



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Musiche dell'esilio: la poetica *émigré*
dei compositori russi a Parigi
tra le due guerre mondiali

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Dottorato in Storia e analisi delle culture musicali

Matteo Macinanti

Relatrice
Susanna Pasticci

Correlatrice
Tiziana Pangrazi

A.A. 2022-2023

Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?

Sal 137 (136)

à V.

Indice

Introduzione

I. La Russia Oltreconfine a Parigi: un cronotopo storiografico

- 1.1 Anatomia di un esilio
- 1.2 Una società in esilio
- 1.3 La missione della Russia oltreconfine
- 1.4 La cultura come spazio della missione
- 1.5 Spazi fisici e immaginati
 - 1.5.1 *La stampa*
 - 1.5.2 *Ideologie e correnti di pensiero dell'esilio*
 - 1.5.3 *I luoghi della cultura*
- 1.6 Lo stile Montparnasse
 - 1.6.1 *Alla ricerca di un'identità culturale russa*
 - 1.6.2 *Innovazioni del linguaggio nella metropoli parigina*
 - 1.6.3 *Le nuove generazioni contro il canone*
 - 1.6.4 *L'estetica del doppio*
- 1.7 La generazione sconosciuta
 - 1.7.1 *Indifferenza*
 - 1.7.2 *Xenofobia*
 - 1.7.3 *Il carattere russo*

- 1.8 Gli spazi comuni
 - 1.8.1 *Les Decades de Pontigny*
 - 1.8.2 *Lo Studio franco-russo*
- 1.9 L'ecumenismo russo-parigino

2. I compositori russo-parigini

- 2.1 I compositori russo-parigini: una scuola?
- 2.2 Un manifesto per la poetica russo-parigina
- 2.3 Principi e obiettivi del gruppo
- 2.4 I protagonisti del gruppo russo-parigino: apocalittici e integrati
 - 2.4.1 *Il déraciné e il rimpatriato: Stravinsky e Prokofiev*
 - 2.4.2 *Una proposta di classificazione*
- 2.5 I mistici
 - 2.5.1 *Obuchov il profeta*
 - 2.5.2 *Wyschnegradsky: misticismo e innovazioni del suono nella metropoli*
- 2.6 Cosmopolitismo
 - 2.6.1 *"My only home is my inner self": Alexander Tcherepnin il cosmopolita russo*
- 2.7 Gli ecumenici
 - 2.7.1 *Il tempo sospeso di Lourié*
 - 2.7.2 *L'ecumenismo di Grečaninov*

3. Ecumenismi musicali

- 3.1 *Il Concerto Spirituale* di Arthur Lourié

- 3.1.1 *Cronache dalla prima newyorchese*
- 3.1.2 *La benedizione di Stravinsky*
- 3.1.3 *La prima parigina*
- 3.1.4 *I selvaggi russi*
- 3.1.5 *Un organico antiromantico*
- 3.1.6 *Parlare agli occidentali*
- 3.1.7 *Il Concerto Spirituale come "dukhovny kontsert"*
- 3.1.8 *Il Prologo*
- 3.1.9 *Il Concerto*

- 3.2 *La Missa Oecumenica di Aleksandr Grečaninov*

4. Conclusione

5. Bibliografia

Introduzione

«Ed eccoci qui all'estero, per diventare la voce di tutti i nostri [fratelli], rimasti silenti laggiù, e per restaurare l'interezza polifonica dello Spirito russo».¹ Così scriveva nel giugno del 1935 lo storico emigrato Georgij Fedotov nel suo articolo intitolato *Perché siamo qui?*. Il “noi” cui Fedotov dà voce è riferito alla comunità degli emigrati russi, mentre il “qui” sottintende la città di Parigi, meta principale delle spinte centrifughe iniziate poco prima degli anni Venti in piena rivoluzione e provenienti dall'ormai decaduto Impero russo.

A un secolo dalla grande corrente migratoria che ha interessato la Russia in seguito all'Ottobre Rosso, molto è stato scritto riguardo alle vicende dei rifugiati in seguito alla guerra civile, dalle testimonianze dei contemporanei fino alle indagini degli studi culturali e degli *exile studies*.² A questa attenzione, tuttavia, non è corrisposto un riscontro di eguale portata nel campo degli studi musicologici. Come scrive infatti

¹ G. FEDOTOV, *Zachem my zdes'?*, «Sovremennye zapiski», 58, 1935, p. 440.

² In particolare sono tre le fasi in cui si può dividere la ricerca storiografica sull'emigrazione russa: le testimonianze oculari di H. von RIMSCHA, contenute in saggi importanti come *Der Russische Bürgerkrieg und die russische Emigration* del 1921 e *Russland jenseits der Grenzen* del 1927, insieme agli studi di C. HUNTINGTON come *The Homesick Million. Russia-out-of-Russia* del 1933 costituiscono la prima importante sezione di ricerche. La seconda fase va dagli anni Sessanta agli anni Ottanta e racchiude le prime analisi compiute a fatto avvenuto. A questo periodo appartengono gli studi fondamentali di R. JOHNSTON incentrati su Parigi, come *New Mecca, New Babylon. Paris and the Russian Exiles 1920-1945*, e i lavori di H. E. VOLKMANN e R. C. WILLIAMS, dedicati all'emigrazione in area tedesca. Ad aprire la terza fase delle ricerche è il volume *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration 1919-1939*, scritto da M. RAEFF nel 1990. Come specificato nel titolo, il saggio va già nella direzione della storia culturale e inaugura una stagione fiorente di *cultural studies* che continua a dare buoni frutti (il saggio di J. HILDT, in cui si può trovare una panoramica generale degli studi sull'argomento, *Der russische Adel im Exil: Selbstverständnis und Erinnerungsbilder nach der Revolution von 1917* è del 2018). Non è possibile elencare di seguito i testi più recenti sul tema dell'emigrazione russa a Parigi; molti di questi verranno però citati *infra* e saranno oggetto del primo capitolo.

Damien Ehrhardt, riferendosi a un periodo diverso ma sempre limitato al contesto parigino: «L’histoire de l’immigration des musiciens reste à écrire».³ La constatazione di Ehrhardt risulta particolarmente valida in relazione alla galassia dei musicisti, compositori, teorici e critici musicali russi emigrati nella capitale francese negli anni Venti. Solo negli ultimi anni, in corrispondenza con le celebrazioni delle ricorrenze centenarie, si è assistito a un crescente cambio di tendenza che ha prodotto, e continua a produrre, importanti ricerche volte all’analisi di questo ambito di storia musicale.

Se in precedenza la ricerca musicologica si è soffermata soprattutto sulla stagione dei Ballets Russes e sul più celebre dei compositori russi a Parigi, Igor Stravinsky, negli ultimi decenni l’indagine ha esteso il campo d’azione anche agli altri compositori meno conosciuti e alle loro interazioni con la realtà culturale francese. Tra i risultati più significativi degli ultimi anni si possono citare: gli studi di Katerina Levidou dedicati all’eurasismo e al pensiero di Suvčinskij e Lourié,⁴ il volume collettaneo *Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié* curato da Klára Moricz e Simon

³ D. EHRHARDT, *Les musiciens étrangers et l’émergence du champ musical*, «Les Paris des migrants», 1308, 2014, pp. 139-147.

⁴ Di K. LEVIDOU v. ad esempio *The Encounter of Neoclassicism with Eurasianism in Interwar Paris: Stravinsky, Suvchinsky, and Lourié*, Ph.D. diss., University of Oxford, 2009; *Eurasianism in Perspective: Suvchinsky, Lourié and the Silver Age*, in C. FLAMM – H. KEAZOR – R. MARTI (eds.), *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 203-227; *Between the National and the Universal: Music as a Uniting Force in Interwar “Russia Abroad”*, in P. R. BULLOCK et al. (eds.), *Loyalties, Solidarities and Identities in Russian Society, History and Culture*, School of Slavonic and East European Studies UCL, London, 2013, pp. 181-200; *Arthur Lourié and His Conception of Revolution*, in «Muzikologija: Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts», 13, 2012, pp. 79-100; *The Artist-Genius in Petr Suvchinskii’s Eurasianist Philosophy of History: The Case of Igor’ Stravinskii’*, in «Slavonic and East European Review», 89/4, October, 2011, pp. 601-629.

Morrison;⁵ i saggi di Richard Taruskin contenuti nel suo *Russian Music at Home and Abroad*;⁶ il testo di Igor Vyshnevetsky *Yevraziyskoye ukloneniye v muzike 1920–1930-x godov*,⁷ la recentissima monografia *In Stravinsky's Orbit, Responses to Modernism in Russian Paris* di K. Móricz,⁸ e l'importante analisi storiografica di Federico Lazzaro dedicata alla cosiddetta *École de Paris*.⁹ A questi vanno aggiunte inoltre le sezioni musicali delle due miscellanee *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?* e *Transcending the Borders of Countries, Languages, and Disciplines in Russian Émigré Culture*, rispettivamente pubblicate nel 2013 e nel 2018.¹⁰

Il presente lavoro si inserisce nel solco dei recenti studi citati ma al contempo si prefigge di apportare nuove prospettive d'indagine all'analisi di questo vero e proprio "cronotopo storiografico" risultante dall'incrocio di due coordinate spazio-temporali ben precise. Perimetro della ricerca è infatti la metropoli di Parigi nell'intervallo di tempo che va dall'inizio del periodo d'emigrazione nella prima metà degli anni Venti, fino al "secondo esilio" in America che, in concomitanza con lo scoppio del secondo

⁵ K. MÓRICZ–S. MORRISON (eds.), *Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Loulié*, Oxford University Press, Oxford, 2014.

⁶ R. TARUSKIN, *Russian Music at Home and Abroad. New Essays*, University of California Press, Berkeley, 2016.

⁷ I. VYSHNEVETSKY, *Yevraziyskoye ukloneniye v muzike 1920–1930-x godov: stat'i i material'i, istoriya voprosa*, Novoye Literaturnoye Obozreniye, Moskva, 2005.

⁸ K. MÓRICZ, *In Stravinsky's Orbit. Responses to Modernism in Russian Paris*, University of California Press, Berkeley, 2020.

⁹ F. LAZZARO, *Écoles de Paris en musique 1920-1950. Identités, nationalisme, cosmopolitisme*, Vrin, Paris, 2018.

¹⁰ C. FLAMM–H. KEAZOR–R. MARTI (eds.), *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2013; C. FLAMM–R. MARTI–A. RAEV (eds.), *Transcending the Borders of Countries, Languages, and Disciplines in Russian Émigré Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2018.

conflitto mondiale, coinvolgerà la quasi totalità dei compositori presi in esame.

Per accostarsi alla produzione di questo specifico segmento di storia musicale è necessario in primo luogo inquadrare il particolare *milieu* socioculturale che non fa solo da fondale scenico alle musiche scritte in esilio, ma funge da vero centro propulsore per l'ispirazione dell'attività artistica e musicale a Parigi nel periodo fra le due guerre mondiali. A tale scopo, l'obiettivo del primo capitolo sarà quello di ricreare l'ambiente della comunità dell'emigrazione russa sia nei suoi spazi, fisici o immaginati, che nel suo rapporto con l'*establishment* culturale parigino, al fine di individuarne i caratteri fondamentali e analizzare così i tratti artistici e culturali alla luce di quella prospettiva che Paul Tabori definisce "anatomia dell'esilio".¹¹ Questa campitura iniziale servirà a ricostruire la realtà quotidiana degli *émigrés* russi nella metropoli parigina per comprendere le dinamiche sociali, politiche, antropologiche, spirituali – ancor prima che estetiche e artistiche – in cui le musiche dell'emigrazione hanno preso forma.

Il secondo capitolo prende invece in esame i protagonisti della cosiddetta "scuola russo-parigina", un'etichetta la cui validità oggettiva, pur godendo di proprietà storiografica, va messa in discussione. Una volta scandagliati i princìpi storici e morali, unitamente allo statuto ideologico e alle contraddizioni di questo raggruppamento, si tracceranno i profili dei singoli soggetti alla luce delle precipue

¹¹ Cfr. P. TABORI, *The Anatomy of Exile. A Semantic and Historical Study*, Harrap, London, 1972.

specificità e dei propri percorsi estetici e artistici. Si proverà altresì a individuare le linee comuni che sottostanno alla produzione dei compositori russi a Parigi, anche in rapporto ai principi della comunità russa d'esilio, tenendo come punto di osservazione privilegiato l'aspetto religioso e spirituale, tra i più significativi per l'ambito in questione.

Infine, il terzo capitolo ha come oggetto l'approfondimento più propriamente analitico di alcune composizioni che si offrono agli studiosi come dei veri e propri "documenti sonori" del cronotopo storiografico preso in esame. Per far emergere il sostrato di pensiero che informa in modo significativo la stessa struttura musicale, sarà quindi necessario procedere dal generale – la ricezione, l'orizzonte spirituale e il capitale semantico che presiedono alla genesi di queste composizioni – per arrivare al particolare – le singole battute, i temi e lo spazio sonoro – e analizzare in che modo la musica abbia saputo dialogare con il particolare *milieu* in cui è stata concepita.

Rinunciando a qualsivoglia ambizione di esaustività, il presente lavoro intende tuttavia proporsi come uno strumento valido per accostarsi a un capitolo di storia culturale e musicale, su cui non poca polvere si è depositata nel corso degli anni. Se da una parte è difficile riscattare dall'oblio le vittime dell'incedere del tempo, dall'altro si può scavare nel passato e interrogarlo per conoscere in che modo realtà ancora oggi attuali come l'emigrazione, l'esilio, lo sradicamento e l'auto-identificazione siano state

vissute da coloro che ci hanno preceduto e i risultati artistici che ne sono derivati. È in quest'orizzonte di pensiero che vanno inquadrati i capitoli che seguono.

NOTA ORTOGRAFICA

Per i sostantivi e termini russi si è scelto di adoperare la traslitterazione scientifica del cirillico, eccezion fatta per quei nomi per i quali è più comunemente diffusa e accettata la trascrizione anglosassone, spesso adottata dagli stessi autori (es. Stravinsky invece di Stravinskij; Wyschnegradsky invece di Vyšnegradksij).

1. La Russia Oltreconfine a Parigi: un cronotopo storiografico

1.1. Anatomia di un esilio

Parlare di emigrazione russa vuol dire trattare un fenomeno di mobilità di massa, tra i più ingenti del secolo scorso, sulla cui precisa entità vi sono pareri discordanti. Nel suo importante volume *New Mecca, New Babylon. Paris and the Russian Exiles, 1920-1945*, Robert Johnston fornisce un resoconto delle varie stime che, fin dalla metà degli anni Venti, sono state elaborate sulla scorta di censimenti di varia natura.¹ Sia lo studio di Johnston che il ben più recente lavoro di Kåre Johan Mjør, *Reformulating Russia*,² concordano sulla cifra calcolata da Michael R. Marrus che afferma: «the refugees from Bolshevik Russia probably numbered close to a million at the highest point».³

Le direzioni del flusso migratorio furono plurime, ma è in Europa che si concentrò la maggior parte degli emigrati: in particolare, fu Berlino il primo centro importante dell'esodo russo ma, a causa della crisi che vide protagonista la Repubblica di Weimar in seguito al primo conflitto mondiale, molti russi in cerca di impiego si diressero

¹ R. JOHNSTON, *New Mecca, New Babylon. Paris and the Russian Exiles, 1920-1945*, McGill-Queen's University Press, Kingston-Montreal, 1988, pp. 11-14.

² K. J. MJØR, *Reformulating Russia, The Cultural and Intellectual Historiography of Russian First-Wave Émigré Writers*, Brill, Leiden-Boston, 2011, p. 27.

³ M. R. MARRUS, *The Unwanted. European Refugees in the Twentieth Century*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1985, p. 61.

altrove.⁴ Parigi risultò quindi essere la meta favorita delle direttrici migratorie, divenendo così «the capital of Russian emigration».⁵

1.2 Una società in esilio

La particolarità dell'emigrazione russa della prima ondata risiede nel fatto che, data la matrice socio-politica, a spostarsi non fu un unico strato della società, in movimento per la ricerca di prospettive economiche migliori, bensì un'intera sezione verticale, dagli indigenti ai più alti esponenti della borghesia intellettuale e della nobiltà, accomunati solo dalla descrizione che ne fa Marc Raeff: «A Russian émigré was a person who refused to accept the new Bolshevik regime established in the homeland».⁶

Come affermano infatti Mikahil Heller e Aleksandr Nekrich:

Approximately one fourth were officers and soldiers of the White armies, including about 100,000 in Wrangel's army evacuated from the Crimea to Constantinople. Civilian émigrés came from all classes and professions, but especially from those the Soviet government considered inimical. A substantial number of the émigrés were from the intelligentsia. All political parties were represented, from the extreme right to the extreme left, from the monarchists to the Socialist Revolutionaries and anarchists.

⁴ Cfr. MJØR, *Reformulating Russia*, op. cit., p. 32: «Berlin was the most important émigré centre in the early 1920s, but as the situation there became increasingly more difficult as a result of inflation and unemployment, many émigrés decided to move on».

⁵ Ivi, p. 1.

⁶ M. RAEFF, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration 1919–1939*. Oxford University Press, New York-Oxford, 1990.

The varied political complexion of the émigré community was convincing proof that political life inside Soviet Russia had been stifled.⁷

Ad esempio, tutti coloro che, capitanati dal generale Vrangel – protagonista della risposta militare controrivoluzionaria – avevano combattuto nelle file dell’Armata Bianca ed erano sopravvissuti alla Guerra civile russa si ritrovarono il 14 novembre del 1920 sull’incrociatore francese alleato Waldeck-Rousseau diretti a Costantinopoli, dove avrebbe avuto inizio il loro esilio.

Una sorte non dissimile toccò agli esponenti dell’*intelligentsija* e della generazione di pensatori e filosofi che aveva dato vita al cosiddetto Secolo d’Argento, termine coniato dal filosofo Nikolaj Berdjaev per descrivere quel periodo di vivacità intellettuale e artistica, seguito al Secolo d’Oro di Puškin, Dostoevskij e Tolstoj, che era stato inaugurato dalle poesie di Aleksandr Blok. Tra il settembre e il novembre del 1922, più di 160 intellettuali inviati al nuovo potere bolscevico vennero trasportati in nave da Pietrogrado a Stettino per essere espulsi dalla madrepatria su quella che viene comunemente ricordata come l’“arca dei filosofi” (*filosofskij parokhod*). Questo fatto si risolse nella liquidazione di scienziati, filosofi, teologi e storici che spostarono il loro capitale intellettuale in Europa e, in particolar modo, nella capitale francese:⁸ «era la

⁷ M. HELLER – A. M. NEKRICH, *Utopia in Power: The History of the Soviet Union from 1917 to the Present*, Summit Books, New York, 1988, p. 143.

⁸ Heller descrive con dovizia di particolari le cause e i retroscena di questo avvenimento in cui Lenin fu coinvolto in prima persona come mandante di questo esilio forzato; cfr. M. HELLER. *Premier avertissement: un coup de fouet. L’histoire de l’expulsion des personnalités culturelles hors de l’Union soviétique en 1922*, «Cahiers du Monde Russe», 20-2, 1979, pp. 131-172. Cfr. anche S. CAPRIO, *Più che le sentinelle l’aurora*, in S. CAPRIO – G. CODEVILLA – P. P. POGGIO (ed.), *La rivoluzione russa. Intellettuali e potere*, Jaca Book, Milano, 2017, pp. 62-64.

merce che il governo russo forniva in quel tempo in abbondanza e graziosamente all'Europa: i depositari del patrimonio culturale russo»⁹ ebbe a commentare lo scrittore *émigré* Michail Osorgin.

Per quanto valida, la definizione di Raeff che vede l'emigrato come un semplice antibolscevico non può che risultare incompleta. Sin dai primi anni dell'esilio, gli stessi protagonisti dell'esodo russo rifletterono sulla reale natura della loro condizione di espatriati. Interrogarsi con Tabori sulla *semantics of exile*¹⁰ risulta quindi necessario per una corretta comprensione delle dinamiche antropologiche e psicosociali che sottostanno a un evento di così grande portata come un'emigrazione; fenomeno che è stato identificato come «a discontinuous state of being».¹¹

Mentre molti degli intellettuali cacciati dalla Russia vissero la loro permanenza all'estero in qualità di esiliati – lo stesso Berdjaev preferiva definirsi *vyslan* (espulso) piuttosto che emigrato – una buona parte dei russi all'estero adottò invece il termine *émigré*.¹² Ciò è descritto in modo nitido dal premio Nobel Ivan Bunin in un discorso

⁹ M. OSORGIN, *Tatjanin den'*, «Dni», 1923. La traduzione è tratta da L. MAGAROTTO, *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, «Europa orientalis», 26, 2007, pp. 128.

¹⁰ TABORI, *The Anatomy of Exile*, op. cit.

¹¹ E. W. SAID, 2001, *Reflections on Exile*, in ID. *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Granta, London, 2001, p. 177.

¹² La questione semantica è approfondita da Luigi Magarotto nel saggio *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, che vale la pena riportare in forma estesa: «Per quei milioni di persone fuggite dalla Russia dopo la rivoluzione e la guerra civile vinta dai bolscevichi, si potrebbe parlare al massimo di esilio volontario, ma più esattamente si dovrebbe usare il termine di "rifugiati". Il rifugiato è una persona in pericolo che è costretta a fuggire dal proprio paese per fondato timore di persecuzioni o per una diretta minaccia di violenza a causa della sua razza, della sua religione, o della corrente politica o del gruppo sociale al quale appartiene. E gran parte di quei russi che nel 1920 lasciarono precipitosamente il proprio paese, imbarcandosi anche su mezzi di fortuna, dai porti del Sud della Russia erano infatti soldati e ufficiali

del 1924, di capitale importanza per la storia dell'emigrazione russa, in cui l'autore afferma con decisione: «non siamo esiliati (*izgnanniki*) ma emigrati (*emigranty*)»,¹³ sostenendo con ciò la natura "volontaria" dell'espatrio come resistenza al regime bolscevico. Similmente, alla domanda "Cos'è l'emigrazione?" lo scrittore Dmitrij Merežkovskij rispondeva: "È solo un viaggio lontano dalla patria, un esilio? No, è anche un ritorno, un cammino verso la madrepatria. La nostra emigrazione è anche il nostro cammino per la Russia".¹⁴

Anche Leonid Livak, nel suo importante volume sulla letteratura russa *émigré* in Francia *How it was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism*, ritorna sull'affermazione di Raeff e la commenta così:

The political spectrum of the Russian diaspora testifies to greater complexity. Alongside those who opposed the regime, there were those who fled from deprivations, left to join their families, unwittingly found themselves in newly formed countries [...] and annexed provinces [...], or were too young at the time of departure

bianchi con le loro famiglie che, se fossero rimasti in Russia, avrebbero corso il rischio di essere severamente puniti, se non fucilati, per aver combattuto dalla parte di chi era stato sconfitto. [...] dovremmo dunque classificare i russi che nel 1920-21 lasciarono la propria terra come "rifugiati" politici. La traduzione in russo del termine "rifugiato" è *beženec*, dal verbo *bežat'*, "correre", "fuggire" [...] Tuttavia nella lingua russa il sostantivo maschile *beženec* ha una scarsa pregnanza semantica e gli viene preferito il più generico sostantivo *emigrant* ("emigrante/emigrato"): in base a questo principio si può parlare di emigrazione pure nel caso di chi fugge da persecuzioni o da guerre, da violazioni di diritti umani e catastrofi naturali [...] Di conseguenza i russi che fuggirono dalla rivoluzione socialista prima e dall'Unione Sovietica poi vennero inizialmente chiamati *političeskie bežency* ('rifugiati politici'), ma in seguito nella letteratura specialistica si preferì definirli *emigranty* ("emigrati")», cfr. MAGAROTTO, *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, op. cit., pp. 128-130.

¹³ Cfr. I. A. BUNIN, *Missiia russkoi emigratsii*, in *Publitsistika 1918–1953 godov*, ed. O.N. Mikhailov, Moscow, 2000, p. 148.

¹⁴ Cfr. D. MEREZHKOVSII, *Nash put' v Rossiiu* cit. in MJØR, *Reformulating Russia*, op. cit., p. 28. Mjør chiosa: «"Migrants" (*pereselentsy*), Merezhkovskii added, could thus be claimed to be a better word than "emigrants" (*vyselentsy*) in so far as "we" are all "migrants" from the "past Russia" to the "future Russia"».

to make a conscious choice. [...] This evolution from “exiled” to “émigré” is understated in memoir literature, whose view of émigré experience is influenced by its later period, the 1930s, when émigré and Soviet cultures became sharply polarized.¹⁵

Nonostante la grande complessità di cui parla Livak, è possibile considerare la comunità degli emigrati russi come una società modellata su quella, ormai estinta, dell'epoca prerivoluzionaria. In particolare, Marc Raeff distingue due caratteristiche principali grazie alle quali è possibile parlare di società della diaspora:

What made the Russian emigration of the 1920s and 1930s into a society and not merely a group of people who had exiled themselves for political reasons? Two factors contributed to the way that the émigré Russians constituted themselves into a genuine, albeit not perfectly complete, society. First of all, most social classes of prerevolutionary Russia were represented abroad [...] In the second place, and much more telling than their cross-representation according to sociological, economic, or cultural criteria, was the fact that the émigrés were committed to carrying on a meaningful Russian life.¹⁶

Per quanto riguarda la composizione multiforme della società della diaspora è necessaria una precisazione. Uniformare le diverse classi e considerare la comunità emigrata come una società unitaria – come fa Mjør, quando afferma: «despite these differences [...] the entire Russian diaspora formed *one* society» –¹⁷ è un rischio da evitare. A tal riguardo Luigi Magarotto commenta così: «quando si parla dell'esistenza di una società russa all'estero non si deve pensare a un'organizzazione sociale

¹⁵ L. LIVAK, *How it was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2003, p. 10.

¹⁶ RAEFF, *Russia Abroad*, op. cit., p. 5.

¹⁷ MJØR, *Reformulating Russia*, op. cit., p. 33.

compatta e monolitica, ma [...] a più società diversamente intese e differentemente vissute, che occupavano territorialmente zone diverse delle città».¹⁸

Il tema delle «varie Parigi» – quella dei nobili, degli operai e degli artisti – di cui parla Magarotto sarà ripreso più avanti, in relazione agli ambienti della città in cui si muovevano artisti, letterati e compositori.

1.3 La missione della Russia oltreconfine

Per i russi espatriati l'emigrazione fu interpretata secondo un'ermeneutica escatologica in linea con il messianismo che animava il pensiero russo di fine Ottocento. Identificando il bolscevismo con l'Anticristo dell'Apocalisse e l'esodo russo con quello veterotestamentario,¹⁹ la diaspora russa assunse una connotazione spirituale sintetizzata da un'efficace sentenza attribuita alla scrittrice e poetessa *émigré* Zinaida Gippius: «Non siamo in esilio, siamo in missione».²⁰ D'altronde, già Bunin aveva intitolato il suo discorso del 1924 *Missija russkoi emigratsii* (*La missione dell'emigrazione russa*).

¹⁸ MARAGOTTO, *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, op. cit., p. 132.

¹⁹ Sui parallelismi tra narrazione biblica e letteratura *émigré* v. MJØR, *Reformulating Russia*, op. cit., pp. 42-43.

²⁰ In M. RUBINS, *Russian Montparnasse. Transnational Writing in Interwar Paris*, Palgrave Macmillan, Basingtoke, 2015, p. 236n, l'autrice annota: «Attributed to Gippius, this expression was possibly first used by Berberova in her "Liricheskaia poema", published in *Sovremennye zapiski*, 30 (1927)».

Missione – di natura sociale, politica, culturale ma soprattutto spirituale – il cui oggetto è legato in modo inestricabile al rapporto degli *émigrés* con la madrepatria russa e al concetto di *Zarubežnaja Rossija*, “Russia oltre le frontiere”. La “Russia oltreconfine” è una rappresentazione immaginaria della comunità emigrata, nata in seno agli stessi ambienti della diaspora, che vede la società in esilio non tanto come una sezione distaccata o come una succursale della Russia, bensì come la depositaria della vera nazione russa, costretta ormai all'estero perché impossibilitata a continuare la sua esistenza nell'originale spazio geografico. Come spiega Mjør nel capitolo *Russia Abroad* del suo volume:

Russia Abroad is the name for this émigré community used both by the émigrés themselves and by scholarly literature to date. [...] The use of the noun Russia instead of the adjective “Russian” signals the widespread idea among Russians abroad that they “took Russia with them,” to paraphrase the title of Gul’s memoirs. Most émigrés strongly believed that they represented the genuine Russia, not the Bolsheviks. The latter, in their view, had destroyed it. [...] the first-wave émigrés saw it as their task not only to preserve their own Russianness but Russia itself. Russian émigrés created an exile community outside the borders of their homeland. Russia Abroad was not a community limited geographically by clearly defined borders. Rather, it comprised various Russian settlements almost all over the world, above all in the major cities of Europe where the largest and culturally most significant communities were established.²¹

Le memorie menzionate in questa citazione si riferiscono all’“apologia dell'emigrazione” dello scrittore Roman Gul, che raccolse le sue memorie dell'esilio

²¹ MJØR, *Reformulating Russia*, op. cit., p. 31.

intitolandole *la unes Rossija* (“Ho portato la Russia con me”). L’idea della ricostruzione della Russia all’estero è presente anche in altri scritti di autori emigrati:

In her article “Our Direct Task” (“Nashe priamoe delo”), Gippius expressed the popular idea that the diaspora is not only a miniature representation of Russia, but a repository of everything most valuable in its culture; Russia Abroad is therefore solely responsible for preserving and developing the national cultural legacy outside of the native territory. Khodasevich echoed this assessment in “Literature in Exile” (“Literatura v izgnanii”), eschewing the geographical criterion for national identity and suggesting that the nationality of literature is created by its language and spirit and not by the soil.²²

Nella sua opera di demistificazione dei miti che si sono accumulati negli anni intorno alla galassia *émigré*, tuttavia, Livak nota che «The concept of a self-imposed mission to preserve the “true” Russian cultural traditions despoilt in the USSR is part of *émigré* mythology, and one must separate its later interpretations from its role in the *émigré* literary life». ²³ E aggiunge: «Contrary to later claims, *émigré* cultural elites did not leave Russia “on a mission”. This evolving construct was engendered in exile in opposition to Soviet culture». ²⁴

Non potendo concretizzarsi sul piano politico, la costruzione della comunità russa a Parigi si edificava sulle basi comuni degli emigrati: «If politics excited divisions among exiled Russians, the will-o’-the-wisp of unity seemed to become more substantial in

²² RUBINS, *Russian Montparnasse*, op. cit., pp. 3-4.

²³ LIVAK, *How it was done in Paris*, op. cit., p. 10.

²⁴ *Ibidem*.

the common concern of refugees to maintain their national identity».²⁵ Identità nazionale la cui salvaguardia si poggiava su alcuni capisaldi che Kononova chiama “idee cementanti” e che sono identificabili con l’ortodossia, la letteratura e la lingua, vale a dire, con la religione, la tradizione culturale e la *koinè* di appartenenza.²⁶

Dagli scritti di molti intellettuali e uomini di cultura *émigrés* emerge in modo chiaro un altro aspetto cruciale, connaturale al concetto di *Zarubežnaja Rossija*, che riguarda la teleologia della diaspora russa. Il fine ultimo della missione di cui l’emigrazione si faceva portatrice era infatti la riconquista dello spazio geografico originario, mandato dal regime bolscevico. Fiduciosa di tornare un giorno in madrepatria, la comunità espatriata tentò di analizzare a fondo la situazione in Russia, cercando di prevedere la fine dell’ondata rivoluzionaria nella madrepatria. Tra queste analisi spicca in modo particolare quella “epidemiologica” del filosofo Berdjaev nel saggio *Novoe Srednevekov’e*, “Nuovo Medioevo”, pubblicato a Berlino nel 1923, a un anno dalla cacciata degli intellettuali:

La rivoluzione è simile a una grave malattia infettiva. Dal momento che l’infezione è penetrata nell’organismo, non si può più arrestare il corso della malattia. In un dato momento si raggiungeranno i 41° di febbre, e il delirio. Poi la febbre scenderà a 36°. La natura della rivoluzione è tale che essa deve esprimersi fino in fondo, deve esaurire il

²⁵ JOHNSTON, *New Mecca, New Babylon*, op. cit., p. 39.

²⁶ M. M. KONONOVA, ‘Tsementiruiushchie’ idei Russkogo Zarubezh’ia, in *Aktual’nye aspekty istorii i sovremennosti russkogo zarubezh’ia: Parallely i antitezy*, ed. M.M. Kononova, Moscow, 2007, pp. 142–156.

suo elemento di rabbia violenta, prima di essere finalmente sconfitta e degenerare nel suo contrario, di modo che l'antidoto nasca dal male stesso.²⁷

Per Berdjaev, che parla della rivoluzione come di un «fenomeno naturale»²⁸ insito nelle strutture della stessa modernità e del sistema autocratico zarista, la soluzione non poteva che essere di natura spirituale: «Oggi il problema russo è innanzitutto un problema spirituale. Non vi è salvezza per la Russia al di fuori di una rigenerazione spirituale».²⁹

1.4 La creatività come spazio della missione

Alla problematica spirituale è legato un ulteriore aspetto fondamentale per la comprensione delle dinamiche interne alla comunità emigrata parigina; individuato il fine della missione – la restaurazione di valori spirituali sani e non corrotti, unita alla riconquista del territorio russo –, gli *émigrés* si resero conto che il solo strumento adatto alla realizzazione di questo scopo risiedeva nella cultura, unico campo d'attuazione della *Missija Russkogo Zarubežia*:

Il significato positivo e la giustificazione dell'emigrazione non è affatto nel dominio della politica. L'aspetto positivo può essere trovato prima di tutto nella difesa della

²⁷ N. BERDJAEV, *Nuovo Medioevo*, Fazi Editore, Roma, 2017, p. 113.

²⁸ Ivi, p. 111.

²⁹ Ivi, p. 126.

libertà, nella creazione di una tribuna per il libero pensiero, nella costituzione di un'atmosfera per la libera attività creatrice [*tvorčestvo*].³⁰

La ricorrenza in questa citazione di termini legati alla sfera delle diverse libertà – politica, etica e di azione – è indice dell'esigenza più importante manifestata dagli emigrati russi in esilio: la possibilità di agire e pensare senza alcuna costrizione. In particolare, il termine *tvorčestvo* – qui tradotto con “attività creatrice” – è una parola-chiave della cultura e del pensiero russo del Secolo d'Argento. Il saggio di K. J. Mjør *A Conceptual History of Tvorchestvo in Nineteenth-Century Thought* ripercorre le fasi dell'evoluzione del concetto, riconoscendo a Vladimir Solovëv il merito di aver infuso nuova vita ad un lemma desueto. Infatti, espandendone il significato ben al di là del semplice “operato creativo”, Solovëv riscontrava nel campo d'azione della creatività/creazione una delle tre forme principali dell'organismo umano in cui confluivano tanto l'aspetto tecnico-materiale, quanto una dimensione mistica e spirituale:

Tvorchestvo [...] is not only to be found in art, but also in knowledge, in the intellectual contemplation of ideas. He [Solovyiov] saw this form of intellectual activity as a precondition for human participation in the realization of world history as envisioned by God in his divine plan”.³¹

³⁰ N.A. BERDIAEV, *Russkii dukhovnyi renessans nachala XX veka i zhurnal Put'*, in *Sobranie sochinenii*, vol. 3: *Tipy religioznoi mysli v Rossii*, Paris, 1989, p. 706.

³¹ K. J. MJØR, *Metaphysics, Aesthetics or Epistemology? A Conceptual History of Tvorchestvo in Nineteenth-Century Thought*, in *Slavic and East European Journal*, 62.1, 2018, p. 21.

Nella prospettiva soloveviana, fare arte equivale a conoscere, ed entrambe le sfere, artistica e conoscitiva, concorrono alla *teurgia*, quell'attività secondo la quale «realizzando concretamente la bellezza assoluta nella realtà del mondo, [si] compirebbe [...] una reale "trasfigurazione" della natura e della vita»:

Nella vita così misticamente concepita, all'uomo spetta la posizione singolare d'un vero intermediario tra Dio e il mondo, perché solo l'uomo pur essendo indissolubilmente legato alla natura, può nello stesso tempo elevarsi sino all'idea divina [...] e attuarla poi nella caotica molteplicità naturale.³²

Il pensiero di Solovëv veniva traghettato dal suo allievo Berdjaev nel contesto storico della rivoluzione e della conseguente diaspora degli esiliati e rifugiati. Nella prefazione all'edizione del 1927 del saggio *Il senso della creazione*, Berdjaev rielabora infatti la doppia prospettiva del *tvorčestvo* – trascendentale ma allo stesso tempo calata nella storia – alla luce degli sconquassi di primo Novecento:

Il mio libro *Il senso della creazione* è stato scritto quindici anni fa. Da allora, sulla Russia e sul mondo, si sono abbattute delle catastrofi tremende. È iniziato un nuovo periodo storico. [...] Adesso come allora, io credo che Dio chiami l'uomo ad un'iniziativa creatrice. [...] E però, la crisi che sta attraversando l'umanità, quella crisi che porta alla luce innanzitutto la bancarotta dell'umanesimo, mi sembra oggi ancora più tragica: essa non consente di nutrire alcuna speranza in un passaggio immediato ad una creatività religiosa. Prima che possa apparire all'orizzonte il primo baluginare di un nuovo raggio di luce, ci attende ancora un lungo cammino fra le tenebre. Il mondo deve passare attraverso una nuova fase di barbarie.³³

³² L. GANCIKOFF, *Vladimir Sergeevič Solov'ev*, in Enciclopedia Italiana, Treccani, 1936.

³³ A. DELL'ASTA, *Prefazione* in N. BERDJAEV, *Il senso della creazione*, Jaca Book, Milano, 1994, p. XXXIV.

Pur se offuscata da un amaro pessimismo, la visione apocalittica di Berdjaev conserva ancora uno slancio attivo e risulta animata dalla convinzione secondo la quale, come commenta Adriano Dell'Asta, «l'apocalisse non può essere un'attesa passiva e che ciò che va quindi superato è proprio la vecchia contrapposizione tra uomo e Dio; ad essa va contrapposta quella vocazione creatrice dell'uomo».³⁴

Sono questi i termini entro cui si attua la *missione* della Russia oltreconfine: consapevole della doppia dimensione del proprio operato – storico/umano e trascendentale/divino –, la diaspora russa si sente investita del compito di riportare nell'Occidente individualista quei valori spirituali ormai decaduti e di avviare un processo di rigenerazione globale a partire dal tesoro della tradizione russa e orientale.

La possibilità d'esprimersi liberamente era la prima *conditio sine qua non* per l'attuazione della missione russa. Come rileva Frank Göbler nel saggio *Gibt es eine Poetik des Exils?*,³⁵ molti *émigrés* erano consapevoli che risiedere all'estero significava poter contare su una libertà d'espressione artistica e di pensiero altrimenti impossibile e che la possibilità di soddisfare la propria creatività rientrava tra i «benefits of exile».³⁶ Inoltre, la libera attività creativa permetteva anche quello che Demidova ha chiamato

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ F. GÖBLER, *Gibt es seine Poetik des Exils?*, in ID. *Russische Emigration im 20. Jahrhundert: Literatur – Sprache – Kultur*, München, 2005, p. 166.

³⁶ *Ibidem.*

«a metaphysical return»:³⁷ «They would return to Russia in their writings by imagining the past of their homeland, from the point of view of exile. This strategy avoids [...] the paradox of believing in the impossible return: the return is possible – in the realm of the imaginary and in writing».³⁸ La cultura, soggetta alla necessità di «creare una nuova ideologia per la futura Russia», – a dirlo è il filosofo emigrato Fëdor Stepun –³⁹ risultava così un elemento imprescindibile per la costruzione della comunità immaginata degli *émigrés* di Parigi.⁴⁰

1.5 Luoghi fisici e spazi immaginati

1.5.1 La stampa

Con più di un migliaio di riviste e giornali pubblicate tra il 1910 e il 1940, la stampa rappresenta il primo mezzo d'espressione per la comunità emigrata. Come afferma Mjør:

³⁷ O. R. DEMIDOVA, *Metamorfozy v izgnanii: Literaturnyi byt russkogo zarubezh'ia*, Giperion, St. Petersburg, 2003.

³⁸ MJØR, *Reformulating Russia*, op. cit., pp. 48-49.

³⁹ F.A. STEPUN, *Zadachi emigratsii*, in *Sochineniia (Iz istorii otechestvennoi losofskoi mysli)*, ed. V. K. Kantor, Moscow, 2000, p. 442.

⁴⁰ Il riferimento alle *imagined communities* analizzate da Benedict Anderson nel celebre saggio *Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi*, Laterza, Bari, 2020, è di Claudia Weiss: nel saggio *Das Rußland zwischen den Zeilen: Die russische Emigrantenpresse im Frankreich der 1920er Jahre und ihre Bedeutung für die Genese der Zarubežnaja Rossija*, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg, 2000, la studiosa tratta il ruolo della stampa nel contesto dell'auto-identificazione della comunità *émigré*.

Russia Abroad is unimaginable without its written culture. [...] The émigré press provided a model for self-identification by being a forum for debating topical ideas, attitudes and values, as well as by simply representing émigré everyday life and offering practical help and information.⁴¹

Una disamina dettagliata della pletora di giornali della Russia oltreconfine si trova nel volume di Claudia Weiss, *Das Rußland zwischen den Zeilen: Die russische Emigrantenpresse im Frankreich der 1920er Jahre und ihre Bedeutung für die Genese der Zarubežnaja Rossija*: passando in rassegna i principali organi di stampa e studiando il loro ruolo nella costruzione della comunità russa in Francia, l'autrice si sofferma su quattro testate che rappresentano i tronchi comuni di ulteriori ramificazioni giornalistiche: *Poslednie novosti*, *Vozroždenie*, *Sovremennye zapiski* e *Illjustrirovannaja Rossija*. La stampa rifletteva inoltre la pluralità di posizioni politiche riscontrabili in seno alla diaspora russa; come evidenzia Luigi Magarotto:

Gli emigrati ricostituirono inoltre una vita politica, riproponendo i partiti che esistevano nella Russia prerivoluzionaria assieme ai loro organi di stampa. Giornali e riviste in lingua russa di vario orientamento politico si pubblicarono dunque in gran numero in tutte le grandi città dove si trovavano centri dell'emigrazione con posizioni abbastanza definite: gli organi conservatori parlavano della Russia in termini di mera restaurazione, mentre le pubblicazioni dei socialisti si confrontavano con le conquiste del nuovo potere rivoluzionario, non esimendosi da critiche, ma talvolta esprimendo anche valutazioni positive.⁴²

⁴¹ MJØR, *Reformulating Russia*, op. cit., pp. 34-35.

⁴² MAGAROTTO, *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, op. cit., p. 136.

Alle riviste sopramenzionate vanno aggiunte anche *Put (La Voie)*⁴³ e *Čisla (Nombres)*, quaderno trimestrale pubblicato dal 1930 al 1934, dal programma apolitico e nella linea del modernismo europeo in cui figureranno non pochi articoli di argomento musicale a firma di Nicolas Nabokov e Arthur Lourié.⁴⁴

1.5.2 Ideologie e correnti di pensiero dell'esilio

Le riviste dell'emigrazione non fungevano solo da casse di risonanza delle attività che riguardavano la "Russia fuori dalla Russia". Attorno a esse, infatti, cominciarono a polarizzarsi nuovi orientamenti ideologici che nascevano dallo sguardo che gli emigrati volgevano a est, verso la madrepatria. Tra queste correnti di pensiero, due sono quelle che più hanno attratto l'attenzione di filosofi, pensatori e artisti russi *émigrés*: l'eurasismo e lo *smenovechovstvo*.

Come si evince dal nome stesso, l'eurasismo (detto anche eurasiatismo o eurasianesimo) – in russo *evraziistvo* –⁴⁵ scaturisce dalla visione della Russia come

⁴³ Sull'attività di *Put'* v. ARJAKOVSKY, *The Way*, op. cit.

⁴⁴ Qui una lista degli articoli di argomento musicale che verranno ripresi più avanti: N. Nabokov, *Sulle orme della musica* (n. 1, 1930); N. Nabokov, *Prokofiev* (n. 2-3, 1930); N. Nabokov, *Musica in Germania. Esperienze di un viandante* (n. 4, 1931); N. Nabokov, *Musica in Germania* (n. 5, 1931); P. Bicilli, *Elogio della musica* (n. 5, 1931); A. Lourié, *La via della scuola russa* (n. 7-8, 1933); A. Lourié, *Morte di Don Giovanni* (n. 9, 1933).

⁴⁵ La bibliografia sull'eurasismo è divenuta, soprattutto nell'ultimo decennio, di vaste dimensioni. Ciò è probabilmente dovuto alla riscoperta del pensiero eurasista, caratterizzato da una visione politica imperialista, che negli ultimi decenni sta godendo di un rinnovato interesse da parte dei neo-eurasisti come Alexander Dugin, descritto dalla stampa come "il Rasputin del Cremlino" o ancora "l'ideologo di Putin". Un primo approccio all'argomento storico può venire dalle indicazioni di Stepan Lubenskij raccolte nell'opuscolo *Bibliographie de l'Eurasisme*. Anche Vittorio Strada nel suo *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo* accenna allo sviluppo dell'ideologia eurasista, così come in *Europe. La*

unico centro generatore di un rinnovamento mondiale che, reso necessario dalla decadenza dell'Occidente, non poteva che partire dall'Eurasia:

La Russia da sempre non è stata né Oriente, né Occidente e non deve diventare né Oriente, né Occidente, in essa si ha l'incontro di Oriente e Occidente, in essa, nei suoi destini personali, è il simbolo dei destini di tutta l'umanità.⁴⁶

Queste parole, pronunciate dal poeta Andrej Belyj nel 1921 in occasione della commemorazione del poeta Aleksandr Blok, sono un prodromo del movimento eurasista che nello stesso anno prenderà piede a Sofia. La pubblicazione della prima raccolta di articoli dal titolo *Iškod k Vostoku – Esodo verso Oriente* – segnava infatti l'inizio dell'eurasismo che, in realtà, poggiava le sue basi intellettuali su due ulteriori correnti di pensiero, lo slavofilismo ottocentesco e lo scitismo (o scitanesimo) di primo Novecento. In diversi modi, ambedue le correnti paventavano la troppa ingerenza dell'elemento occidentale all'interno della cultura russa e si preoccupavano della salvaguardia della "slavità" come risposta alla decadenza europea. In particolare, il piano d'azione prediletto dallo *Skifstvo* (scitismo) era quello della filosofia della storia

Russia come frontiera. Altri volumi italiani degni di nota sono *La foresta e la steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa* di Aldo Ferrari e *La passione dell'Eurasia. Storia e passione in Lev Gumilëv* di Dario Citati. La bibliografia sul tema parla però soprattutto in francese e in inglese: nel primo caso vanno menzionati i saggi di Marlène Laruelle *Existe-t-il des précurseurs au mouvement eurasiste ? L'obsession russe pour l'Asie à la fin du XIXe siècle; Les idéologies de la « troisième voie » dans les années 1920 : le mouvement eurasiste russe; L'idéologie eurasiste russe ou comment penser l'Empire* – mentre in inglese, tra gli altri, si possono ricordare: *Eurasia" or "Holy Russia"? Russian Émigrés in Search of Self-Recognition* di Aleksandr Antoshchenko; *From Empire to Eurasia: Politics, Scholarship, and Ideology in Russian* di Sergey Glebov; *Russia and the Steppe: George Vernadsky and Eurasianism* di Charles Halperin e ancora *Between Europe & Asia. The Origins, Theories, and Legacies of Russian Eurasianism* edito da Mark Bassin, Sergey Glebov e Marlène Laruelle. Per quanto riguarda le intersezioni con la sfera musicale, il testo che riassume e fornisce una panoramica generale sui rapporti di eurasismo e composizione musicale è il volume in russo *Yevraziyskoye ukloneniye» v muzyke 1920-1930-kh godov* di Igor Vishnevetsky. Altra bibliografia più specifica verrà indicata più avanti.

⁴⁶ A. BELYJ, *Pamjati Aleksandra Bloka*, Peterburg 1922, p. 27. Cit. in V. STRADA, *Simbolo e storia*, Marsilio Editori, Venezia, 1988, p. 177.

o, più correttamente, della storiografia: per gli scitisti, infatti, il processo storico e le vicende umane sono regolate da una connessione inscindibile di realtà e metafisica, nel quadro di una dimensione cosmica che attinge tanto dalla teologia universale di Vladimir Solovëv e da Dostoevskij, quanto da Nietzsche e Wagner.⁴⁷ Il movimento, allo stesso tempo filosofico, letterario e artistico, è però figlio legittimo delle visioni estatiche e della concezione metafisico-musicale di Blok che nel 1919 scriveva sul suo diario: «In principio era la musica. La musica è l'essenza del mondo». Alla base dell'essere Blok pone la *stichija*, una «forza elementare» e «spontanea» che regola il principio dell'universo secondo un processo musicale composto di diversi cicli che, per la storia umana, si scandiscono nei due momenti di “kultura” e “tsivilizatsiya”:

La cultura è il movimento ritmico di mutamento e crescita, è il pulsare vivo dello spirito della musica, è lo slancio vitale della *stichija* che, nel suo dinamismo creativo, non si acquieta in alcuna forma conclusa e compiuta. La “civilizzazione” è invece il momento meccanico, statico e analitico, la fase in cui il ritmo musicale si affievolisce e l'uomo perde il contatto diretta con la natura, la quale viene ridotta a mero materiale di sfruttamento tecnologico.⁴⁸

I termini dell'argomentazione di Blok non possono non richiamare quelli esposti nello stesso periodo da Oswald Spengler in un volume di fondamentale importanza per la storia della cultura europea del Novecento, *Il tramonto dell'Occidente*, libro che in

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 83: «la musica della cultura si spegne nell'opacità immobile della civilizzazione e infine lo spirito della musica abbandona il corpo condannato a perire. Ma il ritmo musicale, e lo slancio creativo che lo sottende, non muore e genera altre culture, nuovi movimenti diversi da quelli precedenti. Il poeta, cioè l'artista, è colui che vive nel tempo incalcolabile della musica, che ne sente le inaudite abili onde di vita e di morte, che traduce lo slancio della *stichija* in un ordine di parole e di suoni e che sia nelle grandi catastrofe storiche, sia negli eventi della vita interiore e della realtà naturale avverte questo fuoco distributore e creatore, questo flusso incessante che scorre spietato e maestoso».

Russia venne tradotto con il titolo *Il tramonto dell'Europa*.⁴⁹ Il «movimento metamorfico della storia»,⁵⁰ sospeso tra le due polarità di *Kultur* (apogeo) e *Zivilisation* (decadimento), secondo Spengler, segna la fine della civiltà occidentale, destinata all'estinzione, e il suo ingresso nel novero delle grandi civiltà decadute.

Queste tesi non potevano non attirare l'interesse degli eurasisti, impegnati nel decretare la fine dell'occidente e la rivalsa del continente russo sulla scorta del celebre motto *ex oriente lux, ex occidente luxus*. Lo stesso Trubetskoj, linguista e tra i fondatori del movimento, riconosceva il suo debito nei confronti delle idee di Spengler,⁵¹ pur affermando l'indipendenza del pensiero eurasista dalla dialettica *Kultur-Zivilisation*. Negando le pretese di universalità della cultura europea, l'eurasismo forniva una dimensione più ampia e globale del ruolo della Russia nello sviluppo della storia e assegnava all'ortodossia cristiana il ruolo di baluardo contro l'apostasia dell'Occidente. A riprova di ciò gli eurasisti tratteggiavano in questi termini le differenze tra le due grandi rivoluzioni della modernità:

⁴⁹ V. STRADA, *Europe. La Russia come frontiera*, Marsilio, Venezia, 2014, p. 1.

⁵⁰ Cfr. S. ZECCHI, introduzione a O. SPENGLER *Il tramonto dell'Occidente*, Ugo Guanda Editore, Parma, 1991, p. XVII.

⁵¹ S. GLEBOV, *N.S. Trubetskoi's Europe and Mankind and Eurasianist Antievolutionism*, in M. BASSIN – S. GLEBOV – M. LARUELLE (eds.), *Between Europe and Asia. The Origins, Theories, and Legacies of Russian Eurasianism*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2015, p. 60.

Proprio perché la Russia non è soltanto “Occidente”, ma anche “Oriente”, non soltanto “Europa”, ma anche “Asia”, anzi non Europa ma Eurasia, proprio per questo all’essenza storica che era racchiusa nella Grande rivoluzione francese si aggiunge, nella rivoluzione russa, un’altra essenza che è ancora lungi dall’essere svelata [...] La Grande rivoluzione francese è un episodio della storia europea, la rivoluzione russa non è soltanto un episodio della storia europea.⁵²

Le implicazioni culturali e artistiche di questa visione della storia sono immediate, tanto più se si tiene conto del fatto che nel nucleo dei primi fondatori dell’eurasismo, tra linguisti, storici, teologi e filosofi, figurava anche Pierre Suvčinskij, critico e teorico musicale, nonché punto di riferimento di molti compositori, *émigrés* o francesi, e più generalmente della scena culturale parigina fino alla morte sopraggiunta nel 1985.⁵³ Nel prossimo capitolo si tratteranno infatti le linee che collegano questo movimento alla produzione musicale del contesto in esame.

Partendo da una base geopolitica, l’eurasismo finì per identificarsi con un concetto geoculturale, sulla cui visione del mondo e della storia si modellò un’estetica schiva nei confronti del canone occidentale e volta a riscoprire il deposito della tradizione russa. Il movimento ebbe in realtà vita breve a Parigi, mentre si affermò in misura maggiore in altri importanti centri dell’emigrazione come Berlino e Praga. Gli sforzi dell’eurasismo per cercare di comprendere il fenomeno della rivoluzione e il nuovo potere bolscevico suscitò una certa diffidenza in molti emigrati russi, per i quali l’attenzione preponderante per l’elemento asiatico, a scapito di quello occidentale, mal

⁵² STRADA, *Simbolo e Storia*, op. cit., p. 179.

⁵³ Di Suvčinskij e delle intersezioni tra eurasismo e musica se ne parlerà in modo più approfondito nei prossimi capitoli.

si accompagnava con la barbarie del terrore rosso vissuta in prima persona e con la libertà di cui si poteva godere allora in Europa.

Un rapporto ancora più controverso con il regime dei bolscevichi caratterizza invece il cosiddetto *smenovečovstvo*, altro movimento intellettuale della destra *émigré* nato a Praga nel 1921 con la raccolta di articoli *Smena Vech* (“cambio degli orientamenti”). Pur avendo combattuto contro la rivoluzione e professando l’anticomunismo, con un atto di *Realpolitik* gli *smenovečovcy* riconoscevano nello stato sovietico un potere forte, atto a ristabilire la «grande potenza russa» e «il prestigio internazionale della Russia»:⁵⁴

Lo *smenovečovstvo* [...] più che un’ideologia fu una mentalità [...] disposta a collaborare coi bolscevichi sia perché il nuovo potere era ormai indistruttibile, sia perché a spingerla al compromesso era un sentimento patriottico, sorretto anche, almeno all’inizio, dalla speranza nella “evoluzione”, se non nella “disgregazione” del bolscevismo, nella sua metamorfosi in un nazional-bolscevismo di transizione verso una “nuova” Russia.⁵⁵

Attribuendo alla rivoluzione sovietica il merito di aver mantenuto l’integrità della Russia gli *smenovečovcy*, capeggiati dal professore Nikolaj Ustrjalov, ponevano le basi ideologiche del nazional-bolscevismo degli anni Trenta e preconizzavano l’avvento di un regime autoritario dai tratti non troppo dissimili da quelli che poi caratterizzeranno il nazionalsocialismo:

⁵⁴ Cfr. N. USTRJALOV, *Patriotica*, in *Smena vech*, Praga, 1921, p. 57.

⁵⁵ STRADA, *Simbolo e storia*, op. cit., pp. 182-183.

Avec l'instauration de la NEP, la Russie pour Ustrjalov, vient d'entrer dans son Thermidor. [...] Se crée ainsi le national-bolchevisme, qui conjugue à la reconnaissance du bolchevisme une idéologie quasi fasciste, le culte du surhomme, le vitalisme et l'exaltation de la puissance militaire. Les théories d'Ustrjalov influenceront grandement les eurasistes, en particulier Savickij et Suvčinskij, qui correspondent avec lui jusqu'en Extrême-Orient.⁵⁶

1.5.3 I luoghi della cultura

Bersaglio degli strali scagliati dagli *smenovečovcy* era l'*intelligencija* che, rea di «aver perso la partita» col bolscevismo, veniva invitata ad andare “*v Kanossu*”, a Canossa. La raccolta di articoli *Smena vech* richiamava, anche nel titolo, un'altra raccolta di articoli, *Vechi* (“orientamenti”), pubblicata nel 1909 a Mosca da quel nucleo di intellettuali e teologi, come Struve, Berdjajev, Bulgakov, Frank, che furono esiliati e cacciati dalla Russia sull’“arca dei filosofi”.⁵⁷ Il rapporto di filiazione dei nuovi *večovcy* con i primi era tuttavia solo nominale, dal momento che la loro posizione politica nei confronti del regime della madrepatria era diametralmente opposta. Così, mentre gli *smenovečovcy* finirono per avere un seguito maggiore in Russia piuttosto che nella *Zarubežnaja Rossija*, il cenacolo degli intellettuali contrari al regime bolscevico prese una forma più definita a Parigi andando a costituire l'Istituto ortodosso San Sergio, il primo e più importante centro intellettuale dell'emigrazione russa a Parigi, nonché baluardo della

⁵⁶ M. LARUELLE, *Les idéologies de la «troisième voie» dans les années 1920. Le mouvement eurasiste russe, «Vingtième siècle»*, 70, avril-juin, 2001, p. 33.

⁵⁷ Cfr. STRADA, *Simbolo e storia*, op. cit., pp. 183-185; J. BURBANK, *Intelligentsia and Revolution: Russian Views of Bolshevism, 1917-1922*, Oxford University Press, Oxford, 1986.

fede ortodossa all'estero.⁵⁸

Quella che, come si è detto, doveva essere per i rifugiati russi una delle tre "idee cementanti",⁵⁹ vale a dire l'ortodossia, era minata dalla confusione determinata dal disgregarsi della chiesa russa in molteplici sottocategorie. Se infatti in patria la chiesa doveva fare i conti con il regime ateo e anticlericale dei bolscevichi,⁶⁰ anche all'estero la situazione non era per nulla pacifica. Come ricorda Tatiana Baranova Monighetti:

The Orthodox Church in emigration was going through a very difficult time. First and foremost, it was cut off from its canonical head — the Patriarch of Moscow who became utterly dependent on the communist authorities. In this situation, the émigré bishops united and set up an autonomous body — The Synod of Bishops (1922) — which was headquartered in the Serbian town of Sremski Karlovici. But the Synod split up nearly from the start of its activities: the head of the West European Episcopate Archbishop Eulogy did not want to sever ties the Moscow Patriarchate, and in 1927, he announced complete obedience to them. Four last years, in 1931, after undergoing a strong

⁵⁸ Sulle attività dell'Istituto San Sergio vedi CAPRIO, *Più che le sentinelle l'aurora*, op. cit.

⁵⁹ Cfr. MAGAROTTO, *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, op. cit., p. 139: «La stragrande maggioranza degli emigrati russi per religione intendeva la religione ortodossa, e anche se la chiesa russa tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento non aveva dato agli occhi dei russi grande prova di sé (si ricordi per tutti lo scandaloso comportamento a corte di Rasputin e le sue ignobili trame contro cui la Chiesa russa non pronunciò mai una parola di condanna), di fronte al crollo di tutte le certezze che aveva comportato la vittoria dei bolscevichi, la religione ortodossa era rimasto uno dei pochi beni di cui un emigrato poteva disporre, un valore che ancora lo poteva consolare, la sicurezza per chi, perdendo la propria patria, aveva perduto tutto. La chiesa ortodossa russa dell'emigrazione, che si era staccata dal Patriarcato di Mosca ritenendolo asservito al governo dei bolscevichi, si era raccolta attorno al metropolita Antonij (Aleksej Pavlovič Chrapovickij), il quale aveva eletto la sua sede nella cittadina di Sremski Karlovci nel Regno dei serbi, dei croati e degli sloveni. Però, alcuni centri della chiesa dell'emigrazione, guidati dal metropolita Evlogij (Vasilij Semenovič Georgievskij), ritenendo le posizioni del metropolita Antonij troppo politicizzate in senso antibolscevico e di conseguenza oltremisura filo-monarchiche, diedero vita a una sorta di scisma. La religione ortodossa rappresentò uno di quei valori, assieme alla cultura e alla lingua, che senza dubbio aiutarono gli emigrati russi a conservare la propria identità nazionale».

⁶⁰ Sui fatti riguardanti la chiesa russa e le rivoluzioni russe riferisce in modo dettagliato G. CODEVILLA in *La Chiesa Ortodossa e le rivoluzioni russe (1905-1924)*, in CAPRIO – CODEVILLA – POGGIO, *La rivoluzione russa*, op. cit., pp. 97-157

pressure from the Soviet Church and stripped of their license to hold services by it, Archbishop Eulogy went over under the protection of the Patriarchate of Constantinople.

