

Debussy e la seduzione dell'acqua. Suggestioni e metafore della liquidità nella musica

Francesco Spampinato

Un'arte a misura degli elementi

La musica è una matematica misteriosa i cui elementi partecipano dell'Infinito. Essa è responsabile dei movimenti delle acque, del gioco delle curve descritte dalle mutevoli brezze; niente è più musicale di un tramonto. Per chi sa guardare con emozione, è la più bella lezione di sviluppo scritta in quel libro non letto abbastanza assiduamente dai musicisti: la Natura.¹

Non è frequente, nella storia della musica occidentale, che, fra un musicista e la natura, vi sia un rapporto tanto intenso ed empatico quanto quello che lega Claude Debussy ai fenomeni e agli elementi che animano il mondo. Al suo occhio attento e curioso anche i fenomeni più comuni e più semplici si colorano di un fascino misterioso. La danza ipnotica delle onde del mare, il fluttuare dei profumi nell'aria della sera, la staticità impenetrabile di un paesaggio avvolto dalla nebbia o coperto dalla neve, l'oscillante planare di una foglia morta diventano per un istante il centro di un universo, diventano spettacoli animati da quei fenomeni e quelle sostanze che, grazie alla grande sensibilità del musicista, si trasformano in vere e proprie forme viventi, con un proprio carattere e una propria storia. Evidente è come questa concezione della natura si inserisca nello stesso contesto culturale da cui si originano correnti artistiche come l'impressionismo pittorico o il simbolismo letterario. La natura trasmette al pittore impressionista non tanto la realistica descrizione quanto la pura impressione della realtà che lo circonda, così come essa è colta materialmente, nella percezione *en plein air*. Questa stessa natura, ricca "foresta di simboli", comunica poi all'anima del poeta simbolista quelle ineffabili suggestioni che egli può cogliere facendo appello alla propria sensibilità più che alla propria intelligenza. La musica, arte ambigua e misteriosa per eccellenza, libera dalla fissità delle forme delle arti plastiche e dalle relazioni semantiche tipiche di un codice linguistico, sembra proprio soddisfare tutti i requisiti dell'opera-simbolo sognata dai simbolisti.²

¹ Claude Debussy, *Considération sur Prix de Rome au point de vue musical*, in «Musica», maggio 1903.

² "Se dal mondo delle forme visibili e delle idee, in cui si muovono la poesia e le arti plastiche, entriamo nel mondo dei suoni e dell'armonia, la nostra prima impressione è quella di un uomo che passi bruscamente dalla luce ad una profonda oscurità. Là tutto si spiega, si concatena e si fa immagine; qui, tutto sgorga dall'insondabile, tutto è tenebre,

La natura diviene così per Debussy una fonte primaria di ispirazione. Essa compare spesso negli interventi polemici con cui il musicista attacca l'accademismo del tempo, che, a suo parere, impedisce alla musica di manifestarsi nella sua essenza più pura e profonda.

Intravedo la possibilità di una musica costruita appositamente per l'aria aperta, fatta tutta di grandi linee, di audacie vocali e strumentali che giochino nell'aria libera e planino gioiosamente sulle cime degli alberi [...]. Si produrrebbe una collaborazione misteriosa dell'aria, del movimento delle foglie e del profumo dei fiori con la musica; essa riunirebbe tutti gli elementi in un'intesa così naturale che sembrerebbe partecipare di ciascuno di essi.³

Debussy non ama le anguste regole che la tradizione impone alla composizione musicale: “La teoria non esiste”, diceva all'amico Guiraud, “basta saper ascoltare”.⁴ L'eccessiva ricercatezza e la complicazione fanno della musica un'arte chiusa e scolastica, mentre, nelle idee del musicista francese, essa è “un'arte libera, zampillante, un'arte d'aria aperta, *un'arte a misura degli elementi*, del vento, del cielo, del mare”.⁵ Egli sostiene infatti che “vedere il sorgere del giorno è più utile che sentire la *Sinfonia Pastorale*”⁶ e che un compositore non dovrebbe “ascoltare i consigli di nessuno se non del vento che passa e ci racconta la storia del mondo”.⁷ Egli è affascinato da quei “piccoli popoli che impararono la musica semplicemente come si impara a respirare” e il cui “conservatorio è il ritmo eterno del mare, il vento tra le foglie, e mille piccoli rumori che essi ascoltarono con attenzione, senza mai consultare arbitrari trattati”.⁸

Fra le sostanze materiali che animano i fenomeni naturali, quella che pare esercitare un fascino del tutto particolare nei confronti del musicista è senza dubbio l'acqua, in tutte le innumerevoli forme in cui essa può presentarsi. L'acqua, elemento malinconico ma anche sensuale e fascinoso, evanescente e suggestivo, si fa strada nell'estetica simbolista.

