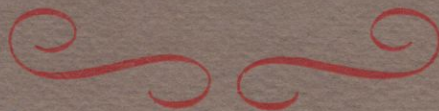


**LA
RASSEGNA
MUSICALE**

**NUMERO TRE, ANNO DICIANNOVESIMO
LUGLIO 1949**



CASA EDITRICE VALENTINO BOMPIANI & C.

“PULCINELLA” DI STRAWINSKY

Nella primavera del 1919 Strawinsky si incontrava con Diaghilew a Parigi e accettava la proposta di comporre la musica per un balletto, valendosi di frammenti di opere di Gian Battista Pergolesi. Qualche anno prima Diaghilew aveva montato un bellissimo spettacolo su una partitura di Vincenzo Tommasini, composta su musiche di Domenico Scarlatti: *Le donne di buon umore*. Il successo di quel balletto induceva ora Diaghilew a ripetere la cosa, valendosi questa volta di musiche di Pergolesi. A questo scopo egli aveva consultato e fatto copiare molti manoscritti pergolesiani giacenti in Italia e a Londra: era un vasto materiale che sottopose a Strawinsky, sapendo quanto questi amasse ed ammirasse il grande musicista italiano. « L'idea mi sedusse vivamente » scrive Strawinsky (1). « La musica napoletana di Pergolesi mi era sempre piaciuta per il suo carattere popolare e per il suo esotismo spagnolo. La prospettiva di lavorare insieme a Picasso che avrebbe dovuto dipingere le scene e i costumi e l'arte del quale mi era infinitamente preziosa e vicina, il ricordo delle nostre passeggiate e delle nostre molteplici impressioni di Napoli, il vero piacere che avevo provato ammirando la coreografia di Miassin per *Le donne di buon umore*, riuscirono a vincere la mia esitazione di fronte al compito delicato di animare di una vita nuova dei frammenti sparsi e di costruire un tutto con dei pezzi staccati di un musicista verso il quale avevo sempre provato un'inclinazione e una tenerezza particolari ». A partire dall'estate del 1919 - vincendo queste riluttanze, cedendo a queste seduzioni - Strawinsky lavorerà ininterrottamente al balletto fino alla primavera dell'anno successivo. E *Pulcinella* andò in scena all'Opéra di Parigi il 15 maggio 1920.

L'argomento di *Pulcinella* è tratto da un manoscritto del 1700 ritrovato a Napoli, contenente molti canovacci di commedie che mettono in scena la tradizionale maschera napoletana. La vicenda scelta quale argomento del balletto si intitola « I quattro Pulcinelli simili ». Sullo spartito per canto e pianoforte (2)

(1) I. STRAWINSKY, *Chroniques de ma vie*, I, p. 175.

(2) *Pulcinella*. Balletto con canto in un atto. Musica di Igor Strawinsky da Gianbattista Pergolesi. Edizione Chester, Londra, 1920.

essa è riferita in questi termini: « Tutte le ragazze del paese sono innamorate di Pulcinella; i giovanotti, gelosi, cercano di ucciderlo. Allorché essi credono di essere riusciti nel loro intento, si vestono col costume di Pulcinella per presentarsi alle loro belle. Ma l'astuto Pulcinella si era fatto sostituire da un sosia il quale aveva finto di morire sotto i colpi degli avversari. Lo stesso Pulcinella si traveste ora da mago e fa risuscitare il suo doppio. Mentre i giovanotti, credendo di essersi liberati di lui, si presentano alle fidanzate, compare il vero Pulcinella e dispone le loro nozze. Egli stesso sposa Pimpinella con la benedizione del suo doppio, che a sua volta si traveste da Mago ». Il soggetto ha dunque un carattere essenzialmente decorativo, è il pretesto per una coreografia movimentata e divertente, e non vincola il musicista altro che nei confronti della coreografia stessa. Le parti cantate su parole tratte da *arie* di Pergolesi a loro volta non costituiscono altro se non un valore sonoro aggiunto a quello strumentale, e i cantanti (soprano, tenore, basso) non agiscono sul palcoscenico. Ciò valga a legittimare il fatto che ogni discorso che faremo sulla musica di *Pulcinella* non abbia altro riferimento che con la musica stessa e prescinda dal corso della vicenda la quale si spoglia di ogni valore psicologico e drammatico per proiettarsi nelle linee e nei colori di Picasso e nella coreografia di Miassin.

