

Stravinskij, Djagilev e Kusevickij: amicizie burrascose

Gli eventi ai quali si riferiscono i documenti presi in considerazione, coinvolgono tre personalità del mondo della musica; di statura e valore diverse, ma autenticamente russe, per nascita, cultura e passioni, furono però sedotte dal mondo occidentale nel cui ambito operarono e si espressero: Stravinskij, Djagilev e Kusevickij.

Igor Fëdorovič Stravinskij, figlio di un rinomato cantante del Teatro Marijinskij, iniziò gli studi regolari di musica in ritardo. Seguiva i corsi universitari per conseguire la laurea in legge, quando ebbe l'opportunità di essere accolto tra gli allievi di Rimskij-Korsakov. A soli ventotto anni, però, grazie a Djagilev che ne riconobbe il genio tempestivamente e a *L'oiseau de feu* che gli aveva commissionato, fu proiettato, da protagonista, sulla scena musicale mondiale.

Sergej Pavlovič Djagilev, impresario teatrale e direttore artistico mitico, dopo essersi occupato di arte figurativa come critico ed organizzatore di mostre, agli inizi del Novecento elesse Parigi per esportare, in un primo momento, spettacoli d'opera russa ed esposizioni d'arte e fondare poi i "Ballets Russes". Con tale compagnia, alla quale chiamò a collaborare i più significativi musicisti, scenografi, coreografi e ballerini del secolo, creò opere destinate a rimanere nel tempo.

Sergej Aleksandrovič Kusevickij, infine, formatosi musicalmente in Russia esordì, nel 1908, come direttore d'orchestra a Berlino, dove fondò l' "Édition russe de musique". Divenuto direttore dell'Orchestra di Stato di Pietrogrado, dopo la rivoluzione sovietica del 1917, lasciò il suo Paese nel 1920 per stabilirsi, prima a Parigi, quindi, definitivamente, negli Stati Uniti nel 1924.

Lo scontro tra Kusevickij da un lato e Stravinskij e Djagilev, dall'altro, fu avviato da una lettera da quest'ultimo indirizzata al compositore insieme ad un articolo nel quale il direttore d'orchestra esprimeva severe riserve sulle sue *Symphonies d'instruments à vent à la mémoire de Debussy*.

Djagilev a Stravinskij¹

Londra, 24 (o 25) luglio 1921

Mio caro Igor²,

ti invio l'articolo di uno dei tuoi amici giudaici³. Come tuo *autentico* amico ti consiglio di stare attento a tutti questi giudei musicali, perché stai *cominciando* a notare quanto ti costa questa amicizia. Tremavo dalla rabbia mentre leggevo l'articolo di questa carogna. Secondo il mio principio i russi all'estero, soprattutto adesso, non hanno diritto di regolare i loro conti – e quindi bisogna lasciare sulla sua coscienza la sua lettera *criminale*. Non gli si può rispondere, ma nella mia nuova lettera rivolta al pubblico inglese mi schiererò dalla tua parte, come ho già fatto una volta nel mio articolo precedente⁴. Sarà molto breve ma cercherò di essere molto chiaro.

Ti bacio, a presto, Tuo Serëza.

P. S. Chiedi di farti tradurre *ogni* parola.

¹ Tutti i testi in russo pubblicati in questo articolo sono stati tradotti da **Valerij Voskobochnikov**. Chi scrive si è limitato a rivedere la forma italiana.

² L'originale della lettera, nell'Archivio di Paul Sacher a Basilea, N. 42/253-55, è pubblicata in "Muzykal'naja Akademia, Mosca, 1996. NN. 3-4, p. 189 e nel volume di Viktor Varunz, *Igor Fëdorovič Stravinskij. Epistolario con corrispondenti russi. Materiale per una biografia*, 3 voll., Mosca, Casa Editrice Kompositor, 2000, vol. II (1913-1922), p. 492, N. 986. **La lettera di Djagilev a Stravinskij e l'articolo di Kusevickij per il "Sunday Times" di Londra vengono qui pubblicati per la prima volta in traduzione italiana.**

³ Djagilev si riferisce a Sergej Aleksandrovič Kusevickij che il 10 giugno 1921 aveva diretto, alla Queen's Hall di Londra, la prima delle *Symphonies pour instruments à vent à la mémoire de Claude Debussy*.

