

ALESSANDRO ZIGNANI

Igor' Stravinskij
Le maschere del genio
Vita e Opere



Indice sommario

<i>Premessa metodologica</i>	VII
------------------------------------	-----

PARTE I L'EVOLUZIONE INTERIORE

CAPITOLO PRIMO	
<i>Un'educazione russa</i>	3
CAPITOLO SECONDO	
<i>La vocazione dell'esilio</i>	13
CAPITOLO TERZO	
<i>Lo spettatore di se stesso</i>	19
CAPITOLO QUARTO	
<i>Catalogo degli errori</i>	25
CAPITOLO QUINTO	
<i>La faccia di Pierrot</i>	37
CAPITOLO SESTO	
<i>De secreto conflictu</i>	45
CAPITOLO SETTIMO	
<i>Strategie dell'occulto</i>	53
CAPITOLO OTTAVO	
<i>Un apolide inconsapevole</i>	59
CAPITOLO NONO	
<i>Con occhi color del tempo</i>	71
CAPITOLO DECIMO	
<i>Archeologia dell'invenzione</i>	79

CAPITOLO UNDICESIMO
Capolavori nel silenzio 87

CAPITOLO DODICESIMO
Monumentum pro Igor' 97

PARTE II
LA FABBRICA DELLE OPERE

CAPITOLO PRIMO
L'apprendista stregone (1903-1910) 105

CAPITOLO SECONDO
Un genio assennato sulla Senna (1910-1914) 113

CAPITOLO TERZO
Il teatro del tempo (1914-1921) 133

CAPITOLO QUARTO
L'ordine obbligato (1921-1926) 143

CAPITOLO QUINTO
Nostalgia dell'Umanesimo (1926-1928) 149

CAPITOLO SESTO
Una preghiera per l'Europa (1928-1938) 155

CAPITOLO SETTIMO
Sentimento del tempo (1938-1944) 161

CAPITOLO OTTAVO
L'infedeltà programmatica (1944-1951) 167

CAPITOLO NONO
La lotta contro il tempo (1951-1968) 179

CAPITOLO DECIMO
Nella mia fine, è il mio inizio (1962-1966) 191

Qualche libro: una non-bibliografia 201

Catalogo di Igor' Stravinskij 209

Premessa metodologica

Questo libro è diviso nelle canoniche due parti: “la vita” e “l’opera”. Osservando Stravinskij da queste due prospettive, tuttavia, ho tenuto conto della “visione di parallasse”. La vita, qui, genera l’opera; e l’opera, giustifica la vita. Le circostanze che hanno portato il Maestro a comporre – osservate, nella prima parte, dall’esterno – vengono riprese, nella seconda, dall’interno. Il tutto funziona come un’Invenzione a due voci, dove la vita fornisce materiale all’opera, e questa risolve in Forma compiuta ciò che, in essa, è mero accadere.

Per penetrare dentro il laboratorio creativo di un artista, serve un metodo che ha del commissario di polizia; e un altro, dell’attore. Non basta conoscere a fondo gli atti del soggetto di cui si tratta, ma occorre sottoporlo ad un interrogatorio incalzante. Se si contraddice, oppure appare troppo ansioso di dare una certa immagine di sé, bisogna indagarne le ragioni: porre, al posto di troppi “che cosa”, altrettanti “perché”. Il secondo metodo è ancora più importante. Se non si assimila il vissuto del personaggio; non si vede il mondo con i suoi occhi, non si percepisce quel particolare sentimento in lui impresso da amori, lutti, crisi e delusioni; sconvolgimenti sociali, malattie, sogni e nevrosi: senza una simile, totale empatia, il racconto diventa una sequela di fatti non significanti.

In questo libro ho indagato l’intreccio tra arte e vita nella sospettosa maniera di un Pubblico Ministero. Gli indizi erano, in questo caso, così numerosi e ambigui da annullarsi, quasi, a vicenda. Vagliarli, metterli a confronto, lo si poteva fare solo attingendo al catalogo delle opere. Lo Stravinskij compositore spesso smussa, nega, capovolge quanto Igor’, il suo sosia nella vita, afferma. Anima proteiforme, si nutre delle sue stesse contraddizioni. La smisurata massa di conversazioni, interviste, testimonianze, libri e documentari, gli serve per non farsi scrutare nell’anima di esule perpetuo, bambino male amato. In questo libro, tutto viene rimesso in discussione, vagliato alla luce dei fatti, alla ricerca di un verdetto che, su di lui, nessuno è ancora riuscito a formulare.

Quanto al secondo metodo, quello dell’attore, Stravinskij era fin troppo bravo a recitare ruoli: diventare chi aveva davanti, sperando di impedirgli, così, quell’oscuro scrutare che si chiama “interpretazione”. Impersonarlo è impossibile. Spero di essergli stato, almeno, una buona “spalla”.

Castelletto sopra Ticino, 4 dicembre 2023

ALESSANDRO ZIGNANI

Capitolo Primo

Un'educazione russa

Oranienbaum sigilla il golfo di Finlandia con i suoi parchi e i palazzi barocchi eredi di uno splendore passato. Sulla fine dell'Ottocento, faceva da giardino delle delizie per quell'alta borghesia russa che sentiva su di sé premere la rabbia delle folle, le imminenti rivoluzioni. Fëdor Ignat'evič Stravinskij l'aveva scelta come residenza estiva. Fëdor era un basso-baritono. Dominava il Teatro Imperiale di Pietroburgo più per intelligenza scenica che per doti vocali. Nell'Opera nazionale russa, i ruoli di *vilain* richiedevano tratti mefistofelici, e una capacità di immedesimazione ben lontana dalle pose stucchevoli dei belcantisti. La Russia stava per dar vita al metodo di Konstantin Stanislavskij, dove al teatrante veniva chiesto non di simulare le emozioni dei suoi personaggi, ma cercarle dentro le esperienze della propria vita. Fëdor, questa volta verso un realismo a fior di pelle, la intuì non appena, dal palcoscenico di Kiev, si trovò a competere, nella capitale, con cantanti di lui ben più dotati, ma privi di carisma.

