

“Petrushka” e “Le sacre du printemps” – Note di sala

Si è soliti chiamare **fauves** quel gruppo di artisti che, agli inizi del '900, reagivano al gusto impressionista allora dilagante in Francia proponendo una pittura basata sul colore **puro e costruttivo**; un colore esaltato, violento, chiarissimo, **gridato**, che produceva mobili iridescenze.

Quest'arte si proponeva di ricostruire la natura secondo le immagini che essa direttamente suscitava nel soggetto e fu definita **Pittura mediterranea**, probabilmente in opposizione all'arte tedesca espressionista (arte tragica, oscura, romanticamente mistica).

Da questo punto di vista non mi appare un caso che gran parte della musica di “**Petrushka**” sia stata concepita e composta sulla Costa Azzurra e in Italia: i colori accecanti dei **fauves** trovano un perfetto riscontro in quest'opera, forse più ancora che nel “**Sacre**”.

Il periodo “**fauve**” di Stravinskij, rappresentato principalmente da questi due lavori, fu comunque assai breve. Analogamente a Picasso, egli sarà “gratificato” in seguito da tutta una serie di etichette corrispondenti ad altrettante presunte “maniere”: russo-impressionista, cubista, neoclassica e infine astrattista.

Al di fuori di queste semplicistiche definizioni, importa soprattutto sottolineare la costante preoccupazione di Stravinskij per i problemi di carattere squisitamente **strutturale**, una preoccupazione che non viene mai a mancare, nemmeno nelle sue opere apparentemente più “esteriori”.

Al di là del suo rutilante aspetto esterno, l'idea base di “**Petrushka**” è quella di un **dualismo** fra realtà apparentemente inconciliabili; un dualismo che genera dialettica, ma anche antagonismo, conflitto e, infine, morte.

L'idea dell'antagonismo e del conflitto era del resto presente già nella contrapposizione originaria fra pianoforte e orchestra (il **Konzertstück** dal quale è germinato l'intero balletto e che oggi occupa il posto del secondo quadro), contrapposizione basata sull'assunto virtuosistico prima di tutto: *“Componendo, avevo in mente l'immagine di una marionetta che faceva esasperare l'orchestra con cascate diaboliche di arpeggi. L'orchestra, a sua volta, fa **rappresaglia** con minacciosi squilli di tromba. Il risultato è un tremendo rumore che raggiunge l'acme e termina con la dolorosa e querula caduta della povera marionetta.”*¹

Il dramma esistenziale di Petrushka emerge in tutta la sua sconvolgente violenza proprio attraverso feroci antinomie, contraddizioni, ambiguità. Prima fra tutte, quella della sua doppia natura: umana e di marionetta.

Un'ulteriore contraddizione si ha fra la ricchezza del suo mondo interiore, così dolce e delicato, la sua esasperata sensibilità, e la bruttezza, la goffaggine della sua figura grottesca.

Un altro aspetto del dualismo quasi schizofrenico dal quale è lacerata quest'opera è la contrapposizione drammatica fra il mondo esterno, quello degli uomini (la rutilante cornice carnevalesca) e la vita interiore dei burattini (il mondo meccanico delle marionette, il dramma dei personaggi).

Stravinskij distingue nettamente i due piani (quello del reale e quello dell'immaginario), collocando i due quadri che descrivono la confusione della Fiera dell'ultimo giorno di Carnevale rispettivamente in apertura ed in chiusura del balletto, mentre al centro stanno quelli che si svolgono all'interno delle celle di Petrushka e del Moro.

A dimostrazione di come, però, le due facce di “**Petrushka**” siano unite ed inscindibili basti citare il Finale, e precisamente l'apparizione del fantasma di Petrushka: in quel momento ogni dicotomia è superata e il personaggio, smaterializzato, fuori da ogni luogo e da ogni tempo, diviene quasi un **archetipo**: *“Lo sfortunato eroe di tutte le fiere e di tutti i paesi”*²

¹ I. Stravinskij – “Chroniques de ma vie”

² I. Stravinskij – “Chroniques de ma vie”

Non si può però parlare di **catarsi**, in quanto questo fantasma “è il vero *Petrushka*... I suoi gesti non sono solamente un trionfo o una protesta... ma una **presa in giro** indirizzata al pubblico”³

Le antinomie della storia si riflettono nella musica a vari livelli. Dal punto di vista espressivo si può parlare di un risultato al tempo stesso **straziante** e **burlesco**: per raccontare questa storia triste e truculenta (*Petrushka* muore sulla scena del suo teatrino in seguito ad un furioso **dramma della gelosia**, proprio come Nedda e Silvio nei **Pagliacci** di Leoncavallo), vengono infatti impiegate le categorie dell'**ironico**, del **grottesco** e del **sentimentale**, dilatandole a dismisura.

