

Stampa

Borino 2h - h. 925

## Il nuovo Stravinsky

Già da qualche anno, un nuovo Stravinsky che ora penetra anche in Italia — domenica scorsa ebbe varia fortuna all'Augusteo e fra qualche giorno si farà ascoltare a Torino — e al quale è bene preparare la mente affinché il suo ciclone sonoro non la colga sprovvista di nozioni e di orientamenti. Quando si sa di che si tratta, le cose appaiono semplificate, le ammissioni o i rifiuti trovano la più certa via, le vane polemiche restano evitate. Quella *Pétrouchka* che fu universalmente accolta come geniale manifestazione d'arte, bizzarra nella forma, ma tuttavia arte nel senso fondamentale del comune concetto, e che pure i torinesi gustarono in un concerto del Toscanini, è ormai da considerare superata di fronte alle produzioni dello Stravinsky nell'ultimo decennio; anzi, a dar retta agli esegeti, sarebbe stata perfino male intesa, al suo apparire. Volgiamoci, dunque, a due tra i più intimi indagatori del pensiero stravinskyano, Ernest Ansermet e Boris de Schloezer. Essi ci informeranno della concezione attuale dell'artista, nel quale « sorprende non soltanto il rinnovamento del linguaggio inerente alla vita dell'arte, ma una natura musicale di cui abbiamo perduto il senso ».

Ricordiamo brevemente che Stravinsky, nato a Pietroburgo (nel 1882), studiò colà con Rimsky-Korsakoff. L'influenza che Wagner esercitò sul maestro si riflettette pure nelle prime opere del discepolo. La *Sinfonia in mi bem.* (1905) è in stile eclettico, alla maniera di Glazunov, impersonale e scolastica. La *suite* per canto e orchestra *Le faune et la bergère* (1907) è pur essa in stile corretto e neutro, con ricordi debussyisti. Gli *Etudes* per piano (1908) procedono dalla pianistica e dalla sensibilità chopiniana. Il poema sinfonico *Feu d'artifice* (1908) sa ricordare le maniere di Rimsky-Korsakoff in quanto a imitazione e descrizione sonora d'un'immagine visuale, « è un'opera che si sviluppa musicalmente, conformemente alla logica del suo pensiero, con simmetria costruttiva; il suo valore sta non nella realizzazione delle immagini visive ma nel movimento irresistibile della musica, nella sua invenzione ritmica, nelle combinazioni inedite dei timbri ». Il balletto *Oiseau de feu* (1909) è sul tipo del *Cog d'or* di Rimsky-Korsakoff, accogliendo melodie russe e orientali armonizzate wagnerianamente e debussyisticamente. Esso chiude la prima maniera di Stravinsky, il quale con *Pétrouchka* (1910-11) lascia la tradizione dei Cinque per un nuovo stile russo.

*Pétrouchka* non è da intendere — afferma il De Schloezer — come descrizione o commento dell'azione coreografica rappresentante una fiera popolare.

« Nulla di tutto ciò: è concepita e realizzata come opera musicale. L'argomento aveva eccitato in certo modo l'immaginazione del compositore e determinato l'ambiente nel quale doveva muoversi e profugare l'immaginazione stessa; ma il musicista, fissato l'orientamento, lavorò esclusivamente sul piano sonoro. Al di fuori di qualsiasi idea poetica e simbolica l'unità dell'opera è realizzata con mezzi esclusivamente musicali: monotematismo rigoroso e struttura simmetrica conforme al piano della sonata classica ».

In questo lavoro S. abbandona la scrittura verticale, armonica, per uno stile orizzontale, melodico che più tardi si svolgerà in fioriture polifoniche. Apparsa mentre Debussy trionfava in Francia, Strauss in Germania, Scriabine in Russia, *Pétrouchka* « recava una concezione d'arte del tutto diversa da quella degli impressionisti e dei romantici, cioè la concezione d'un'arte obbiettiva, dinamica, e a tendenze classiche ». La novità e « la ricchezza prodigiosa della concezione musicale » apparve più chiaramente nel *Sacre du printemps* (1911-13), che, eseguito fra i balletti del Diaghileff, provocò l'entusiasmo di pochi e il furore di molti. La comprensione dell'opera fu resa difficile dalle « durezza sistematiche del suo linguaggio armonico, dalla complessità e brutalità dei suoi procedimenti ritmici; quella musica sembrava accuratamente evitare tutto ciò che era fascino, dolcezza, piacere uditivo e voler stabilire l'antitesi con quel che fino ad allora era stato considerato il bello in musica ». La novità dello « stile russo » sta nel fatto che mentre in *Pétrouchka* apparvero melodie popolari-cittadine russe, e cioè non pure ma tedeschizzate, occidentalizzate, nel *Sacre*, invece, le melodie sono o originali del nord e imitazioni di quelle, e rimaneggiate e trasformate.

