

Valentina Felici

DAL ROMANTICISMO TEDESCO AL NOVECENTO FRANCESE  
A PROPOSITO DI “INCONTRI CON LA MUSICA”

Tutto il piacere dell'esistenza consiste nell'incalzare la perfezione sempre un poco più da vicino, nel rendere un po' meglio il fremito segreto della vita

Maurice Ravel

L'Associazione culturale “La Bottega dei Musicisti” di Segni ha organizzato anche nel 2004 la consueta rassegna di musica da camera dedicata a Tommaso Marciano.

Ha aperto la rassegna la pianista Rosa Villar Córdova, che ha eseguito brani di Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856) e Johannes Brahms (1833-1897).

La *Sonata in la minore op. post. 143* di Schubert ben rappresenta l'evoluzione della forma sonata nel corso dell'Ottocento. A differenza di Beethoven, che adegua gli elementi romantici ai canoni della forma sonata classica, Schubert piega le forme classiche ai dettami del Romanticismo. Questa sonata risale al febbraio del 1823, quando ormai Schubert era gravemente malato. In questo periodo, tutte le composizioni sono segnate dal senso di profonda solitudine e dalla cognizione del dolore. Ne è un esempio il ciclo di Lieder *Die schöne Müllerin* («La bella mugnaia»), composto durante un soggiorno in ospedale. Ma ancora più evidente è il dramma dell'autore in questa Sonata e, in particolare, nell'*incipit* mesto del primo movimento (*Allegro giusto*), in cui momenti di pathos si alternano a episodi di struggente lirismo. Anche il tema pacato e tranquillo dell'*Andante* in fa maggiore lascia trapelare la malinconia di Schubert. Infine, l'*Allegro vivace* presenta un esordio contrappuntistico per poi proseguire con un secondo tema molto vicino alle intense melodie dei Lieder. La conclusione rappresenta quasi l'ultimo slancio eroico di Schubert che affronta il dolore con grande dignità; il 27 marzo 1824 egli scrisse sul suo diario: «Le mie creazioni sono il frutto della mia conoscenza della musica e [della mia conoscenza] del dolore».

Il *Carnaval op. 9* di Schumann fu completato nel periodo del Carnevale del 1835, dal quale trasse il titolo. In questo periodo, Schumann era innamorato di Clara, figlia di Friedrich Wieck, suo maestro di musica a Lipsia, che alla fine diventò sua moglie. Egli era, altresì, infatuato di Ernestine, figlia del Barone von Fricken, anche lei allieva di Wieck. Schumann rimase colpito scoprendo che Ernestine era nata ad Asch, una cittadina boema. Ogni lettera di tale nome rappresentava una nota musicale e inoltre erano le sole lettere che potevano essere espresse musicalmente: A, As (=La bemolle), S (Es=Mi bemolle), C (=Do) e H (=Si naturale). Così si spiega il sottotitolo dell'opera: *Scènes mignonnes sur quatre notes* (anche se in realtà le note sono cinque). A partire da queste poche note, Schumann compone una suite di brani senza

soluzione di continuità tra l'uno e l'altro in cui rivivono i personaggi del carnevale e, in generale, gli elementi tipici della sua poetica.

Schumann, letterato e giornalista oltre che musicista, aveva esposto in modo programmatico la sua concezione filosofica ed estetica relativa alla musica. Questa programmaticità della poetica schumanniana viene espressa sotto metafora, attraverso dei personaggi simbolici: Eusebius, raffigurazione del lato riflessivo e sognante della natura di Schumann; Florestan, proiezione del coraggio, del vigore dell'uomo d'azione. Accanto a questi, vi è il Maestro Raro – dove il nome “Raro” era ottenuto scrivendo di seguito ClaRARObert – il quale si prefiggeva di combattere la pedanteria e la crudeltà della società tedesca.

