

# Cent'anni senza Claude

Roberto Russo

A poco più di cent'anni dalla scomparsa di Achille-Claude Debussy, il suo pensiero artistico e la sua estetica musicale non finiscono di affascinare. Anzi, sorprende constatare quanto possa essere ancora estremamente interessante indagare l'opera e la figura di un compositore che ha fortemente contribuito a cambiare la direzione della musica, orientandola verso quelle nuove frontiere che già si manifestavano al tramonto del diciannovesimo secolo. La sua poetica, complessa e sottilmente ambigua, sospinta verso la modernità e, al contempo, tanto legata ad un'idea primigenia di arte, è in linea, nella sua unicità, con il clima che si respirava nella Francia *fin de siècle*; un clima dai mille volti, difficilmente decifrabile, per il quale i canoni e i codici universalmente riconosciuti e condivisi nella società occidentale dell'epoca e nel suo impianto culturale (e quindi non soltanto in ambito musicale) subirono un decisivo mutamento di veduta.

Facile e comodo – come troppo spesso accade ad opera di semplicistiche inquadrature – etichettare Claude Debussy come quell'artista esclusivamente *impressionista*, stabilendo così una precisa ed univoca connessione tra il compositore di *Pelléas et Mélisande* e il movimento pittorico che si sviluppò a Parigi nella seconda metà dell'Ottocento. Determinante, ai fini di questa classificazione, la naturale evanescenza che emana dalle sue composizioni, complice una forma che perde identità, contorni, linearità ed equilibri, elementi che avevano retto, pur parzialmente, finanche all'impeto travolgente del Romanticismo; ma decisivo al consolidamento di questo stereotipo anche il rapporto stesso con il concetto di tonalità che, pur mantenendo un ruolo importante nell'opera di Debussy, proprio con essa inizia a

sfumare e a vacillare nelle sue funzioni gerarchiche più tradizionali, annunciando il suo imminente declino.

Sarà proprio Debussy stesso – è vero – ad offrire ai critici, agli storici e agli ascoltatori una chiave di lettura che finì per identificarlo come il corrispondente in musica di Claude Monet, Paul Degas o Pierre-Auguste Renoir; le note di presentazione scritte di suo stesso pugno per la prima esecuzione di *Nocturnes* (un trittico sinfonico per coro femminile e orchestra composto tra il 1897 e il 1899) spiegano che quel titolo vuole rivestire un significato diverso da quello normalmente attribuito a questo tipo di componimento: «Non si tratta della sua forma abituale» – scrive il musicista – «ma di tutto ciò che la parola contiene di impressioni e di luci particolari».<sup>1</sup> Vista la distanza che successivamente Debussy volle prendere dalla più classica definizione della sua arte, immaginiamo che egli possa essersi pentito di quanto esplicitamente dichiarato in quella occasione, e soprattutto di aver usato un termine altamente caratterizzante – *impressioni*, appunto – per tentare di offrire al pubblico una definizione che aiutasse a chiarire la generale atmosfera evocata dai tre brani. Quale che sia la matrice di questa classificazione, restare fermamente ancorati al *cliché* impressionista senza prendere in esame la straordinaria ricchezza culturale della Parigi di fine Ottocento, le numerose e varie correnti di pensiero, nonché la viva curiosità del compositore verso ogni ispirazione ed espressione artistica, rischia di ridimensionare il valore del suo messaggio e della sua impronta storico-filosofica, irrimediabilmente costretti in uno spazio angusto che non rende giustizia alla grandezza e alla universalità del musicista francese. Basterebbe già soffermarsi sulla eterogeneità di simbolismi che la musica di Debussy sottintende per intuire che quel sottile velo di *impressioni* cela, in verità, un mondo ricchissimo di stimoli, di influenze e di suggestioni. Non solo: anche le convergenze e le sovrapposizioni tra essi, oltre che le infinite sinapsi con un folto numero di altri elementi, rendono la sua parabola creativa tra le più ricche e interessanti dell'intera storia della musica occidentale. In questa ottica, la produzione debussyana diventa specchio delle molteplici attività umane moventesi in quello straordinario periodo della società europea, che preludiava a chissà quali risvolti e fioriture se solo il processo virtuoso innescatosi non fosse stato brutalmente interrotto dal primo conflitto mondiale.

<sup>1</sup> L. Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 205.

Debussy è, innanzitutto, attento scrutatore della natura, a cui il suo estro resta sempre e indissolubilmente legato. I riferimenti ad essa non si contano, e risultano particolarmente affascinanti quando si scoprono connessi ad una primitiva concezione di *legge superiore*, una *verità* sopra ogni cosa che lo mantiene in stretta relazione – lui, così proiettato verso la modernità – a qualcosa di antico, se non addirittura di ancestrale, che ancora l'uomo a una realtà lontana alla quale la sua stessa natura si abbevera. I simbolismi dell'acqua, dell'aria e della terra, per lo meno in gran parte dei suoi lavori, non sono che un tributo alle radici stesse del mondo, fondamenti dell'esistenza del *tutto*.

Brani come *Pour remercier la pluie au matin*, facente parte di quella splendida raccolta per pianoforte a quattro mani dal titolo *Six épigraphes antiques*, o il più noto *Jardins sous la pluie* (da *Estampes*, per pianoforte solo), ne danno conferma: si tratta di opere che richiamano quelle essenziali funzioni propiziatrici che ogni popolo antico attribuiva all'acqua, entità vitale per eccellenza. In altre composizioni con analoghi riferimenti, il suo valore assume sfumature di incredibile varietà, passando dalle ovattate atmosfere di *Brouillards*, in cui le *nebbie* sembrano assecondare un vero offuscamento mentale, ipnoticamente guidato da una politonalità che destabilizza i sensi e rende vani i tentativi di orientamento, alle ambientazioni di *Des pas sur la neige* e *The snow is dancing* (gli unici due brani di Debussy in cui l'acqua è evocata allo stato solido), i quali guardano alla neve con ispirazioni diametralmente opposte: simbolo di morte e di una fine imminente nel primo brano, nel secondo è, invece, quell'allegro fenomeno meteorologico osservato con gli occhi spensierati e stupiti dell'infanzia. Una forza rigeneratrice pervade le acque zampillanti di *Poissons d'or* (terzo brano della seconda serie di *Images*, per pianoforte), mentre *La Cathédrale engloutie*, appartenente al primo libro dei *Préludes*, prende vita e si sviluppa in un'atmosfera irrealistica, in cui il rimando ad eredità mitologiche di popoli lontani nel tempo è complice di un'architettura musicale che ben si abbina alla tematica suggerita dal titolo, nonché ad una numerologia che tradisce un'affezione dell'autore per il mistero e persino per l'occulto. L'acqua, in questo caso, custodisce segreti incantati che si manifestano con la progressiva emersione dai flutti della *cattedrale-isola*, la cui possente appariscenza è, paradossalmente, manifestazione vaga e inafferrabile di qualcosa che deve tornare e restare negli abissi del mare; qualcosa

che non può essere rivelata o raccontata, bensì solo intuita. Una simile allusività pervade l'ultimo dei tre *Nocturnes* per orchestra, dal titolo *Sirènes*, nel quale Debussy genera un voluto disorientamento acustico tramite ammalianti melodie, intonate da seducenti voci femminili che non si distinguono dal substrato orchestrale, mescolandovisi; mentre in *Reflets dans l'eau* (dalla prima serie di *Images* per pianoforte), il potere illusorio ed ingannevole dell'elemento liquido è affidato alla sua natura riflettente e alle ambigue alternanze tra trasparenza e potere specchiante.<sup>2</sup>

