

Debussy e il pianoforte

Claude Debussy nacque sul pianoforte. Fu mettendo le mani sulla tastiera che scoprì la musica. Non era certo il primo: spesso i compositori dell'Ottocento erano arrivati ai colori dell'orchestra passando attraverso il bianco e nero del pianoforte. Ma Debussy aveva le carte in regola per fare il pianista-compositore, come già era successo a Chopin e Liszt. I suoi primi successi vennero proprio da quel repertorio, e in particolare da un'esecuzione del Secondo concerto di Chopin, a soli dodici anni, che gli aveva spalancato le porte del Conservatorio parigino. Non a caso era stato Antoine Marmontel, uno che aveva sentito *live* il suono di Liszt, a mettere gli occhi su quel giovane talento, accogliendolo a braccia aperte nella sua classe.

Debussy dunque entrò in Conservatorio come promessa del pianoforte: grande tecnica e prodigiosa lettura a prima vista. E fu proprio quest'ultima virtù a segnalarlo all'attenzione di Nadejda von Meck, l'illustre protettrice di Čajkovskij: la baronessa aveva bisogno di un pianista personale di cui servirsi all'occorrenza, proprio come un juke-box da portare in valigia; e così Debussy si accodò per due estati al seguito della corte moscovita in un percorso che toccò Interlaken, Napoli, Firenze e Arcachon.

Il pianoforte fu testimone anche del primo amore vissuta da Debussy: nel 1882, quando la fascinosa cantante Blanche Adélaïde Vasnier cercava un accompagnatore per eseguire un ciclo di liriche da camera. Debussy si fece notare, e tra i due musicisti sbocciò una forte intesa, rimasta deliberatamente in ombra, vista la condizione coniugata della Vasnier. Sempre legate allo strumento a tastiera furono le prime medaglie vinte nell'ambito dal Conservatorio: in particolare un premio per l'esecuzione della *Seconda ballata* di Chopin (ancora lui). E anche negli anni successivi, quando Debussy prese definitivamente la decisione di dedicarsi alla composizione, il pianoforte rimase un interlocutore privilegiato, a cui affidare le prime stesure, i primi abbozzi, le prime confessioni dei suoi pensieri musicali.

Negli anni di Roma (1885-1887), gli anni del soggiorno a Villa Medici in seguito alla vittoria del Prix de Rome (il riconoscimento che il Conservatorio di Parigi attribuiva ai migliori allievi di composizione), il pianoforte continuò a essere il migliore amico di quel giovane po' snob, che soffriva di fronte a un città «piena di marmo e di preti», e che non vedeva l'ora di tornare ai suoi *bistrot* e ai suoi *boulevard*. Nelle memorie di tutti i compagni del Prix de Rome ritornano le ore passate al pianoforte, a strimpellare soprattutto Wagner (passione giovanile, poi rinnegata): il quiz di prima serata a Villa Medici era quasi sempre un'interrogazione a Debussy sui passi più oscuri del *Tristano e Isotta*, da suonare rigorosamente a memoria. E poi c'erano quelle esecuzioni private (di solito a quattro mani) che Debussy considerava le vere presentazioni dei nuovi lavori: ne sapeva qualcosa Stravinskij, che nel 1912, proprio assieme al compositore francese, aveva fatto ascoltare per la prima volta il suo rivoluzionario *Sacre du printemps* a una cerchia selezionata di intenditori (nella casa dello scrittore Louis Laloy).

Insomma un pianoforte c'era sempre nei momenti più importanti della vita di Debussy. C'era nella piccola casetta di Cannes, dalla zia Clémentine, dove scoccò la scintilla per la musica. C'era nella dimora del conte Giuseppe Primoli, a Fiumicino, dove Debussy si immergeva in quella pace che non riusciva proprio a trovare nella capitale italiana. C'era in tutte le case abitate a Parigi: quella con la sartina Gaby Dupont, con la modella Lily Texier e ovviamente con la moglie Emma Bardac. E c'era anche a Pourville, in Normandia, il rifugio trovato negli anni del primo conflitto mondiale.