L'acqua è il tema simbolista per eccellenza [afferma Michel Imberty] e anche in questo ancora Debussy è vicino ai suoi contemporanei. Si può dire

mistero. Là la fissità dei contorni, la logica inflessibile delle forme immutabili; qui, il flusso ed il riflusso di un elemento liquido, sempre in movimento ed in metamorfosi, che nasconde tutto l'infinito delle forme possibili”. Edouard Schuré, *Histoire du drame musical*, Parigi, 1882, I, p. 153.

³ Claude Debussy, «Le Gil Blas», 9 gennaio 1903.

⁴ Dai colloqui con Ernest Guiraud, riportati in E. Lockspeiser, *Debussy. His life and mind*, Londra, Cambridge University Press, 1978. Trad. it., *Debussy*, Milano, Rusconi, 1983, p. 538.

⁵ Claude Debussy, «Excelsior», 18 gennaio 1911 (corsivo nostro).

⁶ Claude Debussy, *Monsieur Croche antidilettante*, Parigi, Gallimard, 1950, p. 20.

⁷ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁸ Claude Debussy, «Revue musicale S.I.M.», 15 febbraio 1913.

che tutta quest'epoca possiede una visione del mondo riflessa dalle immagini molteplici dell'acqua. Il movimento simbolista, che cerca di liberare la parola dai suoi significati per ritrovare la musica originaria e incantatoria della parola, reinventa infatti uno degli aspetti più profondi del linguaggio poetico, la 'liquidità' della parola. Questa liquidità è il grande simbolo universale dell'armonia primitiva che il poeta simbolista ricerca nei suoni del linguaggio. [...] Attraverso questo linguaggio bisogna ritrovare l'ambiguità delle cose, le impressioni fugaci e delicate che esse producono. In questo gusto per l'impreciso, il vago l'asimmetrico, cioè per un'arte che non taglia mai di netto i significati, ma lascia sempre il lettore libero di scegliere o di non scegliere tra le sensazioni e le immagini contraddittorie, l'acqua appare come il tema privilegiato, l'immagine prima dell'ambiguità e del doppio senso.⁹

I riferimenti all'elemento affollano i testi delle *mélodies* per canto e pianoforte che Debussy sceglie fra i componimenti di numerosi poeti simbolisti, fra cui Verlaine, Baudelaire e Mallarmé. Essa diventa in alcuni casi protagonista, metafora profonda del malinconico dileguarsi di ogni slancio vitale; nella inesorabile discesa del suo tropismo naturale essa diviene quello che Huysmans ha definito "elemento malinconizzante". *Le jet d'eau*, ad esempio, il terzo dei *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*, esprime questa invincibile attrazione della profondità: come il getto d'acqua che si alza e poi ricade, così l'animo del poeta "S'élançe, rapide et hardie, / vers les vastes cieux enchantés. / Puis elle s'épanche, mourante, / en un flot de triste langueur, / qui par une invisible pente / descend jusqu'au fond de mon coeur". L'acqua è protagonista anche quando è lo stesso compositore a scrivere i testi delle *mélodies*. In *De grève*, dalle *Proses lyriques*, le mille "petites vagues" che "ne savent plus où se mettre" si agitano nella loro vorticoso e non direzionata mobilità. Il mare, la fontana nel parco e l'acqua stagnante dei sotterranei del castello articolano poi la complessa simbologia della vita e della morte che crea i sottili legami che uniscono le scene di *Pelléas et Mélisande*.

Anche le lettere che scrive ed invia ad amici e colleghi testimoniano quanto Debussy sia affascinato dai fenomeni che coinvolgono le acque. In una di esse si può leggere del "sole bagnato dalla nostra buona madre il mare";¹⁰ in una lettera scritta nel periodo in cui compone *La mer* afferma che "il mare mi è stato molto propizio, mi ha mostrato infatti tutte le sue acconciature. Ne sono ancora tutto inebriato";¹¹ "avrei dovuto intraprendere la bella carriera del marinaio", scrive in un'altra lettera, "solo per caso ho cambiato strada. Ciononostante ho mantenuto una passione sincera per il

⁹ Michel Imberty, *Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXI, 1987, p. 400.

¹⁰ Claude Debussy, dalla lettera a Henri Lerolle del 28 agosto 1894, in *Claude Debussy, Lettres 1884-1918*, a cura di François Lesure, Parigi, Hermann. Trad. it., *I bemolli sono blu. Lettere 1884-1918*, Milano, Rossella Archinto, p. 47.