La Pietroburgo di canali e palazzi in stile italiano, progettata come esempio di razionalità ed efficienza, trovava nelle arti una compensazione al suo essere un contenitore di ministeri e uffici. Perdere il pubblico a Pietroburgo, per un artista, era perdere tutto. Fëdor ripassava mentalmente i propri ruoli in ogni momento della giornata. Lui, era Boris Godunov nello sguardo accigliato, la diffidenza e i lunghi silenzi; Oloferne, per la ossessiva cura della persona; Mazeppa, nell'inquietudine e il perenne inappagamento. La conoscenza delle lingue e la vasta cultura, estesa a Storia e Letteratura, la vincevano sui limiti della voce. Padroneggiava anche i ruoli comici, riuscendo a rendere Don Bartolo o Basilio così odiosi da far sentire agli spettatori quasi una repulsione per sé stessi, tanto si divertivano. Il prezzo da pagare per tanta duttilità erano l'isolamento, l'insofferenza, il mutismo, l'allergia per ogni contatto umano. Forse non amava la musica, ma il teatro. Nella Polonia dove la sua famiglia era stata tanto influente, tra governatori, ufficiali e proprietari terrieri, da venire richiesta alla corte dello zar, la musica era un'arte di mendicanti.

Capitolo Secondo

La vocazione dell'esilio

Djagilev era un uomo il cui genio era intuire, negli altri, il genio non ancora esploso. Critico d'arte, fondatore di una rivista sulle avanguardie russe, comprese ben presto che l'anima della patria non era nei quadri, ma nei corpi in scena, nelle voci. Fëdor Šaljapin rendeva la figura di Boris Godunov il simbolo stesso di una nazione stuprata dalla Storia. L'Opera di Musorgskij piombò su Parigi come una visitazione di figure mitologiche, esseri vicini alla violenza di una barbara superstizione che confinava con la chiaroveggenza. La Francia aveva impollinato la Russia a tal punto che gli artisti nativi pagavano con la follia e le perversioni molteplici la propria ambizione creativa. Djagilev aveva il dono della vendetta. Il *Boris* era il sacrificio di un'intera cultura delle mezzetinte e le ombre psicologiche: la Francia della *belle époque*. Maestro occulto di tanta cerimonia: Richard Wagner. Le sinestesie di Bayreuth, tutte le arti unite nella percezione di una realtà parallela, trovavano la loro trasposizione nell'estetica dei Balletti Russi. Il loro debutto fu innocuo. Non volevano creare troppo clamore. *Shéhérazade* di Rimskij-Korsakov; *Le spectre de la rose*, da Carl Maria von Weber; le "Danze Polovesiane" dal *Principe Igor'* di Borodin: folklore, pittoresche evoluzioni del gusto capaci di affascinare un *demi-monde* sazio di se stesso. Poi venne il *kitsch*: a Parigi, sempre necessario. *Les Sylphides*, un balletto su musiche di Chopin, sembra insinuare che a Chopin, il pianoforte, non bastasse, se doveva essere pretesto a melliflue orchestrazioni. Djagilev ascoltò il *Feu d'artifice* stravinskiano in uno dei concerti dove Alexander Siloti (Aleksandr Ziloti), a Pietroburgo, presentava le ultime novità, acciocché i Pietroburghesi capissero che non gli piacevano. A Djagilev, le novità piacevano proprio in quanto tali. L'ostinazione era la sua qualità precipua. Il suo lavoro era far sì che agli altri piacessero, oppure le detestassero (per lui, era la stessa cosa). Quando incontrava un genio futuro, ne metteva alla prova il presente artigianato. Commissionò a Igor' l'orchestrazione di due brani delle *Sylphides*, poi mise il suo nome nello scrigno magico delle promesse adempiute.

Capitolo Terzo

Lo spettatore di se stesso

Lo scandalo sollevato dalla *Sagra* è divenuto un atto di nascita della Contemporaneità. A torto. Non si trattò di uno scandalo, ma di un malinteso. Inoltre, la *Sagra* non è un lavoro di musica contemporanea. Nella *Sagra* confluisce tutto ciò che Igor' stava rimuovendo della sua infanzia russa: i cortei rituali, le nenie incantatorie, le danze brutali in lode di forze primordiali, e la religiosità intesa quale sublimazione di superstizioni ataviche. Nella *Sagra*, a partire dall'assolo di fagotto iniziale, non c'è nessun tema originale. Il genio di Igor' sta nel fatto che non ci sono temi: solo sovrapposizioni di motivi in frizione l'uno contro l'altro. Se distendessimo in orizzontale la partitura della *Sagra*, otterremmo tre composizioni tonali degne di Borodin. La tecnica compositiva di Igor' funzionava per metatesi: quella figura retorica che consiste nell'amplificazione di una parola mediante l'accostamento di quante cominciano nello stesso modo. Igor' lavorò su tre cellule ritmiche, rendendole campi di energia buoni ad aggregare le loro progressive propaggini. La *Sagra*, così, non ha un'evoluzione; piuttosto, collassa su se stessa. Questa tecnica gli deriva dal Beethoven degli ultimi Quartetti, tutti asserragliati intorno alla supernova: la *Grande fuga*. A riprova, Igor', negli anni della *Sagra*, svaluta Beethoven – come sempre farà con i suoi modelli troppo evidenti – salvo poi esaltarlo negli ultimi anni, quando ormai la sua musica sentiva, per dirla con Schönberg, i sentori di “pianeti lontani”. La *Sagra* venne composta a Clarens, tra stanze d'affitto, pianoforti verticali scordati ed echi di litigi familiari nelle case dei contadini limitrofi. Igor' necessita di precarietà, per comporre qualcosa di duraturo. Troppi maestri, tra Pietroburgo e Parigi, lo stavano osservando. La *Sagra* è una prima liquidazione dei detriti russi, e sgorga con quella libertà che dà solo la malafede. Eppure, la composizione fu organizzata con rigore geometrico.

