

ANDREA MALVANO

Torino

DA MALLARMÉ A BOZZETTO:
UN PERCORSO DIDATTICO INTERDISCIPLINARE
SUL PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE
DI CLAUDE DEBUSSY

1. *Introduzione – Presentazione dell'argomento*

Claude Debussy (1862-1918) compose il *Prélude à l'après-midi d'un faune* a Parigi tra il 1892 e il 1894. La partitura, scritta per ampio organico, fu ispirata all'*Après-midi d'un faune* (1876), egloga del poeta simbolista Stéphane Mallarmé. Debussy pensò a un brano musicale da far precedere alla lettura del testo, con l'obiettivo di anticipare il clima espressivo del componimento letterario. Lo stesso Mallarmé sottolineò tale caratteristica del *Prélude à l'après-midi d'un faune* ringraziando Debussy con queste parole: «Cette Musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur».¹ Questo rapporto stretto e insieme ricercato tra due opere capitali dello scenario parigino *fin de siècle* consente di elaborare un percorso didattico dal taglio fortemente interdisciplinare, che spinga gli studenti a riflettere in particolare sui concetti di simbolismo e impressionismo. Negli anni '90 dell'Ottocento Debussy maturò la sua personalità artistica, ricevendo influenze soprattutto dalla pittura, dalla letteratura e dalle culture extraeuropee conosciute all'Esposizione Universale del 1889. La sua musica va pertanto commisurata al complesso sistema di forze attivo nella cultura parigina del tempo.

2. *Orientamento – Presentazione generale dell'opera*

Nell'ultimo decennio dell'Ottocento il salotto parigino di Stéphane Mallarmé ogni martedì si popolava di poeti, artisti e musicisti pronti ad assistere a un rito, una sorta di sacrale disquisizione sui misteri dell'arte e della letteratura.

Questo percorso didattico nasce da alcuni cicli di lezioni tenuti nell'ambito della laurea triennale in DAMS e della laurea magistrale in Cinema e Media dell'Università di Torino. Nel 2011 è stato rimodellato in una forma più sintetica e divulgativa per gli ascoltatori del programma *Lezioni di musica*, in onda su Radio 3. Il percorso è stato qui profondamente rivisto in funzione di un contesto scolastico, nel quale tuttavia siano previste particolari attenzioni al periodo storico-culturale in oggetto.

¹ C. DEBUSSY, *Correspondance (1872-1918)*, a cura di F. Lesure e D. Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p. 1261 («Questa musica prolunga l'emozione del mio poema e ne situa lo scenario più appassionatamente che il colore»).

Il giovane Debussy, che allora si firmava De Bussy nel vano tentativo di nobilitare le sue origini non altolocate, non sapeva resistere al fascino di quell'ambiente raffinato. Fu in particolare la lettura dell'*Après-midi d'un faune* a lasciare un'impronta decisiva sulla sua poetica ancora in corso di maturazione. Quei versi ermetici, che raccontano il caldo pomeriggio di un fauno alle prese con l'irresistibile sensualità delle ninfe, scuotevano in maniera dirompente la sua sensibilità. L'idea era quella di limitarsi a comporre un *côté* sonoro da inserire tra la lettura delle varie parti del testo. Il *Prélude à l'après-midi d'un faune* doveva essere il primo tassello di quel mosaico, mai completato.

Alla prima esecuzione, avvenuta in forma privata a casa di Debussy nella primavera del 1893, Mallarmé rispose in maniera esaltata con quattro versi rimati: «Sylvain d'haleine première | si ta flûte a réussi, | Ouïs toute lumière | Qu'y soufflera Debussy».² L'entusiasmo era destinato a prolungarsi anche la sera della prima esecuzione ufficiale (22 dicembre 1894, in replica il giorno successivo), alla Salle d'Harcourt, quando il pubblico richiese addirittura il bis in deroga ai regolamenti dell'istituzione concertistica.³ Era l'inizio di quel successo, che qualche anno dopo avrebbe sparso a Parigi la *debusyste*: una sorta di morbo incurabile, che rendeva la musica di Debussy sempre sulla bocca di tutti, nel bene e nel male.⁴ Il successo del pubblico fu innegabile, anche se la critica musicale nei giorni successivi espresse qualche riserva. Gustave Robert sulla «Revue illustrée» riconobbe all'autore uno stile personale, rimproverandogli tuttavia una tonalità troppo sfuggente. Charles Darcours su «Le Figaro» parlò di musica divertente da scrivere ma non da ascoltare. Il critico del periodico «Le Soleil» (firmato A. Goulet) definì l'esito della serata addirittura un successo da parrocchia per un'opera indigesta.⁵

Con quelle due esecuzioni del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Debussy aveva messo in musica qualcosa che i frequentatori delle sale da concerto attendevano da tempo, vale a dire una trascrizione musicale di quell'estetica tutta parole non

² Ivi, p. 1261 («Silvano dal respiro primitivo | se il tuo flauto è riuscito, | ascolta tutta la luce | che vi soffierà Debussy»)

³ L'evento è ricordato da Gustave Doret, direttore della prima esecuzione (*Temps et contretemps. Souvenirs d'un musicien*, Fribourg, Éditions de la librairie de l'Université, 1942, p. 96: «Soudain je sentis derrière mon dos le public complètement subjugué! Le triomphe est complet, si bien que malgré le règlement qui interdisait le "bis", je n'hésitais pas devant l'offense du règlement. Et l'orchestre, ravi, répéta avec joie l'oeuvre qu'il avait aimée et imposée au public conquis. Ce qu'il n'empêcha pas, quelques années après, des biographes mal renseignés et désireux, selon les tradition romantiques, de faire de Debussy un martyr de musique, d'écrire que le *Prélude à l'après-midi d'un faune* fut sifflé dès sa première audition. Ils confondent ce vrai triomphe avec une petite cabale, sans importance, organisée plus tard à un concert chez Colonne»).

⁴ C. MAUCLAIR, *La debussyte*, «La Courrier musical», 15 settembre 1905, p. 501 sg.

⁵ F. LESURE, *Debussy. Gli anni del simbolismo*, trad. it di C. Gazzelli, Torino, EDT, 1994, p. 143.

dette, con cui Mallarmé stava plasmando l'identità della cultura francese. Il poeta Pierre Louÿs schizzò di getto questa sensazione, inviando a Debussy un biglietto nella notte tra il 23 e il 24 dicembre, subito dopo l'esecuzione alla Salle d'Harcourt: «Ton prélude est admirable. Je veux te le dire tout de suite en rentrant. Il n'était pas possible de faire une paraphrase plus délicate aux vers que nous aimons tous deux. C'est tout le temps le vent dans les feuilles, et si varié, si changeant».⁶

Quell'impalpabile vento tra le foglie era proprio ciò che cercava di esprimere una poesia simbolista basata sulla dichiarazione programmatica di Mallarmé: «Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve».⁷ Il poeta vedeva nella scrittura un'attività di decifrazione, volta a svelare uno stato d'animo attraverso indizi verbali sfuggenti. Suggestire, invece che dire, doveva essere il principio-guida dei simbolisti. Per raggiungere questo obiettivo era pertanto necessario procedere a una desemantizzazione del lessico, corredando di significati nuovi le parole di sempre. I vocaboli che compongono l'*Après-midi d'un faune* sono perlopiù familiari al lettore; ma il modo in cui vengono combinati dal poeta ne attenua l'evidenza semantica, restituendo l'impressione di una visione sfocata, sospesa tra il sogno e la realtà. Questi concetti nel 1886, poco prima che prendesse forma la composizione di Debussy, furono teorizzati nel manifesto del simbolismo pubblicato su «Le Figaro».⁸ Il testo, firmato da Jean Moréas, individuava l'essenza della nuova sensibilità letteraria nel rifiuto di andare fino all'idea in sé, dando una rappresentazione troppo precisa – e quindi limitata – della realtà fisica ed emotiva. Ma per raggiungere questo obiettivo era necessario distanziare significati e significanti delle parole, adottando «des pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens»,⁹ e puntando a quel senso di incompletezza («inachevée») che era la sola garanzia per attivare l'immaginazione del fruitore.

