

mia Fanciulla-fiore, però, con la sua figura magrolina ed i capelli ordinatamente tirati sulle tempie, difficilmente potrebbe essere scambiata per una rosa.

«Kommi! Es ist billig!»

«Come! Un'altra!»

«Kommi!»

«Una terza!»

«Kommi, mein Herri!» borbotta improvvisamente una voce di basso profondo.

«Parola mia, questa volta dev'essere Klingsor! Alla fine tutto si spiega. Ci offrono delle camere. Non sono le Fanciulle-fiore, è una gara di albergotto, il che è molto più appropriato. Dal momento che si tratta di alloggiarci e non di sedurci, facciamo pure la nostra scelta. Klingsor è un individuo simpatico quanto basta: do la preferenza a lui, ed ora abito in via Richard Wagner.»

Questo wagneriano spiritoso continua raccontando che dappertutto vi sono ritratti del Maestro, in ogni cosa e su ogni cosa. Le cortine mostrano immagini di Lohengrin col cigno; sugli spartiti delle camicie o sui fazzoletti sono ricamati i Leitmotiv, mentre su una vestaglia è ricamato il tema del «Venerdi Santo», in seta rossa e d'oro su fondo blu. Il teatro del festival è illuminato a gas. Nonostante il formalismo del sacro cerimoniale, i professori d'orchestra sono però in maniche di camicia, con le giacche ripiegate sul pavimento e a portata di mano dei boccali di birra, il cui «compartimento scuro e fulvo scintilla sotto la luce dei lumi, acquistando riflessi metallici che si confondono col luccichio degli ottone posati vicino a loro, nell'intimità di cose destinate ad un solo ed unico scopo».

Gli elenchi dei visitatori francesi a Bayreuth tra il 1876 ed il 1896 compilati da Albert Lavignac, professore di Debussy al Conservatorio, rappresentano un documento affascinante. Alla rappresentazione dell'*Aello* nel 1876, oltre ad Ernest Guiraud, il professore di composizione di Debussy, erano presenti Madame Wilson-Pelouze, Catulle Mendès e Camille Saint-Saëns; a *Parisfal* ed a *Tristano e Isotta* del 1886 assistettero invece amici di Debussy come Raymond Bonheur, Paul Bourget, Paul Dukas, nonché Massenet e Messager. Tra i visitatori in vista non vi erano solo musicisti

sti, ma anche letterati e pittori: Pierre Louÿs e Maurice Barres ascoltarono *Parisfal*, *Tristano* e *Lambauer* nel 1891; nel 1896 fu la volta di Colette, Renoir e Romain Rolland, presenti all'esecuzione della *Tetralogia*. L'elenco dei visitatori inglesi, se fosse solo possibile metterlo insieme, non sarebbe certo meno interessante. George Moore e Bernard Shaw furono profondamente commossi da *Parisfal* ascoltato a Bayreuth; Shaw lo ascoltò nel 1889, lo stesso anno in cui era presente anche Debussy. Deltus si trovava a Bayreuth nel 1894, nello stesso anno, sembra, di Walter Crane che fece un disegno delizioso dei ferventi adoratori di Wagner; Swinburne invece ascoltò Wagner a Monaco di Baviera. Fra i visitatori degli anni successivi, Stravinskij si annoiò moralmente a *Parisfal*, e questo probabilmente fu il suo unico approccio a quest'opera.

Tra i visitatori del 1888, l'anno in cui Debussy andò ad ascoltare *Parisfal* e i *Maestri cantori di Norimberga*, v'erano anche Hugo Wolf e il ventottenne Gustav Mahler. Naturalmente entrambi erano sconosciuti a Debussy, ma è interessante notare come sia Wolf che Debussy riuscirono ad assimilare la forza wagneriana, mentre Mahler – nonostante la sua profonda conoscenza delle musiche wagneriane, acquistata fin da quei primi anni giovanili dirigendo le opere di Wagner – appare al contrario piuttosto riluttante a lasciarsi sopraffare dalla sua esplosiva influenza.⁴ Hans Richter e Felix Mottl direbbero, rispettivamente, *Parisfal* e i *maestri cantori di Norimberga*; Ernest van Dyck interpretò la parte di *Parisfal* e Heinrich Gudehus quella di Walter. La realizzazione di *Parisfal* con le sue mirabili trasformazioni sceniche lasciò gli spettatori francesi letteralmente incantati; con la sola eccezione del quadro delle Fanciulle-fiore, in cui fiori mostruosi dai colori stridenti e brutali facevano venire in