Nižinskij era un paranoico con manie di onnipotenza. Si diceva in dialogo con Dio. Djačilev era in costante dialogo con Nižinskij. Dunque, era Dio. I due si intesero subito benissimo: Djačilev avrebbe fatto di Nižin-

Capitolo Quarto

Catalogo degli errori

Il primo conflitto mondiale fu un automatismo del massacro paragonabile a quella macchina da guerra che è la *Sagra*. Nacque per un orgoglio nazionale alimentato da malinteso estetismo, e nella sua genesi gli artisti non furono innocenti. La Russia, poi, con il suo atavismo ritrovato, si inoltrò, allora, tra smanie feticistiche verso lo Zar e tentativi romantici di ammazzarlo nel mentre lo si abbracciava. Igor', dalla Svizzera, osservò lo sprofondate della madrepatria nella follia del fratricidio con l'indifferenza di chi se lo aspettava. Morges fu il suo scoglio desolato in mezzo a un mare di correnti sregolate. Avendo pubblicato le sue partiture in Russia, presto si ritrovò in gravi difficoltà economiche. Ogni compositore "avanzato" dell'epoca sopravviveva grazie a quei lavori dei quali il pubblico potesse dire, dopo l'ascolto, "che bello... Ma poi, che gli è preso?". A Schönberg, *Notte trasfigurata* cambiò i connotati dei conti bancari finché non divenne di moda amare i suoni brutti. Richard Strauss – il cui percorso è opposto – disse che si era comperato la villa a Garmisch con gli sculetamenti di Salòme. Per Igor', i primi due balletti, dopo lo scandalo del terzo, erano assegni in bianco sulle spese di casa. Ma quando la Russia finì nella guerra civile, diritti d'autore, da lì, non ne arrivarono più. D'jagilev pagava modeste somme, di solito prese in prestito, alla consegna delle cose che commissionava, ma chiedergli i diritti, dopo ogni rappresentazione, era come invocare pietà dalla Parca. A Morges, Igor' si trovò una famiglia in parte tubercolotica, in via, sì, di sanificazione per l'aria frizzante delle Alpi, ma via via così malvestita e denutrita da far pensare che sperassero, così, il bacillo di Koch morisse di fame.

E giunse il momento di Ferdinand Ramuz. Poeta, romanziere, studioso di inezie locali e vini internazionali; detto, da Alberto Savinio, "il formaggiaro", per la densità di caseina che occlude la sua prosa, il bonario valligiano Ferdinand passò il resto della vita ad evocare la sua grande amicizia con Igor', il quale, passata la distretta, lasciata la Svizzera, non lo cercò più. Gli doveva troppo, certo (l'ingratitude fu sempre, per lui, la

Capitolo Quinto

La faccia di Pierrot

Diventare un pianista concertista significava, per il Nostro, neutralizzare gli aspetti metafisici della musica. Temeva la greve ideologia sociale della musica tedesca, e gli esercizi di Czerny cui si dedicò per mesi gli permettevano di tenerla alla larga. Quella musica, fatta di una motricità digitale immune ad ogni sottinteso, gli piaceva. Anche il figlio Soulima condivideva quella frenesia di un virtuosismo appagato di se stesso. Gli avevano dato il nome di quella regione così atavica agli Stravinskij da averne, in origine, incorporato il cognome. Théodore, l'altro figlio, si era dato all'architettura: un territorio assai prossimo alla musica di suo padre, il quale, dal canto suo, considerava sempre di più le prospettive spaziali della musica barocca, nata per Corti e cattedrali, e pervasa sempre dei loro echi. Il pianista Stravinskij non intendeva portare Igor' in tournée. Ora doveva eseguire musica, e lasciare che il suo sosia la componesse in quella sospensione del tempo senza la quale non poteva lavorare. C'è molto virtuosismo, nel *Concert pour piano suivi d'orchestre d'harmonie*, dove i fiati, seguendo il senso del titolo, devono "seguire" il solista, non interagire con lui. Nel maggio del 1924 il nuovo lavoro venne presentato all'Opéra sotto la direzione di Kusevickij. Stravinskij, all'attacco del secondo movimento, ebbe un vuoto di memoria, e il direttore gli dovette canticchiare l'inizio del tema. Nessuna amnesia, ma un lapsus. In questo brano Igor' scantona vigorosamente dalla trincea del modernismo, corteggiando un melodismo "veneziano" che è come un paesaggio di rovine. Ci si commuove non per la melodia, ma per il senso di perdita, il fantasma di una perduta Armonia, che lo pervade. Era logico che il debuttante pianista, in quello stagno melodico, avesse paura di affogarci. A Theodor W. Adorno, allora studente a Francoforte, quella musica dovette arrivare in via subliminale, quale incubo erotico. Era come vedere una signora attempata abbigliata e truccata da ragazzina, e che non si accorge di avere la parrucca spostata di traverso. Eppure, in questo traslucido specchio di ciò che fummo: l'Europa dei Lumi, ghigna più che mai l'Igor' russo, il folletto

Capitolo Sesto

De secreto conflictu

I rapporti tra il razionalista dei suoni e la mistica più tetragona partorita dal dogma cristiano ci appaiono, oggi, così misteriosi da rivelare fino a che punto Stravinskij fosse, segretamente, un esoterista. La figura centrale, nel trasbordo stravinskiano verso l'*imitatio Christi*, si chiama Jacques Maritain. Lo si definisce “filosofo cattolico”; in realtà, era un mistico dell'invisibile. Cocteau, nel 1925, lo incontrò, e ne ricevette le stimmate. La Chiesa Ortodossa è dogmatica. Assume l'eternità come un impegno da vivere nel tempo presente, che non va contrastato, ma lasciato scorrere sulla psiche come fosse acqua piovana. Nella dottrina ortodossa c'è uno stoicismo dell'esistere che appare, dopo la morte di Djagilev, la divisa interiore di Stravinskij: un qualcosa che Igor' avrebbe trovato repellente. Identificare per musica atemporale, relitto della Storia, l'opera dello Stravinskij emerso da quella fine dei tempi che fu, per lui, la morte di Djagilev, non è ozioso sofisma. La Prima Guerra Mondiale spostò l'asse di ogni genio creativo dal vitalismo incantato dalla follia alla disperazione dei sopravvissuti. Come la decadenza dell'Impero Romano cercò rifugio nel Cristianesimo, gli intellettuali della rovina videro nei Vangeli una redenzione alla propria responsabilità per quell'olocausto di giovani vite.

