

Debussy e il balletto: differenti aspetti del rapporto col testo e con l'azione coreutica

Elisabetta Pirola

A Emmo Bertollo

“Intonar so il ditirambo
di Dioniso mio Signore
il bel canto io so, dal vino
folgorato il mio cuore”

Archiloco

La scoperta della danza in una dimensione autonoma, astratta dall'usuale contesto operistico, fu in Parigi motivo di fermento e fervore, ancor più della comparsa del mago Diaghilev e dell'incantevole folletto Nijinsky, e non vi fu intellettuale, esteta, o semplice appassionato, capace di serbarsi immune dal fascino incantatorio di Tersicore.

Vi soggiacque Debussy, restio per temperamento e per scelta a qualsivoglia concetto di gruppo, all'adesione a una moda — si ricordi, in tal senso, il terrore del wagnerismo, all'epoca del culto del dio tedesco, del wagneriano irrisolto —, volendo far credere, o forse in realtà credendo, d'esser tratto a cimento da motivi tutt'altro che estetici, venali piuttosto. In ogni caso, le estati acerbe passate come pianista al servizio della signora von Meck, candida innamorata mecenate di Cajkovskij, sortirono sul giovanotto un complemento eccezionale di formazione, anche per ciò di cui ora si tratta, essendo geniale intuizione del Russo eccellente il binomio musica-danza: finalmente paritarie.

Ciò che si voleva, all'alba del nostro secolo, era triplicare l'idea: musica, danza, contenuto letterario; si poneva pertanto anche qui il problema del rapporto col testo — motivo di secolari diatribe, irrisolte tuttora — e si sentiron coinvolti letterati insigni, attratti dall'ardua impresa di conciliare l'eccelsa arte muta con l'espressione verbale, poetica e non. Da parte del poeta necessita per il balletto la schematizzazione dell'idea in tessuto — meglio, ordito cui la coreografia deve fornir la trama — drammatico ma la conseguente rinuncia al suo ampliamento poetico, e ciò si pone come una sfida notevole, pena il rischio, addirittura, del mascheramento dell'identità, identità che l'opera mai farebbe perdere, ponendo tuttavia altrettanto grandi problemi, metrici però, non poetici. Claude Debussy (trascuriamo volutamente *Khamma*, non amato) ebbe con il balletto approcci affatto differenti: rese *Prélude* sinfonico *L'après-midi d'un faune* per trasformarlo in musica pura, benché di letteraria ispirazione, ma accondiscese alla proposta di Diaghilev di coreografarlo, accettò felice di collaborare con Gabriele D'Annunzio per il *Martyre*, fornendo musica per danza che accompagnava un

quinto circa del greve, affascinante poema, musicò infine *Jeux*, solo per balletto.

“*Ces nymphes, je le veux perpétuer*”: un verso di Mallarmé, dal poemetto sommo, che prelude invero all'idea del musicista, e, anni dopo, a quella del coreografo: tre artefici diversi con idee singolari, e, almeno apparentemente, inconciliabili: figli oggettivamente di tre epoche vicinissime, ma lontane invero assai, ché l'evoluzione del pensiero, e del costume, fu in quegli anno frenetica, e, anche vista dallo studioso postumo, disorientante. Il poemetto di Stéphane Mallarmé apparve nella veste definitiva nel 1876, nella stagione dorata della pittura impressionistica, in un'edizione preziosa — ed elegantissima — che godeva delle illustrazioni incantevoli di Edouard Manet; era la conclusione di un travaglio estetico decennale, come rivelano le due precedenti versioni, *Monologue d'un faune*, e *Improvisation d'un faune*. Capolavoro simbolista, il poemetto risolve l'inesistenza di una trama effettiva con il gioco di luci ed ombre in un'ideale tavolozza che facilmente rimanda all'idea timbrica debussiana, che riconduciamo in povere parole a un'estetica musicale di rarefazione assoluta. Amiamo ricordare, pensando al giovane Debussy, ciò che disse di lui Paul Gauguin: “ha la mania di trasformare la pittura in musica” (la partitura impressionistica, naturalmente).

