

Debussy e Mallarmé

Francesca Magnani

La sua opera è a volte rappresa in una bianca, immota virtualità; altre volte animata da un'estrema discontinuità temporale, tutta variazioni di tempo, accelerandi, rallentandi, pause frammentarie, segno di un'essenza nuova della mobilità, in cui pare annunciarsi un tempo estraneo sia alla permanenza eterna sia a quella quotidiana.

(BLANCHOT, *Le Livre à venir*)

"Oùis toute la lumière/Qu'y soufflera Debussy...": nel commentare il celebre distico mallarmeano, Pierre Boulez, in un importante scritto del '56, attribuiva ai versi del poeta "la formulazione più sorprendente della funzione di Debussy nella musica del nostro tempo", e proseguiva affermando: "Mallarmé fu uno dei motori di Debussy" [BOULEZ 1968: 35]. È infatti a Boulez che si deve, all'interno di una riflessione complessiva sull'attualità del poeta francese, l'individuazione di importanti indicazioni critiche tese ad evidenziare una simile concezione dell'esperienza temporale alla base dell'opera di Debussy e di Mallarmé. A istituire un parallelo tra i due non è stato tuttavia Boulez il primo: affinità di poetica furono percepite già dai contemporanei, se nel 1905 il *Mercure de France* proclamò Debussy "erede di Mallarmé" [LOCKSPEISER 1983: 196]; se, con giudizio più circostanziato, vi fu chi rilevò che "Debussy usa gli accordi come Mallarmé le parole" [JAROCINSKI 1980: 65] e, ancora, chi attribuiva alla sua musica il medesimo "splendore segreto dei gioielli di Mallarmé" [LOCKSPEISER 1983: 393-94]. Non si può affermare che l'origine di tale parallelo risiedesse in una frequentazione quantitativamente cospicua da parte di Debussy ai testi del poeta (molto inferiore, per esempio, di quella ai testi di Verlaine): a parte il *Faune*, i punti di tangenza si riducono infatti a quattro *mélodies* di cui la giovanile *Apparition* non era neppure stata pubblicata vivente il musicista, e la scarsità di riferimenti ai *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* nella produzione critica contemporanea e immediatamente successiva alla

morte di Debussy è indice significativo del disinteresse col quale l'opera era stata accolta. Mallarmé doveva dunque aver acquisito l'aura di nume ispiratore debussiano soprattutto grazie al felice incontro verificatosi nel *Prélude*: composizione con la quale Debussy attingeva la notorietà nel segno di uno dei testi mallarmeiani più celebrati. Oltre alla straordinaria ricreazione della qualità luminosa delle immagini poetiche (riconosciuta anche dallo stesso poeta), alla suggestiva interpretazione del clima sospeso tra sogno e realtà nel quale levita l'egloga, fu possibile ai contemporanei individuare nell'ambiguità il principio costitutivo di quella musica e il punto di contatto con quella poesia¹.

Nessuna delle dimensioni costruttive del *Prélude* si afferma infatti al di fuori di questa categoria. L'ambiguità è innanzitutto nella concezione formale, dispiegata secondo criteri che Debussy esplorerà in seguito in modo sempre più radicale, grazie ai quali il ritorno di elementi tematici non ambisce a organizzare un flusso sonoro, non intende articolare sezioni, così che l'assunzione di un modello tripartito in sede di lettura dell'opera risulta sfocato rispetto alla sua reale sostanza. Nel finale, la quadruplici riapparizione del tema d'apertura è di per sé ogni volta un evento epifanico che non riafferma né "riprende" quanto è già stato: di qui la difficoltà nell'accordarsi su quale di queste ricomparses genererebbe l'inizio di una ripresa, come pure nello stabilire la netta autonomia di un episodio centrale in base alla presenza di nuovi elementi tematici se, per ognuno di questi, è verosimile ipotizzare una filiazione dallo scheletro del tema attraverso una sottile ed ellittica arte di derivazione che ignora le coordinate di una consequenzialità esplicita². Analogamente, l'assenza di rapporti tensivi nel tema agevola la coesistenza in esso di differenti versioni armoniche di cui nessuna è più autentica dell'altra: e l'intima risonanza che verrà corrisposta sia melodicamente che armonicamente nel corso del brano alle note su cui indugia la melodia del flauto, conferma una nozione di ambiguità del tutto simile a quella operante nel linguaggio mallarmeiano, non imprecisione o semplice gusto della *nuance*, ma piuttosto pluralità latente di sensi attivabili alternativamente.

¹ Cfr. le recensioni alla prima esecuzione del *Prélude* riportate in [AUSTIN 1970: 145-60], e l'analisi dello stesso alle pp. 71-96.

² A proposito di questa occulta "arte della variazione" debussiana, applicata in massimo grado a *Jeux*, H. Eimert si chiede quanto essa possa aver tratto suggestioni dal concetto mallarmeiano di analogia [EIMERT 1959: 4].

Alla circostanza del *Faune* sono anche legate le uniche (e notissime) testimonianze di uno scambio epistolare tra i due, dalle quali traspare un atteggiamento di reverente devozione del musicista, che si rivolge al poeta chiamandolo "maître"; per quanto riguarda il poeta, i commenti ammirati sulla musica del *Prélude* smentiscono la diffidenza manifestata nei confronti del progetto debussiano³. Al di fuori di queste tracce, l'unico riferimento significativo a Mallarmé tra i pochissimi contenuti negli epistolari debussiani è senza dubbio quello reperibile in una lettera a Chausson, dove Debussy dimostra di aver colto una delle qualità peculiari del linguaggio mallarmeano, l'essenzialità:

Osservate la povertà di simbolo nascosta in molti degli ultimi sonetti di Mallarmé, dove tuttavia il mestiere d'artefice è condotto agli estremi limiti, e osservate Bach, dove tutto concorre miracolosamente a porre in risalto l'idea⁴.

³ S. Bernard mette in dubbio l'autenticità della famosa frase, riportata da R. Peter, che Mallarmé avrebbe esclamato apprendendo dell'intenzione debussiana di musicare il *Faune* ("Credevo di averlo già fatto io!"). Cfr. [BERNARD 1959: 159]. La testimonianza di Valéry costituisce forse il documento più diretto al proposito: "Mallarmé non era un gran che soddisfatto di veder scrivere da Claude Debussy una partitura per il suo poema: riteneva infatti un reale attentato contro la poesia il giustapporre, anche con le migliori intenzioni di questo mondo, la musica, fosse anche la più bella" [VALÉRY, 1950: 86]. Ancora dello stesso segno la dichiarazione di Mallarmé rilasciata nell'intervista a Huret: "Nel mio *Après-Midi d'un Faune* [...], a fianco dell'alessandrino con tutto il suo contegno, provavo a mettervi una specie di esecuzione strimpellata tutt'attorno (*une sorte de jeu courant pianoté autour*), come potrebbe dirsi di un accompagnamento strumentale fatto dal poeta stesso" [MALLARMÉ 1982: 483].

⁴ "Regardez la pauvreté de symbole cachée dans plusieurs des derniers sonnets de Mallarmé, où pourtant le métier d'ouvrier d'art est porté à ses dernières limites, et regardez Bach, où tout concourt prodigieusement à mettre l'idée en valeur" [DEBUSSY - CHAUSSON 1925: 122].

