

Giovanni Botta

Jacques e Raïssa Maritain. L'ideale estetico tra modernità e tradizione

The issue of tradition represents is of fundamental importance today as it implies both practical and existential problems: the crisis of Modernity, or the downfall of post-Modern age, exemplifies the semantic slip or rift that the notion of tradition has in it. One of the most important philosophers of the XXth century, Jacques Maritain, shows the specificities of his time. His thought, as a consequence, is characterized by the need for a strong historical commitment and for the necessary mediation of Modernity and tradition. According to Maritain, tradition represents the occasion for new and authentic freedom, since there is no freedom without tradition, that is, without an hypothesis of work which is in principle able to detect and welcome the new exigencies of each epoch. Maritain addressed the problem of tradition in many different fields, f.i. aesthetics, education, science, morals, politics, religion etc. In particular, aesthetic experience and intuitive fruition and creation of artistic beauty are a crucial instance of the dialectical dynamic of tradition, as they prove to be able to interact with the needs of Modernity and, at the same time, to give them a new birth in the light of a superior constitutive unity. Maritain defends the sempiternal preciousness of being because tradition is the treasure of being. In it, the different levels of reality and of hum a agency are recomposed together thanks to the analogia entis and to the principle of subalternation.

Per parlare di Jacques Maritain bisogna parlare anche di sua moglie, Raïssa Oumançoff, un'ebrea russa, emigrata a Parigi.

L'ambiente familiare di Raïssa è permeato da una religiosità forte e da decisivi elementi chassidici, sperimentati soprattutto con la presenza del nonno materno che, al contrario di quello paterno, ha una particolare mitezza e letizia; la sua fede e la sua gioia trasparivano dai suoi gesti e informarono di sé la vita di Raïssa e di Vera Oumançoff¹. Raïssa e la sorella amano molto la musica che costituisce un fattore preminente nella veicolazione di un sentire religioso, di un comune orizzonte veri-

1 Cfr. Nora Possenti Ghiglia, *I tre Maritain*, Edizioni Ancora, Milano 2000. Jean luc Barre, *Jacques Maritain e Raïssa, i mendicanti del cielo*, Paoline edizioni, Roma 2000, Cfr. i riferimenti biografici fondamentali in di Piero Viotto, *Jacques Maritain, Dizionario delle opere*, Città Nuova, Roma 2003. Piero Viotto, *Raïssa Maritain, dizionario delle opere*, Città Nuova, Roma 2005.

tativo. La valenza teologica del musicale è un fatto, un'evidenza, è l'epifenomeno dell'invisibile del visibile, della certezza festosa della redenzione del cassidismo dei poveri ebrei orientali dell'epoca.

La musica come espressione tangibile di una gioia metafisica trans-storica, la musica come la redenzione dalla contingenza, relativizzazione del tempo prosaico e corrotto ma sempre aperto alla salvezza, la musica come balbettamento di una salvezza nascosta eppure udibile e visibile con gli occhi di una fede autentica, sotterlogia immanente.

I canti domestici, la cantillazione talmudica, le salmodie delle sinagoghe, le danze popolari russe, i canti profani, rappresentano uno sfondo densamente simbolico e saturo di segni e di plurimi rinvii che provocavano una sorta di ebbrezza collettiva e di furore estatico; la musica come linguaggio dell'ineffabile, il suono del divino, una liberazione dall'oppressione della creaturalità e del peccato.

La melodia (che avrà un posto importante nell'estetica musicale di Maritain) accompagna tutta la vita degli ebrei orientali, evoca con forza memorie collettive con una forza anamnesticamente unica e spingeva il connaturato desiderio di infinito verso un altrove e un'agognata ulteriorità.

La melodia porta con sé nostalgia dell'assoluto e la festosa allegrezza del presentimento di una beatitudine eterna "Il profondo istinto melodico ebraico e la bellezza della musica erano un veicolo espressivo della forza contenuta nella dimensione spirituale della realtà e della vita"².

Anche la vita a Parigi degli Oumançoff è contrassegnata dalla passione musicale: entrambe le ragazze studiano pianoforte a casa di amici dei loro genitori, Raïssa ama il canto e ha una bellissima voce e anche la loro cugina è una cantante lirica. La musica continua ad elargire la sua carica di fascinazione e la sua opera di seduzione estetica.

Ora l'attenzione si rivolge non più alla musica ebraica ma alle sale da concerto di Parigi: frequentavano infatti i concerti Colonne e quelli Lamoureux. Possiamo però qui brevemente riflettere su questa virata apparentemente normale.

Gli Oumançoff esperiscono prima di tutto una dimensione aletica e trascendente del suono, anche i canti popolari e profani, infatti, era la rifrazione feriale di una pratica quotidiana della musica religiosa, cioè una musica in stretto contatto con Dio. Una musica quindi che prima di tutto sa vincere i limiti angusti dell'ineffabilità come patrimonio indefettibile dell'eredità giudaica, opera una sorta di trasgressione, dice senza dire e comunica una presenza che la ricezione affettiva e sensibile si occupa di trasmettere al desiderio dello spirito e all'aspirazione intuitiva della debolezza costituita dell'intelligenza.