Con il *Prélude à l'après-midi d'un faune* Debussy trovò una mediazione tra le istanze impressioniste diffuse a Parigi dalle arti figurative e la sensibilità simbolista nata in ambito letterario. Tutto ruota attorno a un tema principale, affidato inizialmente al flauto, che progressivamente attenua le connotazioni erotiche

⁶ DEBUSSY, *Correspondance (1872-1918)* cit., p. 229 («Il tuo preludio è ammirevole. Te lo voglio dire subito rientrando. Non era possibile fare una parafrasi più deliziosa dei versi che entrambi amiamo. È per tutto il tempo il vento tra le foglie, e così vario, così cangiante»).

⁷ S. MALLARMÉ, *La Musique et les Lettres*, in *Igitur. Divagations. Un coup de dès*, Paris, Gallimard, 1976, p. 392 («Nominare un oggetto è sopprimere i tre quarti della gioia del poema che è fatto per essere indovinato poco a poco; suggerirlo: ecco il sogno»).

⁸ J. MORÉAS, *Le symbolisme*, «Le Figaro. Supplément littéraire», 18 settembre 1886, p. 1 sg.

⁹ «I pleonasmii significativi, le misteriose ellissi, l'anacoluto in sospensione».

dell'avvio grazie a una serie di elaborazioni deformanti: la musica avanza distanziandosi poco alla volta da quel richiamo ancestrale, fino a produrre la sensazione del ricordo sfuggente. La sintassi si fa discontinua, ogni elemento lessicale si spoglia della sua precisa funzione semantica, svelando sorprendenti analogie tra la materialità del suono e i movimenti dell'immaginazione. Le geometrie, subito dopo essere state enunciate, sono prontamente contraddette. Il processo non è sistematico in tutte le parti della composizione, che in alcuni episodi manifesta ancora un legame con la scrittura tardoromantica. Ma succede lo stesso nella poesia di Mallarmé, in cui anche le espressioni più impolverate si arricchiscono di un significato nuovo, impossibile da trovare sul vocabolario.¹⁰

La struttura formale della composizione, concepita in un solo movimento, può essere sintetizzata da questo schema (fig. 1) che evidenzia il ritorno dei due temi principali della composizione (es. mus. 1 e 2):¹¹

Intro	Sezione A				Sezione B			Sezione A'	
Espos. TF (b. 1)	Elab. 1 TF (b. 11)	Elab. 2 TF (b. 21)	Elab. 3 TF (b. 26)	Elab. 4 TF (b. 31)	Espos. T2 (b. 55)	Elab. 1 T2 (b. 63)	Elab. 2 T2 (b. 75)	TF Interrotto (b. 79)	TF «avec plus de langueur» (b. 94)

Fig. 1 – Struttura formale complessiva di *Prélude à l'après-midi d'un faune*



Es. mus. 1 – Tema del fauno (TF)



Es. mus. 2 – Tema secondario (T2)

¹⁰ A proposito dei rapporti tra la musica di Debussy e i versi di Mallarmé si suggerisce la lettura di D. J. CODE, *Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music après Wagner in the "Prélude à l'après-midi d'un faune"*, «Journal of the American Musicological Society», LIV, 2001, pp. 493-554: 541.

¹¹ Sebbene l'elaborazione della forma sia molto fluida, questa segmentazione potrebbe essere utile a livello didattico. La sigla TF indica il tema del fauno, ovvero l'idea principale della composizione che tradizionalmente viene associata al personaggio del componimento poetico di Mallarmé. I *timings* indicati sono tratti dall'incisione di Claudio Abbado con i Berliner Philharmoniker (Deutsche Grammophone, 2003, 0289 471 3322 3), che sarà utilizzata per gli ascolti del percorso didattico.

La tripartizione A-B-A' è motivata dalla differenza di materiali tra gli episodi centrali (Tema secondario = T2) e le sezioni estreme (Tema del fauno = TF), ma anche da un diverso trattamento delle idee principali: in A e A' Debussy lavora su deformazione e dissoluzione simbolista dei significati delineati nelle prime battute, mentre in B condensa gli aspetti meno rivoluzionari della partitura, ricorrendo a formule melodiche, armoniche e timbriche piuttosto sfruttate dalla produzione di Jules Massenet, Emmanuel Chabrier, Gustave Charpentier e Richard Wagner.

3. Prerequisiti

Il modulo didattico risulterà efficace se gli studenti avranno maturato alcuni prerequisiti fondamentali. Benché sia importante che il docente non sorvoli su alcun aspetto musicale o letterario e che l'attività non presupponga competenze in merito a lettura e analisi della partitura, sarà utile lavorare su allievi che dispongano di conoscenze avanzate in ambito umanistico. Il percorso è pensato per gli alunni iscritti all'ultimo anno della scuola secondaria di secondo grado (l'ultima parte della guida all'ascolto è destinata ai licei musicali e coreutici); ma sarà necessaria una collaborazione con docenti di lettere, storia, lingua e arte, che si dimostrino disponibili a preparare le classi con approfondimenti specifici sulla cultura francese di fine Ottocento. Nello specifico si segnala l'esigenza di aver raggiunto i seguenti prerequisiti:

- conoscere la produzione letteraria di Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, attraverso l'analisi di alcuni componimenti poetici ricchi di allusioni alla sfera musicale (*Correspondances*, *Art poétique*, *Après-midi d'un faune*);
- aver lavorato in storia dell'arte sulle esperienze francesi impressioniste e simboliste, dimostrando la capacità di distinguere in maniera argomentata le due correnti estetiche;
- conoscere il significato di alcuni vocaboli tecnici della scrittura musicale.

