

Arte e Musica: Pulcinella

Con quel furbone di Pulcinella

Bozzetti di Picasso per il balletto di Pulcinella e le tre maschere

Anche se il frequentare gli stessi ambienti, il rispondere in modo analogo alla contemporaneità e il saper inventare nuove semantiche sembra complottare per un semplice e diretto approccio fra due artisti di diversa disciplina, spesso, invece, tale incontro è gestito da una terza persona in grado di prevedere la valenza di un lavoro unitario eseguito da due diverse personalità. In questo caso la "terza persona" corrisponde a Sergej Diaghilev che, per la messa in scena del balletto *Pulcinella*, invitò Pablo Picasso a idearne scene, costumi e sipario e Igor Stravinsky a comporne la musica.

Questo progetto lo martellava da quando a Napoli, cercando fra i manoscritti del Conservatorio, aveva trovato alcune pagine del classicissimo Giovan Battista Pergolesi e, poco dopo, sempre nella stessa città, aveva rintracciato alla Biblioteca Nazionale vari lavori dedicati a Pulcinella, comica figura di furbo servitore la cui maschera si affianca a quelle di Pantalone e di Arlecchino.

Diaghilev, però, per impegnare la compagnia di balletti russi di cui era il fondatore, pensava di andare oltre alla Commedia dell'Arte (ambiente naturale di Pulcinella) e, anche, di superare la musica barocca del Pergolesi, cavalcando, in questo modo, la contemporanea e vivace diatriba fra tradizione e innovazione.

Nel 1917 unire musiche e testi antichi in un rifacimento rivoluzionario esigea due personalità inquiete, sempre impegnate a superare se stesse e curiose di un mondo che stava cambiando a vista d'occhio; per Diaghilev non ci furono dubbi: Pablo Picasso e Igor Stravinsky avrebbero concepito il *Pulcinella* del ventesimo secolo.

Nati ad un anno di distanza, i Due avevano non poco in comune perché, lontani dall'accademismo imperante, già da un decennio stavano influenzando la cultura europea passando attraverso vari stili: Picasso in modo graduale e Stravinsky con repentini giri di boa.

Picasso nel 1907 con *Les Femmes d'Alger* aveva gettato le basi di un Cubismo ispirato all'arte africana e Stravinsky con *L'Uccello di fuoco* del 1910 e con *La sagra della primavera* del 1913 si prefiggeva di risuscitare un primitivismo russo (o, per lo meno, l'idea che ne aveva

ricavata).

Le linee aspre, decise e spigolose de *Les Femmes d'Alger* corrispondevano esattamente alla trasposizione visiva delle melodie, armonie e ossessivi ritmi marcati della Sagra.

Ben 200 fra schizzi e disegni avevano anticipato la versione finale di Picasso che, nell'opera, con la schematizzazione geometrica delle forme e con strette sovrapposizioni di volti e di persone intendeva realizzare uno spazio mentale alternativo a quello reale.

La scelta, poi, di replicare ne *Les Femmes d'Alger* la stessa persona colta da diversi punti di vi-

sostenuto dallo stesso credo di Stravinsky: "più l'arte è controllata, limitata, lavorata e più è libera".

"Viviamo - osservava ancora il compositore - in un tempo in cui la condizione umana subisce profonde scosse. L'uomo moderno sta per perdere la conoscenza dei valori e il senso dei rapporti.

Questo disconoscere le realtà essenziali è estremamente grave e ci porta infallibilmente alla trasgressione delle leggi fondamentali dell'equilibrio umano": erano, queste, parole di monito per i contemporanei e di responsabilità per gli artisti chiamati a denunciare il disfacimento

so confessava addirittura che "per disegnare devi chiudere gli occhi e cantare"; era, quindi, la musica e non la pittura ad esaltargli il gesto e il colore anche se, proprio come Stravinsky, era certo che "l'ispirazione esiste ma deve trovarti a lavorare".

Fra Pablo e Igor la collaborazione non fu sempre facile: Pablo, concentrato solo sulla maschera di Pulcinella e non considerando il vivace contesto mediterraneo, insisteva sul bianco, sul nero e sul blu, mentre Stravinsky doveva vincere la ritrosia di mettere mano a frammenti compositivi di un Pergolesi immerso nella realtà della Commedia dell'Arte ma, a placare dissidi interiori e non, sempre accorreva Diaghilev che poneva l'accento sopra una coreografia da rispettare.

E la coreografia invoca lo spazio che, in musica, viene rappresentato dal tempo.

Va ricordato che lo spazio-tempo non era, allora, un riferimento scontato perché proprio in quegli anni si diffondeva il concetto di "durata" nella quale, secondo il filosofo Henry Bergson, l'Io si rapporta alla continuità della vita. Ma anche nello spazio i due artisti si trovavano uniti e, nel balletto, condividevano un modo analogo di visualizzarlo.

Ad opera finita Stravinsky commentò: "Non soltanto io sento di avere la coscienza netta da ogni sacrilegio; ma ritengo che il mio atteggiamento di fronte a Pergolesi sia il solo che si possa non sterilmente assumere di fronte al passato" e, in altra sede, si spinse oltre: "Fu la mia scoperta del passato, l'epifania attraverso la quale tutto il mio lavoro ulteriore divenne possibile".