Solo a partire da questo dato non secondario ci rendiamo conto poi il perché la musica colta occidentale e la frequentazione amicale e stretta con molti musicisti abbia esercitato una influenza grande sui Maritain e sul perché di una indiscutibile sensibilità estetica che ha avuto un altrettanto grande influenza su generazioni di artisti eterogenei.

La frequentazione di Raïssa e di Vera al mondo dei concerti parigini e al pianoforte come simbolo di quel mondo è una torsione senza traumi, dalla musica religiosa e da una musica profana dagli echi religiosi alla musica colta come religiosità implicita e capacità evocativa della bellezza e di Dio. «Mio padre – racconta Raïssa – che cercava sempre di darci un po' di gioia, acquistò un pianoforte. Avevamo cambiato casa da poco e abitavamo un appartamento abbastanza spazioso per contenerlo... L'acquisto di un pianoforte fu festeggiato da noi come complemento necessario e come un grande avvenimento»³. Notiamo in questo frammento di ricordo di Raïssa l'uso di termini come *gioia* e *avvenimento*: la gioia del fatto musicale è un avvenimento in quanto radicato su una presenza, verità allo stato embrionale, una certezza che per una coscienza credente o una coscienza in ricerca è la figura rappresentativa del fondamento della verità. Il patrimonio di immagini figurali della fede e delle esigenze spirituali del cuore dell'uomo si lega misteriosamente alle immagini prodotte dalla forza icastica e plastica della musica attraverso un inconscio spirituale attivo in ogni uomo, una sorta di solletico del senso religioso che poi chi può legherà agli asserti e alle asseverazioni dogmatiche della propria fede o alle conclusioni provvisorie della propria spiritualità concreta.

Raïssa con Vera, la sorella, vivono in modo non solo emotivo in senso stretto la bellezza della musica praticata vissuta ed esperita, ma in modo spirituale e intellettuale attraverso emozioni –per dirla alla Maritain – spiritualizzate, che inevitabilmente arrivarono al cuore della religiosità delle due sorelle.

Si potrebbe pensare che Raïssa abbia quindi trasmesso, al Maritain filosofo e fervente socialista dalle energie incontenibili, la sensibilità estetica e musicale, ma a ben guardare emerge un dato interessante che non mi sembra irrilevante, e cioè che Maritain stesso ha un'esperienza peculiare della musica la cui veemenza simbolica, però si carica di rinvii politici e specificatamente di accezioni protestatarie e rivoluzionarie: i canti di Pierre Dupont⁴.

Lo scritto più antico di Maritain a Vera è una cartolina del 1901 da Voulmagis⁵ in cui cercava di rendere partecipe Vera del suo entusiasmo populista annunciandole l'invio di quattro canzoni di Dupont: "Pensate che tutti quanti cantavano questo con entusiasmo"⁶.

La musica per Jacques Maritain era intessuta di umanitarismo o di un vettore umanizzante suscitatore di passioni e ristabiliva una sorta di dignità ontologica e morale. In fondo, la musica ha da sempre accompagnato manifestazioni di carattere religioso e militare, e non a caso l'uso programmato delle tonalità e la loro relativa incidenza e ascendenza sul carattere e sulle passioni è tema abbondantemente trattato fin dagli albori di un discorso filosofico sulla musica (Aristotele, Platone,

3 Raïssa Maritain, *I grandi amici*, Vita e Pensiero, Milano 1991, p. 649.

4 Pierre Dupont nacque a Lione nel 1821. Poeta e chansonnier socialista, fu condannato a metà Ottocento a 7 anni di deportazione. Le sue canzoni popolari, raccolte in più volumi, meritano anche la prefazione di Baudelaire scritta nel 1851.

5 J. Maritain, cartolina a V. Oumançoff del 21 settembre 1901 AMK, in N. Possenti Ghiglia, *op. cit.*, p. 53.

6 *Ibidem*.

Pitagora ed altri). I modi potevano concretamente attivare risposte emozionali empatiche o morali ed erano oggetto di studio proprio per la loro valenza seduttivo-costruttiva ma anche degenerativa e distruttiva.

Questi aspetti essenziali della biografia dei Maritain sono tentativi difficili di fenomenalizzare delle intuizioni e i loro vissuti emotivi e spirituali, conferendo ad essi una dignità propria. Mi sembra per certi aspetti che nel caso dei Maritain, come ancora in misura maggiore anche per Gabriel Marcel, esista un'attività intuitiva pre-concettuale della verità, connaturali tendenze di esperire concretamente i tangibili adombramenti rapsodici della verità; la familiarità con la simbolicità come l'afferramento del senso ultimo del reale e della trans-intelleggibilità dell'essere. La musica per Raïssa e per Vera, sia nel caso di quella profana e del patrimonio religioso in quello delle canzoni politiche di Jacques, rappresenta a buon diritto un'attività spirituale che segnò il periodo della loro pre-conversione al cattolicesimo nel 1906, data del loro battesimo.

Quando Jacques e Raïssa si conobbero, fin da subito le istanze della bellezza della verità e della giustizia politica erano corrisposte dall'arte prima ancora che dalla filosofia, verso cui nutrivano allora un profondo scetticismo per le posizioni ufficiali del mondo accademico francese.

Frequentano avidamente musei (trascorrono ore al Louvre), teatri e sale da concerto, e tra loro sorgono discussioni animate sul socialismo di cui Jacques era al tempo un accanito sostenitore.