4. Metodologia e obiettivi

L'attività didattica dovrà essere focalizzata sull'ascolto musicale, senza tuttavia trascurare i numerosi collegamenti interdisciplinari tracciati dalla composizione in oggetto. La scelta dell'*Après-midi d'un faune* è proprio motivata dalle evidenti implicazioni letterarie e artistiche prodotte dal riferimento all'egloga di Mallarmé: tutti strumenti utili per contestualizzare al meglio l'opera nel suo tempo, ricorrendo a esperienze che dovrebbero risultare familiari a studenti iscritti all'ultimo anno della scuola secondaria di secondo grado. La partitura è

poi particolarmente utile per capire il raffinato lavoro semantico svolto da Debussy sul tema della sensualità, grazie all'immediatezza melodica dell'idea principale, facile da memorizzare anche a un primo ascolto.¹²

Lo stretto legame con la poesia di Mallarmé renderà necessario un incontro preliminare all'ascolto, nel quale si analizzi il componimento in funzione della musica. Quest'attività dovrà essere indirizzata dal docente verso l'individuazione, e la conseguente meditazione, delle componenti testuali che potrebbero aver stimolato l'immaginazione di Debussy. Questi aspetti non dovranno tuttavia essere messi da subito in relazione alla scrittura musicale, ma semplicemente isolati dal contesto poetico, con l'obiettivo di dotare lo studente di alcune chiavi interpretative da utilizzare durante le attività successive. La guida all'ascolto verrà organizzata sulla base di tre principi metodologici: segmentazione, ripetizione e parallelismo con il testo poetico. Benché il brano duri solo una decina di minuti (9'22" nell'esecuzione di Claudio Abbado selezionata), i ragazzi potrebbero far fatica ad ascoltare in maniera attiva per un lasso di tempo che supera di molto la durata media della produzione *pop*. La segmentazione in piccole articolazioni sarà pertanto necessaria per facilitare la riflessione sulle soluzioni operate dal compositore nel divenire della scrittura musicale.¹³

La riuscita di questo percorso sarà agevolata da reiterate presentazioni degli stessi episodi, che aiutino gli studenti a memorizzare il materiale distintivo delle singole sezioni e a individuare quelli che Irène Deliège definisce «indizi» (*cues*), ovvero elementi salienti in virtù della loro rilevanza o frequenza.¹⁴ L'isolamento degli indizi andrà strettamente collegato ai contenuti espressi dal testo poetico di Mallarmé, cercando le influenze letterarie che potrebbero aver ispirato Debussy. La scelta di presentare l'opera per segmenti non dovrà tuttavia prescindere da un ascolto integrale della composizione, da svolgere dopo aver analizzato e memorizzato l'indizio principale (e, se possibile, anche alla fine).

Occorrerà inoltre avviare la classe alla verbalizzazione della musica ascoltata, tramite operazioni di *brainstorming* in aula o lavori da svolgere a casa. Le conoscenze acquisite dovranno essere elaborate attraverso un linguaggio personale, senza necessariamente ricorrere a un lessico di carattere tecnico. Solo in questa maniera sarà possibile prendere consapevolezza del sapere assimilato, sviluppando fiducia nei propri mezzi fruitivi: strumento essenziale per tentare ascolti analoghi in condizioni di autonomia.

Sarà necessario articolare il percorso in quattro incontri, il primo dei quali preveda una verifica dei prerequisiti: questa fase farà emergere eventuali lacune

¹² Come modello di argomentazione in merito alle ragioni che portano a scegliere un brano si veda il contributo di Giuseppina La Face, alle pp. 1-25 di questo stesso numero.

¹³ Sul principio della segmentazione si veda G. LA FACE, *La didattica dell'ascolto*, in *La didattica dell'ascolto*, a cura di Ead., numero monografico di «Musica e Storia», XIV, 2006 (n. 3, dicembre), pp. 511-544.

¹⁴ I. DELIÈGE, *Prototype Effects in Music Listening: An Empirical Approach to the Notion of Imprint*, «Music Perception», XVIII, 2001, pp. 371-407.

nelle conoscenze degli studenti, consentendo al docente di prendere le misure necessarie nella trasmissione delle informazioni quanto nella rimodulazione dell'intervento didattico. La lezione successiva sarà dedicata all'analisi del testo con l'obiettivo di evidenziare quelle componenti dell'egloga che più lasciano traccia nella musica di Debussy. Nel terzo incontro verrà affrontata la guida all'ascolto, mentre l'ultima attività sarà finalizzata a verificare le conoscenze acquisite, avviando gli studenti alla fruizione di una composizione stilisticamente affine, da esaminare in parallelo al *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Gli obiettivi generali a cui aspira questo modulo didattico, in linea con i *Risultati di apprendimento comuni a tutti i licei* pubblicati dal MIUR nel 2010,¹⁵ sono i seguenti:

- essere in grado di leggere e interpretare criticamente i contenuti delle diverse forme di comunicazione (area logico-argomentativa);
- saper leggere e comprendere testi complessi di diversa natura, cogliendo le implicazioni e le sfumature di significato proprie di ciascuno di essi, in rapporto con la tipologia e il relativo contesto storico e culturale (area linguistica e comunicativa);
- conoscere gli aspetti fondamentali della cultura e della tradizione letteraria, artistica, filosofica, religiosa italiana ed europea attraverso lo studio delle opere, degli autori e delle correnti di pensiero più significativi e acquisire gli strumenti necessari per confrontarli con altre tradizioni e culture (area storico-umanistica);
- aver acquisito un metodo di studio autonomo e flessibile, che consenta di condurre ricerche e approfondimenti personali e di continuare in modo efficace i successivi studi superiori, naturale prosecuzione dei percorsi liceali, e di potersi aggiornare lungo l'intero arco della propria vita (area metodologica).

Nello specifico gli obiettivi che il percorso didattico si propone di perseguire sono i seguenti:

- saper isolare in un testo letterario le componenti che potrebbero stimolare la stesura di una composizione musicale;
- saper individuare gli indizi di una composizione, valutandone le relazioni semantiche e interpretative;

¹⁵ D.P.R. 15 marzo 2010 n. 89, *Schema di regolamento recante "Revisione dell'assetto ordinamentale, organizzativo e didattico dei licei ai sensi dell'articolo 64, comma 4, del decreto legge 25 giugno 2008, n. 112, convertito dalla legge 6 agosto 2008, n. 133"*, all. A, *Il profilo culturale, educativo e professionale dei Licei*, p. 2 sgg., «Gazzetta Ufficiale», 15 giugno 2010, n. 137, suppl. ord. n. 128 (http://www.edscuola.it/archivio/norme/programmi/licei_2010.pdf).

- saper individuare e descrivere le principali elaborazioni a cui viene sottoposto un tema, con particolare riferimento alle modalità adottate da Debussy (per i licei musicali e coreutici);
- saper segmentare una composizione in macro-articolazioni, individuando scarti tra materiali, tempi e impasti timbrici ideati dal compositore.
- saper riconoscere le componenti musicali derivate dal simbolismo e dall'impressionismo, contestualizzando una composizione nello scenario culturale di appartenenza.

Per lo svolgimento delle attività sarà necessario disporre di un impianto di diffusione sonora di buona qualità, che consenta agli studenti di cogliere le mutevoli sfumature timbriche previste dalla partitura di Debussy, di un cronometro dal quadrante piuttosto ampio¹⁶ (visibile da ogni punto della classe), di un lettore digitale di musica. Sarà utile svolgere il ciclo in un'aula attrezzata di proiettore, grazie al quale mostrare alcuni testi e gli schemi formali del *Prélude à l'après-midi d'un faune*. In alternativa si potrà lavorare alla lavagna oppure fornendo delle fotocopie agli studenti.

5. Svolgimento del percorso

5.1 Attività 1 (Giorno 1): Orientamento e verifica dei prerequisiti. – La prima fase del percorso didattico consisterà nella verifica dei prerequisiti. Il docente dovrà sondare negli studenti l'assimilazione di conoscenze adeguate in merito alle nozioni estetiche di simbolismo e impressionismo. Per farlo potrà partire dalla proiezione di alcuni quadri: ad esempio *Impression: soleil levant* (1872) di Claude Monet e *Les fées sont d'exquises danseuses* (1900) di Arthur Rackham. Il primo dipinto sarà utile per riconoscere e focalizzare l'attenzione su alcune categorie fondamentali dell'impressionismo:

- il movimento, inteso come ricerca di dinamismo in pittura, tramite il ricorso alla liquidità e ai riflessi che la luce può produrre sulle superfici instabili;
- il predominio del colore sulla forma, ovvero la predilezione per gli impasti cromatici piuttosto che per la precisa definizione di forme e figure;
- la sfumatura concepita in funzione del movimento, per trasmettere all'osservatore la sensazione di fissare un istante estrapolato da una scena in continuo divenire.

