

ALBERTO MANTELLI

---

IGOR STRAWINSKY  
E LE SUE OPERE PIÙ RECENTI

Estratto da « La Rassegna Musicale »  
Anno XIV - N. 2, Febbraio 1941-XIX

FELICE LE MONNIER - FIRENZE

MCMXLI-XIX

## IGOR STRAWINSKY E LE SUE OPERE PIÙ RECENTI

### I.

Fino a un certo momento dell'attività creatrice di Igor Strawinsky, le sue opere fondamentali sorgono sui termini di una vicenda tra il bene e il male, di un urto tra una felicità e un dolore; dove, se la soluzione finale non è sempre oscuramente e, si direbbe, deterministicamente sconsolata e negativa, come in *Petruska* o nella *Storia del Soldato*, essa reca in sé tuttavia il senso di una fatalità avversa a cui una felicità e un bene si sacrificano, come nella *Sagra della Primavera* o in *Nozze*. Poi questa dialettica tra bene e male si arretra alquanto immergendosi in una più cristiana coscienza della sovranità del bene sul male, della debolezza fatale del Diavolo. E il Diavolo che, in persona, coglie l'estrema vittoria ai danni del Soldato, venti anni più tardi in *Gioco di carte* — incarnato in quella davvero infernale carta da pocker che è il Jolly — dopo aver seminato guai per quasi tutta la partita deve cedere e ripiegare con vergogna ricacciato da una trionfante sequenza di cuori. Il feroce e selvaggio mito primaverile della *Sagra* risorge nella cosmica malinconia della ellenica *Persefone*. A fianco e prima di queste opere che, sotto una nuova luce, rinnovano motivi del periodo della creazione strawinskiana concluso con *Nozze* e con la *Storia del Soldato*, vi è tutto un gruppo di opere puramente strumentali o per il teatro che riflettono questa ulteriore posizione spirituale del maestro. Dopo la conclusione amaramente pessimista della *Storia del Soldato* e dopo quella sconsolata di *Nozze*,

si delinea in Strawinsky una serenità morale e un senso di catarsi da cui nascono lavori come la *Sonata* per pianoforte, l'*Ottetto*, il *Concerto* per pianoforte, *Mavra*, *Apollo Musagete* e via dicendo.

Il dramma umano visto attraverso la dialettica del bene e del male, in una particolare accentuazione del senso del male, che fino a un certo momento ha impegnato direttamente la fantasia del musicista il quale vi aderiva vivendola e rappresentandola nei suoi urti più violenti, si arretra, si attutisce nei suoi contrasti, diviene una sorta di antefatto morale su cui si aderge uno stato d'animo sempre più sereno. Ciò che era lotta e disarmonia, urto di forze opposte, si configura ora come ritmo di vita governato da una superiore volontà che vuole il bello ed il buono e tutto in questi valori risolve. Nell'arte si riflette e si incarna questo stato d'animo che, passato attraverso ai contrasti più violenti della vita morale, li ha superati in una coscienza catartica. È il momento classico dell'arte di Strawinsky che, tanto per fissare una data, sia pur solo approssimativamente indicativa, si inizia intorno al 1919 e che tuttora è in atto.<sup>1</sup> Momento classico che in un certo periodo della carriera del musicista si delinea nella pienezza di tutti i suoi aspetti; ma che già prima non è difficile scorgere, anche nelle sue opere drammaticamente più contrastate e, se vogliamo dir la parola, più romantiche.<sup>2</sup> La preoccupazione formale che presiede alla stesura della *Storia del Soldato*, la ricerca del materiale sonoro singolarissimo di quest'opera, di una meticolosità senza

---

<sup>1</sup> Strawinsky ha intuito che da questo punto è avvenuto in lui un rilevante mutamento. Com'è naturale, egli lo riconduce su di un piano puramente musicale; ed è solo così che noi possiamo averne coscienza, e solo in questo senso è legittimo parlarne. Anche se poi ci si riporta a un complesso di stati d'animo che ha agito in fondo allo spirito del musicista; senza magari che egli ne abbia avuta una chiara coscienza. Si veda a questo proposito la conclusione delle *Chroniques de ma vie* (Parigi, 1935) e soprattutto la p. 187.

Non credo, per altro, che si debba dare a certe dichiarazioni di Strawinsky e di alcuni suoi commentatori (Ansermet, De Schloezer, Collaer, De Paoli) tutto quel peso che loro attribuisce il PANNAIN (*I. Strawinsky, in Musicisti dei tempi nuovi*, Torino, 1932, p. 73).

<sup>2</sup> Ecco ciò che lo Schaeffner scrive a proposito della *Sagra* (A. SCHAEFFNER, *I. S.*, Parigi, 1930, p. 50): « Ma l'orrore del sacrificio, la realtà orridamente biologica che suggerisce simile orchestra sarebbero dominati da ciò che essa contiene di indifferentemente bello, di perduto sonorità; in questa musica a colpi di martello si scoprirebbe una serenità formale quasi insospettabile e soprattutto una capacità di puro linguaggio sinfonico dove scompare il soggetto stagionale dell'opera ».

pari, rivela nell'artista un'attitudine al superamento del fatto umano che tende a sublimarsi nella massima chiarezza della forma. Egualmente significativa è la stesura strumentale di *Nozze* passata, come è noto, attraverso varie redazioni.