Possiamo arguire che il giuramento fattosi all'orto botanico di trovare una verità o morire suicidi insieme nel caso contrario sia una conclusione di un percorso, cioè possiamo pensare che se da una parte l'arte e la fruizione artistica mettano in comunicazione attraverso l'implicito rinvio simbolico mondi diversi e che il mondo stesso si carichi a sua volta di questa esperienza temporale e spaziale nuova, dall'altra dobbiamo ammettere che senza una verità incontrovertibile, senza un fondamento certo, anche l'esperienza estetica può logorare, sfibrare e ridursi a registrazioni sensibili, emotivistiche, e spegnersi poi lentamente verso l'incomunicabilità o la fruizione edonistica.

L'esperienza estetica di Jacques e Raïssa Maritain, anche se vissuta in modi diversi, fino ad un certo punto esaurisce la sua carica trasmissiva: il logos recalcitra reclamando la sua funzione. Il desiderio di raggiungere ragionevolmente un'intima Verità che la musica e l'arte portano con sé e che poi risuona nei recessi della religiosità della soggettività avrebbe trovato la strada della fede e del tomismo.

Rendere ragione di quella bellezza così realisticamente incontrata nell'arte, è un'istanza primaria della loro indole filosofica e scientifica; per Jacques e Raïssa il contenuto dell'arte ha un nome e un'idea che la ragione deve e non può non cogliere, seppure in modo sproporzionato alla sua grandezza, un contenuto di verità, come eccedenza di un esistere che non può autoesplicarsi, come una funzione solo a tratti colta e sempre di più desiderata nella sua essenza, il bisogno di nominare per dare poi pienezza a quella dizione specifica dell'arte, sarà la loro primaria vocazione filosofica, ecco perché durante tutta loro vita l'Arte e i loro amici artisti e la Verità saranno i due fuochi della loro vita.

La creazione artistica in Maritain è una sorta di conoscenza poetica che sorge dall'inconscio proprio come una musica, l'importanza della musica, la cui semantica seppur non contenutistica è per Jacques altamente significativa, è dimostrata dalla loro assidua frequentazione con grandi amici musicisti⁷, con cui Jacques si intrattiene sul problema musicale nelle sue conversazioni o direttamente nei suoi scritti di estetica⁸.

I Maritain incontrano in casa di Léon Bloy tutti i maggiori esponenti di un rinascimento dell'ispirazione cristiana nell'arte (pensiamo alla fondazione della Schola Cantorum di Vincent D'Indy nel 1894, e nel 1919 la fondazione degli Ateliers di arte sacra di Maurice Denis), molti dei quali musicisti. Lo stesso Bloy era molto legato alla Schola Cantorum e sua figlia Veronique studiava violino in quella scuola.

Gli incontri dei Maritain con i musicisti continuano poi nella casa di Meudon e lì stringono nel corso degli anni amicizie con Erik Satie, il Maestro tanto legato a Maritain che suscita la sua conversione lo accompagnerà fino all'ultima fase della vita; il Gruppo dei Sei, di cui Satie e Cocteau erano i riferimenti, Georges Auric, che Maritain cita nei suoi scritti come il modello del principio di regolazione dopo le ubriacature impressionistiche e il ritorno ad una poetica fondata sulla purezza espressiva; Manuel de Falla, che frequenta Meudon, e di cui Maritain scrive "un solitario consumato d'ardore e di fede ha tuttavia fatto intravedere la strada. Asper e sapiente come la passione, discreto, segreto, preciso e, a poco a poco, trasfigurato dai deserti dell'orazione, il canto di Manuel de Falla fa sgorgare dalla roccia un'acqua eterna"⁹.

La relazione più importante e quella con loro amico prediletto Arthur Lourié, di cui parleremo più avanti, i Maritain si prodigheranno tutta la vita non solo per sostenerlo intellettualmente e spiritualmente, ma anche economicamente; furono i promotori di numerose iniziative, raccolsero fondi in Francia e in Svizzera per pubblicare e promuovere l'esecuzione delle sue opere.

La musica di Lourié influenza più di tutti gli altri compositori e l'elaborazione della loro estetica musicale: in opposizione al fenomenismo emozionale e al puro costruttivismo, si può dire che la musica di Lourié è una musica ontologica.

Sempre per Lourié, Raïssa organizza la fondazione di una società degli "Amici del canto corale" (tra i membri figuravano anche Gabriel Marcel, Marc Chagall, François Mauriac, Henri Gheon, Charles du Bos). Singolare è la composizione di Lourié nel 1943 per coro e cinque strumenti del *De ordinatione angelorum*, passo selezionato da Raïssa dalla *Summa teologica* di Tommaso come tributo di riconoscenza a Jacques e alla sua riattualizzazione del tomismo.

Lourié non si incontra con Maritain prima del 1924. Conosce però Raïssa molto prima, in Russia, con lei sarà legato tutta la vita da una profonda amicizia. Non è

7 R. Maritain, *op. cit.*, pp. 487-496 a proposito di alcuni grandi musicisti.

8 Cfr. in particolare J. Maritain, *Sur la musique d'Arthur Lourié* in «La revue musicale», n.165 febbraio 1936, p. 270 e *La Clef des chants* in "Frontiere della poesia", Morcelliana, Brescia 1981.