« Combinando la melodia russa, che è modale, con il cromatismo di Frydman e con la scrittura armonica debussyista ne risultava l'atonalità ».

In più S. introdusse largamente il movimento della sincope, che è del tutto inusitato nella canzone russa.

« Questo procedimento è il prodotto di una specie di americanizzazione o piuttosto di africanizzazione dell'arte popolare russa. La sincope in S. è un elemento negro-americano ».

Del che il De Schloezer non si duole ritenendo irrealizzabile la restaurazione d'una pura arte nazionale.

« S. è un creatore di forme europee. Non si può comprendere la funzione attuale di lui se non ponendosi da questo punto di vista: egli ha assimilato la cultura europea, ha maturato le sue leggi, le sue tradizioni, ma per modificarle, per imprimere nuovo orientamento al loro sviluppo, per innovare. Questo rivoluzionario non è un emigrato, è figlio del paese ove lavora e crea e del quale trasforma le concezioni musicali che furono anche sue ».

Giova riferire, a proposito del *Sacre du printemps*, considerata opera di speciale significazione, le seguenti considerazioni del De Schloezer:

« Arte dinamica e oggettiva. Stravinsky si oppose tanto al soggettivismo dinamico del romanticismo quanto al soggettivismo contemplativo e passivo dell'impressionismo. Dopo Beethoven, confessione, espressione o impressione, l'arte musicale è sempre in funzione dell'io, pur allargando quasi all'infinito i limiti di questo io. Stravinsky reagisce: vuol ritrovare il segreto dell'arte classica, di quell'arte che introduce il movimento nelle cose stesse, che coglie le cose direttamente e le ricrea tali quali sono. Quando S. componeva *Pétrouchka* e *Sacre du printemps*, qualsiasi dinamismo diventava espressionismo, arte soggettiva ed emotiva. Il naturalismo impressionista dava l'illusione di raggiungere direttamente una realtà oggettiva, ma otteneva tale illusione sacrificando il movimento; abbandonate le confessioni sentimentali o ideologiche del romanticismo, si creava un universo di fantasmi, senza consistenza, stagnante, privo di vita reale, malgrado la sua apparente mobilità armonica. Per raggiungere il suo scopo, S. dovette uscire dalla sua epoca, dal suo ambiente, evocare un mondo del tutto diverso dal nostro. Gli convenne ritornare alla natura primitiva e dimenticare l'uomo o ridurlo a elemento di natura primitiva, di una pianta o una di una rupe. Si trattava di uccidere il sentimento, l'emozione soggettiva e di far agire direttamente le cose. Tale ci appare la vera significazione di quest'opera che inizia un periodo nuovo nella storia dell'arte. Il *Sacre* segna il ritorno senza musica verso le tradizioni dei grandi maestri del XVIII secolo. Era perduto lo stile d'una musica animata da un movimento reale, non dettata dal sentimento, dal desiderio, dalla passione, di una musica organizzata per se stessa, di cui gli elementi si generano mutualmente ».

