

Prefazione

Enzo Restagno

1. Skrjabin e noi

Negli ultimi decenni le esecuzioni di musiche di Skrjabin sono discretamente aumentate, soprattutto grazie ad alcuni pianisti che le hanno stabilmente incluse nei programmi dei loro recital; e non va dimenticato che la presenza nel repertorio è l'elemento più idoneo a garantire la sopravvivenza di un compositore. A questa maggior presenza nei concerti è corrisposto un aumento di interesse per il suo pensiero estetico, che si è tradotto in un incremento degli studi in cui il nostro paese ha saputo svolgere un ruolo significativo, come dimostrano i saggi raccolti in questo volume. Tuttavia l'approfondimento del ruolo svolto da Skrjabin nella storia delle utopie del mondo moderno resta ancora in gran parte da esplorare.

Skrjabin morì nel 1915, a soli 43 anni, per la setticemia procuratagli dalla puntura di un insetto sul labbro. Una macabra ironia lo aveva indotto un paio di anni prima a denominare la sua decima e ultima sonata per pianoforte «Sonata degli insetti» e questi ultimi «i baci del sole». Anche le metafore che accompagnano questo componimento mostrano uno Skrjabin orientato verso quell'utopia cosmica che avrebbe dovuto alimentare l'opera suprema: il *Misterium*. Pur continuando a comporre – il pezzo più meritatamente celebre è il poema *Vers la flamme* – dopo la *Decima Sonata* Skrjabin cessa di essere un compositore, almeno nel significato che normalmente viene attribuito a questa parola. La musica diventa uno strumento il cui scopo principale è ampliare il nostro modo di rapportarci con la realtà; essa dovrebbe indurci a uscire dalla finitudine del quotidiano e aiutarci a conoscere altri spazi che esistono da sempre ma della cui presenza abbiamo solo un vago sospetto.

Una coincidenza niente affatto casuale fece sì che proprio nel 1915, anno della morte di Skrjabin, Einstein illustrasse all'Università di Berlino la teoria della relatività. Dieci anni prima a Bogliasco, nella riviera ligure, Skrjabin compose il *Poema dell'estasi*, un'opera che emana raggi luminosi proiettati nello spazio e sospinti da un impulso irrefrenabile. Il suono-luce di cui trabocca questo grande affresco sinfonico era concepito come un fascio di vibrazioni che si espandono nell'universo creando colori, cieli, pianeti e forme di vita. In un testo poetico concepito come supporto alla partitura, Skrjabin scrisse: «Io vi chiamo alla luce,

o forze misteriose annegate nelle oscure profondità dello spirito. Abbozzi di vita, io vi dono l'audacia». Il linguaggio è enfatico, pericolosamente vicino al cattivo gusto; eppure quelle immagini roboanti evocano un pensiero che, prolungandosi nella musica, acquista un raro potere di seduzione.

Si è detto giustamente che il *Prometeo*, la *Decima Sonata* e gli ultimi pezzi per pianoforte costituiscono altrettante premesse al progetto del *Misterium*; ma le intuizioni che balenano in queste musiche da un lato fanno appello alla sinestesia, dall'altro sembrano presagire una dimensione gnoseologica nuova, capace di guidarci verso uno spazio più ampio nel quale vigono leggi geometriche e armoniche diverse. Non sono mancati ascoltatori e critici che hanno guardato con diffidenza alla musica di Skrjabin e alle sue teorie, accusando entrambe di pericolose collusioni con la misteriosofia, ma principi strutturali quanto mai rigorosi hanno dominato quasi per intero la sua produzione musicale, per non parlare dell'uso magistrale delle scale ottotoniche e del cromatismo che tanto affascinarono il giovane Stravinskij. E non si dovrebbe dimenticare che Georgij Konjus, il primo insegnante di musica di Skrjabin, in un saggio pubblicato nel 1933 col titolo *Diagnose métrotectonique de la forme des organismes musicaux*¹, si incaricò di dimostrare la chiarezza cristallina delle simmetrie di questa musica, nella quale la precisione delle proporzioni che reggono l'impianto di una sonata per pianoforte è tale da consentire la rappresentazione grafica del componimento come se si trattasse della planimetria di un edificio. Possiamo affermare con certezza che questa ricerca minuziosa di proporzioni e corrispondenze formali era per Skrjabin solo la prefigurazione di uno spazio sonoro più vasto e complesso che era suo compito scoprire. In questa prospettiva diventa fondamentale l'ideale sinestesico che compare in forma ancora parziale nel *Prometeo* e che avrebbe dovuto affermarsi pienamente nel *Misterium*. La sinestesia non è una specie di patchwork, come tende a farci credere una pseudocultura piuttosto diffusa. Tutti quelli che hanno affrontato seriamente questo problema – a partire da Baudelaire nel suo sonetto *Correspondances* – hanno avuto la sensazione di addentrarsi in un terreno misterioso che implica una diversa e più complessa percezione della realtà e, come conseguenza, una diversa concezione della dimensione soggettiva. Mallarmé si mosse profeticamente su questa linea dichiarando: «Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi»².