Sarà interessante, anche per esplorare le competenze musicali degli studenti, chiedere alla classe in che modo questi principi potrebbero tradursi in linguaggio musicale.

¹⁶ Esistono molti cronometri virtuali *online*, che possono essere proiettati a schermo intero su un computer o su uno schermo tramite proiettore.

L'opera figurativa di Rackham, da associare eventualmente all'ascolto del *Preludio* per pianoforte di Debussy a essa ispirata (n. 4, libro secondo), invece faciliterà l'identificazione visiva di alcune caratteristiche fondanti del simbolismo:¹⁷ l'allusione a contenuti imprecisi sempre al confine tra sogno e realtà, e la desementizzazione di alcune immagini familiari. Benché l'opera sia ricca di elementi riconoscibili, il modo in cui essi vengono combinati produce un distanziamento dall'osservatore, che si trova costretto a ragionare attivamente per assegnare un significato alle figure riconosciute (la fata-funambolo in particolare). La riflessione sull'opera di Rackham aiuterà il docente a stabilire un collegamento con la letteratura e con gli scritti di Mallarmé. Per articolare meglio il discorso sarà utile leggere e commentare le citazioni proposte nel paragrafo sull'orientamento (§ 2), offrendo agli studenti alcune linee guida per assimilare i principi fondanti dell'estetica simbolista:

- la propensione a suggerire invece che dire, lasciando il lettore libero di lavorare con immaginazione autonoma in direzioni appena accennate dal testo;
- l'intenzione di dare un significato nuovo a vocaboli ormai connotati in maniera inequivocabile dalla lingua corrente e dalla tradizione letteraria, lavorando su sintassi e combinazioni lessicali innovative.

Sarà infine opportuno verificare la conoscenza di alcuni vocaboli musicali necessari per fruire al meglio la guida all'ascolto, quali timbro, melodia, tema, armonia, ritmo, forma. Per ognuno di essi potrà essere proposto un breve estratto musicale, a discrezione del docente, associato a una definizione sintetica.¹⁸

5.2. *Attività 2 (Giorno 2): Analisi guidata del testo.* – Una volta verificati i prerequisiti e adottati i necessari correttivi per compensare le eventuali lacune, sarà possibile affrontare la lettura dell'*Après-midi d'un faune* (in traduzione italiana per le classi in cui non sia insegnata la lingua francese), offrendo però alcuni filtri utili per isolare quelle componenti del testo che più facilmente si trovano trascritte nella musica di Debussy. Saranno necessarie alcune domande preliminari:

- Quali riferimenti alla musica trovate nel testo?
- In quale persona viene narrata la vicenda?
- La vicenda si svolge nel tempo presente o nel passato?
- Qual è il contenuto narrativo e come si conclude la relazione erotica tra il fauno e le ninfe?

¹⁷ S. JAROCINSKI, *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, Fiesole, Discanto, 1980.

¹⁸ Un glossario sintetico e corretto è reperibile in appendice ai volumi della collana "Chiavi d'ascolto" editi da Albisani (Bologna).

A lettura ultimata non sarà difficile per gli studenti rispondere alle domande poste in sede preliminare. Il testo è ricco di allusioni esplicite alla musica («Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux», «Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la», «Rêve, dans un solo long, que nous amusions», «Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte | au bosquet arrosé d'accords»):¹⁹ i riferimenti al preludio, all'assolo e al flauto andranno ben sottolineati dal docente, in preparazione all'ascolto. La scomposizione del narratore in tante persone differenti (Je, Tu, Vous, Nous) testimonia la ricerca di una sistematica imprecisione nella definizione dei punti di riferimento poetici. Il continuo passaggio dal tempo presente all'imperfetto rifiuta la collocazione temporale degli eventi («Que je coupais ici les creux roseaux domptés | Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines | Verdures dédiant leur vigne à des fontaines, | Ondoie une blancheur animale au repos»):²⁰ La combinazione complessa dei vocaboli genera poi un diaframma tra testo e lettore, che senza dubbio affaticherà gli studenti nella assimilazione dei contenuti poetici: occorrerà quindi sottolineare la dichiarata ricerca di profili sfuggenti e ambiguità semantiche da parte dell'autore, cercando di concentrare l'attenzione sul tema di fondo dell'egloga, vale a dire il desiderio insoddisfatto. Il concetto è perfettamente sintetizzato da uno dei primi versi del componimento («Aimai-je un rêve?»),²¹ da sottolineare per la sua capacità di alludere a una tensione erotica rivolta verso qualcosa di immateriale, che nel finale si trasforma in un'ombra inconsistente («Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins»):²²

5.3. *Attività 3 (Giorno 3): Guida all'ascolto.* – La guida all'ascolto dovrà essere organizzata dal generale al particolare, seguendo gli schemi formali riportati sotto. Una volta analizzato e memorizzato l'indizio principale (Tema del fauno = TF), si suggerisce di procedere a un ascolto integrale delle quattro articolazioni fondamentali (Introduzione, Sezione A, Sezione B, Sezione A'), lasciando agli studenti alcune consegne in merito al reperimento dei *cues*. Solo in un secondo momento, e con le classi dei licei coreutici e musicali, si potrà procedere a un ascolto microanalitico per sezioni con la finalità di individuare alcuni procedimenti compositivi caratteristici dell'estetica simbolista. In assenza di un pianoforte, il reperimento degli indizi potrà essere ottenuto isolando alcuni segmenti della traccia audio. L'orientamento all'interno della composizione sarà agevolato

¹⁹ «E come nel preludio lento in cui i richiami di zufoli s'intonano», «troppo imeneo, auspicato di chi cerca il La», «sogna in un lungo assolo che la bellezza intorno divertire noi possiamo», «acqua non mormora che non versi il mio flauto sul boschetto imperlato d'accordi».

²⁰ «Come tagliavo qui le vuote canne domate dal talento, quando sull'oro glauco di lontane verzure che a fontane la loro vigna porgono, ondeggiando un biancore animale si riposa».

²¹ «Dunque ho amato un sogno?»

²² «Coppia, addio; sto per vedere l'ombra che tu sei divenuta».

dalla proiezione di griglie, che il docente riempirà in maniera progressiva con l'aiuto degli studenti.