Il primo brano è il *Préambule*, uno dei pochi movimenti che non si riferiscono ad alcuno dei temi ASCH; i brani immediatamente successivi, *Pierrot* e *Arlequin*, rappresentano delle caricature curate dei due celebri personaggi della Commedia dell'arte, i quali rispecchiano il binomio Eusebio-Florestano. Dopo la *Valse Noble*, seguono per l'appunto i brani *Eusebius* e *Florestan*. *Coquette* descrive una capricciosa ballerina che con impazienza batte i piedi in modo improvviso e vigoroso. La *Réplique* è un'appendice a *Coquette*. In realtà, prima di *Réplique* Schumann ha indicato sotto il nome di *Sphinxes* i tre temi separati scaturiti dalle “lettere danzanti”. Solitamente il brano non viene eseguito, poiché ritenuto una sorta di annotazione schumanniana che rappresenta la chiave di lettura dell'intera opera. Rosa Villar Córdova ha eseguito il brano seguendo le indicazioni di Rachmaninov. Successivamente, troviamo *Papillons*, “le farfalle” in cui il tema ASCH connota la melodia e a seguire *ASCH-SCHA Lettres dansantes*. Nel brano *Chiarina* viene presentato un ritratto di Clara, seguito da *Chopin*, brano dedicato al grande pianista polacco molto stimato da Schumann. *Estrella*, invece, descrive la graziosa Ernestine von Fricken. *Reconnaissance* non significa come alcuni pensano “riconoscenza”, bensì “riconoscimento”, descritto da Schumann come un incontro tra due amici o tra due amanti. *Pantolon et Colombine* sono altri due personaggi tipici della Commedia dell'arte: Pantalone è il mercante veneziano che è padre o marito di Colombina (un'altra versione della Commedia dell'arte vede Colombina innamorata di Arlecchino). *Valse Allemande e Intermezzo di Paganini* è un omaggio al grande virtuoso italiano. Pare che assistendo ad un concerto di Paganini Schumann si persuase che la carriera musicale sarebbe stata la sua strada. Inoltre, il *Carnaval* è dedicato a Karol Lipinski, universalmente riconosciuto all'epoca come l'unico violinista rivale di Paganini. Il brano *Aveu* è “una confessione d'amore”, movimento grazioso, che, come altri all'interno dell'opera, è dedicato al sentimento amoroso. Nella *Promenade*, Schumann immagina di passeggiare nel salone da ballo accanto alla sua compagna di danza. La *Pause* prelude al brano conclusivo, la *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*, dove ancora una volta emerge l'impegno programmatico dell'autore. Quella dei Davidsbündler era un'associazione promossa da Jean-Paul Richter, che, come Schumann, era sostenitore della natura dualistica dell'animo umano. Il nome del re biblico David fu scelto proprio perché questo personaggio assommava in sé una profonda intelligenza e un'indole di feroce guerriero. È in questo brano che emerge la figura del Maestro Raro, che lotta contro i

filistei, ovvero contro chi perfettamente integrato nella società tedesca si compiace dello *status quo*. In termini autobiografici, possiamo leggere tutto ciò come il conflitto contro Wieck, che si opponeva violentemente al rapporto della figlia Clara con Schumann. Clara Wieck oltre ad essere la prima interprete dell'opera di Schumann ed in particolare del *Carnaval* (la cui esecuzione impressionò Franz Liszt), divenne però ben presto la moglie di Schumann.

Grande amico di Robert Schumann e di Clara Wieck fu Johannes Brahms, esponente di quello che potremo definire il Romanticismo tedesco tardo. La scelta di comporre brani piuttosto brevi si spiega con la dimensione intima che la musica di Brahms assume, contrapponendosi così alla magniloquenza dei suoi contemporanei. L'*Intermezzo in la maggiore n. 2* e la *Ballata in sol minore n. 3* dell'op. 118 fanno parte delle opere senili, in cui Brahms riversa una visione della vita velata di malinconia. Questi brani come i tre *Intermezzi op. 117* dovevano essere "Nenie per la vecchiaia", in cui l'intenso lirismo della melodia è sostenuto da una raffinata ricerca dell'armonia. Tale descrizione ben si addice all'*Intermezzo op. 118*, mentre nella *Ballata* ritroviamo il ricordo del vigore e del coraggio giovanili.

