



IX FESTIVAL INTERNAZIONALE  
DI MUSICA CONTEMPORANEA  
1946



TEATRO LA FENICE

15 Settembre

22 Settembre

## Luigi Dallapiccola e il linguaggio dodecafonico

Che a un certo momento della propria evoluzione creativa Luigi Dallapiccola si sia accostato all'esperienza compositiva dodecafonica e che in seguito abbia spinto sempre più profondamente in questo senso il suo linguaggio; ciò non corrisponde punto ad un atto volontario, al proposito di evadere da certi usati schemi sonori per inserirsi in altri meno lisi da una pratica secolare, più ricchi di probabilità e di possibilità espressive. Se si considera con una certa attenzione il gruppo delle prime opere di Dallapiccola fino alle tre serie dei «Cori di Michelangelo» (lavoro ormai della piena maturità del musicista) non è difficile cogliere certi atteggiamenti linguistici che, considerati oggi retrospettivamente, si possono assumere quali premesse logiche dell'adesione che si diceva sopra. A questo proposito vorrei fissare l'attenzione soprattutto su due fatti.

Primo: Dallapiccola ha esordito e ha proceduto, nei suoi primi lavori, tenendosi istintivamente in disparte dalle correnti più auterevoli e clamorose della musica moderna che in quegli anni (cioè intorno al 1930) erano nel pieno della loro affermazione: Stravinskij, Milhaud, Hindemith e Schoenberg tra gli stranieri più illustri; Casella, Malipiero e Pizzetti tra i più illustri italiani. Occorre dare molto rilievo a questo fatto quando si pensi all'eccezionale apertura intellettuale e culturale e alla larghissima curiosità interiore di un artista come Dallapiccola. Nonostante ciò le esperienze maggiori della musica moderna non incidono punto sui suoi primi lavori (ad esempio: «Due laudi di Jacopone, Due liriche del Kalevala, Partita per orchestra»). Dallapiccola non prende partito, non elegge un maestro tra i protagonisti della musica moderna; egli si muove in quell'apparente normalità di scuola che esclude di solito le soluzioni estreme dell'attualità più viva e si riferisce al passato. E i primi lavori del Dallapiccola fanno pensare essenzialmente a un'influenza di quei maestri che hanno salde radici nell'Ottocento e si proiettano nell'avvenire quali un Mahler o un Busoni. Se si guarda d'altronde alla scrittura corale di questo compositore, che nella pluralità di voci umane ha toccato forse i momenti più alti della propria ispirazione, non è chi non veda quanto poco abbiano agito su di lui i maestri di oggi e quanto invece i maestri italiani del Cinque e del Seicento, sia pure rivissuti e filtrati attraverso una sensibilità musicale profondamente nuova. Resta fermo pertanto il fatto che negli anni della sua formazione — gli anni più esposti al gioco delle influenze e delle ripercussioni, magari solo superficiali, dei maestri più imperiosi del momento — Dallapiccola ha percorso un cammino estremamente indipendente e volto a ricercare entro se stesso gli accenti più genuini della propria intimità di uomo attraverso un linguaggio che la riflettesse con la maggiore immediatezza espressiva, con la più diretta spontaneità.

Secondo: la tipica qualità della melodia di Dallapiccola; fatto che si collega a quello precedentemente esposto. Essa si presenta fin dalle prime opere come un fattore essenziale dell'ideazione sonora di questo musicista, ed è sempre carica di un massimo potenziale espressivo, è il riferimento sul quale gli altri elementi di ogni suo lavoro convergono e gravitano. Vorrei dire — confidando di non essere frainteso — che la sua melodia possiede la qualità romantica di una singolare forza di penetrazione, di una espressività eccezionalmente tesa e vibrata. Si sente al di là di essa un sentimento che urge, una voce interiore che si fa strada quasi erompendo e si incide col suo impeto nel contorno fortemente segnato del giro melodico. Si pensi agli impressionanti motivi della terza serie dei «Cori di Michelangelo» e in specie alle metamorfosi del tema della «ciaccona».