⁴ Djagilev si riferisce alla lettera aperta al direttore dell'"Observer", pubblicata in *S.P. Djagilev e l'arte russa*, Mosca 1982, I, pp. 242-244.

L'articolo che Djagilev fece recapitare a Stravinskij era stato pubblicato da Kusevickij sul "Sunday Times" il giorno prima della propria lettera al compositore. Kusevickij l'aveva scritto, come egli stesso asserì, in seguito ai seguenti avvenimenti. Il 10 giugno 1921, nell'ambito di un festival russo, Kusevickij diresse alla Queen's Hall di Londra le *Symphonies d'instruments à vent à la mémoire de Debussy* di Stravinskij, inserite nel programma all'ultimo momento. Nella pubblicità apparsa il giorno stesso del concerto, infatti, 10 luglio, la locandina prevedeva soltanto le seguenti composizioni: *L'isola dei morti* di Rachmaninov, *La battaglia di Kerjenez* (dall'opera *La leggenda della città invisibile* di Kitež) di Rimskij-Korsakov, il *Concerto per violino* di Glazunov e *Prometheus* di Skrjabin).

Anche se non fu annunciato, il lavoro di Stravinskij fu ugualmente eseguito per insistenza del musicista e dei suoi amici, secondo quanto riferisce Kusevickij. Per fargli spazio sembra che si decidesse, in extremis, di sostituire la pagina di Rimskij tratta da *La leggenda della città invisibile* di Kitež con la marcia da *Il Gallo d'oro* dello stesso autore.

Il giorno dopo il concerto, il "Times" scriveva: "A quel che sembra, le parti sono giunte all'ultimo momento; il lavoro, presumibilmente, era stato provato ed è stato così eseguito ed accolto da un vasto pubblico con molti applausi, tra i quali si sono sentiti alcuni fischi... Il Maestro Kusevickij sembrava soddisfatto dell'esecuzione, così dobbiamo supporre che ciò che abbiamo ascoltato fosse più o meno conforme all'intenzione dell'autore"⁵.

Cerchiamo di ricostruire i fatti con obiettività. Stravinskij arrivò a Londra da Parigi il 7 giugno per ascoltare l'esecuzione, in forma di concerto, del *Sacre du printemps* diretta da Eugene Goossens alla Queen's Hall. Nei giorni seguenti poté assistere alle prove delle sue *Symphonies d'instruments à vent à la mémoire de Debussy* e, il 10 giugno, nella stessa Queen's Hall, alla loro prima esecuzione assoluta nel concerto diretto da Kusevickij. Anche se il lavoro fu applaudito, non mancarono segni di dissenso, come riferì il "Times". Stravinskij non accettò di buon grado l'accoglienza del pubblico, anzi si irritò al punto da intervenire sulla stampa inglese per accusare il direttore del fallimento della sua composizione⁶. Agli addebiti del compositore, rispose Kusevickij sul "Sunday Times" del 24 luglio 1921 con l'articolo che Djagilev si affrettò ad inviare a Stravinskij con la lettera che reca la stessa data. La "risentita" puntualizzazione di Kusevickij fu la seguente:

«La Sinfonia⁷ [sic] di Stravinskij è stata eseguita nei miei concerti perché questo mi hanno chiesto Stravinskij e i suoi amici. Il Sig. Stravinskij mi consegnò di persona tutto il materiale della composizione letteralmente alla vigilia della prova, come anche di persona ha assistito a tutte e due le prove. Mi rendevo perfettamente conto che era impossibile in un tempo così ristretto preparare l'esecuzione della Sinfonia.... Ma in seguito all'insistenza di Stravinskij ho accettato, anche se, secondo me, occorreva un vero miracolo sia da parte mia che da parte dei musicisti dell'orchestra. Mi rendevo ben conto che in simili condizioni non saremmo riusciti a superare i limiti di un'esecuzione puramente meccanica delle note. Mi sono molto meravigliato poi nel sentire strani discorsi di fanatici ammiratori di Stravinskij secondo i quali io avrei cercato di infondere "sentimenti" nella Sinfonia e non [di rispettare] le intenzioni dell'autore – insomma perché non vennero eseguiti semplicemente i suoni, come furono scritti. Io devo dire che, proprio per quanto ho prima esposto, ho potuto appena eseguire i semplici suoni perché non ho avuto il tempo né la possibilità di concepire in anticipo un piano interpretativo generale (che, secondo me, è una necessità e non un difetto).

«La mia opinione sul Sig. Stravinskij come compositore è ben nota: ho sempre apprezzato il suo talento, ma questo non mi priva del diritto di avere un'opinione senza pregiudizi nei confronti della sua nuova opera.

⁵ Cfr. Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, London, Faber and Faber, 1966, 1979²; (trad. it. di Maurizio Papini, Milano Mondadori, 1983, pp. 352-353).

⁶ A tutt'oggi, che io sappia, il suo scritto non è stato reperito.

⁷ Kusevickij si ostina, in questa lettera, a chiamare *Sinfonia* il lavoro di Stravinskij. Il musicista, invece, usa il termine *Sinfonie* non nel senso classico di composizione strumentale, con il primo movimento in "forma di sonata", ma in quello etimologico, originario che vuole indicare il "suonare insieme" di diversi strumenti.

«Se il Sig. Stravinskij ed i suoi ammiratori trovano nell'ultima Sinfonia una certa nuova strada da lui imboccata nel suo processo creativo e ritengono che il compositore (come dicono loro) rinunci alla musica da lui creata in precedenza, e se pensano che la musica sia semplicemente "manipolazione di suoni", allora io, da parte mia, come musicista, non posso assolutamente riconoscere una simile forma di creazione musicale, in quanto non vedo differenza tra il genio d'un compositore e l'arte del giocoliere.

«Per quanto riguarda la Sinfonia stessa, devo dire che non ho trovato in essa nulla che mi potesse convincere del contrario, perché persino l'organico non mi sembra particolarmente nuovo. Migliaia di opere banali sono state scritte per simili gruppi strumentali. Nella musica della Sinfonia non ci sono elementi nuovi, tranne una certa sgradevolezza e armonie difficilmente digeribili. Nella Sinfonia si trovano non poche reminiscenze di "Petruška" e del "Sacre du printemps". A queste pagine, in modo assolutamente artificiale, è incollato un corale senza alcun valore artistico.

«Attenendomi al principio di seguire le norme generali della musica e considerando non solo la questione della "juxtaposition des valeurs tonale" [sic], la Sinfonia, a mio avviso, dimostra piuttosto una caduta dell'arte di Stravinskij e in alcun modo segna una nuova tappa della sua creatività. E sono molto contento che questo sia stato compreso in Inghilterra. Dal momento che il prestigio dell'arte russa mi è molto caro, non ho alcuna intenzione di ridimensionare il genio di Stravinskij e sono convinto che tutto quello che esce dalla sua penna deve essere eseguito. Persino i più grandi compositori ogni tanto attraversano momenti di decadenza nel loro processo creativo. Questo non li autorizza ad attribuire i propri insuccessi agli altri, scaricando su di loro i propri errori. Non penso che tutto questo sia degno del grande musicista e possa aggiungere allori alla sua corona⁸».