Che il senso dell'*indefinito* sia un'irrinunciabile cifra debussyana è confermato dall'aura puramente evocativa di quasi tutta la sua produzione, qualcosa che non si limita, però, al mero *effetto* sonoro o alla distorsione della forma, ma che è essa stessa forma ed emanazione di una realtà diafana nascosta, primordiale nella sua essenza e intricata nella sua solo apparente linearità. Sovente essa abbraccia dimensioni subsensoriali, diventando espressione di profonda indeterminatezza, nel tempo e nello spazio. Così accade nel *Pelléas et Mélisande*, unica opera teatrale del compositore, tratta dall'omonimo dramma simbolista di Maurice Maeterlinck, in cui il personaggio femminile, protagonista di una "storia senza storia", è calato in un tempo senza inizio e senza fine,<sup>3</sup> oltre che in un luogo astratto e nebuloso nel quale, per l'appunto, nessuno sa chi sia davvero Mélisande, da dove venga, dove vada, cosa faccia...<sup>4</sup> Egual

---

<sup>2</sup> Quasi automatico, a tal proposito, appare il richiamo alle teorie che Gaston Bachelard formulerà da lì a pochi anni, espressamente enunciate nel testo *L'Eau et les rêves*, del 1942, in cui il filosofo francese disegna un parallelo ideale tra le differenti *qualità* dell'acqua e precisi stati d'animo dell'essere umano; conferma di un'indagine filosofica che si muove tra due poli diametralmente opposti, quello epistemologico-scientifico e quello poetico-immaginario, tra i quali lo stesso Debussy – come vedremo – si trova perfettamente a proprio agio.

<sup>3</sup> Debussy stesso, nel 1894, in una lettera all'amico e collega Ernest Chausson scriveva: «Ho impiegato intere giornate a inseguire quel "niente" di cui è fatta Mélisande» (C. Debussy, *Deux lettres de Debussy à Ernest Chausson*, «Revue Musicale», *Numéro spécial: La jeunesse de Claude Debussy*, VII, 7, 1926, pp. 87-88).

<sup>4</sup> Se si prendono in esame le figure femminili protagoniste dei drammi in musica di autori coevi a Debussy (come Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini e, in generale, tutti i veristi), si può intuire quale "diversità" possa aver rappresentato *Pelléas et Mélisande* per un pubblico abituato a personaggi forti e a storie intense, dinamiche e profondamente umane. In una nota dal titolo *Perché ho scritto «Pelléas»*, scritta nell'aprile del 1902 su richiesta di Georges Ricou, segretario generale dell'*Opéra-Comique*, è Debussy stesso a parlarne: «I personaggi del dramma» – scrive il

senso di astrattezza si rintraccia in *Syrinx*, per flauto solo, o nel noto *Prélude à l'après-midi d'un faune*, per orchestra: entrambe le opere, questa volta intrise di simbologie aeree e di riferimenti al mondo ellenico, trasfigurano una semplice atmosfera bucolica rivestendola di assoluto incanto, in cui arabeschi melodici, armonie e timbriche esprimono connotati di ancestrali e sensuali malinconie. Nel preludio *Les sons et le parfums tournent dans l'air du soir*, poi, i chiari riferimenti alla poetica di Charles Baudelaire – il titolo è un suo verso da *Harmonie du soir* – si intersecano con sensazioni acustiche e perfino olfattive, legate ad emozionali ed immaginifiche intuizioni di proustiana memoria.

Debussy è quindi capace di creare (o ricreare) e visitare (o abitare) un'infinita varietà di atmosfere, le quali – è il caso di puntualizzarlo – non sono mai fini a se stesse o esterne a chi le recepisce: in altri termini, il potenziale materico sotteso dalla musica di Debussy, sia esso riferito all'aria, all'acqua o alla terra, contiene quasi sempre un'implicazione di ordine psichico (conscia, inconscia o subconscia) profondamente coinvolgente. Ciò è evidente in tutte quelle composizioni in cui i simbolismi appaiono appena accennati, elusivi e poco energici: nel secondo brano del primo libro dei *Préludes*, dal titolo *Voiles*, ad esempio, le vele di ipotetiche imbarcazioni, o i veli di ipotetiche fanciulle, si muovono sospinti da altrettanto ipotetici aliti di vento, avviluppandosi come inconsistenti pensieri che si generano senza sosta in una mente intorpidita; in *Cloches à travers les feuilles* (primo brano della seconda serie pianistica di *Images*), i suoni, attraverso una mirabile scrittura stratificata, generano uno spettro vibratorio che potrebbe appartenere, come il titolo suggerisce, sia al campo sonoro che a quello visivo.

Ma anche in quei brani dove il simbolo sembra essere acceso e fortemente caratterizzante l'*ascoltatore* assume una funzione

---

compositore – «cercano di cantare come persone naturali, e non in una lingua arbitraria fatta di tradizioni antiquate. Da ciò nasce il rimprovero che è stato mosso al mio presunto partito preso della recitazione monotona, dove non compare mai nulla di melodico...» (C. Debussy, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, trad. it. di A. Battaglia, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 77, d'ora in poi *MCr*); e ancora: «Per una strana ironia, il pubblico che chiede “qualcosa di nuovo” è lo stesso che reagisce con scandalo e derisione tutte le volte che si cerca di farlo uscire dalle sue abitudini e dal suo consueto letargo... Per quanto paia assurdo, non bisogna dimenticare che a molte persone un'opera d'arte, un *tentativo* di bellezza sembreranno sempre un'offesa personale» (*ibidem*).

estremamente determinante per lo svolgimento stesso del fenomeno osservato (ovvero per il suo divenire), pur limitandosi al ruolo di spettatore. In questo, il pensiero debussiano trova uno straordinario parallelo con la nascente psicanalisi e finanche con l'importanza che l'*osservatore* assume nella fisica moderna, con particolare riferimento alle teorie di Hendrik Antoon Lorentz e Albert Einstein, oltre che a quanto più tardi congetturato dalla moderna fisica quantistica.<sup>5</sup> In *Dialogue du vent et de la mer* (ultimo dei tre schizzi sinfonici, composti tra il 1903 e il 1905 e riuniti nel componimento intitolato *La mer*) le due forze della natura chiamate a interagire – il vento e l'acqua, per l'appunto (qui le simbologie si sovrappongono) – manifestano apertamente il rilievo della loro entità materiale, la consistenza del loro indissolubile legame e perfino l'ideale tentativo di reciproca compenetrazione fisica. L'*osservatore* potrebbe esserne completamente escluso, o al massimo svolgere una mera funzione di astante; ma, a ben sentire, il *dialogue* tra acqua e aria nasconde qualcosa di più profondo e umano, espressione di quel tipico travaglio interiore che nasce dall'antitesi di due agenti tra loro in contrasto, obbligati, in un modo o nell'altro, a coesistere e a influenzarsi reciprocamente.<sup>6</sup> In tutto questo si rintracciano anche fattori emotivamente più intimi e, al contempo, scientificamente più oggettivi, che muovono cioè sia da dinamiche psichiche che biologiche: il grande mare, l'Oceano, è sempre, in Debussy, elemento che avvolge ogni cosa (composizioni quali *La Cathédrale engloutie* e *L'Isle Joyeuse*, entrambe per pianoforte, lo confermano ampiamente), una sorta di immenso liquido amniotico dell'umanità che, per sua stessa definizione, tutto protegge. Il dialogo tra mare e vento, quindi, rispecchierebbe il più traumatico passaggio della nostra stessa esistenza, quello tra

