

Il giovane Stravinskij a Parigi

Elisabetta Pirolo

“... le sue penne erano d'oro e gli occhi simili a cristalli d'oriente.”

(Aleksander Nikolaevič Afanasjev)

Folgorato — rappresentando un caso, in realtà poco frequente, di intuito pressoché infallibile — da *Scherzo fantastique* e *Feu d'artifice* (nell'esecuzione pietroburghese del 1909) Sergej Djagilev volle, prima della fatale commissione, saggiare con un piccolo incarico le capacità (o, più probabilmente, la duttilità) del giovane Stravinskij affidandogli l'orchestrazione del *Nocturne* in la bemolle maggiore e del *Valse brillante* in mi bemolle maggiore da inserire nel balletto *Les Sylphides*, sorta di *pastiche* coreografico — tradizionalissimo, peraltro, *bal-let blanc* senza trama — su musiche del maestro polacco. In scena al *Théâtre Châtelet* nello stesso 1909 il delizioso centone segnò l'esordio parigino tanto dei *Ballets russes* che di Stravinskij, che, peregrino in terra di Francia, senza nulla concedere vi trovò fortuna. Parigi in quegli anni cruciali pullulava di creatori, geniali, bravi, talvolta mediocri, fatalmente in lotta (è amara la constatazione) secondo immortale consuetudine artistica; nella congerie il giovane russo poté affermarsi senza arrivistici sgambetti. M.me Godebska (infine inconsolabile signora Sert), amica di Stravinskij ma assai più di Djagilev, nelle sue memorie, compilate, giova ricordarlo, all'epoca di *The Rake's Progress*, apogeo stravinskiano, avrebbe annotato: “Da Stravinskij, come da tutti coloro che scopri, Djagilev seppe 'estrarre' il meglio di quanto l'artista doveva creare in tutta la sua vita. Grazie a lui il giovane compositore conobbe la celebrità fin dal debutto, e molto presto anche la gloria.” Lasciamo i commenti — naturalmente ad essere polemici ci si estenderebbe anche ad altri nomi, musicisti di primo piano —, certo si è che grazie a Djagilev la partenza fu col piede giusto. Iniziava insieme “...l'efflorescence prodigieuse des ballets russes, révélatrice coup sur coup de Baskt, de Nijinsky, de Benoist, du génie de Stravinski...” (Proust, *Sodome et Gomorrhe*).

Per la nuova programmazione Milkhaïl Fokine, allievo del grande Enrico Cecchetti e coreografo di fresca nomina dei *Ballets Russes*, aveva pensato a uno spetta-

colo che abbinasse, secondo una formula che non ha ancora perso la sua validità, un balletto di sicura presa sul pubblico — in questo caso sarebbe stato *Giselle* di Adam — a una coreografia sulla musica del *Carnaval* di Schumann: ma Djagilev l'intrepido insistette per avere qualcosa di totalmente nuovo, una partitura originale e un soggetto russo. La scelta di *Katschei l'immortale* per la trama in realtà proprio originale non era, il terrifico gigante dalle dita verdi era già stato in scena grazie a Catterino Cavos nel 1823 (con il titolo che sarebbe stato poi noto come stravinskiano) e più di recente (1902) grazie a Rimskij Korsakov. Non a Parigi, tuttavia. E, in ogni caso, come per ogni fiaba trascritta dopo un tempo incalcolabile di tradizione orale, anche la storia russa del pietrificatore si offre in numerose varianti: la lezione scelta da Rimskij, ad esempio, non prevede la comparsa dell'uccello di fuoco, che vedremo indispensabile.

In un primo momento Djagilev si era rivolto ad Anatolij Ljadov, che finì col perdere la commissione, per l'eccessiva lentezza: Stravinskij, tappabuchi, non esitò al contrario ad interrompere *Le rossignol* per dedicarsi anima e corpo al progetto parigino, lavorando con tale accanimento da consegnare la partitura addirittura con notevole anticipo sulla data accordata e concedersi dunque una meritata vacanza prima dell'inizio delle prove. Quando arrivò a Parigi la *troupe* stava già cercando di districarsi nell'affascinante quanto complessa storia:

L'oiseau de feu elabora infatti diversi elementi tradizionali di fonte russa (e non solo, nell'investigare però ci perderemmo, per poi tornare a capo: Propp *docet*) ruotando su tre personaggi-perno: il principe Ivan, l'uccello di fuoco, Katschei l'immortale; sarà il magico uccello, riconoscente per la libertà riconquistata, a salvare l'incauto e innamorato Ivan dalla pietrificazione, a dargli modo di annientare l'anima del mostro, e, soprattutto, di avvicinare la donna amata. Tutto ciò in due soli quadri, il primo ampio, forzatamente narrativo, il secondo composto da una sola scena, apoteosi del raggiunto amore.