Nello scritto di Kusevickij ci sono, a mio parere, osservazioni accettabili perché si riferiscono a fatti oggettivi ed altre discutibili (causa di profonda irritazione da parte di Stravinskij) quando pretendono di entrare nel merito della creazione artistica, anche se nessuno può impedire ad un direttore d'orchestra di esprimere il proprio parere su un'opera che ha diretto.

Se non era riuscito ad assicurare un'esecuzione eccellente, Kusevickij aveva le sue buone ragioni e tutto il diritto di chiedere comprensione, perché le prove disponibili per concertare il lavoro sinfonico sconosciuto, non per propria responsabilità, erano state appena due. Lo stesso si dica per il contesto "romantico" nel quale le *Symphonies d'instruments à vent* furono inserite che non giovò certo a metterne in risalto le peculiarità e soprattutto a presentarle nella luce migliore al pubblico londinese. Analoga considerazione vale per l'interpretazione di Kusevickij che avrebbe infuso sentimenti alla partitura stravinskiana, invece di proporla in modo asciutto ed asettico come l'autore avrebbe desiderato. Stravinskij, infatti, che aveva sollecitato l'esecuzione e consegnato la partitura con estremo ritardo, sapeva benissimo insieme a quali altre composizioni la sua nuova creazione sarebbe stata eseguita così come poté rendersi conto della interpretazione "sentimentale" di Kusevickij, perché aveva preso parte alle prove.

Nella seconda parte del suo scritto, però, credo che gli si possa rimproverare un "eccesso di difesa", come si direbbe con linguaggio giuridico. Egli, infatti, pur esprimendo, legittimamente, opinioni personali sull'essenza della musica in generale e sulla validità artistica del lavoro stravinskiano, si spinge in un terreno minato, quando intende stabilire, dal punto di vista estetico, quando la musica si può considerare veramente arte e quando invece meccanico e superficiale artificio. Senza averne, forse, tutti i titoli, si lascia andare ad affermazioni quanto meno arrischiate nel sostenere: "Se il Sig. Stravinskij ed i suoi ammiratori [.....] pensano che la musica sia semplicemente "manipolazione di suoni", allora io, da parte mia, come musicista, non posso assolutamente riconoscere una simile forma di creazione musicale, in quanto non vedo differenza tra il genio d'un compositore e l'arte del giocoliere".

⁸ L'articolo di Kusevickij è riportato nel volume di Viktor Varunz, *Igor Fëdorovič Stravinskij. Epistolario con corrispondenti russi. Materiale per una biografia*, in 3 voll., Mosca, Casa Editrice Kompositor, 2000, vol. II (1913-1922), pp. 492-494.

Kusevickij, d'altra parte, bisogna riconoscerlo, era legittimato a sostenere tali posizioni non solo, ovviamente, per sue convinzioni personali, ma anche dalla profonda conoscenza di capolavori stravinskiani, come *Petruška* e il *Sacre du printemps* (pubblicati nella propria "Édition russe de musique") che non consistevano certo in un'oggettiva e meccanica combinazione di suoni. Precedenti, ed esplicite, dichiarazioni di Stravinskij, peraltro, sembravano dargli ragione.

Stravinskij, genio sommo, forse anche perché tale, non fu certo un modello di coerenza. Se sostenne, infatti, il carattere artigianale, fabbrile della creazione artistica, dichiarando guerra all'ispirazione romanticamente intesa, considerata una mistificazione, e compiacendosi di affermare, senza mezzi termini, che le idee vengono solo lavorando, non esitò a riconoscere in un sogno, in una visione la prima intuizione del *Sacre*, a dichiarare addirittura di non essere quasi responsabile della sua musica che lo aveva come "attraversato".

A proposito della nascita del *Sacre*, così scrisse nelle *Chroniques de ma vie*: «Mentre a Pietroburgo stavo terminando le ultime pagine de *L'Oiseau de feu*, un giorno - in modo assolutamente inatteso, perché il mio spirito era allora occupato in cose del tutto differenti - intravidi nella mia immaginazione lo spettacolo di un grande rito sacro pagano: i vecchi saggi, seduti in cerchio, che osservano la danza fino alla morte di una giovinetta che essi sacrificano per rendersi propizio il dio della primavera. Fu il tema del *Sacre du printemps*»⁹.

