

*Dmitrij Dmitrevič Šostakovič*

A Pietroburgo il 12 (25) settembre 1906, un anno dopo la fallita rivolta di operai e studenti della capitale, nasce Dmitrij Šostakovič, secondo figlio di un ingegnere chimico e di un'insegnante di pianoforte. I primi anni del futuro compositore trascorrono nell'atmosfera gradevole di una famiglia agiata dove la cultura, e in particolare la musica, fanno parte della vita quotidiana. Il piccolo Dmitrij, particolarmente dotato, comincia lo studio del piano sotto la guida della madre. Contemporaneamente muove i primi passi sul terreno della composizione. Nel 1919, a tredici anni, entra nel Conservatorio, diretto da Aleksandr Glazunov che seguirà con paterna attenzione i progressi del promettente allievo.

I tempi si fanno sempre più duri. La guerra, la Rivoluzione, la morte del padre nel 1922 distruggono il benessere della casa. A sedici anni il ragazzo deve aiutare la madre e le due sorelle: alla borsa della Fondazione Borodin, assegnatagli grazie a Glazunov, aggiunge qualche rublo guadagnato accompagnando al piano i film muti. Ne ricava, oltre a magri compensi, un'inclinazione al jazz e ai ballabili che l'accompagnerà tutta la vita.

Per il momento è incerto se dedicarsi alla carriera pianistica o alla composizione. La "menzione onorevole" al concorso Chopin di Varsavia e il trionfo della *Prima Sinfonia* presentata come saggio di diploma risolvono il problema. Il ventenne Šostakovič si trova lanciato come il più interessante musicista della nuova Unione Sovietica. Attorno a lui l'atmosfera del paese è resa rovente dalle lotte per il potere in seno alla vecchia guardia rivoluzionaria. Trockij, già sconfitto, sta per essere cacciato dal Comitato Centrale del partito; Stalin, lanciata la teoria del comunismo in un solo paese, prepara la strada alla dittatura; Bucharin ondeggia, il grano manca e l'industria è insufficiente ai bisogni della nazione. Tuttavia l'entusiasmo non è spento: le frontiere restano aperte agli artisti dell'Occidente che scoprono, curiosi e ammirati, un mondo di idee in fermento; l'avanguardia si batte vigorosamente contro l'ondata conservatrice degli artisti "proletari" e il progetto di un'arte nuova per una società nuova apre vasti orizzonti alla cultura. Il cibo è poco ma la fede è ancora molta.

In questa atmosfera, l'opera prima dell'esordiente, presentata il 12 maggio 1926 nella gran sala della Filarmonica leningradese, è una rivelazione

e un trionfo; una folla entusiasta acclama il maestro della nuova generazione, capace di legare con gagliarda vitalità passato e avvenire: l'eredità di Čajkovskij e di Bruckner, la novità del linguaggio novecentesco di Mahler e del primo Hindemith.

Non soltanto il grosso pubblico viene conquistato. Milhaud e Bruno Walter, ascoltando la sinfonia inedita, eseguita al piano dall'autore, sono colpiti da questa forza della natura non ancora imbrigliata. Effetto dell'età del compositore e della sua adesione ai canoni della sinistra artistica. Il futuro sembra appartenere a questa corrente. Šostakovič vi si getta risolutamente. Negli anni successivi, quando si troverà costretto tra l'incudine e il martello dell'ideologia e della pratica staliniana, indosserà la maschera dell'adesione. Ma non v'è dubbio che, nel primo decennio della sua vita artistica, la società comunista — ancor ricca di promesse di giustizia, eguaglianza e libertà per l'artista — sia il suo ambiente naturale. Lo conferma la feconda produzione in cui i temi rivoluzionari si alternano alla satira della burocrazia, pungente ma interna al sistema.

Tra le opere più significative: la sferragliante *Seconda Sinfonia* (1927) dedicata al decimo anniversario dell'Ottobre, la *Terza* "Al Primo Maggio" (1930) in cui le ragioni della musica si sposano a quelle dell'eloquenza politica, le musiche per *La cimice* di Majakovskij e quelle piene di humour per il film *La nuova Babilonia*. E ancora, nel campo scenico: l'opera *Il naso* (1930), in cui Šostakovič rivela lo straordinario talento teatrale, i balletti *L'età dell'oro* (1930) e *Il bullone* (1931) su soggetti contemporanei e la *Lady Macbeth di Mcensk* (1934), trionfante sulle scene sovietiche e internazionali, ma destinata a violente censure due anni dopo.

Nel 1936, quando scoppia il bubbone del "formalismo", la situazione è ben diversa da quella dei trionfi inizi del musicista. L'assassinio di Kirov, ordinato a quanto pare da Stalin per giustificare la repressione di massa, apre l'epoca del terrore. In una simile atmosfera l'irregimentazione dei cervelli si fa immediatamente più rigorosa. Il "realismo" acquista, nel linguaggio dei burocrati, un significato particolare: è il contrario del "formalismo", sentina delle iniquità borghesi.

Da questa tesi parte il famigerato articolo della «Pravda» (22 gennaio) in cui la troppo fortunata *Lady Macbeth* viene condannata per l'immoralità del libretto, la *cacofonia* e l'*impopolarità*. Il successo all'estero, dove gli applausi dei pubblici europei e americani si alternano alle riserve della critica conservatrice, è considerato un'aggravante. L'opera viene ritirata dalle scene assieme al balletto *Il rivo chiaro* apparso nello stesso periodo.

Šostakovič si adatta o, almeno, mostra di adattarsi. Nel '37 la *Quinta Sinfonia* (dopo il ritiro della *Quarta*) viene presentata da un commentatore come una «risposta pratica di un artista sovietico a una giusta critica». L'autore fa sua la frase e, grazie al successo del lavoro, rientra nei favori delle autorità, ma la sua produzione si fa più scarsa: assieme a numerose musiche da film, il *Primo Quartetto*, il *Quintetto*, la inconsueta *Sesta Sinfonia* con i suoi allegri caricaturali e la nuova orchestrazione del *Boris* di Musorgskij sono i lavori più significativi prima della guerra.

La *Settima Sinfonia* "di Leningrado", presentata la prima volta il 5 marzo 1942 a Kujbyšev, dove il musicista era stato trasferito, segna la piena riconci-

liazione con le autorità. Ripresa in tutte le maggiori città sovietiche, spedita in America in microfilm, diviene in ogni parte del mondo il simbolo della resistenza al nazismo. Testimone Toscanini che invia a Šostakovič un vibrante telegramma per invitarlo negli Stati Uniti: «La vostra visita avrebbe un grande valore tanto politico quanto artistico e aiuterebbe a mostrare a tutti lo stretto legame tra Stati Uniti e Unione Sovietica nella lotta comune».

Più tardi Šostakovič — nella *Testimonianza*<sup>1</sup> dettata a Solomon Volkov e liberamente trascritta — insisterà su un più ampio significato dell'opera, dedicata non solo ai caduti della città martire, ma ai milioni di uomini vittime della dittatura. È possibile, ma non v'è dubbio che, in quegli anni, la Sinfonia sia apparsa come un grido di riscossa contro la bestialità hitleriana. Estranea allo stile del regime e alla retorica patriottica, essa dipinge lo scontro tra il bene e il male. E, nel '42, il male era tutto da una parte.

La dura *Ottava Sinfonia* e la ridente *Nona* completano, tra il 1943 e il 1945, la trilogia della guerra chiudendo la breve parentesi di relativa libertà. Nel mondo, nuovamente diviso in blocchi dalla guerra fredda, non v'è spazio per la tolleranza, e l'arte ancora una volta ne fa le spese. In America infuria il maccartismo. Nell'URSS il giro di vite che prende il nome da Ždanov ristabilisce il controllo su tutte le manifestazioni dell'intelligenza. Tra le arti, ridotte alla funzione di propaganda, la musica subisce una dura pressione. L'Unione dei Compositori, riorganizzata, viene posta sotto il controllo dell'uomo di Ždanov, l'intramontabile Tichon Chrennikov. Tutti i maggiori compositori sono messi sotto accusa. Šostakovič si aspetta il peggio. Anni dopo, quando musicherà nella *Tredicesima Sinfonia* i versi di Evtušenko sul terrore notturno, nella spasmodica attesa del poliziotto che bussava alla porta, non farà che dar voce alle angosce degli anni bui.

