

Marcelle de Manziarly (1899-1989), Igor Stravinskij (1882-1971) e il *Sacre du printemps*

Nella seconda metà degli anni settanta, sempre più affascinato dalla musica di Stravinskij e dalla sua complessa e contraddittoria personalità, mi proposi di compiere ricerche nella prospettiva di dedicargli una monografia. Mi sollecitava, in particolare, il desiderio di approfondire i suoi rapporti con i genitori, i fratelli e l'ambiente socio-culturale nel quale si era formato. Mi sembrò naturale quindi recarmi, come prima mèta, a S. Pietroburgo (nei pressi della quale si trova Oranienbaum, sua città natale) per raccogliere materiale significativo. Cominciai ovviamente dalla sua ricchissima Biblioteca nazionale, certo di imbattermi in documenti di sicuro interesse. Con mia grande meraviglia, in un tempo incredibilmente breve (soprattutto in rapporto a quello di frequente necessario nelle nostre biblioteche), ottenni quello che cercavo: alcune lettere inedite di Stravinskij. Felicissimo, manifestai l'esigenza di fotocopiarle per farle tradurre e poterle quindi studiare e pubblicare. Ma due funzionari, arrivati insieme alle lettere e schieratisi ai miei lati, come vigili sentinelle, mi informarono con cortesia che non era possibile: la normativa vigente impediva di pubblicare in un Paese straniero documenti non ancora editi in Unione Sovietica. Mi era concesso soltanto esaminarle, eventualmente copiarle a mano ed attendere fiducioso il volume, dedicato all'epistolario di Stravinskij, che lo studioso sovietico Igor Blažkov stava preparando. In compenso, forse per attenuare l'evidente delusione, proposero con piacevole mia sorpresa, un gemellaggio con la biblioteca di Facoltà del mio Ateneo per un periodico scambio di pubblicazioni. Al ritorno in Italia, con vero disappunto, appresi però che il progetto non era realizzabile perché la mia Università non disponeva di fondi destinabili a tale fine. Mi rimaneva soltanto l'onore e l'onere di "gemellarmi", sia pure come privato cittadino, con la prestigiosissima biblioteca sovietica per l'invio, protrattosi per qualche anno, di testi di reciproco interesse.

Acquisita l'inutilità di ricercare inediti in Unione Sovietica, mi sembrò opportuno proseguire le mie indagini a Ginevra, dove risiedeva il figlio primogenito di Stravinskij, Théodore, e soprattutto a Parigi. Nella capitale francese, che rivelò al mondo musicale il compositore da me prediletto e lo accolse per molti, fondamentali anni della sua strabiliante attività creativa, mi proponevo di avere proficui incontri con alcuni suoi amici e prestigiosi artisti che con lui collaborarono.

A Ginevra, nella confortevole ma non certo lussuosa villa in un quartiere residenziale alla periferia della città, al numero 4 di Chemin de la Florence, fui accolto con molta amabilità da Théodore, dalla moglie Denise e dalla figlia adottiva Catherine (chiamata Kitty), figlia della sorella di Théodore, Ludmila, morta nel 1938. Rimasi con loro alcune ore; si parlò quasi sempre dell'illustre genitore ma anche dell'attività artistica di Théodore che, fino a quel momento, avevo ritenuto si fosse affermato come pittore grazie soltanto al cognome. Dovetti ricredermi immediatamente di fronte ai suoi dipinti e a riproduzioni di immagini, nature morte, vetrate con scene religiose, raffigurate con talento non comune. Il disegno marcato, lo spiccato senso della composizione e del colore, rinviavano ai suoi due più significativi maestri, Derain e Braque. Mi colpì, però, soprattutto la notevole capacità di penetrazione psicologica che emergeva in quadri di ispirazione religiosa nei quali forse egli dette il meglio di sé. Di particolare suggestione, per le precocissime e spiccate capacità coloristiche e compositive, due splendidi acquarelli di gusto un po' impressionistico che, purtroppo, potei ammirare soltanto in stampe. Uno, dipinto a memoria a soli otto anni, rappresentava la "Salle des pas perdus lors de la matinée de gala du 20 décembre 1915". L'altro riproduceva la prima esecuzione de *L'Histoire du soldat* nell'antico Théâtre Municipal di Losanna il 28 settembre 1918¹. In questo secondo, nello scorcio della sala gremita in ogni ordine di posti, si distinguevano chiaramente le scene di René Auberjonois, l'interprete della parte danzata del diavolo, Georges Pitoëff, e, sul podio, Ernest Ansermet. Théodore, che vi aveva assistito

¹ Copia di entrambi mi fu donata da Théodore Stravinskij con dedica datata dicembre 1978.

undicenne, tornato a casa, senza altro ausilio che il proprio ricordo, immortalò l'evento dimostrando un'attitudine per l'arte dei colori inequivocabile e assolutamente eccezionale per l'età.

Durante il pranzo la conversazione toccò vari temi anche lontanissimi dalla pittura e la musica; uno di essi fu il controllo delle nascite, a proposito del quale Théodore sostenne la posizione della religione cattolica di cui era fervido difensore. Egli però si infervorò in modo particolare, né poteva essere diversamente, quando affrontò lo scottante e assai controverso argomento dell'eredità paterna e del comportamento, ritenuto assai riprovevole, della sua seconda moglie, Vera de Bosset, e di Robert Craft in occasione della morte del musicista; essi, infatti, cercarono di impedire la riapertura della bara, nella quale il padre era già stato posto, per non consentire a lui, figlio, arrivato in ritardo al funerale, di vederlo per l'ultima volta e dargli l'estremo addio. L'indignazione assunse toni molto risentiti anche nello stigmatizzare la speculazione e l'abuso subiti, negli ultimi tempi di vita, da Stravinskij al quale vennero fatti firmare documenti e scritti del cui contenuto non poteva rendersi conto, perché non era più in grado di intendere e di volere.

Il viaggio a Parigi produsse risultati apprezzabili, anche se inferiori alle aspettative, perché mi dette l'opportunità di incontrare illustri personaggi dai quali ricevetti documenti e confidenze. Mi riferisco in particolare a Vittorio Rieti, compositore italo-americano, in precedenza conosciuto a Roma. Interessato alla personalità ed all'opera di questo musicista tra i più significativi della sua generazione, all'epoca ignoto ai più in Italia, lo avrei frequentato negli anni futuri ancora a Roma ma soprattutto a New York – dove era emigrato nel 1940 per motivi razziali - per raccogliere ed elaborare materiale prezioso, confluito poi in una monografia² pubblicata nel 1987. Essa oltre a delineare il profilo biografico ed artistico del musicista accoglie, infatti, numerose, significative lettere inedite a lui inviate, tra gli altri, da Stravinskij, Djagilev, Sauguet e Dallapiccola ed una serie di sue riflessioni su temi, per me molto stimolanti, quali la religiosità dell'autore del *Sacre du printemps* e i suoi rapporti con Prokof'ev e Schönberg.

Nella capitale francese fui accolto, nella sua splendida casa-museo - dove potei ammirare dipinti e bozzetti dei più grandi pittori e scenografi contemporanei – da Boris Kochno, segretario particolare di Djagilev, collaboratore dei *Ballets Russes* e autore, tra l'altro, dei libretti *Mavra* per Stravinskij e *Le bal* per Vittorio Rieti. Ebbi l'opportunità anche di conoscere Serge Lifar, Alexandre Tansman e Nadia Boulanger.

Lifar, celebre ballerino e coreografo russo, favorito di Djagilev negli ultimi anni di attività dei *Ballets Russes*, oltre a parlarmi narcisisticamente di sé e della sua prodigiosa attività, mi intrattenne, naturalmente, su Stravinskij, i suoi balletti e sul motivo, credo poco noto e non so comunque quanto attendibile, dell'abbandono di Parigi, dove la sua carriera era brillantemente iniziata ed aveva raggiunto, in pochi anni, l'apogeo. La ragione, certo umana, che lo avrebbe indotto a trasferirsi negli Stati Uniti, andava ricercata nella profonda delusione per non essere stato nominato Accademico di Francia. Aveva motivo di ritenere, Lifar, che se questo, peraltro sacrosanto, riconoscimento gli fosse stato accordato, Stravinskij sarebbe rimasto in Francia.

Con Alexandre Tansman, compositore e pianista polacco naturalizzato francese, ebbi un lungo e riservato colloquio, di cui conservo la registrazione audio, nel corso del quale appresi notizie sui rapporti, negli Stati Uniti, di Stravinskij con Robert Craft, direttore d'orchestra, suo assiduo collaboratore ed intimo della sua casa, che mi sorpresero non poco. Mi sconcertò, infatti, venire a conoscenza della sistematica e pervicace volontà di Craft di isolare il grande musicista dai carissimi amici del periodo parigino, e di influenzarne con ostinazione la cultura e lo stile, per avvicinarlo sempre più alla dodecafonia. Da anni ho in animo di pubblicare particolari inediti e inquietanti confidatimi durante la conversazione, ma per senso di opportunità mi astengo, per ora.

Particolarmente emozionante fu l'incontro con Nadia Boulanger, compositrice e celebrata didatta, che abbandonò, giovanissima, l'attività creativa per dedicarsi alla direzione d'orchestra e,

² Franco Carlo Ricci, *Vittorio Rieti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.

soprattutto, all'insegnamento in scuole molto prestigiose come la Juilliard School di New York. Legioni furono i suoi allievi di composizione, soprattutto americani, alcuni rimasti alla storia della musica, quali Aaron Copland, Elliott Carter, Walter Piston, Roger Sessions, Virgil Thomson e Igor Markevitch. Diresse varie orchestre in Europa e negli Stati Uniti e la prima esecuzione, a Washington nel 1938, del *Dumbarton Oaks Concerto* di Stravinskij, di cui era grande amica.