Ora, le due caratteristiche così sommariamente enunciate, e che si uni-

ficano in un farsi strada dall'interno all'esterno di un'accanita volontà espressiva impressa con dei segni profondi sulla materia sonora cui impone le proprie ragioni che si situano in prima linea di fronte a qualsiasi apriorismo di stile e di linguaggio — sono proprio quei presupposti su quali è fondata l'esperienza dodecafonica schoenberghiana. I presupposti espressionisti, cioè. E la serie di dodici suoni, microcosmo sonoro che racchiude nella propria entità i valori che si sviluppano nell'episodio musicale in cui essa si riflette e si moltiplica — non è altro che il realizzarsi di una suprema esasperata esigenza melodica.

Quando allora, a un certo momento del suo svolgimento interiore, Dallapiccola si troverà a chiudere entro lo schema dodecafonico il proprio linguaggio musicale, egli non farà altro che sviluppare secondo un naturale processo evolutivo quegli elementi che erano impliciti fin dalle prime manifestazioni della sua personalità di musicista. Non si vuole e non si può negare il peso che ha certamente avuto in questa svolta il precedente rappresentato dalle realizzazioni di uno Schoenberg, di un Berg e di un Webern, ma si vuol affermare che l'adesione di Dallapiccola alla pratica dodecafonica non costituisce una frattura nello svolgersi della sua personalità, bensì uno spontaneo trapasso evolutivo. E di fronte ai maestri viennesi Dallapiccola si pone immediatamente con dei tratti distintivi inconfondibili. A quanto ci è dato di conoscere fino ad oggi della sua opera, essi consistono proprio ancora in quell'evidenza melodica chiusa in un sinuoso e vibrante cromatismo che nei lavori precedenti si era venuta delineando in modo sempre più visibile.

Le considerazioni che precedono sono ben lungi dall'esaurire gli stessi tratti fondamentali del linguaggio di Dallapiccola, anche se in lui i valori melodici abbiano un rilievo molto notevole; ma semplicemente vogliono porre in luce la spontaneità di un atteggiamento che ad uno sguardo superficiale potrebbe apparire voluta e meccanica adesione ad un « sistema », ad un chiuso « formulario sonoro ». « Sistema », « formulario sonoro ». Mi accorgo di adottare dei termini restrittivi, e che implicano un apprezzamento negativo, nel riferirmi ad un movimento musicale che per essere anticonvenzionale e sovvertitore può apparire imprigionato nelle pastoie di una nuovissima convenzione, ma che in realtà contiene le più impensate possibilità di liberi sviluppi. Sviluppi diversi, molteplici e vivi, di una tale evidenza ormai che non si possono seriamente porre in dubbio. E si imporrebbe un lungo discorso dissipatore di equivoci cui queste pagine a buon diritto non concederebbero ospitalità...

Alberto Mantelli

*Immaginai quest'opera all'inizio del settembre 1938 e la portai a termine nell'ottobre 1941. Il primo pezzo ebbe la prima esecuzione a Bruxelles nell'aprile 1940 e poco dopo fu ripreso a Ginevra; l'opera complessiva fu eseguita per la prima volta a Roma, al Teatro delle Arti, nel dicembre 1941, sotto la direzione di Fernando Prévitali.*

*Soltanto nel 1945 qualche critico cominciò a occuparsi diffusamente di questo lavoro, e — da un esauriente studio di Fedele d'Amico, apparso su "Società", gennaio-giugno 1945 — stralciamo quanto segue:*

*...Nessun riferimento politico o sociale, dunque. Ma certo l'eco di una condizione*

umana ch'era più che mai la nostra d'allora; il racconto lirico di una esperienza che, in termini quanto si voglia diversi, fu di noi tutti: l'esperienza della prigionia. ... Agli artisti costretti dalla società in solitudine potremo chiedere conto soltanto dell'uso che di questa solitudine hanno fatto: quale umana testimonianza sono stati capaci di trarne: quali aperture vi hanno saputo serbare. ... Sullo sfondo di un'orchestra paradossale da cui sono assenti archi legni e ottoni, e in cui le note paiono nascere da puri timbri, in una sorta di miracolo animistico, si svolge lentamente il viluppo delle voci schiave: bassorilievo di anime purganti che al fondo d'un carcere mormorano la gloria d'una certezza trascendentale,

minile si rivolge, con accenti di semplice e confidente lirismo.