Debussy in sostanza non poteva stare senza un pianoforte: quello strumento era il suo primo compagno di vita, fedele ma nello stesso tempo mai uguale a se stesso. Dopo la grande stagione ottocentesca, nessuno pensava che dalla tastiera potessero uscire suoni tanto innovativi. Debussy invece

considerava il pianoforte un vaso di Pandora, capace di produrre le soluzioni più imprevedibili. La moglie Emma ci ha lasciato una testimonianza davvero interessante a questo proposito: «Claude Debussy come Chopin suonava quasi sempre in una perenne mezza tinta, con una sonorità piena e profonda senza alcuna durezza nell'attacco. La scala delle *nuances* andava dal triplo piano al forte, senza arrivare mai a sonorità disordinate in cui la sottigliezza delle armonie potesse perdersi». Ed erano proprio quelle *nuances* l'oggetto della ricerca debussysta: sfumature sonore, dinamiche e timbriche capaci di dare una seconda vita a uno strumento con due secoli di storia sulle spalle.

La produzione lo dimostra. Il pianoforte di Debussy è uno strumento multiforme, capace di passare dallo stato liquido a quello aeriforme in maniera magica: ora sfuggente come acqua che scherza con la luce (*Reflets dans l'eau*), ora volatile come un gas che evapora nell'aria (*Le vent dans la plaine*). È un mezzo straordinario per evocare qualsiasi effetto naturalistico: il vento, la pioggia, le distese marine. Ma nello stesso tempo riesce a trasformare questi elementi rubati al mondo esterno in suggestioni inafferrabili, emerse in maniera involontaria da uno strato inconsapevole della memoria. È un ponte tra il suono e il silenzio, che spesso consente di raggiungere la nozione, tipicamente francese e tipicamente simbolista, del *presque rien*: la dissolvenza incrociata tra ciò che è e ciò che non è. È un miracolo dell'armonia, che avanza concatenando accordi dissonanti sulla carta, eppure carezzevoli all'ascolto. Ma soprattutto il pianoforte di Debussy è una specie di camaleonte, capace di suggerire, senza necessariamente imitare, ora la chitarra (*La soirée dans Grenade*), ora la fanfara di ottoni che si spegne in lontananza (*Feux d'artifice*), ora il timbro dei legni (*Danse de Puck*), ora un organo inghiottito dagli abissi (*La cathédrale engloutie*).

Suite bergamasque

Il primo ciclo pianistico di Debussy è dedicato a un tema molto familiare ai poeti di fine Ottocento: il mondo della Commedia dell'Arte, da intendere non come modello di una cultura solare e gaudente, ma come raffigurazione, sinistra e misteriosa, di un'identità coperta da una maschera. Verlaine era sicuramente il poeta più interessato a proseguire questa ricerca: le sue *Fêtes galantes* sono piene di Pierrot e di Colombine inquietanti, che si aggirano nell'oscurità quasi in cerca di se stesse. La *Suite bergamasque* (1890) di Debussy allude senza dubbio a quel mondo, privilegiando la componente onirica a quella spettrale: il *Prélude* ricorda con nostalgia i frontespizi delle analoghe pagine clavicembalistiche, il *Menuet* continua ad alludere al Settecento, senza tuttavia rinunciare agli aspetti timbrici, armonici e formali del linguaggio moderno, il *Claire de lune* (senza dubbio la pagina più famosa di tutto il catalogo Debussy) raffigura bene, con la giusta malinconia, un mondo di maschere che sembra aver smarrito il suo contesto, mentre il *Passepied* finale è un delizioso gioco di crome staccate, fredde e distanti come rotelle di bambole meccaniche.

Pietro Gatto propone un confronto tra questa raccolta e la *Sonata 'al chiaro di luna'* (1801) di Beethoven proprio per accostare due brani identificati da un denominatore comune. In realtà non fu Beethoven a battezzare così la sua composizione. L'appellativo venne assegnato da un editore dell'Ottocento con l'intenzione di dare un titolo all'atmosfera notturna, in bilico tra il sogno e l'incubo, che emana dal primo movimento, dove un regolare disegno della mano destra arpeggia tranquillo attraverso dolenti frammenti melodici.