Mi concesse un incontro nel dicembre 1978. Ignorandone le gravi condizioni di salute, mi recai nella sua abitazione, al 36 di rue Ballu, con un valido registratore, pronto a raccogliere chissà quali confidenze e preziose informazioni. Ma la mia sorpresa, anzi il mio sconcerto, furono grandi quando i suoi due gentilissimi camerieri italiani mi introdussero, in punta di piedi, nella stanza dove la Boulanger giaceva, riversa ed immobile, in un letto di dolore. Mi avvicinai con imbarazzo e le esposi il motivo della mia visita chiedendole di parlarmi di Stravinskij. Molto provata dalla sofferenza, respirando a fatica, mi rispose che non intendeva rivelare nulla sul musicista russo e sui suoi rapporti con lui. Era stata un'esperienza meravigliosa il cui ricordo preferiva conservare nel profondo dell'animo.

Per venire però ugualmente incontro alle mie esigenze, mi consigliò di rivolgermi ad una sua cara allieva ed amica, Marcelle de Manziarly, che era stata in ottima amicizia con Stravinskij. Ringraziai di cuore per la segnalazione e, addolorato e turbato, mi congedai. Non l'avrei più rivista. Nadia Boulanger avrebbe concluso l'avventura umana meno di un anno dopo, il 22 ottobre 1979. Il giorno successivo, come per farsi perdonare l'assoluto silenzio con il quale aveva risposto alla mia richiesta, compì un gesto tanto più sorprendente e commovente in quanto rivolto ad un giovane studioso straniero a lei ignoto: mi fece recapitare in albergo la fotocopia del frontespizio del *Sacre du printemps* con dedica autografa di Stravinskij.

Senz'altro più proficuo fu invece il colloquio con la compositrice francese Marcelle de Manziarly. Prima di riferirne, però, mi sembra opportuno delineare un suo breve profilo artistico.

Sostanzialmente sconosciuta in Italia (persino il documentatissimo ed aggiornato DEUMM la ignora), Marcelle de Manziarly, apprezzata da musicisti del livello di Stravinskij, nacque allo spirare del XIX secolo, il 13 ottobre 1899. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, l'unico³, o almeno uno dei pochissimi dizionari musicali di rilievo internazionale che le dedichi qualche rigo, la vuole nativa di Kharkov, in Ucraina. Secondo il Dizionario Universale dei Musicisti di Carlo Schmidl (pubblicato a Milano nel 1929), il solo repertorio italiano, che io sappia, che si degni di citarla, sarebbe venuta alla luce invece il 15 ottobre 1899 a Parigi dove, presumibilmente, morì all'età di novant'anni, nel 1989.

Allieva di Nadia Boulanger con la quale compì, giovanissima, tutti gli studi musicali, Marcelle de Manziarly seguì, nel 1830-31, i corsi di direzione d'orchestra che Felix Paul Weingartner tenne a Basilea dove fu, dopo il 1927, pure direttore dei concerti sinfonici della Allgemeine Musikgesellschaft. Studiò anche pianoforte a New York, nel 1943, con Isabelle Vengerova.

La sua attività musicale si svolse, prevalentemente, in Francia e negli Stati Uniti come direttrice di coro, pianista e docente privata. In America, in qualità di concertista, prese parte ad esecuzioni di musica contemporanea.

Compì numerosi viaggi, uno dei quali in India dove soggiornò alcuni mesi; ebbe modo, così, di apprezzare la singolarità della musica indiana i cui fondamenti sono divenuti familiari a non pochi compositori contemporanei.

A differenza di molti musicisti della sua generazione, la Manziarly non subì l'influenza della Scuola di Vienna, preferendo ancorarsi alla tonalità. Alla ricerca della propria identità stilistica, fu rispettosa dell'impulso creativo che scaturiva da necessità interiore. Sostanzialmente indipendente,

³ Marcelle De Manziarly è ignorata, tra gli altri, anche da *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1986; da Paul Collaer, *La musique moderne (1905-1955)*, Paris, Bruxelles, 1995; da Claude Rostand, *La musique française contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952 e da Joseph Machlis, *Introduction to contemporary Music*, U.S.A., J. M. Dent & Sons Ltd., 1961.

tra il pullulare di scuole e tendenze, volle affidarsi sempre e soltanto alla propria fantasia, “principio conduttore, come scrisse, che servirà da base e da struttura all’elaborazione dell’opera nuova”.

A trentaquattro anni, nel 1933, al Festival della Société Internationale pour la Musique Contemporaine (SIMC) partecipò, come solista, alla prima esecuzione del proprio *Concerto per pianoforte* con l’orchestra del Concertgebouw diretta da Alfredo Casella. Tra le sue prime opere particolare risonanza ebbe la *Sonate pour Notre-Dame de Paris*, per orchestra, del 1944, che la mise in luce subito dopo la fine del secondo conflitto mondiale.

Si esprime in vari generi musicali con composizioni per orchestra, cameristiche, vocali e per pianoforte, eseguite in Francia ed in numerosi altri Paesi come Inghilterra, Germania, Stati Uniti, Svizzera, Svezia, Belgio, Olanda e Polonia.

Tra i lavori per orchestra, ricordo ancora: *Musique pour orchestre* (1950) commissionata dal festival annuale di Ojai (California) e poi inserita nel programma del festival di Stoccolma della SIMC; *Incidens* per pianoforte e orchestra (1964), eseguito a Ginevra, poi a Parigi, dalla pianista Monique Haas (direttore d’orchestra Charles Brück); *Sphères* (I esecuzione a Ginevra).

Nell’ambito della musica cameristica sono da citare: *Quartetto per archi* (1943); *Trio per flauto, violoncello e pianoforte* (Parigi, 1952), *Trilogie per violino, violoncello e pianoforte* (oppure flauto, viola da gamba e clavicembalo), commissionato dall’Università di Wyoming (U.S.A., 1957), *Dialogue per violoncello e pianoforte* (U.S.A., 1970), *Périple per oboe e pianoforte* (Parigi, 1972). Per pianoforte compose: *Mouvement* (1935), *Arabesque* (1937), *Toccata* (1939), *Bagatelle* (1940), *Sonata per due pianoforti* (New York, 1946), *Six Études* (Paris, 1949), *Stances* (Paris, 1967). Alle opere vocali appartengono: *Trois Fables de La Fontaine* (Paris, 1935), *Choeurs pour enfants* (Paris, 1938), *Poèmes en trio* (Louise de Vilmorin), *pour trois voix de femmes et piano* (Paris, 1940), *Duos pour soprano/ténor et piano* (Paris, 1952), *Duos pour soprano et clarinette* (Paris, 1953), *Trois chants pour soprano et piano* (Paris, 1954), *Deux Odes de Grégoire de Narek pour contralto et piano* (Paris, 1955), *Trois Sonnets de Pétrarque pour baryton et piano* (Paris, 1958), *Le cygne et le cuisinier pour quatre voix et piano* (Paris, 1959).

Marcelle de Manziarly mi ricevette, con grande affabilità, nella sua abitazione intrattenendomi a lungo sugli argomenti che mi stavano a cuore: Stravinskij, la sua personalità, la sua musica. Molto intelligente, sensibile e cordiale, mi parlò inizialmente di Vera de Bosset, prima amante, poi seconda moglie del compositore, con la quale ebbe un rapporto di affettuosa amicizia. Mi delineò il ritratto di una donna brillante, vivace, innamorata della vita, assolutamente libera nelle manifestazioni del pensiero, di grande fascino. Capace di creare intorno al musicista un ambiente “normale” nel quale poteva condurre un’esistenza tranquilla e serena, possedeva in sommo grado qualità che per Stravinskij dovevano essere tutt’altro che secondarie: bellezza e passionalità. Aveva insomma, Vera, una personalità antitetica a quella della prima moglie, Ekaterina Gabrielovna Nossenko, donna dolcissima, intelligentissima, di squisita sensibilità e spiritualissima ma certo non sensuale. Del resto, lo stesso Stravinskij scrisse in più occasioni che con Ekaterina - che pure amò teneramente ed alla quale era profondamente legato - correva un rapporto fraterno⁴. La vitalità di Vera, la sua voglia di ridere, scherzare, godere la vita, il senso dell’ironia erano testimoniate, d’altra parte, anche da varie lettere da lei inviate alla Manziarly, che in quell’occasione ebbi modo di leggere.

⁴ Il primogenito di Stravinskij, Théodore, nel proprio volume *Catherine and Igor Stravinskij. A family album*, Boosey and Hawkes, London 1973, tiene a delineare un quadro di unità patriarcale, o meglio matriarcale, della propria famiglia, mettendo in risalto le premure, le attenzioni del padre ma anche la grande umanità, intelligenza e disponibilità della madre Catherine, interamente dedita ai figli ed al marito. Théodore, in questo libro di memorie cerca, con un sentimento, direi, di nostalgico accoramento di salvare il rapporto di Igor con la prima moglie e i figli, offuscato dall’immagine che altri ha voluto consegnare alla storia. A conferma delle sue affermazioni, nella iniziale “Avvertenza”, ritiene di individuare, in modo non arbitrario, nella vita del padre tre parti distinte: «La prima parte che va fino al 1920 e costituisce il tema di questo album potrebbe essere intitolata “Dalla Russia all’Occidente”. La seconda corrisponderebbe alla vita del compositore, con la sua famiglia, in Francia dal 1920 al 1939. Infine la terza, dal 1939 alla sua morte nel 1971, riguarderebbe gli anni che mio padre visse negli Stati Uniti».

Il momento più significativo della conversazione ebbe però a soggetto il *Sacre du printemps*. Io osservai che, con questo capolavoro assoluto, Stravinskij aveva voluto opporsi, con tutte le sue energie, non soltanto alla civiltà musicale del passato ma anche ad un mondo, ad una cultura, ad un ambiente, familiare e sociale, nei quali non si riconosceva più e che gli erano divenuti, in un certo senso, estranei. Eccellente opportunità per manifestare tale “rigetto”, se così lo possiamo definire, fu appunto la composizione del *Sacre* al contenuto narrativo del quale, ed alla creazione della sua misteriosa e suggestiva atmosfera esoterica, lavorarono insieme il musicista e Nikolaj Rörich; salvo a dare poi, ognuno, versioni antitetiche sul significato e il peso del proprio contributo.⁵

La Manziarly non mancò di sottolineare il notevole influsso esercitato su Stravinskij da Rörich, grande conoscitore di antichi riti pagani russi e studioso profondo delle origini dell'umanità. Il musicista stesso, nelle *Chroniques de ma vie*, lo definì “amico mio e specialista nell'evocazione del paganesimo” e non negò mai l'importanza della sua collaborazione. La compositrice francese mi mostrò anche un volume nel quale erano riprodotti splendidi quadri di Rörich, di un acceso colorismo, che emanavano un oscuro fascino ed un ineffabile senso di mistero. A conferma di quanto sosteneva, trasse poi da una scaffalatura la riduzione per pianoforte del *Sacre*, pubblicata nel 1913, con dedica a Rörich, eloquente riconoscimento del musicista a chi aveva notevolmente contribuito alla nascita del suo capolavoro.

