

LIM, 2025. 336 pp.

Mallarmé e il modernismo musicale. Percorsi tra Debussy, Ravel e Milhaud

Maria Beatrice Venanzi

Il volume di Maria Beatrice Venanzi, *Mallarmé e il modernismo musicale. Percorsi tra Debussy, Ravel e Milhaud*, recentemente pubblicato dalla Libreria Musicale Italiana, si apre con una corposa prefazione in cui l'autrice non si limita a presentare il contenuto e l'organizzazione del volume, ma tratteggia anche lo stato dell'arte in merito agli studi sui rapporti tra Mallarmé e la musica. Cuore della ricerca è la proposta di un'analisi comparatistica di alcune *mélodies françaises* su testi del poeta, scrittore e drammaturgo Stéphane Mallarmé, in particolare dei cicli dei *Trois poèmes de Mallarmé* di Claude Debussy e Maurice Ravel, delle *Chansons bas* op. 44 e dei *Deux petits airs* op. 51 di Darius Milhaud, temi già trattati dall'autrice nella sua tesi di dottorato in Comparatistica, a indirizzo prevalentemente musicologico, discussa nel 2021 presso l'Università degli studi di Torino.

In apertura, Venanzi espone come cornice teorica il fondamentale studio di Susanne Bernard, *Mallarmé et*

Marica Bottaro

Conservatorio di Musica Giovanni Battista Pergolesi, Fermo

<https://orcid.org/0000-0001-8372-6306>

CITATION

Bottaro, Marica. "Maria Beatrice Venanzi. *Mallarmé e il modernismo musicale. Percorsi tra Debussy, Ravel e Milhaud*. LIM, 2025". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 227-231

la musique,¹ in cui vengono delineati gli aspetti più importanti della concezione musicale nell'estetica simbolista, tra cui: "l'influsso wagneriano; la sfida mallarmeana nel rilanciare la poesia come arte superiore, utilizzando la musica come strumento di dissoluzione della realtà [...]; le tappe di una musicalizzazione poetica" (p. XI). Proprio Bernard auspicava che venisse realizzato "uno studio speculare sui musicisti di Stéphane Mallarmé, a necessario compimento del proprio" (p. XI), e forniva indicazioni su come proseguire il lavoro. Non a caso, Bernard impiegava il verbo 'suggérer', fondamentale per l'estetica simbolista, e poneva enfasi sul carattere esplicativo e imitativo della musica. Si palesano pertanto fin da subito alcune questioni di rilevanza critica: "cosa fa di una composizione una buona *mise en musique* dell'opera cui s'ispira? La musica dovrebbe forse ambire a ricreare il senso della poesia tramite la melodia, fino a disambiguare il significato del testo letterario?" (p. XII) Tutte domande a cui questo volume tenta di fornire una risposta; in particolare, Venanzi cerca di indagare le seguenti problematiche: "rinnovamento [...] dell'estetica e delle convenzioni musicali attraverso la poesia simbolista; punti di contatto e divergenze tra Mallarmé e i suoi musicisti; presunti limiti di un adattamento musicale o superamento del testo poetico cui fa riferimento" (p. XIII).

Segue una densa introduzione strutturata in quattro sottocapitoli: I. "Poe, Baudelaire e Mallarmé: Crisi della rappresentazione e rinnovamento del linguaggio poetico"; II. "L'estetica musicale all'epoca del wagnerismo: critiche

di Baudelaire e Mallarmé"; III. "Metodologie: studi comparatistici tra letteratura e musica"; IV. "Ravel, Debussy e Poe: intersezioni tra letteratura e spartito". In questo spazio vengono indagati i rapporti tra musica e poesia, "che si pongono come strumenti di svecchiamento e indagine dei reciproci linguaggi nel periodo simbolista" (pp. XIII-XIV), passando attraverso le teorie di Roman Jakobson, che considera la trasposizione da poesia a musica come "una forma di traduzione intersemiotica" (p. 30), ma anche di Yves Chevrel, il quale, a sua volta, riflette sui rapporti fra le arti, argomento di studio della letteratura comparata. Sempre nell'introduzione, viene tratteggiata l'estetica musicale del simbolismo, i suoi legami col wagnerismo, andando a considerare l'influenza della poetica di Edgar Allan Poe su Charles Baudelaire e Mallarmé (entrambi suoi traduttori), per raggiungere e coinvolgere poi Debussy e Ravel.

Si continua con un capitolo in cui si propone un'accurata analisi delle poesie di Mallarmé intonate da Debussy, Ravel e Milhaud: *Apparition; Sainte; Soupir; Placet futile; Éventail de Mademoiselle Mallarmé; Surgi de la croupe et du bond; Chansons bas; Petits Airs I e II*. Grazie a questa sezione, il lettore avrà modo di cogliere in che misura la maturazione estetica di Mallarmé sia seguita a stretto giro dai suoi compositori; inoltre, l'autrice ci informa dei rapporti tra Debussy e Ravel durante la creazione dei rispettivi *Trois poèmes de Mallarmé*.