Ed ecco iniziarsi quella serie di opere che giunge fino a oggi, in ciascuna delle quali si incarna un nuovo problema formale sempre magistralmente risolto e attraverso cui si può scorgere una vieppiù salda conquista di una serenità interiore, di un equilibrio morale. Nè rimangono fuori da questa evoluzione le opere teatrali poc'anzi segnalate, tra cui va incluso come particolarmente significativo l'*Oedipus Rex*. L'oratorio ispirato al terrificante dramma greco pone infatti la vicenda in una luce arcanamente serena, in una secolare lontananza che ne attutisce la serenità, la immerge in una classica pacatezza. È noto come il latino del testo sia stato voluto da Strawinsky per poter lavorare non su una qualsiasi lingua viva, una lingua di uso attuale, circolante attorno alla nostra vita come un'atmosfera che si respira — ma su una lingua pietrificata dai secoli. Ciò che innalza quasi una parete di cristallo tra l'antico mito e noi.

Quella serenità interiore che man mano si rassoda nel musicista, quella più cristiana visione dell'eterno conflitto tra bene e male, trova il suo naturale sbocco nell'esigenza di dar vita a opere in cui il massimo fuoco lirico si versi e si trasfiguri in una materia musicale che unisce la più vivace novità di atteggiamenti col più misurato e ragionato equilibrio formale. La moralità dell'atto creativo di Strawinsky consiste in questa travolgente volontà di dar vita a un perfetto microcosmo sonoro. Una volontà che sale dall'intimo della sua coscienza umana e si identifica con una intransigente e rigidissima consapevolezza d'arte, con un'assoluta rettitudine di mestiere.

Per Strawinsky, uomo moderno, nato nel pieno di una vasta crisi, che, sorta al concludersi di un trisecolare ciclo creativo, ha rimesso in discussione ogni aspetto della tecnica musicale — la creazione dell'opera fa tutt'uno con l'impostazione e la soluzione di un problema tecnico. Ogni lavoro del maestro riflette la gioia di una lotta combattuta e vinta contro la materia che ne esce irradiata e trasfigurata in un vivido palpitare di vita. E quando Strawinsky parla dell'esercizio della propria arte come di un mestiere, di un'attività artigiana, egli — uomo antiretorico per eccellenza, morbosamente schivo da ogni atteggiamento romantico — non fa che ridurre i vari termini del proprio processo creativo all'ultimo, anche se non meno impor-

tante degli altri, che è rappresentato dall'impegno finale dell'artista, dalla coscienza di una rigidissima onestà nell'esercizio dell'arte.

L'umanità che palpita nel musicista, quella consapevolezza dei termini opposti su cui si intesse la vita, quel senso di superiore e giusta necessità di un alternarsi di gioie e di dolori nelle vicende umane, quel suo cristiano considerare, infine, la vita come un evento nella sua complessità meraviglioso e veramente opera di una volontà altissima e imperscrutabilmente giusta, divengono a un certo momento il fondo emotivo dell'arte strawinskiana. La sua musica risulta allora una celebrazione di questi motivi; ed ha una festosità raccolta, fondata sempre su una severità d'animo che, se non esclude la gioia, esclude per altro ogni senso di frivolo. La musica di Stravinsky ha una compostezza severa anche là dove esplose il senso di un'aperta allegrezza, di una gioconda vivacità della materia sonora.

Da una così forte intensità di vita interiore, anche se risolta in una classica serenità, in una consapevole letizia, nasce quella straordinaria tensione lirica caratteristica della musica del maestro, quel senso di funambolica bravura, di partita giocata e sempre vinta, avendo gettato sul tappeto la massima delle poste. È una tensione talora spasmodica a cui egli porta la materia sonora, in quel senso di corda tirata fino al limite di spezzarsi. La preoccupazione tecnica, il virtuosismo che sono sempre alla base dell'opera di Stravinsky sono le manifestazioni ultime e più tangibili dell'assoluto impegno morale del musicista, della serietà e della pienezza di vita che presiedono al suo lavoro.

Molto spesso è sul fatto timbrico che si impenna in ultima analisi l'interesse finale del compositore. Senza che sia lecito parlare di una musica fatta di puro timbro — che non è il caso di Stravinsky — si può ritenere come il timbro rappresenti l'elemento catalizzatore della fantasia del musicista, quell'eccitazione necessaria, anche se non sufficiente, per far scoccare la scintilla dell'invenzione. Ed ecco modificarsi quasi ad ogni lavoro l'organico strumentale e mettersi in opera le più inedite combinazioni di strumenti; da che risultano poi realtà timbriche di una bellezza e di un interesse quanto mai singolari e attraenti.

La realtà sonora della musica strawinskiana, nella sua complessiva esistenza, si lascia caratterizzare da una vivezza acre di atteggiamenti. È una musica pervasa da una sorta di dionisiaca ebbrezza, da un fervore di vita che incessantemente lampeggia, anche là dove la scrittura risulta più composta e lucidamente ragionata. La materia

musicale si presenta in uno stato di incandescenza che ne sprigiona tutte le energie, ne libera tutte le proprietà. A questo violento processo di purificazione della materia sonora concorre, con un apporto che è decisivo, il ritmo. In Strawinsky il ritmo ha l'imponenza e l'irruenza di un fenomeno tellurico. Esso rompe con una rapida e molteplice varietà di cesure l'eguaglianza del discorso, illuminando da mille sorgenti diverse la materia musicale che si infrange, si inarca ponendo in essere accostamenti di valori, punti di giunzione inusitati della più alta emotività e del più singolare interesse.

