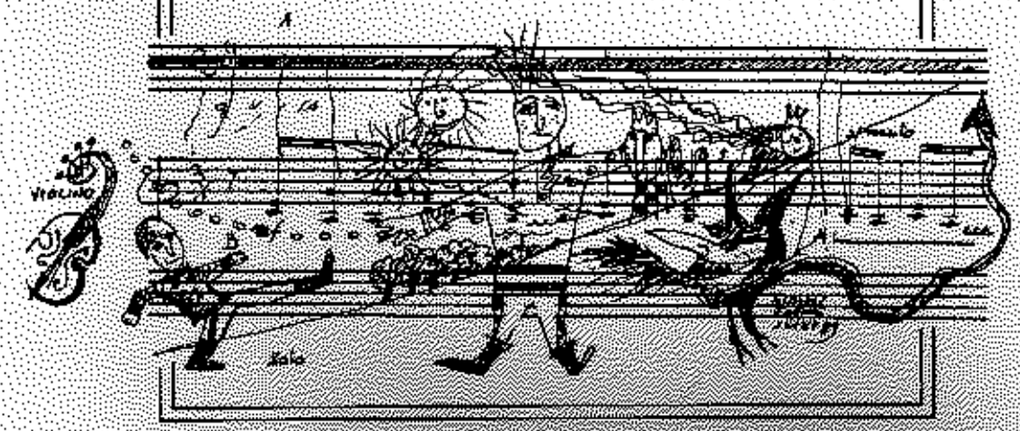
HISTOIRE DU SOLDAT

di Igor Stravinsky



A.I.D.A.
Centro Teatro Ragazzi
di Verona

HISTOIRE DU SOLDAT

di

Igor Stravinsky

A.I.D.A. / Centro Teatro Ragazzi di Verona

Sommario

8 – La trama

9 – Una "Storia che nasce dal folklore russo"

10 – Il soldato disertore e il diavolo

12 – Il testo

28 – Le scene e la musica

30 – La musica dell'Histoire

33 – Storia di una "Storia"

36 – Riflessioni sulla messinscena: Intervista con Gianni Franceschini

39 – Stravinsky il moderno

43 – Pietroburgo 1909 - New York 1968: L'uomo e i suoi sessant'anni di musica

50 – Per una breve bibliografia

51 – Appendice

Testo a cura di: Diego Peres
Illustrazioni: Gianni Fraceschini
Coordinamento redazionale: Paola Cucchiara

I Quaderni del Centro Teatro Ragazzi
ottobre 1989 n. 2

A.I.D.A. / Centro Teatro Ragazzi di Verona
Vicolo dietro Campanile Filippini, 16
37121 VERONA
Tel. (045) 595284/8001471

Realizzazione grafica e stampa: Studio Forma - Verona

*L'idea di realizzare uno spettacolo basato sull'*Histoire du Soldat *del felice binomio artistico Stravinsky/Ramuz, da destinare al pubblico dei ragazzi, è nata nella nostra compagnia un paio d'anni orsono.*

Il nostro Centro opera oramai da numerosi anni come compagnia stabile di produzione di teatro per ragazzi sul territorio veronese.

Ci siamo misurati con la fiaba, con la grande narrativa mondiale per ragazzi e non, con testi in cui crediamo e che ci piaceva rendere "teatro" con i linguaggi scenici che più ci sono congeniali: il variegato e affascinante mondo dei pupazzi e delle figure, una dimensione artigianale del teatro in cui tutto è costruito da noi e dai nostri amici artisti.

Mai però, prima d'ora, avevamo incontrato il teatro musicale, così ricco di tradizioni nella città di Verona, e così stimolante per le numerose implicazioni artistiche e culturali che ci poneva.

*Due anni orsono, dunque: l'idea, scaturita dal confronto con amici musicisti e musicologi e quindi il progetto; dopo aver lavorato su Saint Exupery e Calvino, Baum e le fiabe tradizionali, siamo stati affascinati per questo primo esperimento di teatro musicale dall'*Histoire du Soldat, *piccolo gioiello della musica del nostro secolo, creato per vivere come "opera per recitante, musica e danza" su un palcoscenico, a fianco di un teatro narrato.*

Le magiche atmosfere suscitate dal testo di Ramuz (e dalle fiabe di Afanasiev che ne costituiscono l'antecedente prossimo) e la musica essenziale e moderna di Stravinsky ci sono sembrate una materia incredibilmente fertile per il nostro modo di fare teatro.

Abbiamo incominciato a produrre immagini, a immaginare visioni.

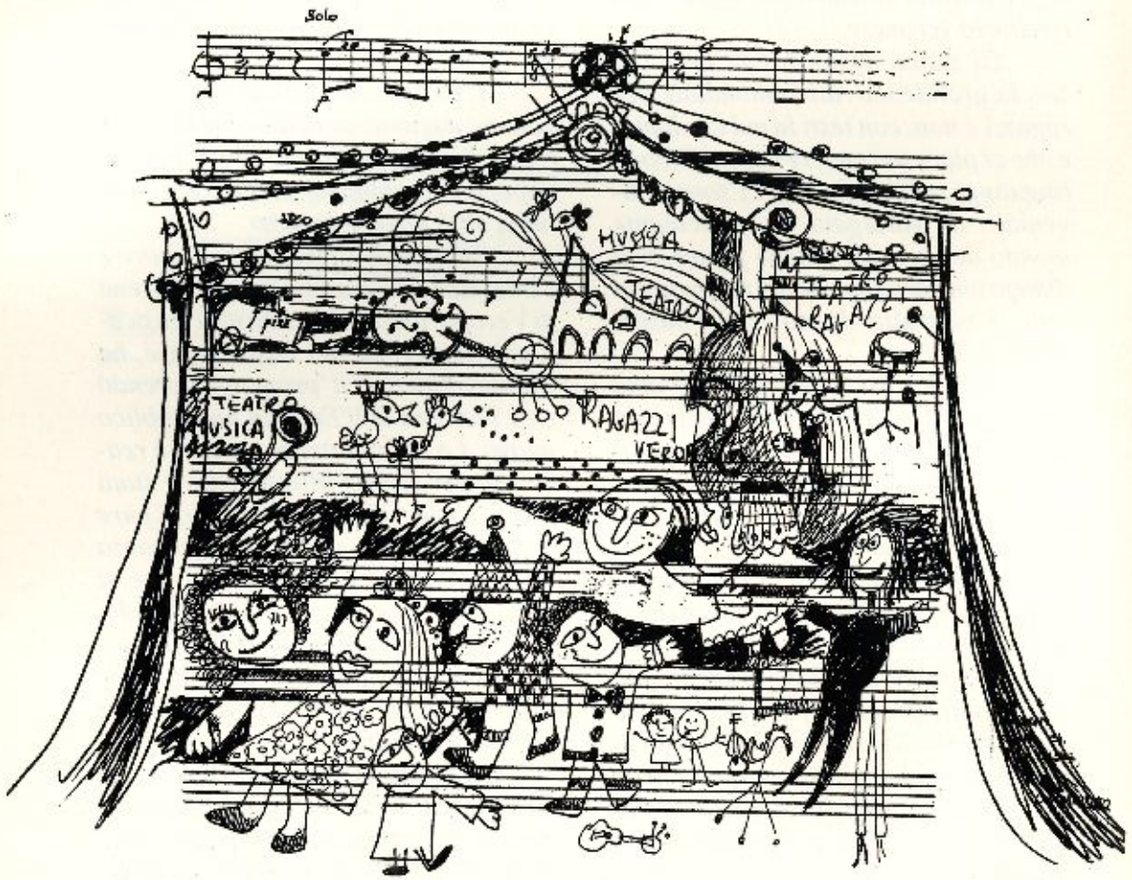
Uno spettacolo teatrale è un evento complesso, che per nascere e vivere ha bisogno dell'apporto di molte persone, artisti ed operatori, tecnici ed esperti.

*L'*Histoire du Soldat *che questo volume documenta con accuratezza, è frutto di una serie di collaborazioni e di apporti che abbiamo cercato e voluto nella città dove operiamo.*

Di grande rilevanza è il favore e l'interesse con cui l'Ente Lirico Arena di Verona, una delle istituzioni musicali più prestigiose del nostro paese, ha accolto l'idea e il progetto, aprendo così l'attività dell'Ente ad un pubblico nuovo. La collaborazione che si è realizzata per questo allestimento è stata positiva e fervida di sviluppi. Così pure sottolineiamo la varietà e l'importanza delle collaborazioni artistiche che si sono aggregate intorno allo spettacolo, vero e proprio "laboratorio" per attori, musicisti, studiosi della città, che offre un ampio panorama di presenze giovani e qualificate.

*Questa edizione dell'*Histoire du Soldat *nasce da un team di giovani artisti, coerentemente con il ruolo che il nostro Teatro vuole svolgere nel tessuto culturale veronese.*

A.I.D.A.
Centro Teatro Ragazzi



L'Ente Lirico Arena di Verona ha due stupende anime teatrali: l'Anfiteatro Arena e il Teatro Filarmonico.
Il primo è il più grande Teatro Lirico internazionale, con i suoi primati ineguagliati, il secondo è essenzialmente il Teatro musicale della città di Verona.

E se il Festival areniano è ormai un appuntamento consacrato dai suoi settantasei anni di vita melodrammatica, le stagioni di primavera, autunno e inverno del Teatro Filarmonico, dopo quattordici anni di ininterrotta attività lirica, sinfonica, cameristica e balletti-stica, stanno accentrando sempre più l'interesse culturale e sociale dei veronesi sull'arte musicale. E' stato uno sforzo mirato ed un proposito ben preciso di questa Sovrintendenza, e i risultati ottenuti in questi ultimi tre anni premiano senz'altro la vita artistica dell'Ente.

Uno degli obiettivi che mi sono dato, da quando ho assunto l'incarico di Sovrintendente, è quello di ricercare le forme più idonee per un nuovo rapporto col pubblico giovanile, vera linfa del Teatro per il suo domani, per il suo futuro. Ecco, quindi, le nostre varie iniziative con il mondo della scuola, esteso a quello accademico dell'università.

Il mondo dei ragazzi è indubbiamente il terreno più fertile per una proficua promozione culturale. L'idea di un Teatro Lirico per ragazzi non poteva quindi non segnare un momento di grande investimento sociale ed umano, soprattutto con un'arte, com'è quella musicale, che è linguaggio universale, per grandi e piccoli.

Francesco Ernani
Sovrintendente dell'Ente Lirico
Arena di Verona

teatro
FILIPPINI

HISTOIRE DU SOLDAT

di Igor Stravinsky

Testo: C.F. Ramuz • Direttore: Carlo Ceriani • Regia: Gianni Franceschini

Narratore: Paolo Valerio
Diavolo: Gianni Franceschini
Animatrici: Marisa e Raffaella Dolci
Musicisti:
violino – Alessandro Fagiuoli
contrabbasso – Giuseppe Carraro
clarinetto – Paolo Furlani / (Cristina Montresor)
fagotto – Luca Residori
tromba – Flavio Rudari / Antonello Cunego
trombone – Marco Somadossi / (Walter Peroni)
percussioni – Marina Borgo / Massimo Rubolotta
Scene: Gianni Volpe
Pupazzi e figure dipinte: Gianni Franceschini / Marisa e Raffaella Dolci
Intervento coreografico: Marcella Galbusera
Costumi: Helga Lercher
Luci: Massimo Temelleri
Consulenza musicale: Diego Peres
Consulenza pedagogica: Paola Cucchiara

Ufficio scuola: Rossana Girardi
Coordinamento e ufficio stampa: Susanna Mariotti
Organizzazione: Claudia Zago
Direzione generale: Roberto Terribile

HISTOIRE DU SOLDAT di Igor Stravinsky è andato in scena
in prima nazionale al Teatro Filippini di Verona il 7 ottobre 1989

Lo spettacolo è una coproduzione A.I.D.A. / Centro Teatro Ragazzi - Teatro Filippini - Ente Lirico Arena di Verona

---

Con il patrocinio di:

A.I.D.A. / Centro Teatro Ragazzi
Via, dietro Campanile Filippini, 16 - 37121 Verona - Tel. (045) 595284-8001471

LA TRAMA

Il soldato ritorna in licenza al suo villaggio natio, ma quando è ormai prossimo a giungervi incontra il diavolo travestito da cacciatore di farfalle, che lo convince a scambiare il suo violino con un libro magico.

Lo invita inoltre a passare tre giorni a casa sua, dove potrà riposarsi e ristorarsi. Il soldato accetta anche questa proposta, ma ritornato al suo villaggio scopre che non già tre giorni, ma tre anni sono trascorsi per inganno del suo subdolo ospite. La sua fidanzata è ormai maritata con prole e nessuno lo riconosce più, nemmeno la madre.

Il soldato si infuria in presenza del diavolo, ora travestito da mercante di bestiame, ma scopre che il libro di cui è entrato in possesso precedentemente è realmente magico, in quanto predice il futuro. Allora egli lo sfrutta per acquisire grandi ricchezze. Il diavolo ricompare poi una terza volta, vestito adesso da una vecchia mezzana.

Tra le merci in vendita il soldato, che è ormai disilluso dai piaceri della ricchezza, ritrova il suo violino, il quale tuttavia ora non suona più . Si reca allora alla reggia, dove giace per incantesimo ammalata la figlia del re, il quale l'ha promessa in sposa a chi saprà guarirla.

Ricompare il diavolo, ora nei panni di un elegante violinista, con il quale il soldato, avvedutosi del travestimento, gioca a carte e, continuando a perdere, lo induce ad ubriacarsi, fintantochè il malvagio non cade ebbro sotto il tavolo.

Così il soldato in virtù della sua astuzia, dal sapore popolare di un nostro Calandrino o Arlecchino, recupera il suo violino, con i cui poteri ridesta la principessa ammalata.

Ma dopo una seconda beffa ai danni del diavolo, costretto a danzare fino all'esaurimento delle forze il ballo di San Vito, termina il momento favorevole concesso dal destino al nostro protagonista.

Egli dovrà infatti soccombere al potere del Malvagio, in una conclusione amara, che giunge come un colpo di scena fatale, a concludere al vicenda.

UNA "STORIA" CHE NASCE DAL FOLKLORE RUSSO

Aleksandr Nikolaevic Afanasiev (1826-1871) è il più grande dei folcloristi russi del secolo scorso. Una storia della letteratura russa e molti articoli minuziosi testimoniano il suo impegno nella ricerca delle tradizioni del suo popolo. Ma l'opera che lo rende famoso a tutt'oggi è la grande raccolta in otto volumi dei racconti popolari russi. Ad alcuni di questi, risalenti al periodo delle guerre russo-turche sotto lo zar Nicola I, attinsero com'è noto Stravinsky e Ramuz per la loro *Histoire du soldat*.

Il tema del furbo soldato che inganna il diavolo è tuttavia presente anche in altri cicli di favole europee, come ad esempio quelle raccolte dai fratelli Grimm.

Vi presentiamo qui di seguito una rielaborazione del racconto *Il soldato disertore e il diavolo*, il quale costituisce l'ossatura dell'Histoire

(A.N. Afanasjev, *Antiche fiabe russe*, Einaudi).

IL SOLDATO DISERTORE E IL DIAVOLO

C'era una volta un soldato che un giorno, ottenuta finalmente una licenza, si mise in viaggio per raggiungere il suo paese natio. Portava con sé un violino, giacchè ne era un abile suonatore, e poche dure gallette, per placare il suo appetito durante il viaggio. Giunto nei pressi di un ruscello, vi sostò per ammorbidire le sue misere gallette nell'acqua fresca del rivo. Finito il suo breve pasto prese a suonare il violino, quand'ecco sbucare fuori all'improvviso un vecchino con un libro in mano. Costui altri non era che il diavolo travestito. I due si salutarono e il vecchino gli fece la sua proposta: -Soldato - gli disse - in cambio del tuo violino io ti darò questo libro magico. Anche chi non sa leggere, al solo sguardo potrà leggere tutto. - Il soldato, constatate le virtù magiche del libro accettò, e lo scambio fu fatto.

Ma il diavolo non era capace di suonare il violino, cosicchè fece al soldato una nuova proposta: - Perchè non ti fermi da me tre giorni per insegnarmi a suonare? Potrai in cambio rimpinzarti di ogni ben di dio e, se temi di perdere tempo, ti riporterò poi a casa io con la carrozza della posta, cosicchè non perderai neanche un giorno. - Il soldato sulle prime non voleva accettare, ma le insistenze del vecchino e la lusinga di qualche buon pasto, dopo quelle terribili gallette, valsero alla fine per fargli accettare l'invito.

