



Gli archivi di Morgana
direttore Rosario Perricone

Atti e testi

3



Le cadeau du village

Musiche e Studi per Amalia Collisani

a cura di

Maria Antonella Balsano, Paolo Emilio Carapezza,
Giuseppe Collisani, Pietro Misuraca,
Massimo Privitera, Anna Tedesco

Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari



MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ
CULTURALI E DEL TURISMO
Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali



REGIONE SICILIA
Assessorato dei Beni Culturali e dell'identità siciliana
Dipartimento dei Beni Culturali e dell'identità siciliana



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
Scuola delle Scienze Umane e del patrimonio culturale
Dipartimento di Scienze Umanistiche

Le Cadeau du village : musiche e studi per Amalia Collisani / a cura di Maria Antonella Balsano ... [et al.]. - Palermo : Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 2016.

ISBN 978-88-97035-17-6

I. Musica – Scritti in onore. I. Collisani, Amalia <1946->.

II. Balsano, Maria Antonella <1948->.

780.72092 CDD-23

SBN Pal0293510

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

© 2016 ASSOCIAZIONE PER LA CONSERVAZIONE DELLE TRADIZIONI POPOLARI

Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino

Piazzetta Antonio Pasqualino, 5 · 90133 Palermo · tel. (+39.91) 328060 · fax 328276

www.museodellemarionette.it - mimap@museomarionettepalermo.it

In copertina: Hippolyte Lecomte, *Tre figurini per l'opera Pygmalion di Jacques-Fromental Halévy (1826)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, D216-4 (1, FOL19-21).

INDICE

PAOLO EMILIO CARAPEZZA

Prefazione9

PRELUDIO

DANIELE CAIBIS

Frammento e fiore, per pianoforte.....17

I. IDEE, AFFETTI, PERCEZIONI

BRENNO BOCCADORO

«*La Tierce majeure qui nous excite naturellement à la joye [...] nous imprime jusqu'à des idées de fureur, lors qu'elle est trop forte*».

Rameau e gli affetti21

PIERO VIOLANTE

Il suono delle nostre passioni37

MICHAŁ BRISTIGER

Leggendo la Filosofia della musica di Giuseppe Mazzini45

DARIO OLIVERI

Due volti della Notte. Su Arthur Schopenhauer e Richard Wagner56

CARMELO CALÌ

Fenomeni, pratiche e teorie musicali73

ILARIA GRIPPAUDO

Tempo congelato e musica in Sussurri e grida di Ingmar Bergman89

ANNA TEDESCO

«*È dell'opera il fin la meraviglia*». *Il 'meraviglioso' e l'opera del Seicento oggi*.....107

STEFANO LOMBARDI VALLAURI

Sul logoramento dell'esperienza musicale (e parzialissimo riscatto)133

ALESSANDRO ARBO

L'opera musicale nello spazio cibernetico: implicazioni ontologiche ed estetiche.....149

II. TRADIZIONI, STRUMENTI, ORALITÀ

SERGIO BONANZINGA

Declinazioni del femminile nella musica siciliana di tradizione orale.....177

GIOVANNI GIURIATI

'Mbrusino, Liszt, la tarantella montemaranesa e il clarinetto. Alcune riflessioni sul ruolo individuale nel processo creativo delle musiche di tradizione orale.....225

IGNAZIO MACCHIARELLA

Estetiche negoziate243

GIOVANNI PAOLO DI STEFANO

I costruttori di pianoforti in Sicilia259

III. MUSICHE, STORIE, FONTI

GIUSEPPE COLLISANI

L'Amor volubile e tiranno di Alessandro Scarlatti e Giovanni Domenico Pioli...291

PAOLO EMILIO CARAPEZZA

Iridescenti alberi sonori: la foresta incantata di Domenico Scarlatti.....315

CONSUELO GIGLIO

Il dramma per musica di Metastasio a Palermo339

MARIA ANTONELLA BALSANO

Pisani in Babilonia, ovvero duetto a voce sola tra un Antirossiniano irriducibile e un correligionario fedifrago.....363

ANGELA FODALE

‘Il canto dell’esilio’: lacrime, temporali e arpe

(I Puritani, III, 1 e Nabucco, III, 4)389

IVANO CAVALLINI

Paradigma culturale e canone popolare: musica e nazione nei paesi slavi

della Mitteleuropa nel diciannovesimo secolo399

PIETRO MISURACA

La fontana, il mare, la sirena, la neve, lo stagno. Metafore acquatiche e

simbolismo della liquidità nel Pelléas et Mélisande.....423

MASSIMO PRIVITERA

‘Guilbert juge de Jean-Jacques’ ovvero Yvette interpreta Rousseau443

CARLO SERRA

Oedipus: la dissonanza ritmica come motore del Sublime.....477

MARCO CRESCIMANNO

Federico Incardona tra Mitteleuropa e Mediterraneo.....493

GABRIELE GARILLI

La presenza dei suoni. Verso una comprensione estetica di

“...zwei Gefühle...”. Musik mit Leonardo di Helmut Lachenmann.....509

POSTLUDIO

MARCO SPAGNOLO

Hommage, per violino e pianoforte.....531

SCRITTI DI AMALIA COLLISANI.....545

PIETRO MISURACA *

La fontana, il mare, la sirena, la neve, lo stagno.

Metafore acquatiche e simbolismo della liquidità nel Pelléas et Mélisande

Sarai bella a modo mio.

Amerai ciò che amo io e ciò che mi ama:

l'acqua, le nubi, il silenzio e la notte;

il mare immenso e verde; l'acqua informe e multiforme;

il luogo ove non sarai; l'amante che non conoscerai...¹

Affascinati dall'ombra e dal suo mistero, gli artisti simbolisti ricercano ciò che si profila nell'oscurità. La loro è l'arte dell'indicibile, dell'ignoto, dell'impreciso e del vago. Sensibili al «pathos dell'autunno»,² alla malinconia dello svanire e dell'estinzione, amano dilettersi del mistero che circonda le cose, gli esseri e la loro labile esistenza.

Mobile e fluida come le percezioni inconse, per la fantasia simbolista l'acqua è l'elemento capace di evocare l'essenza insondabile della realtà, e diventa il motivo privilegiato. Paesaggi acquatici magicamente irreali, iridescenze tremolanti sulla superficie delle acque dormienti diventano i soggetti prediletti di Claude Monet, che decompone la materia in preziose vibrazioni di colore.³ E con particolare frequenza i fenomeni acquatici ricorrono nella poesia simbolista, che anela al suono come valore assoluto e scopre la *liquidità* della parola al di là dei significati e della sintassi razionale.

