tonalità definita; "linea", in quanto linea melodica. "Ligné" come cellula sia dello spartito che del verso, e, nel contesto dell'egloga, strumento de-realizzante, che porta all'astrazione delle ninfe e all'elevazione della melodia del flauto. Esse svaniscono entrambe, attraverso quel processo di vaporizzazione già individuato da Richard.<sup>21</sup>

L'incipit scelto da Debussy, nella sua trasposizione musicale, è rintracciabile nei versi 42-51 che, secondo Bénichou,<sup>22</sup> meglio descrivono l'estetica mallarmeana, e che costituiscono il vero inizio cronologico della poesia, in cui il Fauno torna bruscamente al presente e all'unica compagnia del proprio «*chant crédule*» (generatore di chimere e illusioni, come la poesia mallarmeana):

Mais, bast! arcane tel élut pour confident  
 Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :  
 Qui, détournant à soi le trouble de la joue  
 Rêve, dans un solo long, que nous amusions  
 La beauté d'alentour par des confusions

<sup>20</sup> Il mito è riportato in OVIDIO, *Metamorfosi. Con un saggio di Italo Calvino*, Einaudi, Torino 1994 [1979], I, 689-712.

<sup>21</sup> P. RICHARD, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, cit., p. 392.

<sup>22</sup> P. BÉNICHOU, *Selon Mallarmé*, cit., "L'Après-midi d'un faune", pp. 215-30.

Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;  
 Et de faire aussi haut que l'amour se module  
 Évanouir du songe ordinaire de dos  
 Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos  
 Une sonore, vaine et monotone ligne.

Da notare gli abbondanti riferimenti musicali di questi versi: in primis, il “*solo long*” del flauto, che potrebbe aver fornito l'ispirazione per l'inizio del *Prélude*; inoltre, il verbo “*module*”, che rinvia alla modulazione, ovvero al passaggio da una tonalità all'altra. Un cambio di stato è operato attraverso l'amore, trasmutazione alchemica di una realtà che, facendosi linea, evapora verso il cielo.

#### 4. Dove nascono i flauti

Un breve ponte (bb. 5-10) in cui prevalgono lunghi accordi cromatici in *pianissimo*, ritmi ternari e sincopati del clarinetto (aerofono dal timbro più scuro del flauto) e suoni attutiti, in sordina, ci trasporta al regno brumoso del ricordo, impreziosito da un glissando dell'arpa (b. 6). A b. 11 il tema compare nuovamente, sempre affidato al flauto senza alcuna variazione, in *piano*. Ben lungi dall'essere accompagnato da tutta l'orchestra, come nei poemi tonali o nei concerti dell'epoca,<sup>23</sup> esso è reso incerto e instabile da un insistente tremolo della sezione degli archi, da eseguire *sur la touche* (in tastiera).

The image shows a musical score for three string staves (Violin I, Viola, and Cello/Double Bass) from measures 11 to 15. Each staff is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo) and the instruction "(sur la touche)". The notation consists of rapid, repeated notes, creating a tremolo effect. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into five measures by vertical bar lines.

Fig. 2, bb. 11-15, sezione archi.

La dimensione del ricordo presente in queste battute ci suggerisce un accostamento al primo episodio dell'egloga (in corsivo), introdotto dal

<sup>23</sup> Basti pensare al massiccio organico richiesto dai poemi sinfonici, come nel quasi contemporaneo *Also Sprach Zarathustra* (R. STRAUSS, *Also Sprach Zarathustra*, op. 30, Joseph Aibl, Frankfurt a.M. 1896).

CONTEZ, che anticipa la fuga delle ninfe (naiadi), paragonandole a un volo di cigni (vv. 25-31):

«*Que je coupais ici les creux roseaux domptés  
Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines  
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,  
Ondoie une blancheur animale au repos:  
Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux,  
Ce vol de cygnes, non! De naïades se sauve  
Ou plonge... »*

Le ninfe si salvano, dunque, in una prefigurazione degli eventi successivi, oppure *affondano* nella fitta e rigogliosa vegetazione, che si confonde con i loro capelli (*or glauque*). Tutto è sfumato nell'*heure fauve* e nella palude, che è sia nascondiglio ideale che luogo di smarrimento, e dove l'equilibrio è reso instabile dagli insistenti tremoli degli archi. È il fauno stesso che, in questi versi di una musicalità ondeggiante, allude al mito della creazione del flauto di Pan (*roseaux domptés*), e che sogna un lento preludio in cui nascono “i pifferi”: un altro passo denso di riferimenti musicali, dal quale il tema principale del *Prélude* sembrerebbe sgorgare naturalmente.