9 J. Maritain, *Frontiere della poesia*, Morcelliana, Brescia 1981, p.117.

facile conoscere se effettivamente anche prima dell'incontro con Jacques Maritain sono presenti reali influenze anche sul precedente periodo russo di Lourié¹⁰.

In questo periodo i Maritain incontrano anche Maxime Jacob, giovane musicista, cugino di Max Jacob, che dopo la fondazione della scuola d'Arcueil di Satie e dopo la frequentazione con Maritain si converte dall'ebraismo al cattolicesimo nel 1929 decidendosi per la vita benedettina nell'abbazia di En Calcat in Dourgne.

Un altro rapporto significativo e di mutua influenza è quello con il compositore russo Nicolas Nabokov. Con questo musicista stringono una grande amicizia e anche una sorta di collaborazione attiva: come la composizione di cinque canti per soprano e pianoforte *Le chant à la Vierge Marie*, che Raissa tradusse in francese, o l'oratorio tanto amato dai Maritain *Giobbe* su testi selezionati dallo stesso filosofo.

Possiamo fare riferimento anche al pianista Ricardo Viñes incontrato dai Bloy e che allietava gli incontri accompagnando la figlia di Leon Bloy, giovane violinista allieva alla Schola Cantorum, e André Gouzes, musicista domenicano amico di Maritain e anche lui convertito a contatto con il suo carisma, che compose per Maritain una *Messa de l'Ermitage* il primo maggio del 1973.

Il periodo tra le due guerre è sicuramente singolarissimo per la storia e in particolare per l'estetica francese. Molti artisti si riappropriarono della valenza non solo simbolica del cristianesimo, ma della spiritualità e della fede che rappresentavano ai loro occhi l'unica salvezza, a dispetto di un mondo ormai in piena decadenza.

Nel mondo francofono questa esigenza del cuore si esprime attraverso conversioni alla fede cattolica, verso l'attingimento nel suo alveo di eterne, e per questo sempre nuove, fonti di ispirazione, trascendendo le risorse delle avanguardie artistiche.

Negli anni '20 è soprattutto Maritain ad alimentare con il suo libro *Arte e scolastica* queste nuove espressioni di creatività, che trovano soprattutto nel filosofo francese le loro linee esplicative e fondative del progetto di un'estetica rinnovata alla luce dello spirito e dell'intelletto.

Gli artisti si orientano verso la creazione con quel piglio tipico di Maritain, l'immovibilità dei principi e compassione e misericordia per le miserie del mondo, verso cui si muovono in realtà i loro sforzi ascetici e creativi (emblematico il caso di Rouault).

La Francia in questo periodo è decisamente tributaria della valorizzazione del Medioevo come modello della cristianità, anche se declinato in ambiti plurivoci e soprattutto mediato con le sensibilità della modernità, delle sue prospettive tecnico-espressive e con il singolo e personalissimo temperamento di ciascuno.

La lettura cristiana dei tempi moderni era suffragata anche da due encicliche fondamentali come la *Aeterni Patris* del 1879 e la *Studiorum Ducem* del 1923, che indicano in San Tommaso la veridica e salutare fonte delle risorse teologiche e filosofiche del tempo.

10 S. Walsh, *Stravinsky, a creative spring, Russia and France, 1882-1934*, Knopf, New York 1999.

In questo quadro possiamo includere il Motu Proprio di Pio X *Tra le sollecitudini* del 1903, che ripristinò il canto gregoriano e polifonico e che diede vita, tra le tante iniziative, all'Istituto di arte sacra di Parigi, che aspirava, attraverso il gregoriano, ad un'espressione trascendente ascetica e contemplativa.

Così come il gregoriano e la conseguente denuncia della teatralità della musica religiosa del tempo e dell'influsso operistico e romantico rappresentano un simbolo, non solo aleatoriamente inteso, ma dotato di riferimenti intellettuali precisi di una prassi come quella palestriniana, così per Maritain il Medioevo non è solo un'asfittica categoria astratta ma un simbolo, un ideale vivo, una realtà oggettiva che gli studi storici di Etienne Gilson portarono alla luce, come pure quelli musicologici di Maurice Emmanuel sulla Grecia antica e il Medioevo.

Espressione di questo rinnovamento delle forme musicali e del relativo ideale estetico sono musicisti come André Caplet, Olivier Messiaen, Arthur Lourié, Igor Stravinsky, il Gruppo dei Sei, Jean-Yves Daniel Lesur e Charles Tournemire – per riferirsi solo al mondo musicale: anche qui, parametro teorico ed esistenziale a cui ispirarsi è Jacques Maritain, la sua speculazione e la sua stessa vita.

Maritain sviluppa un'idea cristiana dell'estetica e insieme a Réginald Garrigou-Lagrange è sicuramente la massima espressione del rinnovamento degli studi tomistici del periodo, fonte primaria per questo degli artisti desiderosi di una fondazione epistemologica e teoretica della loro creazione artistica animata da un'ansia di armonizzazione tra creazione artistica e fede e di un lessico rinnovato.