L'acqua è il tema simbolista per eccellenza e anche in questo ancora Debussy è vicino ai suoi contemporanei. Si può dire che tutta quest'epoca possiede una visione del mondo riflessa dalle immagini molteplici dell'acqua.⁴

Maturata nel *milieu* simbolista e tutta pervasa di "pluie", "brouillards", "nuages", "poissons", "ondines", "vagues" e "reflets dans l'eau", anche la musica

di Debussy destruttura i procedimenti sintattici, scardina l'armonia funzionale e si impregna di *liquidità*, in un «coinvolgimento delle dimensioni più profonde dello stile e del linguaggio»,⁵ per rendersi capace di confrontarsi con il Mistero, mentre sulla scorta dell'estetica simbolista e della poesia pura di Mallarmé si compie l'astrazione dai modelli naturali di partenza:

Il richiamo alla natura, così frequente negli scritti di Debussy, lontano dal prefigurare un momento naturalista, [...] sembra provenire da una dottrina iniziatica di una musica di cui la natura conserva, nascosto, il modello. [...] In un passaggio dalla natura alla creazione che ricorda le modalità della *transposition* in Mallarmé, il processo che parte dalla percezione diretta di un fenomeno attraversa in una seconda fase la sua negazione e la sua assenza, e arriva in ultimo ad una sua ricostruzione attraverso l'analogia. Con Debussy, questa ricostruzione, in quanto facoltà di generare immagini musicali, è assegnata a un'immaginazione materiale che astrae dal mondo naturale moti, forze, densità, fluttuazioni, riflessi, per ricavarne linee, disegni, forme, strutture. [...] Da una parte, Debussy rivendica la sua libertà sulla tradizione della musica assoluta, dall'altra, sa di essere al riparo da qualsiasi deriva descrittiva in forza dei processi di astrazione da cui si originano le sue idee musicali.⁶

Se è dunque l'analogia col mondo naturale a consentirgli di affrancarsi dalle forme codificate e dai tradizionali procedimenti logico-discorsivi, la sua immaginazione creativa non resta subordinata ai fenomeni evocati, ma si fonda sul fatto che «la libertà, i ritmi, le vibrazioni, la matematica che li sottende portano inscritto quell'ideale arabesco a cui anche la sua musica tende».⁷

On y retrouve presque intacte cette «arabesque musicale» ou plutôt ce principe de l'«ornement» qui est la base de tous les modes d'art [...]. Qu'on n'aille pas croire à quelque chose de hors nature ou d'artificiel. C'est au contraire infiniment plus «vrai» que les pauvres petits cris humains qu'essaye de vagir le Drame Lyrique. Surtout, la musique y garde toute sa noblesse, elle ne descend jamais à s'adapter à ce besoin de sensiblerie qu'affectent les gens don't on dit qu'ils «aiment tant la musique».⁸

La spinta astrattiva e la tendenza a sganciarsi dal soggettivismo si traducono in un'alterazione radicale del senso classico e romantico del tempo musicale: la musica non procede più per temi e sviluppi in un divenire continuo, non imita più le dinamiche emotive in un susseguirsi di tensioni e distensioni, ma pervie-

ne a sempre nuove e imprevedibili associazioni «di colori e di tempi ritmati»⁹ che si stagliano come entità spaziali. Ciò non significa, tuttavia, approdare a un costruttivismo astratto: gli eventi musicali acquistano valore simbolico e risvegliano misteriose “corrispondenze” «per il loro dotarsi di un potere connotativo che richiama la natura del simbolo, la forma di una struttura mitico-simbolica [...]; un’aura, dunque, una risonanza, ma nessun referente definito».¹⁰ L’arabesco musicale debussiano e il poetico «Gioco supremo» di Mallarmé¹¹ s’incontrano nell’idea di una parola nuova, incantatrice, estranea alla lingua usuale, che in un gioco di sonorità sganciate da ogni soggettivismo ci mette in contatto, in forza del suo potere allusivo, con il senso del mondo e con il mistero delle cose.

I luoghi e gli oggetti evocati dai titoli dei brani si fissano in immagini che si pongono «al crocevia fra un’idea di costruzione geometrica e la magia di un ambiente [...] che mitizza la rappresentazione».¹² E tale ambiente è profondamente permeato della sensazione della precarietà: fra timbri trascoloranti e magici riverberi, gli eventi sonori sembrano affiorarvi e subito scomparire, senza un’evidente relazione logica e senza un punto di arrivo.

Gli oggetti privilegiati del mistero sono in lui le cose più leggere e incantevoli: profumi nell’aria della sera, colorazioni fugaci, miraggi più volatili e inconsistenti del velo di Iride. Tutte queste imponderabili apparenze esistono [...] di un’esistenza istantanea e di una presenza-quasi-assente [...]. E così come i «temi» stessi non subiscono alcuna evoluzione interiore, non raccontano nessuna peripezia e non si trasformano l’uno nell’altro, parimenti gli accordi coesistono sui rigli musicali quali crittogrammi stazionari. Similmente a giochi d’acqua che non vanno da nessuna parte, così anche le note non vanno da nessuna parte [...]. La realtà musicale non risiede nella concatenazione discorsiva delle note, bensì attorno ai suoni e tra gli accordi, nelle vibrazioni morenti e misteriose dell’armonia.¹³

Il *jet d’eau*, evocato da Baudelaire in versi languidi e musicalissimi,¹⁴ poi musicati da Debussy in uno dei suoi *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* per canto e pianoforte (1889), è un incantesimo effimero che si fa e si disfa in un istante, e favorisce non a caso il primo manifestarsi di un nuovo universo sonoro, teso alla macchia timbrica più che al fonema accordale.

Il poeta, come il musicista, accentua il momento della caduta: la gravitazione, cioè l’inclinazione discendente, prevale sulla levitazione. Il getto d’acqua non

rappresenta dunque la giovinezza, ma il moribondo languore, l'inconsistenza e la lassezza, poiché tra due agonie non esiste che lo spazio di un istante e poiché la sua stessa essenza è questa continua agonia [...]. Come la stessa *Mélisande*, il getto d'acqua spira nel silenzio del non-essere.¹⁵

La poesia dello svanire e del dileguarsi è il grande tema di Debussy, il grande mistero cantato da colui che Savinio chiama *Magister Umidus*, la cui voce «suona gemente fra le nebbie» e il cui volto

si stende gonfio di sonno tra le ninfee immobili e marcescenti che le mani di un altro Claude – Monet – hanno sparso su questo stagno immobile come la morte, nel quale si fondono e muoiono per annegamento tutti i colori.¹⁶

Come la poesia di Mallarmé, la musica debussiana è per Jankélévitch quella che più strettamente si avvicina al Nulla; e il *Pelléas et Mélisande*, non a caso, «in cinque atti racconta l'estenuazione o rarefazione progressiva dell'esistenza, ossia l'avvento del Niente».¹⁷

Debussy, la cui parola cantata «diventa leggibile per l'ascoltatore e gli permette di captarne il più piccolo significato, la più piccola sonorità»,¹⁸ ha trovato il suo linguaggio nella poesia di Maeterlinck, con la sua lingua evocatrice, le sue allusioni non risolte e i suoi simboli misteriosi. Così come, di riflesso, nel suo mondo sonoro privo di dialettica, statico e senza meta s'incarna mirabilmente la dimensione esistenziale del dramma.

Nel *Pelléas* non ci sono intrighi, dispute e complotti produttivi; c'è solamente l'ingiusta fatalità e la collisione incomprensibile e stazionaria di due destini.¹⁹

Gli eroi hanno gesti da personaggi di sogno. Non sanno né da dove vengono, né dove vanno. Sono come dei ciechi, come privi di volontà, potenze invisibili e crudeli dirigono il loro destino.²⁰

Già soltanto il suono dei nomi dei personaggi – *Mélisande*, *Pelléas*, *Golaud*, *Geneviève*, *Arkël*, *Yniold* – come nell'utopico linguaggio di Mallarmé, appartiene a luoghi ignoti e raffigura anime sperdute.²¹

Ossessione ricorrente, l'elemento liquido fa da sfondo simbolico a diverse scene, a cominciare dalla prima: «une petite fille qui pleure au bord de l'eau» è infatti la diafana e misteriosa creatura che Golaud incontra nella foresta.