Come era stato deciso, il soldato fu ottimamente ospitato per tre giorni ed infine fu accompagnato al suo paese da una carrozza la quale, sorpresa delle sorprese, era tirata da tre cavalli magici, veloci più del vento. Ma quando fu giunto al paese, egli scoprì l'inganno: non tre giorni, ma tre anni era rimasto a casa del suo ospite, e dai genitori seppe che al reggimento lo avevano dato per disertore.

Il soldato si disperò: non sapeva più che fare, in quanto, se si fosse presentato dai suoi commilitoni, sarebbe stato processato e condannato a chissà quale pena. Passeggiava assorto in questi pensieri, maledicendo quel vecchino imbroglione, quand'ecco apparirgli di nuovo innanzi il diavolo e fargli una nuova offerta: - Ti farò mercante, cosicchè tu possa diventare ricco e vivere negli agi. - Detto questo il diavolo si congedò, per andare a torturare con i suoi malefici una principessa che viveva ai confini della terra, nell'ultimo dei reami.

Il soldato divenne così mercante e presto divenne così ricco da suscitare l'invidia e il sospetto degli altri commercianti della città. Un giorno, pressato dall'insistenza delle domande dei curiosi e non potendo rivelare il suo segreto, decise di fuggire e la notte stessa si mise in viaggio, abbandonando per sempre la città e portando con sé le proprie ricchezze.

Di paese in paese, di città, in città il soldato giunse proprio in quel reame, dove la figlia del re era ammalata a causa degli influssi malefici del diavolo. Giunto al cospetto del re, si qualificò come medico e promise che avrebbe guarito la principessa. Il re, a sua volta, si impegnò a concedergli in sposa la figlia, qualora egli fosse riuscito a ridarle la salute.

Il soldato chiese che gli fossero dati tre mazzi di carte, tre libbre di pallottole, tre bottiglie di vino dolce, tre bottiglie di spirito ardente e tre pacchetti di candele. Infine, dopo aver acquistato un violino, si recò quella sera nella stanza della principessa e, accese le candele, cominciò a bere ed a suonare il violino. A mezzanotte si fece vivo il diavolo, il quale era come sempre attratto dal suono del violino. - Che cosa bevi? - gli chiese. - Sidro! - rispose l'altro.

- Dunne da bere anche a me! - fece il primo. Il soldato gli versò da bere un bicchierone di spirito ardente. Ci mancò poco che il diavolo non soffocasse, tanto forte era quel liquore. - Ehi! Brucia troppo! Dammi qualcosa da mangiare per vedere se mi passa. - Il soldato allora rispose: - Ti darò delle noci-, ma invece di quelle gli rifilò le pallottole di piombo. Il diavolo ce la mise tutta, ma riuscì soltanto a rompersi i denti. I due presero poi a giocare a carte fino all'alba. Al canto del gallo il diavolo si dileguò.

Le cose andarono più o meno alla stessa maniera anche la notte seguente. Al terzo giorno il soldato si fece forgiare una tenaglia di cento chili dai fabbri del re e, al solito, si mise ad aspettare il diavolo. Questi giunse puntuale e, notata la tenaglia, gli chiese a che cosa servisse. Il soldato spiegò che aveva ricevuto incarico dal re di impartire lezioni di violino ai musicanti di corte, ma che, poichè questi ultimi non imparavano niente, a causa delle dita storte che si ritrovavano, egli aveva pensato bene di raddrizzargliele con quella tenaglia, appunto. Allora il diavolo lo supplicò: - Ti pregò, soldato, raddrizzale anche a me. Chissà che anch'io non possa così imparare a suonare il violino! - Il soldato non se lo fece ripetere due volte. Cominciò a stringere con la tenaglia le dita del malcapitato, stringendogliele da morire, e prese poi anche a batterlo con una verga. Il disgraziato urlava, imprecava e supplicava di lasciarlo libero; ma il soldato tenne duro per un bel po', finchè l'altro non riuscì a svincolarsi. Ma prima di dileguarsi il maligno lanciò la sua maledizione: -Guai a te - gli urlò - se appena ti allontanerai di trenta leghe dalla città io ti acchiapperò, ed allora non avrai più scampo! - Detto ciò il diavolo scomparve.

Il giorno dopo furono celebrate le nozze tra il soldato e la bella principessa. Da allora cominciò per i due un periodo molto felice. Dopo un certo tempo il vecchio re morì, e così il soldato divenne sovrano di quel reame. Nulla faceva presagire quello che sarebbe successo di lì a poco. Un giorno i due giovani sovrani stavano passeggiando in un giardino che per la sua bellezza non finiva di stupire la dolce regina. Il suo sposo allora si vantò di conoscere un giardino ancor più bello di quello, situato a sole trenta leghe dalla loro città. I due si misero in viaggo per visitare quel luogo meraviglioso. -Vedrai come è bello! - diceva lui. Sventurato! Fecero appena in tempo a scendere dalla carrozza, che comparve loro dinanzi il diavolo.

- Sei giunto infine al nostro appuntamento - gli gridò - Ora non mi sfuggirai più. - A quel punto il soldato poté solo salutare la sua infelice consorte. Sparì per sempre, trascinato via dal diavolo.

HISTOIRE DU SOLDAT

Interno di un teatro-circo, Mille lampadine accese delimitano un immaginario tendone. Sulla scena l'orchestra a sinistra; al centro un teatro di stoffe; a destra un tavolino e tre sgabelli. Gli animatori-attori si preparano allo spettacolo.

L'orchestra comincia a suonare. La luce si fa più tenue. Il narratore recita dalla platea.

Musica: aria della "Marcia del soldato"

NARRATORE: Tra Monvecchio e Vallerasa
Un soldato torna a casa
Mezzo mese di licenza
E'in cammin da molti dì
Ha da far
Molta strada ancor
Impaziente d'arrivar
Tanto stanco di marciar…

Fine della musica.

Sulle ultime note si apre e entra il soldato-marionetta con il suo sacco. Il narratore commenta la scena seduto al tavolino.

NARRATORE: Non c'è male; un bel posticino, ma che brutto mestiere quello del soldato, sempre marciare, mai un soldo in tasca… che confusione in questo sacco! Il Santo protettore dov'è! Ah eccolo!
Il ritratto della fidanzata, quello dov'è? lo specchietto?! …Che bella! …Un piccolo violino…

SOLDATO: E' un violino da pochi soldi, bisogna accordarlo continuamente.

Musica: aria "Sulle rive del ruscello"

Entra il diavolo. E' un attore travestito da vecchio.

DIAVOLO: Dammi il tuo violino!

SOLDATO: No!

DIAVOLO: Vendimelo, allora!

SOLDATO: No!

DIAVOLO: Facciamo un bel cambio con questo libro…

SOLDATO: Non so leggere.

DIAVOLO: Non importa saper leggere. E' un libro… magico, basta aprirlo ed esprimere un desiderio.

SOLDATO: Leggo, è veramente magico questo libro!

DIAVOLO: Continua…

SOLDATO: Signore se questo libro vale tanto denaro, il mio violino mi è costato dieci centesimi di soldo.

DIAVOLO: Meglio per te! Ti darò il mio libro, tu dammi il tuo violino.

SOLDATO: Bene allora d'accordo.

DIAVOLO: Dimmi un po', tu verrai con me! Vero!?

SOLDATO: A che fare?

DIAVOLO: Non funziona. Mi devi insegnare.

SOLDATO: Ho solo quindici giorni di licenza.

DIAVOLO: Ti presterò la mia carrozza, farai prima che a piedi.

SOLDATO: E la mia mamma?

DIAVOLO: Aspetterà.

SOLDATO: E la mia fidanzata, anche lei mi aspetta!

DIAVOLO: La ritroverai tra pochi giorni.

SOLDATO: Dove abitate Signore?

DIAVOLO: Mangiare, dormire e buon servizio. Con la mia carrozza a casa in un baleno arriverai. Due, tre giorni di ritardo. Poi col libro magico ricco per sempre sarai…

SOLDATO: Cosa potrò mangiare?

DIAVOLO: Carne tre volte al giorno.

SOLDATO: E da bere?

DIAVOLO: Vino buono.

SOLDATO: Ci sarà da fumare?

DIAVOLO: Sigari di ottimo tabacco con l'anello di carta dorata.

Il diavolo e il soldato escono. Il narratore racconta arrampicandosi su una scala e poi dondolandosi su un'altalena. Sulla battuta "Sei contento.." nel teatrino appaiono dei terribili diavoli che sghignazzano sguaiatamente.

NARRATORE: "Ebbene! Sarà come vorrete! A piacer vostro, Vi dico!" Il soldato ha seguito il vecchio. E' tutto vero! Ivan trovò da mangiare e da bere, e fu trattato come mai in vita sua. Insegnò al vecchio a suonare il violino ed imparò ad usare il libro magico. "Due giorni spesi proprio bene" pensò il soldato.
Venne il mattino del terzo giorno. Il vecchio entrò e disse al soldato "Sei pronto? Ma prima di tutto, hai dormito bene?" E Ivan che risponde di sì. "Ho mantenuto quanto t'avevo promesso?" E Ivan risponde di sì. "Sei contento dunque?"
"Oh sì!" "Andiamo" Salgono in carrozza, la carrozza si incammina. Ad un tratto Ivan si aggrappa con tutte le due mani al sedile: non sa cosa succede; "Tienti forte - dice il vecchio - tienti forte! Attento - dice il vecchio - i miei cavalli corrono assai!" Ivan vorrebbe alzarsi, vorrebbe saltar giù dalla vettura, non ci riesce; la carrozza s'è innalzata in aria, taglia il cielo "Sei contento? Sei ancora contento?" La vettura passa rapida sui campi; quanto tempo? Il tempo non esiste più …poi, di nuovo come prima.

Musica: aria della" Marcia del soldato"

NARRATORE: Tra Monvecchio e Vallerasa
Un soldato torna a casa.
Camminato molto ha camminato.
E' contento che è arrivato,
perché molto ha camminato…

Fine della musica.

Il narratore è sempre sospeso sull'altalena

NARRATORE: Bravo! Ci siamo eccoci a casa; buon giorno, signora Cuvilcka. Sta nell'orto. Buon giorno. Come sta? Non sente, ma ecco Nodej

passa sul prato. E' Nodej, un vecchio amico, beh? Che succede? Neppure lui risponde? Ohe! Nodej, non mi riconosci?
Ilva, Ivan il soldato!
Ecco il forno, l'osteria. E' gente in ogni luogo, uomini, donne, bambini, che succede? Che succede, che abbiano paura? ...ma una porta s'è chiusa, poi un'altra. Poi un'altra e un'altra ancora. Sua madre l'ha visto arrivare e se n'è fuggita gridando.
Ah! Canaglia! Carogna d'una canaglia! Ora so chi tu sei. Ho capito, non tre giorni, ma tre anni sono passati! Tutti mi hanno scambiato per un fantasma. Ah! Canaglia! Carogna di una Canaglia! Gli ho dato ascolto come uno stupido; va bene avevo fame ed ero molto stanco.
Si dà forse ascolto alle persone che non si conoscono? Bisogna rispondere "Non so chi siete!" e invece... non avrei dovuto fidarmi, e gli ho dato perfino il mio violino! Ah disgraziato! E ora che farò? Per i vivi sono ormai morto per la guarnigione un disertore.
C'è ancora la mia fidanzata. Sposata... due bambini...

Il narratore scende, quasi come se cercasse la sua fidanzata. Poi si allonta e si distende a terra, vicino all'orchestra. Si apre il sipario del teatrino. Si svolge una scena familiare col padre che suona e danza, fa giochi e scherzi con un burattino; lo guardano divertiti la moglie con due bambini.

Musica: "Pastorale"

Si chiude il sipario del teatrino. Entra il soldato marionetta. Il padre della scena familiare si svela: è il diavolo.

SOLDATO: Ah! Canaglia! Razza di un demonio!

DIAVOLO: Che vuoi fare adesso?

SOLDATO: Razza di un brigante!

DIAVOLO: Guarda come parli! E poi calma... oh bravo... mi senti? Che vuoi fare adesso? Hai già dimenticato tutto? E quel libro così prezioso?

SOLDATO: Sta là, con la mia roba.

DIAVOLO: Allora hai di più di quello che ti serve, e poi sei un soldato... Fa un po' vedere. Attenti! Non ti muovere! Così va bene... su e giù, va bene! Torna al tuo posto... attenti! Ora, attenzione! E il libro, dove hai messo il libro? Ah già! Me l'avevi già detto. Va a pigliarlo.
Trattalo bene quel libro, vale un tesoro. Il violino è mio il libro è tuo. Leggilo, ti farà ricco mercante! Avrai un gran negozio nella capitale, con varie mercanzie.

SOLDATO: I mercanti vivono bene...

Il diavolo esce ridendo. Sipario sul teatrino. Il narratore si sveglia.

Musica: ripresa della "Pastorale"

NARRATORE: Si mette a leggere il libro... vuole diventare mercante... signore, signore, scegliete... tutte le tinte, ogni tinta, celeste, rosa, grigio, nero, scarlatto, argentato, giallo, 140, 130, 120, 100 di larghezza, stoffe fantasia, prezzi stracciati...
E' un libro magico; basta aprirlo si ha tutto quello che si vuole. Basta un desiderio
Tutto quello che si vuole? Nulla. Tutto quanto, e poi niente. Tutto come niente. Si vogliono cose continuamente, ma è come se non ci fossero, perché dentro non c'è nulla. Cose false, cose morte, cose vuote.
Oh! Le buone vecchie cose, le cose vere, che appartengono a tutti, quelle che non si posseggono più, le sole che abbiano valore!

Si apre il sipario del teatrino e appare un paesino in miniatura animato con uomini, bambini, donne e animali.

NARRATORE: Quando si stava seduti sull'erba - le cose buone ad ascoltarle, buone a toccarle, che sono di tutti, che non costano nulla, che non occorre pagarle, di tutti - fine di settimana, sera del sabato, gli uomini annaffiavano i loro orticelli. Quanti annaffiatoi? Le bambine giocavano a mosca cieca, poi si va dietro il muro, seduti sull'erba,

arriva la bambinaia… alla salute! Si riempie il bicchiere… le cose di dentro, le sole necessarie.

Musica: ripresa aria "Sulle rive del ruscello"

Si chiude il sipario del teatrino. Entra il soldato vestito da ricco mercante.

NARRATORE: Sono poveri, al mio paese, ma felici; e io che posseggo ogni cosa sono vuoto dentro.

SOLDATO: Satana! Mi hai truffato!
Ehi! libro, tu mi devi spiegare… come fare per tornare come prima?
Sono invidiato come mai nessun uomo, ma sono morto, fuori della vita sono ricco, sono enormemente ricco, ma sono morto tra i vivi.

Entra una vecchia con un sacco. E' il diavolo travestito da venditrice ambulante.

DIAVOLO: E' permesso, signore?

SOLDATO: Cosa volete?

DIAVOLO: Ma permettete… qualcosa, signore che avete lasciato cadere.

SOLDATO: E poi?

DIAVOLO: Signore, vi spiegherò… ho lasciato il mio sacco fuori, articoli finissimi, rari…

SOLDATO: Grazie. Grazie.

DIAVOLO: Mio buon signore, per carità… per carità.

SOLDATO: Tenga questo!

DIAVOLO: Ma signore, abbiamo la nostra dignità… nulla che sia guadagnato. Si fa il nostro mestiere, il nostro piccolo mestiere, il mio sacco è qui fuori. Se andassi presto a pigliarlo?… Guardate, signore, gurdate!…
Anelli, orologi, collane? Pizzi? No? Rifiutate pure senza far complimenti… è vero, non siete maritato… noi si fa il nostro mestiere, il nostro piccolo mestiere… e una medaglia di argento dorato? No, sempre no? E uno specchietto? No? Ho trovato. Un bel ritratto con la sua cornice. Ah! Ecco che cominciate ad interessarvi. Rifiutate ancora? Rifiutate ancora? E un piccolo violino? Quanto? Quanto? Vi domando. C'è sempre modo di intendersi, tra amici. Vi lascio provarlo, quanto a stabilire il prezzo, ci penseremo più tardi.

La vecchia dà il violino al soldato, ma il violino non suona più. Il diavolo si mostra ed esce veloce.

Adesso addio fratello! Me ne vado via da te, ai confini della terra, nell'ultimo dei reami: il re di quelle parti ha una bellissima figlia, la principessa Maria, mi metterò a tormentarla in tutti i modi!

