

L'Histoire du Soldat di Igor Stravinskij

Nello splendido *Charlot soldato* diretto da Charlie Chaplin almeno due sono gli episodi che si depositano nella mente grazie alla loro forza espressiva. Il primo è *Il plotone dei maldestri*, che mostra l'addestramento di un gruppo di reclute tra le quali per goffaggine e inettitudine si distingue Charlot. A differenza degli altri soldati, che eseguono in modo impeccabile gli ordini, Charlot ha la gestualità disarticolata e legnosa del burattino: si mette sul fianco destro anziché su quello sinistro; mentre esegue il dietrofront le gambe gli si avviticchiano facendogli perdere l'equilibrio; con il calcio del fucile schiaccia il piede del commilitone che gli sta di lato e con la canna colpisce sul naso quello che gli sta alle spalle. Il secondo episodio, invece, ha come protagonista un ufficiale austro-ungarico che passa in rassegna la truppa. Questi è un nanerottolo irascibile e collerico, che porta stampata sul volto una mutria animalesca che ricorda quella del generale nell'omonimo acquarello di George Grosz, l'artista che forse più di qualunque altro denunciò i ceti dirigenti, militari e capitalistici responsabili della disfatta tedesca per la loro avidità di potere e per la loro frenesia ad accumulare denaro che olezzava di sangue (quello di milioni di poveri Charlot macinati dalla Grande Guerra) e di sordide collusioni fra gli alti poteri dello Stato e della Chiesa. Come tutti i prepotenti di questo mondo, che tanto più ostentano autorità morale quanto più ne sono privi, l'ufficiale strapazza i suoi soldati che pure di gran lunga lo sovrastano in altezza e vigoria, li tiranneggia, li umilia, e quando si copre di ridicolo nel tentativo di controllare il buon funzionamento di un fucile, reagisce con una indecenza nemmeno più dissimulata costringendo il povero soldato, che aveva l'unica colpa di essergli toccato in sorte proprio quel fucile, a buscarsi un calcio sul sedere.

L'assolutezza, la sacralità, ma anche l'occulta violenza di questi fotogrammi; la capacità squisitamente chapliniana di essere al tempo stesso un mistico e un buffone; la sovrana mescolanza di gioco, di levità e di coraggiosa presa di coscienza dell'insostenibile orrore di esistere si ritrovano anche ne *L'histoire du soldat*, opera da camera «letta, suonata e danzata» di Igor Stravinskij su testo dello scrittore svizzero Charles-Ferdinand Ramuz, che fu rappresentata per la prima volta al Casino-Théâtre di Losanna nel settembre del 1918, lo stesso mese e anno in cui uscì nelle sale cinematografiche *Charlot soldato*.

Il film di Chaplin e la partitura di Stravinskij, oltre a essere una riflessione vertiginosa, condotta quasi in tempo reale, sulla Grande Guerra, segnano altresì l'ingresso nel mondo dell'arte del "conflitto mondiale", due parole destinate a metterlo seriamente in crisi, quel mondo, tanto da spingere taluni intellettuali a parlare di impossibilità di fare cultura dopo quegli immani mattatoi.