Altre cose istruttive leggeremo, terminato il rapido elenco delle opere maggiori. Dopo il *Sacre*, in cui l'umanità è presentata allo stato di forza naturale, l'uomo appare, si afferma e canta. Sono le opere della terza maniera: *Chansons populaires* per voci e 8 strumenti (1914), *Les Bercuses du chat* ('15-'16), *Le Renard* ('17), le *Noce villageoise* ('17), in cui i personaggi sono tipi collettivi e simbolici e — ciò che è molto interessante — « le parole si combinano e si dispongono secondo non il loro razionale significato ma certe affinità puramente sonore, poiché l'elemento intellettuale non ha alcuna funzione in questa poesia, poiché il testo russo non ha in verità né coda né testa ». Con i *Quatre chants russes* e le *Trois histoires* si conclude il terzo gruppo, fino al 1917. In seguito S. abbandona decisamente il campo dell'arte popolare russa, avendo « ritrovato il segreto d'un'arte oggettiva e dinamica ». Dopo l'*Histoire d'un soldat* (1918), dopo *Pulcinella* (1919) « pasticcio di genio », S. scrisse, tra l'altro, il *Rag-time* e il *Piano-rag-time* ('19), il *Concertino* ('21), la *Symphonie* per strumenti a fiato e *Mavra* ('22), l'*Ottello* ('23), *Quatre pièces* per clarinetto, il *Concerto* per pianoforte ('24).

« ... tutte opere che ci appaiono come una sintesi organica, naturale, di elementi multighi e diversi, quali Bach e i maestri del XVIII secolo, la romanza sentimentale del secolo passato, la frenesia ritmica della musica negro-americana. Questa sintesi è il nostro nuovo stile classico, altrimenti detto oggettivo. Con *Mavra* appare la romanza italo-russa; nell'*Ottello* appaiono arte rosiniane. Attendiamoci ancora altre sorprese del genere ».

Queste e molte altre cose, che qui non sarebbe opportuno riferire, dicono gli esegeti. Bastano i capitali accennati, perchè ogni dubbio cada intorno alla concezione musicale dello Stravinsky. Si tratta nè più nè meno che di considerare la musica non come espressione di personale sentimento guidata da logica coerente, liricità e poesia, ma come « oggettivazione », quasi « realismo », manovra di masse sonore per rappresentare cose, per costruire « forme » estranee al nostro spirito, non da esso proiettate; rinuncia, cioè, all'arte come concretizzazione di sentimenti. Con questo breve riassunto di teoria stravinskyana ad uso divulgativo potrei aver finito, se non convenisse accennare ancora a due argomenti che quella teoria fa propri, sconvolgendone la verità. Uno riguarda l'affermazione dell'atteggiamento « classico » e l'altro l'evocazione di Bach e di altri settecentisti. Considerare il classico come la « forma » oggettivata delle cose senza personale espressione sentimentale è riportare la questione alla impostazione elementare già superata, essendo ormai tutti concordi nel convenire che se « classicismo » e « romanticismo » sono comode designazioni di diversi periodi « storici », delimitati da nomi e date e segnati da atteggiamenti speciali di singoli artisti, per « romantico » è da intendere invece la fiamma stessa che scaldava lo spirito dell'artista e lo spinge a creare la forma in cui serenamente, « classicamente », resterà poi fissato l'ardente suo sentimento. In quanto a Bach e ad altri del formalistico tempo è ovvio notare che fra le loro opere son belle soltanto quelle che, a traverso lo scolasticismo della costruzione architettonica, schematicamente, volontariamente condotta, rivelano oltre la gravità corporea, formale, un qualsiasi moto dell'animo, una qualsiasi espressione, sia pure imprecisabile verbalmente, della innumerevole gamma sentimentale, mentre centinaia di « ben costrutte » composizioni ci lasciano del tutto indifferenti. Riattaccare quindi genericamente la costruzione « oggettiva » di Stravinsky all'arte di colui che ogni « genere » avviva d'un immenso sentimento personale è impossibile; sarebbe possibile riattaccarla, invece, allo scolasticismo di quelle composizioni bachiane non illuminate di sentimento poetico e perciò caduche e minori; ma perchè nominare Bach o altri? Quel che più importa, in arte, è il Bach poeta e musicista, non il costruttore, sia pure di eccezionale abilità. Senza dire che Bach non diede mai musiche a parole messe insieme « senza coda né testa ».

Ma è proprio la nostra concezione estetica che Stravinsky sovverte. Egli non vuol darci poesia. Infatti neppur i suoi esegeti lo designano mai « poeta »; lo esaltano come « costruttore ». Il che è un'altra cosa. E' come parlare, per esempio, del Partenone o di un grattacielo.

A. DELLA CORTE.