Ai tempi della prima concezione, Mallarmé aveva pensato di ricavarne un'azione scenica — rimasta inattuata — e altrettanto il musicista aveva pensato a qualcosa come musica di scena, o, comunque, accompagnamento al testo, strutturato formalmente come una sinfonia in tre parti: *Prélude*, *Interlude* e *Paraphrase* finale. Vi lavorò dal 1892 al 1894 arrendendosi al *Prélude*, pagina peraltro assolutamente compiuta e impassibile di ulteriori sviluppi, arrivando dunque, come si diceva innanzi, ad una splendida pagina di musica pura, benché d'ispirazione letteraria.

Mallarmé aveva reagito con manifesta villania sapendo che il giovane Debussy, che pure stimava, voleva mettere in musica il suo, poema: “Credevo di averlo già fatto io stesso!” disse; doveva aver influito, e determinato tale reazione, lo sconcerto per una precedente versione musicale, di Lombardi, che non ascoltammo, ma sembra, a quanto si legge in proposito, piuttosto ingenua: per di più fu scritto di tale musica (René Ghil) che aggiungeva al poema ciò che vi mancava. Ma Debussy non deluse né irritò, così che, dopo la prima esecuzione, il 22 dicembre 1894, Mallarmé scrisse al musicista un entusiastico biglietto, sostenendo sinceramente che la musica andava ben oltre il poema “nella nostalgia e nella luce, con finezza, con malessere, con ricchezza”. Nel

1910, in una lettera a G. Jean-Aubry, aggiunse:

Non mi aspettavo una cosa simile! Questa musica prolunga l'emozione dei miei versi e rende l'ambientazione con più passione ed efficacia di quanto non riuscirebbe a fare la pittura.

Certamente, aldilà dell'amicizia e dell'affinità tra Debussy e Mallarmé, a determinare tale riuscita fu l'assoluta mancanza di programmaticità, soppiantata da un'aspirazione evocativa, dal desiderio di creare suggestioni, ben oltre una mera volontà descrittiva: descrizione semmai del ricordo, un ricordo che si perde in profondità arcaiche.

La breve partitura, studiata per un *ensemble* ridotto, senza trombe né tromboni, inizia con l'arabesco sensuale del flauto — capolavoro assoluto della letteratura flautistica, pur nella brevità epigrammatica — cui risponde in eco un secondo tema dell'orchestra, di carattere contrastante: i due temi dialogano, si intrecciano e si allontanano, combattono e si frantumano. Ogni vincolo è eluso. Tutto ciò in modulazione continua, peraltro irriducibile alla tonalità: se vi è parametro fondamentale, esso è il timbro strumentale, inteso in senso pittorico con ogni sfumatura di colore. La partitura si conclude con un frammento del primo tema, un'evocazione vaga e malinconica, priva di un arresto cadenzale. Fu l'effetto caleidoscopico — ma di rara raffinatezza — di questa partitura a far parlare di impressionismo musicale. La descrizione estetica più convincente, la sola a darci quell'idea di 'impalpabile', o 'rarefatto', che è la cifra distintiva del lavoro, è fornita dal compositore stesso:

il *Prélude à l'après-midi d'un faune* è forse ciò che è rimasto del sogno nel fondo del flauto del fauno? Più precisamente, è l'impressione generale del poema, perché, a seguirlo più da vicino, la musica si affannerebbe...

Vorremmo tentare un riassunto del poema, ma nel farlo ne tradiremmo lo spirito: un intrico di sogno, suggestione, atmosfere, unico tema il languore di una sensuale creatura boschiva che nell'afa meridiana sogna ninfe che non possiederà mai.

