IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Stravinskij, il Sacre e la RAI. Gli impegni all'Auditorium di Torino e le incisioni storiche

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/149379 since

Publisher:

Edizioni Dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

27 April 2024

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

Cento Primavere

Ferocità e feracità del *Sacre du Printemps*

a cura di

Nicoletta Betta e Marida Rizzuti

Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2014
Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: edizionidellorso@libero.it
http://www.ediorso.it

Redazione informatica e impaginazione a cura di ARUN MALTESE (bear.am@savonaonline.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-546-8

SOMMARIO

Nicoletta Betta, Marida Rizzuti
Introduzione p. VII

Gianni Contessi
Icone cosmopolite. Stravinskij e le arti della vecchia Europa 1

Febo Guizzi
Le Sacre du Printemps e gli etnomusicologi: ancora primitivismo? 9

Gianfranco Vinay
Verso il *Sacre*. Gesto musicale e gesto coreografico 27

Patrizia Veroli
Un balletto 'ritrovato'? La cosiddetta ricostruzione del *Sacre du Printemps* di Nižinskij (1987) 39

Alessandro Pontremoli
Utopie del *Sacre* nella danza del Nuovo Millennio 63

Franca Bruera
Una rosa per Stravinskij 79

Stefano Baldi, Cristina Trinchero
Le Sacre du Printemps di Sébastien Voirol e Igor' Stravinskij fra musica, poesia e arte 95

Roberto Calabretto
La folgorazione del *Sacre* nel giovane Casella 125

Andrea Malvano
Stravinskij, il *Sacre* e la RAI. Gli impegni all'Auditorium di Torino e le incisioni storiche 137

Ernesto Napolitano
Due settimane prima, *Jeux* 153

Massimiliano Locanto
«Il ne faut pas mépriser les doigts». La tastiera, la 'mano acculturata' e il *Sacre du Printemps* 165

Indice dei Nomi e delle Opere 215

Introduzione[1]

1. *Cento Primavere*

29 maggio 1913 – 29 maggio 2013: *Cento Primavere*! Ancora un anniversario per un'opera musicale? *Cento Primavere* non è soltanto la ricorrenza di un centenario, è soprattutto un punto di partenza. Il 20 e 21 settembre 2013 hanno avuto luogo due giornate di studi su *Le Sacre du Printemps* sotto gli auspici di MiTo – Settembre Musica e del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino. Nelle due giornate il lavoro di Igor' Stravinskij è stato al centro di riflessioni, riletture e nuove interpretazioni. Successivo alle giornate di studio è iniziato un percorso che ha portato all'elaborazione del presente volume. Si è deciso di conservare, anche a distanza di un anno, *Cento Primavere*, permane come omaggio al trascorso centenario e alle giornate di studio; il titolo si completa con *Ferocità e feracità nel Sacre du Printemps*.

È necessario spiegare perché *ferocità* e *feracità*: il termine "ferace" deriva dal latino *ferax*, a sua volta derivazione del verbo *ferre* ("produrre"). La feracità reca al suo interno la capacità fruttuosa di produrre, di generare. La ferocità del *Sacre* non è da ricondurre al primitivismo, al supposto carattere originario della musica o ancora all'aver pronosticato nella musica i venti di guerra che avrebbero spazzato l'Europa l'anno successivo, bensì alla rottura della modernità, alla rappresentazione della lacerazione di cui l'uomo moderno avrebbe fatto amaro tesoro, facendola diventare un tratto essenziale della propria condizione. Questo aspetto è ben colto dal punto di avvio del saggio di Ernesto Napolitano: l'autore pone l'attenzione sui tre esempi di rottura della modernità: *Pierrot Lunaire* (1912) di Arnold Schönberg, *Jeux* di Claude Debussy e *Le Sacre du Printemps* di Igor' Stravinskij (1913).

La ferocità del *Sacre* emerge – si perdoni il gioco di parole – ferocemente nell'analisi del processo compositivo; non si può non rendere conto dell'opera imponente e meritoria realizzata, nell'anno del centenario, dalla Paul Sacher Stiftung

[1] I paragrafi 1, 2, 6 sono di Marida Rizzuti. I paragrafi 3, 4, 5 sono di Nicoletta Betta.

condizioneranno la sua poliedrica attività di interprete, compositore e saggista anche nel momento del suo rientro in patria in cui, non ultimo, farà conoscere le opere del compositore russo a molti musicisti italiani che in queste troveranno uno stimolo per la loro formazione culturale.[25]

dell'elaborazione della poetica neoclassica di Casella il quale, come abbiamo visto, in essa ha saputo invece trovare utilissime indicazioni in fatto di strumentazione, e una nuova concezione del ritmo e degli altri parametri musicali.

[25] Non a caso, parlando del «superamento di alcune influenze straniere», egli scriverà che «fra i veri novecentisti, Stravinskij brilla per singolare grandezza, ed il suo stile si potrebbe definirlo come uno dei maggiormente sintetici della nostra epoca», ALFREDO CASELLA, *Della nostra attuale "posizione" musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea*, in ID., *21+26* cit., p. 41.

Stravinskij, il *Sacre* e la Rai. Gli impegni all'Auditorium di Torino e le incisioni storiche

di Andrea Malvano

Stravinskij sul podio dell'ente radiofonico italiano

I primi rapporti tra Stravinskij e l'EIAR presero forma nel 1933, agli albori della storia radiofonica italiana. In quell'anno il palinsesto programmò le prime collaborazioni con le orchestre dell'ente: a Torino il 17 febbraio Stravinskij salì sul podio del Teatro di Torino per dirigere *Pétrouchka*, *Feu d'artifice*, *L'Oiseau de feu* e la *Symphonie de Psaumes*; mentre a Roma, sei giorni dopo, la locandina prevedeva la *Suite* da *Pulcinella*, *Le chant du rossignol* e ancora *Pétrouchka*. Le recensioni ai concerti erano dense di spunti interessanti. Vent'anni dopo la prima parigina, Stravinskij era ancora per tutti 'l'uomo del *Sacre*', ovvero un artista che faticava a scrollarsi di dosso quella pesante eredità. Edoardo Roggeri sul «Radiocorriere» si toglieva anche la soddisfazione di trovare un po' di cultura italiana in quell'evento epocale, alludendo alla portata internazionale del fenomeno futurista:

> Il primo successo della *Sagra della primavera*, certamente il più brillante dei lavori di Stravinsky nella sua magnificenza ed invenzione decorativa, fu una specie di successo "scandalistico". Sia cronologicamente che spiritualmente, esso seguiva molto dappresso quei giorni clamorosi in cui Marinetti, Russolo ed altri rumoristi, fondarono la loro teoria (1908-1910). Si può sospettare che dai loro covoni, Stravinsky, grande osservatore, abbia spigolato qualche grano. Il resto della storia spirituale e morale di Stravinsky non è che la cronaca della sua lotta senza riposo per mantenere allo stesso voltaggio, nelle opere successive, l'elettrizzante successo riportato con la *Sagra*.[2]

Anche Andrea della Corte non resisteva alla tentazione di mettere in parallelo la *Symphonie de Psaumes* e il *Sacre*.