¹¹ Dalla lettera a Jacques Durand del luglio 1904, *ibid.*, p. 99.

mare”;¹² infine, nel 1911, afferma tristemente che “il mare” continua a “fare il suo sonoro sciabordio che culla la malinconia di chi ha sbagliato spiaggia”.¹³

Anche fra i titoli suggestivi che Debussy ama apporre alle proprie composizioni si nota il proliferare di riferimenti a contenuti extramusicali legati alla natura e ad alcuni spettacoli che essa offre. Molti di questi titoli sono correlati alla variegata fenomenologia dell’elemento aereo, ma ancor più numerosi sono quelli legati all’immaginario acquatico: *Le jet d’eau*, *La mer est plus belle*, *Jardins sous la pluie*, *Reflets dans l’eau*, *Poissons d’or*, *La cathédrale engloutie*, *Ondine*, *En bateau*, *Pour remercier la pluie au matin*, *Sirènes*, *La mer*, *De l’aube à midi sur la mer*, *Jeux de vagues*, *Dialogue du vent et de la mer* (a cui se ne aggiungono altri che fanno riferimento all’acqua in modo meno diretto).

Non è tuttavia comprensibile la peculiare funzione che assume, per Debussy, il titolo di una composizione se non si fa riferimento ancora una volta all’estetica e alla poetica del simbolismo. La relazione fra il titolo e il contenuto musicale non è mai riducibile ad un rapporto puramente imitativo, come può accadere per la musica a programma o descrittiva, ma è qualcosa di creativo, è il cogliere le misteriose correlazioni fra sensazioni di natura sempre molto sottile. La musica, per Debussy, “ha una vita propria, che le impedirà sempre di sottomettersi a qualcosa di preciso; essa dice tutto ciò che non si può dire, è quindi logico che a volerla precisare troppo la si diminuisce”.¹⁴ La collocazione dei titoli dei *Préludes*, fra parentesi e alla fine di ogni brano, è indice di questa riduzione al livello di pura suggestione della relazione fra musica e riferimenti extramusicali.

Anche quando si ispira alla natura, [scrive Stefan Jarocinski] Debussy non si sforza mai di riprodurla. Traspone i suoi elementi solo per la gioia di ascoltarli in musica. Non è il quadro che lo interessa, ma la percezione, non il fiore, ma il suo schiudersi. [...] [Questi titoli] sono più poetici che pittorici e, contrariamente alle apparenze, servono molto di più a velare le intenzioni del compositore che ad esprimerle. [...] I titoli indicano la fonte di ispirazione, la cosa originaria che ha dato il primo impulso al compositore: un’immagine della natura, una poesia, una vecchia leggenda, un personaggio della letteratura; ma l’ascoltatore ha la libertà di cercare il significato nascosto dell’opera.¹⁵

Tuttavia “il titolo metaforico”, afferma Gino Stefani, “è una notevole spinta all’interpretazione. Con questo tipo di titoli, Debussy vuole integrare

¹² Dalla lettera a André Messager del 12 settembre 1903, *ibid.*, p. 94.

¹³ Dalla lettera a Jacques Durand del 26 agosto del 1911, *ibid.*, p. 157.

¹⁴ Claude Debussy, *Monsieur Croche antidilettante*, Parigi, Gallimard, 1950, p. 130.

¹⁵ Stefan Jarocinski, *Debussy. Impressionnisme et Symbolisme*, Parigi, Éditions du Seuil, 1970. Trad. it., *Debussy. Impressionismo e Simbolismo*, Fiesole, Discanto 1980, p. 176.

la sua musica nel processo di semiosi continua che la mette in connessione con tutto l'universo culturale".¹⁶ I titoli, anche se sono spesso solo semplici suggestioni, sono di fatto la prima interpretazione, quella fatta dall'autore medesimo, ed uno stimolo per l'analisi di un brano musicale. La relazione fra la musica e la natura – fra la musica e l'acqua nel nostro caso – diviene osservabile anche, e soprattutto, a livelli diversi rispetto a quello dell'imitazione superficiale, vi è il coinvolgimento delle dimensioni più profonde dello stile e del linguaggio. "Si rende forse il mistero di una foresta misurandone l'altezza degli alberi? E non è piuttosto la sua profondità insondabile a mettere in moto l'immaginazione?".¹⁷ Il frutto di questa empatia misteriosa con il mondo, le sue forze e le sue materie sono tutte le sensazioni e le emozioni profonde che, dell'ambiente, colgono la materia sostanziale, oltre che il disegno superficiale delle forme e dei colori.¹⁸

Jacques Viret ha colto questo senso del tutto particolare del legame fra il musicista e l'elemento liquido. Dopo aver ricordato la presenza dei tanti titoli legati ai fenomeni acquatici, egli ci mette in guardia dal rischio di "cadere nell'inganno dei titoli evocatori e del facile descrittivismo". Per Viret esiste una "qualità liquida" nell'essenza della musica di Debussy, essa non va però confusa con quello che egli definisce "pittresco acquatico". Le sue osservazioni prendono in esame gli aspetti peculiari dello stile debussiano e li legano all'interno di quella che si presenta come una *metafora organica ed efficace*: l'acqua.