Che il virtuosismo mallarmeano fosse basato su una rigorosa economia di mezzi, lo aveva indicato molto bene Huysmans in *A Rebours*, romanzo che aveva contribuito non poco alla notorietà di Mallarmé (e che assai verosimilmente Debussy doveva aver letto). Secondo Huysmans, Mallarmé organizzava le propri immagini "perpetuandole in deduzioni lievemente indicate, collegate appena da un impercettibile filo. Queste idee intrecciate e preziose le collegava con una lingua solitaria e segreta, piena di ritrazioni di frasi, di costruzioni ellittiche, di audaci tropi. Percependo le più lontane analogie, designava spesso con un termine che rendeva insieme, per effetto di similitudine, l'oggetto al

Il piano documentario non ci aiuta quindi molto a illuminare i motivi delle convergenze tra i due artisti, inducendoci sulla base di indizi di altra natura a formulare l'ipotesi di una vera e propria influenza del poeta sul giovane musicista esercitata nel corso dei famosi "Mardis" di *Rue de Rome*, che Debussy frequentò assiduamente a partire dalla fine degli anni Ottanta. Qualcosa di più che generiche coincidenze sono innanzitutto da considerare talune spiccate propensioni comuni ad entrambi, che Debussy poteva aver maturato sia dalla lettura degli scritti di Mallarmé che dal diretto ascolto della sua parola: il culto di Poe, l'amore per Whistler e Swinburne, l'approdo decisivo a Maeterlinck, lo stesso atteggiamento di odio-amore nei confronti di Wagner⁵.

Anche le dichiarazioni di poetica disseminate negli articoli di *Monsieur Croche* e negli epistolari debussyani suonano in più di un caso come riformulazioni degli enunciati mallarmeiani, ad essi conformandosi nel deciso rifiuto di un'estetica della descrizione, cui se ne sostituisce una dell'evocazione: il suggerire e l'alludere prendono così il posto del descrivere, e il delinearsi del senso viene postulato come frutto di un processo diametralmente opposto all'affermazione, al *nominare*. Secondo Mallarmé, infatti,

nominare un oggetto equivale a sopprimere i tre quarti del godimento della poesia, che è dato dall'indovinare poco a poco: il *suggerire*, ecco il sogno. È l'uso perfetto di questo mistero ciò che costituisce il simbolo: evocare a poco a poco un oggetto per mostrare uno stato d'animo, o, inversamente, scegliere un oggetto ed estrarne uno stato d'animo, con una serie di decifrazioni. [...] Deve esserci sempre enigma in poesia, e lo scopo della letteratura è quello di *evocare* gli oggetti⁶.

quale sarebbe stato necessario accostare numerosi e differenti epiteti per mettere in evidenza tutte le facce, tutte le sfumature: riusciva così ad abolire l'enunciato del paragone che si stabiliva da solo nello spirito del lettore, per analogia [...]. Ne derivava una letteratura condensata, un concentrato essenziale, un sublimato d'arte". Cit. in [POSANI 1975: 53].

⁵ A proposito delle opinioni di Mallarmé su questi ultimi tre autori, cfr. *Mallarmé e Wagner*, in questo stesso volume, pp. 95-102.

⁶ "Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*, voila le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. [...] Il doit y avoir toujours énigme

Ed ancora:

Decadente, Mistica, le Scuole che si dichiarano tali adottano come punto d'incontro un Idealismo che (al pari delle fughe, delle sonate) rifiuta i materiali naturali e, in quanto brutale, un pensiero esatto che li ordina; per non serbare di ogni cosa che la suggestione. [...] Abolita la pretesa, esteticamente un errore benché governi i capolavori, di includere nella carta sottile del volume qualcosa di diverso ad esempio dall'orrore della foresta, o dal tuono muto sparso nel foliage; non il legno intrinseco e denso degli alberi⁷.

Anche per Debussy non deve esservi in musica

imitazione diretta ma trasposizione sentimentale di ciò che è "invisibile" nella natura. Si rende forse il mistero di una foresta misurandone l'altezza degli alberi? È piuttosto la sua insondabile profondità che mette in moto l'immaginazione⁸.

La bellezza di un'opera d'arte resterà sempre misteriosa, non si potrà cioè mai verificare esattamente "com'è fatta". Lasciamo alla musica questa peculiare magia; grazie alla sua essenza, è capace di contenerne più di qualsiasi altra arte⁹.

Una visione dell'arte come evocazione apparenta l'atto creativo, per Mallarmé, alle pratiche magiche e alchemiche:

en poésie, et c'est le but de la littérature, - il n'y en a pas d'autres - d'évoquer les objets" [MALLARMÉ 1982: 480].

⁷ "Décadente, Mystique, les Écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adoptent, comme rencontre, le point d'une Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant; pour ne garder de rien que la suggestion. [...] Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régît le chefs-d'oeuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage; non le bois intrinsèque et dense des arbres" [MALLARMÉ 1982: 235].

⁸ "[...] il n'y a plus imitation directe mais transposition sentimentale de ce qui est 'invisible' dans la nature. Rend-on le mystère d'une forêt en mesurant la hauteur de ses arbres? Et n'est-ce pas plutôt sa profondeur insondable qui déclenche l'imagination" [DEBUSSY 1971: 94].

⁹ "Soutenons que la beauté d'une oeuvre d'art restera toujours mystérieuse, c'est-à-dire qu'on ne pourra jamais exactement vérifier 'comment cela est fait'. Conservons, à tout prix, cette magie particulière à la musique. Par son essence, elle est plus susceptible d'en contenir que tout autre art" [DEBUSSY 1971: 224].

Evocare, in un'ombra apposta, l'oggetto taciuto, mediante parole allusive, mai dirette, che si riducono a silenzio uguale, comporta un tentativo prossimo al creare. [...] Il verso, tratto incantatorio! non si negherà al cerchio perpetuamente aperto e chiuso dalla rima, una similitudine con gli anelli della fata o del mago¹⁰.

Il carattere iniziatico dell'accesso all'arte, che protegge il privilegio dell'avvicinarsi al mistero dell'essere celando ermeticamente in sé il segreto della propria costruzione e avvalendosi di un linguaggio immacolato, che nulla ha a che vedere con quello comune, viene avvertito da Mallarmé non meno che da Debussy come condizione primaria dell'esperienza estetica: entrambi maturano tale concezione a contatto con ambienti dove è assai vivo l'interesse per l'occultismo e l'esoterismo, prima tra tutti la "Librairie de l'Art Indépendent"¹¹. Il poeta invidia alla musica la barriera offerta da un sistema segnico suo proprio, che la protegge da troppo facili profanazioni e da qualsiasi logoramento:

Ogni cosa sacra che tale voglia rimanere si avvolge di mistero; la musica ce ne offre un esempio [...] siamo colti da stupore religioso alla vista di quelle processioni macabre di segni casti, severi, ignoti¹².

E, se "la Letteratura implica una dottrina sua specifica, astratta, esoterica come una teologia"¹³, anche per Debussy

la musica dovrebbe essere veramente una scienza ermetica, custodita da testi che richiedano un'interpretazione talmente lunga e difficile da scoraggiare i molti che se ne servono con la disinvoltura con cui si estrae di tasca il fazzoletto! Invece di cercare di diffondere l'arte tra la gente, propongo di fondare una "Società di Esoterismo musicale"¹⁴.

¹⁰ "Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer [...]. Le vers, trait incantatoire! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement fermé, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien" [MALLARMÉ 1945: 400].

¹¹ Cfr. al proposito [SCHERER 1977: 145-55, *Une grammaire occultiste*].

¹² "Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. [...] La musique nous offre un exemple. Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner, jetons sur la première page de leur oeuvre un oeil indifférent, nous sommes pris d'un religieux étonnement à la vue de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus" [MALLARMÉ 1945: 257].

¹³ "Cette Littérature [...] implique sa doctrine propre, abstraite, ésotérique comme quelque théologie" [MALLARMÉ 1945: 850].

¹⁴ "Vraiment la musique aurait dû être une science hermétique, gardée par des

Non è tuttavia sufficiente, per cogliere il senso del rapporto Debussy-Mallarmé, limitarsi all'evidenziazione di convergenze che riuscirebbe agevole motivare all'interno di una più complessiva adesione debussyana agli assunti basilari del simbolismo.