Anche a livello di linguaggio c'è da notare come, a differenza del “**Sacre**”, non abbiamo qui un mondo sonoro in sé compatto ma una **pluralità** di situazioni: si va dal **modalismo** delle parti legate al folklore russo alla nuovissima **bitonalità** del secondo quadro, alla sfacciata citazione della canzone da cabaret, della marcetta, del valzerino. Né mancano echi di musiche di altri autori: l'Andantino del secondo quadro fa pensare alla Sonatina di **Ravel**; il cromatismo del “Tour de passe-passe”, tanto amato da Debussy, a certo **Skryabin**; le due cadenze del flauto sono scritte, volutamente, “alla **Weber**”, mentre nel momento della morte di *Petrushka* fa capolino ancora l'ombra di **Rimsky-Korsakov** (inutile dire che questi riferimenti nulla tolgono alla potente originalità dell'insieme).

A tal proposito, non si deve dimenticare che la concezione drammaturgica dei **Ballets Russes** si basava proprio sulla sovrapposizione di elementi diversi in unità sceniche giustapposte; solo che in “**Petrushka**” le contrapposizioni sono spesso violente, con effetto teatrale potentissimo.

C'è poi un altro dualismo drammatico, più sottile, che è stato evidenziato da Roman Vlad: “*Qui... il soggetto rinuncia alla diretta espressione della sua interiorità individuale... Nel rapporto fra soggetto e opera d'arte si incorporano elementi critici... Invece di riferirsi alla tragica situazione di *Petrushka*, la musica rende la sfrenata allegria del Carnevale*”⁴

In questo modo, però, la situazione emotiva sottintesa viene potenziata da quella estrinsecata. Un'ultima ambivalenza è data da un curioso dato di fatto: “**Petrushka**” congiunge in una rara concomitanza **novità e successo**. Si può immaginare un'altra partitura altrettanto anticonvenzionale ed al tempo stesso così seducente?

Se il “**Sacre**” esalta, “**Petrushka**” commuove. Eppure tale commozione è prodotta con i mezzi più **antiromantici** che si possano immaginare: prevalente diatonismo; sonorità crude, secche, aspre, taglienti, crepitanti, acide; politonalità molto dissonante; ricorso a canzonacce da strada, a musica “povera” arrangiata nella maniera più volgare ed elementare possibile. Il fraseggio ampio, tipico del romanticismo, è deriso e violentato in nome di una spietata scarnificazione sonora; il rubato è sostituito da irregolarità ritmiche; il procedimento tradizionale dello **sviluppo** è rigettato.

Gli spigoli netti, le dure geometrie formali, il nitore e la forza dei contorni fanno pensare al **cubismo**, mentre nella concisione, nell'energia cinetica, nel dinamismo, nella forza propulsiva della partitura ci par di avvertire un eco del **futurismo** di Marinetti.

Dal romanticismo, ed in particolare dal tanto odiato Wagner, Stravinskij mutua solamente l'impiego di veri e propri **Leitmotive**: ciascuno dei personaggi è contraddistinto da una figura melodica, armonica o ritmica. Così, la **folla** (personaggio collettivo) è caratterizzata dall'iterazione ossessiva del famoso **effetto “fisarmonica”**, costituito dall'alternanza di due accordi a distanza di un tono l'uno dall'altro; la malinconia e la stizza di **Petrushka** principalmente da un contorto disegno melodico bitonale (le due tonalità sono a distanza di **tritono**: do e fa#, altro simbolo di ambiguità); la brutalità e l'animalità del **Moro** da un violento ritmo puntato, quasi una “scossa” sonora; il mistero e la magia del **Burattinaio** da un disegno cromatico sinuoso e discendente; solo la frivolezza e la civetteria della **Ballerina** non vengono, giustamente, rappresentate in alcun modo.

C'è un ultimo aspetto di “**Petrushka**” al quale vorrei accennare: quei rulli di tamburo che dividono nettamente fra loro i quattro quadri, terribili nella loro violenta meccanicità, potrebbero avere un significato metaforico e precisamente simboleggiare l'inesorabilità del **fato**: il destino di

³ I. Stravinskij – “Memories”

⁴ R. Vlad – “Stravinskij”

Petrushka è, in realtà, segnato fin dalle prime battute e lo svolgersi dei fatti sembra seguire un disegno già predeterminato. Dietro al colorismo e al vitalismo di “**Petrushka**” potrebbe così celarsi quella visione **tragica** del mondo che si paleserebbe del tutto, in Stravinskij, non molto più tardi.