Se Mallarmé aveva temuto che la musica tradisse il suo testo, così Debussy paventava l'azione coreutica e concesse riluttante l'autorizzazione a Diaghilev per il balletto, insensibile all'entusiasmo della compagnia: rifiutò di collaborare, e a rappresentazione avvenuta continuò a manifestare vistosamente la sua riprovazione. Il balletto, con coreografia di Vaslav Nijinsky (che ne fu anche il primo interprete) fondato sui principi dell'*euritmia* di Jacques Dalcroze — che Debussy arrivò a definire 'il peggior nemico della musica' — e le scene di Léon Baski, andò in scena il 29 maggio 1912 e suscitò violente polemiche, di ordine morale soprattutto, concludendosi con una scena di onanismo, ma anche entusiastici consensi: ne risultò, ovviamente, un'enorme pubblicità per i *Ballets Russes*. I rapporti di Debussy con la danza, in ogni caso, si accompagnarono sempre a

grosse polemiche: lo scandalo scatenato dal *Martyre* l'anno precedente fu di portata certamente maggiore a quello del *Faune*, avendo coinvolto anche le autorità religiose.

Gabriele D'Annunzio approdò a Parigi nel 1910 fuggendo agli spropositati debiti italiani e cercando una nuova patria ove continuare il suo *ménage* sfacciatamente lussuoso; assistendo a *Cleopatra* — nell'allestimento di Diaghilev — rimase affascinato dalla danzatrice Ida Rubinstein, sognò una collaborazione con lei e arrivò a consultare gli amici circa la tattica migliore per avvicinarla. Il consiglio di Robert de Montesquiou: "Scrivere un'opera che metta in luce in modo assolutamente eccezionale le qualità uniche di questa artista e ne innalzino la gloria alle stelle". Fu la spinta che il poeta cercava:

... Ida Rubinstein interpreterà la parte di San Sebastiano: alta, snella, senza seno, è perfetta per questa parte. Dove mai potrei trovare un attore dal corpo altrettanto eterico?

L'idea di un dramma, o, meglio, di un *mystère* centrato sulla figura del martire Sebastiano era un sogno antico di D'Annunzio, che con gli anni prendeva contorni sempre più precisi. Ne parla prima del 1908, quando, dopo un presagio di morte, dice di voler terminare lavori compiuti, tra cui, appunto, un *Martirio di San Sebastiano*: molti degli elementi estetici che compariranno nell'edizione definitiva sono riferibili addirittura alla *Morte di Adone*, del 1883: la bellezza efebica del figlio di Mirra e del martire adolescente — non solo nell'interpretazione di D'Annunzio ma anche in molta iconografia — è l'elemento fondamentale di ambedue i lavori, in cui la trama funge solo da corollario. Nel *Martyre* i riferimenti ad Adone sono tali, e tanto enfaticamente pronunciati, da farne, in astratto, un secondo protagonista. Circondandosi di immagini del santo e studiando testi anche antichissimi sul periodo incerto e affascinante che vede insieme fine del paganesimo e inizio del cristianesimo, il poeta si mise freneticamente al lavoro: ne risultò un testo letterario greve d'estetismi, trasparente nelle metafore e molto, molto ambiguo: non meraviglia la reazione dell'arcivescovo di Parigi, che proibì di assistere alla rappresentazione, pena la scomunica, né il fatto che proprio il *Martyre* abbia determinato la messa all'indice di tutta l'opera dannunziana.

Inizialmente, per le musiche di scena, autore e ballerina — entusiasta del progetto — pensarono a Roger Ducasse, che rifiutò; fu ancora Montesquiou a consigliare a D'Annunzio di rivolgersi a Debussy. Questi all'epoca stava lavorando a *Le Diable dans le beffroi* e a *La Chute de la maison Usher*, disgraziatamente incomplete, e, certamente pensando di poter scrivere con larghezza di tempo, accettò entusiasticamente di collaborare al nuovo progetto; non fu pienamente soddisfatto del risultato, e per tutta la vita pensò di rielaborare la partitura. Contrariamente all'aspettativa, il manoscritto arrivò al compositore solo due mesi prima della rappresentazione, e così, gettandosi a capofitto nel lavoro,

dovette inevitabilmente farsi aiutare per la strumentazione dall'allievo André Caplet, cui diede rigorosissime indicazioni; Caplet fu anche il primo direttore d'orchestra del *Martyre*.