Occorre guardarsi bene dal cadere nell'inganno dei titoli evocatori e del descrittivismo facile: Debussy stesso ci esorta a farlo. L'importante non è qui il paesaggio musicale e, all'occorrenza, il "pittresco acquatico", ma, più in generale, la "qualità liquida" che si può presentare nell'essenza di una musica, e la portata estetica – persino psicologica – da dedurre da una tale analogia per una sua corretta comprensione. Tale passaggio del *Quatuor à cordes*, tal altro degli *Etudes* o ancora la *Sonate pour flûte, alto et harpe*,

¹⁶ Gino Stefani, *La competenza musicale*, Bologna, Clueb, 1982, p. 178.

¹⁷ Claude Debussy, «Le Gil Blas», 16 febbraio 1903.

¹⁸ "Gaston Bachelard distingueva due tipi di immaginazione: quella formale e quella materiale. Debussy era certamente dotato della seconda, cioè di quella che non cerca la forma negli oggetti esterni, pittoreschi e mutevoli, e neppure attraverso l'introspezione, ma che va in fondo alle cose, laddove 'la forma è impressa in una sostanza, dove la forma è inerte'. [...]Questo non vuol dire che la sua musica sia sprovvista di simboli tradizionali; ma la loro partecipazione resta relativamente modesta". Stefan Jarocinski, op. cit., p.172. "Debussy non usa mai, neppure nelle immagini 'impressionistiche', una descrizione interamente materiale, che è l'elemento caratteristico della musica a programma, ma si limita all'utilizzazione del valore *interiore* del fenomeno". Vasilij Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte*, in *Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1974, II, p. 84.

senza portare titoli evocatori, illustrano la liquidità presente al cuore dell'estetica debussyana non meno che *La mer* o *Reflets dans l'eau*.¹⁹

Magister umidus

Nella storia della ricezione della musica di Debussy, le osservazioni di Viret non costituiscono un caso isolato. In molte altre occasioni il musicista e il suo stile compositivo sono stati infatti accostati, in modo più o meno esplicito, ad immagini d'acqua.

Il primo a notare la predilezione che il musicista francese nutre per l'elemento liquido è l'amico e corrispondente Robert Godet. Questi, in un articolo scritto poco dopo la morte di Claude Debussy, evidenzia alcune analogie tra l'estetica del musicista e quella di Verlaine. Afferma che i due artisti hanno un comune concetto del sogno e che nelle opere di entrambi sono numerose le associazioni con l'acqua. Scrive che Debussy è stato paragonato ad "un'isola circondata dall'acqua da ogni parte" e riporta alcuni casi di associazioni con acque che scorrono o stagnanti presenti nell'opera del musicista: *Promenoir des deux amants*, *Clair de lune*, *Jet d'eau*, *Jardins sous la pluie*, *Reflets dans l'eau*, *La cathédrale engloutie*, certe scene del *Pelléas*, *La mer est plus belle*, *De grève*, *Nocturnes*, *La Mer*.²⁰

Edward Lockspeiser sottolinea che, nell'associare le immagini dell'acqua nei lavori di Debussy con l'*Art Poétique* di Verlaine, Godet "anticipava un nuovo studio sul carattere dell'immaginazione poetica: *L'eau et les rêves* di Gaston Bachelard. [...] In un capitolo intitolato *L'eau lourde dans la rêverie d'Edgar Poe*, in gran parte basato sulle interpretazioni di Marie Bonaparte, i caratteri onirici dell'opera di Poe sono presentati in una maniera che spesso corrisponde alle idee di Debussy".²¹

¹⁹ Jacques Viret, *Debussy l'aquatique et Strawinsky le tellurique: éléments naturels et poétique musicale*, in «Revue musicale de Suisse Romande», I, 1997, p. 6.

²⁰ Robert Godet, *Claude Debussy*, in «La Semaine Littéraire», Ginevra, 13-27 aprile 1918.

²¹ Edward Lockspeiser, *Debussy. His life and mind*, Londra, Cambridge University Press, 1978. Trad. it., *Debussy*, Milano, Rusconi 1983, p. 592. Nel 1889 il musicista, rispondendo ad un questionario, affermava che Poe era, insieme a Flaubert, il suo autore preferito ed in una lettera del 1893 scriveva: "Non riesco a scacciare la tristezza del mio paesaggio: le mie giornate si fanno spesso fuliginose, tetre e mute come quelle degli eroi di Edgar Poe". Nel corso degli ultimi anni di vita, Debussy si occupò di due brevi opere tratte dai racconti di Poe: *La Chute de la maison Usher* e *Le Diable dans le beffroi*. Ma non portò a termine i due progetti. Quasi tutti i racconti di Poe sono dominati da un'atmosfera lugubre e onirica, un oscuro simbolismo di corridoi e passaggi sotterranei, di acque stagnanti e vortici turbinosi. Il lago profondo e cupo che

Per Bachelard l'acqua di Poe è un'acqua stagnante, dormiente, non una viva acqua corrente, ma un'acqua morta, silenziosa, pesante, ancor più ambigua perché permette di alternare la visione del fondale con quella del riflesso superficiale.