La composizione di *Pulcinella* ha luogo - come s'è visto - dietro richiesta di Diaghilew. Ma se questo non è il primo lavoro di Strawinsky scritto su ordinazione, esso è il primo per il quale la richiesta si precisa entro limiti strettissimi: lavorare su di un determinato materiale musicale, e cioè dei frammenti di Pergolesi. E non si può negare una certa fortuità in queste pagine. Una fortuità di cui occorre precisare la natura e che in ogni caso non fa sì che *Pulcinella* debba considerarsi come un lavoro isolato nella produzione strawinskiana, privo di sviluppi e di successive ripercussioni; come sembra averlo inteso - ad esempio - lo Schaeffner: « il suo stile non si trasmette alle opere successive di Strawinsky - tranne che ad uno dei piccoli pezzi di *Cinque dita* e ad un passaggio della "Variazione di Apollo", dell'*Apollo Musagete* » (1); e successivamente il De Paoli: « *Pulcinella* resta isolato nello sviluppo dell'arte strawinskiana » (2).

Questa partitura rappresenta un rasserenamento improvviso nell'arte del musicista, avente tutto l'aspetto di un colpo di scena dopo il tragico della *Storia del Soldato* e del *Piano-rag-music*. È tutta la limpida luminosità della musica di Pergolesi che agisce in questo senso e quasi forza la mano a Strawinsky, il quale con ogni probabilità, nel 1919, non si sarebbe spinto di propria elezione in una così chiara, brillante e serena atmosfera. Il lavoro su ordinazione non ha fatto altro però che suscitare e anticipare un atteggiamento spirituale e stilistico di cui il primo sintomo compare nei *Cinque pezzi facili* per pianoforte a quattro mani e che, a prescindere da *Pulcinella*, si sviluppa, dopo il balletto pergolesiano, attraverso le *Cinque dita*, l'*Ottetto*, la *Serenata*, fino alle grandi serene luminosità

(1) ANDRÉ SCHAEFFNER, *Igor Strawinsky*, Parigi, 1929, p. 92.

(2) DOMENICO DE PAOLI, *Igor Strawinsky*.

dell'*Apollo Musagete*, del *Bacio della Fata*, del *Capriccio*, di *Persefone*, di *Gioco di carte* e di certe recentissime opere come la *Sonata* per due pianoforti e il balletto *Orfeo*. Nello svolgimento dell'arte di Strawinsky esiste una corrente di progressivo rasserenamento, di chiarificazione di scrittura di cui le opere nominate segnano le tappe. Ora, l'elemento sorpresa, fortuità, colpo di scena ravvisabile in *Pulcinella* consiste essenzialmente nell'essere questo lavoro l'anticipazione di un gusto di cui si era appena iniziato lo sviluppo, il precoce e momentaneo punto di arrivo di uno svolgimento solo allora posto in atto nelle sue premesse.

Al momento in cui Strawinsky vi lavora, *Pulcinella* appare come un'evasione in un'atmosfera meridionale dove la vita sembra fluire più limpida e più lieve; e il compositore stesso ci suggerisce i motivi psicologici che lo inducono ad accettare la proposta di Diaghilew, come risulta dal passo della sua autobiografia poc'anzi citato. È la freschezza popolare e quasi esotica della musica di Pergolesi, alla quale egli si sente legato da una particolare tenerezza; la prospettiva di collaborare con Picasso, che in quel momento era nel pieno della sua esperienza italiana, o realista, nel secondo « periodo degli arlecchini » (1), nell'epoca dei tre straordinari ritratti di Strawinsky. Ma v'è di più, e principalmente: *Pulcinella* nasce in quel momento di illusoria distensione dello spirito che sono i mesi subito successivi alla fine della guerra. Il grande incubo è cessato: sembra che tutto ricominci a mettersi in movimento come prima. Superate le prime difficoltà che la Russia di Brest-Litowsk e della Rivoluzione d'ottobre gettava sulla sua Compagnia, Diaghilew riprende a muoversi liberamente in Europa con un rinato fervore di progetti e di impegni che lo incanalano di nuovo nella vita teatrale di Londra e di Parigi. La piena ripresa di Diaghilew, che dall'*Uccello di fuoco* in avanti si può dire fosse stato l'impresario di Strawinsky, disperde nel musicista quel complesso di preoccupazioni che nel 1917 lo avevano angosciato ed erano sfociate nella disperata amarezza della *Storia del Soldato*.