La composizione è svolta su di un tema principale di dodici suoni (serie dodecafonica utilizzata occasionalmente in un lavoro a sfondo tonale) esposto all'inizio dal pianoforte solo, al basso, e poi ripetuto, in contrappunto coi dodici suoni della serie retrograda. Violoncello e flauto, con entrate successive, riespongono i due aspetti del tema, con mutati valori su di un pedale prolungato di do diesis del pianoforte. La voce appare, dopo una modulazione enarmonica in re bemolle, e il canto si sviluppa su accordi ribattuti del pianoforte e disegni cromatici del cello e del flauto, che si distendono progressivamente in due chiare melodie. Si giunge ad un secondo episodio, in cui al vocalizzo del soprano rispondono imitazioni degli strumenti; segue

un crescendo affidato al solo pianoforte, e una ripresa del tema, da parte della voce e del violoncello, sotto due nuovi aspetti (serie inversa e inversa retrograda). Un terzo episodio si ha con la ripetizione del cantabile iniziale del pianoforte, arricchito dalla partecipazione del canto e da una melodia del flauto, per giungere alla riesposizione del tema da parte del violoncello e del flauto e all'entrata della voce, come al principio, in re bemolle. Attraverso un breve crescendo, la composizione volge alla fine; il canto si conclude sulle parole: "Quam admirabile est nomen tuum in universa terra", riappare ancora una volta il tema, in imitazione canonica fra violoncello e flauto, su accordi del pianoforte, e le voci dei tre strumenti confluiscono, segnandosi su di un pedale di do diesis maggiore.

*Domine, Dominus noster,  
quam admirabile est nomen tuum in universa terra!  
Quoniam elevata est magnificentia tua super coelos.  
Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem propter inimicos tuos.  
ut destruas inimicum et ultorem.  
Quoniam videbo coelos tuos, opera digitorum tuorum,  
lunam et stellas quae tu fundasti:  
quid est homo, qui memor es ejus?  
aut filius hominis, quoniam visitas eum?  
Minuisti eum paulo minus ab angelis;  
gloria et honore coronasti eum;  
et constituisti eum super opera manuum tuarum.  
Omnia subjecisti sub pedibus ejus,  
oves et boves universas,  
insuper et pecora campi,  
voluores coeli, et pisces maris  
qui perambulant semitas maris.  
Domine, Dominus noster,  
quam admirabile est nomen tuum in universa terra!*



Igor Stravinskij è nato a Oramenbaum (Pietroburgo) nel giugno del 1882. Suo padre, noto cantante d'opera, pur intuendone il temperamento musicale, volle che seguisse gli studi di giurisprudenza. Nel 1902 interrompe gli studi universitari per dedicarsi interamente alla musica dopo un casuale incontro a Heidelberg con Rimskij-Korsakov. Nel 1909 Stravinskij si incontra con Sergej Diaghilev, fondatore della prima compagnia di balletti, e con lui collabora. Da allora lascia la Russia; ha vissuto a Parigi, Londra e Morges presso Ginevra. Attualmente vive in America. Per il Teatro ha scritto: *L'oiseau de Feu*, racconto danzato; *Petruscka*, scene burlesche, in quattro quadri; *Le Sacre du Printemps*, quadri della Russia pagana; *Le Rossignol*, opera in tre atti; *Renard* storia burlesca; *L'Histoire du Soldat*; *Pulcinella*, balletto; *Mavra*, opera comica in un atto; *Noces*, divertimento per soli coro e orchestra; *Oedipus Rex*, opera oratorio in due atti; *Apollon Musagète*, balletto; *Le baiser de la Fée*, balletto; *Persefone*. Per orchestra ricordiamo: *Sinfonia in mi min.*, op. 1; *Scherzo fantastico* op. 3; *Feux d'Artifice* op. 4 *Elegia*, in morte di Rimskij-Korsakov; *Symphonies pour instruments à vent*, in memoria di Debussy; *Tre Suites per piccola orchestra*; un *Concerto per pianoforte e orchestra di flati*; *Capriccio per pianoforte e orchestra*. Ricca è pure la sua letteratura pianistica e vocale.