Il *Martyre de Saint-Sébastien* è suddiviso in cinque parti, che D'Annunzio chiama *mansions*; nella prima, *La cour des Lys*, i martiri adolescenti Marco e Marcellino, legati a due colonne per essere giustiziati, rifiutano di abiurare la fede, malgrado le accorate suppliche e pianti dei loro congiunti e lo sguardo partecipe a silenzioso di Sebastiano: questi, tra lo sbigottimento generale, si unisce ai due ragazzi nella professione di fede convincendo alla conversione anche i parenti dei martiri. Chi più si sconcerta sono gli arcieri di Emèse, di cui Sebastiano era il capo. Con la professione di fede abbandona le armi a balla una *danza estatica* sui carboni ardenti. La seconda *mansion* è la *chambre magique*, in cui sette maghe adorano diverse divinità; entrato tra loro, Sebastiano predica la nuova fede. L'ambientazione della terza *mansion* — *le concile des faux dieux* — è la corte dell'imperatore, che predilige il capo degli arcieri di Emèse tra tutti gli ufficiali: dopo che Sebastiano ha danzato per lui la passione di Cristo vorrebbe addirittura divinizzarlo ma la violenta reazione del prediletto può solo ottenere una condanna a morte.

Si compirà nella quarta *mansion*, *le laurier blessé*, straziante immagine di arcieri che non vorrebbero colpire un capo tanto amato, e solo dietro suo ordine eseguono la condanna; per miracolo però le frecce risparmiano il corpo del santo conficcandosi nell'albero. Sebastiano muore e donne pietose lo depongono su una lettiga. *Le Paradis*, quinta *mansion*, mostra Sebastiano accolto dai cori celesti.

La forma stessa delle musiche di scena rese impen-

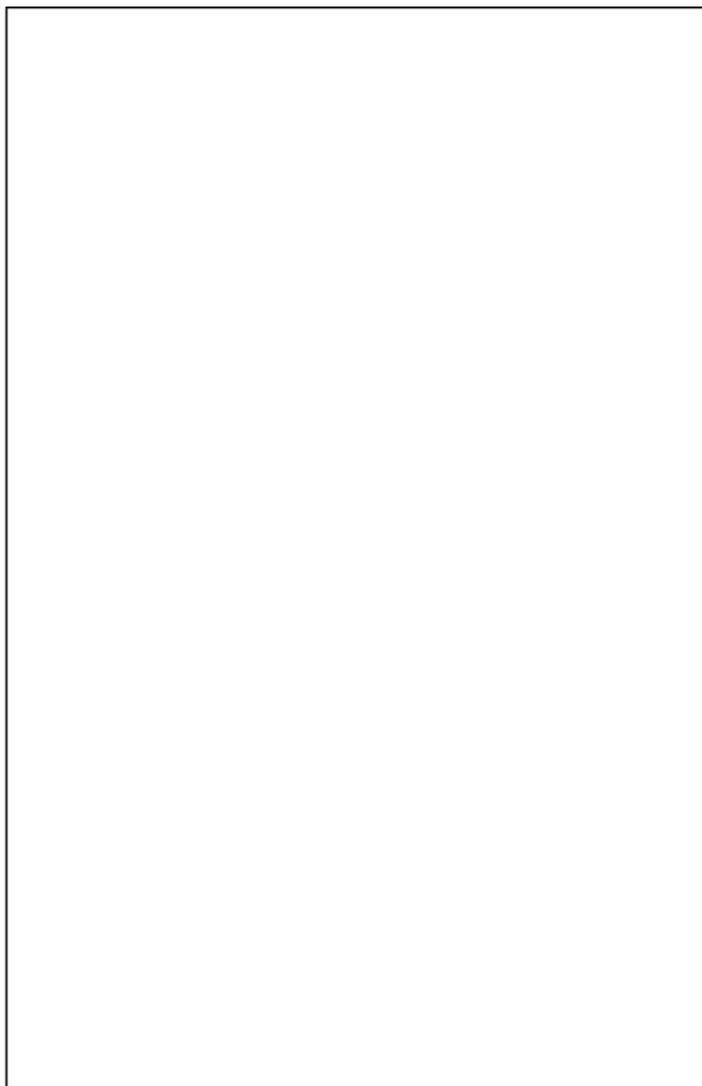
sabile non solo la forma aperta ma anche la continuità ideale e motivica, essendovi un rapporto di 50 minuti di musica contro cinque ore complessive di spettacolo. La partitura di Debussy è suddivisa in 18 numeri, rispettivamente tre per la prima *mansion*, tre per la seconda, sette per la terza e due per la quinta. La vetta della composita partitura è la danza della passione davanti all'imperatore, nella terza *mansion*, la sezione poetica più greve di estetismi e la più ricca musicalmente. Per