Questa molteplicità di motivi spirituali si riflette nella partitura di *Pulcinella*, ne giustifica il senso di improvvisa gioconda esplosione, di festosa spensieratezza che a prima vista mal si collegano con un precedente come la *Storia del Soldato* e con i conseguenti immediati come le *Sinfonie* per strumenti a fiato ed il *Concertino* per quartetto d'archi. Se noi segnassimo il diagramma morale di Strawinsky, il simbolo grafico del suo umore di uomo lungo il corso della sua vita, ne vedremmo turbata l'orizzontale uniformità con due sbalzi opposti, in questi anni dal 1917 al 1920. Il fenomeno guerra agisce su di lui a tre anni circa dal suo scoppio, nel 1917, quando cioè la stanchezza e la depressione è logico facciano sentire di più il loro peso: ed è la caduta, il punto più basso di questo immaginario diagramma. La ripresa, per contro, è molto più rapida e la liberazione dall'incubo della guerra si riflette nel fulmineo balzo in alto rappresentato

(1) « L'Italia e *Parade*, la fine della guerra hanno fatto sì che Picasso, in un altro modo, abbia avuto ancora un'epoca « arlecchino ». Un'epoca realista, non triste, meno giovane, un periodo di calma e di distensione. Egli si accontenta allora di vedere le cose come le vedono tutti. Non proprio come tutti, ma quasi ». (GERTRUDE STEIN, *Picasso*, Parigi, 1938, p. 102).

da *Pulcinella*. Poi l'andamento del nostro grafico si riabbasserà ad un livello normale, nuovamente determinato da provocazioni esclusivamente interiori.

Anche se l'incontro di Strawinsky con Pergolesi ha un che di fortuito - e cioè la proposta di Diaghilew, il quale per altro non ignorava la simpatia del russo per il napoletano (1) - la musica di Pergolesi si configura in questo momento in guisa di simbolo di uno stato d'animo. È una malizia ora tenera ora scanzonata, una sognante malinconia, uno spirito vivace e scintillante; e, al di sopra di tutto, una sensualità sonora che dà alla musica del napoletano un mordente singolare, una sinuosità di profili musicali colmi di uno scatto fresco e incantevole. « Il lavoro mi colmava di gioia. Il materiale di Pergolesi di cui disponevo... mi faceva comprendere sempre di più la vera natura di questo musicista e capire in modo sempre più chiaro la mia prossima parentela spirituale, e per così dire, sensoriale con lui » (2).

Pergolesi diviene per Strawinsky l'incarnazione di un mondo ideale dove egli evade e, nello stesso tempo, una sorta di « falso scopo ». Strawinsky si rispecchia nell'autore della *Serva Padrona*, ne assimila la musica e con dei tocchi quasi impercettibili la fa sua.

Molte pagine di *Pulcinella*, dove l'originale è seguito nota per nota (ma pur nota per nota riespresso come se ancora di nuovo per la prima volta nascesse), non sono meno sorprendenti e radicalmente strawinskiane di quella ben nota pagina di *Gioco di carte* dove, venti anni dopo, un motivo del *Barbiere di Siviglia* esplode incredibile e inaspettato e la cui rossiniana paternità è cancellata col gesto più imperioso e inequivocabile. È come quando, in quegli anni, Picasso guarda agli affreschi pompeiani e alla pittura di Raffaello e di Ingres, e neanche si sogna di farne una sottospecie di pittura, una pittura di imitazione. Tenendo fermi tali punti di orientamento interiore e stilistico, si potrà anche parlare di « mascherata » e di « divertimento » (Schaeffner, De Paoli), ma badando che queste parole non celino in loro il significato di qualcosa di gratuito, di qualcosa di ozioso, di musica passatempo, concetti che deviano in modo radicale dallo spirito dello strawinskiano *Pulcinella*.