Nel ritmo, come nel timbro, si realizza quella terrestrità, quella sensuale concretezza che sono proprie della musica strawinskiana e nelle quali si fa palpitante materia sonora il formidabile slancio vitale dell'artista, quel suo sentimento di letizia e di consapevole allegrezza.

Si diceva or ora che in Strawinsky il fatto timbrico interviene talvolta a porre in essere quell'eccitazione necessaria — anche se non sufficiente — a far scoccare la scintilla dell'invenzione, a generare l'impulso che ne muove la fantasia creatrice. Va considerata da un punto di vista analogo la tendenza, in certe opere sue molto manifesta, di far propri elementi tratti da passate esperienze musicali. In alcune opere egli sembra prender le mosse da una suggestione storica. Un modello di scrittura, una forma musicale del passato divengono il punto di partenza che eccita la sua fantasia. Si pensa al Pergolesi di *Pulcinella*; al polifonizzare bachiano dell'*Ottetto*, del *Concerto* per pianoforte, del *Concerto* per violino, di questo ultimo *Concerto in mi bemolle*; al beethovenismo dell'adagio della *Sonata* per pianoforte; alla musa di Ciaikovsky che ha vegliato sulla nascita del *Bacio della Fata*. All'origine di tutti questi lavori vi è forse un momento letterario, di pura intelligenza, di cui però ogni traccia scompare quando tale stimolo intellettuale ha acceso la fantasia del musicista. Allora nella sua musica non restano più che delle tracce appena riconoscibili: sono per lo più somiglianze grafiche o esteriormente costruttive, analogie di brevi formule melodiche o armoniche, che vengono tosto assorbite nel suo discorso, che perdono la lontana, divenuta ormai problematica, paternità per acquistare quella vivente e nuova che il musicista loro impone.

Il frammento o il formulario discorsivo di un *Concerto* di Bach, strappato da quell'opera in cui si eterna, quale vita e quanta originaria forza espressiva può ancora conservare? Ha un'esistenza astratta,

neppure archeologica. Vive la suggestione, il moto di fantasia che si desta nel nostro spirito e che è cosa ormai nostra, strettamente nostra. O dell'artista la cui fantasia riceve così vivace impulso da porre in essere i termini per la nascita di una nuova opera d'arte. E di ricostruzione o di accademia si può parlare quando non di un artista si tratti, ma di un artigiano, di uno spirito professorale e scolastico. Che non è il caso di Strawinsky.

Il fatto che certe formule musicali del passato siano cadute sul tavolo da lavoro di Strawinsky non è probabilmente molto diverso dal caso, sancito e pienamente legittimato dalla storia, delle variazioni su di un tema altrui. Si può per un solo istante dubitare dell'assoluta paternità beethoveniana o brahmsiana delle *Diabelli-Variationen* o delle *Variazioni su un tema di Händel*? Allo stesso modo non si vede come giustificare delle esitazioni sulla paternità strawinskiana del *Concerto* per pianoforte su cui aleggia la lontana ombra di Bach, o del finale di *Gioco di carte* in gran parte costruito su una citazione da Rossini.

Rimane allora, al di là di ogni apprezzamento estetico, il fatto che Strawinsky abbia pensato a Bach, a Beethoven, a Rossini. Si può credere che sia avvenuto in lui — su un piano sia pure non del tutto *pratico*, ma consciamente o inconsciamente spirituale o meglio di pura intelligenza — quel che a ciascuno di noi piccoli mortali è avvenuto. Abbiamo tenuto sul pianoforte o sul tavolo le opere di un musicista o di un poeta per settimane e mesi, spinti a ciò da una oscura occasionale simpatia per cui si è amato risuonare o rileggere magari ogni giorno, qualcuna di quelle musiche o di quelle poesie. Non ha interesse ricercare qui una giustificazione interiore a tali nostre temporanee simpatie.

Per ciò che riguarda l'artista, e in questo caso Strawinsky, è pensabile l'occasionalità (un'audizione a concerto, uno spartito caduto sotto le mani, una conversazione con un amico) ed è anche pensabile che un incontrollato ed oscuro moto della fantasia sia confluito nell'idea generica della musica di Bach, di Beethoven, di Rossini. Si tratta di impulsi strettamente interiori, di un ordine, si direbbe così, privatamente psicologico, che hanno un rilievo minimo ai fini di una ricerca estetica; forse anche nullo quanto più vengano individuati e isolati. E quando lo Schaeffner a proposito del *Concerto* per pianoforte parla di un « Bach altiero e beethoveniano », <sup>1</sup> constata un'af-

<sup>1</sup> A. SCHAEFFNER, *I. S.*, p. 109.

finità esteriore su cui non è più opportuna ogni ulteriore insistenza. Siamo molto vicini, se non sull'identico piano, ai « periodi » della pittura di Picasso, a quelle influenze che si sono succedute e intersecate nel corso dell'attività dell'artista senza punto infirmarne la piena originalità.