Lo salva, secondo la bizzarra teoria esposta nelle memorie postume, l'amore di Stalin per l'industria cinematografica e la convinzione del dittatore che Šostakovič fosse indispensabile in questo campo. Ma non è soltanto ciò. Le colonne sonore per i film di propaganda (*La giovane guardia*, *Pigorov*, *Mičurin*, *Incontro sull'Elba*, *La caduta di Berlino* e via dicendo) sono numerose e trionfistiche quanto occorre. Da lui però ci si aspetta anche altro, ed egli non si sottrae al dovere interpretando, nelle partiture di circostanza e nelle dichiarazioni ufficiali, il ruolo dell'artista sovietico modello.

La vera ragione per cui Šostakovič o Prokof'ev non sono finiti in un *gulag* sta qui: nella loro utilità e disponibilità. Il sistema ha impiegato la forza contro poeti e scrittori perché la parola è inequivocabile. Ma si è limitato a imporre ai musicisti regole di scrittura più o meno elastiche e a reclamare contributi di propaganda.

Šostakovič diventa un maestro nell'applicare etichette di comodo ai propri lavori. Dopo la "giusta critica" della *Quinta* prosegue assicurando, di volta in volta, che le sue opere, anche le più tragiche, sono ottimiste, realistiche e socialiste. Poi si dà a celebrare i fasti del regime (*Il canto delle foreste* sul piano staliniano di rimboschimento, *Il sole splende sulla nostra patria*), acconciandosi ad apparire in primo piano per esaltare la superiorità del mondo sovietico. La sua apparizione al Congresso della Pace nel 1949 a New York in veste di araldo delle conquiste progressive della Russia di Stalin contribuisce a salvarlo da maggiori guai ma non gli concilia le simpatie degli

uomini liberi. A parte ciò, resta il problema di fondo: quello dei prezzi artistici pagati per la sopravvivenza.

Vi è un prezzo pagato con il silenzio. La condanna della *Lady Macbeth* convinse il musicista ad abbandonare il teatro. L'opera *I giocatori* fu lasciata a metà. Altri lavori rimasero a lungo nel cassetto: la *Quarta Sinfonia*, il *Primo Concerto* per violino e orchestra scritto su misura per Ojstrach, il *Quarto Quartetto* troppo sperimentale per i tempi, i canti ebraici che, nel momento in cui Stalin prepara un'ondata antisemita, esprimono la civile posizione del musicista.

Vi è poi un altro prezzo pagato con il compromesso artistico. Qui occorre chiedersi: a parte le opere di propaganda, scritte secondo i dettami ufficiali, quale è stata l'influenza delle teorie realiste e antiformaliste sui lavori "autentici", dalla *Quinta* in poi?

La questione è spinosa. Nelle opere del russo si possono distinguere schematicamente tre maniere: il periodo "avanguardistico" (con misura) del primo decennio, un periodo di riflusso stilistico sino al '60 e un terzo periodo, prevalentemente cameristico e moderno, sino al 1975.

La tripartizione, schematica come s'è detto, coincide solo in parte con le vicende politiche. Le sfasature sono rilevanti. Il distacco dal linguaggio d'avanguardia (mai estremo) comincia prima delle condanne staliniane e prosegue anche dopo la morte del dittatore: l'*Undicesima Sinfonia* "L'anno 1905" e la *Dodicesima* "1917", apparse in piena liberalizzazione chrusceviana, sono imbevute di retorica pompiere. Negli stessi anni — esattamente nel settembre 1960 — Šostakovič, che dopo la morte di Stalin aveva preso un'energica posizione contro le interferenze della burocrazia nell'arte, smentisce se stesso elevandosi a difensore dell'*estetica socialista* contro il modernismo occidentale che, «con le sue idee mortifere e i suoi dogmi tecnologici e formali annulla la creazione e danneggia l'individualità artistica». Né basta. Per maggior precisione questo "modernismo" è identificato nella dodecafonia («moda passeggera e priva di futuro») e nella «pretesa rivoluzione musicale» di Weber, Stockhausen, Boulez, Schaeffer e perfino di Stravinsky cacciatosi in una strada senza uscita nonostante il suo genio<sup>2</sup>.

Una simile presa di posizione è a dir poco sconcertante. Si può supporre che Šostakovič, conscio dei pericoli incombenti sul regime chrusceviano, prenda un atteggiamento moderato per non inasprire le posizioni. Ma è certo che la normalizzazione del linguaggio, la tenace adesione ai principi tonali, il lungo rifiuto della serialità nascono in buona parte dalla natura stessa dell'artista e corrispondono, semmai, a un'involuzione che non è soltanto russa, ma del neoclassicismo europeo.

Comunque sia, questa è l'ultima concessione di Šostakovič al vecchio io e alle convenzioni dei tempi. La convulsa ritirata di Chruščëv nel suo ultimo periodo lo convince della vanità dei mediocri compromessi. La ribellione si apre con la *Tredicesima Sinfonia* (1962) su versi di Evgenij Evtušenko che rievocano, assieme al massacro degli ebrei perpetrato dai nazisti a Babij Jar, i crimini dello stalinismo e la miseria del popolo russo. La miscela esplosiva è giudicata inopportuna da Chruščëv. Šostakovič ribatte musicando un nuovo testo di Evtušenko, *L'esecuzione di Stepan Razin* in cui il ribelle rifiuta gli "Zar buoni" e le mezze rivoluzioni (chiara allusione a Chruščëv spodestato

nel frattempo). Da qui, la rivolta del musicista — per quanto fisicamente indebolito dall'attacco di cuore del 1966 — procede con una serie di lavori in cui il linguaggio cameristico, spoglio e rigoroso, si sposa alla durezza della denuncia.

Quest'ultima maniera di Šostakovič rovescia il turgore delle colossali costruzioni per recuperare la sobrietà che, dalle prime liriche alla preziosa collana dei quindici quartetti, corre come un filo sotterraneo nel corso fluviale dei 147 numeri del catalogo. La differenza, dal punto di vista stilistico, sta nell'assolutezza con la quale si afferma questa linea, eliminando i rischi di turgore bruckneriano presenti in tanti lavori precedenti.

Con questa scrittura spoglia e essenziale l'artista, nato con la Rivoluzione d'Ottobre, si chiude in una delusa melanconia venata di ironia e di rabbia. Il grumo di amarezza è reso esplicito dai testi poetici dei numerosi cicli lirici: la suite *Sette romanze su poesie di Blok*, le *Sei poesie di Marina Cvetaeva*, la *Quattordicesima Sinfonia* su parole di Apollinaire, Blok e altri, la *Suite su versi di Michelangelo Buonarroti* terminata pochi mesi prima della morte.

Sono tutti poeti ribelli, testimoni di situazioni disperate dal significato più che attuale. Il pessimismo non lascia più scampo, ma l'artista, impegnato a sfidare il potere dovunque imperversa, ha smesso di adattarsi. È l'ultimo messaggio di Šostakovič che, liberatosi da timori e pastoie, rinuncia alle ambiguità e alla prudenza. Si spegne a Mosca il 9 agosto 1975, poche settimane prima del sessantanovesimo compleanno.

### “Il naso”

Il 12 gennaio 1930, *Il naso* di Dmitrij Šostakovič, completato da tempo, ebbe la prima esecuzione al Malij Teatr (il Piccolo Teatro) di Leningrado. L'autore aveva soltanto ventiquattro anni, ma era già famoso in patria e all'estero da quando — all'inizio del 1926 — la *Prima Sinfonia* lo aveva rivelato come il più originale musicista della nuova generazione sovietica.