Fokine, animato da principi di rinnovamento coreografico, seguiva il canone dell' 'espressività' e dell' 'alleanza con le altre arti': perciò dunque, per fede artistica, lasciava ampio spazio in palcoscenico a musicista e scenografo (Golovin con l'illustre collaborazione di Baskt) e l'allestimento procedeva così in clima di attiva collaborazione. Stravinskij con ardore giovanile presenziò a tutte le prove, ciò che gli dette agio, tra l'altro, di osser-

vare con acuta attenzione i vari membri della compagnia: lo sbalordì la tenacia di Djagilev: "Era sempre terrificante, e insieme rassicurante lavorare con quest'uomo, tanto questa forza era eccezionale. Terrificante perché ogni volta che c'era una divergenza d'opinione la lotta con lui era dura e stancante; rassicurante perché con lui si era sempre sicuri di riuscire quando non c'erano divergenze." Una piccola divergenza fu nella scelta dell'interprete dell'uccello di fuoco: Stravinskij avrebbe preferito la Pavlova, ma dovette infine ammettere che Tamara Karsavina, impostagli dall'impresario, fu eccezionale. Allestito con tanta cura, il balletto, in scena il 25 giugno 1910 con la direzione di Gabriel Pierné, ottenne un successo clamoroso, certo prevalentemente per il suo carattere deciso di novità scenica. Non poca presa ebbe il fascino orienteggiate dell'antica fiaba, puntualmente sottolineato dai colori scenografici e orchestrali; il pubblico parigino, inoltre, si trovò ad assistere — strepitosa novità — ad un balletto in cui la musica, pur funzionale all'azione, non ne era asservita, dichiarando semmai la propria indiscutibile autonomia sinfonica.

L'autore racconta di un pubblico 'molto luccicante'; belle signore a parte, in quell'occasione incontrò per la prima volta Proust, Girardoux, Paul Morand, Saint John Perse, Claudel e anche l'ormai mitica Sarah Bernhardt, costretta su una sedia a rotelle e preoccupata soprattutto di non farsi riconoscere.

Tra i musicisti presenti Ravel giovane e Debussy maturo, il primo stregato dall'orchestra al punto da dichiararla superiore a quella di Rimskij, il secondo reso cauto dagli anni: "Non è un lavoro perfetto, ma sotto certi aspetti è bellissimo, perché la musica non è docilmente asservita alla danza. In alcuni punti si ascoltano delle combinazioni ritmiche del tutto insolite." Qualche tempo dopo avrebbe detto a Stravinskij, che, più o meno alle prime armi, desiderava un giudizio illustre sul suo primo balletto: "*Que voulez-vous, il fallait bien commencer par quelque chose*". Oggettivamente, alla luce ovviamente di ciò che è seguito, è impossibile negare l'obiettività dell'autore di *Jeux: l'oiseau de feu* è splendido ma non perfetto, all'esordio parigino il ventottenne Stravinskij era ancor troppo inficiato di superba letteratura per esprimersi con autonoma maturità. Non erano ancora totalmente assorbiti gli studi profondi, non era svanita l'eco di autori forse troppo amati: il maestro, innanzitutto, Rimskij Korsakov, per il gioco dei colori orchestrali, l'emancipazione definitiva del parametro timbrico, e anche Wagner, il mago combattuto nella maturità, per la sapienza dell'impasto. Ci sono ancora ricordi di Glinka e della tappa successiva, la scuola dei 5 ... e Čajkovskij, affascinante e ineludibile. Per ammissione dell'autore, diversi anni dopo: "Mi sembra ora che i due caratteri ereditari di Rimskij e di Čajkovskij compaiano in eguale misura nell'*Uccello di fuoco*. L'elemento Čajkovskij è più 'operistico' e più 'vocale' (...), anche se vi compaiono due pezzi di danza alla Čajkovskij, cioè *Le principesse con le mele d'oro* e la breve danza del n.12. Il carattere Rimskij invece traspare in modo più pronunciato nell'armonia e nel colore

orchestrare (...)."