> Se la *Sagra della primavera* fu l'orgiastico inno pagano questa sinfonia [di Salmi] è l'osanna deistico dell'istesso artista. Non si può negarle un'atmosfera di raccoglimento, lo slancio di una diversa esaltazione. Il furore barbarico spunta qua e là, e grida in

[1] EDOARDO ROGGERI, *Stravinsky*, «Radiocorriere», 23 febbraio 1933, p. 18.

un'ebrezza cacofonica, poi si disciplina, dicevamo, si genuflette a qualche regola armonica, raccoglie in atteggiamenti contriti le membra e le immagini sbandate.[2]

Entrambi gli articoli danno la sostanziale impressione di osservare la parabola discendente di un astro che proprio nel 1913 aveva toccato il suo zenit: come se il *Sacre* avesse rappresentato una sorta di 'anno zero' della storia musicale e in particolare dell'esperienza creativa vissuta da Stravinskij. Non a caso i programmi dei concerti mescolavano le opere capitali di inizio Novecento (*Pétrouchka* e *Oiseau de feu*) alle pagine più recenti (la *Symhonie de Psaumes*, *Pulcinella*); quasi a voler proporre un confronto tra l''ante' e il 'post' *Sacre*. Tutto particolarmente sorprendente se si pensa che in Italia non si era ancora ascoltata una prima del *Sacre* (il ritardo si sarebbe colmato solo nel 1941),[3] e che il grosso delle impressioni riportate dalla stampa era solo l'eco di una discussa fama internazionale.

Cinque anni dopo, nel gennaio del 1938, i programmi erano più sbilanciati dalla parte del nuovo. L'*Oiseau de feu* continuava a essere presente, ma c'era anche spazio per opere fresche d'inchiostro come *Jeu de cartes* (la cui prima al Metropolitan di New York era avvenuta pochi mesi prima, il 27 aprile del 1937), e per lavori nati alla fine degli anni Venti quali *Capriccio*, *Apollon Musagète* e *Divertimento*. I due concerti, programmati al Teatro Scribe di Torino in apertura e chiusura d'anno (10 gennaio, 19 dicembre) non furono recensiti dalla stampa del tempo; ma restano testimonianze utili per documentare una certa preparazione, da parte della dirigenza radiofonica, ad affrontare con maggiore disinvoltura la produzione di Stravinskij successiva al *Sacre*.

L'anno che segnò il culmine dei contatti tra Stravinskij e la radio italiana, ormai ribattezzata Rai, fu il 1954. In quella data Roma era stata scelta come sede del Convegno Internazionale di Musica Contemporanea, rilevando il testimone direttamente da un centro nevralgico dello scenario europeo come Parigi: in programma figuravano concerti, conferenze e concorsi dislocati un po' in tutte le principali sedi della capitale (l'Auditorium del Foro Italico, il Teatro Argentina, il Teatro Eliseo, la Sala dell'Accademia di Santa Cecilia, il Teatro dell'Opera); ma soprattutto l'evento garantiva la presenza di molti compositori illustri: Aaron Copland, Darius Milhaud, Samuel Barber, Jacques Ibert, Francis Poulenc, Hans Werner Henze, Elliott Carter, nonché una rappresentanza italiana capeggiata da Gian Francesco Malipiero. Stravinskij era l'ospite d'onore, e la Rai aveva deciso

[2] ANDREA DELLA CORTE, *Strawinski al Teatro di Torino*, «La Stampa», 18 febbraio 1933, p. 2.

[3] «Roma, 27 marzo. Al Teatro Reale dell'Opera è stata data, oggi per la prima volta in Italia, in edizione integrale, *La sagra della primavera* di Igor' Stravinskij, una delle più significative composizioni del grande maestro russo», «La Stampa», 28 marzo 1941.

di tributargli un particolare omaggio, programmando ben quattro concerti monografici nell'arco di due settimane. I primi tre si svolsero a Roma: al Teatro Eliseo (il 12 aprile con il *Settimino* in prima europea) e all'Auditorium del Foro Italico (il 14 aprile con *Orpheus*, *Quattro impressioni norvegesi*, *Scherzo à la russe* e *L'oiseau de feu*; e il 17 aprile con il *Concerto in re, Apollon Musagète, Jeu de cartes* e *Pétrouchka*). Mentre l'ultimo appuntamento, il 23 aprile, si tenne a Torino presso il rinnovato Auditorium Rai con l'*Ode in memoria di Natalia Koussevitzky*, il *Concerto per violino e orchestra* e *Perséphone*. In programma erano previsti ancora *L'Oiseau de feu* e *Pétrouchka*, ma ormai erano come la coperta di Linus: una presenza non necessaria, ma utile per dare sicurezza agli organizzatori.

In quel periodo anche il pubblico della radio italiana aveva imparato a conoscere e apprezzare lo Stravinskij – o forse dovremmo dire 'gli Stravinskij' – successivi al *Sacre*; basti notare la presenza di due prime esecuzioni, nonché una decisa propensione a ragionare sulla produzione più recente del compositore. Angiola Maria Bonisconti, ad esempio, sul «Radiocorriere» si spingeva a indagare i rapporti tra il *Settimino* e la sfera seriale, vale a dire l'ultimo sorprendente risvolto della creatività espressa da Stravinskij:

> Stravinskij ha voluto sorprenderci con un'impostazione stilistica assolutamente inattesa, il *Settimino* difatti utilizza certi procedimenti compositivi che sono propri della tecnica dodecafonica. [...] Però se Stravinskij adotta nel *Settimino* tali procedimenti [...] non per questo rinuncia alle caratteristiche del proprio stile; ma anzi quest'opera sembra dimostrare che è possibile una conciliazione degli opposti.[4]

A Torino l'attenzione fu calamitata da *Perséphone*, composizione del 1934 che appariva in Italia solo per la seconda volta. La voce recitante era quella di Madeleine Milhaud, che venne a Torino accompagnata dal fratello Darius, come testimoniano alcune immagini conservate nell'Archivio Storico dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai.