Fu, contrariamente a quanto si racconta, un successo: le previste due repliche dovettero venir triplicate, e i recensori schierati con l'avanguardia, come Asaf'ev e Beljaev, si mostrarono entusiasti. Ma poi, spente le luci, il lavoro scomparve dalle scene sovietiche per oltre un quarantennio.

La breve esaltazione e il lungo oblio caratterizzano il clima sovietico degli anni a cavallo del 1930: una stagione ancora incerta tra l'estrema ondata degli entusiasmi ottobri e l'affermarsi di un sistema burocratico che classificherà l'intelligenza tra i peccati mortali. Nel momento in cui *Il naso* va in scena, soltanto gli spiriti più lungimiranti avvertono che il riflusso è già cominciato. Tre mesi dopo, la canea scatenata contro *Il bagno* e il suicidio di Majakovskij sanzioneranno la sconfitta.

*Il naso* era arrivato in ritardo. In realtà esso riflette lo spirito degli anni rivoluzionari, ancor vivo nel 1927-1928 quando Šostakovič vi lavora, rispecchiando nell'opera lo spirito di rivolta intellettuale esploso con il nuovo secolo da Parigi a Mosca: lo spirito che aveva generato il *Sacre du printemps*, il *Pierrot lunaire* e che muoveva tutte le correnti di pensiero decise a spezzare le tradizioni mufite per trasferire nell'arte lo sconvolgimento del mondo contemporaneo.

Questa rivoluzione artistica non poteva non trovare un'eco nel paese uscito dal conflitto mondiale attraverso un rivolgimento che aveva ridestato negli artisti entusiasmi e speranze senza limiti. L'idea che una cultura di sinistra dovesse corrispondere a una politica di sinistra sembrava ovvia dopo l'oscurantismo dei secoli zaristi. Il proletariato vittorioso avrebbe dovuto marciare alla testa delle avanguardie artistiche alla conquista delle verità universali contro le menzogne universali. Utopie, certo, ma esaltanti nel momento in cui, nel totale sconvolgimento, tutto sembrava possibile.

Nell'autobiografia, tornando con la memoria a quegli anni, Erenburg scrive:

Tutti volevano sapere tutto. Esistono molti libri che descrivono l'assalto a bastioni, case-matte e fortezze. Quello invece era un periodo in cui il popolo muoveva compatto all'assalto della cultura.

I telefoni non rispondevano, gli ascensori non funzionavano, fabbriche e comunicazioni erano in sfacelo, ma Majakovskij annunciava il mondo del futuro e Tatlin esponeva nella Casa dei sindacati il progetto di palazzo-monumento alla Terza Internazionale:

Due cilindri e una piramide ruotavano; i saloni di vetro erano cinti da una piramide d'acciaio. I costruttivisti godevano a parlare della logica, della funzione utilitaria dell'arte. Secondo il progetto di Tatlin il salone per le sedute del Consiglio dei Commissari del Popolo ruotava su se stesso. Dal punto di vista utilitario era un'assurdità, e nondimeno si era di fronte a una creazione ispirata al romanticismo dell'epoca<sup>3</sup>.

Nel campo musicale gli entusiasmi non erano minori. Anche qui il primo effetto della Rivoluzione — terminate le violenze della guerra civile — fu quello di ristabilire gli antichi legami con l'Europa. Nonostante l'opposizione dei nazionalisti e dei conservatori, alleati contro il nuovo, le frontiere dell'Est vennero aperte senza restrizioni all'arte anticonformista dell'Ovest. L'illusione di una prossima palingenesi presiedeva al rinnovato contatto tra avanguardie russe ed europee.

A Leningrado il vecchio Mariinskij riprendeva le novità occidentali, dal *Wozzeck* di Berg a *Renard* di Stravinsky, mentre il nuovo Malij gli faceva concorrenza con le opere di Křenek, di Milhaud, di Hindemith; si applaudivano i *Gurrelieder* di Schönberg e l'*Amore delle tre melarance* di Prokof'ev. Asaf'ev (allora all'estrema sinistra) teorizzava la strada dell'avanguardia occidentale, spiegando che «i musicisti sovietici debbono conquistare le nuove tecniche, non dall'era dei *Potenti Cinque* ma dalla musica contemporanea»<sup>4</sup>.

Quanto a Šostakovič, per tornare al nostro autore, non sta certo in ultima fila. I suoi amici e i suoi mentori militano nell'avanguardia. Lo racconta egli stesso:

Nel 1926 ho conosciuto Boris Asaf'ev e Ivan Sollertinskij. L'uno e l'altro hanno avuto una parte di primo piano nella mia formazione. Asaf'ev, a quell'epoca, era appassionato per l'arte moderna più spinta, adorava Stravinskij, Schönberg, Křenek, i francesi del Gruppo dei Sei. Gli piacevano meno Bartòk e Hindemith ... Devo enormemente

all'amicizia di Sollertinskij, uomo prodigiosamente dotato e musicologo di gran talento, con enciclopediche conoscenze e punti di vista altrettanto larghi. Sollertinskij, cui è stata attribuita a torto una nefasta influenza su di me, si è sempre sforzato di aprirmi nuovi orizzonti. Egli ... mi ha insegnato a comprendere musicisti come Brahms, Mahler e Bruckner, mi ha rivelato la musica *da Bach a Offenbach* ... Grazie a lui mi sono sbarazzato da ogni pregiudizio, da ogni snobismo in arte<sup>5</sup>.

In queste righe sono elencate le principali fonti musicali del compositore sovietico: dall'ironia francese all'espressionismo tragico, saldati da un solido mestiere di costruttore. Si aggiunga l'esperienza della scena che, in questo periodo, è un fuoco d'artificio di teorie e di pratiche geniali. Mejerchol'd e Majakovskij, i principali ma non gli unici artefici del rinnovamento teatrale, spezzano lo schema della commedia ottocentesca e si lanciano in una vertiginosa serie di esperienze (costruttivismo, urbanesimo, biomeccanica e via dicendo). Come i personaggi del *Mistero buffo*, gettano la zavorra del passato per decollare verso il futuro.

Convinti<sup>6</sup> che il rivolgimento d'Ottobre avrebbe avvalorato gli esperimenti più arditi senza reprimere la libertà dell'artista nella scelta dei mezzi, riflettono nel turbinio delle forme il ritmo procelloso dell'epoca. Perciò il loro teatro è, nella scintillante varietà formale, fortemente ironico e critico verso i ciarpami del passato, soprattutto quando riprendono a galleggiare nel presente. È un teatro fantasioso e polemico o, per dirla in una parola, un teatro gogoliano attualizzato nella forma e nella sostanza.

Il giovane Šostakovič nasce alla loro scuola. Mentre nel campo sinfonico cerca a fatica il legame tra la nuova realtà e il nuovo linguaggio, nell'ambito teatrale inizia l'apprendistato come direttore delle musiche al Teatro della Gioventù Lavoratrice (le lettere russe danno la singolare sigla TRAM) e lo continua come collaboratore musicale per *La cimice* di Majakovskij e per altri spettacoli di avanguardia.

Muovendosi in un arco tanto ampio di esperienze, Šostakovič arriva alla composizione del *Naso*. Avrebbe preferito, dice, un testo di autore contemporaneo, ma non lo trova. Si rivolge quindi ad un soggetto di Gogol', autore mejercholdiano per eccellenza. La tagliente ironia con cui lo scrittore aveva aggredito, nei primi decenni dell'Ottocento, il regime reazionario di Nicola I, vale per tutte le epoche e ritrova una sua attualità nella polemica antiburocratica del primo decennio rivoluzionario.