Già il tema del preludio, grazie al senso di distanza creato dalla leggenda, evoca il fortuito incontro tra un cavaliere lontano perduto in piena foresta e una principessa lontana cacciata da non si sa quale regno sconosciuto: due destini erranti si sono incrociati, come due comete, in un punto dello spazio illimitato.²²

Come la magia acquatica rinvia a un mondo *altro* che sfugge ai nostri strumenti di conoscenza, così Mélisande è creatura più vicina all'invisibile che al mondo concreto, misteriosamente sospesa fra presenza e assenza: «La bellezza di Mélisande è una bellezza mortale: è la morte che le conferisce quell'aria strana e lontana propria degli esseri destinati a perire precocemente».²³

Un illanguidito arabesco, affidato al timbro gemente dell'oboe e scivolante sui prediletti intervalli di seconda maggiore e terza minore, è il motivo che la caratterizza.²⁴ Nel tempo lento delle “duplicazioni” – la ripetizione ravvicinata di una o più battute tipica della pratica compositiva debussiana – con cui l'opera si apre,²⁵ esso irrompe inaspettato, solcando come una cometa l'immobile e remoto scenario d'esordio (I, 1, miss. 13-17). La sua stria luminosa s'esaurisce però in cinque misure: appena nato, esso tende subito a morire, come la maggior parte dei *Leitmotive* del *Pelléas*.

Perché Mélisande è a sua volta molto poco o quasi niente: più imponderabile delle squisite danzatrici, più aerea del vento nella pianura, più effimera dei bagliori pirotecnici nella notte, più inconsistente delle nuvole nel cielo, più tremula d'un riflesso nell'acqua, più impalpabile di quelle nebbie autunnali che si sfilacciano tra i rami [...]. Non è una donna quella che il cavaliere Golaud ha sposato, ma una ragnatela; Golaud è il marito di una bolla di sapone, di un riflesso nell'acqua.²⁶

Sorpresa da Golaud, Mélisande «va a rannicchiarsi paurosamente, come una ninfa, nella regione notturna dell'esistenza»,²⁷ declamando nel silenzio dell'orchestra il suo discendente «Ne me touchez pas! Ne me touchez pas, ou je me jette à l'eau!» (I, 1, miss. 67-68): ciò che subito si prospetta è la fuga nella morte in acqua, in quell'acqua profonda che ha inghiottito la sua corona d'oro e che in tutta l'opera esercita una seduzione pericolosa.

Gli *occhi* di questa creatura liquida e impenetrabile sono, come in Mallarmé, *laghi* senza fondo dove l'uomo vorrebbe immergersi e sparire, sorta di *vitre* che ci divide, rivelandocela al tempo stesso, da quell'essenza inattingibile, da quell'*Azzurro* negato che con la sua purezza lontana tortura ed esaspera l'uomo: «Je suis moins loin des grands secrets de l'autre monde que du plus petit secret de ces yeux!», dirà Golaud, in preda all'angoscia, durante l'impressionante delirio del quarto atto (IV, 2).

«Je suis malade ici [...] Je ne suis pas heureuse ici [...] Je sens que je ne vivrais plus longtemps» (II, 2): Mélisande si aggira come un'anima in pena nella dimora del vecchio re Arkël, con la sua strana fontana, i suoi misteriosi sotterranei, le sue torri, le profonde foreste che la circondano; «questo castello fuori del tempo che è già una tomba»:²⁸ «Il est vrai que ce château est très vieux et très sombre. Il est très froid et très profond. Et tous ceux qui l'habitent sont déjà vieux» (II, 2).

In questi luoghi di penombra e di morte, la «scena della fontana nel parco» che apre il secondo atto costituisce una rara parentesi luminosa. Sin dalle prime battute, le preziosità timbriche del flauto e dell'arpa – strumenti cari a Debussy e legati a particolari suggestioni simboliche sin dall'antichità – costruiscono l'atmosfera incantata che avvolge il testo di Maeterlinck: «Oh! L'eau est claire.../ Elle est fraîche comme l'hiver. C'est une vieille fontaine abandonnée. Il paraît que c'était une fontaine miraculeuse» (II, 1, miss. 1-25).

Debussy affida la rappresentazione mimetica della liquidità a una ghirlanda di semicrome agli archi (esempio di quei processi di astrazione da cui, a partire dalla percezione di un fenomeno, si originano le sue idee musicali) e l'immerge nell'incanto dell'ora meridiana, «l'istante appassionante in cui l'esistenza, giunta al culmine del suo percorso, si prepara a ridiscenderne la contropendenza»:²⁹ ogni momento di fragile felicità è già orientato, come un effimero *jet d'eau*, verso la propria agonia.

In bilico sulla soglia della prossima catastrofe, Pelléas e Mélisande sono come sospesi in un'attesa misteriosa; e le sonorità orchestrali quasi si immobilizzano: «Comme on est seul ici... on n'entend rien. / Il y a toujours un silence extraordinaire... On entendrait dormir l'eau» (II, 1, miss. 34-35).

«Je voudrais y plonger les deux mains – declama poco dopo Mélisande – On dirait que mes mains sont malades aujourd'hui»: la precarietà e la morte

si svelano fin da questo momento in cui tutto sembra fresco e mattutino, con i liquidi arpeggi dell'arpa che si rapprendono improvvisamente in un tritono insistente, sugli immobili bicordi degli archi acuti (II, 1, *miss.* 48-50).

Acqua profonda è quella della fontana; e Mélisande, incurante degli avvertimenti di Pelléas, sembra voler sfidare il mistero ch'essa racchiude:

MÉLISANDE Je vais me coucher sur le marbre. Je voudrais voir le fond de l'eau.

PELLÉAS On ne l'a jamais vu. Elle est peut-être aussi profonde que la mer.

MÉLISANDE Si quelque chose brillait au fond, on le verrait peut-être.

PELLÉAS Ne vous penchez pas ainsi

MÉLISANDE Je voudrais toucher l'eau [...]

PELLÉAS Prenez garde! Prenez garde! Vous allez tomber! Avec quoi jouez-vous?

MÉLISANDE Avec l'anneau qu'il m'a donné.

PELLÉAS Ne jouez pas ainsi au-dessus d'une eau si profonde (II, 1).

L'anello nuziale scompare infine in quel fondo oscuro; e un glissando discendente dell'arpa ne segnala la caduta, nell'attonito silenzio dell'orchestra (*mis.* 82). Le misteriose armonie che sostengono le successive parole di Mélisande («Elle est perdue... perdue! Il n'y a plus qu'un grand cercle sur l'eau») culminano quindi in una sequela di accordi perfetti³⁰ che si divaricano, come cerchi concentrici, per moto contrario (II, 1, *miss.* 95-98).