A prescindere dai lavori della prima giovinezza, dove la personalità di Stravinskij non risulta ancora formata in un organismo creativo autonomo e dove pertanto si riflettono locuzioni assunte dall'esterno — una lunga serie di opere di questo musicista, si presenta come un susseguirsi di mondi a sè stanti, differenziati, che non si ripetono. I primi lavori di un certo rilievo creativo sono rappresentati dallo *Scherzo fantastique* op. 3 (1907-1908) e da *Feu d'artifice* op. 4 (1908). Ciò che conta in particolare in questi lavori — e più nel secondo che non nel primo — è il fatto che Stravinskij si stacca dalla tradizione musicale accademica russa e fattivamente si accosta a quella corrente di gusto che si andava delineando già da qualche anno a Pietroburgo per opera di giovani informati dei più recenti movimenti e avvenimenti culturali europei tra i quali stava in prima linea, come animatore, Sergei de Diaghilew. Il simbolismo essenzialmente, con le sue degenerazioni verso un decorativismo estetistico, rappresentava l'attualità occidentale che faceva presa su quel gruppo di giovani. Nei confronti dello *Scherzo fantastique*, ispirato all'episodio del volo nuziale della *Vie des abeilles* del simbolista Maeterlinck, *Feu d'artifice* segna un passo avanti notevole: il gusto decorativo si fa più violento e smodato, la materia sonora è portata ad uno stato di tensione spasmodico. Questa partitura mostra ormai come i semi provenienti dall'occidente abbiano trovato il terreno propizio per uno svolgimento che non è più quello di una cultura forzata e di artificiosa importazione. (Una citazione quasi letterale dall'*Apprenti Sorcier* di Dukas, anche se di scarse conseguenze, rivela in quale direzione erano puntati gli sguardi del musicista). Il decorativismo simbolista si accende di un fasto orientale, si esalta e si consuma in un abbagliante splendore sensuale. Con l'*Oiseau de Feu* (1909-1910) culmina e trova la sua più perfetta espressione questo primo momento dell'attività creatrice di Stravinskij. Egli sta toccando la propria maturità artistica quando ancora il suo gusto è orientato secondo una visione decorativa e estetistica a cui lo aveva indotto l'ambiente di letterati e di artisti raccolto intorno a Diaghilew. Ma quel che balza tosto evidente, e che è essenziale rilevare, è il fatto che ogni substrato letterario, ogni presupposto ideologico si trasfigura in puro suono, in una fantasmagorica orgia di suono. Si assiste per la prima volta in questo lavoro al tipico accendersi della fantasia di Stravinskij al contatto con la materia sonora, al suo immergersi tutta in essa, a quel riportare ogni ragione dell'opera sul piano di un problema sonoro in che totalmente essa si esaurisce. Ma il suono dell'*Oiseau de Feu* è ancora il bel suono, libero e fluido di una partitura francese del primo decennio del secolo, e questi balletto riassume e chiude tutta un'epoca e tutto un gusto: è l'estremo punto di arrivo dell'ideale della partitura sfolgorante, dove la virtuosità tocca i suoi limiti estremi.

Dall'edonismo sonoro dell'*Oiseau de Feu* il musicista si stacca con un taglio netto: al *bel suono* succede il *suono* semplicemente. E questo è forse il passo più decisivo e più carico di conseguenze della vita musicale di Stravinskij. La smagliante fantasmagoria della bella favola dell'*Oiseau de Feu* crolla con tutto il fasto della sua scenografia orientale, sul selciato fangoso e calpestato di *Petruscka* (1910-1911). I colori crudi e sfacciati della fiera di carnevale di Pietroburgo, la sventurata vicenda amorosa del burattino *Petruscka*, la volgarità colma di disperata tristezza che aleggia nel gelido crepuscolo nordico intorno alle baracche impiantate sulla Piazza dell'Ammiragliato, si traducono in immagini musicali di una lucidità allucinante, di un segno preciso e affilato nel quale confluisce la più immediata e drastica terminologia sonora corrente nelle strade di periferia e nei *music-hall* da strapazzo.