Una volta Robert Craft chiese a Stravinskij cosa egli avesse amato di più in Russia ed egli rispose: “**La violenta primavera russa, che sembra iniziare in un’ora ed è come se la terra intera si spezzasse. Quello è stato l’avvenimento più straordinario di ogni anno della mia infanzia**”⁵

Chi non ha vissuto abbastanza a lungo in Russia riesce difficilmente a comprendere questa concezione della primavera come fenomeno magico, come ritorno alla vita. E’ il mito del rinnovamento della natura dopo il sonno invernale, della vittoria del sole dispensatore di vita sulla rigidità della morte.

Alla base della creazione del “**Sacre du printemps**” sta proprio questa potente immagine, unitamente a una **visione** che Stravinskij afferma di aver avuto, inaspettatamente, durante la primavera del 1910: “**Vidi con la mia immaginazione un solenne rito pagano: vecchi saggi, seduti in circolo, osservavano una giovane danzare fino alla morte. La sacrificavano per propiziarsi il dio della primavera**”⁶

Stravinskij era convinto di aver rivelato, in questo caso, una realtà virtuale che esisteva al di fuori di lui e che gli si era offerta naturalmente, come in un sogno. Altri sogni, altre **visioni** sono alla base delle concezioni di numerosi suoi lavori. Riferendosi in particolare al “**Sacre**”, egli disse: “**I am the vessel through which Le Sacre passed**”⁷, letteralmente “**sono il vaso, recipiente (ma anche nave, vascello) attraverso il quale passò il Sacre**”.

Questa concezione del genio che non inventa ma svela verità superiori ricevute come **doni** è un concetto romantico che non ci aspetteremmo da Stravinskij. Eppure sono sue queste parole: “**Al tempo del Sacre non sapevo niente della tradizione accademica ma sapevo come dovevo scrivere il Sacre**”⁸

E c’è di più: “**Non fui guidato da alcun sistema mentre componevo il Sacre. Quando penso alla musica degli altri compositori di quel tempo (...Berg ... e Webern, ad esempio), questa mi sembra assai più teoretica del Sacre. Questi compositori appartenevano ad una grande tradizione ed erano sorretti da essa. Dietro al Sacre non esiste, invece, né tradizione né teoria. Avevo solo il mio orecchio ad aiutarmi. Ascoltai e scrissi ciò che avevo ascoltato**”⁹

Altrove leggiamo: “**Debbo dire che nella mia arte io seguo una logica istintiva e ne formulo la teoria ex post facto**”¹⁰

In effetti, la sua nota abitudine di lavorare sempre al pianoforte, in una totale aderenza alla realtà del suono, avvalora l’ipotesi di uno Stravinskij compositore **empirico** e rivelatore di una **scienza infusa**.

Ho molto insistito su questo aspetto perché più di un critico presente alla prima esecuzione del “**Sacre**” parlò di “forze primordiali incontrollate”. Secondo Guido Salvetti, “**la musica cessa qui di essere confessione dell’animo dell’autore per divenire scatenamento di forze che in fondo non gli appartengono**”¹¹

⁵ I Stravinskij – “Memories”

⁶ I. Stravinskij - “Chroniques de ma vie”

⁷ I. Stravinskij – “Memories”

⁸ I. Stravinskij – “The Rite of Spring”

⁹ I. Stravinskij – “Expositions and Developments”

¹⁰ I. Stravinskij - “Chroniques de ma vie”

¹¹ G. Salvetti – EDT – Il Novecento (1° volume)

Che si creda o no all'interpretazione romantica del genio, è innegabile che Stravinskij inauguri, col "**Sacre**", mondi sonori totalmente nuovi ed insospettabili.

Nel 1913 Schoenberg aveva da un pezzo abbandonato la tonalità (il "**Pierrot Lunaire**" è contemporaneo di "**Petrushka**" e del "**Sacre**"), mentre Stravinskij si sarebbe accinto, di lì a poco, a "restaurarla" con i suoi lavori neoclassici. Eppure la concezione adorniana di uno Schoenberg rivoluzionario e di uno Stravinskij conservatore è stata da tempo confutata (Boulez scriverà, nel 1951: "*Schoenberg è morto; Stravinskij rimane*"¹²)

Se i metodi di lavoro di Schoenberg, infatti, derivano direttamente da quella **tradizione** della quale egli si riteneva uno degli ultimi anelli, Stravinskij utilizza, nel "**Sacre**", modi realmente inediti di organizzazione del materiale sonoro, tali da non aver esaurito forse nemmeno oggi il loro potenziale di novità.

Questa **opera-chiave** senza precedenti, da qualunque punto di vista la si esamini (armonico, ritmico, timbrico-strumentale, formale...), occupa una posizione isolata nella sua unicità.