quanto un po' discontinua, la partitura, oltre alla danza citata, presenta altri momenti altissimi, come quello che accompagna la *Danza estatica* sui carboni ardenti, nella *Corte dei gigli*, o il canto dei gemelli Marco e Marcellino.

Proprio nei mutamenti stilistici, talora appariscenti, la musica si accompagna fedelmente alle svolte emotive del *Mistero* dannunziano: la confusione tra cristianesimo e paganesimo, l'intrecciarsi ambiguo tra il culto di Adone e quello di Gesù, non potevano esprimersi diversamente che con il rinnovarsi brusco dell'invenzione musicale.

Se ci è concesso il paradosso, vorremmo dire che il *Martyre de Saint-Sébastien* rivela un Debussy assai lontano da sé stesso, lontano cioè dalla propria poetica di partenza, nel senso però attivo di un'evoluzione in atto; sommersa dall'estetismo dell'immaginario, l'eleganza raffinatissima della musica

travalcava l'arabesco, senza però rinunciarvi. Con evidente ricerca di arcaicità il compositore si serve dell'antica modalità e nelle scene corali rispolvera lo stile rinascimentale senza rinunciare tuttavia a consonanze e stilemi di tradizione recente: il tessuto armonico, di rara bellezza, è strettamente legato all'idea melodica, in un continuo divenire, nuovo con il procedere dell'azione. L'aspetto timbrico, la cura minimale dedicata agli accoppiamenti tra i vari strumenti, terreno fertile ed attraente



Vaslav Nijinsky in *L'Après-Midi d'un Faune*, Londra 1912

di ricerca inesausta, rimane anche in questa partitura del compositore maturo un elemento estetico fondamentale; la ricerca qui è radicalmente funzionalizzata all'espressività e il risultato è un'atmosfera onirica, versante astratto di un testo dalle intenzioni fin troppo trasparenti.

Benché pensando al binomio D'Annunzio—Debussy appaia lampante innanzi tutto l'abissale distanza ideale ed intellettuale tra i due, è impossibile pensare all'assenza di punti di contatto, soprattutto considerando, a posteriori, che questa collaborazione, dai risultati economici e pubblicitari tanto al di sotto delle aspettative, ha avuto come conseguenza affetto e familiarità: un'amizizia che solo la morte poté interrompere. Ci è più facile comprendere l'attaccamento del poeta per il musicista, e crediamo alla sincerità del dolore per la morte di Debussy, nel 1918, come al fatto che D'Annunzio fino alla fine prediligesse la musica di Debussy. Pur trovando necessità di filtrare le testimonianze epistolari, gonfi esercizi letterari più che altro. Quanto al musicista, dovette sentire indubbiamente una torbida attrazione per il letterato più decadente d'Europa, e le musiche per il *Martyre* — commissione tra l'altro giunta in un momento di pesanti ristrettezze economiche, e perciò benedetta — determinarono l'avvicinamento.

