

L'epopea di *Lady Macbeth*

Franco Pulcini

La storia si ripete quanto le abitudini dei popoli. Così come nel 1901 il "Sacro Sinodo della Chiesa Ortodossa" scomunicò lo scrittore Lev Tolstoj, nel 1936 la "Pravda", organo del Partito Comunista Sovietico, lanciò la sua materialistica scomunica contro *Una Lady Macbeth del distretto di Mzensk*, seconda opera di Dmitrij Šostakovič, che allora non aveva ancora compiuto trent'anni. In quell'articolo, intitolato *Caos anziché musica*, minacciosamente e significativamente "non firmato", come una sentenza senza appello, si additava l'esempio artisticamente negativo del regista Vsevolod Mejerchol'd (come dire lo Strehler o il Ronconi sovietico), che di lì a poco verrà arrestato, torturato e

giustiziato, mentre sua moglie era stata trucidata in casa dalla polizia segreta. I due erano buoni conoscenti del giovane musicista, che nella loro casa di Mosca aveva completato la sua prima opera *Il naso*.

Šostakovič avrebbe potuto diventare il Giuseppe Verdi sovietico, ma nei residui quarant'anni di vita non portò mai più a termine un'opera. E pensare che la *Lady* era solo la prima di una trilogia dedicata alla donna russa: la seconda sarebbe stata "Katjuša Maslova", da *Resurrezione* dell'altro grande scomunicato Tolstoj. Il musicista aveva moglie e figli, e fu prudente nel permettersi solo una timida operetta - *Moskva-Cerëmuški* - di cui si vergognò come un ladro. Ma fortunatamente riuscì ancora a scolpire parole eterne in campo sinfonico: allora, undici delle sue quindici sinfonie erano ancora da scrivere.

L'opera non fu censurata alla *première*. La *Lady* era stata salutata due anni prima da un successo di pubblico sensazionale. Per le cento e ottanta repliche che ebbero luogo a Mosca e a Leningrado tra il '34 e il '36 non si riuscivano a trovare i biglietti. Si parlava dell'opera in ogni parte del mondo. Il soggetto era forte. La *Lady Macbeth*, appartenente a una specie operistica definita dall'autore "tragedia satirica", aveva avuto immediate programmazioni all'estero: Praga, Londra, Ljubljana, Copenhagen, Cleveland, New York, Philadelphia. Il libretto, scritto dallo stesso Šostakovič e dal giovane letterato Aleksandr Prejs,

già suo collaboratore per *Il naso*, era tratto dall'omonimo racconto di Nikolaj Leskov (1831-95), uno scrittore viaggiatore che trattava delle parti più arretrate e retrive di quelle immense terre. Cantore della Russia arcaica e tribale, Leskov rese nei suoi racconti il parlare alogico e sconnesso dei gruppi sociali primitivi. Descrisse con smodata brutalità superstizioni e liturgie. La novella *Una Lady Macbeth del distretto di Mzensk* era stata pubblicata nel 1865, su indicazione di Dostoevskij. È possibile che si tratti di una storia ascoltata da qualche mercante in una locanda. Per certo, la vicenda sa di vero, ed è molto simile a una delle tante cronache nere di cui giornali e televisione sono molto ghiotte.

L'impressionante realismo della riduzione librettistica, di violenza inaudita ed erotismo molto esplicito, era però in quel caso accompagnato da una musica grottesca e potente. La vicenda di Katerina, donna aggressiva dagli "occhi non facili al pianto", è la storia di una ribellione a un'esistenza tediosa: ella è la moglie insoddisfatta di un mercante non particolarmente virile. Katerina, scoperta in flagrante adulterio, ammazza prima il suocero con il veleno per topi, poi strozza il marito con l'aiuto dell'amante e infine l'amante dell'amante (una prostituta deportata) buttandola in un fiume gelato in cui si getta lei stessa. La vicenda era condita di particolari ancor più crudi dello stesso assunto drammatico-passionale: in scena si assisteva a una fustigazione, all'apparizione di un fantasma, a grossolani scherzi sessuali (per non dire a uno stupro di gruppo) e a un brutale accoppiamento (per non dire a uno stupro semplice), che un'orchestra immensa e selvaggia s'incaricava di commentare con sguaiati glissandi dei tromboni che ancora oggi risuonano d'inequivocabile oscenità persino alle orecchie più ingenua.

