

La lunga stagione di J. Sibelius (1865-1957)

Il centenario della nascita di J. Sibelius è stata un'occasione propizia per concerti, dibattiti, conferenze sul maggiore musicista finnico e ha impegnato il critico nel determinare il significato di una produzione musicale che si estende nel tempo per oltre mezzo secolo.

Le divergenze interpretative, d'altronde, sono circoscritte a qualche aspetto o settore e sono riconducibili, in ultima analisi, a motivi di insofferenza o di adesione su un piano più propriamente personale ed estrinseco quindi al discorso critico. Il quale vede l'opera di Sibelius in continuità con la tradizione romantica ottocentesca.

È così possibile avvicinare i giudizi di Gianandrea Gavazzeni e di Renzo Rossellini, anche se l'*humus* da cui nascono è, nei due autori, molto diverso. Anzitutto per il tempo: Gavazzeni scrive nel '39, ma già allora riconosce lucidamente che il più grosso limite di Sibelius è la vecchiaia (il breve saggio s'intitola appunto: *La vecchiaia e la fortuna di J. Sibelius*, in *Musicisti d'Europa*, Milano 1954); vecchiaia non tanto cronologica, quanto soprattutto musicale: il condurre innanzi un discorso in cui ciò che si intende dire è già stato detto, almeno in Europa; mentre la relativa novità di questo discorso nei paesi anglosassoni ne giustifica la fortuna.

Rossellini invece non nasconde le sue simpatie per l'opera metodica, assidua, imponente che Sibelius, grande e austero come un patriarca, svolse nella solitudine della sua Järvenpää, allontanandosene solo qualche volta, per dare in altri paesi concerti di musiche sue.

Abbandonando tuttavia l'ammirazione per l'uomo e puntando gli occhi esclusivamente sui valori musicali, Rossellini ritiene le sette sinfonie il « logico e degno completamento di una particolare tradizione stilistica del linguaggio musicale, di cui lo scorso secolo ne espresse la potente intuizione, la drammatica umanità, gli eccelsi ideali » (in *Polemica musicale*, Milano 1962, p. 124).

Anche per Rossellini dunque Sibelius è figlio dell'Ottocento e rappresenta, nel suo insieme, « la continuità di quel mondo » (*ibid.*). Né si può dire che il compositore nel suo lunghissimo, solitario cammino, non abbia avuto occasioni tali da fargli cambiare rotta in modo radicale: il contatto con la musica tedesca nel periodo di permanenza a Lipsia, i grandi mutamenti che l'usura romantica stava provocando tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento: Debussy nasce nel 1862, Schönberg nel '74, per non citare che due esempi-limite.

Sibelius rimane sostanzialmente impermeabile; le innovazioni formali, per quanto rilevanti possano sembrare, non esulano da un ambito chiaramente tonale e nascono da un ampliamento lessicale più che da urgenze di contenuto: le ragioni del mestiere — seppure raffinatissimo — sopravanzano quelle della fantasia.

Le opere di maggior impegno — i poemi sinfonici e le sinfonie — si riallacciano a quel filone tipicamente romantico del *descrittivismo* musicale (o musica a programma) che ritrova cospicui antecedenti nell'opera sinfonica di Liszt e nello stesso Beethoven (il Beethoven della VI, per esempio); di qui il dibattuto problema dei rapporti fra la musica e le altre arti e il possibile equivoco di una musica che perde il suo linguaggio autonomo ed è tanto più perfetta quanto più esattamente « descrive » un paesaggio, una scena di guerra, ecc.

Equivoco cui Sibelius non sempre riesce a sottrarsi: una conferma, se pure estrinseca, è data dalla distinzione formale, che Sibelius non sempre rispetta, fra poema sinfonico e sinfonia. Quest'ultima, nella sua forma classica, si sviluppa in quattro tempi, mentre il poema sinfonico si presenta svincolato e più immediatamente aderente alle sollecitazioni descrittive e fantastiche; in Sibelius le sinfonie tendono a identificarsi coi poemi sinfonici: così, accanto a sinfonie quadripartite (come, per esempio, la sinfonia n. 2 op. 43) abbiamo quelle tripartite (come la sinfonia n. 3 op. 52); e la settima è addirittura a un solo tempo.

Queste innovazioni stilistiche stabiliscono paradossalmente un legame più diretto con i canoni descrittivistici di un certo romanticismo, provocando un ritorno che la scrittura musicale, vista dall'esterno, non parrebbe consentire; in realtà la prosecuzione logica — e insieme l'esaurimento — del sinfonismo romantico è attuata non tanto da Sibelius, quanto piuttosto da Bruckner e da Mahler, che sfruttano fino all'esasperazione (soprattutto il secondo) le risorse orchestrali.

Sibelius deve essere invece considerato il maggior rappresentante della musica nazionale finnica.