So in the end, three separate Russian Orthodox churches emerged in Europe which held no communication in their religious practices:

- Karlovci Churches (established after the crash with Eulogy in 1927) officially named the Russian Orthodox Church Outside of Russia (ROCOR). The head of the ROCOR's parishes in Western Europe since 1928 was Archbishop (later Metropolitan) Seraphim;
- Archdiocese of Russian Orthodox Churches in Western Europe of Patriarchate of Constantinople head by Archbishop (later Metropolitan) Eulogy;
- Moscow Patriarchate.

This caused numerous conflicts, and congregation and priests going over from one jurisdiction to another.⁶¹

A promuovere l'edificazione dell'Istituto San Sergio fu proprio il metropolita Evlogij, che nel 1925 chiamò alla guida della nuova scuola teologica Sergej Bulgakov, uno tra i più fini teologi scesi dall' "arca" nel 1922. Il San Sergio non fu però l'unica istituzione nata per accogliere l'attività intellettuale degli *émigrés* russi; come rileva Magarotto, la creazione di nuovi centri della cultura a Parigi era in linea con la politica di auto-isolamento scelta dai russi per salvaguardare la propria identità:

Volendo condurre una vita russa, quantunque in paesi stranieri, gli emigrati della prima ondata misero in piedi, dunque, assieme a una rete economica gestita da russi, anche una vita culturale russa. In primis essi costituirono, nei grandi centri, scuole russe per i loro figli. Erano ben consci che la lingua russa era il grande patrimonio culturale, l'immenso archivio che avrebbe permesso ai loro discendenti di conservare

⁶¹ T. BARANOVA MONIGHETTI, *In between Orthodoxy and Catholicism, The problem of Stravinsky's Religious Identity*, in M. LOCANTO, *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism*, Brepols, Turnhout, 2014, p. 5.

la propria identità nazionale. [...] Gli emigrati diedero vita a “case della cultura” o “delle arti” dove si tenevano conferenze, lezioni e altre iniziative culturali, realizzarono circoli di poesia, circoli di letteratura, circoli di filosofia, organizzarono mostre di pittura, allestirono spettacoli teatrali di opere recitate da attori russi, ma soprattutto fondarono numerose case editrici.⁶²

La consultazione dei *dossiers* degli Archives Nationales di Pierrefitte-sur-Seine, relativi alla sorveglianza dei “russes blancs” da parte della polizia parigina, permette di tracciare su una mappa ideale di Parigi il germogliare di queste “case della cultura” nel periodo interbellico. In particolare, nel periodo 1920-1940, i resoconti della polizia riportano informazioni sui seguenti movimenti e associazioni:⁶³

– *Associazioni giovanili*: Union Nationale Travailleuse de la Nouvelle Génération Russe, Association des Jeunes Russes, Union Nationale de la Jeunesse Russe et la Jeunesse Noble Russe;

– *Associazioni culturali*: Université Populaire russe, Union des Ecrivains et Poètes russes à Paris (3 aprile 1925), L’Oeuvre du Foyer russe ou Union Monarchiste Russe à Paris;

– *Associazioni cristiane*: Mouvement chrétien des Etudiants russes à l’Étranger (sezione dell’YMCA, 1924), Union directrice diocésaine des associations orthodoxes russes en Europe occidentale (1924), Association culturelle Greco Orthodoxe Russe (maggio 1927), Association chrétienne

⁶² MAGAROTTO, *Per una tipologia dell’emigrazione russa*, op. cit., pp. 135-136.

⁶³ In particolare il riferimento è ai depositi 19940500/304 e 19940500/305 che ho avuto modo di consultare presso gli Archives Nationales di Pierrefitte-sur-Seine nel marzo 2020.

orthodoxe des citoyens de URSS, Association culturelle près l’Eglise de la Patriarchie Orthodoxe Russe à Paris (17 marzo 1931), Groupe russe de Paris de la Société Anthroposophique Universelle (dicembre 1932);

– *Associazioni delle arti figurative*: Société des Icônes (1925); Union des Peintres russes en France (dicembre 1931);

– *Associazioni musicali*: Foyer de la musique russe, Academie russe de musique de Paris (16 gennaio 1932);

Pur non essendo esaustiva, la lista offre comunque una panoramica generale delle molteplici attività messe in azione dalla rete culturale degli emigrati russi. Di queste, la maggior parte era localizzata negli *arrondissements* più esterni di Parigi ma erano tre i nuclei principali della vita degli emigrati: oltre al già citato Istituto San Sergio, posto nella zona nord-est della città sulla Rue de Crimée, vi era a nord-ovest, nei pressi dell’Arc du Triomphe, la chiesa di Rue Daru – poi rinominata Cattedrale Sant’Alexander Nevskij – di cui la scrittrice Nina Berberova dirà in *Le feste di Billancourt: racconti in esilio*: «Venni a sapere che la domenica, nella chiesa russa, si potevano vedere le “masse russe”. Vi andai e fui sorpresa dalla quantità di persone (chiesa piena, folla fuori)». ⁶⁴

Il centro che però più era attivo nella quotidianità degli emigrati era Montparnasse e

⁶⁴ N. BERBEROVA, *Le feste di Billancourt*, Adelphi, Milano, 1994, p. 15.

in particolare il triangolo Boulevard Raspail-Boulevard du Montparnasse-Rue Vavin, cuore delle sperimentazioni letterarie degli scrittori russi *émigrés*.

1.6 Lo stile Montparnasse

1.6.1 Alla ricerca di un'identità culturale russa

Nell'introduzione alla già citata *cultural history* dell'emigrazione russa di Marc Raeff, l'autore scrive queste parole su cui vale la pena soffermarsi:

Culture, for the Russian *émigrés*, was an essential aspect of their national identity, of their identity as educated, at whatever level, Russian people. It consisted of all those manifestations of what at times, erroneously I think, is called "high" culture: the literary, artistic, and scientific or scholarly creations of the nation, which are promulgated by such institutions as church, school, theater, books and journals, informal clubs, societies, and organizations. In all of these manifestations, however, there was a specifically *Russian* identity.⁶⁵

In che modo si estrinsecava questa ipotetica identità russa? Raeff prosegue così:

It is difficult to define. It was an amalgam of pre-Petrine and folk elements – largely, but by no means exclusively, expressed by the church in its ritual and teachings – and of the imported and post-Renaissance cultural trends and achievements of Western and Central Europe. In this sense Russian culture was displayed in all the arts as well

⁶⁵ RAEFF, *Russia Abroad*, op. cit., p. 10.

as in scholarship and science. [...] the predominant expression of modern Russian cultural creativity, roughly since the reign of Peter I, had been in the form of literature. In its manifold modes, the word was the mainstay of Russian cultural identity and the most prominent elements in the consciousness of its intelligentsia. In emigration, literature became even more crucial to the émigrés' collective identity, for language is the most obvious sign of belonging to a specific group. The Russian language, both written and oral, bound the emigres together despite their geographic dispersion. For this reason, too, the cultural life and creativity of Russia Abroad was preeminently, if not exclusively, verbal. Other artistic and intellectual expressions of culture for which a national linguistic form was not essential could, and frequently were, integrated and assimilated by the international or host cultures.⁶⁶

L'argomentazione di Raeff presenta diverse criticità: primariamente il concetto di identità – qui fornito come un dato indiscusso, quasi biologico – si muove su un terreno scivoloso, dal momento che, anch'esso, partecipava di un processo di costruzione parallelo a quello della *imagined community* preso in esame nei paragrafi precedenti. In realtà, come ha mostrato Livak, nell'analizzare la generazione dei russi emigrati è opportuno armarsi di chiavi di lettura atte a demistificare le sovrastrutture, ideologiche o inconsce, che si sono accumulate negli anni. Inoltre, nonostante più avanti Raeff ritratti – «Of course, nonverbal arts – sculpture, painting, music, ballet, science –were also vital, and no one writer can treat all of these modes competently» –
⁶⁷ lo storico della cultura liquida in modo troppo frettoloso le altre espressioni artistiche che, pur essendo sottoposte a stimoli diversi rispetto a quelle letterarie, non per questo risultano inefficaci alla comprensione delle dinamiche culturali della Parigi *émigré*.

⁶⁶ Ivi, p. 10-11.

⁶⁷ RAEFF, *Russia Abroad*, op. cit., p. 11.

Ad ogni modo, è innegabile che il primato della produzione culturale spetti alla sfera letteraria e che il campo d'elezione per misurare la temperatura emotiva dei rifugiati russi siano i romanzi, le poesie e le memorie degli stessi protagonisti dell'esilio. Per muoversi con più agio nell'esame delle musiche dell'emigrazione che verranno analizzate nei prossimi capitoli, è opportuno quindi soffermarsi dapprima sulle principali caratteristiche dei testi *émigrés*, non solo perché da questi si potranno ricavare alcuni aspetti peculiari che presentano alcune prossimità con la produzione musicale, ma anche perché, soprattutto negli ultimi anni, gli strumenti della critica testuale si sono notevolmente affinati e gli studiosi hanno proposto dispositivi ermeneutici originali ed efficaci, applicabili in modo più ampio anche ai diversi linguaggi artistici della Russia oltreconfine.

1.6.2 Innovazioni del linguaggio nella metropoli parigina

Secondo Raymond Williams sono proprio le innovazioni del linguaggio il campo in cui si palesa in modo più evidente la condizione culturale degli immigrati inseriti nel contesto alienante della metropoli: «the place where new social and economic and cultural relations [...] were beginning to be formed [...] there was at once a complexity

and a sophistication of social relations, supplemented in the most important cases – Paris above all – by exceptional liberties of expression».⁶⁸

Analizzando la stretta correlazione tra realtà metropolitana, emigrazione e linguaggio, Williams riferisce alcune considerazioni di fondamentale importanza per qualunque studio sul rapporto tra *exile culture* e innovazioni estetiche, che meritano di essere riportate per esteso:

The key cultural factor of the modernist shift is the character of the metropolis: in these general conditions, but then, even more decisively, in its direct effects on form. The most important general element of the innovations in form is the fact of immigration to the metropolis, and it cannot too often be emphasized how many of the major innovators were, in this precise sense, immigrants. At the level of theme, this underlies, in an obvious way, the elements of strangeness and distance, indeed of alienation, which so regularly form part of the repertory. But the decisive aesthetic effect is at a deeper level. Liberated or breaking from their national or provincial cultures, placed in quite new relations to those other native languages or native visual traditions, encountering meanwhile a novel and dynamic common environment from which many of the older forms were obviously distant, the artists and writers and thinkers of this phase found the only community available to them: a community of the medium; of their own practices. Thus language was perceived quite differently. It was no longer, in the old sense, customary and naturalized, but in many ways arbitrary and conventional. To the immigrants especially, with their new second common language, language was more evident as a medium – a medium that could be shaped and reshaped – than as a social costume.⁶⁹

⁶⁸ R. WILLIAMS, *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*, Verso, London-New York, 1981, p. 44.

⁶⁹ Ivi, p. 45-46.

Queste argomentazioni, che trovano un felice riscontro musicologico nel saggio *The Rite of Spring, National Narratives, and Estrangement* di Brigid Cohen,⁷⁰ sono utili altresì per muoversi agilmente nell'ambiente della comunità letteraria di Montparnasse.

«In the context of interwar culture, Montparnasse represented more than just a few popular cafés frequented by a colorful clientele [...] More importantly, it reflected a *Zeitgeist*, a new aesthetic language, and a style of interwar modernism»:⁷¹ in breve tempo, il quartiere parigino posto a sud della città divenne sinonimo di una collettività culturale e di un'identità estetica condivisa da molti letterati emigrati. L'idea di una coesione identitaria, frutto dell'appartenenza allo stesso vissuto e del comune trovarsi nella nuova realtà della metropoli, è ripresa da Maria Rubins nel suo volume *Russian Montparnasse. Transnational Writing in Interwar Paris*:

⁷⁰ B. COHEN, *The Rite of Spring, National Narratives, and Estrangement*, in S. NEFF – M. CARR – G. HORLACHER, *The Rite of Spring at 100*, Indiana University Press, Bloomington, 2017, pp. 129-137.

⁷¹ RUBINS, *Russian Montparnasse*, op. cit., p. 5.

Binding them as a distinct literary generation was not so much their age the underlying coherence of their response to key challenges of the time, including the trauma of war and revolution, exile, dislocation, and marginalization in a foreign urban metropolis. These socio-historical conditions informed their shared values, aesthetic tastes, codes of behavior, and sense of solidarity not only within their own group but also with their Western peers of the “lost generation” who likewise found creative stimulation in global catastrophe and cultural rupture. [...] sharing an existentialist ethos and avant-garde aesthetic sensibilities, the young writers of different ethnic origins were creating narratives informed by exile and hybridity.⁷²

Valori, gusto estetico e codici di comportamento condivisi sono alla base di quella *community of medium* che vedeva nel quartiere di Montparnasse una zona intermedia tra la madrepatria e il paese ospitante.⁷³ Nel tentativo di metabolizzare l’esperienza dolorosa dello sradicamento, gli emigrati diedero vita a uno stile originale che darà forma alla letteratura russo-parigina del periodo interbellico e che, per i suoi contorni sfumati, è difficile da etichettare. L’idea di una condivisione di valori, infatti, non deve far pensare a una comunità scevra da diatribe e contrasti interni.

1.6.3 Le nuove generazioni contro il canone

La produzione *émigré* si innesta nel punto di convergenza di due poli opposti: da un lato la volontà conservatrice, guidata dai dettami della *Zarubežnaja Rossija*, di

⁷² Ivi, p. 2-3.

⁷³ *Ibidem*.

preservare l'integrità della tradizione russa e di affidarla intatta alle generazioni future; dall'altro, lo slancio verso la sperimentazione e la ricerca di nuove estetiche, caratterizzate dall'ibridazione e dalla molteplicità degli idiomi.

Mentre una parte della comunità emigrata stampava i classici della letteratura russa con la vecchia ortografia, precedente alla riforma del 1918 messa in atto dai bolscevichi,⁷⁴ la controparte si posizionava in una prospettiva diversa e avviava un processo di forte rilevanza creativa:

they defamiliarized Russian classical authors by reading them in a “foreign voice” and recasting canonical texts in new ways. Likewise, they practiced a *métissage* of fictional and nonfictional genres, fusing the novel, human document, and autofiction, and even of languages, writing in a hybrid franco-Russian “dialect.” Through this exercise of hybridity, younger Russian writers established important points of aesthetic (if not personal) contact with the Western modernists, sharing their “poetics of bricolage and translocation, dissonance and defamiliarization” and defying attempts to construe their narratives mono-nationally and ethnically.⁷⁵

⁷⁴ Magarotto ricorda, tuttavia, che la riforma dell'ortografia era frutto del lavoro dell'Accademia delle Scienze ed era stata formulata in realtà prima della rivoluzione; v. MAGAROTTO, *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, op. cit., p. 136.

⁷⁵ RUBINS, *Russian Montparnasse*, op. cit., p. 8. Nel suo importante saggio, Maria Rubins illustra in che modo questi procedimenti si siano formalizzati nella scrittura *émigré* e nel loro rapporto con il linguaggio: «No matter which tongue the *émigré* writers used, however, they practiced a peculiar brand of translanguaging, creolizing, and enhancing the elasticity of the language and allowing a foreign linguistic reality to show through the familiar verbal fabric. For the writers themselves, as Poplavsky's words quoted in the epigraph indicate, the choice of the language of expression was more a way to exercise personal and artistic freedom than to underscore their national appurtenance. Focusing on such cases of linguistic ambivalence decoupling the tongue from its original territory, I call into question the conventional status of language as the chief marker of national identity». Ivi, p. 6.

Questa dialettica si inseriva nel contesto più ampio di uno scontro generazionale che si manifestava in tutta la sua ampiezza nel rapporto con il canone nazionale.⁷⁶ Simbolo universale della cultura letteraria russa per gli *émigrés* era il poeta Puškin, considerato non solo un vanto nazionale ma anche un «key cultural ideologeme»⁷⁷ grazie al quale il poeta, anch'egli esiliato in vita, diveniva emblema della stessa Russia oltreconfine e della libertà dalla degenerazione sovietica.⁷⁸

In breve tempo questa figura divenne troppo ingombrante per le nuove generazioni della prima ondata migratoria: desiderosi di aprirsi a nuovi mondi e di uscire dall'ideale della "perfezione" stilistica, non più adeguata a esprimere la realtà dell'uomo contemporaneo, i giovani scrittori russi elaborarono dei propri modelli di riferimento che tenessero minor conto della compostezza idilliaca dei grandi del passato e assecondassero in misura maggiore le istanze dello spirito: «we have our own genealogy in the history of the Russian spirit and thought. Gogol, Dostoevsky, Lermontov, Vl. Soloviev—these are names from the past, with which we connect the future».⁷⁹

⁷⁶ Questo scontro è esemplificato dalla diatriba tra Adamovič e Khodasevič. Cfr. *ivi*, p. 165.

⁷⁷ *Ivi*, p. 166

⁷⁸ *Ibidem*: «in the diaspora, he became the prophet of freedom and a guarantor of the imminent revival of Russian culture. Zaitsev's article "The Struggle for Pushkin" ("Bor'ba za Pushkina," 1937), aimed to expose the Soviet rhetoric, concludes with the unambiguous slogans, "Glory to Pushkin! Glory to Russia!" Arguably, the highest pitch among the eulogies of the anniversary season came in Shmelev's speech "The Enigma of Pushkin" ("Taina Pushkina," 1937), in which the poet emerges as "our whole existence, our genuine element" and as "Russia itself." Summing up the mainstream *émigré* discourse during the interwar period, Mikhail Filin singles out several central axes: Pushkin as teacher; Pushkin as prophet; Pushkin as "our everything"; Pushkin is alive; and Pushkin is a "miracle"».

⁷⁹ *Ivi*, p. 170.

1.6.4 L'estetica del doppio

Sarebbe tuttavia imprudente definire in modo netto e concluso la realtà poliedrica degli emigrati. Dall'analisi delle loro opere prodotte nel periodo tra le due guerre emerge una scissione interiore, dalle cause facilmente identificabili, che manifesta le sue rifrazioni anche nelle loro pratiche culturali. Secondo David Bethea e Siggy Frank, l'esperienza dell'esilio implica infatti una condizione di intrinseca dualità:

Exile as a theoretical concept, a psychological condition, or a concrete experience is marked by duality. At the core of this duality lies the divided identity of exiles, once they have been banished from a place of belonging to a place that is perceived as other and foreign. Critics like Edward Said and Michael Seidel have duly noted and analysed the exile's 'contrapuntal' perception. Much has been made of this twofold exilic perception as being conducive to the literary imagination in aiding the writer's simultaneous perception of the real and the imaginary. This romantic concept of exile is, however, challenged by the potential brutality of the experience itself. Exile strikes at the heart of a writer's being, threatening to deprive the writer of his or her very mode of expression, language. Linguistic barriers abroad and publishing bans at home silence or at least muffle the writer's major tool, his or her voice. For writers, exile is therefore not only a foreign place. It is also a state of isolation from their readership and an act of resistance against the threat of losing their literary voice.⁸⁰

Un esempio di come questa condizione di *homo duplex*⁸¹ abbia un riflesso anche nella produzione scritta si riscontra nell'uso della tecnica letteraria della *double exposure*. Il

⁸⁰ D. BETHEA – S. FRANK, *Exile and Russian Literature*, in E. DOBRENKO – M. BALINA (eds.) *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, pp. 195-196.

⁸¹ L'espressione è di Michael Seidel il quale, in *Exile and the Narrative Imagination* (Yale University Press, Yale, 1986) scrive: «The word exile derives from *ex* ("out of") and the Latin root *salire* ("to leap"), the same etymological root that produces the word exult. Joseph Conrad understood this intuitively when as a young man he made what he called his exilic "jump": "I verily believe mine was the only case of a boy of my nationality and antecedents taking a, so to speak, standing jump out of his racial

termine, mutuato dal lessico della fotografia e del montaggio cinematografico, indica la sovrapposizione di diverse immagini riprese in momenti di esposizione diversi. Questa tecnica è al centro del componimento scritto nel 1926 da Vladislav Khodasevič e intitolato *Sorrentiiskie fotografii*: la doppia esposizione fortuita di una fotografia scattata in Italia su un vecchio negativo russo diventa motivo di ispirazione per il poeta che, sovrapponendo l'immagine della campagna italiana a un paesaggio moscovita, costruisce il suo lavoro come «a striking metaphor for the divided and confused consciousness of the exile, whose mixed images of home and abroad have the effect of defamiliarizing both the experience of exile life and memories of home».⁸²

Questa “percezione contrappuntistica”⁸³ degli emigrati torna in modo più grottesco nella raccolta del 1929 *Vežd v Parizh (Ingresso a Parigi)*, dello scrittore Ivan Šmelev. Nel racconto intitolato *Teni dnei (Ombre del giorno)*⁸⁴ l'autore rivive come in un'allucinazione alcuni momenti della rivoluzione e, al posto delle strade parigine, immagina scorci moscoviti:

the narrator gazes upon the eternal flame under the Arc de Triomphe, but sees a Moscow fire. In the unfolding phantasmagoria, the streets and squares of Paris fill with

surroundings and associations.” The experience split him in two, made him, as he put it, into “homo duplex,” a sailor and writer whose extraterritorial perspective worked to soothe his exilic conscience».

⁸² E. J. BROWN, *The Exile Experience*, in O. MATICH (ed.), *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*, Ann Arbor, Ardis, 1984, p. 53. Sul tema cfr. anche D. M. BETHEA, *Sorrento Photographs: Khodasevich's Memory Speaks*, «Slavic Review», 39-1, March 1980, pp. 56-69; M. BASKER, *The Trauma of Exile: An Extended Analysis of Khodasevich's 'Sorrentinskii Fotografii'*, «Toronto Slavic Quarterly», 33, Summer 2010; M. NAFAKITIS, *Multiple Exposures of the Photographic Motif in Vladislav Khodasevich's Sorrentinskii Fotografii*, «Slavic and East European Journal», 2008; G. SLABIN, *Double Exposure in Exile Writing: Khodasevich, Teffi, Bunin, Nabokov* in EAD. *Russians Abroad. Literary and Cultural Politics of diaspora (1919-1939)*, Academic Studies Press, Boston, 2013.

⁸³ SAID, *Reflections on Exile*, op. cit., p. 148.

⁸⁴ I. SHMELYOV, *Shadows of Days*, in T. PACHMUS, *A Russian Cultural Revival: A Critical Anthology of Emigré Literature before 1939*, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1981, pp. 139-40.

crowds, fire and blood, a scene reminiscent of the Khodynka stampede or Presnia bloodshed. The fashionable Champs-Élysées, lined with round street lamps, is transformed by the protagonist's imagination into a snowy Moscow street. The protagonist rushes from Place de l'Étoile to Place de la Concorde [...] not because he wants to blend in with the Parisians, but only to catch an imagined train to Russia.⁸⁵

Perfino l'obelisco egizio di Place de la Concorde non è più solo un monumento storico, bensì un idolo pagano, un «dio dei nomadi» che viene trascinato in eterno sopra la terra. L'obelisco, proveniente da un evo e da un continente diversi, reca infatti delle iscrizioni e dei geroglifici ormai incomprensibili per i parigini e assume, nella lettura di Rubins, un potenziale semantico ben preciso: «[It] destabilizes the integrity of French culture from the inside, exploding French linguistic identity. As something introduced from the outside but left unassimilated, the Egyptian obelisk serves as a metaphor for the disruptive element represented by immigrants, with their inherent duality and hybridity».⁸⁶

1.7 La generazione sconosciuta

1.7.1 Indifferenza

L'obelisco di Šmelev evidenzia un problema di primo ordine: il rapporto della comunità culturale emigrata con l'*establishment* intellettuale francese. Prima di

⁸⁵ RUBINS, *Russian Montaparnasse*, op. cit, p. 56.

⁸⁶ *Ibidem*.

affrontare la declinazione musicale di tale problematica,⁸⁷ è opportuno contestualizzarla all'interno delle più ampie dinamiche di circolazione della cultura *émigré* in seno ai circuiti parigini.

Nel saggio *Russia Abroad: Prague and the Russian Diaspora, 1918–1938* Catherine Andreyev e Ivan Savický affermano: «Paris became the capital of the Russian emigration because of its prestige and its indifference to the émigrés. This indifference resulted in a degree of freedom that did not exist in other centres of emigration».⁸⁸ Il tema dell'indifferenza è alla base del concetto di *nezamechennoe pokolenie*, “generazione trascurata”, termine con cui si è soliti designare il gruppo dei letterati russi a Parigi.⁸⁹ Dimenticati dalla patria e inseriti in un contesto culturale a loro indifferente, gli *émigrés* condussero la loro vita da esiliati senza cercare molti contatti con la realtà circostante.

Esaminando le cause di questo atteggiamento contrario all'integrazione, Luigi Magarotto riferisce:

Indipendentemente dalla loro posizione politica, dal loro grado di istruzione o dal lavoro svolto, tutti i russi emigrati agivano, pensavano e si comportavano come se si trovassero in un lembo di terra russa, quantunque lontana dalla madrepatria. Questo loro atteggiamento era quanto mai lontano da ogni possibile forma di integrazione

⁸⁷ Il tema è affrontato in modo esaustivo da Federico Lazzaro nel recente studio *Écoles de Paris en musique 1920-1950, Identités, Nationalisme, Cosmopolitisme*, Vrin, 2018.

⁸⁸ C. ANDREYEV – I. SAVICKÝ, *Russia Abroad: Prague and the Russian Diaspora, 1918–1938*, New Haven, Connecticut, 2004, p. 172.

⁸⁹ Sull'argomento vedi I. KASPE, *Iskusstvo otsutstvovat'. Nezamechennoe pokolenie russkoi literatury*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, 2005.

nella società del paese in cui si trovavano, e al contrario gran parte di loro manteneva nei confronti della lingua, delle tradizioni, della religione o dell'ordinamento sociale del paese che li ospitava un freddo distacco. Tale comportamento era dettato dal convincimento, piuttosto diffuso tra gli emigrati, che il nuovo ordine rivoluzionario in Russia non sarebbe durato a lungo, per inesperienza o ancor più per incapacità dei bolscevichi di governare le istituzioni, l'economia e il sistema produttivo industriale e agricolo del paese, cosicché nel giro di qualche anno il nuovo sistema socialista sarebbe crollato sotto il peso degli insuccessi politici ed economici. Essi sarebbero allora potuti rientrare in patria, avrebbero riavuto le proprie case, le proprie terre e avrebbero ripreso il proprio lavoro.⁹⁰

Nel paragrafo dedicato alla "società in esilio" si è già visto su quali basi poggiasse la "vita russa fuori dalla Russia".⁹¹ In realtà – come dimostra Livak, che parla di «mythology of the "unnoticed generation"» –⁹² questa visione della comunità *émigré* ghettizzata va problematizzata, dal momento che la presenza di sentimenti talvolta ostili e xenofobi convive anche con slanci di avvicinamento da parte dei francesi, alla ricerca di spazi d'azione culturale comuni.

1.7.2 Xenofobia

È soprattutto nell'ambito dell'arte figurativa che si coglie l'ostilità dei francesi nei confronti della produzione culturale *émigré*. All'esposizione d'arte del 1923, presso il Salon des Indépendants, il giornalista Louis Vauxcelles non mancò di criticare gli artisti emigrati, e nell'articolo *Artistes français et étrangers aux indépendants* del 23

⁹⁰ MAGAROTTO, *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, op. cit., p. 131.

⁹¹ RAEFF, *Russia Abroad*, op. cit., p. 43.

⁹² LIVAK, *How it was done in Paris*, op. cit., p. 44.

novembre manifestò il suo disappunto nei confronti della «colonie de jeunes turbulents, qui ne sont point de l'Île-de-France, et pensent représenter l'art français». La "turbolenza" di questi «Slaves travestis en représentants de l'art de France» si contrappone in modo ridicale alle «vertus d'ici [...] tact, mesure, décence, finesse».⁹³ Il musicologo Federico Lazzaro commenta così le parole del critico:

Hérétiques, turbulents, révoltés: Vauxcelles, dans la pire tradition xénophobe, peint ces étrangers comme dangereux à la fois pour l'art et pour la société. [...] ne menacent pas seulement l'«art de France, *opus francigenum*», mais la France tout court. [...] Vauxcelles peut se référer aux peintres de Montparnasse comme s'il parlait des «sauvages» des colonies, «ces êtres dénués de culture, dont la formation est aux antipodes de la nôtre, qui ont en exécration tout ce que nous aimons».⁹⁴

Negli anni Trenta le parole dei critici, invece di smorzarsi, acquisirono progressivamente una sfumatura razzista, attribuendo agli stranieri il termine dispregiativo "mètèque" (dal greco μέτοικος, «straniero, che ha cambiato residenza»). Il critico e storico della musica Camille Mauclair scriverà così nel capitolo «Juifs et étrangers» del suo volume intitolato *Les mètèques contre l'art français*:

Il n'est nullement besoin d'être xénophobe pour s'inquiéter de la proportion grandissante de mètèques qui, brandissant parfois un décret de naturalisation dont l'encre est encore fraîche, s'installent chez nous pour juger nos artistes sans posséder le sens intime de notre race.⁹⁵

⁹³ L. VAUXCELLES, *Artistes français et étrangers aux indépendants*, «Excelsior», 26 novembre 1923, p. 3. Cfr. anche LAZZARO, *Écoles de Paris en musique*, op. cit., p. 116.

⁹⁴ LAZZARO, *Écoles de Paris en musique*, op. cit., p. 116.

⁹⁵ C. MAUCLAIR, *Les mètèques contre l'art français*, p. 111. Cit. in LAZZARO, *Écoles de Paris en musique*, p. 117.

Nell'argomentare la sua tesi Mauclair prosegue con queste parole:

Certes, la vie des images a toujours été, comme la musique, compréhensible à tous au-dessus des pays et des dialectes: mais elle gardait quand même les profonds caractères des races italiennes, française, russe, hollandaise, espagnole, etc. Ici il s'agit d'une forme d'internationalisme intégral, d'une négation des sujets, des terroirs, des patries, des sentiments, au profit d'une construction exclusivement mentale, dont les promoteurs sont d'arides logiciens.⁹⁶

L' «espéranto picturale» contro cui Mauclair indirizza i suoi strali è di profondo interesse per la storiografia perché il giudizio del critico, vacuo dal punto di vista morale, presenta diversi segnali della ricezione della cultura russa *émigré*. L'internazionalismo apolide rilevato da Mauclair sarà indagato più avanti in rapporto alle implicazioni musicali e al linguaggio sonoro con cui gli emigrati russi hanno dato corpo alle loro composizioni.

1.7.3 Il carattere russo

Sebbene non tutte le critiche fossero così acrimoniose e si contassero anche alcune dichiarazioni di sostegno da parte dell'*establishment* parigino, tutti erano concordi nell'attribuire all'arte russa dei caratteri «primitivi, violenti, ed un po' estatici».⁹⁷

D'altra parte, queste caratteristiche vennero presentate dagli stessi russi come delle

⁹⁶ *Ibidem*, p. 58-59.

⁹⁷ M. TOZZI, *Sala 40: la Scuola di Parigi*, in *Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, p. 123. Cit. in LAZZARO, *Écoles de Paris en musique*, p. 118.

peculiarità del loro modo di intendere la cultura. L'incontro con la cultura francese determinò infatti una polarizzazione che poneva i due canoni estetici, francese e russo, agli antipodi. Come afferma Livak:

From the beginning of émigré experience in France, exiles contrasted Russian and French esthetics. Seeing Russian works as formally unsophisticated, they insisted that Russians could not match the style and structural organization of French literature. Russian "amorphous emotionality" clashed with "Latin clarity"; "French intellect" was a far cry from the irrationality of "Russian depth" and "chaos", whose lack of order betrayed an anti-French mindset. Unlike the French, Russian writers strove for spirituality and humanism at the expense of formalism.⁹⁸

Se i francesi biasimavano apertamente la mancanza di coerenza formale propria della letteratura russa, ponendola a un grado qualitativo inferiore, la controparte, impugnando saldamente Dostoevskij come stendardo nazionale, riprovava invece la «vacuità e oziosità» (*pustota i prazdnost'*) della cultura dei francesi che, concentrandosi più sulla forma che sulla psicologia, peccavano di artificiosità e di mancanza di spiritualità.⁹⁹

Questa dicotomia, frutto spesso di veri e propri pregiudizi, si stemperò solo nel momento in cui russi e francesi arrivarono a creare degli spazi comuni aperti al dialogo e alla conoscenza reciproca, alimentati da un mutuo interesse:

Influential exiles appealed for interaction [...]: émigré-French exchanges enriched Russian artists and educated the French about things Russian. The interest was

⁹⁸ LIVAK, *How it was done in Paris*, op. cit., p. 14.

⁹⁹ Ivi, p. 14

reciprocal. The situation of exiles as “troubled troublemakers” sparked curiosity, stimulating attention to émigré culture. A number of émigrés collaborated in French periodicals and collections. Charles Du Bos, André Gide, Édmond Jaloux, René Lalou, and Jacques Maritain lobbied for the publication of émigré works in French.¹⁰⁰

1.8 Gli spazi comuni

1.8.1 *Les Décades de Pontigny*

La stagione feconda degli scambi franco-russi fu avviata sin dai primi anni Venti grazie all’operato di un professore di lettere, Paul Desjardins, che già nel 1910 aveva inaugurato una serie di incontri estivi della durata di dieci giorni presso l’abbazia di Pontigny, da cui il nome *Décades de Pontigny* a cui, tra gli altri, presero parte importanti intellettuali come Ernst Robert Curtius, Max Scheler, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, T. S. Eliot e Thomas Mann. Dopo un periodo di inattività in concomitanza con la Grande Guerra, le *Décades* ripresero a funzionare nel 1922.

Scopo di queste riunioni era creare uno spazio di condivisione in cui gli intellettuali francesi ed europei potessero discutere di argomenti scelti in anticipo che venivano esposti da due conferenzieri e in seguito discussi dall’assemblea, al fine di «faire triompher la grande tradition humaniste selon laquelle on opposait des opinions

¹⁰⁰ Ivi, p. 20.

diverses tout en respectant la liberté d'esprit».¹⁰¹ Fu lo stesso Desjardins ad auspicare la partecipazione di intellettuali stranieri e, in particolar modo, dei russi fuggiti dalla rivoluzione. Come annota Livak:

Vers 1925, les entretiens de Pontigny devinrent une étonnante réussite intellectuelle où André Gide discutait avec Léon Šestov, Paul Valéry côtoyait Nikolaj Berdjaev, François Mauriac échangeait ses opinions avec Boris Zajcev, Roger Martin du Gard scrutait Ivan Bunin, et Boris de Schloezer se nouait d'amitié avec Charles Du Bos.¹⁰²

Questo sodalizio durò fino al 1939, anno in cui dovette chiudere a causa dell'occupazione nazista in Francia, ma i frutti di questo esperimento si manifestarono già negli anni precedenti.

1.8.2 *Lo Studio franco-russo*

È al 1929 che risale la costituzione del più importante degli spazi comuni dedicati ai rapporti tra francesi e russi. Pur avendo goduto di breve vita – durò solo per il triennio 1929-1931 – lo Studio franco-russo rappresentò per i francesi un'opportunità di grande rilievo per incontrare la cultura degli emigrati, e per i russi di farsi conoscere meglio nei circuiti culturali di Parigi. È proprio da questi ultimi che partì l'ispirazione della fondazione dello Studio:¹⁰³ il poeta e giornalista Wsevolod de Vogt, coadiuvato in seguito dal romanziere francese Robert Sébastien, riuscì a ottenere i finanziamenti

¹⁰¹ L. LIVAK, *Le Studio Franco Russe 1929-1931*, «Revue d'Études slaves», LXXV/1, 2004, pp. 109-123.

¹⁰² *Ivi*, p. 110.

¹⁰³ *Ibidem*: «À l'origine, ce furent donc les jeunes écrivains et intellectuels exilés qui prirent l'initiative de la fondation du Studio franco-russe, désireux de combler le gouffre qui les séparait de leurs hôtes et, assez souvent, de leurs maîtres en littérature».

dell'organismo *Humanités Contemporaines* e a dare così vita alle *séances* del gruppo appena costituito. Fu proprio de Vogt a dichiarare apertamente il fine della sua iniziativa sulla rivista *France et monde*: «afin que se dégagent, des échanges de vues successifs, les points essentiels de rapprochement moral et de collaboration intellectuelle possible entre les élites des deux pays».¹⁰⁴

Le serate dello Studio ruotavano intorno alla discussione di questioni estetiche che venivano esposte da un conferenziere russo e uno francese e poi discusse apertamente, secondo il modello delle *Decades de Pontigny*. L'assemblea dello Studio era inizialmente caratterizzata dalla presenza dei più disparati orientamenti politici: dai *bolchevisants* russi e francesi agli emigrati bianchi, dall'estrema sinistra di Iliadz e Poplavskij all'ala cristiana di Berdjaev, Bernanos, Mauriac e Maritain; e ancora dagli europeisti come Cremieux fino all'estrema destra militante di Brasillach. Se ciò forniva un ventaglio molto ampio di vedute, in linea con le aspirazioni dello Studio – «quels que soient leurs tendances et leurs attachements personnels, au-dessus de toute politique, littéraire ou autre, [...] en toute liberté»¹⁰⁵ l'equilibrio delle parti divenne sempre più precario e finì per rivolgersi contro l'ala della *gauche*. In linea con lo slancio spiritualista, proprio sia degli emigrati ortodossi che degli intellettuali francesi cattolici per i quali nel periodo postbellico non vi era alta speranza di rinnovamento se non in una rigenerazione spirituale, la componente della sinistra divenne sempre più

¹⁰⁴ W. DE VOGT, *Soirées de Paris*, «France et monde», 135, 1929, p. 62.

¹⁰⁵ W. DE VOGT, *Introduction*, op. cit., pp. 8-9.

scomoda fino ad essere del tutto destituita dalle riunioni dello Studio. Come commenta Livak:

À l'époque où l'on adhérait à Dieu comme l'on adhère à un parti politique, les émigrés russes ne mirent pas longtemps à faire leur choix, trahissant par là-même les idéaux de Pontigny: soit les écrivains et les intellectuels de l'extrême gauche ne furent plus invités, soit ils ne voulurent plus venir.¹⁰⁶

Gli interventi dei relatori delle varie *séances*, dattiloscritti e poi pubblicati, evidenziano la preferenza per temi letterari, ma anche questioni di natura estetica e filosofica erano all'ordine del giorno.¹⁰⁷ Tra i partecipanti si conta solo un nome di un compositore, Aleksandr Grečaninov, di cui si parlerà diffusamente nei prossimi capitoli. Tuttavia, allo Studio franco-russo partecipò e prese forma anche il gruppo gravitante attorno a Jacques Maritain, che si riuniva presso l'abitazione del filosofo a Meudon e che aveva dato vita ai "circoli tomistici": una comunità di persone in cui le discussioni sulla filosofia di Tommaso d'Aquino si intrecciavano con questioni di natura puramente estetica come il ruolo dell'artista nella società postbellica.

Fu proprio a questa mensa che molti dei compositori *émigrés* presero parte come commensali, nutrendosi delle speculazioni estetiche, spirituali e teologiche che vi venivano offerte.

¹⁰⁶ LIVAK, *Studio franco-russe*, op. cit., p. 116.

¹⁰⁷ Ecco qualche titolo degli interventi: *L'Inquiétude dans la littérature; Le Problème de Dostoïevski; Le Rôle spirituel de Tolstoï; L'Orient et l'Occident; Descartes et l'Esprit cartésien*. Gli interventi dello Studio franco-russo sono stati raccolti e pubblicati da Livak nell'omonimo volume *Le Studio franco-russe 1929-1931*, Toronto Slavic Library, Toronto, 2005.

A proposito della questione dell'integrazione tra emigrati e francesi, Magarotto afferma:

Forse il contributo più serio alla questione dell'integrazione fu dato, per quanto concerne l'emigrazione russa, da quei pittori, scultori, ballerini, coreografi, poeti, scrittori e da quegli studiosi che, una volta lasciata la patria, si affermarono sulla scena internazionale o nelle istituzioni scientifiche, lavorando a stretto contatto con i loro colleghi occidentali e pervenendo a dei risultati che ancora oggi vengono ricordati dall'arte e dalla scienza.¹⁰⁸

A queste categorie di artisti andranno aggiunti anche musicisti e compositori. Nei prossimi capitoli si esaminerà infatti in che modo, nel contesto della particolare temperie fin qui descritta, gli emigrati abbiano dato una voce e un suono alla loro ispirazione, a partire a volte dalla loro esperienza e dal loro vissuto e partecipando di quelle spinte innovative che solo la Parigi degli anni Venti e Trenta poteva sollecitare.

Prima di concentrarsi sulla declinazione musicale del *milieu* russo-parigino è però doveroso soffermarsi su un ultimo aspetto, fondamentale alla comprensione dell'orizzonte spirituale su cui si staglia la produzione dei compositori *émigrés*. Quello tra russi e francesi non era infatti solo un incontro di due culture differenti, ma anche di due diverse confessioni religiose.

¹⁰⁸ MAGAROTTO, *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, op. cit., p. 142.

1.9 L'ecumenismo russo-parigino

Scrive Berdjaev nella sua *Autobiografia spirituale*:¹⁰⁹

Soon after my arrival in Paris I took the initiative in arranging a number of interconfessional gatherings between Orthodox, Catholics and Protestants, which took place at the Russian House in the Boulevard Montparnasse. Orthodoxy provided a meeting-point between the various sections of a divided Christendom, uninhibited as it is by the weight of historical memories which impede mutual understanding between the various Western Churches. During the first year the meetings were extremely alive and interesting: there was even a danger of their becoming something of a fashion. There was a feeling that the members of the respective confessions were brought face to face with completely new worlds, unknown and yet unexpectedly akin to each other. We were all conscious of forming a Christian oasis in a desert of irreligion and hostility towards Christianity; and yet there was a complete absence of presumption and sectarian self-assertiveness. We discovered our fundamental unity in Christ and, at the same time, differences which we knew how to respect and understand. [...] After three years our interconfessional gatherings began to wear thin, and eventually gave place to a new and perhaps more fruitful form of inter-communication. The new meetings took place in our house in Clamart and were made possible by the help and co-operation of Jacques Maritain.¹¹⁰

Le memorie di Berdjaev offrono uno spaccato dell'incontro tra cattolicesimo e ortodossia che si è consumato sullo sfondo dell'emigrazione russa a Parigi. Tra i primi motivi di questo incontro vi erano delle cause "sociali". Come nota Ralph Schor nel

¹⁰⁹ Si è scelto in questa sede di riportare la traduzione inglese del '62 che, rispetto a quella italiana pubblicata da Jaca Book nel 2006, è basata su un'edizione che risulta più particolareggiata in merito all'argomento del capitolo.

¹¹⁰ N. Berdjaev, *Dream and Reality*, Collier Books, New York, 1962, p. 250-252.

suo saggio intitolato *Solidarité chrétienne? Orthodoxes russes et catholiques français dans les années 1920*:

l'appartenance commune à la famille chrétienne constituait un germe réel de fraternité. Les difficultés matérielles et la détresse morale dans laquelle se débattaient de nombreux réfugiés éloignés de leur patrie, séparés d'une partie de leurs parents, appauvris par un exil imprévu, ne pouvaient que stimuler les efforts charitables et la solidarité des catholiques français. [...] Les catholiques français apportèrent une aide importante aux réfugiés russes et expliquèrent cet empressement par un devoir de charité élémentaire à l'égard des frères chrétiens dans le malheur.¹¹¹

La solidarietà interconfessionale si formalizzò nella creazione di diversi enti di soccorso come ad esempio *Les Amitiés franco-russes*, organizzazione fondata nel 1920 dalla Croce Rossa francese che fu sostituita nel 1922 dall'*Union française d'aide aux Russes* diretta da Emmanuel-Anatole Chaptal, un vescovo cattolico d'origine russa ed ebrea da parte materna che aveva vissuto a lungo a San Pietroburgo:

L'Union française d'aide aux Russes [...] accomplit une tâche considérable. Elle rassembla des fonds grâce à des dons et à l'organisation de galas de bienfaisance. Ainsi des secours en argent et en nature furent distribués. Un service de placement procura des emplois aux réfugiés. Des collèges religieux, notamment Sainte-Croix de Neuilly et Sainte-Marie de Neuilly, ouvrirent leurs portes aux jeunes ; des bourses et des prêts d'honneur furent consentis aux étudiants. [...] Les dirigeants de l'Union française se flattaient d'avoir pu aider 25000 Russes, d'une manière ou d'une autre, entre 1922 et 1930.¹¹²

¹¹¹ R. SCHOR, *Solidarité chrétienne? Orthodoxes russes et catholiques français dans les années 1920*, in «Cahiers de la Méditerranée», 63, 2005, p. 1.

¹¹² Ivi, p. 2.

Come rileva Schor «Tous ces efforts relevaient d'une solidarité authentique, mais on pouvait se demander s'ils étaient totalement désintéressés».¹¹³ In molti casi dietro alle offerte di aiuto provenienti dal mondo cattolico si celava infatti la volontà di ricondurre «au bercail la brebis égarée», come ebbe a esprimersi Louis Gonnet, tra i dirigenti dell'*Action française*.¹¹⁴ Come osservava uno dei promotori del *secours catholique*:

Ce sont beaucoup moins, on le sait, les divergences dogmatiques et disciplinaires qui séparent les orthodoxes des catholiques que les préjugés et les ignorances des premiers à l'égard des seconds. Le retour de l'orthodoxie russe à la foi romaine ne sera possible qu'autant que ces préventions contre cette foi se seront dissipées et que cette orthodoxie aura compris qu'elle pourra garder ce rite slave auquel elle demeure si étroitement attachée et qu'on peut être catholique romain sans se dénationaliser.¹¹⁵

Il desiderio di vedere gli "scismatici" ortodossi riuniti finalmente nel seno della Chiesa Romana era condiviso anche dallo stesso papa Pio XI. Il pontefice non solo aveva dato nuova vita alla Congregazione *pro Ecclesia orientali* costituita nel 1917 dal predecessore, ma aveva anche dato vita a una *Commissio pro Russia* e al *Collegium Russicum*, istituto pontificio dedicato all'approfondimento della cultura e della spiritualità russe.

Tuttavia, nel 1928 Pio XI affidava all'enciclica *Mortalium animos*, dedicata al problema «de vera religionis unitate fovenda», le sue preoccupazioni sui rischi dell'unità dei cristiani:

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 3.

¹¹⁵ *Ibidem*.

Dove, sotto l'apparenza di bene, si cela più facilmente l'inganno, è quando si tratta di promuovere l'unità fra tutti i cristiani. Non è forse giusto — si va ripetendo — anzi non è forse conforme al dovere che quanti invocano il nome di Cristo si astengano dalle reciproche recriminazioni e si stringano una buona volta con i vincoli della vicendevole carità? E chi oserebbe dire che ama Cristo se non si adopera con tutte le forze ad eseguire il desiderio di Lui, che pregò il Padre perché i suoi discepoli « *fossero una cosa sola* »? Questi ed altri simili argomenti esaltano ed eccitano coloro che si chiamano pancristiani, i quali, anziché restringersi in piccoli e rari gruppi, sono invece cresciuti, per così dire, a schiere compatte, riunendosi in società largamente diffuse, per lo più sotto la direzione di uomini acattolici, pur fra di loro dissenzienti in materia di fede. E intanto si promuove l'impresa con tale operosità, da conciliarsi qua e là numerose adesioni e da cattivarsi perfino l'animo di molti cattolici con l'allettante speranza di riuscire ad un'unione che sembra rispondere ai desideri di Santa Madre Chiesa, alla quale certo nulla sta maggiormente a cuore che il richiamo e il ritorno dei figli erranti al suo grembo. Ma sotto queste insinuanti blandizie di parole si nasconde un errore assai grave che varrebbe a scalzare totalmente i fondamenti della fede cattolica.¹¹⁶

All'azione dei "pancristiani" il papa rispondeva proibendo la partecipazione dei cattolici agli incontri interconfessionali e augurandosi con determinazione il ritorno all'ovile dei "figli dissidenti":¹¹⁷

¹¹⁶ PIO XI, *Mortalium animos*, lettera enciclica, 6 gennaio 1928.

¹¹⁷ Cfr. A. ARJAKOVSKY, *The Way. Religious Thinkers of the Russian Emigration in Paris and Their Journal, 1925-1940*, University of Notre Dame, Indiana, 2013, pp. 158-159: «The pontifical condemnation was especially cruel for those in the West who were in quest of universality and provoked the decision of numerous Catholics, among them some Benedictines, to convert to the Church of the East. But the encyclical did not slow down the ecumenical movement. It only reinforced the hostility of Catholic Slavophiles and the majority of the Russian émigrés towards Rome».

Dunque alla Sede Apostolica, collocata in questa città che i Prìncipi degli Apostoli Pietro e Paolo consacrarono con il loro sangue; alla Sede «*radice e matrice della Chiesa cattolica*», ritornino i figli dissidenti, non già con l'idea e la speranza che [essa] faccia getto dell'integrità della fede e tolleri i loro errori, ma per sottomettersi al magistero e al governo di lei.¹¹⁸

Il carattere fortemente proselitista dell'accoglienza cattolica, che sperava inoltre di trovare nei rifugiati un forte alleato contro l'ascesa del *Parti communiste*, non poteva non scatenare una risposta indispettita da parte degli emigrati ortodossi. Qualche anno dopo l'arrivo a Parigi, i russi iniziarono ad accusare i cattolici che il loro aiuto aveva come prezzo l'adesione alla Chiesa di Roma e che gli enti nati per il soccorso dei rifugiati altro non erano che macchine per fabbricare cattolici:

Pendant que les piqueurs bolchevistes les poursuivent de leurs cris et de leurs clameurs, les catholiques, calmes et tranquilles, poussent les brebis russes vers leurs mangeoires, pour que se réjouisse le cœur de Jésus... Autrefois on croyait qu'on ne pouvait vendre son âme qu'au diable, mais qu'on puisse vendre son âme à Dieu, c'est une invention que l'enfer même envie.¹¹⁹

Quei cattolici, come Chaptal, che avevano sinceramente a cuore la causa russa rimasero risentiti dei sospetti degli ortodossi:

L'état de misère et d'exil des émigrés russes les rend doublement sacrés et exige la plus grande délicatesse dans l'aide que nous leur donnons. La véritable gloire pour notre

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Cfr. P. HANSKI, *Les inquiétudes intellectuelles et religieuses chez les émigrés russes*, in «Études», 20 avril 1922, p. 171.

Église est, non pas d'augmenter ses fidèles par des conversions douteuses, mais de faire du bien à tous, même à ceux qui ont contre elle les moins justifiées des préventions.¹²⁰

Nel 1926 le autorità diocesane parigine risposero alle accuse sciogliendo l'*Union française d'aide aux Russes*, fatto che generò una reazione sconcertata tra gli emigrati russi:

Le journal *Les Dernières Nouvelles* [...] diverses organisations comme la Croix-Rouge russe, l'Université populaire russe, les Cosaques du Don [...] se rangèrent du côté catholique, remercièrent Mgr Chaptal et déplorèrent la suspension d'une assistance précieuse. Le métropolitain Euloge [...] se désolidarisa des attaques lancées contre les Français et, pria Mgr Chaptal de ne pas exercer sa vengeance sur des enfants et des vieillards innocents. En définitive, les dirigeants de l'Union française d'aide aux Russes, prenant acte des hommages reçus, décidèrent de reprendre leur action.

Come dimostrano le vicissitudini qui descritte, l'ecumenismo "ufficiale" era lontano dall'attuarsi, ancora meno la riconciliazione tra le due Chiese. Se nell'aspetto sociale l'incontro tra cattolici e ortodossi aveva infatti dato vita a esiti contrastanti, l'aspirazione all'unità era destinata a manifestarsi e dare risultati più fecondi nel campo della cultura e dell'attività creativa.

Questa tensione ecumenica non era infatti legata unicamente alla circostanza dell'emigrazione, bensì era stata preparata da lungo tempo proprio perché, da parte russa, affondava le radici nell'orizzonte spirituale del Secolo d'Argento e in particolare

¹²⁰ Cit. in SCHOR, *Solidarité chrétienne?*, op. cit., p. 7.

nel pensiero di Vladimir Solovëv. Promotore egli stesso della riunificazione cattolico-ortodossa, Solovëv aveva dato spessore filosofico all'ideale ecumenico attraverso il concetto di *sobornost*,¹²¹ termine russo difficile da rendere in italiano:

«*Sobornost'* è una declinazione astratta e generale di *sobor*, termine a cui lo slavo-ecclesiastico conferisce i significati di "assemblea di fedeli, concilio, cattedrale e riunione di alti dignitari", e dell'aggettivo *sobornyj*, con cui la versione slava del Credo Niceno traduce il greco *katholiké*».¹²²

Tra le possibili traduzioni riportate da Giacomo Foni vi sono: "collegialità", "cattolicità", "conciliarità", "universalità", "sinodalità", "principio sinodale", "ecumenicità", e "comunionalità".¹²³ Ignatov rende visivamente il concetto attraverso un'immagine "sinfonica": «La *sobornost'* può essere paragonata a un'orchestra ovvero a un coro dove il direttore plasma armonicamente il tutto, ma ogni singolo membro canta e suona autonomamente avendo contemporaneamente il senso dell'intera armonia».¹²⁴ Prima di Solovëv, il termine era stato già impiegato da pensatori russi del primo Ottocento come Kireevskij e Chomjakov, tra i principali rappresentanti del

¹²¹ Sul concetto di *sobornost* cfr. A. UGLEVA, *La notion de sobornost' dans la pensée russe, hier et aujourd'hui*, in «Cahiers de philosophie de l'université de Caen», 57, 2020, pp. 173-186; D. V. SEMIKOPOV, I. A. LEBEDEV, A. V. AKSENOV, *Sobornost as a Metaphysical Category in the Religious Personalism of V.S. Solovyov, Archpriest Sergiy Bulgakov and Archimandrite Sophrony (Sakharov)*, in «Bulletin of Minin University», vol. 10, n. 1, 2022.; R. GOLOVIC, *The 'Sobornost': from the History of Russian Religious Social Thought*, in «Sotsiologicheskie issledovaniya», n. 5, 2020, pp. 121-125; O. V. PARILOV, *Sobornost As The Basis Of Russian Identity: History And Current State*, conference paper «National Interest, National Identity and National Security», February, 2021.

¹²² G. FONI, *Filosofia dell'ineguaglianza di Nikolaj Berdjajev*, tesi dottorale, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2012, p. 121

¹²³ Ivi, p. 126.

¹²⁴ A. IGNATOV, *Sulla questione del rapporto tra filosofia occidentale e filosofia russa*, in H. DAHM – A. IGNATOV (a cura di), *Storia delle tradizioni filosofiche dell'Europa orientale*, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 2005, p. 185.

movimento intellettuale dello slavofilismo. Nell'interpretazione slavofila il termine non aveva una sfumatura prettamente ecumenica ma, anzi, rappresentava gli ideali della conciliarità propri della cultura e della spiritualità ortodosse, opposti al carattere individualista dell'Europa occidentale e delle sue Chiese, cattolica e protestante.

Nel pensiero di Solovëv, la *sobornost* si legava indissolubilmente a un altro concetto portante della sua filosofia: lo *vseedinstvo*, o unità del tutto.¹²⁵

«Con il termine *vseedinstvo* [...] (unitotalità: *vsë*, tutto; *edinstvo*, unità), si esprime la profonda unità interiore di tutto il creato, in cui gli enti coesistono in correlazione e interazione armonica mantenendo, come nell'ecclesiologia sobornica, la propria specifica individualità [...] Le radici di una siffatta concezione sono [...] da rintracciarsi nel pensiero greco e nella patristica, che hanno influenzato in maniera costante la filosofia religiosa russa».¹²⁶

La ricerca di comunione e di unità, anche dal punto di vista ecclesiale, che aveva costituito una parte fondamentale della riflessione soloveviana passò in eredità ai seguaci del suo pensiero che, vivendo l'esperienza dell'emigrazione in un paese cattolico, potevano mettere in atto l'idea ecumenica teorizzata dal loro maestro spirituale. Le premesse della creazione di uno spazio ecumenico sono state ben delineate da Arjakovski:

For some Russian and French intellectuals [...] the meeting between East and West could only be realized in the depths of a Christian universalism. Indeed, for the

¹²⁵ Cfr. T. OBOLEVITCH, *All-Unity according to V. Soloviev and S. Frank. A Comparative Analysis*, in «Forum Philosophicum», 15, 2010, pp. 413-425.

¹²⁶ FONI, *Filosofia dell'ineguaglianza*, op. cit., p. 128.

modernist generation that emerged from the Silver Age, the cultural frontiers of Europe in 1925 were merely the historical realization of the symbolic frontiers of Christianity and, in a larger sense, the horizontal projection of the division of the world into two spiritual hemispheres. [...] The desire of the Russian intellectuals [...] to incarnate the Kingdom of God on earth through a common ecumenical engagement is in continuity with this modernist interpretation. Here, the road narrowed. Very few Russian émigrés had any knowledge — even partial — of Western Christianity. On the other side, during the 1920s, French intellectuals who, like [...] Jacques Maritain among the Catholics, manifested any interest in Russian religious thought were rare. Ecumenical dialogue among the laity was a recent phenomenon. Those who interested themselves in the nineteenth-century movement of the Holy Alliance in favor of the unity of the churches—such as Abbé Vladimir Guettée, Prince Ivan Gagarin, and, above all, Vladimir Solovyov — envisaged this in terms of personal conversion.¹²⁷

È questo l'orizzonte spirituale che fa da sfondo al *tvorčestvo* russo-parigino e nei prossimi capitoli si porrà l'attenzione su quanto la ricerca di unità e comunione sia stata significativa per la produzione musicale per alcuni dei compositori russi emigrati a Parigi. L'ecumenismo che di fatto non aveva prodotto grandi risultati da un punto di vista religioso, finiva per diventare il fulcro di un altro terreno, ossia quello dell'attività creativa e culturale.

Ad oggi è stata posta troppa poca attenzione alla centralità dell'ecumenismo culturale russo-parigino nell'analisi della cultura prodotta in questo specifico contesto. Questo aspetto permette altresì di dare una chiave di lettura all'incontro tra russi e francesi

¹²⁷ ARJAKOVSKY, *The Way. Religious Thinkers of the Russian Emigration in Paris and Their Journal*, pp. 139-140.

che abitualmente viene letto con una prospettiva transculturale e transnazionale; termini che ricorrono spessissimo nella letteratura critica della Russia Oltreconfine a Parigi ma che solo in parte spiegano la realtà del *milieu* in questione. La rapidità con cui questo incontro si è consumato e ha dato frutti non coincide con i processi lenti delle dinamiche transculturali.¹²⁸ È solo tenendo in mente in che modo questo incontro fosse stato già preparato anzitempo, da un punto di vista sia spirituale sia culturale, e in che misura rispondesse ad aneliti di comunione e di unità al contempo umana e superna, che è possibile comprendere fino in fondo la specificità del cronotopo russo-parigino e dei suoi attori.

È proprio ai protagonisti della musica russo-parigina e alle loro ricerche estetiche che è dedicato il prossimo capitolo.

¹²⁸ W. WELSCH, *Transculturality. The Puzzling Form of Cultures Today*, in M. FEATHERSTONE – S. LASH, *Spaces of Culture: City, Nation, World*, Sage, London, 1999, pp. 194-213.

2. La “scuola” musicale russo-parigina

2.1 I compositori russo-parigini: una scuola?

L'espressione “compositori russo-parigini” è di poco successiva all'arrivo a Parigi della prima grande ondata migratoria proveniente dalla Russia. A coniarla, nel 1927, è stato il compositore e critico Leonid Sabaneev, autore di un volume pubblicato negli Stati Uniti dal titolo *Modern Russian Composers*.¹ Dopo aver passato in rassegna le più importanti figure della scena musicale russa dei primi anni del Novecento – da Taneev a Skrjabin, da Stravinsky a Prokofiev –, Sabaneev dedica un capitolo alla cosiddetta *Russian-Parisian School*, il cui contenuto merita di essere riportato in forma estesa.

The great dispersion which, in the years of the Revolution from 1918 to 1922, scattered a considerable part of the Russian intelligentsia abroad, affected the composers also. Many [...] sought to find their musical fortunes outside their native land and succeeded.²

Il musicologo costruisce la sua argomentazione partendo dal contesto di riferimento, ossia la diaspora postrivoluzionaria. Subito dopo, però, l'autore si interroga sulla tipologia dei componenti della cosiddetta scuola russo-parigina:

¹ L. SABANEEV, *Modern Russian Composers*, International Publishers, New York, 1927.

² Ivi, p. 235.

Naturally the 'type' of these fugitives was utterly accidental, for they fled not as exponents of certain definite 'musical' convictions, but to escape the discomforts of life and out of fear of the social explosion. Small wonder hence that the group of Russian emigrant composers who settled in France did not possess any 'tendency' as a unit. Consequently this 'Parisian Group' is not a musical band of persons holding similar views, but merely a geographical one. Bringing them under a single heading is again justified by the technical conveniences of exposition rather than by any inner unity among these composers.³

Il giudizio di Sabaneev è deciso e apparentemente incontrovertibile: data la sola comunanza geografica, è inutile ricercare tendenze comuni nei compositori in questione a livello di estetica o di linguaggio.