I presupposti del discorso musicale di Strawinsky si fondano — come appare già dalle sue prime opere — sull'esigenza di realizzare una forma a contorni netti, a trapassi sintetici di valori. La materia sonora si condensa, acquista quel peso specifico che l'impressionismo aveva persino morbosamente attenuato; ha trapassi che scattano per una riduzione al più strettamente necessario, come un corpo che non sia più che ossa e muscolo. Il fatto che i valori timbrici restino sempre in primo piano, anzi siano — come dicevo — una sorta di elemento catalizzatore della fantasia strawinskiana, ci rivela come nell'ultima concretezza fisica del suono si realizzi appieno questo mondo musicale. Quell'exasperazione timbrica che aveva presieduto al disfacimento della materia sonora operato dall'impressionismo, diviene qui un elemento e una condizione della riconquistata concretezza e sostanziosa solidità del suono. Egualmente quella volubilità ritmica, che è uno degli aspetti fondamentali della musica di Debussy, diretta a smembrare una materia non abbastanza rarefatta e volatile, si converte in Strawinsky in una sostanza solidificante operando con violenza di fratture e nettezza di tagli. Nei due casi si produce una sorta di contrazione: il timbro che là si stemperava qui si condensa; una molteplicità ritmica che là valeva a creare slittanti soavità di trapassi, qui vale a creare accostamenti secchi e duri.

Il realizzarsi dell'immagine musicale strawinskiana nel timbro — anche se, ripetiamo, per questo musicista non possa parlarsi di puro timbro — dà alla materia sonora una lucentezza di superfici che rappresenta un fatto nuovo nella storia della musica. Ed è così perchè il colore dello strumento assunto puro e dissociato — come apprese ad usarlo l'impressionismo e in parte anche l'insegnamento di Rimsky-Korsakoff — si distende sopra formazioni armoniche di duri contorni, si frange in una tagliente spezzatura ritmica. In questo senso è chiaro come non si possa parlare di ritmo puro.

Come tutte le personalità più legittime della musica del nostro tempo, successive al momento impressionista, anche Strawinsky tende a una scrittura contrappuntistica. Tale carattere — che, inteso

con una giusta larghezza, comprende anche la monolinearità dei *Tre pezzi* per clarinetto, di certi passi dell'*Apollo*, dell'*Oedipus Rex* e di altri lavori del maestro — si ritrova pure in quelle opere che si presentano a prima vista concepite in un modo tendenzialmente armonico. Il caso più manifesto è offerto dalla *Sagra* e dalle opere che le sono vicine. Quelli che, alcuni anni dopo, saranno dei movimenti simultanei di linee melodiche, nella *Sagra* sono sovrapposizioni tonali più complesse: simultaneità di accordi di funzione armonica differente o senz'altro di tonalità diversa. Attraverso una complicazione armonica si realizza quella sovrapposizione di elementi contrastanti che si urtano senza fondersi, e che sarà più tardi il carattere della vera e propria polifonia strawinskiana, e in genere della polifonia moderna. Questa particolarità tecnica della musica di Stravinsky — cui si accenna qui di sfuggita — è la condizione che gli permette di attuare un segno sonoro sempre circoscritto e limitato, senza risonanze e vibrazioni. E si può considerare come uno degli aspetti fondamentali della reazione strawinskiana all'impressionismo.

In Stravinsky il suono ha un peso e una densità minerale, determinato da superfici e da spigoli netti. Il discorso procede per rapide condensazioni di immagini, per epigrammatiche elisioni; ha la lucida concisione e la stringatezza di una proposizione logica; e anche là dove tocca il massimo calore emotivo, proprio là anzi, opera con una chiarezza di cristallo, con un rigore secco di materia, un'allucinante precisione di segno. È una musica che vive in un'atmosfera di superiore ordine, di armonioso e polito gioco di saldature, di contrasti e di accostamenti. La più dura violenza e la più delicata tenerezza sono ugualmente immerse in una luce che le allontana e le fascia di un senso arcano di eternità, le carica di un altissimo potere emotivo. Ciò che rappresenta in Stravinsky la virtù dell'ordine e della chiarezza è acutamente intuito in queste parole di chi fu amico molto intimo del musicista. «L'ordine vero non è noioso, perchè non va contro la vita, ma al contrario l'esalta e l'intensifica.... Si ricordi qui la definizione di San Tommaso: la bellezza è lo splendore dell'ordine. L'ordine in se stesso non basta, bisogna ancora che rischiararsi. Vi era qui (in Stravinsky) un ordine che rischiarava, poichè non costituiva che il riflesso di una chiarezza interiore».<sup>1</sup>

Lo stile di Stravinsky, la sua scrittura, rispecchiano la sua sana

<sup>1</sup> C. F. RAMUZ, *Souvenirs sur I. S.*, Parigi, 1929, pp. 54-55. Si veda anche ciò che scrive a questo proposito STRAWINSKY (*Chroniques*, II, 95-96).

chiarezza morale, la sua equilibrata intensità di vita, quell'eticità per cui di fronte alla sua musica sentiamo profilarsi e innalzarsi una grande figura di artista. Ancora interessa rammentare altri due passi dei ricordi di Ramuz. «Ciò che io scorgevo in voi (Strawinsky) era il gusto e il senso della vita, l'amore per tutto ciò che è vivo; e che tutto ciò che è vivo era per voi, come a priori e in potenza, la musica». <sup>1</sup> È altrove, a proposito, della Russia che il musicista sognava e auspicava in una commovente e ingenua illusione (siamo nel 1917): «La Grande Russia di tutti i Grandi Russi, quella di Puškin, quella di Gogol, quella di Mussorgsky, quella stessa di Tolstoj, quella del *Giornale di uno scrittore*, la Santa Russia degli Ortodossi... una Russia contadina, ma innanzi tutto cristiana». <sup>2</sup> Non si deve dimenticare come Strawinsky sia profondamente religioso, di quella religiosità sostanziale e formale che è segno di grandezza d'animo e di saldezza morale. <sup>3</sup> La grandezza d'animo e la saldezza morale su cui si innalza la sua opera, la quale, anziché un prodotto decadente — come taluno vorrebbe non a ragione vedere — è la più autentica espressione dell'eticità e della sanità della nuova musica del nostro secolo.