Rilevai che il rapporto di amicizia e di collaborazione, inizialmente molto proficuo, non durò però a lungo. E' vero, infatti, che Stravinskij, forse anche grazie al potere liberatorio della suggestiva personalità di Rörich e della sua irresistibile fantasia, era riuscito a sciogliere i grumi dolorosi stratificati in anni di sofferenze infantili, di incomprensioni familiari, di imposizioni culturali e convenzioni sociali. E' altrettanto inconfutabile, però, che egli, dopo una iniziale attrazione, provò sgomento ad avventurarsi in un mondo misterioso, intriso di misticismo e di paganesimo ad un tempo, dove aleggiavano forze arcane, per lui tutt'altro che rassicuranti. Il paesaggio interiore che gli si era spalancato, dai contorni sfuggenti, che sentiva di non poter padroneggiare e nel quale non riconosceva sponde sicure, lo fece indietreggiare verso realtà più serene e tranquille.

La prima manifestazione eloquente del nuovo orientamento fu la rottura con Rörich e la conseguente cancellazione della originaria dedica del *Sacre*. Poi cominciò a prendere sempre più nettamente le distanze dal mondo orientale, dalla sua cultura e sensibilità, dalle sue segrete vibrazioni, per avvicinarsi in modo più convinto all'occidente, alla sua razionalità e concretezza e approdare a lidi forse meno suggestivi ma più rassicuranti. Non può essere senza significato che alle composizioni del cosiddetto periodo russo, di un fascino irresistibile nella loro iridescente ricchezza di colori, allusioni, immagini, che scaturivano da pulsioni primitive e sentimenti primari, siano seguiti lavori di impronta neoclassica e poi dodecafonica. Le opere di queste due stagioni, infatti, il cui linguaggio era affidato alla tutela della ragione, si fondavano su una visione del mondo e dell'arte più consapevole e tersa, non si nutrivano di emozioni oscure e inquietanti.

Anche l'avvicinamento al cattolicesimo (che non sfociò in un'adesione esplicita e formale, approvata tuttavia, senza mezzi termini, nella scelta del figlio Théodore⁶) dovette essere

⁵ A proposito della nascita del *Sacre*, ecco quello che scrive Stravinskij 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*» (I. Stravinskij, *Chroniques de ma vie*, Paris, Ed. Denoël, 1935. Trad. it. di Alberto Mantelli, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 32-33). Nikolaj Rörich dà una versione completamente diversa dei fatti. In una testimonianza (riportata nel volume *Rörich*, di Paul Belikov e Valentina P. Knyazeva, Mosca, 1972, p. 26) il pittore-scenografo dichiara polemicamente: “Non so quello che abbia potuto sognare Stravinskij, né quando, ma ecco i fatti come si sono svolti: Stravinskij è venuto a trovarmi nel 1909 per propormi di scrivere un balletto con lui. Dopo aver riflettuto gli ho proposto due balletti - uno era *Le Sacre du printemps*, l'altro *Un Jeu d'Echec*. Con la modifica di un particolare, il libretto del *Sacre du printemps* doveva essere utilizzato a Parigi nel 1913”.

⁶ Si veda il mio saggio “Religiosità di Stravinskij: la *Sinfonia di Salmi*”, nel volume miscellaneo, a mia cura, *Il Cristianesimo fonte perenne di ispirazione per le arti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004, pp. 329-359.

probabilmente suggerito, a mio parere, dall'esigenza di attingere a concezioni del mondo, a fonti di sapere religioso più chiaramente leggibili, di ricevere regole precise, messaggi confortanti nel rispetto dei quali sentirsi rassicurato. E' incredibile come un uomo, che dette sempre di sé un'immagine di grande forza interiore, di estrema sicurezza nelle manifestazioni della creatività e nella gestione pragmatica dei suoi frutti, fosse poi percorso da ansie, timori nascosti, insondabili. Debolezze, in apparenza insignificanti, sembrano tradire venature di paura nel tessuto compatto della sua coscienza; si pensi, per esempio, alla candida ammissione, nei suoi scritti, di non poter dormire da bambino, come sempre poi da adulto, in una stanza buia, dove non filtrasse qualche raggio di luce.

Desidererei, ora, aprire una breve parentesi con riflessioni scaturite dal lontano e proficuo incontro con la Manziarly. Dopo tanti anni, ritornai sul tema dei rapporti di Stravinskij con Rörich, e del distacco del musicista dalla madre Russia, in occasione della mia relazione al convegno internazionale, svoltosi nel 1991 a Mondragone, nei Castelli romani, dedicato a "Il bosco sacro. Percorsi iniziatici nell'immaginario artistico e letterario". In tale circostanza, nel ripercorrere gli appunti presi durante quella stimolante conversazione e rivisitare, sull'argomento, testimonianze dello stesso Stravinskij e di amici che lo avevano conosciuto in profondità, trovai piena conferma a quanto era emerso nel colloquio con la Manziarly.

Particolarmente significative ed eloquenti, per esempio, mi parvero, e tuttora mi paiono, le considerazioni del filosofo russo Pierre Suvčinskij che con Stravinskij ebbe una intensa relazione intellettuale. Così egli scrive, infatti, nel saggio "Stravinskij auprès et au loin"⁷:

« En écoutant parler Igor Stravinskij, en écoutant ses propos qui devenaient souvent véritables confessions, on se rendait compte qu'à un certain moment de sa vie il avait compris et découvert quelque chose qui lui avait *fait peur*, que dès ce moment et pour toujours il fut pris d'une peur paralysante devant les inextricables lois de la vie et de toute existence. Il disait avec une curieuse irritation, comme s'il se défendait contre un ennemi menaçant, que toute la préhistoire, toute spéculation sur l'origine et les origines du monde et des choses ne l'intéressait pas. On comprenait en l'écoutant que pour lui toute la vie se heurtait et se brisait contre une *aporie première*, catégorique et insurmontable ou, inversement, tout surgissait, par réfraction, de cette aporie, en conditionnant le déroulement de chaque vie et de chaque destinée, en les ramenant finalement à elle. Igor Stravinskij évitait manifestement ce genre de spéculation; l'évidence de cette aporie ne pouvait le conduire qu'à un vertige dévastateur et stérile, sans information aucune, sans aucun soulagement. Mais il croyait – et lui, il faut le croire – que ce mur pouvait être franchi 'autrement' mais que ce franchissement ainsi que les sensations de gouffre ne pouvaient et ne devaient pas avoir d'équivalence ni en musique ni dans les autres arts. C'est pour cela que la musique, 'qui ne peut rien exprimer', qui est le domaine clair et mesuré d'une spéculation et du *savoir-faire*, est devenue pour Igor Stravinskij au milieu de sa vie ce refuge qu'il s'est trouvé ou imposé ».

« Ascoltando parlare Igor Stravinskij, ascoltando i suoi discorsi che divenivano spesso vere confessioni, ci si rendeva conto che in un certo momento della sua vita aveva compreso e scoperto qualcosa che gli aveva fatto paura, che da quel momento e per sempre fu colto da una paura paralizzante davanti alle inestricabili leggi della vita e di ogni esistenza. Diceva con strana irritazione, come se si difendesse da un nemico minaccioso, che tutta la preistoria, tutta la speculazione sull'origine e le origini del mondo e delle cose non lo interessava. Si capiva ascoltandolo che per lui tutta la vita urtava e si infrangeva contro un'aporia originaria, categorica e insormontabile o, viceversa, tutto sorgeva, per rifrazione da quell'aporia, condizionando lo svolgimento di ogni vita e di ogni destino, riconducendoli alla fine ad essa. Igor Stravinskij evitava in modo manifesto questo genere di speculazione; l'evidenza di quell'aporia non poteva condurlo che ad una vertigine devastante e sterile, senza informazione alcuna, senza alcun sollievo. Ma egli credeva – e a lui si deve credere – che quella barriera poteva essere superata 'in altro modo' ma

⁷ Pierre Suvčinskij, *Stravinskij, auprès et au loin* in *Stravinskij. Etudes et témoignages présentés et réunis par François Lesure*, Paris, Ed. Jean-Claude Lattès, 1982, pp. 11-52.

che quel superamento come le sensazioni di vortice non potevano né dovevano avere equivalenze né in musica né nelle altre arti. È per questo che la musica, 'che non può esprimere nulla', che è il campo chiaro e misurato di una speculazione e del saper-fare, è divenuta per Igor Stravinskij nel mezzo della sua vita quel rifugio che egli si è trovato o imposto" (Traduzione di questa citazione, come delle successive, di F. C. Ricci⁸).

Dopo l'acuta analisi di Suvčinskij sarà forse più agevole comprendere le ragioni per le quali, dopo il trasferimento in occidente, Stravinskij iniziò a manifestare interesse per una concezione della vita e dell'universo in contrasto con la precedente e volle prendere le distanze dalle implicazioni esoteriche della prima concezione del *Sacre*. Il balletto è a tutti noto per le scene ed i costumi suggestivi ed inquietanti di Rörich, che egli inizialmente aveva accettato con entusiasmo, e la coreografia di Nijinskij che giudicò invece in modo contraddittorio.