In futuro Stravinskij avrebbe sviluppato pensieri e convinzioni molto diversi. Nella *Poetica della musica* (1942), per esempio, avrebbe ribadito l'artigianalità della propria creazione artistica e l'assoluta asemanticità della musica, considerata pura combinazione dei suoni nel tempo. Tale concezione mutuò verosimilmente dall'amico Jacques Maritain, il cui pensiero non poté non influenzarlo. Così, infatti, scriveva il filosofo francese (coetaneo di Stravinskij, essendo nato come lui nel 1882) fin dal 1920 in *Art et scolastique* riprendendo il pensiero di Tommaso d'Aquino e della Scolastica:

« L'ordre pratique s'oppose à l'ordre spéculatif parce que l'homme y tend à autre chose que le seul connaître. S'il connaît ce n'est pas pour se reposer dans la vérité, et pour y trouver son fruit; c'est pour se servir (uti) de ses connaissances, en vue de quelque œuvre ou de quelque action.

« L'Art appartient à l'ordre pratique. Il est tourné vers l'action, non vers la pure intériorité du connaître »¹⁰.

« L'ordine pratico si oppone all'ordine speculativo perché l'uomo in esso tende ad altra cosa che la sola conoscenza. Se egli conosce non è per adagiarsi nella verità, e per trovarvi il suo profitto; è per servirsi (uti) delle proprie conoscenze, in vista di qualche opera o di qualche azione.

L'arte appartiene all'ordine pratico. Essa è rivolta all'azione, non alla pura interiorità della conoscenza».

Stravinskij che non solo aveva un'altissima opinione di sé ma era universalmente riconosciuto uno dei più geniali e significativi compositori del tempo, se non il sommo, non poteva lasciarsi umiliare dalle velenose puntualizzazioni di Kusevickij che ferivano profondamente il suo amor proprio. Rispose così a Djagilev con due lettere, inviate a distanza di due giorni, nelle quali dette libero sfogo al risentimento, incoraggiato dallo stesso Djagilev che, in quel momento, gli era ancora saldamente legato.

Stravinskij a Djagilev

M. Serge de Djagilev¹¹

⁹ I. Stravinskij, *Chroniques de ma vie*, Paris, Ed. Denoël, 1935; (trad. it. di Alberto Mantelli, Milano, Feltrinelli, 1981², pp. 32-33).

¹⁰ Jacques Maritain, *Art et scolastique*, Paris 1920, pp. 4-5.

¹¹ Gli originali di questa lettera e della seguente, del 29.VII.1921, sono a Parigi, Bibliothèque de l'Opéra, fondo Boris Kochno, pièce 96. Le lettere sono pubblicate, oltre che nel volume: I. F. Stravinskij-S. P. Djagilev, *Epistolario*, Accademia Musicale, Mosca, 1996, NN. 3-4, p. 190, anche nel volume di Viktor Varunz, *Igor Fëdorovič Stravinskij. Epistolario con corrispondenti russi. Materiale per una biografia*, cit., vol. II (1913-1922), pp. 494-496, NN. 987 e 989.

Savoy Hotel
London

27.VII.1921

Grazie, caro, per la lettera [e] l'articolo del sig. Kussevickij¹² [sic]. Naturalmente non bisogna dargli una risposta, perché non conviene, adesso, ai russi mordersi davanti agli occhi di tutti (anche se Kussevickij non rispetta questo principio), ma quando arriverà il momento ricorderò a Kussevickij quest'articolo. Adesso, bisognerebbe che gli rispondesse qualcuno degli inglesi (Henry Leigh (? o Lee?)¹³ saprebbe rispondergli come si deve).