Pour le piano

La stesura di *Pour le piano* è di poco successiva alla prima del *Pelléas et Mélisande* (1901). Anche in questo caso, come nella precedente *Suite bergamasque*, Debussy ripensa al passato, e in particolare allo stile clavicem-

balistico di Rameau e Couperin. Ma ora l'influenza neoclassica si mescola all'assimilazione, ormai perfettamente compiuta, del repertorio orientale (conosciuto all'Esposizione del 1889): in particolare il *gamelan* giavanese, ovvero un'orchestra di percussioni, capace di ottenere effetti timbrici molto suggestivi. Bach si sente nel *Prélude* iniziale con un *horror vacui* che riempie di nero i tasti bianchi del pianoforte (la scala esatonale e la tonalità di impianto riducono molto l'uso dei tasti neri); ma nel corso del movimento Debussy predilige un percorso labirintico che rifiuta ogni direzione prevedibile. La *Sarabande* successiva pare sia stata ispirata all'autore da un quadro osservato al museo del Louvre (da cui il titolo della prima stesura *Souvenir du Louvre*): è soprattutto nel finale di questo brano che il pianoforte sembra trasformarsi in uno strumento a percussioni, quasi un gong che vibra in lontananza. La *Toccata* conclusiva inaugura invece quel filone di composizioni liquide e scivolose a cui Debussy avrebbe dedicato gran parte della sua produzione.

Estampes

Le *Estampes* furono completate nel 1903. Debussy era appena tornato da Londra, dove aveva avuto occasione di ammirare a lungo i quadri di Joseph Turner: il gusto per l'imprecisione e per la ricerca della sfumatura lo aveva lasciato a bocca aperta. Ma quella suggestione andava mescolata all'ammirazione provata per le stampe giapponesi: opere apparse per la prima volta a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale del 1889, e diventate subito un potente modello estetico per molti artisti. Ad affascinare Debussy erano proprio quei paesaggi privi di profondità, fatti di elementi stilizzati, capaci di far volare l'immaginazione dell'osservatore: quel modo di rappresentare la natura, a suo avviso, doveva trovare anche una trascrizione musicale. Fu così che nacquero le *Estampes*, tra pagine pianistiche nelle quali la visione del mondo esotico passa attraverso una scrittura stilizzata, fatta di elementi lessicali condivisi dalla cultura *fin de siècle* (le scale pentatoniche tipiche della musica cinese in *Pagodes*, il ritmo di *habanera* in *La Soirée dans Grenade*, il picchietto dei ribattuti in *Jardins sous la pluie*), ma elaborati con una sintassi corrosiva, capace di trasformare una stampa in un ricordo inafferrabile. Non a caso Debussy, proprio per evitare di rimanere con le mani legate, scelse due culture che conosceva solo indirettamente: all'epoca non era mai andato in Spagna, e successivamente vi avrebbe trascorso solo un breve pomeriggio, mentre la sua conoscenza del mondo orientale era esclusivamente legata agli eventi, estrapolati dal loro contesto originale, dell'Esposizione Universale.

Boutade

Debussy confidò all'amico Pierre Louÿs di aver composto *La soirée dans Grenade* per rimediare al fatto di non aver viaggiato molto nel corso dell'estate: «E dichiaro che se lì non si sente precisamente la musica spagnola, be', tanto peggio per Granada». La *boutade* in realtà sottintende un preciso pensiero poetico: vale a dire l'esigenza di evitare una descrizione precisa della cultura iberica, per privilegiare un ritratto ambiguo, passato attraverso il filtro distanziante della memoria collettiva francese.