Il neoclassicismo musicale dunque attinse al milieu intellettuale cattolico francese rappresentato dagli scritti di Maritain, senza il quale non si sarebbe concettualizzato questo caleidoscopico fermento d'insofferenza.

Il ritorno al classicismo, in special modo del Gruppo dei Sei (l'apporto di Maritain anche in questo caso è decisivo) e di Stravinsky è la volontà di una chiarezza espositiva ed espressiva in reazione all'ideale estetico che predomina in special modo tra il 1900 e il 1914, l'estetica simbolista, l'abbondanza di opere sperimentali e rivoluzionarie come quelle apparse al *Concert Scandaleux* organizzato da Maurice Ravel nel 1913.

Un ritorno al classicismo che si esplicita attraverso un sapiente e mai pedissequo utilizzo di motivi musicali del 1700 per una meditata ricerca della melodia e della forma, eludendo qualsiasi idolatria dell'antico ma attraverso una riattualizzazione dell'antico declinata nei linguaggi della modernità.

La grandezza maritainiana sta proprio nell'armonizzazione delle istanze della contemporaneità con i principi della fede e gli asserti rivelati della fede teologale mediata dalla metodologia tomista attraverso gli strumenti della subalternazione e dell'analogia. Maritain cerca di conferire un quadro unitario alle verità impazzite e ai guadagni storici della modernità.

Il tomismo per Maritain non è un dato statico, ma è dotato di un implicito dinamismo, l'ideale di una saggezza cristiana che sapesse prospettare una contiguità priva di frattura tra cultura e la fede, la cui scaturigine primaria è la metodologia tomista capace di penetrare le maglie della realtà, fino a scorgere in essa una contiguità ontologica nell'intero.

Maritain, ricolloca il Tutto in una superiore unità che è ultra-modernità, nel caso specifico l'estetica musicale si colloca su una cornice epistemologica unitaria e su una certezza ontologica e veritativa che saprà usare senza rischio gli apporti degli stilemi della contemporaneità attraverso una purificazione complessiva delle forme.

Il rapporto di Maritain con Stravinsky non è ultimo, anzi, segna per così dire una metafora luminosa della relazione e della reciproca influenza tra la filosofia di Maritain e il mutuo intrecciarsi con le esperienze dirette e concrete del mondo dell'arte.

Il nome di Igor Stravinsky è una voce permanente nelle cronache della musica del XX secolo, e le innovazioni musicali di opere come *La sagra della primavera* (1913), *Les Noces* (1917), *la Sinfonia dei Salmi* (1930) e *La carriera di un libertino* (1951) catalizzano l'attenzione del pubblico e degli addetti ai lavori.

Stephen Walsh, osserva però, che molta minore attenzione è stata riservata ai contesti intellettuali e culturali in cui Stravinsky lavora e vive¹¹, e alle influenze intellettuali che costituiscono un decisivo impatto sull'estetica creativa in evoluzione del compositore.

Dopo le prime dei balletti a Parigi – *L'uccello di fuoco* (1910), *Petruška* (1912) e *La sagra della primavera* (1913) Stravinsky decide di lasciare la Russia e di proseguire la sua carriera in Occidente. Durante la prima guerra mondiale vive in Svizzera, dove completa diverse opere (incluso *Les Noces* e il *Racconto del soldato* – 1918) che traggono ispirazione dal materiale folcloristico russo.

Nel 1920 Stravinsky si trasferisce a Parigi, dove rimane fino allo scoppio della seconda guerra mondiale. Scritto tra il 1919 e il 1920 *Pulcinella* è la prima composizione del periodo del neoclassicismo dell'autore, suggerita dal suo amico Diaghilev, con quest'opera inizia a muoversi su un terreno molto diverso da quello esplorato precedentemente, abbandonando del tutto il principio ispiratore della tradizione popolare russa, molto probabilmente ispirato dalla lettura di *Arte e scolastica* che proprio in quell'anno vedeva la sua prima pubblicazione. Singolare, infatti, è la coincidenza temporale tra la prima stesura di *Arte e scolastica* di Maritain, che esce in una serie di articoli "Les lettres" proprio nel 1919¹², e il manifesto inaugurale della linea neoclassicista del *Pulcinella*, anche esso del 1919. Abbiamo buoni motivi per credere che Stravinsky abbia letto la serie degli articoli di Maritain, che suscitano interesse proprio negli ambienti culturali in cui entra in contatto al suo arrivo a Parigi.

L'interesse di Stravinsky per il neoclassicismo comincia, appunto, con opere come *Pulcinella* (1919) e *l'Ottetto* per strumenti a fiato (1920) e *Mavra* (1921).

11 S. Walsh, *Stravinsky, A Creative Spring: Russia and France 1882 – 1934*, op. cit.

Per riferimenti a Maritain si vedano in particolare R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of Works through Mavra*, Oxford University Press, Oxford 1996, 2, pp. 1587 – 8; S. Walsh, *The Music of Stravinsky*, Oxford University Press, Oxford 1988, p. 134, e *Stravinsky: A Creative Spring*, pp. 378-9, 499; L. Andriessen e E. Schoenberger, "Poétique musicale" in *Apollonian Clockwork: On Stravinsky*, Oxford University Press, Oxford 1989.