A recensire l'evento, per le colonne de «La Stampa», c'era ancora Andrea della Corte, che si toglieva lo sfizio di bacchettare la scarsa attitudine di Stravinskij alla direzione d'orchestra, senza tuttavia esimersi dal lodare la bellezza della composizione in programma:

> Diretta qualche anno fa dal maestro Rossi è tornata iersera sotto la non disinvolta bacchetta dell'autore. [...] L'opera, malgrado alcune prolissità e superficialità, è sostanzialmente lirica e drammatica, che sono termini quasi sinonimi. [...] La tragicità e la

[4] ANGIOLA MARIA BONISCONTI, *In prima europea, diretto da Robert Craft, il "Settimino"*, «Radiocorriere», 11 aprile 1954.

delicatezza gioiosa si alternano dunque in questi canti e in questi suoni. La morte e la vita sono esse stesse ombre e luci, fantasmi e realtà. C'è il *pathos* e c'è la lirica.[5]

Nessuno ormai parlava più del *Sacre*, e Stravinskij era accolto a Ciampino, in compagnia di Vera, come il massimo compositore vivente, quasi un divo da immortalare fin dai primi passi sulla scaletta dell'aeroplano.[6] Non solo la sua presenza a Roma era un'ottima occasione per ricordare i primi contatti con la capitale italiana, fin da quel lontano 1911 in cui i compagni di viaggio erano stati Djagilev e Cocteau;[7] ma c'era addirittura spazio per un po' di quel *gossip* che fa sempre da strascico alla permanenza delle stelle internazionali. Il fatto che Stravinskij in quei giorni fosse stato respinto dal personale del Teatro dell'Opera, a causa di un abbigliamento troppo *casual*, fece impazzire di gioia tutti i cronisti a caccia di scandaletti:[8]

È andata pressappoco così. I due rigidissimi custodi dell'ingresso hanno notato tra gli spettatori (in abito da sera secondo la prescrizione) un signore anziano in doppio petto blu. Quando questi ha esibito il biglietto d'invito una delle due maschere gli ha cortesemente, ma con fermezza, detto che non poteva entrare.
- Perché ? - Chiese con sorpresa il signore anziano
- Lei è in abito scuro…
- E con ciò?
- …è di rigore l'abito da sera
- Io…disse il signore
- Niente da fare, spiacente. Lei non può entrare.
Il signore ci pensò un po' sopra, poi sorrise e se ne andò.[9]

L'incidente non fu solo utilizzato per strappare un sorriso ai lettori, ma divenne anche uno spunto per accendere una piccola polemica, che qualche anno prima nessuno si sarebbe sognato di alimentare. «La Stampa» ci tornava sopra qualche giorno dopo, accusando apertamente di maleducazione Stravinskij, che in un'altra città, e magari di fronte al personale di un teatro più illustre, non avrebbe mai

[5] Andrea della Corte, *Il concerto di Strawinsky all'Auditorio RAI*, «La Stampa», 24 aprile 1954, p. 4.

[6] «La Stampa», 4 aprile 1954, p. 7.

[7] «La Stampa», 8 aprile 1954: «Il grande compositore è un vecchio amico di Roma, fin dal lontano 1919 quando venendo nella capitale con Djaghilev e Cocteau ebbe a presentarsi per la prima volta come compositore al Costanzi (Si ricorda che per l'occasione nella hall del teatro si era allestita una mostra di Picasso che fece molto ridere i nostri genitori)».

[8] Stravinskij si era recato in quella sede per assistere a *Boulevard Solitude* di Henze e *Sistema della dolcezza* di Vieri Tosatti.

[9] *È andata così a Igor Stravinsky*, «La Stampa», 8 aprile 1954, p. 5.

osato presentarsi con la stessa trasandatezza.[10] Tutte polemiche sterili, che tuttavia dimostrano quale interesse ruotasse ormai attorno a Stravinskij, inteso come emblema della contemporaneità, indipendentemente dalla (s)fortuna del *Sacre*.

L'ultima collaborazione tra il compositore e la Rai avvenne tre anni dopo, con un concerto all'Auditorium del Foro Italico (23 ottobre 1957).[11] La testimonianza si deve a Robert Craft che descrive la nuova permanenza del grande maestro a Roma, mettendo in risalto alcuni contatti con eminenti personalità del mondo culturale, tra cui l'artista Giorgio De Chirico:

Lo andò a prendere all'aeroporto Roman Vlad, il 20 ottobre. Il 21 alla Filarmonica, Stravinsky assistette alla mia esecuzione di *Agon*, precedente di parecchie settimane la prima del balletto a New York» (la prima esecuzione in forma di concerto qualche mese prima a Los Angeles). Il 23 dello stesso mese fu Stravinsky a dirigere un concerto all'Auditorio della Rai al Foro Italico. Dopo il concerto la signora Panni offrì un ricevimento a casa propria: presenti anche Carlo Levi, Alberto Moravia, l'ambasciatore britannico a Roma e Giorgio De Chirico (il quale aveva cenato a Venezia con Stravinsky e Adriana Panni il mese precedente, l'8 ottobre).[12]

Igor' Stravinskij sul «Radiocorriere»

La conferma del grande interesse manifestato dalla radio italiana nei confronti di Stravinskij viene da una panoramica sui contributi specifici pubblicati dal «Radiocorriere», da sempre la testata attraverso la quale la Rai spiega se stessa. Già nel 1932, agli albori delle prime orchestre fondate dall'ente, Mario Corsi dedicava un articolo alla scoperta di Stravinskij, che metteva al centro del discorso proprio il *Sacre*:

Stava terminando di strumentare *L'uccello di fuoco* quando a Strawinsky venne la prima idea, non musicale, anzi essenzialmente plastica, della *Sagra della primavera*.

[10] «L'eleganza che è sempre appropriata all'ora, al luogo, ora è alquanto trascurata da Strawinsky. Il recente episodio all'Opera di Roma ne è una prova. La prescrizione dell'abito da sera era rigorosa. E le maschere avevano l'incarico di non lasciar passare chi non avesse vestito almeno lo smoking: sarebbe stata multata la loro disattenzione. E Strawinsky, che certo non sarebbe andato in giacca al Metropolitan di New York, fu costretto a tornare all'albergo. Transazioni dell'eleganza con la pigrizia…», *Le trasmissioni della radio. Igor Strawinsky*, «La Stampa», 23 aprile 1954, p. 5.

[11] Stranamente il «Radiocorriere» pubblicato in quella settimana non riporta il dettaglio del programma.

[12] *Novecento: studi in onore di Adriana Panni*, a cura di Arrigo Quattrocchi, Torino, EDT 1996, p. 16.

> Era, anche questa, un balletto, che nella fantasia di Strawinsky s'era presentato come un'immensa e pesante scultura di pietra, in antitesi a ciò che di aereo aveva avuto fino allora la danza.[13]

Difficile capire, anche in questo caso, quanta conoscenza diretta della scrittura originale fosse alla base di queste riflessioni. Ma quella di Corsi resta comunque una testimonianza interessante per valutare come l'EIAR, tramite il suo principale canale di divulgazione pubblicistica, ritenesse indispensabile approfondire la produzione di un compositore, che nel 1932, nonostante l'ampio successo internazionale, l'Italia pensava ancora di dover scoprire (il titolo dell'articolo, *Per la conoscenza di Strawinsky*, dà l'impressione di iniziare i lettori all'approfondimento di un repertorio poco esplorato).