Children's Corner

La raccolta intitolata *Children's Corner* rappresenta un'incursione di Debussy nel mondo del fanciullesco: quel repertorio ormai secolare che, soprattutto nel corso dell'Ottocento, aveva dato vita alle riflessioni più celebri (*Le scene infantili* e *l'Album per la gioventù* di Schumann, o *La camera di bambini* di Musorgskij). La data di composizione (1906-1908) corrisponde all'infanzia della piccola Chouchou, la figlioletta avuta da Emma Bardac; e la dedica, «con le tenere scuse di suo padre per quel che seguirà», lo conferma. L'idea di fondo è quella di penetrare nell'ingenua sincerità del mondo

infantile: non tanto scrivere brani per pianisti in erba, quanto regredire di qualche decennio, nel tentativo di recuperare la stessa sensibilità dei bambini. Nel primo brano il titolo *Doktor Gradus ad Parnassum* rimanda alla celebre raccolta di Muzio Clementi, l'enciclopedia di tecnica che non può mancare nel bagaglio del buon allievo di Conservatorio; ma Debussy, un po' come accade nelle *Études*, sembra interessato a esprimere lo stato d'animo del giovane pianista alle prese con un'opera che gli viene imposta da qualcun altro. In *Jimbo's Lullaby* (i titoli in inglese alludono alla rudimentale conoscenza della lingua da parte di Chouchou) Debussy immagina la ninna nanna di un elefante di pelouche particolarmente caro alla bimba. Anche *Serenade for the doll* si ispira al mondo dei giochi, mettendo in musica una serenata per bambole che colpisce per il suo tono *naïf*. C'è anche la neve nella raccolta (*The snow is dancing*), vista attraverso gli occhi sorpresi di un fanciullo, che rimane a bocca aperta di fronte a un evento magico. Ma la pagina conclusiva è forse la più interessante: *Golliwog's Cakewalk* va a pescare nel ritmo sincopato dell'omonima composizione jazzistica per tratteggiare una danza tra i giocattoli (Golliwog era un pupazzo di colore molto diffuso allora in Europa), fatta di gesti illogici, spensierati e divertenti.

Sberleffo a Wagner

Golliwog's Cakewalk, l'ultimo brano di *Children's Corner*, incastona nella sezione centrale una spiritosa citazione dal *Tristano e Isotta* di Wagner. Debussy, dopo essere stato un fervente wagneriano negli anni giovanili, arrivò a maturare la sua poetica seguendo una direzione esattamente opposta a quella del compositore tedesco. Questo breve riferimento lo dimostra, alludendo a Wagner con un irriverente sberleffo, giocato sul primo accordo del *Tristano*.

Préludes

Composti tra il 1909 e il 1913 sono raccolti in due volumi (ognuno formato da dodici brani) e rappresentano un momento culminante della poetica debussysta. Sono perfetti per spiegare il concetto di simbolismo in musica, inteso come vocazione a suggerire invece che dire. Debussy aveva imparato dal poeta Mallarmé il valore dell'allusione, da privilegiare sistematicamente alla descrizione naturalistica. La prova viene, ancor prima che dall'ascolto, da una riflessione sui titoli: *Préludes*. La domanda dovrebbe venire spontanea: Preludi a che cosa? La storia della musica ci ha insegnato a considerare il preludio un brano propedeutico a qualcos'altro: la fuga, il corale, una suite. Solo Chopin si era allontanato da quello schema per scrivere una raccolta di preludi 'punto e basta'. Debussy lo segue a ruota, ideando una raccolta di brani che sono essenzialmente preludi all'immaginazione del fruitore: come se quelle piccole suggestioni, capaci di estinguersi non appena prendono forma, non fossero che un input da completare in separata sede.

Ma non basta, perché i *Préludes* di Debussy sono anche dotati di titoli individuali: molto spesso di grande impatto visivo alla sola lettura. E questi titoli non sono collocati in testa allo spartito, ma in coda, tra parentesi e tra puntini di sospensione; quasi come se il compositore volesse dirci: «io ci vedo questo, ma se voi ci vedete qualcos'altro, be' tanto meglio». L'idea sta alla base del simbolismo, da interpretare come stimolo creativo, ma non prescrittivo, all'immaginazione. Ecco perché i *Préludes* di Debussy sembrano suggerire paesaggi sfuocati e profili senza volto: perché sono piccole gocce di extramusicalità, che scivolano sulla memoria dell'ascoltatore, suscitando ricordi involontari, remoti e deliberatamente incontrollabili.