Mentre Picasso, sempre attratto dal fenomeno musica, dopo lavori di tristezza esistenziale come *Il vecchio chitarrista* cieco del suo periodo "blu", con *I tre musicisti*, volle mantenere la sua familiarità con le maschere: l'opera, concepita nel 1921, rappresenta infatti Pantalone, Arlecchino e Pulcinella mentre, riuniti intorno a un tavolo, leggono un pentagramma stilizzato in tre righe e con poche note.

La musica, infatti, al di là della propria scrittura, abbraccia anche il mondo scanzonato delle maschere.

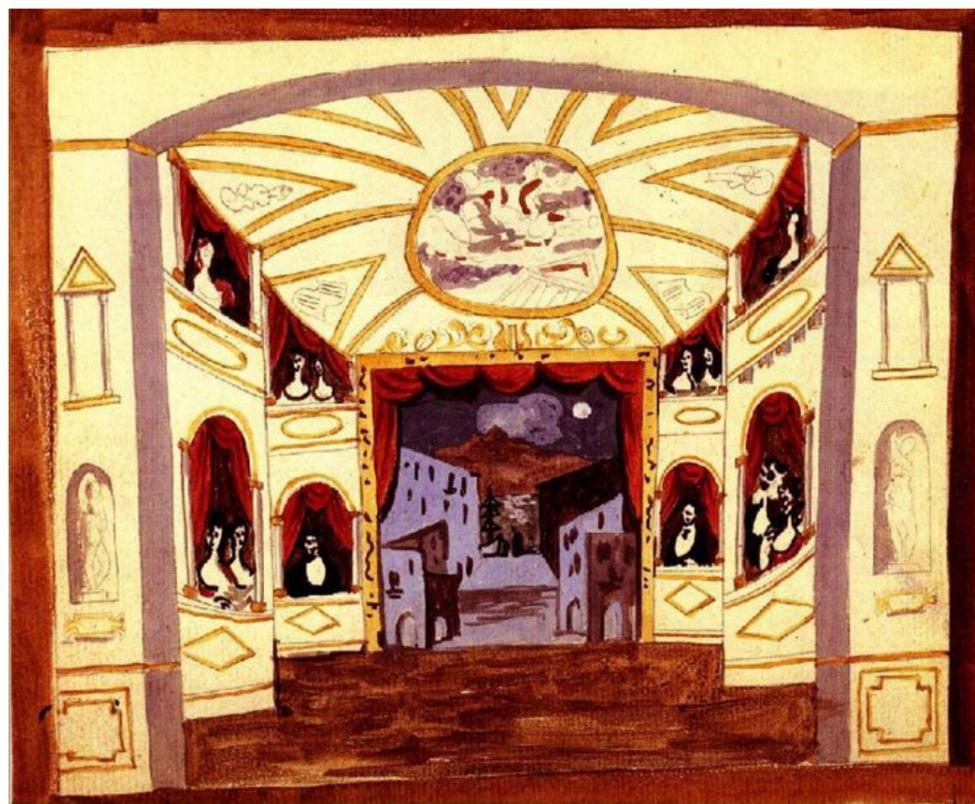


Foto da wikiart.org

sta, esaltava quel prevaricante martellamento ritmico presente nella Sagra qualche anno dopo.

Sulla contrapposizione di timbri vorticosi e inesorabili Stravinsky veniva a costruire un nuovo schematismo sonoro.

A guardare e ad ascoltare attentamente, Picasso e Stravinsky concordavano sulla primitività che stava emergendo nell'uomo contemporaneo.

I Due, solidali nel rompere con la tradizione, si riferivano sia a una genuinità ancestrale sia a ritmi dal sapore industriale affrontati con soluzioni anche inquietanti che suscitavano forti interrogativi su molti ma, certo, non su Diaghilev che, percependo le loro sintonie, offrì ad entrambi la rara e difficile occasione di rientrare nell'alveo delle proporzioni barocche senza dimenticare le loro conquiste innovative.

D'altra parte, in questa scelta, era

anticipante e, poi, confermato dalla prima guerra mondiale.

Stravinsky coi balletti *L'uccello di fuoco*, *Petruška* e *La sagra della Primavera* infondeva, anche, nuovi significati in un'arte che si stava avviticchiando in sé stessa e, soprattutto nella Sagra, ricordava, drammatica metafora dell'uomo moderno, il destino di un adolescente che, in un rito pagano, si sfianca nel ballo fino a morire.

Negli anni '20 Picasso e Stravinsky condividevano la stessa opinione sull'arte dei suoni; il primo, attratto dalla musica popolare, ma anche amico di Satie e di Milhaud, la definiva "una meravigliosa bugia che dice la verità" e il secondo si confermava ammaliato da una benefica irrealtà: "Se, come quasi sempre accade, la musica sembra esprimere qualcosa, questa è soltanto un'illusione".

Sulla modalità creativa, poi, Picas-

Giuliana Stecchina