Si potrà anche meglio motivare la ragione per la quale Stravinskij accolse la nuova edizione del balletto con la coreografia di Léonide Massine (presentata nel 1920, ancora una volta a Parigi), priva di ogni simbolismo e caratterizzazione narrativa ed aneddotica, e rilasciò alla stampa dichiarazioni sorprendenti, ritenute da alcuni, come Emile Vuillermoz, ingrate ed ingiuste nei confronti della splendida creazione di Nijinskij. Stravinskij⁹, infatti, nell'affermare senza mezzi termini che la nuova coreografia non si fondava su alcuna vicenda o soggetto, a differenza della versione coreografica di Nijinskij, non mancò di sottolineare:

« Mes propres idées au sujet de la correspondance rythmique et métrique ne sont plus tout à fait les mêmes qu'il y a sept ans, ou, pour mieux dire, elles se sont développées, cristallisées »

« Le mie idee sulla corrispondenza ritmica e metrica non sono più le stesse di sette anni fa, o, per dire meglio, si sono sviluppate, cristallizzate ».

In questi termini Vuillermoz¹⁰ prese le difese di Nijinskij:

“Stravinskij est un homme de génie, mais le génie n'exclut pas toujours l'ingratitude. Nous ne pouvons pas laisser affirmer, sans protester, que la version chorégraphique de Nijinskij 'alourdissait et obscurcissait' par ses détails symboliques ou anecdotiques, la partition du *Sacre* qui est 'une œuvre de pure construction musicale'. C'est faux et injuste à la fois! En 1913 Stravinskij a longuement analysé 'ce qu'il avait voulu exprimer dans *Le Sacre du Printemps*' [...].

Aujourd'hui, nous sommes invités à tenir pour nulles et non avenues toutes ces belles choses! Nijinskij n'y entendait rien, c'est Massine qui a compris, mieux que le compositeur lui-même, la musique du *Sacre* et qui l'a enfin dépouillée de tout symbolisme et de toute anecdote... La vérité est qu'on aurait pu nous épargner les détails de procédure de cet inélégant divorce. Les intentions rythmiques d'un maître de ballet sont bien peu de chose dans l'ouragan formidable de cette musique [...] l'œuvre de Stravinskij dominera toujours toutes les chorégraphies ».

« Stravinskij è un uomo di genio, ma il genio non esclude sempre l'ingratitude. Non possiamo permettere che si affermi, senza protestare, che la versione coreografica di Nijinskij 'appesantiva ed offuscava con i suoi particolari simbolici ed aneddotici, la partitura del Sacre che è 'un'opera di pura costruzione musicale'. E' falso ed ingiusto nello stesso tempo! Nel 1913 Stravinskij ha analizzato a lungo 'quello che aveva voluto esprimere ne Le Sacre du printemps' [...] »

Oggi, siamo invitati a non tenere alcun conto di tutte quelle belle cose e a considerarle non avvenute! Nijinskij non ci capiva nulla, è stato Massine che ha compreso, meglio dello stesso compositore, la musica del Sacre, e l'ha finalmente spogliata da ogni simbolismo e ogni aneddoto... La verità è che ci si sarebbero potuti risparmiare i particolari della procedura di

⁸ In questa traduzione, come nelle successive nelle quali ho cercato di essere il più possibile fedele agli originali, mi sono limitato a qualche lieve aggiustamento nella grafia dei nomi stranieri, alla sottolineatura dei titoli delle composizioni e a leggeri ritocchi alla punteggiatura per facilitare la comprensione del testo.

⁹ Cfr. François Lesure, “L'accueil parisien du *Sacre*”, in *Le Sacre du printemps de Nijinskij*, Cicero éditeurs, Paris 1990, p. 23.

¹⁰ *Ibidem*.

questo inelegante divorzio. Gli intenti ritmici di un maestro di ballo sono ben poca cosa nel terribile uragano di quella musica [...] l'opera di Stravinskij prevarrà sempre su tutte le coreografie».

Stravinskij, con queste puntualizzazioni, anticipava così pensieri e convinzioni sviluppati circa trent'anni dopo nella *Poetica della musica* (1942), nella quale avrebbe sostenuto con forza il carattere artigianale della 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 »¹¹.

« 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».

L'esigenza di Stravinskij di riscattare il *Sacre* dai condizionamenti espressivi di Rõrich e Nijinskij, inizialmente condivisi, si può dire sia poi risultata vincente perché il suo capolavoro, autentico spartiacque nella produzione musicale del nostro secolo, è oggi in tutto il mondo ammirato, quasi esclusivamente, per l'assoluta novità del linguaggio dirompente. Agitando vistosamente le acque stagnanti del conformismo esso ha condizionato, infatti, con la forza irresistibile dei suoi ritmi inediti, delle armonie aspre ed originalissime, della strumentazione straordinariamente fantasiosa, direi buona parte della produzione musicale successiva.

Stravinskij, genio sommo, forse anche perché tale, non è un modello di coerenza. Se ha sempre sostenuto, 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 ha poi esitato 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".

Egli inoltre, molti anni dopo, nel 1960, nel volume *Memories and Commentaries*¹² scritto con Robert Craft, alla domanda di cosa abbia amato di più in Russia, rispose in modo quasi provocatorio in rapporto a tante altre dichiarazioni volte a spogliare il *Sacre* da implicazioni extra-musicali: "La violenta primavera russa che sembra iniziare in un'ora ed è come se la terra intera si spacchi. Questo è stato l'avvenimento più straordinario di ogni anno della mia infanzia".

Tali palesi contraddizioni stravinskyane e la mia profonda convinzione che la musica, come del resto ogni altra forma di arte, o meglio ogni azione dell'uomo implichi, al di là della sua volontà, della sua consapevolezza progettuale, significati altri, diversi che maturano a livelli subconsci o inconsci a volte insondabili, mi pare possa quindi legittimare un'ipotesi interpretativa del *Sacre* in chiave psicoanalitica. La lettura di composizioni musicali, sotto questo profilo, non mi risulta sia proprio frequente e condotta in modo convinto. Questo nonostante siano significativi i risultati ottenuti, con tale metodologia investigativa, in campi diversi, dall'analisi critico-estetica e sia ben noto a studiosi di altre discipline che gli strumenti psicoanalitici permettono non di rado di collocare all'origine delle creazioni artistiche motivazioni inimmaginabili, di spingere l'esame e la

¹¹ Jacques Maritain, *Art et scolastique*, Paris 1920, pp. 4-5.

¹² Igor Stravinskij e Robert Craft, *Memories and Commentaries*, New York 1960 (ed. it. in I. Stravinskij e R. Craft, *Colloqui con Stravinskij*, Torino 1977, p. 113).

comprensione dell'opera a maggiori profondità consentendo di coglierne a pieno tutte le implicazioni e valenze.

Alla luce di tali considerazioni ritengo che nel desiderio di Stravinskij di riscattare il *Sacre* dall'ipoteca narrativa suggerita da Rörich, di volerlo alleggerire dal peso della ritualità pagana e dei significati esoterici, si possa intuire il desiderio di additare una chiave di lettura diversa, più vera e personale, direi quasi intima, legata alla convinzione di aver attuato una vera e propria rivoluzione dal punto di vista esistenziale prima che musicale, di avere di un solo colpo seppellito un passato che lo limitava, lo angosciava addirittura, di avere finalmente attinto la sfera della libertà. Egli ne ebbe, del resto, piena consapevolezza se il 27 marzo 1912 così scriveva a Andrei Rinskij-Korsakov, suo amico e figlio del grande compositore, a proposito del *Sacre*: "Che gioia ascoltarlo finalmente. Vieni, mio caro, vieni. Dopo averlo ascoltato comprenderai tutto...Mi sembra che venti anni, non due, siano passati dall'*Oiseau de feu*".

A tale esultante consapevolezza del proprio radicale cambiamento che non può essere inteso, come dicevo, soltanto in chiave musicale, fa da triste contrappunto l'asprezza di rapporti con la famiglia di origine che non solo non aveva favorito il maturare e l'espandersi della sua personalità ma aveva duramente mortificato l'ansia di libertà e il bisogno di affetto. Da questo punto di vista, fonte di non poca sofferenza dovette essere la relazione particolarmente fredda con la madre, sempre avara di tenerezze e riconoscimenti.

Significativo, a questo proposito, l'episodio riferito dal violinista Samuel Dushkin. Questi, grande amico del compositore, a Parigi, nel 1930, era venuto a conoscenza che sua madre aveva acconsentito a recarsi ad un concerto celebrativo del *Sacre* per ascoltare per la prima volta dal vivo, dopo tanti anni, il capolavoro del figlio; si permise così di chiederle se si sentisse emozionata. La risposta, gelida, fu: "Penso che questa non sarà musica per me". Dushkin allora di rimando: "Spero che non fischierà"; e l'altra, impassibile: "No, perché non so fischiare".

Tale severità, tanta durezza, rimaste inalterate anche quando Stravinskij, ormai universalmente considerato tra i più grandi compositori del secolo, sosteneva con generosità tutto il clan familiare, la dicono lunga sulle amarezze che da esso sempre gli derivarono. Egli stesso del resto, senza mezzi termini, ce ne informa nei suoi scritti. In *Memories and Commentaries*¹³ prima citati, scrive che il padre:

«[...] non era molto indulgente. Infatti – aggiunge – ero costantemente terrorizzato e suppongo che questo fatto abbia profondamente danneggiato il mio carattere. Era molto impulsivo e la vita con lui era molto difficile. Si lasciava andare a rabbie improvvise e inaspettate. [...] Ricordo di essere stato terribilmente umiliato in una strada di Bad Homburg quando mi ordinò all'improvviso di ritornare in albergo e di chiudermi in camera. [...] Si mostrava affettuoso con me solo quando ero malato, scusa eccellente dunque per ogni mia tendenza ipocondriaca. All'età di tredici anni, non potrei dire se fosse per guadagnarmi il suo affetto, mi presi una pleurite che più tardi si mutò in tubercolosi».

Per quanto riguarda gli altri membri della famiglia annota¹⁴:

«Non ero in confidenza con nessuno della famiglia, tranne che con mio fratello Gurij. Per mia madre non sentivo dei "doveri". Ero tutto per Berta, la balia. [...] Mi addolorò di più la sua morte che quella di mia madre. Quando mi vengono in mente i miei fratelli maggiori, il ricordo è legato soltanto alla loro tremenda abitudine di darmi fastidio».