Sono molti i percorsi immaginativi affrontati da Debussy nella raccolta. Si parte dal culto del remoto con *Danseuses de Delphes* e il suo profilo melodico schiacciato come un bassorilievo di Fidia. Si arriva ai *Feux d'artifice* dell'ultimo Preludio, con la loro forza visiva, la loro inclinazione a buttare giù le pareti della sala da concerto per suggerire uno spazio aperto, con

tanto di *Marsigliese* che evapora in lontananza. Nel mezzo c'è un mondo brulicante di vita e di visioni, nascoste in una fascia sottocutanea dell'esperienza. C'è una pianura spazzata dal vento (*Le vent dans la plaine*), c'è una violenta corrente occidentale che si porta dietro tutto il fascino di un mondo lontano (*Ce qu'a vu le vent d'Ouest*), c'è una distesa di neve, fatta di tritoni scricchiolanti e di melodie congelate, nella quale si stagliano alcune orme lasciate da un passante misterioso (*Des pas sur la neige*), c'è un'incursione nella cultura partenopea con una tarantella che emerge da uno stato di dormiveglia (*Les collines d'Anacapri*), c'è un brano ambiguo fin dal titolo (*Voiles* che in francese significa sia 'vele' che 'veli'), c'è un organo che tenta di riemergere con i suoi accordi dalle profondità degli abissi (*La cathédrale engloutie*), e ci sono alcune allusioni al folklore spagnolo (*La puerta del vino*, *La sérénade interrompue*). Esempio il brano intitolato *Les sons et les parfums tournent dans l'air*, che riprende un verso di Baudelaire (da *Harmonie du soir*); Debussy lo usa per alludere alla massima ambizione dell'arte: quel corto-circuito tra settori sensoriali diversi (l'olfatto e l'udito, in questo caso) che in musica è possibile solo scavando nella dimensione inconscia dell'ascolto.

Interessante il confronto tra questa raccolta e *Gaspard de la nuit* di Ravel, così come viene proposto da Juliana Steinbach. Il ciclo di Ravel traduce in musica tre poemetti firmati dal poeta di inizio Ottocento Aloysius Bertrand, testi che spiccano per un'ispirazione visionaria e gotica, senza dubbio molto fuori moda ai primi del Novecento. Eppure, nonostante una scarsa propensione per la letteratura all'avanguardia, Ravel riesce ad aggiornare versi *rétro* allo stile pianistico del suo tempo. Il primo poemetto di *Gaspard de la nuit*, *Ondine*, racconta i sortilegi incantatori di un ninfa acquatica. *Le gibet* trasforma la scena in un quadro crepuscolare dalle tinte raccapriccianti, da eseguire «senza espressione alcuna». Mentre *Scarbo* sfrutta tutte le risorse sonore del nuovo pianismo (tremoli nei registri estremi della tastiera, accordi eseguiti in maniera percussiva, contrasti parossistici) per rendere il temperamento sinistro di un nano dagli occhi iniettati di sangue.

Citazione parodica

Nel *Preludio* intitolato *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* c'è un'ironica raffigurazione del borghese di cultura anglosassone, così come viene descritto nel *Circolo Pickwick* di Dickens. Debussy, per raggiungere questo obiettivo, ricorre in apertura a una citazione parodica dell'inno inglese, sprofondata nel registro grave del pianoforte. Il tono forzato e pomposo del prestito melodico sembra il ritratto di un individuo dai modi affettati, e alla ricerca di un'elevazione sociale impossibile.

Images

Le due serie di *Images*, rispettivamente del 1905 e del 1907, confermano un grande interesse per la forza visiva della musica. Debussy nelle sue opere andava alla ricerca di «corrispondenze tra Natura e Immaginazione»: questo contatto, basato su un mix insondabile di oggettività e soggettività, era alla base delle sue riflessioni. Non si trattava però di un percorso assimilabile a quello solcato dai compositori francesi di fine Ottocento: autori come Chabrier, Lalo, Charpentier che cercavano di realizzare in musica album di fotografie, ovvero pagine da vedere ancor prima che da ascoltare, perfette per guidare l'immaginazione in una direzione precisa. No, Debussy mirava a stimolare le capacità visive del fruitore, senza necessariamente incanalarle in un solco scavato a monte.