Il *Sacre du Printemps* (1911-1913) obbedisce a un altro ordine di

idee. E' una materia sonora massiccia e pesante che si scatena con la violenza di un fenomeno tellurico. Stravinskij diviene aggressivo e violento, non arretra di fronte a nessuna audacia: la materia sonora è considerata fuori di qualsiasi schematica ideale e consacrata da una tradizione che per essere secolare non per ciò si deve ritenere intangibile. E a proposito del *Sacre* si configura come un mondo chiuso: Stravinskij avanzato in una «zona sonora sconosciuta» (A. Schaeffner, I. S., Parigi, 1931, pag. 41). Il *Sacre* si configura come un mondo chiuso: Stravinskij ha esasperatamente riportato la sua visione sul piano sonoro, cosicché il suono ha assunto una tale specificazione da divenire irripetibile, allo stesso modo che in un altro musicista diviene irripetibile un motivo, una melodia. In questo senso si viene attuando quell'interesse apparentemente esclusivo dell'artista per la materia sonora, che, di opera in opera, si precisa con dei caratteri inconfondibili. E allora si comprende come ogni opera nuova di Stravinskij possa apparire ad uno sguardo superficiale il risultato di una disperata volontà di uscire da uno schema per crearsene un altro; mentre nella realtà il fenomeno si verifica rovesciato: è il precisarsi della sua visione, che per essere di volta in volta un caso nuovo, reclama una composizione e una disposizione sonora nuova. E ciò accade per quel porsi di Stravinskij di fronte alla pagina bianca come di fronte ad un problema per la cui soluzione nessuna esperienza precedente, propria o altrui, è valida. «Ho sempre preferito (egli scrive nelle *Chroniques de ma vie*, e tuttora preferisco, realizzare le mie idee e risolvere i problemi che si presentano nel corso del mio lavoro, esclusivamente con l'aiuto delle mie forze, senza ricorrere a dei procedimenti fissati».

Entro i termini ancora della grande orchestra il 2° e il 3° atto del *Rossignol* (1913-1914) — il 1° atto era stato composto nel 1908, prima dell'*Oiseau de Feu*, e non subì ritocchi — segnano una nuova tappa del linguaggio stravinskiano. Anche qui tutto il complesso della materia sonora subisce un'impostazione profondamente rinnovata rispetto ai lavori precedenti. Lo sforzo barocco di lacca, di porcellana e di carta della Corte cinese, la presenza agghiacciante della Morte che, al capezzale dell'Imperatore, si lascia convincere dal canto dell'usignuolo, si traducono in una musicalità assurda e paradossale. La sensualità venata di un certo naturalismo dell'*Oiseau de Feu*, la violenza del *Sacre* cedono in queste pagine a un gusto composito che si riflette in un irrigidirsi delle dissonanze rese più acute e taglienti. Da una tale raffinata alchimia di armonie e di timbri viene fuori un'orchestra che sembra operare ai limiti delle proprie possibilità foniche, tanto le voci di quegli strumenti che abbiamo ascoltato migliaia di volte ci giungono diverse e strane, inaspettate e incredibili. La nuova redazione del 2.° e 3.° atto del *Rossignol*, in forma di poema sinfonico e col titolo di *Le chant du Rossignol* (1917), non farà che precisare quelle tendenze e quegli elementi già posti parzialmente in atto nel 1914.

Fino al *Rossignol* l'orchestra di Stravinskij era ancora la grande orchestra tradizionale come potevano intenderla un Rimskij - Korsakov, uno Strauss, un Debussy, un Ravel, un Dukas. Con *Noces* (1914-1923) egli ne abbandona lo schema per adattare alle esigenze di ogni singola opera un complesso strumentale diverso; quella specificazione della materia sonora che abbiamo posto in rilievo nel passaggio dall'*Oiseau de Feu* a *Petruska* al *Sacre* al *Rossignol* e che si precisa ora in formazioni strumentali di volta in volta diverse e intese per lo più, quanto all'organico orchestrale e quanto alla sonorità stessa, secondo il concetto dell'orchestra da camera. Un'orchestra da camera che esorbita dagli schemi sette-ottocenteschi ed è formata successivamente secondo le esi-

genze di ogni singolo lavoro. S'intende che il problema timbrico di *Noces* e la sua straordinaria soluzione per quattro pianoforti e batteria (ricca di una mutevolissima gamma di splendide sonorità metalliche) non è che uno degli aspetti del linguaggio messo in opera in questo lavoro e che si integra con una notevole semplificazione armonica e ritmica.