12 Cfr. J. Maritain in "Les lettres" sett-ott 1919.

Questo interesse ha una motivazione più profonda, che implica la consapevolezza di quanto l'artista potesse produrre grandi opere che aspiravano essere parte di una cultura universale. Lo specifico focus di Stravinsky sul significato della base formale dell'*Ottetto*, per esempio, richiama la spiegazione di Maritain sulla forma e la bellezza nel quinto capitolo di *Arte e Scolastica* "L'arte e la Bellezza"¹³.

Stephen Walsh, nel suo *Music of Stravinsky*¹⁴, ci fornisce un'precisa disamina sulle influenze di *Arte e Scolastica*: "Gli echi di *Arte e Scolastica* hanno non solo dettato la prosa di Stravinsky ma sono implicati nella sua musica fin dai tempi dell'*Ottetto*"¹⁵. Il fatto che l'*Ottetto* sia del 1920 non è fortuito, e questa nota del musicologo può suffragare la nostra ipotesi che Stravinsky già dal 1919 conoscesse la prima stesura di *Arte e scolastica*. Scrive ancora Walsh: "Stravinsky ha probabilmente letto *Arte e scolastica* pubblicata nel 1920"¹⁶. Anche il direttore d'orchestra Ernest Ansermet fa riferimento all'influenza di Maritain sulla musica di Stravinsky: in un articolo del 1921, *L'oeuvre de Igor Strawinsky*,¹⁷ fa riferimenti specifici al passaggio tratto da *Arte e Scolastica*, e in special modo al quinto paragrafo: "Prendiamo dunque come punto di partenza la definizione di San Tommaso che si trova in un libro di Jacques Maritain, *Arte e scolastica*, ricco di luminose osservazioni di estetica generale: le belle arti hanno per oggetto di produrre un'opera dove lo splendore della forma brilla sulla materia proporzionata. Se io mi attacco a questa definizione, sarà una condizione necessaria e sufficiente a spiegare tutti i miei esempi concreti (della musica di Stravinsky)"¹⁸.

Ernest Ansermet fu il primo a utilizzare esplicitamente e con coraggio intellettuale Maritain e il suo *Arte e scolastica* come un dispositivo ermeneutico nell'articolo. Maritain fornisce una sorta di sistematizzazione e coerentizzazione delle intuizioni rapsodiche della temperie culturale del momento e sapeva coagulare intorno a lui le diverse richieste del rinnovamento estetico-musicale

La prima edizione di *Arte e scolastica* di Maritain in realtà include un attacco ad Igor Stravinsky: "Ciò che fa la purezza del vero classico è la subordinazione della materia alla luce della forma [...] Comparete nell'ordine speculativo Aristotele e San Tommaso a Lutero e Jean-Jacques Rousseau e nell'ordine dell'arte la melodia gregoriana e la musica di Bach a quella di Wagner o Stravinsky"¹⁹. Tuttavia, con un sorprendente dietrofront, l'edizione del 1927 della stessa opera conteneva un'apologia del compositore da parte di Maritain in una nota a piè di pagina, relativa alla citazione precedente "Mi faccio una colpa d'aver parlato in questo modo di

13 Jacques Maritain, *Arte e scolastica*, Morcelliana, Brescia 1980, p. 24.

14 S. Walsh, *The music of Stravinsky*, op. cit.

15 *Ibidem*, p. 134.

16 S. Walsh, *Stravinsky, A Creative Spring: Russia and France 1882 – 1934*, op. cit., p. 378.

17 E. Ansermet, *L'oeuvre de Igor Stravinsky*, in «La Revue musicale», luglio 1921, pag. 3.

18 *Ibidem*.

19 J. Maritain, *Art e scolastique*, Librairie de l'Art Catholique, Paris 1920, pp. 82-83.

Stravinsky, ancora non conoscevo che la *Sacre du printemps*; avrei già dovuto vedere che Stravinsky voltava le spalle a tutto quanto ci colpisce in Wagner”²⁰.

Anche se è solo una nota a piè di pagina in *Arte e Scolastica*, questa citazione rappresenta una delle tracce più dirette che documentano la relazione d’influenza fra Igor Stravinsky e Jacques Maritain. Questa relazione diede a entrambi gli uomini una cornice all’interno della quale articolare il loro credo spirituale ed artistico. Dal modo in cui ciascuno parlava dell’altro, è chiaro che Stravinsky è per Maritain il principale esempio vivente del suo “artifex” ideale, laddove viceversa Stravinsky utilizza le idee di Maritain per descrivere come le sue fede religiosa condiziona la sua musica.

Il radicale cambiamento di opinione di Maritain dimostra che si erano verificati degli eventi significativi per la sua comprensione della musica di Stravinsky al tempo della seconda edizione di *Arte e Scolastica* del 1927.

Nel 1926, quando Maritain incontra Stravinsky, conosce solo *La sagra della primavera*. Non possiamo essere certi che Maritain avesse realmente ascoltato l’opera nel 1920, ma sembra molto probabile. In *Arte e scolastica* scrive: “non conosco che la *Sacre du printemps*; avrei già dovuto vedere che Stravinsky voltava le spalle a tutto quanto ci colpisce in Wagner”²¹, la nota in questione sembra far pensare che Maritain abbia visto in teatro la composizione, “avrei già dovuto vedere” infatti non allude certo alle difese della musica di Stravinsky postume degli anni 20 (Ansermet, De Schloezer e altri) ma sembra alludere ad un ascolto diretto della composizione in questione, ma non abbiamo sufficienti elementi suffraganti.