La partitura, in sintesi, è *summa* di esperienze, non troppo filtrate: è anche preludio, però, con la scienza del poi si intuiscono il goffo patetismo di *Petrouschka* e l'irruenza del *Sacre*. Ma, soprattutto, — non scordiamone la funzione — è buona prova drammatica considerando la resa musicale della contrapposizione dei diversi mondi (o modi), la concretezza umana di Ivan, l'eterità fatata di Zarievna l'amata e delle altre nobili prigioniere, la magia terribile o benigna di Katschei e dell'uccello di fuoco. Per gli umani (principesse comprese) Stravinskij si adagia sul genere diatonico, indulgendo nelle reminiscenze e non esita a recuperare tre temi di tradizione; situa i non umani nella sfera disorientante della modalità, e, a luogo di dominante, non rifugge per il mondo di Katschei dal tritono: *diabulus in musica*, appunto. Piccola e riuscita banalità, come d'altronde l'impiego di flauto e ottavino per l'uccello, che, è scontato, svola in rapidi frammenti (5 semicrome più 3 di pausa entro un canonico 2/4). Valga il discorso anche per l'arpa su cui si adagiano le nobili fanciulle: per fortuna Stravinskij non amava *Pelléas*! Però, a differenza, ad esempio, di un Prokov'ev — certamente scontentiamo qualcuno — che a furia di passi falsi trovò la propria dimensione nella mera banalità (cantabilità?) Stravinskij sarebbe riuscito per tutta la vita a evitare gli ostacoli più fastidiosi: nel suo periodo centrale, vecchia volpe, ne avrebbe dato molteplici prove. E così, a furia di svolte repentine, *l'oiseau de feu* è partitura somma. Costruzione a blocchi — in campo pittorico già si comincia a parlare di cubismo — con la tematica del contrasto fatalmente dominante: la primaria antinomia tra il bene e il male (Ivan e Katschei) genera le altre, che si esauriranno infine nell'apoteosi della luce, e dell'amore.

Il successo allo Châtelet, per Djagilev, ma soprattutto per la storia della cultura coreutica, fu determinante: pur legato alle emozioni di un recente passato — l'indulgere nostalgico all'irreale fatato, l'amore trionfante, e poi tenerezza, coraggio e bontà quali doti primarie del virile protagonista ...— *l'oiseau de feu* rinnovò drasticamente la concezione del balletto. Era già una grossa novità proporre un uomo come protagonista assoluto, ma la cosa dirompente fu la forza della musica, barbarica talora, predominante spesso sulle arti che Fokine voleva collaboratrici alla pari. L'impresario capì, sopra tutti, e intuì, in quella formidabile stagione di primavera 1910, di poter essere arbitro di un gigantesco fenomeno di costume: ai suoi fini si sarebbe avvalso solo dei collaboratori migliori, tenendosi ben stretto questo giovanotto figlio come lui della Grande Madre. Giovanotto che sicuramente non perse tempo. Pochissimo dopo, infatti, abbozzate addirittura già le idee per *Le sacre du printemps*, Stravinskij si diede a comporre un lungo pezzo per pianoforte e orchestra; nelle *Chroniques de ma vie* racconta: "Componendo questa musica avevo chiaramente la visione di un burattino improvvisamente scatenato che con delle cascate di diabolici arpeggi esaspera la pazienza dell'orchestra, che a sua volta lo rimbecca con minacciose fanfare. Ne segue una terribile

zuffa che, giunta al culmine, termina con la dolorosa e lamentosa prostrazione del povero fantoccio". Continua raccontando di essersi a lungo arrovellato nella ricerca di un titolo appropriato per la composizione, finché "...Un giorno feci un balzo di gioia: Petrouschka! l'eterno ed infelice eroe di tutte le fiere, di tutti i paesi. Era proprio questo, avevo trovato il mio titolo!" Racconto suggestivo, ma non sicuramente veritiero (come tutte le autobiografie anche quella di Stravinskij è inaffidabile): sia Lifar che Nabokov riportano che fu Djagilev, cui il compositore aveva fatto ascoltare il pezzo per pianoforte, ad esclamare: "...ma questo è un balletto! È Petrouschka!" Non ci è dato dunque sapere con certezza la paternità del titolo, ma ciò poco importa. La musica si dilatò fino a diventare balletto — ciò che già era composto costituì il secondo quadro — e l'idea del *Konzertstück* venne accantonata.