La guerra mondiale, dunque, entra in *Charlot soldato* e nell'*Historie du soldat* senza infingimenti, senza consolazioni e senza riguardi per nessuno. Essa è trattata con una ironia e un sarcasmo affilati come rasoi. Ciò che più sgomenta in questi due capolavori è che gli autori non hanno tolto o aggiunto alcunché. La Prima guerra mondiale fu proprio così: le gags di Chaplin e lo spirito corrosivo che sorregge l'intera composizione stravinskijana non sono il risultato dello sguardo deformante dei loro Autori, bensì la spietata fotografia della realtà, che appariva pervasa da una incomprensibile e allucinata comicità. Alle medesime conclusioni giunse pure Karl Kraus, uno dei pochi scrittori della sua epoca che riuscì a rappresentare l'Irrappresentabile: «I frequentatori dei teatri di questo mondo – scrive nella premessa de *Gli ultimi giorni dell'umanità*, il dramma-monstre che iniziò a scrivere nel 1915 mettendo semplicemente insieme articoli di giornali, bollettini di guerra, pezzi di dialoghi raccolti nei caffè viennesi e che pubblicherà completo solo nel 1922 – non saprebbero reggerci. Perché è sangue del loro sangue e sostanza della sostanza di quegli anni irreali, inconcepibili, irraggiungibili da qualsiasi vigile intelletto, inaccessibili a qualsiasi ricordo e conservati soltanto in un sogno cruento, di quegli anni in cui personaggi da operetta recitarono la tragedia dell'umanità. La vicenda, che trascorre per cento scene e cento inferni, è impossibile, frastagliata, priva di eroi come quella. Il suo humor è soltanto l'autoaccusa di uno che non è impazzito all'idea di aver superato a mente sana la testimonianza di quegli avvenimenti».

A bene vedere la tecnica usata da Kraus di assemblare un polverio di frammenti e di citazioni è la stessa impiegata da Stravinskij, nella quale il musicista raggiunse (almeno in un certo periodo della sua attività) un dominio e una sapienza tali come forse nessun'altro prima di lui seppe fare. Anche se immediatamente precedente al cosiddetto periodo neoclassico, che segna un ritorno ai moduli e agli stilemi del Settecento (pur sempre sottoposti a una spregiudicata contaminazione da parte del suo incontenibile demone sperimentatore), tuttavia nell'*Histoire du soldat* è già ravvisabile quel gusto alla raccolta di lacerti provenienti da altri mondi che costituirà poi la cifra della sua successiva produzione. E' il caso del *Piccolo e Grande corale*, dove Stravinskij riprende quell'autentico inno di battaglia della Riforma che è il corale *Ein feste Burg ist unser Gott* di Bach, composto da Lutero sulla scorta del *Salmo 46*: «Una solida fortezza è il nostro Dio», inneggia il Coro tra gli squilli della prima tromba e il giubilo degli oboi, in canone con il pedale dell'organo. Qui il simbolismo musicale esprime come meglio non si potrebbe il braccio infallibile di Dio, che disperde con potenza e gloria grande rabide torme di diavoli.

Stravinskij cita un corale bachiano (e quale corale!) e citandolo lo sfregia, lo mutila, lo distrugge e lo ricompone poi in un modo pressoché irriconoscibile. O meglio: il Corale BWV 80 è irriconoscibile e riconoscibile al tempo stesso, è lui e non è lui; è stato modificato eppure mantiene sempre una continuità con il modello originale: è l'antico e sempre nuovo sortilegio della variazione. Nella variazione, infatti, la musica si fa puro gioco matematico e geometrico, anzi di più: nella variazione la musica si fa sacramento matematico e mistica geometrica.

Stravinskij, dunque, deforma *Ein feste Burg* per adattarlo entro l'ambito che lo ospita, per piegarlo alla morale della storia che sta raccontando, una morale sconcertante, che dice l'inevitabile sconfitta dei deboli dinanzi ai grandi di questo mondo. Ed è una deformazione che giunge a invertire il segno algebrico del Corale di Bach. Del resto non potrebbe essere altrimenti. Dio è tutt'altro che un inespugnabile baluardo e un sicuro riparo contro le forze del male: i gas venefici di Ypres e le ciclopiche tempeste d'acciaio che si abatterono sulle trincee della Marna e della Somme hanno sprofondato l'uomo nell'Insolubile, lasciandogli quale unica certezza l'indifferenza, se non addirittura l'assenza di Dio. «Se anche il mondo fosse pieno di diavoli / che volessero divorarci, / noi non avremmo paura, / perché di certo la spunteremmo», canta il coro in Bach con una sicurezza che non ammette dubbi; ma di tutta questa potenza di suono e di fede nell'*Histoire du soldat* non resta altro che una manciata di note che si dipanano incerte, smozzicate, zoppicanti, quasi strascicate: il soldato ha perduto la partita contro il Diavolo, che infatti di lì a poco se lo porterà via sulle note di una marcia trionfale.