Il percorso sarebbe proseguito l'anno successivo, data della prima collaborazione diretta con l'ente, grazie a un'intervista curata da Lucio D'Ambra. L'intellettuale romano sfruttò la sessione di prove organizzata presso la sede radiofonica di Via Asiago per entrare in contatto diretto con Stravinskij. Venne fuori un ritratto piuttosto interessante, messo insieme con la sensibilità dello scrittore, che partiva dall'atto mancato di *Pétrouchka*: il balletto che nel 1911 era in programma proprio al Teatro Costanzi di Roma nell'ambito dell'Esposizione Internazionale, e che avrebbe avuto una prima esecuzione in Italia se non fossero mancati alcuni ritocchi decisivi alla partitura. L'articolo insiste sulla natura rivoluzionaria della produzione nata nel primo quindicennio del Novecento, innescando una curiosa contraddizione con le parole raccolte a colloquio con lo stesso Stravinskij:

> Rivoluzione? Se volete. Ma Igor Stravinskij vi sorprende. Iersera l'aveva davanti a me, nell'intervallo della prova. Fumava una sigaretta nel breve riposo. E, d'improvviso, afferma in una nuvola di fumo: «Detesto il romanticismo musicale. Io sono un classico». E per ritrovarsi un albero genealogico salta a pie' pari secoli e secoli. Il decimonono non è affar suo. Non è roba per lui nemmeno il decimottavo. Ma si ferma alla fine del decimosettimo. Lì trova – l'uomo del Novecento esasperato e primo – lì finalmente, lui povero figlio di nessuno durante due secoli, trova parenti e padri.[14]

Dopodiché la conversazione si sposta sul piano dell'interpretazione, stimolando il confronto con un tema scottante del Novecento, il secolo nel quale saltano le tradizionali gerarchie tra compositore e direttore d'orchestra:

> Ci sono due categorie di direttori: gli esecutori e gli interpreti. Questi fanno semplicemente paura. Gli altri basterebbero, ma non ci sono… Cercano le interpretazioni delle

[13] MARIO CORSI, *Per la conoscenza di Strawinsky*, «Radiocorriere», 20 febbraio 1932, pp. 12-13.

[14] LUCIO D'AMBRA, *Mentre Strawinsky dirige*, «Radiocorriere», 19 marzo 1933, p. 12.

> partiture. Eseguite, invece, le partiture. Vedreste quali tesori di musica si rivelerebbero se i direttori sapessero tirare fuori dalle orchestre almeno il sessanta per cento di quelli che i compositori, con precisi segni, hanno scritto. […] Io sono un esecutore, io ho la pazienza, il metodo, la disciplina di un esecutore. È eredità di famiglia. Mio padre, illustre basso cantante, fu una gloria del teatro russo. Uno dei miei figli è pianista, come me. Siamo gli uomini della tecnica, del preciso, diligente mestiere. E questo deve essere alla radice dell'arte, sempre…[15]

Lucio D'Ambra prosegue con una romanzesca descrizione di Stravinskij alle prese con le prove d'assieme, sottolineando l'espressività del gesto («L'orchestra sale e scende nelle tonalità col maestro che s'aderge e si piega. E quand'è il 'pianissimo', tanto vuole Strawinsky smorzare il suono, vellutarlo, avvolgerlo nella cipria, soffocarlo in un sospiro, che quasi si rovescia sul leggio, e si piega a terra»), una sorta di felicità incontrollabile («Tutto il corpo gli ride, e giuoca, e danza e piroetta»), e la rabbia del compositore che sente lesa la sua indiscutibile autorità («Maestro, qui c'è un taglio», e Strawinsky, secco e deciso: «Non devono esistere tagli nelle mie musiche. Quello che ho scritto, ho scritto. Ogni segno ha la sua ragione e la sua necessità»).

In chiusura colpisce il bilancio abbozzato da Stravinskij in merito alla sua carriera. L'Italia lo stava ancora scoprendo, ma lui si sentiva già il tempo addosso, come se la sua arte fosse ormai costretta al confronto con un inesorabile conto alla rovescia:

> «Ho cinquant'anni ormai». Ed è come se dicesse «Ho fretta non posso perdere tempo. Ho ancora molte cose da dire». […] «Ogni artista nel corso della sua vita – mi dice Strawinsky – subisce una lunga serie di influenze; e le varie opere sono le sue reazioni. […] Pensavo a Raffaello in questi giorni a Roma. Guardate quante influenze il meraviglioso pittore ha subite, e quanti volti ha la sua genialità. Eppure è morto giovane, a trent'anni».[16]

Pochi anni dopo (nel 1937) il «Radiocorriere» ospitava anche un contributo di Gian Francesco Malipiero dedicato a Stravinskij. Il titolo *Il classicismo nella musica contemporanea* alludeva alla riscoperta delle forme tradizionali nel linguaggio del Novecento; e naturalmente l'autore del *Sacre* la faceva da padrone, calamitando l'attenzione del compositore italiano nella direzione della sua produzione neoclassica:

> È in tale frangente [la rivoluzione di Schönberg] che uno dei musicisti che più sa attirare su di sé l'attenzione, Igor Strawinsky, sbigottì la critica e i suoi seguaci con un apparente neoclassicismo, nel quale non riusciamo a trovare un legame con la musica

[15] *Ibidem*.

[16] *Ibidem*.

> classica, [...] simile a quella di certi pittori che si divertono a dipingere dame in guardinfante, uomini con la parrucca e lo spadino, creando quello stile che poi ha trionfato nelle scatole dei cerini e nelle cartoline illustrate. Igor Strawinsky, come un buon corridore, ha creato un pretesto per sostare senza ripetersi; dunque il suo neoclassicismo è stato un ottimo mezzo per sbalordire e riprendere fiato. Crediamo che egli abbia ritrovato se stesso nella *Sinfonia di salmi*, ma quali sorprese ci riservi ancora non è facile immaginare.[17]

Strano che un compositore come Malipiero, che avrebbe ancora creduto nella struttura delle Sinfonie, delle Sonate e nella capacità espressiva di opere dichiaratamente fondate sulla tradizione come *Vivaldiana*, non capisse la virata poetica successiva a *Pulcinella*. Evidentemente da Stravinskij si aspettava qualcosa di diverso, che andasse oltre la semplice riproposizione del passato; la stessa allusione alla *Symphonie de Psaumes* sembra celebrare quel neoclassicismo che pensa alla 'riscrittura' dell'antico, aggiornando il lessico di sempre alle inquietudini del Novecento, le ossessioni, le scuciture e le nevrosi di un secolo che faticava a costruire qualcosa di nuovo sulle macerie del vecchio.