---

<sup>5</sup> Per meglio chiarire, in questo contesto, il concetto di *osservatore*, si può prendere in esame il già citato *Prélude à l'après-midi d'un faune*: il fauno (figura mitologica metà uomo e metà animale) è sia creatore che spettatore del sogno evocato dalla poetica immaginifica di Stephan Mallarmé, a cui Debussy si ispira. Come tale, esso può modificare la scena a seconda della propria fantasia, della propria sensibilità o semplicemente del momento; e l'ascoltatore (o l'interprete), per estensione, può teoricamente fare altrettanto. Come nella fisica della relatività, quindi, il *fenomeno* non è qualcosa di assoluto, bensì strettamente dipendente da chi lo osserva.

<sup>6</sup> Il *dialogo*, in questo senso, riacquista anche il suo più intimo e antico valore etimologico – oggi completamente travisato – di “interazione tra elementi lontani”, espresso da quel prefisso *dia* che, nella lingua della Grecia antica, esprimeva il concetto di distanza tra due punti fisici o ideali.

l'ambiente acqueo, rappresentato dal liquido nel quale ogni essere umano è immerso dal suo concepimento fino alla nascita, e l'ambiente aereo in cui si è catapultati all'atto della nostra venuta al mondo;<sup>7</sup> ovvero, il fatidico passaggio delle forme di vita dall'acqua alla terra, da cui si evince un'ambigua vicinanza del pensiero debussiano alla teoria dell'evoluzione della specie di Charles Darwin, cioè nientemeno che al positivismo. Debussy, tipico esponente in musica del mistero, del simbolismo e dell'antipositivismo, si ritrova ad andare a braccetto, dunque, con un movimento filosofico opposto a quest'ultimo, confermando una naturale disposizione verso il paradosso e il contraddittorio, che caratterizzano marcatamente il personaggio Debussy sia nell'arte che nella vita.

Il coinvolgimento emotivo e psichico cui abbiamo accennato non risparmia neppure quei brani nei quali la fortissima matrice territoriale parrebbe escludere implicazioni puramente soggettive. Nelle opere con chiari riferimenti alla Spagna, ad esempio, i richiami musicali di stampo iberico, fonte ricchissima di ispirazione per molti compositori francesi, non rivestono caratteristiche esclusivamente storico-geografiche: esse sono il pretesto, anche in questo caso, per indagare stati d'animo, ovvero per viaggi mentali più che fisici.<sup>8</sup> La Spagna di Debussy è dunque una terra idealizzata, irreali, frutto di una vera e propria trasfigurazione attraverso la quale essa si riveste di magia e di sogno; una Spagna lontanissima dallo stereotipo condiviso di quel luogo, e più che mai distante dalle composizioni di autori come Manuel De Falla, Enrique Granados o Isaac Albeniz, perfetti esponenti di un sapore marcatamente iberico. Come interpretare diversamente, ad esempio, *La sérénade interrompue?*, un preludio per pianoforte in cui, sotto una splendida veste arabo-spagnoleggiante, si insinuano tensioni e dinamiche moventesi in un ambito più psicologico che materiale; e cosa dire di *La puerta del vino?*, un altro brano appartenente ai *Préludes*, in cui una forte impronta popolare si integra con quella matrice storica di

---

<sup>7</sup> Da notare che, nella lingua francese, *mer* (mare) è di genere femminile, e che i termini *mer* (mare) e *mère* (madre) si pronunciano in maniera pressoché identica.

<sup>8</sup> Curioso ed emblematico constatare che Debussy non conoscesse la Spagna; una sola volta si era recato – è vero – al di là del confine franco-spagnolo, visitando la città basca di San Sebastian per poche ore soltanto: troppo poco perché si possa affermare che il compositore ne abbia ricevuto suggestioni tali da poter essere riportate in musica.

derivazione moresca dando vita ad un vigoroso quanto immaginifico contrasto di forme, colori, luci ed ombre. «*Avec de brusques oppositions de extrême violence et de passionnée douceur*»,<sup>9</sup> scrive Debussy in partitura, a voler evidenziare lo stridente contrasto emotivo di cui il brano è permeato, paesaggio interiore ancor prima di esserlo nel senso territoriale e culturale. Composizioni come quest'ultima, con i suoi tratti marcati e le sue tinte forti, contribuiscono ad allontanare – finalmente? – l'idea univoca di musicista *impressionista*: ascoltando questo preludio, infatti, è evidente l'aderenza a correnti pittoriche e ad artisti che non esprimono affatto indeterminatezza, bensì forza e vigore; a Gauguin e Cezanne, quindi, fino ad arrivare addirittura a Van Gogh e Matisse, e generalmente ad esponenti di quella corrente artistica denominata *fauvismo*.<sup>10</sup> Ulteriore conferma in tal senso si può ricevere dall'ascolto di *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, settimo dei primi dodici preludi per pianoforte, brano significativo in quanto a impatto sonoro, forza e potenza espressiva. Il chiaro riferimento al simbolo *aria*, questa volta, non esprime tematiche leggere e inconsistenti, tipiche di un mezzo impalpabile; al contrario: vi si ritrova tutta quella energia e quell'impeto che il vento può generare inaspettatamente e apparentemente dal nulla. Uno dei pezzi più virtuosistici di Claude Debussy, questo preludio raggiunge dinamiche raramente usate dal musicista, i cui effetti sono amplificati dall'uso costante di un elemento altamente dissonante – l'intervallo di seconda, maggiore e minore – e da chiare indicazioni in partitura («*Animé et tumultueux*», «*strident*», «*angoissé*», «*incisif*», «*Furieux et rapide*»),<sup>11</sup> che conferiscono al preludio la violenza di un turbine oltre che un colore decisamente pre-espressionista.

Tutto quanto fin qui detto si arricchisce di ulteriore fascino allorché nelle composizioni di Debussy si rintracciano simbolismi non direttamente riconducibili agli elementi della natura. A questi ultimi spesso essi risultano comunque connessi o sovrapposti, rendendo ancor più difficile la loro individuazione, già ardua a causa della estrema evanescenza di queste simbologie. Esse muovono dal profondo della psiche umana e, di conseguenza, parlano un linguaggio estremamente elusivo; il linguaggio del sogno, della notte, della

<sup>9</sup> «Con brusche opposizioni di estrema violenza e appassionata dolcezza».

<sup>10</sup> Dal termine francese *fauve* (belva, selvaggio). Si tratta di un movimento pittorico di breve durata, inaugurato a Parigi nel 1905.