Cocteau stava concludendo la propria via verso il rinnegamento di se stesso. La Parigi tra le due guerre cerca nel mito, pagano o cristiano che sia, un'ultima possibilità per uscire dal nichilismo. Stravinskij, non più Igor', è il maestro degli archetipi, quel linguaggio universale che fa di simboli sepolti nella parte più segreta dell'inconscio il linguaggio dei sentimenti. Le icone della liturgia ortodossa, che rapprendono la Divinità in uno spazio dove nessun tempo umano può penetrare, erano, per lui, l'unica immagine possibile della fede. Anche la sua musica diverrà iconica: fatta di simboli musicali, materiali disposti secondo l'architettura dell'eternità.

La moglie di Maritain, Raissa, delle icone, era un'esperta. Quanto al marito Jacques, gli si deve la riscoperta di San Tommaso, e l'elevazione

Capitolo Settimo

Strategie dell'occulto

Con Dushkin, con l'American Ballet, in questi ultimi anni della sua vita in Europa, Stravinskij sembra volersi liberare dello spiritualismo arcaizzante, immerso nell'anima di culti terribili, infuso in lui dal continuo rapporto con Maritain e i suoi araldi musicali: Lourié e Nicolas (Nikolaj) Nabokov.

Nabokov era il cugino del celebre Vladimir, l'autore di *Lolita*. Entrò nella vita di Stravinskij per la via della polemica, con un articolo sulla rivista "Musique" in cui si dichiarava che i capolavori del Nostro nascevano da idee di Djagilev, e che Stravinskij fosse, insieme, un genio ed "un enigma". Aveva colto nel segno, ma questo scavo nelle ragioni esoteriche della sua ispirazione, era proprio ciò che il compositore non sopportava. Il circolo di Maritain, con il suo tomismo, sapeva giustificare l'ossessione antipatetica, il geometrismo motorio della musica stravinskiana, quale mistica "al quadrato". Le regressioni arcadiche del Maestro, da *Apollon musagète* a *Perséphone*, valevano a spostare il problema della sua religiosità in una dimensione misterica, da *bric-à-brac* simbolista. E poi, c'era la *Sinfonia di salmi*; e quella, Stravinskij, aveva un bel tentare di cancellarla con i *Jeu de cartes...*

Concepita per il cinquantesimo anniversario della Boston Symphony, su commissione di Kusevickij, la *Sinfonia di Salmi* è la prima crepa dentro la corazza nichilista dell'esule da se stesso. I Salmi sono testi marmorizzati. La loro polisemanticità li protegge dal tempo e dal nemico sommo, per Stravinskij: l'"attualità". La mistica di Maritain, infatti, esige un inabissarsi nella meditazione trascendentale dalla quale è bandito ogni segno, nella vita di tutti i giorni. Il figlio del Maestro, Théodore, scrive che Maritain permetteva al padre di radicare la sua fede nella "ragione umana". C'è un panteismo delle cose, una elevazione a preghiera degli eventi imponderabili, in Stravinskij, dalla matrice essenzialmente mistica, e tributaria di Maritain. Lourié, che già da prima si era inoltrato in questi territori, come segretario del Maestro svolse la parte del testimone nell'ombra. La sua mu-

Capitolo Ottavo

Un apolide inconsapevole

Durante la permanenza di Stravinskij ad Harvard, in Europa scoppiò la guerra, che non fu la causa del suo nuovo esilio. Il pretesto delle conferenze era già, in sé, un prezzo da pagare per la scelta di abbandonare l'Europa. Stravinskij continuò a restare negli *States*, ma non vi emigrò spiritualmente. Si stabilì a Boston, dove c'era il suo mecenate, editore e interprete, il russo in esilio Kusevickij, ora Koussevitzky. Anche a Stravinskij, sbarcato a New York, i funzionari dell'immigrazione chiesero se voleva cambiare nome. A Boston c'era un'orchestra sinfonica formata da archi in maggioranza russi. Era un crogiolo di etnie scampate a deportazioni e massacri, dove si parlavano cinque lingue: tutte più o meno note al Nostro. "Nella Boston Symphony di Kusevickij sono sempre stato considerato una persona di famiglia": questo, lui, cercava. Il controfagottista Boaz Piller divenne il suo amico più stretto, e brigò per trovargli un appartamento. Il Maestro poteva avere amici musicisti, a patto che fossero onesti inservienti relegati nelle retrovie. Il 9 marzo del 1940, Igor' e Vera si sposarono con rito civile; il che fa pensare le nozze fossero un'iniziativa di lei. Stravinskij, amava, di una donna, la devozione protettiva. La sua giornata scandita da orari inflessibili; la composizione portata avanti in un trionfo di strumenti per misurare, tracciare linee, segnare con colori diversi le singole voci strumentali: tutto questo, era un rito scaramantico. Gettato nel tempo da un Caso incomprensibile, il Nostro sapeva che l'unico argine contro il crollo psichico era ritagliare a forza di metodo una finestra da cui guardare, protetto, il suo flusso corruttore. La maniacalità è, sempre, l'altra faccia della depressione. Uno dei testimoni di nozze, Alexis Kall, insegnavano nel dipartimento di Lingue Slave, ad Harvard. A Stravinskij stava simpatico, e dunque lo schiavizzò come interprete dall'Inglese al Russo, e

Capitolo Decimo

Nella mia fine, è il mio inizio (1962-1966)