La *Sinfonia dei Salmi* è il lavoro dove più visibilmente si concentra il «sentimento di gravità e di fede sparsi in tutta l'opera di Strawinsky». <sup>4</sup> Ma quando egli vi scrive sul frontespizio che essa è stata composta «a gloria di Dio», non fa che cedere al contenuto strettamente letterario del testo e attribuire a quest'opera un significato interiore che è proprio — in senso lato — di quasi tutta la sua musica. Trasferire nell'armonico mondo dell'opera d'arte tutta la serena pienezza della propria vita interiore, è la missione musicale di Strawinsky. È una sorta di celebrazione, di interiore rito che ad ogni nuova opera noi vediamo compiersi. Si potrebbe parlare di una cristiana *laus vitae*, di un inno alle forze che attraversano la vita umana, e in essa si combattono e nel loro divenire ne sono il vivente sostegno. E quella diabolica presenza che ombreggia opere come *Petruska*, la *Storia del Soldato*, *Renard*, si trasfigura più tardi in uno spirito acutissimo e tagliente di furberia, di mefistofelico virtuosi-

<sup>1</sup> C. F. RAMUZ, *op. cit.*, p. 19.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>3</sup> «Ortodosso, cristiano ortodosso e attaccato alla sua religione» dice RAMUZ (*op. cit.*, p. 96). Si veda anche su questo punto le *Chroniques* (I, pp. 87-90; II, pp. 159-160).

<sup>4</sup> A. SCHAEFFNER, *I. S.*, p. 117.

smo. In questo senso e sotto questa luce — fra l'altro — la *Storia del Soldato* è da considerarsi come un lavoro chiave nell'arte di Strawinsky. Gli infernali tranelli che il Diavolo tende, con leggerezza sottile di giocoliere, al Soldato, quelle apparizioni del Demonio sotto i più inverosimili travestimenti, appaiono quasi l'espressione simbolica di quella quintessenziata abilità che è l'anima della tecnica musicale strawinskiana, ciò che la fa apparire sempre così miracolosamente sbalorditiva.

## II.

L'opera di Strawinsky — dai suoi primi lavori fino al recente *Concerto* per 15 strumenti — nella sua sostanziale e potente unità stilistica, presenta una varietà di atteggiamenti al di là dei quali si possono stabilire rapporti tra composizioni comparse anche a una certa distanza nel tempo. Sono parentele spirituali, riferimenti tecnici, affinità di scrittura che accentuano, nel divenire di questa musica, quella molteplicità fortemente unitaria che si può assumere come uno degli aspetti della profonda coerenza spirituale e stilistica del compositore. « Corrispondenze tecniche, al di là delle quali è evidente come la solitaria riflessione di uno stesso uomo si sia esercitata con quella lucidità e quel realismo, con quella serietà e con quella poesia che egli reca e trasmette alle cose che fa sue ».<sup>1</sup>

Per la sua paradossale bravura costruttiva, per quel pungente spirito che l'attraversa, *Gioco di carte*<sup>2</sup> si può ricollegare alla *Storia del Soldato*, la cui musica, oltre al resto, è uno straordinario omaggio a ciascuno dei sette strumenti per cui è scritta, un omaggio compiacente ai loro « tratti di esercizio o di virtuosità, ai loro capricci ».<sup>3</sup> Quella *Storia del Soldato* dove il trionfo dell'oscura potenza del Diavolo si traduce in un'andatura, che appare deterministicamente meccanica, della musica e dove i demoniaci tranelli nei quali cade vittima il Soldato si trasformano in un pungente spirito di maliziosa argutissima furberia tecnica. Ma se questa è una campata dell'immaginario ponte che, attraverso lo spazio di circa vent'anni, allaccia *Gioco di carte* con la *Storia del Soldato*; l'altra campata è costituita dalla diversa, e diciamo pure opposta, valutazione che il musicista

<sup>1</sup> A. SCHAEFFNER, *op. cit.*, p. 118.

<sup>2</sup> *Jeu de cartes*, ballet en trois sonnes (1936), partitura piccola e riduzione per pianoforte a 2 mani. Edizione Schott's Söhne, Mainz.

<sup>3</sup> A. SCHAEFFNER, *op. cit.*, p. 87.

fa della potenza del male negli eventi umani. Si ritrae quell'ombra negatrice che oscurava la vicenda della *Storia del Soldato* ed il Diavolo là vittorioso, qui — pur dopo alcuni provvisori successi — esce sconfitto. La moralità di *Gioco di carte* si riassume in questi versi di La Fontaine che Strawinsky ha assunto a insegna del proprio lavoro :

Nous pouvons conclure de là  
Qu'il faut faire aux méchant guerre continuelle.  
La paix est fort bonne de soi ;  
J'en conviens ; mais de quoi sert-elle  
Avec des ennemis sans foi ?