Gli altri tre incontri hanno avuto un medesimo filo conduttore: la musica francese. Non poteva mancare un *Omaggio a Frydryk Chopin*, compositore di origine polacca ma vissuto per quasi tutta la vita in Francia. La produzione di Chopin è interamente dedicata al pianoforte, in quest'occasione sono stati eseguiti alcuni dei *Valzer*, gli *Studi*, la *Polacca* detta "Militare", i *Notturmi* e gli *Improvvisi* più celebri (l'op. 29 e l'*Improvviso-fantasia*). Il carattere asemantico della musica di Chopin non permette di leggere intenti programmatici nelle sue opere, al contrario di quanto accade con Schumann. Per questo, il lirismo delle sue melodie, paragonabile a quello delle arie di Vincenzo Bellini, rende Chopin un autore immediato e accattivante anche per un pubblico poco avvezzo alla musica classica.

Di particolare interesse è stato il terzo appuntamento con il duo pianistico Gabriella Menichini-Paola Vittori, che si è misurato con un programma dedicato alla letteratura francese per pianoforte a quattro mani. In apertura la deliziosa suite di Gabriel Fauré (1845-1924), *Dolly op. 56*, dedicata alla Mlle. Hélène Bardac detta Dolly, che era la figlia di Emma Moyse Bardac (che in seguito sposò in seconde nozze Debussy), a cui Fauré era molto legato nel periodo compreso tra il 1893 e il 1897. Per l'appunto in quegli anni fu composta *Dolly*, che rievoca l'atmosfera del mondo infantile. La *Berceuse* apre la suite attraverso armonie cullanti, il secondo brano *Mi-a-ou* richiama i giochi di Dolly e del suo fratello maggiore Monsieur Raoul, il cui nome veniva pronunciato da Dolly "Messieu' Aoul!": questo in origine avrebbe dovuto essere il titolo, ma per un errore dell'editore il brano fu pubblicato come *Mi-a-ou*. *Le jardin de Dolly* è il mondo fantastico che ogni bambino immagina mentre gioca, sembra quasi che l'autore osservi di nascosto Dolly immersa nei suoi pensieri. *Kitty-Valse* è una danza graziosa che vede come protagonista Kitty il cagnolino di Raoul. *Tendresse* è il brano armonicamente più audace, che mette in luce la maturità

compositiva di Fauré. La suite si conclude con *Le pas espagnol*, unico brano di Fauré dedicato alla Spagna, i cui ritmi e colori spesso ricorrono negli autori francesi (basti pensare a Bizet, a Ravel e a Debussy).

La *Petite Suite* di Claude Debussy (1862-1918), ci riporta ad un'atmosfera antica quasi fiabesca in cui si possono "vedere" attraverso la musica una gita su un battello (*En Bateau*), un corteo medievale (*Cortège*), una ballerina che balla un minuetto dentro un antico carillon (*Menuet*) e infine un gioioso balletto che raccoglie tutti i temi dell'opera attraverso un coloritura ritmica tipica del jazz (*Ballet*).