⁴ Nel 1887 il ventisettenne Mahler sostitui Nikisch come direttore della *Tetralogia*. Nel suo ottimo studio *Mahler: The Early Years*, Donald Mitchell esamina in modo convincente l'influenza wagneriana nelle prime opere di Mahler, e cioè *Das Klagende Lied*, *Des Knaben Wunderhorn* e le prime tre Sinfonie. Eppure a Parigi, bastione del wagnerismo, dove tra il 1900 ed il 1910 s'era avuta la possibilità di ascoltare in più occasioni le opere di Wagner, i suoi ammiratori non fecero alcuna traccia dell'influenza wagneriana su Mahler. I suoi ammiratori non la sua. Secondo Simpson, Alfred Guedel, il più ardente sostenitore a Parigi, dichiarò che «era un lavoro scritto come se Wagner non fosse mai esistito».

mente a Lavignac le decorazioni delle tappezzerie di certi alberghi provinciali di pessimo gusto. L'anno seguente Debussy ritornò a Bayreuth per riscattare le stesse opere, oltre a *Tristano e Isotta* di cui furono interpreti Heinrich Vogl e Rosa Sucher⁵.

Di tutte le opere wagneriane amate da Debussy, *Parsifal* fu quella che esercitò su di lui la più profonda influenza, e sarebbe rimasta l'opera più rispondente alla sua sensibilità sino alla fine della sua vita. È possibile che in quello stadio del suo sviluppo non fosse ancora in grado di assimilare tutta la potenza dell'allegoria wagneriana con quei complessi simboli psicologici: la lancia, il Graal, la ferita. Occorre per la verità l'esperienza di tutta una vita per riuscire a comprendere la lotta tra il desiderio e lo spirito, così fortemente espressa in *Parsifal*, opera di fronte alla quale *Tristano* – che risale a parecchi anni prima – rappresenta una fase piuttosto immatura nello sviluppo di Wagner⁶. Dell'influenza eserci-

⁵ Tra i francesi recitati a Bayreuth nel 1888 troviamo Edouard Dujardin, redattore in capo della *Revue Wagnérienne*; Robert Godet, l'abate di Bayreuth; Charles Lemaire, André Messager. Tra gli amici di Debussy alle rappresentazioni di *Parsifal* vi furono anche André Messager e di *Tristano*, nel 1889: Madame Wilson-Pélouze, Chausson, Robert Godet, l'avvocato Paul Poujaud, il ritrattista Jacques-Emile Blanche e Chabrier. Uno tra i wagneriani più famosi, Chabrier, amico intimo del tenore wagneriano Ernest van Dyck, aveva viaggiato molto in Germania dove Felix Mottl aveva diretto le sue opere; aveva inoltre ascoltato *Tristano* a Monaco in un periodo antecedente. In questa occasione, racconta d'Indy, « ancor prima delle note iniziali del preludio scoppiò in singhiozzi disperati. Ed agli amici che gli domandavano se si sentiva male, non poté far altro che rispondere: "Oh! quel che ho spiegato al violoncello! Era da quindici anni che aspettavo d'ascoltarlo!" ».

Un altro spettatore di Bayreuth, Mark Twain, descrive l'effetto di *Tristano* su molte persone non solamente francesi, ma anche tedesche. Ho sentito parlare di più cose sulla notte. Che cosa? La notte? La notte? Ho sentito parlare di dormire e più o meno tutta la notte. Qui mi sento ben poco nel mio elemento. A volte ho l'impressione di essere la sola persona sana di mente in un mondo di matti ». La musica faceva piangere facilmente artisti impensabili, formati sotto l'influenza di Wagner e di Poe; fu il caso dello stesso Debussy alla rappresentazione del suo *Martino di san Sebastiano*. L'effetto fisico di *Tristano* su Debussy è stato descritto da uno dei suoi amici, dopo una rappresentazione al teatro degli Champs-Élysées nel 1914: « Tremava letteralmente dall'emozione ». L'impressione suscitata da *Parsifal* è descritta in parecchi romanzi dell'epoca, tra cui *La Lueur sur la cime* (1904) di Jacques Vontade (pseudonimo di Madame Bulteau), dove lo scrittore Etienne Marken piange dal principio alla fine della rappresentazione. Due personaggi del romanzo, André e Jacqueline, parlano della rivelazione wagneriana: « Posso descrivervi senza difficoltà l'impressione che mi fa la musica di Wagner: essa mi dà un desiderio esagerato di baciarvi con forza ».