Segue il capitolo intitolato "Le intonazioni dei *poèmes* mallarmeani: figure di consonanza fra testo e spartito", a sua volta suddiviso in tre sottocapitoli. Il primo è dedicato a una *mélodie* giova-

1 Bernard, Susanne. *Mallarmé et la musique*. Nizet, 1959.

nile di Debussy, *Apparition*, e soprattutto alla sua versione musicale dei *Trois poèmes de Mallarmé*. Sappiamo che tra Mallarmé e Debussy intercorreva una reciproca stima, e che il giovane compositore iniziò a recarsi ai famosi *mardis* nella casa parigina del poeta di rue de Rome già sul finire degli anni Ottanta dell'Ottocento. Fondamentale fu la composizione del *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, di cui lo stesso Mallarmé si complimentò con Debussy per l'interpretazione sonora.

“Ravel e l'avvento della modernità” è il titolo del secondo sottocapitolo; in esso si indaga la metafora musicale nella *mélodie Sainte*, per poi esplorare la versione dei *Trois poèmes de Mallarmé* dell'orologiaio svizzero, che, a differenza di Debussy, conclude il ciclo con *Surgi de la croupe et du bond* (la *mélodie* più complessa dei due tritici) al posto di *Éventail*. Tra l'altro, come racconta Venanzi, sappiamo che Ravel non si dimostrò per nulla preoccupato per la ‘sfida’ con Debussy, piuttosto curioso di assistere a quello che lui stesso denominò, in una lettera a Roland-Manuel, il “match Debussy-Ravel”.² Entrambi i cicli mallarmeani nacquero nel 1913: ‘ottima annata’ nella storia della musica, che vide anche la prima esecuzione del *Sacre du printemps* di Stravinsky e il successo del *Pierrot Lunaire* di Schönberg (eseguito per la prima volta a Berlino nel 1912). Come hanno notato vari studiosi (fra cui Giorgio Pestelli per Ravel, Paolo Dal Molin e Jean-Louis Leleu per Debussy), mancavano studi inerenti ai due cicli poetico-musicali, lacuna ora colmata da questa esaustiva indagine.

Con la terza sezione del capitolo entriamo nel variopinto universo di Milhaud, di cui, dopo aver fornito uno spaccato della sua produzione, del suo legame col Groupe des Six, Satie e Cocteau, Venanzi analizza le *Chansons bas* e i *Deux petits Airs*. Le *Chansons bas*, composte a Rio de Janeiro nel 1917, si ispirano alle omonime poesie occasionali che Mallarmé scrisse per accompagnare la serie d'illustrazioni dei *Types de la Rue* del pittore Jean-François-Raffaëlli. Considerate le origini provenzali di Milhaud (nato a Marsiglia, ma cresciuto ad Aix-en-Provence, il regno di Cézanne, fatto di luci, colori e contrasti sorprendenti)³ e le sue frequentazioni future (l'amicizia con Paul Claudel e il viaggio in Brasile prima, per unirsi poi, a Parigi, all'irriverente Groupe des Six ‘guidato’ da Cocteau),⁴ non c'è da stupirsi se il compositore scelse di musicare i singolari versi di Mallarmé che ritraggono con ironia alcuni personaggi e venditori delle strade parigine, tramite una colorita commistione di stili e generi diversi, fedele specchio dell'eclettismo caratteristico della produzione di Milhaud.⁵ I *Deux petits airs* (composti a

3 Tra le particolari esperienze musicali vissute da Milhaud in Provenza – terra il cui paesaggio sonoro è da sempre dominato dalle celebri *cigales* – segnalò che suo padre, Gabriel Milhaud, era un commerciante di mandorle che viveva e lavorava al Bras d'Or, un'antica locanda di Aix-en-Provence dove la famiglia risiedeva dal 1806; qui Milhaud fu esposto alle canzoni delle *amandières*, le donne che al piano terra selezionavano le mandorle intonando canti provenzali e *chansons* dei *café-concerts*.

4 Per maggiori dettagli sulla vita di Milhaud, meno conosciuta in Italia rispetto a quella di Debussy e Ravel, rimando alla bibliografia riportata nel volume di Venanzi.

5 Tra l'altro, i personaggi di strada parigini, in particolare i loro richiami, erano già stati omaggiati e immortalati, per esempio, nella *chansons* parigina *Les cris de Paris* (1527) di Clément Janequin, nel *livre-partition Les voix de Paris* (1857) di Jean-Georges Kastner, e nella più ‘vicina’ – perlomeno temporalmente – *Louise* (1900) di Gustave Charpentier: a riprova della ‘golosità’ del soggetto, che per la sua vivacità ha attirato molti musicisti, fra cui, per l'appunto, il curioso sperimentatore Milhaud. Su questo argomento si vedano, fra i nu-

2 Lettera di Maurice Ravel a Roland-Manuel, 27 agosto 1913, St-Jean-de-Luz, in Ravel, Maurice. Vol. 1 di *Correspondance, écrits et entretiens*, a cura di Manuel Cornejo. Gallimard, 2025, 510.