Così, la nozione di ambiguità, imprescindibilmente legata ad una poetica dell'evocazione, viene teorizzata da Mallarmé ma anche da Verlaine: *vague* è una parola-chiave che si incontra tanto in *Toute l'âme résumée* e in *Coup de dés* quanto nell'*Art Poétique*, e nel fondamentale testo verlainiano il concetto di "méprise" (equivoco) costituisce un equivalente delle innumerevoli allusioni mallarmeane all'arte come "subtil mensonge", "glorieux mensonge" che si avvale di "confusions fausses" come procedimenti d'elezione¹⁵.

In una prospettiva ancor più ampia, il rapporto tra percezione del reale, pensiero e rappresentazione linguistica rappresenta anche uno dei nodi centrali della riflessione filosofica che Bergson elaborava negli ultimi decenni del secolo giungendo alla conclusione di una incommensurabilità di fondo tra pensiero ed espressione discorsiva¹⁶.

È dunque nell'intimo delle scelte linguistiche, operate da Debussy e da Mallarmé in egual misura con impareggiabile audacia, che occorre addentrarsi per cogliere la straordinaria affinità insita in taluni aspetti di fondo della loro produzione: proprio quelli, fra l'altro, in cui i confini del territorio simbolista vengono oltrepassati e si inaugurano prospettive di pensiero schiettamente novecentesche. Centrale, per entrambi gli autori, la riflessione sul linguaggio, anche se per il musicista

textes d'une interprétation tellement longue et difficile qu'elle aurait certainement découragé le troupeau de gens qui s'en servent avec la désinvolture que l'on met à se servir d'un mouchoir de poche! Or, et en outre, au lieu de chercher à répandre l'art dans le public, je propose la fondation d'une 'Société d'Esotérisme Musical' " [DEBUSSY-CHAUSSEON 1925: 118].

¹⁵ Per la specificità del concetto di *vague* in Mallarmé rispetto a Verlaine cfr. tuttavia [RICHARD 1971: 380, 552].

¹⁶ Nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Bergson afferma che "la parola dai contorni ben definiti, la parola brutale, che immagazzina tutto ciò che c'è di stabile, di comune e di impersonale nelle impressioni dell'umanità, annulla o per lo meno ricopre le impressioni delicate e fuggitive della nostra coscienza individuale"; ad esse potranno invece giungere i poeti: "Con accomodamenti ritmici di parole (che si organizzano così nuovamente e animano di una vita originale), diranno, suggeriranno cose che il linguaggio non pareva fatto per esprimere" [BERGSON 1986: 71, 76, 96; BERGSON 1982: 101].

sta si tratta di una "riflessione" attuata quasi esclusivamente nel vivo dell'invenzione sonora.

Secondo Mallarmé, la dimensione pragmatica, logorando la parola e assoggettandola a nessi meccanici, le nega la capacità di avvicinamento alla nozione delle cose. La parola poetica, invece, è "essenziale" perché in grado di stabilire un ideale accordo tra suono e senso, come pure di far baluginare la "pura nozione" delle cose, e più precisamente di afferrare i rapporti sotterranei che le legano¹⁷. Tale capacità di comprensione di cui la poesia ci dota resta però chiaro-vegenza illusoria, non potendoci comunicare alcuna evidenza di segno positivo, alcuna certezza se non quella del "Nulla che è la verità" [MALLARMÉ 1959: 207-8]; nel proprio implacabile antisostanzialismo, Mallarmé sostituisce il noumeno con il nulla e il mistero. Un'ansia di trascendenza, che spinge a guardare il reale come mascheramento, si scontra con la lucida consapevolezza che dietro alla "maschera" non c'è niente, determinando un'insanabile dissidio tra il riconoscere l'esercizio poetico come sola autenticità e il non poter attribuire a esso alcuna valenza fondante, certificante. La ricerca mallarmeana di un linguaggio "essenziale", si attua così nell'applicazione di procedimenti volti ad evocare la nozione delle cose per mezzo di una poetica dell'assenza e della negazione del tutto conforme al senso di precarietà che il poeta annette all'esperienza del reale: creare sarà dunque per Mallarmé "trasporre un fatto di natura nella sua quasi scomparsa vibratoria" o attingere "la nozione di un oggetto, sfuggente, che viene meno"¹⁸. Tuttavia, come ha osservato con estrema acutezza il De Nardis,

dalla poetica dell'assenza nasce la poesia della presenza: di una presenza legata all'attimo, minima concessione alle categorie del tempo e dello spazio [...] il suo reale scetticismo si risolve, in ultima analisi, in un'accettazione totale della realtà, in un fluttuare incerto di forme, in un effimero sfavillio di colori [...] la

¹⁷ Cfr. "Crise de vers" in [MALLARMÉ 1982: 231-33, 241]; "La Musique et les Lettres" in [MALLARMÉ 1982: 440].

¹⁸ "Transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire" [MALLARMÉ 1982: 240]; "A l'égal de créer: la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut" [MALLARMÉ 1982: 440]. A proposito del rapporto tra presenza e assenza, che ci sembra costituire un nodo centrale tanto della poetica mallarmeana quanto di quella debussyana, cfr. anche [BLANCHOT 1967: 135-36; MICHAUD 1947: 171; JANKÉLEVITCH 1949: 14-21, 75].

realtà continuerà a vivere in frammenti, ancor più labilmente, disorganicamente, ma forse più splendente, come i balenii sprigionati da uno specchio infranto [DE NARDIS 1962: 38].

Il reale non scompare nelle immagini della poesia mallarmeana, ma viene svelato nella propria fenomenica insostanzialità, trasfigurato in una parola che si esercita nel fecondo paradosso di cogliere la pienezza dell'essere nel suo svanire e che aspira a bloccare nell'istante "ciò che perpetuo muore eppure vive ogni momento" [MALLARMÉ 1979: 49].

Si può comprendere facilmente come una simile concezione dell'atto estetico lo ponga di necessità fuori dai percorsi della logica discorsiva, espressione di un tempo conoscitivo lineare e consequenziale: in un luogo capitale della propria teorizzazione, il poeta dice infatti che la parola poetica è esattamente "ciò che non si dice discorso", frutto di una percezione che avviene "indipendentemente dalla sequenza ordinaria"¹⁹. L'ordinamento comune del linguaggio viene perciò smantellato da Mallarmé in una ristrutturazione garantita da una nuova sintassi, inverata in itinerari analogici che fanno entrare in risonanza le parole per mezzo di corrispondenze non ovvie, di echi ed associazioni che posseggono la cripticità delle relazioni inconscie. Di qui le sistematiche inversioni, le interruzioni, le ellissi che bruciano e riplasmano in un'inaudita elasticità i passaggi costruttivi; l'allentamento dei vincoli grammaticali, le asimmetrie feconde, le inserzioni parentetiche che intendono restituire la compresenza di più piani nel pensiero: e, in virtù della sua "apertura", del suo rilassare i legami di causa ed effetto, il predominio della coordinazione sulla gerarchia finalizzante della subordinazione. A una logica di successione ambisce sostituirsi una globale, di simultaneità, cui il poeta fa riferimento più volte attraverso la metafora del gioiello, che rifulge per l'interazione delle proprie sfaccettature prismatiche, o del mosaico, "lavoro per nulla rettilineo" [MALLARMÉ 1945: 1026]. Importante, ai fini del nostro discorso, notare come lo Scherer, nel suo fondamentale studio dei procedimenti mallarmeani, metta in evidenza che il rigore sotterraneo delle strutture sintattico-retoriche impiegate

¹⁹ "Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours" [MALLARMÉ 1982: 276].

dall'autore sia l'elemento che maggiormente ne differenzia lo stile dalle prove di altri scrittori simbolisti degli ultimi decenni del secolo, l'interesse dei quali si appuntava puramente sull'espressione insolita, sul neologismo, con un uso della sintassi incoerente e caotico. La novità del linguaggio di Mallarmé, insomma, risiede "non nella scelta delle parole [...] ma nel loro collegamento" [SCHERER 1977:165], nella creazione di una peculiare sintassi che, pur nella complessità del proprio ordito (e anzi grazie ad esso) sorregge e favorisce l'isolamento delle singole parole che fluttuano liberamente, sospese in una sorta di vibrazione autoreferenziale.