Il racconto scelto da Šostakovič e rielaborato in tre atti e un epilogo, con il concorso di un folto gruppo di collaboratori letterari (Zamjatin, Ionin, Prejs), sta rigorosamente in questa linea. Il protagonista è un piccolo burocrate, l'assessore collegiale Kavaliòv, che un brutto mattino si desta senza naso. La sua appendice è partita per conto proprio e si pavoneggia nella Cattedrale in vesti ricamate di Consigliere di Stato. Kavaliòv è rovinato: come può un solerte funzionario far carriera, frequentare le case "quasi nobili" della Consiglieressa e della Generalessa, procurarsi una moglie con buona dote, se manca di naso, ossia di fiuto? Avventure e sventure si moltiplicano sino a che, senza motivo, come era scomparso, il naso torna al suo posto e il padrone può ripresentarsi felice, sulla Prospettiva Nevskij, tra ragazze appetibili e burocrati suoi pari.

Il senso ironico del gioco gogoliano viene accentuato dal taglio dello spet-

tacolo. È questo l'aspetto significativo del "libretto", assai più delle interpolazioni di qualche passo da altri scritti dello stesso Gogol'. In effetti Šostakovič e i suoi collaboratori seguono con fedeltà il testo originale (arricchito della gran scena della cattura del Naso-Consigliere alla stazione di posta), spezzettandolo in una serie di momenti rapidissimi, spostando di continuo il luogo dell'azione, facendo entrare e uscire con fulminea velocità una folla di personaggi secondari, movendo il tutto come una danza surreale di automi stralunati. Viene spontaneo l'accostamento al moto implacabile dei film muti di Charlie Chaplin, con il medesimo ritmo ballettistico e i procedimenti irrealizzanti suggeriti dalla tecnica cinematografica e dall'affinità con il circo.

Simili parentele riescono ancora più evidenti quando si guardi alla musica che accompagna, sottolinea, ironizza l'azione. È qui che Šostakovič attua i postulati del teatro del suo tempo.

Si è molto discusso sulle dichiarazioni dell'autore secondo cui la partitura del *Naso* «non può prendersi in considerazione indipendentemente dal testo, del quale è soltanto un commento, un'illustrazione, una presentazione». Il sovietico Martynov, al pari dell'italiano Andrea Della Corte, negano l'aderenza. In effetti sia l'uno che l'altro si rifanno al concetto tradizionale di commento musicale senza avvertire che Šostakovič, come Berg nel *Wozzeck*, vuole cogliere il significato totale della commedia o della situazione scenica, anziché ricalcare la musica sulla parola singola.

Ora, la prima caratteristica del linguaggio del *Naso* sta proprio nella velocità del movimento meccanico in cui i personaggi sono trascinati. Come nell'ora di punta della metropolitana la folla si precipita compatta, lasciando emergere questo o quel volto prima di inghiottirlo e cancellarlo, così Kavaliòv e il Naso, il barbiere Ivan e il Maresciallo, la Padtòčina e la figliola, appaiono e scompaiono nel turbinio che travolge le loro insignificanti volontà.

L'effetto si realizza grazie all'inesorabile forza ritmica della musica. Essa pulsa ininterrotta, non scandisce ma divora il tempo, come la macchina dominatrice della civiltà contemporanea. E, della macchina, ha il suono: nei momenti più significativi — nella percussione che annuncia il risveglio di Kavaliòv, nella sua fuga dopo la mancata inserzione, nella cattura del Naso, nel vociare dell'emporio — sentiamo l'ansare della locomotiva, il martellare delle incudini di un'acciaieria. (Non senza ironia, quando il battere ritmico accompagna le ombrellate in capo e il «dàgliele, dàgliele» degli inseguitori).

Un simile procedimento porta in primo piano l'orchestra di cui anche le voci umane divengono parte integrante. Il fenomeno è comune a tutta la musica moderna e nasce dal rifiuto del generoso ottimismo romantico, espresso dall'Ottocento attraverso l'esaltazione della melodia vocale. Ricusando le ragioni del cuore, l'arte dei nostri anni spezza sia la linea pittorica sia l'arco melodico, subordina l'ispirazione alla ragione, la voce agli strumenti. E questi, in compenso, riacquistano una propria individualità.

Il colore orchestrale, assieme alla sollecitazione ritmica, è quindi un'altra caratteristica del *Naso*. Al pari dello Schönberg del *Pierrot* o dello Stravinsky dell'*Histoire du soldat*, Šostakovič utilizza gli strumenti singoli, oltre alle voci, in funzione pittorica e ironica. Potremmo ricordare i gemiti del violino e del trombone al risveglio di Kavaliòv, l'apparizione dello xilofono che sot-

tolinea la scomparsa del *Naso* in chiesa, lo sberleffo della tromba (eco di *Petruška*) all'apertura degli atti, la cantilena del violino sotto la lagna di *Kavaliòv* all'ufficio delle inserzioni, l'abbaiare della moglie del Barbiere, lo scarracchiare del protagonista. Un'infinità di particolari precisi e gustosi. Ed è sorprendente l'abilità con cui il giovanissimo Šostakovič stringe nella propria tela gli innumeri fili colorati che, da un capo all'altro dell'opera, si tendono, si rompono e si riannodano in un disegno solo apparentemente capriccioso.

Pochi giorni dopo la prima rappresentazione italiana, Massimo Mila rilevava la «sbalorditiva assimilazione» delle conquiste musicali berghiane da parte dell'autore esordiente. E, dopo aver sottolineato la parentela tra i personaggi del *Wozzeck* e quelli del *Naso* (il Capitano, il Maresciallo, il Consigliere-Naso), affetti tutti dal medesimo «isterismo del registro di tenore sopracuto», concludeva:

Ma oltre a questi contrassegni esteriori, è la sostanza del linguaggio musicale, la libertà dei nessi armonici spinta sino ai margini della dissoluzione tonale, e il gusto della densa sostanza timbrica, nonostante la snella struttura dell'orchestra, che talora giungono sino all'illusione di una perfetta identità tra Berg e il russo come nell'intermezzo del secondo atto<sup>7</sup>.

L'analisi è convincente. Potremmo anzi aggiungere un'altra non casuale affinità tra le due opere: l'inclinazione a chiudere ogni episodio in una forma delimitata. Nel *Wozzeck* la regola è assoluta; ogni blocco drammatico corrisponde a una struttura classica: *suite*, *passacaglia*, *rondò*, *tempo di sonata*, e così via sino alle sei *invenzioni* dell'ultimo atto. Nel *Naso* il procedimento è più lasco, ma — oltre ai numerosi preludi e interludi sinfonici — è ben riconoscibile la tendenza a elevare una piramide in cui ognuno dei quindici quadri rappresenta un blocco o un complesso di elementi. Così il quadro dell'ufficio delle inserzioni è liberamente organizzato come un tempo di concerto in cui le grazie settecentesche del violino — paradossale compagno dei discorsi dei lacché, di *Kavaliòv* e dell'impiegato — emergono in funzione solistica. Altrettanto "classica" è la costruzione polifonica dell'ottetto dei servi, del gran quartetto della lettera e della scena dell'emporio ironicamente realizzata sul calco della rissa dei *Maestri cantori*.

Come si vede, nell'accettare il modello (vari modelli, anzi, se aggiungiamo i richiami a Stravinsky, a Křenek, a Hindemith), Šostakovič l'utilizza a modo proprio. L'accostamento, secondo la tecnica usata dagli umoristi d'ogni tempo, serve a produrre, per contrasto, un effetto grottesco: un fondo mistico per il dialogo in chiesa tra *Kavaliòv* e il *Naso*, una vecchia canzone di briganti per il coro dei poliziotti, un'eco dell'aria funebre del pastore, dal *Tristano*, quando il naso non si riappiccica, un inciso sentimentale di Čajkovskij per la lettura delle carte o uno sdolcinato tempo di valzer per le prescrizioni del medico.

Trovate di questo genere, sparse a decine nella partitura, ci dicono con quale spirito Šostakovič accetti la "sbalorditiva assimilazione" degli stili espressionisti o neoclassici. L'ironia deforma l'imitazione caricandola del senso triste del grottesco che resterà, sino alla fine, la sigla del musicista russo.