Anche Massimo Mila negli anni Quaranta firmava spesso contributi di critica musicale sul «Radiocorriere». Quello apparso del 1947 è abbinato all'esecuzione (per la prima volta a Torino) del *Sacre du Printemps*; ed è di particolare interesse proprio per la sua capacità di fare un bilancio, a quasi trentacinque anni dalla prima parigina ma a soli sei dalla prima italiana, sulla fortuna di una composizione che aveva fatto, anche solo grazie alla fama raccolta nel 1913, la storia della prima metà del Novecento. Mila mette in rilievo il percorso di progressiva riabilitazione di un capolavoro destinato ad avere successo anche con gli insuccessi, assegnando un ruolo decisivo, in questo senso, a Walt Disney e al celebre episodio di *Fantasia* (1940), in cui il primitivismo sonoro del *Sacre* viene abbinato a un'animazione di soggetto preistorico:

> Oggi la partitura del *Sacre* è una delle pietre miliari della musica moderna. Compositori, studiosi e appassionati [...] hanno in questi trent'anni studiato a fondo la partitura del *Sacre*, con l'aiuto del disco. [...] Ma al momento di arrischiare [...] la concertazione e l'esecuzione del *Sacre*, ci si accorge che l'opera giungerà ora ad una massa di ascoltatori ignari per i quali l'opera conserva ancora tutto il fascino e il pericolo della sua selvaggia originalità. Meno male che c'è stato Walt Disney. È proprio nel film *Fantasia* che [...] ha inculcato il rispetto fra il grande pubblico. [...] Io stesso, fin dal 1933, parlavo degli «spaventosi fragori», [...] «come se qualche cataclisma calpestasse e spezzasse intere parti della terra». In seguito, sulla «tragedia tellurica del *Sacre*» si è fatta molta chiarezza, che è culminata nei disegni animati di Walt Disney, trasportando in primo piano ciò che era un suggestivo elemento di sfondo.[18]

[17] GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Il classicismo nella musica contemporanea*, «Radiocorriere», 2 maggio 1937, p. 4.

[18] MASSIMO MILA, *Altri due russi, Strawinsky e Shostakovic*, «Radiocorriere», 19 gennaio 1947, p. 4.

Da segnalare infine, l'interesse del «Radiocorriere» per le prime esecuzioni di Stravinskij, programmate da enti italiani. Teodoro Celli nel 1948 dedicò un lungo contributo alla prima mondiale della *Messa* presso il Teatro alla Scala con la direzione di Ernest Ansermet (27 ottobre).[19] Emilia Zanetti nel 1960 diede ampio risalto alla prima mondiale di *Gesualdo Monumentum* sotto la direzione di Robert Craft, che la radio aveva trasmesso in diretta da Venezia (27 settembre 1960). E Stravinskij ripagò la Rai dedicando alla programmazione della formazione torinese[20] diverse prime esecuzioni italiane: *Divertimento* (suite dal *Baiser de la fée*) nel 10 gennaio del 1938, l'*Ode in memoria di Natalia Koussevitzky* il 25 marzo del 1949 e l'*Ebony Concerto* il 14 ottobre del 1955.[21]

Le esecuzioni Rai

Una panoramica completa sulle esecuzioni del *Sacre* per i microfoni della radio italiana non è facile da ricostruire. L'unica sede di cui esiste una cronologia completa è difatti quella della Rai di Torino: la raccolta delle informazioni è stata possibile grazie al progetto FIRB coordinato da chi scrive, che ha prodotto un database esplorabile in maniera multimediale, grazie al recupero di tutti i programmi di sala, i report della radiofonia e la documentazione della direzione artistica. A breve sarà pertanto accessibile a tutti gli studiosi, grazie alla collaborazione informatica di Rai Teche, un portale dedicato alla storia dell'Orchestra Rai di Torino e della Sinfonica Nazionale. Grazie a questo strumento è stato possibile individuare diciassette esecuzioni del *Sacre*, tra il 1947 e il 2013, presso le varie sedi torinesi. La tabella riporta i dati essenziali dell'esecuzione, e nell'ultima colonna inserisce gli altri brani del programma previsti dalla locandina.

[19] TEODORO CELLI, *La messa di Stravinsky in prima mondiale*, «Radiocorriere», 7 novembre 1948, p. 3.

[20] La mancanza di una cronologia dettagliata relativa alle altre orchestre non consente di fare valutazioni appropriate in merito alle esecuzioni di musiche di Stravinskij a Milano, Roma e Napoli.

[21] GIORGIO PUGLIARO, ENZO RESTAGNO, PIETRO RIGHINI, *L'Orchestra Sinfonica e il Coro di Torino della Rai 1933-1983*, Rai-Eri, Torino 1983.

Tabella 1: Elenco completo delle esecuzioni del *Sacre* programmate dalla Rai a Torino (o in replica fuori sede)

Data	Luogo	Direttore	Programma
1947-01-24	Auditorium A, Torino	Sanzogno, Nino	Šostakovič, *Concerto per pianoforte e tromba*
1947-05-16	Auditorium A, Torino	Sanzogno, Nino	Mozart, *Sinfonia K. 543*, *Concerto K. 271*
1953-03-20	Auditorium Rai, Torino	Markevitch, Igor	Händel, *Concerto grosso op. 6 n. 5*; Schubert, *Sinfonia D. 200*; Busoni, *Turandot* (suite)
1956-03-23	Auditorium Rai, Torino	Maazel, Lorin	Brahms, *Ouverture tragica*, *Concerto op. 15*
1957-11-08	Auditorium Rai, Torino	Vernizzi, Fulvio	Mozart, *Notturno K. 286*; Castelnuovo Tedesco, *Romancero gitano*
1974-05-10	Auditorium Rai, Torino	Frühbeck de Burgos, Rafael	Haydn, *Sinfonia n. 88 "Trauer"*; Mozart, *Concerto K. 466*
1982-01-28/29	Auditorium Rai, Torino	Markevitch, Igor	Stravinskij, *Pulcinella (suite)*, *Sinfonia di salmi*
1985-06-08/09	Teatro Comunale, Firenze	Frühbeck de Burgos, Rafael	Ghedini, *Pezzo concertante*; Blacher, *Concertante Musik*; Turchi, *Adagio*
1991-03-07/08	Auditorium Rai, Torino	Györivanyi-Rath, György	Beethoven, *Concerto op. 61*
1993-05-13/14	Auditorium Rai, Torino; Sala Europa, Bologna	Robertson, David	Varèse, *Amériques*
1997-01-10/11	Auditorium «G. Agnelli», Torino	Neuhold, Günter	Musorgskij, *Khovanshchina (Alba su Mosca)*; Vacchi, *Notturno concertante*
1999-05-21/22	Auditorium «G. Agnelli», Torino	Frühbeck de Burgos, Rafael	Albéniz, *Suite española*
2000-11-02/03	Auditorium «G. Agnelli», Torino	Pehlivanian, George	Bartók, *Két Arckép*, *Concerto per viola e orchestra*
2004-03-18/19	Auditorium «G. Agnelli», Torino	Noseda, Gianandrea	Dallapiccola, *Variazioni per orchestra*, *Tartiniana seconda*
2006-01-26/27	Auditorium «G. Agnelli», Torino	Frühbeck de Burgos, Rafael	Dvořak, *Sinfonia n. 8*
2008-11-20/21	Auditorium Rai, Torino	Pintscher, Matthias	Ravel, *Le tombeau de Couperin*; Pintscher, *Funf Orchesterstücke*
2013-05-02/03	Auditorium Rai, Torino	Valčuha, Juraj	Čajkovski, *Lo schiaccianoci* (atto III)