Alla fine della scena, mentre il declinante motivo della fontana risuona all'arpa sui trilli sovracuti dei violini, Pelléas nota che «Midi sonnait au moment où l'anneau est tombé» (*mis.* 115): l'apogeo dell'essere coincide con il primo istante della tragedia.

Il meriggio debussiano è quindi già inclinato verso il crepuscolo, giacché è uno stesso zenit che, secondo il punto di vista ottimistico o pessimistico della nostra interpretazione, appare come il termine di un'ascesa o come l'inizio di una decadenza. Questo sole, come in Baudelaire,³¹ è un sole caduco, un sole già moribondo.³²

In tutta la cultura dell'epoca – letteraria, pittorica e musicale – sono presenti due differenti specchi d'acqua che con le loro valenze simboliche investono la vita e la morte: da un lato, la sconfinata distesa del mare; dall'altro, lo stagno putrido e tenebroso. Nelle scene seconda e terza dell'atto terzo – la discesa nei sotterranei del castello e la risalita dalle tenebre verso la luce – questi vengono a contrapporsi, al centro esatto dell'opera, in successione immediata.

La scena dei sotterranei è stata completata, è soffusa di ambiguo terrore e di un tale mistero da fare venire le vertigini anche agli animi più temprati; ho finito anche la scena all'uscita dai sotterranei: è piena di sole, ma di un sole bagnato dal mare – questa nostra buona madre – spero che faccia buona impressione.³³

Legate ai motivi dell'evasione, del 'viaggio', dello smarrimento della coscienza, le immagini marine ricorrono in tutta la poesia dell'epoca: sono visioni di spazi sconfinati, di luce, di aria aperta solcata dal volo degli uccelli, in quel clima poetico che Jankélévitch definisce splendidamente «il pathos dell'orizzonte chimerico», che «sollecita potentemente l'uomo ebbro d'aria e di sale».³⁴ Da Baudelaire a Verlaine a Mallarmé, la visione marina – che a Debussy ispirerà i «tre schizzi sinfonici» di *La Mer* (1905) – si lega alla nostalgia d'infinito che sta in fondo al cuore umano,³⁵ per divenire nel *bateau ivre* di Rimbaud immagine onirica e visionaria di un'avventura ai confini dell'ignoto.³⁶

L'ansia dell'«orizzonte chimerico» ha però il suo contraltare nella coscienza dell'abisso e nell'orrore di fronte alla morte: ne è proiezione simbolica, contrapposta alle acque che scorrono chiare e cristalline e alle sconfinata distese oceaniche, l'*eau morte* degli «stagni della notte».

La più profonda delle immagini materiali dell'acqua è quella dell'«acqua morta» [...]. Il ristagno è ancora più spesso quello delle acque notturne, delle tenebre umide: [...] Lo smorto, il crepuscolare, il funereo sono gli attributi degli stagni della notte, delle acque morte [...]. La connivenza dell'acqua e della notte ci suggerisce il grande mistero della morte.³⁷

Ricorrenti in tutta la poesia simbolista (da *Le coucher du soleil romantique* di Baudelaire³⁸ a *Mémoire* di Rimbaud),³⁹ le acque morte si ritrovano anche nell'*Ouverture ancienne d'Hérodiade*, allucinato poema mallarmeiano sul Nulla e sull'indicibile, dove «la coscienza naufraga in un risucchio di morte, pullulante di segni e di presagi».⁴⁰

Et force du silence et des noires ténèbres
Tout rentre également en l'ancien passé,
Fatidique, vaincu, monotone, lassé
Comme l'eau de bassins anciens se résigne.⁴¹

Autentica “discesa agli inferi” è quella di Golaud e Pelléas: cupi disegni accordali («lourd et sombre» recita la didascalia), sinistre scale esatonali per moto contrario (oboe e archi gravi), tremoli profondi dei violoncelli e dei contrabbassi, battiti ossessivi dei timpani e balenii improvvisi degli strumentini (un segnale “trittonico” che Debussy riprenderà in *Jeux de vagues*) accompagnano il loro ingresso nei sotterranei del castello, in un’atmosfera spettrale dove «l’eau stagnante» è presenza inquietante. E a una nota ribattuta, carica di tensione, si riduce spesso il loro turbato recitativo:

GOLAUD Eh bien, voici l’eau stagnante dont je vous parlais... Sentez-vous l’odeur de mort qui monte? [...] Voyez-vous le gouffre, Pelléas? (*troublé*) Pelléas?
PELLÉAS Oui, je crois que je vois le fond du gouffre! (III, 2)

Appena invece i due uomini, nel passaggio alla scena terza, s’accingono a uscire dai sotterranei per salire sulla terrazza, le sonorità si animano e si rischiarano, passando da un’armatura in chiave di do minore a un repentino Do maggiore; dagli archi gravi alle sonorità di arpe, flauti e tremoli ai violini; dalle semiminime in lenta ascesa esatonale al profilo *ondoyant* di sestine di semicrome e successive biscrome, in un crescendo liberatorio che culmina nel grido di Pelléas «Ah! Je respire enfin!» (III, 3, miss. 316-337). A contatto con la frescura dell’aria e col movimento gioioso della distesa marina, egli è ora libero di slanciare il suo canto verso l’acuto: «Et maintenant, tout l’air de toute la mer!» (III, 3, miss. 347-350); e, fra tintinnii di Glockenspiel e scintillii dell’intera orchestra, l’ebbrezza del momento culmina nella glorificazione del Mezzogiorno, l’ora panica per eccellenza:⁴² «Il doit être près de midi [...] Il est midi, j’entends sonner les cloches» (III, 3, miss. 367-376). Tale momento estatico, il cui impianto armonico slitta da Do a Fa# maggiore e quindi all’enarmonico Solb maggiore che conclude la scena, prefigura il possente corale in Solb che pochi anni dopo coronerà *De l’aube à midi sur la mer*:

Mezzogiorno è l'ora della risalita dai sotterranei, come è l'ora in cui culmina, nello splendente fulgore della sua perorazione, quella prima parte di *La Mer* che racconta l'eterno mattino cosmogonico dell'oceano e la trionfale ascesa del carro di luce; l'angelo del meriggio [...] accoglie Pelléas all'uscita dalle profondità sotterranee come il cantico di mezzogiorno saluta il sole finalmente liberato dalle profondità sottomarine. Ma questo meriggio pieno di Pelléas è da ogni parte circondato da tenebre notturne.⁴³

Presente in molti luoghi del *Pelléas et Mélisande*, il mare è la presenza più forte dell'opera. Ma, come scrive Napolitano, «la voce del mare, nel *Pelléas*, è il più delle volte una voce di minaccia».⁴⁴ Le immagini del mare in tempesta, in particolare, appaiono in Debussy nettamente ansiogene, come nel pianistico *Ce qu'a vu le vent d'ouest*⁴⁵ e in quel *Dialogue du vent et de la mer* che «in clima atmosferico rabbuiato [...] spazza nel segno della minaccia il trasparente incantesimo su cui si era chiuso *Jeux de vagues*».⁴⁶