### 5. La fuga delle ninfe

La partitura si fa sempre più movimentata, mentre la tessitura armonica s'infittisce, arricchendosi di alterazioni che suggeriscono il passaggio alla tonalità di DO# minore (presenza della sensibile, SI#, al corno inglese). Nelle parti superiori la linea melodica è affidata all'oboe, dal timbro più cupo, che in una progressione di terzine è in contrappunto con il flauto. Questo contrasto, che produce un piacevole effetto armonico, introduce sulla “scena” le ninfe cacciate dal fauno. L'inserimento di quattro corni divisi (ovvero con due differenti linee melodiche), e del corno inglese, tradizionalmente associato al mondo epico e alle imprese di battaglia o di caccia, traduce scherzosamente l'inseguimento del fauno, che vede le ninfe svanire davanti ai suoi occhi.

Questa sezione, d'impianto “drammatico”, rimanda alle origini dell'*Après-midi* mallarmeano, inizialmente destinato al teatro,<sup>24</sup> delle quali rimane una traccia nei versi:

<sup>24</sup> «[...] je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre. Et cependant je veux conserver toute la poésie de mes œuvres lyriques, mon vers même, qui l'adapte au drame». *Lettre à Henri Cazalis, juin 1865*, in S. MALLARMÉ, *Œuvres Complètes*, cit., t. I, p. 678.

«*Mon œil, trouvant les joncs, dardait chaque encolure  
Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure  
Avec un cri de rage au ciel de la forêt;  
Et le splendide bain de cheveux disparaît  
Dans les clartés et les frissons, ô pierreries!*»

In queste prime 20 misure, benché la corrispondenza con i versi non sia marcata, si nota una perfetta trasposizione dei diversi *mood* del poema (meditativo, ironico, epico), della sua struttura (oscillazione tra realtà e ricordo, sogno), e dei suoi temi principali: la meditazione del fauno, sospeso tra rimpianto e dubbio, e la fuga delle ninfe; il canto, dunque la poesia, come strumento di de-realizzazione; la contrapposizione tra ideale e reale. Questa interpretazione ben si adatta alla funzione musicale del preludio, che ha il compito di presentare i diversi momenti della composizione che introduce, in questo caso dell'egloga.

The image shows a musical score for brass instruments, specifically measures 16-20. The score is written for four parts: COR ANG. (English Horn), CL. (Clarinets), BONS. (Bassoons), and CORS. (Horns). The lyrics are: "p cre - scen - do f dim. et relevé". The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *dim.*, and articulation like accents. There are also performance instructions like "1. 2." and "3. 4." for the horns, and "à 2" for the woodwinds.

Fig. 3, bb. 16-20, sezione fiati.

### 6. Ripresa del tema e ricerca del LA

La terza ripresa del tema, con variazione ritmica per aumentazione e sempre al flauto (b. 21), segna il passaggio dal 9/8 al 12/8 (tempo composto ternario in quattro movimenti).

Gli arabeschi dell'arpa, alla quale sono affidate terzine sempre più acute, conferiscono a questa sezione un carattere sognante e luminoso, in cui l'indicazione dinamica *légèrement et expressif* suggerisce un accostamento all'«*incarnat léger*» delle ninfe nei versi iniziali dell'egloga:



Fig. 4, bb. 21-22, Flauto solo.

Ces nymphes, je les veux perpétuer.  
 Si clair,  
 Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air  
 Assoupi de sommeils touffus.  
 Aimais-je un rêve ?

Le due misure risolvono illusoriamente la loro tensione armonica in un trionfante, lungo accordo di LA a battuta 23 che, reminiscenze del tema originario, lo abbassa di una terza maggiore:



Fig. 5, b. 23, Flauto solo.

L'ingresso di questo accordo, che risolve ogni inquietudine tonale in «*un flot antique de lumière*», di breve durata, visto il passaggio subitaneo al 9/8 dell'incipit, richiama i vv. 32-34 dell'egloga:

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve  
 Sans marquer par quel art détala  
 Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la.

L'aspirazione alla fusione artistica tra poesia e musica è realizzata, nello spartito, per il tempo di un accordo di LA, sospensione temporanea su cui riposano i fragili equilibri tonali della composizione. Leggiamo "hymen" come connubio di due arti che s'incontrano, pur restando separate dalla stessa resistenza che le unisce, e che fa sì che entrambe siano in grado di influenzarsi vicendevolmente.<sup>25</sup> Connubio perfettamente realizzato nell'intersezione delle opere di Debussy e Mallarmé, le cui somiglianze nella concezione estetica sono già state sottolineate,<sup>26</sup> e che, auspichiamo, con

<sup>25</sup> Lettura già proposta da J.N. ILLOUZ, *L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts*, cit., p. 4.