<sup>11</sup> «Animato e tumultuoso»; «stridente»; «angosciato»; «incisivo»; «Furioso e rapido».

seduzione e della morte, tematiche comuni a tantissimi autori in diverse epoche storiche, che con Debussy raggiungono valori di ineffabilità e di allusività assolutamente inediti. Caratterizzati da una levità e da una sfuggevolezza estreme, la loro essenza si traduce in sensazioni paradossalmente persistenti, piuttosto che in messaggi e suggestioni inconsistenti; seppur particolarmente intime, cioè, esse si sedimentano nell'animo dell'ascoltatore in maniera indelebile, spesso attraverso un uso prodigioso di elementi musicali molto semplici. È difatti la semplicità, a volte disarmante, a rendere il messaggio debussiano spesso tanto penetrante ed incisivo, quasi che il compositore avesse ritrovato nei principi basilari o persino primordiali della musica, l'essenza del suo potere più nascosto.

La successione di puri accordi perfetti maggiori e minori che ritroviamo in apertura e chiusura del preludio *Canope*, ad esempio, trasmette un forte senso di sospensione e una mancanza di *direzione*, nella quale gli accordi stessi, non collegati tra loro da alcuna regola armonica, bensì da un principio di assoluta libertà, fluttuano nello spazio a mo' di monadi sonore senza tempo e senza leggi a cui piegarsi;<sup>12</sup> analogamente, la ritmica, semplice quanto ossessiva, e l'utilizzo regolare degli intervalli di tono e di semitono in *Des pas sur la neige*, conferiscono al brano una inesorabilità difficilmente rintracciabile in altre composizioni dell'intera letteratura musicale. Di sicuro Debussy era cosciente che la particolare interazione tra *ritmo* e *suono* avrebbe conferito a questo preludio una rara sfumatura; una delle sue indicazioni in partitura recita infatti: «*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fonde de paysage triste et glacé*»,<sup>13</sup> da cui si evince che i due elementi, per il compositore, non sono da considerarsi principi separati o separabili, ma parti complementari della medesima entità, che concorrono, in maniera quanto mai sinergica, a delineare l'atmosfera desolante e senza speranza di questa pagina pianistica.

In altri brani con simili tematiche, il messaggio simbolico è affidato a linee melodiche particolarmente sinuose e ondegianti, veri arabeschi sonori che, pur attestanti una immancabile cifra di modernità per

---

<sup>12</sup> A proposito di quanto detto, è indicativo il fatto che Debussy, in un articolo dal titolo *Au concert Lamoureux*, apparso sulla rivista «Gil Blas» il 23 marzo 1903, affermi: «Nulla è più misterioso di un accordo perfetto. Malgrado tutte le teorie antiche o recenti, non si può determinare né se un accordo è perfetto né se quell'altro porta l'onta della imperfezione o della dissonanza» (*MCr*, p. 77).

<sup>13</sup> «Questo ritmo deve avere il valore sonoro di uno sfondo di paesaggio triste e glaciale».

spazialità e libertà di movimento (complici anche l'uso di scale pentatoniche e della più nota e debussyana scala a sei toni), ritrovano la loro purezza nelle semplici melodie di autori del passato, in particolare Rameau o Couperin, a cui Debussy spesso fa riferimento.<sup>14</sup>

Una gran parte di brani che sottendono più endogene simbologie, inoltre, è legata alla figura femminile la quale, come già espresso a proposito di *Melisande*, il più delle volte si declina con caratteristiche di estrema vaghezza. La cultura francese di fine Ottocento, a dire il vero, esaltava due opposte valenze relative alla donna: l'aspetto possessivo e carnale, corrispondente alle figure che animavano i *Café Chantant* o i vari luoghi di svago e divertimento (così fedelmente immortalate dalla mano unica e geniale di Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec), e l'aspetto candido e innocente della donna angelicata, figura base di tutta una letteratura sia poetica che figurativa di origine prerinascimentale, che ritroviamo rielaborata in chiave moderna nei testi e nelle tele dei simbolisti e dei pre-raffaeliti, primo fra tutti Dante Gabriel Rossetti. Vi sono senza dubbio, in Debussy, opere che rimandano a un concetto di possessività e di amore corporale, ma nella gran parte dei brani ispirati alla tematica della femminilità, il compositore sembra essere naturalmente attratto dall'evanescenza della donna idealizzata, una figura che, per le sue stesse fattezze, riconducibili più all'adolescenza che non all'età matura, può essere solo ammirata o, al massimo, amata con la mente. La donna debussyana per eccellenza, quindi, ha caratteristiche poco più che infantili, dalle forme appena accennate, di cui non possono che essere esaltati elementi complementari al senso di femminilità, primi fra tutti le capigliature e i veli, che sottendono quella sinuosità di movimento tipica dell'estetica figurativa del periodo.<sup>15</sup> Quale che sia

---

<sup>14</sup> In un articolo commissionatogli dal compositore e orchestratore francese André Caplet nel novembre del 1912 (il quale sarebbe apparso su una non meglio identificata "rivista contemporanea"), Claude Debussy afferma: «L'immenso contributo di Rameau è che seppe scoprire la "sensibilità nell'armonia"; che riuscì a notare certi colori, certe sfumature di cui, prima di lui, i musicisti avevano solo una sensazione confusa» (*MCR*, p. 201); e ancora, il 1° novembre 1913, in un articolo scritto per la «Société Internationale de Musique»: «Abbiamo bisogno di meditare sull'esempio proposto da certi piccoli pezzi per clavicembalo di Couperin; sono adorabili modelli di una grazia e di una naturalezza che noi non conosciamo più» (*ivi*, p. 231).

<sup>15</sup> Emblematico il fatto che, all'inizio del secondo atto del *Pelléas et Melisande*, quest'ultima, sul bordo di una fontana, riferendosi ai propri capelli, reciti: «...sono più

l'ottica attraverso cui leggere la letteratura debussyana ispirata alla femminilità, sono davvero numerosi i brani dedicati a questo motivo: i *Cinq poèmes de Baudelaire*, le *Chansons de Bilitis*, le *Ariettes Oubliées*, i *Trois Poèmes de Mallarmé* (tutte composizioni per canto e pianoforte), i già citati *Voiles* e *Pelléas et Melisande* (opera nella quale Melisande rappresenta la *summa* della femminilità debussyana), il preludio *La fille aux cheveux de lin* (nel quale la semplicità della scrittura pianistica ben si sposa con le soavi movenze di una immaginaria mano femminile che accarezza i propri capelli) e, in definitiva, tutte quelle pagine in cui aleggia un certo potere seduttivo che, sfuggente per sua stessa natura, è comunque espresso con differenti gradazioni di intensità: se la figura di Bilitis incarna la sessualità più spinta, il puro erotismo e finanche l'amore saffico, in *Les fées sons d'exquises danseuses* (quarto dei dodici preludi per pianoforte del *deuxieme livre*), il senso di femminilità raggiunge vette estreme di soavità, evaporando quasi del tutto e aprendo a scenari impossibili, fatti di luoghi fiabeschi abitati da carezzevoli e immaginarie danzatrici, ovvero da scintillanti quanto inafferrabili fate.