La prima di Leningrado aveva avuto luogo il 22 gennaio 1934 al MALEGOT (*Malyj Leningradskij Gosudarstvennyj Opernyj Teatr*, ovvero "Piccolo Teatro Statale dell'Opera di Leningrado"), il direttore d'orchestra era Samuil Samosud, la regia era di Nikolaj Smolič, mentre la scenografia e i costumi erano di Vladimir Dmitriev. Il gran parlare dell'opera, che a Leningrado era intitolata *Una Lady Macbeth del distretto di Mzensk* e a Mosca *Katerina Izmajlova*, fece incuriosire Stalin, che si recò con il suo seguito di tirapiedi allo spettacolo del Teatro Bol'šoj quasi due anni dopo la prima esecuzione assoluta. La censura di Stalin s'inserisce proprio nel momento in cui il successo dell'opera aveva spinto gli organizzatori a rappresentarla contemporaneamente in due teatri di Mosca: al Teatro Nemerovič-Dančenko e nella seconda sala del Teatro Bol'šoj. Era già programmata una *tournee* a Mosca del Piccolo Teatro di Leningrado, che avrebbe offerto ai moscoviti tre diversi allestimenti dell'opera, quando Stalin, dopo averne visto (pare) solo i primi tre atti il 26 dicembre 1935, decise che la *Lady Macbeth* era inadatta al suo popolo. Un mese dopo, nel gennaio del '36, il musicista lesse sulla "Pravda" la critica di cui sopra, della quale riportiamo qualche passo. In seguito a questa censura l'opera rimarrà ineseguita in URSS per oltre un quarto di secolo (1936-63). Così si leggeva:

Frammenti di melodia, embrioni di frasi musicali vengono sommersi, si sprigionano e scompaiono di nuovo, tra fracasso, stridore e ululati. [...] Sulla scena il canto è sostituito dagli urli. Quando poi, per caso, il compositore imbecca un sentiero di musica semplice e comprensibile, subito, come vergognoso della "gaffe" commessa, si getta a capofitto in un mare di rumori per lo più cacofonici. Invano l'ascoltatore cerca l'espressività. Essa è sostituita da un ritmo diabolico. Il fracasso, al posto della melodia, pretende di esprimere le passioni. Tutto ciò non è dovuto a mancanza di talento del compositore, né ad una sua incapacità di esprimere in musica sentimenti semplici e intensi. Questa musica è fatta appositamente "alla rovescia" in modo da non ricordare affatto la classica musica d'opera, da non avere nulla in comune col sinfonismo, con il linguaggio musicale semplice e comprensibile a tutti. Questa musica si fonda sul principio della negazione dell'opera, su quello stesso principio secondo cui l'arte sinistroida nega in genere, nell'ambito del teatro, la semplicità, il realismo, la comprensibilità dell'immagine, il valore naturale della parola. Si tratta della trasposizione, centuplicata in musica, dei tratti più negativi del cosiddetto 'stile alla Mejerchol'd'. Si tratta di caos sinistroida anziché musica naturale e umana. [...] Il pericolo rappresentato da tale corrente in seno alla musica sovietica è evidente. [...] Si tratta di un gioco astruso che può soltanto finir male.