Il *Dialogue du vent et de la mer* copre la voce dell'uomo, le risa dei bambini e le grida delle fanciulle; nessuna stilizzazione antropomorfa arriva ad umanizzare questo dialogo immemorabile tra gli elementi, dove tutto si colloca su una scala cosmica e dove riecheggia solo la voce della natura primordiale [...]. Debussy mette il grave oceano di fronte al possente uragano: le terribili burrasche del vento dell'ovest scuotono il tema marittimo urlato dalle trombe. In una melodia giovanile su testo di Verlaine, *La mer est plus belle que les cathédrales*, i timidi e regolari arpeggi non evocavano che fiduciose e consonanti speranze. Ma il vento dell'ovest ha iniziato Debussy all'assurdità e al disordine caotico del destino. *Ce qu'a vu le vent d'ouest*: attraverso *La Mer*, come attraverso i *Préludes*, la voce minacciosa dell'uragano, messaggera d'angoscia e di morte, rimbomba nelle profondità e sconvolge e tormenta tragicamente i flutti.⁴⁷

Ecco allora la compresenza di luce e ombra nell'ultima scena del primo atto, dove il mugghiare del mare è presenza incombente e si odono in lontananza richiami di marinai:

GENEVIÈVE	Pelléas! Pelléas! Est-ce toi?
PELLÉAS	Oui!... je venais du côté de la mer...
GENEVIÈVE	Nous aussi, nous cherchions la clarté. Ici il fait un peu plus claire qu'ailleurs, et cependant la mer est sombre.
PELLÉAS	Nous aurons une tempête cette nuit.

Inizialmente movimentate e siglate da intervalli ascendenti, le linee vocali improvvisamente precipitano verso il Re grave ribattuto su cui Pelléas intona l'ultima frase, mentre l'ondeggiante tessitura orchestrale in terzine di crome s'arresta di colpo su un cupo brontolio dei timpani e un accordo lungamente tenuto ai legni e agli archi gravi (I, 3, miss. 414-421).

Più avanti ecco nuovamente contrapporsi, da un lato, le luminosità dell'orchestra, la nostalgia di lontane traversate e il miraggio di una fuga impossibile: «Le navire est dans la lumière... il est déjà bien loin / Il s'éloigne à toute voiles» (miss. 440-442); dall'altro, il tremolo minaccioso degli archi gravi che fa da sfondo alla strana inquietudine dei protagonisti:

PELLÉAS	Il aura mauvaise mer cette nuit...
MÉLISANDE	Pourquoi s'en va-t-il cette nuit? On ne le voit presque plus. Il fera peut-être naufrage!
PELLÉAS	La nuit tombe très vite...
GENEVIÈVE	Il est temps de rentrer (I, 3, miss. 446-451)

Un'analogia immagine si fa presentimento della catastrofe nella seconda scena dell'atto secondo, quando Golaud scopre che Mélisande ha perduto l'anello nuziale: «La mer sera très haute cette nuit» (II, 2); e sotto la minaccia del mare in tempesta, nella scena successiva, Pelléas e Mélisande si addentrano timorosi nell'oscurità della grotta – simbolo anch'essa dell'ignoto –, mentre il tremolo rabbrividente degli archi gravi torna a chiudere la scena e, con essa, l'atto secondo: «Donnez-moi la main, ne tremblez pas ainsi. [...] Est-ce le bruit de la grotte qui vous effraie? Entendez-vous la mer derrière nous? Elle ne semble pas heureuse cette nuit» (II, 3).

Credo che la scena davanti alla grotta vi piacerà, ho cercato di esprimere il grande mistero della notte, quando, nel più assoluto silenzio, anche un filo d'erba, disturbato nel sonno, fa un rumore molto inquietante; poi, è la volta del mare, lì vicino, che racconta le proprie pene alla luna: Pelléas e Mélisande intimoriti, non osano parlare in mezzo a tanto mistero.⁴⁸

Lo smarrimento esistenziale induce alla ricerca di un rifugio, di un limbo di dimenticanza del mondo: da qui lo strano effetto ammaliante dell'acqua che non è più elemento vitale, «bensì il liquore della perfida e attraente voluttà, il filtro della lassezza mortale».⁴⁹ Essa determina l'insorgere di “fanta-

sie regressive” che finiscono col vagheggiare il rapporto di calore protettivo e di appagante dipendenza all’interno del grembo materno: «un’esperienza improntata di felicità che, sepolta ma attiva nel cuore dell’identità, sarà per tutta la vita come un focolare calamitoso che potrà attrarre l’individuo verso una regressione a quell’unione originaria». ⁵⁰ L’acqua caratterizza l’ambiente prenatale; è metafora della figura materna. Il mare in particolare, che Debussy chiama «questa nostra buona madre», ⁵¹ diventa

simbolo della madre primordiale, verso cui l’uomo torna alla fine della sua vita terrena, e che talvolta, al chiaro di luna, chiama con la voce delle sirene i suoi figli prodighi dispersi per il mondo. ⁵²

«Il dolce mare è dunque il tramite della dolce morte», scrive Jankélévitch; ⁵³ e la sovrapposizione mitica delle immagini del mare e della donna genera la figura della sirena, che in Mallarmé è simbolo poetico del Nulla e del desiderio di eterno oblio: «la pietrificante e magnetica Eva veglia dal fondo dell’abisso, e chi si addormenta, cedendo alla narcosi, non si risveglierà». ⁵⁴

Delle sirene sottomarine s’ode la voce incantatrice nell’ultimo dei *Trois Nocturnes* per orchestra (1897-99), dove il coro femminile, sugli arpeggi degli archi evocanti il fluire delle acque, intona cromatiche melopee che ruotano ipnoticamente attorno alla stessa nota. Il trasformarsi dell’angoscia di morte in fascinazione mortale è poi riscontrabile all’interno dello stesso *Dialogue du vent et de la mer*, in quel passaggio centrale in cui il tema che domina la partitura viene improvvisamente presentato, «plus calme et très expressif», in un’incantata atmosfera timbrica, rivelando in tal modo la sua sostanziale affinità, quanto a costituzione melodica, con le ipnotiche melopee di *Sirènes*:

La transizione di cui stiamo parlando porta all’apparizione più solenne della *Mer*, al momento misterioso: in uno squarcio di calma e di bonaccia un episodio fra i più carichi di mistero che la musica conosca. Il grande istante di un improvviso silenzio in cui il tema principale compie il suo ritorno; molte volte evocata, è la seduzione ipnotica dell’apparire, l’attimo che si dilata e in cui il tempo si accumula. Ai due estremi dello spettro sonoro, un pedale scavato dai contrabbassi nelle profondità del grave (reb¹) e un lacerante armonico dei violini primi (lab⁶) aprono a questo canto delle sirene uno spazio immenso, increspato dalle arpe e dalle viole: un’iperbolica distesa in

cui oboi e flauti dispiegano il lungo tema declinante [...]. È il trionfo della seduzione statica, ammaliatrice.⁵⁵

A «questo mistero della femminilità, profondo e attraente come il mare»,⁵⁶ si può ricondurre la scena notturna che apre il terzo atto, magicamente introdotta dagli armonici prolungati delle viole e dei violoncelli, dagli ‘sgocciolamenti’ delle due arpe (sulle note Si e Mib dispiegate su diverse ottave e iterate in sestine di crome) e dalle punteggiature di flauti e violini. «La lune est encore sur la mer», nota Pelléas dopo che la sirena Mélisande ha intonato, nel tacere dell’orchestra, un’ammaliante melopea alla quale la duplicazione delle battute, unita alle strutture verbali iterative di Maeterlinck, dà il sapore di una formula magica, rafforzandone l’effetto incantatorio: «Mes longs cheveux descendent/ jusqu’au seuil de la tour;/ Mes cheveux vous attendent/ tout le long de la tour,/ et tout le long du jour,/ et tout le long du jour» (III, 1, miss. 1-24).