<sup>26</sup> Si veda S. JAROCINSKI, *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, traduzione a cura di M.G. D'Alessandro, Disincanto, Fiesole 1980.

un'analisi più approfondita, rivelerà dei parallelismi strutturali nel processo compositivo dei due autori.

### 7. Conclusioni

A nostro avviso, e alla luce dei principi che animavano l'estetica simbolista<sup>27</sup> riguardo la fusione artistica, non sarebbe produttivo rintracciare una corrispondenza univoca verso/battuta tra *L'Après-midi d'un faune* e il suo *Prélude*. Tuttavia, l'analisi dello spartito di Debussy potrebbe gettare luce su alcuni aspetti della poetica mallarmeana, che sarebbero equivalenti a dei procedimenti musicali; viceversa, lo spartito traduce in musica il processo versificatorio mallarmeano, conferendo una nuova rilevanza ai campi semantici, spesso opposti, sui quali gravita l'egloga (acqua e fuoco; bianco e rosso; donna e vegetazione; musica e poesia, ecc...).

L'opera di Debussy sembrerebbe, come aveva profetizzato Mallarmé, essere andata più lontana rispetto al testo al quale s'ispirava. Lo spartito ispirò la coreografia de *L'Après-midi d'un faune* realizzata dal ballerino Václav Nizinskij per i *Ballets Russes* del 1912, un vero capolavoro modernista all'insegna della fusione delle arti. La successiva fortuna del Fauno e la sua ricezione contemporanea dimostrano la popolarità di questo mito, che nasconde dei significati ancora da svelare.

Il simbolo è uno dei mezzi principali attraverso il quale l'artista tocca la sensibilità del pubblico, e sulla cui natura è stato a lungo dibattuto.<sup>28</sup> È proprio nel Simbolismo che si afferma il potere dell'artista di "suggerire" e ricreare la realtà attraverso la forma, e in particolare attraverso forme inedite di dialogo e corrispondenza fra le arti, che permangono nell'estetica e nella coscienza contemporanee.

Lasciamo aperti, in questa sede, molti quesiti, nella speranza di suscitare un interesse per un settore parzialmente sconosciuto, la cui esplorazione richiede sia competenze letterarie che musicologiche. Auspichiamo che l'analisi dell'intersezione del simbolo in poesia e musica possa portarci alla scoperta di un senso ulteriore, in cui la bellezza, prodotta da un'eccedenza di linguaggi e contenuti che si sovrappongono, dia all'umanesimo contemporaneo l'opportunità di vivere in una nuova forma.

<sup>27</sup> D.M. HERTZ, *The Tuning of the Word: The Musico-literary Poetics of the Symbolist Movement*, The Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1987, pp. 1-31.

<sup>28</sup> S. JAROCINSKI, *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, cit., pp. 26-67.

*Contemporary Humanism*

*Questioning an Idea: a Time of Fragility, a Time of Opportunity?*

Stefano Biancu, Benedetta Papasogli >> *Editoriale / Editorial*

Gianfranco Ravasi >> *Interrogativi antropologici contemporanei*

Claudio Rolle >> *Una etapa de la lucha por la dignidad humana.*

*La Iglesia católica y los derechos humanos desde 1948 a 1978*

Rodrigo Polanco >> *The Latin American Theology as a Humanist*

*Proposal. A Liberation of the Non-Person*

François Moog >> *La contribution de l'éducation catholique*

*à la promotion d'un humanisme contemporain*

Giuseppe Tognon >> *Humanism. Reflections on an Eponymous Idea*

Jérôme de Gramont >> *Retour sur une vieille querelle.*

*L'anti-humanisme*

Stefano Biancu >> *Competing Paradigms. A Century of Humanism*

*and homo symbolicus*

Federica Caccioppola >> *Educazione alla Cittadinanza Globale.*

*Fragilità e potenzialità di un costruito emergente*

Jeyver Rodríguez >> *Fragility, Vulnerability and Flourishing of All Beings*

Domenico Cambria >> *L'umano tra scrittura e lettura.*

*A partire dal pensiero di Jacques Derrida*

Francesca Simeoni >> *Fragilità e forza. Il paradosso dell'attenzione*

*in Simone Weil*

Kamila Drapała >> *On Plants and Jewels. Martha Nussbaum's*

*Vulnerability Approach*

Maria Beatrice Venanzi >> *Alla ricerca di un nuovo umanesimo.*

*Figure di consonanza tra Mallarmé e Debussy*

Alessandro Vetuli >> *«Con materna tenerezza». Figure d'umanesimo*

*in Giovanna Maria della Croce (1603-1673)*



[www.muneraonline.eu](http://www.muneraonline.eu)



[facebook.com/muneraonline](https://facebook.com/muneraonline)



[twitter.com/muneraonline](https://twitter.com/muneraonline)