"Finir male", sulla "Pravda" di Stalin, significava chiara minaccia di morte. Per spregio, il nome del musicista non era neppure stato menzionato. Stalin aveva incaricato uno dei suoi di inviare un chiaro avvertimento; lo scribacchino incaricato fu forse Zaslavskij, il futuro persecutore di Boris Pasternak. Il dittatore aveva fatto attaccare la musica, ma probabilmente gli premeva il soggetto. Si rendeva conto che non era buona propaganda lasciar mettere in scena un mondo di violenza e sopraffazione, con poliziotti stupidi e corrotti e, per finire, con una grande scena di deportazione in Siberia, che ricordava troppo da vicino i *Gulag* che lui stava riempiendo di dissidenti. La *Lady* sembrava la descrizione dell'Unione Sovietica moderna, non della Russia dei sordidi mercanti dell'Ottocento. Ma c'è dell'altro. Persino i commentatori più autorevoli come Manašir Jakubov, che oggi cura l'archivio Šostakovič, concordano che presumibilmente la censura ebbe anche motivazioni sessuali. Nelle dittature una precisa legge non scritta - e lo stalinismo non fece eccezione - prescrive di non discutere mai di "sesso", realtà dichiarata di fatto "inesistente" nella vita. Si tratta di un esercizio per tenere allenate le masse a una generale mancanza di libertà di parola. Trattasi di realtà riprovevolmente privata e spesso incontrollabile. Il divieto contribuisce a far sentire in colpa un grande numero di cittadini, chi per un motivo, chi per un altro, cosa che in una dittatura non guasta... Stalin, va ricordato, aveva studiato in seminario. Il risultato della censura non si fece attendere. Al coro di consensi da cui l'opera era stata accompagnata si sostituì un coro di pesanti riserve e aperti dissensi,

anche da parte dei critici che prima avevano pubblicato lodi entusiastiche. Fu un penoso rosario di vili ritrattazioni e l'inizio di una campagna stampa contro il compositore, sommerso da cumuli di lettere anonime insultanti. Questo tradimento dei suoi più cari amici fece soffrire molto il musicista, che restò per sempre segnato dall'esperienza. Scrisse un giorno: "Ho paura di tutto. Ho paura di attraversare una pozzanghera, mi appare come un enorme fossato". Il terrore di essere arrestato da un momento all'altro minò il sistema nervoso del musicista irrimediabilmente. Gli si sviluppò da allora il tic di continuare a strofinarsi le mani, proprio quello della vera Lady Macbeth di Shakespeare, con la quale il soggetto ha poco a che fare, se non per la catena di omicidi e per la comparsa dello spettro. Per correre ai ripari Šostakovič non ebbe neppure bisogno di ritirare l'opera. Ci pensarono i direttori dei teatri, che non la misero più in scena fino al 1963, quando il musicista, dieci anni dopo la morte di Stalin, e addirittura alla fine del potere di Chruščëv, ne presentò una nuova versione intitolata *Katerina Izmajlova*, autocensurata nel testo e nella musica. Il testo venne epurato con l'aiuto di Isaak Glikman, esperto di drammaturgia, che sostituì alcune espressioni "sconvenienti", le quali del resto già avevano scandalizzato parte del pubblico di allora. La revisione del testo era comunque già iniziata nelle varie versioni allestite negli anni Trenta. Per esempio quella del Teatro Nemerovič-Dančenko (curatore della regia), che aveva pubblicato nel programma di sala anche il libretto, aveva approntato modifiche testuali in cui si smorzava l'elemento satirico a favore del tragico, nell'ambito di un intento realistico-psicologico. Del pari, iniziò già allora la revisione musicale, poi completata nel dopoguerra: alcune semplificazioni della linea vocale erano già state adottate negli anni Trenta. L'autore difese sempre l'ultima versione del 1963, in cui aveva smorzato gli eccessi giovanili (verbal, vocali, strumentali), continuando a perfezionare l'idea originale di "tragedia satirica". Molti preferiscono la versione originale. Ma la versione originale comunemente eseguita nei teatri non è con esattezza l'autentica prima versione di Leningrado, che esiste e prima o poi verrà eseguita.