Il recupero della Tradizione, nello Stravinskij senile, avviene per fissazione di archetipi, modelli così clastici da venire sottratti al loro significato espressivo. In questo paesaggio di luoghi che sono testimonianze di cose sepolte nella memoria, un posto particolare lo occupa il Tritono: il “*diabolus in musica*”. La sua natura sinistra deriva dal riposare sull’unico grado della scala temperata che non corrisponde ad alcun armonico naturale: quello di Quarta. L’enfatizzarlo, facendolo ascendere di un semitono, è un atto di profanazione nei confronti dell’*Harmonia Mundi*. Nella *Elegy for J.F.K.*, commemorando il Presidente ucciso in circostanze ancora da chiarire, Igor’ intende, con il Tritono, significare il suo progressismo, e la deriva all’indietro di ogni evoluzione sociale che la sua morte comporta. La natura idealistica del personaggio viene tumulata, a simulacro, nella Quinta “giusta”: il primo armonico, il simbolo della natura riposante nella proporzione divina. Il Maestro iniziò a comporre partendo dalla linea vocale, poi aggiunse le parti strumentali, ridotte a tre clarinetti, che sono, anch’esse, concepite come linee di canto speculari a quello dei solisti. La serie dodecafonica è una vecchia conoscenza del Nostro. Prima di posare il suo fiore sotto la tomba di Kennedy, è comparsa in *Agon* e in *The flood*. Questa sua forma perfettamente simmetrica è neutra, e si presta ad indicare, nel balletto, le forze eterne che muovono l’aggressività umana, nonché, nella Cantata, la collera divina. Il suo venir sottoposta a continua permutazione, nella *Elegy*, indica le mille metamorfosi che assume il male, imperfezione del Creato. In un solo punto del brano, quando si evoca il pianto, la serie non procede in modo matematico; quasi il dolore sia un’eccedenza all’ordine naturale che prende, per ognuno, aspetti diversi e inconfrontabili. L’uso di tre strumenti identici significa, per Igor’, al contrario, la vicenda universale di nascita e morte, cui nessuno può sfuggire.

La mistificazione di se stesso che il Nostro operò nei suoi ultimi anni, rende ingannevole ogni suo giudizio sulla propria musica. Il simbolismo opera con tanto maggiore efficacia quanto più è occulto, e la musica del-

Qualche libro: una non-bibliografia

a) *Premessa*

Stravinskij è stato una presenza costante, nella mia vita di musicista e scrittore di cose musicali, fin dai tempi degli studi di Composizione. Le sue partiture e la sua figura mi parevano dunque, nel cominciare questo libro, adamantine, fissate in una sua oleografia di spiritello bizzarro, fuori, e razionalista volterriano nell'intimo. Mai mi sarei aspettato di vedere quasi del tutto rovesciata questa immagine. Un libro che mi ha colpito, e indotto a riflessioni gravide di conseguenze, è quello di G. BOTTA, *Jacques Maritain e Igor Stravinskij*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2014. L'autore ha ripercorso l'intero epistolario tra il filosofo tomista e il compositore, scoprendo anche alcune lettere fino ad allora ignote. L'apertura allo spiritualismo occulto del Maestro che Giovanni Botta mi ha permesso è stata illuminante. A lui va il mio ringraziamento.

b) *Stravinskij raccontato da lui stesso (nonostante lui stesso), e dal suo sosia onnipresente*

Venendo alla letteratura autobiografica di/su Stravinskij, i sei volumi del Maestro in collaborazione con Craft sono: I. STRAVINSKIJ-R. CRAFT, *Conversations with Igor Stravinskij* (1959); *Memories and commentaries* (1960); *Expositions and developments* (1962); *Dialogues and a diary* (1963); *Themes and conclusions* (1982: raccoglie *Themes and episodes*, 1966 e *Retrospectives and Conclusions*, 1969). Dopo la morte del suo nume tutelare, il *famulus* igorico ha antologizzato il tutto in un solo volume, I. STRAVINSKIJ-R. CRAFT, *Memories and commentaries: New one-volume edition*, Faber & Faber, London, 2002, che in Italia è comparso con lo stesso titolo, *Ricordi e commenti*, Adelphi, Milano, 2008. In realtà, l'idea craftiana di eliminare molti giudizi del Maestro sui compositori contemporanei, nonché valutazioni estetiche sulla musica del passato, e creare una specie di autobiografia aneddótica, a me pare pessima. Per fortuna, i sei libri originali sono tutti disponibili sul benemerito sito www.archive.org. Vale la pena di farci un giro. Per finirla con Craft, segnaliamo il suo "epico" R. CRAFT, *Chronicle of a friendship*, Vanderbilt University Press, Nashville, 1994, più volte ristampato e bulimicamente accresciuto, fino

Opere di Igor' Stravinskij (1882-1971)