tata su Debussy dall'ascolto di *Parsifal* a Bayreuth troviamo tracce nella partitura di quello stesso periodo, *La Damselle élue*, portata a termine appunto nel 1888. Ma certe opere successive, ad esempio gli interludi di *Pelléas et Mélisande*, *Il martirio di san Sebastiano*, o taluni aspetti dell'orchestrazione e certi disegni melodici di *Jeux*, rivelano che se Debussy dovette attendere fino al 1914 per poter rivedere *Parsifal* sulla scena, lo spirito di quest'opera aveva permeato a fondo la sua immaginazione musicale.

Nel suo articolo su *Parsifal*, pubblicato su « Gil Blas » del 6 aprile 1903 (ristampato poi nel volume di saggi critici *M. Croche, antilittérature*), Debussy si lascia andare a commenti caustici sui personaggi di *Parsifal*: « Questo Amfortas, triste cavaliere del Graal che si lamenta come una sartina e geme come un bimbo... Quanto a Kundry... ho poca simpatia per questa sentimentale di pietra ». Ciò lo porta a condannare l'allegoria di Wagner in quanto rappresenta « idee morali e religiose completamente false ». Afferma poi sarcasticamente che Klingsor « è il personaggio più bello di *Parsifal*, questo antico cavaliere del Graal, messo alla porta per opinioni troppo personali sulla castità... ». Bisogna ammettere che è piuttosto difficile conciliare queste affermazioni con la sua convinzione che, nonostante tutto, *Parsifal* era « uno dei monumenti sonori più belli che siano stati innalzati alla musica », o che esso « è incomparabile e stupefacente, splendido e forte ». Esiste, naturalmente, una spiegazione semplice, e cioè che la psicologia di *Parsifal*, in confronto alla musica, è astrusa: spiegazione che, data l'acuta sensibilità letteraria di Debussy, è però difficile da accettare. Forse, mentre scriveva, si trovava in uno stato d'animo simile a quello del *Demone della pervenità* di Poe, e cioè voleva deliberatamente mettere alla prova, ingannandoli, i suoi lettori. Nel suo racconto Poe dice: « Non esiste nessun essere umano che, ad un certo momento, non sia stato torturato da un forte desiderio di mettere alla prova l'ascoltatore con delle circonlocuzioni ». È certo che l'atteggiamento di Debussy verso Wagner era complesso, fatto d'amore e di timore, pieno di contraddizioni, e tale da spingerlo a lanciare lazzi ironici contro l'oggetto stesso della sua ammirazione: questo, almeno, è quanto risulta con evidenza

da tutti quanti i suoi scritti. Le sue lettere e la sua musica rivelano invece tutt'altra cosa. Quando Richard Strauss, in compagnia di Romain Rolland, ascoltò a Parigi *Pelléas et Mélisande*, quello che lo colpì furono gli elementi wagneriani presenti nell'opera¹. Più tardi, all'epoca della composizione del *Martino di san Sebastiano* e di *Jeux*, Debussy sembra quasi ossessionato dal ricordo di *Parsifal*. E quando, nel 1914, l'Opéra-Comique riprese *Pelléas* — in coincidenza con le rappresentazioni di *Parsifal* al teatro dei Champs-Élysées, sotto la direzione di F. Weingartner — Debussy disse all'imprezario Henry Roussel che era impossibile rivalutare « avec une pareille seduction », e gli chiese dei biglietti per la seconda rappresentazione. Ad André Caplet dice che l'orchestra di *Jeux* deve produrre « un colore orchestrale che sembrerà ricevere luce alle spalle, come avviene in *Parsifal* con quei suoi effetti così splendidi ». Ed è ancora a questa stessa opera che egli fa riferimento parlando con Stravinskij di *Petrushka*. Il *tour de passe-passe* di *Petrushka* « possiede una specie di magia sonora... una padronanza orchestrale che ho riscontrato soltanto in *Parsifal* », paragone che — per inciso — difficilmente si sarebbe potuto pensare fosse gradito a Stravinskij e che, come vedremo più avanti quando ci occuperemo dei rapporti Debussy-Stravinskij, rivela la diversità di orientamento dei due compositori. Contrariamente a Stravinskij, Debussy credeva che una certa fedeltà agli ideali wagneriani fosse necessaria per conservare vitalità alla musica².