Dischiusa in miriadi di pieghe, la sciolta capigliatura è l’elemento femminile più fluido, e l’uomo brama tuffarvisi in un voluttuoso deliquio:

Mais ta chevelure est une rivière tiède,
Où noyer sans frissons l’âme qui nous obsède
Et trouver ce Néant que tu ne connais pas!⁵⁷

Discendendo dall’alto della torre, la chioma di Mélisande sommerge Pelléas come un’onda; e Pelléas, il cui canto si espande su una tessitura orchestrale sempre più ricca e avvolgente, è stregato, ammaliato, pago di voluttà, bramoso di smarrimento e smemoratezza:

Oh! Oh! Qu’est-ce que c’est? Tes cheveux, tes cheveux descendent vers moi!
Toute ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour! Je les tiens dans les mains, je les tiens dans la bouche... Je les tiens dans le bras, je les mets autour de mon cou... [...] Je n’ai jamais vu de cheveux comme les tiens, Mélisande!... Vois, vois, vois, ils viennent de si haut et ils m’inondent encore jusqu’au coeur... Ils m’inondent encore jusqu’aux genoux! Et ils sont doux, ils sont doux comme s’ils tombaient du ciel!... Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux. Tu vois, tu vois? Mes deux mains ne peuvent plus les tenir; Il y en a jusque sur les branches du saule... Ils vivent comme des oiseaux dans mes mains, et ils m’aiment, ils m’aiment plus que toi! (III, 1, miss. 99-150).

L'amore e la morte si mescolano quindi nella scena cruciale del quarto atto, ancora una volta nei pressi di quella fontana dove, in un luminoso meriggio, si era compiuto il primo atto della tragedia. Ora, nella notte d'amore cara ai romantici, il ciclo si compie; è il momento della catastrofe: «C'est le dernier soir... le dernier soir... Il faut que tout finisse» (IV, 4, miss. 534-535).

Quando Mélisande, «à voix basse» e in un memorabile silenzio orchestrale, gli rivela finalmente il suo amore, un sogno d'acque primaverili sfiora Pelléas: una prima volta mentre al flauto e al violoncello s'effonde il tema dell'amore dichiarato: «On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps! [...] On dirait qu'il a plu sur mon cœur!» (IV, 4, miss. 630-637); e poi ancora mentre ai violini, alle viole e all'arpa si dipana una ghirlanda di semicrome memore del fluido motivo della fontana: «Ta voix! Ta voix!... elle est plus fraîche et plus franche que l'eau! On dirait de l'eau pure sur mes lèvres... On dirai de l'eau pure sur mes mains» (IV, 4, miss. 647-652).

In seguito l'amore s'esalta però in vertigine voluttuosa, in brama di naufragio e d'inesistenza, mentre il tema dell'amore perduto divampa in *ff* nella più clamorosa impennata orchestrale di tutta l'opera: «Il a tout vu... Il nous tuera! Tant mieux! Il vient! Ta bouche! Ta bouche! Oui! Oui! Oui! (*Il s'embrassent éperduement*)! Oh! Oh! Toutes les étoiles tombent! Sur moi aussi! Sur moi aussi!» (IV, 4, miss. 796-817).

E quando la coscienza, tentata dal terrificante precipizio, si decide all'immersione mortale, [...] allora Pelléas e Mélisande gridano: «Oh! cadono tutte le stelle!», come se fosse l'altezza medesima a crollare nella profondità, come se fosse l'intero cielo con le sue meteore e le sue comete, dopo aver percorso tutto il tragitto cosmico tra l'Alto e il Basso, ad inabissarsi finalmente nel niente della morte.⁵⁸

La luce morente dell'ultimo atto ci introduce infine in una funerea *chambre* invasa di 'assenza', dove la discesa al Nulla tocca il suo fondo di tenebre e di silenzio.

L'angelo della morte vaga tra gli accordi dolci e glaciali dell'inizio del quinto atto [...]. Ecco la presenza assente, il mistero domestico della morte d'amore, un mistero così familiare che, non appena bussa alla porta ed entra nella camera del malato, tutti lo riconoscono subito.⁵⁹

Ciò che adesso colpisce è la poesia del silenzio, dei *pianissimo*, dei *dissolvendosi* di una musica che, sensibile alla «poesia dell'agonia degli esseri

e delle cose», sembra voler cogliere «l'ultimo soffio della vita sulla soglia stessa che separa l'essere dal non-essere». ⁶⁰

Finalmente, sono riuscito a trovare qualcosa che spero vi piacerà, degli altri m'importa poco: ho usato, in tutta naturalezza, un elemento che mi pare abbastanza raro, e cioè il silenzio (non ridete): come mezzo espressivo è forse il solo che dia risalto all'emozione di una frase. ⁶¹

«Ouvrez la fenêtre... ouvrez la fenêtre...» chiede Mélisande ad Arkël, per rivedere, come in un estremo miraggio, «le soleil qui se couche sur la mer» (V, miss. 58-61); ma ormai si annunciano i presagi dell'inverno «coi suoi silenzi di falce»: ⁶² «Est-il vrai que l'hiver commence?/ Pourquoi demandes-tu cela?/ Parce qu'il fait froid et qu'il n'y a plus de feuilles.../ [...] Tu n'aimes pas l'hiver?/ Oh! Non. J'ai peur du froid! J'ai si peur des grands froids» (V, miss. 248-260).

In Debussy è l'inverno a essere l'omega, l'estrema e incomprensibile ragion d'essere di ogni vita; ma questa ragion d'essere non acquista alcun senso e non rivela alcun mistero, dato che essa è la figura ricorrente della morte, quindi della fine di tutto, anzi dell'assurdità di tutto: la fine ateleologica. La morte non è una misteriofania, ma è il mistero stesso; la morte non spiega niente, ma chiama finalmente il problema con il suo nome. ⁶³

Un'ulteriore immagine acquatica, la neve, si fa proiezione simbolica di questo senso del nulla e della morte. Come nel pianistico *Des pas sur la neige*, ⁶⁴ la cui rarefazione sonora sfiora veramente – specie nelle ultime misure – la soglia del Nulla e del non-essere.

Da dove vengono questi passi? Dove vanno? L'uomo, uscito dall'ignoto, torna al mistero e cammina senza meta nella neve; amari rimpianti avvolgono come un sudario il paesaggio dell'abbandono, dell'isolamento e della desolazione. ⁶⁵

Nella sua purezza e nel suo candore, la neve è indenne dall'afrore della decomposizione che promana dai mefitici stagni, ma è pur sempre un'acqua gelida e rappresa. Nei suoi cristalli di ghiaccio ogni vita organica è congelata. Ed essa, fioccando senza emettere suono, pone al paesaggio il sigillo del suo silenzio ovattato.