Reflets dans l'eau, brano introduttivo della prima serie, è proprio perfetto per esemplificare questo discorso. La tradizione delle pagine pianistiche ispirate al movimento dell'acqua era lunga nel 1905 (celebri i *Jeux d'eau* di Ravel e Liszt), ma Debussy in questa composizione riesce a fare qualcosa di completamente diverso: non una imitazione illusionistica dell'elemento

naturale, ma un viaggio nella liquidità del suono, che sembra emergere da una dimensione semiosciente (soprattutto nel finale, quando l'immagine si allontana nella direzione del ricordo inconsapevole).

Questo interesse per la mutevolezza del reale si prolunga anche in *Mouvement, Poissons d'or* (ispirato a un pannello giapponese del XIX secolo che ritrae due carpe guizzanti tra le acque di un torrente) e nel suono lontano, filtrato attraverso la vegetazione, di *Cloches à travers les feuilles*.

Hommage à Rameau, invece, è scritto con la chiara intenzione di esprimere un tributo al più grande compositore francese del Settecento. Debussy si sentiva molto legato a quel secolo, ormai lontano: come se il suo linguaggio, volutamente freddo e distante, volesse evitare ogni debito morale nei confronti dell'identificazione romantica. Mentre *Et la lune descend sur le temple qui fut*, con i suoi soffici accordi, riprende a stimolare il ricordo visivo e insieme emotivo dell'ascoltatore, alludendo alla memoria di un passato glorioso suscitato da una rovina al chiaro di luna.

Études

I due libri delle *Études* furono composti nel 1915, in Normandia. Debussy in quel periodo era fuggito da Parigi per evitare i mesi caldi del conflitto bellico, e si dedicava allo studio del grande repertorio: il barocco francese (Couperin, Rameau), ma anche la revisione, per l'editore Durand, degli *Studi* di Chopin. Il confronto con quel monumento del pianismo lo stimolava a proseguire su una serie di ricerche armoniche e timbriche, già avviate con la stesura dei *Préludes*. Fu dunque Chopin, in qualche modo, a stimolare la nascita delle *Études*, meritandosi la dedica della raccolta, non senza un pizzico di ironia: «La dedica a Chopin – scrisse Debussy – potrebbe ritorcersi a mio svantaggio».

La raccolta è formata da dodici brani, tutti dotati di un'apposita indicazione tecnica (*Pour les cinq doigts*, *Pour les tierces*, *Pour les quarts* etc.), come da manuale nella tradizione delle opere didattiche. Ma l'intento pedagogico è assolutamente secondario nella testa di Debussy. Lo si capisce fin dal primo brano, *Pour les cinq doigts*: l'indicazione «d'après Monsieur Czerny» allude a una delle più celebri raccolte didattiche, passata sotto alle dita di qualunque pianista; ma quell'esercizietto iniziale sulle cinque dita (esplicita citazione dall'*Arte di rendere agili le dita* di Carl Czerny) non tarda a prendere una forma parodica, piena di elementi disturbanti, che sembrano ritrarre il pensiero di chi, in fondo, se ne infischia di scale e arpeggi.

Tutto il resto viene di conseguenza: l'elemento tecnico di base è sempre solo lo spunto per lavorare sui temi più cari a Debussy. Dall'esercizio sulle terze nasce un brano scivoloso che sembra scavare nel retroterra del pensiero cosciente, dalla ricerca sulle quarte viene fuori un paesaggio schiacciato simile a quello che contraddistingue le litografie giapponesi, e così via: il lavoro sulle otto dita riprende la liquidità di *Poissons d'or*, i gradi cromatici (i movimenti per semitoni congiunti) volteggiano in aria punzecchiando la nostra immaginazione, gli abbellimenti (*les agréments*) hanno qualcosa della «barcarola che ondeggia su un mare italiano» (stando alle parole dello stesso autore), e le sonorità opposte evocano quelle distanze, al confine tra lo spazio e il tempo, che in Debussy sono sempre prioritarie.