Šostakovič, anche quando si rifà al gusto parigino istillatogli da Sollertinskij, non è mai festoso. Il suo mondo spirituale tende a un pessimismo che gli eventi renderanno sempre più cupo, nonostante gli sforzi per mascherarlo sotto atteggiamenti di falsa bonomia stilistica e comportamentale. La chiave del grottesco, già presente nelle *Prima Sinfonia*, ci introduce in un mondo di marionette disarticolate nelle mani di un burattinaio mostruoso. Nel *Naso*, sotto la maschera della scatenata vivacità, questa visione profetica si colora di riflessi lividi. Il riso si fa più amaro quando si apparenta alle allucinazioni del soldato *Wozzeck*.

I mezzi propri della musica — dall'acidità dell'armonia all'implacabilità del ritmo — sottolineano la vena polemica ereditata dai maestri. Legato agli ambienti più spregiudicati, il giovane Šostakovič ne assorbe lo spirito acre, presago di sconfitta.

Con il senno di poi non è difficile vedere quanta disperazione fermentasse sotto il coraggio con cui gli spiriti liberi combattevano, nel nome di una rivoluzione già tradita, l'estrema battaglia contro le mille teste del mostro burocratico. Potente, ma non ancora onnipotente, la burocrazia — immagine esterna del potere da Stalin in poi — invade ogni campo della vita e dell'arte. Contro di essa Šostakovič schiera nel *Naso* le proprie batterie, così come, nei medesimi anni, tra il 1928 e il 1930, Bulgakov scrive *L'isola rossa*, graffiante *pamphlet* contro la censura, e Majakovskij fa rappresentare *Il bagno* «per lavare i burocrati» nipoti di Kavaliòv.

Lo scontro è politico, ma si svolge nel campo artistico e qui trova il significato universale. Come in tutti i paesi e in tutti i tempi, la dittatura innalza accanto ai muri delle prigioni quelli del conformismo spirituale: la regola della tradizione viene imposta all'arte per bloccare il rinnovamento del pensiero: i luoghi comuni, rifugio degli incapaci, diventano il bastione dietro cui si difende l'immobile mediocrità cara al regime. In un mondo in cui pensare è già cospirare, la rottura delle forme diventa un'affermazione di libertà.

Perciò, quando l'avanguardia sovietica, tra il '20 e il '30, aggredisce la burocrazia, il discorso va oltre i personaggi ministeriali, piccoli o grandi, per investire tutto uno stile di vita e, naturalmente, uno stile artistico. «Il frac del vecchiume», annuncia Majakovskij, «si va spaccando in ogni cucitura».

Tra i vecchiumi più coriacei ci sono i residui ottocenteschi del melodramma. *Il naso* li demolisce, aggredendo i ritardatari che, all'ombra del Bolšoj, continuano (e continueranno) a cantare le antiche romanze di Čajkovskij, a spremere lagrime sulle nipotine di Tatiana e Cio-Cio-San. Perciò, anche ai giorni nostri, la satira è più attuale che mai.

Non stupisce che il taglio netto con il passato riesca irritante a chi, tra l'estetica del cervello e l'estetica del cuore, privilegia quest'ultima. E non stupisce che le mezze figure della cultura e della politica si siano sentite offese. La corporazione dei conservatori, ansiosi di impedire, per dirla con Erenburg, che la storia ficchi il naso nella vita, seppellisce l'opera schierandosi a difesa della "bellezza", della tradizione, dei valori "popolari", dei buoni sentimenti. È l'inizio di quell'ondata di reazione che, nel '36, travolgerà anche l'altra opera di Šostakovič, *Lady Macbeth di Mcensk*.

I burocrati della cultura e della politica, accomunati nell'estetica del pompierismo, bollano con l'etichetta del *formalismo* e del *modernismo* tutto ciò

che esce dalle norme tradizionali. Per mezzo secolo l'opinione ufficiale resta quella espressa da Martynov nella sua biografia di Šostakovič:

Nell'evoluzione del musicista la spiacevole impresa del *Naso* resterà sempre come una facezia fortuita ... All'epoca della sua nascita essa corrispondeva alle esigenze di certe tendenze formaliste che cominciavano a infiltrarsi nell'arte sovietica, di quelle tendenze che hanno prodotto, oltre agli eccessi naturalisti di Šostakovič, la penosa pittura astratta, gli abusi odiosi dei cubisti, ...<sup>8</sup>.

È la condanna in blocco di qualsiasi novità, pienamente condivisa da tutti i conservatori all'Est come all'Ovest. Scomparso dalle scene sovietiche, dopo le esecuzioni leningradesi del '30, *Il naso* non ebbe vita facile neppure da noi. Dovette passare un quarto di secolo perché riapparisse a Düsseldorf e poi al Maggio fiorentino del '64 dove riscosse un vivo successo di pubblico. Nel '72 alla Scala, invece, gli spettatori disertarono le recite. A Firenze come a Milano la critica si divise nettamente, tra i rari estimatori e i molti tradizionalisti, concordi con quelli sovietici nel condannare la "bizzarria" stilistica<sup>9</sup>.

In questo panorama, la rinascita del *Naso* all'Opera da Camera di Mosca, negli ultimi mesi di vita dell'autore, conferma che i burocrati e i verniciatori, pur continuando a conservare e difendere le maggiori posizioni di potere, hanno perso almeno una scaramuccia. Ora, scomparso Šostakovič, la sua battaglia continua e, come tutte le battaglie per la democrazia e l'intelligenza, è costellata di alti e bassi, di avanzate e ritirate. All'Est e all'Ovest, anche se in forme e situazioni ben diverse.

### *"Lady Macbeth di Mcensk" (Katerina Izmajlova)*

Nato nel 1906, Dmitrij Šostakovič ha soltanto ventiquattro anni quando gli capita tra le mani il volumetto di Nikolaj Leskov, *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, illustrato da un vecchio amico da poco scomparso, Boris Kustodiev. Il racconto, scritto nel 1865, narra con la naturalistica "oggettività" dell'epoca, la storia crudele di Katerina Lvovna Ivanova. Questa giovane contadina, infelicemente sposata al ricco mercante Zinovi Ismailov, compie una serie di delitti assieme all'amante: uccide il suocero, il marito e un nipotino di questi per sottrargli l'eredità. Scoperta, viene deportata assieme al complice in Siberia dove muore.

La vicenda, cupa e violenta, sembra assai lontana dalle convenzioni del teatro lirico. Ma né Šostakovič è un artista convenzionale, né i tempi inclinano alla normalità; in tutto il mondo la crisi economica accompagna la crisi politica, la Germania è matura per il nazismo, mentre nelle campagne dell'Unione Sovietica è in corso lo sterminio di grandi e piccoli proprietari. Il clima dell'arte non è meno agitato: Majakovskij scaglia le ultime frecce prima di suicidarsi, Ejzenštejn si batte contro i produttori americani che bloccano i suoi film colossali e rivoluzionari, Breton ha appena lanciato il Secondo Manifesto del Surrealismo, Berg medita su *Lulu*, Milhaud scrive *La morte di un tiranno*, Hitler e Stalin si preparano a diventarlo. Il mondo, insomma, è a un passo dalla catastrofe.

L'epoca, torbida e tormentata, è tuttavia ancora ricca di fermenti, e un giovane musicista come Šostakovič, che ha già sconcertato il pubblico con la grottesca violenza della sua prima opera, *Il naso*, ha piuttosto desiderio di ricominciare che di adattarsi al grigiore avanzante. Il soggetto della *Lady Macbeth di Mcensk* gli conviene proprio per la qualità scandalosa e scandalizzante anche se, nel passaggio dalla novella al "libretto", steso dal musicista stesso con il concorso di Aleksandr Prejs, già suo collaboratore nel *Naso*, la crudezza dei fatti si attenua, almeno in parte. Omessa l'uccisione del nipotino dettata da sordidi motivi, le azioni della protagonista per quanto incompatibili con l'etica, trovano una giustificazione nella passione amorosa e nella ribellione all'ambiente.