NARRATORE: Il soldato lascia le sue ricchezze. Le getta via. Non vuole più fare il mercante. Riprende il suo viaggio.

Il soldato si toglie i ricchi vestiti da mercante e lascia in un angolo il violino e il libro.

Musica: Aria della "Marcia del soldato"

Il narratore recita. il soldato esce dal teatro marciando.

NARRATORE: Tra Rioscuro e Boscofitto
il soldato va diritto

Dove va di questo passo?
E' già un pezzo che cammina,
il ruscello, poi il ponte:
chi sa dire dove va?

Fine della musica.

NARRATORE: Lui stesso non lo sa, non lo sa proprio, è come era prima, senza il sacco e le cose che c'erano dentro.

Musica: Aria della "Marcia del soldato"

Gli attori tolgono il teatro, resta una pedana circolare al centro della scena.

NARRATORE: Sulla via di casa sua
si sa c'è il paese, e poi,
no! No! No! Non è più lui.
E voltate le spalle al paese
è andato,
è ancora andato
ha camminato,
ha molto camminato.

Fine della musica.

Il narratore è tra gli orchestrali.

NARRATORE: Ecco un altro paese, un villaggio; Ivan pensa "Andiamo"; ecco l'osteria, entra e ordina da bere. Beve il suo bicchiere e poi? Si è messo a guardare, a guardare fuori dalle finestrine. Guarda muoversi le foglie. poi, d'un tratto, cos'è quella folla intorno al forno... ecco che cominciano a suonare il tamburo. Suona il tamburo per la

figlia del re (il re di quel paese) la quale è malata, non dorme, non mangia, non parla, e il re, a suon di tamburi, fa dire così: che darà sua figlia in sposa a colui che la saprà guarire. Allora Ivan va alla reggia e la guardia domanda: "Chi sei?" "Vengo perché la figlia del re è ammalata; io voglio guarirla". La guardia lo comunica a quelli della corte, gli uomini della corte lo riferiscono al re, il re chiama il soldato.

Musica: "Marcia reale"

Entra un giullare poi un consigliere della corte, infine un Re, (sono pupazzi-totem) seguito dal soldato-marionetta mossa a vista dalla animatrice.

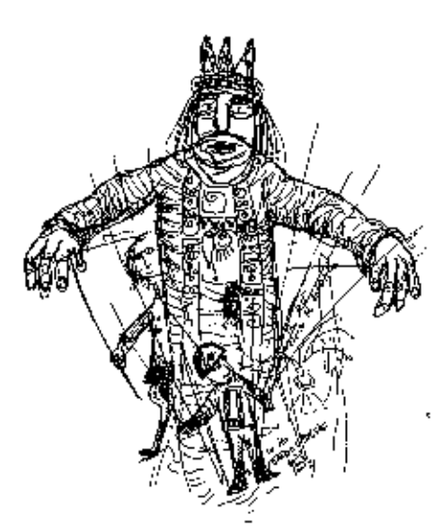
RE: Siete medico voi?

SOLDATO: Sì soldato medico...

RE: Molti sono già venuti per nulla...

SOLDATO: Oh! Io ho un sistema infallibile...

RE: Bene, bene, sarete ammesso presso la mia figliola domani.



Musica: Ripresa "Marcia reale"

Il diavolo, vestito in frack e con il violino, fa girare la pedana, la corte reale esce. Il soldato si siede al tavolo.

SOLDATO: Andrà tutto bene, eh? Che ne dite voi; carte, che ne dite? Perché non dovrebbe andar bene? Oh? Principessa Maria…

DIAVOLO: Sono qui prima di te.
Hai torto di arrabbiarti, eri ricco, rispettato… un colpo di testa, nient'altro; povero amico mio, sei perduto.
Sette di cuori, dieci di cuori, regina di cuori, ci si diceva è la felicità! Ci si credeva, nonostante tutto, eppure… solo io conosco il trucco.

Il narratore avvicianandosi al soldato.

NARRATORE: E' vero ciò che dice, il soldato è in suo potere, ed è lui che possiede il trucco; Ivan non ha nulla, più nulla! Coraggio! Dagli, saltagli addosso, spezzagli le ossa.

SOLDATO: Non è un uomo, non posso fargli nulla.

NARRATORE: Ma sì, ma sì! Tu gli puoi fare qualcosa, te lo dico io. Lui è ancora forte, perché tu hai ancora il denaro guadagnato con il libro magico. Butta via questo denaro, sei salvo. Gioca a carte con lui: te lo vincerà tutto.

SOLDATO: Giocate? Ho del denaro.

DIAVOLO: Come?

SOLDATO: Dico: volete giocare?

DIAVOLO: Amico caro… ma volentieri.

NARRATORE: Vincerà, vuol sempre vincere. Tu perderai; egli sarà perduto.

SOLDATO: Soldi, soldi, soldi.

DIAVOLO: Benissimo!

SOLDATO: Quanto?

DIAVOLO: Dieci centesimi al punto.

SOLDATO: Due soldi il punto, non un centesimo di meno.

DIAVOLO: Sia pure, ma attenzione!… non più libro, non più violino; rimangono i soldarelli, e anche i soldarelli prenderanno il volo… dopo di che sarà la fine… non avrai più nulla… avrai solo fame… f…a…m…e… la fame!

NARRATORE: Coraggio! Cinque soldi!

SOLDATO: Dieci soldi.

DIAVOLO: Sei… sei matto!

NARRATORE: Cinquanta soldi!

DIAVOLO: Adagio, signor mio… a…da…gio… ho vinto!

NARRATORE: Tutto il tuo denaro.

SOLDATO: Tutto il mio denaro!

DIAVOLO: Asso di picche, asso di picche… e tu?

SOLDATO: Regina di cuori.

DIAVOLO: E' ancora per me.

NARRATORE: Vedi, vedi, sta per cadere! Aspetta, ora dagli da bere! Digli "Alla vostra salute".

SOLDATO: Tenete! Vi rimetterà in gamba. Vi dico di bere e bevo anch'io alla vostra salute. Un altro bicchiere!

DIAVOLO: Abusate, a…bu…sa…te!

NARRATORE: Attento sta per cadere.

SOLDATO: Come siamo leggeri! Come siamo leggeri!

NARRATORE: Non ne ha ancora abbastanza!

SOLDATO: Ah! Così? Ebbene! Bevete! Bevete!

Il diavolo stramazza al suolo.

NARRATORE: Riprendi il tuo violino.

Si fa buio, è illuminata solo l'orchestra.

Musica: "Piccolo concerto"

Fine della musica

NARRATORE: Ivan il soldato suona felice il suo violino e viene a salvarvi dalla morte.

Entra il narratore con in braccio la principessa marionetta, recitando, si siede con lei su una scaletta che porta in platea.
Il soldato vicino al tavolino suona il suo violino.

Musica: "Tre danze" (tango, valzer, rag-time)

Sul tango due enormi pupazzi ballano una danza d'amore.
Sul valzer il narratore balla con la principessa marionetta.
Sul rag-time avviene una animazione festosa sul palcoscenico.

Musica: "Danza del diavolo"

Il diavolo appare da sotto la pedana, il narratore la fa girare finchè il diavolo non cade sfinito.
Il soldato suona il violino.

Musica: "Piccolo Corale"

Sulla musica della corale avviene un dolce incontro tra il soldato e la principessa.

DIAVOLO: Anche se ti sposi la principessa, non mi scapperai dalle mani! Se appena ti allontanerai da questo regno, ti acchiapperò subito…

Musica: "Canzone del diavolo"

DIAVOLO: E va ben per ora in fondo, ma è pur piccol questo mondo… ah! ah! Chi le frontiere passerà, in mio potere ricadrà. Più in là del consentito non andrete e la principessa ancor sola e triste rivedrete.
Quanto al principe consorte non si faccia illusion sulla sua sorte. Da me tornerà proprio là e vivo lo si arrostirà.

Il diavolo dopo la maledizione sparisce, quasi risucchiato dal buio.

Musica: "grande Corale"

Il narratore recita e fa vedere l'immagine del paesino nativo del soldato.
Sulla pedana che viene fatta girare lentamente appaiono le marionette soldato e principessa.

NARRATORE: Non si può aggiungere a ciò che si possiede ciò che si possedeva, non si può contemporaneamente essere quello che si è e quello che si era. Dobbiamo scegliere; non possiamo avere ogni cosa: è vietato. Una felicità corrisponde a tutta la felicità due è come non ci fossero né una né l'altra.

Musica: "Grande Corale"

NARRATORE: "Posseggo ogni cosa, posseggo ogni cosa", pensava Ivan. Ma un giorno, la principessa gli disse "Non conosco nulla di te, raccontami, raccontami qualcosa…".

Musica: "Grande Corale"

NARRATORE: "Tutto è successo tanto tempo fa, laggiù, lontano, quando ero soldato. Laggiù in casa della mia mamma, nel mio villaggio, lontano, molto lontano, molto lontano, e ho dimenticato la strada".

Fine della musica.

NARRATORE: "E se andassimo?!"
"Lo sai, non possiamo uscire dal regno"
"Torneremo presto: lo verrà a sapere"
Allora lui pensò "La mia mamma questa volta forse mi riconoscerà; verrà ad abitare con noi, e, così, tutto sarà a posto…

La pedana gira. Il soldato marcia, la principessa si perde.

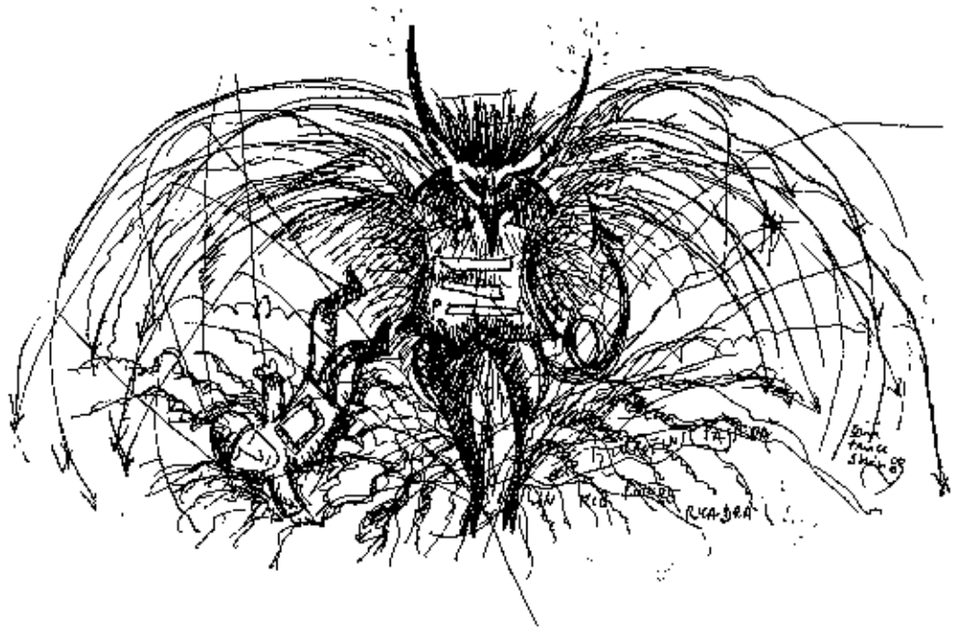
Sono partiti, stanno per arrivare. Si comincia a intravedere il campanile del paese. Ivan giunge per primo al confine. Lei, lei è rimasta indietro. La chiama, si volta… passa il limite del regno.

Musica: "Marcia trionfale del diavolo"

Il soldato, passato il confine cade in balia del diavolo che appare in un costume rosso, terrificante come un enorme mostro volante. Porta con sè il soldato, nel vento e nel buio dell'inferno.

Fine della musica.

Gli attori escono e chiamano sottovoce Ivan. I musicisti escono di scena suonando i loro strumenti. Gli attori li seguono muovendo dei sonagli. Buio. Si riaccendono le lampadine del circo.



LE SCENE E LA MUSICA

L'Histoire du soldat, per recitante, musica e danza, è divisa in due parti di tre scene ciascuna. I brani musicali che si incastrano nell'azione sono undici, alcuni dei quali ripresi più volte.

PARTE PRIMA

	AZIONE	MUSICA
(Ante scenam)	Narrazione	*Marcia del soldato* (1)
Scena I	"Presso il ruscello"	*Presso il ruscello* (2)
Interludio	Narrazione	*Marcia del soldato* (ripresa)
Scena II	"Scena del sacco" (un crocicchio)	*Pastorale* (3) *Pastorale* (ripresa)
Interludio	Narrazione	*Presso il ruscello* (ripresa)
	Narrazione	
Scena III	"Scena del libro" (una stanza)	*Presso il ruscello* (ripresa)

PARTE SECONDA

(Ante scenam)	Narrazione	*Marcia del soldato* (ripresa)
		Marcia reale (4) continua sulla scena IV
Scena IV	"Scena del gioco delle carte"	*Marcia reale* (continuazione)
	(una stanza del palazzo)	*Piccolo concerto* (5)
Scena V	"Scena della figlia guarita"	*"Tre danze"* : (6)
		Tango, Valzer, Ragtime
		Danza del diavolo (7)
		Breve corale (8)
		Canzone del diavolo (9)
	Narrazione	*Grande corale* (10)
Scena VI	"Scena del confine" (come scena II)	*Marcia trionfale del diavolo* (11)

I personaggi previsti dal copione sono:
un lettore (Il Narratore); due recitanti (il Soldato e il Diavolo); un mimo (Principessa).

La piccola orchestra è composta da clarinetto, fagotto, cornetta a pistoni, trombone, violino, contrabbasso e percussione, disposti in questo modo:

Trombone Fagotto Clarinetto
Contrabbasso Cornetta
Violino Percussione
Direttore

Il libretto reca la seguente nota introduttiva all'allestimento:
"Un piccolo palco montato su una piattaforma. Uno sgabello (o un barile) ai due lati. Su uno degli sgabelli siede il Narratore di fronte a un tavolino sul quale ci sono una caraffa di vino bianco e un bicchiere. L'orchestra è sul lato opposto del palcoscenico."

LA MUSICA DELL'HISTOIRE

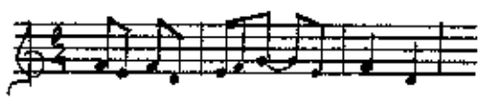
La scelta dell'organico strumentale fu la prima cosa che preoccupò Stravinsky nell'accingersi a scrivere la musica per l'*Histoire:*

"...dovevano di continuo tenere conto dei modesti mezzi di esecuzione di cui si poteva disporre. Così, per parte mia, non mi facevo illusioni sul fatto che, quanto alla realizzazione, musicale, sarei stato costretto ad accontentarmi di un numero molto limitato di esecutori." (Cronaque)

La soluzione più semplice sarebbe stata quella di utilizzare un pianoforte, ma la partitura sarebbe sembrata una riduzione pianistica, cosa che l'autore voleva evitare, perchè avrebbe rivelato la loro indigenza. Attratto dalle formazioni jazzistiche, scelse un organico che per ciascuna famiglia strumentale abbracciasse tutti i registri dal grave all'acuto. Si delineò quindi il complesso dell'*Histoire:* per gli archi il violino (che non poteva mancare, in quanto legato alla fiaba) e il contrabbasso; per i legni il clarinetto e il fagotto (quest'ultimo in sostituzione del jazzistico sax); per gli ottoni la tromba e il trombone. Infine la batteria, affidata ad un solo esecutore, il cui ruolo preminente è dato sia dal fatto di rappresentare la diabolicità del diavolo, sia dalla volontà di assecondare la definizione allora corrente del Jazz, "musica ritmica" per antonomasia. La direzione dell'orchestra fu affidata ad Ansermet, che mise in luce le sue meravigliose doti di direttore di musica contemporanea. Stravinsky acquistò gli strumenti in un negozio di Losanna ed imparò ad usarli man mano che componeva.

Spesso il compositore raccontò di aver avuto sogni musicali, e che questi contribuissero al formarsi dell'idea di alcune sue composizioni. E' questo il caso dell'*Histoire,* una delle cui melodie principali gli fu suggerita in sogno e poi trascritta al risveglio. Ecco la storia di questa melodia, come ce la racconta lo stesso Stravinsky: *"(Vidi) una giovane zingara che sedeva ai bordi della strada: aveva in grembo un bambino e per divertirlo suonava il violino.*

Per il motivo che continuava a ripetere usava l'intero archetto (...). Il bambino era felicissimo della musica e applaudiva con le manine." (Conversations...).