Vorrei smascherarlo, questo maiale, ponendogli questa domanda: che significa la sua frase "Juxtaposition des *valeurs* tonale [sic]"? Ma in generale, se va risposto, non è certo alla maligna stupidità e volgarità di Kussevickij, piuttosto a quello che costituisce l'essenza di tutta la sua e loro mentalità [sic]¹⁴ giudaico (come dici tu)-tedesca.

Ti bacio
tuo I. Stravinskij

*

M. Serge de Diaghilev
Savoy Hotel
London

29.VII.21

Serëža, ho riflettuto ancora sullo scritto di Kussevickij. Se tu ritieni che malgrado tutto sia necessario rispondere in una maniera o nell'altra, tieni presente che *la bête est venimeuse* e che può benissimo nuocere molto a te e a me, infatti *adesso* (prima non era così) tutto il mondo russo è nelle sue mani.... Non scrivere, non toccare la merda. Mi sembra che sarebbe ben contento della tua risposta. Bisogna passare sotto silenzio. Pensa solo con quale bagaglio critico questo mostro integrale osa muoverci critiche. E sì che io adesso, se lo porti il diavolo, sono una grossa autorità musicale per moltissima gente. E lui si mette a criticare la scelta dei miei strumenti, dicendo che per questo tipo di organico è stato scritto un sacco di merda. Beh, per quale non è stata scritta della merda? E si potrebbe replicare a questo? *Car il en tire le profit le juiv...* e insieme con lui tutti questi Neumann¹⁵, per continuare a bestemmiare...

La lettera di Djagilev che invia a Stravinskij l'articolo di Kusevickij e le due lettere di risposta di Stravinskij a Djagilev nel luglio 1921 furono scritte in un momento di vivo risentimento, non solo e non tanto per il relativo insuccesso di una sua composizione quanto per gli apprezzamenti sgraditissimi, di Kusevitzkij che l'aveva diretta. Esse rivelano il carattere impulsivo,

¹² Stravinskij altera sempre il cognome di Kusevickij, scrivendolo con due "s", forse in senso dispregiativo, per farlo apparire meno russo.

¹³ Critico musicale inglese, autore di vari articoli su Stravinskij in diverse riviste quali *The Musical Times*, *The Musical News*, *Chesterian*.

Negli stessi giorni Stravinskij scriveva a Ernest Ansermet: "Pensa, amico mio, cosa si potrebbe organizzare sulla stampa inglese contro la lettera di Kussevickij. Arthur [Rubinstein] dice che Kussevickij si è screditato con questa lettera anche di fronte agli occhi dei miei nemici, e allora perché i miei amici non rispondono a questa sortita? Sono dei vigliacchi?" (cit. in *Stravinskij Selected Correspondence*, New York 1982-1985, I, p. 149).

¹⁴ Il termine è coniato da Stravinskij.

¹⁵ Ernest Neumann, critico musicale inglese, aveva un atteggiamento irriducibilmente critico nei confronti di Stravinskij e Djagilev, attaccati con sistematicità sulle pagine del *Sunday Times*.

a volte collerico, sia dell'impresario sia del musicista il quale, senza mezzi termini, confida al carissimo amico Djagilev tutto quanto in quel momento pensava del direttore d'orchestra russo.

L'errore principale di Kusevitzkij, di cui Stravinskij, peraltro, non poteva non rendersi preventivamente conto, fu probabilmente di eseguire la composizione subito dopo le fastose marce del *Gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov, ben più seducenti nella loro smagliante esuberanza orchestrale.

Il pubblico londinese, davanti allo spettacolo di un direttore d'orchestra che gesticola per dirigere venti sparuti strumentisti, perduti nella vasta piattaforma della *Queen's Hall*, alle prese con "cantilene di clarinetti e di flauti" dialoganti in una severa liturgia, come rileverà lo stesso Stravinskij, reagì, com'era prevedibile, con assoluta freddezza.