Il compositore stesso sottolinea puntigliosamente la trasformazione: «Katerina», afferma,

non è una donna crudele; al contrario è un essere intelligente e appassionato che soffoca nel grigiore della vita e dell'ambiente volgare in cui è costretta. Non ama lo sposo e non conosce la minima gioia né la più piccola consolazione. Ma, improvvisamente, appare Sergei, assunto dal marito come servo. Ella se ne innamora, sebbene questi sia in realtà un individuo debole e meschino, e trova nel suo amore la felicità e uno scopo alla vita. Per il possesso di Sergei ella commette una serie di crimini. Quando Boris Timoféievic, il suocero, sorprende il servo mentre esce dalla camera di Katerina e lo fa frustare, ella avvelena il vecchio per vendicare le torture inflitte all'amante. Quando Sergei le dichiara che non può dividerla con altri e che vuol diventare suo sposo, ella assieme a lui uccide il marito al ritorno da un viaggio per rimuovere così ogni ostacolo alla loro felicità.

Innamorata di Sergei, Katerina gli sacrifica tutta se stessa. Nulla esiste per lei al di fuori della sua passione. Quando, dopo la scoperta dell'assassinio, viene condannata ai lavori forzati in Siberia assieme a Sergei ed egli la tradisce vilmente con un'altra prigioniera, Soniekta, la sua rivolta è pari alla sua sofferenza: annega la rivale nel fiume e muore con lei perché la sua vita, senza l'amore di Sergei, ha perso ogni interesse. Questi non sono veri e propri delitti, ma una ribellione contro il proprio ambiente, contro l'atmosfera pesante, grigia e disgustosa in cui vegetavano i mercanti volgari del secolo scorso. Tutta la musica che io ho scritto per Katerina vuol essere una difesa di colei che mi appare, per dirla con le parole di Dobroljubov, *un raggio di luce nel regno delle tenebre*.

Le spiegazioni, per quanto sincere, sono dirette in particolare al mondo sovietico dove i sintomi di una involuzione politica vanno accentuandosi. Prevedendo le reazioni ufficiali, Šostakovič cerca di giustificare la violenza del soggetto sottolineandone i lati "positivi" ma, tutto preso dall'argomento, vi lavora appassionatamente. Per un intero biennio, a partire dall'inverno del 1930, è immerso nella composizione. Il 17 dicembre 1932, può annotare in calce alla partitura «Fine del quarto atto. Fine dell'opera. D. Šostakovič. Leningrado». L'anno successivo è dedicato alla preparazione delle "prime" che avvengono quasi contemporaneamente al Malij Teatr di Leningrado il 22 gennaio 1934 e, due giorni dopo, al Nemirovič-Dančenko di Mosca.

Il successo fu pieno. Ivan Sollertinskij, intellettuale e musicologo che ha incoraggiato Šostakovič a percorrere le strade della modernità, scrive:

Si può affermare con assoluta sincerità che, dopo *La Dama di Picche*, nessun lavoro nella storia dell'opera russa ha raggiunto il livello e la profondità della *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*<sup>10</sup>.

L'opinione dell'intellettuale di avanguardia viene ribadita anche dal portavoce dell'ortodossia che, sulla «Sovetskaja Muzyka», non manca di attribuire il trionfo alla fedeltà alle direttive del partito: «L'opera», scrive Aleksandr Ostretsov,

poteva essere scritta soltanto da un compositore sovietico, cresciuto nelle migliori tradizioni della cultura sovietica e impegnato a combattere con i mezzi della propria arte per la vittoria di una nuova Weltanschauung sociale. Nel grande valore artistico e nell'alto livello del magistero artistico ... l'opera è il risultato del pieno successo della costruzione del socialismo, della corretta politica del Partito in ogni campo della vita culturale del paese, e del profondo significato del nuovo slancio di forza creativa provocato sul fronte musicale dallo storico decreto del Comitato Centrale del Partito del 23 agosto 1932<sup>11</sup>.

Il linguaggio è aridamente burocratico, ma l'attestato è importante, in vista di quanto accadrà due anni dopo. L'opera ha la piena approvazione delle massime istanze del Partito e dell'Unione dei Compositori, istituita appunto con lo "storico decreto". Risultato tanto più significativo se si considera quanto poco essa rientri nei canoni del "realismo socialista", ufficialmente proclamati nel medesimo anno da Gor'kij al Congresso degli Scrittori Sovietici con validità per tutte le arti.

La passione sessuale, la parodia dell'autorità, la rivolta contro le tradizioni oppressive, il pessimismo della conclusione sono altrettanti peccati capitali contro l'ottimismo rituale di un mondo indirizzato alle certezze panglossiane: il migliore possibile, retto dal miglior capo possibile. La musica non smorza i toni. Al contrario esalta la rudezza delle situazioni. Non inganni l'accostamento alla *Dama di picche*: dietro le spalle di Šostakovič non vi è il detestato Čajkovskij, ma Musorgskij. È questi a guidarlo alla ricerca della "parola melodica" dove il senso drammatico e quello musicale siano indissolubilmente uniti. Nella vocalità, come nell'uso dell'orchestra in funzione espressiva, il "russismo" di Šostakovič ha radici assai più ricche e profonde di quelle individuate dai burocrati della «Sovetskaja Muzyka». E soprattutto, come quello di Musorgskij, è aperto alle correnti del mondo contemporaneo, all'Est e all'Ovest.

Ritroviamo nella *Lady Macbeth*, come nel *Naso*, il compositore che ha ascoltato con entusiasmo il *Wozzeck* e che ha tratto dall'estetica del Novecento la tendenza a una struttura sinfonica in cui il mondo lirico di Katerina e il mondo grottesco che le è ostile si urtano senza possibilità di conciliazione. La struttura è così compatta che, volendo, si potrebbe considerare il primo atto come un "andante" preparatorio; il secondo, con le esplosioni di violenza fisica, come un "allegro molto mosso"; il terzo atto, costruito attorno alla festa nuziale e al *galop* dei poliziotti, è il tipico "scherzo" sciostakoviano, e il quarto un "largo", classicamente russo. All'interno dello schema generale della "sinfonia" possiamo poi riconoscere altre strutture sinfoniche compiute in se stesse, come la potente "passacaglia" che collega i due quadri del secondo atto. (E non occorre sottolineare l'uso della medesima forma nel *Wozzeck* di Berg, come nel futuro *Peter Grimes* di Britten).

La solidità della forma serve a dare una coerenza musicale ai contrastanti elementi del dramma. Da un lato vi è il mondo vivo e appassionato di Kate-

rina, espanso nelle larghe effusioni liriche: dalla prima grande "aria" in cui si manifesta la struggente solitudine della donna, all'aria finale del suicidio, di fronte alle acque immobili del lago siberiano, ultimo gelido rifugio.

Attorno a Katerina o, meglio, contro di lei, stanno tutti gli altri personaggi: il marito sciocco, il suocero brutale e lascivo, l'amante esigente e meschino, reso per un attimo degno dagli occhi dell'amore. Costoro, come nel celebre racconto di Steinbeck, non sono uomini, ma topi privi di anima e perciò chiusi nella trappola musicale del grottesco, della caricatura o addirittura del montaggio sonoro in cui, con procedimento cinematografico, immagine e suono sembrano respingersi. Gli esempi sono numerosi e caratteristici: la piccola fanfara marziale con la quale è annunciato il ritorno del marito, la distaccata ironia dei legni che accompagnano la morte del vecchio Boris (simbolicamente dovuta al veleno da topi), la marcetta funebre del seppellimento del corpo di Zinovi in cantina.