La *Lady Macbeth*, soprattutto nella versione originale, ma direi in ogni versione, resta un'opera sensazionale e impressionante, la migliore della storia della musica sovietica e una delle più grandi del Novecento. Il suo motivo conduttore è quello dell'eccesso, come ribellione a un'esistenza ingiusta e tediosa: il regno dell'istinto femminile frustrato dalla mancanza d'amore e di prole. La protagonista, una "Thelma" o una "Louise" della provincia rurale russa, non ha nulla di operistico. Non è né una furbetta settecentesca mozartiano-rossiniana tipo Zerlina, Susanna o Rosina, né una sentimentale ottocentesca donizettiano-verdiana tipo Violetta, Aida o Lucia, né una seduttrice fredda e psichicamente disturbata pucciniano-berghiana tipo Turandot o Lulù. È la donna furiosa e sensuale del cinema moderno che, stufa di un maledetto matrimonio, cerca di meglio, trova di peggio, ammazza per passione, ma non pare peggiore dei molti personaggi sordidi, meschini e banali che le stanno intorno. Scrisse il critico Ivan Sollertinskij, amico del musicista "[...] Dmitrij Šostakovič nella sua opera riformula radicalmente l'idea di base. I ruoli vengono invertiti: le vittime diventano carnefici, l'assassina diventa una vittima". Per questa donna da film, tanto antica e tanto moderna, gli "effetti speciali" vengono dalla musica tumultuosa e spettrale di un grande maestro dell'orchestrazione, capace di contrasti stridenti, gorgi armonici e tinte livide, in una partitura assolutamente epica.

Pur avendo lo stalinismo numerosi crimini maggiori, non bisogna dimenticare quello di continuare a sottrarre ancora oggi spazio alla musicologia, costretta a dilungarsi in questioni kremenologiche sulla sfortunata fortuna della *Lady*, anziché concentrarsi nella descrizione della grande musica di Šostakovič. Parliamone.