Il brano che dà inizio all'opera è la *Marcia del soldato,* caratterizzata principalmente da due elementi: da una parte l'ostinato incedere del contrabasso (passo di marcia) che suggerisce quello che sarà il tempo della narrazione complessiva ed il carattere del racconto che sta per cominciare; dall'altra il ricordo delle fanfare di paese, un pò stonate e goffe nella loro pretenziosità. La batteria, sul finire del pezzo, accentua il carattere ironico e comico, che solo alla luce dei fatti che seguiranno, si venerà di significato tragico.

Sulle rive del ruscello è il brano che trova posto nell'omonima scena prima. Il violino, che ne è il protagonista, ha un sapore vagamente primordiale, a tratti è anche sgraziato, e riprende la maniera e del violino popolare. Il contrabbasso punteggia instancabilmente con il suo ostinato le melodie e i ritmi del violino, e se quest'ultimo rappresenta, nelle intenzioni di Stravinsky, l'anima del soldato, questo contrabbasso assomiglia al passo di Destino, che incalza inesorabile. La chiusa del violino è un'autentica gemma: crea impareggibilmente la suspence sinistra e carica di presagi che precede la prima apparizione del diavolo ed i fatti che di lì a poco succederanno.

La *Pastorale* è forse uno dei momenti di maggior effetto dell'*Histoire*. Il soldato ha perduto la cognizione del tempo nel corso della sua permanenza in casa del diavolo, ed il senso di straniamento che prova è magnificamente reso dall'esile contrappunto tra il clarinetto ed il fagotto.

La melodia è costretta entro il registro limitato di una quinta, e solo nella sezione centrale del brano è interrotta da rapidi e marcati svolazzi, che assomigliano a dei brividi.

Nella seconda parte dell'*Histoire du soldat* non vi sono quasi più ripetizioni, con il risultato che la musica, che prima era sta semplicemente "di scena", sottolineando i vari momenti dell'azione, si fa ora predominante, ed impone alla narrazione stessa i propri valori, creando così un crescendo unitario verso l'acme della storia.

La *Marcia reale*, che segue la ripresa di quella *del soldato* posta all'inizio della seconda parte, è un altro brano sul tipo "Fanfara", vivace e brillante, ove spicca l'agile cornetta, con le sue arzigogolate e virtuosistiche impennate. Partecipano ora tutti i sette strumenti, incaricandosi a turno di esporre qualche elemento della festante melodia. A tratti qui ci sembra di cogliere le matrici dell'ispirazione di Nino Rota, in quell'elemento ironico e - nella festa generale - malinconico e clownesco, che costituisce uno dei tratti più salienti delle atmosfere create dal compositore milanese nei films di Fellini. Il brano in questione, sullo stile del paso-doble spagnolo, trae lo spunto da una visita a Siviglia, che il compositore aveva compiuto nel 1916 insieme a Diaghilev.

Il *Piccolo concerto* segna, nella quarta scena, la conclusione della partita a carte, in cui il diavolo soccombe, ebbro per il troppo vino che il soldato gli ha fatto bere. Si ha qui la manifestazione dell'allegria del furbo soldato vincitore, che in reimpossessa del suo violino. In questo brano si possono ritrovare molti dei motivi esposti altrove nell'*Histoire* (fatto che ricorre spesso anche in altre situazioni dell'opera). Vi segnaliamo nell'Appendice la vivace contrapposizione ritmica che compare qui, come pure in altri luoghi dell'*Histoire,* e che costituisce uno degli elementi più significativi della tecnica compositiva stravinskiana, fino ad allora sconosciuto nella musica colta occidentale, ed ancor oggi poco noto anche tra i musicisti moderni.

Liberata la Principessa dai malefici sortilegi del diavolo, il soldato balla con lei le *Tre danze,* un *Tango*, un *Valzer* ed un *Ragtime,* che si susseguono senza soluzione di continuità all'interno dello stesso brano.

Il *Tango,* suonato per lo più dal violino e dalle percussioni (Tamburo militare senza cordiera, grancassa e piatto), eccezion fatta per le brevi apparizioni del clarinetto, si caratterizza per l'andamento strascicato, che esaspera il modello della danza argentina. Si notino il contrasto ritmico tra la linea del violino e quella della percussione, nonchè la fraseologia interrotta della melodia.

Il *Valzer*, rigidamente ternario, è riconoscibile dall'ostinato del fagotto, il quale sostiene il violino, che si incarica ora di eseguire una melodia dal respiro più ampio, contraddistinta da frequenti riprese del motivo caratteristico.

L'improvviso cambio del tempo, da ternario a binario, segna l'inizio del *Ragtime,* brillante saggio di bravura compositiva, che testimonia l'interesse di Stravinsky in quel

periodo per il Jazz, che non aveva mai ascoltato, ma del quale era venuto a conoscenza attraverso alcune partiture che aveva portato con sé dall'America l'amico direttore d'orchestra Ansermet. A proposito della sua scoperta del Jazz, Stravinsky anni dopo ricorderà: *"Potevo comunque immaginarmi il suono del Jazz, o perlomeno così mi piaceva pensare. Il Jazz a ogni modo significava un suono totalmente nuovo della mia musica, e l'Histoire segna la mia rottura definitiva con la scuola orchestrale russa, nella quale ero stato allevato."* (da Stravinsky e Craft, *Expositions ad develompents*, Faber and Faber, London 1959).

La *Danza del diavolo* è un brano di durata assai limitata, nel quale ancora una volta confluiscono vari motivi già apparsi altrove, fusi in questa mirabolante danza - è proprio il caso di dirlo - "diabolica". Frequenti svolazzi rimbalzano da uno strumento all'altro, sull'inesorabile motivo dell'ostinato di due note, che costringe il diavolo a danzare fino all'esaurimento delle forze.

Un andamento pacato e quasi mistico contraddistingue i due *Corali* di derivazione luterana, i quali, malgrado le audaci dissonanze, concludono sempre con accordi tonali le loro cadenze, sulle quali, nel corso del *Grande corale*, si innesta a più riprese la voce del narratore. La filigrana che le singole parti intessono è di rara trasparenza, ed abbisogna da parte degli esecutori, di un abile dosaggio delle intensità e dei modi d'attacco, affinchè nessuna linea melodica soverchi l'altra.

Tra il *Breve* e il *Grande corale* si inserisce la *Canzone del diavolo*, pochi secondi di musica, nella quale, sul pizzicato degli archi, il Diavolo predice la sua vendetta.

Il testo è accompagnato sulla partitura dalle indicazioni di durata delle sillabe, senza però prescriverne le altezze. Questo tipo di "recitazione a tempo" si contrappone allo *sprechgesang* del *Pierrot lunaire* di Schoenberg (del 1912), il "cantare parlando", nel quale oltre alla durata viene indicata anche l'altezza sulla quale la voce deve oscillare, producendo quell'effetto di canto allucinato, caratteristico dell'Espressionismo. In passato vi è chi ha visto in questo punto il simbolo della tendenza conservatrice e borghese di Stravinsky (Adorno lo definì "restauratore"), teso soprattutto alla spettacolarità, all'opposto della ricerca dell'espressività "autentica", effettuata dalla Scuola Viennese, di cui lo *sprechgesang* appare come una delle manifestazioni più evidenti. Citando questo ed altri elementi dell'opera, Rognoni definì l'Histoire come *"un divertissement intelllettualistico sulle sorti del proletariato offerto alla rappacificata borghesia"* dopo le terribili vicende della *"grande guerra"*. Oggi, sopite le polemiche, e dopo che la critica ha messo in luce l'estraneità di Stravinsky da certe tematiche e l'impossibilità quindi di misurare tutta la storia con lo stesso metro, non ci resta che assaporare la piacevolezza dell'effetto ritmico della parola e della voce, trattata quasi come uno strumento percussivo.

Come si diceva poco fa il violino è l'anima del soldato; così la batteria rappresenta invece il potere del diavolo. Ben lo si scorge nell'ultimo brano dell'opera, la *Marcia trionfale del diavolo*, in cui la vittoria del maligno si manifesta con il prevalere delle percussioni sul violino, ormai incapace di esprimere un compiuto senso melodico. Come una marionetta priva di vita, il soldato viene trascinato via dal diavolo e dalla sua vita restano soltanto i miseri tic, scoordinati quanto deboli, dell'ultimo violino.

STORIA DI UNA "STORIA"

Igor Stravinsky conobbe Charles-Ferdinand Ramuz nell'autunno del 1915, allorchè lo scrittore svizzero fu accompagnato dal comune amico Ansermet alla villa di Clarens dove il compositore allora risiedeva, e che era di proprietà dello stesso Ansermet.

Fra l'espansivo Stravinsky ed il riservato Ramuz nacque ben presto una stretta amicizia,che si rinsaldò maggiormente allorché lo scrittore iniziò a tradurre il testo russo di *Renard* ed a curare la versione francese di *Les noces*. Ramuz non conosceva il russo, cosicchè doveva basarsi sulla traduzione letterale che Stravinsky gli faceva dei testi; era un lavoro che richiedeva molta pazienza ed un'intesa particolare.

In seguito Stravinsky si trasferì a Morges, poco lontano da Losanna, dove viveva Ramuz. Ogni pomeriggio lo scrittore raggiungeva in treno la villa di Morges, per mettersi a lavorare con il compositore, di fronte ad una finestra - ricorda Ramuz - dalla quale si vedeva uno splendido scorcio del giardino e giungevano le grida dei piccoli Stravinsky che vi giocavano.

Gli anni della guerra costituirono uno dei periodi più duri per entrambi gli artisti. Ramuz viveva principalmente dei proventi dai diritti d'autore che gli derivavano dalla vendita delle sue opere in Francia; ma la guerra costituiva un deterrente alle letture dei francesi. Stravinsky, dal canto suo, se la passava ancora peggio; la rivoluzione in Russia lo aveva privato da alcune rendite che gli giungevano in passato da certe sue proprietà; quanto ai diritti d'autore delle sue partiture, la sua casa editrice, l'Edition Russe de Music, aveva sede a Berlino, e i collegamenti erano bloccati.

Ai due venne allora in mente di organizzare un piccolo spettacolo che, con esigue spese di allestimento avrebbe potuto girare i cantoni svizzeri a bordo di un carrozzone. L'ispirazione venne, come è noto, dalla raccolta di favole di Afanasiev, scritte sulla memoria dei reclutamenti forzati che avvennero all'epoca dello zar Nicola in guerra contro i Turchi.

Stravinsky sottopose all'amico dapprima il racconto in cui il soldato gioca a carte con il diavolo, finendo per ubriacarlo e dandogli quindi da mangiare dei pallini di piombo spacciati per caviale (*"Un soldato libera la principessa"*, in Afanasiev, *Antiche fiabe russe*, Einaudi 1959, pag. 782). Quindi passarono in rassegna le altre favole di argomento analogo, e specialmente da *"Il soldato disertore e il diavolo"* (idem, pag. 765) nacque l'ossatura dell'*Histoire du soldat*.

Ramuz, che pure era nuovo al teatro, si entusiasmò subito all'argomento, ed iniziò a lavorare sul libretto, mutuando l'idea del Narratore da Pirandello.

Per quanto riguarda la realizzazione della messinscena, Ramuz e Stravinsky si occuparono della scelta degli attori e delle prove preliminari. Il cast, musicisti a parte, tutti valenti strumentisti, reclutati a Ginevra e Zurigo, era composto da Ellie Gagnebin (Narratore), Gabriel Rosset (Soldato), Jean Villard-Gilles (Diavolo), tutti studenti dell'Università di Losanna, con scarsa esperienza di palcoscenico. Villard-Gilles si rivelò inadatto ad eseguire le parti danzate del Diavolo. In un primo momento Stravinsky pensò di danzarle lui stesso, e Ramuz in una lettera lo pregò in tal senso: *"Per favore, belli Lei stesso l'ultima scena. Lo farà con una vitalità piena di ritmo, e salverà la situazione."* Ma alla fine la parte danzata fu affidata a George Pitoëff, che già era stato incaricato di curare l'allestimento generale della coreografia, marito di Ludmilla Pitoëff, cui toccò la parte della Principessa.

Il pittolore locale René Auberjonois,

amico di Stravinsky e Ramuz, curò le scene e i costumi con risultati splendidi. *"Il sipario esterno* - ricorda il compositore in *"Exposition ad Developments"* - *consisteva in un velo su cui erano dipinti due zampilli di fontane con barca in bilico su ciascuno di essi. I siparietti per la minuscola scena interna* - quelli che servivano da fondale per ciascuna scena - *erano una serie di tele cerate dipinte che contenevano raffigurazioni scelte di proposito senza alcun rapporto con l'argomento dell'Histoire (una balena, un paesaggio, ecc.)"* Ricordavano cioè la casualità dei fondali utilizzati nei circhi, nati magari in funzione di una rappresentazione, ma poi utilizzati anche in altri contesti. *"Queste tele cerate* - continua l'autore - *venivano arrotolate a mano come gli scuri delle finestre o le carte geografiche a scuola. La principessa indossava calze rosse e tutù bianco, il narratore un frac e il soldato l'uniforme di soldato semplice dell'esercito svizzero del 1918. I travestimenti del diavolo erano quattro. Appariva prima come lepidotterofilo.- con una casquette dalla visiera verde e una rete per farfalle - (...) Il secondo travestimento era da mercante di bestiame svizzero-francese* - una lunga giacca blu ed un cappellaccio blu scuro - *(...) La terza apparizione avveniva in un travestimento da vecchietta con scialle marrone e capuchine. In realtà questa vecchietta è una mezzana, e i ritratti che tira fuori dal suo canestro vanno intesi come esibizione di certe beltà a noleggio. (...) in successive rappresentazioni apparvero vecchiette più innocenti che privano l'episodio della sua particolarità essenziale. Il quarto vestito, per la scena del ristorante (partita a carte) è il frac. (...) Alla fine dello spettacolo il diavolo si rivela nella sue sembianze vere, coda biforcuta e orecchie appuntite."*

Una interessante versione di come procedevano le prove viene fornita da Villard-Gilles (il diavolo): *"Stravinsky e Ramuz seguivano le prove giornaliere, il compositore sempre in preda ad un frenetico entusiasmo, all'inventiva, alla gioia, all'indignazione, sempre con il mal di testa; balzando sul pianoforte come se fosse un nemico pericoloso che dovesse essere sottomesso in una gara di pugilato, poi saltando sul palcoscenico, ingoiando bicchieri di Kirsch, di cui doveva poi combattere gli effetti con l'aiuto di aspirine; Ramuz calmo, attento, amichevole, quasi umile mentre dava consigli, vedeva le cose dal nostro punto di vista, tentando (come noi) di trovare le risposte giuste, mostrava una pazienza senza fine, e seguiva con gioia maliziosa le stravaganze geniali del suo collaboratore. Di fronte a questi due artisti, con i loro caratteri complementari, ci sentivamo instillare forza vitale e non riuscivamo a pensare a niente altro che al lavoro."* (da "Souvenir du Diable", in *Hommage a C.F.Ramuz*, La Concorde, Losanna 1947)

Le spese dell'allestimento erano tuttavia ingenti, cosicchè Stravinsky ricorse al mecenatismo di Werner Reinhart di Winterthur, il quale si accollò gran parte degli oneri economici. Avvenne così che la prima fu data, anzichè in una fiera, al Théâtre Municipal di Losanna, il 28 settembre 1918 ed ottenere un considerevole successo. Era direttore dell'orchestra il padrino dell'incontro tra Stravinsky e Ramuz, l'impareggiabile Ansermet.

Lo spettacolo non fu poi replicato: *"Le rappresentazioni del Soldat, secondo i nostri programmi, non dovevano limitarsi ad un solo spettacolo. I nostri progetti erano più vasti. Si voleva andare lontano, attraverso la Svizzera, col nostro teatro ambulante. Ahimè, non avevano fatto i conti con la spagnola che allora mieteva vittime in tutta Europa. Non ne fummo risparmiati. Uno dopo l'altro fummo tutti colpiti: noi, le nostre famiglie e persino gli agenti che dovevano occuparsi del nostro giro. Così svanirono le nostre belle prospettive."* (I.Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Denoel, Paris 1935)

L'opera rimase nel cassetto per alcuni anni. Quando al termine della guerra, Stravinsky riprese i contatti con i Balletti Russi e Diaghilev, questi si mostrò irritato e geloso del fatto che il compositore avesse realizzato l'opera senza la sua partecipazione.