In quel momento di inquietudine e preoccupazione — non soltanto per motivi economici — fu forse la sensibilità esasperata a dettare una pronta risposta:

Come sarebbe possibile che non mi piacesse la vostra poesia? Il pensiero di poter lavorare con voi mi dà una sorta di febbre.

Poco dopo, in una lettera a Robert Gourdet:

...; è bello in modo straordinario. In effetti, se mi darà il tempo necessario, potrò trarne delle idee magnifiche.

Oggettivamente, isolando dal fiume di parole e di immagini le tematiche conduttrici del testo dannunziano, vi si scorgono elementi cari a Debussy, nell'alternanza di sacro e profano, in un'aspirazione dionisiaca mai risolta, e, soprattutto, nella tendenza all'autoannientamento, l'aspirazione al martirio di San Sebastiano, in pratica una non ribellione al Destino, Fato o Provvidenza lo si voglia chiamare: una tematica già espressa da Pelléas, che incontrando l'ultima volta Melisande va coscientemente e ineluttabilmente incontro alla propria morte. Formalmente Debussy, che all'epoca studiava François Villon e Charles d'Orléans, fu attratto dall'arcaismo letterario.

Le critiche allo spettacolo, andato in scena il 22 maggio 1911 — con fasto mondano, malgrado il divieto arcivescovile — furono molto discordi: tendenza diffusa, fu il dissociare la musica dal testo, e ciò nocque ai due artefici.

Tornando a Diaghilev, la sua collaborazione con Debussy fu di breve durata, e la tappa finale, nel 1913, fu *Jeux*, balletto infelice su una partitura tanto brillante

quanto sfortunata. Malgrado le dichiarate divergenze in campo artistico non vi fu mai uno scontro irrisolvibile né un clamoroso episodio di rottura: la guerra costrinse i *Ballets Russes* a lasciare Parigi, e con la guerra finì anche il compositore, da anni sofferente. Tuttavia, e ciò determinò sicuramente lo scarso successo di entrambe le collaborazioni, è inimmaginabile la sintonia intellettuale tra le due personalità, tanto forti e così diverse, del musicista francese e del coreografo russo: tanto più con l'ingerenza di quella bizzarra figura che fu il ballerino e coreografo Nijinsky. "Questi russi — disse una volta ironicamente Debussy, riferendosi alla loro predilezione per certe tematiche non propriamente per educande — sono come i gatti persiani". Malgrado tutto, per Debussy, che ormai dopo il 1910 sopravviveva a sé stesso, Diaghilev, con il suo fasto mondano e la sua pubblicità, rappresentò la speranza di una riemersione, soprattutto economica, e anche, cosa da non sottovalutarsi, un facile tramite per nuove stimolanti conoscenze nell'ambiente teatrale ed intellettuale non strettamente parigino. Tra tutte la più importante fu quella con il giovane Stravinskij — scoperto in Russia e lanciato in Francia dal coreografo — che, ovviamente, essendo più giovane di una generazione guardava al maestro parigino con reverenza (non priva però di un certo sospetto) lasciandosi lodare e ammirare con la vanità di un bimbo; una conoscenza — non diremmo amicizia, come taluni biografi — importante, che tuttavia non superò mai un'affettuosa formalità, fiorita di elogi spesso ambigui e venati d'ironia: ancora una volta le due personalità erano troppo forti, più propense perciò allo scontro che all'incontro, e benché, pur tenendo conto del passaggio di generazione, molte idee musicali fossero comuni, nei loro rapporti il posto primario fu sempre dato alla componente antagonista.