Riprendendo l'antico tema del patto con il Diavolo che da sempre ha esercitato una grande fascinazione sia sugli scrittori – Marlowe, Goethe (il suo *Faust*, insieme a Don Giovanni e a Don Chisciotte, diventerà addirittura uno dei tre miti fondamentali dell'era moderna), Muller, Lenz, Dostoevskij, Gotthelf, Bulgakov, Mann, solo per citarne alcuni – sia sui musicisti (si potrebbero ricordare, in un elenco puramente cursorio, il *Der Freischutz* di von Weber e tutte quelle composizioni che proprio al *Faust* goethiano più o meno direttamente sono ispirate, quali il *Faust* di Gounod, il *Mefistofele* di Boito, il *Doktor Faust* di Busoni, *La damnation de Faust* di Berlioz, la *Faust-Symphonie* di Litz, per non parlare del *The Rake's progress* dello stesso Stravinskij, vero e proprio *sequel* dell'*Histoire*), Ramuz realizza un libretto di straordinaria complessità, che sotto la leggerezza della fiaba cela la veemenza di un *pamphlet* che fa strame di coloro che si illusero di giocare alla guerra e che dall'estate del 1914 – anno della mobilitazione generale – al 1918 avviarono alle valli d'Acheronte circa venticinque milioni di esseri umani.

L'*histoire du soldat* inizia con un soldato di nome Giuseppe che, reduce dalla guerra, torna a casa in licenza. Il suo passo è scandito da una marcetta che circonfonde la scena di un'aura affatto antierica: siamo sideralmente lontani dalla pompa (sia pure mazzata di cristallina ironia) spiegata da Mozart ne *Le nozze di Figaro*, allorché Figaro augura a Cherubino la vittoria e la «gloria militar», o in *Così fan tutte*, dove un coro di soldati esulta: «Bella vita militar! [...] Il fragor di trombe e pifferi, / lo sparar di schioppi e bombe, / forza accresce al braccio e all'anima, / vaga sol di trionfar». Al contrario l'anima di Giuseppe «è impaziente di arrivar / perché è stanco di marciar»; è un'anima segnata da elmetti crivellati dalle mitragliatrici, da corpi mutilati, dal frastuono degli obici; è offuscata come lo specchietto reso opaco dal tempo che il soldato conserva, insieme a pochi altri effetti personali, nella sua logora bisaccia (e se lo specchio, tra le altre cose, è simbolo della manifestazione che riflette l'Intelligenza creatrice, la sua opacità non può che tradursi in una eclissi di Dio dalla Storia).

Il tema dell'anima ferita e umiliata, e per questo più esposta alla caduta, è ripreso nella scena immediatamente successiva dove presso un ruscello appare a Giuseppe il Diavolo sotto le spoglie di un

vecchietto che stringe tra le mani un acchiappafarfalla: infatti, se la farfalla è una delle immagini più ricorrenti per rappresentare l'anima, risulta chiaro a quale preda in realtà il Diavolo stia dando la caccia. Il soldato accetta di barattare il suo violino con un libro magico capace di procurargli facili ricchezze e accetta di seguire l'eccentrico ometto a casa sua per insegnargli a suonare lo strumento solo per tre giorni e dietro la promessa di essere trattato con tutti i riguardi. «Allora d'accordo: sono il vostro soldato!», è la formula che suggella il patto. Ma il Diavolo muta i tre giorni in tre anni, e quando Giuseppe torna a casa non è riconosciuto né dal suo migliore amico, né da sua madre, né dalla sua fidanzata, che nel frattempo si è sposata. «Mi hanno scambiato per un morto ritornato – si dispera il soldato – un fantasma tra i viventi! Me disgraziato! / Perché mai ti ho assecondato / quel mattino disgraziato!»