5.3.1. *Prima fase: individuazione e analisi dell'indizio principale.* – L'indizio principale della composizione consiste nel celebre tema del fauno (TF), su cui si apre il *Prélude*. Il docente dovrà sottolineare l'evidenza solistica del flauto, ma la memorizzazione di TF sarà facilitata da una rapida analisi acustica di alcune caratteristiche salienti. Il ritmo diminuisce i valori progressivamente, partendo da una nota lunga (semiminima con il punto) che si trasforma prima in croma, poi in una coppia di semicrome e infine in una terzina di semicroma. La sensazione è quella di ascoltare un'idea che prende progressivamente velocità, per poi arrestarsi di nuovo, creando un'interessante dialettica tra staticità e dinamismo (es. mu. 3).²³



Es. mus. 3 – Tema del fauno (TF)

Una volta memorizzato il tema principale, si procederà con l'ascolto integrale dell'introduzione e della prima elaborazione di TF, assegnando agli studenti il compito di trovare un contatto con i primi versi del componimento poetico di Mallarmé. Il docente dovrà indirizzare il *brainstorming* verso il reperimento di alcune analogie:

- l'intervento solistico del flauto rimanda allo strumento citato più volte da Mallarmé per esprimere l'identità del fauno e insieme la sua solitudine («que bien seul je m' offrais pour triomphe la faute idéale de roses»).²⁴ Il fauno si chiede in apertura se davvero quelle ninfe siano esistite, oppure se siano state solo creazioni di un'immaginazione resa fervida dall'isolamento. Secondo David J. Code, il flauto non sarebbe solo lo strumento del fauno, ma

²³ Nelle classi dei licei coreutici e musicali, si potrà far notare la successione degli intervalli melodici, che inizia procedendo per movimenti molto piccoli (semitoni cromatici), per poi aprirsi nel finale (b. 3) con intervalli sempre più ampi. Sarà possibile inoltre sottolineare l'importanza del tritono (Do diesis-Sol) che costituisce l'*ambitus* all'interno del quale si muove la melodia: l'intervallo, storicamente vietato dai teorici proprio per la sua natura dissonante, è dotato di una naturale propensione a risolvere in sesta maggiore (Fa diesis-Re), ma in queste prime battute resta sospeso, generando una forte tensione armonica.

²⁴ «Ero solo a offrirmi per trionfo il fantasioso errore delle rose».

il fauno stesso; e la sua apparizione iniziale sarebbe la più naturale manifestazione di un'individualità che ha perso contatto con il resto del mondo.²⁵

- la sintassi musicale avanza per ondate, lasciando molto spazio al silenzio. In particolare, spicca la pausa di un'intera battuta che separa i due interventi di arpa e corno, e ciò dà l'impressione di ascoltare qualcosa che fatica a prendere forma, proprio come i pensieri del fauno, in lotta con la memoria. Questa scelta sintattica potrà essere anche messa in relazione con un principio che Mallarmé riteneva essenziale in poesia: il silenzio inteso come spazio bianco utile per lasciare libera l'immaginazione. Queste le parole del poeta su cui il docente potrà riflettere in classe: «Les blancs assument l'importance, frappent d'abord, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pied, occupe, au milieu, le tiers, environ du feuillet: je ne trasgresse cette mesure, seulement la disperse».²⁶
- La scrittura orchestrale, nella quale dominano, dalla prima ripresa di TF, i tremoli degli archi, offre un contatto con la nozione tipicamente impressionista di movimento, ma allude anche all'incertezza onirica su cui si apre il componimento di Mallarmé. Il fauno avverte una complessa sovrapposizione tra realtà e sogno, che è resa bene da un'orchestrazione imprecisa, impalpabile ed evanescente proprio come il ricordo di un sogno sfuggente. L'alternanza tra le apparizioni solistiche del flauto e gli impasti di arpa e corno restituisce bene quell'idea di «macchia sonora» che i primi ascoltatori associarono immediatamente alla pittura impressionista. Jean d'Udine, ad esempio, scrisse: «Non si potrebbe immaginare una sinfonia più sottilmente impressionista. Fatta tutta di macchie sonore [...] sostituisce la linea con la bellezza altrettanto plastica di sonorità distribuite sapientemente e sostenute logicamente».²⁷

Il docente dovrà poi sottolineare il riferimento alla languida sensualità di TF, rilevato da diversi commentatori,²⁸ lavorando soprattutto sulle implicazioni semantiche cercate da Debussy nel timbro del flauto solo. Lo strumento accompagna sempre i fauni nelle loro avventure mitologiche, e la sua fisionomia fallica rimanda all'emotività primordiale di creature animate da istinti animaleschi.²⁹

²⁵ CODE, *Hearing Debussy Reading Mallarmé* cit., p. 517.

²⁶ S. MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 455 («I bianchi assumono l'importanza, colpiscono prima, come silenzio nei dintorni, ordinarmente, al punto che un pezzo, lirico o di pochi piedi, occupa al centro, un terzo circa del foglio; io non trasgredisco questa misura, solo la disperdo»).

²⁷ JAROCINSKI, *Debussy. Impressionismo e simbolismo* cit., p. 18.

²⁸ J. MCQUINN, *Exploring the Erotic in Debussy's Music*, in *The Cambridge Companion to Debussy*, a cura di S. Trezise, New York, Cambridge, 2007, p. 126 sg.

²⁹ Per una panoramica sulle principali implicazioni erotiche legate all'utilizzo del flauto nelle culture popolari e primitive si veda il paragrafo specifico di C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1980, p. 32 sg.

Nell'egloga di Mallarmé questo connubio è mantenuto, sin dai primi versi, quando il ricordo del fauno prende forma attraverso numerosi richiami alla musica (evidenziati nel corso dell'Attività 2), alludendo a zufoli, flauti e canne intagliate. Debussy avrebbe rilevato questa connotazione semantica in due opere successive: in *Syrinx* per flauto solo (1913) avrebbe rievocato il desiderio carnale di Pan, attratto dalla ninfa Siringa al punto di possederla per sempre sotto forma di strumento musicale; e in una *mélodie* del 1897 (*La flûte de Pan*) avrebbe imitato con il pianoforte il suono isolato del flauto proprio in corrispondenza dei versi più erotici del poeta Pierre Louÿs: «Nous n'avons rien à nous dire | tant nous sommes près l'un de l'autre; | mais nos chansons veulent se répondre, | et tour à tour nos bouches | s'unissent sur la flûte».³⁰

5.3.2. *Seconda fase: ascolto integrale guidato da consegne del docente.* Una volta chiariti significato e fisionomia dell'indizio principale, si procederà con l'ascolto integrale del brano, dando agli studenti una consegna precisa: individuare il timing (un cronometro digitale sarà sufficiente nel caso in cui non si disponga di LIM o proiettore) associato alle singole apparizioni di TF. Con l'aiuto del docente si arriverà a formulare il seguente schema (fig. 2):

Intro	Sezione A				Sezione B	Sezione A'	
TF	TF	TF	TF	TF	Assenza TF	TF	TF
1"	56"	1'54"	2'28"	3'03"		6'10"	7'14"

Fig. 2 – Schema generale con minutaggio

L'attività favorirà l'individuazione di analogie esplicite tra sezione A e A', evidenziando una chiara condivisione di materiali tematici. Un secondo ascolto ravvicinato di tutte le riapparizioni di TF (muovendo rapidamente la barra di scorrimento del lettore digitale, oppure proponendo una traccia secondaria elaborata con un software di editing audio) sarà opportuno per cominciare a far riflettere gli studenti sulle varie trasformazioni subite dall'idea generatrice del brano, sottolineando in particolare la progressiva deformazione di TF e il dialogo tra flauto e violino solo della sezione A'.