Simili procedimenti raggiungono il culmine nel terzo atto, tra canti di contadini ubriachi e danzette alla Offenbach per caratterizzare la stupidità dei poliziotti. (I medesimi di Erenburg: «I poliziotti non stanno a rompersi la testa per pensare; preferiscono rompere quella degli altri»). Emerge qui lo Šostakovič più autentico, quello del grottesco radicato in un amaro, disperato pessimismo. Gli gnomi del *Naso* riappaiono attorno a Katerina, resi ancora più odiosi e meschini dal contrasto con la natura appassionata della protagonista. Tanto che, quando si disperdono nell'atto siberiano, la pietà per i deportati rischia di sconfinare nel patetismo.

Tanta arditezza nello sfidare le convenzioni morali e artistiche doveva apparire oltraggiosa con il trascorrere del tempo. In un'Unione Sovietica dominata dall'ottimismo rituale e dalla devozione al capo infallibile, la ribellione "immorale" di Katerina appare sempre più inopportuna. Il trionfo stesso dell'opera — che in due anni sfiora le duecento repliche tra Mosca e Leningrado, oltre ai vibranti e discussi successi all'estero — rappresenta un'offesa ai benpensanti e ai mediocri arroccati nell'Unione dei Compositori.

Il 28 gennaio 1936 la «Pravda» si fa interprete del malcontento sovrano. In un articolo intitolato *Caos anziché musica* l'opera acclamata due anni prima come il frutto più alto della politica del Partito viene bollata come formalista, borghese, antipopolare e via di questo passo: «caos sinistroido anziché musica naturale e umana», risalente «alle medesime fonti di tante altre mostruosità sinistroidi in pittura, poesia, pedagogia e scienza». Si censurano gli «imprestiti dal jazz», il rovesciamento «grossolano, primitivo e volgare» della novella di Leskov, l'immoralità del lettone matrimoniale «su cui si risolvono tutti i problemi», e la confusione musicale «comprensibile soltanto agli esteti formalisti che hanno perso ogni sano gusto». Prova ne sia, conclude l'articolo, che «*Lady Macbeth* ha successo presso il pubblico borghese all'estero». Perché? «Forse l'approvazione borghese è dovuta al fatto che l'opera è caotica e assolutamente apolitica? Forse quest'opera sollecita i gusti pervertiti del pubblico borghese con la sua musica agitata, urlante e nevrastenica?».

La filippica, come si vede, condensa in una colonna di piombo tutta la tematica antimodernista e antioccidentale. In seguito circolò la diceria secondo cui l'attacco sarebbe stato deciso personalmente da Stalin, uscito da

teatro indignato per la musica e per il soggetto. Come ogni leggenda, anche questa contiene in chiave simbolica la sua verità. La presenza di Stalin serve a personalizzare un processo che è in realtà quello del consolidarsi della dittatura con le conseguenze d'obbligo: lo sfruttamento dell'arte ai fini di propaganda e l'odio per l'intelligenza colpevole di sottrarsi per vie imprevedibili ai binari obbligati.

Condannata senza appello, l'opera viene ritirata dal repertorio. L'ostracismo, ribadito nel '48 dall'offensiva antimodernista di Ždanov, verrà levato soltanto nel 1963, ma non senza qualche concessione da parte dell'autore. Anche nel clima "liberale" di Chruščëv l'immoralità del libretto continua ad apparire insopportabile. Šostakovič prepara quindi una nuova versione, ribattezzata *Katerina Izmajlova*, in cui provvede a ritoccare i versi (e in qualche caso anche la musica) in modo da espungere, se non altro, le parole e le situazioni più "realistiche".

Il vecchio libidinoso suocero non pensa a visitare la nuora "troppo calda" nel letto lasciato deserto dal marito. Non si parla più del petto fiorente della serva Aksinia che attira i pizzicotti dei contadini infoiati. Katerina alla finestra, invidia la coppia amorosa dei colombi, ma sono pudicamente cancellati i versi peccaminosi:

Nessuno cingerà la mia vita con le sue braccia  
Nessuno premerà le sue labbra sulle mie,  
Nessuno accarezzerà il mio bianco petto,  
Nessuno mi sfinirà col suo abbraccio appassionato.

È l'esempio più evidente, ma tutto il testo è minuziosamente ritoccato (applicando nuove parole sotto le vecchie note) per eliminare ogni allusione erotica. «Zinoviev non è capace di mettere un bimbo nel mio grembo», diceva Katerina denunciando sfacciatamente l'impotenza del marito. Nel testo ripulito dichiara in tono più sommesso: «Anch'io sarei felice se potessi avere un bimbo». Simili aggiustamenti sono innumerevoli e il loro livello è quello della censura papalina dell'Ottocento.

Sul terreno musicale le medesime preoccupazioni moralistiche portano alla soppressione del passo più scabroso nella scena dell'adulterio. L'edizione del '34 accompagnava la "caduta" di Katerina con un'esplosione degli ottoni che urlavano con glissandi esultanti la voluttà degli amanti. Al loro posto troviamo ora poche battute insignificanti degli archi.

È difficile credere che la soppressione di un passo tanto significativo derivi da preoccupazioni stilistiche, mentre in altri aggiustamenti il dubbio è possibile: la riduzione di certi salti vocali nella tessitura della protagonista, ad esempio, mentre smussano l'asprezza del personaggio, corrispondono al conformismo di altri lavori degli anni Sessanta.

Resta dubbio, del pari, il senso del rifacimento di due importanti intermezzi strumentali. Quello tra le prime due scene suonava cupo, come un preannuncio di tragedia dopo la partenza del marito; la nuova pagina è asprigna e aggressiva, come un'introduzione ai giochi dei servi sull'aia. L'altro intermezzo rifatto è quello tra la settima e l'ottava scena: la nuova versione è molto più ironica e brillante nella descrizione dei gendarmi che vanno alla festa di nozze per trovare il cadavere del marito.

Così rielaborata la *Katerina Izmajlova* viene ripresentata il 26 dicembre 1962 a un pubblico di invitati al teatro Stanislavskij di Mosca. Discussa e approvata dall'Unione dei Compositori, ha la sua "prima" l'8 gennaio seguente rientrando in repertorio.

L'Occidente, in genere, è rimasto fedele alla prima edizione, sebbene anche qui la strada della *Lady Macbeth* abbia incontrato ostacoli, soprattutto di critica. Sin dagli anni Trenta, difatti, il lavoro è passato tra i convinti applausi del pubblico nei maggiori centri: Cleveland, New York, Stoccolma, Parigi, Londra, Praga, Zurigo, Copenhagen e via via. La stampa, invece, si è divisa tra le tendenze d'avanguardia, inclini a considerare la partitura come un ripiegamento rispetto al *Naso*, mentre le retroguardie vi trovano troppo pepe per il loro palato. Tipica la reazione dell'autorevole McNaught del «Musical Time» che rimane tanto ammirato quanto urtato dalla aggressività sonora della partitura. «Il vocabolario di Šostakovič», scrive dopo l'esecuzione in concerto del '36,

è brillantemente costituito di fatti, e i fatti che egli discute sono orchestrali. Il suo sistema musicale è composto di atti e non di parole. Questo lo ha spinto a scegliere un libretto in cui l'azione è più importante del pensiero, e il pensiero, dove esiste, è grezzo. Il medesimo gusto per la realtà lo spinge all'impiego di un'enorme orchestra. Egli vuole che la sua orchestra ci racconti assolutamente tutto sull'assassinio, la bastonatura, l'ubriachezza, l'immoralità, le lotte, l'arresto e il suicidio.

Altri, di fronte all'aggressivo *tutto* sono meno diplomatici.

Tra il «New York Sun» del 9 febbraio 1935 che definisce la *Lady Macbeth* «un'opera da camera da letto» con una scena d'amore «di poco migliore di quel genere di roba che gli sporcaccioni scrivono sui muri dei gabinetti» e l'inglese «Opera» che, nel '60, è «disgustata dalla totale mancanza di gusto, dalle enormi crudeltà e volgarità, dalla mancanza di scrupoli stilistici», il fronte del rifiuto all'Ovest si trova a ricalcare le posizioni della «Pravda».