Pulcinella è tratto da 19 pezzi strumentali e vocali di Pergolesi. Ecco il prospetto degli « emprunts » strawinskiani compilato, per gli originali di Pergolesi, sulla scorta dell'edizione italiana delle opere di Pergolesi edita a Roma a cura degli « Amici della Musica da Camera », e, per il *Pulcinella*, sulla scorta dello spartito per canto e pianoforte.

OUVERTURE (pag. 1) - « Allegro moderato » dalla *Sonata a Tre* in sol maggiore.
LARGHETTO (pag. 4) - « Aria di Polidoro » dall'atto I del *Flaminio*.

(1) « Il successo delle *Donne di buon umore* composto sulla musica di Domenico Scarlatti gli (a Diaghilew) aveva suggerito l'idea di consacrare una nuova creazione alla musica di un altro grande Italiano per il quale egli conosceva il mio gusto e la mia ammirazione » (D. S., *op. cit.*, I, p. 174).

(2) I. S., *op. cit.*, I, p. 179.

SCHERZINO (pag. 8) - « Moderato » dalla *Sonata a tre* in si bemolle maggiore.
 ALLEGRO (pag. 12) - « Presto » dalla *Sonata a tre* in si bemolle maggiore.
 ANDANTINO (pag. 17) - « Allegro » dalla *Sonata a tre* in mi bemolle maggiore.
 ALLEGRO (pag. 19) - « Introduzione » dell'atto II di *Lo frate 'nnamorato*.
 ALLEGRETTO (pag. 25) - « Aria » da *L'addio* cantata per soprano e quartetto d'archi.
 ALLEGRO ASSAI (pag. 27) - « Moderato » dalla *Sonata a tre* in do minore.
 ALLEGRO ALLA BREVE (pag. 37) - « Aria di Bastiano » dall'atto I del *Flaminio*.
 LARGO (pag. 43) - « Recitativo di Ascanio » dall'atto III di *Lo frate 'nnamorato*.
 ALLEGRO e poi PRESTO (pag. 47) - « Canzone di Vannella » dall'atto II di *Lo frate 'nnamorato*.
 ALLEGRO ALLA BREVE (pag. 55) - « Allegro » dalla *Sonata a tre* in sol minore.
 ALLEGRO MODERATO (pag. 58) - « Allegro moderato » dal *Concertino n. 6* in si bemolle maggiore per 4 violini, viola, violoncello e basso continuo.
 ANDANTINO (pag. 61) - « Se tu m'ami » dalle *Canzoni* per soprano e quartetto d'archi.
 ALLEGRO (pag. 64) - « Rondò » dalla *Suite* in mi maggiore per clavicembalo.
 GAVOTTA CON VARIAZIONI (pag. 67) - « Gavotta con variazioni » dalla *Suite* in re maggiore per clavicembalo.
 VIVO (pag. 72) - « Vivo » dalla *Sinfonia* per violoncello e basso continuo.
 TEMPO DI MINUÉ (pag. 75) - « Canzone di Don Pietro » dall'atto I di *Lo frate 'nnamorato*.
 ALLEGRO ASSAI (pag. 80) - « Presto » dalla *Sonata a tre* in mi maggiore.