Non manca, in altri brani ancora, un sapore marcatamente estatico, il quale, in buona sostanza, manifesta tutto se stesso nei tre componimenti del catalogo debussyano ispirati alla luna. Questi tre brani delineano molto fedelmente un naturale profilo immaginifico che contiene in sé tutta la miracolosa ispirazione del musicista: il *Claire de lune* (facente parte della giovanile *Suite Bergamasque*)<sup>16</sup> sembra nascere da un puro atto di stupefazione, come quello che può esser destato dalla luce cangiante di una luna che si muove nella volta

---

lunghi delle mie braccia, sono più lunghi di me». Una tela dipinta nel 1879 dal pittore simbolista Pierre de Puvis de Chavannes, raffigurante tre donne in riva al mare con copiosissime e lunghissime capigliature, intitolata *Jeunes filles au bord de la mer*, sembra far da sfondo alla tematica del *Pelleas*. Conservata al Musée d'Orsay di Parigi, questa opera, per semplicità di tratto, limitata gamma di tonalità, profondità inesistente e neutralità dei soggetti (due su tre sono rappresentati di spalle, quasi fossero estranei alla tela stessa), è una perfetta rappresentazione dell'ideale simbolista della femminilità.

<sup>16</sup> La *Suite Bergamasque*, pur se pubblicata soltanto nel 1905, è da considerarsi opera dei primi anni. La sua composizione inizia, infatti, nel 1890 e, seppur ampiamente riveduta prima dell'edizione stampata, per la quale Debussy apportò cambiamenti finanche ai titoli di alcuni brani, conserva un sapore e un fresco stile giovanile, caratteristiche che ritroviamo in altri brani di quegli anni, tra cui, ad esempio, *Ballade* (1890-1891) e *Nocturne* (1892).

celeste; contraltare di questa visione tutto sommato romantica è la luna di *La terrasse des audience du clair de lune* (settimo brano del secondo libro dei *Préludes*), una pagina musicale di estrema modernità e di criptica bellezza, che parla essenzialmente di pura contemplazione;<sup>17</sup> nonché quella di *Et la lune descendre sur le temple qui fut*, brano che si riallaccia senza dubbio ad un forte ideale decadentista, confermato sia dalle rovine di un non ben identificato antico edificio, sulle quali si spegne progressivamente la già pallida luce albedica del corpo celeste, che dall'inusuale riferimento al movimento discendente di una luna tramontante piuttosto che sorgente o già alta in cielo. È assai indicativo, difatti, che Debussy appaia ispirato proprio dal suo movimento in giù; ciò dimostra, una volta di più, la spiccata aderenza a quella estetica *fin de siècle*, che trova conferma nelle movenze dei tipici tratti dell'Art Nouveau e, in particolar modo, in quelli discendenti.<sup>18</sup> Non solo: l'attrazione verso il

---

<sup>17</sup> Sembra che Debussy, nel comporre questo brano, sia stato fortemente suggestionato dalle impressioni di René Puaux, scrittore francese e grande viaggiatore, il quale, in occasione dell'incoronazione di Giorgio V a sovrano del Regno Unito, e conseguentemente a imperatore d'India, descrisse, in un articolo apparso su «Le Temps» nel 1912, le sale del Durbar di Dehli, dove il Re Giorgio e la sua consorte si erano recati nel dicembre del 1911 per presenziare all'assemblea dei dignitari e dei regnanti indiani nelle rispettive vesti di imperatore e imperatrice d'India. Nell'articolo in questione, Puaux si riferisce agli ambienti del Durbar, descrivendo «la salle de la victoire, la salle du plaisir, le jardin des sultanes, la terrasse des audiences au clair de lune», tutti luoghi dove i regnanti tenevano le proprie udienze (G.K. Bhogal, *Claude Debussy's Claire de lune*, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 126-127).

<sup>18</sup> Vladimir Jankélévitch, filosofo francese tra i più attenti alla poetica debussyana, fu uno dei primi studiosi ad individuare, parlando di “geotropismo” (termine preso a prestito dalla botanica), la particolare predilezione del compositore per le melodie che puntano verso il basso (V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero* [1949], trad. it. di C. Migliaccio, Milano, SE, 2012, p. 76). Di fatto, sembra che in Debussy tutto abbia una propensione a muoversi con linee discendenti. Ciò è presente perfino nel brano apparentemente più estroverso e appariscente del suo repertorio, il preludio *Feux d'artifice*: l'energia dei fuochi d'artificio, infatti, nonostante la forte spinta iniziale, ben presto si esaurisce disegnando inesorabilmente tratti curvilinei discendenti (il doppio glissato verso il grave che si trova in partitura è particolarmente emblematico in questo senso). È come una conferma che tutto, alla fine della propria parabola esistenziale, si esaurisce e torna alla sua origine, forse un monito a considerare caduche tutte le glorie (si noti, a tal proposito, che il brano in questione, con il quale si chiude il ciclo dei 24 preludi per pianoforte, termina con un accenno a *La Marseillaise*, inno nazionale francese: una firma, certamente, a sigillare l'intera opera, ma anche un probabile riferimento all'effimerità della presunta grandezza umana).

grave suggerisce un'idea di indagine introspettiva estrema, ancor più marcata rispetto alla più pessimistica concezione romantica (finanche la luna leopardiana del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* sorge, prima di tramontare!); vi si può riscontrare, in altre parole, un'aderenza perfetta a quella "poetica della *rêverie*" (*Rêverie* – utile ricordarlo – è anche il titolo di un brano pianistico di Debussy scritto nel 1890) che tanto ha animato la dottrina e lo spirito del filosofo francese Gaston Bachelard.<sup>19</sup>

Completano il quadro del lato più introspettivo della poetica debussyana composizioni nelle quali potremmo individuare inconfutabili tendenze nichiliste, intrise quindi di un particolare senso di vuotezza, dove il pensiero stesso sembra perdere ogni consistenza arrestandosi nel *nulla*. Gli emblematici titoli di questi brani sottolineano sottilissime trame psicologiche, fatte quanto mai di stasi, di immobilità, di stati d'animo incapaci più di evolversi. Se è possibile, ad esempio, rintracciare nel gioco aereo delle foglie autunnali del preludio *Feuilles mortes* un residuo di movimento, questo è solo perché si sa che esse, concluso il proprio ciclo vitale, giungeranno presto alla terra, sede terminale di ogni esperienza vitale ed elemento naturale che assume, qui, una doppia, pessimistica accezione: matrice pur sempre materica (non più di vitalità, però, bensì di decomposizione) e, insieme, senso ineluttabile di fine ultima; e se persino l'epigrafe che dovremmo trovare su un sepolcro è cancellata o mai scritta, come succede in *Pour un tombeau sans nom*, ci troviamo – è chiaro – all'apogeo del concetto di annullamento, all'apoteosi dell'inesistente, immersi nell'insolvibile dilemma di un metamorfico concetto filosofico: *assenza della presenza o presenza dell'assenza?*

Tuttavia, se per taluni aspetti queste ultime considerazioni rischiano di fissare – un po' come per il termine *impressionismo* – un'istantanea esclusiva della personalità e della poetica di Achille-Claude Debussy, la cui essenza risulta magari esteticamente sbiadita

<sup>19</sup> «La "rêverie" è considerata comunemente un fenomeno della distensione psichica, da sperimentare nei momenti di relax, quando non ci sentiamo incalzati. La "rêverie" non ha nulla a che vedere con l'attenzione e spesso è priva di memoria. Consiste in una fuga dal reale, che non si conclude mai con il ritrovamento di un mondo irrealmente consistente. Seguendo il "flusso della rêverie" – sempre discendente – la coscienza si distende, si disperde e di conseguenza si "offusca"» (G. Bachelard, *La poetica della rêverie* [1960], trad. it. di G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 2018).

in quanto ampiamente votata alla più esasperata introspezione e ad una sorta di “ermetismo dell’anima”, abbiamo ancora grandissimi margini per ampliare la nostra visione sul musicista. Altri fattori, come già dichiarato in apertura, confermano la sua caleidoscopicità, mostrandoci il compositore da differenti angolazioni.