E ancora¹⁵:

«Dopo la morte di mio padre, per me ebbe inizio una nuova vita, quando cioè cominciai a vivere assecondando meglio i miei desideri. In una certa occasione me ne andai via di casa, lasciando a mia madre il tradizionale biglietto in cui le dicevo che la vita al 66 di Canale Krulov era diventata impossibile. [...] Ma dopo pochi giorni mia madre riuscì ad ammalarsi quel tanto che bastò per costringermi a tornare a casa. Dopo questo episodio, ella prese a comportarsi in modo

¹³ *Ibidem*, pp. 104-105.

¹⁴ *Ibidem*, p. 105.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 108-109.

leggermente meno egoistico e la gioia che provava nel torturarmi mi parve divenire da allora un po' meno intensa».

Della sua maestra di pianoforte¹⁶ rileva:

«Era una eccellente pianista e nello stesso tempo priva di fantasia: combinazione non insolita. Voglio dire cioè che il suo senso estetico e il suo cattivo gusto erano inscalfibili mentre il suo pianismo era di alta classe. [...] Ho, comunque, un grande debito con la Kasperova per qualcosa che non avrebbe sicuramente apprezzato. La sua ristrettezza mentale e le sue formule contribuirono molto all'accumularsi di una tale amarezza fin verso i miei venticinque anni, allorquando ruppi tutti i legami e mi rivoltai a lei e a tutto ciò che di assurdo e inutile vi era stato nei miei studi, nella scuola e nella famiglia. La vera risposta alla domanda sulla mia adolescenza è che fu un periodo di attesa del momento in cui avrei mandato al diavolo tutti e tutto quanto vi era connesso».

Dei suoi studi al ginnasio di Pietroburgo ricorda¹⁷:

«Ero naturalmente un pessimo allievo, odiavo quella scuola come odiai tutte le altre scuole, profondamente e per sempre».

Dei programmi della Filarmonica imperiale dice¹⁸:

«[...] erano molto simili a quelli delle orchestre americane d'oggi: repertorio 'standard' e di tanto in tanto un pezzo di produzione locale di seconda qualità. Le sinfonie di Bruckner e di Brahms erano considerate musica avanzata per quei tempi, perciò venivano eseguite raramente e con prudenza».

Ce n'era abbastanza, credo, per far maturare in Stravinskij un'ansia di rivolta, un desiderio di impostare in modo radicalmente diverso la propria vita, di liberare incondizionatamente la propria fantasia. L'occasione gli fu offerta da Djagilev che, intuito ai primi albori il suo genio, lo chiamò a collaborare ai "Ballets Russes". Com'è noto questa celeberrima compagnia, dopo i primi spettacoli miranti ad esportare nel mondo occidentale l'arte russa, incarnò il desiderio del suo fondatore di creare un nuovo tipo di spettacolo, una nuova arte sopranazionale alla realizzazione della quale volle collaborassero i più grandi e significativi musicisti, pittori, coreografi e ballerini del tempo, attenti non solo al generoso ed inesauribile vivaio russo ma anche ad altri Paesi europei.

Propiziatorio per la nascita del nuovo Stravinskij fu il trasferimento, anche fisico, dalla Russia zarista all'occidente libero e ricco di stimoli e suggestioni. Non a caso il *Sacre* venne scritto a Parigi, città che negli anni precedenti il primo conflitto mondiale rappresentava il crocevia culturale ed artistico del mondo intero, il luogo ideale al quale tutti, creatori e fruitori dell'arte, accorrevano per emanciparsi da ogni conformismo, compiere esperienze feconde, esprimersi in piena libertà.

Ma torniamo alla creazione del *Sacre* e alla "querelle" tra Stravinskij e Rörich ognuno dei quali si attribuì l'intuizione originaria dell'opera. Tale controversia è indubbiamente interessante e ricca di spunti e suggestioni ma credo sia opportuno superarla per tener presente soprattutto la carica dirompente, rivoluzionaria del lavoro che - dicevo prima - non è certo rimasto alla storia della musica, quale autentico evento del secolo scorso, per l'evocazione di riti tribali propiziatori degli antichi slavi ma esclusivamente per i valori intrinsecamente musicali e le straordinarie conseguenze storiche. Valori e significati, peraltro, indagati in profondità ed esaltati, nella loro oggettiva e sconcertante bellezza formale e portata innovatrice, da numerosi studiosi tra i quali spicca Roman Vlad, che con Stravinskij ebbe rapporti di amicizia. Non mi pare invece siano state adeguatamente approfondite e valutate le motivazioni, le pulsioni di carattere emotivo e psicologico che hanno fatto maturare nel musicista tale opera, gli hanno suggerito un linguaggio così prepotentemente originale e imprevedibilmente nuovo che tutti gli hanno sempre riconosciuto.

Inducono a questo tipo di analisi non solo il desiderio del compositore di riscattare il lavoro da tutte le ipoteche narrative ed espressive, alle quali ho in precedenza accennato, per ricondurlo ad

¹⁶ *Ibidem*, pp. 109-110.

¹⁷ *Ibidem*, p. 110.

¹⁸ *Ibidem*, p. 112.

evento squisitamente musicale ed interiore, ma anche le sue eloquentissime dichiarazioni sui rapporti con la famiglia e il mondo socio-culturale che lo hanno espresso, appena riferite.

La stessa immagine della fanciulla che danza fino alla morte davanti a vecchi saggi - della quale Stravinskij ebbe inaspettatamente la visione - che è all'origine del *Sacre*, secondo quanto egli rivelò, sembra legittimare tale interpretazione. Essa, infatti, se può essere vista come simbolo della natura che si rinnova, come passaggio dalla fredda immobilità invernale al movimento, alla vita, può altrettanto efficacemente significare il radicale rinnovamento di Stravinskij, uomo ed artista, che, davanti ai vecchi saggi, simbolo della sua matrice culturale, rinnega il buio e doloroso passato per sorgere a vita autentica. Negli antichi miti, com'è noto, la morte è sempre considerata preliminare alla rinascita, che non può, quindi, che essere la naturale conseguenza della morte.

Andrebbe allora approfondita la conoscenza del *Sacre* anche da questo angolo visuale, per coglierne la concreta manifestazione, in chiave estetico-formale, della rivolta del compositore contro la famiglia, la cultura convenzionale dominante, l'ambiente retrogrado nel quale visse l'infanzia e la prima giovinezza, e dell'irrefrenabile suo anelito alla libertà. Sono assolutamente convinto, infatti, che il *Sacre* simbolizzi con eloquenza, per dirla con le stesse semplici ma efficacissime espressioni del compositore, "il momento in cui *mandò* al diavolo tutti e tutto quanto vi era connesso"¹⁹.

Ma veniamo ora alla testimonianza su Stravinskij, **inedita**, che Marcelle de Manziarly mi consegnò, in fogli manoscritti, qualche giorno dopo il nostro primo incontro e che riporto fedelmente. Credo si debba ritenere particolarmente significativa perché dettata dalla sua conoscenza, o meglio dall'amicizia con il musicista russo, come le circostanze in essa riferite dimostrano con evidenza.

Souvenirs sur Stravinskij²⁰

Des souvenirs sur Igor Stravinskij ? Tout a été dit sur lui par des témoins importants. Alors que faire, sinon suivre le sillon tracé dans ma mémoire par le contact personnel avec le Maître.

Une parole directe – des goûts affirmés, net, sans bavures, un esprit toujours en appétit – une attention entière portée sur toutes choses – ni distraction, ni imprécision; mais aussi parfois, une inflexion de voix, une inquiétude fortuite, une main (sa puissante main) se posant sur la vôtre pour vous faire partager une conviction, ou par un élan affectueux, spontané, révélant la chaleur, la passion intérieure.

Sa présence éliminait tout esprit de routine, en dépoussiérant ce qu'il avait à dire des lieux communs habituels.

L'absence d'autorité voulue était évidente pendant les répétitions d'orchestre; ses rapports avec les musiciens, les solistes, les choristes étaient d'une grande gentillesse. Parfois il se tournait vers nous qui suivions, en la lisant, la partition, pour vérifier telle ou telle balance orchestrale, écoutant les réponses avec soin, se fiant aux remarques proposées.

Mon premier contact personnel avec lui avait eu lieu chez Nadia Boulanger dans son appartement de Paris 36 rue Ballu, qu'elle occupe toujours.

¹⁹ Per una trattazione più ampia del tema, mi permetto di rinviare al mio saggio "Il *Sacre du printemps* di Rõrich e Stravinskij", nel volume miscelaneo *Il bosco sacro. Percorsi iniziatici nell'immaginario artistico e letterario*, a cura di Elémire Zolla e Marina Maymone Siniscalchi, Foggia, Bastogi Editrice Italiana, 1992, pp. 191-201.

²⁰ Il testo è, naturalmente, fedele all'originale. Mi sono limitato a ripristinare qualche accento mancante e la grafia corretta di alcuni nomi scritti dalla Manziarly "alla francese"; ho adottato quindi, per esempio, Fëdorovič invece di Fedorovitch e Prokof'ev al posto di Prokofieff.

C'était le lendemain de la 1^{re} audition en France, à Paris, de la Symphonie des Psaumes «dédiée à la gloire de Dieu» le 24 Février 1931. Nadia Boulanger m'en avait montré l'admirable calligraphie du manuscrit qu'elle possédait, que Stravinskij lui avait donnée.

Elle nous avait invités à dîner avec Igor Stravinskij, Serge Prokof'ev, Arthur Honegger, Serge Lifar et d'autres convives. J'étais placée à côté du Maître. Il me parlait de crus des vins, dont il était très amateur. Un sujet qui n'avait aucun intérêt pour moi, n'y connaissant rien. Mais ce dépoussiérage des lieux communs était si évident que j'étais fascinée.