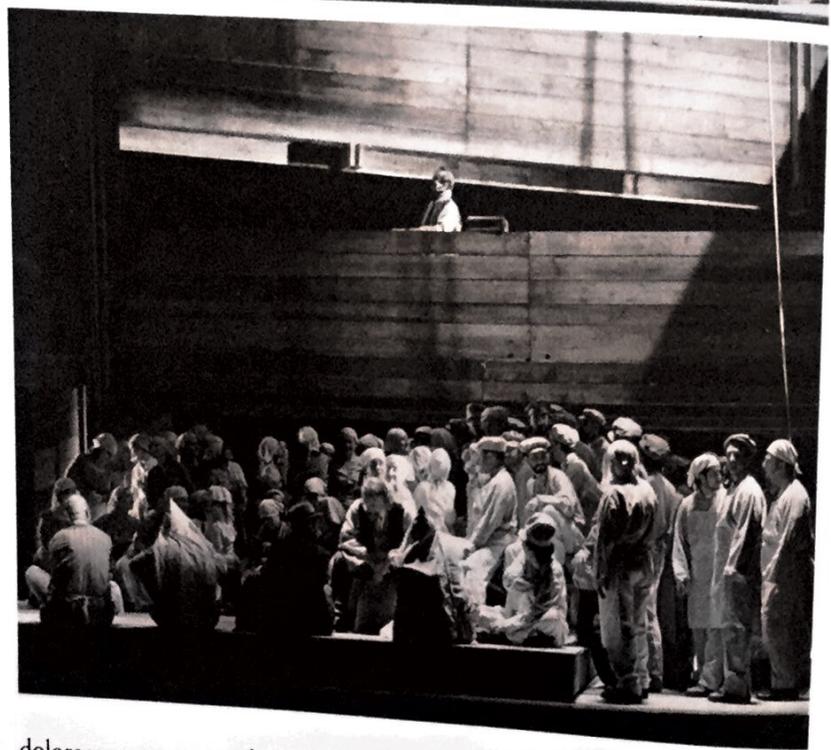
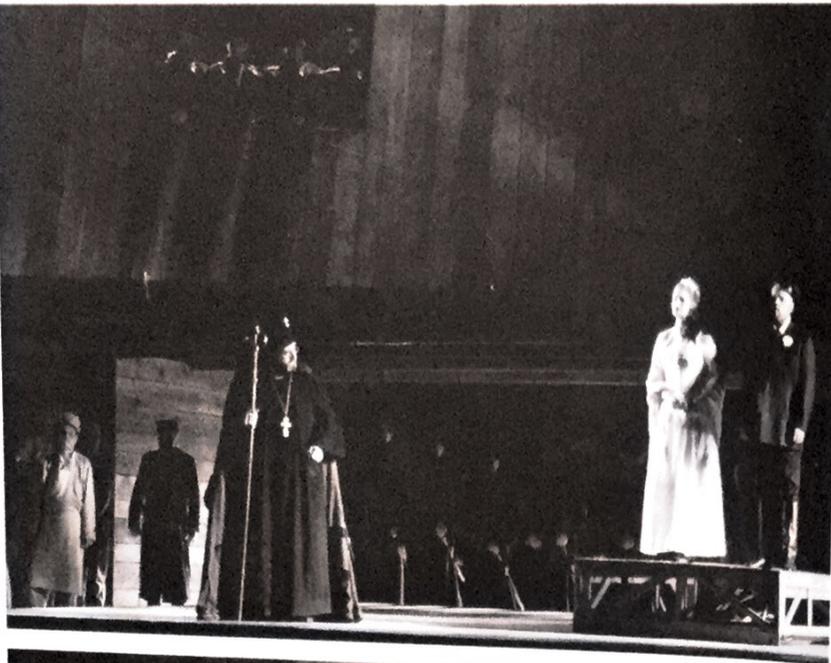
L'inizio dell'opera è fatto di lunghe frasi musicali e nauseate divagazioni melodiche. L'aria di Katerina potrebbe dirsi 'della noia', premessa fondamentale della cronaca della strage. La musica un po' ci narra anche del suo carattere ribelle che si dibatte in un mondo ostile e brutale. Il suocero Boris, con passo di topo scandito da un fagotto, è grottesco e terribile insieme. La brutalità delle sue parole, quando accusa Katerina di essere sterile, si accompagna ad un canto rude. Il tono grottesco si accentua nel passo sinfonico-corale - un valzer - in cui i lavoranti fingono di dispiacersi per l'imminente viaggio del padrone. Analogamente grottesca la scena del giuramento di fedeltà di Katerina mentre si congeda dal marito (episodio voluto dal musicista, perché non presente nel racconto). Ha una contorta sottolineatura armonica ed è commentata da un versaccio: un glissando-pernacchia dei tromboni, il cui significato esplicito verrà chiarito nella scena dell'adulterio. Furia realistica nella scena corale degli scherzi pesanti dei contadini all'indirizzo della giovane e corpulenta cuoca Aksin'ja, quasi uno scherzo sinfonico. Cui segue un adagio per l'incontro tra Sergej e Katerina: il vuoto di suono interpreta la tensione erotica fra i due futuri amanti. La scena viene interrotta dall'ingresso del sospettoso suocero, con il suo canto sgraziato e a-musicale. Calata l'oscurità, Katerina resta sola con la sua ardente insonnia, accompagnata dal suono della celesta. Poi intona il canto di una donna che soffre senza amore: pagina di purezza musorgskiana. La musica cresce d'intensità fino a esprimere in modo inequivocabile i bollori rabbiosi della protagonista. Con un beffardo pretesto Sergej s'introduce nella camera della donna. Il servo la seduce quasi a tradimento al cospetto del pubblico, dopo una resistenza formale dalla recitazione piuttosto convincente. Le urla selvagge dell'orchestra, che tanto hanno inquietato i benpensanti d'Europa e d'America, oltre a contribuire probabilmente alla censura in URSS, accompagnano l'accoppiamento-stupro, da sempre di problematica soluzione scenica. L'autore non teme di trovare ritmi ed effetti per caricaturali allusioni fisiologiche. Il rapporto sessuale, mimato dai tromboni, ha un inizio, una durata e una fine. Mentre gli amanti riprendono il fiato s'inserisce il *suspense* della voce del suocero, fino a quando l'orchestra chiarisce, con un effetto non privo di comicità, che la passione fra i due, malgrado il poco tempo trascorso, sta nuovamente avvampando.