Non poteva certo mancare in questo contesto l'opera di Maurice Ravel (1875-1937). Le *Valses Nobles et Sentimentales (Adélaïde)*, composte nel 1911, rappresentano tutte le peculiarità dello stile di Ravel. Esse constano di sette valzer seguiti da un epilogo in cui riaffiorano come vaghi ricordi tutti i temi presentati nell'opera. Riguardo alla scelta del valzer, Ravel scrisse che il suo intento era di comporre una "waltz suite" paragonabile alle serie di danze composte da Schubert. Al contrario de *La Valse* (1919-1920), attraverso la quale Ravel voleva rendere omaggio a Johann Strauss, il più celebre autore della "grande valse", le *Valses Nobles et Sentimentales* presentano un'atmosfera magica, una dimensione più intima. Il sottotitolo *Adélaïde*, si riferisce alla versione coreografica *Adélaïde ou le langage des fleurs*, ma forse sotto il nome Adélaïde si celava una donna amata da Ravel. Di questo, però, non potremo mai essere certi, dato il carattere schivo di Ravel.

Infine, la divertentissima *Sonatina* di Francis Poulenc (1899-1923), esponente del "Gruppo dei Sei", simbolo dell'avanguardia musicale parigina. Nonostante le idee innovative promosse dai Sei, Poulenc rimase a lungo legato a una concezione leggera, quasi scanzonata della musica. Senza dubbio questa *Sonatina* ne è un esempio: essa non è altro che una parodia della Sonata, forma strumentale che permane, nonostante molteplici cambiamenti, dal periodo Barocco fino al Novecento.

L'ultimo appuntamento della rassegna, intitolato *La Francia di Claude Debussy*, è stato dedicato a Debussy e ai suoi più celebri contemporanei, al fine di tracciare le linee compositive della musica francese per pianoforte tra il Secondo Ottocento e il Primo Novecento.

Nell'arte e nella poetica di Claude Debussy (1862-1918) confluiscono, oltre ai naturali sviluppi della scuola francese (di Gounod, Franck, Massenet, Chabrier e Fauré), le timbriche del pianismo chopiniano, le conquiste armoniche di Wagner, l'antiaccademismo di Mussorgskij, la ricerca dell'esotismo attraverso i modi musicali dell'Estremo Oriente.

La scoperta dell'attitudine alla musica da parte di Debussy fu quasi casuale. Egli infatti proveniva da una famiglia molto umile: il padre Manuel Debussy, un vecchio soldato di marina poi divenuto mercante di maioliche, voleva fare del figlio un buon marinaio. Ma, quando nel 1871, Manuel fu implicato nell'insurrezione della Comune di Parigi e finì in prigione, incontrò un musicista di *cabaret*, Charles de Sivry, la cui madre, Antoinette Mauté de Sivry, era un'ottima insegnante di pianoforte. Proprio

quest'ultima si rese conto delle doti musicali di Claude Debussy, e lo preparò così per il Conservatorio, dove fu ammesso nel 1872 nelle classi di Lavignac e Marmontel. Debussy fu definito dai suoi maestri “musicista più che virtuoso”.

Il suo grande talento si presenta fin dall'inizio indisciplinato e poco incline alle rigide regole dell'armonia classica. Spesso Debussy guarda alla tradizionale formazione accademica con molta ironia. Nel *Children's corner*, piccola suite per piano solo dedicata a sua figlia Chouchou, il brano di apertura è il *Doctor Gradus ad Parnassum*, il cui titolo richiama la raccolta di Muzio Clementi *Gradus ad Parnassum* che comprendeva ben cento studi al fine di affrontare tutte le possibili difficoltà della tecnica pianistica. Il *Doctor Gradus* di Debussy rappresenta, riproducendo progressioni clavicembalistiche, l'insidioso cammino dell'apprendista-pianista, visto dall'autore con ironia e sarcasmo.

Non dimentichiamo, però, che la produzione di Debussy, pur cambiando gli stilemi consueti della musica francese, di fatto ben si inserisce nel solco della tradizione. In molte sue composizioni appare evidente il legame con i clavicembalisti francesi del periodo Barocco, ad esempio nella *Suite Bergamasque*, che già nella scelta del titolo richiama alla memoria le suites barocche composte da una serie di danze. Debussy rivisita questa concezione tradizionale: oltre al *Preludio*, al *Menuet* e al *Passepied* tipiche danze rococò, troviamo il celebre *Clair de Lune*, che invece rimanda al Settecento vagheggiato da Paul Verlaine e alle suggestioni paesaggistiche di carattere impressionista.