Nel 1912 Debussy attraversava ancora un periodo offuscato da frequenti e tetre depressioni, e, soprattutto, continuava la pesante ristrettezza economica, che lo avviliava, paventando egli massimamente il fantasma della mediocrità. Avrebbe spiegato pubblicamente — e poco gentilmente, ammettiamolo, nei confronti del committente — ciò che lo aveva spinto a musicare *Jeux*, in un articolo apparso sul *Matin* del 15 maggio 1913:

Perché, io che sono un uomo tranquillo, mi sono lanciato in un'avventura così densa di conseguenze? Perché bisogna pur pranzare e perché, un giorno, ho pranzato con Sergej de Diaghilev, uomo terribile e affascinante che farebbe danzare le pietre.

Ma il soggetto per il nuovo balletto, tracciato da Nijinsky, non gli piacque: né avrebbe potuto piacergli, trama a parte, considerando che le precedenti esperienze coreutiche avevano tratto ispirazione da ben altre pagine; reagì violentemente: "No, è idiota e non è musicale. Per tutto l'oro del mondo non scriverò mai la partitura per un'opera del genere". Non per tutto l'oro del mondo, ma comunque per una grossa somma, 10.000 franchi, stando a quanto racconta Nijinsky nelle

sue memorie, si lasciò convincere abbastanza in fretta. Oggettivamente il soggetto “un’apologia plastica dell’uomo del 1913” non poteva essere di grande stimolo, visto poi il suo sviluppo nello schema drammatico, che, volendo essere gentili, eufemisticamente definiamo ingenuo: “In un parco, è stata persa una palla da tennis; un giovanotto va a cercarla seguito da due ragazze. La luce artificiale delle grandi lampade elettriche espande intorno a loro un luore fantastico che dà l’idea dei giochi infantili; ci si cerca, ci si perde, ci si insegue, si litiga, si tiene il broncio senza motivo; la notte è tiepida, il cielo immerso in una luce pallida, ci si bacia; ma l’incanto è rotto da un’altro palla da tennis gettata da una sconosciuta meno maliziosa. Sorpresi e spaventati, il giovane e le ragazze scompaiono nelle oscure profondità del parco”.

Nella realizzazione coreografica di Nijinsky, e logicamente anche nella sua idea originaria, essendo egli stesso l’ideatore del soggetto, i giochi dei tre giovani appaiono come tutt’altro che infantili, viene raccontato sulla scena un gioco d’amore vissuto in tre, con un’esplicita componente omosessuale, e l’intento provocatorio di tale originalità appare indiscutibile leggendo il commento di discolpa scritto da Romola Nijinsky (la moglie) alcuni anni più tardi:

Nijinsky ha fatto un passo avanti nell’espressione dell’emozione. Nel *Faune* è il risveglio dell’amore in una giovane creatura; qui, in *Jeux*, il sentimento è più moderno. L’amore diventa, non la forza fondamentale della vita, bensì semplicemente un gioco, come è appunto nel ventesimo secolo... Qui egli vede l’amore come niente più che l’emozione, un passatempo, che si può gustare a tre, o anche con un essere dello stesso sesso.

Diversamente, nelle inquietanti memorie scritte alla soglia della pazzia, permeate di morbosa tensione religiosa, e di contrizione, commenta il balletto Vaslav Nijinsky, condannandone con eccessivo rigore l’immoralità e scaricandone la responsabilità su Diaghilev — amante innamorato cui tutto doveva — ormai non più amato. Debussy, che pure aveva tacciato il soggetto di idiozia, finì per accettarlo con una certa *nonchalance*:

C’è qualcosa di molto difficile da realizzare, perché la musica deve farvi accettare una situazione in sé un po’ rischiosa! È vero che, in un balletto, l’immoralità passa tra le gambe delle ragazze e finisce in una piroetta.