E' vero che alcuni aspetti di essa sono ancora basati sulla vecchia organizzazione; ma sappiamo che la cosiddetta **musica nuova** nascerà solo grazie alla **convergenza** di due esperienze: quella della **Scuola di Vienna** da una parte e dello Stravinskij del "**Sacre**" dall'altra.

A differenza di "**Petrushka**", nel "**Sacre**" non abbiamo né soggetto drammatico, né azione continuativa, né personaggi. Così, mentre la musica di "**Petrushka**" fu scritta su un programma, qui fu il programma (imposto oltre tutto dal coreografo) ad esser determinato dalla musica. Disse a tal proposito Stravinskij: "*Ho scritto un brano architettonico, non aneddótico*"¹³

Si tratta, dunque, di una musica più **pura** della maggior parte delle opere ballettistiche, e difatti il lavoro ha da sempre riscosso più consensi nelle sale da concerto che sui palcoscenici. Del resto, qualunque "messa in scena" è sembrata sempre inevitabilmente soccombere alla complessità ed alla ricchezza della partitura.

Se a livello compositivo si può parlare di sviluppo, approfondimento e radicalizzazione di alcuni aspetti già embrionalmente presenti in "**Petrushka**" (soprattutto dal punto di vista metrico-ritmico), a livello espressivo fra i due lavori si apre un solco incolmabile: ironia e festosità, infatti, sono qui totalmente assenti, mentre si può parlare di immaginazione delirante, di colore "tropicale", di fuoco inestinguibile, di torbida sensualità.

Un critico presente alla "prima" disse: "*Non si era mai ascoltata musica così brutale, selvaggia, aggressiva ed apparentemente caotica; essa investiva il pubblico come un uragano...*"

"*Nel Sacre non c'è più spazio né per l'ordine, né per il piacevole, né per il sentimentale*",¹⁴ scrive Salvetti, e Boulez rincarà la dose: "*Con il Sacre può dirsi definitivamente morto e sepolto il concetto di bello dell'epoca classico-romantica*"¹⁵

Sembra, in effetti, che Stravinskij abbia deliberatamente ricercato qui le dissonanze più crude e le più asimmetriche combinazioni ritmiche. In realtà, sta proprio qui la vera grandezza del "**Sacre**": per risalire oltre la civiltà dell'uomo, Stravinskij sentì il bisogno di distruggere l'ordine delle forme tradizionali.

Fu proprio grazie a questa **radicalità** che "*la pietra angolare della musica moderna*" (Boulez) segnò l'inizio di una nuova era, agendo in profondità sulla coscienza critico-estetica novecentesca.

Si pensi al nuovissimo impiego della **pulsione ritmica**, messo magnificamente in luce proprio da Boulez: vi sono episodi (come la "**Danza degli Adolescenti**"), dove le funzioni armoniche e il melos sono sospesi e tutto ciò che resta è la reiterazione ossessiva di un accordo secondo uno schema ritmico del tutto imprevedibile.

Ancor più notevoli sono, a mio avviso, le zone dove i blocchi sonori si susseguono senza alcuna potenzialità discorsiva. In questi casi le ripetizioni di motivi dal fraseggio corto, irregolare,

¹² P. Boulez – "Stravinskij demeure"

¹³ I. Stravinskij – "The Rite of Spring"

¹⁴ G. Salvetti – EDT – Il Novecento (I° volume)

¹⁵ P. Boulez – "Stravinskij demeure"

sembrano sospendere la vettorialità temporale e le più spregiudicate dissonanze sorgono proprio dallo scontro di linee orizzontali fra loro non comunicanti.

Paradossalmente, la discorsività del “**Sacre**” risiede nella sua **non-discorsività**: gran parte del suo fascino deriva proprio dalla mancanza di variazioni e di sviluppi del materiale e dalla conseguente **ossessività** ritmica e motivica.

Inutile dire che non vi è nulla di meccanico in questi ritmi insistenti ed ostinati: il tumulto espressivo che nasce da essi si lega saldamente ad un **melos** straordinariamente coinvolgente, di origine **popolare**.

Le analisi strutturali hanno messo in evidenza i calcoli che si celano dietro ai rapporti fra durate ed accenti; tuttavia, il gioco è condotto con un tale **senso dell’asimmetria** da entusiasmare per la sua apparente spontaneità.

Furono queste qualità a far dire a Boulez: “*Non vi fu mai... coalescenza più grande fra le risorse del linguaggio e la forza poetica, fra i mezzi di espressione e la volontà di espressione*”¹⁶

MARIO TOTARO (1992)

¹⁶ P. Boulez – “Stravinskij demeure”