Questa lettura della tradizione è molto vicina anche alla produzione di Ravel, il quale in molte composizioni riprende forme musicali antiche (*Prélude*, *Menuet sur le nom de Haydn*, *Pavane pour une infante défunte*, *Le Tombeau de Couperin* suite composta da: *Prélude*, *Fugue*, *Forlane*, *Rigaudon*, *Menuet*, *Toccata*). Di qui l'accostamento con la *Sonatine*, composta da Ravel nel 1905 per un concorso bandito da una rivista musicale, la quale rappresenta una sonata in miniatura, accogliendo la struttura della sonata classica e la monotematicità della suite barocca.

Il legame con la scuola francese non si manifesta soltanto con il richiamo alla tradizione clavicembalistica, ma anche con l'attenzione al Romanticismo, in particolare a quello chopiniano. La prima insegnante di Debussy, Madame Mauté de Sivry era stata un'allieva di Chopin; così, senza dubbio, la produzione giovanile di Debussy, per lo meno nelle intenzioni, pare accogliere l'influenza di questo grande autore. In tal modo si spiega la *Valse romantique* (pubblicata nel 1890, ma sicuramente anteriore), che di “romantico” ha in realtà soltanto il titolo. Debussy, componendo un valzer per nulla destinato alla danza, voleva rendere omaggio al valzer francese.

Il sottile legame con il pianismo chopiniano si manifesta anche in composizioni successive: oltre ai *Dodici Studi* del 1916 dedicati alla memoria di Chopin, vale la pena di soffermarsi sulle *Deux Arabesques* (1891). Si tratta di due brevi composizioni in cui si mette in luce l'andamento melodico molto vicino al lirismo chopiniano, che rende da un punto di vista sonoro l'idea visiva dell'arabesco, per altro elemento

decorativo tipico dell'*Art Nouveau* in cui si susseguono motivi ornamentali geometrici o floreali.

La scelta di un pezzo breve, in termini musicali di un “pezzo caratteristico”, si manifesta fin dagli esordi. Pare che il primo brano strumentale composto da Debussy fosse la *Danse Bohémienne* del 1880, anno in cui ottenne il primo premio nella classe di accompagnamento pianistico. Tale premio gli consentì di entrare nella classe di composizione e di conoscere Madame von Meck la celebre protettrice di Čajkovskij. Al seguito di M.me von Meck, Debussy approfondì le sue conoscenze musicali e fu introdotto nell'ambiente aristocratico di Mosca, Vienna e poi Venezia. Questo piccolo pezzo, apprezzato da Čajkovskij anche se con qualche riserva, si inserisce nella letteratura pianistica francese di quel periodo, basti pensare alle composizioni di Chabrier, Massenet, Delibes, nonché di Fauré. Abbiamo già accennato al fatto che Fauré e Debussy avessero una conoscenza in comune: Emma Moyse Bardac. Quest'ultima, una bella donna brillante e colta, fu molto vicina a Fauré negli anni 1893-1897; in seguito sposò in seconde nozze Debussy, il quale lasciò la sua prima moglie Lily Texier, che tentò il suicidio dopo essere stata abbandonata, suscitando un clamoroso scandalo. A livello compositivo, Fauré rimase sempre legato alla *pièce de genre*, il pezzo caratteristico: ne sono un esempio le *Romanze op. 17*, la cui dicitura di “romanza senza parole” è mutuata da Mendelssohn che volle riprodurre per l'appunto una romanza priva dell'intervento vocale, il cui lirismo fosse affidato esclusivamente al pianoforte.