Il più evidente, in questo senso, è il suo irrefrenabile interesse verso le più eterogenee culture, antiche o a lui contemporanee, territorialmente vicine oppure lontanissime, affini alla sua sensibilità o diametralmente opposte al suo sentire o al suo essere autenticamente *français*. Nella sua produzione artistica, difatti, Claude Debussy appare costantemente assetato di ispirazione e *diversità*, cifra particolarmente sentita in una società in rapida evoluzione come quella della Parigi al passaggio tra XIX e XX secolo. Se da un lato Debussy, in brani come *Canope*, *Danseuses de Delphes* e *Pour L’Egyptienne*, sembra trovarsi perfettamente a suo agio nel mistero evocato dalla civiltà etrusca, dal mondo ellenico o dall’antico Egitto, dall’altro i preludi per pianoforte *La danse de Puck*, *Ondine* e *La Cathedrale engloutie* confermano un’attenzione non meno vibrante verso miti di ben diverse latitudini; e se Spagna e Italia operano su di lui un’attrazione pressoché uguale a quella esercitata dal suo stesso paese natio (oltre alle composizioni di chiara ispirazione iberica, ricordiamo anche il preludio per pianoforte *Les collines d’Anacapri*), non meno vivace è la curiosità che egli mostra nei confronti della cultura afro-americana e per quella “nuova musica” – ciò che poi diventerà il moderno Jazz – che iniziava ad arrivare nel nostro continente da Oltreoceano (si ascoltino, a tal proposito, i brani pianistici *Minstrels*, *Golliwog’s Cakewalk* e *The little Negro*). È soprattutto nelle civiltà dell’Estremo Oriente (India, Giappone e Giava in primis) che Debussy trova, però, qualcosa di intimamente vicino al suo innato senso di libertà, complici le numerose esposizioni universali che animarono per molti anni i più importanti centri europei, non ultima la capitale francese.<sup>20</sup> *Grand Succès pour les Exotiques*, titola infatti «Le Figaro» il

<sup>20</sup> In un articolo intitolato *Sul gusto*, scritto da Debussy per la «Société Internationale de Musique» il 15 febbraio 1913, il compositore così si esprime: «Ci sono stati, e ci sono ancora, malgrado i disordini provocati dalla civiltà, degli incantevoli piccoli popoli che imparano la musica semplicemente come si impara a respirare. Il loro conservatorio è il ritmo eterno del mare, il vento tra le foglie e i mille minuti rumori che hanno ascoltato con attenzione, senza mai consultare trattati arbitrari. Le loro tradizioni consistono in vecchie canzoni mischiate a danze, dove ciascuno, secolo dopo secolo, ha apportato il proprio prezioso contributo. E intanto, la musica di Giava si basa su un contrappunto vicino al quale quello di Palestrina non

14 agosto 1889, all'indomani delle esibizioni di gruppi giavanesi durante la grande *Exposition Universelle* che celebrava il centenario della rivoluzione francese, a confermare il clima di effervescenza, vera frenesia collettiva, di fronte a testimonianze di popoli che provenivano direttamente dal lato opposto del globo. Debussy ne rimane a dir poco affascinato, ed è altamente probabile che il processo di sperimentazione musicale adottato dal musicista durante tutto il suo *excursus* compositivo abbia preso forma e si sia sviluppato anche grazie a questa esperienza unica, di dimensioni mondiali: una sorta di irrinunciabile apertura verso ciò che oggi chiameremmo senza dubbio *contaminazione culturale*, un'esigenza evidentemente vitale che, nonostante tutto, non inficia minimamente il valore delle proprie radici nazionali.<sup>21</sup>

Si delinea, quindi, un ritratto finalmente ampio di Achille-Claude Debussy, compositore in cui la misura della sua immensa levatura artistica e umana si declina proprio in questa invidiabile capacità di muoversi in varie direzioni pur restando profondamente fedele ai propri principi estetici e alle proprie eredità; un artista che è riuscito ad essere al contempo attore e complice di una delle più grandi rivoluzioni musicali di tutti i tempi attraverso la consapevolezza che nessuna avanguardia possa fare a meno del passato, e che la diversità debba essere sempre accolta in un ideale abbraccio privo di qualsivoglia pregiudizio; una figura schietta, quindi, emblema di un miracoloso ed insondabile equilibrio tra estro, indagine costante della realtà che lo circonda e ferrea personalità.

Sotto quest'ultimo aspetto – forse il più inedito –, non mancano, sia nella sua produzione che nella sua vita pubblica e privata, elementi che attestano la forza e la solidità del suo iridescente pensiero, una luce propria, autorevole se non addirittura autoritaria (*anti-impressionistica*, potremmo persino affermare!), tipica certamente del

---

è che un gioco da bambini. E se ascoltiamo, senza alcun pregiudizio europeo, l'incanto delle loro "percussioni", siamo obbligati a constatare che le nostre sono soltanto un barbaro rumore da circo» (*MCr*, p. 216).

<sup>21</sup> Sotto questo aspetto, possiamo anche apprezzare la connotazione più puramente "politica" dell'arte e del pensiero debussiano: conoscere, riconoscere e persino inglobare culture diverse, pur rimanendo ancorato al proprio passato, dà prova di quella tipica esigenza delle grandi menti e delle grandi società umane, per le quali l'imprecindibilità delle proprie origini non contrasta con il bisogno di ampi respiri e di integrazione. Il riconoscersi in un preciso ambito culturale, quindi, prende decisamente le distanze dai nazionalismi e dalla chiusura tipica dei regimi che sarebbero di lì a poco esplosi in Europa.

genio; una individualità multiforme e cangiante, una natura nientemeno camaleontica, condita, qui e lì, da un immancabile senso del paradosso e della più sottile ironia.<sup>22</sup> Di tutto ciò possiamo aver contezza prendendo certamente in esame ulteriori sue composizioni, ma anche indagando quel prezioso bagaglio di informazioni rappresentato dagli scritti di Debussy, dalle interviste, dalle lettere e dagli articoli vergati di proprio pugno per alcune riviste dell'epoca. Un esercizio complementare, quest'ultimo, per nulla secondario alla conoscenza e all'approfondimento della sua produzione, qualora si abbia desiderio di scandagliare il personaggio fin nei meandri più nascosti della sua polimorfica natura. *Monsieur Croche antidilettante* è il titolo della raccolta di questi testi letterari: un vero gioiello biografico e autobiografico attraverso il quale è possibile immergersi tra le più recondite caratteristiche della personalità di Claude Debussy;<sup>23</sup> un'opera curiosa e rapsodica, nella quale egli espone in prima persona, con sarcasmo e mordacità, critiche pungenti, talvolta caustiche, considerazioni sulla vita musicale della sua città, sui teatri, su autori e interpreti, sulla storia, l'evoluzione e la divulgazione dell'arte. Di questi argomenti Debussy discorre ampiamente e liberamente, senza freni, con uno spirito sempre vivo e all'insegna della più completa apertura, talvolta affiancato dal suo *alter ego*: il Signor Croche, appunto, un personaggio che si esprime laconicamente e in maniera sprezzante, che compare e scompare senza alcun preavviso, che sentenzia giudizi implacabili.<sup>24</sup> Figura caricaturale decisamente trasversale, Monsieur Croche è espressione di uno spirito che migra dalla penna al pentagramma e dal pentagramma alla penna, la cui irrisione per il mondo e le sue rigide regole, cioè, si rintraccia sia nei numerosi esami critici di Debussy che in alcune sue composizioni. La condotta irriverente che spesso caratterizza i commenti e le valutazioni, in altre parole, sembra essere solo un diverso aspetto di quella *vis* con la quale il musicista delinea spunti macchiettistici e