- *Sonata per Pianoforte*, 4 movimenti, inedita, 1903-04
- *Le faune et la bergère*, Op. 2; suite di melodie per voce e orchestra tratta da tre poesie di Puškin; testo francese di A. Komaroff, 1905-06; ristrumentata come suite per voce e pianoforte
- *Sinfonia in Mi bemolle*, Op. 1; 4 movimenti; 1905-07
- *Due canzoni* per voce e pianoforte, Op. 6, 1907-08
- *Scherzo fantastique*, Op. 3, per grande orchestra, 1907-08
- *Pastorale* per voce e pianoforte (senza testo), 1908; trascritta per voce e legni, 1923; per violino e pianoforte, 1933; per violino e quattro legni, 1933
- *Feu d'artifice*, fantasia per grande orchestra, 1908
- *Chant funèbre* per orchestra, per la morte di Rimskij-Korsakov, Op. 5, 1908
- *Quatre Études* per pianoforte, Op. 7, 1908
- *L'uccello di fuoco*, balletto in due scene, 1909-10; trascritto come suite per pianoforte solo e come suite per orchestra, 1911; riorchestrato, 1918-19; rivisto, 1945
- *Deux Poèmes de Paul Verlaine*, Op. 9, per baritono e pianoforte, 1910; trascritto per baritono e orchestra, 1952-53
- *Petruška*, balletto in quattro scene, 1910-11; trascritto per pianoforte a quattro mani, 1911; tre movimenti per pianoforte solo, 1921; nuova versione, 1947
- *Due poemi di Konstantin Bal'mont* per voce e pianoforte, 1911; trascritti per voce e orchestra da camera, 1954
- *Le roi des étoiles*, cantata per coro maschile e orchestra tratta da un poema di K. Bal'mont, 1911
- *La sagra della primavera*, balletto in due parti, 1910-13
- *Trois poésies de la lyrique japonaise* per soprano, 2 flauti, ottavino, 2 clarinetto, clarinetto basso e quartetto d'archi, 1912-13
- *Three Short Songs from the Recollections of Childhood* per voce e pianoforte, 1913; trascritte per voce e piccola orchestra, 1933, 1947
- *Rossignol*, fiaba musicale, 1908-14
- *Three Pieces* per quartetto d'archi, 1914
- *Pribautki*, quattro canzoni per voce e 8 strumenti, 1914
- *Tre pezzi facili* per pianoforte a quattro mani
- *Berceuses du chat*, 3 pezzi per contralto e tre clarinetti
- *Renard*, opera-balletto, 1915-16
- *Trois histoires pour enfants*, per voce e pianoforte, 1915-16
- *Cinque pezzi facili* per pianoforte a quattro mani, 1916
- *Chant du Rossignol*, poema sinfonico per orchestra, 1917; poi trascritto per pianoforte solo. (La suite è tratta interamente dagli atti due e tre dell'opera *Rossignol*)
- *Étude pour Pianola*, 1917
- *Unterschale*, Canti di contadini russi per coro femminile a cappella, 1914-17; trascritto con accompagnamento di 4 corni, 1954; con accompagnamento di pianoforte, 1954
- *L'Histoire du Soldat*, storia da leggere, recitare e danzare in 2 parti; narratore, clarinetto, fagotto, tromba, trombone, violino, contrabbasso e percussioni, 1918; trascritta per pianoforte solo; trascritta come suite per clarinetto, violino e pianoforte

Indice dei nomi

- Abraham Gerald: 190
Adorno Theodor Ludwig Wiesengrund: 37, 46, 79-80
Adriano, imperatore: 118
Afanas'ev Aleksandr: 15, 26-27
Akimenko Fëdor Stepanovič: 7
Alighieri Dante: 46, 107
Andersen Hans Christian: 21, 126-127
Ansermet Ernest: 21, 24, 26, 29-30, 32-34, 68, 82
Apollinaire Guillaume (de Kostrowitzky Guglielmo Alberto Wladimiro Alessandro Apollinare): 120
Auberjonois René: 26
Auden Wystan Hugh: 64-66, 75, 77, 94, 175, 177
Auric Georges: 56

Bach Carl Philipp Emanuel: 38
Bach Johann Sebastian: 38, 42, 54, 63, 71, 98, 135, 144-145, 151, 158, 166, 168, 179-180, 184
Bakst Léon (Rozenberg Lev Schmule): 24, 117-118, 120
Balakirev Milij Alekseevič: 9, 105-106
Balanchine George: 50, 71, 76, 84, 193
Bal'mont Konstantin: 17-18, 130
Barber Samuel: 121
Bartók Béla: 72, 196
Baudelaire Charles Pierre: 6
Beecham Thomas: 60, 176
Beethoven Ludwig van: 19, 31, 56, 62-64, 68, 85, 97, 146, 159, 163, 167-168, 170, 172-173, 180-181, 189, 192, 194
Belyj Andrej (Bugaev Boris Nikolaevič): 113, 131
Bennett Robert Russell: 74
Benois Aleksandr: 52
Berg Alban: 186, 196
Bergson Henry: 115, 139
Berlin Isaiah: 92
Berlioz Hector: 6, 108
Bernhardt Sarah: 15, 42
Bernstein Leonard: 34, 58, 60, 66, 82
Bezobrazova Anna: 52
Bezobrazov Nikolaj: 52
Biber Heinrich Ignaz: 122
Blitzstein Marc: 82
Bloch Ernest: 72, 146
Blok Aleksandr: 46
Blumenfel'd Feliks: 109
Boito Arrigo: 84
Borges Jorge Luis: 67
Borodin Aleksandr Porfir'evič: 9, 13, 19, 106
Boswell James: 74
Botkina Alexandra Sergueievna: 52
Botta Giovanni: 201
Boulanger Nadia: 63
Boulez Pierre: 79, 90, 162, 186
Brahms Johannes: 10, 15, 147, 157, 167-168, 170
Braque Georges: 139
Britten Benjamin: 27, 181
Brjusov Valerij Jakovlevič: 18, 113, 131
Brontë Charlotte: 61
Buonarroti Michelangelo: 60
Busoni Ferruccio Benvenuto: 141, 161, 183
Byrd William: 184

Caccini Giulio: 173
Čajkovskij Pëtr Il'ič: 5-6, 9-10, 16, 20, 55-56, 63, 93, 134, 138, 147, 152-153, 159, 166, 176
Casella Alfredo: 120, 202
Castelnuovo-Tedesco Mario: 60, 72
Čechov Anton Pavlovič: 8
Cézanne Paul: 157
Chabrier Alexis-Emmanuel: 15
Chanel Coco: 32, 43, 54, 66
Chausson Ernest: 15
Cholodovaskaja Anna Kirillovna: 8
Cholodovaskaja Ekaterina: 8