La giovinezza di Debussy, tuttavia, non trascorse soltanto nei salotti aristocratici e al seguito di personaggi di spicco appartenenti alle correnti culturali più in voga (come l'impressionismo e il simbolismo), ma anche nei locali notturni e nei *cabaret* come “Le Chat Noir”, frequentato da molti artisti di talento che per sbarcare il lunario si esibivano come musicisti del piano bar. Tracce di questa vita *bohémienne* sono presenti in molte composizioni di Debussy, tra le quali *Golliwogg's cake-walk*, il brano conclusivo del *Children's corner*, in cui il ritmo della passeggiata del Signor Golliwogg viene descritto con un *ragtime*. L'impronta jazzistica serve a caratterizzare questo goffo personaggio che, durante la sua passeggiata mattutina, è distratto da una graziosa fanciulla, ma dopo un innocente scambio di sguardi decide di riprendere la sua passeggiata. Il termine *Cake-walk* fa esplicito riferimento a una danza negro-americana in ritmo binario sincopato, nata nella piantagioni del Sud e diffusa come danza nel 1877 dalla compagnia di Harrigan e Hart, divenendo così un classico delle compagnie del varietà negli Stati Uniti e in Europa.

L'atmosfera del *cabaret* viene ritratta in *Minstrels*, che conclude il primo libro dei Preludi. Anche in questo caso, Debussy gioca sull'ambiguità del termine *minstrels*, in inglese “menestrello, giullare”, che passò ad indicare i cantanti, i musicisti e i ballerini neri o bianchi con la faccia dipinta di nero. Questa categoria di artisti ha origini americane, poiché è nelle piantagioni della prima metà dell'Ottocento che i neri davano spettacolo, per divertire i loro padroni o gli altri servi delle *farms*. Questo genere di spettacolo si diffuse in Europa agli inizi del Novecento e Parigi, in particolare, apprezzava i programmi serali o notturni dei *music-halls*. In questo

Preludio, Debussy ci mostra i preparativi che precedono lo spettacolo. È possibile vedere, oltre che sentire, il trombettista che prova la tromba, il ballerini che si cimentano in passi di danza, i gorgheggi di una cantante, il rullo delle percussioni.

È durante le serate allo Chat Noir che Debussy conobbe Erik Satie (1866-1925), precursore dell'avanguardia musicale parigina e, in un certo senso, ispiratore del gruppo dei Sei. Egli frequentò il conservatorio negli stessi anni di Debussy, ma non completò gli studi per arruolarsi nell'esercito; una volta abbandonata anche la carriera militare, si guadagnò da vivere facendo il pianista proprio nel cabaret Le Chat Noir. Tra i tanti brani di Satie che evocano la *bohème* parigina, forse il più celebre è *Je te veux*, una *valse pour piano* del 1904 (pubblicata nel 1911), dedicata a Madame Paulette Darty, definita all'epoca come "la regina del valzer del Novecento".

La prima interpretazione che la critica ha dato di Debussy era basata essenzialmente sul desiderio di individuare in quest'autore la massima affermazione dell'*esprit* francese. Per questo, la musica di Debussy veniva descritta come un vago complesso di eleganza, di fantasticheria, di preziosismo sonoro. In analogia con i pittori francesi, veniva esaltato in Debussy il *flou* (lo «sfumato»), la capacità di tradurre in suoni le singole impressioni in maniera immediata e spontanea. Quest'ultima considerazione fece sì che Debussy fosse considerato come "impressionista".

Per i pittori impressionisti, l'oggetto dell'arte coincide con una rappresentazione dell'"impressione" che si prova di fronte ad un paesaggio, ad un volto, ad una natura morta. Scopo dell'impressionismo è suggerire piuttosto che riprodurre. Se intendiamo in tal senso l'impressionismo, forse potremmo definire Debussy un impressionista; ma dovremo fare i conti con il rifiuto categorico di Debussy di essere chiamato "impressionista", come si evince dalle lettere che scrisse al suo editore Jacques Durand. Tuttavia, lo sdegno di Debussy si rivolgeva probabilmente contro l'abitudine dei critici d'arte a catalogare e a etichettare il talento di un artista. Debussy voleva creare della vera musica che fosse "qualcosa di diverso".