La ricostruzione completa delle esecuzioni programmate nelle altre sedi attualmente non è possibile, e richiederebbe un progetto di ricerca specifico, che al momento non è ancora stato avviato. Sarebbe difatti necessario procedere al recupero di tutti i programmi di sala conservati, incrociando le informazioni raccolte con i documenti tecnici e amministrativi. La ricerca sui fascicoli del «Radiocorriere» indicizzati dal Catalogo Multimediale delle Teche Rai[22] e sullo schedario dei concerti redatto dalla sede romana fino al 1974[23] offre informazioni attendibili in merito ad altre sei esecuzioni:

Tabella 2: Elenco parziale delle esecuzioni del *Sacre* programmate dalla Rai a Milano e Roma

Data	Luogo	Direttore	Orchestra
1962-12-04	Teatro La Fenice, Venezia	Gracis, Ettore	Orchestra della Rai di Milano [?]
1963-03-23	Auditorium del Foro Italico, Roma	Maazel, Lorin	Orchestra della Rai di Roma
1967-03-31	Conservatorio «G. Verdi», Milano	Markevitch, Igor	Orchestra della Rai di Milano
1969-01-25	Auditorium del Foro Italico, Roma	Mehta, Zubin	Orchestra della Rai di Roma
1991-04-13	Auditorium del Foro Italico, Roma	Hirokami, Junichi	Orchestra della Rai di Roma
1993-02-27	Auditorium del Foro Italico, Roma	Bertini, Gary	Orchestra della Rai di Roma

Il totale, stando alle informazioni raccolte, contempla ventitré esecuzioni del *Sacre* prodotte in autonomia dalla Rai. Alcuni direttori compaiono più volte: De Burgos quattro volte, Sanzoni e Markevitch due. Particolarmente interessante la doppia esecuzione del 1947 a Torino (a soli quattro mesi di distanza): la prima italiana era avvenuta solo sei anni prima, ma evidentemente stava crollando il "muro del *Sacre*", obbligando gli organizzatori a compensare anche con qualche ipercorrettismo quella grave lacuna. Dopodiché, sommando i risultati forniti dalle due tabelle, le esecuzioni sono divenute regolari fino a oggi. Ed è molto interessante osservare gli accostamenti con le altre composizioni in programma. Gene-

[22] La ricerca sul palinsesto del Catalogo Multimediale non è sempre attendibile, perché l'OCR effettuata sui materiali cartacei produce molti errori di importazione, rendendo più difficile il reperimento delle informazioni desiderate.

[23] Tale schedario è stato trasportato a Torino nel 1994 e oggi è presente nell'Archivio Storico dell'Auditorium Rai «A. Toscanini».

ralmente il *Sacre*, un po' in tutta la storia radiofonica italiana, è stato abbinato a pagine fresche d'inchiostro (Turchi, Pintscher, Ghedini, Blacher, Vacchi) o comunque ad autori cresciuti in pieno Novecento (Varèse, Bartók, Šostakovič). La scelta non stupisce più di tanto: stiamo parlando di una pagina nella quale gli interpreti, tanto quanto i musicologi, vedono da sempre i geni della modernità. Difficile vedere il *Sacre* abbinato a un prodotto del romanticismo. Al massimo lo troviamo associato ai grandi classici (Mozart, Haydn, Händel), con la chiara intenzione di segnare un forte scarto tra due mondi distanti: da una parte un linguaggio in corso di formazione, dall'altra una rifondazione lessicale e sintattica che dà l'impressione di tagliare definitivamente i ponti con il passato. L'ultima esecuzione dell'Orchestra Sinfonica Nazionale, affidata alla bacchetta di Juraj Valčuha, propone un'altra strada efficace: l'accostamento allo *Schiaccianoci* obbliga al confronto con quel predecessore di Stravinskij, che fu in grado di trovare la migliore mediazione tra le ragioni dell'espressività colta e quelle del canto popolare russo. Una scelta che deve senza dubbio qualcosa alle letture recenti del *Sacre*, Taruskin in testa,[25] che tendono a vedere in quella pagina rivoluzionaria anche una forte impronta folklorica.

Confronto tra incisioni storiche Rai

Le registrazioni del *Sacre* presenti nella nastroteca Rai sono ventuno. Le date vanno dal 1962 al 1997; mancano purtroppo i nastri precedenti agli anni Sessanta, come spesso accade per la maggior parte del materiale catalogato nel database. Tra i direttori si incontrano i nomi di Ancerl Karel, Igor Markevitch, Frühbeck de Burgos, Eduardo Mata, Charles Dutoit. Ma le esecuzioni più interessanti sono senza dubbio quelle concertate da Bruno Maderna nel 1972 (5 maggio, Conservatorio di Milano), da Lorin Maazel nel 1963 (23 marzo, Auditorium del Foro Italico) e Zubin Mehta nel 1969 (25 gennaio, Auditorium del Foro Italico). Degli ultimi due concerti la Rai possiede anche testimonianza fotografica: entrambi i direttori erano trentatreenni all'epoca dell'incisioni, giovani e in piena ascesa; mentre Bruno Maderna aveva già raggiunto l'apice del successo e si sarebbe spento solo l'anno successivo. Il confronto tra queste tre interpretazioni è particolarmente stimolante, perché offre letture molto diverse (e in alcuni casi opposte) del capolavoro di Stravinskij.