Nessuna comunione d'intenti, né convergenza; solo la nazionalità russa e la stessa sorte biografica, vale a dire l'espatrio. A tutta prima tale dato sembrerebbe affossare la ricerca dal momento che, mancando una dimensione comunitaria, non si comprende bene come mai l'autore abbia raccolto questi compositori sotto il titolo di *scuola russo-parigina*. Dopo aver espresso questa considerazione, Sabaneev rileva tuttavia un dato importante:

Nevertheless, there is some inner connection among them to justify our grouping them together in this way. Finding itself in France, this group came fatally and unavoidably under the heavy and despotic hand of the musical god of our time, Igor Stravinsky. His authority was so all-embracing, his sway over musical minds so absolute, that even those became Stravinists who had previously perhaps no desire to do so. And as another master of contemporary Russian music, Prokofyeff, also happened to be in

³ *Ibidem.*

Paris, the Russian musical emigrants, who count in their ranks many cultured, gifted and brainy men, organised under the aegis of these two mighty musical individualities. But it is still difficult to say how strong the group is in genuine powerful talents.⁴

Sebbene la loro aderenza alla realtà storica debba essere messa in questione, queste righe sono una preziosa testimonianza delle dinamiche interne all'ambiente in esame.

In primo luogo si comprende come mai Sabaneev abbia deciso di intitolare il suo capitolo *The Russian-Parisian School*: quella dei compositori emigrati è, a suo dire, una scuola in quanto vi sono ben due maestri, ai quali vengono riservate parole piuttosto taglienti. Il "despota" Stravinsky è ritratto infatti come una figura autoritaria attorno a cui gravitano gli *stravinists*, ossia gli epigoni del grande maestro russo. Non soffermandosi sulla struttura e le caratteristiche di questa *scuola*, Sabaneev dipinge quindi un insieme di persone vincolate unicamente dal rapporto con i due nomi più rilevanti nel panorama internazionale. Malgrado ciò e nonostante i dubbi del critico nei confronti dei talenti creativi dei compositori in questione, l'immagine che risulta dalla descrizione di Sabaneev è quella di un *gruppo* dai confini ben nitidi.

Nello stesso anno l'autore tornerà ad analizzare l'ambiente musicale russo-parigino in un articolo datato ottobre 1927:

⁴ *Ibidem.*

Russian music has organized its final division in Paris. Political causes are not solely responsible for this, since we see amongst the musical composers who have 'settled' in the French capital some who are by no means *émigrés*. Paris is the vast market of the musical world, somewhat in the nature of a Bourse of musical securities, at which one has to put in an appearance and be registered in order to be 'quoted on the international musical Exchange'.⁵

La succursale parigina della scuola musicale russa viene descritta qui con un tratto crudamente realista: Parigi è la Borsa della musica e gli artisti partecipano alla vita culturale della metropoli per mezzo di quotazioni, in attesa di approdare al mercato internazionale. Anche in questo caso, pertanto, Sabaneev non rende espliciti i caratteri di un'ipotetica estetica musicale russo-parigina, anzi riconosce che non tutti i compositori possano essere ricondotti alla stessa matrice *émigré*. Inoltre, dopo aver presentato alcuni protagonisti, l'autore conclude la sua disamina con un'amara riflessione:

Of late years musical actuality has presented us with grimaces rather than with acquisitions – and Russian composers are not alone in this; indeed, they include fewer of these ludicrous figures. It is precisely the complex reaction of the European air on the Russian psychics – anarchical and eternally seeking some new thing – that produces them, and in regarding them it is difficult to see where 'adventurism' or psychosis ends and genius begins, and whether, on the whole, anything begins or whether all this is only a soap-bubble, an untimely musical product.⁶

⁵ L. SABANEEV, *Three Russian Composers in Paris*, in *The Musical Times*, Vol. 68, No. 1016, Oct. 1, 1927, p. 882.

⁶ Ivi, p. 884.

Sulla «complessa reazione dell'aria europea sulla psiche russa» sarà necessario tornare più avanti. Per ora basti notare che, dalle testimonianze di Sabaneev, sembrerebbe emergere una visione della scena musicale della diaspora avulsa dal contesto della *Zarubežnaja Rossija* e dai suoi principi poetici ed estetici. Per riscontrare qualche aspetto della missione della Russia oltreconfine nella sua declinazione musicale sarà necessario rivolgersi ad un altro documento testuale redatto da uno dei protagonisti della musica russo-parigina.

2.2 Un manifesto per la poetica musicale russo-parigina

Nel 1931 il direttore del periodico *La Revue musicale* Henry Prunières decise di dedicare un numero speciale della rivista alle tendenze musicali del momento in quindici differenti paesi, intitolandola *Géographie musicale 1931, ou Essai sur la situation de la musique en tous pays*.⁷ Questa sorta di atlante musicale si prefiggeva l'obiettivo di ritrarre i profili delle maggiori scuole musicali internazionali, pur rifuggendo la formulazione di quelle facili classificazioni estetiche già delineate nel capitolo precedente a proposito della letteratura. Categorie in base alle quali il gusto francese era inscindibilmente legato agli ideali di *clarté, finesse, mesure*, mentre l'estetica russa,

⁷ *Géographie musicale 1931, ou Essai sur la situation de la musique en tous pays*, (a cura di M. BAUER et alii), in *La Revue musicale*, luglio-agosto 1931.

primitiva e rude, era caratterizzata da una torbida profondità psicologica.⁸ Prunières, dal canto suo, era invece interessato a fornire ai lettori del suo giornale una disamina delle più recenti evoluzioni dei diversi linguaggi musicali.

Ad occuparsi della sezione russa fu il compositore Arthur Lourié – di lui si parlerà più diffusamente nei prossimi paragrafi – il quale diede al suo contributo un taglio ben definito. A differenza degli altri approfondimenti incentrati sugli sviluppi più recenti dei compositori che facevano capo alle singole nazioni, il capitolo russo risultava caratterizzato da un intento preciso; a detta di Taruskin infatti, «Lourié's piece stands out from the rest as the most complicated and insistently ideological of all. Although disguised as a survey, it was in fact a political manifesto».⁹

Il testo di Lourié – presentato in francese con il titolo *Perspectives de l'École Russe* e ritradotto l'anno successivo in inglese come *The Russian School* – si apre infatti con un'articolata esposizione a metà tra un discorso estetico e un'analisi geopolitica:

Before the war there existed three elements in musical culture: the German, the Latin, and the Slav. [...] Slav musical culture, the only real exponent of which was Russia (just as France was of the Latin culture), served as an ally of Latin Europe. Its forces contributed to the overthrow of the authority of German music, which hitherto had firmly dominated every other. [...] The bond between French and Russian music was not so much a matter of the composers' aesthetic tenets and leanings in any particular

⁸ Federico Lazzaro commenta così l'iniziativa di Prunières: «quinze articles [...] proposent des portraits qui, loin de renier la validité d'un classement de la musique et des musiciens par nations, n'épousent cependant pas l'équation entre style et nation. Ces articles visent plutôt à montrer la grande variété des tendances existantes» (LAZZARO, *Écoles de Paris en musique*, op. cit., p. 237).

⁹ R. TARUSKIN, *Russian Music at Home and Abroad*, University of California Press, 2016, p. 208.

direction; it was rather a consequence of the conflict between two cultures – the Latin and the German – radically opposed to each other in both material and aesthetic process.¹⁰

Tre schieramenti – germanico, latino e slavo – che si alleano o si scontrano tra di loro: più che di cultura musicale, questa introduzione sembra parlare di uno scenario bellico. In queste righe si può difatti trovare una perfetta trasposizione in termini storico-culturali ed estetici di quelle teorie eurasiste, nate nell’ambito della diaspora russa, che sono state illustrate nel precedente capitolo. Particolarmente emblematica è la critica all’egemonia tedesca in campo culturale: individuando nei caratteri della civiltà romano-germanica i semi della decadenza dell’Occidente, gli espatriati russi proponevano come alternativa l’Eurasia, vero centro di propagazione di quella rigenerazione globale che costituiva il fulcro della missione della Russia oltreconfine:

Russian music, young and vigorous, with its barbaric novelty freshness, was drawn into the contest. It impregnated with health the musical section of Latin Europe, arousing Frenchmen to a recognition of their own national features, stirring their music to independent life after the prolonged torpor in which it had lain since the end of the last century – that is to say, during the period of the pseudo-classical and post-romantic German domination, which, prior to this contact with Russian music, had seemed invincible.¹¹

Bersaglio degli strali di Lourié era una corrente in particolare, vale a dire quella generata dagli «enchantments of the wizard of Bayreuth»: fiaccata dallo “stato

¹⁰ A. LOURIÉ, *The Russian School*, in *The Musical Quarterly*, vol. 18, n. 4, Oct. 1932, p. 519.

¹¹ *Ibidem*.

ipnotico” prodotto dalla musica di Wagner, la scena musicale internazionale ricercava così il proprio affrancamento dalla “dominazione” germanica.

Dopo questa introduzione generale, Lourié proseguiva la sua disamina sulla scuola russa soffermandosi sui principali protagonisti della corrente slava da Glinka in poi, e sul loro rapporto più o meno stretto con il canone occidentale. A interessare maggiormente l'autore era però la situazione della musica russa moderna: riconoscendo a Stravinsky il merito di aver celebrato lo sposalizio tra la sensibilità francese e il gusto russo, Lourié individuava nel *Sacre du Printemps* «the outcome of an immediate belief in the folk-element as primary basis, and [...] in it Stravinsky affirmed the Asiatic spirit of Russia, breaking with everything hostile to that spirit, not only in the West but also in Russia».¹² A differenza degli altri autori russi a Parigi, l'autore del *Sacre* aveva inoltre esteso il suo raggio d'azione oltre il nazionalismo russo; questo aspetto, malvisto dall'ambiente *émigré* che in tal modo veniva a perdere il primogenito della generazione di nuovi compositori espatriati, veniva però letto da Lourié sotto una luce positiva:

Can his subsequent desertion to international shores be regarded as treachery to Russian nationalism? From my point of view, certainly not. The Scythian problem had been developed to its full extent [...] The radical change in his style was conditioned by the alteration in the ideological problem, which in its turn was due to the modification of the entire formal process of his musical thinking. It is curious that this change in his style coincided historically with the political and social changes in

¹² Ivi, p. 522.

contemporary Russia, where the national consciousness developed into a supernational consciousness and an aspiration toward universal union.¹³

Sostenitore convinto dell'ecumenismo culturale tra l'estetica orientale e il canone occidentale, Stravinsky avvicinava così il dominio della musica alla missione dell'emigrazione di cui anche Lourié era un deciso fautore:

In forsaking the national for the universal sphere Stravinsky did not withdraw from the professional plane nor sever ties with the past. On the contrary, reducing ideological problems to a minimum and confining himself exclusively to the question of form, he rejected musical nationalism pure and simple and turned towards the formal canons of the West, [...] establishing for himself a durable connection with the heritage of Western musical culture. It is in this that he is at variance with contemporary Russia [...] There it is again a question of a rupture, this time not merely with the West but with every branch of human culture. Russia is faced with the task of creating an entirely new culture not national but universal.¹⁴

Ad essere messo in particolare rilievo da Lourié è il legame stretto tra l'evoluzione della musica russa e la situazione sociale e politica della madrepatria, la cui instabilità ha fatto sì che la scuola russa si dividesse in due branche: la musica dell'URSS e quella della diaspora in Occidente.¹⁵ Dopo aver delineato i principali problemi del far musica in Unione Sovietica, l'autore sentenza recisamente: «Russian music as a school has

¹³ Ivi, p. 523.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 524: «Russian music is now in a very complex period of its existence. Many questions of great interest are involved. In dealing with style, form and language, the Russians have to reckon with the fact that such matters are closely connected with the fundamental contemporary political problem of their country. Therefore, in attempting to define the present state of the Russian school, we must treat the two sections of it as independent bodies: we must consider what is happening in the musical world of the U.S.S.R., and what is being accomplished by Russian music in the West».

ceased to exist in the U.S.S.R». Appare quindi chiaro l'obiettivo dell'argomentazione di Lourié: avendo esaurito la sua carica creativa nella terra di Stalin, il futuro della scuola russa non è da ricercare in madrepatria, quanto piuttosto nell'unica vera depositaria della tradizione nazionale, la *Zarubežnaja Rossija*, di cui l'autore fornisce anche una delle prime auto-rappresentazioni: «The Western group consists of the following composers: Stravinsky, Prokofiev, Lourié, Dukelsky, Nabokov, and Markevich. Also Lopatnikov, Tcherepnin (Alexander), Berezovsky, Obukhov, and Vishnegradsky». ¹⁶

2.3 Principi e obiettivi del gruppo russo-parigino

Molti dei nomi citati saranno trattati successivamente in linea con le proprie specificità. Per il momento è opportuno insistere ancora sull'argomentazione di Lourié per delimitare il perimetro entro il quale i compositori in questione hanno agito e prodotto musica. Non sono pochi gli aspetti critici del discorso in esame – come ad esempio l'impostazione ideologica o il fatto di ignorare del tutto le vicende più nascoste della questione musicale nell'Unione Sovietica e l'attività di compositori del calibro di Šostakovič – e molte considerazioni, come quelle relative a Stravinsky, saranno successivamente ritrattate dallo stesso Lourié. Nondimeno, il “manifesto” della scuola russa dell'emigrazione resta un documento di notevole interesse storiografico.

¹⁶ Ivi, p. 527.

Dopo aver elencato i protagonisti della musica della diaspora russa, Lourié si dedicherà infatti a ritrarre le caratteristiche fondamentali della nuova scuola all'estero – con risultati opposti a quelli che aveva fatto emergere Sabaneev – a partire da una questione particolare: «Is this group representatively Russian?». Prendendo l'abbrivo da questa semplice domanda, il compositore avvia una trattazione non scevra di contraddizioni interne, ma che merita di essere riportata in forma estesa:

Is this group representatively Russian? It seems to me so evident, that I should not ask the question were it not frequently raised in Russian émigré circles with regard to Russian literature. But literature is in another position, since a rupture with the national territory is almost a rupture with the national language upon which literature subsists. This is not so with music, since the language of music is not necessarily connected with any country.¹⁷

Non potendo identificare un linguaggio musicale con una nazione in particolare, Lourié afferma chiaramente che non è nella forma che vanno cercati i semi del nazionalismo musicale. Scansata in modo così frettoloso la questione, l'autore russo decreta il passaggio di testimone della scuola nazionale russa al gruppo dei compositori russo-parigini:

¹⁷ *Ibidem.*

The nucleus of the Russian composers in the West is for by the Paris group and, taken as a whole, it may undoubtedly considered the modern representative of the national Russian school. Politically and formally it is separated from Russia has been thrust into Western culture.¹⁸

Se è vero che l'esilio ha permesso la costituzione di uno spazio libero per l'arte – quella “atmosfera per la libera attività creatrice” descritta da Berdjaev – è però vero anche che l'ambiente della metropoli parigina cela al suo interno delle trappole insidiose. Lourié parla infatti di un aspetto ambivalente dell'emigrazione: da un lato, la musica del gruppo russo-parigino è riuscita a superare il provincialismo e a liberarsi dalla patina di esotismo con cui veniva recepita dal pubblico occidentale; dall'altro «on the negative side, the rupture with Russia has created among some of the younger members a decadent ideology and a kind of reactionary aestheticism».¹⁹ A detta del compositore, il rischio del gruppo è di alimentare la propria creatività unicamente sui ricordi della vecchia cultura russa, ormai tramontata, e di fossilizzarsi su una debole riproduzione e stilizzazione della creatività del secolo precedente. Questa prospettiva è condivisa peraltro dallo stesso Sabaneev, autore di un importante articolo intitolato *La creazione musicale nell'emigrazione* apparso nel 1936 su una delle riviste *émigré* più importanti, *Sovremmenye zapiski*. Il testo in questione si chiudeva su un'amara riflessione del suo autore:

¹⁸ Ivi, p. 528.

¹⁹ *Ibidem*.

Se risultasse che [...] l'ambiente degli emigrati abbia solo bisogno della memoria di uno splendente passato più che di opportunità di creare bellezza nel presente, allora ciò significherebbe che il ruolo dei compositori all'estero sia soltanto di conservazione, ossia di preservare le reliquie di una libera cultura musicale.²⁰

Tornando alla trattazione di Lourié, dopo aver esaminato i rischi dell'inerzia creativa, l'autore torna a legittimare il gruppo russo-parigino come unico erede della scuola russa, seppur con un'evidente contraddizione:

Our justification for regarding the Paris group as representing the evolution and continuing the work of the Russian school is based on the fact that the language employed – the Russian musical language – is common to both. I cannot here dwell on the nature and meaning of this language and must limit myself to a mere statement of the fact.²¹

Sebbene qualche riga prima avesse escluso l'eventualità di un'identificazione tra nazione e linguaggio musicale, il compositore si trova ora in difficoltà nel trovare un legame tra i vari rappresentanti della nuova scuola russa, coprendo con un velo di mistero le caratteristiche di un'ipotetica lingua musicale comune. Nel commentare l'articolo, Richard Taruskin chiosa severamente:

²⁰ L. SABANEEV, *Muzikalnoye tvorchestvo ve emigratsie*, in «Sovremeniye Zapiski», n. 64, 1936, pp. 409. Trad. nostra.

²¹ LOURIÉ, *The Russian School*, op. cit., p. 528.

It was indeed a double standard, a flagrant one, that motivated this disingenuous article, which, like all propaganda, seeks not to inform but to sway the reader, not to describe what is but to bring about what it describes. [...] Again the paradox: their music retains its national characteristics and yet it has no regional accent to marginalize it or mark it as inferior. So what are these national characteristics? The Russian language is something everyone can recognize, and so Russian literature is recognizable anywhere as a distinguishable entity. Can we similarly distinguish the national characteristics of Lourié's young Russian musicians in Paris and define them *sans mystique*? Of course we can't. *Mystique* has always been a necessary component of nationalist discourse.²²

Nonostante i vizi di forma presenti nell'esposizione, il "manifesto" del gruppo russo-parigino si chiude con un importante slancio esortativo che vuole essere anche il principio ispiratore della nuova scuola russa emigrata:

Brotherly coöperation and an inward sense of responsibility to one another have always been the watchwords of the Russian school; spiritual solidarity, and not the disintegration and indifference so characteristic of the Western Europe of today. So long as this principle of national cohesion – not for self but for Russia – exists, so long will the school endure.²³

Fratellanza, cooperazione, solidarietà e coesione: l'antidoto di Lourié all'individualismo dell'Occidente è ben chiaro. Più difficile da comprendere per il compositore era invece il fatto che una vera e propria scuola russa non avrebbe trovato spazio nel contesto della Russia oltreconfine, e che ben presto la fiducia da lui riposta nell'ingegno creativo di Stravinsky sarebbe rimasta insoddisfatta. La missione

²² TARUSKIN, *Russian Music*, op. cit., pp. 214-223.

²³ LOURIÉ, *The Russian School*, op. cit., p. 529.

musicale della *Zarubežnaja Rossija* non ebbe particolare seguito e, a riprova di ciò, vi è il fatto che dopo Sabaneev – che pure si mostrava già scettico – e Lourié, non vi siano altre fonti che testimonino un'attività comune e ispirata agli stessi principi da parte dei componenti del gruppo russo-parigino.

La risposta personale di ciascun compositore nei confronti della tragica vicenda dell'esilio politico e dell'accoglienza, più o meno ospitale, in un *milieu* culturale profondamente differente rispetto a quello della madrepatria, ha determinato lo sviluppo di linguaggi, poetiche e prospettive eterogenee che sarà opportuno trattare a sé, in base alle loro peculiarità.

Quanto detto non deve portare a credere che, a causa della mancanza di una comunità vera e propria, la musica della Russia oltreconfine sia stata una parentesi sterile dal punto di vista creativo. Sebbene i suoi esiti non siano forse equiparabili a quelli dell'ambito letterario, la produzione musicale dei compositori russo-parigini tra gli anni Venti e Trenta rappresenta un documento di notevole interesse storiografico viste le implicazioni di diversa natura – sociale, politica, geopolitica, religiosa – che la sottendono. A quasi un secolo dall'arrivo a Parigi di questi compositori e dall'inizio della loro attività artistica nella *Métropole*, non poca polvere si è posata lungo gli anni sopra la loro opera compositiva. La storia infatti non è stata particolarmente generosa con questi autori, come lo è stata invece con Stravinsky e Prokofiev: due figure che,

come si è visto, pur avendo frequentato gli ambienti della comunità emigrata, godevano di una rilevanza internazionale decisamente superiore.

Nei prossimi paragrafi si proverà a fornire qualche ipotesi in merito al fatto che, pur partendo da esperienze simili a quelle dei due grandi compositori appena citati e potendo contare su appoggi e sponsor importanti, l'attività dei russo-parigini sia rimasta fino ad oggi poco conosciuta. È solo negli ultimi anni che, complici le importanti ricorrenze dei centenari, gli studiosi hanno iniziato a rivolgere la lente musicologica verso l'operato dei compositori russi nel periodo compreso tra il primo esilio dalla madrepatria e il secondo esilio negli Stati Uniti, e al particolarissimo ambiente culturale nato dall'incontro tra due mondi differenti ma allo stesso tempo compatibili. È infatti ozioso trattare questi autori come un gruppo a sé stante, avulso dal contesto ospite, dal momento che la prospettiva dialogica, che già si è visto funzionare ottimamente per l'ambito letterario, è l'unica capace di cogliere appieno lo spessore del *tvorčestvo* musicale russo-parigino.

2.4 I protagonisti del gruppo russo-parigino

Non si può che essere d'accordo con Richard Taruskin quando alla domanda «Is there a "Russia Abroad" in Music?»²⁴ risponde alla fine del suo saggio che

²⁴ TARUSKIN, *Russian Music*, op. cit., pp. 213-245.

The history of the twentieth century, and now the twenty-first, has assured a steady stream of Russian musical émigrés, but a school they aren't—and perhaps never were, save in the imagination of Arthur Lourié.²⁵

Similmente, nel suo recentissimo volume dedicato alla cerchia parigina di Stravinsky, Klara Móricz prende l'abbrivo proprio dai suggerimenti di Taruskin:

Richard Taruskin 2005'essay [...] is the best entrée into the topic. [...] Taruskin asks the crucial question: "Can one profitably view the musicians of the Russian interwar diaspora as a group?" To put it differently, "Can one speak collectively of 'Russia Abroad' when speaking of music, or only of various Russians abroad?"²⁶

Come mostrano gli studi citati, studiare l'attività del gruppo russo-parigino vuol dire confrontarsi più con una comunità immaginata che con una vera e propria scuola unitaria.

Sarà quindi necessario rivolgere ora l'attenzione ai singoli componenti del gruppo, al fine di cogliere i tratti di distanza o di comunanza tra le diverse vicende biografiche e artistiche.

Nella lista di Lourié già menzionata questi erano i nomi del gruppo da lui ricordati: «Stravinsky, Prokofiev, Lourié, Dukelsky, Nabokov, and Markevich. Also Lopatnikov, Tcherepnin (Alexander), Berezovsky, Obukhov, and Vishnegradsky».²⁷ A questi vanno aggiunti almeno i nomi del già citato Sabaneev (nonostante la sua attività di

²⁵ Ivi, p. 212.

²⁶ K. MÓRICZ, *In Stravinsky's Orbit. Responses to Modernism in Russian Paris*, University of California Press, Oakland, 2020, p. 4.

²⁷ Ivi, p. 527.

compositore sia meno rilevante della sua attività di critico e abbia condotto una vita più itinerante) e di Grečaninov.²⁸

Fin qui, termini quali “esiliato”, “emigrato”, “espatriato” e “rifugiato”, sono stati usati quasi come sinonimi. Ciò deriva dall’impossibilità di incasellare i soggetti in questione in categorie antropologiche i cui confini risultano invece piuttosto sfumati e soggettivi.²⁹ Accostarsi al gruppo russo-parigino significa infatti venire a contatto con molti aspetti contraddittori che sono indice della peculiare ambivalenza tipica di una condizione onnicomprensiva come l’esilio.

Si vedrà ad esempio che molti dei compositori qui trattati avevano anche un ruolo di primo piano nel nuovo assetto culturale soviet, che alcuni degli emigrati non erano necessariamente contrari alla rivoluzione (come si è già visto nel primo capitolo nel paragrafo dedicato alle diverse tendenze politiche sorte in seno all’emigrazione), e che qualcuno addirittura preferì tornare in patria. Evitando banali trappole storiografiche, si metteranno quindi in evidenza le tendenze dei singoli autori in rapporto ad approcci di chiusura o apertura; approcci propri di chi, di fronte alla tragica realtà dell’esilio, ha preferito porsi in disparte portando avanti la propria missione di salvaguardia della

²⁸ Pur non volendo fornire una lista esaustiva, si possono citare qui i nomi di altri compositori russi emigrati che, pur non venendo approfonditi in questa sede, hanno vissuto il milieu parigino per un periodo più o meno stabile: Kovalev, Gounst, Krein, Pomerantsev, Sukhov, Nelidov, Akimenko, Gartmann, Bortkevič, Tëmkin, Lyapunov.

²⁹ Cfr. SABANEEV, *Muzikalnoye tvorchestvo*, op. cit., p. 123: «I compositori hanno meno diritto di essere chiamati "émigrés" rispetto ad altri gruppi nel discorso russo. Molti non sono affatto emigranti in senso giuridico. Ma che tipo di emigrante è Stravinsky che vive in Francia dal 1912 ed è ora cittadino francese? Tra loro ci sono sia "non rimpatriati" che semplici "rifugiati"».

tradizione e di chi, al contrario, ha vissuto la stessa missione come un'occasione di dialogo con le innovazioni e i caratteri della *Métropole* ospitante.

2.4.1 *Il déraciné e il rimpatriato: Stravinsky e Prokofiev*

A detta di Taruskin, la figura di Stravinsky può risultare un ostacolo alla comprensione e allo studio della diaspora musicale russa, dal momento che «he looms monstrously, casting surrounding figures in his shadow. One cannot regard so colossal a figure as typical of any group».³⁰ Allo stesso tempo, tuttavia, «biographically and geographically, he certainly had much in common with other émigrés, and to put him in their context must surely produce some mutual illumination».³¹ Nel trattare e studiare il gruppo russo-parigino non si può pertanto ignorare il suo più grande rappresentante; allo stesso tempo però si deve tenere a mente che ciò che è valido per Stravinsky non lo è anche per i suoi colleghi, dal momento che il primo era già inserito in dinamiche e circuiti di ben maggiore rilievo. Come si vedrà nel prossimo capitolo, il confronto con il “primogenito” dei compositori russi all'estero traspare spessissimo nelle musiche degli altri emigrati, e allo stesso tempo, lo stesso Stravinsky ha saputo inglobare tratti e aspetti altrui nel proprio linguaggio. Dello stesso avviso è Klára Móricz, quando afferma che

³⁰ TARUSKIN, *Russian Music*, p. 218.

³¹ *Ibidem*.

even Stravinsky's aesthetics were affected by the same malaise. His proposed cure, neoclassicism, although more effective than his fellow emigrants' nostalgia, bears the unmistakable mark of being preoccupied with his relationship to his Russian past, that is, with the condition of exile.³²

Al rapporto tra Stravinsky e l'esilio sono stati già dedicati ampi studi;³³ basti in questa sede ricordare come, al contrario di altri, il compositore avesse lasciato la Russia prima della rivoluzione del '17, per poi trasformare il suo soggiorno creativo all'estero in un vero e proprio espatrio, rimanendo apolide dal 1921 – anno in cui Lenin revocò la cittadinanza agli emigrati – fino alla naturalizzazione francese avvenuta nel 1934. Il suo status di esiliato non venne quindi accettato inizialmente da tutti,³⁴ dal momento che, come afferma Tamara Levitz, «many observers underplayed his refugee status, and operated under the false assumption that Stravinsky had “slipped” into becoming an émigré, rather than being forced into exile».³⁵

Riguardo all'emigrazione di Stravinsky – il quale dichiara nelle sue lettere di essere un *double émigré* e un *déraciné* – sono ancora valide le parole di Milan Kundera:

Without a doubt, Stravinsky [...] bore with him the wound of his emigration; without a doubt, his artistic evolution would have taken a different path if he had been able to stay where he was born. In fact, the start of his journey through the history of music coincides roughly with the moment when his native country ceases to exist for him; having understood that no country could replace it, he finds his only homeland in

³² MÓRICZ, *In Stravinsky's Orbit*, op. cit., p. 47.

³³ Cfr. studi di J. CROSS, S. WALSH e R. TARUSKIN.

³⁴ Cfr. SABANEEV, *Muzikalnoye tvorchestvo*, op. cit., p. 123.

³⁵ T. LEVITZ, *Stravinsky's Cold War: Letters About the Composer's Return to Russia, 1960–1963*, op. cit., p. 273.

music; this is not just a nice lyrical conceit of mine, I think it in an absolutely concrete way: his only home was music, all of music by all musicians, the very history of music; there he decided to establish himself, to take root, to live; there he ultimately found his only compatriots, his only intimates, his only neighbors, from Pérotin to Webern; it is with them that he began a long conversation, which ended only with his death.³⁶

Al di là del suo status, Stravinsky ebbe modo di entrare in contatto con gli ambienti della *Zarubežnaja Rossija* e le sue frequentazioni degli anni parigini rivelano uno stretto connubio con il flusso di correnti, pensieri, teorie dell'universo *émigré*. A titolo esemplificativo, si possono citare rapporti stretti come quelli con il filosofo Jacques Maritain, tra i protagonisti dello *Studio Franco-Russe* che è stato ricordato nel primo capitolo,³⁷ e con Suvčinsky, personaggio-chiave della vita culturale parigina fino agli Ottanta del Novecento e co-fondatore del movimento eurasianista.³⁸

Non potendo in questa sede enucleare i risvolti e le implicazioni di tali relazioni, ci si limiterà a osservare come, nonostante la prossimità con gli stessi stimoli culturali, Stravinsky non abbia mai completamente “sciacquato i propri panni” in quel *mare magnum* di correnti di pensiero e ideologie, politiche o spirituali, in cui troviamo del tutto immersi altri compositori russo-parigini. Pur essendosi affacciato sulla scena parigina al seguito di Djagilev attraverso il differente canale dei Balletti russi, l'autore

³⁶ M. KUNDERA, *Improvisation in Homage to Stravinsky*, in *Testaments Betrayed*, Faber and Faber, London, 1995, pp. 96–98.

³⁷ Cfr. G. BOTTA, *Jacques Maritain e Igor Stravinsky*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2014.

³⁸ Un approfondimento sul rapporto di Stravinsky con Suvčinsky a partire dai loro scambi epistolari è presente in I. AKIMOVA, *Pierre Souvtchinsky. Parcours d'un Russe hors frontière*, L'Harmattan, Paris, 2011, al paragrafo *Pierre Souvtchinsky – Igor Stravinsky : les étapes de leur amitié d'après les échanges épistolaires*, pp. 84-93.

del *Sacre* era sì entrato con convinzione a contatto con questa particolare temperie,³⁹ ma a differenziare la poetica stravinskiana da quella dei suoi conterranei era un modo diverso di rapportarsi alla materia musicale. Laddove per costoro la musica rappresentava spesso il prodotto finale di un lungo processo “cerebrale” a cui concorrevano input di varia natura – non di rado a detrimento del prodotto stesso –, il diverso approccio “aptico” di Stravinsky e il suo legame inscindibile con la dimensione corporea della danza⁴⁰ hanno permesso che la sua creatività non rimanesse imbrigliata nelle maglie della teoresi estetica, salvaguardando altresì l’autonomia del proprio pensiero artistico.

Verso la fine della parentesi francese e l’inizio del periodo americano, quasi tutti i russi emigrati – sia i detrattori come Sabaneev che i sostenitori come Lourié – imputavano a Stravinsky la colpa aver tradito la missione dell’emigrazione. Come nota infatti Móricz, per gli emigrati la “conversione” del compositore alla dodecafonia «signaled his final severing of ties with the Russian community in exile. [...] His final betrayal deprived Russian music abroad of its center».⁴¹

Nel *manifesto* di Lourié, poco prima della conclusione, comparivano queste righe:

³⁹ Cfr. M. MACINANTI, *Intersezioni tra neotomismo ed estetica musicale a Parigi nel primo dopoguerra: Igor Stravinskij e Jacques Maritain*, tesi magistrale, Sapienza Università di Roma, 2019.

⁴⁰ Cfr. M. LOCANTO, «Il ne faut pas mépriser les doigts». *La tastiera, la ‘mano acculturata’ e il ‘Sacre du printemps’*. In *Cento Primavera. Ferocità e feracità del Sacre du Printemps*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, pp.169-213; M. LOCANTO, *Stravinsky and the Musical Body. Creative Process and Meaning*. Brepols, Turnhout, 2021.

⁴¹ MÓRICZ, *In Stravinsky’s Orbit*, op. cit., p. 53.

inasmuch as Stravinsky has outgrown the limitations of the Russian school and now plays a leading part in the musical art of the world, the most powerful exponent of the principles of that school is to be found in Prokofiev, who through-out his career has been faithful to Russian music in its national form, and has strengthened his ties with it from year to year. His creative optimism and pungent and inexhaustible vitality – the supreme gift which has come down to him from the Russian music of the past – have now placed him at the head of the national movement, both in the U.S.S.R. and the West.⁴²

La versione inglese si discosta un po' dal testo originale francese, che si concludeva invece in questo modo:

Avec Strawinsky l'Européen et Prokofieff le Russe notre jeune école poursuit sa marche non sans détours, peut-être, mais sans défaillance. L'émulation en anime le mouvement. Les vieilles traditions de fraternité en adoucissent les étapes.⁴³

Al contrario di Stravinsky, Prokofiev si era trasferito a Parigi dopo la rivoluzione, nel 1923, spinto dall'entusiasmo per la collaborazione con Djagilev e per la vita culturale della *Métropole*.⁴⁴ A ciò si aggiungeva anche una profonda amicizia con Suvčinsky – «[con lui] ho molti punti in comune sulla concezione del mondo e sullo stato attuale della Russia e dell'Occidente»⁴⁵ – grazie al quale il compositore era entrato in contatto con figure cardine della Russia oltreconfine (Leon Karsavin, Leon Šestov, Semen

⁴² LOURIÉ, *The Russian School*, op. cit., p. 529.

⁴³ A. LOURIE, *Perspectives de l'École Russe*, in «La revue musicale» 12, 117–18 (luglio-agosto), 1931, p. 165.

⁴⁴ Questo entusiasmo traspare ad esempio nella lettera inviata a Suvčinsky dell'8 luglio 1921: «Il est très curieux de s'installer à Paris. Cette ville a beaucoup de défauts mais la vie artistique se déroule sur une grande échelle, incomparable à celle de chez nous» (in AKIMOVA, *Pierre Souwtchinsky*, op. cit., p. 98).

⁴⁵ *Ibidem*.

Frank, Nikolaj Trubetskoj, e Vladimir Ilyin) e che Prokofiev a sua volta aveva aiutato a ottenere il visto per trasferirsi in Francia. Tuttavia, l'integrazione con il mondo musicale russo-parigino non fu senza difficoltà per il compositore russo, sia a causa della fredda accoglienza di alcune sue composizioni da parte dei colleghi, sia per il rapporto con Stravinsky, con cui vi erano state non poche frizioni. Come ricorderà Igor Markevitch nelle sue memorie «il me donna l'impression, lorsque je fis sa connaissance à Paris en 1928, d'un complet étranger, ne faisant aucun effort pour s'assimiler et vivant en sursis».⁴⁶

Tale situazione di disagio ebbe un epilogo inaspettato:

Contrairement aux autres musiciens émigrés, Prokofiev ne s'est jamais senti véritablement intégré en France. L'échec de sa Symphonie n° 2 provoqua de sérieuses réflexions sur sa place dans le milieu musical français. [...] En 1936, Prokofiev quitte définitivement Paris pour s'installer en URSS, décision qui illustre bien la difficulté de l'intégration dans la vie musicale parisienne.⁴⁷

“Sans hésitation”, diceva Lourié nella citazione riportata sopra: non è difficile immaginare lo sgomento suo e degli altri compositori russi nell'apprendere del ritorno in Unione Sovietica di uno dei membri più importanti del loro gruppo. Su questo inspiegabile, solo apparentemente, ritorno in patria di Prokofiev sono state avanzate negli anni numerosi ipotesi. Come afferma Simon Morrison:

⁴⁶ I. MARKEVITCH, *Être et avoir été. Mémoires*, Gallimard, Paris, 1980, p. 93.

⁴⁷ AKIMOVA, *Pierre Souwtchinsky*, op. cit., p. 106.

Prokofiev perplexed his anti-Soviet Parisian colleagues by migrating to a totalitarian state whose artists were obliged to curtail experiment in support of official doctrine. [...] He sought to influence Soviet cultural policy, but instead it influenced him. [...] But the question remains: what convinced Prokofiev to relocate to Moscow in early 1936? [...] Western historians have interpreted Prokofiev's move as a pragmatic business decision. Frustrated competing with Stravinsky, orphaned following the sudden demise of his ballet mentor Sergey Diaghilev in 1929, and dismayed by his failure to secure performances of his operas, he succumbed to the enticements of Moscow and Leningrad cultural and political operatives. [...] The regime needed celebrities, and he was lured into becoming one of them on the promise that nothing would change in his international career and that Moscow would simply replace Paris as the center of his operations.⁴⁸

Con la partenza di Prokofiev e la crescente vocazione internazionale di Stravinsky, la scuola russo-parigina – sinonimo, per gli emigrati, di scuola nazionale russa – perdeva così i suoi due esponenti più importanti, restando di fatto acefala. Gli effetti di questa “scuola mancata” non furono però nefasti: in molti casi, come si avrà modo di vedere più avanti, i compositori ebbero modo di sviluppare e assecondare i propri impulsi creativi e allo stesso tempo, una volta conclusa l’esperienza “nazionalista”, di aprirsi all’ambiente francese e di intessere un mutuo scambio di linguaggi e stili.

La «complessa reazione dell'aria europea sulla psiche russa» di cui parlava Sabaneev ebbe risultati differenti che verranno illustrati nei paragrafi precedenti:

⁴⁸ S. MORRISON, *The People's Artist. Prokofiev's Soviet Years*, Oxford University Press, Oxford, 2009, pp. 2-3.

As Sabaneyev wrote, most likely thinking of Prokofiev, by 1937 those composers who wanted to return to the Soviet Union had already returned, and those who wanted to assimilate had already assimilated, which meant that Russian music as such was about to cease to exist in emigration.⁴⁹

2.4.2 *Una proposta di classificazione*

Gli esiti dei percorsi artistici intrapresi dai compositori emigrati sono caratterizzati da un'estrema varietà interna che, se da un lato sembra ostacolare l'individuazione di tratti comuni, dall'altro concorre alla formulazione di una più vasta definizione di "poetica *émigré*". Per una prima ripartizione si potrebbero prendere in prestito due fortunati termini di echiana memoria: apocalittici e integrati,⁵⁰ ossia coloro che nell'espatrio mantennero un atteggiamento critico di chiusura e isolamento verso l'ambiente ospitante e quanti invece seppero aprirsi e confrontarsi con la nuova realtà sociale e culturale. È a questo che fa riferimento Maria Rubins nel suo saggio dedicato ai cento anni dalla formazione della realtà della Russia Oltreconfine in cui approfondisce le "evolving relations with metropolitan space and local geography":⁵¹

⁴⁹ MÓRICZ, *In Stravinsky's Orbit*, op. cit., p. 52.

⁵⁰ U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1989.

⁵¹ M. RUBINS, A Century of Russian Culture(s) "Abroad", in K. M. F. Platt (ed.), *Global Russian Cultures*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2019, pp. 21–47.

For decades, critical constructions of Russian emigration were informed by the archetypal examples of diasporic experience, based on Jewish, Greek and Armenian mythology. Within this paradigm, the homeland is figured as an object of continuous longing, generating collective memories and commitment to an ultimate return [...] displacement from the place of origin is interpreted as a trauma and the host country as a locus of exile. However, with increasing frequency over the last century, the teleology of origin and return has been displaced in Russian cultural discourse in favor of cross-cultural dialogue or circulations taking place within and across diasporic communities.⁵²

L'autrice rimarca un cambiamento rispetto alla lettura stereotipata della critica nei confronti della condizione dell'*émigré* e la costituzione di nuovi modelli di analisi:

Such patterns of collective identities correspond to alternative diasporic models more recently articulated by scholars along the following lines: reconfiguring "return" as "re-turn" (a rhetorical focus on the place of origin without the intention of actual repatriation) [...]; postulating a spatially disseminated identity [...]; highlighting the important roles of diasporic imaginary [...] and the decentered, lateral sociocultural networks deployed across diverse territories; questioning the "victim tradition"; and celebrating the "creative, enriching side of living in 'Babylon', the radiance of difference".⁵³

Rubins legge la costruzione della vita culturale emigrata proprio alla luce di due poli opposti: la "victim tradition" e la "radiance of difference", espressioni affini come significato alla dicotomia "apocalittici-integrati". Tuttavia, sebbene il primo termine risulti particolarmente adatto ad esprimere il "sentimento della fine" e quel senso

⁵² Ivi, p. 23,

⁵³ *Ibidem*.

apocalittico, tipicamente russo, proprio del periodo primonovecentesco, tale suddivisione non può che risultare semplicistica.

Più che riflettere una sostanziale diversità tra *tipi* psicologici, la dicotomia “apocalittico-integrato” esprime in realtà la mutevolezza nell’approccio alla realtà emigrata riscontrabile persino a livello del singolo individuo: non è insolito infatti riscontrare negli stessi emigrati dei periodi o delle opere che attengano più all’uno o all’altro fuoco di questa “ellisse relazionale”. Inserire una realtà di sostanziale instabilità come l’emigrazione all’interno di categorie predeterminate è infatti sforzo vano e quanto mai distante dalla proteiforme dimensione psicologica propria di questa condizione umana.

Altro fattore da tenere da conto è quello generazionale, particolarmente rilevante nel contesto in esame. Come osserva Rubins:

Gradually [...] voices emerged in Russian Paris that transcended this national, retrospective cultural paradigm; increasingly, the émigrés' exilic sensibilities—with attendant feelings of loss, longing, and cultivated isolation reminiscent of "masochistic narcissism" [...] —were attenuated by closer engagement with local cultural contexts. Naturally, this transition was effected more easily by the younger generation of Russian Parisian authors, who had left their country of birth as adolescents, were almost bilingual, and were intrigued by the French artistic environment. The hybrid nature of their writing reflected their fragmented, interstitial, bicultural identity. While

older mentors steered them toward nostalgic re-creation of canonical Russian literary models, they sought to break away and turn to interwar European modernism.⁵⁴

Come si avrà modo di vedere in particolare nell'approfondire la figura di Grečaninov, l'elemento anagrafico è una condizione sufficiente ma non necessaria dello "engagement with local cultural contexts". Pertanto, si può affermare che anche la divisione generazionale non sia la migliore per accostarsi all'analisi tipologica.

A formulare un'ulteriore prototipo degli approcci con la cultura locale è Christoph Flamm che, nel volume *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, avanza una proposta di classificazione più elaborata rispetto alla rigida contrapposizione "chiuso-aperto":

[The] basic prototypes could be three: first the keeper of traditions who seek refuge in a poetic past that has been irretrievably lost; second the developer who does not want to erect a monument to his own tradition, but rather takes it across the borders as an embryo, where his future development will reflect to some degree the experience of his new surroundings; third, the cosmopolitan who shakes off old traditions and acquires new ones.⁵⁵

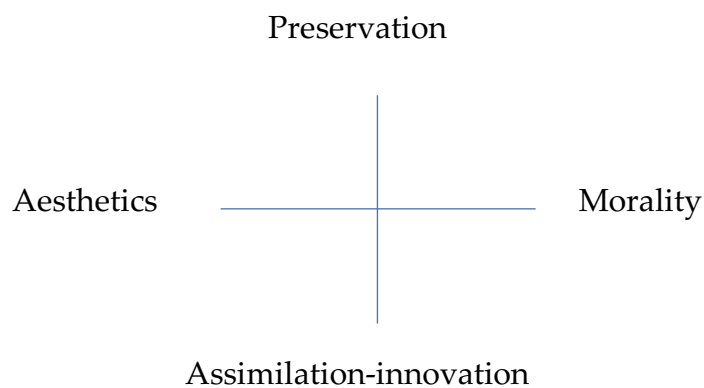
Per quanto sia più articolata, anche questa ripartizione è riduttiva ed è lo stesso autore ad accorgersene:

⁵⁴ Ivi, p. 28.

⁵⁵ C. FLAMM, *Some Thought on Russian Émigré Culture*, in C. FLAMM – H. KEAZOR – R. MARTI (eds.), *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2013, p. 9.

Facing the risk of over-simplifying matters, as a first step one could look for a typology [...] At the end of such tentative typologies, there could be a clearer picture of artistic behaviour and artistic development, connected to external factors such as biographical, geographical and political dispositions, as well as to aesthetical and ethical aspects.⁵⁶

Flamm cita così la griglia di John Glad, un diagramma analitico adoperato dall'autore per classificare gli scrittori emigrati lungo quattro polarità:



Al rapporto tra conservazione e assimilazione, Glad aggiunge i due ulteriori poli dell'estetica e dell'etica: alla ricerca artistica e allo sviluppo di nuovi linguaggi estetici è contrapposto il focus dell'insieme di dinamiche comportamentali regolate dall'ambiente diasporico.

Le tre figure caratteriali individuate da Flamm possono essere ancora più utili se inserite in un modello analitico che tenga conto delle coordinate crono-topiche. La dimensione propria del *keeper* è di tipo temporale: la memoria costituisce per lui l'unico

⁵⁶ Ivi, pp. 9; 11.

rifugio sicuro e la sua attività creativa è volta a conservare e ri-creare il passato a cui si rifà continuamente. Il suo è uno spazio chiuso e il suo ambiente caratteristico è il ghetto, luogo-*transfert* in cui tenta di ricostruire ogni aspetto della realtà precedente all'emigrazione. Il suo nuovo ambiente è quindi un "modulo portatile" che permette al *keeper* di trovarsi al sicuro anche nello spazio inquietante della metropoli europea. Vivendo nella negazione della nuova realtà, il *keeper* sperimenta l'espatrio come intervallo tra il passato e la ricostituzione di esso nel futuro.

Anche il *developer* non può fare a meno della tradizione, essa però non solo non pregiudica l'incontro culturale, ma ne diviene lo stesso basamento su cui si viene a fondare il proprio sviluppo creativo. Il suo è quindi un campo d'azione al contempo spaziale e temporale: spostandosi con agilità tra il passato e il presente, il *developer* si muove in un perimetro dal confine ben definito ma, nello stesso tempo, aperto. Se il *keeper* vive nella negazione della nuova realtà, lo sperimentatore si affaccia ad essa con il dubbio: la sua ricerca di autodefinizione e la curiosità per il nuovo si accompagnano alla circospezione e alla paura di tradire la propria essenza compromettendosi in modo irrecuperabile con una dimensione affascinante ma ignota.

Infine il *cosmopolitan*, ossia la figura mobile per eccellenza, pronta a ridiscutere continuamente la propria identità e appartenenza. Il suo passato e le sue radici sono per lui di relativa importanza e il suo è un atteggiamento al contempo affermativo e "prensile": non teme per nulla l'incontro, anzi rimodella il proprio linguaggio alla luce

delle esperienze che vive. Non avendo vincoli, il cosmopolita si muove in uno spazio senza confini ed è proiettato in modo accelerato verso il futuro.

Come si è già detto in rapporto alla dialettica “apocalittico-integrato”, questi tre caratteri non sono applicabili direttamente al “discontinuous state of being” proprio dell’esilio ed è difficile che una persona emigrata aderisca perfettamente al modello stereotipato. Essi infatti rappresentano infatti tre diversi stati che possono rappresentare momenti differenti all’interno del percorso creativo di uno stesso artista *émigré*.

Le diverse proposte tipologiche raccolte fin qui sono utili per cogliere i tratti fondamentali dei diversi approcci relazionali che hanno caratterizzato i compositori russi nel loro rapporto con l’ambiente d’emigrazione. Per analizzare più nello specifico la questione da un punto di vista storico-culturale che tenga conto dell’impatto dell’emigrazione sul modo di fare arte e sulla poetica dei russo-parigini, si propone di seguito un’ulteriore classificazione. Nell’accostarsi al gruppo russo-parigino si possono individuare infatti tre principali indirizzi, al contempo culturali e artistici, che si possono definire con tre aggettivi: mistico, cosmopolita ed ecumenico.

2.5 I mistici

2.5.1 *Obuchov il profeta*

«A few words may be said about the strange composer Obukhoff who is somewhat outside the boundaries of artistic appraisal»: con queste parole Sabaneev inizia la sua feroce disamina sulla persona di Nikolaj Obuchov all'interno del capitolo sulla *Russian Parisian School* di cui si è già parlato diffusamente nei precedenti paragrafi. Il compositore viene descritto così dalla penna sferzante del critico:

if we take Skryabin's pathological mysticism [...] the kernel of unhealthy mysticism which the composer of the *Poème d'Extase* undoubtedly possessed and at the same time leave out Skryabin's dazzling musical splendour, his enormous inborn musical grasp, his formal perfection, his innate health and lucidity despite this one obsession, we get Obukhoff as a result.⁵⁷

Per Sabaneev l'attività artistica di Obuchov dovrebbe essere di maggior interesse per lo psichiatra visto che la sua musica è affetta da patologia. Nella sua inclemenza, il giudizio di Sabaneev è comunque utile per accostarsi alla figura del compositore russo-parigino.

⁵⁷ SABANEEV, *Modern Russian Composers*, op. cit., pp. 239-240.

Nato nell'*oblast* di Kursk nel 1892, Obuchov si era formato dapprima al Conservatorio di Mosca e successivamente a quello di San Pietroburgo studiando con Štejnberg e Nikolaj Čerepnin. Ben presto il compositore iniziò a elaborare un nuovo linguaggio musicale a partire da una grafia non convenzionale, senza alterazioni e con una croce al posto della testa delle note. Obuchov lasciò San Pietroburgo nel 1918 per iniziare la sua vita da emigrato lontano dalla madrepatria insieme alla moglie e ai due figli. Stabilitosi a Parigi nel 1919, iniziò a lavorare come muratore per mantenere la famiglia. Ad aiutarlo contro la precarietà di questo periodo fu Ravel, che lo iniziò alla vita musicale parigina aiutandolo a trovare un editore e promuovendo le sue musiche. Di notevole importanza per la carriera del compositore russo fu anche il connazionale Kusevickij, già affermato negli ambienti musicali parigini, che eseguì e diresse per la prima volta molti suoi lavori, tra cui il *Prologo* del *Livre de la Vie*, l'opera più esemplificativa del suo indirizzo estetico.

Composto a partire dagli anni dell'emigrazione, *Kniga zhizni*, questo il titolo originale russo, è un lavoro-*monstre* incompleto per voci, 2 pianoforti, strumenti elettronici ed orchestra di cui la Bibliothèque Nationale de France conserva una versione di 2000 pagine manoscritte, solo una parte del lavoro complessivo andato perduto.⁵⁸ Il *Libro della Vita* rappresentava una vera ossessione per l'autore, tanto da vergare con il proprio sangue alcune pagine dell'autografo che teneva conservato in un "angolo

⁵⁸ Il manoscritto con la versione finale del lavoro fu sottratto durante un'aggressione che vide Obuchov come vittima e che risultò fatale non solo per la sua salute, tanto da farlo rimanere invalido, ma anche per la sua arte: da quel momento fino alla morte avvenuta nel 1954 il compositore non scrisse più nulla.

sacro” del suo appartamento insieme a candele ed icone. Nelle parole del compositore, questa immensa “cantata liturgica”, di cui egli stesso non si considerava autore ma semplice intermediario del Divino, era definita “l'action sacrée du pasteur tout-puissant regnant”⁵⁹ dove la figura del Pastore non aveva solo riferimenti cristologici, ma anche storico-politici: Obuchov, che firmava le sue musiche con il nome di “Nicolas l'illuminé” o “Nicolas l'extasié”, era infatti convinto che l'ultimo zar di Russia Nicola II fosse ancora vivo e che il ritorno del “mistico imperatore” fosse prossimo, così come la restaurazione della vecchia Russia prerivoluzionaria.

Una così convinta adesione agli ideali controrivoluzionari e il suo desiderio patologico del ritorno al passato potrebbero far pensare a un profilo da *keeper of traditions*. Tuttavia la strada intrapresa da Obuchov era indirizzata nel senso opposto. Per comprendere ciò bisogna anzitutto mettere in relazione il compositore con la sua guida artistica e spirituale. È impossibile infatti accostarsi a questa stravagante figura di musicista senza citare il suo nume tutelare, Aleksandr Skrjabin.

«Poor Scriabin, who so far has had but few continuators in the sphere of his musical talent, has apparently found someone to carry on the line of his insanity»:⁶⁰ nonostante il tono querimonioso, la constatazione di Sabaneev era pertinente. Se infatti il *Livre de la Vie* appare come una riproposizione delle aspirazioni misticheggianti e universaliste

⁵⁹ Cfr. voce sul *Grove Dictionary*, op. cit.

⁶⁰ L. SABANEEV, *Three Russian Composers in Paris*, in «The Musical Times», vol. 68, n. 1016, Oct. 1, 1927, p. 883.

del *Mysterium* scriabiniano, si può dire che tutta l'esperienza artistica di Obuchov sia posta sotto la luce del maestro russo, di cui egli avrebbe portato avanti la missione. Il rapporto del compositore *émigré* con Skrjabin rappresenta tuttavia un'eccezione nel panorama della musica russo-parigina. L'articolo-manifesto di Lourié parlava infatti del compositore della precedente generazione in questi termini:

The Skryabin of the first symphony made his début as a member of the Russian national school, but the allurements of other worlds, into which music did not enter, led him to regard the problem of Russian music as of secondary importance in comparison with those eschatological visions wherewith his music was nourished. In his mature period he definitely abandoned all the traditions of the Russian school and travelled along a different path, becoming as decided an adherent of Westernism as Moussorgsky was of nationalism.⁶¹

Non era la prima volta che il portavoce della presunta scuola russo-parigina manifestava la sua insofferenza verso la musica di Skrjabin, colpevole di aver tradito la causa russa perché in preda a suggestioni mistiche o a indirizzi occidentalizzanti. Già nell'aprile del 1920, quando era ancora a Mosca in qualità commissario del Narkompros, Lourié aveva denunciato nel suo discorso per il quinto anniversario della morte di Skrjabin il fatto che l'ultracromatismo vagheggiato da quest'ultimo fosse di maggior interesse per i teorici piuttosto che per i musicisti.⁶² Nel fare ciò Lourié non sconfessava solo la poetica scriabiniana, ma anche il suo stesso passato di

⁶¹ LOURIÉ, *The Russian School*, op. cit., p. 521.

⁶² A. LOURIÉ, *Skryabin i russkaya muzika*, Petrograd, Gosudarstvennaya izdatel'stvo, 1921, p. 16, cit. in Vyshnevetskij, YUM, op. cit., p. 176.

sperimentatore nel campo dei quarti di tono,⁶³ precludendo così alla svolta stilistica che sarebbe poi avvenuta durante l'emigrazione.

Il ripudio da parte di Lourié e di altri compositori russo-parigini⁶⁴ rispetto a uno dei massimi idoli della loro gioventù non aveva avuto alcuna risonanza in Obuchov, il quale incarnò senza tentennamenti l'eredità scriabiniana, dirigendosi verso un campo specifico: la sperimentazione elettronica. Se infatti, a detta di Lourié, le innovazioni nel campo del temperamento si distaccavano dai caratteri costitutivi della scuola nazionale, il compositore riuscì a sviluppare una sua personalissima declinazione dei principi russi, che, pur ponendosi in posizione eccentrica rispetto alle linee guida del manifesto russo-parigino, ne costituiscono un'interpretazione originale all'interno delle diverse poetiche della Russia emigrata.

Oltre all'innovativo sistema di notazione e ad una nuova tecnica armonica dodecafonica *ante litteram* – la sua "armonia assoluta" –,⁶⁵ Obuchov si era rivolto all'ideazione di strumenti elettronici originali.

⁶³ Oltre a pubblicare il vademecum *Verso un più alto cromatismo della musica*, Lourié aveva in cantiere l'idea di far costruire ai fratelli Diederichs un pianoforte per quarti di tono, progetto poi abbandonato per il sopraggiungere della guerra.

⁶⁴ Sul rapporto tra i compositori russo-parigini e la figura di Scriabin v. VYSHNEVETSKY, *Evrziskoe Yklonenie*, op. cit, p. 59.

⁶⁵ *Grove Dictionary*, op. cit.: «Taking as a starting point the language employed by Scriabin in his middle and late-period works, Obuchov evolved a harmonic technique based on the systematic configuration and manipulation of 12-note chords or harmonic areas. The sonorities resulting from this 'total harmony' are often broadly octatonic and frequently have a quasi-dominant character due to the prevalence of diminished fifths in their lower registers». Nel suo articolo dedicato a Obuchov, Boris de Schloezer riporta una sua citazione: «Mi proibisco ogni ripetizione: la mia armonia si basa su dodici note di cui nessuna deve essere ripetuta. La ripetizione produce un'impressione di forza senza chiarezza; disturba l'armonia, la sporca» B. de SCHLOEZER, *Nicolas Obukhoff*, «La Revue Musicale», 1,

Già dal 1917 il compositore aveva progettato la creazione di due strumenti: il *Krystal*, due emisferi di cristallo colpiti da martelli, e l'*Efir* (Etere), una macchina del vento elettrica costituita da una ruota che emetteva un ronzio e che, nelle intenzioni dell'autore, doveva essere capace di produrre infrasuoni e ultrasuoni fino a cinque ottave sopra e sotto lo spettro uditivo in modo tale da espandere l'esperienza uditiva del pubblico in maniera subliminale.⁶⁶

L'ossessione di Obuchov per la creazione di nuovi dispositivi musicali si formalizzò nell'ideazione dello strumento che più rappresenta la sua concezione estetica: la *Croix Sonore*, costituita da una sfera di 44 centimetri di diametro che conteneva il circuito elettrico e che faceva da basamento ad una croce d'ottone con la funzione di antenna.

L'intonazione veniva modificata in base al movimento della mano destra mentre il

Nov. 1921, p. 47. Delle differenze tra le soluzioni obuchoviane e quelle di Schönberg ne ha trattato Wyschnegradsky, di cui si dirà più avanti: «Après la Deuxième Guerre Mondiale, en particulier sous l'influence d'une avant-garde musicale qui s'était emparée de la révolution sérielle de Schönberg pour l'approfondir, son nom [Obuchov] surtout après sa mort, a été complètement oublié. Cependant [...] ce nom n'aurait pas eu moins, mais peut-être même plus de bonnes raisons d'être retenu que celui de Schönberg. Schönberg et Obouhov sont foncièrement différents: autant la démarche d'Obouhov est harmoniste, celle de Schönberg est polyphoniste. Chez Schönberg, la prise de conscience de l'équilibre des 12 sons l'a conduit à la technique sérielle, polyphonique dans son fondement, malgré les synthèses spatiales (disposition des sons dans l'ordre «vertical») admises par cette technique. Cependant, dans cette prise de conscience, c'est l'axe inquisiteur et analytique de l'intellect qui prédomine, au détriment de l'intuition; en effet, cela ne conduit-il pas à la découverte d'un principe théorique général applicable à tous les cas et à tous les compositeurs ? Chez Obouhov, cette prise de conscience l'a amené à une harmonie des 12 sons, à savoir l'émission simultanée des 12 notes de la gamme chromatique placés à chaque fois dans un ordre différent, sans redoublement. Par conséquent, chaque accord de 12 sons présente, comme une série de 12 sons, un autre ordre hiérarchique. Dans un cas l'ordre est vertical, dans l'autre, il est horizontal. [...] Schönberg avait l'ambition de faire école et s'efforçait consciemment de « faire l'histoire ». Obouhov, lui, se contentait tout au plus de composer de la musique et ne prétendait pas faire la révolution» (cit. in BARKALAYA, op. cit., p. 194-195).

⁶⁶ Cfr. J. CHADABE, *The Past and Promise of Electronic Music*, Pearson Education, New Jersey, 1997, p. 2 e S. SHAW-MILLER, *Skriabin and Obukhov – Mysterium & Le Livre de la Vie: The Concept of the Total Work Of Art*, in «Consciousness, Literature and the Arts», vol. 1, n. 3, 2000.

volume era controllato da un dispositivo nella mano sinistra. La modalità d'emissione e di controllo del suono non può non far pensare a un altro strumento inventato qualche anno prima, nel 1919, da un altro russo: il thereminvox di Lev Termen. Tuttavia, come nota Hans W. Koch:

The Croix Sonore [...] might appear to some to be a cheap rip-off of the theremin [...] Nevertheless [...] the theremin was not the only instrument based on the principle of heterodyning for sound generation [...] and there is so far no trace of any contact between Obukhov and Theremin. [...] their goals were totally different: whereas the theremin was a salon-instrument by its design and in terms of the music that was written for it, the Croix Sonore was intended as a ritualistic ingredient in *Gesamtkunstwerk*. This informed everything from the instrument's shape to the priestess-like dress of the woman playing it (there are no reports that it was ever played by a man) to its sonority and the musical texture of the compositions created for it.⁶⁷

Nonostante la *Croix Sonore*, a differenza del theremin, fosse contraddistinta dal simbolismo da cui dipendeva anche la sua stessa forma, non è da escludere né che Obuchov abbia assistito alla dimostrazione pubblica del brevetto di Termen avvenuta a Parigi nel 1924, né che, dopo quel fatto, abbia deciso di rendere concreti i progetti che già da molti anni aveva in mente. La realizzazione di questo strumento è infatti da leggere in concomitanza con la comparsa non solo dell'eterofono, ma anche delle Onde del francese Maurice Martenot, e dell'Octofono di un altro russo naturalizzato francese, Vladimir Baranov Rossiné, o ancora alle sperimentazioni di Edgar Varèse, di nuovo di stanza a Parigi negli anni 1928-1933.