Il tema è dunque quello di superare la finitudine del soggetto che non è un limite imposto agli esseri umani, ma subito da questi ultimi per una sorta di ten-

¹ G. Konjus, *Diagnose métrotectonique de la forme des organismes musicaux*, Éditions musicales de l'État, Moscou 1933, edizione bilingue russa e francese [N.d.CC.].

² Lettera a Henri Cazalis, 14 maggio 1867.

denza inerziale. La musica, fin dai tempi di Orfeo, è stata l'unica attività umana capace di vincere l'inerzia che ci condanna alla finitudine. Essa riesce a superare la contraddizione logica fra vicino e lontano. È vicina poiché risuona accanto a noi che ne percepiamo le vibrazioni, ma quando queste ultime entrano in noi, può accadere di tutto: possono ridestarsi ricordi lontani, presagi e visioni di cose impossibili, mentre gli strati profondi della nostra coscienza possono restituirci ciò che è stato o che avrebbe potuto essere. La musica fa rinascere stagioni sepolte in un passato lontano, più antico della nostra breve vita, e ci invita a esplorare dimensioni sconosciute. Il primo segno di questa nuova disposizione del soggetto a rispecchiare l'universo, la musica lo rivela attraverso la leggerezza, una condizione che è quasi imponderabilità, quasi annullamento della forza di gravità. E Skrjabin tale condizione la viveva anche fisicamente. Nulla meglio di un'immagine di Pasternak ci permette di cogliere quest'aspirazione di Skrjabin, descritto come un essere sul punto di spiccare il volo e di librarsi nello spazio: «Piaceva a Skrjabin, dopo aver preso la rincorsa, continuare a procedere a salti, quasi per forza d'inerzia, come rimbalza e scivola via un sasso lanciato sull'acqua e poco ci mancava che si staccasse da terra e si librasse nell'aria. Dirò in generale che egli sapeva raggiungere, sotto varie forme una leggerezza spiritualizzata e muoversi vincendo la gravità, quasi volando»³. *Presto volando* è l'indicazione che Skrjabin fornisce all'esecutore del movimento finale della *Quarta Sonata* per pianoforte!

L'altra radice dalla quale trae alimento il pensiero di Skrjabin è il contrasto fra luce e oscurità: dall'alternanza e dall'intersezione di questi due poli nasce una realtà sonora che partecipa del respiro del cosmo. La Russia in cui operò Skrjabin era quanto mai pronta ad accogliere messaggi di questo genere e le avanguardie fiorite nel primo ventennio del secolo scorso assomigliano talvolta a una sorta di deflagrazione cosmica. Era naturale che in quell'ambiente la musica di Skrjabin venisse accolta come una profezia e il suo autore diventasse un simbolo. In tal senso vale la pena ricordare brevemente la storia dello studio di musica elettronica situato nel sotterraneo di Vachtangova ulitsa a Mosca, ovvero nell'edificio nel quale abitava il nostro musicista⁴.

Gli studi di musica elettronica furono negli anni ruggenti della Nuova Musica uno dei più formidabili fucine di pensiero nei quali si sviluppò un'idea di musica che desiderava infrangere i limiti di ogni tradizione: un nuovo universo acustico

³ M. Girardi (a cura di), *Aleksandr Skrjabin. Appunti e riflessioni*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, *Prefazione*, p. X.

⁴ La casa dove Skrjabin trascorse gli ultimi anni e dove morì il 14 aprile 1915 si trova nel celebre quartiere dell'Arbat, vicino al Teatro Vachtangov. Per l'attuale toponomastica l'indirizzo è Bol'shoj Nikolopeskovkij pereulok, n. 11. La casa di Skrjabin è da anni un museo ove ogni particolare è custodito con la massima cura; se poi si sale al primo piano dove sono situati il soggiorno e lo studio del compositore, si ha l'impressione che lui sia appena uscito e che potrebbe tornare da un momento all'altro.