Si manifesta ora in Stravinskij l'esigenza di una massima genuinità espressiva, dell'impiego di una materia sonora ripulita di ogni traccia di usura, di ogni residuo abitudinario. Si tratta come scrisse lo Schaeffner (op. cit. pag. 63) di «quell'appetito sempre sveglio di concretezza, di quel grado di sensualità sonora che permise a Stravinskij di essere toccato dalla crudità di alcuni timbri disprezzati, da tutto ciò che la musica contiene in toni puri, non mescolati». Non solo, ma anche, in questi anni, si delinea nel musicista un gusto prepotente di puntare sui luoghi comuni volgari del linguaggio musicale, di innamorarsi di certi strumenti e di certe locuzioni vissute e formatesi in mezzo alle cattive compagnie delle bettole, delle fiere, dei varietà e della strada, proprio perchè in esse egli scorge una incontaminata freschezza di materia di cui è assetato il suo mondo fantastico.

Da simile atteggiamento interiore nasce *Renard*, «Histoire burlesque chantée et jouée» (1916-1917) orientata intorno alla sonorità robusta, magra e nervosa del cembalo ungherese udito da Stravinskij in un ristorante di Ginevra, e immersa in un'atmosfera che contiene insieme un'irresistibile tagliente comicità e una profondissima, affascinante misteriosa malinconia. Nasce l'*Histoire du Soldat* (1918) impostata su di un compendio, su di uno schema di orchestra che lo costringe ad un incessante gioco di equilibri sonori, di cui ad ogni istante occorre curare la pericolante stabilità (clarinetto, fagotto, tromba, trombone, violino, contrabbasso e batteria). Si noti come proprio in questo lavoro, dove la ricerca sonora si fa più marcata e impellente, Stravinskij crei il suo primo personaggio dopo quello del burattino Petruscka, come egli restringa ora e circoscriva nei limiti e nelle dimensioni morali di un uomo un mondo che si dibatte contro una sorte avversa e crudele e che eravamo avvezzi a vedere come una molteplicità di creature (*Sacre, Noces*).

Anche *Pulcinella* (1919) prende l'avvio da un interesse sonoro che Stravinskij arriva in un'affinità spirituale e di gusto che gli sembra di scorgere tra se stesso e l'autore della *Serva Padrona*. Se questa partitura non ha una posizione di primissimo piano nell'opera stravinskiana, è tuttavia molto notevole il fatto che essa pure si fondi principalmente su di una provocazione di ordine sonoro, qui non più rappresentata da valori elementari quali un complesso di atteggiamenti armonici o ritmici, o il timbro di uno o più strumenti, o una particolare condizione di equilibrio fonico; ma da quella scattante freschezza, da quella vitalità incantevole dal profilo sinuoso e sensuale della musica di Pergolesi, musicista per il quale Stravinskij confessa di aver sempre provato «una simpatia e una tenerezza singolari».

Se la farsesca vicenda di *Mavra* (1921-1922) si traduce in un succedersi di situazioni musicali di «rossiniana piacevolezza» (Schaeffner, op. cit. pag. 109), se la vena di Stravinskij pare che vi si distenda in un scintillante brio, in una sinuosa cantabilità di un generico gusto ottocentesco; non per ciò il musicista lavora con un orecchio meno attento e teso ai valori puramente sonori della pagina che viene scrivendo. Proprio qui, anzi, risiede il più autentico significato di questa piccola opera comica.

Similmente accade per il gruppo di composizioni puramente strumentali che vanno dal 1922 al 1925 (*Otetto* per fiati, *Concerto* per pianoforte e fiati, *Sonata* e *Serenata* per pianoforte). Quanto vivamente l'attenzione del musicista si rivolgesse alla materia sonora, quanto simile

momento fosse essenziale nel processo creativo stravinskiano, pur senza tradursi nel partito preso del nuovo ad ogni costo, in un problematismo sterile e aprioristico, la prova — se così può dirsi — l'avventura timbrica toccata all'*Otetto*, di cui Stravinskij ci parla nelle *Chroniques de ma vie*: «Dapprima scrissi la musica di quest'opera senza sapere quale ne sarebbe stato il materiale sonoro, in altre parole quale forma strumentale avrebbe assunto. Questo problema lo risolsi solo quando ebbi compiuto la prima parte, allorchè vidi chiaramente quale complesso richiedevano la materia contrappuntistica, il carattere e la struttura del pezzo».