Tale spaesamento della parola, svincolata dai nessi abituali del discorso, non poco deve all'intuizione della portata creativa dell'onirismo come modello dell'attività artistica: tra le acquisizioni più feconde del simbolismo. I richiami al sogno effettuati da Mallarmé negli scritti e nella poesia sono numerosissimi, e suonano come *svalutazione del reale e rifiuto dell'azione*, ma è possibile leggervi anche il rinvio ad una dimensione creativa altra: quella, per l'appunto, che pertiene alla poesia. La qualità onirica dell'invenzione mallarmeaniana, ravvisabile nella natura surreale e visionaria di talune immagini, è tutt'uno con il diverso consumo delle categorie temporali implicito nel rifiuto della direzionalità del discorso; tempo sospeso in un ordinamento che ignora la successione di causa-effetto, in cui manca un equilibrio organico tra tutto e dettaglio, venendo conferito statuto autonomo all'accidentalità estratta dai fenomeni.

Facendo ora ritorno a Debussy, non sarà difficile cogliere significativi punti di tangenza col poeta: l'esigenza primaria da cui muove il musicista, liberare i suoni da un ordinamento linguistico reso logoro dalla consuetudine, risulta infatti singolarmente vicina alle istanze di fondo di quest'ultimo. Già presente negli umori anticonvenzionali e nelle insofferenze anarcoidi degli anni di conservatorio, tale necessità matura durante il soggiorno romano nell'elaborazione di uno stile la cui "vaghezza d'espressione" veniva censurata come la carenza principale; sono tuttavia gli anni successivi al rientro a Parigi che conducono all'acquisizione di una coscienza critica definitiva al proposito.

Lo stesso Debussy ci fornisce un'importante indicazione nel momento in cui istituisce un confronto tra musica e linguaggio verbale in una lettera a Chausson del 1893. In essa racconta all'amico della visita di Régnier, e dell'interessante colloquio intrattenuto con lui sul valore della poesia (la derivazione delle opinioni di Régnier è

evidente, essendo il poeta uno dei discepoli più ferventi di Mallarmé):

Mentre mi parlava di talune parole della lingua francese il cui splendore si era offuscato nel commercio col quotidiano, pensavo tra me e me che lo stesso era accaduto per certi accordi la cui sonorità era divenuta banale [... e] che nello stesso tempo avevano perso la loro essenza simbolica²⁰.

La finalità più immediata che Debussy si pone è dunque quella del recupero di una verginità percettiva che, infondendo nuova linfa al linguaggio dei suoni, gli permetta di riacquisire la propria "essenza simbolica". Le famose conversazioni con Guiraud annotate da M. Emmanuel, risalenti a questi stessi anni, riassumono quanto Debussy sta già mettendo in atto per operare tale rinnovamento. Le censure ivi espresse riguardano, com'è noto, la nozione classica di sviluppo (soprattutto se applicata a un contesto drammaturgico, come veicolo di azione e di discussione), la necessità della cadenza quale inevitabile punto d'approdo; le proposte costruttive (formulate verbalmente o con esempi musicali) propugnano invece "un perpetuo compromesso tra terze maggiori e minori che renda improvvisamente semplici le modulazioni più lontane", l'uso di un "modo instabile", di "accordi incompleti, fluttuanti, in modo che, sfumando il tono, si possa sempre finire dove si vuole, uscire e rientrare dalla porta che si preferisce"²¹. Anche per Debussy, in sostanza, si tratta di agire ripensando la sintassi; ma se lo statuto tonale degli accordi è di difficile definizione perché sistemi scalari diversi si alternano o si sovrappon-

²⁰ "Comme il me parlait de certains mots de la langue française dont l'or s'était tenu à trop fréquenter du vilain monde, je pensais en moi-même qu'il en était de même pour certains accords dont la sonorité s'était banalisée [...] qu'ils ont perdu en même temps leur essence symbolique" [DEBUSSY-CHAUSSON 1925: 118].

²¹ "Ce qui peut l'assouplir et la renouveler, c'est un compromis perpétuel entre tierces majeures et tierces mineures: du coup les modulations réputées les plus lointaines deviennent simples. Le mode est celui auquel pense le musicien à un instant donné: il est instable [...]. A plus forte raison dispos-t-on d'accords incomplets, d'intervalles indéterminés, encore plus flottants. De sorte que, en noyant le ton, on peut toujours, sans tortuosités, aboutir où l'on veut, sortir et rentrer par telle porte qu'on préfère. [...] Les accords dissonants. Résoudre les accords dissonants. Plaît-il? Les quintes, les octaves de suite, défendues. Pourquoi? Les mouvements parallèles condamnés et le sacro-saint mouvement contraire béatifié. En quel honneur?" [EMMANUEL 1929: 100-102].

gono, se la cadenza si rarefà o comunque non costituisce un esplicito punto d'arrivo, se i passaggi costruttivi debbono essere guidati dall'imprevedibilità, l'elasticità cui il musicista aspira finisce per tradursi in una logica dell'immediato che sottopone a una radicale revisione l'idea stessa di percorso. Il finalismo dell'ordine costruttivo viene destituito od occultato a favore dell'isolamento del singolo istante nel quale si verifica l'insorgenza del diverso, in una dimensione temporale che non si avvale più della forza propulsiva delle progressioni, del rapporto di tensione/distensione tra dissonanza e consonanza, del corretto concatenamento tra le parti.

In questo senso si registra una significativa adesione, da parte di Debussy, all'ideale della conoscenza estetica espresso da Mallarmé in *Autre Eventail* quale frutto di un'esperienza "sans chemin", di cui non si dà cioè né tracciato conoscibile a priori né itinerario in vista di un fine; la "rottura del cerchio d'occidente", operata secondo Boulez dai due artisti, risiede appunto nell'accantonamento di una dimensione costruttiva che evidenzi la funzionalità di ciascun momento ad una tensione orientata²².

Testimonianze reperibili nel carteggio tra Mallarmé e due esperti di filosofie orientali, E. Lefébure e H. Cazalis, inducono a pensare che il poeta, negli anni Sessanta, si fosse avvicinato allo studio delle dottrine orientali, in modo particolare del buddismo. Il fatto non è casuale, perché a partire dalla metà del secolo in numerosi letterati francesi di primo piano si era risvegliato un vivace interesse nei confronti delle antiche culture indiane e cinesi, conosciute attraverso opere di divulgazione o anche nella volgarizzazione offertane dalla voga occultista. L'attenzione alle filosofie orientali, che diverrà uno dei segnali più acuti della crisi di fine secolo, della sfiducia nelle possibilità della conoscenza razionale, era dovuta alla svalutazione che

²² C. Mauron segnala alcune significative coincidenze tra gli enunciati basilari dell'estetica mallarmeana e i principi del taoismo come formulati nel *Tao te King*, uno dei testi chiave dell'antica filosofia cinese. Una di queste è appunto la convergenza tra l'ideale di una conoscenza raggiungibile "sans chemin" e la proposizione d'apertura di quel testo, in cui si asserisce la sostanziale mutevolezza del cammino per raggiungere la conoscenza, e quindi il paradosso di un cammino reso esemplare dal non poterne prevedere la percorribilità. La traduzione di quell'aforisma suona così: "La via che sia veramente una via non è costante"; secondo un'altra traduzione (sensibilmente diversa ma non meno pertinente al nostro contesto) "La via che sia veramente una via non può essere espressa dal discorso". Cfr. dunque [MAURON 1942: 351-67].

tali filosofie operano dei dati relativi all'apparenza fenomenica: la realtà, come i simbolisti apprendono anche dalla lettura di Schopenhauer, è illusione, inganno, "rêve d'un rêve"²³.