- Cholodovskaja Anna Kirillovna: 4
Chopin Fryderyk: 7, 13
Chruščëv Nikita Sergeevič: 92-93
Cingria Charles-Albert: 50
Claudel Paul: 15
Clementi Muzio: 7
Cliburn Van: 93
Cocteau Jean: 28, 32, 41, 44-45, 120, 133, 149, 152, 175
Colette (Colette Sidonie-Gabrielle): 33
Coolidge Elizabeth Sprague: 39, 41
Copland Aaron: 58, 82
Corelli Arcangelo: 194
Couperin François: 40
Craft Robert: 5, 8, 30, 46, 50, 64-66, 74-75, 77, 79, 81, 83-84, 89-91, 95, 97-99, 107-109, 156, 169, 184, 196, 199
Cromwell Oliver: 192
Czerny Carl: 37, 39
- Daniélou Jean: 41, 149-150
Da Vinci Leonardo: 50
De Bosset Vera: 54-55, 59, 76, 96, 99, 199
Debussy Claude: 15, 18, 35, 56, 107, 117, 119-120, 123, 126-130, 134, 141
Dekker Thomas: 92
Delibes Léo: 14
Desprez Josquin: 184
De Paoli Domenico: 54
Dirac Paul: 113-114
Djagilev Sergej: 11, 13-16, 19-25, 29-33, 40-43, 45, 52-53, 62, 86, 108, 111-112, 116-118, 120, 125, 152, 183
Dostoevskij Fëdor Michajlovič: 9, 18, 50-51, 55
Dufy Raoul: 186-187
Dukas Paul: 15, 108
Dushkin Samuel: 48, 50, 53, 157
- Eckermann Johann Peter: 74
Einstein Alfred: 28, 156, 188, 195
Elias Rosalind: 42
Eliot Thomas Stearns: 28, 47, 57, 64, 95, 192-193, 195-196
Eschilo: 38
Esenin Sergej: 46
- Falla Manuel de: 141
Fauré Gabriel: 15, 123
- Fellini Federico: 135
Fidia: 124
Fitzgerald Francis Scott: 90
Florenskij Pavel Aleksandrovič: 113
Fokine Michel (Mikhail Fokin): 14, 112, 117, 120
Fontana Lucio: 40
Ford Henry: 205
Fortner Wolfgang: 186
France Anatole: 110
Frescobaldi Girolamo: 157
Freud Sigismund Schlomo: 68, 115
Frost Robert: 57
Furtwängler Wilhelm: 49, 78
- Gergiev Valerij: 11, 109
Gesualdo Carlo: 74, 91, 134, 179
Gide André: 47-48, 68, 76, 81, 175
Giraudoux Jean: 15
Glazunov Aleksandr: 7, 11, 105, 107
Glinka Michail Ivanovič: 136
Gluck Christoph Willibald: 71
Gödel Kurt Friedrich: 113-114
Goethe Johann Wolfgang von: 26, 187
Gogol' Nikolaj Vasil'evič: 134
Gončarov Ivan: 14
Gorodetskij Sergej Mitrofanovič: 110
Gould Glenn: 84
- Händel Georg Friedrich: 42, 76, 177
Hanon Charles-Louis: 136
Hanslick Eduard: 173
Harris K.: 52
Haydn Franz Joseph: 7, 31, 56, 72, 85, 123, 144, 159, 169
Heisenberg Werner Karl: 113, 190
Hindemith Paul: 22, 27, 48, 58, 72, 135
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus: 33
Hogarth William: 75, 175
Hokusai Katsushika: 130
Honegger Arthur: 47, 56
Hurok Sol (Solomon Izrailevič Gurkov): 90
Huxley Aldous: 64, 66-67, 94, 192-193
- Isaac Adèle: 190
Ives Charles: 16, 122
- Joyce James: 163
Jung Carl Gustav: 65

- Kalafati Vasilij Pavlovič: 8
 Kalkbrenner Friedrich: 146
 Kall Alexis: 59
 Kallman Chester: 75, 77, 175
 Kálmán Emmerich: 171
 Kant Immanuel: 60
 Karsavina Tamara: 14, 52
 Kašperova Leokadija: 7
 Kennedy Fitzgerald John: 94, 96, 191, 193
 Kireevskij Pëtr Vasil'evič: 127
 Klemperer Otto: 42, 60
 Klimt Gustav: 119
 Kochno Boris: 206
 Koribut-Kubitovič Pavel: 52
 Korngold Erich Wolfgang: 60, 161
 Koussevitzky Natalie: 60-61, 164
 Koussevitzky Serge (Kusevickij Sergej Aleksandrovič): 34, 37, 53, 59-61
 Křenek Ernst: 184
- Larionov Mikhail Fëdorovič: 24
 Lasso Orlando di: 68
 Lear Edward: 199
 Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris): 88
 Lifar Serge: 43
 Ljadov Anatolij Konstantinovič: 14, 120
 Longo Sofista: 107
 Lourié Arthur: 46, 53
 Luigi XIV di Francia: 145, 151, 173
 Lully Jean-Baptiste: 40
- Maeterlinck Maurice: 108
 Magritte René François Ghislain: 116
 Mahler Gustav: 34, 49, 122, 163
 Majakovskij Vladimir Vladimirovič: 46
 Mallarmé Stéphane: 80, 110
 Manet Édouard: 157
 Mann Klaus: 73
 Mann Thomas: 42-43, 66, 118
 Maritain Jacques: 45-47, 53-55, 63
 Maritain Raissa Oumančoff: 45
 Markevitch Igor: 14, 41, 43
 Massine Léonide: 24, 31, 41
 McCarthy Joseph Raymond, senatore: 83
 McLuhan Marshall: 84
 Mendelssohn-Bartholdy Felix: 7, 42, 147
 Mengelberg Willem: 49
 Merežkovskij Dmitrij Sergeevič: 113
- Messiaen Olivier: 122, 144, 162, 188
 Milhaud Darius: 28, 56, 72, 120
 Miró Joan: 117
 Mitropoulos Dimitri: 69
 Mitusov Stepan: 21
 Molinari Bernardino: 35
 Monteux Pierre: 20-21, 24, 68
 Monteverdi Claudio: 71, 74, 88, 134, 179, 182, 198
 Moreau Gustave: 130
 Morgenstern Oskar: 156
 Mozart Wolfgang Amadeus: 76, 98, 122, 134, 144, 174, 176
 Murat Eugène: 135
 Musil Robert: 121
 Musorgskij Modest Petrovič: 6, 9, 11, 13, 15-16, 118-119, 122, 179
 Mussolini Benito: 83
- Nabokov Nicolas (Nikolaj): 53
 Nabokov Vladimir: 5, 53, 125, 150, 205
 Neumann Georg: 156, 188
 Newton Isaac: 156, 188
 Nietzsche Friedrich Wilhelm: 51, 113, 149
 Nižinskij Vaclav: 14, 16-17, 19-20, 23-24, 52, 86, 117, 123
 Nono Luigi: 179
 Norton Charles Eliot: 57
 Nossenko Catherine (Nosenko Ekaterina) (moglie): 8, 10, 40, 54-55
- Offenbach Jacques: 145
 Onnou Alphonse: 64
- Padre Pio: 46
 Palmer Tony: 206
 Parker Dorothy: 171
 Pavlova Anna: 14
 Pergolesi Giovanni Battista: 31
 Peri Jacopo: 173
 Petrarca Francesco: 50, 175
 Picabia Francis: 116
 Picasso Pablo: 24, 28, 30, 32, 46, 117, 120, 139, 147
 Pico della Mirandola Giovanni: 88
 Pietro I il Grande: 127
 Piller Boaz: 59
 Pirandello Luigi: 128
 Pokrovskij Ivan Vasil'evič: 6