A quella sorta di determinismo che comportava una fatale prevalenza del bene sul male succede, e trova la sua più compiuta espressione in questo lavoro, una visione meno negativa secondo cui, con l'azione, il bene può paralizzare e sconfiggere il male. In *Gioco di carte* trova una chiara espressione quel rasserenamento spirituale che si è visto delinearci a un certo momento nel ciclo creativo di Strawinsky.

Non si vuole per altro sovrapporre a questo lavoro una posizione spirituale che in esso si incarni e si rispecchi attribuendogli quasi un colore simbolico. E neppure è da farsi una troppo letterale identificazione con la moralità di La Fontaine. Quello che è un atteggiamento interiore che si delinea nello spirito dell'artista, rimane tale e solo di quel tanto emerge perchè l'opera sua se ne colori, senza che ne risultino più precise determinazioni rintracciabili in questo o quel lavoro. Sarebbe erroneo forzare un rapporto che solo vale a significare come tutta l'opera di questo musicista affondi le proprie radici nella concretezza di una vita morale anzichè in un vano intellettualismo, in una dilettesca varietà di esperienze estetiche.

Messa in luce quella moralità a rintracciare la quale l'autore stesso ci ha indicato la via, ponendo a insegna della sua musica i versi di La Fontaine, non è più lecito tentare di andar oltre a ricercare significati e allusioni nel seno della composizione. Essa non ha la determinazione drammatica di *Petruska*, della *Storia del Soldato*, di *Nozze* ; ma una vita puramente ed esclusivamente musicale. E in quanto musica, solo in quanto musica si deve intendere e cercar di comprendere *Gioco di carte*.

Quest'opera segna un ritorno ed un'esaltazione di quella festosa giocondità della materia sonora che si trova in specie nell'*Ottetto*, nell'*Apollo*, nel *Capriccio*. Mai come in questo momento Strawinsky

ha realizzato un più fervido crepitio, una più intensa accensione della materia sonora. Mai così viva forse è stata la bravura costruttiva del musicista, così perfetta la fluidità delle saldature e dei trapassi, la penetrante acutezza dell'immagine. La scorrevole naturalezza d'eloquio di questa musica, la miracolosa e paradossale statica che la regge in un inverosimile e pur così sicuro equilibrio, rivelano l'immediatezza e l'intensità di ispirazione in un'opera che potrebbe parere si regga solo su un gioco di pura intelligenza, di consumata abilità di mestiere. In questo senso *Gioco di carte* « sembra superare ciò che Stravinsky aveva innanzi realizzato; e di proposito non s'adopera l'espressione *tour de force*: tutto vi appare naturale e scaturito da fonte ».<sup>1</sup>

Nei suoi tre tempi, *Gioco di carte* pare riassumere molta parte dell'esperienza musicale di Stravinsky: dalla citazione nel primo quadro di *Petruska* di una popolarissima canzone del tempo (« Elle avait un'jamb'en bois »), agli urti tellurici della *Sagra*; dalle bravure strumentali della *Storia del Soldato* alle tenere soavità di *Apollo*; dallo spirito arguto e crepitante dell'*Ottetto* o del *Capriccio* alle dolcezze di quel *Bacio della Fata* che è tutto una citazione di Ciaikosky e che, per una miracolosa quasi non credibile alchimia, sembra per intero — non una nota esclusa — uscito dalla fantasia di Stravinsky. Cadono inoltre nel crogiuolo infiammato di *Gioco di carte* numerose citazioni o pseudo-citazioni da tutto ciò che di più brillante e di più elettrizzante è stato scritto in musica: dal profilo sensuale del valzer viennese a un notissimo motivo della rossiniana sinfonia del *Barbiere*, dalla volgarità deliziosa di un galoppo da banda di ballo pubblico alle più svariate piacevolezze di un Delibes o anche di tanta lustrinata e carezzevole musica leggera. Nelle mani di Stravinsky questo materiale si frange e si spezzetta, perde la sua originaria fisionomia, frantumato com'è, e manda bagliori nuovi, stretto nel significato che gli impone il musicista. Queste briciole cadute dai più svariati e modesti banchetti — se togliamo la citazione rossiniana — Stravinsky le spolpa, le ripulisce, le riduce a un valore purificato, a ciò che serbano di mezzi propulsori di un discorso musicale. E nel tessuto nuovo che egli crea, esse senza posa si agitano e si ribaltano, vengono lanciate in ogni direzione, segnando scie luminose, accese punteggiature.<sup>2</sup> La povertà lirica di un frammento di-

<sup>1</sup> A. SCHAEFFNER, *Critique et thématique*, in *Revue Musicale*, 1939, p. 249.