Ciò che invece continuava a non tollerare — al punto che alla prima rappresentazione lasciò la sala per andare a fumare un sigaro dal portiere — fu, ancora una volta, l’applicazione alla danza dell’*euritmia* dalcroziana. Così spiega Percy B. Ingham il metodo Dalcroze:

Il tempo è indicato dalla braccia, e i valori temporali, cioè la durata delle note, dai movimenti dei piedi e del corpo. Nelle prime fasi della preparazione questo principio è rigorosamente osservato. Più tardi lo si potrà variare in molte maniere ingegnose, per esempio con ciò che viene definito contrappunto plastico, dove le note realmente suonate sono rappresentate dai movimenti delle braccia, mentre i piedi realizzano il contrappunto in semiminime crome e semicrome.

Cosa ne pensasse Debussy è rivelato piuttosto bene in una lettera a Godet:

... il genio perverso di Nijinsky si dà una matematica particolare. Quest’uomo somma delle biscrome con i piedi e ne calcola il risultato con le braccia. Poi, come se fosse stato improvvisamente colpito da una paralisi parziale, guarda passare la musica con gli occhi dolenti. So che questo si chiama ‘stilizzazione del gesto’: è orribile! Infatti, è dalcroziano, e Dalcroze io lo considero il peggior nemico della musica! Immaginate fino a che punto con questo metodo può rovinare la mentalità di un giovane selvaggio come Nijinsky! La musica quale voi la conoscete non si sa difendere da sé. Si accontenta di opporre degli arabeschi di luce a dei piedi così maleducati che non chiedono neppure scusa.

Forse a causa del soggetto imbarazzante, anche per l’ ‘uomo moderno’ del 1913, forse per la coreografia, o, più probabilmente, per mille motivi sommati che ne fecero uno spettacolo inconsistente, il balletto fu un fiasco, silenzioso oltretutto, senza nemmeno la torbida gloria dello scandalo. Né *Jeux* ebbe fortuna l’anno seguente, in forma di concerto, benché si tratti di una partitura, pur singolare, splendida secondo tutti i parametri, melodico, ritmico e timbrico. Ricchissima soprattutto nel settore dei fiati — c’è addirittura un sarrusofono — e in quello delle percussioni, la partitura è suddivisa in piccole sezioni, numerose e contrastanti; i timbri, prediletti come sempre allo stato puro, sono accoppiati in modo talora che parrebbe bizzarro a uno strumentatore tradizionale, come nelle prime otto battute che costituiscono il breve preludio introduttivo: note staccate dell’arpa e del corno, in sordina, cui si aggiungono gli altri fiati e la celesta. Gli effetti ottenuti con il gioco dei timbri sono carichi di straordinaria suggestione: le sezioni in cui l’orchestra è rarefatta, quasi spezzata nell’alternanza repentina dei vari colori strumentali, immateriale, si contrappongono a momenti in cui suona in impasto il *tutti* orchestrale. Il suono — come una palla da tennis — rimbalza da un pentagramma all’altro, come in un gioco di luci, con un effetto, più che timbrico, cromatico: soprattutto per quanto riguarda l’uso degli idiofoni, dalla brillante celesta all’agghiacciante xilofono. Le figurazioni predominanti sono le note ribattute, sovente staccate, le acciaccature, i passaggi cromatici, frasi proposte con una rapidità che non lascia sospettare la melodia, per lo più spezzata in frammenti rapidissimi. Gli schemi musicali sono indipendenti, vengono variati e rimaneggiati continuamente, si accostano tra loro o si sovrappongono, in un clima di assoluta libertà da cui è assente totalmente l’idea classica di sviluppo. Essenzialmente, ancora una volta, si tratta di una riproposta matura dell’estetica dell’arabesco: in tale contesto le sezioni lente, più che momenti di quiete, sono parentesi di respiro.

Dunque ancora una volta, pur tra lagnanze e lamentele, Debussy dimostrò professionalità rigorosa, curando il rapporto col testo in maniera preminente nella composizione di musica per la scena.