Bruno Maderna è senza dubbio il direttore che offre la visione più analitica del *Sacre*. La sua attenzione si rivolge alla ricercatezza dei dettagli, molto più che

[24] RICHARD TARUSKIN, *Le sacre du Printemps: le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky*, ed. it. a cura di Marco Uvietta e Daniele Torelli, Milano, Ricordi, 2002.

alla violenza dell'insieme. Nell'*Introduction* spicca una precisione estrema nel distinguere le varie parti che dialogano in contrappunto (fagotto, clarinetto e corno inglese): l'orchestra di Maderna sembra di vetro, lascia vedere in trasparenza tutto ciò che sta sotto alle melodie principali. E poi non ci sono quegli eccessi dinamici e agogici, cui molti direttori ci hanno abituato: in questa esecuzione l'impressione è che la violenza del *Sacre* non debba passare per forza attraverso sparate di decibel e accelerazioni del metronomo. Anche i silenzi si riducono nella lettura di Maderna, accorciando le corone al minimo del loro valore. L'insieme delle scelte cerca nel *Sacre* i geni della musica che sarebbe nata di lì a pochi anni: il rigore matematico della produzione seriale, l'orchestrazione per punti di Anton Webern, e quel distanziamento emotivo che avrebbe contraddistinto molta produzione del Novecento.

Lorin Maazel prende la strada esattamente opposta. La sua interpretazione è molto meno analitica. Gli impasti orchestrali vanno spesso nella direzione della confusione timbrica. Il lavoro sugli unisoni è molto meno curato di quanto non accada in Maderna, che dà l'impressione di ricercare la concertazione esatta di un *sequencer* digitale. I *clusters* della *Danse de la terre* sono molto meno violenti, proprio perché Maazel chiede ai suoi orchestrali di attaccare il suono in maniera morbida. Molte melodie lasciano intravedere tutta la cantabilità e il fraseggio accentuato dell'espressione popolare. Le sezioni in cui l'agogica sfugge al giogo del metronomo (ritardandi, accelerandi, corone) sono trattate con estrema libertà. Qua e là si ha addirittura l'impressione di sentire Čajkovskij (*Jeux des cités rivales*, bb. 32 sgg.), come se la scrittura di Stravinskij serbasse ancora qualche lineamento tardoromantico. E l'Introduzione prende alla lettera l'indicazione «tempo rubato», scorrendo con una certa disinvoltura sull'asse cronometrico del tempo. Maazel in sostanza cerca di evidenziare il *background* del *Sacre*, sottolineando quegli aspetti della scrittura che rimandano all'Ottocento e al folklore.

Zubin Mehta si colloca in una posizione intermedia tra Maazel e Maderna. L'intento analitico non si perde nella sua esecuzione; anzi è piuttosto evidente in ogni parte dell'incisione proprio come succede nel nastro di Maderna. Il lavoro sulla melodia testimonia una ricerca, che in alcuni momenti ricorda Ravel (*Les augures printanières*). I contrasti e i fraseggi sono molto curati, alla maniera di Maazel. Mentre l'armonia non ha la stessa morbidezza; anzi, gli accordi dissonanti sono sempre molto violenti, quasi a voler sottolineare l'*humus* secco e frantumato da cui nascono le melodie principali. Sembra poi molto accentuato il ruolo delle percussioni: potrebbe essere un problema di equalizzazione, ma l'intensità espressiva degli attacchi dà proprio l'impressione di avere alle spalle una precisa istruzione del direttore.

Queste osservazioni andrebbero senza dubbio commisurate a ogni singolo episodio del *Sacre*. C'è un passaggio, tuttavia, che può essere utile per commentare le principali differenze tra le letture selezionate: *Rondes printanières*. Due soli minuti di musica, che tuttavia condensano alcune delle principali caratteristiche

dell'intero balletto: la violenza, la cantabilità scheletrica e il caos. L'episodio è formato dalle quattro sezioni descritte dalla tabella, nella quale compare anche un confronto tra le indicazioni metronomiche presenti nella partitura di Stravinskij e le effettive scelte di tempo operate dai direttori selezionati.

Tabella 3: *Rondes printanières*, Articolazione interna e timing dei singoli direttori

Sezione	**Tranquillo**	**Sostenuto e pesante**	**Vivo**	**Tranquillo**
Caratteristiche principali	Trillo flauti e melodia spettrale dei clarinetti	Ritmo di danza (archi) e inserti melodici frammentari (legni)	Disordine ritmico-melodico, blocchi accordali in FF	Trillo flauti, melodia spettrale al flauto in sol e al clarinetto piccolo
Numero di battute	1-6	7-42	43-54	55-62
Metronomo Stravinskij	♩=108	♩=80	♩=160	♩=108
Metronomo Maderna	♩= 91	♩=74	♩= 162	♩= 91
Metronomo Maazel	♩= 87	♩= 65	♩= 170	♩= 77
Metronomo Mehta	♩= 73	♩= 60	♩= 164	♩= 73

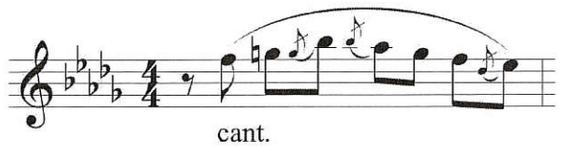
L'analisi delle scelte metronomiche denota una notevole distanza dalle indicazioni presenti in partitura, le quali sono di pugno di Stravinskij. I rapporti tra il «Tranquillo» e il «Sostenuto e pesante» non sono sovrapponibili: Stravinskij immagina circa 28 tacche di metronomo, mentre il delta tra le esecuzioni individua uno scarto di circa 15-20 tacche. Il dimezzamento del tempo tra il «Sostenuto e pesante» e il «Vivo» è abbondantemente superato dai direttori, che realizzano una forbice molto più ampia. Maderna e Mehta invece rispettano la volontà del compositore nell'ultima sezione, che prevede il ritorno ciclico al tempo su cui si era aperto *Rondes printanières* con la stessa indicazione agogica «Tranquillo» (non è lo stesso valore indicato in partitura, ma in entrambi i casi il metronomo degli episodi estremi coincide). Maazel invece non rispetta nemmeno questa prescrizione, perché esegue con due tempi diversi i due «Tranquillo». L'allineamento o il disallineamento metronomico degli interpreti rispetto alle indicazioni dell'autore si può cogliere facilmente osservando il Grafico 1 (vd. fig. 7).

L'osservazione di ordine generale che emerge dall'analisi del grafico riguarda il rapporto tra tempi lenti («Tranquillo») e tempi rapidi («Vivo» e «Sostenuto»). La forbice immaginata da Stravinskij è allargata da tutti i direttori, che forzano decisamente il contrasto tra i livelli agogici. Sotto questo profilo dunque c'è un so-

stanziale allineamento. Ma questa incoerenza rispetto alla scrittura dell'autore, di fatto, è uno dei pochi punti di incontro tra letture profondamente diverse.