In linea di massima Strawinsky si è limitato a trascrivere gli originali, intervenendo nelle quattro maniere seguenti:

- 1) *Lievi ritocchi alle armonie, modificando talora i bassi originali e realizzando il basso continuo con un gusto più libero di quello che è tenuto a mettere in opera chi curi con criterio scientifico e storico l'edizione di una musica antica.*
- 2) *Elisione di battute o di gruppi di battute; oppure, al contrario, aggiunta di battute al testo originale. Nei due casi il primitivo significato subisce una sensibile deformazione.*
- 3) *Spostamento di accenti fino a forzare il significato di intere frasi.*
- 4) *Strumentazione che prescinde da ogni riferimento al senso pergolesiano dell'orchestra e che invece reca i più chiari segni del gusto di Strawinsky, quel gusto solistico che culmina con la Storia del Soldato. Anche se poi, quasi per una civetteria, il musicista ripristini l'uso sei-settecentesco, ma non mai praticato da Pergolesi, del concertino.*

L'intervento di Strawinsky nei confronti degli originali di Pergolesi consiste dunque in una vera e propria trascrizione. Se qua e là il musicista ha ampliato i frammenti pergolesiani, non è mai giunto tuttavia alla « pagina nuova », alla

vera e propria invenzione di qualche nuovo elemento musicale (1). In un unico caso, alla fine dello *Scherzino* e prima dell'*Allegro*, come *coda* allo *Scherzino*, si trovano quindici battute (*poco più vivo*) che non sembrano essere di Pergolesi per il carattere della musica e per la brevità del frammento (tutti gli altri pezzi di *Pulcinella* hanno uno svolgimento molto più ampio). Esse accusano invece una provenienza popolaresca napoletana (2).

Nella partitura di *Pulcinella* la personalità di Strawinsky finisce per lo più di sovrapporsi a quella di Pergolesi. In ciò entrano in gioco molteplici elementi. Essenzialmente: la scelta dei frammenti; la loro concatenazione e le stesse battute di saldatura tra i vari pezzi; infine e soprattutto quegli accorgimenti cui s'è fatto cenno poc'anzi. Ma al di là e al di sopra di questi fatti sussiste un'affinità che lega attraverso i secoli Pergolesi a Strawinsky. E Strawinsky è nel vero quando afferma che durante il lavoro egli veniva sempre più chiaramente constatando « una prossima parentela spirituale e, per così dire, sensoriale con Pergolesi » (3). Vi sono degli atteggiamenti musicali nel napoletano che rasentano la paternità strawinskiana e che, se non fosse documentabile la loro vera provenienza, si direbbero usciti dalla fantasia e dalla penna di Strawinsky.

Pulcinella viene dunque a situarsi in un ideale punto di incontro di due grandi spiriti musicali; punto di incontro le cui premesse esistevano prima ancora che Strawinsky mettesse mano al materiale procuratogli da Diaghilew. Solo occorre che fosse messo a fuoco un simile stato di fatto, che alla misura del proprio gusto egli riducesse il gusto, oggettivato nei documenti originali, di Pergolesi. E all'atto della creazione di *Pulcinella* - per quei motivi di ordine psicologico ai quali s'è fatto cenno - Strawinsky si sente così vicino al napoletano da equivocare sulle legittimissime ragioni della musicologia che esige nei confronti del *restauro* della musica del passato, una rigorosa fedeltà storica (4). Confondendo in tal modo la legittima fedeltà del revisore con l'altrettanto legittima, amorosa e libera sua infedeltà nei confronti dei testi pergolesiani. Ma prima di Strawinsky la confusione la fecero coloro i quali, all'apparire di *Pulcinella*, accusarono a torto il musicista di aver commesso un sacrilegio.

Nei frammenti di Pergolesi, Strawinsky non leggeva già il Pergolesi della storia, bensì un Pergolesi che è quasi quello di *Pulcinella*, quella musica con la quale egli fraternizza, situata a mezza via tra il gusto storico del napoletano e il proprio gusto.

(1) Non è pertanto esatto affermare che siano state composte da Strawinsky delle pagine nuove ed inserite nel contesto delle trascrizioni, come si è affermato (COLLAER, *Strawinsky*, Bruxelles, 1929, p. 131; SCHAEFFNER, *op. cit.*, p. 92; DE PAOLI, *op. cit.*, p. 119).