La conoscenza delle tradizioni filosofiche orientali va di pari passo con la straordinaria diffusione dell'arte figurativa giapponese: all'inizio una semplice moda legata al commercio di oggetti ornamentali esotici, assumeva negli ultimi decenni del secolo valenze spirituali ben più profonde fino a trasformarsi, com'è noto, in un fenomeno culturale di portata europea. I caratteri stilistici delle stampe giapponesi si trovavano a rispondere in pieno alle esigenze della corrente impressionista di un taglio "istantaneo" con cui cogliere il reale nella sua effimera fragranza. A proposito di esse, Monet scrisse di "condividere interamente le implicazioni del codice che le ispira: evocare una presenza attraverso un'ombra, il tutto attraverso un frammento" [ARZENI 1987: 24], alludendo al ruolo attivo giocato dal vuoto, al modo di presentare le figure tronche o in lontananza anche se tematicamente essenziali (si pensi per esempio alla riproduzione di Hokusai in copertina di *La mer, Il Fuji visto attraverso l'onda*, dove il vulcano si rivela all'orizzonte nell'attimo in cui i flutti lo scoprono).

L'influenza esercitata su Mallarmé e Debussy da modelli di pensiero estranei all'arte occidentale, agisce dunque non meno nella riorganizzazione della sintassi dell'opera d'arte quanto nell'articolazione dell'insieme comunicativo, la retorica. Fin dal giovanile *Las de l'amer repos* (1864), il poeta dichiara di voler

*Imiter le Chinois au coeur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie*²⁴.

²³ In una lettera a Cazalis, Mallarmé cita un verso di Leconte de Lisle d'intonazione induista: "O Brahma, toute chose est le rêve d'un rêve... *A Dream within a Dream* è anche una poesia di Poe sul tema dell'inconsistenza del reale tradotta da Mallarmé; è un caso che anche Debussy usi quest'espressione in un contesto violementemente pessimistico?" [MALLARMÉ 1959: 94]; DEBUSSY, Lettera a R. Godet del 13.02.'91, cit. in [BARRAQUÉ 1962: 68].

²⁴ "Imitare il Cinese dal cuore limpido e fine / di cui l'estasi pura è dipingere la fine, / sulle sue tazze di neve, alla luna rapita / di un fiore bizzarro che gli profuma la vita" [MALLARMÉ 1974: 104-5].

L'assoluta economia di mezzi propria all'arte di quell'emblematico "chinois" risulterà funzionale a un assunto evocativo:

Une ligne d'azur mince et pâle serait
 Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue
 [...]
 trois grands cils d'émeraude, roseaux²⁵.

Di abolizioni e negazioni è intessuta tutta l'opera di Mallarmé: al silenzio, inteso come "luogo" dei valori dell'assenza, il poeta consacra il proprio linguaggio. Soltanto ai margini del silenzio la parola riacquisisce la propria potenzialità di *logos*: la poesia, "tacito involarsi d'astrazione" [MALLARMÉ 1982: 275], agisce nell' "autenticare il silenzio"; il vuoto, "silenzio interno alla pagina", anela a visualizzarsi nello spazio bianco che isola graficamente e contrappunta le parole in *Coup de dés*, scandisce il ritmo dei *Poèmes en prose*, o ancor più sottilmente plasma il decorso verbale dall'interno.

Claudel, a proposito della lingua di Mallarmé, osservò che

il fraseggio, dove nell'aereo contrappunto degli ablativi assoluti e delle incidentali la proposizione principale non esiste che nella sua assenza, si mantiene in una sorta di equilibrio instabile e mi ricorda quei disegni giapponesi dove la figura è disegnata solo dal suo bianco, come gesto riassunto di ciò che traccia [MONDOR 1941: 745].

In misura non inferiore la musica di Debussy accoglie al suo interno questa medesima serie di valori; quanto il musicista fosse impregnato di orientalismo a livello di interessi e di gusto è cosa fin troppo nota, e la sua frequentazione di ambienti legati all'occultismo deve aver costituito una mediazione decisiva in questo senso²⁶. Più volte si è ricordato quale risonanza abbia conosciuto in lui l'esperienza d'ascolto della musica giavanese "capace di ogni sfumatura [...] dove tonica e dominante non sono che vuoti fantasmi"²⁷ e

²⁵ "Una linea di azzurro tenue e sbiadita sarebbe/un lago, nel cielo di porcellana nuda [...] tre grandi ciglia smeraldine, canne" [*ibidem*].

²⁶ Cfr. la testimonianza di V. Michelet riportata da R. Howat: "Oltre alle letture e alle conversazioni con E. Bailly, proprietario della *Librairie de l'Art Indépendant*, che studiava gli aspetti esoterici sia della musica occidentale che di quella orientale, conobbe la sacra musica indiana frequentando Inayat Khan" [HOWAT 1983: 167].

²⁷ "Rappelle-toi la musique javanaise qui contenait toutes les nuances, même

come in più di una circostanza l'artista abbia ritradotto la micropoli-fonia, la timbrica raffinata, l'immagine di una ritmica cangiante e immobile a un tempo proprie al *gamelan*.

L'emergere dei suoni dalla lontananza e dal nulla, il regime del *pre-sque rien*, come lo ha definito Jankélévitch attribuendo a un'indicazione dinamica cara a Debussy la dignità di categoria filosofica, sono caratteristiche fondanti del suo stile. Anche a questo proposito, la consapevolezza dell'originalità delle proprie scelte è assoluta: sempre nel preziosissimo carteggio con Chausson del 1893, il musicista, parlando del *Pelléas*, elegge il silenzio a mezzo espressivo per eccellenza, elemento catalizzatore di una propria "chimica di frasi più personale", non dichiarandosi soddisfatto dell'uso che già Wagner ne aveva fatto [DEBUSSY 1925: 120]. Come campione significativo dell'area liminare tra suono e silenzio in cui si sviluppa la vicenda sonora debussyana, basterebbe osservare la stupefacente varietà di sfumature che l'autore attribuisce ai toni del piano nella *Sonata* per flauto, viola ed arpa: *piano doux et pénétrant*, *piano dolce en dehors*, *piano léger et rythmé*, *piano dolce sostenuto*, *piano dolce e semplice*, *piano dolce e marcato*, *piano espressivo e delicatissimo*, *piano sostenuto ed espressivo*, *piano dolce e tristamente*; e ancora *pianissimo sensibile*, *leggero*, *lointain*, *murmurando*, *perdendosi*, indicazioni che predominano anche nel secondo volume dei *Preludi* e negli *Studi*, dove l'autore, in cerca di "effetti mai ascoltati prima" [LOCKSPEISER 1983: 497, lettera a Durand], si spinge fino a immaginare una qualità di suono "estinto". L'investigazione, l'auscultazione del suono al limitare del silenzio, lungi dall'appiattare le sfumature espressive, diviene stimolo alla conquista di un livello di percezione più raffinato e interiorizzato: un "udito di secondo grado", come lo chiama Jankélévitch [JANKÉLÉVITCH 1985: 209]. E dove meglio si incontrano Debussy e Mallarmé se non nella predilezione per sostanze effimere: lo scrittore ama celare più di una dichiarazione di poetica dietro le futili sembianze di ciò che è inconsistente e volatile come la schiuma, gli anelli di fumo, la piuma, il merletto, l'ala, il ventaglio e gli zampilli d'acqua; il musicista affida le proprie fantasticherie ai profumi che volteggiano nell'aria, ai riflessi nell'acqua, alla neve che danza, alle nuvole, alle nebbie e ai fuochi d'artificio. La va-

celles, qu'on ne peut plus nommer, où la tonique et la dominante n'étaient plus que vains phantomes à l'usage des petits enfants" [DEBUSSY-P. LOUYS 1945: 41].

riegata fenomenologia del "leggero" che va a comporre l'immaginario debussyano si riconosce nella natura degli elementi costruttivi adottati: i giochi di linee che con la loro incorporeità trasformano gli aspetti plastici del tema sublimandolo in astratto arabesco; la labilità degli arpeggi, dei trilli, dei tremoli, dei materiali timbrici polverizzati e ridotti a valenza luminosa, refrattari a fissarsi in una stabile apparenza formale. In quel patrimonio di simboli che è di comune appartenenza ai due autori compare inoltre, in posizione di rilievo, la metafora del velo. Per Mallarmé la presenza di un velo (ambiguità o mascheramento) accompagna necessariamente l'esperienza estetica; così nel *Mystère dans les Lettres*:

Dite se è possibile una chiarezza a getto continuo, o se non tragga da interruzioni il carattere momentaneo, di liberazione. La Musica, a suo tempo, è venuta a spazzare via tutto ciò. Soltanto nel corso del brano, attraverso veli finti, un soggetto si sprigiona dalla loro successiva stagnanza, ammassata e dissolta con arte²⁸.