Val la pena di ricordare, a riprova dell'internazionalità dei pregiudizi, quanto accadde quando la *Lady Macbeth* venne presentata, nel dicembre 1949, al Festival di Venezia. La critica togata la condannò con i medesimi argomenti moralistici. Ma lo scandalo non finì lì. Dopo la "prima", il soprano che aveva interpretato la parte di Katerina, colta da un attacco di pudore, rifiutò di comparire in camicia da notte nella scena della seduzione e di baciare il tenore! L'episodio si svolgeva su un enorme letto disegnato da Gut-tuso che aveva indignato tutto l'ambiente clericale, dal Patriarca all'onorevole Giulio Andreotti, allora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio e attivissimo censore. Di fronte all'indignazione dei potenti codini la direzione del Festival dovette capitolare: alla seconda esecuzione il sipario venne calato sulla scena dell'adulterio per riaprirsi dopo la consumazione musicale!

Altri tempi, altre preoccupazioni, altra morale. Oggi, con il nudo televisivo in casa, i bianchi seni di Katerina Lvovna Izmajlova non fanno più scandalo. In compenso restano intatte la novità e la ricchezza di una partitura sopravvissuta alla falcidia del nostro secolo. Urtante, talora, ma anche in ciò mirabile prova di un artista che guarda il mondo con occhi pieni di dolente partecipazione: gettandosi nelle acque nere, Katerina porta con sé i sogni della giovinezza ribelle, i suoi, quelli del paese e quelli dell'autore. Amaro preannuncio della fine di un'epoca.

“I giocatori”

Nell'inverno del 1942, dopo aver completato la *Sinfonia* “di Leningrado”, Šostakovič sente la necessità di sottrarsi alla luttuosa atmosfera di guerra. Scrive le *Sei romanze su versi di poeti inglesi* e, rileggendo Gogol', si arresta sull'ultima commedia scritta esattamente un secolo prima, *I giocatori*. L'argomento, inconsueto, è l'arte di barare al gioco. I maestri di questa singolare attività si incontrano per caso in una locanda e, dopo qualche giro di carte, si riconoscono, vantando i trucchi più raffinati e i colpi riusciti; alla fine si accordano per spennare un ingenuo ussaro giunto in città per riscuotere una grossa somma. Il complotto, però, nasconde un imbroglio ancora più maligno ai danni dell'unico baro ben provvisto di fondi. Credendo di partecipare al colpo, questi sborsa la sua parte e resta truffato mentre i complici prendono il volo lasciandogli in mano un mazzetto di cambiali false. Conclusione: «Va a fare il furbo! Escogita sottigliezza e ingegno! Trova mezzi sottili e raffinati!... Accidenti, non vale proprio la pena di sprecare zelo e fatica. C'è sempre pronto un imbrogliatore che ti supera e ti imbroglia il doppio!».

Questa visione di un mondo retto dall'inganno, dove il lestofante non teme la legge ma chi è più svelto, piace al radicato pessimismo del musicista. Nei *Giocatori* ritrova l'amara morale del *Naso* e, approfittando della relativa libertà concessa agli artisti negli anni di guerra, si lancia in una nuova avventura teatrale. Il lavoro procede rapidamente. In novembre Ivan Sollertinskij, il confidente della buona e della cattiva sorte, assicura che l'opera, scritta direttamente in partitura d'orchestra, riesce bene e che gli piace, tanto che teme l'insorgere di qualche ostacolo imprevisto. Il mese successivo è già scoraggiato: «La mia stupida opera fa scarsi progressi. Credo che troncherò ben presto questo compito assurdo»<sup>12</sup>.

Trent'anni dopo, nella *Testimonianza* redatta da Solomon Volkov, il compositore spiega a lungo, ma in modo solo in parte convincente, le ragioni dell'abbandono:

Ne avevo scritto un bel po', quasi un'ora di musica, ben deciso a non tralasciare neppure una parola del testo di Gogol'. Non mi occorreva un libretto: Gogol' è il miglior librettista possibile. Mi ero messo davanti il libro e avevo cominciato a musicare una pagina dopo l'altra. E tutto procedeva per il meglio. Ma alla decima pagina mi sono fermato. Mi sono chiesto che cosa stessi facendo. In primo luogo l'opera diventava straripante, ma non era questo a contare maggiormente. Ciò che importava era: chi avrebbe messo in scena un lavoro del genere? Il soggetto non è né eroico né patriottico ..., non ha morale alcuna, se non quella che consiste nel mostrare come vivessero persone nient'affatto illuminate: non facevano che giocare a carte e tentare di ingannarsi a vicenda! I responsabili non avrebbero mai capito che lo *humour* è valido in sé e per sé e che non ha bisogno di morali aggiuntive. Lo *humour* è una scintilla divina, ma a chi avrei potuto spiegarlo? Nei teatri lirici idee del genere non vengono afferrate, e tanto meno lo sono negli uffici dai quali si dirigono le attività culturali. Ragion per cui ho abbandonato *I giocatori*<sup>13</sup>.

La spiegazione risente del senno di poi. Non v'è dubbio che la morale dell'opera, popolata da una genia di lestofanti, poteva riuscir ostica a un regime dove il furto privato si è trasformato in attività collettiva. Tuttavia, nel

1942, le autorità avevano preoccupazioni ben più serie dei libretti d'opera, anche perché i maggiori teatri erano chiusi o sfollati. Lo sa Prokof'ev che ha nel cassetto un'opera buffa, *Il matrimonio al convento*, e che aspetterà l'esecuzione sino al '46. Il vero ostacolo non è l'humour, ma la natura stessa del genere operistico. Vi è poi il problema dello stile: assai delicato dopo la condanna della *Lady Macbeth* e l'esclusione del *Naso* dalle scene. Infine vi è il problema, sottolineato dallo stesso Šostakovič, della dimensione "straripante". In effetti, quando il musicista dice di essersi fermato alla decima pagina, si riferisce al testo gogoliano che ne comprende una quarantina. Il manoscritto musicale si arresta a tre quarti dell'ottava scena, dopo il saporoso racconto dei vari modi di barare con mazzi di carte preparati. Sono cinquanta minuti abbondanti di musica. Al medesimo ritmo il resto delle venticinque scene avrebbe occupato ancora un paio d'ore. Bisognava tagliare e sfrondare mentre il musicista, sulla scia di Dargomyžskij e di Musorgskij, si era proposto di seguire il testo parola per parola.

Sono quindi numerosi i motivi che portano Šostakovič a interrompere il "compito assurdo", dopo averlo iniziato nel modo migliore. L'ampio frammento è infatti un esempio di eccellente teatro. Il congenito pessimismo dell'autore si ammantava di un velo di bonaria ironia che rende meno sordida l'umanità dedita alla truffa. Ridotti a peccati veniali dalle atrocità della guerra, i raggiri dei giocatori perdono l'originaria virulenza. Ritroviamo il dialogo del *Naso*, ma la primitiva asprezza è un poco ammorbidita dalla consapevolezza falstaffiana della burla universale. Le voci scorrono più sciolte, mentre l'orchestra evoca l'atmosfera della partita alternando le pungenti volate degli strumentini, i gravi interventi della tuba, le oasi di finto lirismo tra l'ostinazione dei ritmi che accompagnano la caduta delle carte.

Purtroppo il frammento si arresta quando la curiosità dello spettatore è più viva. Lo stesso Šostakovič considera abbastanza importante il lavoro da inserirlo nel catalogo, al numero 63, facendolo conoscere a qualche amico in privato. La prima esecuzione pubblica avviene invece in concerto, il 13 settembre 1978, nella sala della Filarmonica di Leningrado. Dirige Gennadij Roždestvenskij cui si deve la chiusura del testo lasciato aperto dal compositore: sette battute con la ripresa della canzone del servo a mo' di finale.