Nel '20 Diaghilev parve convinto, e propose un allestimento assai diverso da quello originale. Stravinsky ne fu alquanto perplesso: *"Il suo progetto era eccentrico, i danzatori dovevano muoversi portando addosso cartelli pubblicitari, come gli uomini che in America vanno per le strade reclamizzando prodotti, i "sandwichmen", come li chiamano. Forse Massine sarebbe stato criticato per questa coreografia di balletto, che non era possibile danzare, ma era un'idea tutta di Diaghilev".* (I. Stravinsky, R.Craft *Memories and Commentaries*, New York 1960)

Le scene avrebbero dovuto essere di Picasso, ma nel complesso non se ne fece niente, anche a causa del rifiuto di Ramuz a vedere espungere dal balletto il proprio testo. Così il 1920 l'*Histoire* fu data a Londra in forma di *Suite*, senza alcun balletto.

In seguito Ramuz pubblicò il testo del libretto come uno dei Cahiers Vaudois, dimenticando di citare il nome di Stravinsky come co-autore. Anche questo fatto costituì un motivo di screzio per i due artisti.

Non furono tuttavia i malintesi le cause dell'allentamento dei rapporti tra i due artisti, bensì le vicessitudini della vita, che portarono il compositore a stabilirsi prima in Francia, poi negli Stati Uniti.

Vi fu dapprima una certa corrispondenza epistolare, che con l'andare degli anni divenne sempre più rada. Ramuz morì in Svizzera nel 1947, negli anni americani di Stravinsky.

Ma ritorniamo all'opera. Nel 1924 la situazione finalmente si sbloccò: l'editore Chester pubblicò lo spartito e vi furono rappresentazioni del balletto a Zurigo e Parigi. Ma solo le versioni successive di Francoforte e Berlino raggiunsero il livello tecnico della prima di Losanna, data l'inusualità e la grande difficoltà della partitura.

Oggi l'*Histoire du soldat* è un "classico", e le versioni degli ultimi anni sono innumerevoli. Oltre al balletto-opera, esiste la *Suite*, realizzata da Stravinsky, come si diceva, nel 1920, comprendente otto degli undici brani dell'originale, un pezzo assai noto nelle sale da concerto.

Meno noto è l'arrangiamento della *Suite per violino, clarinetto e pianoforte*, realizzato nel '19 dall'autore e comprendente soltanto cinque brani. La riduzione fu scritta in omaggio al mecenate Reinhart che rese possibile la prima di Losanna, il quale era, tra l'altro, un valente clarinettista.

RIFLESSIONI SULLA MESSINSCENA

Intervista con Gianni Franceschini

D. *Un'Histoire du Soldat realizzata da una compagnia di teatro per ragazzi. Quali sono i significati più importanti di questa operazione?*

R. L'Histoire du Soldat contiene in sé molti aspetti interessanti e sufficienti a stimolare un lavoro teatrale.

Lo spettacolo, rivolto ad uno spettatore della scuola dell'obbligo, non sfugge a tali stimoli generali quali: la musica, l'origine e l'articolazione del testo, i possibili linguaggi espressivi. Non è nel modificare o rielaborare tali presupposti artistici che sta il progetto di realizzazione di uno spettacolo per ragazzi, ma piuttosto nel vero e proprio contesto poetico in cui operano gli artisti che lo attuano.

Un patrimonio che il Teatro Ragazzi (componente del teatro contemporaneo) consolida e conferma è quello di muoversi verso un'opera spettacolare universale, in cui confluiscano varie competenze espressive: musica, danza, teatro, arti visive, poesia, ecc., modificando tutte il proprio valore semantico e unificandosi in "qualcos'altro" di unico e autonomo.

In questo processo viene valorizzata la sperimentazione di forme espressive e di percorsi drammaturgici che non possono non tener conto della valenza dei contemporanei, ma viene altresì recuperato un patrimonio artistico e culturale spesso dimenticato o ritenuto subalterno.

Perciò l'operazione su un'opera non sta nel trasformarla o peggio adattarla ad uno spettatore "minore", ma consiste nell'affrontarla coi valori della propria identità.

In questo caso tale tendenza si manifesta nel lavoro drammaturgico che non vede protagonista il solo regista, ma tutto il gruppo: attori, scenografi, animatori, musicisti; nella poetica attraverso l'uso della maschera, nell'estraniamento dell'animazione, nel ruolo della narrazione, nella teatralità della musica e dei suoi esecutori; nella ricerca di dati e valori periferici al testo del copione.

In questo modo di agire teatro, si animano anche pressuposti educativi e pedagogici che ne caratterizzano la destinazione.

Oltre ai valori del contenuto (quelli che concernano la storia, i risvolti etici, sociali e culturali) diventano fondamentali:

- l'immaginario come strumento creativo per il fotografare il reale (il fantastico, le figure irreali, il grottesco, il simbolico);
- l'immaginifico come processo di svelamento della realtà e la sua modificazione (gli animatori che muovono a vista i pupazzi trasmettono il significato, ma svelano il processo di creazione, stimolando l'invenzione e mostrando come può nascere la rappresentazione teatrale);
- la partecipazione dello spettatore come momento fondamentale della condivisione dell'evento spettacolare, non come coinvolgimetno psicologico e emotivo, ma come presenza viva e vera nello svolgersi del rito della rappresentazione.

D. *Quali sono gli elementi del fiabesco che hai colto e che maggiormente fanno ingresso in questa messinscena?*

R. Prima di tutto va ridimensionata una visione di recupero romantico del folklorico e il fatto che la fiaba sia una forma narrativa rivolta ai bambini; si tratta, invece, di studiare e proporre dei contenuti che trasversalmente toccano l'avventura dell'umanità e le sue diverse culture, traendone i valori più profondi. In questo la fiaba ci aiuta, ha un complesso di caratteristiche che ci parlano dell'uomo, del suo immaginario, dell'uomo che racconta, dell'uoma che rappresenta.

Anche la storia del Soldato e il Diavolo contiene valori attuali in tutte le epoche e in tutte le culture. Da sempre il conflitto tra bene e male e il rapporto tra umano e soprannaturale sono temi universali.

Inoltre il magico è recuperato dalla struttura drammaturgica dello spettacolo:

- l'uso di figure, totem, maschere ed esseri non umani accanto agli attori sta a sottolineare la possibilità stregonesca di modificare il reale a tal punto da darne, attraverso l'immaginazione, una visione più reale e veritiera (il soldato-marionetta è già simulacro dell'impotenza del povero protagonista, gestito e animato dalla realtà come nella finzione della storia);
- il ruolo del narratore, quasi uno sciamano, che accompagna la collettività attraverso un rito simbolico, raccontando e interpretando, a volte, i protagonisti della sua Favola.

D. *Proprio la figura del narratore, in questo spettacolo, è forse la più distante dalle versione originale. Per quale motivo?*

R. Innanzitutto la scelta di avvicinarla ad un narratore di storie popolare, perciò non lontano o staccato, ma partecipe alle vicende del racconto. Poi la concezione più generale dell'attore; si è lavorato per affiancare alle parole del narratore anche l'azione.

E' l'azione e non il tono della recitazione che sottolinea l'estraniamento del personaggio (è l'attore-narratore che partecipa ai cambiamenti di scena ed "inquadra" le vicende della storia da lui narrata).

D. *Cosa si può dire ancora del Soldato e del Diavolo?*

R. Il Soldato incarna l'eroe popolare della tradizione favolistica.

Questa fiaba è amara, con una morale finale che l'avvicina alla favola.

Drammaticamente mostra l'impotenza del soldato che, perduta la sua identità culturale, diventa succube di un potere sia terreno che soprannaturale. Un eroe d'altri tempi, ma che potrebbe essere anche attuale. Un uomo mosso da tanti fili e da tanti padroni.

Il Diavolo è il maligno che erra per il mondo in cerca di vittime, si diverte a giocare con l'uomo, si burla di lui, si trasforma e maschera, ma, appena infastidito, diviene terribile.

D. *Nell'economia generale di questa versione dell'Histoire, la seconda parte si differenzia marcatamente dalla prima.*

R. E' vero. Più ci penso e più sono convinto che la divisione concepita da Stravinsky dell'opera in due parti corrisponde ad una sua motivazione profonda.

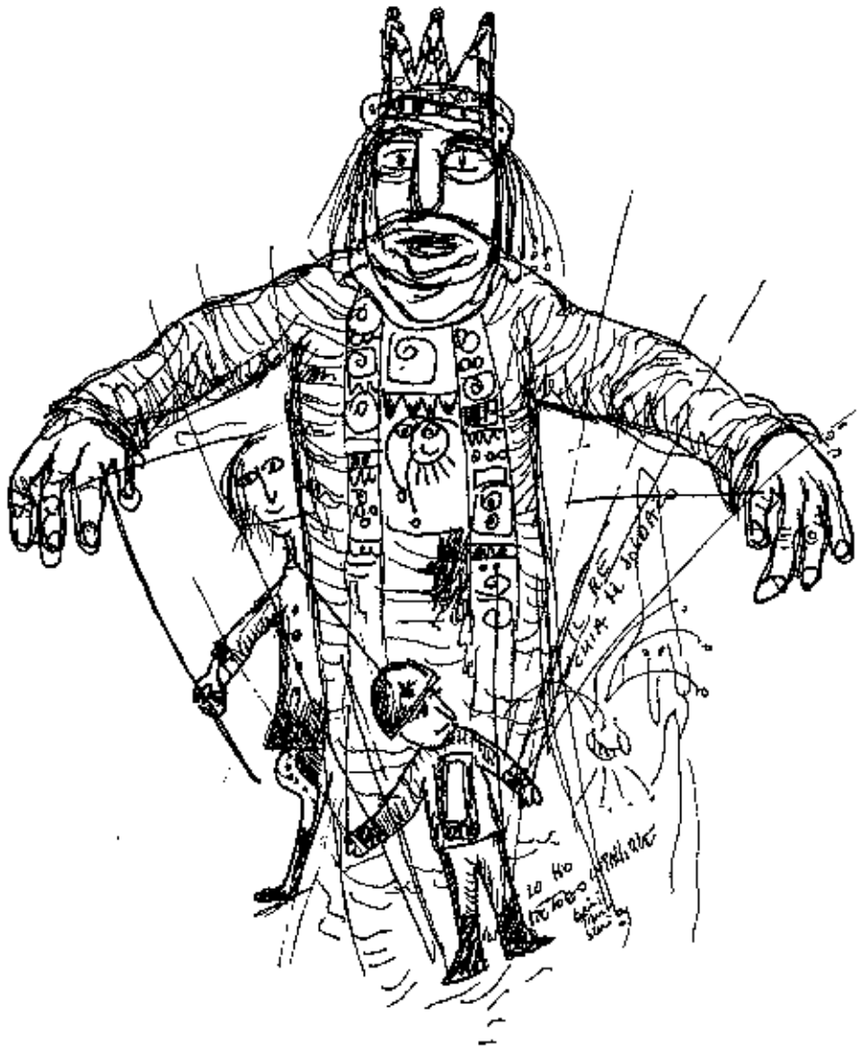
La prima parte ci fa vedere l'azione svolgersi entro ambiti familiari: il paesino prima, la città dei mercanti poi. Situazioni queste che definirei "comuni".

Di queste sicurezze il soldato si spoglia nella seconda parte, per varcare la soglia dell'avventura, oltre la quale segue l'incertezza, la solitudine di chi da solo percorre i sentieri del futuro ignoto. Così, mentre nella prima parte la vicenda si svolge prevalentemente sotto le tele di un teatrino - presepe familiare, la seconda scena è spoglia: è il deserto entro cui si ritrova l'Uomo che ha violato le leggi del suo destino. La scena si popola di figure gigantesche, di effetti inquietanti, in contrasto con le tinte e le proporzioni rassicuranti che si vedono nella prima parte.

Se si vuole si possono leggere nelle scene della seconda parte, riminiscenze di quelle spettrali foreste espressioniste (non era forse quello il tempo dell'*Histoire?*), entro le quali si muovevano uomini in preda ad incubi allucinanti. Ma noi non vorremmo rassegnarci a questo panorama desolante, né rimanere fermi alle denuncie fatte proprie dall'arte di inizio secolo. L'uomo oggi ha forse imparato (o

dovrebbe averlo fatto) a fare i conti con ciò che lo sovrasta e che non sarà mai vinto in uno scontro frontale.

L'Uomo, nonostante tutto, continua ad avere voglia e diritto di vivere. Così gli animatori, al termine dello spettacolo, cercano l'anima perduta di Ivan, e chissà che un giorno non possano ritrovarla.



STRAVINSKY IL MODERNO

Raramente è successo che una personalità artistica, pure in virtù di una discreta longevità, abbracciasse un periodo così esteso di storia del pensiero musicale senza divenire un personaggio anacronistico ed essere scavalcato da nuovi movimenti e nuove mode imposti dal mutare dei tempi.

E' questo il caso di Igor Stravinsky (1882-1971), la cui produzione va dall'inizio del secolo sin quasi alle soglie degli anni Settanta. In tutto questo periodo egli si trovò in posizioni di avanguardia, anche se al di fuori di quelle che propriamente si definivano come "Avanguardie": quella cosiddetta "storica" della Vienna degli Anni Venti e la "Nuova Avanguardia" degli Anni Cinquanta, riunitasi intorno alle esperienze che si maturavano nei corsi estivi di Darmstadt in quel periodo. Quella di Stravinsky infatti fu una posizione isolata, al di fuori delle correnti o, se si vuole, una corrente vera e propria in sé, capace di suscitare fermenti e riflessioni autonomi, nonchè di ispirare emulazioni, per altro mai all'altezza del loro modello. Non si trattò di una posizione statica, rinchiusa in una sorta di recinto dorato, staccata dalle nuove idee che andavano via via comparendo nel panorama della musica contemporanea. Al contrario: non fu statica, perchè Stravinsky compì un percorso esplorativo delle possibilità del linguaggio musicale, approdando via via ad esiti diversi, tanto che tra il primo, quello di mezzo e l'ultimo Stravinsky esistono più differenze che uniformità. Né fu posizione isolata:il compositore e la sua musica costituirono il "fenomeno Stravinsky", un fatto che conobbe una popolarità in certi casi enorme, e che costituisce uno degli elementi più significativi nella storia della cultura non solo musicale del nostro tempo.

Il successo di cui godette non fu però frutto di compromessi, né di cedimenti alle lusinghe del suo vasto pubblico, il quale spesso giungeva a comprenderlo e ad amare le sue musiche con anni di ritardo. Più volte infatti capitò che gli affezionati stravinskiani prediligessero opere delle quali l'autore considerasse ormai superati i presuposti poetici e linguistici, avendo già mutato la propria direzione di pensiero o compiuto un approfondimento delle precedenti esperienze.

Nonostante qualche "fiasco" clamoroso, Stravinsky non fu tuttavia certamente un musicista incompreso. Addirittura, fatto straordinario per quel periodo, e non solo per un compositore di musica colta, nel 1962 furono vendute cinquantamila copie nei soli Stati Uniti di un disco contenente sue musiche. Ma si trattava di opere che gli aveva scritto cinquanta anni prima, mentre le sue produzioni degli anni Sessanta potevano contare su un numero di vendite oscillante tra le tre e le cinque mila copie, non di più: la popolarità di cui godette gli derivò in gran parte dai primi successi.

Qualora si voglia provare a dare una collocazione alla figura di Stravinsky nel panorama del nostro tempo, bisogna a nostro avviso partire considerando quella linea di demarcazione quasi netta che divide a metà il nostro secolo, in coincidenza con gli anni successivi alla conclusione del secondo conflitto mondiale.

Semplificando di molto, la prima metà del secolo vide Parigi e Vienna porsi come i due principali centri di produzione musicale, accanto al contemporaneo proliferare di tutte le altre arti.

A Parigi in particolare, la principale corrente musicale che si sviluppò fu quella dell'Impressionismo, la quale tutto sommato, pur densa di fatti nuovi, si inserì nel solco della tradizione musicale. Il suo linguaggio giunse talvolta ad esiti sublimi, specie nel campo

dell'orchestrazione, grazie ad un impiego raffinato delle tecniche strumentali, mentre d'altro lato fecero il loro ingresso eleganti esotismi, come le scale pentatoniche e a toni interi, di cui Debussy , ad esempio, fece un uso particolare. Appartennero a questa, che non fu una scuola, bensì un clima culturale, i francesi impressionisti, come Debussy, Ravel e quanti da essi si differenziarono, dovendone comunque fare i conti, come Satie e il Gruppo dei Sei, de Falla, e molti altri.