Ecco allora, nella straordinaria chiusa dell'opera, il suo fioccare uniforme e silenzioso che finisce per bloccare il tempo e negare la morte nel momento stesso in cui ce la rappresenta, «quasi a voler custodire una Mélisande addormentata, destinandole per protezione, come nei racconti di fate, una teca di cristallo».⁶⁶

Si, la musica di Debussy è senza dubbio dominata dalla paura della morte e la sua scrittura è un vero e proprio esorcismo [...] L'angoscia prodotta dalla coscienza del tempo che conduce alla fine del brano, alla sua morte, è esorcizzata da una scrittura che arresta questo flusso implacabile.⁶⁷

A Isolde, wagneriana eroina consacrata alla Notte, gli spasmi cromatici di un trasfigurato *Liebestod* finivano per spalancare le porte dell'infinito; ma alla pallida Mélisande, «pauvre petit être mystérieux comme tout le monde», non resta che spegnersi silenziosamente, fra i tocchi delicati dell'arpa e i fremiti soffocati degli archi divisi, «nell'immobilità del tempo che non passa».⁶⁸

ARKËL: Je n'ai rien vu. Etes-vous sûr?
 Je n'ai rien entendu...
 Si vite, si vite...
 Elle s'en va sans rien dire...
 Ne restez pas ici, Golaud...
 Il lui faut le silence, maintenant» (V, miss. 353-365).

Mélisande, nata a mezzogiorno, muore al sopravvenire delle ombre e del freddo, quando «il sole tramonta sul mare [...]» (V). La sua giornata è breve. Il mezzogiorno e il tramonto non corrispondono al giorno e alla notte degli amanti wagneriani né di quelli shakespeariani, non sono poli opposti ma i due capi della discesa solare: lo zenit e l'orizzonte. La vita di Mélisande inizia in discesa e scivola verso il tramonto; la sua crepuscolare essenza non resiste alla notte.⁶⁹

* Università di Palermo (pietro.misuraca@unipa.it)

¹ C. Baudelaire, *I benefici della luna*, in Baudelaire 1965: 101.

² Jankélévitch 1991: 92.

³ Tale percorso creativo trova il suo compimento nella serie delle *Ninfee*, dove l'elemento acquatico, divenuto «specchio magico del mondo» (Jarociński 1980: 10), si fa tramite di una definitiva liberazione del colore che precorre la rivoluzione astratta della pittura moderna.

⁴ Imberty 1987: 400.

⁵ Spampinato 2001: 105.

⁶ Napolitano 2015: 4-5.

⁷ Napolitano 2015: 16.

⁸ Debussy 1926: 62-64.

⁹ Lettera a Jacques Durand del 3 settembre 1907, in Debussy 1990: 122.

¹⁰ Napolitano 2015: 83-84.

¹¹ «Une dentelle s'abolit / Dans le doute du Jeu suprême», in Mallarmé 1978: 162.

¹² Napolitano 2015: 202.

¹³ Jankélévitch 1991: 63 e 104-105. Ernesto Napolitano sottopone a una critica serrata la lettura metaforica e immaginifica di Jankélévitch, tutta votata all'evocazione e al mistero: «Ascoltata come volatile, instabile, evanescente, osservata come un gioco di pure apparenze dietro il quale non si nasconde altra sostanza se non il mistero di un essere senza finalità e senza cause, la musica di Debussy si trasforma in quell'immagine evocativa del mistero dell'essere su cui si fonda l'ontologia di Jankélévitch. Tuttavia, in assenza di un confronto ravvicinato col testo musicale, la sua lettura corre il rischio di ridurre l'apparenza a un evento di superficie, di trascurare come l'instabilità di facciata nasconda relazioni nel profondo e in cui la seduzione si accompagna a un'infallibile esattezza costruttiva. Su un tema specifico, il frammentismo della musica di Debussy, la filosofia di Jankélévitch ha potuto incrociarsi in modo imprevedibile col pensiero strutturalista di Boulez. A partire da quello strano incontro, espressioni come irruzione dell'attimo e logica della discontinuità sono diventate fra le più abusate dalla riflessione critica debussiana» (Napolitano 2015: 2). Con acume analitico e dovizia di esempi, l'autore dimostra come tale musica sia invece fondata su una complessa dialettica fra continuo e discontinuo: «A un livello di superficie, il frammentismo che vi cogliamo all'ascolto discende dal venir meno di un orizzonte d'attesa percettivo: le imprevedibilità delle relazioni, l'indebolirsi di una logica armonica, il rifiuto di una morfologia fondata sugli schemi, sviano le nostre capacità di previsione su ciò che di volta in volta sta per accadere. Quanto si è allontanato dai confini della norma viene risolto percettivamente in ciò che è casuale e non necessario; abitudini di ascolto 'inquisite' dal paradigma dello sviluppo patiscono l'assenza di quei processi su cui si è formata, per lunga tradizione, la nostra idea di continuità formale. E tuttavia, [...] mentre la discontinuità è un fenomeno di superficie, le cose mutano se scendiamo ad uno strato più profondo [...], dove è facile scoprire una varietà di elementi connettivi [...]. Quanto più la sua musica viene messa a contatto con i propri materiali, configurazioni di scale, sequenze intervallari, frammenti di motivi, tanto più ne ricava una continuità 'seconda'; quanto più s'immerge nella fisicità del suono presentandosi come una musica di suoni, tanto più gli eventi si succedono in un flusso direttamente sprigionato dalla materia sonora. Ad un tale livello una continuità si recupera» (Napolitano 2015: 49-50).

¹⁴ Cfr. C. Baudelaire, *Le jet d'eau*, in Baudelaire 1987: 362-364.

¹⁵ Jankélévitch 1991: 60. Nonostante le sue riserve su Jankélévitch, Napolitano riconosce come una delle sue intuizioni più felici «quella con cui attribuisce all'arabesco debussiano una inclinazione verso il basso, un geotropismo che grava sulle traiettorie melodiche e quasi le piega sotto il loro stesso peso [...]; c'è in lui un'incombenza della morte che lo affascina così come sembra flettere verso la terra le sue figure musicali» (Napolitano 2015: 92).

¹⁶ Savinio 1988: 274.

¹⁷ Jankélévitch 1991: 128.

¹⁸ Imberty 1987: 397.

¹⁹ Jankélévitch 1991: 41.

²⁰ Jarociński 1980: 149.

²¹ Collisani 2005: 49.

²² Jankélévitch 1991: 67.

²³ Jankélévitch 1991: 36.

²⁴ Fluidità ed evanescenza sono tratti peculiari del mondo sonoro debussiano non solo relativamente ai percorsi armonici, ma anche per ciò che riguarda i motivi melodici, sottratti ai tradizionali procedimenti espressivi e declamatori connessi alla semantica intervallare.

²⁵ «Presentarsi per figure gemelle opera come un prolungamento dell'istante d'avvio: la figura iniziale si specchia, prende tempo, dilata la zona con cui si separa dal silenzio» (Napolitano 2015: 22).

²⁶ Jankélévitch 1991: 128.

²⁷ Jankélévitch 1991: 99.

²⁸ Imberty 1987: 392.

²⁹ Jankélévitch 1991: 81.