L'autore, abituato agli insuccessi - anche la prima esecuzione del *Sacre du printemps*, del resto, era stata un disastro - non si risentì quindi per l'incomprensione del pubblico, quanto si irritò profondamente con Kusevitzkij che, nel suo articolo, aveva "osato" criticare la propria composizione. Non conosciamo in che termini Stravinskij gli rispondesse sulla stampa londinese, perché il suo articolo non è stato ancora trovato. Sappiamo però che egli, forse, per non abbassarsi al livello di quello "schifoso mostriciattolo" ma soprattutto per non compromettere gli interessi propri e quelli dell'amico impresario (Kusevitzkij, infatti, fondatore della *Édition russe de musique*, aveva pubblicato le più importanti ed eseguite opere stravinskiane), arrivò negli anni successivi persino a scusarlo.

Della vicenda lo stesso Stravinskij, infatti, dette una ricostruzione molto più pacata nelle *Chroniques de ma vie*¹⁶, a distanza, cioè, di quattordici anni:

«Non posso passare sotto silenzio un incidente che accadde durante il mio soggiorno di Londra e che mi procurò molta amarezza. Kusevickij vi dirigeva un concerto e mi aveva chiesto di affidargli la prima esecuzione delle mie *Symphonies d'instruments à vent à la mémoire de Debussy*. Non contavo, né potevo contare, su un successo immediato di quest'opera. Essa non ha quegli elementi che agiscono infallibilmente sull'ascoltatore medio e ai quali egli è abituato. Invano vi si cercherebbe uno slancio di passione o degli scoppi dinamici. E' una cerimonia austera che si svolge, in brevi litanie, fra diverse famiglie di strumenti omogenei.

«Sapevo benissimo che cantilene di clarinetti e di flauti, che riprendono spesso con grande dolcezza il loro dialogo liturgico e salmodiante, non avrebbero rappresentato un'attrattiva bastevole per un pubblico, il quale, ancora recentissimamente, mi aveva mostrato il suo entusiasmo per il "rivoluzionario" *Sacre du printemps*. Simile musica non è fatta per "piacere", né per eccitare le passioni degli ascoltatori. Speravo tuttavia che avrebbe colpito qualcuno di coloro la cui recettività puramente musicale è più forte del desiderio di alimentare i propri bisogni sentimentali. Ahimè! Le condizioni in cui l'opera fu eseguita rese la cosa impossibile. Innanzitutto fu collocata male nel programma. Questa musica, composta per una ventina di strumenti a fiato - complesso al quale nessuno era abituato, a quell'epoca, e la cui sonorità doveva non poco deludere - veniva subito dopo le fastose marce del *Gallo d'oro* dal ben noto brio orchestrale. Ed ecco quel che accadde. Appena finite le marce, i tre quarti degli strumentisti abbandonarono i loro posti e, nel vasto spazio della Queen's Hall, vidi i miei venti esecutori rimasti ai loro posti, in fondo al palco, a un'enorme distanza dal direttore d'orchestra. Lo spettacolo era di per sé anormale. Produce una sensazione abbastanza sconcertante il vedere un direttore d'orchestra che gesticola davanti ad uno spazio vuoto, tanto più agitandosi quanto più gli esecutori sono lontani da lui. Dirigere o tenere insieme un gruppo di strumenti a tale distanza è cosa estremamente difficile. Lo era soprattutto in questo caso, dato il carattere della mia musica che richiedeva cure estremamente delicate, per giungere all'orecchio del pubblico e accattivarselo. Il mio lavoro, non meno dello stesso Kusevickij, furono vittime di queste infelici circostanze, dalle quali nessun direttore al mondo avrebbe potuto cavarsi d'impiccio».

¹⁶ I. Stravinskij, *Chroniques de ma vie*, cit., pp. 90-91.