⁶⁷ H. W. KOCH, *Introduction* in R. KHAZAM, *Nikolay Obukhov and the Croix Sonore*, in «Leonardo Music Journal», vol. 19, 2009, pp. 11-12.

La diffusione degli strumenti elettronici potrebbe essere letta alla luce delle istanze futuriste, ed è infatti nota la fortuna che questi nuovi dispositivi avranno per l'estetica delle macchine e della velocità, così come i contatti di Varèse con Russolo e di Obuchov con i futuristi russi.⁶⁸ Tuttavia, l'interpretazione "disumanizzante" e dinamista non esaurisce il potenziale simbolico delle strumentazioni elettroniche e per comprendere meglio l'avvento delle nuove sonorità è importante situare il discorso entro i confini di un'altra *episteme*, quella mistico-relazionale. Scrive Luisa Curinga:

Le suggestioni mistiche ed esoteriche si innestano in Francia, a partire dagli anni Trenta, in un umanesimo musicale diffuso, secondo cui l'uomo, al centro della creazione artistica, deve essere messo in grado, attraverso la musica, di raggiungere la «comunione» con il cosmo e con gli altri uomini. L'anelito verso una comunione con il mondo avvertito da Jolivet e dall'insieme dei compositori francesi che si riconoscono in una visione umanista della musica è condiviso anche dai compositori russi di Skrjabin che operano a Parigi. [È sentita] L'esigenza di ripudiare ogni astrazione e ogni meccanicismo in favore di una musica con un'essenza metafisica e la denuncia del divorzio tra musica e pubblico attuata a causa dell'indifferenza spirituale e del cerebralismo di tanta musica di avanguardia.⁶⁹

Nella Francia degli anni '20 alla radice dello spostamento nella nuova dimensione dell'etere non ci sarebbe quindi – solo – l'affermazione della macchina sull'uomo, ma anche la ricerca di nuove vie per raggiungere la "comunione": tra artista e pubblico,

⁶⁸ Sul rapporto tra Obuchov e i futuristi v. N. BARKALAYA, *Esthétique et technique compositionnelle de Nicolas Obouhov dans le contexte du modernisme russe et français*, Thèse de Doctorat, Université de Paris VIII, Saint Denis, 2012.

⁶⁹ L. CURINGA, *Da Skrjabin all'École de Paris: misticismo, simbolismo ed esoterismo tra Russia ed Europa*, in EAD. – M. RAPETTI, *Skrjabin e il Suono-Luce*, Firenze University Press, Firenze, 2018, p. 152.

tra uomini e donne di diversa provenienza nel melting pot parigino, e più generalmente, tra persone in cerca di una ricostruzione spirituale dopo la distruzione dei valori nella Grande Guerra.

Affinché il compositore riesca nel suo scopo sociale di attuare la comunione dell'uomo con il mondo, una delle vie da percorrere è quella di mettere in relazione la musica con il sistema vibratorio universale, sistema vibratorio che trova un corrispettivo sonoro, un'analogia, proprio negli strumenti radio-elettrici, che vengono quindi caricati di un significato simbolico profondo. Ecco allora che allo strumento a onde si attribuiscono significati spirituali e mistici, ma anche, dal punto di vista più strettamente musicale, la possibilità di realizzare quell'armonia 'naturale' che è una delle utopie dell'epoca.⁷⁰

Come ebbe a dire Maurice Martenot in un articolo del 1933 intitolato *Une opinion: les instruments d'ondes radio-électriques et l'évolution de la musique*:

Lorsque les ondes firent leur apparition, on n'entendait parler que de musique céleste immatérielle [...] ces sons transportaient l'auditeur sur un plan supra-terrestre [...] L'action des ondes sur l'état physique de l'auditeur est considérable. Dans certains fortissimo, le corps entier en perçoit les résonances. Qui sait si cette mise en lumière de l'action directe de la musique sur l'état physiologique ne fera pas franchir aux compositeurs une nouvelle étape, qui le rapprochera du sens que la musique avait autrefois, aux temps où elle avait sa place rituelle?

Più avanti, l'inventore delle Onde Martenot traccerà un parallelo tra il nuovo temperamento microtonale e la musica modale degli Orientali:

La plupart des compositeurs modernes qui cherchent à s'évader de la gamme diatonique, on fait un chaleureux accueil à cet instrument. Il est bien certain que

⁷⁰ Ivi, p. 153.

l'emploi de 1/4, 1/8, 1/16 de ton etc... au cours des gammes tempérées, n'offre qu'un très pauvre intérêt. C'est dans le miroitement des modes tels que nous les proposent les Orientaux, que leurs effets expressifs se révèlent pleinement. Or, rien ne vient s'opposer à ce que le clavier d'ondes donne toute la subtilité de ces modes. Leur richesse mélodique et l'intense émotion ressentie à l'audition de certains de leurs intervalles, fait augurer que l'harmonie, elle aussi, est en voie de grande transformation.

La nuova armonia non è quindi quella del rumorismo bensì quella "delle sfere", di cui le antenne sarebbero orientate a captarne le risonanze. Se quindi a tutta prima la figura di Obuchov potrebbe sembrare quella di un artista esaltato, nell'orizzonte spirituale russo-parigino la sua ricerca veniva letta in modo diverso e il giudizio da parte dell'establishment francese fu di diverso avviso:

Il est un prophète qui emploie la musique comme une langue universelle pour clamer aux hommes un nouvel évangile. Par lui, nous prenons conscience de l'extase de grands mystiques qui n'est pas, comme le vulgaire l'imagine, un état de béatitude contemplative, mais un soulèvement de tout l'être dans un bondissement de joie, dans un élan d'amour vers le divin entraperçu et saisi.⁷¹

Questo il parere di Henri Prunières, direttore di una delle riviste musicali più importanti di Parigi, la *Revue Musicale*, a cui fanno eco le parole di Jolivet:

Parmi les recherches qui ont été faites dans ce sens, celles de M. Nicolas Obouhow me paraissent apporter une solution claire et pratique. la meilleure qui soit à ma connaissance. N'étant pas prophète, je ne suis pas en mesure d'affirmer que graphiquement, les croix dont il use pour remplacer les notes diésées ou bémolisées constituent le procédé dont l'usage sera généralisé par nos petit-neveux. Mais je suis

⁷¹ H. PRUNIERES, *Cœuvres de Nicolas Obouhov – Salle Gaveau*, «La Revue Musicale», 147, Juin 1934, p. 48.

persuadé que l'initiative de M. Obouhow qui répond aux exigences de l'évolution harmonique a le mérite d'être logique et simple. C'est pourquoi elle aura fait faire un pas décisif vers une normalisation nécessaire de l'écriture musicale.⁷²

L'incontro tra il mistico Obuchov e l'ambiente culturale parigino si realizzava sul campo spirituale della tensione verso la comunione, o per usare un termine russo che verrà approfondito più avanti, la *sobornost*, concetto chiave del pensiero di Vladimir Solovëv e del panorama culturale nell'Età d'Argento russa. Questo concetto irenico non rimaneva sul piano simbolico ma informava la stessa creazione artistica:

Possibly inspired by Vladimir Solov'yov's idea of *sobornost'* (collective spiritual or artistic experience), Obouhow sought to abolish the distinction between performers and audience, giving both groups instead the status of equal participants.⁷³

Il rapporto del compositore con il pubblico è proprio la chiave per comprendere a fondo la sua poetica. Per quanto infatti l'Obuchov-uomo risultasse chiuso nel suo universo sovranaturale ed esoterico, l'Obuchov-artista era già in dialogo con le tensioni *essoteriche* di apertura che trovavano terreno fertile nella Francia del periodo postbellico. La sua personale declinazione della *missija emigratsj* era senz'altro dominata dal delirio spiritualista e misticheggiante di un uomo sospeso in una visione apocalittica della storia; nondimeno, la sua creatività non era solo orientata a ricercare

⁷² Cit. da CURINGA, *Da Skrjabin all'École de Paris*, op. cit., p. 151: A. JOLIVET, nota datata 19 giugno 1946 (ex Archives André Jolivet, Paris), in *Quelques appréciations de maîtres éminents sur la Nouvelle Notation simplifié de Nicolas Obouhov*, supplemento de «L'Éducation musicale», luglio 1946, ora in Christine Jolivet-Erlieh (a cura di), *André Jolivet. Écrits*, Delatour, Sampzon 2007, p. 614.

⁷³ Cfr. *Grove*.

uno spazio d'intesa con quel pubblico di cui voleva far risuonare le corde più intime,⁷⁴ ma era anche già incline all'incontro con le innovazioni della modernità. Solo la *libre* Parigi poteva permettere lo sprigionamento delle energie adatte alla ricerca di nuove vie; canali innovativi che Obuchov sfruttò per trasmettere e consegnare il proprio pensiero musicale, benché non sempre compreso da tutti:

On peut s'étonner de la patience des Parisiens. [...] les protestations ne se manifestèrent qu'au bout d'une demi-heure. L'orchestre joue tout le temps des accords de douze notes (c'est le propre du « système » du compositeur), le son est une pure folie. Obouhov et son partenaire martèlent des poings et des coudes les claviers de deux pauvres pianos comme des enragés [...] Soudain la chanteuse met deux doigts dans sa bouche et siffle comme un vrai concierge qui appellerait la police au secours [...] Koussevitsky, blanc comme un linge, ébauche avec application des « gestes sacrés » indiqués au préalable par l'auteur (car Obouhov empiète sur les fonctions du chef d'orchestre et l'oblige en quelque sorte à faire son signe de croix avec sa baguette de chef d'orchestre).⁷⁵

La cerchia dei sostenitori di Obuchov a Parigi era piuttosto ristretta⁷⁶ e, come nota Barkalaya, «cette solitude du compositeur et du musicien, qui aboutit plus tard à une

⁷⁴ «La volonté d'« éclairer » correspondait chez Obouhov à la volonté d'« initier » un large auditoire ou (les lecteurs) au monde du Grand Mystère. On peut y voir, même si c'est quelque peu paradoxal, un certain démocratisation. Mais c'était un démocratisation ésotérique, au sein d'une communauté de « nouveaux adeptes », d'« initiés » ou de « fidèles » ayant adhéré sans retour au dogme du Troisième Testament de Nicolas l'Extasié (BARKALAYA, *Esthétique et technique compositionnelle de Nicolas Obouhov*, op. cit., p. 119).

⁷⁵ Ricordo di Leonid Sabaneev della prima rappresentazione del *Préface du Livre de Vie* del 3 giugno 1926, cit. in *ivi*, p. 138.

⁷⁶ *Ivi*, p. 99: «Le cercle réel d'Obouhov en France comptait les personnalités suivantes, qui furent des collègues professionnels: les compositeurs Ravel, Wyschnegradsky, Honegger, la pianiste et interprète sur la Croix Sonore Marie-Antoinette Aussenac de Broglie, la chanteuse Louise Mata, les critiques musicaux Boris de Schloezer, Raymond Petit, Claude Delvincourt, Marcel Orban, la cinéaste Germaine Dulac, les physiciens Pierre Dauvillier et Michel Billaudot (et peut-être aussi Alexandre Dauvillier, grand physicien, ayant participé à l'invention de la radio) et le poète Carlos Larronde».

solitude personnelle, sous l'apparence d'une misanthropie imaginaire, joua un rôle très défavorable pour le destin futur de son œuvre». Il risultato di tale isolamento fu che la maggior parte delle sue pubblicazioni non venne pubblicata e le sue musiche, scritte in una notazione nuova e complicata, vennero eseguite molto raramente. L'ostilità dei suoi stessi conterranei, ormai protesi verso i nuovi orizzonti del neoclassicismo e dell'incontro con la realtà francese, e la difficoltà da parte del pubblico parigino di intendere le strane armonie di Nicolas *l'illuminé* sono da collegare secondo Barkalaya alla realtà dell'esilio e all'aurea di esotico misticismo che aleggiava sopra il pensiero russo fuori dalla sua terra d'origine.

La musica di Obuchov resta ancora perlopiù inesplorata né tanto meno eseguita, complice il largo uso di strumenti nuovi che sopravvissero di poco alla vita del loro inventore. Un uomo la cui emigrazione fisica rifletteva un'altra migrazione, quella interiore dell'anima *vers la flamme*.

2.5.2 *Wyschnegradsky: misticismo e innovazioni del suono nella metropoli*

Tra i pochissimi ad appoggiare l'attività creativa del profeta Obuchov a Parigi vi era un altro compositore appartenente all'ambiente russo-parigino: Ivan Wyschnegradsky. Quest'ultimo non solo gli fu amico in vita ma, dopo la scomparsa del primo, fece in modo che non andasse perduto il suo patrimonio artistico. Affidato

a Claude Ballif il compito di recuperare le sue opere, in molti casi copiate a mano dallo stesso Wyschnegradsky, quest'ultimo promosse altresì diversi concerti con le musiche di Obuchov, come quello organizzato dopo la morte del compositore e intitolato in modo emblematico "Métamorphose du mysticisme".

I due si erano conosciuti quando entrambi avevano già raggiunto la loro terra d'esilio nel 1920. A legarli non erano solo le vicende biografiche, ma anche la comune adesione all'eredità artistica e spirituale di Skrjabin. È proprio riferendosi a loro infatti che Ballif coniò l'espressione "postscriabiniens". Se però Obuchov aveva proseguito in particolar modo la sperimentazione sulla sonorità, Wyschnegradsky elaborò un proprio sistema di temperamento su cui avrebbe fondato tutta la sua ricerca musicale.

Nato nel 1893 a San Pietroburgo, Ivan Wyschnegradsky proveniva da una famiglia agiata – il nonno era stato un celebre matematico, nonché ministro delle finanze – con cui si ritrovava spesso a viaggiare in Europa. Nel 1911 si iscrisse contemporaneamente alla Facoltà di Matematica e al Conservatorio di San Pietroburgo, dove intraprese gli studi di armonia, composizione e orchestrazione sotto la guida di Nicolas Sokolov, il quale lo iniziò anche alla conoscenza della musica di Skrjabin.⁷⁷ Negli anni della formazione, Wyschnegradsky rivolse ben presto il suo interesse verso la microtonalità, mettendo le basi del linguaggio musicale che avrebbe contraddistinto tutta la sua

⁷⁷ «Comincio a comprendere e ad amare la musica di Skrjabin», appunterà sul suo diario nel dicembre del 1912 (cfr. F. JEDRZEJEWSKI, *Ivan Wyschnegradsky et la musique microtonale*, thèse, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2000, p. 20).

musica di lì a venire. Dopo aver composto infatti il primo grande lavoro, *la Journée de l'Existence* – il suo personale *mysterium* che, con i suoi cluster, doveva molto al linguaggio scriabiniano e su cui lavorò tutta la vita – si indirizzò alla sperimentazione sui quarti di tono.

Il 9 marzo 1920 abbandona la Russia clandestinamente insieme alla famiglia e, dopo alcune peregrinazioni in Europa, il 25 aprile dello stesso anno approda a Parigi dove si trasferisce in modo definitivo. È proprio nella *Métropole* francese che il compositore può finalmente dedicarsi all'ideazione di strumenti adatti all'esecuzione di musiche microtonali, cercando a fatica l'appoggio dei grandi costruttori di pianoforte:

Juin 1920. Je commence immédiatement des démarches auprès des maisons de piano. Refus chez Gaveau. Chez Erard, on ne veut même pas m'écouter. Chez Pleyel, Gustave Lyon s'intéresse, mais ne veut pas construire un piano à quarts de ton nouveau, mais adapter un piano double (transmission pneumatique). Je loue un piano et le fais accorder un quart de ton plus haut, le plaçant à côté du piano de papa au salon.⁷⁸

Sebbene fosse emigrato dalla madrepatria, Wyschnegradsky non solo non disapprovava la rivoluzione bolscevica ma non escludeva un ritorno nella terra natale. Nel settembre del 1920 riporta sul suo diario personale alcuni scontri con la famiglia riguardo all'argomento:

⁷⁸ Cit. in *ivi*, p. 24.

Conflits aigus avec mon père et sa femme au sujet de l'attitude envers la révolution. Je déclare que le communisme est une idée et que le bolchévisme ne tombera jamais. Hélène m'appelle bolchevik.⁷⁹

Qualche anno più tardi farà richiesta di restituzione della cittadinanza sovietica e conserverà il passaporto dal 1927 al 1929 nell'eventualità del rimpatrio nell'URSS. Nello stesso tempo, Wyschnegradsky proseguiva la sua ricerca di un costruttore interessato alla realizzazione di un vero pianoforte microtonale, rivolgendosi anche alle case tedesche. Il primo risultato fu un harmonium costruito da Straube, mentre nel 1929 riuscì finalmente a ottenere il pianoforte a quarti di tono che aveva commissionato due anni prima a Foerster.⁸⁰

Di pari passo con il perfezionamento dello strumento che avrebbe dato un riscontro effettivo alle sue ricerche sul temperamento microtonale, il compositore russo iniziava a formulare e a inserire le sue teorie sperimentali dentro la cornice di un sistema musicale ed estetico ben preciso a cui avrebbe poi dato il nome di *pansonorità*. La prima versione della *Legge della pansonorità*, redatta in russo, risale agli anni '27-'28, ma era già dal '24 che Wyschnegradsky si proponeva di esporre la sua «philosophie de la loi de la pansonorité».⁸¹ Sette anni dopo rimetterà mano ai tre volumi – il primo dedicato al fondamento generale, il secondo al fondamento teorico e il terzo al fondamento

⁷⁹ Ivi, p. 25.

⁸⁰ V. J. KELLER, *How does Ivan Wyschnegradsky explore microtonality in reference to his 24 preludes for piano (op.22)*, p. 1.

⁸¹ JEDRZEJEWSKI, *Ivan Wyschnegradsky*, op. cit., p. 64.

storico della pansonorità –, approntandone la versione francese che verrà terminata nel 1936 e a cui seguirà un'ultima edizione nel 1953.

Il concetto di pansonorità deriva da quello di *continuum* sonoro e di spazio musicale;⁸² quest'ultimo, secondo Wyschnegradsky, è immerso in un "fluide sonore continu" che svolge con i suoni lo stesso ruolo di un mezzo fisico in relazione agli oggetti solidi immersi in esso:

les sons ainsi plongés dans le milieu sonore se présentent comme des points de condensation de ce fluide sonore uniformément réparti dans l'espace, comme des coupes opérées dans ce continuum sonore. Le son musical est donc un point de l'espace. Voici les rôles renversés : c'est le son musical qui devient maintenant fonction de l'espace et qui en dépend et c'est l'espace, et non le son, qui devient la réalité essentielle.⁸³

⁸² Cfr. P. CRITON, *Wyschnegradsky, théoricien et philosophe*, in I. WYSCHNEGRADSKY, *Loi de la Pansonorité*, Éditions Contrechamps, Genève, 1996, p. 52: «L'idée de continuum est présente de façon souterraine dans l'esthétique russe, idée d'un continuum espace-temps qui affleure consciemment par exemple chez O. Mandelstam ou V. Klebnikov. Cependant Wyschnegradsky pousse ce terme dans la pansonorité, jusqu'au concept et à l'idée musicale. La notion de *continuum* traverse la pensée grecque ancienne chez les pré-atomistes, d'Épicure à Lucrèce, chez les néo-platoniciens ainsi que dans les premières philosophies juives et chrétiennes, de Philon le Juif à Plotin et plus tard Saint Augustin. Mais elle sous-tend aussi les mathématiques baroques de Leibniz, et plus tard les espaces géométriques de Riemann, repris aujourd'hui dans l'analyse topologique et la suite des travaux de Poincaré. La problématique du continu et du discontinu est par ailleurs essentielle chez Bergson, liée aux concepts de durée et de mouvement, ainsi que dans la philosophie des multiplicités de Gilles Deleuze. Elle traverse aussi les grands poètes et penseurs romantiques allemands, de Novalis, Schelling à Nietzsche ainsi que les pensées philosophiques et mystiques russes, de Dostoïevski à Lopatine et Soloviev. Donner de tels repères ne saurait recouvrir cette filiation qu'il serait tout à fait vain de vouloir cerner, car elle est essentiellement liée à une libération de la pensée, à une immanence de l'intuition créatrice. Si cette filiation ne peut être délimitée, elle constitue cependant une orientation de pensée et de sensibilité présentes chez de nombreux auteurs qui, précisément, furent déterminants pour Wyschnegradsky». Sul concetto di *pansonorità* in Wyschnegradsky cfr. anche JEDRZEJEWSKI, *Ivan Wyschnegradsky*, op. cit., cap. 5.

⁸³ WYSCHNEGRADSKY, *Loi de la Pansonorité*, op. cit., p. 67.

Forte delle sue tre proprietà fondamentali – continuità, regolarità e infinità –⁸⁴ il *milieu pansonore* indica, come dice lo stesso nome, che «tout sonne, et qu’il n’y a pas un seul point où il n’y a pas de sonorité»; la sua però è un’esistenza non fisica:

La pansonorité c’est le continuum sonore simultané, s’étendant en principe sur toute l’étendue de l’espace musical, au-delà des limites du plus grave et du plus aigu. Elle n’est pas et ne pourra jamais être réalité sonore physique et son rapport avec cette réalité est celui de la transcendance.⁸⁵

Questo “rapporto di trascendenza” rivela il debito della filosofia sonora di Wyschnegradsky nei confronti di Skrjabin e sarà lo stesso compositore a esplicitarlo più volte lungo la sua vita in modo chiaro. Nel presentare la sua idea di *Gesamtkunstwerk* dirà:

Le but final se résume pour moi dans l’idée d’une œuvre réalisant l’union des éléments de tous les arts, capable de provoquer le choc qui réveillera les puissances cosmiques profondément enfouies au fond du subconscient de chaque être humain. Si j’ai ce plan, ce projet, cette vision mystique peut-être, c’est parce que je crois, sans pouvoir l’expliquer, en la puissance de transfiguration de l’art, en particulier de la musique. C’est une foi que je partage avec Scriabine et, bien qu’irrationnelle dans sa nature, elle est confirmée par le pouvoir extraordinaire de provoquer chez les hommes des états

⁸⁴ «La continuité est l’expression même du pansonore: il n’y a pas un seul point où il n’y ait pas de sonorité. La régularité est la disposition régulière des sons et des continums, et cette uniformité n’est pas la conséquence de la continuité, mais bien une propriété autonome. Enfin, l’infinité exprime le fait que la pansonorité s’étend au-delà des limites de la perception humaine» (JEDRZEJEWSKI, *Ivan Wyschnegradsky*, op. cit., p. 68).

⁸⁵ WYSCHNEGRADSKY, *Loi de la Pansonorité*, 1953, p. 68.

d'exaltation extrême que la musique a acquis au cours des dernières années et qui s'est manifesté avec une force particulière chez Wagner ainsi que chez Scriabine lui-même.⁸⁶

Se per Obuchov la "vision mystique" aveva dato vita alla ricerca di nuove sonorità,⁸⁷ in Wyschnegradsky l'esaltazione artistica si concretizza nella formulazione di una grammatica che attinge a quell' "abisso ultracromatico" in cui, come afferma Sabaneev, Skrjabin aveva solo guardato senza andare oltre il temperamento tradizionale, e che deve tanto agli studi matematici sul suono, quanto a un approccio mistico nei confronti dell'arte. Commenta Criton:

Cette tendance à la fois rationnelle, créatrice et mystique qui se synthétise dans un *cosmisme* incarné, irrigue une tradition russe fort ancienne. Tradition spiritualiste qui refuse l'opposition entre le rationalisme abstrait et l'intuition spirituelle et qui, en s'élevant au dessus de ce dualisme, tend « à endiguer le lyrisme intuitif de la vie intérieure dans les formes de la raison créatrice » (Vladimir Jankélévitch) [...] Depuis les temps lointains du moine Skovoroda au développement des études plotiniennes et médiévales d'inspiration mystique, au succès des philosophies de l'intuition en Russie – Schlegel, Dilthey, Bergson -, toute une sensibilité liée à une forme de constructivisme et d'immédiateté spirituelle imprègne une philosophie dans laquelle la vision et

⁸⁶ I. WYSCHNEGRADSKY, *Ultrachromatisme et espaces non octavians. Avant-propos*, in «La Revue Musicale», n. 290-291, 1972, p. 77.

⁸⁷ Sul rapporto tra Obuchov e Wyschnegradsky, Barkalaya scrive: «Entre Ivan Wyschnegradsky [...] et Obouhov, le trait commun était leur recherche des techniques du nouvel art qui transcenderait l'art. Pour autant, ils se sont attachés constamment à la recherche de méthodes rationnelles pour exprimer des sensations irrationnelles [...] La grande différence entre Obouhov et Wyschnegradsky était le fait que ce dernier a non seulement élaboré une théorie des systèmes microtonaux mais les a appliqués délibérément partout, tandis que l'harmonie d'Obouhov se limite formellement aux douze demi-tons qui partagent également l'octave. Néanmoins, le caractère même de sa sonorité, avec un usage abondant de grappes sonores, tout comme l'extrême densité et multiplicité des sons de sa texture, équivalait à un saut qualitatif qui correspondait pour beaucoup à la vision esthétique de l'art du futur chez Wyschnegradsky» e ancora «En technique harmonique, d'Obouhov se distingue de Wyschnegradsky par le fait que sa microtonalité survient de manière sporadique. Elle ne répond pas à un système, mais à un emploi abondant d'agrégats dans les registres extrêmes, des glissandi de tous les instruments, des voix et de la Croix Sonore» (BARKALAYA, *Ésthetique et technique compositionnelle de Nicolas Obouhov*, op. cit., p. 164; 194).

l'intuition ne se séparent pas de l'analyse critique et de la dialectisation de concepts. Il en ressort, dans les traditions de la *moudrost* (sagesse mystique, intérieure) et des *perejivaniia* (expériences de la conscience, des états psychiques), la valorisation de l'expérience-de-soi (*Erlebnis*), et la recherche d'une synthèse au-delà d'un dualisme entre l'expérience spirituelle et l'objectivation rationaliste dans l'esprit de Soloviev et de Lopatine.⁸⁸

Il compositore aveva trattato questi temi in un manoscritto inedito e non datato dal titolo *Lo Spirito russo*, in cui, come nota Criton, emerge l'aderenza alla «tradition immanentiste d'une mystique matérialisée»:

C'est d'ailleurs bien dans cette tradition de pensée, qui se donne pour objectif, selon Lopatine, d'adapter les « intuitions du mysticisme musical aux exigences de la Forme et de ses incarnations », que l'on reconnaît la dimension visionnaire autant qu'innovatrice de l'entreprise ultrachromatique de Wyschnegradsky comme celle des projets du *Mystère* et des dernières sonates de Scriabine.⁸⁹

L'incontro di Wyschnegradsky con il misticismo si era consumato già negli anni prima dell'emigrazione ed è lui stesso a raccontarlo nel suo diario indicando anche la data precisa del 7 novembre 1916:

Je suis entré dans la zone de l'éternité et dans la conscience cosmique. Sensation d'unicité avec tous les êtres. Fin décembre, cette sensation a commencé à disparaître. Je suis entré à nouveau dans la zone temporelle.⁹⁰

A questa esperienza "atemporale", seguita da un periodo di fervida scrittura, se ne aggiungerà un'altra due anni dopo:

⁸⁸ CRITON, *Wyschnegradsky, théoricien et philosophe*, op. cit., p. 49n.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ JEDRZEJEWSKI, *Ivan Wyschengradsky*, op. cit., p. 21.

Le 25 octobre (7 novembre), deux ans après ma première illumination se produit une seconde analogue à la première, mais en sens contraire. Le 9 novembre jour culminant. Joie illimitée. Je dessine le « Cosmos ». Aussi peur illimitée. Impression d'une renaissance. Désir de revenir en arrière.⁹¹

Il misticismo di Wyschnegradsky non è imparentato solo con quello messianico di Skrjabin, ma risente in una certa misura anche dei racconti di Vladimir Solovëv sui suoi incontri mistici con la *Sophia*.⁹² Per quanto vicino agli ambienti teosofici dell'antroposofia – anche se affermerà che «je sens d'instinct que ce n'est pas mon chemin»⁹³ – il compositore russo era anche in contatto con la scuola del pensiero soloveeviano tra i cui discepoli primeggiava il nome di Berdjaev. È proprio con quest'ultimo che Wyschnegradsky intesse un rapporto di amicizia testimoniato dalle frequenti visite a Clamart, dove risiedeva il filosofo.⁹⁴

Nella formulazione della sua filosofia musicale un posto di rilievo era occupato anche dal pensiero di Bergson che Wyschnegradsky aveva iniziato a conoscere già in Russia pochi anni prima dell'emigrazione e che ebbe modo di approfondire nei numerosi contatti con la realtà culturale a Parigi.⁹⁵ È proprio nel contorno del *milieu* russo-parigino e nel dialogo fecondo tra l'eredità del Secolo d'Argento russo e le istanze

⁹¹ Ivi, p. 22.

⁹² Inserisci bibliografia.

⁹³ Wyschnegradsky conobbe Lemann, capo del circolo antroposofico di San Pietroburgo, alle cui sessioni partecipò in veste di esecutore proponendo le sonate di Skrjabin. La citazione riportata è riferita allo stesso Lemann di cui dirà «ses arguments ne me convainquent pas» (cfr. JEDRZEJEWSKI, *Ivan Wyschnegradsky*, op. cit., p. 21-22).

⁹⁴ Ivi, p. 269.

⁹⁵ Sul rapporto tra il compositore e Bergson cfr. CRITON, *Wyschnegradsky, théoricien et philosophe*, op. cit.

spiritualiste della filosofia bergsoniana che va situata la ricerca del compositore russo.

Come nota Jedrzejewski:

La liberté, est pour Wyschnegradsky, comme pour Bergson ou Berdiaev, intimement liée à l'acte créateur, qui est toujours unique et original, inclut le cosmos et aspire à l'éternité. En ce sens l'acte créateur est un élan vers le divin et une transfiguration. L'art transfigure le quotidien par sa singularité et son originalité. Le monde se transforme par l'activité créatrice de l'homme. Bien et mal se dissolvent en extase créatrice. Le beau et le laid expriment la même chose: le dépassement des visions classique et romantique. Les contraires se résolvent dans l'état final parfait, qui est l'aboutissement de la conscience cosmique.⁹⁶

Stretto da un rapporto inestricabile con la visione estetica di Soloveev, secondo cui l'obiettivo supremo dell'arte è "l'incarnazione perfetta della pienezza spirituale" nella realtà, unita alla "realizzazione della bellezza assoluta" e alla creazione di "un organismo spirituale universale" coincidente con un processo di risonanza cosmica,⁹⁷ il *tvorčestvo* musicale di Wyschnegradsky rifiuta la concezione romantica dell' "arte per l'arte" incarnando la *missija* russa nella tensione verso una rigenerazione cosmica capace di destare, per mezzo dell'estasi, la più profonda coscienza spirituale. La *sobornost* soloveeviana, cui già aveva attinto Obuchov e che, come si vedrà, sarà fondamento dell'estetica di altri compositori russo-parigini, si attua per Wyschnegradsky nel principio della *coincidentia oppositorum*, tappa suprema dell'evoluzione della coscienza a cui fa capo ogni discorso sulla musica:

⁹⁶ JEDRZEJEWSKI, *Ivan Wyschengradsky*, op. cit., p. 269.

⁹⁷ V. SOLOVIEV, *Le sens de l'amour*, p 243.

Quand on aborde le thème de la Conscience cosmique et les problèmes qu'elle pose, il ne faut pas oublier un seul instant que nous entrons dans le monde de la pensée binomique, où les "extrêmes opposés se touchent", sans se confondre toutefois, mais s'amalgament en une unité suprême "irrationnelle" pour une pensée conceptuelle, unité dans laquelle les contraires tout en étant indissociablement unis conservent toute la pureté diamantine de leurs oppositions, poussées à l'extrême pour devenir en quelque sorte des "pôles opposés". (...) La différence entre la Conscience cosmique et la conscience personnelle est que dans cette dernière les opposés sont irréconciliables, tandis que dans la Conscience cosmique ils sont réconciliés, formant un binôme.⁹⁸

Più avanti scriverà ancora:

L'homme est seul dans toute sa plénitude débordante, indépendant de toute opinion, ayant besoin ni de soutien, ni d'encouragement, ni de compréhension, libre d'une liberté terrifiante. Et en même temps, il est paradoxalement lié avec tout et est lui-même le Tout. Ceci est une des formes de la «coincidentia oppositorum».⁹⁹

Laddove per altri compositori emigrati la *comunione* intesa come armonia di "diverse voci" divenne fondamento di una poetica tesa a intervenire sul reale e sul presente storico, per Wyschnegradsky questa tensione all'unità, pur informando la materia musicale, non oltrepassò il piano teorico-speculativo. Tuttavia il suo pensiero musicale fu l'unico a lasciare un'impronta decisa nell'ambiente di riferimento.

Infatti, per quanto riguarda la ricezione dei conterranei, l'acredine che Sabaneev aveva riservato per Obuchov nei suoi scritti lasciava il posto a un apprezzamento convinto

⁹⁸ I. WYSCHNEGRADSKY, *Cahier "À méditer et à explorer"*, in JEDRZEJEWSKI, *Ivan Wyschnegradsky*, op. cit., p. 58.

⁹⁹ *Ibidem*.

nel momento in cui la penna severa del critico si rivolgeva ad analizzare l'opera di Wyschnegradsky, "perhaps the most musically balanced and interesting".¹⁰⁰ La ricerca del compositore era però destinata a trovare un'importante cassa di risonanza anche nel panorama musicale francese, in particolare nella figura di Olivier Messiaen. Dopo essersi conosciuti nel 1937 a un concerto interamente dedicato alle musiche di Wyschnegradsky, i due manterranno un rapporto di solida amicizia e di reciproca stima che traspare non di rado negli scritti privati:

¹⁰⁰ Qui l'intero profilo dell'autore: «The third figure in my gallery is Vyshnegradsky — perhaps the most musically balanced and interesting. He is a convinced quarter-tonist, and writes in those intervals only. He has constructed for himself an instrument (a harmonium) in quarter-tones and, like a pioneer turning over virgin soil, the yield of his pen is prolific. His style, with which I was able to make a more detailed acquaintance (the composer played his own compositions to me on his own instrument), is rather uneven—at one time he continues the refined line of Scriabin's harmonica, the complex chords, which assume a still more subtle type on account of his own ultra-chromaticism: at another he appears to be governed by tonal ordinances, and writes music which has a decided minor or major orientation, though still ultra-chromatic. Vyshnegradsky is fanatically devoted to this business, and brings to it the persistence and passion of the neophyte. I must admit that his quarter-tonal compositions arc to me incomparably more satisfying than the analogous experiments by Alois Hába in Hungary. Vyshnegradsky has more musicality, more invention, more refinement: his harmonics are not merely new passing-notes between old academical resonances—he devotes himself am amore to the quest of some specific thing, he seeks for new sensations. In much he has unquestionably succeeded, but he has one organic defect—he has no sense of proportion, and does not know when it is time to finish. All his compositions are exceedingly diffuse. Many of the harmonies discovered by him are very effective, very subtle! and ingenious, and might possibly compel belief in the vitality of the movement on which he expends so much energy. Vyshnegradsky affirms that he has entirely retuned his musical thought to this new world, and I readily believe it—new, unexhausted tonal riches are conserved there, awaiting a creator, a genius. Of course my old scepticism will not be lulled: sometimes it seems that this introduction of new tones' is mere foolishness—we know very well that an artist will not become more talented by using a new brand of colours. The whole essence of every art consists, not in the fundamental material, but in the organization of that material. Unquestionably it is more creditable to write a work of genius using the twelve-note system than to produce an untalented composition based on a twenty-four-note method. For a hearer unversed in the ultra-chromatic world these new harmonies sound strange: the ear always refers them to the nearest harmonies of the twelve-degree scale, and receives them as ordinary harmonies out of tune. In order that the ear may assimilate them in a self-satisfying form, practice and investigation are necessary. But this involves devotion to the matter and persistence in getting at the aim of this composer, concerning the height of whose inspiration and the quality of whose work it is nevertheless difficult to say anything». (SABANEEV, *Three Russian Composers in Paris*, op. cit., p. 884.

Messiaen était toutes ces dernières années très inquiet pour mon sort. Je constate que dans le groupe des élèves de Messiaen mon nom est très connu et très respecté. J'écris au début d'août à Messiaen et reçois de lui une lettre très chaleureuse.¹⁰¹

Messiaen fece anche da *trait d'union* con le nuove generazioni di compositori francesi che di lì a poco avrebbero monopolizzato la scena parigina. Primo fra tutti Pierre Boulez, il quale fu presentato al compositore russo proprio dallo stesso Messiaen e che provò a misurarsi con i quarti di tono nel suo *Le Visage nuptial*, per poi rimuoverli in una seconda versione successiva; oltre a Boulez gravitavano intorno a Wyschnegradsky anche Monique Haas, Yvonne Loriod, Serge Nigg, Ina Marika, André Souris e Tristan Murail, e molti tra questi furono tra i primi ad eseguire le sue musiche in concerto.

Wyschnegradsky dichiarerà più volte lungo la sua vita che il suo non era stato un esilio politico, bensì un viaggio – poi durato tutta la vita – scaturito dalla ricerca di un terreno fertile dove dare vita alla propria ricerca sul suono e dove fare i conti con quell'abisso ultracromatico che l'arte del suo maestro Skrjabin aveva solo lambito.

All'esperienza artistica e biografica dell'*émigré* Wyschnegradsky si attagliano particolarmente bene le parole di Raymond Williams quando afferma che:

The key cultural factor of the modernist shift is the character of the metropolis [...] in its direct effects on form. The most important general element of the innovations in form is the fact of immigration to the metropolis, and it cannot too often be emphasized

¹⁰¹ JEDRZEJEWSKI, *Ivan Wyschnegradsky*, op. cit., p. 41.

how many of the major innovators were [...] immigrants. [...] Liberated or breaking from their national provincial cultures, placed in quite new relations to those other native languages [...] encountering meanwhile a novel and dynamic common environment [...] the artists [...] found the only community available to them: a community of the medium; of their own practices.¹⁰²

È impossibile infatti pensare agli esiti della ricerca wyschnegradskiana senza prendere in considerazione la cornice entro cui queste novità hanno preso forma. Tuttavia, nonostante l'aspetto fortemente innovativo della sua musica, il compositore russo non rinnegò mai né la carica rivoluzionaria del periodo giovanile né però la missione di cui si sentiva investito in quanto russo. In una lettera del 1968 scriverà riguardo alla sua composizione *L'éternel étranger* per 4 pianoforti accordati a distanza di quarti di tono, percussioni, coro e solisti su testo proprio:

in esso esprimo la mia fede nel popolo russo e nella sua grande predestinazione spirituale [...] percorrendo un cammino di rivoluzione.¹⁰³

Destinatario di queste righe era Alexander Tcherepnin, altro protagonista della scena émigré russa a Parigi cui Wyschnegradsky fornì aiuto economico aiutandolo altresì ad ottenere il visto d'ingresso nel momento del suo arrivo a Parigi. La strada che però il giovane Tcherepnin avrebbe poi intrapreso si sarebbe posta in maniera eccentrica non solo rispetto all'amico, ma anche al complesso del gruppo russo-parigino.

¹⁰² R. WILLIAMS, *Politics of Modernism*, Verso, London-New York, 1994, p. 45.

¹⁰³ Lettera ad Aleksandr Čerepnin, 1 ottobre 1968, The Nicolas and Alexander Tcherepnin archive, Paul Sacher Foundation, Basel, cit. in CURINGA, *Da Skrjabin all'École de Paris*, op. cit., p. 147 [trad. nostra].

2.6 Cosmopolitismo

2.6.1 “My only home is my inner self”: Alexander Tcherepnin il cosmopolita russo

Russian composer

Georgian composer

Composer of the School of Paris

Chinese composer

American composer

Is this a handicap or an advantage? I once calculated that in the twenty-one years between the two world wars, I spent two onboard ship, on trains, planes and cars. My home was where my table and my music sheet were.¹⁰⁴

Accostarsi alla figura di Alexander Tcherepnin significa toccare con mano la contraddittorietà della condizione *émigré*. La citazione riportata qui sopra esprime, non senza tragicità, la vicenda biografica di un uomo costretto a ridiscutere più e più volte la propria identità in funzione dei numerosi “wanderings” che caratterizzarono la sua vita:

At a party, a clairvoyant looked at me and said, “You know what I see for you? Wanderings... Wanderings... Wanderings.” I thought, “She's a foolish old woman.” I was sure I would always stay in the hometown that I loved so much. At that time one could not travel more than twenty kilometers. St. Petersburg was surrounded by White

¹⁰⁴ Citazione di A. Tcherepnin in L. KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherepnin: The Saga of a Russian Emigré Composer*, Indiana University Press, Bloomington, 2008, p. 144.

armies, German armies—you couldn't even make your way on foot. But my traveling started three months later, and hasn't stopped yet.¹⁰⁵

Tcherepnin era nato nel 1899 a San Pietroburgo in una famiglia di musicisti. Il padre Nikolaj, compositore e direttore, insegnava al Conservatorio di San Pietroburgo e lo zio materno Alexander Benois sceneggiatore e librettista di origine francese, era tra i fondatori del movimento artistico *Mir Iskusstva*.¹⁰⁶ Da subito ebbe quindi la possibilità di venire a contatto con i protagonisti della scena musicale pietroburchese; come ricorderà nella sua autobiografia: «I was only a child, and as a result I was admitted to all musical gatherings and rehearsals (where the guests included: Rimsky-Korsakov, Liadov, Cui, Glazunov, Stravinsky, Prokofiev, Diaghilev, Benois, Fokine, Pavlova and Chaliapin)». ¹⁰⁷ Dei nomi citati era però Prokofiev il modello di riferimento, se non un vero e proprio idolo, per l'aspirante compositore:

A casa nostra [...] si professava unanimemente il culto per Prokofiev. Era un idolo. Noi giovani lo chiamavamo "Il Grande". Pensavamo che l'arte musicale avesse trovato il suo profeta con la sua apparizione. All'epoca decidemmo di tenere il calendario a partire dall'11 aprile, giorno del compleanno di Prokofiev.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ivi, p. xii.

¹⁰⁶ Il movimento culturale e artistico *Mir Iskusstva* (Il mondo dell'arte), fu fondato nel 1898 da Sergej Diaghilev, Aleksandr Benois e Léon Bakst con l'intento di promuovere un rinnovamento delle arti e della cultura in Russia, attraverso l'adozione di una prospettiva internazionale e il dialogo tra le diverse discipline artistiche quali le arti visive, la musica, la letteratura e il teatro.

¹⁰⁷ A. TCHEREPNIN, *A Short Autobiography*, in «Tempo», n. 130, September 1979, p. 12.

¹⁰⁸ Intervista ad A. TCHEREPNIN in «Sovetskaya Muzyka», n. 8, 1967 (345), p. 130: В нашем доме [...] существовал единодушно исповедуемый культ Прокофьева. Это был кумир. Мы - молодежь - называли его между собой «Великим». Считали, что музыкальное искусство с его появлением обрело своего пророка. Мы уговорились тогда вести летоисчисление с 11 апреля [trad. nostra].

Ammesso al Conservatorio di San Pietroburgo dopo il liceo, studiò con Sokolov e con la pianista Kašperova, la stessa insegnante di Stravinsky, ma l'esperienza conservatoriale si concluse in breve tempo. Per fuggire dalla rivoluzione, il padre infatti si spostò in Georgia dove fu invitato ad assumere la direzione del Conservatorio di Tbilisi, a cui si iscrisse pure il diciannovenne Alexander. Anche questa esperienza fu però di breve durata perché, con l'arrivo dell'ondata rivoluzionaria in Georgia, la famiglia Tcherepnin prese la decisione di trasferirsi definitivamente in Europa, stabilendosi dal 1921 a Parigi. Mentre il padre Nikolaj divenne direttore del Conservatorio Russo fondato nel 1923 da un gruppo di professori che provenivano dai conservatori imperiali russi, Alexander si iscrisse al Conservatorio di Parigi per completare la sua istruzione musicale sotto la guida di Isidore Philipp per il pianoforte e di Paul Vidal per la composizione. I *wanderings* di Tcherepnin l'avrebbero poi portato tra il '34 e il '37 fino in Estremo oriente, tra Giappone e Cina dove avrebbe conobbe la pianista Lee Hsien Ming, sua futura moglie, e successivamente negli Stati Uniti dove si trasferì nel 1949, dapprima a Chicago, poi a New York, città in cui visse gli ultimi anni della sua vita facendo la spola con Parigi.

Alla luce di questi continui trasferimenti, l'esperienza biografica e artistica di Tcherepnin in molti casi è stata letta dalla storiografia sotto il segno del cosmopolitismo, già quando il compositore era ancora in vita.¹⁰⁹ È il caso ad esempio

¹⁰⁹ Cfr. L. KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherepnin*, op. cit., p. 144: «In numerous annotations to published editions and recordings, as well as in newspaper, magazine, and radio interviews, Alexander

del *Larousse de la Musique* del 1957 che lo definisce più «plus cosmopolite que son père»¹¹⁰ o, in tempi più recenti, da Flamm che lo prende come modello della sua tipologia: «the cosmopolitan [...] Tcherepnin tried [...] to combine Asia's pentatonic mellifluousness with Western techniques, resulting in a hybrid neoclassicism *à la chinoise*».¹¹¹

In questa sede non si andranno ad indagare tanto i reali effetti delle peregrinazioni di Tcherepnin sulla sua produzione e su come egli abbia saputo integrare il proprio linguaggio con stimoli creativi provenienti da culture musicali anche molto lontane.¹¹² Ad essere oggetto delle pagine che seguono è piuttosto il modo in cui il compositore *émigré* ha trattato il problema dell'autoidentificazione sia in rapporto al suo cosmopolitismo che alla realtà dell'ambiente russo-parigino.

Il trasferimento nella *Ville* avvenne quando Tcherepnin aveva già adottato nel suo linguaggio alcuni degli elementi musicali più caratteristici della sua scrittura: la scala

Tcherepnin is characterized as a "musical citizen of the world" [...], a composer who belongs to many countries and cultures».

¹¹⁰ N. DUFOURCQ (cur.), *Larousse de la musique*, Larousse, Paris, 1957, vol. 2, p. 406.

¹¹¹ FLAMM, *Some Thoughts on Russian Émigré Culture*, op. cit., p. 11.

¹¹² Un lavoro del genere è stato già compiuto ad esempio da Y. H. LUO, *The Influence of Chinese Folk And Instrumental Music on Tcherepnin's "Chinese Mikrokosmos"*, dissertation, University of North Texas, 1988.

enneatonica¹¹³ e l'interpunto.¹¹⁴ Tuttavia, l'incontro con la scena musicale parigina si rivelò una sorpresa:

When I finally came to Paris, in the fall of 1921, with a suitcase of my manuscripts and a small dog named "Touchkan", whom I had picked up on the streets of Tbilisi, I found that my way of thinking about musical progress was somehow identical with the views of the Western composers of my generation! The Western trend toward polyphony, the organization of chromatic writing, and the use of medieval polyphonic devices [...] corresponded precisely to my idea of the organization of chromaticism via two hexachords (which could also serve to organize the twelve-tone scale) or via varieties of nine-step scales, and to the search of a new approach to polyphony that I saw in Interpoint. I actually felt more at home in Paris than in Russia or in Georgia, at least musically, and this is probably why I settled there.¹¹⁵

In un'altra «a Parigi nel 1921 scoprii che il mio spontaneo interesse per la chiarezza, l'eleganza classica e la semplicità, che già sentivo a Tbilisi, era universale».¹¹⁶

¹¹³ «Since my early youth I had the tendency and the urge to combine major and minor chords. Only a major-minor tetra / chord gave me the sensation of finality and stability. Then gradually I extended the 1½-tone ½-tone 1½-tone row further to reach the octave. By adding the ascending hexachord with the descending one I found the nine step scale which evidently guided me instinctively before I started to theorize it (the first appearance of the nine step scale is in the Romantic Sonatine, Op. 4, composed in 1918, while the conscious theorization of it came only in 1922 after the theorizing of hexachords that started around 1920» A. TCHEREPNIN, *Basic Elements of My Musical Language*, in KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherepnin*, op. cit., p. 191. Sulla "nine-step scale", anche nota come Scala Tcherepnin, cfr. altresì K. A. VEENSTRA, *The Nine-Step Scale of Alexander Tcherepnin: Its Conception, Its Properties, and Its Use*, dissertation, Ohio State University, 2009.

¹¹⁴ L'*interpoint*, chiamato anche *punctum inter punctum*, è una tecnica polifonica definita dal compositore come "a new approach to the polyphony" e come un'alternativa al classico contrappunto. A differenza di quest'ultimo, "which has notes against notes" l'*intrapunctus* "has notes between notes". Il compositore spiegherà questa tecnica nel suo *Basic Elements of My Musical Language*, op. cit.

¹¹⁵ TCHEREPNIN, *A Short Autobiography*, op. cit., p. 15-16.

¹¹⁶ Intervista ad A. TCHEREPNIN, op. cit., p. 130.

Poco tempo dopo il trasferimento nella *Ville*, il nome di Tcherepnin iniziò ad essere conteso tra la “scuola” russo-parigina e la cosiddetta *École de Paris*, etichetta usata per designare un gruppo di compositori emigrati residenti a Parigi di diverse nazionalità – oltre a lui, C. Beck, T. Harsányi, B. Martinů, M. Mihalovici e A. Tansman – a cui Federico Lazzaro ha dedicato in tempi recenti l’importante saggio di analisi storiografica *Écoles de Paris en musique 1920-1950. Identités, nationalisme, cosmopolitisme*.¹¹⁷ Il biografo, nonché amico intimo, Willi Reich scriverà nel 1931 che Tcherepnin aveva saputo evitare di farsi suggestionare dalla «stormy influence of the modern Franco-Russian school in Paris»¹¹⁸, salvo poi cambiare opinione trent’anni dopo durante la stesura della prima monografia dedicata al compositore:

Le séjour à Paris, à l’âge où l’on est prêt à tout découvrir [...], a enrichi Tchérépnine de certains traits typiquement français. [...] Dans le cercle d’amis réunis dans le cadre de l’«École de Paris» il trouva ce sens de camaraderie qui enrichissait ces jeunes musiciens sur le plain humain, faisait se dérouler leur existence dans un climat d’amitié, et leur permettait des échanges intellectuels sans toutefois amoindrir l’originalité de chacun. Le groupe désigné ici par l’École de Paris comprenait quelques compositeurs d’origine étrangère résidant à Paris, dont la formation fut due au climat musical de Paris. [...] C’est là, en effet, un des grands secrets de Paris que de donner des élans à tous ceux qui viennent y vivre, élans qui demeurent sensibles tout au long de leur vie et qui restent perceptibles à tout observateur attentif ; c’est dans ce sens que Tchérépnine nous apparaît comme «compositeur français».¹¹⁹

¹¹⁷ LAZZARO, *Écoles de Paris en musique*, op. cit.

¹¹⁸ W. REICH, *Alexander Tcherepnin*, in «The Chesterian», vol. 13, n. 102, April-May 1931, p. 164.

¹¹⁹ W. REICH, *Alexandre Tchérépnine*, in «La Revue musicale», 1962, p. 80 cit. in LAZZARO, *Écoles de Paris en musique*, op. cit., pp. 96-97.

Reich concludeva la sua monografia evidenziando il suo «umanesimo universale associato ad una chiara comprensione dell'alta missione dell'artista»¹²⁰ e assegnandogli convintamente l'epiteto di "cittadino musicale del mondo".¹²¹

Al contrario di Reich, Sabaneev aveva invece inserito il compositore nel suo ritratto della "Russian-Parisian School" del '27, sebbene le due letture avessero diversi punti di contatto:

[Alyeksandr Cheryepnin] has already gained considerable fame and his career as a composer must be set down as truly brilliant. [...] He has already left his father far behind. [...] Cheryepnin does not inherit from the past of "romantic" Russia; he is a classical esthete of the purest water, "classical" in his perception, in his love for keen musical pastimes and hatred of great musical experiences, and he is perfectly in place in the age with his easy, flexible and unusually rapid creative gifts. In this composer we find a minimum of national characteristics, as though he were not Russian. Neither Stravinski nor even Prokofyeff can boast such independence in the internationalism forced on them by circumstances. [...] Cheryepnin has sprung from the same elements which produced Erik Sati [*sic*] in France and Ryebikoff in Russia, and still later the current of French music denoted by the nickname "the Six". The taboo on emotionalism, the rationalism and the moral indifference of this creative art are indubitably connected with the essence of the French musical spirit, ever esthete, ever rational, ever holding taste and passing fashion in the foreground.¹²²

Sabaneev concludeva il lungo profilo del compositore con queste parole: «this composer, Russian by origin who has in Paris become more Parisian than the French

¹²⁰ Cit. in KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherepnin*, op. cit., p. 144.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² SABANEEV, *Modern Russian Composers*, op. cit., pp. 236-237.

themselves».¹²³ Le parole dei critici, in particolare Sabaneev, dipingono in modo evidente il ritratto di un cosmopolita, pronto a recepire gli stimoli creativi dell'ambiente ospitante quasi adombrando le proprie origini.

Tuttavia, a porsi in modo dissonante rispetto a queste rappresentazioni sono le parole dello stesso compositore che a tratti sembrerebbero persino smentire l'immagine risultante dai profili critici. Non è necessario ribadire che dichiarazioni di questo tipo non hanno necessariamente un "valore di verità", né possono essere facilmente confutate o confermate dalla storiografia. Tuttavia, la ricorrenza di affermazioni del genere nella produzione scritta e nei discorsi di Tcherepnin è tale da assumere *per se* un valore storico-documentale degno di essere posto sotto la luce dell'indagine storiografica.

Ciò traspare, ad esempio, da una dichiarazione contenuta in una lettera del 1962 che ricalca le stesse parole della citazione in apertura:

My fate has been to lead a life abroad; and although the French consider me one of the composers of the École de Paris, émigré Georgians consider me a Georgian composer, the Chinese consider me a Chinese composer, and Americans consider me an American one, I feel like a Russian composer and I continue to think and to compose in Russian.¹²⁴

¹²³ *Ibidem*, p. 238.

¹²⁴ Lettera di A. TCHEREPNIN a G. M. Schneerson del 7 febbraio 1962, cit. in KORABELNIKOVA, *Alexandr Tcherepnin*, op. cit., p. 144.

A queste righe fa eco l'intervista del 1967 della rivista *Sovietskaya Muzyka*. Benché non sia fuori luogo pensare che l'intento fosse quello di accattivarsi la stampa sovietica, quest'intervista risulta particolarmente piena di riflessioni legate all'autorappresentazione:

In Francia ero lontano da molti rappresentanti dell'emigrazione russa, incontravo più spesso musicisti francesi e inglesi che i miei compatrioti. Tuttavia sono rimasto un compositore russo e lo sono stato ancora di più perché non ho sentito l'influenza di un solo maestro o movimento, ma in generale dell'intera cultura musicale russa. [...] Parigi è un caso molto particolare, perché quando un artista o un compositore arriva qui da qualsiasi Paese, non viene sminuito, ma al contrario, viene spesso rafforzato in qualcosa di fondamentale, che lo lega esteticamente alla madrepatria. [...] Sì, il clima artistico parigino mi ha aiutato a pensare nella mia lingua, ha incoraggiato il desiderio di identità e originalità nazionale. E devo dire che questo mi ha aiutato, avendo vissuto in Francia per più di trent'anni, a rimanere un compositore russo. Con alcuni compositori francesi mi sono avvicinato a una certa predilezione per la brevità della forma, l'economia dei mezzi e la semplicità della composizione. Questi tratti sono generalmente insiti nel pensiero musicale francese.¹²⁵

Il colloquio si conclude con una domanda piuttosto diretta dell'intervistatore:

In che modo tu stesso, Aleksandr Nikolaevič, ti consideri un compositore russo?
[...] Sono russo... Ho apprezzato particolarmente la "sensazione di essere a casa" che

¹²⁵ Intervista, p. 130-131: «Во Франции я был в стороне от многих представителей русской эмиграции, мне приходилось чаще встречаться с французскими и английскими музыкантами, нежели со своими соотечественниками. Но я оставался русским композитором и был им в еще большей степени оттого, что не столько испытывал влияние какого-то одного мастера или направления, сколько в целом ощущал воздействие всей русской музыкальной культуры [...] Ведь Париж примечателен тем, что художник или композитор, приходящий сюда из любой страны, не нивелируется, а, наоборот, нередко укрепляется в чем-то главном, эстетически связывающем его с родиной. Да, парижский художественный климат помогал думать на своем языке, поощрял стремление к самобытности, национальному своеобразию. И нужно сказать, мне, прожившему во Франции свыше тридцати лет, это помогло остаться русским композитором. С некоторыми французскими композиторами меня сближало определенное тяготение к сжатости формы, экономии средств, простоте письма. Эти черты вообще присущи французскому музыкальному мышлению.

ho provato durante i concerti qui nella mia patria. Incontrare le persone, i musicisti. Ciò che mi distingue dall'Occidente, qui è più vicino a me. Sì, le tendenze artistiche possono essere diverse, ma le correnti da cui tutti noi, musicisti russi, proveniamo sono una sola.¹²⁶

In taluni casi queste considerazioni sul rapporto tra musica russa ed emigrazione rasentavano la forma del testo espositivo, anche se non al livello di Lourié e del suo manifesto:

The more national a piece of music, the more international is its value. Russian music only became a cultural export when Russian composers realized their native elements and recognized in it a basis for their creativity. [...] It so happened that everything that was artistically large and strong in pre-revolutionary Russia found a continuation of its path outside Russia. Almost all of Stravinsky's works were written in France, the best part of Prokofiev's work belongs to his Parisian period, the most national works of N.N. Tcherepnin were created in emigration, Akimenko, Grechaninov, Metner, Hartmann and Paul live and work in emigration, and the graves of the last representatives of the national Russian school Lyapunov and Glazunov together with the grave of Diaghilev... are made shrines of the Russian emigration. It should be added that it was precisely that which was most national that emigrated, and that the very fact of emigration not only did not destroy, but even more revealed the national character of the emigrating composers. S. Rachmaninoff was first and foremost a great Russian artist; no matter where he lived, no matter how many nations considered him their own, what he did would remain forever a treasure of Russian music, Russian culture and Russian people.¹²⁷

¹²⁶ Ivi, p. 132: «Я - русский... Особенно мне дорого «ощущение дома», которое я испытал во время концертов здесь, на родной земле. Встречи с людьми, с музыкантами... То, что там, на Западе, отличает меня от окружающих, здесь сближает, здесь - свое. Да, тенденции в творчестве могут быть различными, но русло, из которого вышли мы все, русские музыканты, - одно».

¹²⁷ Cit. in KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherepnin*, op. cit., p. 194

Quest'ultime dichiarazioni sembrano porre il pensiero di Tcherepnin sullo stesso piano di quello di Lourié quando affermava che il futuro della musica russa era da ritrovare nella Russia oltreconfine piuttosto che nella madrepatria.

Come coniugare queste affermazioni indubbiamente tendenti a una visione slavofila e naziocentrica con la proteiforme natura del cosmopolita Tcherepnin? In che modo quest'ultimo si rapportava alle correnti di pensiero della Russia oltreconfine a Parigi? Una chiave di lettura può venire nuovamente dalle stesse parole del compositore. Nel manoscritto di 24 pagine redatto dall'autore nel 1962 e dedicato ai fondamenti tecnici e filosofici del proprio linguaggio musicale, si trovano queste affermazioni raccolte sotto forma di elenco:

5. At the end of the twenties I embraced the so-called "Eurasian" ideology, which is based on the idea that the Russian "Empire" inherited the empire founded by the Mongols, [with the result] that Mongols became assimilated with Russians (or vice versa). The opera *Hochzeit der Sobeide* and the *Concertino*, Op. 47, [reflected] this ideology. Then, after a visit to Egypt and Palestine where I looked for the familiar Orient came the *Third Piano Concerto*, [along with] the *Duo* that I baptized as No. 1 of *Cahiers Eurasiens*.

6. Eurasian ideology helped me [to escape from] the technicalities of my musical thinking which [had] culminate[d] in the *Quintet*, Op. 44 (1927). Yet [my approach] was still quite complex [in the period when] I was looking for simplification and renewal of my technical vocabulary.¹²⁸

¹²⁸ TCHEREPNIN, *Basic Elements of My Musical Language*, op. cit.