Del resto, quando si parla di impressionismo dobbiamo tener conto delle differenze tra arti figurative e musica. Da un lato, le arti figurative fissano l'immagine che, nonostante l'affinamento delle tecniche compositive, rimane statica; dall'altro, la musica si basa proprio sulla dinamicità e sulla capacità di rappresentare una qualsiasi immagine nel suo sviluppo sonoro. Allo stesso tempo, la musica non vincola chi la fruisce ad una interpretazione univoca. Da qui la scelta di Debussy e di altri compositori, come Jacques Ibert (1890-1962), di porre il titolo dei brani "impressionistici" alla fine, preceduto dai puntini di sospensione, proprio ad indicare la libertà dell'ascoltatore, che può immaginare tutto ciò che la musica gli suggerisce. Questa tattica grafica tipica di Mallarmé ci riporta al contesto simbolista ed è usata anche nel brano di Ibert *La cage de cristal*. L'idea del cristallo viene data dall'impiego del timbro nitido e scintillante delle note acute.

I due libri di Preludi (in tutto ventiquattro) di Debussy, nascono come un ossequio alla tradizione di Bach (autore dei due libri del *Clavicembalo ben temperato*, composti ciascuno da ventiquattro preludi e fughe nelle ventiquattro tonalità del

sistema temperato) e di Chopin (che compose ventiquattro preludi), ma in realtà utilizzano la forma del preludio in modo del tutto originale. Il preludio per Debussy è particolarmente adatto ad esprimere una nuova modalità espressiva, il valore poetico della musica e la massima libertà nelle idee musicali, poiché non impone uno schema prestabilito.

*La fille aux cheveux de lin*, il Preludio VIII del libro I, costituisce un singolare ritratto musicale, ispirato all'omonima poesia di Leconte de Lisle, uno dei più illustri poeti francesi dell'Ottocento, che occupava all'Accadémie française il seggio che era stato di Victor Hugo. In questa poesia e nel preludio di Debussy viene descritta una fanciulla seduta sull'erba, dai capelli colore del lino e le labbra color di ciliegia. Le sonorità scelte da Debussy sono sfumate e tenui, al fine di descrivere il vento che scompiglia i capelli biondi della fanciulla, il canto dell'allodola che cinguetta da lontano e tutto ciò che l'atmosfera sognante di questo Preludio può suggerire.

*Les collines d'Anacapri*, il Preludio V del libro I, nasce dalle impressioni che il paesaggio tipicamente mediterraneo poteva evocare in un francese. In seguito alla vittoria del Prix de Rome nel 1884, Debussy soggiornò in Italia presso Villa Medici a Roma per tre anni. Sicuramente è in questa occasione che fece una gita a Capri, dove avrà ammirato dalla scoscesa collina di Anacapri il paesaggio luminoso e il colore del mare (non a caso le ultime battute del preludio presentano la dicitura "luminoso"). Naturalmente per raggiungere Capri sarà partito da Napoli, vivaio di tarantelle e di canzoni popolari. Questo preludio nasce, infatti, dalla commistione di elementi folcloristici che ricordano la tarantella napoletana con una timbrica finalizzata a descrivere la luminosità. Tuttavia, a prescindere da qualsiasi episodio biografico, non possiamo non tener conto della capacità imitativa ed evocativa di Debussy, che fu sempre in grado di cogliere i tratti salienti del colore locale per personalizzarli, successivamente, nella sua arte. Basti pensare che Debussy compose dei brani ispirati alla Spagna senza averla mai visitata, riuscendo a interpretare il folclore in modo talmente veritiero che Manuel de Falla, autore Andaluso, affermò che Debussy aveva composto una musica più spagnola di quanto non avesse potuto fare un musicista di quella terra.