Possiamo pensare però che Maritain abbia letto le numerose polemiche, che esplodono sulla stampa parigina dopo la nota première del balletto nel 1913. Le riviste dell’epoca, infatti, riportano sia il titolo completo, *La sagra della primavera: scene della Russia pagana*, che le descrizioni dettagliate dello scenario pagano, spesso includendo una sinossi della trama del balletto. A volte descrivono la musica di Stravinsky come “disarmonica e sgradevole... che distrugge ogni impressione di tonalità”, “amusicale” e “selvaggia”²².

Alla base dell’inversione del giudizio di Maritain, quindi, c’è la mutevole reputazione del compositore durante quel periodo. Maritain potrebbe essersi influenzato nel suo giudizio estetico su *La sagra della primavera* dalla stampa negativa e dal soggetto esplicitamente pagano, e la sua opinione potrebbe essere cambiata con l’aver incontrato Stravinsky, avere ascoltato i punti di vista del compositore sulla musica e avere conosciuto la sua profondità spirituale che gli avrebbe fatto abbracciare poi la chiesa ortodossa.

Una breve occhiata ad alcune delle riviste della prima, comunque, rinforzerà il mio ragionamento che Maritain si sarebbe potuto facilmente formare un’opinione negativa del balletto, che lo avesse visto o no²³. Il critico Gaston Carraud scelse di

20 *Ibidem*, p. 55.

21 *Ibidem*, p. 55.

22 Cfr. A. Boschot, *La Sagra du printemps* in «L’Echo de Paris» in Maggio, 30, 1913.

23 Cfr. anche J. Chantavoine, *Au Theatre des Champs-Élysées: Le Sacre du Printemps*, in «Excelsior», IV/927 (Maggio 30, 1913), e T. C. Bullard, *The First Performance of Igor Stravinsky’s*

illustrare la “cacofonia” con una metafora: “la musica de *La sagra* dà l'impressione di una battaglia di gatti, in primavera ovviamente, che siano stati chiusi a chiave in una credenza di pentole e tegami”²⁴.

Critici come Adolphe Julienne trovano la musica di Stravinsky “disturbante”²⁵ e “pesantemente, nettamente e uniformemente brutta”²⁶, considerandola una tortura (analoga sorte toccò a Rossini, per citare un esempio su tutti). Ci si può meravigliare allora se Maritain all'inizio si riferisce a Stravinsky in maniera non troppo lusinghiera?

La relazione intellettuale e di amicizia fra Stravinsky e Maritain si sviluppa durante la residenza del compositore in Francia e continuerà dopo la sua emigrazione in America nel 1939.

Il caso Maritain è il caso di una filosofia dell'arte che grazie all'apporto vivificante della metodologia esistenziale del tomismo sa partire dall'umanità e dalla concretezza dell'incontro con la contemporaneità, una filosofia avulsa totalmente da schemi astratti e da teorie precostituite e che si delineava induttivamente a partire dal cuore vivo delle esigenze concrete degli artisti. D'altro canto l'oggettività e la certezza assoluta dei principi di Maritain interagisce virtuosamente con la presa induttiva sui problemi concreti del suo tempo la cui risposta era ricollocata su un piano di intellegibilità metafisica.

Gli artisti ispirati dall'influenza intellettuale di Maritain sono guidati ragionevolmente ed affettivamente verso una metanoia integrale sia esistenziale che espressiva, preservando le scintille di verità della loro arte ma svincolandole da schemi concettuali corrosivi e notoriamente immanentistici.

Il primo incontro con Stravinsky è senza dubbio un avvenimento per entrambi, riescono a corrispondersi integralmente e deflagra un'amicizia vivissima e profonda destinato a durare per molti anni. Scrive Maritain: “Sento per voi un profondo attaccamento e che molto semplicemente vi amo. A presto, spero. Pregate per me e credetemi affettuosamente vostro devoto”²⁷.

Solo due giorni dopo Stravinsky risponde prontamente a Maritain con parole bellissime: “Siate sicuro che la cosa è reciproca per quanto concerne i sentimenti di cui parlate e sono felice che sia come sia”²⁸. In questa lettera poi scopriamo che il tono confidenziale e amabile degli incontri di Meudon si rivelò appieno a Stravinsky, anche per la presenza di un vero focolare di amore e intelligenza.

Stravinsky è molto colpito dall'acuta intelligenza e spiritualità di Raïssa ma anche dalla pronta ospitalità e dolcezza di Vera, oltre che alla presenza della madre

Sacre Du Printemps, Vol. I, University Microfilms International, Ann Arbor 1971.

24 G. Carraud, *Au Theatre des Champs-Elysees: Le Sacre du Printemps*, in «La Liberté», XLVIII/17, 255 (maggio 31, 1913).

25 Cfr. «L'Illustration» (giugno 1913), 546.

26 Cfr. P. Lalo, *Au Theatre des Champs-Elysees*, in «Le Tempe» (giugno 3, 1913).

27 J. Maritain, lettera inedita a I. Stravinsky, 11 giugno 1926. CH-BPS: Collection Stravinsky, Basilea.

28 I. Stravinsky, lettera inedita a J. Maritain, 12 giugno 1926, Archivio Maritain, Kolbsheim.

delle due sorelle Oumançoff che in silenzio operoso osservano compiaciute i dibattiti di Meudon²⁹.