A giudicare dai pensieri qui espressi, Tcherepnin sembra dimostrare una forte prossimità con i principi ideologici del movimento eurasista russo-parigino. Questo rapporto è stato già indagato da Vyshnevetsky che, partendo dalla domanda "Alexander Tcherepnin era eurasista?" risponde:

Per sua stessa ammissione, senza dubbio lo era. Secondo l'opinione [... di] Stravinskij, Prokofiev, Lourié, Dukelskij [...] forse no, perché il compositore si trovava in posizione periferica rispetto alla ricerca del "gruppo di Parigi": era fisicamente presente nell'Oriente geografico (Cina), ma non abbastanza in Occidente, a Parigi, dove si stabilì quando il picco dell'attività del gruppo si attenuò. Dal punto di vista estetico, l'attività di Cherepnin non rientrava del tutto nel movimento: molti temi degli "eurasisti musicali" erano presenti in lui, ma non era dalla loro parte nella discussione estetico-politica; non fu pubblicato in pubblicazioni eurasiatiche come Lourié e Dukelsky, né ebbe particolari contatti creativi o personali con ideologi come Suvchinsky, a differenza di Stravinsky e Prokofiev e persino di Markevich.¹²⁹

Vyshnevetsky legge alla luce dell'elemento eurasista tre aspetti in particolare della poetica tcherepniniana: l'uso dell'*interpunctus*, il ricorso a materiale tematico esplicitamente non occidentale e i rapporti multiculturali con musicisti dell'Estremo Oriente.¹³⁰

Anche Korabelnikova commenta la presunta adesione del compositore alla corrente eurasista:

¹²⁹ VYSHNEVETSKY, *Yevraziyskoye ukloveniye v muzike*, op. cit., p. 36.

¹³⁰ *Ibidem*.

As far as we know, Tcherepnin was not connected with the representatives of the Eurasian movement. When he speaks of a Eurasian worldview, it is an act of self-identification in terms of personality and art.¹³¹

Più che di una vera e propria adesione impegnata al movimento, Tcherepnin si sarebbe servito di un'ideologia di riferimento per giustificare il suo legame con il materiale sonoro d'origine folklorica e per fornire alla sua musica un supporto teorico in un contesto in cui l'esigenza di contrafforti filosofici alla creazione artistica era particolarmente avvertita. Tcherepnin lo dichiara apertamente nei punti successivi:

7. Such simplification and renewal came via Folklore. I felt that, what the anatomy of the human body is for a painter – folklore is for a composer. The anatomy of the human body gives the lines of "life survival". [...] Folklore gives us the lines of "musical survival". Operating with themes from Folklore, composers work with eternal material which they can use for any purpose.

8. My "cure" by Folklore started with the Russian Dances, Op. 50; then continued in China and Japan, where I became fascinated by the instrumental, theatrical and vocal heritage of the Orient; then returned to Georgian Folklore: as there is a saying "proletarians of the world, unite!" – I would say that the Folklore of all countries and all races has the same eternal value.¹³²

Tuttavia, negli anni Trenta non mancarono letture che propendevano per una visione puramente eurasista dell'estetica di Tcherepnin e che sviluppavano il suo pensiero in questa direzione. È questo il caso, ad esempio, di un lungo articolo pubblicato nel 1933 sulla rivista tedesca *Deutsche Musikzeitung* che, ponendo l'attenzione sulla *russicità*

¹³¹ KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherepnin*, op. cit., p. 154.

¹³² TCHEREPNIN, *Basic Elements of My Musical Language*, op. cit.

dell'opera tcherepniniana, si poneva in modo diametralmente opposto alla classica interpretazione cosmopolita:

Was die Musiksprache von Tscherepnin betrifft, so wird man sich zu tieferer Erkenntnis ihres Charakters besinnen müssen auf Blut und Charakter des russischen Volkes, dessen Sohn Tscherepnin ist und sein will. Er hat selbst früher einmal den uns Deutschen jetzt ganz geläufigen Gedanken ausgesprochen: Das, was auf dem festen Boden der nationalen Rassenwahrheit entstanden ist, hat auch zugleich den stärksten Anspruch auf die größere internationale Bewertung. Jeder muß seine Sprache sprechen und für die Kultur werben, deren Kreis er von Natur aus zugehört."¹³³

A queste dichiarazioni segue una descrizione sommaria dei principi eurasisti e al loro legame con la produzione musicale della "heutige Russland":

Das heutige Rußland wird blutsmäßig bestimmt durch das Slawentum als die Urbevölkerung europäischen Charakters, dem durch die Mongolen-Invasion und eine dreihundertjährige Mongolen-Herrschaft asiatische Elemente zugefügt worden sind. Die Mongolen haben als Siegenation die vielstämmigen slawischen Elemente zu einem einheitlichen Russenreich zusammengeschweißt, das heute asiatische und europäische Gebiete umfaßt, und wenn der mongolische (asiatische) Einfluß auch in den letzten Jahrzehnten musikalisch stark zurückgetreten war die Gründer der nationalrussischen Musikschule um Rimsky-Korsakoff waren durchaus westlich orientierte Slawen, so bricht doch jenes östlich asiatische Element in gewissen Momenten immer wieder durch (Lenin, Strawinsky, Prokofieff), und nicht zu Unrecht sagt ein russisches Sprichwort: Kratzest du einen Russen, so entdeckst du einen Tartaren. Die populärsten russischen Kunstwerke, selbst die solcher Russen, die scheinbar ganz slawisch sind, enthalten einen starken Prozentsatz asiatischen Geistes. Scheherazade" von Rimsky-Korsakoff, die Polowetzer Tanze" aus Igor von Borodin, Tamar und Islamey" von Balakirew sind dafür direkt typisch. Gerade durch ihr

¹³³ G. TISCHER, *Alexander Tscherepnin* in «Deutsche Musikzeitung», n. 12, September, 1933, pp. 101.

doppeltes Gesicht halb europäisch, halb asiatisch haben sie die ungeteilte Anerkennung in ganz Rußland gefunden.¹³⁴

Lo "Spirito asiatico" è però presente anche nella musica dello stesso Tscherepnin, il quale sarebbe convinto che

die Synthese von Europa und Asien das Ideal und innerste Wesen echt russischer Musik sei [...] Rußland ist ihm Eurasien, und ein Nachdenken über den Kern russischen Nationalcharakters sowie das Lauschen auf die Stimme des Blutes und der Versuch, instinktiv Geschaffenes nach seiner Art verstandesgemäß zu erkennen, befestigten Tscherephin in seiner Ansicht, daß er als Russe künstlerisch eine „eurasische Mission" zu erfüllen habe.¹³⁵

Dalla lettura di questo testo, scritto da Gerhard Tischer nel settembre del 1933, si desume facilmente la visione dell'autore fosse intrisa di un nazionalismo esasperato in linea con quei discorsi ideologici sulla razza che circolavano nella Germania del Cancelliere Hitler a pochi mesi dall'approvazione dell'*Ermächtigungsgesetz*.¹³⁶

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ L'articolo esordiva con queste parole: «Wenn im neuen Deutschland auch in der Kunst mit Recht dem rassisch-nationalen Element die dominierende Stellung eingeräumt wird, die ihm gebührt, so wird man sich deshalb doch nie zu einer völligen Ausschaltung der Musik anderer Länder entschließen können und wollen. Was die europäische Musik den Italienern, den Franzosen, den nordischen Ländern, den Slaven verdankt, und welchen Gewinn das Kunsterleben des einzelnen Menschen aus diesem geistigen Austausch gezogen hat, wissen wir. Und so lange man sein eignes nationales Empfinden als Kompaß der Lebensführung und Haltung bei sich trägt, darf, ja muß man zur Erweiterung des geistigen Horizontes auch auf die Klänge lauschen, die von fremden Ländern und Menschen zu uns herübertönen. Ist die starke Berücksichtigung Italiens im deutschen Musikbetrieb berechtigt, so wird man also auch auf einen russischen Künstler hinweisen dürfen, der, aus dem bolschewistischen Rußland vertrieben, seit Jahren im Exil lebt, dabei aber was wir als Vorzug betrachten möchten den eigentlichen nationalen Charakter seines Landes deutlich erkennen läßt, der nicht von der Geisteshaltung der jetzigen Machthaber abhängt, sondern durch Blut und Boden bestimmt ist, und daher die zeitlich begrenzte und politisch gefärbte Situation des Augenblicks zu überdauern, und ihre relativ kleinen Einflüsse wieder zu überwinden vermag (Ivi, p. 100).

Al di là del contenuto ideologico, l'articolo risulta di particolare interesse storiografico perché mostra come negli stessi anni la figura di Tcherepnin risultasse "as though he were not Russian" con "a minimum of national characteristics" e al contempo espressione pura della "razza russa".

Il fatto risulta ancora più interessante se si considera che molti dei concetti espressi nell'articolo si trovano trascritti pedissequamente nella *Short Autobiography* datata 1964:

Born and educated in Russia, I meditated about Russian music, about the Russian people, about the Russian world concept (Weltanschauung), and the Russian mission in art. This meditation brought me to the Eurasian theory about the Russian race. Around 1,000 years ago, Russia was geographically situated in feudalistic states not always friendly to each other. The Mongolian invasion put all of these states under the domination of the Mongols, so that Russia became part of the great Mongolian Empire, which extended from Visla to the Pacific Ocean. After many centuries, the Russians succeeded in defeating the Mongols; they did not drive the Mongols away, but dominated them, inheriting the great Mongolian Empire. There is a French proverb which reads, 'Scratch a Russian and you will find a Tartar'. Indeed, the Mongols and the Russians merged, so that the actual Russian race is in many ways the result of this assimilation. Russia is as much a European country as she is an Asiatic one—a true 'Eurasian' empire, both geographically and ethnically. Russia is as much at home in the West as in the East. However, while in relation to the West, Russia has an inferiority complex due to the superiority of Western culture, in relation to the East she feels an equal. What is more, Russia has a message to bring to the East, as it has a message to receive from the West. To a Russian the East is not exotic ; it is familiar, a part of the Russian nature. Western influence on Russia might be materially important but it has been spiritually distinctive, while Eastern influence has been of great artistic and spiritual value. The influence of Tibetan sacred painting on the Russian icon is obvious

and important; the influence of Eastern music is manifest in such masterpieces as Prince Igor and In the Steppes of Central Asia of Borodin, and in Scheherazade of Rimsky-Korsakov, just to mention a few of many examples. So when it came time to 'scratch' myself, I recognized my affiliation with the East, natural for me as a Russian, and found in the Eurasian Weltanschauung a stimulation, both philosophically and musically.

Il riferimento all'eurasismo che compariva in modo sbrigativo nel manoscritto dei *Basic Elements* appare qui sotto una luce diversa: il compositore non sembra infatti parlare dell'adesione a questa corrente di pensiero solo come a una parentesi giovanile legata alla vicinanza con gli ambienti russo-parigini, ma l'idea eurasista suona come una concezione ancora valida a cui Tcherepnin sembra fare ancora affidamento. In questa prospettiva, il risultato sarebbe quello di una considerevole divergenza tra la lettura dei contemporanei e della storiografia musicale – tesa a evidenziare il carattere internazionale e cosmopolita dell'autore – e la sua stessa azione auto-identificativa che, come si è notato dai suoi scritti e dalle sue dichiarazioni, ha sempre messo in luce il carattere russo e l'aderenza a una visione nazionalista.

Alla radice di questa contraddizione risiede indubbiamente una natura proteiforme che va letta in parallelo con la dimensione psicologica dell'*émigré* Tcherepnin. Se infatti a tutta prima la sua vicenda biografica e artistica risulta collimare perfettamente con il "tipo" cosmopolita, ancora una volta l'apparato tipologico si dimostra insufficiente nel cogliere appieno la dimensione totale del fare arte in un contesto d'emigrazione.

Non deve quindi sorprendere il fatto che l'autore sia stato conteso da interpretazioni di segno opposto e che lui stesso abbia propeso per una a scapito dell'altra.

Tuttavia, alla lista di "etichette" assegnate a Tcherepnin lungo tutta la sua vita – Russian composer, Georgian composer, Chinese composer, ecc. – possiamo quindi aggiungerne un'altra: quella storiografica di "Cosmopolitan composer". Se infatti la sua produzione riflette senza dubbio i *wanderings* occorsi lungo tutta la sua vita, anche questa definizione appare insufficiente alla comprensione di un artista che percepiva con convinzione «the responsibility of the composer's mission toward the humanity»:¹³⁷

A mission to serve the community to which [the artist...] belongs, which stimulates him, in the first place, to give back to human beings what he receives from them, shaping it in the form of a work of art. When I say "serve" I do not mean to play down; on the contrary, to serve the community by art is to guide the community, just as a priest guides his congregation.¹³⁸

Questa concezione scaturiva inoltre da una visione precisa del fare musica. Visione che, come si è visto nei compositori *mistici* e come si vedrà ancora di più in quelli che verranno descritti a seguire, era improntata a un'idea spirituale di tipo "comunioneale":

24. Music is uniting people; is its ultimate goal: its ultimate raison d'être is to make people feel united by contributing – actively, in performing, or emotionally, in attending a performance of a work of art.¹³⁹

¹³⁷ TCHEREPNIN, *A Short Autobiography*, op. cit., p. 18.

¹³⁸ TCHEREPNIN, *Basic Elements*, op. cit.

¹³⁹ *Ibidem*.

Sebbene si muovesse in un contesto indubbiamente più vasto e multiculturale dei suoi colleghi, non si possono non riscontrare nel pensiero di Tcherepnin quegli stessi principi – ricerca di comunione, anti-individualismo, missione – che animavano il gruppo dei compositori russo-parigini; scindere la sua poetica da questo preciso *milieu* significherebbe perciò trascurare una parte fondamentale del suo vissuto e dell'orizzonte spirituale che ha fatto da sfondo per molti anni al suo rapporto con la musica, da lui definita “my goal, my religion, my life, in fact, the very reason for my existence”:¹⁴⁰

I cannot separate myself from music: it is through music that I communicate. The stage is like a church for me – the special place where I can serve my religion, music, and thus accomplish my mission toward human beings.¹⁴¹

Dove situare quindi il *tvorčestvo* musicale di Alexander Tcherepnin? Al desiderio di classificare e categorizzare propria della storiografia si può rispondere con le stesse parole che concludono la citazione posta in apertura di questo capitolo:

I wandered around forty countries, was at home everywhere and really felt at home nowhere. My only home is my inner self, which remains the same and follows its own development.¹⁴²

¹⁴⁰ TCHEREPNIN, *A Short Autobiography*, op. cit., p. 12.

¹⁴¹ Ivi, p. 13.

¹⁴² Citazione di A. Tcherepnin in L. KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherepnin: The Saga of a Russian Emigré Composer*, Indiana University Press, Bloomington, 2008, p. 144.

2.7 Gli ecumenici

In un'intervista rilasciata nel 1976 al *Music Journal* di New York, Tcherepnin

raccontava:

My father was Greek Orthodox, my mother the daughter of a French émigré – she was Catholic but her mother was Protestant – and as a child I went to three churches: to the Russian church with papa, to the Catholic church with mama, and to the Protestant Church to please my grandmama.¹⁴³

L'ecumenismo religioso che il compositore aveva respirato fin da bambino, si

svilupperà negli anni in un'ancora più vasta concezione interreligiosa:

My father believed in God and loved the Church—he was Greek Orthodox—so I went with him to church services and attended discussions about religion at home with bishops and priests (the Tate Metropolitan Evlogi was an intimate and dear friend of my father's). I was equally at home in the Roman Catholic Church (my mother was Catholic) and with Roman Catholic priests, Moslem priests, Moslem mullahs, Shintoists, Confucianists, and Taoists—also with various branches of the Christian church—Georgian, Armenian, Syrian, Constantinoplean, Jerusalemian, and Coptic. This was my background.¹⁴⁴

Quest'irenismo religioso di Tcherepnin non proveniva solo dalla particolare situazione familiare, ma era anche effetto dei suoi *wanderings* che gli permisero di entrare a contatto con altre religioni e altri modi di intendere la spiritualità. Per quanto degna di interesse, la concezione irenica del compositore rientra in un più vasto

¹⁴³ G. FREEDMAN, *Tcherepnin: Spanning the Generations: An Interview* in «Music Journal», XXXIV, September 1976. Cit. anche in KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherepnin*, op. cit., p. 3.

¹⁴⁴ A. TCHEREPNIN, *A Short Autobiography*, op. cit., p. 12.

sentimento positivo di *philantropia* che traspare a più riprese anche nei suoi scritti¹⁴⁵ e che si lega alla sua produzione perlopiù in senso collaterale.

Per altri compositori, invece, la visione ecumenica era un'eredità del Secolo d'Argento e del pensiero soloveeviano, e si congiungeva al *tvorčestvo* musicale in una forma più sostanziale. Come si è visto nel primo capitolo, l'incontro russo-parigino comportava anche il dialogo tra le confessioni cristiane cattolica e ortodossa, e tra i compositori ci fu chi mise questo ideale di comunione e *sobornost* come uno dei principi fondamentali della propria attività creativa.

2.7.1 *Il tempo sospeso di Lourié*

Oltre alle categorie dei rimpatriati e degli assimilati, Taruskin aggiunge al gruppo dei compositori russo-parigini anche «those who could neither assimilate nor go home [and] quite literally disappeared»¹⁴⁶ e, aggiunge MórícZ, «[remained] permanently suspended between memories of old Russia and the unwelcoming West».¹⁴⁷ Quest'ulteriore categoria è riferita a Lourié e Obuhov e, soprattutto in relazione al

¹⁴⁵ «The composer can converse with humanity through radio, television, and records—and, of course, concerts also expose him to a direct association with humanity, since music unites people around a work of art. Thus, the work must be worthy, must bring a positive message to the people via music. The composer absorbs what humanity gives him and returns it to his community in the form of art. [...] I love people, and I love to associate with them. It is in this spirit that I have composed during the past fifteen years» (TCHEREPNIN, *A Short Autobiography*, op. cit., p. 18).

¹⁴⁶ TARUSKIN, *Russian Music*, op. cit., p. 229.

¹⁴⁷ MÓRICZ, *In Stravinsky's Orbit*, op. cit., p. 52.

primo – definito dal musicologo come «one of the most interesting forgotten musicians of the twentieth century»¹⁴⁸ – risulta particolarmente efficace.

La contraddizione rilevata da Taruskin non è l'unica riguardante Lourié: nato Naum Izraïlevich Lurya da una famiglia ebraica nel 1892, il compositore cambiò poi nome in Arthur Vincent provocando diverse reazioni tra la sua cerchia di Pietroburgo:

Ashamed of his origins, he wound an endless gauze bandage of double names around his surname as if it were an ugly stump that would not heal. To the exotic Arthur Vincent (Arthur in honor of Schopenhauer, Vincent in honor of Van Gogh) he added Percy Bysshe (in honor of Shelley). He had even selected José Maria (in honor of Heredia) for the next visit of the papal nuncio to Petersburg, but the war intervened.¹⁴⁹

Inoltre, nel 1912 il compositore si allontanò dalla fede ebraica per convertirsi al cattolicesimo e poter sposare così la polacca Iadviga Tsybulskaia. Entrambi questi avvenimenti, il cambio di nome e la conversione cattolica, sono da leggere secondo Móricz e Levidou come un tentativo di «dissociate himself from his Jewish background in Russia's anti-Semitic milieu»¹⁵⁰ alla luce di un «hidden embarrassment in [his] desire for a different persona».¹⁵¹ Non potendo in questa sede esporre per intero la sua lunga e avventurosa biografia,¹⁵² basti rilevare come nel giro di pochi anni Lourié

¹⁴⁸ R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through "Mavra,"* vol. 2, University of California Press, Berkeley–Los Angeles, 1996, p. 1585.

¹⁴⁹ Cit. di B. LIVSHITS da *The One-and-a-Half-Eyed Archer*, Oriental Research Partners, Newtonville, 1977, p. 175

¹⁵⁰ K. LEVIDOU, *Arthur Lourié and his conception of revolution*, in *Musicology*, 13, 2012, p. 80.

¹⁵¹ O. BOBRIK, *Arthur Lourié: A Biographical Sketch* in K. MÓRICZ–S. MORRISON (eds.), *Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié*, Oxford University Press, Oxford, 2014, pp. 28-62.

¹⁵² Il sopramenzionato saggio di Bobrik è, tra le biografie dell'autore, la più completa e recente.

sia passato dall'essere prima un artista futurista di spicco e sostenitore della Rivoluzione, poi persino capo del MUZO (la divisione musicale del Commissariato del popolo per l'istruzione o Narkompros) per decisione del commissario Anatolij Lunačarskij, a diventare nel 1922 un emigrato in fuga dalla madrepatria:

It is not entirely clear why Lourié left Soviet Russia. He might have become tired of his troubled career as an administrator, of the terrible conflicts with his colleagues and the aforementioned threat of a revolutionary tribunal, or he might simply have dreamed of an international career. [...] Lourié claimed the premature death of Blok [...] as the specific catalyst for his decision to leave.¹⁵³

La morte di Blok significava per Lourié non solo la fine di un'epoca, ma anche la presa di coscienza della degenerazione ormai irrecuperabile dell'impresa rivoluzionaria: «The Russian Revolution ended with the death of Blok. This deeply tragic death was, in the true sense of the word, a symbol for the death of the Revolution. What comes next?». ¹⁵⁴

Fuggito a Berlino nell'agosto del 1922 con il pretesto di un convegno, il compositore, solo e senza famiglia, abbandonò la madrepatria per non farvi più ritorno. Il successivo arrivo a Parigi nel 1924 fu preceduto da una lunga trafila burocratica dovuta all'accusa di essere una spia sovietica. Lourié si trovò infatti costretto a giustificare il suo precedente incarico come commissario bolscevico, laddove in patria iniziava ad essere

¹⁵³ BOBRIK, *Arthur Lourié*, op. cit., p. 47.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

etichettato come *persona non grata*. È in questi primi anni parigini che avvengono gli incontri più importanti della sua nuova vita da emigrato: Stravinsky, di cui divenne l'assistente più stretto, Jacques Maritain, il suo padrino spirituale, e Suvčinsky, con cui collaborò come autore per le riviste eurasianiste *Evrasiia* e *Věrsty*.

Convinto sostenitore delle teorie eurasiste – nonostante fosse cattolico in un movimento di stampo ortodosso –, Lourié è l'incarnazione perfetta della declinazione in chiave musicale dei caratteri *émigré*, e la sua consapevolezza della missione della Russia oltreconfine trapela a più riprese non solo, come si è visto, nei suoi saggi musicali, ma anche nei suoi scritti personali, come emerge dalle considerazioni riportate di seguito tratte dal suo diario personale:

At night, as I read Khlebnikov, youthful memories surged and wafted over me like a wind out of Asia. How I loved this wind in former times! All that is European in me is dead, decadent, schism, disintegration, doubt, skepticism and weakness of will. All that is Asian is alive, authentically vital, joyous and bright. What a strange vision: Christ in Asia!

In the chaos of modernity, amidst horrible events that pile up one after the other, one feels completely lost. The most difficult feeling is that of complete loneliness in the surrounding vacuum. Collapse of the old world and emptiness in the new, that is, in the post-war years. And suddenly, from time to time, some outbursts of bright light in one's soul. Some revelation, for which there are no words. What is it? The conviction that salvation and the light will come from there, from Russia. And not just for Russia, but for the whole world. Whence does salvation come? In what is it to be found? There is only a single way. The overcoming of materialism (Marxism). The spiritual revolution of which we dreamt from the earliest days of the political revolution. Blok

infected me precisely with this and “seduced” me at that time. This was what the left socialist revolutionaries dreamt of.¹⁵⁵

La prossimità con i codici fondamentali del *milieu* russo-parigino – la prospettiva eurasista, la rigenerazione globale a partire dalla Russia e la centralità del *tvorčestvo* – che traspare da queste citazioni non è solo frutto di una partecipazione all’ambiente *émigré* a livello di “non-cosciente collettivo”, ma è il risultato di una scelta profonda e consapevole, supportata dalla frequentazione dei più importanti intellettuali russi dell’emigrazione, come Berdjaev, Šestov e Karsavin.

Ma Arthur Lourié non è solo l’esponente musicale più rappresentativo della *Zarubežnaja Rossija*; come si è già visto, il compositore è infatti vicino anche all’establishment culturale parigino. Pur se le trascrizioni non riportano una sua partecipazione alle *séances* dello *Studio Franco-Russe*, il lungo e proficuo rapporto con una figura come Jacques Maritain ha permesso al compositore di aprirsi ai nuovi stimoli e alle correnti di pensiero imperanti nel panorama post-bellico della metropoli. Se infatti la relazione del filosofo francese con Stravinsky assume un ruolo relativamente contenuto e ben circoscritto ai soli anni parigini,¹⁵⁶ il legame tra Maritain e Lourié riveste invece un’importanza fondamentale sia per il primo – il quale non di rado si lascerà andare a ingenuo ma sincere esternazioni di stima,¹⁵⁷ e fonderà inoltre

¹⁵⁵ Annotazione sul diario dell’25 gennaio 1959. Cit. in LEVIDOU, *Arthur Lourié*, op. cit., p. 79.

¹⁵⁶ Sui rapporti tra Stravinsky e Maritain cfr. BOTTA, *Stravinsky e Maritain*, op. cit.

¹⁵⁷ «The time would come when Lourié would be recognized as the greatest composer of the century» cit. di Robert Speaight in MÓRICZ-MORRISON, *Funeral Games*, op. cit., p. 196.

il Comitato degli Amici di Arthur Lourié insieme a François Mauriac, Marc Chagall e Koussevitzky – ma soprattutto per il secondo che, negli anni americani, approfitterà largamente anche dell'ospitalità dell'amico francese.

Potrebbe sembrare un paradosso che Lourié sposasse tanto gli ideali eurasisti quanto le prospettive maritainiane sull'estetica e sull'arte: non si tratta infatti solo di due visioni diverse, ma di due modi di pensare profondamente differenti – pur non senza punti in comune – e talvolta anche opposti che attengono la prima alla tradizione ortodossa russa del Secolo d'Argento e la seconda al recupero del pensiero scolastico e in particolare di Tommaso d'Aquino. Il connubio apparentemente inconciliabile viene spiegato in questi termini da Caryl Emerson:

Lourié's writings do provide ground for the Eurasianist case. But this geo-ethnic fantasy of the Stravinsky period included, among much else irrational and ecstatic, a violent rejection of Latinstvo – the preferred Eurasianist term for what was seen as an imperializing papal-Roman drive for world domination. That Lourié as a Catholic could associate himself in any serious way with a movement inspired by such rhetoric proves an obstacle [...] Certain traits identified with Turanian aesthetics (obedience and a curtailing of the ego, for example) could be derived with equal plausibility from Maritain's *Art and Scholasticism*, a tract that has been immensely influential on Catholic clergy and laymen alike since its publication in 1920. But much in Maritain's Neothomist view of art flatly contradicts the Eurasianist consensus. How might these putative allegiances to East versus West be reconciled?

L'ecumenismo – un altro grande lascito del pensiero soloveviano – è infatti la chiave per interpretare la trasversalità di una figura ibrida come Lourié e il capitolo successivo illustrerà in che modo quest'ideale non solo religioso e spirituale, ma anche

culturale, sia penetrato a fondo anche nel suo pensiero compositivo e nella sua scrittura musicale.

Dove appare evidente la dimensione “sospesa” rilevata da Taruskin è inoltre nel rapporto del compositore con il tempo e la memoria. Nel descrivere i tratti caratteristici dello spazio culturale della Russia oltreconfine, Klára Móricz coglie questi aspetti fondamentali:

nostalgia in the form of exiled artists’ distorted reflection of what had started as a futuristic utopia in pre-revolutionary Russia; monumentalization and immortalization of pre-revolutionary culture; the central role of Pushkin and St. Petersburg in such commemorations; and a reconfigured perception of time dominated by apocalyptic visions of the end.¹⁵⁸

Memori dei discorsi di Berdjaev circa l’apocalisse creativa del Novecento, non si rimane sorpresi della percezione del tempo “apocalittico” cui fa cenno la studiosa. Erede della visione apocalittica propria dei simbolisti, la poetica degli emigrati vede la propria immaginazione creativa come sospesa tra la venuta dell’Anticristo e la seconda venuta di Cristo:

In apocalyptic terms, emigration was a place where, as in Revelation, time ceased to exist. Or, in less apocalyptic terms, emigrants seemed to have remained trapped in the vanished time between January 31, 1918, of the old Julian calendar and the next day, February 14, 1918, of the Gregorian calendar adopted by the new state. In this suspended time the utopian temporality of the pre-revolutionary years, in which the future took precedence over the present, was replaced with a new temporality, in

¹⁵⁸ Ivi, pp. 2-3.

which the past predominated. Mikhaíl Bakhtin might have called it “epic” temporality, emphasizing the perspective according to which all important events belong to the past. We might more aptly call it the temporality of the epilogue.¹⁵⁹

Riferendosi a quella categoria temporale in cui, sulla scorta degli studi narratologici di Gary Saul Morson, «the past is enhanced and both present and future lose significance», la musicologa individua nella speranza disattesa del ritorno in madrepatria la condizione limbale propria dell’emigrazione russa.

I presupposti filosofici e le implicazioni di tali temi nell’arte, e soprattutto nella più “temporale” di tutte le espressioni artistiche, sono vastissimi e meriterebbero un approfondimento a parte. Nondimeno, la “questione temporale” assume un’importanza di primo rilievo in questa trattazione, poiché i discorsi sul tempo costituiscono uno dei punti d’innesto dell’interazione tra pensiero russo ed estetica francese, e in particolar modo nella musica di Lourié. Se infatti, nella prospettiva russa, la consapevolezza dell’esistenza di un tempo di tipo circolare e non teleologico era un caposaldo millenario radicato nella spiritualità e nella preghiera ortodossa,¹⁶⁰ nell’Occidente essa rappresentava una recentissima acquisizione. Oltre all’eterno

¹⁵⁹ Ivi, pp. 18-19.

¹⁶⁰ La preghiera tipica degli esicasti ortodossi e della tradizione della filocalia orientale è la *Isusova molitva*, la cosiddetta “preghiera del cuore”, basata sulla ripetizione incessante di una formula presa dal Vangelo: ««Signore Gesù Cristo, Figlio di Dio, abbi pietà di me, peccatore!». Semplificando oltre misura, nella visione orientale l’iterazione non è un evento accessorio che costituisce pleonasma – come è invece nell’ottica teleologica occidentale – ma la ripetizione costante permette di entrare sempre più a fondo nell’interiorità del cuore in una dimensione circolare sprovvista di una direzionalità ben precisa. Se infatti la preghiera occidentale è finalizzata al raggiungimento di uno scopo, nell’ottica ortodossa essa è una *pratica* che ha come fine l’intima adesione con Cristo.

ritorno nietzschiano,¹⁶¹ il pensiero emergente era quello di Bergson le cui lezioni furono fondamentali anche per il giovane Maritain, allievo del filosofo francese. Distinguendo tra le nozioni di tempo e durata e tra tempo scientifico-oggettivo e psicologico-soggettivo,¹⁶² Bergson apriva la strada all'incontro tra i filosofi francesi e i loro colleghi russi, che nelle loro riunioni presso lo *Studio Franco-Russe* non mancarono di notare i punti di contatto tra l'intuizione bergsoniana e la produzione letteraria di Dostoevskij.¹⁶³

Tale prossimità appare evidente anche nel pensiero e nella filosofia della storia di Suvčinsky, figura chiave dei rapporti russo-parigini e amico nonché sostenitore di Lourié. Come infatti nota Levidou:

For Suvchinskii, historical evolution has a double nature. On the one hand, it could be perceived as a dynamic process, a horizontal, uninterrupted chain of relations of causality, in which each moment is determined and explained by the preceding and prepares the following. On the other hand, it could also be understood with emphasis on the vertical dimension, as a sequence of discontinuous events or facts which are limited in time and space. The first approach calls attention to movement, while the second underlines stasis. Suvchinskii considered both equally justifiable in the analysis

¹⁶¹ [Bibliografia sulla ricezione di Nietzsche in Russia]

¹⁶² [Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (*Time and Free Will*, 1889), *Matière et mémoire* (*Matter and Memory*, 1896), *L'Évolution créatrice* (*Creative Evolution*, 1907), *Durée et simultanéité* (*Duration and Simultaneity*] 1921).

Cfr. F. NETHERCOTT, *Une rencontre philosophique: Bergson en Russie (1907–1917)*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1995; H. L. FINK, *Bergson and Russian Modernism: 1900–1930*, Northwestern University Press, Evanston, 1999; J. M. CURTIS, *Bergson and Russian Formalism*, in «Comparative Literature», 2, 28, Spring, 1976, pp. 109–121; S. KERN, *The Culture of Time and Space: 1880–1918*, Cambridge, London, 2003.

¹⁶³ Cfr. *Dostoiëvski et l'Occident par René Lalou*, Troisième Réunion. 18 décembre 1929 in L. Livak, *Le Studio Franco-Russe*, Toronto Slavic Library, 2005: «On vit donc en Dostoiëvski un nouveau champion de l'intuition, un homme qui apportait de l'eau au moulin bergsonien».

of historical evolution, as they correspond to primordial notions of process and fact/event respectively.¹⁶⁴

Ragionando in termini di continuità e discontinuità e, parallelamente, di causalità e imprevisto, Suvčinsky sistematizzava l'idea di sviluppo storico come processo lineare propria dell'eurasista Trubeckoj – «a stream, smoothly changing its configuration to conform to ever new conditions but never interrupting its flow» – con la visione “evenemenziale” degli “eterni incontri e separazioni” di Roman Jakobson, sostenitore del superamento della visione lineare della storia. Al contempo però Suvčinsky attingeva anche al bergsonismo – pur arrivando a esiti non sempre sovrapponibili – di cui il pensatore russo accoglieva il ruolo dell'intuizione come strumento valido per una *apprehensio* spirituale del mondo e per il superamento delle logiche razionaliste eurocentriche di stampo hegeliano. Come osserva in modo efficace Levidou:

The clearest manifestation of Suvchinskii's acquaintance with Bergsonian themes is his discussion of the concepts of time and consciousness, especially as articulated in his analysis of the crisis of the modern Western world. Suvchinskii criticized modern humanity for having lost the aptitude for a truthful conception of the world due to its submission to the 'Romano-Germanic' ideal of reason. This he identified as a religious conception of the state of things, which involves the faculty of communication with and comprehension of God.¹⁶⁵

Come si evince da queste considerazioni, l'aderenza di Suvčinsky al pensiero di Bergson deriva sì dalla matrice ideologica dell'eurasismo e dalle sue denunce contro

¹⁶⁴ LEVIDOU, *Arthur Lourié*, op cit., p. 612.

¹⁶⁵ Ivi, p. 616.

l'Occidente razionalista, ma è anche frutto di una visione dell'incedere storico come *historia salutis*, luogo in cui si interseca la vicenda umana con la dimensione del trascendente.

Dove più appare evidente questo intreccio è nel rapporto con il tempo, concepito non più mera sequenza cronologica di eventi, ma come tempo *cairologico* – da καιρός “momento giusto, opportuno” – o puntuale, ossia fondato sulla successione di istanti irripetibili:

For Suvchinskii the key to attaining religious perception of the world is the restoration of the truthful sensation of time. This entails what Suvchinskii described as the overcoming of time which, he asserted, may be achieved if time is intuited as a succession of static temporal points rather than as a continuous and dynamic, horizontal sequence of events. The ability to overcome time through events by means of intuition – yet another Bergsonian concept – is determined by the very volitional content of the events themselves.¹⁶⁶

La soluzione per questa sfida contro il tempo è da ricercarsi, a detta di Suvčinsky, nel campo della musica, da lui posta al vertice delle arti. È grazie alla musica e alla sua capacità di controllare il tempo che si arriva alla reale coscienza delle cose e del mondo: «Only music [...] is capable of drawing apart any moment of time, of stopping time, and of subordinating its flow to some single psychic condition.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Ivi, p. 616-617.

¹⁶⁷ SUVCHINSKII, *The Age of Faith*, p. 21.

Non è questa la sede per approfondire ulteriormente l'elaborata trattazione di Suvčinsky sul *chronos*, le diverse classificazioni del tempo da lui sistematizzate o ancora, il suo influsso diretto sulla poetica musicale di Stravinsky.¹⁶⁸ Prima di tornare a Lourié è infatti necessario porre in rilievo un'ulteriore categoria temporale che fa da contrappunto al tempo sospeso dell'apocalisse (o dell'epilogo) e al *chronos* di Suvčinsky, e che risulta non meno valida alla comprensione della poetica dell'esilio dei russo-parigini e in particolar modo della stesso Lourié: il tempo della modernità.

Già Berdjaev, in apertura del già citato volume *Nuovo Medioevo*, si interrogava sul cambiamento di tempo che stava interessando la sua epoca: «È il ritmo della storia che cambia: diventa catastrofico».¹⁶⁹ Il ritmo in questione è il risultato di due ordini temporali diversi ma entrambi compresi nel concetto di modernità: il tempo della rivoluzione e quello della metropoli, ambedue caratterizzati dalla dimensione dell'accelerazione.¹⁷⁰ Come afferma Tony Pinkney nella sua introduzione a *The Politics of Modernism* di Raymond Williams: «Announcing merely the empty flow of the time, modernism begins when the static, mythic or circular (non) temporality of the organic community ends».¹⁷¹ Nella sua disamina sulle "percezioni metropolitane" poste in

¹⁶⁸ Per i rapporti tra *chronos* di Suvčinsky e il cronotopo bachtiniano cfr. LEVIDOU 2011, p. 623ss.; sui rapporti tra le teorie del pensatore russo e Stravinsky e la sua *Poetics of Music* cfr. MÓRICZ 2021, p. 390-398; v. anche V. CADARA, *Il tempo musicale in Stravinsky. Tratti della teoria di Maritain come sistema organizzativo dell'attitudine estetica del grande musicista*, in «Rivista musicale italiana», vol. 25, n. 2, 1991, pp. 247-262.

¹⁶⁹ BERDJAEV, *Nuovo Medioevo*, op. cit., p. 11.

¹⁷⁰ Cfr. KOSELLECK, *Zeitverkürzung und Beschleunigung. Eine Studie zur Säkularisation*, in *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2000; M. OROZCO PÉREZ, *Aceleración y temporalización de la historia. La modernidad según Koselleck*, tesi di dottorato, Universidad Carlos III de Madrid, 2017.

¹⁷¹ R. WILLIAMS, *Politics of Modernism*, Verso, London-New York, 1989, p. 3.

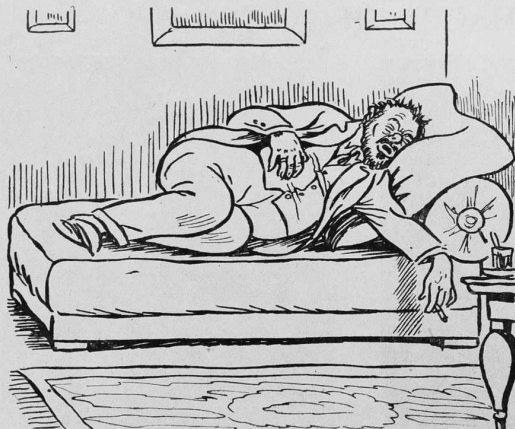
connessione con l'emergere del modernism Williams si soffermava sui «decisive links between the practices and ideas of the avant-garde movements of the twentieth century and the specific conditions and relationships of the twentieth-century metropolis». ¹⁷²

Proiettati nella nuova temporalità del modernismo, caratterizzata da dinamismo, direzionalità e funzionalità, gli emigrati, pur provenendo molte volte da realtà non propriamente provinciali come San Pietroburgo, si trovavano per la prima volta a fare i conti con la dimensione della metropoli e con l'accelerazione che la contraddistingueva. Il tema ricorre anche nelle riviste *émigré*, ed è una questione spesso trattata in termini ironici da M. Drizo, in arte MAD, illustratore e autore di vignette sulla vita degli emigrati russi a Parigi. Nella fig. 1, Drizo illustra la vita all'estero di un emigrato ed evidenzia come "l'identità russa" sia "messa a dura prova dall'esilio".

¹⁷² Ivi, p. 37.

РУССКАЯ НАТУРА ВЪ ЗАГРАНИЧНОЙ ОБРАБОТКѢ.

Рис. Мад'а для «Иллюстр. Россіи».



Мы были лѣнныы



Но за границей мы встряхнулись.



Мы всегда спѣшимъ.



Мы всегда бѣжимъ.



Мы научились быть энергичными.



И когда мы вернемся въ Россію, насъ не узнаетъ никто (никто изъ тѣхъ, кто видѣлъ насъ за границей)

Figura. 1, MAD, « L'identité russe mise à l'épreuve en exil », La Russie Illustrée, Paris, 20 novembre 1926, p. 3 : «Prima eravamo pigri, ma in esilio siamo diventati irrequieti. Siamo sempre di fretta e corriamo in giro. Abbiamo imparato ad essere energici...».

Questi aspetti legati al tempo, alla sua percezione e al desiderio di sospensione e di *timelessness* risultano inscindibilmente connessi con la poetica di Lourié, il quale

affiderà il proprio pensiero alle pagine del suo *journal*, pubblicato significativamente con il titolo di *Profanation et Sanctification du Temps*.¹⁷³ È qui che ritroviamo una breve quanto emblematica considerazione del compositore: «L'oeuvre musicale tout entière demande à s'affranchir du temps».¹⁷⁴

Al di là degli scritti, è alla musica che bisogna guardare per vedere in che modo il compositore abbia dato forma al suo pensiero. La linea di demarcazione tra l'attività speculativa e quella creativa è infatti sfumata in Lourié e la sua scrittura musicale è continuazione diretta delle sue riflessioni filosofiche, teologiche ed estetiche. Ciò era stato rilevato anche dalla penna arguta di Sabaneev:

Il talento di Lourié per la musica non è puramente musicale. Le sue composizioni sembrano essere piuttosto una serie di deduzioni e conclusioni di un uomo colto e raffinato dai fenomeni musicali che lo circondano, che un attività creatività nel vero senso della parola.¹⁷⁵

Al cuore della poetica *émigré* di Lourié vi è infatti la convinzione del ruolo affidato ai musicisti all'interno della missione spirituale russa e dei suoi obiettivi:

¹⁷³ A. LOURIE', *Profanation et sanctification du temps: journal musical, Saint-Pétersbourg, Paris, New York, 1910-1960*, (J. Mouton, ed.), Desclée de Brouwer, Paris, 1966.

¹⁷⁴ Ivi, p. 97.

¹⁷⁵ L. SABANEEV, *Muzikalnoye tvorchestvo ve emigratsie*, op. cit., pp. 409.

A new Christianity and a new church. In the light of this idea, synthesis of everything written and dreamt about by the finest people at the beginning of the century. Both the Symbolist poets as well as Russian thinkers, principally Berdyaev and Shestov, spoke of nothing but this, but no one would listen to them. The terrible path of the Russian Revolution leads to the kingdom of the Spirit. Toward a new, free consciousness. Towards a new man, and through him, to a new *sobornost*. True *sobornost*, which is realized for the first time in history. There are moments when it seems that this process of realization is already nigh. Then, one gets tired in loneliness and again there is decline in energy and despair. But this is just a momentary weakness. One must believe and not lose heart. It will be so, it will be! Here as well as in Europe it is more difficult to understand this than there. Karl Barth is right. And he is not the only person to realize and sense this. But the surrounding darkness is very intense and almost impenetrable. It is necessary to find a way out by means of creativity.¹⁷⁶

Questo “pensiero notturno”, appuntato da Arthur Lourié nel suo diario, è la pietra angolare della sua concezione estetica così come della sua poetica. Per riscontrare ciò sarà però doveroso sospingersi più in profondità nella sua musica e nel prossimo capitolo si prenderà in esame l’opera più importante del Lourié parigino, per far emergere il portato semantico e simbolico della sua scrittura musicale.

¹⁷⁶ Annotazione sul diario del 26 gennaio 1959 da LEVIDOU, *Arthur Lourié and His Conception of Revolution*, op. cit., p. 94.

2.7.2 L'ecumenismo di Grečaninov

L'autobiografia pubblicata da Grečaninov nel 1952 si apre con un'introduzione di Nicolas Slonimsky dal titolo *Gretchaninoff and The Music of Russia* in cui l'autore raccoglie queste considerazioni:

In the second half of the twentieth century, Gretchaninoff is the last living link with the traditional music of Great Russia. During his thirty years of emigration, in Paris and in New York, he has remained a Russian in his heart, and a Russian in his music. He says himself that his feeling for the Russian folkways is even more pronounced, more intense, in his self-exile from Russia than it was when he was a Russian composer in Russia. Like the historical patriots who carried a handful of native earth with them into foreign lands, Gretchaninoff preserves a spiritual parcel of Russia wherever he makes his residence.¹⁷⁷

Rispetto agli altri compositori presi in esame fin qui, Aleksandr Grečaninov apparteneva a un'altra generazione. Era infatti nato a Mosca nel 1864, in un periodo in cui, come dirà Sabaneev, «nothing was heard of any modernism or innovation save that of the Russian National School, and when Musorgsky's daring seemed more than unpardonable».¹⁷⁸ Avviato nello studio della musica da Taneev e Arenskij al Conservatorio di Mosca, il compositore passò successivamente al Conservatorio di San Pietroburgo nella classe di composizione di Rimskij-Korsakov con cui nascerà anche una grande amicizia. Al momento dell'espatrio, risalente al 1925, l'ultrasessantenne Grečaninov aveva già raccolto meriti e critiche: i suoi successi come compositore di

¹⁷⁷ N. SLONIMSKY, *Gretchaninoff and The Music of Russia*, in A. GREČANINOV, *My Life*, Coleman-Ross Company, New York, 1952, p. 1.

¹⁷⁸ SABANEEV, *Modern Russian Composers*, op. cit., p. 144.

musica sacra per la liturgia ortodossa gli erano valsi una pensione annuale di 2000 rubli concessa direttamente dallo Zar Nicola II; al contempo, la sua opera *Suor Beatrice* su soggetto di Maeterlinck era stata oggetto di una dura reprimenda da parte del Santissimo Sinodo, l'organo di governo della Chiesa Ortodossa russa, che colpì nel profondo l'autore tanto da riportarla per esteso nella sua autobiografia:

“The Moscow newspapers report a new affront against our religious feelings. On the same stage where naked women disport themselves night after night, there will appear — it is horrible to utter! — the image of the Purest Virgin, More Glorious than the Seraphim. We shall not discuss the morality of the play. The heinous plan is to place the Sacred Image of the Mother of God on the obscene spot which is our theater today. As if this were not enough, the Purest Virgin will be represented by a godless and depraved woman, for no woman who has the fear of God in her heart, and sacred love for the Most Holy Protectress of Christianity, would dare commit the horrible blasphemy of acting the Mother of God. What is Moscow coming to? Is it being transformed into a dissolute Babylon, invoking God's wrath against Russia, a vengeance more horrible than Napoleon's invasion of 1812?”¹⁷⁹

Al di là delle motivazioni espresse in queste righe, la disapprovazione derivava anche dal fatto che si trattasse di un'opera di soggetto cattolico, per lo più permeata dal canto liturgico della Chiesa di Roma. Come infatti racconta lo stesso Grečaninov:

In order to get away from the Russian inflections in my ecclesiastical writing, I made a thorough study of Gregorian chant, and succeeded in mastering its style. At least, neither my admirers nor my critics found anything in my opera that was contrary to the Catholic spirit of the play.¹⁸⁰

¹⁷⁹ In GREČANINOV, *My Life*, op. cit., p. 109-110.

¹⁸⁰ Ivi, p. 104.

L'opera, completata nell'estate del 1909 e bollata come sacrilega dalla Russia zarista, venne perciò interdetta e, risultando improponibile al nuovo ordine soviet per il suo carattere religioso, rivide la luce a Parigi solo nel 1931 in forma privata.

Non era però la prima volta che Grečaninov si poneva in modo critico nei confronti della tradizione religiosa e del suo patrimonio musicale. Come ricorda anche da Slonimsky nella sua introduzione,

Gretchaninoff challenged the Russian Church ritual, when he incorporated instrumental parts into his sacred works, a development which culminated in his composition of the *Missa Oecumenica* (Universal Mass), which is to serve all churches regardless of denomination.¹⁸¹

Questi aspetti legati alla composizione di uno dei suoi lavori più importanti, la *Missa Oecumenica* la prima delle cinque messe "cattoliche" composte in esilio, verranno approfonditi maggiormente nel capitolo dedicato. Per il momento basti notare come l'incontro di Grečaninov con la realtà ecumenica di Parigi fosse stato già preparato anzitempo da questa predisposizione centrifuga nei confronti della tradizione nazionale e dall'apertura verso la *latinità* che il compositore aveva già mostrato in patria.

¹⁸¹ Ivi, p. 2.

L'arrivo nella capitale francese è raccontato da Grečaninov con queste parole:

Moscow is my native town, and my first love. Next to Moscow, I liked Paris. Everything attracted me in Paris: its vast culture, its graceful parks and boulevards, its magnificent palaces, its majestic cathedrals, its great museums, its luxurious shops, indeed, the very odor of its pavements. The vivacious temperament of the French people always set me at ease. How happy, how proud must the Parisians be! They are citizens of one of the most enchanting places in the whole world. [My wife] shared my affection for Paris. It was natural, then, that we decided to make Paris our first pied-a-terre after leaving Russia.¹⁸²

Nonostante la lunga permanenza parigina, sono poche le pagine che il compositore dedica alla vita nella *Métropole*. È ad altre fonti perciò che si deve ricorrere per ricostruire le sue interazioni con gli ambienti russo-parigini; interazioni che, nel caso di Grečaninov, risultano particolarmente significative.

Tra le note che chiudono la trascrizione della dodicesima riunione dello *Studio Franco-Russe* datata 27 gennaio 1931 troviamo questo appunto:

A cette réunion on remarquait notamment dans l'assistance : Mmes M.-Th. Gadala, N. Gorodetskaïa, M. J.-Martin, Marina Tsvétaïéva ; MM. N. Bakhtine, A. Blanchet, Paul Boyer, Jacques Chabannes, Léon Chestov, J. Chuzeville, Raymond Schwab, G. Fédotov, Stanislas Fumet, R. P. Gillet, Gretchaninov, Gurvitch, Robert Honnert, M. Kantor, A.

¹⁸² Ivi, p. 143.

Lipianski, comte Jean de Pange, Marcel Péguy, Denis Roche, S. Rovinski, S. Charchoune, René Vincent, Boris Zaitsev, Kirill Zaitsev.¹⁸³

Tema della *séance* era la figura di Cartesio a cui, come di consueto, venivano dedicate le relazioni di rappresentanti dell'una e dell'altra nazionalità. Ad aprire la discussione era stato il filosofo Jacques Maritain. Il suo intervento, intitolato *Descartes et l'esprit cartésien*, si concludeva con queste parole:

J'ai dit souvent que Descartes [...] a été dans l'histoire moderne le grand péché français. C'est comme un examen de conscience qu'il nous convient, à mon avis, de conduire l'examen de la réforme cartésienne. Je pense que cette méthode est la seule convenable pour préparer une réconciliation des esprits dans la vérité, en particulier une compréhension mutuelle de l'Orient et de l'Occident. Que chacun commence par faire son propre examen de conscience, il aura encore le temps de chercher les pailles dans l'œil du prochain. Peut-être la philosophie russe moderne aurait-elle avantage à faire au sujet de Hegel ce que nous avons essayé de faire au sujet de Descartes. En tout cas je prie nos amis russes de se persuader que si le cartésianisme a été dans l'histoire moderne le péché français, il y a autre chose que ce péché dans la pensée française. Je les prie aussi de distinguer [...] la conception rationaliste du monde, qui a eu son grand Docteur en Descartes, et la conception catholique du monde, qui a son Docteur par excellence en saint Thomas d'Aquin, et qui n'est pas particularisée au monde latin ni au monde européen, mais vaut pour l'Orient comme pour l'Occident.¹⁸⁴

Questo lacerto preso dalla trascrizione stenografica illustra bene da quali tensioni muovessero le riunioni dello Studio, e la volontà di arrivare a una riconciliazione tra le parti per mezzo di una «compréhension mutuelle de l'Orient et de l'Occident». Alla relazione di Maritain seguiva quella di Boris Vyšeslavitsev, uno dei filosofi di punta

¹⁸³ In LIVAK, *Le Studio Franco-Russe*, op. cit., p. 454.

¹⁸⁴ Ivi, p. 417-418.

dell'Istituto Saint Serge emigrato a Parigi sulla cosiddetta "nave dei filosofi".

Successivamente veniva dato spazio ai commenti del pubblico e prendeva la parola

Berdjaev che notava un fatto con stupore:

Nous avons entendu aujourd'hui de bien curieuses choses : un philosophe français qui a accusé Descartes d'avoir perdu l'Europe, de l'avoir déchristianisée, et un philosophe russe qui a défendu Descartes, qui a fait un apologie de Descartes en tant que le plus grand des philosophes et même en tant qu'un philosophe mystique.¹⁸⁵

Le citazioni sopra riportate mostrano come quello tra francesi e russi fosse un incontro non privo di sorprese, in cui entrambe le parti dichiaravano di avere troppa poca conoscenza l'uno dell'altro in rapporto ai propri patrimoni culturali, letterari e spirituali.

Al di fuori della menzione nell'appunto sopra riportato, non si hanno altri riferimenti circa la partecipazione attiva di Grečaninov alle riunioni dello *Studio Franco-Russe* e le trascrizioni delle *séances* non riportano interventi diretti del compositore alle discussioni. Se ciò da un lato rende difficile ricostruire i termini cronologici della sua presenza all'interno di questo contesto, d'altra parte non è necessariamente indice di una scarsa partecipazione o interesse: la platea dello *Studio* contava alcune delle menti più raffinate sia dell'intelligenza russa che della scena parigina, ed era perlopiù questo nucleo di intellettuali a portare avanti le discussioni, a fronte di un numero più esteso di partecipanti più o meno attivi di cui non tutti i nomi sono riportati.

¹⁸⁵ Ivi, p. 429.

Alla luce di ciò, per quanto isolato, quell'unico riferimento all'attività del compositore nel contesto delle riunioni è significativo e denota un ruolo attivo alla realizzazione delle sessioni da parte di un compositore che, non essendo di certo un intellettuale,¹⁸⁶ contribuiva come poteva alla causa. Grečaninov è per di più l'unico compositore che figura tra i nomi dei partecipanti, e se di altri – come Lourié, Stravinsky o Nabokov – la presenza a una o più delle 14 riunioni avvenute lungo il triennio '29-'31 è sì ipotizzabile visto il loro rapporto stretto con Maritain, ma non dimostrabile, al contrario non è irragionevole pensare che il primo fosse un assiduo frequentatore dello *Studio*.

Si può infatti supporre che, forte dei suoi ideali ecumenici riscontrabili già in madrepatria, Grečaninov non solo avesse a cuore quell'esperimento di "diplomazia culturale" avviato da de Wogt e Maritain, ma che la sua attività creativa abbia attinto ampiamente da quelle discussioni in cui si affermava che

¹⁸⁶ Il profilo psicologico che emerge dagli scritti del compositore rivela anche una certa difficoltà a relazionarsi con gli altri: «I am not one of those fortunate people whose path of life is strewn with roses. From the very first I had to undergo a struggle with my father who did not want me to become a musician. Later, at the Conservatory, some of my teachers said I lacked talent. Even when I was well along in my career I had no support from great musicians who were my contemporaries. I must admit that the cause of this was my insurmountable shyness. I always imagined that my company was tedious and uninteresting to others, and so I avoided seeing people. Even in my own soul I doubted myself. Was I sufficiently gifted, I wondered, to achieve success in life as a creative artist? There are so many composers in the world. They are here today; and tomorrow they are forgotten. I did not want to be one of them; I would rather have resigned myself forever to being a teacher, and settled for that. Such moods, fortunately, were not of long duration. Life without creative activity always seemed meaningless to me; besides, nothing could have repressed my creative urge. Years passed, and I became more and more determined than ever to follow my true calling, and I began to see in it a vital duty. The performance of this duty has been arduous at times, but it has been immeasurably joyful and happy, as rarely befalls the lot of mortal man». (v. GREČANINOV, *My Life*, op. cit., p. ix).

Le monde de l'Occident et le monde de l'Orient doivent l'un et l'autre cesser d'être des mondes fermés. Car tout monde fermé est condamné à la mort s'il ne reçoit un afflux de forces venant d'autres mondes, si après les siècles de vie fermée qui lui étaient dévolus il ne commence à respirer l'air mondial. [...] Les extrêmes se touchent, l'Orient extrême et l'Occident extrême peuvent se rejoindre et aboutir au même point. Et l'union de l'Orient et de l'Occident au nom de Dieu et de l'homme, au nom du Christ et de la personnalité, doit s'accomplir à la fois contre tel Orient et contre tel Occident qui tue Dieu et qui tue l'homme.¹⁸⁷

È proprio su queste basi infatti che l'*émigré* Grečaninov ha declinato questo ideale irenico nel proprio campo di azione e, come si vedrà nel prossimo capitolo, si è accostato alla produzione di musica sacra con un rinnovato e profondo sentimento ecumenico.

Il caso di Grečaninov risulta ancora più interessante se si tiene conto del fattore anagrafico. Se infatti di norma è alla generazione emigrata più giovane che si guarda per riscontrare l'inesco di dinamiche interculturali,¹⁸⁸ il profilo del compositore russo di certo non corrisponde a quello dei molti *keeper of traditions* che costituivano la "vecchia generazione", a cui pure Grečaninov apparteneva e per età e per cultura. Sebbene la sua figura sia spesso letta sotto la luce del tradizionalismo più conservatore – è il caso ad esempio di Vyšnevetskij il quale asserisce che «assunse una posizione così conservatrice da abbandonare il vivo sviluppo del processo musicale» –,¹⁸⁹ il

¹⁸⁷ Ivi, pp. 254, 263.

¹⁸⁸ Come riporta Leveillé, gli stessi critici francesi osservavano come «the younger generation of émigré composers was distancing itself from its Russian national heritage in order to develop a more cosmopolitan language» (in FLAMM – KEAZOR – MARTI, *Russian Émigré Culture*, op. cit., p. 168).

¹⁸⁹ VYŠNEVETSKIJ, *Evraskoje yklonenie*, op. cit., p. 2: «Александр Гречанинов, тоже обосновавшийся в 1925–1939 годах во французской столице, занимал настолько эстетически консервативную

compositore ricordato da Slonimsky come «the last living link with the traditional music of Great Russia» può a suo modo essere considerato a tutti gli effetti un *developer*, per usare la tipologia di Flamm.

Se già nel '27 Sabaneev aveva evidenziato come, nel campo della musica liturgica, fosse stato un *innovator*,¹⁹⁰ Grečaninov durante l'emigrazione darà ancora più spazio a quelle innovazioni embrionali arrivando a risultati che talvolta possono apparire un po' maldestri dal punto di vista stilistico, ma che sono degni di essere approfonditi tenendo conto dell'ambiente in cui sono stati concepiti. La produzione d'esilio di Grečaninov non solo è un *unicum* all'interno della scena russo-parigina, ma resta la testimonianza più evidente delle tensioni ecumeniche che animavano la temperie della Parigi tra le due guerre.

Proprio a motivo del suo connaturale anelito all'incontro, la strada ecumenica appare come l'indirizzo estetico più emblematico e rappresentativo della scena russo-parigina. È per questo motivo che il prossimo capitolo sarà dedicato all'analisi di due lavori che più esemplificano il portato simbolico dell'ambiente in questione: il *Concerto Spirituale* di Lourié e la *Missa Oecumenica* di Grečaninov. Scritti a pochi anni di distanza, questi due lavori si presentano come due voci diverse che nello stesso tempo

позицию, что из живого музыкального процесса выпадал даже больше, чем Глазунов, Метнер, Рахманинов и Черепнин-старший».

¹⁹⁰ SABANEEV, *Modern Russian Composer*, op. cit., p. 146: In this field Gryechaninoff is also an innovator, if you will. His innovations must here be understood to be relative. Gryechaninoff widens the scope of the effects of music, displaying broad plans and a certain grandioseness of conception but without trespassing the limits of its style».

attingono allo stesso orizzonte spirituale. Nell'analizzare queste due composizioni si darà particolare risalto altresì alle letture e alle interpretazioni operate dai contemporanei per mettere in luce quanto del messaggio simbolico contenuto nei due lavori sia stato recepito dall'ambiente in cui queste musiche sono state prodotte.

3. Ecumenismi musicali

3.1 Il *Concerto Spirituale* di Arthur Lourié

I) IL CONTESTO

3.1.1 *Cronache dalla prima newyorchese*

Composto tra il 1928 e il 1929, il *Concerto Spirituale* di Arthur Lourié è il lavoro più importante dei suoi anni parigini. La prima esecuzione non avvenne tuttavia nella *Ville* ma a New York, dove fu presentato il 26 marzo 1930 alla Carnegie Hall sotto la direzione di Hugh Ross.¹ La *première* destò anche l'interesse della stampa e in particolare di uno dei più influenti critici musicali locali, Olin Downes, che pochi giorni prima del concerto pubblicò un lungo articolo sulle colonne del New York Times dal titolo *A New "Spiritual Concerto". Evolution of Art and Personality of Lourié Strikingly Evidenced in Score That Departs From His Earlier Style.*²

¹ "Koussevitzky declined to perform Lourié's *Concerto Spirituale*" (v. MORRISON, *Funeral*, op. cit., p. 137).