Dopodiché sarà utile far notare alla classe la totale assenza di TF dalla sezione centrale del *Prélude* e riproporre solo B con l'obiettivo di rintracciare indizi

³⁰ «Non abbiamo bisogno di parole, | tanto siamo vicini; | ma si parlano i nostri canti, | e sul flauto a poco a poco | si toccano le nostre labbra». – Con gli studenti dei licei musicali si potrà anche riflettere sulla funzione del tritono in TF, sottolineando un legame tra la forte tensione armonica prodotta dall'intervallo e la pulsione verso le ninfe provata dal fauno.

alternativi a TF. Il nuovo ascolto del segmento porterà al riconoscimento di un'idea ricorrente, il secondo tema (T2) affidato agli archi e presentato per tre volte (b. 55 / t. 4'36", b. 63 / t. 5'06", b. 75 / t. 5'52") su un accompagnamento in progressiva trasformazione: prima una successione di accordi in ritmo ballabile, poi un disegno che sovrappone ritmi differenti, quindi una sezione affidata a pochi strumenti che sembra trasformare per un attimo l'enorme orchestra del *Prélude* in un piccolo organico da camera. In quest'ultima apparizione T2 viene eseguito da un violino solo che potrebbe alludere alla femminilità delle ninfe. Per dimostrarlo si suggerisce di ricorrere a un paio di esempi tratti dal repertorio di fine Ottocento. La prima apparizione di Venere nel *Tannhäuser* (l'opera di Wagner, nella seconda versione, fu rappresentata a Parigi nel 1861) è identificata da un intervento solistico molto simile, ed emerge con languida delicatezza su un'orchestra che tenta di riprodurre la violenza primordiale di un'orgia bacchica. Ma anche la *Méditation* dalla *Thaïs* di Jules Massenet (l'interludio che separa primo e secondo quadro del secondo atto), andata in scena a Parigi proprio pochi mesi prima del *Prélude* (Opéra, 16 marzo 1894), ricorre al violino solo per esprimere le tortuose riflessioni di una meretrice, che non è capace di nascondere la sua prorompente sensualità nemmeno quando affronta un percorso di redenzione monastico. La sottolineatura di questo nuovo indizio consentirà di modificare i contenuti della tabella sulla base dell'attività svolta (Fig. 3):

Intro	Sezione A				Sezione B	Sezione A'	
TF	TF trasformato	TF trasformato	TF trasformato	TF trasformato	T2 archi e violino solo	TF trasformato	TF dialogo flauto e violino solo
1"	56"	1'54"	2'28"	3'03"	4'36" / 5'06" / 5'52"	6'10"	7'14"

Fig. 3 – Schema generale con trasformazioni tematiche e minutaggio.

Una volta elaborata la nuova versione della tabella, sarà possibile spingere gli studenti a individuare alcune possibili analogie con il testo di Mallarmé. Una nuova fase di *brainstorming* andrà guidata dal docente verso l'interpretazione di contenuti simili a quelli espressi dal componimento poetico. L'isolamento, la meditazione onirica e la sensualità del fauno, ben rappresentati dall'esposizione solistica di TF, si prolungano nelle elaborazioni della sezione A. Dopodiché l'apparizione, altrettanto solistica, di T2 al violino solo potrebbe alludere a una figura alternativa al fauno, forse di sesso femminile, utile per dare consistenza all'attrazione erotica suggerita da musica e testo. Questa lettura ermeneutica – non narratologica – non dovrà essere presentata alla classe in maniera prescrittiva, ma solo indicativa, in linea con il principio essenziale della poetica simbolista: suggerire, non dire. Sarà però utile sottolineare l'analogia tra la dialettica contenuta nel testo (il rapporto tra fauno e ninfe) e la relazione timbrico-melodica tra i due

strumenti solisti: per evidenziare questa convergenza il docente potrà anche avviare gli studenti a svolgere specifiche attività di *storytelling*.

5.3.3. *Terza fase: microanalisi di A e A'* (per licei musicali e coreutici). – L'ultimo livello di ascolto (da svolgere solo nelle classi dotate di conoscenze musicali avanzate) sarà utile per isolare alcune sezioni, con l'obiettivo di evidenziare alcuni processi tipicamente simbolisti della scrittura di Debussy. Agli studenti risulterà ormai chiara l'articolazione quadripartita della sezione A nella quale TF viene sottoposto a quattro differenti rielaborazioni (Fig. 4).

Sezione A				
Segmento	Elab. 1 TF (b. 11 / t. 56 ⁰⁰)	Elab. 2 TF (b. 21 / t. 1'54 ⁰⁰)	Elab. 3 TF (b. 26 / t. 2'28 ⁰⁰)	Elab. 4 TF (b. 31 / t. 3'03 ⁰⁰)
Caratteristiche	- climax frustrato (dinamica, timbro e ritmo) - Tristan Akkord	- climax frustrato (dinamica) - arabesque melodia	- melodia ossessiva	- TF disturbato (rumorismo vc)

Fig. 4 – Schema delle elaborazioni di TF nella sezione A

1. L'ascolto della prima elaborazione andrà focalizzato sull'aspetto della tensione emotiva. Il docente chiederà agli studenti di individuare e verbalizzare il *climax* dinamico, timbrico ritmico costruito dal compositore. L'episodio riprende TF su un accompagnamento vibrante degli archi (*frémissement* spesso associato dai primi ascoltatori a un effetto vedo-non vedo di grande sensualità), che esprime bene un contatto con le nozioni impressioniste di *mouvement* e sfumatura.³¹ Il processo di crescita è evidente soprattutto a livello timbrico e dinamico (per accumulazione delle parti), ma il raggiungimento del culmine è ostacolato da un accordo ripetuto più volte, che non risolve la tensione creata. Questo accordo (b. 19 / t. 1'42⁰⁰) contribuisce a realizzare una sensazione di desiderio frustrato, perché è carico di una spinta che non soddisfa le attese dell'ascoltatore: si tratta del celebre *Tristan-Akkord* (Si-Re diesis-Fa-Sol diesis),³² prima sovrapposizione verticale di suoni nel

³¹ Sulla consuetudine parigina di associare questi movimenti vibranti dell'orchestra al tema della sensualità cfr. A. MALVANO, *Il problema della sensualità in "Jeux" di Claude Debussy*, «Studi musicali», V, 2014, pp. 489-530: 495.

³² Le principali interpretazioni dell'accordo, suddivise in bassi cifrati, analisi funzionali e identificazioni non funzionali, sono sintetizzate da Jean-Jacques Nattiez nel suo libro intitolato *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, pp. 251-263. In un altro lavoro (*Wagner androgino: saggio sull'interpretazione*, trad. it. a cura di L. Cottino e C. Mussolini, Torino, Einaudi, 1997, pp. 327-333) Nattiez, partendo dalla lettura di Schönberg in merito all'interscambiabilità delle aree armoniche nel *Preludio* del *Tristan und Isolde*, offre una lettura androgina del *Tristan-Akkord* in virtù della sua collocazione ambigua, al confine tra le aree tonali di La minore e Mi minore, rispettivamente associate ai personaggi di Tristan e Isolde nel corso dell'opera.

Tristan und Isolde. Quello che nell'opera di Wagner è il motore iniziale del desiderio erotico tra i due personaggi, qui appare al culmine di un'ondata sonora che non trova un punto di riposo.