Nel *Livre, instrument spirituel*, "l'esitazione nello scoprire bruscamente tutto ciò che non è ancora, tesse, per pudore, con la sorpresa generale, un velo"²⁹.

Negli scritti sulla danza: "Attraverso il velo ultimo, che sempre resta (la danza) scopre la nudità dei tuoi concetti"³⁰.

Negli abbozzi del *Livre* "voile" vale invece per vela, e per il tramite simbolico del biancore viene associata alla pagina del *Livre* [SCHERER 1957: 53A]; in *Coup de dès* "voile" compare nella duplice accezione di velo e vela, sempre connesso al tema dell'arte: come finzione (*le voile d'illusion*) o possibilità di salvezza dal naufragio (*voile alternative*) [MALLARMÉ 1982: 321, 324].

Per Debussy pensiamo ovviamente a *Voiles*, oltre che alla connessione operata più di una volta tra musica e veli: "la musica è un sogno

²⁸ "Dites, comme si une clarté, à jet continu; ou qu'elle ne tire d'interruptions le caractère momentané, de délivrance. La Musique, à sa date, est venue balayer cela - Au cours, seulement, du morceau, à travers des voiles feints, ceux encore quant à nous-mêmes, un sujet se dégage de leur successive stagnance ammassée et dissoute avec art" [MALLARMÉ 1982: 272].

²⁹ "L'hésitation, pourtant, de tout découvrir brusquement, ce qui n'est pas encore, tisse, par pudeur, avec la surprise générale, un voile" [MALLARMÉ 1982: 268].

³⁰ "Elle te livre, à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts" [MALLARMÉ 1982: 307].

al quale sono stati tolti i veli" [LOCKSPEISER: 211]. "Ho cercato la musica dietro tutti i veli che accumula" [DEBUSSY: Chausson 120].

Non a caso, in *Voiles*, i valori dell'inganno, del mascheramento e dell'assenza sostanziano i procedimenti compositivi, concepiti come smantellamento di apparenti evidenze, enigmi privi di soluzione, e qualificabili in virtù di ciò che è negato o solo momentaneamente intravisto³¹. Il mistero dell'apparenza è tale non perché essa nasconda dietro il proprio velo una verità occulta: il fondamento dell'essere è inconoscibile, dunque l'apparenza può rimandare solo a se stessa, alla sua evidenza insondabile quanto subitaneamente dissolvibile³².

La portata delle convergenze tra i nostri due autori, che fin qui si è cercato di delineare, investendo le coordinate di un'intera concezione del linguaggio, non si lascia circoscrivere agevolmente ad una verifica operata su singole composizioni; ci sembra tuttavia indispensabile collocare questa tematica in un centro privilegiato, compiendo una ricognizione sui testi mallarmeiani musicati da Debussy.

Tra le quattro *mélodies* in questione la giovanile *Apparition* (1884) non è che un antefatto tanto per il compositore quanto lo era stata per il poeta, sintonizzati in un particolare accordo proprio su un registro sentimentale lontanissimo dagli esiti più autentici di entrambi. La composizione, un affascinante *mélange* di originalità e convenzionalità, non passa però inosservata a fianco del discreto gruppo di *mélodies* che Debussy aveva già all'attivo all'inizio degli anni Ottanta. Da ascrivere al primo versante è la raffinatezza dell'immagine sonora

³¹ Come ha mostrato l'esemplare analisi di *Voiles* compiuta da R. Di Benedetto, che rappresenta il contributo analitico più illuminante su un possibile rapporto tra Debussy e Mallarmé. Gli esiti di tale studio portano alla "consapevolezza di una sostanziale inconoscibilità [...] sotto il velame degli 'accordi strani' non si cela una più profonda, onnicomprensiva verità", [DI BENEDETTO 1978: 33]. Lo studioso accenna anche alla presenza della metafora del velo nell'*Art Poétique* di Verlaine: forse può risultare utile allargare il raggio d'osservazione e notare che le connotazioni di inganno e finzione evocate dall'immagine del velo si trovano in pieno già nel *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, dove il filosofo cita più volte dalle *Upaniṣad vediche* il mito di Mâyā, il velo che impedisce di vedere la vera natura dell'Assoluto, che coincide dunque con lo stesso mondo fenomenico. Anche se con sfumature differenti l'immagine del velo è reperibile inoltre in Bergson (*Le rire*) e tra gli emblemi misteriosofici de *Les grands Initiés* di E. Schuré.

³² È la nozione di "mistero tautegorico", che rimanda cioè solo a se stesso, inverata secondo Jankélévitch in sommo grado nella musica di Debussy. Cfr. [LISCIANI-PETRINI 1983: 117].

iniziale, frutto di un pianismo librato nell'estrema regione acuta in pianissimo:

Es. 143: Debussy, Apparition, b. 1

Memorie lisztiane si fondono qui all'idea più schiettamente debussyana di *continuum* timbrico. Ancor più interessante il sapore inedito delle scelte tonali d'apertura decentrate rispetto a qualsiasi percorso esemplare, e delle sottili quanto ellittiche mediazioni che le collegano:

Es. 144: Debussy, Apparition, basso bb. 3-7

Colpisce soprattutto il primo passaggio modulante, che conferisce a un'increspatura cromatica la capacità di trasformarsi subitaneamente in grado armonico (*Fa* a batt. 4), cui fa seguito il raggiungimento di *re* (batt. 6), concepito in termini di fluttuazione melodica, del tutto priva di carattere tensivo. Non meno "deboli" le successive oscillazioni triadiche di terza (*re-Sib-Re*) delle quali l'unico accordo che parrebbe prefigurare una situazione dai contorni tonali riconoscibili (*sib-re-fa-lab*, settima di dominante di *Mib*) non risolve nella direzione prefigurata. Nessuno di questi gradi toccati viene introdotto per mezzo del nesso "logico" (quanto scontato) di una cadenza. Ma accanto a siffatti elementi, in una notevole discontinuità stilistica, ne convivono altri di evidente banalità, come le lunghe sequenze di accordi spezzati o percorsi armonici lineari; anche l'apertura di taluni slanci melodici, ai limiti dell'enfasi, risulta quanto mai estranea al ri-

tégno connaturato al gesto espressivo debussyano.

L'estremo frutto dell'incontro tra i due artisti costituisce invece un esito assoluto all'interno della produzione vocale (e non solo vocale) del musicista. Debussy ricorre a Mallarmé quale poeta ideale di una sorta di "tardo stile" la cui essenzialità significa nel contempo spirito della litote, suprema economia di mezzi, ironia, uno stile all'insegna del sopprimere, come scrisse egli stesso: "occorre innanzitutto trovare, poi sopprimere, per giungere alla carne nuda dell'emozione" [LOCKSPEISER 1983: 545].