L'interesse, o meglio la curiosità per la coloritura folcloristica che la musica poteva assumere condusse Debussy verso l'esotismo. Nel 1889 attraverso l'Esposizione di Parigi Debussy conobbe la musica giavanese, i modi musicali orientali (ad esempio l'impiego della scala pentatonica) e subito li fece propri in una sua personalissima rivisitazione. Questa ricerca di un estetismo esotico può essere avvicinata al culto della bellezza presente in celebri romanzi del tardo Ottocento come *À rebours* di Huysmans o nel *Ritratto di Dorian Gray* di Wilde.

Il desiderio di evasione, la ricerca dell'esotico, del "diverso", conducono Debussy e i suoi contemporanei a rivisitare in questo senso la mitologia greca e la Grecia in genere. La civiltà greca viene vista come uno scenario primordiale e, dunque, esotico, all'interno del quale prendono vita personaggi strani, animali particolari. Possiamo immaginare la Grecia arcaica come i paesaggi esotici rappresentati da Gauguin. Questa potrebbe essere la chiave di lettura del brano pianistico intitolato *L'isle*

*joyeuse* del 1904, in cui ricorrono elementi ritmici e armonici tipicamente orientali. Spesso quest'opera è stata accostata al celebre dipinto di Antoine Watteau *L'imbarco per Citera* del 1712; in realtà la fantasia di Debussy va ben oltre. Sicuramente Debussy si riferisce a Citera, l'isola nelle cui acque fecondate dal cielo, nacque Afrodite, la dea dell'amore: di qui l'epiteto *joyeuse*. L'inizio del brano è piuttosto misterioso, sembra quasi che ci stiamo addentrando in un ambiente del tutto nuovo e popolato da una strana fauna. Poi il tema della "gioia" appare in un motivetto leggiadro sempre nelle sonorità *flou* del piano. Nella parte centrale si spiega una melodia sensuale che rappresenta Afrodite che man mano emerge dal mare, le cui onde vengono rese dall'accompagnamento di arpeggi della mano sinistra. Successivamente tutti gli abitanti dell'isola prendono parte al corteo che accompagna la dea, fino all'esplosione finale in cui il tema di Afrodite è riproposto con intenso vigore, quasi che la sfolgorante bellezza della dea sia ormai visibile a tutti.

Concludiamo questo percorso con un richiamo alle *Gymnopédies* di Satie, ispirate come le *Gnossiennes* al mondo greco. La "gremità" è per Satie una dimensione intima e del tutto personale, in cui il tempo si è fermato e la melodia sembra essere infinita. Chiunque ascolti le *Gymnopédies* o le *Gnossiennes* ha l'impressione che non ci sia un inizio e una fine: la semplicità dei temi e delle armonie le rende eterne. Le *Gymnopédies* furono ispirate da *Salammbô* di Flaubert. La parola "gymnopédie" sta a indicare una festa annuale dell'antica Sparta, nella quale giovani ragazzi nudi eseguivano danze ed esercizi ginnici. Il poeta Contamine de Latour, amico di Satie scrisse dei versi per la prima *Gymnopédie*. La struttura di questi brani è molto semplice e scarna: il tre quarti è il tempo dell'infinito che richiama alla mente l'immagine del cerchio (basti pensare che tutte le danze con ritmo ternario sono circolari) che non ha inizio e non ha fine. Nelle *Trois Gnossiennes* non vengono indicate le battute e l'andamento dei brani procede ininterrotto fino alla conclusione. La musica esotica ascoltata all'Esposizione del 1889 è qui appena vagheggiata. Il titolo potrebbe riferirsi a Cnosso, data l'importanza degli interessi archeologici in questo periodo. A mio avviso, "gnossienne" potrebbe suggerire un collegamento con il motto "conosci te stesso", interiorizzato nella musica di Satie.