A propos de la Symphonie des Psaumes, bien des années plus tard, à New York, nous avons eu une conversation très intéressante avec lui. Alexej Haieff et moi l'avions accompagné pendant son voyage, en train, de New York à Philadelphia où il donnait une conférence, retournant le soir même à New York. Il nous parlait du temps en musique: chronos, rythme, tempo, et nous disait que son pouls étant très lent et régulier (il en était de même, paraît-il pour Napoléon) il lui était facile de diriger un tempo aussi lent soit-il, sans qu'aucun changement de mouvement ne survienne. Et j'étais frappée lorsque je l'entendais diriger la Symphonie, de la lente et majestueuse sérénité avec laquelle il menait les 50 dernières mesures sans que son bras ne variât tant soit peu son geste.

Un beau souvenir également, le lendemain de la répétition générale de Perséphone qui fut créée à l'Opéra de Paris avec Ida Rubinstein le 30 Avril 1934.

Nadia Boulanger avait réunie un group d'élèves chez elle. Igor Stravinskij et elle-même au piano nous en donnèrent l'audition privée.

Œdipus Rex évoque également en moi un souvenir frappant. Lors d'un séjour de Mr. Et Mme Stravinskij à New York en 1943, Igor Fëdorovič se trouvait seul à l'hôtel où j'étais allée lui tenir compagnie. Il s'ennuyait, je lui offris de venir chez moi où nous pouvions faire de la musique. La réduction de piano et chant d'Œdipus Rex que je lui avais proposée fut acceptée. Il se mit au piano (je chantais de mon mieux les parties vocales). Son jeu exprimait cette puissante pulsation qui était la sienne; il comptait les temps à haute voix, de cette voix dont le timbre nous était si familier. Cette intimité dans la musique était très belle.

Autre souvenir: A Venise, la création du «Rake's Progress» au théâtre Fenice. Véra Stravinskij, Théodore, Nadia Boulanger et moi-même étions présents. A l'entrée, haie d'honneur; la salle fleurie de roses rouges posées sur les bras des fauteuils d'orchestre et de balcon, et sur les rebord des loges. Le lendemain, excursion à Torcello avec un group d'amis qui s'étaient joints à nous en deux canots automobiles, visite de la petite église du 11^{ème} siècle S^{ta} Fosca. Retour au coucher du soleil. Magnifique journée de repos après la tension, l'émotion de la veille.

En septembre 1942, j'eus le plaisir de passer 8 jours à Hollywood, dans la maison d'Igor et Véra Stravinskij qui m'avaient invitée.

Je revois Igor Fëdorovič dans son jardin pendant que j'arrachais les mauvaises herbes, on faisant sa gymnastique le matin, prenant son petit déjeuner, sans hâte, au soleil, sur la terrasse – puis disparaissant jusqu'au moment du déjeuner fixé à 2 heures, pour son travail de composition.

Véra, belle, gaie, elle-même un peintre (elle me disait qu'elle n'était pas musicienne) créant une atmosphère de si charmante simplicité.

Après le déjeuner une partie de «chinese checkers» (sorte de jeu de dames) auquel j'avais initié Igor Fëdorovič. Il avait très vite découvert un principe essentiel qui lui permettait de gagner chaque partie, car il avait horreur de perdre. Après le dîner, le soir, il m'emmenait dans la pièce où il travaillait. Parfois il me montrait une esquisse; parfois nous déchiffrions à 4 mains, (je me souviens de Russlan et Ludmila de Glinka) ou bien il me faisait entendre ses disques, l'Octuor, Pulcinella).

Ils avaient des poules et un coq, qu'ils avaient baptisés du nom de Kouro de Zepliatnitzky (Kouro, tiré du russe kouré = poules, et Zepliatnitzky de zepliata = poussins). C'est à eux que se réfère la lettre du 28 mai 1943, dont le sens est inexplicable sans cette indication[,] lettre tapée à la machine et non signée de son nom, (indigne d'un autographe).

Elle révèle l'humour d'Igor Stravinskij qui s'apparente à celui du «Circus Polka» dont la dédicace est la suivante: «Composed for a young elephant» (composé pour un jeune éléphant).

Ecrita à la demande des Ringling Brothers pour le Cirque Barnum et Bailey de New York cette œuvre fut créée le 30 avril 1942. La chorégraphie en avait été[e ?] confiée à Georges Balanchine.

Je me souviens de la troupe d'éléphants portant des jupes, des danseuses vaporeuses, de Zorina, l'étoile, faisant son entrée assise sur le dos de l'éléphant qui venait en tête. L'amusante orchestration de cette œuvre se faisait entendre du haut de ce cirque immense, d'une plate-forme qui contenait les musiciens.

Des répétitions originales furent celles de l'«Ebony Concerto» composé pour un orchestre de jazz à la requête de Woody Hermann, clarinettiste d'une éblouissante virtuosité. Ces répétitions avaient lieu dans un foyer du Cinema Paramount de New York, entre deux numéros qu'exécutait cet orchestre entre les séances de film. Ces musiciens, habitués à jouer par cœur les rythmes les plus complexes, furent désorientés, incapables de déchiffrer une partie écrite. Après une seconde répétition semblable, le lendemain, Igor Fëdorovič se retira en toute tranquillité en m'assurant que l'œuvre, une fois mémorisée par l'oreille, serait très bien jouée. C'est ce qui arriva et le 25 mars 1946, à New York, le jour de sa création fut un brillant succès, mais le Maître avait quitté cette ville un mois auparavant.

Tant de souvenirs se pressent concernant les créations d'œuvres, répétitions, ballets, d'un intérêt exceptionnel et si enrichissant, auxquels j'ai eu le privilège d'assister – qu'il est impossible de les consigner ici en quelques mots.

Les «Danses Concertantes» dont la création eut lieu à New York en 1943, les répétitions, les entrevues nombreuses avec Georges Balanchine qui en était le chorégraphe – merveilleux musicien lui-même qui épousait tout naturellement les intentions musicales du Maître, les beaux costumes d'Eugene Berman.

Toutes les œuvres qui se succédèrent au fil des années. Les entendre, les connaître dès leur création.

Oui, tant de souvenirs depuis le tout premier.

L'exécution, au concert, du Sacre du Printemps, au Casino de Paris, dirigé par Pierre Monteux, à laquelle j'assistais qui suscita un succès éclatant et un scandale qui m'avait beaucoup effrayée, car, à côté de moi, des hommes se battaient.

Marcelle de Manziarly
11 Décembre 1978. Paris

Ricordi su Stravinskij

Ricordi su Igor Stravinskij? Tutto è stato detto su di lui da testimoni importanti. Allora che fare se non seguire il solco tracciato nella mia memoria dal contatto personale con il Maestro?

Un modo di parlare diretto – gusti definiti, netti, senza sbavature, uno spirito sempre inappagabile, un'attenzione totale rivolta a tutte le cose – non distrazione né imprecisione; ma anche, talvolta, un'inflessione della voce, un'inquietudine fortuita, una mano (la sua mano vigorosa) che si posa sulla vostra per farvi condividere una convinzione, o mediante uno slancio affettuoso, spontaneo, che rivela il calore, la passione interiore.

La sua presenza eliminava ogni atteggiamento convenzionale, liberando dalla polvere dei luoghi comuni abituali quello che aveva da dire.

La volontaria assenza di autorità era evidente nel corso delle prove d'orchestra; i suoi rapporti con i musicisti, i solisti, i coristi erano di una grande gentilezza. Talvolta si voltava verso di noi che seguivamo, leggendo la partitura, per verificare tale o talaltro equilibrio orchestrale, ascoltando le risposte con attenzione, facendo affidamento sulle osservazioni proposte.

Il mio primo incontro personale con lui aveva avuto luogo da Nadia Boulanger nel suo appartamento di Parigi in rue Ballu 36, che occupa sempre.

Era il giorno dopo la prima esecuzione in Francia, a Parigi, della Symphonie des Psaumes “dedicata alla gloria di Dio” il 24 febbraio 1931. Nadia Boulanger me ne aveva mostrato la mirabile calligrafia del manoscritto che possedeva, donatole da Stravinskij.

Ella ci aveva invitato a cenare con Igor Stravinskij, Sergej Prokof'ev, Arthur Honegger, Serge Lifar e altri ospiti. Io ero seduta al lato del Maestro. Egli mi parlava di vini pregiati, dei quali era grande conoscitore. Argomento che non aveva alcun interesse per me, dal momento che non ne sapevo niente. Ma quella eliminazione di luoghi comuni era così evidente che io ero affascinata.

A proposito della Symphonie des Psaumes, molti anni più tardi, a New York, avevamo avuto una conversazione molto interessante con lui. Alexej Haieff ed io l'avevamo accompagnato nel suo viaggio, in treno, da New York a Philadelphia dove teneva una conferenza, per ritornare la sera stessa a New York. Egli ci parlava del tempo in musica: chronos, ritmo, tempo, e ci diceva che essendo il suo polso molto lento e regolare (come, sembra, nel caso di Napoleone) gli era facile dirigere un tempo per quanto lento fosse, senza che ne derivasse alcun cambiamento di movimento. Ed io ero colpita, quando lo ascoltavo dirigere la Symphonie, dalla lenta e maestosa serenità con la quale conduceva le ultime 50 battute senza che il suo braccio variasse minimamente il suo gesto.

Un altro bel ricordo, l'indomani della prova generale di Perséphone che fu rappresentata per la prima volta all'Opéra di Parigi con Ida Rubinstein il 30 aprile 1934.

Nadia Boulanger aveva riunito un gruppo di allievi in casa sua. Igor Stravinskij e lei stessa al pianoforte ci dettero la possibilità di ascoltarla in privato.

Anche Œdipus Rex evoca in me un ricordo molto intenso. In occasione di un soggiorno di Stravinskij e della moglie a New York nel 1943, Igor Fëdorovič era solo in albergo nel quale ero andata per tenergli compagnia. Egli si annoiava, gli proposi di venire a casa mia dove potevamo fare musica. La riduzione per canto e pianoforte di Œdipus Rex che gli avevo proposto fu accettata. Egli si mise al pianoforte (io cantavo meglio che potevo le parti vocali). Il suo modo di suonare esprimeva quella sua vigorosa pulsazione; contava i tempi ad alta voce, con quella voce il cui timbro ci era così familiare. Quella intimità nella musica era molto bella.