<sup>22</sup> Si pensi, ad esempio, al noto questionario redatto nel 1899 (ma apparso solo qualche anno più tardi sulla rivista «Le Crapeau»), nel quale Debussy risponde, talvolta seriamente, talvolta con un marcato intento dissimulatore, ad alcune precise domande che gli erano state sottoposte.

<sup>23</sup> L'opera, nella sua interezza, è stata tradotta in italiano e pubblicata da Il Saggiatore nel 2018.

<sup>24</sup> Dai modi irridenti e a volte persino scortesii, *Monsieur Croche* rimarca chiaramente le caratteristiche di *Monsieur Teste*, personaggio che dà il titolo all'omonima opera scritta nel 1896 dal poeta francese, e amico di Debussy, Paul Valéry.

grotteschi di personaggi di fantasia (come accade in *Général Lavine – eccentric* e in *Minstrels*), oppure vere e proprie canzonature nei riguardi di altri autori e della loro presunta pedanteria, primi tra tutti Muzio Clementi (la cui più famosa opera didattica viene apostrofata con un beffardo *Doctor*) e Richard Wagner, di cui, attraverso una distorta citazione del *Tristan und Isolde* presente nel brano *Golliwog's Cakewalk*, il compositore francese si fa beffa.<sup>25</sup>

Questo non è altro che uno dei tanti espedienti con cui Debussy esprime la sua forte avversione nei confronti dell'accademismo (salvo, poi, comporre una serie di dodici *Etudes* per pianoforte, ultima opera dedicata a questo strumento, che tradiscono un intento didattico totalmente assente nell'intero suo catalogo compositivo), affermando un'idea di libertà in musica che viene continuamente dichiarata: dal rigetto verso l'istituzione del Conservatoire al ridimensionamento dell'importanza del blasonato Prix de Rome;<sup>26</sup> dall'intima necessità di

<sup>25</sup> Il fatto che il *Tristano*, una delle opere wagneriane più importanti, vera icona del genio tedesco, venga beffeggiata tramite un accostamento ad una danza di origini afro-americane (il *Cake-walk*), interpretata, per di più, da un personaggio della letteratura per l'infanzia (Golliwog, appunto), può dare la misura di quanto Debussy sia irrispettoso nei confronti di Wagner, compositore amato e idolatrato in gioventù, ma successivamente disconosciuto, se non nella chiara e indubbia genialità, almeno in quel ruolo di «creatore di formule musicali» la cui influenza, secondo il musicista francese, «nuoce alla musica» (C. Debussy, *Alla vigilia di Pelléas et Mélisande*, intervista redatta da Louis Schneider, in «Revue d'histoire et de critique musicale», avril 1902; *MCr*, p. 254). Ciò è solo in apparente contrasto con un'affermazione dello stesso compositore, espressa nel dicembre 1910 in una non meglio identificata *Dichiarazione a un giornalista austriaco*, nella quale Debussy ammette la grandezza di Richard Wagner, facendo però seguire questa affermazione da «...ma anche un genio può sbagliarsi. Wagner si pronuncia per la legge dell'armonia; io sono per la libertà. La libertà, per natura, è libera» (*ibidem*). In altre occasioni, il giudizio di Debussy su Wagner si dimostra molto chiaro e deciso, puntando decisamente a un ridimensionamento della sua impronta storico-artistica, specialmente se confrontata con quella di altri grandi compositori tedeschi, primi fra tutti Bach e Beethoven. In un articolo dal titolo *Considerazioni sulla musica "en plain air"*, pubblicato sulla rivista parigina «Gil Blas» il 19 gennaio 1903, Debussy dichiara: «...Bach è il Santo Graal; Wagner è Klingsor, che vuole distruggere il Graal e prenderne il posto... Bach splende sovrano sulla musica e, nella sua bontà, ha voluto che ascoltassimo parole ancora sconosciute [...]. Wagner va... dileguandosi... ombra fuliginosa e inquietante» (*ivi*, p. 90).

<sup>26</sup> Debussy si espresse più volte e molto duramente nei confronti dell'istituzione del conservatorio (dove peraltro seguì tutti gli studi accademici) e perfino del Prix de Rome, un importante concorso di composizione di cui risultò anche vincitore. In un articolo apparso su «Le Figaro» il 14 febbraio 1909, provocatoriamente intitolato *Che fare al Conservatoire?*, il compositore afferma: «La verità, per me, è che bisogna

una musica *en plain air*,<sup>27</sup> all'adozione, quale trama del proprio tessuto espressivo, della scala esatonale che, costituita interamente da toni interi, annulla le principali dinamiche di attrazione e repulsione al suo interno, decretando una sorta di *democratizzazione* di ogni suo suono, senza più gerarchie, senza obblighi di risoluzione, senza gradi più o meno importanti tra loro.<sup>28</sup>

In altre circostanze, o per altri contenuti ancora, le prese di posizione di Debussy sono egualmente determinate e risolte. Gli son sufficienti, a volte, pochissimi concetti per trasmettere la propria visione su un artista, un interprete o uno stile. Per quanto i suoi lavori possano conferire, in massima parte, un'idea di vaghezza, tanto le sue valutazioni, i commenti e le definizioni risultano netti e senza divagazioni. Stupisce, cioè, in un musicista amante delle mezze tinte, delle sfumature infinite e del *non detto*, trovarsi di fronte a giudizi mordaci che, in taluni casi, non lasciano scampo o adito ad

---

uscire dal Conservatoire il più presto possibile, per cercare e trovare la propria individualità» (*MCr*, p. 270). Quanto al Prix de Rome, in un articolo del 15 novembre 1901 apparso su «La Revue Blanche», egli scrive: «Fra le istituzioni di cui la Francia si gloria, ne conoscete una più ridicola del Prix de Rome? Lo so, si è detto più volte, e lo si è scritto ancor di più; senza alcun effetto però, visto che sopravvive e con quella deplorabile ostinazione tipica delle idee assurde...» (*ivi*, p. 70); e ancora, nel maggio 1903, sulla rivista «Musica»: «Ci sono vari modi di parlare del Prix de Rome... Per prima cosa lo si potrebbe definire una stupida istituzione... opinione che si traduce generalmente con questa domanda: Insomma, signori! Volete dirmi perché si inviano questi musicisti a Roma?» (*ivi*, p. 169).