E sebbene il ripristino dello spirito nazionalistico in ogni sua forma sia un tipico prodotto dell'idealismo romantico (ed Hegel ne dà una giustificazione filosofica), tale spirito nuovo ha anche prodotto un arricchimento di contenuti, una freschezza nativa di valori che lo stanco romanticismo non era più in grado di accogliere.

E Sibelius si è fatto il cantore dell'epopea nazionale finnica che trovò la sua forma poetica definitiva nell'opera paziente e assidua di Elias Lönnrot: Sibelius poté attingere così a piene mani alla tradizione popolare in cui elementi mitici, lirici, epici, magici si fondono senz'ordine, dando luogo a un impasto originale e insieme grottesco, cupamente malinconico o ingenuamente attonito. *Il cigno di Tuonela*, più volte eseguito anche in Italia (ma Sibelius da noi non ha avuto molta fortuna, fatta eccezione per la *Saga, Finlandia*, il *Valse triste* e alcuni brani pianistici), costituisce la terza parte di una sorta di tetralogia ispirata all'epopea nazionale: le *Quattro leggende* dal *Kalevala* (da Kaleva, il mitico eroe finnico).

Le tentazioni più frequenti nel condurre innanzi il discorso su questi postulati sono la retorica e il superficiale accostamento al genuino spirito etnico. A quest'ultimo riguardo il Gavazzeni nota come l'usitatissimo ritmo *ternario* stia a testimoniare in Sibelius non già una riflessione e un rispecchiamento delle qualità dell'anima nordica, bensì un'acquiescenza al gusto decadente e salottiero della borghesia europea di fine Ottocento. In effetti la facile cantabilità, che è d'obbligo nel *valzer*,

ritroviamo ampliata, arricchita, mascherata anche in opere di maggior impegno: così il *minuetto* della suite op. 11 *Karelia*, l'*allegretto* dell'op. 14 *Rakastava* e, in certa misura, alcuni tempi delle stesse sinfonie.

È istruttivo a questo punto l'accostamento ai risultati raggiunti da altri compositori mossi da analoghe esigenze. Si pensi a Grieg: d'una ventina d'anni più vecchio, ha certo influito su Sibelius. Anche Grieg è stato in Germania e ne è rimasto sostanzialmente estraneo; ma in lui il ritorno alle origini non ha nulla d'accademico e di celebrativo: è melodia semplice, sapida, sorretta da un fondo armonico colorito senz'essere cerebrale; musica, pur nei suoi limiti, innegabilmente schietta.

Sibelius, nei confronti di Grieg, ha un senso più spiccato dell'architettura sonora, la sua ispirazione si acquieta dopo un più ampio respiro, ma non ha la stessa sincerità. D'altra parte il modulo compositivo del finlandese, la sua matrice ispirativa gli consentono un equilibrio tra forma e contenuto assai difficilmente realizzabile: a una scrittura musicale tecnicamente ineccepibile corrispondono valori musicali talora inadeguati; la forma non è sempre riempita dal contenuto; e il pericolo dell'uggia, della ripetizione, del luogo comune incombe ad ogni passo.

Due erano le strade possibili: o attuare fino in fondo, coerentemente, l'esperienza romantica (come fece Mahler o, a suo modo, Skrjabin: ma Sibelius non possedeva né la cocciutaggine del primo, né l'effervescenza o, come s'esprime il Mila, la « lussuria sonora » del secondo); oppure farsi interprete della propria terra ma, anche qui, fino in fondo: come Dvořák, Janáček, Kodály, Bartók. Come molti altri. Ma allora la mediazione di Debussy o di Ravel, di Schönberg o di Stravinskij sarebbe stata inevitabile.

Carenza di metodo, certamente; ma, in definitiva, carenza di fantasia.

Sibelius assume invece entrambe le prospettive, dando luogo a quelle oscillazioni che solo talvolta si fondono organicamente. Come avviene, per esempio, nel quartetto in re minore op. 56 *Voces intimae*, o in alcuni tempi delle sinfonie, dei poemi sinfonici, dei brani per la *Tempesta* ecc.

Il consumato mestiere in questi casi non è più fine a se stesso, ma diventa lo strumento rivelatore degli aspetti più originali e validi della produzione di Sibelius: l'immediatezza del paesaggio nordico, con i suoi silenzi e le sue improvvise violenze, coi lunghissimi tramonti e gli immoti specchi d'acqua, ottenuta con sapienti impasti armonici e timbrici e puntuali notazioni espressive; la suggestiva evocazione dell'epopea magica del Kalevala, che trova nell'opera di Gallén-Kallela, coetaneo di Sibelius, l'adeguata illustrazione pittorica.

Allora l'ispirazione abbandona ogni forma generica e si fa più aderente e stupita: e il discorso musicale diviene più profondo e più semplice insieme.

ARNALDO PETTERLINI