A Vienna, invece, l'eredità del tardo romanticismo, teso alla valorizzazione dell'essenza del mondo interiore *(Lebenswelt)*, contrapposto ai valori mediocri e corrotti della società borghese, portò ad una radicale ricerca dell'*espressione*, in sintonia con le contemporanee tematiche che emergevano anche a Berlino, città con la quale la capitale austriaca ebbe frequenti punti di contatto. La necessità ad *esprimere* in modo autentico, e perciò nuovo, l'essenza profonda della realtà coinvolse lo stesso linguaggio musicale. Si ebbe così, dopo un ventennio di esperienze disgregative del vecchio sistema linguistico, l'individuazione della *dodecafonia*, un nuovo ordine di regole compositive che si collocò all'interno dell'esperienza espressionista viennese, apportandovi nuova vitalità.

Sempre con una buona dose di semplificazione, potremmo dunque dire che il primo lustro del nostro secolo ebbe sostanzialmente due modi di fare arte. Da una parte la mondana e raffinata Parigi dei Picasso, Cocteau, Debussy, per citare solo i primi; dall'altra l'analitica e talvolta austera area mittleuropea, con i suoi centri a Berlino, Monaco, Praga e Vienna, con personalità di spicco come Mann Kafka e la Seconda scuola musicale di Vienna: Schoenberg, Berg e Webern.

Ma ciò che differenziò le due aree non fu in generale tanto il disimpegno (si pensi a Picasso, solo per fare un esempio), quanto invece uno spirito cosmipolita che aleggiava più all'ovest che all'est.

Per quanto riguarda la musica, invece, è innegabile che i contenuti parigini fossero meno carichi di problematicità etiche e sociali: da una parte l'eleganza e la raffinatezza impressionista e dall'altra l'agghiacciante urlo della coscienza espressionista. Tali aspetti coincidevano con una ricerca linguistica di diverso stampo: a Parigi nel segno del rinnovamento; a Vienna nel senso della rivoluzione.

L'ambiente di Pietroburgo, entro il quale andò formandosi il giovane Stravinsky sul finire del secolo scorso, tendenzialmente propendeva per esiti che presentavano punti in contatto più con Parigi che con Vienna. Infatti la cosiddetta Scuola di Pietroburgo, costituitasi nel 1860 nelle persone di Balakirev, Cui, Mussorskij, Borodin e del maestro di Stravinsky, Rimsij-Korsakov (il Gruppo dei Cinque), aveva cercato di dare un nuovo impulso alla musica russa, svincolandola dagli influssi occidentali di marca romantico-tedesca. Questo tentativo si basava da un lato sull'attenzione prestata all'orchestrazione e all'elemento timbrico, dall'altro nell'allargamento degli orizzonti dell'esperienza tonale, tramite l'assunzione di materiali dai connotati più "aperti": scale pentatonali, a toni interi, modali, percorsi armonici complessi e fluenti.

Stravinsky, i cui esordi furono nel segno della tradizione russa, non poteva che diventare "un francese", anche se, come si è già detto, la sua fu una via autonoma, in quanto ben presto si slegò tanto da colorismi di marca russa quanto dal fascino per certe suggestioni impressioniste. La musica stravinskiana più nota appartiene quasi tutta ai primi cinquanta anni del nostro secolo, essendo pienamente rappresentativa di quel periodo, contraddistinguendosi come uno degli esempi più alti del versante non tedesco.

A partire dagli Anni Cinquanta il pensiero della Seconda Scuola di Vienna, che era stato messo al bando in Germania dal regime nazista come esempio di arte degenerata, emerse all'attenzione dei giovani musicisti, diventando il punto di partenza per le esperienze musicali fin quasi ai nostri giorni. Questo fatto coincise con un orientamento generale della cultura europea che fino agli anni settanta inoltrati percorse un filone ideologico che riconosceva nell'espressionismo teatrale, cinematografico, letterario, artistico e musicale le matrici del suo pensare.

Ecco dunque che il pensiero di Stravinsky e la sua etica disimpegnata da certi temi furono oggetto di screditamento. A farne le spese furono opere più note, quelle degli anni Venti e Trenta, che più manifestamente si discostavano da quelle dei viennesi Schoenberg, Berg e Webern dello stesso periodo. Il giudizio negativo fu lanciato da eminenti voci, prima di tutte quella del filosofo Adorno, ma oggi esso appare troppo categorico, unilaterale, superato e alla fine fazioso nella sua univocità e nella scarsa comprensione dei reali moventi artistici dello Stravinsky di quegli anni.

Intanto il compositore, benchè sorretto da un nutritissimo consenso di pubblico, quasi un partito stravinskista, operò quello che potrebbe erroneamente parere un clamoroso cambio di rotta o un cedimento di fronte all'isolamento dai modi di produzione musicale contemporanei. Ormai oltre sessantenne, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, si avvicinò alla tecnica dodecafonia e specialmente all'opera di uno dei compositori della Scuola di Vienna (ormai già tutti scomparsi da tempo), quella di Anton Webern.

Ma non si trattò di una conversione ai sistemi compositivi allora in voga: da oltre un trentennio Stravinsky aveva iniziato un percorso a ritroso nella storia della musica. A partire dal 1920, anno del *Pulcinella*, rielaborazione di musiche del compositore napoletano del '700 Giovan Battista Pergolesi, Stravinsky si era volto alla riclaborazione di linguaggi appartenenti al passato, in quel lungo periodo della sua produzione che viene definita "neoclassica". In questo itinerario egli si era confrontato con maestri come Bach, Haendel, Haydn, Beethoven, Monteverdi (senza seguire una precisa cronologia) ed era ormai giunto alle soglie della polifonia del madrigale cinquecentesco. Si dava il caso che il sistema dodecafonico avesse riportato in voga quei procedimenti contrappuntistici che erano familiari alla musica polifonica del '400 e '500. Stravinsky riscoprì contemporaneamente il contrappunto di Gesualdo da Venosa (1560 ca-1613) e quello di Anton Webern (1883-1945), pur senza trovarsi allineato con la generazione dei compositori degli anni Cinquanta, che da quegli stessi presupposti avevano iniziato la fase di sperimentazione musicale che va sotto il nome di *serialismo integrale*.

Le opere più significative di questa tendenza della musica contemporanea non vennero da Stravinsky, che era tutto sommato estraneo alle correnti di ricerca, e che utilizzava funzionalmente le risorse dei nuovi procedimenti operativi. Il nuovo corso della musica contemporanea fu invece istruito dai giovani compositori, Boulez, Stockhausen, Maderna, ad esempio, e quanti fecero in quegli anni della musica un campo di ricerca, una sorta di laboratorio permanente, nella convinzione che sarebbe stato possibile produrre all'infinito nuovi modelli e nuove forme di percezione musicale.

Stravinsky, come è stato sottolineato da più parti, utilizzò le recenti forme di linguaggio con quello stesso storicismo che lo avevano visto anni addietro riproporre stilemi linguistici mutuati dai maestri del passato. Per una sua stessa ammissione, egli non credeva nella "musica del futuro": egli si considerò *un moderno*. La sua ininterrotta ricerca era volta non tanto alla scoperta del nuovo mezzo linguistico, quanto al fine "espresso", del quale le tecniche usate erano strumenti subordinati e funzionali.

Oggi, conclusasi anche l'esperienza serialista, almeno nelle sue componenti più utopistiche e radicali, la storia sembrerebbe dar ragione alle posizioni di Stravinsky, la cui figura è forse più attuale di altre di compositori di generazioni successive. I nostri giorni, infatti, pur frammentati nel proliferare di molte

tendenze diverse, sono tutto sommato contraddistinti da un'operatività che ci pare disincantata e adogmatica, da una compresenza costante di passato ed attuale.

Di fronte al cedimento delle "Grandi Teorie" sottolineato dal post-moderno ed alla scomparsa delle ragioni per combattere le grandi battaglie della Storia, Stravinsky appare oggi il prototipo del musicista moderno: coerente con le proprie esigenze interiori, ma legato ad un pubblico e ad una società mondana.

Un uomo dell'oggi, la cui operatività è correlata alle dinamiche elastiche e veloci che sono *il nostro tempo*.

Pietroburgo 1909 - New York 1968

L'UOMO E I SUOI SESSANT'ANNI DI MUSICA

Gli anni giovanili

Igor Fëderovic Stravinsky vide la luce il 5 giugno 1882 a Oranienbaum, sul golfo di Finlandia. Figlio d'arte, non fu tuttavia quello che si potrebbe definire *un enfant prodige*. Il padre, Fëdor Ignat'evic, era un buon cantante, basso dapprima all'Opera di Kiev, in seguito all'Opera Imperiale di Pietroburgo. Di conseguenza, fin dalla più tenera età, Igor fu a contatto contatto con la musica, l'ambiente artistico e gli spartiti della biblioteca del padre.

Gli anni dell'infanzia furono determinanti nello sviluppare in lui una grande sensibilità nei confronti della gente e dei costumi del suo paese. Nella memoria del futuro musicista si impressero in quel periodo traccie indelebili: gli echi delle strade di Pietroburgo e i sapori legati all'ambiente rurale, meta dei soggiorni estivi della famiglia. Infatti nella maturità trascorsa come esule volontario, in seguito ai fatti legati alla Rivoluzione d'Ottobre, che privò la famiglia Stravinsky dei privilegi borghesi di cui fino allora aveva goduto, il compositore ricorderà più volte in memorie ed interviste scene tipiche della sua infanzia. Ad esempio il passaggio sulle vie innevate della città della slitta del gigantesco zar Alessandro III, e la grande suggestione che questa vista destava nella sua mente di fanciullo.

Ma ancora più importanti, per le traccie che si ritrovano in molta produzione stravinskiana, furono le esperienze vissute in quei villaggi circondati di betulle, dove il giovane Igor trascorreva le vacanze estive. In quelle occasioni si arricchì delle suggestioni delle fiere paesane, dei costumi locali, delle feste, con musiche e danze tipiche. In quei luoghi Stravinsky interiorizzò il forte legame che unisce l'anima russa alla propria terra, l'appartenenza fisica di quella gente e dei suoi costumi ad una naturalità cosmica, magica e talvolta primordiale.

Nelle città al contrario il processo di occidentalizzazione era già avanzato: Mosca e Pietroburgo, infatti, vivevano, almeno entro l'ambito della società borghese, dell'importazione di mode dall'Europa, da Parigi specialmente.

Gli studi musicali veri e propri cominciarono all'età di nove anni con un'ottima insegnante di pianoforte, che era stata allieva del grande Artur Rubinstein. L'impatto fu positivo, anche se in seguito Stravinsky lamenterà l'eccessivo tradizionalismo della sua maestra. Ben presto cominciarono a manifestarsi interessi per la composizione e curiosità per le melodie popolari. Nel frattempo il giovane Igor veniva avviato agli studi regolari, per i quali, tuttavia, non dimostrò particolare entusiasmo.

Le sue conoscenze musicali andarono via via aumentando, grazie anche alla frequen-

za alle stagioni dell'Opera. All'età di sedici anni ammirava la musica dei compositori russi Glazunov e Rimskij-Korsakov, ma gli erano familiari anche francesi, come Gounod, Bizet, Chabrier. Proprio di Rimskij-Korsakov diventò dapprima semplice frequentatore, ricevendo sull'inizio a malapena blandi incoraggiamenti, e in seguito allievo promettente.

Gli esordi

Gioverà soffermarci un momento sulla figura di Rimskij-Korsakov, che fu così importante nel panorama della musica di fine secolo, non solo russa, e del quale Stravinsky fu allievo dal 1903 al 1908, raccogliendone senza dubbio una cospicua eredità. Korsakov (1844-1908) era a quel tempo il compositore russo più in evidenza, rappresentando l'anello di congiunzione tra i nuovi fermenti della Scuola Russa e le contemporanee esperienze occidentali, in primo luogo l'impressionismo francese. Il suo linguaggio, innovativo rispetto alla tradizione, sfruttava largamente le risorse del timbro strumentale, secondo un indirizzo nuovo, che consisteva nel rifiuto del "suono-massa" orchestrale (di ascendenza wagneriana), in favore di un "suono puro", capace di fungere all'occorrenza da elemento costitutivo della struttura complessiva. Attento al folklore della sua terra, ne inglobò elementi significativi entro forme raffinate, rivitalizzando il lessico tradizionale, sia pure con punte meno accese di quelle dell'amico Musorgskij.

Allo stile ed alla personalità umana ed artistica del maestro guardò il giovane Stravinsky, le cui prime opere si innestarono nel filone delle tematiche korsakoviane.

I suoi primi lavori significativi, *Scherzo fantastique* (1907-1908) e *Fuochi d'artificio* (1908), infatti, sono mirabolanti manifestazioni di colorismo orchestrale, di abile manipolazione delle componenti ritmiche e dinamico-timbriche del linguaggio musicale, non esenti da suggestioni impressionistiche. Era presente alla prima dei due pezzi, avvenuta il 6 febbraio del 1909 a Pietroburgo, Sergeij Diaghilev (1872-1929), l'impresario dei celebri *Ballets russes*, una compagnia con circuito internazionale, specializzata principalmente nell'esportazione di opere di teatro musicale e di balletto russi. Diaghilev rimase fortemente impressionato dalla musica di quel giovane compositore. Dall'incontro tra i due scaturì un lungo e proficuo sodalizio, un autentico trampolino di lancio per Stravinsky, il quale nel giro di pochi anni si sarebbe guadagnato una fama internazionale.

Da quell'occasione uscì dapprima la commissione ad orchestrare musiche di Chopin e di Grieg, per un balletto che sarebbe andato in scena, dopo pochi mesi a Parigi. L'anno seguente, sempre per uno spettacolo Parigino dei *Ballets russes*, Stravinsky ricevette l'incarico di scrivere la musica del balletto fantastico in due quadri, *L'uccello di fuoco*.

Fu un grande successo, e il compositore russo si trovò proiettato sulla ribalta internazionale della città più affollata di eminenti personalità della cultura e dell'arte di quel momento: la Parigi mondana dei Ravel, Debussy, Satie, Puccini, Picasso, Proust, Claudel, Bernard, Cocteau, Braque e molti altri. La musica dell'*Uccello di fuoco* rappresentò in quel momento un punto saliente nella tendenza in voga, che vedeva l'impressionismo e la scuola russa influenzarsi a vicenda. Gli elementi dell'una e dell'altra corrente vengono deviati dalla vena originale (sintetica e progressiva) di Stravinsky, proprio a partire da queste due opere.

Stravinsky "Il selvaggio"

Sul fronte della vita privata, intanto, si registra il matrimonio avvenuto nel 1906 con la cugina Caterina Nossenko e la nascita di due figli: il primogenito Teodoro, nel 1907, e Ludmilla, nel 1908. Il terzo figlio, Soulima, nascerà dopo due anni dopo a Losanna. In questi anni la permanenza in Europa occidentale, tra la Francia e la Svizzera, si fa sempre più fitta, interrotta solo da qualche vacanza estiva a Ustilug, in Russia.

Tra il 1909 e il 1910 viene scritto *Petrouchka*, l'indimenticabile storia della marionetta uccisa dal Negro, suo rivale nell'amore per la dolce ballerina; il balletto è ambientato in una sagra paesana russa, con una musica piena di richiami folklorici evidenti, ma trascolorati da un che di aggressivo e selvaggio, segno di uno stadio di consapevolezza linguistica già maturo e delineato nella sua originalità.

Del 1913 è un altro balletto, la *Sagra della Primavera*, con sottotitolo "Quadri della Russia pagana". La prima parigina di questo lavoro, forse anche a causa di Nizinskij, celebre ballerino dell'epoca, ma alla sua prima esperienza come coreografo, fu un insuccesso che degenerò nello scandalo. In sala scoppiarono tumulti che nemmeno l'intervento delle forze dell'ordine seppe sedare. L'imputata principale era la musica, e la sua estrema aggressività, l'uso percussivo della massa orchestrale, l'inaudita veemenza, contrapposta talvolta all'arcaica esilità di certi passi rievocanti atmosfere magiche di una Russia pagana sognata. Ma l'insuccesso si trasformò subito in un efficacissimo mezzo pubblicitario, in quanto tutto il mondo parlò di quella serata parigina ed attese con ansia di poter ascoltare "quel russo così selvaggio".