I brani sciolti

Il primo brano sciolto pubblicato da Debussy è *Danse bohémienne*, composto nel 1880 a Firenze in occasione del viaggio al seguito della baronessa von Meck. La signora sottopose la composizione anche all'attenzione di Čajkovskij, che espresse questo giudizio: «È una cosa molto graziosa, ma davvero troppo breve; non vi è nessuno sviluppo e la forma è appena abbozzata». Sono parole non molto incoraggianti, ma in realtà perfette per delineare quella che di lì a poco sarebbe diventata la poetica di Debussy.

Risalgono al periodo degli studi in Conservatorio invece le due *Arabesques*

(1888-1891). Il titolo rimanda a uno dei concetti fondamentali della poetica debussysta: l'arabesco, inteso come purezza dell'elemento melodico. Per Debussy era stato Bach, soprattutto nei suoi preludi, il maestro di quella nozione che Monsieur Croche, l'*alter ego* con cui il compositore amava firmarsi nei suoi articoli di giornale, spiegava così: «Non è il carattere della melodia, ma la sua curva a commuovere». L'idea, anche in questo caso, è figlia delle arti figurative, e in particolare dell'Art Nouveau che proprio in quegli anni cominciava a diffondersi in tutta Europa.

La *Mazurka* del 1890 è la prima pagina in cui Debussy esprime la sua venerazione per Chopin. L'allusione a una delle danze più amate dal compositore polacco è esplicita fin dal titolo. Ma anche la scrittura musicale, con la sua limpida forma ternaria, il suo modalismo appena accennato e la ricerca delle raffinatezze armoniche deve molto allo stile di Chopin.

Anche la *Rêverie* (composta nello stesso anno) risente dell'influenza di Chopin. Debussy ostacolò la pubblicazione della pagina, dimostrando una feroce autocritica: «È una cosa priva di importanza, composta velocemente per soddisfare la richiesta di Hartmann; in due parole: è brutta!». Il giudizio in realtà è troppo severo, perché la *Rêverie*, nonostante ricorra al linguaggio della romanza senza parole ormai ampiamente sorpassato nel 1890, riesce ad accarezzare l'orecchio dell'ascoltatore, rivelando la mano di un compositore capace di trasformare in seta il suono del pianoforte.

Tra gli omaggi a Chopin vanno inseriti anche la *Valse romantique* e il *Notturno in re bemolle* (entrambi del 1890): due brani scritti in stile *rétro*, con la chiara intenzione di ripensare al pianismo romantico.

La *Tarantelle styrienne* (orchestrata da Ravel nel 1925) non allude all'omonima danza partenopea, ma alla tradizione melodica della Stiria, la regione dell'Austria meridionale che da sempre si lascia attraversare dai venti culturali della Serbia e della Croazia. La composizione fa il paio con il folklore tellurico della coeva *Ballade slave*, probabilmente ispirata ai viaggi fatti in compagnia della signora von Meck.

Risale al 1904 la composizione di *Masques*: un brano in cui Debussy torna sul tema, già affrontato nella *Suite bergamasque*, della maschera e della commedia dell'arte. Il filtro è quello delle *Fêtes galantes* di Verlaine: l'inquietante deformazione delle antiche tradizioni. E la scrittura musicale si articola in un discorso particolarmente aggressivo e audace, che non trascura un trattamento percussivo della tastiera: quasi picconate rivolte a un mondo antico di cui rimangono solo gli spettri.

L'anno prima nasceva *D'un cahier d'esquisses* (1903), uno schizzo dal sapore fascinosamente informe, che nella sua veste frammentaria sembra ricordare il mondo onirico del *Pelléas et Mélisande* o la discontinuità sintattica dei tre «schizzi sinfonici» che compongono *La mer*. Il brano conquista proprio per il suo sapore vagamente incompiuto: qualcosa che sembra destinato a essere completato dall'immaginazione dell'ascoltatore.