(2) « Un *al fresco-intermezzo* (*poco più vivo*), che stilizza delicatamente la musica di strada napoletana nelle sue più volgari manifestazioni, porta ad un *Allegro*... » (H. FLEISCHER, *I. S.*, Berlino, 1931, p. 189).

(3) I. STRAWINSKY, *op. cit.*, I, p. 179.

(4) « ... il rispetto rimane sempre sterile e non può mai servire come elemento produttore e creatore. Per creare occorre una dinamica, un motore, e quale motore è più potente dell'amore? » (I. S., *op. cit.*, I, p. 176).

Il fatto che *Pulcinella* non assurga all'importanza di *Nozze*, dell'*Oedipus rex*, della *Sinfonia dei Salmi*, proprio per una sorta di bivalenza del materiale con cui è composto, non giustifica di isolarlo come un fenomeno chiuso, senza precedenti e senza conseguenti nello svolgimento della personalità strawinskiana (1). D'altra parte non è del pari giustificato sopravvalutarne l'importanza, farne una sorta di caposaldo della nuova musica europea e di quella di Strawinsky in particolare (2). Quel che rimane, a mio avviso, di veramente positivo in *Pulcinella* è l'indice di un gusto preannunciato nel 1917 dai *Cinque pezzi facili per pianoforte a quattro mani* e, nel 1919-20, ancora in via di evolversi. La vera, assoluta, integrale invenzione in questo senso (ciò non può dirsi di *Pulcinella* per quell'ombra che incessantemente vi si proietta di Pergolesi) la troveremo più tardi nell'*Apollo Musagete*, nel *Capriccio* per pianoforte e orchestra, in *Gioco di carte* e, quasi subito dopo, isolatamente nel 1921, nelle brevi pagine per pianoforte *Le cinque dita*. D'accordo allora con lo Schaeffner che « il suo stile non si trasmette alle opere future di Strawinsky se non in uno dei piccoli pezzi di *Cinque dita* e in un passo della « variazione di Apollo » nell'*Apollo Musagete* » (3); ma quando per « stile » si intenda essenzialmente - e con una certa improprietà - tematica. E la tematica di *Pulcinella* è tematica pergolesiana che non ha più nessuna ragione di tornare dopo in Strawinsky. Rimane invece acquisito in lui - e sempre più in seguito apparirà evidente - un gusto per dei rapporti armonici più semplici, per una cantabilità più occidentale che non russa e soprattutto il senso di una distensione spirituale, di un rasserenamento interiore. In sostanza, di *Pulcinella*, sopravvive - nell'opera successiva del Compositore - quel che è di Strawinsky; mentre cade quel che è di Pergolesi. In questo senso si diceva in principio che la musica di Pergolesi è stata una sorta di « falso scopo » per Strawinsky. Attraverso Pergolesi, e mettendo in opera il proprio gusto, Strawinsky realizza se stesso e il proprio mondo stilistico. Un gusto che allora, senza puntare su di un dato esteriore come poteva essere appunto il materiale offerto da Diaghilew, non avrebbe avuto forse quella forza e quell'autonomia creatrice che più tardi avrebbe reso possibile il sorgere di un *Apollo Musagete* o di un *Gioco di carte*.

Ma nella distensione di spirito, nel senso di liberazione da un incubo dei primi mesi successivi alla guerra, la musica di Pergolesi - e dietro ad essa Napoli, l'Acquario, le passeggiate e la collaborazione con Picasso - rappresenta per Strawinsky un'evasione verso una grande luce ed una grande serenità. E questo è il significato e il messaggio che reca *Pulcinella*, quando lo si consideri come isolata espressione del musicista e indipendentemente dai suoi rapporti col futuro dell'opera strawinskiana e dalle sue ripercussioni su di essa.

ALBERTO MANTELLI

(1) In questo senso: A. SCHAEFFNER, *op. cit.*, p. 92; DE PAOLI, *op. cit.*, p. 122.

(2) P. COLLAER, *op. cit.*, p. 135.

(3) A. SCHAEFFNER, *op. cit.*, p. 92.