L'interesse per la materia sonora trova nell'*Oedipus Rex* (1926-1927) un curioso punto di applicazione fuori della musica, dal quale però nella musica tosto si trasferisce. La fantasia creatrice di Stravinskij, che in modo oscuro tendeva a quelle che sarebbero state le rauche e solenni sonorità della partitura prossima a nascere, esige una determinata materia linguistica che l'avrebbe posta nelle migliori condizioni di feconda creazione. Ed ecco precisarsi l'esigenza che il testo (a Stravinskij importava di più la materia verbale che non questa o quella vicenda tragica della antichità ellenica) fosse redatto anzichè in una lingua viva, di uso corrente, in una lingua «non morta, ma pietrificata, divenuta monumentale». E tale lingua fu il latino.

Con l'*Apollon Musagète* (1927) il problema sonoro si porta ancora in primo piano nel momento creativo di Stravinskij. In un senso opposto a quello attuato nell'*Oedipus Rex* e in una zona sonora non ancora esplorata dal musicista: quella della più spiegata e cantante melodia. L'uniformità cromatica che il balletto avrebbe realizzato sulla scena trova il suo naturale completamento in un'orchestra dal timbro monocromo di soli archi e in una materia melodica estremamente cantabile.

A partire dal *Baiser de la Fée* (1928) la formazione dell'orchestra di Stravinskij si uniforma secondo l'organico normale della grande orchestra o della piccola orchestra a seconda dei casi. Senza che venga meno il vivissimo mordente timbrico che rimane una delle sue caratteristiche fondamentali, egli non si applica più ad una incessante scomposizione e ricomposizione della sua orchestra: è finito quel senso di avventura in un mondo sonoro sempre nuovo e inesplorato di che, fino all'*Apollon Musagète*, ogni suo lavoro costituiva una tappa. Simile constatazione è valida anche per il suo linguaggio armonico che non rinnega le conquiste più audaci degli anni precedenti, le scoperte che si rinnovavano di anno in anno ad ogni nuova opera; ma realizza l'eliminazione di taluni valori che avevano una portata puntuale ed inestensibile ad altre applicazioni che non quella per cui erano apparsi. Quell'aprirsi di prospettive sempre inattese che si susseguono dall'*Oiseau de Feu* fino al 1927 se è un fenomeno significativo e dal quale non è possibile prescindere, si accompagna in pari tempo con una continuità sostanziale di linguaggio. Si tratta di un'inquietudine, di un desiderio di avventurarsi nell'ignoto della materia sonora che riflette l'interesse attivo, l'inesausta curiosità verso il fatto fonico in quanto elemento essenziale della sua arte, il bisogno di creare tra sè e la materia uno stato di estrema tensione, di massima concentrazione spirituale che trova appunto il suo ideale campo di applicazione in una esclusione quasi aprioristica e premeditata di ogni immissione di alcunchè di abitudinario e di già tentato, e però in precedenza già risolto. E' un'inquietudine dietro la quale appare una fondamentale unità di linguaggio, un'evidente continuità stilistica. Quel differenziarsi da opera ad opera che balzava evidente, e ovviamente identificabile, negli anni dall'*Oiseau de Feu* all'*Apollon Musagète*, non viene meno ora, ma perde molti di quei più facili appigli, di quegli aspetti più marcati e appariscenti. Al di là degli atteggiamenti più balzanti e visibili

dei lavori di Stravinskij anteriori al 1927 — di quel periodo che potremo definire eroico della sua attività creatrice — non era difficile ravvisare nella sua musica, così multiforme e piena di sorprese, una fondamentale unità di stile e di linguaggio. I suoi lavori che conosciamo dal 1927 al 1938 ne sono una conferma che toglie ogni dubbio, quali possano essere gli atteggiamenti da lui assunti negli anni successivi, trascorsi in America, di dove cominciano ora a pervenirci le prime frammentarie testimonianze.

*Alberto Mantelli*

*Stravinskij nella sonata, per due piano. forti, scritta nel 1943-44, più che mai vuol compiacersi di percorrere quei limpidi piani tonali che son divenuti quasi inevitabili nella sua ultima scrittura. Non c'è traccia di grottesco. S'accentua invece l'in-*

*tenzione di realizzare il componimento come un giuoco ingegnoso e infallibile. Le linee scorrono sulla superficie di una forma classica bipartita, di dimensioni trasparenti rotta qua e là da qualche fervido ritmo caro al compositore.*