Pochi anni dopo la morte del musicista francese, Federico García Lorca scriveva i *Tres retratos con sombras*, raccolti nelle *Canciones* e comprendenti un componimento dedicato a Verlaine e un altro, che qui riportiamo, a Debussy.

Mi sombra va silenciosa
por el agua de la acequia

Por mi sombra están las ranas
privadas de las estrellas.

La sombra manda a mi cuerpo
reflejos de cosas quietas.

Mi sombra va como inmenso
cínife color violeta.

Cien grillos quieren dorar
la luz de la cañavera.

Una luz nace en mi pecho,
reflejado de la acequia.²²

L'acqua compare già al secondo verso e due volte si menzionano i riflessi che produce la superficie del canale. Vi è un gioco di luci e di ombre, un'oscillazione attorno alla parola "sombra", che ricompare per ben quattro volte, in corrispondenza dell'inizio di ciascuno dei primi quattro distici, e scompare al sopraggiungere di una timida luce. Anche qui domina un'acqua stagnante e cupa, che trascina, lenta e inesorabile, gli esseri che, cullati appena dalla sua superficie, non sono più che ombre diafane in cerca del sollievo di tenui bagliori.

"La musica di Debussy è molle, fradicia, sgocciolante", dice Alberto Savinio nel saggio dal titolo "Magister Umidus",²³ in cui egli esprime le

raccoglie le rovine della casa Usher ne lascia scorgere solo un tetro riflesso, mentre una luna colorata di sangue si leva sul sinistro paesaggio.

²² Riportiamo la traduzione di Carlo Bo: La mia ombra va silenziosa / sull'acqua del canale. / Nella mia ombra le rane stanno / private delle stelle. / L'ombra scaglia sul mio corpo / riflessi di cose immote. / La mia ombra va come immensa / zanzara color di viola. / Cento grilli vogliono dorare / la luce del canneto. / Una luce nel mio petto nasce / dal canale riflessa. Pubblicata in García Lorca, *Romancero gitano*, Parma, Guanda, 1969, p. 65.

proprie impressioni sul compositore francese. Come la musica russa e la musica spagnola, spesso anche quella francese si presenta, per Savinio, come una musica “geografica”, una musica cioè che trae la sua tanta bellezza principalmente dall’anima del territorio. Debussy è qui definito “il più francese dei musicisti francesi. Il quale, come una perfetta guida meteorologica, avverte che la Francia è un paese umido e ventoso”. Anche un’opera “corposa” come la *Sonata per violino e pianoforte* ha un volo “basso e greve” perché le sue ali sono bagnate. “La voce di Claude Debussy suona gemente fra le nebbie. Dalle quali emerge talvolta come un liquido un fantasma, un fantasma di annegato, la faccia melmosa e lunare di lui: *magister Umidus*”.²⁴ L’aspetto più originale delle osservazioni di Savinio risiede proprio nelle analogie che egli traccia fra l’aspetto fisico del musicista e i caratteri della sua musica: pochi altri musicisti assomiglierebbero fisicamente alla propria opera quanto Debussy. Egli non farebbe altro che scrivere perennemente il proprio ritratto nella propria musica con una

...scrittura sonoramente diffusa e soprattutto liquida. Perché Debussy non è soltanto un nome scritto sull’acqua, ma è un volto ancora scritto sull’acqua, questo musico ofeliano. [...] Il volto di Debussy mi riappare alla mente; emerge sullo specchio dell’acqua della mente; trapela sull’acqua stagnante della mente; si stende gonfio di sonno tra le ninfee immobili e marcescenti che le mani di un altro Claude - Monet - hanno sparso su questo stagno immobile come la morte, nel quale si fondono e muoiono per annegamento tutti i colori; i tratti ingreviti e allungati dal tempo, le palpebre pesanti e lunghe, e lunghi e pesanti i lobi delle orecchie, lunghe e pesanti le labbra. [...] L’orecchio di *magister Claudius*, enorme e grosso come una molle conchiglia [...] diventa microacustico per cogliere l’infinitamente piccolo dei suoni.²⁵