2. Nella seconda elaborazione l'insegnante suggerirà alla classe di concentrare l'ascolto sull'aspetto melodico. TF viene ripreso con una serie di elementi decorativi che andranno riferiti alla nozione tipicamente francese di *arabesque*, spesso ispirata alle stampe giapponesi importate a Parigi nella seconda metà dell'Ottocento: le note principali del tema vengono accompagnate da piccoli abbellimenti in terzine, che fanno da prezioso ornamento alla melodia principale.³³ Anche in questo caso la dinamica cresce senza raggiungere un picco stabile, creando un'ondata subito spenta da un repentino ritorno al 'piano'. Questa nuova frustrazione del *climax* produce un prolungamento del desiderio generato da TF.
3. Anche la terza elaborazione andrà esaminata indirizzando l'ascolto sulla melodia. TF continua a essere esposto dal flauto (accompagnato dall'arpa), ma la sua linea cromatica si blocca su un frammento di scala. Gli studenti dovranno essere invitati a verbalizzare il movimento ossessivo e ipnotico creato da Debussy.
4. L'ultimo segmento della sezione A somma frammenti di scale ossessivi a un accompagnamento rumoristico dei violoncelli. Proponendo un ascolto per strati (timbro, melodia e ritmo) gli studenti dovranno maturare l'impressione di osservare TF attraverso una lente sporca, che non consente una visione nitida del profilo melodico.

Una volta ultimato l'ascolto per segmenti della Sezione A, gli alunni potranno leggere la griglia compilata in tutte le sue parti (Fig. 4), osservando il discorso costruito dal compositore: Debussy parte da una rappresentazione impressionista della tensione erotica prodotta da TF, poi precisa la natura di tale tensione ricorrendo allo strumento del *climax* frustrato, quindi comincia a deformare il profilo del tema principale corrodendolo attraverso figure ossessive ed elementi rumoristici.

L'immagine del fauno infuocato di desiderio comincia a trasformarsi in un ricordo sfuggente, prediligendo un principio decostruttivo tipico dell'estetica simbolista. L'ascolto parziale di queste prime quattro parti permetterà agli allievi di mettere insieme l'evoluzione di senso prodotta nel tempo dalla musica. Il modello simbolista di Mallarmé andrà a questo punto ricordato alla classe sia per l'ambiguità semantica, sia per l'allusione al tema della pulsione sessuale insoddisfatta.

Un secondo lavoro di microanalisi potrà essere applicato all'ultima sezione del *Prélude*, quando torna l'atmosfera erotica iniziale. Lo stesso Debussy tenne a precisare il contatto con il finale dell'egloga, parlando di un prolungamento

³³ F. GERVAIS, *La notion d'arabesque chez Debussy*, Paris, R. Masse, 1958.

dell'ultimo verso («Couple, adieu, je vais voir ce que tu devins»)³⁴. In questo passaggio prende forma il dialogo tra flauto e violino già evidenziato nella seconda fase dell'ascolto. In generale domina un senso di appagamento, che ad alcuni commentatori ha ricordato addirittura la forza liberatoria dell'orgasmo:³⁵ tempo e ritmo si allargano, l'armonia risolve le tensioni accumulate in una definitiva cadenza perfetta, e l'ultima apparizione di TF (corni in lontananza) si libera della spinta propulsiva del tritono. Debussy sottolinea questo generale rilassamento emotivo, scrivendo «Dans le premier mouvement avec plus de langueur» (Nel primo movimento con più languore).

Il docente potrà collegare la sensazione di appagamento prodotta dalle ultime battute alle conclusioni tratte in seguito all'analisi del testo. L'egloga di Mallarmé lascia nel lettore una sensazione di tensione erotica frustrata: il fauno si abbandona sì a un sonno ristoratore, ma prima esprime tutta la sua frustrazione sessuale con un riferimento al vecchio Etna, il vulcano che trattiene all'interno tutto il suo calore esplosivo. Debussy invece chiude la composizione con una scrittura che cancella tutte le tensioni accumulate nelle battute precedenti, offrendo un senso di distensione emotiva e insieme corporea.

Sebbene la scrittura musicale esprima bene il prolungamento nell'ombra degli eventi accaduti nel caldo pomeriggio del fauno, un sofisticato scarto andrà rilevato tra le scelte del compositore e quelle del poeta. Debussy trascrive fedelmente nella sezione A l'interrogativo («Aimais-je un rêve?») che compare nei primi versi dell'*Après-midi d'un faune*, ricorrendo a una scrittura piena di elementi sfuggenti e onirici; ma nella chiusura dà l'impressione di prendere una strada diversa. La carica erotica si attenua, e anche l'ultima evanescente ripresa di TF perde la sua forza elettrica, svaporando in un richiamo *en plein air* dei corni. Un confronto ravvicinato tra la prima apparizione di TF e l'ultima elaborazione priva della polarità tritonale aiuterà gli studenti a notare questa trasformazione, rilevando nel passaggio dalla tensione al benessere una sottile deviazione rispetto ai versi di Mallarmé.³⁶

5.3.4. *Sintesi delle componenti simboliste e impressioniste.* – In fase di commento conclusivo il docente dovrà sottolineare la duplice natura della composizione, che mescola componenti impressioniste e simboliste, senza esprimere quella

³⁴ J.-M. NECTOUX, *Debussy et Mallarmé*, «Cahiers Debussy», nn. 12-13, 1988-1989, pp. 54-66: 60.

³⁵ A. ROSS, *Il resto è rumore: ascoltando il XX secolo*, trad. it. di A. Silvestri, Milano, Bompiani 2009, p. 79: «È una musica liberatoria per il corpo, che evoca persino l'orgasmo sessuale, come dimostrato da Vaslav Nijinskij nella sinuosa danza del *Fauno* nei Balletti russi del 1912».

³⁶ Laurence D. Berman («*Prelude to the Afternoon of a Faun*» and «*Jeux*»: *Debussy's Summer Rites*, «19th-Century Music», III, 1980, pp. 225-238: 232) sottolinea uno scarto, altrettanto interessante, tra i finali di musica e testo rilevando in Debussy una nostalgia apollinea mentre in Mallarmé un'ironia dionisiaca.

netta predilezione per il simbolismo che Debussy maturerà a partire dai successivi *Nocturnes*. Questa caratteristica potrà essere riassunta in pochi punti essenziali.

- Fin dall'introduzione, armonia e impasti timbrici restituiscono la sensazione tipicamente impressionista della macchia sonora. L'utilizzo di accordi estremamente dissonanti, che tuttavia perdono la loro tensione risolutiva (ad esempio il *Tristan-Akkord*), si allinea a un'efficace osservazione di Jarocinski mediata da uno studio di Richard Hamann:³⁷ «Negli accordi a grande volume e nei frequenti accordi dissonanti, egli vede una parentela con la tecnica dei piccoli tocchi di colore giustapposti, mentre la scomparsa della tonalità gli ricorda la mancanza di prospettiva dei quadri degli impressionisti».³⁸ Anche la raffinata orchestrazione raggiunge una dimensione coloristica, dominando sulla precisione della forma e delle linee, proprio come succede nelle tele di Whistler associate fin dalle origini a Debussy.³⁹
- La predilezione, in particolare nella prima elaborazione di TF, per gli accompagnamenti vibranti si può accostare efficacemente a quella ricerca del movimento impressionista, che Émile Vuillermoz associava al flusso della coscienza di Bergson:⁴⁰ qualcosa di fluido che scorre nella nostra percezione restituendoci la sensazione di cogliere un momento in divenire, fotografato in maniera sfocata.
- Il lavoro corrosivo svolto da Debussy su TF è tipicamente simbolista. La microanalisi di A mette in evidenza l'intenzione di allontanare progressivamente significati e significanti del lessico musicale, disorientando l'ascoltatore nella chiara lettura dei collegamenti con il testo di Mallarmé. L'atteggiamento poetico è simile a quello commentato in fase di orientamento (Attività 1) a proposito del quadro di Rackham (*Les fées sont d'exquises danseuses*), di grande ispirazione per Debussy.
- La smaterializzazione del suono che contraddistingue il finale accentua la componente onirica della composizione, producendo un rilevante allineamento con il verso-chiave dell'egloga: «Aimai-je un rêve?». Anche questo frequente ricorso a una visione della realtà evanescente, filtrata dalle componenti inconsapevoli del sogno e della memoria involontaria, rimanda a una caratteristica saliente della poesia simbolista, molto evidente nell'opera di Mallarmé.