La *Sagra*, pur facendo espressamente riferimento al popolare russo, non usava tuttavia materiale che fosse direttamente preso in prestito da quella cultura musicale. Anche quest'opera appartiene al cosidetto "periodo russo", il primo della produzione stravinskiana.

Sempre a questa fase di più o meno remota ascendenza russa appartengono i lavori successivi: *Le rossignol*, fiaba musicale in tre atti, scritta tra il 1908 e il 1914, tratta dalla novella di Andersen; *Renard*, storica burlesca sulla volpe, il gallo, il gatto e il caprone, da cantare, recitare sulla scena, del 1915-16, che segna la prima collaborazione con Ramuz, il quale in questa occasione tradusse in francese dal russo alcuni racconti popolari. Ricordiamo ancora, tra i lavori in questo periodo, *Les Noces* (Le nozze), scritte tra il 1914 e il 1917, costituito da scene coreografiche russe, con canto e musica: il testo è un adattamento dai racconti russi di Afanasiev e Kireevskij, con la traduzione in francese anche questa volta di Ramuz. Anche queste opere debuttarono a Parigi con i Balletti russi. Lo scoppio della prima guerra mondiale e i fatti che nel 1917 portarono alla rivoluzione in Russia colsero il compositore e la sua famiglia in Svizzera, divenuta allora rifugio di molti artisti; qui incontrò il direttore d'orchestra Ansermet, che diventerà in seguito uno dei più assidui interpreti della musica stravinskiana. Ad Ansermet si deve l'interesse di Stravinsky per il Jazz, la musica del nuovo mondo, che il compositore non aveva mai ascoltato, e che conobbe in quel periodo attraverso le partiture che gli procurava l'amico.

Tra il 1918 e il 1919 inizia il graduale distacco di Stravinsky dal cosidetto "periodo russo", passando attraverso una fase transitoria, alla quale appartengono *L'histoire du soldat* (1918), *Ragtime* (1918) e *Piano Rag Music* (1919), opere che traggono larghi spunti dal linguaggio jazzistico, mentre sul piano dell'orchestrazione pervengono ad esiti assolutamente essenziali. Nell'*Histoire* e in *Ragtime*, infatti, all'impiego di una potente massa orchestrale, in funzione di uno svavillante colorismo timbrico, si sostituisce il suono scarno dei singoli strumenti, entro organici assai limitati (sette nella prima e undici nella seconda).

Il neoclassicismo di Stravinsky

Dopo questo che potremmo definire un periodo di transizione, inizia il lunghissimo ciclo del cosidetto *Stravinsky neoclassico*, che va dal 1919 fino agli inizi degli anni Cinquanta.

Il neoclassicismo stravinskiano corrisponde ad una svolta praticata da una certa corrente artistica europea a partire dagli anni Venti, a grandi linee accumunabile nella rinuncia all'uso fastoso dei mezzi tecnici fino ad allora a disposizione. Si privilegiò infatti la nitida linearità di forme che si ispiravano a vari *modelli classici* prodotti dal corso della storia.

Ma come era successo per il *fauve*, corrente di moda qualche anno prima, che aveva prodotto il gusto per il selvaggio e il primitivo, elementi che erano stati fatti propri nella *Sagra della Primavera* con forza del tutto originale, l'adesione di Stravinsky al nuovo clima culturale rappresentato dal neoclassicismo fu un fatto assolutamente scevro di convenzionalismo e opportunismo.

Il suo ricorso alla linearità ed alla semplicità di certi modelli del passato (Pergolesi, Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Tchaikovsky, Monteverdi, Gesualdo da Venosa, sino all'ultima orchestrazione del 1968 di due melodie di Hugo Wolf: un percorso sostanzialmente a ritroso, anche se innegabilmente non cronologico) fu una riflessione puntigliosamente condotta in sintonia con la propria sensibilità, tesa a ricercare gli spazi della propria invenzione entro il nitore programmatico delle forme prodotte dall'operatività di maestri di altri tempi.

Generalmente la svolta degli anni Venti non fu capita dai sostenitori, ormai molto numerosi, i quali amavano di Stravinsky proprio quell'irruente vena imprevedibile e violenta dalla quale l'autore stava irreversibilmente allontanandosi. La produzione dei trent'anni del ciclo neoclassico sono a tutt'oggi sconcertanti, specie la tendenza alla progressiva cristalizzazione nei modelli antichi, corrispondente in una sempre maggiore riluttanza ad esprimere altro, all'infuori del modello stesso.

Il primo lavoro neoclassico è il celeberrimo *Pulcinella* del 1920, balletto con canto, in un atto, con musica tratta da Pergolesi. Seguirono *Sinfonie per strumenti a fiato*, ancora dello stesso anno, e *Mavra*, opera buffa in un atto, sulla base di un racconto di Puskin. *Sinfonie* riesuma la forma classica della sonata; *Mavra*, invece, è costituita sulla riflessione sulle musiche di Glinka, Dargomiskij e Tchaicovsky, in un ambientazione russa scevra programmaticamente di quei contenuti paesaggistici e pittorici a loro particolarmente famigliari. Vi traspare una tensione alla ricerca degli elementi di bel canto, sul genere della vecchia opera russo-italiana, in contrasto con le influenze posteriori a quest'ultima, di matrice wagneriana.

L'*Ottetto per strumenti a fiato* è del '23, anch'esso nel segno della riscoperta della forma-sonata, con la tonalità a caposaldo e con incisive modulazioni.

Segue poi una serie di opere di teatro musicale, nelle quali viene completamente riveduta la tipologia dello spettacolo tradizionale melodrammatico. *L'Oedipus rex*, opera-oratorio in due atti da Sofocle, con testo di Stravinsky e Cocteau, in latino (tradotto da J.Danielou), rappresenta il primo capolavoro della maturità neoclassica del compositore. La scelta del latino fu spiegata da Stravinsky in quanto in corrispondente al "*... grande vantaggio di darmi un mezzo espressivo non morto, ma pietrificato e divenuto così monumentale da essere immune da tutti i rischi di scadimento nella volgarità.*"

Apollon Musagete, del 1928, è un balletto in due scene per orchestra d'archi, un classico *ballet blanc*, la cui musica presenta affinità con quella del compositore francese di origine italiana del Seicento: Jean Baptiste Lully. Due secoli di storia della musica separano questo lavoro da *Le baiser de la fee*, anch'esso del 1928, ispirato alla musa di Tchaikovsky: non è difficile comprendere il disorientamento del pubblico di fronte a tali cambiamenti di stile che avvenivano nel giro di così breve tempo.

L'Apollon era stato scritto per una commissione dagli Stati Uniti, mentre in questo periodo le richieste di musica provenienti dall'America presero a farsi sempre più numerose. A questa serie, come primi lavori, appartengono *Jeux de cartes (Play of card)*, "balletto in tre mani" (di poker), la cui prima avvenne a New York nel 1938 e *Il Concerto in mi bemolle Dumbarton Oaks* (Washington 1938), su commissione di due mecenati, elaborato come un piccolo concerto sullo stile dei *Brandeburghesi* di Bach.

Sin dal 1915, epoca del suo debutto come direttore d'orchestra, Stravinsky alternava l'attività di compositore con quella di interprete della propria musica, sia alla guida di orchestre, sia come pianista. Dal 1929, anno della morte dell'amico impresario Diaghilev, aveva dovuto far conto sulle proprie forze per la promozione della proprie opere, favorito d'altra parte dall'enorme popolarità di cui ormai godeva già da tempo.

Stravinsky negli Stati Uniti

Quello tra il '38 e il '39 fu un periodo davvero dei più neri: nel giro di pochi mesi morirono la figlia e la moglie, entrambe di tubercolosi. Egli stesso, esposto sin dalla giovinezza a malattie polmonari, passò un lungo periodo in una casa di cura. Poco dopo morì la madre e il compositore, anche se nel frattempo aveva ottenuto la cittadinanza francese, lasciò l'Europa, per stabilirsi negli Stati Uniti, alternando periodi di residenza a New York con altri ad Hollywood, ottenendo qualche anno dopo la naturalizzazione americana. Poco dopo lo raggiunse una vecchia amica, Vera de Bosset, che in breve divenne sua seconda moglie.

Inutile cerca echi dell'esperienza personale dell'autore nella musica che andava componendo in quel periodo. La sua poetica, documentata negli scritti, non ammetteva intrusioni espressive nella musica, la quale nessun altro compito doveva avere, al di fuori di quello di esprimere se stessa.

Scritta tra il 1938 e il 1940, per metà in Europa e per metà negli USA, la *Sinfonia in Do* è una sinfonia in piena regola, in quattro movimenti, con riferimenti a quelle di Haydn e Beethoven, in quanto utilizza il classico schema tripartito nel primo tempo, ed una ripresa di elmenti tematici nell'ultimo movimento.

La maniera neoclassica stravinskiana ebbe poi seguito nelle opere americane. Fra queste citiamo il singolare *Circus Polka* del '42 di soli quattro minuti, destinato ad un "corpo di ballo" formato dai giovani elefanti del Barnum and Bailey Circus.

E' del '45 l'*Ebony Concerto*, dedicato al jazzista Woody Herman ed alla sua orchestra, un "concerto grosso per jazz band". Segnaliamo ancora l'*Orpheus*, scritto nel 1947, un balletto in tre scene con reminescenze monteverdiane.

Qualcuno ha visto nell'ultimo lavoro del periodo neoclassico di Stravinsky il capolavoro di tutto quel trentennio di attività. *The Rake's Progress* (La carriera di un libertino) è infatti un'opera di grande genialità. Scritto tra il 1948 e il 1951, è un'opera in tre atti, con testo di Auden e Kallman, la cui prima avvenne al Teatro La Fenice nel '51. In esso Stravinsky utilizzò per la prima volta come lingua in un lavoro importante l'inglese, mentre in conformità con l'opera di Mozart vi compaiono recitativi secchi ed accompagnati, ariosi, arie, una cavatina, una cabaletta, duetti trii, quartetti e cori.

Stravinsky serialista

Gli anni cinquanta segnano una nuova e significativa svolta nella produzione di Stravinsky. Egli si avvicinò gradualmente alle esperienze più interessanti che, al di là della propria, avevano scritto un capitolo importante nella storia della musica del secolo, e che venivano ora attentamente esaminate dalla nuova generazione di compositori.

La "Nuova musica" di Schoenberg, Webern e Berg, passati dalla fase della *atonalità* all'individuazione della *tecnica dodecafonica* nel corso del primo ventennio del secolo, aveva realmente rivoluzionato la concezione moderna sia del comporre che della fruizione musicale, ed è innegabile che costituisse un fatto rispetto al quale nessun musicista del momento poteva evitare di porsi.

L'incontro con la dodecafonia avvenne grazie a Robert Craft, un giovane e valente direttore d'orchestra, che diventò inseparabile alter ego del maestro fino agli ultimi giorni, redigendo preziosi quaderni di conversazione, che testimoniano tutta l'evoluzione del pensiero di Stravinsky, sin dagli esordi.Craft, che teneva in quegli anni concerti in cui accanto a musiche di Stravinsky erano presenti anche quelle dei maestri viennesi, mostrò a Stravinsky alcune partiture, che destarono in lui un profondo interesse ed una crescente ammirazione per l'opera di Anton Webern.

Fino ad allora i rapporti di Stravinsky con la musica e le persone della Scuola di Vienna erano stati assai scarsi e superficiali. Benchè avesse scoperto già nel 1912 Schoenberg, allorchè rimase fortemente colpito dal suo *Pierrot lunaire*, egli considerò l'esperienza viennese un'operazione troppo astratta e concettuale, erroneamente volta a costruire un'ipotetica quanto improbabile "musica del futuro".

Qualche anno dopo, nel 1925, Stravinsky dichiarò in un'intervista di sentirsi "musicista dell'oggi", e che la musica denominata "moderna" o "del futuro" non gli interessava: sprecavano il loro tempo quei compositori che inseguivano quei propositi pretestuosi e poco fondati. L'allusione ai viennesi era evidente. Schoenberg nella sua risposta fu ancor meno sottile: in una *Satira* se la prende con un certo "Moderninsky"; la pace tra i due non fu mai fatta. Questo fu il limite massimo di una polemica che tuttavia non assunse mai toni accesi. Passa comunque alla storia il senso di disagio l'uno nei confronti dell'altro e di reciproca ostentata indifferenza. Ad esempio, presenti entrambi ad un festival di musica contemporanea di Venezia, Schoenberg e Stravinsky evitarono di incontrarsi. Protetti ed isolati dalle rispettive schiere di sostenitori, pur abitando a qualche isolato di distanza nella tutto sommato non sconfinata Hollywood delle celebrità, non ebbero mai nessuna occasione di contatto.

Schoenberg morì nel '52; Berg e Webern erano già scomparsi da tempo. Forse considerando già sufficientemente storicizzata la loro esperienza, Stravinsky si accostò al serialismo, suggestionato principalmente dal linguaggio weberniano, in cui erano evidenti i punti di contatto con la polifonia fiamminga del XV e XVI secolo.

Ad una fase di transizione appartengono i lavori tra il 1955 e il 1957: *Tre cori di William Shakespeare*, *Canticum sacrum*, *Agon*. Vengono negli undici anni successivi i lavori più propriamente dodecafonici, tra i quali ricordiamo: *Threni*, per soli, coro misto e orchestra, dato in prima alla scuola di San Rocco di Venezia nel 1958; *Movements*, per pianoforte e orchestra (New York 1960): *Elegy for J.F.K.* (elegia per John Fitzgerald Kennedy), dal quale Stravinsky era stato ospite alla Casa Bianca l'anno prima dell'assassinio; *Variationen* del 1964 e l'ultima opera, dedicata alla moglie Vera: *The Owl and the Pussy-Cat* (La civetta e il gattino) del 1966.

Gli ultimi anni

Gli anni Sessanta videro uno Stravinsky ancora molto attivo per quanto riguardava la composizione (aggiunse al suo già ricco catalogo altre dieci opere ed alcune trascrizioni), la direzione d'orchestra e l'incisione discografica. I viaggi da un capo all'altro del mondo per dirigere orchestre famose si susseguirono con ritmo frenetico, mentre l'ottuagenario compositore non sembrava ancora risentirne. Parigi, Roma, Caracas, Toronto, Amburgo, Budapest, Rio de Janeiro, Gerusalemme, Versavia, Atene, Honolulu, Lisbona: queste solo alcune delle trentotto città nelle quali, in soli quattro quattro anni, dal '62 al '66, Stravinsky tenne pubblici concerti.

Il 1962 registrò inoltre un viaggio del compositore in Unione Sovietica, dopo quarantotto anni di assenza. Stravinsky venne accolto con grande ammirazione dall'ambiente musicale, che ora andava scoprendo la sua musica, dopo gli anni dei dogmi stalinisti che avevano influenzato anche il campo artistico. Craft, che faceva parte del seguito, notò in quell'occasione come riaffiorasse quella vena di convivialità russa nel compositore, attorniato sì dall'ufficialità, ma anche da vecchie conoscenze, di cui il tempo non aveva cancellato il ricordo.

In questi anni proseguì la pubblicazione delle memorie e dei suoi numerosi scritti, ora aiutato dalla penna di Robert Craft. Per citare alcuni significativi scritti di Stravinsky, ricordiamo i seguenti: *Cronache della mia vita* (1935), *Poetica musicale* (1945), *Colloqui con Stravinsky* (con Craft, 1959) *Esposizioni e sviluppi* (con Craft 1962), *Dialoghi e un diario* (con Craft, *1963*), *Temi e conclusioni* (raccolta degli ultimi scritti, 1972).

Gli ultimi anni videro il grande maestro spegnersi lentamente dapprima nella sua casa di Hollywood, ed infine a New York. Da sempre soggetto a malattie polmonari, dal 1956 Stravinsky soffriva anche di congestioni celebrali, la prima delle quali si manifestò mentre dirigeva un concerto a Berlino. Dal '66 cominciò ad avere problemi di deambulazione. L'anno dopo diresse l'ultima registrazione a New York e, a Toronto, l'ultimo concerto pubblico. Nel '68 l'ultimo suo lavoro, *Due canti sacri*, una strumentazione di due lieder di Hugo Wolf, scritta "*perchè* - come riporta Robert Craft - *voleva dire qualcosa sulla morte e sentiva di non poter comporre niente di suo*".

Igor Stravinsky si spense a New York il 6 aprile 1971. Il rito funebre si svolse a Venezia, nell'isola di San Michele, nella quale volle essere sepolto accanto al suo vecchio compagno di strada, Sergej Diaghilev.