Ricca di fascino è la trattazione che Vladimir Janckélévitch riserva alla “metereografia” della musica di Debussy: l’Aria, il Fuoco e, soprattutto, l’Acqua contribuiscono ad articolare il “mistero ambientale” che avvolge le cose della natura. La musica di Debussy, sublime linguaggio di questo “mistero ontologico”, si fa espressione del vibrante tessuto della vita proteiforme ed evanescente degli elementi. Se Fauré è il poeta delle fugaci acque che scorrono, delle “acque primaverili” di Bachelard, Debussy è il profeta delle “acque profonde”, dormienti, ma non pesanti: “la metereografia debussianna fugge da ciò che è compatto, sostanziale e massiccio, dato che qui il non-essere è ricercato non nella rozza materialità,

²³ Per la definizione *magister Umidus* Savinio si ispira a quella di *magister Claudius*, appellativo con cui Gabriele D’Annunzio chiama Debussy nel *Martirio di San Sebastiano*

²⁴ Alberto Savinio, *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1977, p. 273.

²⁵ *Ibid.*, pp. 274-275.

ma nella sottilissima inconsistenza e nell'estenuazione o superlativa rarefazione".²⁶ Per Jankélévitch l'acqua di Debussy è dunque leggera anche quando è stagnante, inoltre non è trasparente ma riflettente, non "cristallo diafano" ma specchio; anche nelle onde, nei vortici, nelle correnti che si agitano senza meta Jankélévitch avverte "i sintomi della stagnanza". Persino il getto d'acqua non rappresenta uno slancio di vitalità ma un "moribondo languore" che esprime una continua agonia. L'acqua non è l'elemento vitale ma "il liquore della perfida e attraente voluttà, il filtro della lassezza mortale".²⁷ Fra coloro che hanno percepito la liquidità come cifra fondamentale dello stile debussiano, Jankélévitch è stato il primo ad inoltrarsi, pur in modo non sistematico, nel territorio dell'analisi. Non solo egli ha fatto riferimento a determinate opere e a particolari passaggi all'interno di esse, ma ha anche cercato di individuare quali accorgimenti tecnico-stilistici contribuiscono a generare questo senso di liquidità e di stagnanza. Tuttavia il riconoscimento di tali elementi nella costruzione musicale non si presenta mai rigoroso e sistematico, né costituisce l'obiettivo principale dello studio di Jankélévitch. Questi preferisce muoversi con estrema libertà fra le suggestive immagini evocate dall'ascolto e le illuminanti intuizioni che lo portano a scoprire, ad esempio, come nella stagnanza delle note ribattute o nell'inclinazione discendente di una curva melodica si celi il segreto del "mistero ambientale" di cui il musicista si fa interprete.

"Claude Debussy è il musicista delle acque dormienti e stagnanti," dice ancora Jankélévitch, "così come Claude Monet ne è il pittore; al pari dell'autore delle Ninfee, egli sorveglia i mazzetti, le calme opalescenze e le iridescenze che tremolano sulla superficie a specchio dei vivai".²⁸ Monet lavorava sulle variazioni e gli effetti di luce e, in modo specifico, sul riverbero e i riflessi nell'acqua. Lo studio dell'acqua offriva un pretesto per rappresentare masse informi animate solo dalla ricchezza delle sfumature. Jarocinski, che ha analizzato i rapporti fra Debussy e l'Impressionismo, afferma:

Con una passione da esploratore ed il desiderio di arrivare all'essenza dei fenomeni, Monet decompone progressivamente la forma della materia, pietrificata dal tempo di Eraclito; la polverizza in serie di quadri, ne trasforma la sostanza in energia, un'energia lirica il cui effetto è quasi musicale, per chiuderla infine in un simbolo universale, l'acqua dello stagno delle *Nymphéas* - specchio magico del mondo, "cielo sotterraneo", sostanza

²⁶ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1949. Trad. it., *Debussy e il mistero*, Bologna, Il Mulino 1991, p. 63.

²⁷ Ibid., p. 60.

²⁸ Ibid., p. 57.

delle sostanze di cui tutte le altre non sono che attributi, ed annuncio profetico del *tachisme*.²⁹