Nonostante i presupposti il lavoro non fu rapidissimo — il maestro si ammalò —, la composizione iniziata nell'estate del '10 si protrasse fino al maggio dell'anno successivo. Il 13 giugno la crudele commedia di maschere approdava allo Châtelet con Nijinsky, Karsavina, Orlov e Cecchetti, coreografia di Fokine e allestimento di Benois. Dirigeva l'orchestra Pierre Monteux.

In *Petrouschka* finzione e realtà, uomini, creature umanizzate o inanimate si alternano ambiguamente, in un'inquietante precisazione di tempo e luogo: Pietroburgo, piazza dell'ammiragliato attorno al 1830. Il carattere del protagonista — fantoccio magicamente animato — non è sicuramente quello dell'omonimo burattino russo, che la tradizione ci presenta come insolente, rozzo e sempre pronto a muovere le mani, ricalca piuttosto il francese Pierrot, creatura malinconica, introversa, perdente. Impossibile un parallelo tra Petrouschka e lo spettrale Pierrot schönberghiano, salvo il pensare all'anima sanguinante di entrambi; semmai si accetti il riferimento (Tintori) al triangolo del Wozzeck: begli (!) esempi di virilità trionfante il Moro e il Tamburmaggiore. Per inciso, notiamo il rilievo di Alain Duault, essere Wozzeck, Marie e il Tamburmaggiore non altri che Pierrot, Colombina e Arlecchino. In tragica traslazione romantica.

Con Stravinskij impossibile scansare Adorno. Il filosofo vede in Petrouschka il simbolo dell'individuo alienato nella società moderna. È una creatura assolutamente e disperatamente sola. "...la musica si mette dalla parte di quelli che deridono il maltrattato, non dalla parte di questo, e di conseguenza l'immortalità del *clown* non acquista alla fine per la collettività il significato di una conciliazione, ma di una sinistra minaccia. La soggettività assume, in Stravinskij, l'aspetto della vittima; ma la musica — e qui egli si fa beffe della tradizione dell'arte umanistica — non si identifica con essa, bensì con l'istanza distruttrice."

La scena è strutturata su tre piani differenti: sullo sfondo i passanti, che non danzano ma fungono solo da comparse; più avanti nutrici, cocchieri e altri personaggi della folla che eseguono danze nazionali, in primo piano i protagonisti. Di tanto in tanto cala il siparietto

su cui è dipinto il volto arcigno del ciarlatano. Genialmente, travalicando ancora una volta la necessità immediata — scenica — Stravinskij struttura la musica come un'ampia sinfonia suddivisa nei classici quattro movimenti: *Allegro, Lento, Scherzo, Finale (Rondò)*. L'introduzione, che, drammaticamente, è introduzione all'atmosfera caotica della piazza durante la festa di carnevale, è affidata a un tema del primo flauto costruito attorno a un intervallo di quarta giusta (la re sopra il pentagramma, ripetuto quattro volte — quasi un segnale di richiamo — nelle prime due battute) che poggia sul trillo insistente di clarinetti e corni. Questo trillo, presente in tutta la scena fluttuando tra i vari strumenti assieme alle quartine per moto contrario dei violini, è chiaramente onomatopea del brusio. L'arrivo di un organetto da strada è annunciato con un tempo di valzer che riprende il tema un po' volgare di una canzonetta francese, "*Elle avait un' jambe en bois*", probabilmente scelto con intenzione, quale grottesco riferimento alla natura lignea delle marionette. Tromba e celesta espongono una melodia diversa, ad indicare, nella confusione della festa, un altro polo di attrazione per la folla, mentre i clarinetti contrappuntano il valzer. La ripresa del tema d'apertura, e il rullo di tamburi, calamitano il pubblico sul ciarlatano, che sta animando i suoi personaggi. Il momento magico è sottolineato da 17 battute del flauto. Da questo momento la musica diventa allusivamente sinistra: stiamo avvicinandoci al "*tour de passe-passe*", il gioco dell'illusionista che fa uscire dal cilindro i suoi oggetti. Nella *Danza russa* che segue (*Petrouschka*, la ballerina, il Moro decisamente animati) si impone il ritmo martellante del pianoforte, simbolo dello sfortunato eroe; al ritmo sono subordinate le graziose idee tematiche degli altri strumenti, che entrano in successione; spostandoci nella stanza di *Petrouschka* la musica sembra sottolineare l'ambivalenza del personaggio, per diventare torva e goffa nella stanza del Moro. L'amore di quest'ultimo per la ballerina è immancabilmente descritto con un valzerino (citato da Lanner). Vivace e festosa, accompagnando i personaggi secondari con dovizia di citazioni, la musica procede in clima di festa popolare. Accordi secchi ne segnano il termine, l'orchestra si rarefa, come a preparare la morte di *Petrouschka*: brevi note dei fiati ne segnano l'agonia. Sarà una fanfara di due trombe — come il pianoforte legate al tenero perdente — ad annunciare la minacciosa apparizione del fantasma.