Rio de Janeiro nel 1918), fra loro complementari, costituiscono un dittico sul silenzio musicale, e attestano l'interesse di Mallarmé e Milhaud per la concisione e il preziosismo. Rispetto alle poesie di Mallarmé, Milhaud inverte l'ordine dei sonetti, "ma resta intatto il rapporto fra arte e realtà, sempre in bilico tra creazione e distruzione." (p. XXI). Queste *mélodies* di Milhaud costituiscono "una parentesi occasionale, ma allo stesso tempo feconda, della sua produzione, proprio come le poesie dalle quali sono tratt[e]" (p. 285).

Il volume si chiude con le "Conclusioni: Mallarmé e il Modernismo musicale", sviluppate in tre sottocapitoli: I. "Modernità dell'esperienza mallarmiana"; II. "Modernismo musicale: dalle avanguardie a *Pli selon pli*"; III. "Retrospectiva sui musicisti di Mallarmé". In questa sezione finale viene indagato l'influsso di Mallarmé sui compositori contemporanei, nello specifico su Pierre Boulez, e viene chiarificata la posizione di Milhaud nel contesto delle avanguardie parigine; inoltre, l'autrice propone un raffronto conclusivo fra i *Trois poèmes de Mallarmé*, e tenta di dare risposta agli interrogativi di Bernard, cercando di *suggérer* percorsi di studio futuri.

Come si evince da questo lavoro certosino, le partiture analizzate, ben lungi dal semplificare i testi poetici, ne accrescono le suggestioni. La musica, quindi, costituisce un oggetto attraverso il quale è possibile rinnovare ed arricchire la poesia. Indubbiamente, l'autrice, con

questo saggio, tramite un approccio comparativo, ha realizzato un primo tentativo di studio su ampia scala di Mallarmé e dei suoi compositori. Come sottolinea Venanzi stessa, la produzione di Debussy – di vent'anni più giovane di Mallarmé – si presta a un confronto più stretto con gli scritti del poeta, con cui condivide svariati aspetti dell'estetica impressionista e simbolista; d'altro canto, Ravel si accosta all'intellettualismo di Mallarmé attraverso la sua visione artificiosa e 'calcolata' dell'arte; infine, le *mélodies* di Milhaud costituiscono "un esempio di come i versi del poeta si prestino a molteplici suggestioni per i compositori del Novecento" (pp. 286-287). Sicuramente è di notevole interesse lo studio comparato offerto sui *Trois poèmes de Mallarmé*, ma ancora più originale – e direi utile – è il lavoro svolto sulle *mélodies* di Milhaud, autore ancora poco studiato in Italia (la bibliografia in italiano sul compositore provenzale è davvero risicata).

In chiusura, l'autrice auspica che al suo lavoro di comparazione tra poesia e musica possano seguirne altri da parte di studiosi, come lei, di doppia formazione, letteraria e musicologica. Effettivamente, è bene osservare che la consistenza di studi italiani relativi alla *mélodie française*, per quanto riguarda l'analisi del repertorio ma soprattutto la sua ricezione in Italia, è ancora troppo esigua.⁶ Per esempio, sarebbe assai utile realizzare un lavoro approfondito sulle *mélodies* costruite sui testi di Paul Verlaine, il poeta francese più *mis en musique*. In merito

merosi studi oramai disponibili: Sala, Emilio. "Voci della città: da *Hél Lambert!* (Parigi 1864) a *Se sa minga* (Milano 1866)". In *Viaggi italo-francesi. Scritti 'musicali' per Adriana Guarnieri*, a cura di Marica Bottaro e Francesco Cesari. LIM, 2020, 101-115; Bottaro, Marica. "Dalla strada alla sala da concerto. Jean-Georges Kastner e Félicien David". *Gli spazi della musica* 4, no. 1 (2015): 66-99. <https://ojs.unito.it/index.php/spazidel-lamusica/article/view/845/870>.

6 A questo proposito rimando alla bibliografia contenuta nel volume di Venanzi; tra le poche ma imprescindibili pubblicazioni sull'argomento troviamo quelle di Michela Landi, di Giuliana Massabò, di Paolo Dal Molin e Jean-Louis Leleu, di Giorgio Pestelli e di Guido Salvetti.

alla diffusione e alla ricezione di questo repertorio in Italia, segnalo che una delle prime ‘ambasciatrici’ della *mélodie française* nel nostro paese fu Madeleine Grey (1896-1979),⁷ soprano francese particolarmente dedito alla produzione musicale coeva della sua nazione che si esibì in Italia in numerose occasioni. Venanzi – giustamente – si augura che il suo saggio “susciti un maggiore interesse per queste opere che passi, anzitutto, per un processo di sensibilizzazione alla loro ricezione” (p. 287).

7 Su Madeleine Grey si veda Zwang, Gérard. *Mémoires d'une chanteuse française. La vie et les amours de Madeleine Grey (1896-1979)*. L'Harmattan, 2008. È possibile leggere i ricordi di Grey su Ravel in Grey, Madeleine. “Souvenirs d'une interprète”. *La Revue musicale* 19, no. 187: 175-178. È inoltre possibile consultare la corrispondenza scambiata fra Grey e Ravel in Ravel, *Correspondance*.