Michel Imberty, messosi sulle tracce della poetica profonda del musicista, si è imbattuto nella materia che, a suo dire, ne percorre tutta l'opera: "l'acqua è di Debussy come l'aria è di Ravel. [...] L'acqua di Debussy diventa l'autentica dinamica della sua opera. L'acqua possiede un'evidenza materiale sonora che ne fa in lui un archetipo fondamentale dal quale procedono tutti i mutamenti, i cambiamenti e le forme". Egli ha sottoposto dei frammenti dei *Préludes* a 80 soggetti, incaricati di associare due aggettivi ad ogni brano ed ha poi organizzato ed analizzato i dati ottenuti alla luce di una metodologia da lui elaborata per indagare i meccanismi psicologici che stanno alla base delle "rappresentazioni semantiche" della musica. Il risultato di queste ricerche è stato il seguente: "il tema essenziale della rappresentazione semantica dello stile di Debussy è quello dell'acqua".³⁰ Imberty fa poi riferimento a Gaston Bachelard, che mirabilmente ha saputo descrivere la poetica dell'immaginazione materiale, e associa alla musica di Debussy tre immagini archetipiche dell'acqua. Ecco allora che *Ondine*, *Bruyères* e *Voiles* sono, ad esempio, "acque chiare", *Ce qu'a vu le vent d'ouest* e *Jeux de vagues* sono "acque violente" e *Brouillards*, *Pas sur la neige* e *Feuilles mortes* sono "acque morte". Dietro queste tre immagini dell'acqua si cela, per Imberty, il fantasma dell'invecchiamento e della morte, che Debussy sembra voler esorcizzare attraverso la frammentazione del tempo musicale. L'unica immagine di vita, quella delle "acque chiare", è posta fra due immagini di morte: "la morte originaria, quella anteriore alla vita in cui l'acqua stagnante è in fondo l'acqua materna, e la morte cosmologica, la morte per distruzione della vita".³¹

Anche lo psicanalista André Michel nota che l'acqua è "l'elemento preferito da Debussy" e che in lui un semantismo aereo si incontra meno frequentemente, mentre la terra e il fuoco sono quasi assenti nella sua opera. Si spinge poi ad affrontare il legame psicologico fra il tema ispiratore dell'acqua e l'immagine archetipica della donna, legame che

²⁹ Stefan Jarocinski, op. cit., p. 10. Già nel 1902 il critico d'arte Camille Mauclair scriveva nelle pagine della «Revue Bleue» che "i mirabili paesaggi di Claude Monet non sono altro che sinfonie di ombre luminose, mentre la musica di Debussy, fondata non sul concatenamento dei motivi, ma sull'energia che scaturisce dal puro accostamento dei suoni, si avvicina singolarmente a quei quadri: si tratta di un impressionismo di macchie sonore". *La peinture musicienne et la fusion des arts*, in «Revue bleue», 6 settembre 1902.

³⁰ Michel Imberty, *Les écritures du temps : sémantique psychologique de la musique, tome 2*, Parigi, Dunod, 1981. Trad. it. *Le scritture del tempo: semantica psicologica della musica*, Milano, Ricordi, 1990, p. 86.

³¹ Michel Imberty, *Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXI, 1987, p. 400-403.

risulta evidente anche nell'assonanza che lega le parole *madre* e *mare* nella lingua francese. La sovrapposizione mitica delle immagini del mare e della donna genera la figura della sirena, che Debussy evoca nel terzo dei *Nocturnes* per orchestra. Le lettere scritte dal musicista forniscono più di una conferma a questa ipotesi. Michel cita il caso in cui Debussy si lamenta dell'“egoismo” e della “crudeltà” del mare, capace di “mentire con sorrisi di donna” e “avere collere di bambina”.³²

In questa sede abbiamo già fatto riferimento all'articolo che Jacques Viret ha pubblicato sulle pagine della «Revue musicale de Suisse Romande» nel 1997, dal titolo *Debussy l'aquatique, Stravinsky le tellurique: éléments naturels et poétique musicale*. La complementarità musicale fra terra e acqua si riflette, per Viret, in due modi differenti di trattare il suono, il recupero della fluidità e della trasparenza nello stile dell'uno si oppone alla solidità e allo ‘scuotimento’ tipico dello stile dell'altro.

Le opere di Debussy e Stravinski sono l'emblema di una interferenza musica-elementi, al punto che l'una e l'altra sembrano aver scelto un elemento prediletto per concentrarvi o condensarvi la specificità del rispettivo messaggio. Debussy tratta i suoni e i timbri come una materia *liquida*, mentre Stravinski li prende e li scolpisce allo stato *solido*. Il primo pone la propria musica sotto il segno dell'acqua, mentre il secondo si mette al servizio della terra. Sono due estetiche specifiche, e due temperamenti creatori: un'estetica del sottile, del leggero, dell'impalpabile, del flessibile, del mobile; un'altra del consistente, del solido, del pesante, del resistente, dell'angoloso.³³

L'interesse e la novità delle osservazioni di Viret risiedono nell'inserire in una prospettiva storica la dialettica fra i due elementi, presi a simbolo di due modi di intendere la musica e di mettersi in rapporto da un lato con la tradizione e dall'altro con l'ansia di rinnovamento del linguaggio musicale che animava gli ambienti culturali più progressisti. L'acqua di Debussy scioglie e decompone. È una tappa necessaria in vista della ricostruzione e ricomposizione di nuove forme e nuovi modi espressivi. Le “durezze terrose” dei balletti di Stravinsky non sono che “la coagulazione delle virtualità musicali presentate da Debussy allo stato di dissoluzione acquatica”.³⁴

³² André Michel, *Psychoanalyse freudienne du fait musical (de l'affect à l'acouée)*, Gentilly, Michel, 1991. Il tema del rapporto fra l'acqua e la figura femminile era già stato affrontato da Bachelard, che aveva analizzato il modo in cui l'immaginazione dell'uomo proietta sulla natura, e sul mare in particolare, le due donne che compaiono nella vita: la madre e l'amante. Op. cit., il capitolo a cui si fa qui riferimento è “L'acqua materna e l'acqua femminile”, pp. 137-157.