Poche pagine debussyane conoscono la stessa metafisica nudità di suono di *Soupir*, il primo dei *Trois Poèmes*. In un clima rarefatto, tra i margini del pianissimo (*ppp*) e del piano, si avvicendano gesti allusivi, che mettono in luce possibili evidenze nel contempo eludendole. Indichiamoli: la cadenza *mi-b-lab*, destinata a trasformarsi in una specie di pedale nella parte centrale del brano, le terzine di bb. 9-10 che fanno udire il *lab* su tre ottave, la comparsa dell'accordo di *Lab* a b. 15, e infine anche la cadenza della penultima battuta. Tali segni non possiedono quella funzione chiarificatrice che sembrerebbe loro propria se li considerassimo in astratto, isolati dal contesto in cui si trovano. Potremmo attribuire alla diafana apparizione di b. 9 i caratteri di una ridondanza che assolve al compito di ribadire la tonica? E avvertire in un gesto che si estingue, privo di spessore armonico, la tensione risolutoria di un movimento cadenzale? La centralità della tonalità di *Lab*, pur evocata da numerosi indizi, stenta ad affermarsi nel corso del brano: a cominciare dall'avvio della voce che, pur allargando l'assetto pentatonico di partenza ad una verosimile scala di *Lab*, privilegia la nota *fa* instaurando un'ambiguità col proprio minore relativo che gioca un ruolo importante all'interno del pezzo, anche se il modo minore non opera mai come quadro di riferimento esplicito, ma al contrario sotto forma di azione diversiva³³. Nell'economia del brano è fondamentale la presenza del *mi* dominante: accostato in sequenze lineari discontinue o sovrapposto alla dominante di *Lab*, non accoglie in sé solo la funzione di sensibile (cui sarà sempre negata una risoluzione), ma con un notevole scarto logico (che nulla ha a che vedere con la rete di relazioni discorsive che collega, di norma, i rapporti tonali) polo armonico che vive di vita propria, di dignità pari a quello di *Lab*, e ancora "ponte" verso la tonalità di *Do*. Il manifestarsi della triade di *Lab* è poi meno che mai punto d'arrivo di un tracciato

³³ Cfr. su *Soupir*, la Scheda n. 9.

discorsivo, ma si dà al contrario come *charme*³⁴, disvelamento di un "senso" derivato dall'improvvisa illuminazione del *la* che fa percepire come sorpresa una quarta giusta all'interno di un contesto eccedente, e preannuncia la comparsa delle uniche triadi maggiori del pezzo, di *Lab* e di *Do*, di evidenza flagrante quanto provvisoria³⁵. Non esistendo tra le due una relazione funzionale risulta impossibile anche qui stabilire una gerarchia e ipostatizzare l'esistenza di un'identità tonale unica e definitiva. Dovremo attendere la penultima battuta del brano per ascoltare un vero e proprio accordo di dominante in funzione cadenzale: tuttavia, anche in quella sede, alla tonica non sarà concesso di affermare il proprio accordo tonale se non nell'ambigua formulazione che ne offrono le note dell'arabesco iniziale. Di atti puramente evocatori, svuotati di un rimando segnico certificante a ruoli prestabiliti, si tratta in tutti questi casi; i percorsi lineari e a senso unico sono esautorati e ad essi si sostituisce un sistema di sottili rifrazioni tra gli elementi del decorso sonoro che, come le parole nell'utopia dell'*oeuvre pure*, liberate dall'eloquenza e dal flusso direzionale, "si accendono di riflessi reciproci come una virtuale scia di fuochi su delle gemme" [MALLARMÉ 1982: 237].

Sarebbe limitativo, e forse fuorviante, ricondurre la presenza di piani tonali diversi che si affiancano e intrecciano, qui in *Soupir* e in altri luoghi dell'ultimo Debussy, ad una sperimentazione politonale di segno affine a quella compiuta da Stravinskij in quegli stessi anni: manca completamente, del segno stravinskiano, l'aggressività assunta dalle sovrapposizioni politonali attraverso la veste corrosiva di determinate scelte timbriche, registiche, dinamiche.

Per quanto riguarda *Soupir*, il trasformarsi dell'ambiguità in assenza del principio di non-contraddizione (il *mi* che è simultaneamente sensibile di *fa*, tonica, anticipazione di *Do*), il condensare in un unico organismo tratti irriducibili a un unico punto di vista sulla base di altri

³⁴ Nell'accezione etimologica di incanto (da *carmen*: formula magica), il termine appare in Mallarmé [MALLARMÉ 1945: 400; 269], viene ripreso da Valéry [VALÉRY 1950: 50] e diviene poi una nozione-chiave della filosofia di Jankélévitch: attributo inafferrabile della temporalità, nell'opera d'arte lo *charme* "non essenza ma pura presenza" è localizzabile nelle "sfumature imprevedibili ma trasfiguranti" [LISCIANI-PETRINI 1983: 114-81].

³⁵ "Gli accordi consonanti si susseguono come una serie di immobilità, di 'Nunc' istantanei" [...] "Vi è in Debussy come una sorta di mistero della consonanza e soprattutto della più semplice, più candida: quella di *do* maggiore" [JANKÉLÉVITCH 1949: 11, 124].

comuni (l'accordo di b. 9 che fonde assieme i quattro suoni comuni alle none di *fa* e di *Lab* e lascia però urtarsi *mi* e *mi♭*), la sovrapposizione di prospettive spaziali multiple (il pedale di *Lab* al grave sovrastato da quello di *mi* all'acuto), l'accantonamento di una temporalità consequenziale per una dimensione in cui "tutto si dà ad un tratto"³⁶: tutti questi sono elementi che, sottratti all'ordinamento della logica razionale, sembrano rispondere alle categorie del pensiero onirico.

Più in generale, la convivenza di fattori tra loro estranei è in Debussy attualizzazione delle possibilità di una logica polivalente più sotterranea che esibita, impiegata per conferire un'aura di lontananza spaziale e temporale, un carattere di accidentalità ad eventi e apparizioni momentanee: come alla fine di *Feux d'artifice*, dove l'eco della Marsigliese esteriorizza la presenza di due piani tonali, *Do* e *Lab*, posti alla base del pezzo, o nella fanfara del secondo movimento di *En blanc et noir*, o ancora nell'ombra di melodia che si libera da una sfaccettatura accordale quanto mai composita al centro dello studio *Pour les sonorités opposées*. Nello stesso senso, l'estraneità dei pedali che si incontrano così di frequente nella musica pianistica debussyana, può corrispondere alla rivelazione di uno scorrere del tempo su piani differenziati: come avviene nella conclusione di *Lindaraja*, dove un pedale di sol in *Fa#* maggiore si pone quale anticipo, presentimento dell'incipiente *re min.*, mentre il seguente pedale di *do#* in *re min.* (sovrapposto ossessivamente in tritono col precedente *sol*), è a sua volta residuo mnestico della tonalità appena abbandonata³⁷.

Questa temporalità complessa, e anche l'affiancarsi di possibilità temporali diverse, costituisce, come si è detto all'inizio, uno dei punti di contatto più significativi tra Debussy e Mallarmé. Sospeso il tempo economico del discorso e dell'azione, spezzato il mimetismo nei confronti di un divenire lineare, il poeta giunge a pianificare esplicitamente l'*uscita* dal tempo. Nell'estrema meditazione affidata agli abbozzi dell'utopico *Livre*, lo sviluppo narrativo del racconto scompare del tutto, per lasciare il posto ad una astratta rete di rapporti il cui de-

³⁶ Cfr. Matte Blanco, "Il sogno: struttura bi-logica e multidimensionale", in *I linguaggi del sogno*, 1984, p. 270.