³⁰ Triadi di Do maggiore, Si maggiore, La maggiore, fa minore e Re maggiore accostate senza mediazione.

³¹ Il riferimento è a *Le coucher du soleil romantique*, in Baudelaire 1987: 334-335.

³² Jankélévitch 1991: 83-84. Mezzogiorno è non a caso l'ora in cui è nata Mélisande, come canterà lei stessa dall'alto della torre all'inizio del terzo atto: «Je suis née au dimanche, / Un dimanche à midi» (III, 1).

³³ Lettera a Henri Lerolle del 28 agosto 1894, in Debussy 1990: 47-48.

³⁴ Jankélévitch 1991: 67. C'è qui un riferimento al ciclo poetico *L'horizon chimérique* di Jean de La Ville de Mirmont (1886-1914), musicato per canto e pianoforte da Gabriel Fauré nel 1921. Nel brano iniziale, *La Mer est infinie*, si legge il verso «Ivres d'air et de sel et brûlés par l'écume».

³⁵ «La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres / Fuir! Là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!»: S. Mallarmé, *Brise marine*, in Mallarmé 1978: 36. Cfr. anche C. Baudelaire, *La vie antérieure*, in Baudelaire 1987: 92 e P. Verlaine, *Je ne sais pourquoi*, da *Sagesse*, in Verlaine 1986: 214.

³⁶ «Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescent, / Dévorant les azurs verts [...] / Où, teignant tout à coup les bléuites, délire / Et rythmes lents sous les roulements du jour, / Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres / Fermentent les rousseurs amères de l'amour!»: A. Rimbaud, *Le bateau ivre*, in Rimbaud 1988: 132.

³⁷ Imberty 1987: 401-402.

³⁸ Cfr. la nota 31.

³⁹ Rimbaud 1988: 180-183.

⁴⁰ L. Frezza, note a Mallarmé 1978: 202. Il simbolismo associato alle acque stagnanti è riscontrabile anche nella pittura simbolista, come ne *Il fiore della palude* di Odilon Redon - dalla raccolta di litografie *Hommage à Goya* (1885) - e in altri suoi "neri" giovanili, dove esplicito è il tema delle tenebre.

⁴¹ Scrive Luciana Frezza: «L'abilità del poeta è somma, nel costruire un simile calcolato di sordine di forme evanescenti, moribonde, che sommergono il lettore nel loro inesorabile movimento di lenta frana verso l'attonita fissità di un passato precipitato nel nulla, 'fatidico, sconfitto, monotono, stremato', come l'acqua morta del bacino» (in Mallarmé 1978: 202-203).

⁴² «Elle est retrouvé! / Quoi? L'Éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil»: A. Rimbaud, *L'éternité*, in Rimbaud 1988: 164.

⁴³ Jankélévitch 1991: 83.

⁴⁴ Napolitano 2015: 121.

⁴⁵ N. 7 del primo libro dei *Préludes* (1910).

⁴⁶ Napolitano 2015: 173.

⁴⁷ Jankélévitch 1991: 59. «Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille / Au brick perdu jouet du flux et du reflux, / Mon âme pour d'affreux naufrages appareille»: P. Verlaine, *L'angoisse*, dai «*Poèmes saturniens*», in Verlaine 1986: 98.

⁴⁸ Lettera a Henri Lerolle del 17 agosto 1895, in Debussy 1990: 52.

⁴⁹ Jankélévitch 1991: 60.

⁵⁰ Badinter 1993: 69.

⁵¹ Cfr. la nota 33.

⁵² Jarociński 1980: 179.

⁵³ Jankélévitch 1991: 103.

⁵⁴ Jankélévitch 1991: 61-62. L'immagine del «flanc enfant d'une sirène» associata al «sépulcral naufrage» si ritrova in *A la nue accablante tu*, uno degli ultimi e più ardui sonetti di Mallarmé (in Mallarmé 1978: 164-167).

⁵⁵ Napolitano 2015: 183-184.

⁵⁶ Jankélévitch 1991: 35.

⁵⁷ S. Mallarmé, *Tristesse d'été*, in Mallarmé 1978: 32. Al motivo della *chevelure* s'ispirano anche due omonime poesie, rispettivamente, di Charles Baudelaire e Pierre Louÿs (cfr. Baudelaire 1987: 108-111 e Louÿs 1984: 50), quest'ultima musicata da Debussy nelle *Trois Chansons de Bilitis* per canto e pianoforte (1897/98).

⁵⁸ Jankélévitch 1991: 97-98.

⁵⁹ Jankélévitch 1991: 36.

⁶⁰ Jarociński 1980: 175.

⁶¹ Lettera a Ernest Chausson del 2 ottobre 1893, in Debussy 1990: 38.

⁶² «Coure le froid avec ces silences de faux»: S. Mallarmé, *Mes bouquins refermés*, in Mallarmé 1978: 166.

⁶³ Jankélévitch 1991: 140.

⁶⁴ N. 6 del primo libro dei *Préludes* (1910).

⁶⁵ Jankélévitch 1991: 38.

⁶⁶ Napolitano 2015: 30.

⁶⁷ Imberty 1987: 403 e 406.

⁶⁸ Imberty 1987: 409.

⁶⁹ Collisani 2005: 52.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Badinter, Elisabeth

1993 *XY. L'identità maschile*, Milano, Longanesi.

Baudelaire, Charles

1965 *Poemetti in prosa*, trad. it. di D. Cinti, Milano, Dall'Oglio.

1987 *I fiori del male*, L. Frezza ed., Milano, Rizzoli.

Collisani, Amalia

2005 *Luoghi ignoti, anime sperdute*, in *Pelléas et Mélisande*, Palermo, Teatro Massimo, pp. 47-61.

Debussy, Claude

1926 *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, Gallimard.

1990 *I bemolle sono blu. Lettere 1884-1918*, trad. it. di F. Lesure, Milano, Archinto.

Imberty, Michel

1987 *Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano*, "Nuova Rivista Musicale Italiana", XXI/3, pp. 383-409.

Jankélévitch, Vladimir

1991 *Debussy e il mistero*, trad. it. di C. Migliaccio, Bologna, Il Mulino.

Jarociński, Stefan

1980 *Debussy, impressionismo e simbolismo*, prefazione di Vladimir Jankélévitch, trad. it. di M. G. D'Alessandro, Fiesole, Discanto.

Louÿs, Pierre

1984 *I canti di Bilitis. illustrati con le xilografie di Lucio Melandri (1923); introduzione di Pierre Louÿs*, trad. it. di D. Alessi, Palermo, Novecento.

Mallarmé, Stéphane

1978 *Poesie*, L. Frezza ed., Milano, Feltrinelli.

Napolitano, Ernesto

2015 *Debussy, la bellezza e il Novecento. "La Mer" e le "Images"*, Torino, EDT.

Rimbaud, Arthur

1988 *Opere*, I. Margoni ed., Milano, Feltrinelli.

Savinio, Alberto

1988 *Scatola sonora*, Torino, Einaudi.

Spampinato, Francesco

2001 *Debussy e la seduzione dell'acqua. Suggestioni acquatiche e metafore della liquidità nella musica*, "Musica/Realtà", XXII/66, pp. 101-114.

Verlaine, Paul

1986 *Poesie*, L. Frezza ed., Milano, Rizzoli.