- Poli Paolo: 42
Polignac Yolande de Polastron: 14, 29, 42
Porter Cole: 74
Poulenc Francis: 28, 56, 120, 175
Prokof'ev Sergej Sergeevič: 9, 18, 56, 72, 106, 117, 120, 158
Proust Marcel: 14-15, 32, 115, 139
Purcell Henry: 186
Puškin Aleksandr Sergeevič: 33, 107, 138
- Rachmaninov Sergej Vasil'evič: 111, 183
Rambert Marie: 206
Rameau Jean-Philippe: 40
Ramuz Charles-Ferdinand: 25-26, 136
Ravel Maurice: 34, 56, 71, 107, 117, 119-120, 125, 141, 172, 175
Reiner Fritz: 49
Reinhart Werner: 26
Rennert Günther: 84
Respighi Ottorino: 109
Rimbaud Jean Nicolas Arthur: 129
Rimskij-Korsakov Nikolaj Andreevič: 9-11, 13, 16, 20-21, 97, 105, 108-109, 111-112, 118, 120-122, 125
Roerich Nikolaj: 123
Roosevelt Eleanor: 73
Roosevelt Franklin Delano: 57, 96
Rose Billy: 73-74
Rossi Luigi: 31
Rossini Gioachino: 199
Rota Nino: 135
Rothko Mark: 76
Rousseau Jean-Jacques: 186
Rozanov Vasilij Vasil'evič: 113
Rubinstein Artur: 33
Rubinštejn Ida: 47, 152
- Sacher Paul: 92
Saint-Saëns Camille: 28, 38, 123, 145
Šaljapin Fëdor: 13, 120
Satie Erik: 28, 38, 101, 135, 137
Savinio Alberto: 25
Scarlatti Domenico: 31, 145
Scherchen Hermann: 82, 194
Schiller Johann Christoph Friedrich von: 125
Schmelzer Johann Heinrich: 122
Schmitt Florent: 57, 120, 123
Schnitzler Arthur: 120
Schopenhauer Arthur: 169, 198
- Schott Bernhard: 48
Schönberg Arnold: 42, 47, 50, 58, 72, 79-80, 87-88, 130, 132, 141, 170, 179-182, 185
Schubert Franz: 161-162, 164, 172
Schulz Bruno: 118
Schumann Robert: 106, 147, 170
Schütz Heinrich: 169
Sebald Winfried: 205
Šeremetev, conte: 109
Serov Valentin: 7
Sert Misia: 14, 32
Shakespeare William: 177
Shilkret Nathaniel: 72
Siloti Alexander (Aleksandr Ziloti): 13, 108-109
Skrjabin Aleksandr Nikolaevič: 9, 107-108, 111
Snetkova Aleksandra: 6
Socrate: 28, 101, 196
Šostakovič Dmitrij: 4, 98
Souvčinskij Pierre (Pëtr Suvčinskij): 58
Stachanov Aleksej Grigor'evič: 101
Stalin Iosif: 92
Stanislavskij Konstantin: 3
Steinberg Maximilian: 109
Steiner Max: 60
Stevenson Robert Louis Balfour: 123
Stockhausen Karlheinz: 90, 184
Strauss Richard: 9, 25, 83, 117, 121, 123
Stravinskij Fëdor Ignat'evič (padre): 3-7, 9, 11, 18
Stravinskij Fëdor "Théodore" (figlio): 11, 37, 53
Stravinskij Gurij (fratello): 5, 129
Stravinskij Ludmila (figlia): 11, 55, 67
Stravinskij Roman (fratello): 5, 30
Stravinskij Sviatoslav Soulima (figlio): 11, 37-39, 56, 90, 135, 167
Sudejkin Sergej: 54, 76
- Taneev Sergej: 111
Tansman Alexandre: 72
Tasso Torquato: 88
Taylor Liz: 61
Tedeschi Rubens: 28
Thomas Dylan: 64, 67, 93-94, 181
Tich Little (Harry Relp): 29-30
Tolstoj Lev Nikolaevič: 4
Tommasini Vincenzo: 31

- Toscanini Arturo: 14
Tovey Donald: 40
Trabaci Giovanni Maria: 31
Tzara Tristan (Rosenstock Samuel): 116
- Verdi Giuseppe: 42, 84
Verlaine Paul: 17, 129
Vivaldi Antonio: 171
- Wagner Richard: 7, 13, 20, 100, 107, 126,
189, 196
Walter Bruno: 34, 49
Watteau Jean-Antoine: 107
Weber Carl Maria von: 13, 95, 147
- Webern Anton: 64, 69, 74, 79-81, 185-186,
193
Weill Kurt: 22, 161
Welles Orson: 61
Whiteman Paul: 61, 165
Wittgenstein Ludwig Josef Johann: 113-114
Wolf Hugo: 97-98, 197
Woods Bliss Robert: 62-63
- Xenakis Iannis: 88
- Yeats William Butler: 47
Yourcenar Marguerite: 8
- Zappa Frank: 26