Ancora insonnia all'inizio del secondo atto. Presto con un appassionato valzer alla maniera di Richard Strauss il vecchio lubrico Boris immagina per sé l'allettante nuora, ormai regolarmente frequentata dal servo. Dopo la scoperta della tresca notturna, sulla musica di un nuovo "scherzo" sinfonico, Boris fru-

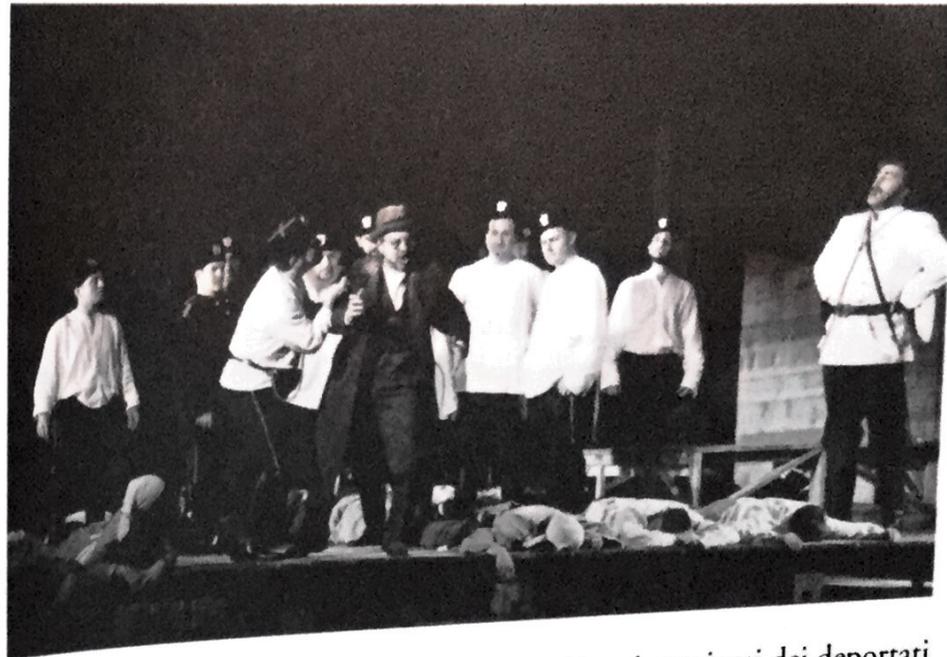
sta accanitamente Sergej. In seguito la musica sottolinea la soddisfazione del vecchio attraverso l'improvviso tono di gentilezza nei confronti della nuora, grande "cuoca di funghi" ... La scena ai fornelli è accompagnata da accordi wagneriani (quasi fumi venefici) e dal violino solo. Durante la dolorosa agonia del vecchio, Katerina ha accenti spietati nel dichiarargli di averlo avvelenato. Dopo, di fronte ad altre persone, si torna al grottesco: ella simula disperazione per il lutto familiare. La sua morte viene commentata in modo operettistico da uno sciocco pope mandato a chiamare per la benedizione. Katerina e Sergej godono subito istanti di idillio, accompagnati da una suadente orchestra mahleriana. Ma nel sonno lo spettro di Boris viene a lanciare tremende accuse alla donna. Tale apparizione provoca in Katerina più orrore che rimorso. Rincastrando al suono di una combattiva fanfara, Zinovij interroga la moglie sulla strana morte del padre e l'accusa d'infedeltà. Katerina gli risponde in modo arrogante su registri striduli. La scena del battibecco ha una certa meccanicità rossiniana ed evidenzia l'atteggiamento bisbetico della donna. Quando il marito inizia a picchiarla, interviene Sergej, e anche Zinovij viene ucciso con la complicità di Katerina. La sua morte viene sottolineata con distacco da una marcella funebre-comica.