"A che pensava Igor Stravinskij quando componeva *Le sacre du printemps*? Probabilmente soltanto a Igor Stravinskij." (Gianfrancesco Malipiero).

"Ringraziamo Stravinskij di aver riportato in onore il ritmo" (Olivier Messiaen).

Sempre nelle *Chroniques* Stravinskij si dilunga (giustamente) sul *Sacre du printemps*, raccontandone la genesi e producendo commenti non proprio benevoli sul primo coreografo, Vaslav Nijinsky, ma eludendo sornionamente le risposte che vorremmo circa la creazione della partitura: "Mi sento assolutamente incapace di

ricordare, dopo vent'anni, i sentimenti che mi animavano mentre componevo questa partitura". Sinceramente non possiamo credere che il compositore possa aver scordato il processo interiore e musicale che generò la partitura più rivoluzionaria della sua epoca; c'è nel silenzio un imbarazzato ritegno, una palinodia non avrebbe potuto essere che maldestra anche nella sicurezza della svolta postbellica. Stando al racconto anche questo soggetto fu un'improvvisa folgorazione: "...intra-vidi nella mia immaginazione, in modo del tutto inaspettato, poiché il mio spirito era allora occupato in cose del tutto differenti [*L'oiseau de feu*], lo spettacolo di un grande rito sacrale pagano: vecchi saggi erano seduti in cerchio ad osservare la danza della morte di una fanciulla che essi sacrificavano per rendere loro propizio il dio della primavera. Fu il soggetto de *Le sacre du printemps*." La prima persona cui comunicò la visione fu Nicolas Roerich, pittore e studioso del paganesimo, che l'avrebbe aiutato nella stesura del soggetto; poi fu la volta di Djagilev, naturalmente entusiasta attratto com'era irresistibilmente da tutto ciò che in un modo o nell'altro deviava dalla norma.

La realizzazione tardò qualche anno, perché, *Petrouchka* a parte, fu deciso che la coreografia sarebbe stata di Nijinsky, troppo assorbito dal *Faune* per occuparsi contemporaneamente d'altro: Stravinskij invece d'altro s'occupò, compose, studiò, riorchestrò e cementò con un breve periodo di semiconvivenza l'amicizia con Ravel, con scambio proficuo di entusiasmo e di idee. L'occasione del comune soggiorno a Clarens (Ravel con la madre, ma sembra passasse la maggior parte del proprio tempo a casa Stravinskij) era stata una revisione, insieme, della *Kovàncina* di Musorgskij ma il fatto notevole fu lo studio del *Pierrot Lunaire*; che generò, diversissime ma analogamente strumentate, *Trois Lyriques japonaises*, e, di Ravel, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*: diciamo poco! Senza dilungarci, fuori luogo, ricordiamo anche, avanzatissimo, *Le roi des étoiles*, dedicato a Debussy. *Le sacre du printemps* inaugurò la stagione del 1913, il 28 maggio, (ancora Monteux) ottenendo un singolare primato: uno scandalo mai più eguagliato. Addirittura Debussy (ancora Misia Sert): "È terribile, non capisco più". Su invito di Casella si era fermato a Parigi per l'occasione anche Gianfrancesco Malipiero che ricorda: "Grande pubblico, grande gazzarra. Claude Debussy, Gabriele d'Annunzio da un palchetto applaudevano e imprecavano contro la bestialità trionfante. L'esuberante Florent Schmitt insultava i suoi compatriotti. [...] Fra gli ascoltatori composti ma tutt'altro che 'rapiti' c'era anche Ildebrando Pizzetti." (Inutile polemizzare sui ricordi, ma perché Stravinskij — che dal canto suo non amava *Pelléas* — ci tiene tanto ad avvertire che Debussy, con cui, malgrado la causticità, aveva ottimi rapporti, considerava *le sacre 'une musique nègre'*?). Djagilev, naturalmente, fu soddisfatto della *bagarre*: "Esattamente quello che volevo." L'investimento pubblicitario era stato ottimo.