Risale sempre al 1903 *L'Isle joyeuse*, ispirata al dipinto del 1718 di Jean-Antoine Watteau, *L'imbarco per Citera*: una tela profondamente simbolica in cui il tema dell'imbarco diventa la rappresentazione di un viaggio alla scoperta dell'amore fisico. La suggestione non sfugge all'ascolto della pagina pianistica, in cui compare una delle melodie più tenere e affettuose di tutta la produzione debussysta.

Le petit nègre, composto nel 1909 per un metodo pianistico di Théodore Lack, è un breve brano in forma di rag-time, da accostare al jazzistico cakewalk che chiude *Children's Corner*. La sua natura brillante lo ha reso piuttosto celebre, nonché oggetto di numerose trascrizioni per altri strumenti.

L'hommage à Joseph Haydn fu commissionato a Debussy dalla Société Internationale de Musique nel 1909, a cento anni dalla scomparsa del compositore austriaco. Il brano in realtà non allude affatto allo stile musicale di Haydn, ma si limita a elaborare un tema cavato dalle lettere H-A-Y-D-N (si-la-re-re-sol).

La plus que lente è una delle pagine più note di tutto il repertorio debussysta. Pubblicata nel 1910, e orchestrata dallo stesso Debussy due anni dopo, è una composizione in tempo di valzer lento, che ricorre piuttosto curiosamente, vista la data di nascita, alla scrittura tonale e all'uso del rubato. I suoi slanci lirici, che ripensano con malinconia all'era del ballo di società, hanno sempre conquistato il favore del pubblico.

L'ultimo brano sciolto che compare nel catalogo delle opere pianistiche composte da Debussy si intitola *Pièce héroïque*. Nacque nel 1914, quando lo scrittore inglese Hill Caine chiese ai maggiori intellettuali francesi un contributo, da pubblicare nel «Daily Telegraph», in onore di Re Alberto del Belgio, vale a dire il sovrano che si era opposto valorosamente all'invasione tedesca. La pagina di Debussy non si abbandona a toni plateali, ma riesce comunque, grazie ad alcune sonorità robuste, nell'intento di celebrare un'azione eroica.

In programma sono presenti anche alcuni brani postumi. *Page d'album* è stato pubblicato solo nel 1933 (la stesura risale al 1915 per un'asta di beneficenza in favore dei soldati feriti in guerra) e ricorda molto lo stile di Satie. *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon* è stato scoperto nel 2001 (è probabile che sia stato scritto nel 1917): nonostante la sua fisionomia piuttosto schizzata, condivide molti elementi stilistici con i *Préludes*. Mentre le *Ariettes oubliées* sono rimaste inedite fino al 1978 (solo il secondo movimento apparve sul «Journal» nel 1896): facevano parte della collezione personale di Alfred Cortot. Sono le parole scritte dallo stesso Debussy nel manoscritto a spiegare il senso della raccolta: «Queste composizioni non sono dedicate ai saloni brillantemente illuminati, sono piuttosto conversazioni tra il pianoforte e se stesso».

Alcuni di questi pezzi sciolti sono accostati da Pietro Gatto alla *Sonata n. 5* di Aleksandr Skrjabin, vale a dire una pagina vicina nel tempo (fu stesa nel 1907) e nello spazio, visto che nacque subito dopo un lungo soggiorno parigino. La sua forma in un solo movimento può certamente essere messa in parallelo con le composizioni di Debussy, nelle quali il legame con le architetture tradizionali è molto spesso rifiutato. Ma il contatto più diretto è quello con l'esoterismo che all'epoca era molto diffuso, soprattutto a Parigi (molto chiacchierati, anche se mai del tutto confermati, furono in particolare i rapporti tra Debussy e l'ordine dei Rosacroce): l'opera trasuda di misticismo satanico fin dall'attacco, che si sbriciola in una serie di mormorii sinistri. Ed effettivamente il lavoro mescola, con pennellate agghiaccianti, intensità demoniaca, sonorità sussurrate e alchimie armoniche. È come se Skrjabin cercasse la visione del magma, un tessuto profondamente tellurico da cui si elevano scintille melodiche abbaglianti: un rito spaventoso, che sembra alludere ad ancestrali pratiche esoteriche.

Andrea Malvano