<sup>2</sup> Si rammenti a questo proposito quella meraviglia musicale che sono le variazioni del secondo tempo o il finale sul tema di Rossini dove questo tema, appena enunciato, assume di scatto la più schietta fisionomia stravinskiana.

viene indimenticabilmente incisiva, la banalità carnevalesca e festaiola di un motivo raccolto presso la tenda di un ballo pubblico si inarca con le più pure e signorili movenze. È un'arguzia acuta e iperbolica, un senso superiore di bravura, un'ebbrezza dello spirito che gioisce di fronte all'intelligenza che si misura con se stessa. Non vi è traccia di alcuna astrazione del mestiere qui proprio dove il mestiere pare toccare il vertice e smarrirsi in sé. La costruzione è perfetta e respira in ogni sua parte come un organismo vivo: ogni elemento dell'opera vibra e risplende nella sua vitalità. Sul tappeto verde del palcoscenico, oltre la musica, tra le righe della musica, la partita a poker procede: la carta diabolica compie le sue provvisorie malefatte finché al momento dato appare un gioco più forte che l'atterra: la sequenza di cuori. Là i ballerini-carte compongono e scompongono i giochi; qui la musica ha il suo corso e della favola non ritrae alcuna vicenda, ma solo il senso finale, la moralità conclusiva. Senza che quest'espressione ne impegni ed esaurisca l'intero significato si può ripetere per *Gioco di carte* — che perfettamente vi si attaglia — ciò che Strawinsky disse a un amico, dopo una prova di un suo lavoro precedente questo di pochi anni e ad esso per certi versi affine: « È un'autentica ghiottoneria ».

Per la vivacità dell'invenzione, la tensione della fantasia, il *Concerto* per 15 strumenti<sup>1</sup> si deve avvicinare a *Gioco di carte* che lo precede immediatamente. Dal punto di vista costruttivo per altro non offre quegli aspetti di sorpresa, quelle successioni di momenti che fanno pensare ad una statica paradossale ed insieme solidissima, sprigionante il senso di una accesa e intensa liricità, di una lucidissima emozione. Ma son proprio i termini costruttivi di questo lavoro che hanno posto al musicista un altro ordine di problemi. Alla libertà assoluta di invenzione di *Gioco di carte* succede qui lo schema tradizionale del concerto: due tempi allegri racchiudenti un tempo lento che costituiscono ciascuno un'unità lirica e musicale.

La magia dei trapassi e delle saldature, che rimane uno degli aspetti più affascinanti di *Gioco di carte*, si sposta su di un piano diverso e meno libero nel *Concerto*, trovandosi ad operare nell'ambito di quella entità musicale che è un allegro o un adagio. Entro un tale ordine costruttivo — che ritorna in un largo numero di lavori

---

<sup>1</sup> *Concerto en mi bémol* pour orch. de chambre (1937-38), partitura piccola e riduzione per 2 pianoforti a 4 mani. Schott's Söhne, Mainz.

del maestro — il discorso musicale si snoda con quella tensione lirica, con quella impeccabile bravura di segno che è un aspetto inconfondibile e decisivo della personalità strawinskiana.

Quando Strawinsky componeva questo *Concerto*, a chi si informò un giorno intorno alla sua attività, rispose che stava lavorando a un piccolo concerto sul tipo dei *Concerti brandeburghesi*. Effettivamente il *Concerto* si apre in una suggestione bachiana che risulta più da alcuni compiacimenti grafici che non da un frammento esposto dalle viole nella prima battuta e poi ripreso più innanzi. Tale frammento tematico — di poco rilievo nell'economia di questo primo tempo — si trova nel *Concerto brandeburghese* N. 3 (battute 9-10). Si parlò di « insolente prestito »;<sup>1</sup> a che fu obbiettata a ragione e con ottimi argomenti dallo Schaeffner<sup>2</sup> la irrilevanza di tale frammento nel complesso del tempo strawinskiano. È pertanto fuori luogo ogni accostamento a Bach eccettuata quella generica ed esteriore somiglianza dichiarata da Strawinsky; che non va al di là di alcune disposizioni grafiche del primo tempo e del fatto che, come i *brandeburghesi*, è pur questo un concerto per un numero limitato di strumenti.

Come in *Gioco di carte*, vi sono in questo *Concerto* delle figurazioni melodiche, dei frammenti di figurazioni melodiche, delle sequenze armoniche, degli incisi ritmici che sembrano sporgere dalla complessiva tessitura della musica, quasi incastonati in essa e che conservano come un senso di estraneità. Si tratta di elementi in genere di struttura molto semplice, si potrebbe dir popolare. Altra volta è una citazione vera e propria (conscia o inconscia che sia) come il frammento di Bach, di cui si parlava or ora. Si pensa ai pezzi di realtà che entrano nella pittura così detta astratta di Picasso. È questo probabilmente il significato più lecito che può attribuirsi a tale fenomeno nella musica di Strawinsky. Come in tante altre opere del maestro, pure in questo *Concerto*, anche se per un attimo emergono dalla continuità del discorso, ne sono tuttavia saldamente presi, ne traggono un valore ed un significato che di per sè non posseggono, e in cambio vi irradiano una luce, un fugace senso allusivo. In questi

<sup>1</sup> R. LEIBOWITZ, in *Esprit*, luglio 1938, p. 587.

<sup>2</sup> A. SCHAEFFNER, art. cit., p. 241, e seg. È curiosa la fortuna nei secoli di tale figurazione, secondo quanto fa rilevare l'autore dell'articolo. Essa si trova in un *preludio* per clavicembalo di Benedetto Marcello (probabilmente anteriore al *Concerto brandeburghese* e forse noto a Bach); nel terzo dei *Sette pezzi caratteristici* op. 7 Mendelssohn e nella *sinfonia dell'Italiana in Algeri* di Rossini.

punti si delinea una suggestione evocativa, appare una parola che già abbiamo sentito pronunciare e che in tale apparizione sembra magicamente sdoppiarsi nel suo significato: conserva la sua originaria risonanza e in pari tempo suona nuova come se comparisse per la prima volta nella musica.