Diviso in due quadri, *l'adorazione della terra e il sacrificio*, il balletto non ha un intreccio vero e proprio, è una rievocazione ad immagini di un passato lontanissimo, con richiami intrecciati al paganesimo e al primitivismo. Ne è stato sottolineato il carattere *fauve*, l'affinità con le contemporanee esperienze pittoriche, pur trattandosi, come ha sottolineato Cocteau, di *fauvisme* organizzato:

ben lontano, dunque, malgrado la quasi contemporaneità, dai due precedenti balletti, narrativi. La lontananza massima è data comunque dalla musica, la cui irruenza ritmica ben simboleggia lo scoppio della primavera dopo il terribile gelo dell'inverno russo. È proprio il ritmo il parametro fondamentale della partitura, melodia e addirittura timbro ne sono succubi; anche l'andamento di danza è sacrificato alla violenza ritmica: vengono continuamente accostate battute di diverso valore, secondo un procedimento che Casella chiama 'rubato ritmico'. Nemmeno dal punto di vista armonico di osservano grandi legami con le composizioni precedenti, facendo eccezione per un accordo composto da due terze sovrapposte, una maggiore e una minore, ampiamente utilizzato, già comparso nel *roi des étoiles*. La composizione per blocchi accordali contrapposti, o accumulati in senso verticale, mette in rilievo i contrasti del soggetto; effetti di stridore sono ottenuti volutamente con procedimenti politonalità — con orrore di Pierre Boulez, che preferisce parlare di 'fatto polimodale' per indicare la medesima sostanza. Superbamente sintetizza proprio Boulez, introducendo il suo capitale saggio: "Stravinskij fornisce a tutto il vocabolario sonoro una soluzione con delle complessità innestate sulla vecchia organizzazione; [...]".

La frase melodica con cui inizia il balletto, quasi sigla dell'imponente lavoro, è un tema lituano esposto dal fagotto nel registro sovracuto; gli spunti seguenti, 'segnali' o melodie, anche se non sono riconducibili ad esatti modelli, si rifanno al folklore russo del nord. Per concludere, non resistiamo alla tentazione di riportare il peraltro citatissimo Casella (concerto del '14): "Io sedevo in un palco con qualche amico, e si stava per cominciare la *Sagra*, quando si schiuse la porta e con mio sommo stupore vidi entrare il venerando Saint-Saëns, il quale non volle sapere di prendere posto avanti a noi e si rannicchiò in fondo al palco ermeticamente impellicciato, e col classico aspetto del paziente che attende nell'anticamera del dentista di essere ammesso a strapparsi un dente. Cominciò il preludio, e quando Saint-Saëns intese le prime note di quel *solo* dal timbro così strano, così primitivo, mi chiese esterrefatto: '*Qu'est-ce-que cet instrument?*'. Avendogli io risposto colla maggior calma: '*Maître, c'est un basson*', egli ribatté seccamente colla sua voce nasale e spiacevolissima: '*Ce n'est pas vrai!*' ed uscì sbattendo l'uscio, ed imprecando a questi pazzi modernisti che riuscivano persino a rendergli irricognoscibile uno strumento così pacifico quanto il fagotto." ■