Altro ricordo. A Venezia, la prima rappresentazione del Rake's Progress al Teatro La Fenice. Vera Stravinskij, Théodore, Nadia Boulanger ed io stessa eravamo presenti. All'ingresso, parata d'onore; la sala fiorita di rose rosse disposte sui braccioli delle poltrone di platea e di balconata, e sui bordi dei palchi. Il giorno dopo, gita a Torcello con un gruppo di amici che si erano uniti a noi in due motoscafi, visita alla piccola chiesa di Santa Fosca dell'11^{mo} secolo. Ritorno al tramonto. Giornata magnifica di riposo dopo la tensione, l'emozione della vigilia.

Nel settembre 1942, ebbi il piacere di trascorrere 8 giorni a Hollywood, in casa di Igor e Vera Stravinskij che mi avevano invitato.

Rivedo Fëdorovič nel suo giardino, mentre io strappavo le erbacce, che fa la sua ginnastica al mattino, consuma la sua prima colazione, senza fretta, al sole, sulla terrazza – che scompare poi fino al momento della colazione fissata alle 2, per il suo lavoro di composizione.

Vera bella, allegra, anche lei pittrice (mi diceva che non era musicista), creava un'atmosfera di così affascinante semplicità.

Dopo colazione una partita di “scacchi cinesi” (una specie di gioco di dama) al quale avevo iniziato Igor Fëdorovič. Aveva scoperto prestissimo un principio essenziale che gli permetteva di vincere ogni partita, aveva orrore di perdere. Dopo cena, la sera mi conduceva nella stanza nella quale lavorava. A volte mi mostrava uno schizzo; a volta leggevamo a prima vista a 4 mani (mi ricordo di Russlan e Ludmila di Glinka, oppure mi faceva ascoltare i suoi dischi, l'Octuor, Pulcinella).

Aveva delle galline ed un gallo, che aveva soprannominato Kouro de Zepliatnitzky (Kouro, tratto dal russo kouré = galline, e Zepliatnitzky da zepliata = pulcini). E' a loro che si riferisce la lettera del 28 maggio 1943 [riportata a p. 70], il cui senso è incomprensibile senza questa precisazione[,] lettera battuta a macchina e non firmata con il suo nome, (indegna di un autografo).

Essa rivela l'umorismo di Igor Stravinskij che richiama quello del Circus Polka la cui dedica è la seguente: "Composed for a young elephant" (composta per un elefantino).

Scritta su richiesta dei Ringling Brothers per il Circo Barnum et Bailey di New York quest'opera fu eseguita per la prima volta il 30 aprile 1942. La coreografia era stata affidata a Georges Balanchine.

Mi ricordo del gruppo di elefanti con le gonne, delle vaporose danzatrici, di Zorina, l'étoile, che faceva la sua entrata seduta sulla groppa dell'elefante che avanzava per primo. La divertente orchestrazione di quell'opera veniva giù dall'alto di quell'immenso circo, da una piattaforma sulla quale erano i musicisti.

Prove originali furono quelle dell'Ebony Concert composto per un'orchestra di jazz su richiesta di Woody Hermann, clarinettista di un virtuosismo abbagliante. Quelle prove si svolgevano nel foyer del Cinema Paramount di New York, tra due numeri che quell'orchestra eseguiva fra le proiezioni del film. Quei musicisti, abituati a suonare a memoria i ritmi più complessi, furono disorientati, incapaci di leggere una parte scritta. Dopo una seconda prova simile, il giorno seguente, Igor Fëdorovič se ne andò assolutamente tranquillo assicurandomi che l'opera, una volta memorizzata dall'orecchio, sarebbe stata eseguita molto bene. E' quello che avvenne e il 25 marzo 1946, a New York, il giorno della sua prima esecuzione fu un successo straordinario, ma il Maestro aveva lasciato quella città un mese prima.

Si affollano tanti ricordi di un interesse e di una ricchezza eccezionali, riguardanti le prime esecuzioni di opere, prove, balletti, ai quali ho avuto il privilegio di assistere, che è impossibile fissarli qui in poche parole.

Le Dances Concertantes la cui prima esecuzione fu a New York nel 1943, le prove, i numerosi incontri con Georges Balanchine che ne era il coreografo, meraviglioso musicista lui stesso, che coniugava in modo del tutto naturale le intenzioni musicali del Maestro, i bei costumi di Eugene Berman.

Tutte le opere che si susseguirono nel corso degli anni. Ascoltarle, conoscerle dalla loro prima esecuzione.

Sì, tanti ricordi dopo i primissimi.

L'esecuzione, in forma di concerto, del Sacre du Printemps, al Casino di Parigi, diretto da Pierre Monteux, alla quale assistevo, che riportò un successo strepitoso ed uno scandalo che mi aveva molto spaventato, perché, vicino a me, alcune persone si picchiavano.

*Marcelle de Manziarly
11 Dicembre 1978. Parigi*

Vengono qui di seguito pubblicate, per la prima volta, alcune brevi lettere di Stravinskij a Marcelle de Manziarly, di lui più giovane di diciassette anni, dalle quali non si ricavano notizie di carattere artistico, o semplicemente biografico, particolarmente significative. Sono invece eloquente testimonianza del profondo affetto e della stima per la musicista francese.

Lettere di Igor Stravinskij a Marcelle de Manziarly²¹

1260 Nott Wetherly Drive
Hollywood, California²²
Le 28 mai, 1943

Bonjour Manziarly,

Votre lettre nous a fait un double plaisir, d'abord par son ton affectueux, ensuite par son renseignement très utile – voire la liste de mes compositions trouvables chez Bronde (?) Bros., 115 W. 57th Str., N.Y. Merci, merci.

Il est cependant souhaitable de savoir si ces compositions énumérées sont en partitions d'orch. (partition de poche) ou en réduction de piano. Pour L'Oiseau, Petrouchka et le Sacre n'a pas beaucoup d'importance, vu qu'on peut les avoir tant qu'on veut dans la réimpression américaine (édit. Calmus). Pour le reste cela change, vu que ces compositions ne se trouvent qu'en éditions européenne[s]. De toute façon ce dont j'éprouve le plus immédiat besoin sont les PRIBAOUTKI et le RAGTIME – part. d'ensemble ou réduction de piano, ou l'une et l'autre encore mieux.

Envoyez-moi cela, chère Quoquot²³, vous serez un ange.

Vous remarquez que je deviens plus tendre vers la fin de la lettre malgré une petite maladresse de votre part qui m'avait un peu froissée. Excusez-moi ma franchise, je dois avoir le cœur net: nos amis s'appellent [sic] non Zepliatnitzky mais de Zepliatnitzky²⁴. Et maintenant, comme je me sens soulagé, oublions-le.

Il vous semblera peut être étrange que j'attache [sic] de l'importance à ces questions là, je suis cependant certain que vous me comprendrez si vous pensez qu'il va du nom même des Kouro de Zepliatnitzky et que l'idée d'une séparation cruelle et inévitable nous est insupportable. On était si fier de donner au premier né ce noble nom et voilà qu'à sa maturité sexuelle grâce à ses vilaines manières (il ne se gêne même pas de ses sœurs) et son intempérance (he utters roosterlike cries at 6 A.M.) il est en train de revolter nos voisins les plus paisibles. C'est affreux. Rassurez-moi, très chère Q., j'en ai rudement besoin.

Toujours votre²⁵

²¹ Le lettere, inedite, di Stravinskij insieme a pagine manoscritte di "Souvenirs sur Stravinskij" di Marcelle de Manziarly, furono donate dalla compositrice a chi scrive, a Parigi, con dedica «À Monsieur Ricci, dont j'ai été si heureuse de faire la connaissance. 11 Décembre 1978. Paris».

Le note seguenti sono di Marcelle de Manziarly; quelle tra parentesi quadra di F. C. Ricci.

²² [Stravinskij, vicino all'indirizzo stampato sulla carta intestata, scrive di suo pugno: "Il faut ajouter 46 (bisogna aggiungere 46) (à Hollywood)"]

²³ [Modo affettuoso e confidenziale di chiamare Marcelle de Manziarly].

²⁴ Ils avaient des poules et un coq, qu'ils avaient baptisés du nom de Kouro de Zepliatnitzky (Kouro, tiré du russe kouré = poules, et Zepliatnitzky de zepliata = poussins). C'est à eux que se réfère la lettre du 28 mai 1943, dont le sens est inexplicable sans cette indication[,] lettre tapée à la machine et non signée de son nom, (indigne d'un autographe).

²⁵ [Segue un segno strano che potrebbe essere una S maiuscola].

1260 Nort Wetherly Drive
Hollywood, California²⁶
Il 28 maggio, 1943

Buongiorno Manziarly,

la sua lettera ci ha fatto doppiamente piacere, prima di tutto per il suo tono affettuoso, poi per la sua informazione molto utile - addirittura l'elenco delle mie composizioni reperibili presso Bronde (?) Bros., 115 W. 57th Str., N. Y. Grazie, grazie.

E' tuttavia augurabile sapere se quelle composizioni elencate sono in partiture d'orchestra (partitura tascabile) o in riduzione per pianoforte. Per l'Oiseau, Petruška e il Sacre non ha molta importanza, dal momento che se ne possono avere quante se ne vogliono nella ristampa americana (edizione Calmus). Per il resto questo cambia, dal momento che quelle composizioni non si trovano che in edizioni europee. In ogni caso quello di cui sento la più immediata necessità sono le Pribaoutki e il Ragtime – partitura o riduzione per pianoforte, oppure l'una e l'altra ancora meglio. Me le mandi, cara Quoquot²⁷, sarà un angelo.

Lei rileva che divento più tenero verso la conclusione della lettera nonostante una piccola gaffe da parte sua che mi aveva un po' offeso. Scusi la mia franchezza, devo essere sincero: i nostri amici si chiamano non Zepliatnitzky ma de Zepliatnitzky²⁸. Ed ora poiché mi sento sollevato, dimentichiamo.