Vi è un sussultare ritmico in questo *Concerto*, che ci riporta piuttosto addietro nel tempo, fino alla *Sagra*, a *Nozze*, al *Concertino* per quartetto d'archi. Quel ritmo che talvolta spezza la continuità del discorso e talvolta ne incastra con violenza gli elementi, realizzando una condensazione, una compressione della materia sonora. Sono sequenze di battute a ritmo differente che si cozzano e si configgono l'una nell'altra, lasciando in qualche punto l'impressione che alcune battute siano state amputate di un'unità o di una frazione di unità per rendere più resistente una saldatura, più serrato un passaggio di idee. Il ritmo diviene il tessuto connettivo che incatena a forza ogni altro elemento del linguaggio e lo costringe a una fulminea traiettoria, a una epigrammatica densità di significato.

Similmente la scrittura strumentale affonda le sue radici in esperienze passate del musicista. Valga come esempio il suono che in alcuni momenti assumono i corni: rauco e dolce come un richiamo, nel fitto delle linee che intessono gli strumenti,<sup>1</sup> quel suono inconfondibile e indimenticabile che, nella *Sagra della Primavera*, per la prima volta ci parve udire nella storia della musica.<sup>2</sup>

Il soavissimo secondo tempo (*Allegretto*) è una delle pagine più teneramente delicate, più irradiate di sereno candore che sian sortite dalla fantasia di Stravinsky. Forse mai come qui — nell'intera sua opera — si può assistere a quel gioco di forze in equilibrio che si produce nella sua fantasia tra l'emozione che urge e un delicato pudore che la trattiene e nei suoi passi la guida, incoronandola di una sorridente grazia, punteggiandola di un'arguzia che è insieme tenera e severa. È l'espressione risulta tanto intensa quanto rattenuta. È la grande parola che si pronunzia a voce bassa e acquista risonanza impensata. Il discorso tende a spezzettarsi in un dialogare sommesso degli strumenti che, nella cristallina purezza dei loro timbri, si rimandano frammenti di frasi sospese in un aereo contrappunto. È l'atmosfera delle pagine più soavi di *Persefone*, dei più delicati mo-

---

<sup>1</sup> Si vedano, nella partitura tascabile citata, i numeri 7-9, 18-28 e 65-68.

<sup>2</sup> Si vedano, nella partitura tascabile (*Edition Russe de Musique, Parigi*) nn. 25, 40, 75-78 e 175.

menti di *Apollo Musagete*. La materia splende in una luce stellare, in una beatitudine di suono. Le inflessioni più semplici del discorso musicale riacquistano quella purezza originaria che i secoli e l'uso parevano avere offuscata, risplendono nella luminosità della parola detta per la prima volta.

Riferendosi a questo lavoro, lo scrittore svizzero Cingria ha scritto recentemente sulla «*Revue Musicale*» queste parole: «Pensate a una musica sana e fresca e squisita e fluida e incantevole. Pensate a della scienza che purifichi, a della tenerezza in un essere ben nato — di razza sana — in ciò che è secco, cioè che è salubre». <sup>1</sup> Tale è probabilmente l'impressione più genuina che susciti non solo il *Concerto in mi bemolle*, ma l'intera opera di Strawinsky; anche là dove si incupiscono contrasti, dove un'ombra dolorosa e negatrice tiene la fantasia del musicista.

Se si considera ora la successione delle opere del maestro, fino ai suoi lavori più recenti — fino a *Gioco di carte* e al *Concerto* — è lecito parlare di una posizione classica di questo artista, di una sua superiore serenità nell'esercizio dell'arte, di una compostezza emotiva e stilistica. Con che si determina la novità dell'opera sua, la legittimità storica di essa di fronte al passato più prossimo, in relazione al quale rappresenta una svolta di eccezionale portata.

Guardandosi allora dal cadere nei facili equivoci formali, nei malintesi in buona e in non buona fede che hanno accostato Strawinsky ad alcuni musicisti prebeethoveniani e in specie a Bach; proprio a Bach e talora a Mozart si possono ricondurre alcuni aspetti di questa musica. Ma non perchè qui vi sia del contrappunto, là una melodia accompagnata e altrove un'aggraziatura settecentesca; bensì per il senso interiore di quest'arte che ci richiama quei grandi del passato per una sorta di rapita impersonalità, di superiore ed ardente serenità, di ferreo impegno morale, e per l'assenza di quella romantica autobiografica presenza dell'*io* del musicista nella propria opera. Poichè in ogni momento della sua arte Strawinsky ha saputo portare su un piano di chiarezza morale e stilistica, di ordinata limpidezza di scrittura i motivi della sua vita interiore. E si possono ancora una volta ripetere con Ramuz — riflettendo al significato complessivo dell'opera di Strawinsky — le parole di San Tommaso che «la bellezza è lo splendore dell'ordine».

ALBERTO MANTELLI.

---

<sup>1</sup> Ch. A. CINGRIA, *Les lauzangiers*, in *Revue Musicale*, 1939. P. 338.