² O. DOWNES, *A New "Spiritual Concerto"*, «New York Times», 23/03/1930.

Ripercorrendo le tappe della vicenda biografica e artistica del compositore russo – dagli incarichi ufficiali sotto il governo dei soviet alla trasformazione in «a religious believer and mystic» – Downes si domanda: «How did this conversion, this metamorphosis, come about?». Il quesito funge da chiave per descrivere l’impatto dell’esilio sulla vita del compositore e sul suo stile musicale:

In 1923 Lourié left Russia and settled in Paris after witnessing as terrible and momentous an upheaval of ideas and government as the modern world had known. There he absented himself from public places and public activities, living in semi-seclusion, changing his technical style at the same time, apparently, that changes more profound than any mere alteration of style were going on within him. [...] From those years he emerged with a technic and style universally clarified, and a viewpoint which had altered from that of skeptical inquiry to pure faith and mysticism.³

Dopo aver tratteggiato il contesto di riferimento, Downes si concentra sulla partitura in questione di cui rileva la scarsa “practicalness” ma, al contempo, la forte originalità della forma. La considerazione più significativa è però quella riportata di seguito:

It is obvious from these pages [...] that Lourié is working with complete absorption and singleness of aim toward one object – music as a modern expression of religion [...] He goes far back to plain chant as the basis of his score, not to Gregorian chant of the sixth century and after, but to the Ambrosian chant, the earliest Christian chant extant, which antedated the Georgian, and which has probably even a closer relation with old rites and music of the East than the liturgical melodies which Gregory expounded and systematized.⁴

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

Non sono poche le inesattezze contenute in queste righe, dal refuso “Georgian” per “Gregorian”, all’errata attribuzione ambrosiana del materiale melodico, come si avrà modo di vedere più avanti. Tuttavia, le riflessioni riportate contengono diverse informazioni che vale la pena sottolineare. Anzitutto Downes identifica il punto nevralgico della poetica di Lourié: per il compositore è impossibile infatti scindere la materia artistica, in questo caso musicale, dalla materia spirituale e religiosa di cui essa è espressione diretta. La ricerca di totale identità tra il fare musica e la temperatura spirituale di un’epoca è ben rappresentata da questo pensiero di Lourié che Downes riporta nel suo articolo:

“It is probable that in our time we do not compose good melodies because we have become evil-minded. Out of the abundance of the hearth the mouth speaketh. Our melodic gift is in direct ratio to our capacity for good, not in the sentimental but in the religious sense. An evil melody can have no existence at all. [...] The quality of a melody is thus dependent exclusively upon the categories of moral and esthetic unity and on nothing else”.⁵

La riflessione – di certo ingenua, ma allo stesso tempo genuina – è utile per comprendere lo stesso intento artistico che sottintende anche un lavoro come il *Concerto Spirituale*.

Oltre a questa indicazione di carattere speculativo, Downes aggiunge un’ulteriore informazione più prettamente musicologica, sebbene inesatta: riconducendo al

⁵ *Ibidem*.

repertorio ambrosiano parte del materiale melodico usato da Lourié, il critico sottolinea una prossimità tra questo e i riti dell'Oriente cristiano che precede persino la sistematizzazione di papa Gregorio. È possibile che a fornire all'autore dell'articolo questa indicazione così specifica sia stato lo stesso compositore; ne è riprova la presenza di altre informazioni che sembrano rivelare un dialogo diretto tra Lourié e Downes. Se anche così non fosse, l'accento di questo legame recondito tra repertori di diversa provenienza, occidentale e orientale, rivela un punto cardine del *Concerto* che verrà approfondito più avanti.

Downes non mancò di recensire il lavoro il giorno dopo l'esecuzione. Anche in questo caso la penna del redattore è efficace e riesce a cogliere un altro aspetto, questa volta più critico, della musica di Lourié. Nel descrivere il "curious choral" ascoltato la sera prima, Downes afferma:

It is a singularly sincere work, full of feeling, and of much beauty and poignancy of expression. At the same time the score offers a very striking example of the difference between conception and practical execution, which usually characterizes the music of the composer [...] On paper this is a fascinating score, rich in ideas, highly individual in their treatment. In actual execution the work, for the greater part, fails to come off. It fails primarily because of the thick and ineffective manner of writing.⁶

Il giudizio estetico, per quanto soggettivo, è di gran lunga condivisibile, dal momento che la preponderanza di materia "cerebrale" – a volte persino ideologica – a scapito di

⁶ O. DOWNES, *Schola Cantorum Gives Novelties*, «New York Times», 27/03/1930.

quella formale nella musica di Lourié, indubbiamente “ricca di idee”, è facilmente riscontrabile. Tuttavia, come già affermato in precedenza, questa partitura, al pari di altre appartenenti allo stesso milieu, si offre allo studioso come un documento di notevole interesse storico, valido per cogliere la realtà dell’ambiente russo-parigino.

L’opinione di Downes era condivisa anche da un altro fine critico musicale come Nicolas Slonimsky, anch’egli emigrato dalla Russia nel 1923 alla volta degli Stati Uniti. In un ritratto spietato del compositore intitolato *The Strange Case of Arthur Vincent Lourié* e pubblicato il 3 gennaio 1931, Slonimsky si lascia andare a un confronto piuttosto duro tra il compositore russo e il collega Stravinsky:

An Italian mathematician, one Codazzi, thought that music can be composed with the aid of calculus: he is classed by Lombroso as an insane genius, along with those musicians who thought they were divinely inspired. Among the champions of the new musico-mathematical theology, only one—Stravinsky—has genius, and none is insane. The case of Arthur Vincent Lourié [...] is interesting from the sociological rather than musical point of view, for, be it said at once, he does not possess a degree of creative power which would entitle him to the dignity of an individual composer.⁷

Il giudizio è perentorio e se Downes guardava con un certo fascino il misticismo artistico di Lourié, Slonimsky commenta con ben altra disposizione d’animo le riflessioni del compositore circa il “carattere morale” della melodia:

Some time ago, *Modern Music* published Lourié’s disquisition upon Melody as a

⁷ N. SLONIMSKY, *The Strange Case of Arthur Vincent Lourié*, in *ID. Writing on Music*, vol. 1, ed. by E. SLONIMSKY YOURKE, Routledge, New York–London, 2004, p. 86.

theological virtue. It is a depressing document of mental sterility, a mesh of unsupported statements interwoven with Biblical quotations and theological references. [...] This, printed in a publication devoted to Modern Music, may be a sign of the times. It must be said in full fairness, however, that a great deal of the sanctimonious stuff of the Russian original was cut out by the editor. Who is this man who deplores our evil minds? Whence his moralistic attitude? A preacher is often a repentant sinner, but we need not pry into this preachers conscience; for his mind moves on such dialectical heights that they are not in contact with the worldliness of our own space and time.⁸

È proprio il *Concerto Spirituale*, ascoltato l'anno precedente alla prima newyorchese, ad aprire uno spiraglio nel giudizio contrario del critico. Dopo aver delineato un ritratto biografico del compositore emigrato nella città che "caused in him a change of heart", Slonimsky afferma:

It is very difficult to estimate the artistic deserts of Lourié's musical works. Being an indefatigable dialectician, he can temporarily create an impression of reality. He lacks talent, but he possesses a constructive mind capable of producing excellent imitations. Furthermore, being Stravinsky's intimate, he bears a certain weight with the musical world. In some respects he may exert an influence on the master himself; [...] And at times he gets ahead of Stravinsky in works such as the "Concerto Spirituale" [...] In fact it is his only work [...] that deserves serious consideration.⁹

Per il critico, il *Concerto* sembrerebbe persino al livello dell'arte di Stravinsky: entrando più approfonditamente nella descrizione del lavoro, Slonimsky trova persino dei momenti "just as good as Stravinsky", sebbene la chiusa finale non sia meno feroce del

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 87.

resto dell'articolo.¹⁰ Il "get ahead" della citazione non deve essere però inteso come "superare" o "sorpassare", bensì va letto nel senso di "giocare d'anticipo". Il verbo si riferisce infatti a un aspetto del *Concerto* che più volte è stato rilevato ma che merita di essere approfondito: la prossimità con la *Sinfonia di Salmi* di Stravinsky.¹¹

3.1.2 La benedizione di Stravinsky

Solo un anno intercorre tra la stesura finale del *Concerto Spirituale* e la composizione di Stravinsky e, come sottolineato anche da Taruskin, il primo presenta «many points of evident conceptual similarity with Stravinsky's *Symphonie de Psaumes*, composed the following year».¹² La partitura di Lourié è peraltro testimone diretta del rapporto travagliato tra i due compositori, come rivela una lettera inviata dall'autore del *Concerto* al direttore Ernest Ansermet:

Something surprising came about after your departure. Igor's attitude toward me has completely changed, by which I mean his attitude regarding my music. He asked me to show him the concerto and approved of it. The change was such that I rubbed my eyes to make sure that it was not a miracle that had come about. He is very sympathetic

¹⁰ Ivi, p. 88: «Of melodic invention there is, however, not a question. The general impression from one hearing is that of an austere, deliberately colorless work, to be performed at solemn occasions. A religious fanatic such as the strange Nicolas Obouhov, hurling sounds and shouts out of the abundance of his heart, may be justified in the eyes of the world, for his is a natural aberration. Arthur Lourié knows no such ecstasies. His heart is empty».

¹¹ Per approfondire la *Sinfonia di Salmi* e il contesto di riferimento v. S. PASTICCI, *Sinfonia di Salmi: l'esperienza del sacro in Stravinskij*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2012.

¹² R. TARUSKIN, *Stravinsky and The Russian Traditions A Biography of The Works Through Mavra*, vol. 2, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1996, p. 1588.

to the direction I have taken; I see the same problems as he does, and what I write interests him to such an extent that he remains at the piano for hours examining the manuscript... Vera¹³ says that this behavior is entirely exceptional for him and that I can now consider myself his only pupil. Before he left he even “ordered” me to write a symphony... Igor now insists on 100 percent technique from me and he shows himself to be more pedantic than all professors at the conservatory.¹⁴

Additato dagli altri emigrati come il “valet de chambre” (Suvčinsky) o l’ “ombra” (Nabokov) di Stravinsky, Lourié aspirava in realtà a diventare il *mouthpiece* del collega, come nota Taruskin.¹⁵ La “benedizione” di Stravinsky nei confronti del *Concerto Spirituale* – di cui però abbiamo come unica testimonianza quella dell’autore – è quindi da leggere nella prospettiva di un comune sentire che trova un riscontro effettivo nella scrittura di due opere vicine, almeno ad un livello formale esterno, come si approfondirà nelle prossime pagine.¹⁶

Il rapporto tra i due non ci mise molto tempo ad incrinarsi e qualche decennio dopo Stravinsky, in una lettera a Suvčinsky, arriverà a dire: «As for me, never in my life have

¹³ La Vera di cui parla la lettera è l’amante e futura moglie di Stravinsky, Vera de Bosset, con cui Lourié si conosceva bene fin dagli anni di San Pietroburgo, città in cui avevano anche vissuto insieme per un periodo.

¹⁴ Lettera di A. Lourié a E. Ansermet del 25/12/1929 (Fonds Ansermet, Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Msmus 184), cit. in K. LEVIDOU, *The Encounter of Neoclassicism with Eurasianism in Interwar Paris*, D. Phil. diss., Oxford University, 2008, pp. 156-157 (Trad. di EAD.).

¹⁵ La benevolenza di Stravinsky verso Lourié non fu tuttavia di lunga durata, come testimoniano le lettere

¹⁶ È noto che Lourié collaborasse come copista e trascrittore per Stravinsky. Sua è la riduzione per pianoforte della *Symphonies of Wind Instruments*, ed è altrettanto noto che Lourié fosse il primo a conoscere le nuove musiche del collega. Questo rapporto è stato malignamente commentato da Robert Craft, il “successore” americano delle attività di Lourié, il quale ebbe a dire: «What I do not understand is how Lourié could have had Stravinsky’s musical esteem. But he did have it, was in fact the first person to be shown each new work up to the time of *Perséphone* (R. CRAFT, *Chronicle of a Friendship*, Vanderbilt University Press, Nashville, 1994, p. 63).

I seen or heard a single line of Lourié's music».¹⁷ Dal suo canto Lourié confiderà invece al suo diario:

In Paris, Stravinsky. Afterwards Maritain. My only close relationship was Stravinsky. A music relationship with tensions and obstacles. What attracted me was the lightness and the strength of his vitality. What we had in common was an appetite for life through the plastic aspect, a feeling for gesture, taste, the smell of things—what repulsed me was his despotism, egocentrism (sometimes monstrous, a primitive side going to the point of vulgarity—a self-satisfaction) (I never felt the effects directed at me, but his entourage)—a rupture—permanent.¹⁸

Al di là del rapporto personale tra i due, non si può che concordare con Taruskin quando afferma che il *Concerto Spirituale* è «indispensably part of the context surrounding Stravinsky's *Symphonie de Psaumes*».¹⁹ Il musicologo si spinge oltre affermando inoltre che «it is hard to imagine Stravinsky conceiving that masterpiece were Lourié not already engaged in writing the *Concerto*, which, like Stravinsky's symphony, recasts a classical instrumental genre as a choral setting of texts selected from the Latin psalter».²⁰ Pur rimanendo nel campo delle speculazioni, non ci sono motivi per non dare credito a queste parole e, tra le testimonianze dei due compositori, senz'altro la più attendibile è quella raccontata da Lourié. A ogni buon conto, tra i meriti più importanti della partitura c'è la capacità di illuminare quel “surrounding

¹⁷ Lettera di I. Stravinsky a P. Suvčinsky del 17/01/1967, cit. in R. TARUSKIN, *Turania Revisited, with Lourié My Guide*, in ID., *Russian Music at Home and Abroad*, University of California Press, Oakland, 2016, p. 245.

¹⁸ Cit. in M. A. CARR, *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*, University of Nebraska Press, Lincoln-London, 2002, p. 14. L'immagine di Stravinsky che si desume da questa testimonianza sembra ricalcare

¹⁹ Ivi, p. 246.

²⁰ *Ibidem*.

context” che coincide con il cronotopo russo-parigino. Per far emergere questo contesto sarà necessario però spostarsi da New York a Parigi.

3.1.3 *La prima parigina*

Un'accoglienza migliore rispetto alla prima americana fu riservata al *Concerto* in occasione della *première* parigina. Il 12 giugno del 1936 il pezzo veniva eseguito alla Salle Pleyel dall'Orchestre de la Société Philharmonique de Paris diretta da Charles Münch con Yvonne Lefébure al pianoforte e il coro Alexis Vlassov, lo stesso che qualche anno prima aveva registrato la *Sinfonia di Salmi* diretta dallo stesso compositore.²¹

A volere fortemente questa esecuzione erano stati i coniugi Maritain,²² e in particolare la moglie Raïssa che, come ricorda Pierre Riché, «avait remué ciel et terre pour faire exécuter le *Concerto spirituale* avec choeurs».²³ È peraltro molto probabile che il concerto sia stato promosso direttamente dal *Comitato degli Amici di Arthur Lourié*, un'associazione fondata negli anni '30 proprio da Raïssa che, oltre ai Maritain, contava

²¹ I. STRAVINSKY, *Symphony of Psalms*, Columbia LX 147-149, 1931.

²² Numerosi sono i rimandi a Lourié e alla sua musica negli scritti e nelle lettere di Jacques Maritain. Al febbraio del 1936 risale ad esempio un lungo articolo pubblicato per *La Revue Musicale* (n. 165, pp. 266–271) e intitolato *Sur la musique d'Arthur Lourié*. L'articolo è stato pubblicato in italiano da P. VIOTTO nel saggio *Un inedito di Maritain sulla musica di Arthur Lourié*, «Vita e Pensiero», 7-8/1998, pp. 529-539.

²³ P. RICHE, *Henri Irénée Marrou : historien engagé*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2003, p. 159.

tra i suoi membri personaggi di rilievo come Marc Chagall, François Mauriac, Serge Koussevitzky, Boris de Schloezer e Jean Laloy.²⁴ Il diario personale di Raïssa contiene un ricordo che manifesta non solo una forte partecipazione emotiva, ma anche un interesse personale alla riuscita dell'evento:

Vendredi 12 juin 1936. – À 1 heure et demie dernière répétition du Concerto. Je crois que tout va bien. [...] Je reviens à la maison pour me reposer et m'habiller pour ce soir. Le soir à la salle Pleyel, première audition du Concerto Spirituale d'Arthur Lourié [...] Grand succès. Salle magnifique, tous les musiciens et les critiques étaient là. Ce fut une bien grande joie pour moi. Nous étions dans la loge des Lourié, Jacques et moi [...] Parmi les critiques que je connais : Schloezer, Vuillermoz, Roland-Manuel, Louis Laloy, Maurice Brilliant, H. Davenson, Gabriel Marcel.²⁵

Il *grand succès* della *première* parigina – a cui presero parte anche Toscanini²⁶ e Vernon Duke²⁷ – è testimoniato dagli scritti dei critici presenti in sala. Per la rivista *Sépt*, Jean Mouton scriverà una recensione entusiasta:

²⁴ L'associazione non fu l'unica a supportare le attività del compositore. Sempre a Parigi Jean Laloy ne fondò un'altra dopo la morte del compositore, mentre agli anni del secondo esilio negli Stati Uniti risale il *Committee of Friends of the Opera Blackamoor of Peter the Great*, sempre ispirata dai Maritain, che si prodigò febbrilmente per promuovere la messa in scena dell'opera chiamando in causa anche l'UNESCO. Tra i suoi membri si contano: Denis de Rougemont, Kwame Nkrumah, Eleanor Roosevelt, Adlai Stevenson e Marian Anderson. Cfr. C. EMERSON, *Jacques Maritain and the Catholic Muse in Lourié's Post-Petersburg Worlds* e O. BOBRIK, *Arthur Lourié: A Biographical Sketch*, in K. MÓRICZ – S. MORRISON (eds.), *Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié*, Oxford University Press, New York, 2014, pp. 55; 213.

²⁵ Cit. in Ivi, p. 160.

²⁶ Il direttore salirà tre giorni dopo sul podio della Salle Pleyel per dirigere un concerto su musiche di Brahms, Wagner, Weber e Beethoven.

²⁷ Duke, al secolo Vladimir Dukelskij, parlerà in toni entusiastici di questo lavoro «denso di musica e pieno di fervore religioso». Cfr. VYSNEVETSKIJ, op. cit., p.

Le vendredi 12 juin, à la salle Pleyel, l'orchestre de la Société philharmonique de Paris, sous la direction de Charles Munch, exécutait pour la première fois en Europe, le «Concerto Spirituale» d'Arthur Lourié. Ce très grand musicien, dont l'isolement pendant de trop nombreuses années a révélé dans le monde musical français une étrange indifférence, pouvait assister à la réalisation d'une de ses œuvres les plus importantes.²⁸

E, facendosi portavoce delle parole del vicino di posto, aggiungerà: «Tous les auditeurs ont été saisis par la splendeur de cette méditation, “une des plus belles pages de la musique moderne” a pu dire Boris de Schloezer»²⁹, per poi chiudere con una domanda: «Faire chanter toute réalité, rechercher tout ce qu'elle contient d'essence musicale, n'est-ce pas le propre même de cette musique d'Arthur Lourié, que l'on a si justement appelée "Spirituelle"?»

L'impressione positiva di Mouton è condivisa anche da Roger Vinteul, penna de *Le Ménestrel*, che affida al suo giornale queste considerazioni:

Cette séance, empreinte de beauté et d'éclat, a révélé au public parisien le Concerto spirituale d'Arthur Lourié, dont la première audition avait été donnée à New York il y a cinq ou six ans. L'oeuvre nous est apparue sérieuse et forte dans son étrangeté. Bien des âmes s'y mêlent. On perçoit à la fois comme un écho des frénésies païennes du Sacre du Printemps, avec la grande voix populaire de Boris Godounow, le grondement de la Nuit de Sabbat sur le Mont Chauve, la douleur grave des foules nègres du Nouveau Monde. Un souffle de mysticisme ardent soulève et emporte tout cela. Grand

²⁸ J. MOUTON, «Sépt», 31 Juillet 1936.

²⁹ *Ibidem*.

est le Dieu d'Arthur Lourié, impérieux son héraut porteur de la trompette du salut, vraiment lourd de tristesse et vibrant d'espérance ce chœur.³⁰

Vinteul afferma di percepire contestualmente un'eco delle frenesie pagane del *Sacre*, la voce del popolo di *Boris Godunov*, reminiscenze del Musorgskij della *Notte sul Monte Calvo* e persino del panorama sonoro del Nuovo Mondo. Al di là dell'effettiva pertinenza di tali associazioni, la recensione è di massimo interesse perché permette di conoscere le impressioni del *Concerto Spirituale* sul pubblico parigino della prima francese. L'analisi della partitura che verrà condotta più avanti permetterà di comprendere meglio le reali affinità con questa o quella partitura; basti per il momento anticipare che, al di là di alcuni tratti formali generali, le impressioni registrate da Vinteuil rientrano in un discorso più ampio di storia della ricezione su cui sarà il caso di soffermarsi.

3.1.4 I selvaggi russi

Il numero 29 della rivista *Esprit* (febbraio 1935) contiene un lungo articolo dal titolo *D'une musique nécessaire et d'Arthur Lourié* firmato dal critico Henri Davenson.³¹ Nel

³⁰ R. VINTEUL, «Le Ménestrel», 19 Juin 1936.

³¹ Henri Davenson altro non è che lo pseudonimo di Henri-Irénée Marrou, noto storico francese autore di diversi volumi sul cristianesimo antico e sulle discipline storiografiche. Sul rapporto tra Marrou e Lourié cfr. il saggio di F. LAZZARO, S. GHIDONI, M. PARODI, *A proposito di Marrou, Agostino e la musica*, in «Doctor Virtualis», X: Musica medievale e musica contemporanea, 2010, pp. 5-15. Cfr. anche P. RICHE', *Henri Irénée Marrou. Historien engagé*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2003, pp. 159-165. Va infine riportato

commentare tre delle opere più importanti di Lourié del periodo russo-parigino – la *Sonate Liturgique* del 1928 e la *Symphonie Dialéctique* del 1930, oltre al *Concerto Spirituale* – Davenson scrive:

[La *Symphonie Dialéctique*] c'est une œuvre très russe, où passent des rafales d'une puissance sauvages, de cette puissance dont je ne trouve l'équivalent que dans le seul Moussorgsky;³² chez lui comme chez Lourié passe le souffle original de la race russe, cet «élément *schythique*, archaïque et asiatique, dont l'antique jeunesse» est un tel mirage pour nos âmes d'Occident...³³

È interessante anzitutto notare che la citazione virgolettata provenga dal testo capitale di Lourié *Perspective de l'École russe* – oggetto delle questioni affrontate nel capitolo precedente – in cui il compositore forniva le coordinate di base per l'identificazione della scuola musicale russo-parigina. Davenson è quindi a conoscenza dei presupposti

che Marrou-Davenson è anche l'autore del lungo necrologio di Lourié pubblicato su «Perspectives of New Music», Spring - Summer, 1967, Vol. 5, n. 2, pp. 166-169.

³² Musorgskij è il soggetto di un'importante citazione "eurasista" di Lourié che pone il compositore russo nel novero dei protagonisti del "mito russo": «In una prospettiva storica l'autore di Kovansčina e Boris è legato alla nostra idea del mito russo. È l'unico musicista che ha avuto un rapporto vivo con coloro che nel XIX secolo hanno partecipato alla creazione di esso. Questo mito riguarda la Russia stessa e questo legame suscita immediatamente tutte le domande cruciali: sul popolo russo e il suo destino, sull'opposizione tra Oriente e Occidente, Europa e Asia, cristianesimo e paganesimo, ortodossia, cattolicesimo, socialismo, estetica e moralità e così via. In breve, tutte le questioni affrontate da Vl. Solovëv, Konstantin Leontiev, Dostoevskij, Gogol, Khomyakov, Aksakov, Tyutčev, Rozanov e persino Šestov. Musorgskij appartiene di diritto a questa famiglia e il legame di sangue con essa è il senso ontologico fondamentale della sua persona. Non si può comprendere Musorgskij con la logica. È ontologico, come la stessa Russia». A. LOURIÉ, *Na temu o Musorgskom*, in «Novosel'ye: Yezhemesyachnyj literaturno-kyudozhestvennyj zhurnal», 1, 1943, cit. in I. VYSHNEVETSKY, *Yevraziyskoye ukloneniye v muzike 1920–1930-x godov: stat'i i materialy, istoriya voprosa*, Novoye Literaturnoye Obozreniye, Moskva, 2005, p. 283. Trad. nostra. Anche dalla prospettiva francese Musorgskij diventa l'emblema della *russicità* in musica, come appare evidente dalle parole, non scevre di una retorica quasi ironica, del critico Jacques Rivière: «La musique de Moussorgski, c'est la voix même de la Russie. Russie, notre petite-mère dans la douleur, notre sainte mère priante, souffrante, souriante ! Tu parles à Dieu pour nous. Tu es notre ambassadrice. Tu lui parles avec toutes tes paroles en *ia* et *schka* avec tes longues phrases humbles, avec ton langage vif, bas et suppliant» (J. RIVIERE, *Notes*, in «La nouvelle revue française», janvier-juin 1911, p. 317).

³³ H. DAVENSON, *D'une musique nécessaire et d'Arthur Lourié*, in «Esprit», février, 1935, pp. 831-832.

estetici e ideali che presiedono alla produzione degli emigrati russi. Oltre alla radice “ideologica” dell’eurasismo, le impressioni del critico hanno però un’altra origine, la stessa per cui Vinteuil asserisce di percepire echi russi all’ascolto del *Concerto Spirituale*: il discorso sulle “razze” musicali.

«Le souffle original de la race russe»: come ampiamente dimostrato da Federico Lazzaro nel già citato volume *Écoles de Paris en musique*, il rapporto tra musica e nazionalità/razza è centrale nelle discussioni artistiche ed estetiche degli anni Venti e Trenta all’interno dell’orizzonte culturale parigino, ed è anche alla base dei discorsi di identificazione tra stile letterario e nazionalità che sono stati già affrontati nei precedenti capitoli.³⁴

Ciò appare chiaro ad esempio in un articolo del 1925 del musicologo parigino Paul Landormy:

Les Orientaux ont préféré à notre plaisir rationnellement organisé une jouissance plus libre. [...] L’Orient nous parle encore une fois et vient rajeunir notre art, - cet Orient auquel nous devons les premiers éléments de notre musique occidentale, puisque notre musique moderne est née du chant grégorien, lui-même issu en grande partie des chants de la synagogue, - cet Orient qui, par l’intermédiaire des Russes, nous apportait, il y a quelque quarante ans, toutes sortes de gammes nouvelles et fournissait à Debussy la riche matière, colorée et diverse d’un système imprévu, - cet Orient où notre art, plus savant, plus réfléchi, mais exposé à se dessécher à la longue s’il est abandonné à lui-même, va inévitablement puiser comme à une source toujours fraîche où il n’y a

³⁴ Cfr. il cap. VII, *Musique française?*, in F. LAZZARO, *Écoles de Paris en musique*, op. cit., pp. 213-266.

qu'à plonger la main pour ramener des trésors merveilleux.³⁵

L'articolo è dedicato in realtà a Milhaud e alla "razza" musicale ebraica, ma Landormy finisce per etichettare sotto il nome di "orientali" tutto ciò che non è europeo. È interessante notare come i russi siano posti come intermediari tra il "noi" francese e il "loro" globale; Landormy riconduce all'influenza russa l'uso da parte di Debussy delle cosiddette scale orientali, cosa che invece viene comunemente ricondotta all'incontro diretto tra il compositore e il *Gamelan* giavanese all'Esposizione universale di Parigi del 1889.³⁶

Così come per la letteratura (v. cap. 1), anche per la dimensione musicale viene stilata una sorta di "grammatica" stilistica: la musica russa secondo Landormy è "libre", "colorée", "diverse", "imprévu" o secondo Jacques Janin – autore dell'articolo *La musique et la race* –³⁷ caratterizzata da una «spontanéité irruptive et tumultueuse» e mistica. I caratteri fondamentali dell'arte francese sono invece descritti con minuzia da

³⁵ P. LANDORMY, *Darius Milhaud*, in «Le Ménestrel», 28 août 1925, pp. 362-363.

³⁶ La questione della filiazione di Debussy o Ravel rispetto alla musica russa torna a più riprese soprattutto nella letteratura *émigré*. Secondo Suvčinskij: «Il est symptomatique que ce soit le plus grand musicien-créateur de la Russie, Moussorgsky, qui ayant découvert et révélé un nouveau langage ... ait influencé directement la musique occidentale [...] Cet fut le premier cas d'une influence sur le fond même de l'art musical européen et le grand Debussy en porte la trace et le manifeste ouvertement. La réaction de la musique française vis-à-vis de l'élément pittoresque de la musique russe devait apparaître quelques années plus tard dans l'œuvre de Ravel qui sut si bien reprendre, en les compliquant et le raffinant, les «orientalismes» de Borodine, de Balakirev et de Rimsky-Korsakov. (SUVČINSKIJ, *Introduction: domaine de la musique russe*, op. cit., p. 12). Sul rapporto tra Debussy e la musica russa cfr. R. H. MYERS, *Claude Debussy and Russian Music*, in «Music & Letters», vol. 39, n. 4, October 1958, pp. 336-342.

³⁷ J. JANIN, *La musique et la race*, in «Le Courrier musical», 15 mai 1929, p. 329.

Pierre Lalo, figlio del compositore Édouard, nel suo intervento intitolato *Défense et illustration de la musique française*.³⁸

Clarté, sobriété, vivacité, sens de l'ordre, de la mesure et de la proportion ; grandeur sans emphase, sensibilité sans fadeur, douceur sans mollesse et sans afféterie, fermeté et précision de la forme, «style fier», qu'au temps du grand roi les étrangers disaient n'appartenir qu'à nous ; goût du rythme, que nous eûmes longtemps plus qu'aucun autre peuple [...] sens du pittoresque, de la couleur instrumentale ; amour de l'accent juste, de la diction pénétrante et vraie, de l'expression et de l'émotion dramatiques.³⁹

Litanie traboccanti di nazionalismo ed espressione di quell'atteggiamento, definito da Lazzaro come «position monolithique», che tuttavia ebbe anche diversi detrattori.⁴⁰

Attaccato in quanto straniero e quindi incapace a riconoscere l'essenza del genio francese, Boris de Schloezer risponderà lapidariamente: «Je m'imaginai que le Génie Français était infiniment riche et varié, et qu'il y avait plusieurs traditions françaises ; mais il n'y a qu'une, paraît-il. *Mea culpa*».⁴¹

A subire maggiormente i colpi di questa posizione furono senza dubbio i compositori emigrati che a più riprese vennero incolpati di “contaminare” l'arte francese. Questo

³⁸ P. LALO, *Défense et illustration de la musique française*, in *Le théâtre lyrique en France depuis les origines jusqu'à nos jours : conférences sur la musique*, vol. 1, Paris, Radio-Paris, 1935-1936, cit. in LAZZARO, *Écoles de Paris en musique*, op. cit., p. 234-235.

³⁹ Ivi, p. 235.

⁴⁰ Particolarmente riuscita è la caricatura del *génie français* di Émile Vuillermoz riportata da Lazzaro. Il *génie* appare all'autore come un «gentlemen phosphorescent»: «Je suis la personnification de votre esprit national : je suis la Clarté, la Raison, je suis la Mesure. Je représente ce qu'il y a d'essentiellement français dans la mentalité française. Je défends jalousement le patrimoine intellectuel de la patrie. Chez les Français de France j'ai su discréditer Ibsen et imposer d'Annunzio, j'ai fait siffler Wagner et acclamer Rossini car je n'aime point les étrangers. En moi se résument les qualités les plus pures de la race gauloise car je suis le Génie latin» (É. VUILLERMOZ, *Autour de Siegfried*, in «La Revue dorée», avril 1902, p. 115, cit. in LAZZARO, *Écoles de Paris en musique*, op. cit., p. 218.

⁴¹ Cit. in LAZZARO, *Écoles de Paris en musique*, op. cit., p. 218.

non vuol dire che gli stranieri a Parigi non potessero esprimersi musicalmente, e ne è riprova un interesse che in Francia si è mostrato sempre vivo.⁴² Lo spazio assegnato ai rifugiati russi era però confinato nel “ghetto sonoro” dell’*esotismo*: un russo, in quanto russo, non poteva non comporre musica esotica aggettivata secondo i caratteri sopramenzionati. Questo determinismo estetico trovava la sua conferma nel trattamento riservato a quegli autori russi che in modo evidente non potevano essere catalogati secondo la divisione delle razze musicali. Come nota Lazzaro nel commentare le parole di Albert Bertelin, rappresentante di un nazionalismo di tipo esclusivo:

Une fois postulée les caractéristiques d’une «race musicale», on peut, selon le nationalisme exclusif de Bertelin, classer les différents compositeurs en fonction du fait que leur musique réponde ou non à ces caractéristiques. Certains compositeurs seront ainsi exclus de la liste des représentants de leur école nationale. Par exemple, il n’est pas possible d’inclure la production d’un Tchaïkovski ou d’un Rubinstein dans la catégorie «musique russe» parce que «le style général de leurs œuvres s’apparente à tel point à celui de l’école allemande qu’il est impossible pour des étrangers de découvrir ce qu’il peut y avoir de particulièrement russe dans leur tempérament musical».⁴³

Ci fu, tuttavia, chi si schierò contro la facile equazione “musica russa = esotismo” che si era originata dalla ricezione dei compositori russi della seconda metà dell’Ottocento, per poi estendersi alla stagione dei Balletti Russi e quindi a tutta la galassia dei

⁴² V. LEVIDOU, *The Encounter of Neoclassicism with Eurasianism*, op. cit., p.

⁴³ LAZZARO, *Écoles de Paris en musique*, op. cit., p. 233.

compositori russi *émigrés*. È il caso ad esempio del critico francese André Schaeffner che mise in guardia i suoi connazionali dal dare credito a questa identità caricaturale:

... le problème si délicat de la musique russe tel qu'il se pose aujourd'hui et tel que le public occidental ne le saurait parfaitement saisir. Beaucoup parmi nous ont pris l'habitude de considérer comme authentiquement russes les seules œuvres offrant ces mêmes effets de pittoresque qui ne saillaient que trop chez un Balakirev ou chez un Rimsky-Korsakov. Or, bien au contraire, sous des influences tantôt germaniques, tantôt françaises, ou à la suite d'une réaction très délibérée, des compositeurs comme Scriabine, Stavinisky ou Prokofieff apparaissent bien avoir rompu avec une « manière » que jusqu'alors nous croyions purement nationale. Aucun de ceux qui furent interprétés [...] n'évoquent en nous cet art « populaire » ou « barbare » que des « Cinq » nous avons trop précipitamment étendu à toute l'école russe.⁴⁴

È quindi in questo contesto di ricezione che vanno lette le esternazioni tanto di Vinteuil quanto di Marrou o di altri riguardo al *Concerto Spirituale* di Lourié. Se ciò riguarda la ricezione dell'opera, è però ora necessario spostarsi dal contesto al testo, ossia al contenuto concettuale proprio del *Concerto*.

⁴⁴ A. SCHAEFFNER, *Concerts du "Caméleon"*, in "Le Ménestrel", 4 janvier 1924.

II. LA MUSICA

Dove si situa il *Concerto Spirituale* nella cornice di pensiero della Russia Oltreoconfine?

In che modo questa partitura dialoga con le aspirazioni e le tendenze della comunità *émigré*?

L'analisi che verrà sviluppata nelle prossime pagine ha come obiettivo quello di far emergere il rapporto che lega questa partitura ad alcune delle tematiche portanti del contesto russo-parigino: la missione dell'emigrazione russa, l'incontro tra Oriente e Occidente e la ricerca dell'unità – al contempo culturale, spirituale e religiosa – propria del movimento ecumenico.

3.1.5 *Un organico antiromantico*

Il *Concerto Spirituale* è una composizione in due parti – un prologo e il concerto propriamente detto – dall'organico ampio: pianoforte solista, triplo coro, ottoni, contrabassi, timpani, pianoforte obbligato e organo.⁴⁵ A risaltare è l'assenza degli archi

⁴⁵ «Lourié's pianist is a real concerto protagonist, and that seems to be something unique in a work derived from liturgy. Another unique feature is Lourié's use of the double basses and timpani in conjunction to emphasize the bass line. Possibly recalling the mammoth orchestra of Berlioz's Requiem, he calls for no fewer than seven drums, arranged in a scale. But unlike Berlioz's scale of timpani, Lourié's is frequently retuned, necessitating the use of pedal instruments unavailable to Berlioz. Lourié remained partial to this idiosyncratic deployment of timpani in both of his symphonies, so that one might actually speak of a distinctive "Lourié orchestra"». (TARUSKIN, *Russian Music*, op. cit., p. 306).

superiori – cosa che avvicina l’orchestra del *Concerto* a quella della *Sinfonia di Salmi* e che, come rilevato anche da Taruskin, è «evidence, perhaps, of creative exchange between Stravinsky and the man who was at the time among his closest confidants»⁴⁶ – e dei legni, definiti nella presentazione del concerto come «trop volontiers pittoresques».⁴⁷ Un organico simile rivela un primo aspetto fondamentale; tale scelta risponde infatti ad un preciso intento che si pone a metà tra estetica e ideologia: la rinuncia alla sonorità orchestrale delle grandi masse sinfoniche europee è da leggere in chiave antiromantica e, di conseguenza, antiwagneriana⁴⁸ e antigermanica. Della concezione estetica di Wagner, Lourié non deplora solo la “retorica emozionale”,⁴⁹ ma anche l’aver sostituito con l’arte la religione, “invadendone i territori”⁵⁰ e inaugurando così un feticismo artistico basato sulla “concezione individualistica di un principio estetico autoimposto».⁵¹ Espungere la compagine degli archi “aux effusions trop personnelles»⁵², ossia il cardine delle grandi costruzioni sinfoniche europee, significa quindi rinnegare il predominio dell’emozionalità, riconducendo l’arte al suo giusto posto: «Lourié [...] élimine les instruments à archets, trop expressifs, sans doute, à son

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ MOUTON, op. cit.

⁴⁸ «Per noi Wagner non è altro che cenere in un’urna, ridicola pomposità e ampollosità, che solo alcuni musicisti miopi del ventesimo secolo possono confondere con il pathos genuino e l’orgia dionisiaca». (A. LOURIE, *Beethoven e Wagner*, in *Severniiy izbornik*, 1918, cit. in LEVITZ, *Stravinsky and His World*, op. cit., p. 40. Trad. nostra.)

⁴⁹ «Il declino dell’opera in Occidente è il risultato dell’eredità wagneriana. Il cosiddetto dramma musicale a poco a poco ha inghiottito le forme operistiche pure. Degenerando in uno pseudoromanticismo, il teatro postwagneriano con tutta la sua retorica emozionale ha distrutto la plasticità strumentale dello stile classico» (A. LOURIE, *Mavra*, in «Vërstiy», 1928, cit. in LEVITZ, *Stravinsky and His World*, op. cit., p. 44. Trad. nostra.)

⁵⁰ Cfr. A. LOURIE, *Art et Religion*, in ID., *Profanation et Sanctification du temps*, op. cit., pp. 120-121.

⁵¹ Cfr. LOURIE, *Neogothic and Neoclassic*, op. cit., p. 6.

⁵² MOUTON, op. cit.

gré», scriverà un critico presente in sala.⁵³

3.1.6 *Parlare agli occidentali*

Questa visione appare evidente anche nella scelta del titolo, su cui è il caso di soffermarsi. Lourié decide infatti di nominare la sua singolare composizione con il termine italiano di “concerto”. Scelta che di per sé non desta grande stupore: scorrendo il catalogo dell’autore si può notare come, eccetto le prime composizioni giovanili, i titoli dei lavori composti nel periodo futurista, spesso “concettuali” – come *Formy v vozdukhe* (Forme nell’aria) – o presi da versi poetici – *Nash Marsh* (La nostra marcia) – abbiano successivamente lasciato il posto a una terminologia più in linea con la tradizione classica europea sei-settecentesca. È ad esempio il caso della *Sonata* (1924), della *Toccata* (1924), o della *Giga* (1927). Ciò è senz’altro in linea con il recupero dell’eredità preromantica proprio della stagione neoclassica. Ci si potrebbe chiedere tuttavia come mai un compositore russo *émigré* – fiero eurasista e sostenitore convinto della missione rigenerativa della Russia contro la decadenza dell’Occidente – decida di ricorrere a termini propri della tradizione occidentale per le proprie musiche originali. C’è da dire infatti che il *Concerto Spirituale* non è propriamente un concerto canonico, così come la *Sonate Liturgique* per coro, pianoforte e orchestra da camera,

⁵³ P. LE FLEM, *Le Concerto Spirituale d’Arthur Lourié*, in «Comœdia», 6 juillet 1936.

composta nello stesso anno, condivide con la sonata classica solo la partizione in quattro movimenti.

Nel suo studio sui rapporti tra compositori ed eurasismo, Vyšnevetskij prova a dare una spiegazione a questa incongruenza:

Esaminando il patrimonio compositivo degli eurasisti, si rimane sorpresi nel constatare che, per realizzare un compito estremamente radicale, essi utilizzano mezzi del tutto tradizionali, apparentemente "pan-occidentali". Invece di composizioni semi-improvvisate per ensemble astrusi, troviamo opere accuratamente annotate [...] che fanno riferimento ai generi della cantata, dell'oratorio, della forma strumentale e persino del concerto spirituale. Tuttavia, il "tradizionalismo" e la "occidentalità" esteriore sono solo un tentativo di esprimere significati non ancora accessibili al pubblico in un dialetto comprensibile.⁵⁴

Secondo questa interpretazione la scelta di una terminologia specificatamente occidentale andrebbe vista come un tentativo di avvicinamento all'ambiente parigino e al pubblico francese, cosa che risulta plausibile considerando le difficoltà per i compositori *émigrés* nell'inserirsi all'interno dei circuiti ufficiali e delle stagioni concertistiche della *Ville*.⁵⁵

⁵⁴ VYŠNEVETSKIJ, *Yevraziyskoye ukloneniye v muzike*, op. cit., p. 19. Trad. nostra.

⁵⁵ L'argomento è trattato in LAZZARO, *Écoles de Paris en musique*, op. cit., cap. VII. Tra le grandi metropoli, tuttavia, Parigi era la più aperta all'accoglienza del repertorio russo. Lo stesso Prokof'ev vi si trasferirà nel 1920 in cerca di fortuna dopo la delusione americana testimoniata anche nei suoi scritti: «Reviewing the results of my four months' activity in America, with its concerts, successes and lengthy reviews, I was rather disconcerted to discover a big, fat zero: the opera is hanging the air, Adams [manager americano] has nothing to say and there are no concert engagements. Well worth coming here! In fact, of course, it was worth while. For in Russia there is complete lawlessness, there is famine in Petrograd, the mood of the mob is ugly and embittered, and there are no prospects at all for a composer and pianist

3.1.7 Il Concerto Spirituale come “*dukhovny kontsert*”

L'interpretazione di Vyšnevetskij non è esaustiva e spiega solo in parte la peculiarità del termine adottato. Infatti, l'attributo *spirituale* non è solo un'aggiunta accessoria tesa a definire il contenuto del lavoro, ma è parte integrante del titolo. Il nome “Concerto Spirituale” altro non è che una traduzione in italiano di “*dukhovny kontsert*”, termine russo che identifica un genere ben preciso le cui origini vanno cercate, anche in questo caso, nell'età preromantica.⁵⁶ La storia del *dukhovny kontsert* affonda le sue radici nel Seicento e la sua articolata filogenesi è il risultato degli intrecci culturali tra la tradizione musicale occidentale e il repertorio ortodosso.⁵⁷

È nella metà del Seicento che in Russia si assiste infatti alla comparsa di un nuovo stile di canto a più voci – il *partesnoe penie*, il “cantar a parti” – che darà vita ai *kontserty*, composizioni vocali a cappella che spesso intonavano i salmi biblici e che venivano scritti in notazione occidentale. Questi *kontserty* erano diretti discendenti del *concerto*

– altogether a thousand times worse than the minor setbacks here». (S. PROKOFIEV, *Diaries 1915-1923: Behind the Mask*, Faber&Faber, London, 2008, p. 378.

⁵⁶ V. TARUSKIN, *Russian Music*, op. cit., p. 292-293. Pur avendo il merito di aver ricondotto il *Concerto Spirituale* alla tradizione del *dukhovny kontsert*, la trattazione di Taruskin in merito risulta un po' frettolosa e non esente da imprecisioni (e nella storia del genere e nelle occorrenze precedenti del termine). Per un'analisi più approfondita del “concerto spirituale” v. nota sotto.

⁵⁷ Per approfondire la storia del *dukhovny kontsert* cfr. M. RITZAREV, *Eighteenth-Century Russian Music*, Routledge, London – New York, 2016, pp. 26-27 e di EAD., *Dukhovnyi kontsert v Rossii vtoroi poloviny XVIII veka*, Compozitor, Sankt Petersburg, 2006. Cfr. anche C. R. JENSEN, *Musical Cultures in Seventeenth-Century Russia*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis, 2009; O. DOLSKAYA-ACKERLY, *Vasilii Titov and the “Moscow” Baroque*, in «Journal of the Royal Musical Association», vol. 118, n. 2, 1993, pp. 203-222; A. B. KOVALEV, *Dukhovnyy kontsert kak khorovoy tiskl na rubezhe XX-XXI vv.: zhanrovyye i stilevyye osobennosti*, in «St. Tikhon's University Review», s. V: *Problems of History and Theory of Christian Art*, 2017, vol. 25, pp. 95-106.

come veniva inteso dai Gabrieli a Venezia, ossia composizioni in latino per voci e strumenti con basso continuo e strumenti obbligati. Dalla basilica di San Marco i *concerti* gabrielliani erano arrivati nella cattolica Polonia forse grazie all'operato dei compositori Marcin Mielczewski e Mikołaj Zieleński; quest'ultimo in particolare aveva studiato in Italia, con ogni probabilità anche a Venezia, e sarà tra i primi a importare lo stile italiano da chiesa in territorio polacco. Contemporaneamente il *concerto spirituale* italiano veniva adottato anche in Ucraina ed è proprio grazie ai rinomati cantori ucraini che il genere passò alla vicina Russia. Animato da una tensione "occidentalizzante" e dal desiderio di porre ordine alle caotiche polifonie russe, il patriarca Nikon introdurrà il "cantar a parti" proprio guardando al modello di Kiev, pur con importanti differenze: la lingua non era più il latino ma l'antico slavo ecclesiastico; inoltre, in ottemperanza alle norme liturgiche del rito ortodosso, ogni accompagnamento di tipo strumentale veniva abolito e, nel contempo, le ricche polifonie in stile imitativo proprie della tradizione veneziana lasciavano il posto a una condotta delle parti perlopiù omoritmica in moto retto e quasi per nulla figurativo. Era nato così il *partesnyje kontsert* – il concerto *a partes* – che col tempo non solo si evolvette diventando un genere paraliturgico e assumendo il nome di *dukhovny kontsert*, ma finì per diventare nel Settecento un prodotto artistico squisitamente russo:

The question [...] arises as to what, if not opera (and of course not instrumental music, which at that time was in its infancy) served as high art for the Russian people [...] ? The answer is that the only genre that responded to their need was that of the spiritual concerto, offering King David's psalms performed by a mixed choir a cappella with a quite elaborate polyphony. [...] Its very existence resulted from the peculiarity of

Russia as an Orthodox state in Eastern Europe. [...] It was the only genre in early and pre-Glinka Russian music to respond to the Russian people's desire for high art and had no substitute or alternative.⁵⁸

La storia multiculturale di questo genere non si fermò tuttavia a questo punto. Con un curioso effetto di "occidentalismo da ritorno", i concerti spirituali vennero infatti praticati anche da compositori italiani quali Baldassare Galuppi, prima, e Giuseppe Sarti, poi, che erano stati chiamati a San Pietroburgo dall'imperatrice Caterina II. Nel comporre i suoi *kontserti*,⁵⁹ Galuppi sicuramente fece riferimento alla produzione del suo allievo russo Maksim Berezovskij, tra i più prolifici autori di concerti corali; nello stesso tempo però riuscì a lasciare la propria impronta sul genere dando vita a uno scambio culturale che segnerà anche la produzione successiva dello stesso Berezovskij e di altri compositori russi come Dmitrij Bortnjanskij.⁶⁰

Sotto l'imperatrice Elisabetta (1741-1762) c'erano già stati tentativi di *occidentalizzare* (o meglio, *re-occidentalizzare*) la musica sacra in Russia, ma questi propositi si scontrarono con il clima di un crescente nazionalismo russo e con la decisa opposizione della stessa zarina, lei stessa esperta del tradizionale "cantar a parti". Fu solo con Caterina II,

⁵⁸ RITZAREV, *Eighteenth-Century Russian Music*, op. cit., p. 6-7.

⁵⁹ Si contano 14 (o 15) composizioni "ortodosse" per coro di Galuppi, tra cui tre *kontserti*: *Ushlyshit tya Gospod, Gotovo serdtse moe, Sudi, Gosподi, obidyashchi mya*. Cfr. RITZAREV, *Eighteenth-Century Russian Music*, op. cit., p. 86.

⁶⁰ Ivi, p. 83: «Only a few of Berezovsky's and Galuppi's works have remained from the 1760s and, based on them, we can tentatively speculate about a certain mutual orientation between the two. Berezovsky would have undoubtedly wanted to study closely the works of the maestro, full of admirably elegant counterpoint; while Galuppi for his part would have needed to find a key to his new audience's popular taste for the Orthodox liturgy, which was unfamiliar to him. Berezovsky's works and other pieces from the Imperial Court Choir repertoire were almost certainly the point of departure for Galuppi».

indifferente agli aspetti spirituali della musica nazionale, che il genere del concerto spirituale poté rinnovarsi seguendo la nuova direzione europeista tracciata da Galuppi. È proprio nella produzione di Berezovskij che si trova traccia di questo nuovo rimpasto culturale del *concerto spirituale*, come si può notare dalle parole del cronista Jakob von Stählin:

[Berezovskij] sa come coniugare felicemente l'ardente melodia ecclesiastica italiana con quella dolce della chiesa greca. Per molti anni ha eseguito i più eccellenti concerti ecclesiastici per la Cappella della Corte Imperiale con il gusto e l'armonia più coinvolgenti [...] I più importanti sono testi biblici, per lo più tratti dai Salmi di Davide [...] inoltre l'inno inglese *Slava v vyshnikh* [Gloria a Dio nell'alto] e il canto ambrosiano *Tebe Boga khvalim* [Te Deum].⁶¹

Su queste basi sincretiche il *dukhovny kontsert* proseguiva la sua strada lungo i secoli arrivando fino al Novecento, dove però subiva un colpo d'arresto in concomitanza con l'ondata antireligiosa del nuovo regime sovietico.⁶²

È solo tenendo conto della storia di questo genere dai molti intrecci tra culture diverse che si può comprendere fino in fondo la portata di un *concerto spirituale* composto nel contesto della Russia Oltreoceano. Se infatti è poco probabile che Lourié fosse a conoscenza di questi intrecci, è altrettanto vero che, grazie alla sua storia stratificata, il genere del *dukhovny kontsert* era quello che meglio si prestava a rispondere alle esigenze formali del compositore: servirsi di un "contenitore" specificatamente russo

⁶¹ Cit. in RITZAREV, *Eighteenth-Century Russian Music*, op. cit., p. 88. Trad. nostra.

⁶² Cfr. G. CODEVILLA, *La chiesa ortodossa e le rivoluzioni russe 1905-1924*, in S. CAPRIO, G. CODEVILLA, P. P. POGGIO, *La rivoluzione russa. Intellettuali e potere*, Jaca Book, Milano, 2017.

(almeno secondo le sue convinzioni) ma allo stesso tempo adattabile al nuovo ambiente recettivo, per arrivare a concretizzare in chiave musicale l'incontro tra culture. Traducendo il titolo della sua composizione in italiano, Lourié – pur se inconsapevolmente – non faceva altro che ripercorrere tre secoli di concatenazioni tra l'Occidente cattolico e l'Oriente ortodosso rispondendo altresì a quelle istanze ecumeniche che, come si è visto, segnano nel profondo la sensibilità spirituale dell'esilio russo. Chi meglio di un *homo oecumenicus* come Lourié – russo ma emigrato, cattolico ma vicinissimo alla comunità ortodossa, eurasista convinto e sostenitore della missione russa ma allo stesso tempo profondo ammiratore della cultura francese, solovieviano ma seguace del neotomismo – poteva incarnare nella sua musica l'incontro culturale, spirituale e religioso tra Oriente e Occidente? Ripartendo dal territorio comune di una mitica età antica precedente all'egemonia tedesca – quel “medioevo” che Berdjaev preconizzava come di nuovo in arrivo – la musica poteva così mettersi al servizio della missione di rigenerazione globale per sfidare i valori individualistici di un Occidente “germanico” ormai decaduto, facendo leva al contempo sulla portata universalista del cattolicesimo, ben maggiore del recinto nazionale proprio dell'ortodossia, e sul concetto russo di *sobornost* per rivolgersi all'intera “casa comune”, l'*Ecumene*. Princìpi, questi, che vennero accolti anche dagli ascoltatori di Lourié:

C'è qualcosa di così primitivo in essa [la musica di L.] da riportarci a quel tempo in cui la Chiesa era Una – e forse a quel futuro radioso in cui essa sarà l'unica rappresentante per coloro che credono in Cristo.⁶³

Nel suo capitolo dedicato a Lourié, Taruskin accenna a questo retroterra storico-culturale seppur in modo sbrigativo e non esente da imprecisioni.⁶⁴ Tuttavia, non si può non concordare con questa affermazione del musicologo:

The dukhovniy kontsert, as a living genre, had fallen victim to the Russian Revolution. [...] To write a dukhovniy kontsert for Western concert performance in Latin was at once to demonstrate that the “real” Russian music had fallen out of Russia and to show that that music had now achieved, precisely through its martyrdom and relocation, a universal significance.⁶⁵

Il *Concerto Spirituale* di Lourié non segue però pedissequamente la tradizione del genere russo: oltre alla presenza di strumenti – pur se l'organico risulta de-occidentalizzato, come si è visto – la lingua usata è, o meglio torna ad essere, il latino, l'unica capace di accordarsi al desiderio di risonanza universale.⁶⁶ Quello che Lourié mette in scena non è quindi un semplice *dukhovny kontsert*, ma un vero e proprio

⁶³ Lettera di Olga Naumova a Sergej Kusevickij dell'8 febbraio 1931, cit. in MÓRICZ – MORRISON, *Funeral Games*, op. cit., p. 137.

⁶⁴ [occorrenze del termine, rapporto tra Galuppi e gli allievi, altre composizioni]

⁶⁵ TARUSKIN, *Russian Music*, op. cit., p. 293.

⁶⁶ Qualche anno prima anche Stravinsky si era incontrato con il potenziale universale del latino nel suo *Oedipus rex*. La storia è nota: non sapendo che lingua scegliere per la sua nuova opera-oratorio, il compositore restò ammaliato dalla descrizione del rapporto tra San Francesco d'Assisi e il provenzale che aveva potuto leggere nella *Vita di San Francesco d'Assisi*, un volume dello scrittore danese Johannes Jørgensen trovato nelle bancarelle dei libri a Genova e decise di optare per il latino, unica lingua capace di unire la ieraticità al carattere universale.

rituale⁶⁷ che il compositore desume dalla liturgia notturna della veglia pasquale – momento liturgico centrale per il cristianesimo orientale, al contrario di quello occidentale che tradizionalmente è più incentrato sulla Natività – con i testi propri del rito romano.

3.1.8 Il Prologo

Il *Prologo* si apre proprio con la *Bénédiction du feu*, il cosiddetto lucernare, ossia la liturgia iniziale che apre la veglia solenne in cui viene benedetto il fuoco ricavato dalla combustione delle palme benedette del Giovedì Santo e con cui si accende il cero pasquale, unica luce presente nella chiesa. Dopo la processione che segue l'accensione si intona l'*Exsultet*, anche detto *preconio*, il canto solenne che prelude alla celebrazione del mistero pasquale. Lourié decide tuttavia di far iniziare la sua composizione con un'introduzione affidata ai soli ottoni (Es. 1).

⁶⁷ «Like *Le sacre du printemps* or *Les noces* (or, by implication, the *Symphonies*, which follows the form of a Russian memorial or requiem service)» chiosa Taruskin, Ivi, p. 294.

Es. 1: Lourié, *Concerto Spirituale*, Introduzione, bb. 1-8.

Trombe, tromboni e tuba espongono il primo tema che, dopo una particolare anacrusi di cui si parlerà nei prossimi paragrafi, si presenta in modo compatto su una struttura omoritmica. È interessante notare come questa fanfara, o più correttamente il coro di ottoni iniziale, sia stato paragonato dal critico Frederick Goldbeck, presente in sala a Parigi, allo sfondo dorato tipico dell'iconografia bizantina. L'osservazione

dell'entusiasta Goldbeck – saluterà il pezzo di Lourié come «uno dei più rari capolavori musicali del nostro tempo»⁶⁸ – non è fuori luogo. Infatti, nel processo di “scrittura” di un'icona, la campitura con le foglie d'oro è il primo passo che precede la stesura pittorica vera e propria.

Come l'oro delle icone ortodosse serve ad annullare la prospettiva tridimensionale, tipica dell'arte figurativa di tradizione occidentale, per proiettare l'opera in una dimensione trascendente avulsa dallo spazio e dal tempo,⁶⁹ così il “coro aureo” di Lourié colloca il *Concerto* in un non-luogo dalla misura a-temporale. Riprova ne è il metro che oscilla tra un valore di 2/4 e uno di 5/4, creando un senso generale di sospensione accresciuto dalle legature di valore.

Tuttavia, la compagine degli ottoni non si presenta fin da subito con questa compattezza. L'incipit vero e proprio presenta infatti una figurazione che merita una riflessione specifica. L'anacrusi iniziale, a cui si accennava in precedenza, è infatti composta da una figura poliritmica suonata dalle sole trombe che risulta dalla sovrapposizione di una quintina (tromba I), una quartina (tromba II), una terzina (tromba III), e delle due crome della tromba IV. Questa “piramide ritmica”, che tornerà più volte durante il prologo, imprime un gesto sonoro la cui logica non sembrerebbe

⁶⁸ F. GOLDBECK, *Arthur Lourié: Concerto spirituale*, in «La revue musicale», n. 167, juillet-août, 1936.

⁶⁹ “[La] luce divina si materializza nel fondo oro dell'icona [...] L'oro è un non colore, rimane al di fuori dello spettro; e, lontano dal bianco e nero, rappresenta il fondamento divino: in esso tutte le cose sono, si muovono e respirano” (J. LINDSAY OPIE, *Nel mondo delle icone. Dall'India a Bisanzio*, Jaca Book, Milano, 2018, p. 64. [aggiungi bibliografia sull'iconologia, Florenskij].

di natura strettamente armonica. Infatti, le due battute che aprono il lavoro di Lourié sembrano essere legate piuttosto a un aspetto simbolico-culturale che, oltre che all'udito, si presenta ancor meglio alla vista.

La struttura visiva che risulta è infatti quella di una *tetraktýs*, nota figura geometrica dalla storia millenaria stante a rappresentare l'unione nella molteplicità, e che dai pitagorici arriva fino al pensiero teosofico della Russia di fine Ottocento.⁷⁰ La tetrattide, con i suoi innumerevoli risvolti simbolici, trovò infatti cittadinanza nell'orizzonte spirituale dell'Età d'Argento russa e in particolare nelle speculazioni misticheggianti della teosofa Helena Blavatskij,⁷¹ cofondatrice della Società Teosofica, il cui pensiero trovò una cassa di risonanza anche nell'arte di pittori e compositori come Skrjabin.⁷²

Estraneo agli afflatti mistico-esoterici della teosofia, Lourié di certo non era incline ad assegnare proprietà "magiche" a suoni o accordi, come invece avveniva nella musica

⁷⁰ [Breve nota sul significato astratto del simbolo e del rapporto tra unità e molteplicità] Cfr. D. FIDELER, *Introduction*, in K. GUTHRIE (ed.), *The Pythagorean Sourcebook and Library*, Phanes Press, Michigan, 1988, p. 29: «For the Pythagoreans the Tetraktys symbolized the perfection of Number and the elements which comprise it. In one sense it would be proper to say that the Tetraktys symbolizes, like the musical scale, a differentiated image of Unity; in the case of the Tetraktys, it is an image of unity starting at One, proceeding through four levels of manifestation, and returning to unity, i.e. Ten. In the sphere of geometry, One represents the point, Two represents the line, Three represents the surface, and Four the tetrahedron, the first three-dimensional form. Hence, in the realm of space the Tetraktys represents the continuity linking the dimensionless point with the manifestation of the first body; the figure of the Tetraktys itself also represents the vertical hierarchy of relation between Unity and emerging Multiplicity. In the realm of music, it will be seen that the Tetraktys also contains the symphonic ratios which underlie the mathematical harmony of the musical scale: 1:2, the octave; 2:3, the perfect fifth; and 3:4, the perfect fourth».

⁷¹ Cfr. M. FITGER, *The tetractys and the hebdomad. Blavatsky's Sacred Geometry Unveiled*, sine, 2019.