³⁷ R. HAMANN, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln, Dumont-Schaubergschen Buchhandlung, 1907, p. 64.

³⁸ JAROCINSKI, *Debussy. Impressionismo e simbolismo* cit., p. 21.

³⁹ J.-M. NECTOUX, *Harmonie en bleu et or*, Paris, Fayard, 2005, p. 218 sg.

⁴⁰ É. VUILLERMOZ, *Claude Debussy*, Genève, Kirsten, 1957, p. 94.

5.4. *Attività 4 (Giorno 4) – Verbalizzazione e verifica delle competenze acquisite.* – Una volta completata la guida all’ascolto sarà importante avviare gli studenti alla verbalizzazione delle conoscenze assimilate. Questa attività andrà svolta in classe, tramite sistematiche operazioni di *brainstorming* finalizzate a stimolare la descrizione degli episodi fruiti, ma anche a casa con un lavoro specifico, impostato dal docente, che favorisca l’esercizio della rappresentazione scritta e insieme lo sviluppo di appropriate capacità critiche. L’insegnante potrà pertanto consegnare alla classe gli schemi proiettati a lezione assieme a una scheda analitica, da lasciare al completamento degli allievi. Tale scheda potrà contenere alcune domande utili per favorire la memorizzazione, e insieme la corretta trascrizione verbale, delle conoscenze acquisite a lezione. Un esempio potrebbe essere il seguente:

- come si articola il percorso del *Prélude à l’après midi d’un faune* nei suoi aspetti formali e semantici?
- quali sono, e come si possono commentare, i legami con il testo di Stéphane Mallarmé?
- in che cosa consistono le componenti simboliste e impressioniste della scrittura di Debussy?

L’ultimo incontro sarà dedicato alla correzione commentata delle schede svolte a casa dagli studenti, e a verificare che le conoscenze si siano effettivamente trasformate in competenze. Un ultimo ascolto integrale, questa volta senza la guida del docente, finalizzato a individuare i timing dei principali indizi e la macro-articolazione della composizione, potrebbe offrire ulteriori dati in merito all’efficacia dell’Attività 3.

6. *Proposte di sviluppo interdisciplinare*

Il modulo potrebbe essere ulteriormente sviluppato, ricorrendo a strumenti di natura interdisciplinare, che documentino l’applicazione del *Prélude à l’après-midi d’un faune* in altri ambiti espressivi. Si potrebbe ragionare sul film del 1948 di William Dieterle intitolato *Portrait of Jennie* nel quale il brano viene spesso utilizzato come colonna sonora, oppure sulla canzone *Prelude to the Afternoon of a Sexually Aroused Gas Mask* (1970), riflettendo sul complesso montaggio di citazioni elaborato da Frank Zappa. In particolare, si segnalano due rielaborazioni che potrebbero stimolare collegamenti con linguaggi più familiari agli studenti della scuola secondaria di secondo grado.

Nei licei coreutici sarebbe particolarmente utile lavorare sul balletto realizzato da Nijinskij nel 1912, a partire dagli acquerelli di Léon Bakst.⁴¹ La coreografia è fruibile su YouTube nella ripresa di Rudolph Nurayev e colpisce proprio per un’accentuazione del tema del desiderio frustrato. In una sistematica ricerca

⁴¹ *Programme officiel des Ballets Russes, Septième saison*, Paris, Éditions Brunoff, 1912.

del profilo, che dà l'impressione di vedere in scena personaggi sfuggiti a un bas-sorlievo antico, il fauno si presenta in un costume leopardato, dichiaratamente rappresentativo del suo temperamento animalesco. Anche i suoi movimenti hanno qualcosa di felino, ma sono proposti al rallentatore, secondo una modalità anti-realistica perfetta per alludere al confine tra sogno e realtà. Le ninfe lo accerchiano, stanandolo dalla sua roccia; ma i loro movimenti sono tracciati in una direzione sistematicamente opposta alla gestualità del protagonista. Il culmine della tensione erotica risiede proprio nella sezione centrale (B), quando appare il timbro del violino solista: dopodiché la ninfa scompare dal palcoscenico, lasciando il fauno solo con il suo desiderio. Nel finale Nurayev raccoglie una sciarpa lasciata cadere dalla ninfa, e mima un amplesso con quel surrogato di femminilità, sottolineando proprio la frustrazione di un personaggio costretto ad accettare il sentimento del rifiuto erotico. La visione del video potrebbe essere guidata da una consegna in merito al rapporto tra la coreografia e la musica, con l'obiettivo di spingere i ragazzi a riflettere sul disallineamento tra Debussy e Mallarmé rilevato nella microanalisi del finale (terza fase della guida all'ascolto): l'appagamento suggerito dalla musica entra in sottile conflitto anche con la coreografia di Nijinskij.⁴²

Negli altri licei si potrebbe invece proporre un confronto con il film di animazione di Bruno Bozzetto, *Allegro non troppo* (1976), in cui la composizione di Debussy accompagna le immagini di un intero episodio. In questa versione il tema del desiderio frustrato è reso caricaturale dalla figura di un fauno incanutito, grassoccio, occhialuto e claudicante, che tuttavia guarda ancora con interesse le graziose ninfe del suo *locus amoenus*. La natura sta dalla sua parte: gli uccellini lo aiutano a migliorare il *look*, passandolo in una naturalistica sala trucco immersa nella vegetazione. L'espedito sembra funzionare, ma gli spruzzi dell'acqua impastano i colori sulla sua faccia: come se non bastasse l'invito della fanciulla a condividere una mela rossa si infrange contro la sua dentiera, che rimane conficcata nella polpa del frutto. All'anziano fauno non resta che la disperazione. L'episodio del violino solo coincide con l'apparizione di una maialina musicista, che tuttavia viene presto raggiunta da una creatura simile in cerca di compagnia. E così il fauno riprende il suo bastone, ci volta le spalle e si avvia verso un orizzonte grigio, che contrasta violentemente con i colori accesi del *locus amoenus*. Il conforto dell'elemento visivo potrebbe stimolare una lezione di riflessioni collettive su vari temi rilevanti: la coerenza tra musica e immagini; il confronto tra la vicenda immaginata da Bozzetto e l'egloga di Mallarmé; il significato complessivo dell'animazione, che si apre a considerazioni di carattere esistenziale forse

⁴² E. D. LATHAM, *Reuniting the Muses: Cross-disciplinary Analysis of Debussy's "Pelléas" and "L'après-midi d'un faune"*, «Ex Tempore: A Journal of Composition and Theoretical Research in Music», 12, n. 2 (Spring Summer 2005), pp. 25-46 (disponibile *online* in: <http://www.ex-tempore.org/latham/latham.htm>).

estranee a Debussy e Mallarmé; gli eventuali retaggi del simbolismo nella raffigurazione frequente di sogni nei quali si proiettano le fantasie del fauno; il lavoro sui colori, da mettere in parallelo con le numerose allusioni all'elemento cromatico presenti nel componimento poetico e nell'orchestrazione impressionista di Debussy.

andrea.malvano@unito.it