immenso e inesplorato sembrava a portata di mano, e la prima cosa da fare era attrezzarsi mentalmente per affrontare quell'impresa da cosmonauti. Bisognava imparare ad ascoltare ciò a cui mai avevamo prestato attenzione, e in questa prospettiva l'universo intero mostrava di possedere un'anima acustica che finalmente eravamo in grado di cogliere, riprodurre e manipolare. Erano gli anni della Guerra fredda e nell'Unione Sovietica concezioni e pratiche del genere venivano stigmatizzate in nome dell'estetica del realismo socialista; ma sappiamo che, ad onta dei divieti formali, esistette in quegli anni nell'Unione Sovietica una fervida cultura clandestina capace di aggirare efficacemente le disposizioni ufficiali. Per il settore musicale di questa cultura clandestina il nome e l'opera di Skrjabin divennero un simbolo e la casa e lo studio di via Vachtangov furono conservati perfettamente grazie alla protezione autorevolissima di Vjačeslav Michajlovič Molotov. Il vero cognome del potente ministro degli esteri di Stalin era in realtà Skrjabin!⁵ Nella cantina della casa di Skrjabin, proprio in quegli anni bui, fu allestito uno studio di musica elettronica, l'unico in tutta l'Unione Sovietica, clandestino ma tollerato. Un ingegnere di nome Mešjaninov, animato da un vero e proprio culto per l'opera di Skrjabin, vi mise a punto un apparato di produzione sonora fondato proprio sul principio di opposizione fra luce e oscurità che aveva ispirato il *Poema dell'estasi* e il *Prometeo*: delle lastre di vetro annerite ma trafitte da numerosi punti trasparenti attraverso i quali la luce poteva filtrare, costituirono il punto di partenza dell'operazione. Nello studio allestito da Mešjaninov si esercitarono compositori allora giovani che si chiamavano Al'fred Šnitke, Sof'ja Gubajdulina, Edison Denisov e Aleksandr Nemtin che praticamente dedicò la sua vita a vari tentativi di completamento del *Misterium*.

Una coincidenza che sembrerebbe programmata dalla storia fece sì che negli stessi anni in cui abbiamo visto Skrjabin alle prese con le utopie del *Misterium* e in quelli immediatamente seguenti alla sua scomparsa, Rainer Maria Rilke fosse assillato dallo stesso problema. A metterlo sulla strada erano state le conversazioni con Paul Klee, del quale il poeta ammirava molto le opere astratte. Klee auspicava una traduzione in suoni di quelle stesse opere che dimostrasse non tanto la complementarità fra un organo di senso e l'altro, ma la possibilità, mediante il processo di astrazione, di allontanarsi dal mondo delle immagini e degli oggetti per arrivare a cogliere la loro misteriosa essenza. Per darci un'idea del mistero profondo che può celarsi in un oggetto, in uno scritto del 1919 intitolato *Urgeräusch* (*Rumore primigenio*) Rilke immagina di far scorrere la puntina di un fonografo sulla struttura coronale di un teschio:

⁵ Simon Sebag-Montefiore nel volume *Stalin: The Court of the Red Tsar*, Vintage Books, New York 2005, p. 40, ha contestato la comune opinione che Molotov fosse il nipote di Skrjabin. [N.d.CC.]

Dovrebbe nascere un suono, una sequenza di suoni, una musica [...]. Ammesso per un attimo tutto questo: quali linee, originate da chissà dove, non sarebbe possibile sostituire e mettere alla prova? Quale linea non si potrebbe condurre in tal modo alla sua conclusione, per poi sentirla, trasformata, avvicinarsi sotto di un altro senso?⁶

Rilke immagina dunque una possibile e segreta voce delle cose nascosta, eppure più vicina all'essere stesso della cosa, alla sua verità. Naturalmente lui orienta queste riflessioni verso la poesia, quella poesia più vera e più autentica della quale è in cerca da tanti anni e conclude le riflessioni contenute in *Urgeräusch* dicendo: «Eppure la poesia compiuta può realizzarsi solo a condizione che il mondo afferrato contemporaneamente con cinque leve compaia, sotto un determinato aspetto, su quel piano soprannaturale che è appunto il piano della poesia»⁷. Questa frase potrebbe benissimo descrivere il travaglio che scuote le opere dell'ultimo Skrjabin fino a deflagrare nel progetto del *Misterium*. Indipendentemente dall'enorme lavoro compiuto da Nemtin per completare quest'opera, credo che il *Misterium* resti un problema aperto. Attraverso la sua encomiabile ricostruzione basata su abbozzi più o meno decifrabili, ma soprattutto attraverso le ultime opere di Skrjabin che costituiscono il più nobile dei presupposti al *Misterium*, siamo in grado di scorgere l'enorme valore dell'utopia skrjabiniana; in una parola, il desiderio inappagato di trascendere i limiti imposti da ogni vincolo e consuetudine. In questa prospettiva Skrjabin e Rilke si collocano con grande autorevolezza e bellezza in uno dei punti più cruciali della storia delle arti e del pensiero moderno, mostrando con le loro opere la necessità di superare i sistemi tradizionali. Che tutto ciò sia in perfetta sintonia con il pensiero dei nostri giorni, *ça va sans dire!*

⁶ R.M. Rilke, *Rumore primigenio*, in *Del paesaggio e altri scritti*, Cederna, Milano 1949, p. 130.

⁷ Ivi, p. 132.