³³ Jacques Viret, op. cit., p. 5.

³⁴ Ibid. p. 12.

Non lontano dalla posizione che porta Viret a distinguere fra “pittorresco acquatico” e “qualità liquida della musica” è Enzo Restagno, con il quale si è disegnata l’ultima tappa della storia della ricezione della liquidità debussyana fin qui descritta. Questi afferma che, anche se “gli elementi hanno sempre attirato fortemente la fantasia dei musicisti e degli artisti in generale”, occorre saper distinguere: esistono anche pagine cosiddette acquatiche, nella letteratura musicale, che sono superficiali e perfino banali, poiché “dettate da un semplice impulso descrittivistico”. Nel ripercorrere le pagine acquatiche che ritiene più intriganti e stimolanti per la fantasia, Restagno si sofferma sull’analisi di *Reflets dans l’eau* e delle tecniche di esecuzione pianistica che Debussy impiegava per generare un senso di fluidità dei suoni. Egli definisce questo brano come “l’agonia della luce in un’ora vespertina”: la luce si scinde e si moltiplica in centri concentrici sulla superficie increspata dell’acqua e poi si immerge nella sua profondità fino a scomparire.³⁵

Prospettive di ricerca: dalla metafora all’analisi

Il nesso che lega Claude Debussy, la sua musica e il ricco immaginario acquatico si presenta quindi molto articolato: parte dalle suggestioni culturali che provengono dagli ambienti e dalle estetiche del simbolismo e arriva a pervadere l’opera stessa del musicista, a diventare persino cifra del suo stile compositivo. Dalla storia della ricezione della liquidità nella musica di Debussy emergono, in definitiva, una serie di descrizioni metaforiche riferite a impressioni d’ascolto, che, proprio per via della loro convergenza, sono un forte stimolo per uno sviluppo in senso analitico delle indagini sull’acqua in Debussy. All’interno di un repertorio che può essere considerato, per ampiezza e pregnanza, rappresentativo dell’idioletto debussyano, è stato riscontrato, nel corso di quasi un secolo, un *sensu di liquidità*. Pur con diversa consapevolezza, ne hanno fatto esperienza storici e analisti, nonché ascoltatori anche privi di particolari competenze musicologiche. Si tratta dell’emersione di quello che Gino Stefani definisce un “senso comune”: nel metodo di ricerca da questi elaborato l’esperienza d’ascolto costituisce il punto di partenza e il costante punto di riferimento; il passo successivo, l’analisi, mira poi all’individuazione di quelle “forme” (elementi costitutivi della musica) che contribuiscono a generare quel “senso condiviso” (rappresentato qui dalla liquidità della musica).³⁶ Si capisce come, in questi termini, il discorso metaforico sulla musica, anche

³⁵ Enzo Restagno, *Musiche dell’acqua in Debussy e Ravel*, conferenza tenuta presso il Politecnico di Torino il 2 novembre 1998.

³⁶ Cfr. Gino Stefani, *Musica: dall’Esperienza alla Teoria*, Ricordi, Milano, 1998.

se spesso sottovalutato dalla musicologia corrente, costituisca un elemento fondamentale per lo studio della significazione musicale. La metafora ci dà informazioni sulla musica che il linguaggio tecnico, da solo, non è in grado di darci. “Una metafora complessa - scrive Marion Guck – può fornire indizi per un’analisi che spieghi i tanti modi in cui ogni evento è in relazione con altri eventi, come anche le contraddizioni e le ambiguità inerenti al pezzo”.³⁷

La metafora dell’acqua, così ampiamente impiegata per descrivere anche brani privi di titoli che fanno riferimento a questo elemento, rappresenta dunque non solo una testimonianza del ruolo dell’acqua nell’estetica debussyana, ma anche uno stimolo per ricostruire, in termini di analisi musicale, quella che può essere definita una vera e propria “poetica dell’acqua”, quel complesso cioè di scelte espressive, tecniche esecutive e peculiarità linguistiche che contribuiscono a far emergere il senso globale di liquidità percepibile all’ascolto.³⁸

³⁷ Marion Alice Guck, *Metaphors in musical discourse. The contribution of imagery to analysis*, Ann Arbor, UMI, 1983, p. 104.

³⁸ In questa prospettiva si colloca il nostro studio *La poetica dell’acqua in Debussy*, in «Diastema», XIV, 2001.