<sup>27</sup> È noto come Claude Debussy si chiedesse il motivo per cui soltanto certa musica, principalmente quella scritta per le parate militari o poco altro, venisse regolarmente eseguita *all'aperto*, auspicando che in un futuro non lontano si arrivasse a concepire musica regolarmente eseguibile *en plein air* che, in questo modo, potesse interagire con l'ambiente circostante, cioè con l'aria, col vento, con il fruscio delle foglie, con il movimento degli alberi e con la luce che filtra attraverso le loro chiome (proprio come evocato dal brano *Cloches à travers les feuilles*).

<sup>28</sup> In questo senso, la scala esatonale, o a toni interi, può rappresentare una sorta di *versione francese* del principio dodecafonico: il mondo tedesco, con Schönberg, Berg e Webern, e quello debussiano virano entrambi verso l'abbattimento delle diseguaglianze tra i singoli gradi di una scala (una necessità universalmente sentita, quella di liberare i suoni dal giogo delle regole armoniche classiche). È possibile affermare, quindi, che le due parti giungono ad un risultato concettualmente identico, pur tracciando un percorso diametralmente opposto. Anche in questo si può rintracciare, *in nuce*, quella diversificazione di base tra il pensiero artistico di Claude Debussy e quello wagneriano il quale, proprio con l'exasperazione del procedimento cromatico, può essere a buon titolo considerato un prodromo del futuro ideale dodecafonico.

interpretazioni.<sup>29</sup> Severi anche alcuni punti di vista su autori a lui contemporanei, sulla divulgazione della musica classica, sull'educazione musicale nella società e finanche sulle abitudini del pubblico: Debussy, anche in questi casi, sembra avere idee nette, elargendo, su ogni versante, verdetti terribilmente taglienti, nei quali spesso troviamo una capacità di estrema sintesi e una sorprendente lungimiranza di vedute, che rende incredibilmente attuale il suo pensiero. Già nel 1903, ad esempio, in un articolo pubblicato per «Gil Blas», Achille-Claude afferma impietosamente e senza mezzi termini: «...la nostra epoca è un po' bacata, o troppo sovraccitata. Si va dalla complicazione estrema alla pochezza più assoluta»;<sup>30</sup> e ancora, in un'intervista del 6 dicembre 1910 rilasciata per «Azest» di Budapest: «È la sfortuna di oggi. L'arte è, per così dire, solo un'industria».<sup>31</sup> Né più clemente il compositore si mostra nei confronti dei fruitori del sapere artistico: «Umilmente» – egli afferma – «posso dire di aver assistito a vari tentativi di diffondere l'arte tra il pubblico, ma confesso di averne conservato solo un ricordo di profonda tristezza...».<sup>32</sup> Appare evidente, quindi, quale sia la considerazione che il Nostro nutre per il comune livello culturale della società degli inizi del XX secolo nonché per l'uditorio medio, tesi avvalorata da valutazioni se possibile ancor più estreme e sprezzanti, in cui il musicista mostra tutta la sua irriducibilità: «L'educazione artistica del pubblico» – scrive Debussy in un'inchiesta pubblicata nel 1903 – «mi pare la cosa più vana del mondo! Da un punto di vista puramente musicale, è un'impresa impossibile, se non addirittura nociva! [...] Ciò mi induce a temere che una sua diffusione troppo generalizzata conduca solo a una maggiore mediocrità. La splendida fioritura che le arti conobbero nel Rinascimento ha mai sofferto del clima di ignoranza che le ha viste nascere?».<sup>33</sup> Sentenze lapidarie e senza possibilità di appello, quindi, cui Debussy unisce una accesa idiosincrasia per i concorsi, per il virtuosismo strumentale fine a se stesso e perfino per alcune normali prassi in uso da sempre nel

<sup>29</sup> All'entusiasmo che Debussy, in alcuni articoli, mostra nei riguardi di autori come Fauré, Rimskij-Korsakov e Strauss, fanno da contraltare spigolosi verdetti sull'arte compositiva di altri grandi musicisti, quali Mendelssohn, Gluck e Grieg.

<sup>30</sup> C. Debussy, *Il Mozart di Saint-Maur*, in «Gil Blas», 30 marzo 1903 (MCr, p. 136).

<sup>31</sup> C. Debussy, *Intervista con André Adorjan*, in «Azest», 30 marzo 1903 (MCr, p. 289).

<sup>32</sup> C. Debussy, *Per il popolo*, in «Gil Blas», 2 marzo 1903 (MCr, p. 112).

<sup>33</sup> C. Debussy, *L'educazione artistica del pubblico contemporaneo*, in «La Plume», 15 marzo 1903 (MCr, p. 123).

mondo dello spettacolo, come gli applausi.<sup>34</sup> In contrasto con tutto questo, o forse a conferma della sua più intima indole, quasi che la sua ricorrente asprezza fosse – chissà – solo una maschera, un atteggiamento provocatorio, o un'arma di difesa nei confronti di una umanità di cui presentiva il progressivo disincanto e l'inesorabile perdita di affezione verso il *mistero*, non possiamo non far riferimento allo stile dei suoi scritti, non solo impeccabili nell'enunciazione e nella forma, ma anche pervasi di una stupefacente poeticità: «Mi ero attardato nella campagna intrisa d'autunno – scrive Debussy in uno di essi – trattenuto dalla magia delle vecchie foreste. Dalle foglie d'oro che cadevano celebrando la gloriosa agonia degli alberi, dal gracile Angelus che ingiungeva ai campi di addormentarsi, saliva una voce dolce e persuasiva che ispirava l'oblio più totale. Il sole tramontava solitario senza che nessun contadino pensasse a prendere una posa litografica in primo piano...».<sup>35</sup> Un *verbum*, soave, carezzevole e ammaliante, di ispirazione pari a quella che ritroviamo nella maggior parte delle sue pagine musicali: da esso si evince, qualora tutta la sua produzione artistica non bastasse a confermarlo, una sorta di profondo *credo* nel ruolo della bellezza e della sua intramontabile e insostituibile forza; nella sua absolutezza, nella sua primaria azione formativa e rigenerante, nella sua armonia, e in quell'esercizio costante e quotidiano mirato a mantenerla viva di generazione in generazione, di epoca in epoca.

I primi cent'anni senza Claude, in conclusione, ci rendono tristemente orfani di questo incanto, motivo ed espressione stessa di vita, valore unico, complesso e inestimabile, alla cui salvaguardia ogni essere umano dovrebbe tendere; nonché disperatamente lontani dalle ultime, autentiche manifestazioni di quella *matematica misteriosa i cui elementi partecipano dell'Infinito*, come Debussy stesso amava definire l'arte musicale.

---

<sup>34</sup> In uno scritto intitolato *Conversazione con Monsieur Croche*, pubblicato su «La Revue Blanche» il 1° luglio 1901, Debussy così si esprime nei confronti degli applausi: «...Non sta forse dimenticando che l'autentica sensazione di bellezza non può avere altri effetti se non il silenzio? Ma andiamo! Quando assiste a quello spettacolo fiabesco che è la morte del sole, le è mai venuto in mente di applaudire?» (*MCr*, p. 65).

<sup>35</sup> C. Debussy, *A proposito di certe superstizioni e di un'opera*, in «La Revue Blanche», 15 novembre 1901 (*MCr*, p. 69).