Nel terzo atto aumentano macchiette grottesche. Il tono satirico esorcizza il terrore. Katerina è turbata perché teme di essere scoperta. L'amante, che sta per sposarla, la consola sbrigativamente con una punta d'incoscienza. Il balordo che forza il lucchetto della cantina degli Izmajlov per rubare da bere è la prima macchietta. Classica figura dell'etilista russo, è fotografato con simpatia dalla canzoncina che intona, spesso danzandola, salvo risvegliarsi al terrore quando scopre il cadavere di Zinovij. L'ansia con cui galoppa alla polizia per denunciare il fatto, rivela forse più del tempo di Šostakovič che di quello di Leskov. La scena al commissariato, significativamente inventata dal musicista e inesistente nel racconto, ha qualcosa di operettistico. Fra polke e valzer alla Offenbach, i tutori dell'ordine si divertono a tormentare il presunto nichilista del paese, guarda caso un insegnante. L'imbelle polizia, sciocca e corrotta, non è stata invitata al pranzo di nozze. Il capo cerca un pretesto per recarvisi egualmente e lo trova nella denuncia del balordo. Introdotto da un interludio fugato, ha inizio il banchetto nuziale. Gli invitati sono quasi tutti abbozzati in modo caricaturale. Fra ridicoli brindisi e un'ubriacatura generale, la festa prosegue pigramente. Katerina, che tiene d'occhio la cantina in cui è stato nascosto il cadavere del marito, si accorge del lucchetto rotto. Ennesima scena di terrore sbigliato. Gli amanti assassini non fanno in tempo a fuggire: la polizia arriva a passo militare. Grazie alla denuncia i poliziotti si sono liberati dal loro ridicolo stato d'impotenza, irrompendo sul luogo del delitto con un'altrettanto ridicola e tronfia marcia trionfale.

Nel quarto e ultimo atto, in cui si svolge la deportazione in Siberia dei due criminali, il grottesco scompare quasi del tutto e la vicenda assume caratteri più



dolorosamente umani. È una pagina forse meno originale, ma necessaria e coerente. L'azione rallenta e la musica pare mimare un lento scorrere verso la morte. Il tema romantico della deportazione in Siberia porta Šostakovič a scrivere, con abissi di depressione, una musica più accorata e tradizionale. La nu



dità delle melodie è d'impronta musorgskiana. Ai cori strazianti dei deportati fanno eco i soliloqui della protagonista (mirabile quello con l'oboe solo). Sergej ora detesta Katerina, a causa delle sue disgrazie. Lei, invece, continua ad amarla: si ascolti l'inflessione commovente con cui canta e ripete il suo vezzeggiativo Serëža. La poetica del lamento è trascinata dal musicista in una dimensione glaciale. La separazione dei sessi ha gettato Katerina in uno stato di apprensiva insoddisfazione. Sergej s'è incapricciato di un'altra donna, che avvicina furtivamente. L'interessata Sonetka gli chiede in cambio dei suoi favori un paio di calze di lana che ha visto a Katerina. Ottenute le calze, si fa poi beffe della 'mercantessa' Katerina che, derisa e affranta per il tradimento, si vendica trascinando Sonetka fra i gorghi di un gelido lago, nel quale entrambe sprofondano. Continuamente il musicista si muove fra i toni disperati di Katerina, quelli sarcastici della crudeltà carceraria, il patetismo della situazione generale e il dramma dell'omicidio-suicidio per esasperazione. Che pure, anche musicalmente, resta sullo sfondo di un dramma collettivo, un incidente di percorso, un caso umano da dimenticare in una frazione di secondo. La morte delle due donne non viene commentata da Sergej, che pare ormai assente. L'opera si chiude con la colonna dei deportati che continua il suo doloroso cammino verso lo spopolato Est. Una scia di passati umani distrutti, per descrivere la quale l'autore rischiò molto di peggio.

FRANCO PULCINI (1952), critico e storico della musica, insegna dal 1979 Storia della musica presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Lavora dal 2005 nella Direzione Artistica del Teatro alla Scala in qualità di Coordinatore scientifico e responsabile editoriale. Fra le numerose pubblicazioni, i libri Šostakovič e Janáček.