Le sembrerà forse strano che io attribuisca importanza a queste faccende, sono tuttavia certo che lei mi comprenderà dal momento che ne va del nome stesso dei Kouro de Zepliatnitzky e che l'idea di una separazione crudele e inevitabile ci è insopportabile. Eravamo così fieri di dare al primo nato questo nome nobile ed ecco che [arrivato] alla sua maturità sessuale, grazie ai suoi modi inurbani (non si fa scrupolo neppure delle sue sorelle) ed alla sua intemperanza (emette gridi come un gallo domestico alle 6 del mattino) sta per metterci contro i nostri vicini più pacifici. E' terribile. Mi rassicuri carissima Q., ne ho molto bisogno.

Sempre suo²⁹

*

Hollywood
Le 15 Sept. 43

Cet mot, chère Marcelle, juste pour vous remercier de vos bonnes lettres.

Fin d'octobre on se met en voyage. D'abord à New York pour une semaine, puis la tournée, puis Christmas à New York, puis Chicago (fin Décembre) puis de nouveau à New York, puis, pour finir, Boston, où entre autres choses je dirige pour la 1^{re} fois mon ODE. J'ai l'ai fini depuis plus d'un mois. La seule copy available³⁰ est chez l'Ass. Music Publishers.

Vera va vous écrire plus longuement. Demain on passe la journée avec Nadia³¹ à Santa Barbara puisque c'est son jour de naissance.

Love and Kisses.
A Vous. I. Strawinsky

²⁶ [Si veda la nota 22].

²⁷ [Si veda la nota 23]

²⁸ [Si veda la nota 24 che qui traduciamo]: Essi avevano delle galline e un gallo, che avevano denominato Kouro de Zepliatnitzky (Kouro, tratto dal russo kouré=galline, e Zepliatnitzky da zepliata=pulcini). E' ad essi che si riferisce la lettera del 28 maggio 1943, il cui senso è incomprensibile senza questa precisazione[,] lettera battuta a macchina e non firmata con il suo nome, (indegna d'un autografo).

²⁹ [Si veda la nota 25]

³⁰ Que l'on peut se procurer.

³¹ [Nadia Boulanger].

Mille amitié aux Rieti³² et à votre sœur s.v.p.

Hollywood
Il 15 Settembre 43

Questo biglietto, cara Marcelle, solo per ringraziarla delle sue belle lettere.

Alla fine di ottobre ci si mette in viaggio. Prima a New York per una settimana, poi la tournée, poi Natale a New York, poi Chicago (fine dicembre) poi di nuovo a New York, poi, per finire, Boston, dove tra le altre cose dirigo per la prima volta la mia ODE. L'ho terminata da più di un mese. La sola copia disponibile è presso l'Ass. Music Publisher.

Vera le sta per scrivere più a lungo. Domani si passa la giornata da Nadia³³ a Santa Barbara perché è il suo compleanno.

Abbracci e baci
Suo I. Stravinskij

Mille cordiali saluti ai Rieti³⁴ e a sua sorella per favore.

*

1260 North Wetherly Drive
Hollywood, California
Dec. 17/43

Chère Marcelle,

Que c'est gentil de m'avoir trouvé ces fautes³⁵, si authentiques si fraîches que cela me fait envie d'en recevoir davantage. Soyez pas paresseuse, allez-y. Elle [sic] seront toujours les bien venues.

Merci également pour votre lettre après l'exécution de l'ODE. I was deeply touched³⁶.

Merry Christmas, chère Marcelle, et mes affectueuses pensées.

I. Strawinsky

1260 North Wetherly Drive
Hollywood, California
Dic. 17/43

Cara Marcelle,

Com'è stata gentile a trovarmi quegli errori³⁷, così autentici così freschi che mi fa venire il desiderio che me ne segnali ancora. Su via, non sia pigra. Essi saranno sempre benvenuti.

Grazie ugualmente per la sua lettera dopo l'esecuzione di ODE. Sono rimasto profondamente colpito.

Buon Natale, cara Marcelle, e i miei pensieri affettuosi.

I. Stravinskij

*

³² [Stravinskij si riferisce a Elsie e a suo marito, Vittorio Rieti, musicista italiano, naturalizzato americano (Alessandria d'Egitto 1898-New York 1994), grande amico di Stravinskij che ne apprezzava le composizioni. Autore fecondissimo si esprime nella maggior parte dei generi musicali. Tra l'altro, per i "Ballets Russes" di Djagilev scrisse *Barabau* (1925) e *Le Bal* (1929). Alla vita e all'opera del compositore, costretto per motivi razziali ad emigrare negli Stati Uniti nel 1940, chi scrive ha dedicato la monografia *Vittorio Rieti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987].

³³ [Nadia Boulanger]

³⁴ [Si veda la nota 32]

³⁵ Fautes que j'avais relevées pendant les répétitions de *Ode*.

³⁶ J'étais profondément touché.

³⁷ Errori che avevo rilevato durante le prove di *Ode*.

Hollywood.
Le Dimanche³⁸

Chère Marcelle,

Juste ces mots pour vous dire le plaisir que j'avais à recevoir votre lettre, votre intéressant article et le plaisir que j'avais à vous envoyer à vous et à TOTOR³⁹ un tirage de ma petite Sonate p. 2 piano.

J'espère qu'elle vous est bien parvenue et quelle ne vous déplaît pas trop.

Je n'ai plus une seule minute à perdre (on m'attend) et puis j'ai très mal à la tête.

Je vous embrasse de Manziarly

Votre I. Stravinskij

*Hollywood
Domenica⁴⁰*

Cara Marcelle,

Queste poche parole per dirle il piacere provato nel ricevere la sua lettera, il suo interessante articolo e il piacere avuto nell'inviare a lei e a TOTOR⁴¹ una copia della mia piccola Sonata per 2 pianoforti.

Spero che le sia arrivata e che non le dispiaccia troppo.

Non ho più un solo minuto da perdere (mi aspettano) e poi ho un gran mal di testa.

L'abbraccio de Manziarly

Il suo I. Stravinskij

*

Hollywood
Le 15 Mai 1946

Chère Mar, ces qq mots pour vous souhaiter un bien bon voyage et pour nous souhaiter de vous revoir bientôt, très bientôt, peut-être l'hiver prochain, qui sait, quoique je doute que cela vous soit possible.

Je suis triste à l'idée de venir l'hiver prochain à N. Y. où la plupart de mes amis français n'y seront plus. Je comprends si bien cette dame américaine qui recommande le courage pour le post war form⁴² de la prochaine guerre.

Je vous embrasse bien affectueusement.

I. S.

J'ai toujours sur mon piano vos 3 Fables de La Fontaine.

J'aime beaucoup ces pièces vocalisées [mot incompréhensible⁴³] si bien écrites. Quand se reverra-t-on? Je sais votre réponse: «en printemps 1947, à la gare S^t Lazare». Ce n'est pas ce que je vous demande; je vous demande quand se reverra-t-on ici, aux U.S.A. Répondez.

Dites à Totor qui s'en va aussi (mais qui revient) que je lui écrirai ces jours prochains. Merci.

³⁸ Le cachet de la poste marque le 13 mars 1944.

³⁹ Vittorio Rieti. C'était le nom d'amitié que nous lui donnions. [Per approfondire il rapporto tra Stravinskij e Vittorio Rieti, si veda il volume: Franco Carlo Ricci, *Vittorio Rieti*, citato, nel quale sono pubblicate numerose lettere del compositore russo all'italiano].

⁴⁰ Vedi nota n. 38.

⁴¹ Vittorio Rieti. E' il nome confidenziale che gli davamo. [Si veda la nota 39]

⁴² Après guerre.

⁴³ [Annotazione della de Manziarly riferita a "vocalisée"].

Hollywood
Il 15 Maggio 1946

Cara Mar, queste poche parole per augurarle un ottimo viaggio e per augurarci di vederla presto, molto presto, forse il prossimo inverno, chissà, anche se dubito che questo le sarà possibile.

Sono triste all'idea di venire il prossimo inverno a New York dove la maggior parte dei miei amici francesi non ci saranno più. Capisco bene quella signora americana che raccomanda coraggio per il dopo guerra della prossima guerra.

L'abbraccio con molto affetto.

I. S.

Ho sempre sul mio pianoforte le sue 3 Favole di La Fontaine.

Mi piacciono molto questi pezzi vocali [parola incomprensibile⁴⁴] scritti così bene. Quando ci si rivedrà? Conosco la sua risposta: "nella primavera del 1947, alla stazione S^t Lazare". Non è quello che le chiedo; le domando quando ci si rivedrà qui, negli Stati Uniti. Mi risponda.

Dica a Totor⁴⁵ che se ne va anche (ma ritorna) che gli scriverò in questi prossimi giorni. Grazie.

*

Bonne et heureuse année 1950⁴⁶.

Merci chère Mar de votre mot si gentil.

Vous embrassons tous les deux avec Love
Igor et Vera Str.

Buon e felice anno 1950⁴⁷.

Grazie cara Marcelle delle sue parole così gentili.

La abbracciamo tutti e due con amore
Igor e Vera Str.

*

Dediche su pagine musicali

Jouez et aimez ça⁴⁸
Chère Marcelle, embrasse.
Votre I. Str.
Febr. 14, 1945

La suoni e la ami⁴⁹
Cara Marcelle, un bacio.
Suo I. Str.
Febbr. 14, 1945

*

⁴⁴ [Vedi nota precedente].

⁴⁵ [Si vedano le note 39 e 41].

⁴⁶ Carte avec la photographie d'Igor Stravinsky au verso. La date sur l'enveloppe: 2 janvier 1950.

⁴⁷ Cartolina con la fotografia di Igor Stravinskij nel verso. La data sulla busta: 2 gennaio 1950.

⁴⁸ Dédicace sur la *Sonata for two Pianos*.

⁴⁹ Dedica sulla *Sonata for two Pianos*.

Pour Marcelle de Manziarly⁵⁰
Avec mes fidèles pensées.
I. Stravinsky
Le 10 Sept. 1945.

Per Marcelle de Manziarly⁵¹
Con i miei pensieri fedeli.
I. Stravinskij
Il 10 Sett. 1945

Franco Carlo Ricci

⁵⁰ Dédicace sur *Gloria*.

⁵¹ Dedicata sul *Gloria*.