Abbiamo accennato alla conversione alla Chiesa cattolica, certo non è priorità di Maritain fare proselitismi o includere forzatamente ma è vero anche che, attraverso l'incontro con la sua straordinaria intelligenza, poggiata su un temperamento dolce e sempre teso a caricarsi del prossimo, sono fiorite numerose conversioni.

Stravinsky sicuramente discute e medita personalmente con il filosofo sulla sua conversione; e non è un caso fortuito che proprio in quell'anno nel 1926 entra nella Chiesa ortodossa russa accostandosi ai sacramenti per la prima volta dal 1910.³⁰

Forse Stravinsky discute con Maritain anche della possibilità di entrare nella Chiesa cattolica, cosa che non avviene per la sedimentazione del repertorio simbolico, affettivo e linguistico (senza contare le influenze dirette di padre Podosenov durante la sua crisi spirituale) della tradizione russa nel temperamento e nella memoria del compositore.

Per Stravinsky le resistenze a entrare nella Chiesa cattolica non significano un non riconoscimento del valore del cattolicesimo, ma significano vivere la fede in modo più sincero e più consono alla sua sensibilità e alle sue tradizioni nazionali e linguistiche: "Il più grande fattore della mia conversione alla Chiesa russa in luogo di quella romana è quello linguistico"³¹.

Invece Theodore Stravinsky giunse alla conversione alla fede cattolica, e riceve da suo padre Igor una lettera in cui approvava la sua scelta scrivendo "La Chiesa russa è stata, è, e sarà una chiesa nazionale"³².

La Chiesa ortodossa russa rappresenta un antidoto alla dispersione esistenziale (ma anche morale) prodotta in Stravinsky dal frenetico cosmopolitismo in cui venne a trovarsi fin dal suo arrivo a Parigi. In seguito Stravinsky scrive: "In quel periodo, Jacques Maritain ha esercitato un certo influsso su di me [1926]³³. In queste parole è evidente che l'esperienza dell'incontro con il filosofo francese lo abbia reso forte e meno solo, ma più avanti, sempre in relazione a Maritain, scrive: "in alcun caso non ha giocato un ruolo nella mia conversione"³⁴.

È interessante notare come questa citazione confermi l'ipotesi che Maritain non avrebbe mai potuto e voluto esercitare pressioni dirette sulla conversione alla fede di Stravinsky, l'apostolato intellettuale di Maritain non sarà mai proselitismo e indottrinamento o incitazione fideistica alla fede, anche se ciò non esclude un'appassionata direzione spirituale per i suoi amici, vissuta nell'affezione piena al loro destino e nel rispetto delle loro coscienze.

29 Cfr. N. Possenti Ghiglia, *I tre Maritain*, Edizioni Ancora, Milano 2000.

30 Cfr. In proposito la lettera di Diaghilev a Stravinsky in data 7 aprile 1926, in R. Craft – I. Stravinsky, *Memories and commentaries*, University of California Press, Los Angeles 1981, p. 48.

31 I. Stravinsky – R. Craft, op. cit., pag. 64.

32 C. Journet, lettera a J. Maritain dell'8 dicembre 1946, in *Correspondance*, op. cit. (cfr. anche *Expositions*, op. cit.)

33 I. Stravinsky e R. Craft, op. cit., pp. 64-65.

34 *Ibidem*, pag. 76.

In qualunque modo, è certo che l'incontro con Maritain è determinante per l'adesione definitiva di Stravinsky alla Chiesa ortodossa, il suo assistente, Robert Craft, asserisce infatti che Maritain ha esercitato un'influenza certa e decisiva nel suo riavvicinamento alla Chiesa³⁵.

La stima di Stravinsky da parte di Maritain cominciata nel 1926 dopo il loro primo incontro, come l'esempio vivente del suo ideale artistico, aumenterà la popolarità della sua filosofia, e Stravinsky corrisponderà con piacere all'artifex ideale delineato dal filosofo francese.

Giovanni Botta
Università Cattolica del Sacro Cuore
giovanni.botta@unicatt.it

Giovanni Botta nasce a Napoli nel 1977. Si diploma al Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli e si laurea in filosofia all'Università Cattolica del Sacro Cuore specializzandosi in estetica con il professor Roberto Diodato. Già docente presso il Conservatorio "U. Giordano" di Foggia e di Bari, è Direttore editoriale della Rivista di Filosofia "Studium Veritatis", socio collaboratore dell'Istituto internazionale Jacques Maritain di Roma in cui svolge attività di ricerca e dell'Association National Presence "Gabriel Marcel". Attualmente è dottore di ricerca in filosofia con il prof. Diodato sull'estetica di Jacques Maritain. Ha curato la traduzione del "mistero della Filosofia" edito da Morcelliana, sono in corso di pubblicazione alcuni lavori su Gabriel Marcel e altri su Maritain.

35 R. Craft, *Stravinskij: a cronicle friendship*, ed. Rivisitata, Vanderbilt University Press, Nashville 1994, p. 15.