Nonostante l'increscioso incidente i rapporti tra Stravinskij e Kusevickij, in ogni caso, non furono per sempre compromessi. Dopo appena due anni, nel 1923, infatti, Kusevickij affidò la prima esecuzione dell'*Ottetto per strumenti a fiato* di Stravinskij all'autore che lo diresse, nell'ambito dei "Concerti Kusevickij" all'Opéra di Parigi, il 18 ottobre 1923.

I temperamenti infiammabili dei due personaggi provocarono altri episodi sgradevoli come quello riferito da Vittorio Rieti, legato a Stravinskij da stima ed affetto reciproci¹⁷, e riferito anche da White nella sua monografia¹⁸. Dopo la morte di sua moglie Natalie, Kusevickij creò una fondazione allo scopo di commissionare composizioni alla sua memoria. Stravinskij, che aveva ricevuto uno di questi incarichi, le dedicò, nel 1943, un trittico per orchestra, *Ode*. La prima esecuzione, l'8 ottobre 1943, fu affidata alla Boston Symphony Orchestra diretta dallo stesso Kusevickij che, non accortosi di un vistoso errore del copista, eseguì una parte del lavoro in modo completamente errato. Stravinskij, ascoltata con vivo disappunto l'esecuzione alla radio, si premurò di fargli avere immediatamente la partitura corretta.

Kusevickij convocò di nuovo l'orchestra e, per salvare la propria reputazione, comunicò che il compositore aveva inviato una seconda versione del lavoro, per concludere, dopo la prova, che preferiva la prima.

Stravinskij considerò invece addirittura "catastrofica" l'esecuzione di *Ode*. Si erano verificati, infatti, due vistosi errori nell'ultimo movimento, *Epitaffio*, dei quali il direttore, naturalmente, non si era accorto. La tromba aveva letto la propria parte come se lo strumento fosse in Do invece che in Si bemolle; di conseguenza tutte le note risultavano un tono sopra. Inoltre «due pentagrammi furono copiati erroneamente come uno solo nella pagina finale. Essi furono anche suonati in questo modo - come scrisse Stravinskij - e il mio semplice pezzo triadico si concluse in una cacofonia che ora mi conquisterebbe nuova fama a Darmstadt. Questo improvviso cambiamento nello stile armonico non fece sorgere comunque sospetti in Kusevickij, poiché alcuni anni dopo egli giunse a confidarmi che preferiva "la versione originale"»¹⁹.

Anche la profonda amicizia tra Stravinskij e Djaghilev non fu immune, a volte, da turbolenze, al punto da condurre ad una vera e propria rottura, dovuta forse più all'esuberanza dei temperamenti che a motivi autentici. La testimonianza più eloquente del legame affettivo ed artistico, sostanzialmente mai venuto meno al di là di ogni polemica e di vistose prese di posizione, è nella precisa volontà del musicista di essere sepolto a Venezia, nel cimitero dell'isola di S. Michele, vicino al suo Djaghilev. A questo geniale animatore di cultura, al mecenate tra i più illuminati che il mondo dell'arte ricordi, sentiva certamente di dovere molto.

L'incontro con Djaghilev fu, infatti, senza dubbio, determinante per lo sviluppo della sua personalità artistica e per l'avvenire della sua carriera musicale. Fu grazie a lui, alle sue straordinarie capacità intuitive che, insieme a tanti altri artisti, poté ampliare i propri orizzonti culturali e superare, giovanissimo, i confini del proprio Paese per imporsi all'attenzione del mondo musicale. Egli poté descrivere la propria parabola artistica con tanta ampiezza ed esprimere pienamente la propria personalità anche perché Djaghilev gli offrì le occasioni e gli stimoli culturali adeguati.

Franco Carlo Ricci

¹⁷ Sui rapporti tra Rieti e Stravinskij rinvio alla mia monografia *Vittorio Rieti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.

¹⁸ Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, cit. p. 502.

¹⁹ Igor Stravinskij, *Conductors: Good, Bad and Unspeakable*, in "The Observer", 24 giugno 1962.