¹ Nei suoi *Fragmenti de Journal* (« Cahiers Romain Rolland », n. 3) a proposito della rappresentazione di *Pelléas* all'Opéra-Comique nel 1907, alla quale egli assisteva in compagnia di Strauss, Rolland scrive: « Non si può mai dire di farsi un'idea oggi. Ma si può dire che Debussy non si è mai mosso, e non certamente per far l'elogio. Ad un certo passaggio mi disse: "Ma questo è *Parsifal* in tutto e per tutto!" ».

² Léon Vallas, nel suo libro *Les idées de Claude Debussy, musicien français*, al capitolo nel quale tratta dei giudizi su Wagner cita alcuni passi di articoli di Debussy che sembrano denotare un certo sciovinismo e che fanno credere che Wagner fosse completamente estraneo agli ideali drammatici francesi. Oggi, con tutto il tempo che è passato, non è più possibile prenderli per buono il partito preso di Vallas. Nel *Journal des années de guerre* di Rolland, e in altre fonti, molti mostrano come Debussy abbia preso coscienza della sua missione nazionale solo durante i disastri provocati dalla prima guerra mondiale: ed anche allora, di fronte ai massacri compiuti dai tedeschi, si era sentito « più che un francese, più che un uomo, un essere umano ». Stravinskij, per l'oltranzismo completamente alieno da tendenze nazionalistiche. Nel 1887, scrivendo a Pierre

Due opere incompiute, composte dopo il secondo viaggio a Bayreuth, dovrebbero aiutarci a valutare l'influenza di Wagner sul giovane Debussy: l'opera *Rodrigue et Chimène*, il cui manoscritto è in possesso di Alfred Cortot, e una seconda di *Axel*, il dramma di Villiers de l'Isle-Adam, citato da Vallas che non indica però chi sia il proprietario del manoscritto³.

La composizione del grand-opéra *Rodrigue et Chimène*, cominciata verso il 1889, assorbì la maggior parte dei due anni seguenti. Il libretto, tratto dal *Cid* di Corneille, era di Catulle Mendès, che sulla « Revue Wagnérienne » aveva pubblicato *Le Vieux Wagnériste et le jeune Prix de Rome*, futile conversazione avvenuta, secondo l'autore, tra lui e il giovane Debussy. L'ammirazione di Mendès per Wagner era assolutamente acritica e sconfinata. Aveva conosciuto Wagner personalmente, ma aveva anche litigato con lui dopo gli attacchi lanciati dal musicista tedesco contro la Francia all'epoca della guerra del 1870, ed un suo verso era divenuto celebre: « Je lui refuserai la main qui l'applaudit ». Jean Cocteau, che conobbe Mendès poco prima della sua morte, lo descrive magniloquentemente come « un personaggio soppravvissuto che si trascinava dietro le auguste rovine del romanticismo e la porpora dei suoi dei », e continuava così questo ritratto satirico:

« Catulle Mendès era grosso e camminava con leggerrezza. Ondeggiava le anche e le spalle. Una specie di ventata lo sospingeva in avanti. La folla, sorpresa, si scostava al suo passaggio. Aveva qualcosa del leone e del pesce rombo. Le sue guance, gli occhi e la bocca a mezzaluna, da pesce, sembravano imprigionati in una specie di gelatina trasparente

Louis, attacca le tendenze nazionaliste espresse da Emile Zola e da Alfred Bruyas nella loro opera *Mesidor*: « As tu remarqué leur déplorable patriotisme, comme s'il disait: *c'est peut-être mal, mais c'est français* ». Ed i suoi interessi musicali non si limitavano alla sola Francia. Incoraggiando Barcy, suo ospite a Budapest nel 1910, a ricercare le origini della musica popolare ungherese, rivendica il diritto di dare un suggerimento del genere, dato che prova « un amore infinito per la musica e non soltanto per la musica francese! ».

³ Non s'è trovata traccia del proprietario di questo manoscritto: « Prima di cominciare la composizione di *Rodrigue et Chimène*... [Debussy] aveva pensato di cominciare un dramma dall'estetica completamente diversa... Aveva persino composto una scena di *Axel*: questo manoscritto, certamente di grande interesse, giace sconosciuto forse in qualche collezione privata ».