Maderna in questo episodio offre un microcosmo del suo pensiero interpretativo. Generalmente predilige un'attenuazione delle indicazioni espressive. Il «Sostenuto e pesante» è piuttosto freddo e scorrevole; il fraseggio dei legni è pressoché assente; e l'impressione generale è che il direttore cerchi di trascurare il tradizionale arco espressivo delle legature. La ricorrente melodia riportata nell'Esempio 1 non ha nulla di cantabile, e sembra annullare ogni gerarchia tra le note: come se le singole altezze fossero combinazioni di una serie. L'attacco del «Vivo» è perfetto per illustrare quanto si diceva prima a proposito dell'orchestra di vetro: ogni dettaglio è perfettamente identificabile, e questo virtuosismo direttoriale è forse dovuto anche al maggiore avvicinamento all'indicazione metronomica rapida, ma non frenetica, prevista dall'autore. La ripresa del «Tranquillo» riporta all'atmosfera spettrale dell'introduzione, accentuando ancora di più il 'non fraseggio' della melodia: una scelta che contribuisce in maniera efficace a rendere il congelamento emotivo della pagina.

Esempio 1: *Rondes printanières*, frammento melodico dei legni (bb. 10, 13)



Maazel spinge invece nella direzione dell'identificazione emotiva, soprattutto grazie a una decisa accentuazione del «Sostenuto e pesante», che non è più scorrevole, ma trascinato e sofferente. Il fraseggio dell'Esempio 1 è molto teso, si ispessisce man mano che procede verso l'acuto, per poi tornare ad alleggerirsi in fase discendente: proprio come previsto dalle composizioni del repertorio tardoromantico. E gli allargamenti del tempo completano il lavoro, rendendo il metronomo sempre flessibile e filtrato dalle libertà del rubato: Maazel ritarda ogni basso del «Sostenuto e pesante» (la quinta formata da violoncelli e contrabassi), con la chiara intenzione di rendere l'impressione di una danza stanca simile a quella che fatica a prendere forma nello *Scherzo* della *Sesta sinfonia* di Mahler. Le sue *Rondes printanières* sono sottoposte a un trucco pesante, che accentua i lineamenti della composizione, evidenziando tutto ciò che Maderna lascia scorrere con distacco.

Mehta anche in questo caso sceglie una via intermedia. La seconda sezione raccoglie senza dubbio bene l'indicazione «Sostenuto» prescritta da Stravinskij, ma non ha certo la stessa pesantezza di Maazel, che chiede ai contrabbassi un attacco molto strascicato dei tempi forti. I fraseggi sono più accentuati che in Ma-

derna, ma non raggiungono la fisionomia arcuata dell'incisione di Maazel. Le percussioni sono violentissime: nel «Vivo» sembrano affilare la lama degli 'sforzati' eseguiti dall'intera orchestra sui tempi deboli della battuta. Infine va notato il 'crescendo' che prende forma nel «Sostenuto e pesante», quando l'organico passa dal 'mf' al 'fff' mantenendo una tensione continua dalla prima all'ultima nota: proprio come succede nelle migliori pagine delle sinfonie di Čajkovskij.

Naturalmente non è intenzione di chi scrive stilare una graduatoria di merito tra gli interpreti selezionati. Non è questa la sede adatta, e forse non ne esiste nemmeno una lecita. Ma queste tre incisioni consentono di osservare da prospettive diverse uno stesso capolavoro, ricordandoci che l'opera d'arte è un cubo di Rubik, capace di prendere colori diversi a seconda delle mani in cui finisce. Maderna vede nel *Sacre* tutto il Novecento. Maazel ci vede ancora tanto Ottocento e una bella fetta di repertorio popolare. Mentre Mehta fa da *trait d'union* tra questi due antipodi, trovando una mediazione tra due letture estreme. Sono tuttavia proprio queste letture estreme, ma ugualmente accettabili, a restituirci il volto bifronte del *Sacre*: un'opera che nel 1913 guardava al futuro, senza però rinnegare il passato della grande tradizione russa, colta e insieme popolare.

Due settimane prima, *Jeux*

di Ernesto Napolitano

Il 15 maggio 1913 nel teatro degli Champs-Élysées a Parigi andava in scena *Jeux*, poema danzato su coreografia di Nižinskij e scene di Léon Bakst, per la musica di Claude Debussy; lo stesso teatro dove esattamente due settimane dopo, con la stessa compagnia di balletto e lo stesso coreografo, si rappresentava, come tutti sanno, *Le Sacre du Printemps* di Stravinskij, *quadri della Russia pagana* con scene di Nikolaj Kostantinovich Roerich. E già che siamo con il calendario in mano, ricordiamo come il 16 ottobre dell'anno precedente fosse stato eseguito a Berlino *Pierrot Lunaire* di Schoenberg: come dire che nel giro di sette mesi la modernità aveva giocato tre delle sue carte più importanti.

La storia di *Jeux*, con i suoi giochi amorosi fra un giocatore di tennis e due giovani donne, è delle più impalpabili; eccone il racconto:

> Il sipario si leva di sera su un parco vuoto, dove una palla da tennis cade sulla scena. Due giovani donne hanno appena trovato un luogo propizio alle loro confidenze quando sono disturbate da un importuno che entra in scena vestito da tennista correndo e brandendo una racchetta. Una delle donne danza da sola, in 3/8, poi anche l'altra, mentre il giovane le osserva di nascosto e mostra chiaramente la sua intenzione di corteggiarle. Le fanciulle vorrebbero sfuggirgli ma lui le incalza; danza prima con una, e l'altra si indispettisce gelosa, 2/4, poi viene preso dal desiderio irresistibile di danzare anche con l'altra, valzer 3/8, e la prima fugge nascondendosi il viso tra le mani. La seconda la insegue per consolarla, 3/4, finché non si ritrovano una nelle braccia dell'altra. Il giovane interviene allontanando dolcemente le loro teste e invitandole a guardarsi attorno: la bellezza della notte, la gioia delle luci, tutto consiglia di lasciarsi andare alla propria fantasia. Ormai i tre si riuniscono in un'unica danza, 3/8, la musica si anima progressivamente fino a un culmine di violenza. Con un gesto appassionato, il giovane riunisce le loro teste in un triplo bacio che li confonde in un'estasi, 3/4 molto moderato. Una palla da tennis perduta cade nuovamente ai loro piedi, torna la musica dell'inizio ed essi scompaiono allontanandosi verso le profondità notturne del parco.

A destare incertezze, tanto nella coreografia come nella musica, furono soprattutto il momento culminante con il bacio che riunisce i tre protagonisti e il finale. Una precedente soluzione della vicenda, in luogo della caduta della palla da tennis con cui si determina un ciclico ritorno all'inizio, prevedeva che un aereo si schiantasse sulla scena, con la minaccia che il 'parsifaliano' giardino dei piaceri andasse distrutto e forse con uno sguardo profetico alla guerra imminente.