⁷² Cfr. R. C. WILLIAMS, *Artists In Revolution. Portraits of The Russian Avant-garde, 1905-1925*, Indiana University Press, Bloomington, 1977, cap. 5.

di Skrjabin. Se la missione apocalittica dell'autore del *Mysterium* era infatti tesa a una rigenerazione spirituale esclusivamente trascendentale e oltrumana, la *missija* dell'emigrato Lourié, pur se anch'essa dominata dalle tinte fosche delle apocalissi primonovecentesche, non poteva non incarnarsi nella storia trovando il suo campo d'azione nel reale e nelle possibilità spirituali di ogni singolo uomo.⁷³ Riprova di ciò è il fatto che la presumibile tetrattide che compare proprio all'inizio del *Concerto Spirituale* è un elemento non strutturale – tornerà infatti solo per rievocare il tema d'apertura – e altro non è che un gesto musicale atto a rappresentare ciò che veramente stava a cuore al compositore: la ricerca dell'unità; principio da declinare nelle accezioni più varie, da quella storico-politica a quella culturale e spirituale.

Il profilo armonico che si staglia nelle primissime battute sembra essere proprio ispirato a quella tensione verso la *sobornost* di cui già si è trattato precedentemente: all'avvio in unisono dalla comune nota di Do⁷⁴ segue la rifrazione ritmica della *tetraktýs* (arpeggio dell'accordo di nona maggiore sul I grado), che converge su un unico accordo di settima maggiore (do-mi-sol-si) in cui subentrano anche i tromboni. Nel dare l'abbrivo al prologo del *Concerto*, lo stemma iniziale dell'es. 2 disegna quindi un

⁷³ [Annotazione sul diario del 25 gennaio 1959: «A new Christianity and a new church. [...] Both the Symbolist poets as well as Russian thinkers, principally Berdyaev and Shestov, spoke of nothing but this, but no one would listen to them. The terrible path of the Russian Revolution leads to the kingdom of the Spirit. Toward a new, free consciousness. Towards a new man, and through him, to a new collectivity [sobornost']. True collectivity [sobornost'], which is realised for the first time in history. It is necessary to find a way out by means of creativity»]

⁷⁴ La partitura è scritta in Do a note reali.

gesto che dal molteplice tende all'unione: *e pluribus unum*, o per usare la terminologia ecumenica, "ut unum sint".

The image shows a musical score for a brass section. The top part includes four staves for Trumpets (I, II, III, IV) and three staves for Trombones (I, II, III) and a Tuba. The music is in 2/4 time, marked 'Tempo' and 'Allegro'. The key signature is one sharp (F#). The score features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), along with articulation marks like accents and slurs. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Es. 2: batt. 1-2

Protagonista di questa prima sezione è proprio il coro di ottoni che trionfa alla luce nitida della tonalità di Do maggiore. La condotta omoritmica delle parti, l'uso di scale modali, la fraseologia asimmetrica, il contrappunto elementare e l'assenza di cromatismi o figurazioni concorrono a definire uno spazio sonoro arcaico che rivela non solo la parentela con lo stile sobrio del *kontsert*, ma anche, come evidenzia Vyšnevetskij, una «intenzionale affinità con la musica del Medioevo» e con «un'epoca precedente alla fioritura dell'individualismo della moderna musica europea».⁷⁵

⁷⁵ VYSHNEVETSKIJ, *Yevraziyskoye ukloneniye v muzike*, op. cit., p. 53.

È proprio in questo ambiente sonoro, alla battuta 17, che Lourié inserisce il canto del preconio pasquale, melodia che, come rilevava Downes probabilmente dietro suggerimento dello stesso compositore, non apparterebbe al canto gregoriano ma a quello ambrosiano, «il più antico canto cristiano esistente [...] che ha un rapporto ancora più stretto con i riti e le melodie antiche dell'Oriente [cristiano]». ⁷⁶ In realtà, come si accennava in apertura, l'attribuzione è errata; esiste infatti un *Exsultet* ambrosiano dotato di un proprio testo e di una propria melodia, ma quella a cui ricorre Lourié è senza dubbio l'intonazione del rito romano. Ciò appare evidente anche dalla collazione tra le diverse versioni della parte introduttiva del preconio e il testo adoperato da Lourié (TAB. 1). Del lungo componimento, l'autore inserisce nella sua partitura solo la parte introduttiva formata da 5 strofe e una formula finale.

⁷⁶ V. cit. a pag. 2 del presente capitolo.

<p><i>CONCERTO SPIRITUALE</i> (Ed. Boosey & Hawkes)</p> <p>Exsultet jam Angelica turba cælorum; exsultent divina mysteria, et pro tanti Regis victoria, tuba insonet salutaris.</p> <p>Gaudeat et tellus tantis irradiata fulgoribus, et aeterni Regis splendore illustrata, totius orbis se sentiat amississe caliginem.</p> <p>Laetetur et mater Ecclesia [t]anti luminis adornata fulgoribus, et magnis populorum vocibus haec aula resultet.</p> <p>Quapropter adstantes vos fratres carissimi ad tam miram hujus sancti luminis claritatem, una mecum queso Dei omnipotentis misericordiam invocata.</p> <p>Ut qui me non meis meritis intra Levitarum numerum dignatus est aggregare. Luminis sui claritatem infundens cerei hujus laudem implere perficiat.</p> <p>Per Dominum nostrum Jesum Christum filium suum, qui cum eo vivit et regnat in unitate Spiritus Sancti Deus.</p>	<p>RITO ROMANO (dal <i>Liber usualis</i>, Desclée & co. Paris, 1924, p. 627)</p> <p>Exsúltet jam Angélica turba caelórum: exsúltent divina mystéria: et pro tanti Regis victória, tuba insónet salutaris.</p> <p>Gáudeat et tellus tantis irradiáta fulgóribus: et aetérni Regis splendóre illustráta, totius orbis se séntiat amíssisse caliginem.</p> <p>Laetátur et mater Ecclésia, tanti lúminis adornáta fulgóribus: et magnis populórum vocibus haec aula resúltet.</p> <p>Quaprópter astántes vos, fratres caríssimi, ad tam miram hujus sancti lúminis claritátem, una mecum, quaeso, Dei omnipoténtis misericórdiam invocáte.</p> <p>Ut qui me non meis méritis intra Levitárum númerum dignátus est aggregáre: lúminis sui claritátem infúndens, Cérei hujus laudem implére perficiat.</p> <p>Per Dóminum nostrum Jesum Christum Fílium suum: qui cum eo vivit et regnat in unitáte Spíritus Sancti Deus. [...]</p>	<p>RITO AMBROSIANO (dal <i>Missale Ambrosianum</i>, ed. 1909)</p> <p>Exultet jam angélica turba cælorum; exultent divina mystéria: et pro tanti Regis victória, tuba ítonet salutaris.</p> <p>Gáudeat se tot tellus irradiata fulgóribus: et aeterni Regis splendore lustrata, totius orbis séntiat amississe caliginem.</p> <p>Lætetur et mater Ecclesia, tanti lúminis adornata fulgóre: et magnis populorum vocibus hæc aula resultet.</p> <p>Quapropter, astántibus vobis, fratres caríssimi, ad tam miram sancti hujus lúminis claritatem, una mecum quæso, Dei omnipotentis misericordiam invokeate.</p> <p>Ut qui me non meis méritis intra Levitarum númerum dignatus est aggregare, lúminis sui gratiam infundendo, Cérei hujus laudem implere praecipiat.</p> <p>Præstante Dómino nostro Jesu Christo Fílio suo, secum vivente atque regnante Deo in unitate Spíritus sancti per ómnia sécula seculorum. Amen. [...]</p>
---	---	--

TAB. 1 Confronto tra le versioni dell'*Exsultet* romano e ambrosiano con il testo del *Concerto Spirituale*.

Come appare dal confronto, il rapporto di filiazione è indubbiamente più forte con il testo del rito romano; cosa peraltro già riscontrabile nel profilo melodico del canto, come si può vedere nell'es. 3 che mette a confronto il *Concerto Spirituale* con la versione romana dell'*Exsultet* e con quella della chiesa di Milano. È possibile quindi che il riferimento al rito ambrosiano sia sorto a causa di una tradizionale ma probabilmente errata attribuzione che vede in Ambrogio stesso l'autore del componimento.⁴⁰⁶ Ad ogni modo, il valore della testimonianza di Downes deve essere inteso non in senso assoluto, bensì dal punto di vista ermeneutico: trovare nel retroterra di questa melodia occidentale una parentela più stretta con il rito orientale non risponde infatti a una scelta filologica, ma piuttosto alla tensione ecumenica che anima questa "musica dell'incontro".

Dopo una breve parentesi sul *pianissimo* (batt. 9-16) in cui le trombe III e IV e tromboni sorreggono il pedale dell'accordo di Re minore mentre la tuba e le trombe I e II esplorano l'accordo di nona, torna la panoplia degli ottoni che prepara l'entrata del coro, formato da quattro baritoni e quattro bassi, il quale intona il canto dell'*Exsultet* riprendendo la melodia frigia originale senza particolari rielaborazioni. Il *cantus firmus* si erge sulle architetture accordali degli ottoni che accompagnano il coro con note lunghe in piena omoritmia.

⁴⁰⁶ Le prime chiare attestazioni dell'*Exsultet* risalgono all'VIII secolo, v. A. J. MACGREGOR, *Fire and Light in the Western Triduum*, The Liturgical Press, Collegeville, 1992 e p. E. FOLEY (ed.), *Worship Music. A Concise Dictionary*, The Liturgical Press, Collegeville, 2000, p. 110.

Voix
de 4 Barytons
et de 4 Basses

Ex. sul. tet jam An. ge. li. ca tur. ba cae. le. rum;

I Ut
II "
III v
IV La

Tre.
I
II
III
Tuba.

The image shows a musical score for the Exultet. It includes vocal parts for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts for four trumpets and four tubas. The score is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The lyrics are: "Ex. sul. tet jam An. ge. li. ca tur. ba cae. le. rum;".

Es. 3a: batt. 17-20

E Xsúltet jam angé-li-ca turba cae-ló-rum:

The image shows the beginning of the Exultet, starting with a large letter 'E' followed by the lyrics: "Xsúltet jam angé-li-ca turba cae-ló-rum:". The musical notation consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, rhythmic style.

Es. 3b: Exsultet (Messale Romano, 1970)

Exultet jam angé-li-ca turba caelorum:

The image shows the beginning of the Exultet, starting with the lyrics: "Exultet jam angé-li-ca turba caelorum:". The musical notation consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, rhythmic style.

Es. 3c: Exultet (Messale Ambrosiano, 1909)

Solo alla fine della prima strofa, in corrispondenza delle parole «tuba insonet salutaris» (b. 28), la tuba, insieme al secondo trombone, risponde all'appello del coro scostandosi dall'accordo di La minore dell'organico strumentale con un *sib* ribattuto che incrina con la sua dissonanza cromatica la stabilità dell'insieme. Si conclude così la prima strofa dell'*Exsultet* e, mentre il coro rimane sospeso sulla sillaba "ris" per ben 6 battute (pressappoco 15 secondi), torna il motivo della *tetraktýs* d'apertura, pur con una leggera modifica: in questa ripetizione del tema iniziale, che fa da cerniera tra prima e seconda strofa, viene espunta una battuta centrale e la chiusura non è più in 2/4 (con l'ultimo quarto che si protraeva in una battuta finale di 5/4), ma in 3/4. Queste variazioni, apparentemente irrilevanti, preannunciano in realtà quello che accadrà nella costruzione della parte restante del prologo. La perfetta concordanza metrica, ritmica e temporale che finora ha caratterizzato la partitura subirà un progressivo scorporamento che finirà per intaccare quel principio unificante espresso fin dalle prime battute. Allo stesso modo, anche la fissità atemporale della struttura musicale andrà incontro a una graduale accelerazione che porterà il complesso sonoro a staccarsi dall'empireo per calarsi interamente nel ritmo della realtà, sovrapponendo al tempo sospeso – circolare, non teleologico, arcaico e divino – del *ne varietur* il tempo accelerato – *catagogico*, rivoluzionario, moderno e umano – della storia.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ Cfr. R. KOSELLECK, *Storia. La formazione del concetto moderno*, Clueb, Bologna, 2009, p. 67; 120 e H. BURSTIN, *Rivoluzionari. Antropologia politica della Rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari, 2016, pp. 29-3

La perdita di unità e lo scollamento dei piani temporali si iniziano a intravedere nella seconda strofa (“Gaudet et tellus...”), dove l’accompagnamento strumentale non segue più in piena omoritmia la parte del canto: alla scansione ternaria dei movimenti di battuta della voce nel metro di 3/4, gli ottoni rispondono ora con una *hemiola* che sposta il *tactus* al tempo binario. Similmente, nella riproposizione alla fine della strofa del tema “ecumenico” d’apertura che fa da cerniera alle diverse strofe, il motivo della tetrattide viene ora presentato non più una, bensì due volte in modo ravvicinato ed è seguito da un nuovo disegno terzinato di semiminime alle trombe. Questo processo disruptivo si presenta ancora più distintamente nella terza strofa (Es. 4), dove si percepisce in modo più evidente lo scontro poliritmico e la progressiva perdita di compattezza tra il *cantus* e l’organico strumentale:

The image shows a musical score for Example 4, measures 64-68. The score is written for a vocal line and four brass parts (I Trumpet, II Trumpet, III Trumpet, IV Trombone). The vocal line is in 3/4 time, while the brass parts are in 4/4 time, creating a hemiola effect. The lyrics are: "San - ctu - tur et ma - ter Ec - ce - le - si - a an - ti - lu - mi - nis ad or - na - ta ful - go - ri." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Es. 4: batt. 64-68

È però nelle strofe successive che questo processo raggiunge il suo acme. Dopo un episodio sospensivo affidato agli ottoni con sordina (batt. 88-105), la melodia del *cantus* e il complesso armonico vengono alzati di una terza maggiore e la seconda strofa è ora

affidata a un coro formato da 4 tenori drammatici e 2 baritoni. La novità maggiore si riscontra però nell'accompagnamento strumentale che inizia a staccarsi dallo "sfondo" svincolandosi dal ruolo di *ripieno*. A emergere è in particolare un nuovo inciso caratterizzato da una cellula anapestica iniziale che si sposta tra le tre trombe principali mentre il resto dell'organico inizia a seguire diversi percorsi armonici dando luogo a scontri dissonanti tra la linea vocale e il complesso strumentale (es. 5).

The image displays a musical score for three systems. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system shows a piano part with markings 'senza sord.' and 'dolce cantabile'. The third system continues the piano accompaniment with various dynamics and articulations.

Es. 5: batt. 114-116

La scissione appare ancora più evidente nella strofa successiva in cui le due componenti, coro e ottoni, si collocano su due dimensioni differenti: al piano "astratto" della corda di recita dell'*Exsultet* ("Ut qui non meis meritis...") si contrappone infatti

un ostinato ritmico in controtempo su cui si staglia una linea melodica della tromba solista che sembra quasi provenire dal panorama sonoro della Parigi degli anni Venti, tra i sincopati *charlestons* e le dolci melodie della *chanson* francese. L'effetto straniante che ne deriva può ricordare certi impasti sonori della *Sinfonia di Salmi*, in particolar modo del primo movimento, ma se in Stravinsky la compresenza di piani ritmici e armonici differenti non pregiudica la coesione d'insieme dell'architettura musicale, nel *Concerto Spirituale* il risultato è piuttosto quello di una *acris iunctura* che scaturisce dall'incontro di due sfere temporali differenti: la temporalità assoluta del *cantus firmus* medievale giustapposta al ritmo scandito della modernità. Sonorità differenti che ipostatizzano altresì la contrapposizione tra due espressioni estetiche differenti, ossia i valori di un passato aureo da recuperare e il sopraggiungere di nuovi ideali individualisti e moderni. Una sintesi difficile per un seguace dell'antimodernismo maritainiano e fautore del nuovo medioevo di Berdjaev come Lourié.

Tuttavia, è proprio all'apice del processo di disgregazione di questo prologo che si prospetta la soluzione del compositore. Per comprendere ciò è opportuno rivolgersi al contenuto semantico del testo che finora non è stato messo in primo piano. Dopo le esortazioni parenetiche – “esulti il coro degli angeli [...] gioisca la terra [...] gioisca la madre Chiesa” – il testo messo in musica da Lourié si conclude con la classica formula conclusiva “Per Dominum nostrum Jesum Christum filium suum, qui cum eo vivit et regnat in unitate Spiritus Sancti Deus” (“Per il nostro Signore Gesù Cristo, tuo Figlio, che è Dio e vive e regna con Te, nell'unità dello Spirito Santo”). La perorazione è

rivolta alla Trinità ed è proprio in corrispondenza del riferimento al mistero trinitario, la dottrina riguardante il rapporto di paradossale identità tra unità e molteplicità, che la musica subisce un'ulteriore evoluzione. Al coro formato ora dai 3 gruppi vocali (4 tenori, 4 baritoni e 4 bassi) che cantano insieme per la prima volta declamando il mistero del Dio uno e trino, la compagine orchestrale risponde in piena omoritmia e su un registro sovracuto che satura l'ambiente sonoro. Punto di arrivo del prologo è la battuta 143, in cui ad essere declamata dal coro è proprio la parola-chiave dell'architettura di questa prima parte del brano – “unitate” – che si concretizza in un'immagine sonora plastica, simbolo della concordia ritrovata e della riunificazione dei diversi piani temporali incorsi nello sfasamento. Il termine non è sottolineato soltanto dalla completa identità ritmica, ma anche dal metro della battuta che per la prima volta dall'inizio del brano muta in 4/2. L'effetto è quello di un'improvvisa sospensione, e il cambio di tempo serve a scandire in modo distinto ogni sillaba del termine (u-ni-ta-te) affermata da 4 colonne accordali di Mi maggiore in figurazione di minima (Es. 6).

The image shows a musical score for a section of a work, identified as 'Es. 6: batt. 143'. The score is written in 4/4 time and features a vocal line at the top with the lyrics 'u - ni - ta - te'. Below the vocal line are the parts for the brass instruments: Trumpets (I, II, III, IV) and Trombones (I, II, III). The vocal line consists of a single note 'u' followed by a dotted note 'ni', then a dotted note 'ta', and finally a note 'te'. The instrumental parts provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics.

Es. 6: batt. 143

Come si è detto all’inizio, la soluzione di Lourié non può non essere spirituale: è solo guardando all’unità delle tre Persone trinitarie che si manifesta concretamente lo *vseedinstvo*, l’ “unità del tutto” o “unitotalità”, quel concetto cardine della riflessione soloveeviana⁴⁰⁸ e, successivamente, del pensiero di filosofi di spicco della Russia Oltreoconfine parigina come Semën Frank e Lev Karsavin, con cui il compositore è in contatto.⁴⁰⁹ È proprio Karsavin l’autore di una riflessione che testimonia un dialogo profondo tra la partitura di Lourié e i principi filosofici e teologici della comunità emigrata:

⁴⁰⁸ «Fu Vladimir Solov’ëv a unificare le intuizioni unitotali che alitavano nel pensiero russo in una sorta di sintesi sistematica, con cui intendeva descrivere non solo la condizione ontologico-esistenziale dei fenomeni nella realtà, ma la possibilità per l’uomo di una conoscenza capace di superare l’apparente frattura di fenomeno e noumeno e di penetrare l’intima verità delle cose». (FONI, *Filosofia dell’ineguaglianza*, op. cit., p. 128).

⁴⁰⁹ Si ricordi in particolare la collaborazione di Lourié con i giornali eurasisti *Vërsty* e *Evraziya*, di cui Karsavin fu editore insieme a Suvčinskij. Cfr. BOBRIK, *Arthur Lourié*, op. cit., p. 51.

La Trinità divina – cioè il Padre o la primordialità certa eternamente uguale e immutabile dell'essenza di Dio; il Figlio o la sua auto-separazione e definizione, e dal Padre attraverso il Figlio, lo Spirito Santo in uscita o la sua riunione e resurrezione – rivela l'essenza di Dio come l'unità perfetta delle tre Persone, o Deità tri-personale.⁴¹⁰

La metafisica di Karsavin, erede di quella di Soloveev,⁴¹¹ ha alla base una dinamica ontica che è riflesso della struttura trinitaria e che si articola in tre momenti: protounità, auto-separazione e auto-riunione.⁴¹² Il concetto ha una ricaduta in termini antropologici ed ecumenici, ben delineata dal commento di Bruno Forte riportato da Francesco Muscato nel saggio *Chiesa ed ecumenismo in Vl. S. Solov'ëv*:

Nello stesso modo di procedere teologico si staglia all'orizzonte dell'antropologia un nuovo modo di porsi dell'uomo di fronte a se stesso, agli altri-l'Altro e alla storia. L'impronta trinitaria [...] impressa nella sua natura si esprime già nella «capacità che la persona umana ha di essere al tempo stesso soggetto e termine delle relazioni di conoscenza e di amore. Capace di stabilire vincoli di comunione, l'essere umano è non di meno capace di aprirsi alla perenne novità e alle sorprese dell'altro e del divenire della storia». Insomma, nella luce e nel crogiuolo dell'esperienza dell'amore trinitario e pasquale l'uomo, «chiamato da sempre ad autodestinarsi all'Altro per realizzare la verità di se stesso» [...], in quanto immagine di Dio ricomposta dallo Spirito santo, mette in atto «la socialità, la capacità di relazionarsi agli altri e di stabilire con loro vincoli profondi di reciprocità e di solidarietà».⁴¹³

⁴¹⁰ Cit. in O. DAVYDOV, *Lev Karsavin: Theological path of all-unity*, in «HTS Teologiese Studies/Theological Studies», 76(1), a5329, 2020.

⁴¹¹ Cfr. V. SOLOVEEV, *Le principe trinitaire et son application sociale*, in ID., *La Russie et l'Église Universelle*, Albert Savine, Paris, 1889.

⁴¹² Cfr. S. HORUŽIJ, *Karsavin as Philosopher of Personality*, in «Studies in East European Thought», vol. 61, n. 2/3, *The Discourse of Personality in the Russian Intellectual Tradition*, August, 2009, pp. 101.

⁴¹³ F. MUSCATO, *Chiesa ed ecumenismo in Vl. S. Solov'ëv*, in «Nuova Umanità», XVII, 5, 1995, p. 82.

Alla luce di queste considerazioni⁴¹⁴ è difficile non guardare al *Concerto Spirituale* – sia *in nuce* nel gesto sonoro iniziale, quanto nella costruzione macroscopica del Prologo (v. schema formale riprodotto nella tab. 2) – come a una “icona sonora” della dinamica trinitaria: inserito nella cornice transculturale di un *dukhovny kontsert*, l’ecumenismo musicale di Lourié si pone alla fine di un lungo processo di ricerca sonora che disegna un cammino da un’iniziale concordia “data” verso un’unità conquistata, passando attraverso una momentanea separazione. Processo che non riflette solo le aspirazioni di un’epoca e delle due Chiese, cattolica e ortodossa, ma anche l’intimo desiderio di un uomo dominato dalla “percezione contrappuntistica” propria dell’esilio:

Exile as a theoretical concept, a psychological condition, or a concrete experience is marked by duality. At the core of this duality lies the divided identity of exiles, once they have been banished from a place of belonging to a place that is perceived as other and foreign. Critics like Edward Said and Michael Seidel have duly noted and analysed the exile’s ‘contrapuntal’ perception.⁴¹⁵

A fare da tema portante della seconda parte del *Concerto Spirituale* sarà proprio l’esperienza dell’esilio che verrà descritta attraverso le parole del Salmo 41 (42), conosciuto anche come il “lamento del levita esiliato”.

⁴¹⁴ È doveroso notare come la ricerca di Lourié sia, per certi versi, accostabile a quella di Stravinsky. L’importanza di termini quali “Uno”, “Essere”, “comunione”, “relazione” nella poetica di Stravinsky, anche in relazione al suo ecumenismo cattolico-ortodosso, è già stata messa in evidenza nei suoi risvolti estetici e spirituali da S. PASTICCI, in *Sinfonia di Salmi*, op. cit., e in *Stravinsky and The Spiritual World of Orthodox Theology*, in M. LOCANTO (ed.), *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism*, Brepols, Turnhout, 2014, pp. 31-48.

⁴¹⁵ D. BETHEA – S. FRANK, *Exile and Russian Literature*, in E. DOBREVKO – M. BALINA (eds.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, p. 195.

BATTUTE	ORGANICO	ARTICOLAZIONE FORMALE	
1-8 (J: 112)	Coro di ottoni (4 trombe, 3 tromboni, tuba)	Primo tema (tema-cerniera) con motivo della <i>tetraktýs</i>	PROTOUNITÀ
9-16 (J: 96)		Primo episodio sospensivo	
17-30 (J: 112)	Coro di ottoni + coro vocale (4 baritoni e 4 bassi)	Prima strofa (<i>Exsultet jam angelica</i>)	
30-35		Ripresa del tema-cerniera (con una battuta in meno e con nota sospesa del coro)	
36-54		Seconda strofa (<i>Gaudeat et tellus</i>)	
54-63		Ripresa del tema-cerniera (con accenno del nuovo tema terzinato)	
64-76		Terza strofa (<i>Laetetur et mater Ecclesia</i>)	
76-87		Ripresa del tema-cerniera (con sviluppo del tema terzinato)	
88-105 (J: 152-160 ca.)	Coro di ottoni (tromba I, II, III – tromboni, tuba), con sordina	Secondo episodio sospensivo	SEPARAZIONE
106-113 (J: 96)	Coro di ottoni (trombe, tromboni, tuba)	Ripresa del primo episodio sospensivo	
114-127 (J: 69-72 ca.)	Coro di ottoni (senza sordina) + coro vocale (4 tenori drammatici e 2 baritoni)	Quarta strofa (<i>Quapropter adstantes vos</i>)	
127-136 (J: 84)		Quinta strofa (<i>Ut qui me non meis meritis</i>)	
137-145 (J: 112)	Coro di ottoni + coro vocale (4 tenori, 4 baritoni e 4 bassi)	Formula trinitaria finale (<i>Per Dominum nostrum</i>)	RI-UNIONE
145-171	Coro di ottoni	Conclusione strumentale	

TAB. 1 Schema formale del *Prologo*.

3.1.9 Il Concerto

Se, come si è detto, il *Prologo* è sottotitolato “benedizione del fuoco”, la seconda parte del *Concerto Spirituale* – il *Concerto* propriamente detto, come indica l’autore in partitura – ha invece come didascalia “Bénédiction des fonts”. Il riferimento è alla liturgia battesimale della veglia pasquale, che è preceduta dalla processione dei ministri al fonte mentre il coro intona il Salmo 41. Più conosciuto nella versione *vetus* “Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum” musicata anche da Palestrina, nei primi sette versi scelti dal compositore il salmo descrive la situazione del popolo d’Israele durante l’esilio babilonese, tra il ricordo nostalgico del passato e la speranza del ritorno in patria:

Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus.

Sitivit anima mea ad Deum fortem, vivum; quando veniam, et apparebo ante faciem Dei?

Fuerunt mihi lacrimæ meæ panes die ac nocte, dum dicitur mihi quotidie: Ubi est Deus tuus?

Hæc recordatus sum, et effudi in me animam meam, quoniam transibo in locum tabernaculi admirabilis, usque ad donum Dei, in voce exultationis et confessionis, sonus epulantis.

Quare tristis es, anima mea? et quare conturbas me? Spera in Deo, quoniam adhuc confitebor illi, salutare vultus mei, et Deus meus.

Ad meipsum anima mea conturbata est; propterea memor ero tui de terra Jordanis, et Hermoniim a monte modico.

Abyssus abyssum invocat, in voce cataractarum tuarum.⁴¹⁶

⁴¹⁶ «Come la cerva anela ai corsi d'acqua, così l'anima mia anela a te, o Dio. L'anima mia ha sete di Dio, del Dio vivente: quando verrò e vedrò il volto di Dio? Le lacrime sono mio pane giorno e notte, mentre mi dicono sempre: «Dov'è il tuo Dio?». Questo io ricordo, e il mio cuore si strugge: attraverso la folla

Le parole del salmista scelte da Lourié sembrano in dialogo con quelle che Stravinsky adopererà qualche anno più tardi nel primo movimento della sua *Sinfonia di Salmi*: «Quoniam advena ego sum apud te et peregrinus, sicut omnes patres mei» (Salmo 38, «Poiché io sono un forestiero, uno straniero come tutti i miei padri»). Ad avvicinare le due opere non è solo il rimando testuale alla realtà della vita *émigré* e al «sorrow of estrangement»⁴¹⁷, ma anche la sonorità che le contraddistingue. Vicinanza che, come si è detto, è stata a più riprese sottolineata e contestualizzata, e che si manifesta primariamente nella scelta di quel particolare organico già descritto in precedenza.

Con il passaggio tra il *Prologo* e il *Concerto*, l'ambiente sonoro si trasforma infatti in modo vistoso: non più i soli cori maschili che intonavano il *cantus firmus* accompagnati dagli ottoni, bensì tre cori a quattro voci (soprani, contralti, tenori e bassi), dieci contrabbassi, timpani, un pianoforte obbligato e un pianoforte solista. A questi verranno a poco a poco aggiunti gli ottoni e l'intera compagine orchestrale, arricchita dall'organo, suonerà insieme solamente nel finale.

Da un punto di vista formale, il *Concerto* è costituito da tre macrosezioni a cui va aggiunta una lunga cadenza di 179 battute (più di 7 minuti di musica) affidata al

avanzavo tra i primi fino alla casa di Dio, in mezzo ai canti di gioia di una moltitudine in festa. Perché ti rattristi, anima mia, perché su di me gemi? Spera in Dio: ancora potrò lodarlo, lui, salvezza del mio volto e mio Dio. In me si abbatte l'anima mia; perciò di te mi ricordo dal paese del Giordano e dell'Ermon, dal monte Misar. Un abisso chiama l'abisso al fragore delle tue cascate.» (Trad. Bibbia di Gerusalemme).

⁴¹⁷ Cfr. J. CROSS, *Stravinsky in Exile*, in T. LEVITZ (ed.), *Stravinsky and His World*, Princeton University Press, Princeton, 2013, p. 17.

pianoforte solista, che fa da ponte tra la prima e la seconda sezione. Tale struttura sembrerebbe rivelare in modo chiaro la vicinanza con il modello tripartito del concerto solistico proprio della tradizione classica. Inoltre, al contrario dei due pianoforti che figurano nell'organico della *Sinfonia di Salmi*, quello del *Concerto Spirituale* ha indubbiamente un trattamento diverso, come nota anche Taruskin:

The use of the solo piano also requires comment in light of obvious Stravinskian antecedents (*Les noces*) and consequents (*Symphonie des psaumes*). But in *Les noces*, the pianos (but for a single measure in the fourth tableau) are always subordinate to the voices; and in the *Symphonie des psaumes*, the piano is not a soloist but just a foot soldier in the percussion section. Lourié's pianist is a real concerto protagonist, and that seems to be something unique in a work derived from liturgy.⁴¹⁸

È innegabile che il pianoforte rivesta un ruolo di primo piano nella seconda parte del *Concerto Spirituale*; ruolo ascrivibile a quello del solista del concerto classico, come si diceva sopra. Tuttavia, ad uno sguardo più attento la questione si fa più complessa ed è opportuno analizzarla più a fondo; la presenza di uno strumento solista principale sembrerebbe infatti scontrarsi con i principi estetici di Lourié e mal si concilia con la lotta all'individualismo romantico-tedesco di cui la partitura e, più in generale, la sua poetica si fanno portavoce.

In effetti, al di là del rimando alla struttura classica e della predominanza del pianoforte sugli altri elementi dell'organico, il *Concerto Spirituale* non è un concerto per

⁴¹⁸ TARUSKIN, *Russian Music*, op. cit., p. 306.

pianoforte e la costruzione della sonorità, più che sulla gerarchia solista-orchestra, è imperniata sulla divisione in due grandi masse sonore: la parte strumentale, capeggiata dal solista, e il grande complesso corale. La peculiarità dell'effetto acustico di questa sovrapposizione è stata rilevata anche dai critici presenti in sala.

Nella sua recensione, Vinteul si sofferma sul trattamento riservato al pianoforte, *primus inter pares*:

Cette partie de piano est au demeurant fort curieuse. Traitant le clavier comme un instrument parmi les autres, l'auteur ne lui en confère pas moins un rôle conducteur éminent. C'est le piano qui paraît porter tout l'édifice sonore». ⁴¹⁹

Dal canto suo, Mouton sottolinea invece la particolarità formale del concerto: «une forme fixe, artificielle, semble avoir trouvé ici sa signification profonde; le concerto n'est plus un genre, il est devenu une réalité». ⁴²⁰ Tuttavia, è la penna di Goldbeck a cogliere più in profondità la peculiarità della costruzione sonora:

Non si tratta più di un'aureola bizantina, ma della stessa tecnica della *Sepoltura del conte di Orgaz* (di El Greco), che sovrappone in un'unica composizione un atto terrestre e uno celeste. L'effetto dell'accostamento va oltre le questioni tecniche: la parte del pianoforte, per così dire, risponde in termini struggenti e umani alla gravità disincarnata delle voci. “Quello che El Greco ha dipinto sopra le loro teste, non lo vedono con gli occhi ma con l'anima”, ha detto Barrès delle figure di questo celebre quadro. Così il pianoforte dice, con tutti i mezzi del virtuosismo moderno, quello che, “sopra la sua testa”, i cori cantano con melopee arcaizzanti.

⁴¹⁹ VINTEUL, op. cit.

⁴²⁰ MOUTON, op. cit.

L'accostamento con il famoso quadro di El Greco non è fuori luogo e riesce a trasmettere icasticamente ciò che avviene nel *Concerto*: se nel *Prologo* la sovrapposizione avveniva tra più piani temporali che solo alla fine si ricongiungevano, ora la dimensione privilegiata è quella spaziale, o per meglio dire, metaspaziale.

Ciò appare evidente dalle prime battute: ai cori che declamano il salmo in modo omoritmico, il pianoforte si pone in dialogo con un pesante assetto accordale che segue l'indicazione in partitura "risoluto e molto marcato", e che definisce un secondo piano sonoro non succedaneo rispetto al piano vocale. La messa in rilievo della parte pianistica per mezzo di acciaccature, accenti, note ribattute segnate con "marcatissimo" e *sforzati* rivela la ricerca di un equo bilanciamento tra le due componenti, corale e strumentale. (Es. 7). Alla luce di questa "perequazione" sonora, si può concordare con Goldbeck quando sostiene di riscontrare all'ascolto la convergenza di due piani dalla natura ancipite, divina e umana.

Concerto

Benediction des fonts

Tempo maestoso J. 112

1^o Chœur

Soprano: que mad. mo. dum de. si. de. rat cer. - - - Vus

Alto: que mad. mo. dum de. si. de. rat cer. - - - Vus

Ténors: que mad. mo. dum de. si. de. rat cer. - - - Vus

Basses: que mad. mo. dum de. si. de. rat cer. - - - Vus

2^o Chœur

Soprano: que mad. mo. dum de. si. de. rat cer. - - - Vus

Alto: que mad. mo. dum de. si. de. rat cer. - - - Vus

Ténors: que mad. mo. dum de. si. de. rat cer. - - - Vus

Basses: que mad. mo. dum de. si. de. rat cer. - - - Vus

3^o Chœur: et Ter. Decan.

Solistes

et Sopra.

et Alt.

et Ten.

et Bass.

Tempo maestoso J. 112

La Cith. & Mand.

Timbales

Piano Solo
ff risoluto e molto marcato

Piano obbligato
ff marcato (ad lib)

Es. 7, batt. 1-3

Alla base di questa multidimensionalità sonora non c'è solo la necessità di evitare che il pianoforte assurga al ruolo di solista assoluto, trasformando così il *Concerto* in un concerto per pianoforte. Come si è detto, infatti, pur conservandone la struttura formale, l'opera in questione appare più come un compromesso estetico tra il concerto romantico per pianoforte – di cui resta ad esempio la cadenza solistica – e le istanze di un *dukhovny kontsert*. Filtrato attraverso la lente spirituale del *kontsert* squisitamente russo – almeno nelle convinzioni dell'autore –, il concerto pianistico di Lourié non vuole essere un semplice ritorno al passato, ma intende tracciare una nuova strada che del concerto romantico rappresenterebbe l'evoluzione.

Così come Berdjaev non parlava tanto di un ritorno al Medioevo, quanto piuttosto dell'attesa di un ineunte *Novoe Srednevekov'e*, capace di trionfare sull' "atomismo della storia moderna" per mezzo dello "spirito ecumenico",⁴²¹ anche la soluzione estetica di Lourié non va trovata né nel passato ormai irrecuperabile, né nelle speranze futuriste:

Bisognava essere ingenui e superficiali per immaginare che si sarebbe potuto padroneggiare, con strumenti materiali, questo vertiginoso movimento di devastazione, in balia del quale si trova il nostro vecchio mondo peccatore, e tornare [...] alla vita passata, precedente la guerra e la Rivoluzione russa. Stiamo entrando nel regno dell'ignoto e dell'inesplorato, e vi entriamo senza gioia, senza radiose speranze. L'avvenire è cupo. Non possiamo più credere alle teorie del progresso, che hanno sedotto il XIX secolo, in virtù delle quali il futuro prossimo dovrebbe essere sempre migliore, più bello, più gradevole del passato che se ne va. Siamo piuttosto inclini a

⁴²¹ BERDAJEV, *Nuovo Medioevo*, op. cit., p. 100: «Il nuovo Medioevo trionferà sull'atomismo della storia moderna. Questo atomismo viene sconfitto, in maniera falsa dal comunismo e in maniera vera dalla Chiesa e dallo spirito ecumenico».

ritenere che il migliore, il più bello, il più gradevole si trovino non nell'avvenire ma nell'eterno, e che così fosse anche in passato, nella misura in cui il passato era in comunione con l'eterno e sapeva suscitare valori imperituri.⁴²²

La risposta di Berdjaev, valida anche per Lourié, non pertiene a una visione cronologica della storia, polarizzata tra i due estremi del passato e del futuro, quanto piuttosto alla dimensione temporale dell'eterno *kairós*. È quanto sostenuto anche da Suvčinsky, il quale, come afferma Levidou:

[Souvtchinsky] saw one way in which modern humanity could attain religious perception of the world: the restoration of the truthful sensation of time. This, for him, entailed the overcoming of historical time, which may be achieved if time is intuited as a succession of static, temporal points rather than as a continuous and dynamic, horizontal sequence of events. [...] Such static temporal points would then join the region of reality with the sphere of eternal. Humanity, Souvtchinsky argued, could comprehend eternity itself only through the static quality, the “вечны миг” [eternal moment].⁴²³

È proprio Suvčinsky a fornire il *trait d'union* tra la comunione con l'eterno ricercata da Berdjaev e il *muzykalnoe tvorčestvo*, la creatività musicale:

Music had for him [Souvtchinsky] a unique ability to draw apart any moment of time, to stop time, a capacity which rendered it a valuable instrument for attaining true, religious consciousness of the world.⁴²⁴

Si è già visto nel *Prologo* in che misura la musica di Lourié associasse la rivelazione trinitaria dell'unitotalità soloveeviana con la sospensione del tempo musicale in

⁴²² Ivi, p. 12.

⁴²³ K. LEVIDOU, *Eurasianism in Perspective: Souvtchinsky, Lourié and the Silver Age*, in FLAMM – KEAZOR – MARTI, *Russian Émigré Culture*, op. cit., p. 212.

⁴²⁴ *Ibidem*.

corrispondenza dell'ecumenica "unitate". La multidimensionalità, celeste e terrestre, del *Concerto* appare altresì legata all'altro grande cardine del pensiero religioso russo: il concetto di *bogočlovečestvo*, o "divinumanità". Termine chiave della spiritualità orientale, segnatamente russa, il *bogočlovečestvo* – da *Bog*, "Dio", e *človečestvo*, "umanità" – affonda le radici nei concetti del *theandrikós* e della *théosis*, propri già della patristica greca, e sta a significare "two movements directed toward each other: that of the divine moving toward man and that of humanity rising toward the divine".⁴²⁵

Fu proprio Soloveev a dare al termine una veste filosofica nelle sue *Lezioni sulla Divinumanità (Bessedy o Bogočlovečestve)* che furono alla base delle successive elaborazioni del concetto da parte dei pensatori emigrati come Bulgakov, Berdajev, Šestov, Frank e Karsavin.⁴²⁶ Il concetto di divinumanità non fu però limitato alla speculazione filosofica ma venne in parte adattato all'idea slavofila ed *émigré* della *Missija russkoi emigratsii*. Leggendo i principi di "umano" e "divino" in una chiave geopolitica polarizzata tra oriente e occidente, lo stesso Soloveev affermava nelle ultime due lezioni che:

l'elemento divino [...], conservato dall'Oriente, può ora raggiungere la sua perfezione nell'uomo perché ha il materiale su cui può agire e in cui può manifestare la sua forza interna: vale a dire l'elemento umano che è stato sprigionato e sviluppato dall'Occidente.⁴²⁷

⁴²⁵ T. GOLITCHENKO, *Bogočlovečestvo*, in B. CASSIN (ed.), *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*. Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2014, p. 121.

⁴²⁶ Cfr. DAVYDOV, op. cit., p. 2: «Karsavin (1925) wrote: The idea of all-unity of God and Man, as the whole of the created cosmos, the idea of Godmanhood is my supreme and basic idea. From this idea all of my statements occur and return».

⁴²⁷ V. SOLOVEEV, p. 206.

Commenta Golitchenko:

Russia's messianic vocation consists in combining the "divine element of Christianity" preserved in the East and the human principle freed and developed in the West. The "catholic character" [...] of the Russian people, that is, its "conciliarity" [*sobornost'*] makes it possible to realize this vocation. [...] It is within the ideal church as a divino-human, theanthropic unity, that *sobornost'* (the communion of the Spirit) is developed. [...] Thus, according to the Russian idea, humanity is *bogočlovečestvo*: a human community in the history of which the divine is manifested and gradually reveals itself. In overcoming its division, this community must pass from the stage of history to that of metahistory. The latter is nothing other than the intrusion of eternity into historical time, a sort of accomplishment of time, the *kairos* that manifests itself solely in encountering the *sobornost'* of reunited humanity.⁴²⁸

Nelle ultime 104 battute che costituiscono il grande e magniloquente finale del *Concerto Spirituale* (circa tre minuti di musica), Lourié dispiega l'intero organico a cui, per la prima volta dall'inizio del brano, prende parte anche l'organo. Non si può negare che il risultato musicale appaia più trionfante che trionfante, ma è altresì chiaro che, più che a scelte esclusivamente estetiche, questo finale risponde a logiche di pensiero inserite nella corrente spirituale della Russia Oltreconfine e della sua missione: il lungo vocalizzo finale dei tre cori accompagnato dal pianoforte e dal ripieno orchestrale è un'immagine sonora vividissima tanto della *sobornost'* ecumenica, quanto del ricongiungimento mistico del divino con l'umano (Es. 8).

⁴²⁸ GOLITCHENKO, *Bogočlovečestvo*, op. cit., p. 124.

560

1^o Chœur T.
S.
C.A.
B.

2^o Chœur T.
S.
C.A.
B.

3^o Chœur T.
S.
C.A.
Bar.
Bas.

Tri.
I
II
III
IV La.

Tuba
I
II
III

560

Timb.

Piano Solo

Piano I
obly.

Orgue

Es. 8. batt. 559-562.

Alla luce di quanto approfondito sinora, si può in parte concordare con Taruskin quando afferma che

the resolutely universalizing Concerto, with its celestial (thus nation-transcending) evocations, invokes an indicatively “Russian” idiom only vaguely and sporadically, and only if one is on the lookout for its signifiers.⁴²⁹

È infatti vero che, come si è visto, il *Concerto Spirituale* è un prodotto ibrido risultante dall’incontro di rette eterogenee che, facendo confluire in un unico punto l’arcaicità del presunto repertorio ambrosiano, la tradizione classica del *dukhovny kontsert* e le forme dell’estetica romantica, hanno dato vita a un vero e proprio *hapax* musicale dal respiro transculturale. La “russicità” dell’opera in questione non va pertanto ricercata nel fenomeno sonoro, quanto piuttosto in quel sostrato filosofico-religioso che si è cercato di far emergere nelle pagine precedenti, con il quale la musica si pone costantemente in dialogo.

Al di là di un suo valore musicale intrinseco più o meno evidente, il *Concerto Spirituale* rappresenta non solo il lavoro principale di Lourié negli anni parigini – rispetto al quale, come sostiene Vyšnevetskij le altre sue opere si pongono come satelliti – ma anche la composizione più significativa e paradigmatica della Russia Oltreconfine.

Agendo ad un livello profondo, l’ecumenismo di Lourié non si manifesta in modo immediato ed è stato necessario spendere non poche pagine per farlo emergere. In altri

⁴²⁹ TARUSKIN, *Russian Music*, op. cit., p. 317.

casi e limitatamente alla produzione di altri compositori della realtà russo-parigina, queste tensioni ecumeniche sono più immediate e facili da rintracciare. È questo, ad esempio, il caso di Aleksandr Grečaninov, autore di una composizione dal titolo eloquente di *Missa Oecumenica*.

3.2 La *Missa Oecumenica* di Aleksandr Grečaninov

I. IL CONTESTO

Nel luglio del 1942, il musicologo russo-americano Joseph Yasser pubblicava sul *The Musical Quarterly* un articolo intitolato *Gretchaninoff's "Heterodox" Compositions*.⁴³⁰ A essere prese in esame erano le musiche del compositore *émigré* che si ponevano al di fuori della produzione destinata alla liturgia ortodossa, di cui Aleksandr Grečaninov era stato prolifico autore prima dell'emigrazione, e che erano conseguenza diretta di quegli esperimenti "eterodossi" già avviati in patria. Come infatti ricorda Yasser, «Gretchaninoff is the first and, apparently, the only Russian composer who has thus far had courage enough [...] to include an instrumental accompaniment in some of his sacred works».⁴³¹ Contravvenendo all'*ukase* liturgico contrario all'uso degli strumenti nel servizio religioso poiché «non avendo né spirito né vita, non possono lodare Dio»,⁴³² Grečaninov aveva già dimostrato di volersi affrancare dai rigidi modelli convenzionali della propria nazione per rivolgere uno sguardo alla *Latinstvo*, a quell'Occidente che l'avrebbe accolto per il resto della sua vita.

⁴³⁰ J. YASSER, *Gretchaninoff's "Heterodox" Compositions*, in «The Musical Quarterly», vol. 28, n. 3, July 1942, pp. 309-317.

⁴³¹ Ivi, p. 309.

⁴³² Ivi, p. 310.

Delle composizioni citate da Yasser – la *Missa Oecumenica* op. 142, la *Missa Festiva* op. 154, i *Sei Mottetti* e la *Messe pour les voix enfantines* – la prima è, nelle parole dell'autore del saggio, "no doubt, the most significant of Gretchaninoff's Catholic compositions, from the musical standpoint. This Mass, salient in its themes, technically perfect, and [...] highly concentrated and pervaded throughout by a sort of imponderable mysticism». ⁴³³

Dello stesso avviso era anche il compositore. Nelle sue memorie, Grečaninov scriverà dapprima che: «I regard the *Missa Oecumenica* as my most important achievement in sacred music», ⁴³⁴ per poi limitarsi a riportare le parole di elogio scritte proprio da Yasser:

I should like to quote here part of an article by Joseph Yasser, published in the *Novoye Russkoye Slovo*: "Gretchaninoff's *Missa Oecumenica*, composed in Paris in 1935, is a work sui generis. Its unique quality is suggested by its title. The juxtaposition of two different concepts, the peculiarly Russian ideal of universality, implicit in the word *Oecumenica*, and the Roman Catholic ideal, implicit in the word *Mass*, symbolizes the composer's attempt to unite in music the two principal branches of the Christian Church, the Eastern and the Western. Externally, this union is indicated by the Russian character of the music, and the Latin text of the Roman Catholic Liturgy, used in the *Missa Oecumenica*. The intrinsic meaning of this combination goes much deeper. During his whole creative career, Gretchaninoff has consistently aimed at a greater, perhaps extramusical, synthesis, in conformance with his natural inclination towards spiritual universalism. Gretchaninoff has always fought against isolationism of spiritual faith, and has refused to follow the narrow traditionalism of sacred music.

⁴³³ Ivi, p. 312.

⁴³⁴ GREČANINOV, *My Life*, p. 155.

Indeed, he loves Western and Russian church music equally well."⁴³⁵

Le parole del critico dimostrano una convinta e inequivocabile adesione del compositore alla causa ecumenica, di cui la *Missa* in questione costituirebbe la più esplicita traduzione in termini musicali. Secondo Yasser, l'apertura universalista di Grečaninov, riscontrabile «during all his whole career», si concretizza nel tentativo di conciliare le due Chiese, cattolica o ortodossa, unendo al "carattere russo" della musica la componente testuale latina. Lo stesso titolo indicherebbe la volontà di infondere in una struttura esclusivamente cattolica come la messa, l'idea di universalità propria della Russia.

Alle parole di Yasser è opportuno accompagnare anche le memorie dello stesso Grečaninov contenute nella sua autobiografia:

The success of my *Missa Festiva* encouraged me to compose another Mass in the grand style. I completed this new work in the spring of 1939. It was written to a Latin text, and scored for four solo voices, chorus, organ and full orchestra. I named the new work *Missa Oecumenica*, that is, Universal Mass, because I made use of Orthodox, Gregorian, and Hebrew chants, while strictly adhering to the text of the Catholic liturgy.⁴³⁶

La testimonianza del compositore fornisce diverse informazioni preziose su cui è necessario soffermarsi. Anzitutto, la genesi della *Missa Oecumenica* viene ricondotta al successo di un altro lavoro, la *Missa Festiva*, una delle cinque messe cattoliche

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ GREČANINOV, *My Life*, op. cit., p. 154.

dell'autore scritta in occasione di un concorso organizzato a Parigi nel 1937 per la composizione di una messa cattolica. Come ricordato nelle memorie, non solo l'autore vinse tutti i premi della competizione, ma ebbe modo persino di eseguire la sua messa nella Cattedrale parigina di Notre Dame alla presenza del cardinale Verdier.

Tuttavia, l'indicazione cronologica non si scontra solo con le parole di Yasser – citate poco dopo dallo stesso Grečaninov – il quale riportava il 1935 come data di composizione, ma anche con il testo del programma di sala della *première* bostoniana redatto da John N. Burk che presenta una datazione differente: «The "Ecumenical Mass", was written between 1938 and 1943, so the composer tells us, "partly in Paris and partly in New York».⁴³⁷ A questi dati va aggiunta la data del 1935 presente nell'olografo, come riportato da Bradley A. Holmes,⁴³⁸ e l'ulteriore intervallo cronologico 1939-1943 segnalato da Bazaroff.⁴³⁹

Da questa forte discordanza delle fonti si può desumere una gestazione lunga e non priva di ripensamenti fino a poco prima della *première*. Circa otto anni di scrittura che rivelano anche la difficoltà nel maneggiare al contempo il coro e un vasto organico sinfonico per un compositore avvezzo a scrivere più abitualmente per voci e organo.

⁴³⁷ J. N. BURK, *Missa Oecumenica*, programma di sala, Boston Symphony Orchestra, 1944, p. 993.

⁴³⁸ «The last page of the organ/vocal score is dated "Paris 1935". The first page of the full score also bears this date. However, this date is missing from the blueprint copy in the New York Public Library. Clearly, this date was added at some time after the composition was completed», B. A. HOLMES, "*Missa Oecumenica*" and the Roman Catholic masses of Alexandre T. Grechaninov, PhD dissertation, Arizona State University, 1990, p. 45.

⁴³⁹ BAZAROFF, *Alexander Gretchaninoff*, p. 8.

L'attendibilità della testimonianza contenuta nello stralcio soprammenzionato è perciò da mettere in discussione ed è più probabile che la scrittura della *Missa Festiva* si sia sovrapposta a quella dell'altra messa. Al di là della dubbia indicazione circa la data di composizione, lo stesso testo presenta un'ulteriore importante dichiarazione riguardo al nome dell'opera. Grečaninov asserisce infatti di aver dato il titolo di Messa Ecumenica perché «I made use of Orthodox, Gregorian, and Hebrew chants». La dichiarazione è ripresa da Slonimsky che nella voce enciclopedica dedicata al compositore e contenuta nel *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* afferma in modo un po' approssimativo che: «in this work [the *Missa Oecumenica*] he makes use of elements pertaining to other religious music, including non-Christian».⁴⁴⁰ Anche Burk, nel programma di sala già citato, fa riferimento al repertorio ebraico seppur con una prospettiva differente:

Church history shows the celebration of the Eucharist to be as old as Christian ritual itself, and to have stemmed, musically, from Oriental worship and from the synagogue. Gretchaninoff has not gone so far as to connect the Roman Mass with Hebrew ritual, yet such a connection, and a very close one, has been substantiated by Jewish scholars. [...] The Gregorian Chant is shown to have derived from the Jewish service, and correspondingly, the Roman *ordinarium missae* [...] is demonstrably of Jewish origin.

Burk non parla quindi della presenza di elementi propri della tradizione musicale ebraica, ma si limita a rintracciare in modo approssimativo le radici della messa e del canto della chiesa di Roma dai riti giudaici nelle sinagoghe. La trattazione di Burk –

⁴⁴⁰ N. SLONIMSKY, *Gretchaninov Alexander Tikhonovitch*, in *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (rev. N. SLONIMSKY), 5th edition, G. Schirmer, New York, 1958, p. 608.

che è in contatto con il compositore, come afferma lui stesso all'inizio del suo testo – presenta dei forti tratti di somiglianza con quanto affermava Downes in merito alla presunta componente ambrosiana nel *Concerto Spirituale* di Lourié. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a una ricerca, erronea o quantomeno imprecisa, di un passato e di una radice comune alle due Chiese.

A onor del vero, Grečaninov era realmente interessato al repertorio musicale ebraico. Come riferisce anche Yasser – lui stesso studioso di musica ebraica – nell'articolo sulle composizioni eterodosse di Grečaninov, il compositore aveva più volte mostrato verso questo ambito un forte interesse che fu poi tradotto nella composizione di diversi brani sacri su testo originale ebraico, come i due Salmi op. 164, *Adonóy Móloch* e *Tov lehodós*. L' *Adonóy*, di cui il critico scrive:

The music of the "Psalms" tells us that the composer, in contradistinction to his customary frame of mind, has apparently tried here to project his creativity thought into the religious antiquity, and to fathom by some inner effort the very spirit of the Old Dispensation.⁴⁴¹

L'affermazione di Yasser, il quale non parla di temi ebraici nella *Missa Oecumenica*, sembra confermare che alla base dell'interesse di Grečaninov per musiche di tradizioni diverse non vi sia solo un gusto filologico, ma altresì la ricerca di un passato arcaico da conservare e in cui cercare le tracce di un'unità ecumenica da far rivivere. È difficile

⁴⁴¹ YASSER, *Gretchaninoff's "Heterodox" Compositions*, op. cit., p. 313.

quindi rintracciare ed evidenziare con precisione questi elementi musicali all'interno della *Missa* e, come afferma Holmes:

Grechaninov's claim that this Mass contains znamenny, Gregorian, and Hebrew chant is difficult to substantiate since the composer rarely quoted chant directly. There are znamenny melodic patterns, cadential formulas, and chant-like melodies. Folk song harmonies and textures are also identifiable, but examples of exact quotations are scarce.⁴⁴²

Anche in questo caso, quindi, le parole del compositore sono questionabili e difficili da dimostrare.

Le memorie raccolte nell'autobiografia non contengono solo queste indicazioni specifiche, ma riportano anche il resoconto della gestazione e dei primi passi della *Missa*:

I sent a Sanctus from this Mass to Koussevitzky. He kept it for a long time, and then returned the music to me without a word of explanation. Late in August, 1939, with war about to explode, I fled in haste to America, settling first in Detroit and later in New York City. In 1943, Mme. Henriette Hirschman, a friend of Koussevitzky, visited us. Noticing the unusual title Oecumenica on the cover of the score lying on top of the piano, she asked what the word meant I explained. Shortly afterwards I received a letter from Koussevitzky asking me to give him the rights to the first American performance of my Mass with the Boston Symphony Orchestra. He made this offer without having seen the score. He also offered me a fee of one thousand dollars, on condition that the score be dedicated to the memory of his late wife Natalie Koussevitzky. I agreed, and on February 25, 1944, Koussevitzky conducted the work

⁴⁴² HOLMES, op. cit., p. iv.

in Boston. He and the orchestra gave a stirring performance. The second performance of the customary pair of Boston Symphony concerts was broadcast all over America.⁴⁴³

Cosa aveva spinto il direttore Koussevitsky a far eseguire in prima assoluta il lavoro di Grečaninov senza neanche aver visionato la partitura? Al tempo di questi fatti il rapporto tra i due era già consolidato. Sin dai tempi precedenti all'emigrazione, il direttore aveva infatti tenuto a battesimo diversi lavori del compositore a Mosca per poi proseguire negli anni parigini e americani, seppur con qualche attrito: nel 1928 Grečaninov si rifiutò di far dirigere la sua Quarta Sinfonia al direttore, il quale aveva previsto di eseguire solo lo *Scherzo* poiché «he did not like the rest of the Symphony»;⁴⁴⁴ anni dopo fu invece Koussevitsky ad imporsi sul compositore costringendolo ad effettuare dei tagli alla prima esecuzione del *Poème Elegiaque* op. 175.⁴⁴⁵

Una risposta al quesito la fornisce il comune amico Boris Goldovsky:

To please his second wife, Natalya, he agreed to be converted to the Russian Orthodox faith. But deep down within him, Sergei Alexandrovich had remained agnostic, or more exactly, a non partisan believer. He felt that if only people of different faiths could learn to be more charitable about religious beliefs of others, a major source of international tension and conflict would be removed. The title of Grechaninov's opus thus struck a responsive chord.

⁴⁴³ GREČANINOV, *My Life*, op. cit., p. 155.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 150.

⁴⁴⁵ Moses Smith riporta contrasti tra i due anche in merito alle prove della *Missa Oecumenica*: «Koussevitzky was rehearsing Gretchaninov's *Missa Oecumenica*. The composer made several interruptions in Russian, and at one point he especially argued Koussevitzky to follow the direction in the score, *con moto* [...]. "But I feel it *con moto*", said Koussevitzky. "Then *play it con moto*", said the exasperate Grechaninov. With a shrug of his shoulders Koussevitzky turned to the musicians and said, "Gentlemen, we will take it faster; follow me – but not too much"». In M. SMITH, *Koussevitzky*, Allen, Towne & Heat, 1947.

Quanto riportato da Goldovsky getta luce sul motivo della richiesta da parte del direttore di dedicare l'opera alla moglie, scomparsa l'anno prima.

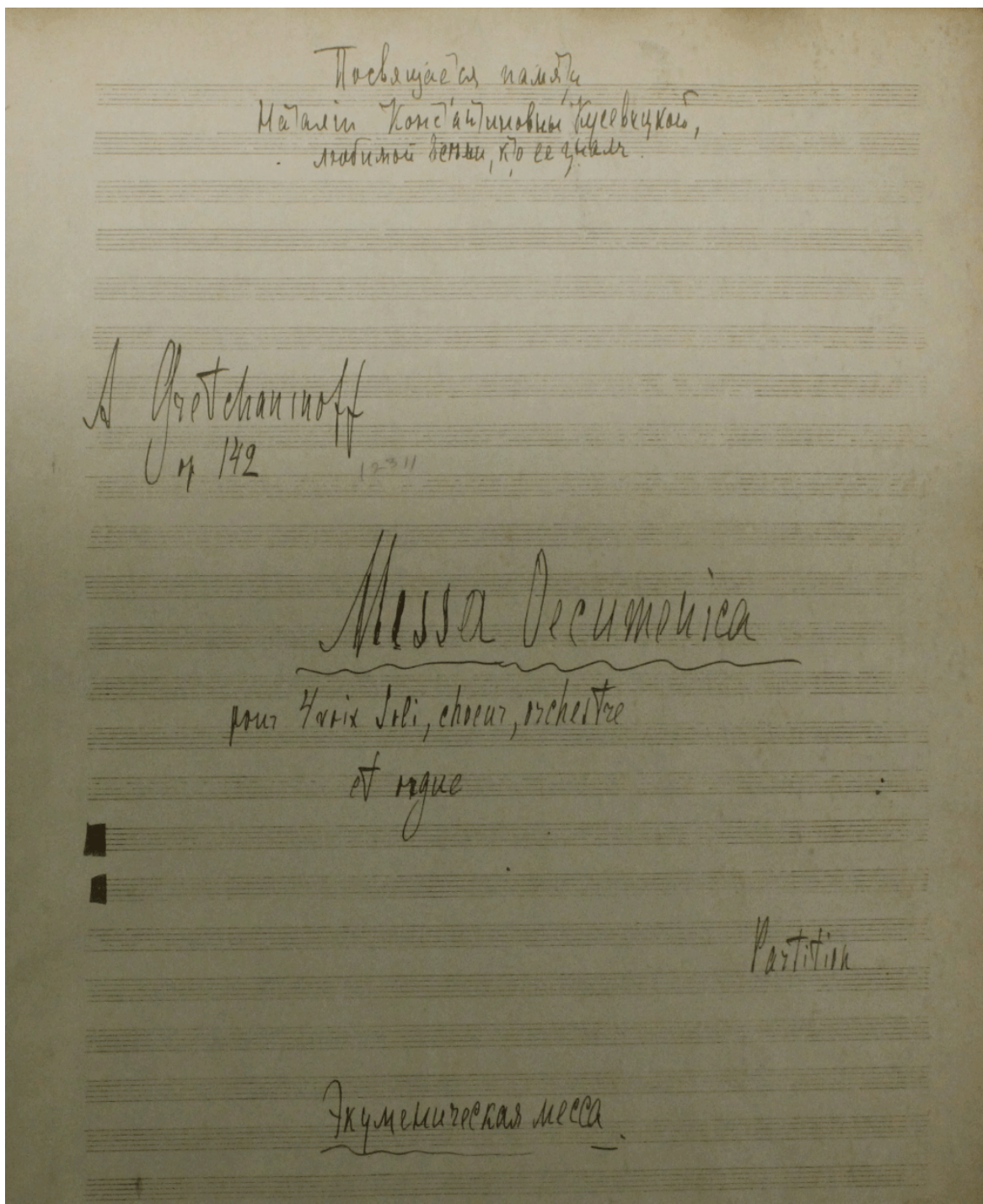


Fig. 1. Prima pagina dell'autografo conservato alla New York Public Library. La dedica in alto recita: "Dedicato alla memoria di Natalya Konstantinovna Kuseviška, amata da tutti coloro che l'hanno conosciuta".