Di Stravinsky, della sua opera e delle molteplici possibilità di lettura ci sembra, condensare particolarmente bene il senso il musicologo francese Francoise Lesure, nel corso di un suo intervento in occasione delle celebrazioni veneziane per il centenario della nascita dell'autore:

"Se Stravinsky sfugge (...) all'analisi, è perchè, lungo tutto il suo percorso, egli non sembra - come Debussy o Schoenberg - seguire un disegno proprio, uno sforzo continuo e consapevole. Senz'altro per ogni composizione nuova, egli trova soluzioni che sono solo sue. Ma non sembra preoccuparsi di sapere dove stia andando, o su quale arco si vada collocando. La sua musica, al tempo stesso incanto ed ellisse, colpisce per la sua ironia, collera o asprezza e più di ogni altra conserva il privilegio di essere una e multipla".

BIBLIOGRAFIA

Gli scritti di Stravinsky sono numerosi. Ci limitiamo qui ad indicarne solo alcuni, che ci sembrano i più significativi. I primi due contengono inoltre riferimenti all'*Histoire du Soldat*.
I saggi che riguardano l'opera di Stravinsky sono invece moltissimi. Ancora una volta ne segnaliamo una scelta che deriva dalle pubblicazioni disponibili in lingua italiana, raccomandando i primi due e lo scritto di Stuckenshmidt come i più rappresentativi e di facile lettura.

Scritti di Stravinsky

- Igor Stravinsky, *Cronache della mia vita* (1953), Feltrinelli 1979-81;
- Igor Stravinsky - R. Craft, *Colloqui con Stravinsky*, Einaudi 1977; contiene "Colloqui con Stravinsky" (*Conversation with I.Stravinsky*, 1959), "Ricordi e commentari" (*Memories and Commentaries*, 1960), "Esposizioni e sviluppi" (*Expositions and Developments*, 1962).

Scritti su Stravinsky

- R. Vlad, *Stravinsky*, Einaudi 1958-73-83 (contiene una vasta bibliografia)
- F.W. White, *Stravinskij*, Mondadori 1983 (contiene una bibliografia completa)
- AA.VV., *Stravinskij oggi*, in Quaderni di Musica e Realtà n. 10, Unicopli 1986
- M.Mila, *Compagno Stravinsky*, Einaudi 1983
- P.Boulez, "Stravinsky rimane" e "Traiettorie: Ravel, Stravinsky, Schuenberg", in *Note di apprendistato*, Einaudi 1968
- L. Rognoni, "Mahler, Schonberg, Stravinsky", in *Fenomenologia della musica radicale*, Garzanti 1974
- A. Casella, *Igor Strawinski*, A.F. Formiggini, Roma 1926
- A.Casella, *Strawinski*, La Scuola Brescia 1947
- G.F. Malipiero, Stravinsky, Cavallino, Venezia 1945. Ristampa Studio Tesi, Pordenone 1982
- H.H. Stuckenschmidt, *La Musica moderna, da Debussy agli anni Cinquanta*, Einaudi 1960-75-81

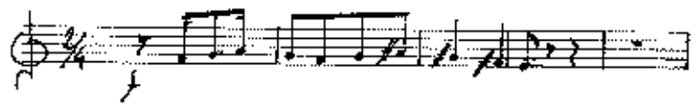
Quanto alle incisioni discografiche, il catalogo è pressochè sconfinato. Tra le innumerevoli versioni delle opere stravinskiane è possibile trovare anche quelle dirette dallo stesso autore.
Per quanto riguarda l'Histoire ci limitiamo a segnalare la recente uscita dell'opera completa.
The soldier's tale, London Sinfonietta, diretta da Kent Nagano (con Sting nella parte del Soldato e Vanessa Redgrave in quella del Diavolo), Pangea, Pea 4610482 1988, distribuito dalla C.B.S.

APPENDICE

La tecnica compositiva stravinskiana è assai complessa e a tutt'oggi poco nota, malgrado i numerosi studi che si sono succeduti specie nell'ultimo trentennio (primi tra i tutti quelli di Olivier Messiaen). Senza voler assolutamente addentrarci in problemi che richiederebbero ben altri spazi e circostanze, ci limitiamo a suggerire una parziale guida all'ascolto dei primi tre brani dell'Histoire ed un esempio di sovrapposizione di ritmi, fatto molto comune nel linguaggio di Stravinsky, quale si verifica nel Piccolo concerto. Quelle del politonalismo e polimodalità, della politimia, delle permutazioni dell'elemento ritmico e melodico, nonchè alcune altre, sono questioni che rimandiamo, almeno per il momento, ad altre eventualità.

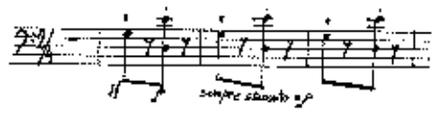
Prima dell'apertura del sipario, sulla narrazione, inizia la *Marcia del soldato*, un brano dall'andamento mosso (♩= 112), fortemente cadenzato, con frequenti cambi di tempo: 2/4 3/8 3/4.
La *Marcia del soldato* fu il brano che più colpì Ramuz, che ne definì il carattere "federale", impresso dalla preminenza di ruolo assunto dalla tromba e dal trombone.
Il pezzo si apre con una caratteristica frase, tratta dalla canzone popolare francese Marietta, e che fu la prima idea tematica per l'*Histoire*. Ecco l'esordio della tromba:

tromba



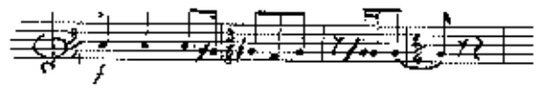
Subito dopo queste poche note fa il suo ingresso il contrabbasso, il quale sottolineerà per quasi tutta la durata del brano le diverse idee tematiche con questo ostinato:

contrabbasso



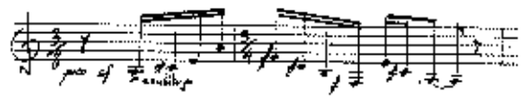
L'idea tematica "federale" giunge poco dopo, affidata alla cornetta:

tromba



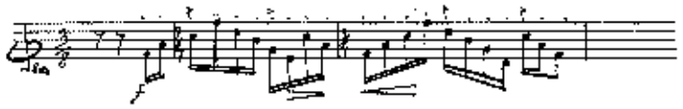
Lo svolazzo rapido che l'aveva preceduta

tromba



viene più volte ripreso, rimbalzando a più riprese tra i vari strumenti, fino a che il clarinetto non si incarica di svilupparla, sia pur brevemente, in questo modo

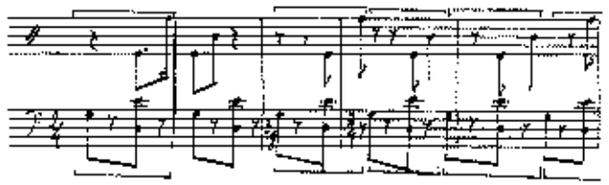
clarinetto (reale)



A circa metà del brano è caratteristico il senso "traballante", dovuto alla sovrapposizione di diverse figurazioni ritmiche della batteria e del contrabbasso; il ritmo tuttavia "quadra":

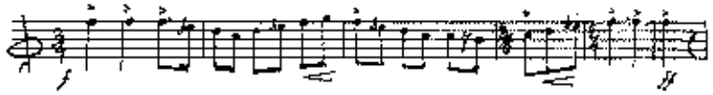
batteria (tamburo basso cassa chiara gran cassa)

contrabbasso



Ed intanto ecco giungere l'idea "federale" ampliata ed elaborata, in un crescendo di marziale bandistico, che già lascia trasparire l'anti-eroicità del personaggio principale; a diverse altezze, la eseguono insieme il clarinetto, il fagotto, la tromba e quindi anche il trombone:

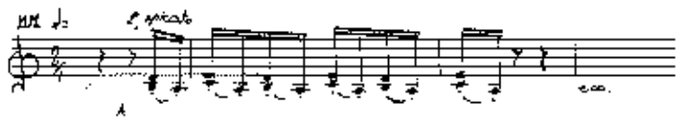
clarinetto



Conclude una coda, su ritmo ostinato, mentre la vicenda sul palcoscenico prende l'avvio.

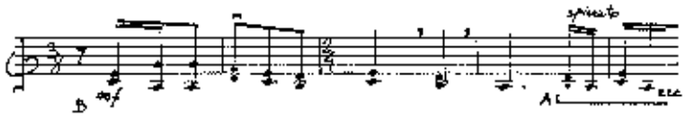
La "Scène au bord du ruisseau" viene sottolineata da un breve ma suggestivo brano, il cui andamento presiede all'azione dinamica della sosta ai bordi del ruscello da parte del soldato ed alle sinistre sensazioni che precedono il suo fatale incontro con il diavolo. Anche questa volta è presente un motivo ostinato (nella prima e ultima delle tre sezioni in cui si articola il pezzo), che sostiene e sospinge la vicenda verso il primo *clou*. Appare qui evidente il carattere magico e straniante del violino, il quale assume due atteggiamenti: il primo prevalentemente ritmico:

violino



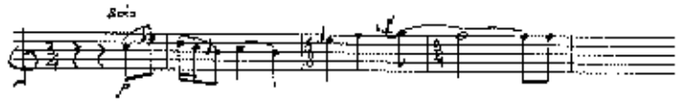
Il secondo più lirico, ma con una tematicità spezzata, in alternanza all'atteggiamento ritmico suddetto:

violino



E' un violino che ha un sapore di selvaggio e che sinistramente diabolico, sotto il quale incalza il contrabbasso pizzicato. Una idea tematica più di ampio respiro si ha solo nella sezione centrale. E' quella fortemente straniante, arcana, con lunghe sospensioni, suonata dal clarinetto, dopo un suggerimento del fagotto:

clarinetto



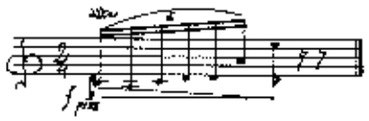
Il violino resta intanto insinuato sul sottofondo, e ripete una breve scala pentatonica in senso ascendente e discendente.

Ancora insieme clarinetto e violino danno vita ad un fraseggio contrappuntistico, sul quale si somma successivamente la voce della cornetta.

Con un ultimo agile svolazzo dell'agile clarinetto si apre la terza sezione, che risulta essere una ripresa modificata della prima.

A chiudere, un ultimo guizzo del violino, una rapida scala ascendente: un presagio sinistro; una sospensione carica di mistero:

violino



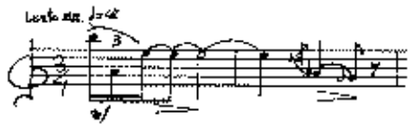
Un altro brano breve e denso di suggestioni è quello della *Pastorale*, che si inserisce nella seconda scena (la "Scene du sac").

L'esile intreccio di linee (mai più di tre contemporaneamente, ma una funge sempre da pedale) è intessuta dal dialogo tra il clarinetto e il fagotto, i quali suonano sui loro registri più eterei. In tal modo viene reso l'effetto dell'atmosfera magicamente desolato e lo stato di sbigottimento del soldato, beffato dal diavolo, al suo avvicinarsi al paese natio, dal quale era stato distolto dal suo incantatore.

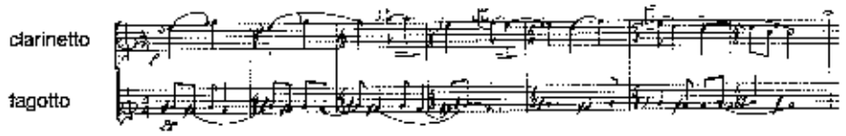
L'andamento è molto lento (♩= 48) e predominano note tenute o portate, solo in due casi inframmezzate da rapidi, ed ancora una volta, inquietanti svolazzi.

Il primo motivo, con cui apre il clarinetto è come un brivido. Deriva la sua caratteristica dall'ampio e legato salto di nona maggiore discendente, seguito da una quinta ascendente; nota tenuta, e poi la rapida discesa alla settima minore inferiore. Complessivamente questa melodia a cascata (uno dei pochi esempi nella musica occidentale) copre il consistente intervallo di undicesima:

clarinetto



Il tema è ben presto segnalato dal clarinetto, che si intreccia con il fagotto, il quale esegue una linea melodica "minima", composta da due sole note, secondo un modulo ritmico sempre diverso:

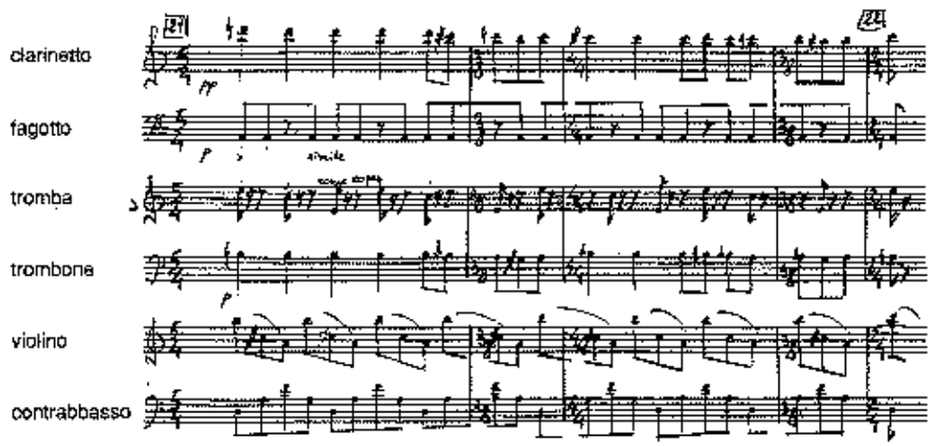


Terminata l'esposizione del tema viene riproposta l'idea d'apertura, che conduce ad un passo ondeggiante, con prevalenza di ampi salti (cornetta) e che non si costituisce su una vera e propria idea tematica.

Il clarinetto ne continua lo svolgimento, ripetendo due volte una frase che passa poi al fagotto, modificata e contraddistinta a questo punto dalla stessa tipologia di salti, con direzione ora opposta.

Ricompare infine il tema nell'ultima delle tre sezioni di cui anche questo brano si compone. E' ancora il clarinetto che si incarica di esporlo, solo che ora viene riproposto una terza minore più in alto, mentre in fagotto suona nuovamente il basso ostinato e, questa volta, il contrabbasso fa da pedale.

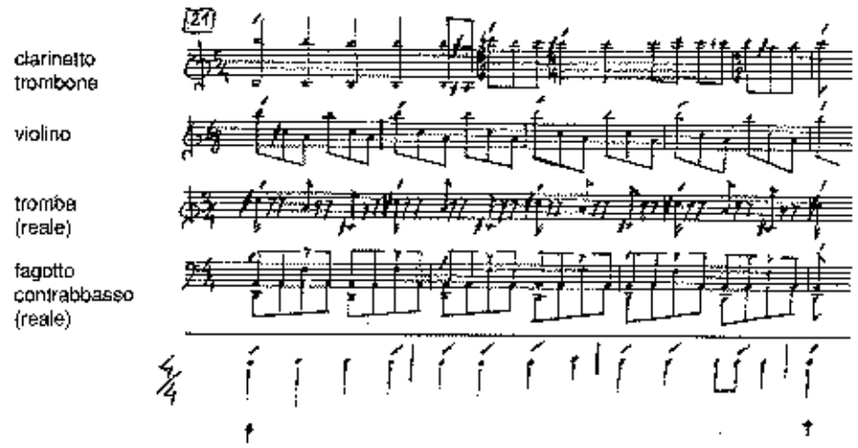
Come insegna la teoria musicale, ogni battuta reca un accento sul primo tempo. La sovrapposizione di battute con tempo diverso comporta una caduta di accenti non più sincronizzata sul primo tempo. Stravinsky, pur non sovrapponendo battute di tempo diverso, pensa ad una sovrapposizione di ritmi riconducibili spesso a battute di tempo diverso. Ecco come si presenta il *Piccolo concerto* al n° 21 nella partitura originale.



Il tema, eseguito da clarinetto e trombone ha un metro irregolare (5/4 seguito da 3/8, 4/4 e 3/8). L'accompagnamento segue invece tre diversi metri regolari (violino 6/8, tromba 3/4, fagotto

e contrabbasso 4/4).

Abbiamo posto all'inizio di ogni battuta un segno, ad indicare la caduta dell'accento: si noti, dunque, la successione degli accenti stessi:



finito di stampare
nel mese di ottobre 1989

Scuola Grafica/VR Tel 045/570577