Gli abissi di sofferenza che si spalancano dietro al filastrocca di Ramuz furono senz'altro capiti quando *L'histoire du soldat* fu rappresentata per la prima volta in quel remoto settembre del 1918: la guerra, che avrebbe dovuto esaurirsi nel volgere di pochi mesi, si era trasformata in un immane tritacarne che nessuno era più stato capace a fermare, e la promessa di una facile vittoria millantata dagli stati maggiori dell'esercito si era impantanata, insieme a milioni di poveri Giuseppe, nelle trincee. «Una bestia sono stato!», riconosce il soldato al colmo della disperazione. Ma ormai è troppo tardi: il Diavolo esercita su di lui un potere assoluto, come risulta nella scena successiva dove gli Autori, con impressionante chiaroveggenza, mostrarono di aver afferrato la nuova etica della guerra inaugurata dal primo conflitto mondiale, e cioè lo sfigurarsi del corpo, l'annientamento della persona, la metamorfosi dell'essere umano in carne generica (da *Leib in Korper*) senza volto e senza nome. Come un burattinaio il Diavolo piega ai suoi comandi il povero soldato con ordini secchi e imperiosi in cui è già preconizzata la prepotenza del Capitano su *Wozzeck* nell'omonima opera di Alban Berg e quella del sergente Hartman su *Palla-di-lardo* in *Full metal jacket* di Stanley Kubrick. I soldati sono solo macchine per uccidere ai quali richiede una obbedienza *perinde ac cadaver*, nel senso pieno dell'espressione. In coerenza a questa logica, il vero eroe non è più colui che riesce a raggiungere l'omerico *klèos*, la fama imperitura del proprio nome in virtù di azioni sprezzanti del pericolo, ma il Milite Ignoto, colui che seppe fare l'esatto opposto, che seppe cioè disfarsi della propria personalità. Il grande sociologo francese Roger Coilois in *Vertigine della guerra* ha scritto a riguardo pagine definitive: «La venerazione pubblica è riservata d'ora in poi al miserabile il cui corpo ha perso più di ogni altro la sua forma ed è stato il più maciullato; e colui il cui volto è sfigurato sino a perdere qualsiasi sembianza umana non poteva evocare più alcun ricordo né conservare una fisionomia in alcuna memoria. L'anonimato divenne così [...] un titolo di gloria».

Dopo essere passato attraverso il grande lavacro della ideologia e trasformato in docile animale da soma, il nostro soldato può tranquillamente procedere senza farsi più alcuna domanda nel Paese delle Ombre: «Il militare [...] dove è che va? Non lo sa nemmeno lui. [...] Sulla strada di Pieve al Mar / marcia ancora il militar? / ma no: una patria più non ha... / Ora dove se ne va?» Infatti, poteva essere ancora chiamata "patria" il vitello d'oro che il Leviatano aveva costruito con le ceneri della *Heimat*? La marcetta di Stravinskij sembra commentare passo a passo questa trasformazione: è ironica, sgangherata, urticante, volgare (di una volgarità, però, squisita), magistralmente dilettesca, sarcastica. Soprattutto sarcastica. E forse è proprio il sarcasmo la cifra de *L'histoire du soldat*, un sarcasmo adoperato come corpo contundente, come micidiale legge di contrappasso. La parola sarcasmo deriva dal verbo greco *sarkazo* che significa "lacerare la carne", "fare a brandelli". Non potrebbe darsi, allora, che Stravinskij si sia servito proprio di questa musica per vendicare i Giuseppe fatti a pezzi sui campi di battaglia, riservando la medesima sorte ai Potenti che con imperdonabile avventatezza scoperchiarono gli inferi?

Andrea Panzavolta