³⁷ Cfr.: "Feux d'artefice" in *Oeuvres complètes*, vol. V, Durand 1985, p. 139; "En blanc et noir", in *Oeuvres complètes*, vol. VIII, Durand 1986, p. 47; *Pour les sonorités opposées*, batt. 53-56; *Lindaraja* da batt. 142 alla fine. Al proposito cfr. anche WARBURTON T., "Bitonal miniatures by Debussy from 1913" in *Cahiers Debussy* e [JANKÉLÉVITCH 1949: 119-23].

liberato intento è di consentire una pluralità di percorsi di lettura; l'ambiguità e l'"apertura" dei procedimenti che reggono la poesia mallarmiana si trasformano da componente potenziale a condizione in atto. La strategia del *Livre* "sopprime il tempo", come afferma lo stesso Mallarmé [SCHERER 1957, F. A55] abolendo concretamente un prima e dopo, un inizio e una fine, e facendo invece affidamento sul valore fondante della ripetizione intesa come mezzo di differenziazione. Nella struttura del *Livre* ogni situazione viene indagata di necessità due volte (come si può leggere insistentemente nei frammenti riordinati dallo Scherer); l'organizzazione dei percorsi, per mezzo di simmetrie e reciprocità, è tale da garantire il ripresentarsi degli stessi materiali di cui esistono due formulazioni che il fruitore può paragonare ricavando da questa operazione di confronto il senso complessivo.

Anche per quanto concerne tale concezione dell'iteratività possiamo scorgere affinità significative nelle scelte dei due autori, e proprio da *Soupir* partire per compiere alcune considerazioni al proposito. Colpisce, in questo brano, la staticità dello sfondo pianistico, rappreso in una sistematica iterazione. Qui, come in infinite altre situazioni della musica debussyana, il costante processo di duplicazione che investe il decorso sonoro a livello modulare è concepito come una vera e propria forma di sintassi che soppianta la dialettica oppositiva di ascendenza classica (tanto vituperata dall'autore), e diviene modo privilegiato per consentire, attraverso l'apparente ripetizione, l'emergere della diversità. I procedimenti di duplicazione presenti in *Soupir* si iscrivono in una variegata casistica di portata più generale: la riproposizione degli stessi elementi può avvenire con una variazione che non intacca la percezione immediata dell'identità (per esempio trasposizione d'ottava, lieve aumentazione); oppure l'omogeneità del tessuto può accogliere, nella ripetizione, fermenti nuovi e decisivi pur nell'evidenza minimale di un *presque rien*; o ancora la riproposizione di ciò che è appena stato può presentarsi come tappa obbligata per conseguire il nuovo: procedimento, quest'ultimo, frequentissimo nel fraseggio di Debussy e capace di rallentare la consequenzialità del moto se il raggiungimento del diverso è continuamente, o meglio discontinuamente interrotto da ciò che si è appena udito. In un regime di apparente continuità, l'unico dato costante è l'arresto sistematico, l'instaurarsi di una dimensione ove "tutto diviene sospensione, disposizione frammentaria con avvicendamento e raffronto" [MALLARMÉ 1982: 239].

Per Mallarmé come per Debussy, l'indebolimento della funzione tensiva non è individuabile solo nella fissità, ma ancor più scopertamente nell'instabilità di un tempo perpetuamente rubato: quello stesso che regge *Jeux* e *Coup de dés*. Quest'ultima opera mallarmeana dispone le proprie immagini in una diaspora organizzata, distanzian-dole con spaziature e caratteri grafici differenziati per "accelerare e ritardare d'un tratto il movimento" [MALLARMÉ 1982: 339], ad esse concedendo solo un subitaneo manifestarsi e un'altrettanto rapida scomparsa. Attorno all'enuciato-base ("Un coup de dés jamais n'abolira le hasard") si inseriscono frammenti di frasi incastrate le une nelle altre secondo elisioni ed occultamenti delle diramazioni sintattiche che infirmano la percezione di un iter lineare. Anche Debussy, in *Jeux*, sperimenta criteri di radicale frammentazione applicandoli a tutti i parametri compositivi, in special modo alla concezione della vicenda tematica, non più giocata su organismi di ampie proporzioni ma su semplici cellule affioranti da un flusso caleidoscopico continuamente cangiante nel timbro e nel ritmo: quest'ultimo segnato dalla vertiginosa mancanza di punti d'appoggio. La discontinuità di *Jeux* è la medesima che regge la sintassi interrottiva delle *Sonate*, con le loro modulazioni che generano sussulti, piuttosto che fungere da connettivo; si pensi all'arresto prodotto dallo slittamento di terza seguente alla pausa in apertura della *Sonata* per violino (b. 8) o all'imprevedibile approdo del violoncello da sol maggiore a mi bem. minore a b. 6 dell'omonima *Sonata*; allo *choc* luminoso delle relazioni di tritono elette a cardine della struttura armonica nel secondo movimento della *Sonata* per flauto, viola e arpa³⁸.

Eventail, ultimo dei *Trois Poèmes* e vertice della produzione vocale debussyana, è tra le *mélodies* dell'autore quella che maggiormente si avvicina a questa nozione non lineare della dimensione temporale. Tutti gli elementi in gioco concorrono all'affermazione di un ritmo frammentario: innanzitutto l'agogica mutevolissima, tesa a ottenere effetti repentini, che giunge ad applicare il rubato persino a sequenze di acciaccature (già di per sé frutto di un gesto irregolare). Altrettanto responsabile l'asimmetria del fraseggio vocale, in cui la durata sillabica scarta inaspettatamente tra il sedicesimo e il quarto non stabilizzandosi mai su una lunghezza media costante; la respirazione

³⁸ Cfr. *Sonate pour violon et piano*, Peters, batt. 8; *Sonate pour violoncelle et piano*, Peters, p. 5, batt. 6; *Sonate pour flûte, alto et harpe*, Durand, pp. 15-19, l'episodio centrale dell'*Interlude* che modula dal fa min. d'impianto a si magg.

complessiva, resa irrequieta e franta dagli attacchi in levare, dalle sincopi, dalle partenze improvvise:

Es. 145: Debussy, *Éventail*, bb. 5-7

O rê-veu - se, pour que je plon- ge Au pur dé-li- ce sans chemin,

Anche la parte pianistica è guidata dalla stessa logica, e procede come accostando tasselli: al riproporsi del volubile *refrain*, incaricato di inscenare, in una specie di teatro di gesti allusivi, la traiettoria di apparizione-sparizione del ventaglio, la prima e la terza strofa (bb. 4-11 e 25-35) avvicendano minuscole cellule iterate, ma con una dislocazione metrica sempre diversa e internamente cangianti nella permutazione intervallare, forse evocazione dei fantasmi sonori del *gamelan*. Nella seconda strofa (bb. 14-23) le forcelle che assecondano i contrattempi e sostengono le interruzioni, comunicano un senso di instabile oscillazione, di equilibrio precario; nella quarta e nella quinta l'arresto agogico corrisponde invece a un regime sospeso nella condotta delle duplicazioni. La discontinuità massima viene registrata al centro dell'edificio (terza strofa), dove Debussy, per suggerire il senso della *vertige*, del brivido fecondo indotto dall'esperienza estetica (cui allude metaforicamente il testo)³⁹, alterna senza mediazioni un andamento cromatico e uno per toni interi, in una mancanza di centro e di direzionalità che forse non ha equivalenti, per l'arditezza della sua concezione, nell'intera produzione dell'autore.

Il gusto per insiemi asimmetrici, il regime rapsodico, la rapidità di taglio con cui vengono colti i movimenti del ventaglio, la leggerezza della trama timbrica pianistica, sono tutti elementi che rendono *Éventail* una squisita incarnazione di quel gusto *japonard* che aveva guidato Mallarmé nell'eleggere il fragile oggetto ad emblema della propria arte.

I *Trois Poèmes* concludono la produzione vocale debussyana nel segno di una circostanza essenziale alla definizione di un rapporto tra il mondo creativo del poeta e quello del musicista; il fascino dell'assenza che emana da *Soupir*, la vertigine di un viaggio "sans

³⁹ Cfr. *Scelte poetiche mallarmeane di Debussy*, nel presente volume alle pp. 259-271.

chemin" cui ci invita la preziosa quanto precaria finzione estetica, si pongono a suggello esemplare di due vicende artistiche accomunate dall'intrepida indagine di un essere che si sottrae a ogni certezza, nell'accettazione incondizionata di una fragilità esistenziale senza riscatto.