All'entusiasmo di Koussevitsky per il portato simbolico e religioso della *Missa Oecumenica* non corrispondeva un'uguale considerazione della musica in sé. È sempre Goldovsky a riferire che il linguaggio della *Missa* appariva troppo convenzionale e conservatore al direttore, e non mancarono scontri anche durante le prove.⁴⁴⁶

Quello tra Grečaninov e Koussevitsky potrebbe sembrare un consueto scontro "generazionale" tra un ormai anziano compositore tradizionalista di settant'anni e un direttore da sempre devoto alla causa contemporanea e alle prime esecuzioni di musiche di nuovi autori. Il giudizio del secondo era peraltro condiviso anche dalla critica, che dopo la *première* della *Missa* fu incline a lodarne più l'aspetto spirituale e simbolico che "its tedious musical character":⁴⁴⁷

One writer criticized it for being "harmonically artless" with tunes that were "inappropriate." Another wrote: "The composer speaks honestly enough in the idiom he knows best, a sort of lukewarm romanticism notable chiefly for the number of opportunities it provides the listener to police the work as a sort of tune detective".⁴⁴⁸

Holmes aggiunge: «Those who heard the *Missa Oecumenica* had difficulty seeing any fresh approach in the score». ⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Come racconta Holmes citando Goldovsky: «Koussevitsky abruptly stopped the rehearsal and demanded the omission of a folksy, clarinet melody, inappropriate because of its dance-like quality. Goldovsky claims that Grechaninov defended the melody with a simple "But I like it", and that was the end of the discussion» (HOLMES, *Missa Oecumenica*, op. cit., p. 50).

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 51.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

Tuttavia, Grečaninov era convinto di aver dato al suo nuovo lavoro una veste moderna: «Only once, in my *Missa Oecumenica*, have I allowed myself to introduce some modern elements into my sacred music»⁴⁵⁰ scriverà nella sua autobiografia. Come si spiega questa discrepanza tra intenti del compositore e impressioni della ricezione? La *Missa Oecumenica* invero rappresentava qualcosa di nuovo nel panorama della musica sacra russa: non solo per la prima volta Grečaninov si era rivolto alla liturgia cattolica al posto di quella ortodossa ma, sempre per la prima volta, aveva corredato un suo lavoro sacro di un'intera orchestra sinfonica accompagnata dall'organo. Se tali soluzioni musicali potevano risultare innovative per la realtà culturale russa, il versante "latino" non poteva apprezzare in eguale misura questo aspetto di novità che, come afferma Holmes, «was lost on an audience already comfortable with instrumental Catholic mass».⁴⁵¹

La prospettiva migliore per apprezzare appieno il valore della *Missa Oecumenica*, e più in generale l'opera di Grečaninov, non è quindi quella occidentale, alle cui orecchie la musica del compositore può suonare anche stantia, bensì quella "orientale". È proprio tenendo conto del retroterra russo che si può comprendere a fondo il carattere ecumenico della poetica grechaninoviana. Una poetica caratterizzata dalla ricerca di un "middle ground", come evidenziato in modo valido da Holmes:

Throughout his life this philosophy attempted to bring together his disparate worlds: Moscow and St. Petersburg, sacred and secular, vocal and instrumental, Russian and

⁴⁵⁰ GREČANINOV, *My Life*, p. 166.

⁴⁵¹ HOLMES, *Missa Oecumenica*, p. 52.

Western, Catholic and Orthodox. Instead of connecting the various areas of his life, it frequently left Grechaninov between two irreconcilable ideas. He attended both the St. Petersburg and Moscow Conservatories, without gaining full acceptance at either. On the other hand, his instruction from both schools broadened his perspective. During the resurgence of znamenny chant in Russian sacred music, he seemed unable to side with any of the various factions of the movement. Uncertain as to whether chant should be arranged, incorporated into compositions as a sort of cantus firmus, or abandoned altogether, he decided on something intermediate. He wrote his own melodies with motives that appeared to be chant related. The most obvious middle ground he claimed was between instrumental and a cappella Orthodox music. Ultimately, he chose neither. Instead, he took his music to a more accepting branch of the Universal Church to do what could not be done in his homeland. Halfway between Catholicism and Orthodoxy, he had no real spiritual home.⁴⁵²

Gli anni parigini, dal 1925 al 1939, non sembrano occupare una posizione di rilievo nell'autobiografia di Grečaninov, eppure è proprio nella sua prima terra d'esilio che il compositore poté trovare un ambiente ideale alla germinazione di quegli impulsi ecumenici presenti già nelle opere scritte in madrepatria. È quindi irragionevole confrontarsi con la *Missa Oecumenica* rendendola avulsa dal peculiare milieu russo-parigino e stupisce che, ad oggi, un rapporto così inestricabile non sia ancora stato messo in luce. Unico compositore a partecipare alle sessioni dello Studio Franco-Russo,⁴⁵³ Grečaninov, come già aveva fatto il suo più giovane amico Lourié, rendeva partecipe la sua produzione di quel patrimonio umano, ancor prima che culturale, che era scaturito dall'incontro tra gli *émigrés* e la realtà ospitante.

⁴⁵² Ivi. p. 52-53.

⁴⁵³ V. capitolo precedente.

Sebbene fosse avvezzo a ridiscutere la propria identità in relazione alle diverse tappe del suo *déracinement*, Grečaninov non smise mai di essere un compositore russo ortodosso,⁴⁵⁴ e l'emigrazione nell'occidente latino non solo non significò una rinuncia all'eredità culturale e spirituale della sua madrepatria, ma corroborò in lui un attaccamento alle proprie radici che si giustappose al sentimento di apertura verso gli ambienti della sua nuova vita da emigrato:

Some Russian writers complain that they cannot continue their creative work away from their native soil. I never experienced this difficulty. Quite to the contrary: I worked productively abroad, and my compositions of this period are imbued with the Russian folk spirit to an even greater degree than the music I wrote in Russia. Here, from afar, I feel more intimately all things Russian, and my attachment to my native land grows ever deeper.⁴⁵⁵

Queste parole sembrano lasciare malcelata la paura che potesse avvenire proprio il contrario di quanto dichiarato. Tuttavia è proprio con una citazione presa dall'universo sonoro russo che Grečaninov apre e dà vita alla sua *Missa Oecumenica*.

⁴⁵⁴ Qui, ad esempio, il ricordo del suo settantesimo compleanno: «My seventieth birthday, October 25, 1934, was affectionately observed in Paris. Metropolitan Eulogius came to my apartment one afternoon and said the prayers; a choir led by Afonsky sang my sacred works. After the service, the Metropolitan addressed a few profoundly moving words to me. In the evening at the Salle Gaveau there was a concert arranged by my personal friends, a program consisting mostly of my more popular works» (GREČANINOV, *My Life*, op. cit., p. 149).

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

II. LA MUSICA

L'apertura della *Missa Oecumenica* offre un chiaro esempio di come Grečaninov intendesse mettere la musica al servizio della causa ecumenica. Come già notato dai "tune detective" presenti alla prima, il lavoro si apre con un'evidente citazione: «the introductory (orchestral) motive of the Kyrie [...] is a transformation of the chant sung in the Orthodox Liturgy [...] familiar from Rimsky-Korsakoff's "Russian Easter" Overture, which opens with it».⁴⁵⁶ Il riferimento evidenziato da Yasser è il canto pasquale znamenny dell'*Obikhod*, raccolta di canti liturgici ortodossi editata da Rimsky-Korsakov che il compositore inserisce nel *Lento mistico* posto in apertura della sua *Ouverture op. 36 La grande Pasqua russa* (v. es. 1):



Es. 1°. Canto znamenny per il rito pasquale, *Obikhod*.



Es. 1b. N. Rimskij-Korsakov, *Ouverture op. 36 "La grande Pasqua russa"*. Introduzione, batt. 1-3.

Se Rimskij-Korsakov si era limitato a citare testualmente l'antica melodia liturgica, Grečaninov compie invece un'operazione differente. Pur lasciandone l'ossatura,

⁴⁵⁶ YASSER, *Gretchaninoff's "Heterodox" Compositions*, op. cit., p. 311.

L'autore della *Missa* si rapporta in modo diverso al profilo melodico originale elaborando una parafrasi piuttosto che una citazione (es. 2):



Es. 1 A. Grečaninov, *Missa Oecumenica*, Kyrie, tema "znamenny, batt. 1-3.

La melodia eolica è trasposta di una terza minore dal Fa al La bemolle e il primo inciso, pur conservando la caratteristica discesa alla terza minore, viene modificato dal punto di vista ritmico con la prima semiminima che diventa puntata. Maggiori differenze si notano nel secondo inciso che mantiene il movimento ascendente ma si conclude sulla tonica, mentre l'originale, maggiormente articolato, si chiudeva sul Re. La sezione più sorprendente è però quella che si presenta subito dopo: dopo aver declamato all'unisono il motivo znamenny, proprio come aveva già fatto Rimskij-Korsakov, l'orchestra si ferma sulla corona e a fare da eco alla melodia d'apertura è l'organo solista che entra in modo dirompente rielaborando il secondo inciso una terza minore sopra. Con l'ingresso dell'organo si viene a instaurare un dialogo tra le due componenti sonore – orchestra e ripieno – che culmina nell'accordo di Sol maggiore e lascia poi il posto all'entrata delle voci per il canto del *Kyrie*.

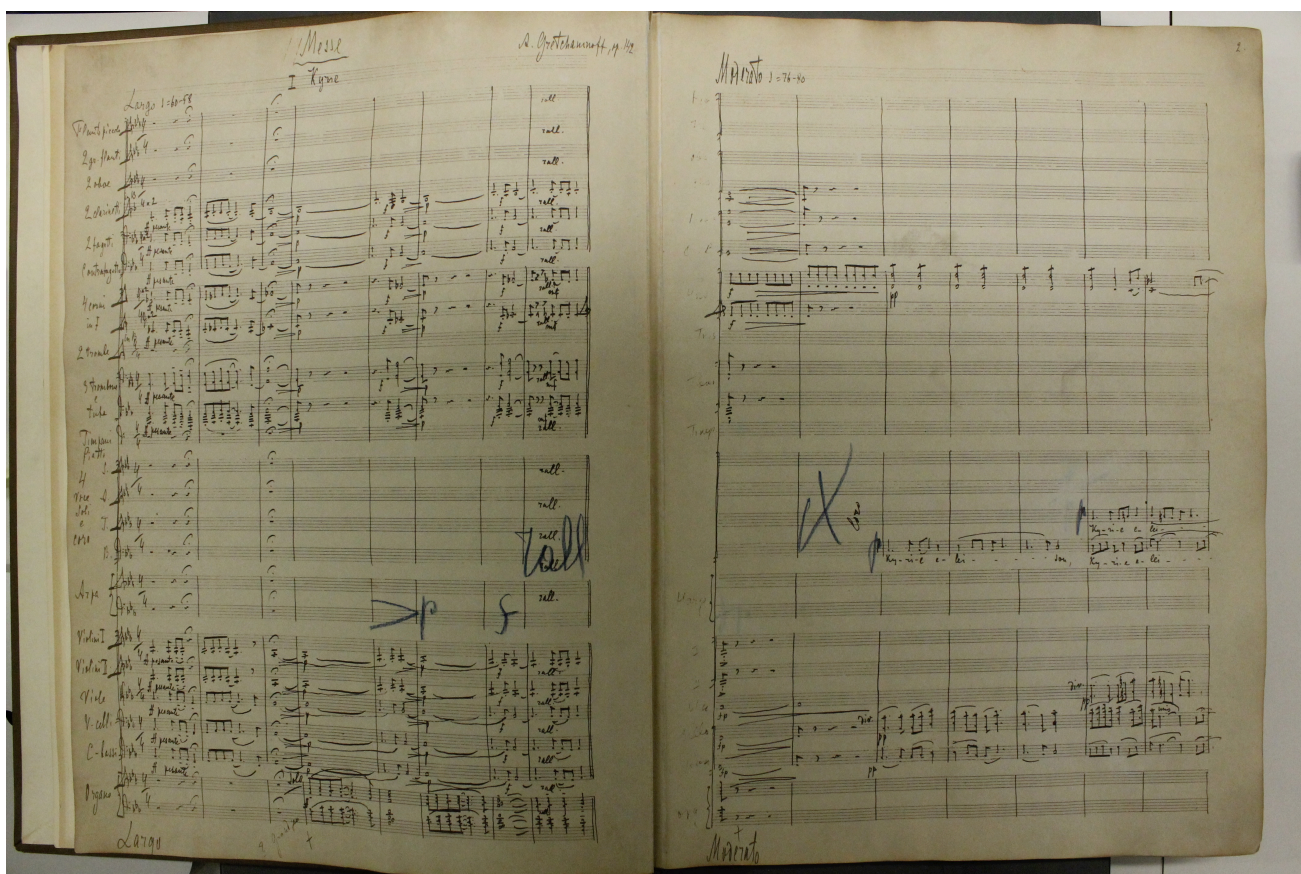


Fig. 2. A. Grečaninov, *Missa Oecumenica*, autografo.

Queste sole nove battute del *Largo* introduttivo permettono di entrare nel vivo della poetica di Grečaninov. Anzitutto, a emergere subito è il rapporto del compositore con la tradizione: il suo recupero del patrimonio musicale russo non muove infatti da intenti filologici o conservatori, ma è sottoposto a una rimodulazione che va letta in parallelo con la stessa decisione di svincolarsi dal divieto di accompagnamento strumentale per la liturgia ortodossa cui Grečaninov si era opposto già in madrepatria.

Nel panorama della Parigi tra le due guerre la figura dell'anziano compositore appariva quasi decentrata rispetto alle tendenze moderniste che animavano la scena musicale locale. Laddove la generazione più giovane dell'emigrazione russa o si

invaghiva delle nuove sonorità della Jazz Age e dei nuovi linguaggi musicali, oppure si legava a correnti votate a riattualizzare il passato nelle nuove forme del neoclassicismo, l'arte di Grečaninov sembrava legata a un mondo di valori estetici ormai decaduto. Il suo "lukewarm romanticism", così distante da quello travolgente del più giovane Rachmaninov, non poteva riscuotere clamore e successi da parte del pubblico e della critica, e di questo lui stesso era tragicamente consapevole: «I appreciate and understand the music of Stravinsky, Prokofieff and Shostakovich, but I compose in a different manner. Some people think I am dead».⁴⁵⁷

Nonostante ciò, la "morte artistica" di Grečaninov non trova riscontro nell'analisi della sua produzione relativa agli anni in esilio e la nuova vita fuori dalla madrepatria non fu la mera appendice di una già lunga carriera avviata al tramonto. L'esperienza dell'emigrazione costituì per Grečaninov l'occasione di dare forma a quelle spinte "progressiste" dalla lunga gestazione. È in questo contesto quindi che va letto il rapporto dialettico con il passato che traspare già solo dalle prime battute della *Missa Oecumenica*.

La rimodulazione della tradizione non esaurisce però la carica modernista della poetica *émigré* grecianoviana. L'aspetto più innovativo nel linguaggio si riscontra maggiormente nella seconda parte di questa brevissima introduzione. Affidando infatti all'organo il canto della melodia ispirata allo znamenny, Grečaninov operava

⁴⁵⁷ R. PARMENTER, *Gretchaninoff Settles in New York*, «New York Times», October 6, 1940, p. 7.

un vero e proprio strappo estetico e culturale la cui portata risulta comprensibile solo alla luce delle considerazioni contenute nei suoi scritti riguardo al rapporto tra musica sacra e accompagnamento strumentale. Questa operazione affonda infatti le radici in un preciso contesto storico e nel suo orizzonte spirituale: dopo aver abbracciato con entusiasmo la Rivoluzione di Febbraio, tanto da comporre in mezz'ora la musica di un nuovo inno nazionale di grande successo per la nuova "Russia libera",⁴⁵⁸ Grečaninov non poté non scontrarsi con i dettami estetici e culturali del nuovo regime:

The intoxication of liberty did not last long. The spectre of a new and bloody revolution appeared in sight. October arrived, and in its wake came famine, cold, and the almost complete extinction of all spiritual life. In those evil days I experienced a yearning to write religious music, to forget what was going on around me. In my Liturgies, the Passion Week Music, the Vespers, and several large and complex choral works, I had exhausted all the technical resources of choral writing a cappella. What was to be my next step? By what method could I enhance the expressive power of sacred music?⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ «The news of the Revolution of February, 1917, was greeted in Moscow with enthusiasm. People poured into the streets wearing red flowers in their lapels. Strangers embraced each other with tears of joy in their eyes. Maria Grigorievna and I joined the crowd, but not for long. An idea suddenly struck me: I must write a new national anthem! I hurried home, and in half an hour I had composed music of the anthem. But what about the words? The first two lines, "Long live Russia — The country of the free," I took from a poem by Fedor Sologub, but I did not like the rest of the poem. What was I to do? I telephoned Constants Balmont, the poet. He came to see me without delay, and in a few minutes wrote out the text. Manuscript in hand, I went to see Gutheil. Without wasting any time he sent the music to the printer, and on the following afternoon the Gutheil store displayed copies of my Hymn of Free Russia. The proceeds from the sales were turned over to the liberated political prisoners. The Bolshoy Theater was closed for only a few days. As soon as it reopened, my new anthem was performed, along with the Marseillaise, by the chorus and orchestra of the Bolshoy Theater led by Emil Cooper. Thanks to the simple melody and fine text, my anthem soon became popular, not only in Russia but also abroad. My American friends, Kurt Schindler and his wife, translated it into English, and it was published by the G. Schirmer Company. The Hymn of Free Russia was still sung even when there was no more freedom left in Russia» (GREČANINOV, *My Life*, op. cit., pp. 117-118).

⁴⁵⁹ Ivi, p. 118-119.

Nella sua autobiografia il compositore ripercorre le tracce della sua ricerca artistica, improntata all'estensione dei confini propri della musica liturgica russa:

My first work of instrumental church music was a psalm for chorus with orchestra. No Russian composer had as yet attempted a composition of this nature; while in western Europe every composer, whether important or not, had, as a matter of course, written a Mass, a Requiem, or a Passion for voices with instruments. This difference is easily explained: in the West, instrumental music has its rightful place in church services, whereas in the Russian Orthodox Church musical instruments are not admitted. I repeatedly stated, orally and in writing, that our church ritual would gain tremendously by the introduction of the organ or a physharmonica into the church service.⁴⁶⁰

Per il compositore una prima risposta al quesito menzionato nella precedente citazione consiste nell'introdurre l'organo, strumento simbolo della cristianità occidentale, nel servizio liturgico. I ricordi d'infanzia legati a questo strumento consentono a Grečaninov di proferire apertamente la propria dichiarazione di poetica:

⁴⁶⁰ Ivi, p. 119.

Since my childhood I have loved church music, ours and Western. I often attended services in the Catholic Church on the Lubyanka in Moscow to hear the organ. On important holidays the organ was sometimes combined with vocal and instrumental music. Listening to this music I was deeply affected by its infinite tenderness and its profound religious feeling. I envied the Catholics. Why should all this musical opulence be vouchsafed them; and why should the Russian Church be denied this bounty? Why should we not conduct our religious rites to the harmonious accompaniment of such a truly divine instrument as the organ? We are told that this would be against our established tradition. But traditions are made by man and they can be, and sometimes should be, altered.⁴⁶¹

Queste affermazioni permettono di tracciare un profilo delle intenzioni estetiche alla base della scrittura della *Missa Oecumenica*. Tuttavia è un'altra dichiarazione dell'autore a gettare luce sulla temperatura spirituale propria della poetica *émigré* di Grečaninov:

The Russian Church prays daily for the reunion of the Catholic and Orthodox faiths, but this reunion is hardly possible without mutual concessions. The mere suggestion of introducing the organ into the Russian Orthodox Church is a major heresy in the eyes of the keepers of the traditions.⁴⁶²

Come si evince da queste righe, è proprio in virtù della riunificazione delle due Chiese, ortodossa e cattolica, che il compositore invoca la possibilità di far entrare di diritto l'organo nella musica liturgica. Organo il cui valore non è solo musicale, ma finisce per rivestire un più ampio ruolo simbolico volto a rappresentare il panorama sonoro

⁴⁶¹ Ivi, p. 120.

⁴⁶² *Ibidem*.

occidentale. L'ecumenismo musicale con cui Grečaninov apre la sua *Missa Oecumenica* non serve quindi solo a indicare da subito la strada che il compositore intende percorrere nel suo lavoro, ma è un esempio chiarissimo di quelle "mutual concessions" con cui la sua musica poteva adoperarsi per la promozione della comunione interconfessionale.

Se nelle battute introduttive del *Kyrie* l'orchestra si limitava a "cantare" la melodia russa in unisono con un assetto quasi corale, l'ingresso alla battuta 11 delle voci vere e proprie viene costruito in modo polifonico secondo la più consueta forma di fuga (Es. 3), con la proposizione del soggetto in Do minore da parte dei bassi, seguito poi dalla risposta dei tenori alla dominante, dei contralti alla tonica e infine dei soprani nuovamente alla dominante. Il piede trocaico iniziale rivela l'affinità del nuovo materiale melodico con il tema znamenny verso cui il primo si pone in maniera speculare: mentre quest'ultimo si spostava verso la terza minore discendente (La bemolle – Fa), il soggetto della fuga sale con la stessa figurazione ritmica alla terza minore ascendente (Do – Mi bemolle).



Es. 3. *Kyrie*, soggetto della fuga, batt. 11-13.

Dopo aver concluso l'esposizione del soggetto e del controsoggetto tra le quattro voci, i tenori presentano un nuovo tema melodico costruito su una discesa per gradi che

viene imitato dal resto del coro e poi dall'orchestra mentre le voci tornano al soggetto fugato.



Es. 3. *Kyrie*, secondo tema, batt. 23-24.

Questi due elementi – il soggetto della fuga e il secondo tema – costituiscono il materiale con cui Grečaninov sviluppa il *Kyrie*. Se del primo si è già notata la parentela con il tema russo d'apertura, nel secondo a riecheggiare è il canto della Chiesa d'Occidente. La risonanza si coglie più nettamente nel n. 6, dove il tema discendente si presenta in forma acefala.



Es. 3. *Kyrie*, n. 6.

Questa minima variazione consente di riconoscere nel tema l'inconfondibile profilo melodico del *Dies Irae* gregoriano. Se, come si è detto, è difficile ricostruire con precisione la provenienza del materiale musicale nella *Missa Oecumenica* a causa della significative rielaborazioni realizzate dall'autore, in questo caso l'origine è facilmente riconducibile al repertorio del *cantus planus* occidentale. A trasparire in modo limpido è anche l'operazione portata avanti dal compositore: il tentativo, avviato già nelle

battute iniziali, di conciliare l'universo sonoro russo con quello occidentale diventa in questo caso il meccanismo compositivo per la costruzione di un intero movimento. La connessione tra temi è ravvisabile a più riprese nel corso del movimento, e in particolare nel n. 5 dove i tenori introducono la seconda parte della preghiera – *Christe eleison* – riprendendo la discesa alla terza minore del tema d'apertura, mentre le voci femminili rispondono con una variazione del tema del *Dies Irae*, o ancora nel n. 7 dove il coro riprende il soggetto della fuga mentre i violini mentre il motivo gregoriano compare nell'orchestra in figurazione di biscrome.

La sezione finale del movimento è la più interessante a livello musicale. La triplice impetrazione del *Kyrie* sulla progressione armonica VIb – IIb – VIIb7 – I (La bemolle maggiore, Re bemolle maggiore, Si bemolle maggiore, Do maggiore) chiude il corpo centrale con una sonorità piena (*fff*) di tutto l'organico orchestrale e vocale che ricorda le grandi masse sinfoniche che caratterizzano consuetamente il linguaggio musicale della *Messa* occidentale. L'approdo al Do maggiore è però fugace e si consuma su due sole crome. Con uno svuotamento improvviso dell'ambiente sonoro, Grečaninov prepara infatti la coda, con l'indicazione agogica di *Tranquillo*, che viene aperta dai tenori mentre l'orchestra si prepara per un crescendo di grande espressività a cui prendono parte anche tutte e quattro le voci. Il cambiamento di sonorità rispetto al precedente *Tutti* è notevole: la sovrapposizione di un movimento veloce di terze negli archi e l'improvvisa dilatazione delle voci, unite ai disegni ascendenti dei fiati e all'ingresso dell'arpa, concorre alla creazione di un ambiente sonoro diverso rispetto

a quanto ascoltato finora. Una sonorità che sembra evocare più la tavolozza impressionista che non quella romantica cui si rifà il linguaggio di Grečaninov.⁴⁶³

⁴⁶³ Sul rapporto tra Grečaninov con la musica di Debussy e la sua "escursione" impressionista degli anni 1907-1911, cfr. G. Abraham, *Gretchaninov, Alexander Tikonowitsch* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, pp. 835-836.

This image shows a page of handwritten musical notation for the conclusion of a Kyrie. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. Key features include:

- Staff 1 (Vocal):** Features the word "Kyrie" written above the notes. Dynamics include *espressivo*, *mf*, and *cresc.*
- Staff 2 (Vocal):** Continues the vocal line with dynamics like *mf* and *cresc.*
- Staff 3 (Piano):** Shows piano accompaniment with dynamics *pp* and *cresc.*
- Staff 4 (Piano):** Continues the piano accompaniment with dynamics *pp* and *cresc.*
- Staff 5 (Piano):** Features a section marked "Solo" with dynamics *pp* and *cresc.*
- Staff 6 (Piano):** Continues the piano accompaniment with dynamics *pp* and *cresc.*
- Staff 7 (Piano):** Shows piano accompaniment with dynamics *pp* and *cresc.*
- Staff 8 (Piano):** Continues the piano accompaniment with dynamics *pp* and *cresc.*
- Staff 9 (Piano):** Shows piano accompaniment with dynamics *pp* and *cresc.*
- Staff 10 (Piano):** Continues the piano accompaniment with dynamics *pp* and *cresc.*

Large handwritten annotations include "cresc" written across the middle staves and "pp cresc" written below the bottom staves. On the right side, there are large handwritten numbers "3" and "4" stacked vertically, possibly indicating measures or sections. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 3. Kyrie. Conclusione.

La parentesi impressionista si esaurisce con l'ultimo *fortissimo* orchestrale che, tuttavia, non chiude il lavoro. Dopo aver riproposto la cadenza VIIb-I, il compositore differisce infatti ancora una volta la conclusione con un ultimo cambio di sonorità. All'ultima imponente affermazione in Do maggiore del *Kyrie eleison* seguono infatti a mo' di eco le due battute finali, affidate al solo coro accompagnato dall'organo, che chiudono il movimento su un carattere etereo; una nuova dimensione sonora sospesa sull'accordo di Do che si contrappone alla sontuosa architettura musicale ascoltata subito prima. Se, come si è detto, è possibile ricondurre il suono delle grandi masse sinfoniche a quello del canone occidentale proprio delle *Messe* musicali, queste due battute conclusive – apparentemente superflue poiché subentrano dopo l'avvenuto e atteso raggiungimento della tonica – connotano una diversa atmosfera sonora, maggiormente rivolta all'Oriente cristiano. A suggerire questa associazione non vi è solo la *reductio* dell'organico strumentale e il carattere sospeso dell'insieme, ma soprattutto la presenza del *basso profondo*, caratteristico del canto ortodosso, che intonando il Do₂ ultragrave dona all'ultima ripetizione dell'*eleison* una profondità finora inusitata.

Tra i movimenti che compongono la *Missa Oecumenica*, il *Kyrie* è forse quello che non solo rappresenta in modo più icastico l'incontro dei due diversi principi sonori – latino e slavo – ma anche quello in cui si manifesta in modo più chiaro lo sforzo effettuato dall'autore per la ricerca di compatibilità di due universi sonori differenti. Non tutti i movimenti risultano sullo stesso livello di fattura ed è comprensibile come mai la

ricezione non sia rimasta entusiasta di questo astruso esperimento culturale ancor prima che musicale. Nondimeno, la *Missa* non è solo «the culmination of several attempts by Grechaninov to integrate musical possibilities of both the Russian Orthodox and the Roman Catholic rite», ma anche il documento sonoro in cui, più di tutti, si manifesta in modo evidente la temperie ecumenica della Parigi negli anni Trenta e la ricerca di una nuova dimensione di comunione tra l'Occidente cattolico e l'Oriente ortodosso.

4. Conclusione

Le musiche della Russia Oltreconfine a Parigi sono ancora ben lontane dall'essere state recuperate e rivalutate e, al di fuori di qualche, più o meno, recente incisione, la stragrande maggioranza di partiture giace impolverata negli archivi e nelle biblioteche. La componente cerebrale che si è cercato di far emergere in questo lavoro e che contraddistingue gran parte di questa produzione finisce infatti per essere un ostacolo a una fruizione gradita e a un apprezzamento convinto, e molti dei nomi di compositori, così come di artisti o letterati, della Parigi russa sono andati irrimediabilmente perduti.

Scopo di queste pagine è stato quello di gettare nuova luce su un ambito di storia della musica che, se da un lato non riesce del tutto a splendere di luce propria, dall'altro illumina e riflette le rifrazioni storiche, politiche, sociali, culturali e spirituali di un luogo della storia che merita di essere approfondito. I frutti dell'incontro che è stato descritto lungo i vari capitoli non sono stati concepiti in un clima di spensierata serenità, ma portano le tracce di un vissuto travagliato e di un portato umano e spirituale che non può essere sottovalutato. Al di là di ciò, tuttavia, questo preciso capitolo di storia culturale conferma ancora una volta come la creatività e, in particolare la musica, possano realmente diventare uno "spazio dell'incontro".

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare chi ha seguito da vicino la gestazione di questa tesi durante gli anni di dottorato. In primis le mie *tutrices*: Susanna Pasticci, *munimentum scientiae*, la cui sintonia umana e spirituale con il sottoscritto è alla base della concezione del presente lavoro; Tiziana Pangrazi, *consultrix doctissima*, per i molti suggerimenti e consigli, non solo bibliografici.

È per me doveroso esprimere un ringraziamento convinto anche a due maestri fondamentali per la mia crescita umana e professionale i quali, finché è stato loro concesso, hanno motivato e sostenuto la stesura di questa tesi: Antonio Rostagno e Cristina Cimagalli. A loro, affidati ai *divina mysteria*, va la mia gratitudine più profonda.

Ringrazio poi gli amici più intimi e la mia famiglia, di su e di giù, per tutto il supporto dato alla causa in questi anni così pieni. In particolare i miei genitori che hanno sempre appoggiato le mie scelte mostrando la loro stima convinta nei miei riguardi.

Infine, ringrazio mia moglie Valentina: in lei la mia ricerca del bello, del buono e del vero ha trovato il suo compimento in questa parte di universo.

Bibliografia

G. ABRAHAM, *Gretschaninov, Alexander Tikonowitsch in Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, pp. 835-836.

I. AKIMOVA, *Pierre Souwtchinsky. Parcours d'un Russe hors frontière*, L'Harmattan, Paris, 2011.

B. ANDERSON, *Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi*, Laterza, Bari, 2020.

C. ANDREYEV – I. SAVICKÝ, *Russia Abroad: Prague and the Russian Diaspora, 1918–1938*, New Haven, Connecticut, 2004.

A. ANTOSHCHENKO, *Eurasia" or "Holy Russia"? Russian Émigrés in Search of Self-Recognition in History*, 2003.

A. ARJAKOVSKY, *The Way. Religious Thinkers of the Russian Emigration in Paris and Their Journal, 1925-1940*, University of Notre Dame, Indiana, 2013.

N. BARKALAYA, *Esthétique et technique compositionnelle de Nicolas Obouhov dans le contexte du modernisme russe et français*, Thèse de Doctorat, Université de Paris VIII, Saint Denis, 2012.

M. BASKER, *The Trauma of Exile: An Extended Analysis of Khodasevich's 'Sorrentinskie Fotografii'*, «Toronto Slavic Quarterly», 33, Summer 2010.

M. BASSIN – S. GLEBOV – M. LARUELLE (eds.), *Between Europe and Asia. The Origins, Theories, and Legacies of Russian Eurasianism*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2015.

N. BERBEROVA, *Le feste di Billancourt*, Adelphi, Milano, 1994.

N. BERDJAEV, *Dream and Reality*, Collier Books, New York, 1962.

N. BERDJAEV, *Russkii dukhovnyi renessans nachala XX veka i zhurnal Put'*, in *Sobranie sochinenii, vol. 3: Tipy religioznoi mysli v Rossii*, Paris, 1989.

N. BERDJAEV, *Nuovo Medioevo*, Fazi Editore, Roma, 2017.

N. BERDIAEV, *Il senso della creazione. Saggio per una giustificazione dell'uomo*, Jaca Book, Milano, 2018.

- N. BERDJAEV, *Il senso della storia*, Jaca Book, Milano, 2019.
- D. M. BETHEA, *Sorrento Photographs: Khodasevich's Memory Speaks*, «Slavic Review», 39-1, March 1980.
- D. BETHEA – S. FRANK, *Exile and Russian Literature*, in E. DOBREVKO – M. BALINA (eds.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- O. BOBRIK, *Arthur Lourié: A Biographical Sketch*, in K. MÓRICZ – S. MORRISON (eds.), *Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié*, Oxford University Press, New York, 2014.
- S. BOYM, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2002.
- G. BOTTA, *Jacques Maritain e Igor Stravinsky*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2014.
- I. A. BUNIN, *Missiia russkoi emigratsii*, in *Publitsistika 1918–1953 godov*, ed. O.N. Mikhailov, Moscow, 2000.
- J. BURBANK, *Intelligentsia and Revolution: Russian Views of Bolshevism, 1917-1922*, Oxford University Press, Oxford, 1986.
- H. BURSTIN, *Rivoluzionari. Antropologia politica della Rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari, 2016
- J. N. BURK, *Missa Oecumenica*, programma di sala, Boston Symphony Orchestra, 1944.
- V. CADARA, *Il tempo musicale in Stravinsky. Trattati della teoria di Maritain come sistema organizzativo dell'attitudine estetica del grande musicista*, in «Rivista musicale italiana», vol. 25, n. 2, 1991, pp. 247-262.
- P. CAMP, *Alexandre Gretchaninoff, 1864-1956: leading composer and spokesman for the new Russian choral school*, «The Choral Journal», vol. 47, n. 3, September, 2006, pp. 30-42.
- S. CAPRIO – G. CODEVILLA – P. P. POGGIO (ed.), *La rivoluzione russa. Intellettuali e potere*, Jaca Book, Milano, 2017.
- M. A. CARR, *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*, University of Nebraska Press, Lincoln-London, 2002.
- M. A. CARR, *After the Rite, Stravinsky's path to Neoclassicism*, Oxford University Press, Oxford, 2014.

- J. CHADABE, *The Past and Promise of Electronic Music*, Pearson Education, New Jersey, 1997.
- D. CITATI, *La passione dell'Eurasia. Storia e passione in Lev Gumilëv*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 1996.
- J. COCTEAU – J. MARITAIN, *Dialogo sulla fede*, Passigni Editore, Firenze, 1988.
- G. CODEVILLA, *La chiesa ortodossa e le rivoluzioni russe 1905-1924*, in S. CAPRIO, G. CODEVILLA, P. P. POGGIO, *La rivoluzione russa. Intellettuali e potere*, Jaca Book, Milano, 2017.
- R. CRAFT, *Chronicle of a Friendship*, Vanderbilt University Press, Nashville, 1994.
- J. CROSS, *Stravinsky in Exile*, in T. LEVITZ (ed.), *Stravinsky and His World*, Princeton University Press, Princeton, 2013.
- L. CURINGA, *Da Skrjabin all'École de Paris: misticismo, simbolismo ed esoterismo tra Russia ed Europa*, in EAD. – M. RAPETTI (ed.), *Skrjabin e il Suono-Luce*, Firenze University Press, Firenze, 2018.
- J. M. CURTIS, *Bergson and Russian Formalism*, in «Comparative Literature», 2, 28, Spring, 1976, pp. 109–121.
- H. DAVENSON, *D'une musique nécessaire et d'Arthur Lourié*, in «Esprit», février, 1935, pp. 831-832.
- H. DAVENSON, A. *Lourié (1892-1966)*, «Perspectives of New Music», v. 5, n. 2, Spring-Summer, 1967, pp. 166-169.
- O. DAVYDOV, *Lev Karsavin: Theological path of all-unity*, in «HTS Teologiese Studies/Theological Studies», 76(1), a5329, 2020.
- O. R. DEMIDOVA, *Metamorfozy v izgnanii: Literaturnyi byt russkogo zarubezh'ia*, Giperion, St. Petersburg, 2003.
- O. DOWNES, *A New "Spiritual Concerto"*, «New York Times», 23/03/1930.
- O. DOWNES, *Schola Cantorum Gives Novelties*, «New York Times», 27/03/1930.
- W. DE VOGT, *Soirées de Paris*, «France et monde», 135, 1929.
- E. DOBRENKO – M. BALINA (eds.) *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

- O. DOLSKAYA-ACKERLY, *Vasilii Titov and the "Moscow" Baroque*, in «Journal of the Royal Musical Association», vol. 118, n. 2, 1993, pp. 203-222.
- O. DOWNES, *A New "Spiritual Concerto"*, «New York Times», 23/03/1930.
- N. DUFOURCQ (cur.), *Larousse de la musique*, Larousse, Paris, 1957.
- U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1989.
- D. EHRHARDT, *Les musiciens étrangers et l'émergence du champ musical*, «Les Paris des migrants», 1308, 2014.
- C. EMERSON, *Jacques Maritain and the Catholic Muse in Lourié's Post-Petersburg Worlds* in K. MÓRICZ – S. MORRISON (eds.), *Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié*, Oxford University Press, New York, 2014.
- G. FEDOTOV, *Zachem my zdes'?*, «Sovremennye zapiski», 58, 1935.
- A. FERRARI, *La foresta e la steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2012.
- D. FIDELER, *Introduction*, in K. GUTHRIE (ed.), *The Pythagorean Sourcebook and Library*, Phanes Press, Michigan, 1988.
- H. L. FINK, *Bergson and Russian Modernism: 1900–1930*, Northwestern University Press, Evanston, 1999.
- M. FITGER, *The tetractys and the hebdomad. Blavatsky's Sacred Geometry Unveiled, sine*, 2019.
- C. FLAMM – H. KEAZOR – R. MARTI (eds.), *Russian Émigré Culture. Conservatism or Evolution?*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2013.
- C. FLAMM – R. MARTI – A. RAEV (eds.), *Transcending the Borders of Countries, Languages, and Disciplines in Russian Émigré Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2018.
- E. FOLEY (ed.), *Worship Music. A Concise Dictionary*, The Liturgical Press, Collegeville, 2000.
- G. FONI, *Filosofia dell'ineguaglianza di Nikolaj Berdjajev*, tesi dottorale, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2012.

- G. FREEDMAN, *Tcherepnin: Spanning the Generations: An Interview* in «Music Journal», XXXIV, September 1976.
- S. GLEBOV, *From Empire to Eurasia: Politics, Scholarship, and Ideology in Russian*, Northern Illinois University Press, DeKalb, 2017.
- F. GÖBLER, *Gibt es seine Poetik des Exils?*, in ID. *Russische Emigration im 20. Jahrhundert: Literatur – Sprache – Kultur*, München, 2005.
- F. GOLDBECK, *Arthur Lourié: Concerto spirituale*, in «La revue musicale», n. 167, juillet-août, 1936.
- T. GOLITCHENKO, *Bogočelovečestvo*, in B. CASSIN (ed.), *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*. Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2014.
- R. GOLOVIC, *The 'Sobornost': from the History of Russian Religious Social Thought*, in «Sotsiologičeskie issledovaniya», n. 5, 2020, pp. 121-125.
- A. GREČANINOV, *My Life*, Coleman-Ross Company, New York, 1952.
- C. HALPERIN, *Russia and the Steppe: George Vernadsky and Eurasianism*, Murquardt, Brussels, 1980.
- P. HANSKI, *Les inquiétudes intellectuelles et religieuses chez les émigrés russes*, in «Études», 20 avril 1922.
- M. HELLER. *Premier avertissement: un coup de fouet. L'histoire de l'expulsion des personnalités culturelles hors de l'Union soviétique en 1922*, «Cahiers du Monde Russe», 20-2, 1979.
- M. HELLER – A. M. NEKRICH, *Utopia in Power: The History of the Soviet Union from 1917 to the Present*, Summit Books, New York, 1988.
- J. HILDT, *Der russische Adel im Exil: Selbstverständnis und Erinnerungsbilder nach der Revolution von 1917*, V&R Unipress, Göttingen, 2018.
- B. A. HOLMES, *"Missa Oecumenica" and the Roman Catholic masses of Alexandre T. Grechaninov*, PhD dissertation, Arizona State University, 1990.
- S. HORUŽIJ, *Karsavin as Philosopher of Personality*, in «Studies in East European Thought», vol. 61, n. 2/3, *The Discourse of Personality in the Russian Intellectual Tradition*, August, 2009.

- C. HUNTINGTON, *The Homesick Million. Russia-out-of-Russia*, The Stratford company, 1933.
- A. IGNATOV, *Sulla questione del rapporto tra filosofia occidentale e filosofia russa*, in H. DAHM – A. IGNATOV (a cura di), *Storia delle tradizioni filosofiche dell'Europa orientale*, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 2005.
- H. ISWOLSKY, *Light before Dusk. A Russian Catholic in France 1923-1941*, Longmans, Green, New York, 1942.
- H. ISWOLSKY, *Christ in Russia, The History, Tradition, and Life of the Russian Church*, The Bruce Publishing Company, New York, 1960.
- J. JANIN, *La musique et la race*, in «Le Courrier musical», 15 mai 1929, p. 329.
- F. JEDRZEJEWSKI, *Ivan Wyschengradsky et la musique microtonale*, thèse, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2000.
- C. R. JENSEN, *Musical Cultures in Seventeenth-Century Russia*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis, 2009.
- R. JOHNSTON, *New Mecca, New Babylon. Paris and the Russian Exiles, 1920-1945*, McGill-Queen's University Press, Kingston-Montreal, 1988.
- I. KASPE, *Iskusstvo otsutstvovat'. Nezamechennoe pokolenie russkoi literatury*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, 2005.
- S. KERN, *The Culture of Time and Space: 1880–1918*, Cambridge, London, 2003.
- R. KHAZAM, *Nikolay Obukhov and the Croix Sonore*, in «Leonardo Music Journal», vol. 19, 2009.
- M. M. KONONOVA, *'Tsementiruiushchie' idei Russkogo Zarubezh'ia*, in *Aktual'nye aspekty istorii i sovremennosti russkogo zarubezh'ia: Parallely i antitezy*, ed. M.M. Kononova, Moscow, 2007.
- L. KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherepnin: The Saga of a Russian Emigré Composer*, Indiana University Press, Bloomington, 2008.
- L. KORABELNIKOV, *The Study of The Music of Expatriate Russians*, «Fontes Artis Musicae», 53, 3, 2006.
- R. KOSELLECK, *Zeitverkürzung und Beschleunigung. Eine Studie zur Säkularisation, in Zeitschichten. Studien zur Historik*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2000.

- R. KOSELLECK, *Storia. La formazione del concetto moderno*, Clueb, Bologna, 2009.
- A. B. KOVALEV, *Dukhovnyy kontsert kak khorovoy tiskl na rubezhe XX-XXI vv.: zhanrovyye I stilevyye osobennosti*, in «St. Tikhon's University Review», s. V: *Problems of History and Theory of Christian Art*, 2017, vol. 25, pp. 95-106.
- M. KUNDERA, *Improvisation in Homage to Stravinsky*, in *Testaments Betrayed*, Faber and Faber, London, 1995.
- M. NAFPAKTITIS, *Multiple Exposures of the Photographic Motif in Vladislav Khodasevich's Sorrentiniskie Fotografii*, «Slavic and East European journal», 34, 2018.
- F. NETHERCOTT, *Une rencontre philosophique: Bergson en Russie (1907–1917)*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1995.
- P. LALO, *Défense et illustration de la musique française*, in *Le théâtre lyrique en France depuis les origines jusqu'à nos jours : conférences sur la musique*, vol. 1, Paris, Radio-Paris, 1935-1936.
- P. LANDORMY, *Darius Milhaud*, in «Le Ménestrel», 28 août 1925, pp. 362-363.
- M. LARUELLE, *Existe-t-il des précurseurs au mouvement eurasiste? L'obsession russe pour l'Asie à la fin du XIXe siècle*, «Revue des Études Slaves», 75-3-4, 2004.
- M. LARUELLE, *Les idéologies de la «troisième voie» dans les années 1920. Le mouvement eurasiste russe*, «Vingtième siècle», 70, avril-juin, 2001.
- M. LARUELLE, *L'idéologie eurasiste russe ou comment penser l'Empire*, «La Revue Russe», 16, 1999.
- F. LAZZARO, S. GHIDONI, M. PARODI, *A proposito di Marrou, Agostino e la musica*, «Doctor Virtualis», 10, 5-44, 2010.
- F. LAZZARO, *Écoles de Paris en musique 1920-1950, Identités, Nationalisme, Cosmopolitisme*, Vrin, 2018.
- P. LE FLEM, *Le Concerto Spirituale d'Arthur Lourié*, in «Comœdia», 6 juillet 1936.
- K. LEVIDOU, *The Encounter of Neoclassicism with Eurasianism in Interwar Paris: Stravinsky, Suvchinsky, and Lourié*, Ph.D. Dissertation, University of Oxford, 1998.

- K. LEVIDOU, *The Artist-Genius in Petr Suvchinskii's Eurasianist Philosophy of History: The Case of Igor' Stravinskii*, in «The Slavonic and East European Review», vol. 89, n. 4, October, 2011, pp. 601-629.
- K. LEVIDOU, *Eurasianism in Perspective: Souvtchinsky, Lourié and the Silver Age*, in FLAMM – KEAZOR – MARTI, *Russian Émigré Culture. Conservatism or Evolution?*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2013.
- K. LEVIDOU, *Arthur Lourié and his concepts of Revolution*, «Muzikologija», 13, 2012.
- T. LEVITZ (ed), *Stravinsky and His World*, Princeton University Press, Princeton, 2013.
- J. LINDSAY OPIE, *Nel mondo delle icone. Dall'India a Bisanzio*, Jaca Book, Milano, 2018.
- L. LIVAK, *How it was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2003.
- L. LIVAK, *Le Studio Franco Russe 1929-1931*, in «Revue d'Études slaves», LXXV/1, 2004, pp. 109-123.
- L. LIVAK, *Le Studio franco-russe 1929-1931*, Toronto Slavic Library, Toronto, 2005.
- B. LIVSHITS da *The One-and-a-Half-Eyed Archer*, Oriental Research Partners, Newtonville, 1977.
- K. LOBODENKO-SENANI, *Les aventures de Bejentssev-Optimistov. L'image de l'émigré dans le dessin de presse russe en France d'entre-deux-guerres*, Hal Open Science, 2013.
- M. LOCANTO, *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism*, Brepols, Turnhout, 2014.
- M. LOCANTO, «Il ne faut pas mépriser les doigts». *La tastiera, la 'mano acculturata' e il 'Sacre du printemps'*. In *Cento Primavera. Ferocità e feracità del Sacre du Printemps*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp.169-213.
- M. LOCANTO, *Stravinsky and the Musical Body. Creative Process and Meaning*. Brepols, Turnhout, 2021.
- A. LOURIE, *Perspectives de l'École Russe*, in «La revue musicale» 12, 117–18 (luglio-agosto), 1931.
- A. LOURIE, *The Russian School*, in «The Musical Quarterly», vol. 18, n. 4, Oct., 1932, pp. 519-529.

- A. LOURIE, *Profanation et sanctification du temps: journal musical, Saint-Pétersbourg, Paris, New York, 1910-1960*, (J. Mouton, ed.), Desclée de Brouwer, Paris, 1966.
- S. LUBENSKIJ, *Bibliographie de l'Eurasisme, sine*, (presso Bibliothèque National de Paris).
- Y. H. LUO, *The Influence of Chinese Folk And Instrumental Music on Tcherepnin's "Chinese Mikrokosmos"*, dissertation, University of North Texas, 1988.
- A. J. MACGREGOR, *Fire and Light in the Western Triduum*, The Liturgical Press, Collegeville, 1992.
- M. MACINANTI, *Intersezioni tra neotomismo ed estetica musicale a Parigi nel primo dopoguerra: Igor Stravinskij e Jacques Maritain*, tesi magistrale, Sapienza Università di Roma, 2019.
- M. MACINANTI, *Music in Exile: Russian Émigré Composers in interwar Paris and the Mission of Russia Abroad's Musical Creativity After the 1917 Revolution*, in «Journal of Mediterranean Knowledge», vol. 6 (2), 2021, pp. 289-312.
- L. MAGAROTTO, *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, «Europa orientalis», 26, 2007.
- I. MARKEVITCH, *Être et avoir été. Mémoires*, Gallimard, Paris, 1980.
- M. R. MARRUS, *The Unwanted. European Refugees in the Twentieth Century*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1985.
- O. MATICH (ed.), *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*, Ann Arbor, Ardis, 1984.
- K. J. MJØR, *Reformulating Russia, The Cultural and Intellectual Historiography of Russian First-Wave Émigré Writers*, Brill, Leiden-Boston, 2011.
- K. J. MJØR, *Metaphysics, Aesthetics, or Epistemology? A Conceptual History of tvorcestvo in Nineteenth-Century Russian Thought*, «Slavic and East European Journal», vol. 62, n. 1, Spring, 2018, pp. 4-25.
- K. MÓRICZ – S. MORRISON (eds.), *Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié*, Oxford University Press, Oxford, 2014.
- K. MÓRICZ, *In Stravinsky's Orbit, Responses to Modernism in Russian Paris*, University of California Press, Oakland, 2020.
- S. MORRISON, *The People's Artist. Prokofiev's Soviet Years*, Oxford University Press, Oxford, 2010.

J. MOUTON, «Sépt», 31 Juillet 1936.

F. MUSCATO, *Chiesa ed ecumenismo in Vl. S. Solov'ëv*, in «Nuova Umanità», XVII, 5, 1995, p. 82.

R. H. MYERS, *Claude Debussy and Russian Music*, in «Music & Letters», vol. 39, n. 4, October 1958, pp. 336-342.

S. NEFF – M. CARR – G. HORLACHER, *The Rite of Spring at 100*, Indiana University Press, Bloomington, 2017.

T. OBOLEVITCH, *All-Unity according to V. Soloviev and S. Frank. A Comparative Analysis*, in «Forum Philosophicum», 15, 2010, pp. 413-425.

M. OROZCO PÉREZ, *Aceleración y temporalización de la historia. La modernidad según Koselleck*, tesi di dottorato, Universidad Carlos III de Madrid, 2017.

M. OSORGIN, *Tatjanin den'*, «Dni», 1923.

T. PACHMUSS, *A Russian Cultural Revival: A Critical Anthology of Emigré Literature before 1939*, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1981.

O. V. PARILOV, *Sobornost As The Basis Of Russian Identity: History And Current State*, conference paper «National Interest, National Identity and National Security», February, 2021.

R. PARMENTER, *Gretchaninoff Settles in New York*, «New York Times», October 6, 1940.

S. PASTICCI, *Musica e religione*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, vol. I: "Il Novecento", Einaudi, Torino 2001, pp. 420-443.

S. PASTICCI, *Musique religieuse et spiritualité*, in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, T. 1, Actes Sud, Paris 2003, pp. 323-347.

S. PASTICCI, in *Sinfonia di Salmi, L'esperienza del sacro in Stravinskij*. Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2012.

S. PASTICCI, *La presenza della fede nell'universo creativo di Igor Stravinskij*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra*, A. ADDAMIANO e F. LUISI (cur.), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2013, pp. 1093-1113.

- S. PASTICCI, *Stravinsky and The Spiritual World of Orthodox Theology*, in M. LOCANTO (ed.), *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism*, Brepols, Turnhout, 2014, pp. 31-48.
- S. PROKOFIEV, *Diaries 1915-1923: Behind the Mask*, Faber&Faber, London, 2008.
- H. PRUNIERES, *Œuvres de Nicolas Obouhov – Salle Gaveau*, «La Revue Musicale», 147, Juin 1934.
- M. RAEFF, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration 1919–1939*. Oxford University Press, New York-Oxford, 1990.
- W. REICH, *Alexander Tcherepnin*, in «The Chesterian», vol. 13, n. 102, April-May 1931.
- W. REICH, *Alexandre Tchérépnine*, in «La Revue musicale», 1962.
- P. RICHE', *Henri Irénée Marrou : historien engagé*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2003.
- H. von RIMSCHA, *Der Russische Bürgerkrieg und die russische Emigration*, Frommann, Jena, 1921.
- H. von RIMSCHA, *Russland jenseits der Grenzen*, Frommann, Jena, 1927.
- M. RITZAREV, *Dukhovnyi kontsert v Rossii vtoroi poloviny XVIII veka*, Compozitor, Sankt Petersburg, 2006.
- M. RITZAREV, *Eighteenth-Century Russian Music*, Routledge, London – New York, 2016.
- J. RIVIERE, *Notes*, in «La nouvelle revue française», janvier-juin 1911, p. 317
- M. RUBINS, *Russian Montparnasse. Transnational Writing in Interwar Paris*, Palgrave Macmillan, Basingtoke, 2015.
- M. RUBINS, *A Century of Russian Culture(s) "Abroad": the Unfolding of Literary Geography*, in K. M. F. PLATT (ed), *Global Russian Cultures*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2019.
- L. SABANEEV, *Modern Russian Composers*, International Publishers, New York, 1927.
- L. SABANEEV, *Three Russian Composers in Paris*, «The Musical Times», vol. 68, N. 1016. October 1, 1927, pp. 882-884.
- L. SABANEEV, *Muzikalnoye tvorchestvo ve emigratsie*, «Sovremeniye Zapiski», n. 64, 1937, pp. 393-409.

- D. SALKOWSKI, *Unfolding the Fan of Memory in Arthur Lourié's Recollection of Petersburg*, «Twentieth-Century Music», 16 (2), June 2019, pp. 289-317.
- A. SCHAEFFNER, *Concerts du "Caméleon"*, in "Le Ménestrel», 4 janvier 1924.
- R. SCHOR, *Solidarité chrétienne? Orthodoxes russes et catholiques français dans les années 1920*, in «Cahiers de la Méditerranée», 63, 2005.
- E. W. SAID, 2001, *Reflections on Exile*, in ID. *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Granta, London, 2001.
- M. SEIDEL, *Exile and the Narrative Imagination*, Yale University Press, Yale, 1986.
- D. V. SEMIKOPOV, I. A. LEBEDEV, A. V. AKSENOV, *Sobornost as a Metaphysical Category in the Religious Personalism of V.S. Solovyov, Archpriest Sergiy Bulgakov and Archimandrite Sophrony (Sakharov)*, in «Bulletin of Minin University», vol. 10, n. 1, 2022.
- S. SHAW-MILLER, *Skriabin and Obukhov – Mysterium & Le Livre de la Vie: The Concept of the Total Work Of Art*, in «Consciousness, Literature and the Arts», vol. 1, n. 3, 2000.
- L. SITSKY, *Music of the Repressed Russian Avant-garde, 1900-1929*, Greenwood Press, London, 1994.
- G. SLOBIN, *Russians Abroad. Literary and Cultural Politics of diaspora (1919-1939)*, Academic Studies Press, Boston, 2013.
- N. SLONIMSKY, *Gretchaninov Alexander Tikhonovitch*, in *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (rev. N. SLONIMSKY), 5th edition, G. Schirmer, New York, 1958.
- N. SLONIMSKY, *Writings on Music* (2 voll.), E. SLONIMSKY YOURKE (ed.), Routledge, New York–London, 2004, p. 86. Routledge, New York-London, 2004.
- V. SOLOVEEV, *Le principe trinitaire et son application sociale*, in ID., *La Russie et l'Église Universelle*, Albert Savine, Paris, 1889.
- M. SMITH, *Koussevitzky*, Allen, Towne & Heat, 1947.
- O. SPENGLER *Il tramonto dell'Occidente*, Ugo Guanda Editore, Parma, 1991.
- F.A. STEPUN, *Zadachi emigratsii*, in *Sochineniia (Iz istorii otechestvennoi losofskoi mysli)*, ed. V. K. Kantor, Moscow, 2000.
- V. STRADA, *Simbolo e storia*, Marsilio Editori, Venezia, 1988.

- V. STRADA, *Europe. La Russia come frontiera*, Marsilio, Venezia, 2014.
- P. SUVCINSKIJ (ed.), *Musique Russe, études reunies par Pierre Souvtchinsky*, Presses universitaires de France, Paris, 1953.
- P. TABORI, *The Anatomy of Exile. A Semantic and Historical Study*, Harrap, London, 1972.
- R. TARUSKIN, *Stravinsky and The Russian Traditions A Biography of The Works Through Mavra*, 2 voll., University of California Press, Berkeley–Los Angeles, 1996.
- R. TARUSKIN, *Russian Music at Home and Abroad*, University of California Press, Oakland, 2016.
- A. TCHEREPNIN, *A Short Autobiography*, in «Tempo», n. 130, September 1979.
- G. TISCHER, *Alexander Tcherepnin* in «Deutsche Musikzeitung», n. 12, September, 1933.
- A. UGLEVA, *La notion de sobornost' dans la pensée russe, hier et aujourd'hui*, in «Cahiers de philosophie de l'université de Caen», 57, 2020, pp. 173-186.
- L. VAUXCELLES, *Artistes français et étrangers aux indépendants*, «Excelsior», 26 novembre 1923.
- K. A. VEENSTRA, *The Nine-Step Scale of Alexander Tcherepnin: Its Conception, Its Properties, and Its Use*, dissertation, Ohio State University, 2009.
- T. VICTOROFF, *L'émigration, lieu de rencontres culturelles : Le Studio Franco-Russe, "tribune libre" des années 30*, Colloque International *Les rencontres de l'Institut européen Est-Ouest*, ENS Lettres et Sciences Humaines, Lyon, 2004.
- G. VINAY, *Stravinsky neoclassico: l'invenzione della memoria nel '900*, Marsilio, Venezia, 1987.
- R. VINTEUL, «Le Ménestrel», 19 Juin 1936.
- P. VIOTTO, *Un inedito di Maritain sulla musica di Arthur Lourié*, «Vita e Pensiero», 7-8/1998, pp. 529-539.
- I. VISHNEVETSKY, *Yevraziyskoye ukloneniye» v muzyke 1920-1930-kh godov: Stat'i i material'i. Istoriya voprosa*, Novoye literaturnoye obozreniye, Moskva, 2005.
- É. VUILLERMOZ, *Autour de Siegfried*, in «La Revue dorée», avril 1902.

- A. WALKER – J. MUSEKAMP – N. SVOBODNY, *Migration and Mobility in the Modern Age. Refugees, Travelers, and Traffickers in Europe and Eurasia*, Indiana University Press, Bloomington, 2016.
- C. WEISS, *Das Rußland zwischen den Zeilen: Die russische Emigrantenpresse im Frankreich der 1920er Jahre und ihre Bedeutung für die Genese der Zarubežnaja Rossija*, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg, 2000.
- W. WELSCH, *Transculturality. The Puzzling Form of Cultures Today*, in M. FEATHERSTONE – S. LASH, *Spaces of Culture: City, Nation, World*, Sage, London, 1999, pp. 194-213.
- R. WILLIAMS, *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*, Verso, London-New York, 1981.
- R. C. WILLIAMS, *Artists In Revolution. Portraits of The Russian Avant-garde, 1905-1925*, Indiana University Press, Bloomington, 1977.
- I. WYSCHNEGRADSKY, *Ultrachromatisme et espaces non octavians. Avant-propos*, in «La Revue Musicale», n. 290-291, 1972.
- I. WYSCHNEGRADSKY, *Loi de la Pansonorité*, Éditions Contrechamps, Genève, 1996
- J. YASSER, *Gretchaninoff's "Heterodox" Compositions*, in «The Musical Quarterly», vol. 28, n. 3, July 1942.