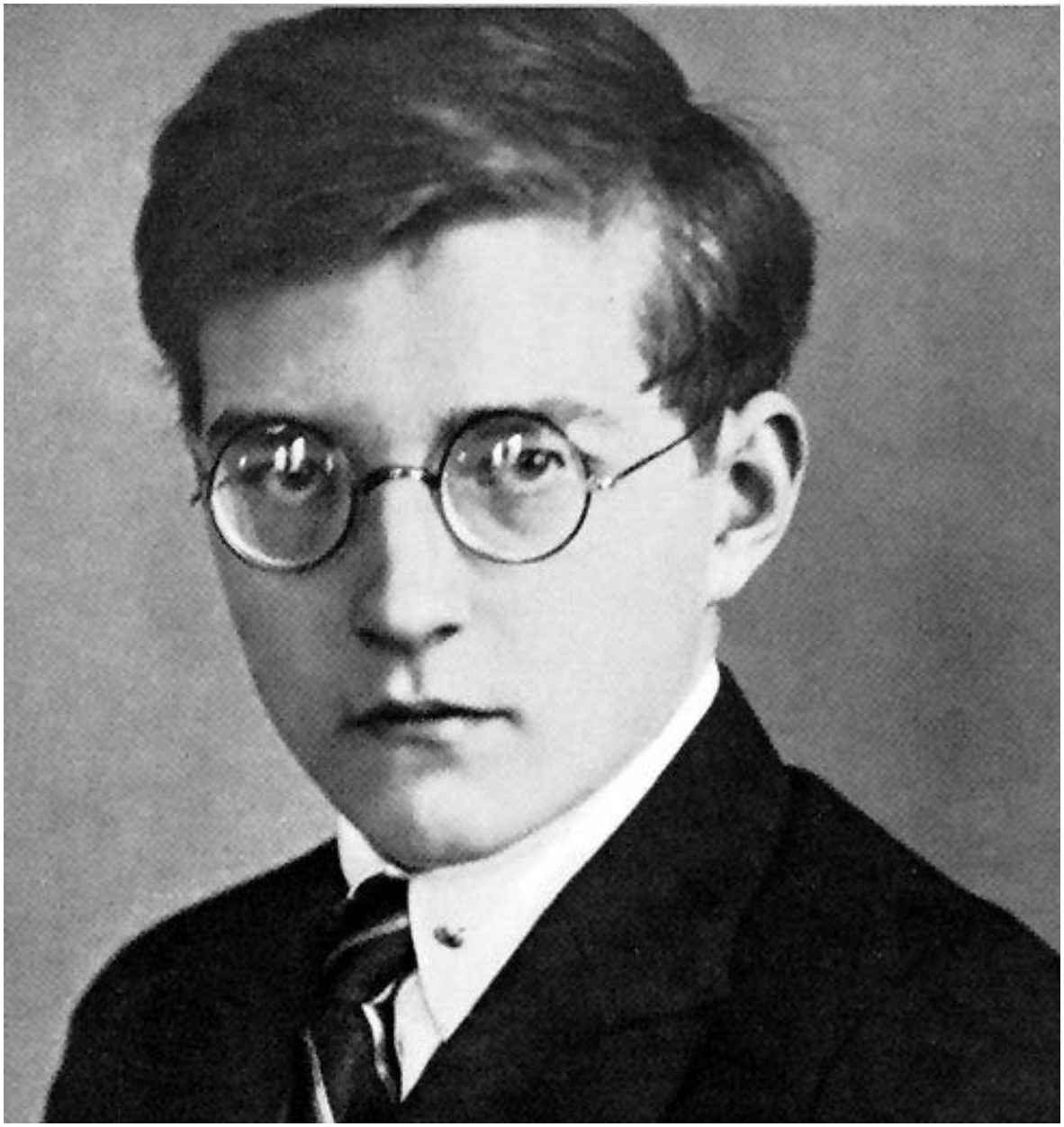
SHOSTAKOVICH
DMITRIJ DMITRIEVIC

Compositore, pianista e direttore d'orchestra sovietico (Pietroburgo 25 XI 1906 - Mosca 10 VI 1975)

Ha iniziato lo studio sistematico della musica nel 1919, presso il conservatorio della sua città dove ebbe come insegnanti M. Steinberg (compositore) e L. Nikolaiev (pianoforte).
Rivelatosi precocemente pianista di doti straordinarie (nel 1925 ebbe il secondo premio al concorso di Varsavia), preferì tuttavia dedicarsi alla composizione per naturale talento e per la convinzione che solo in essa avrebbero trovato soddisfazione i temi ideali, civili e sociali che la realtà rivoluzionaria dell'Urss andava proponendo.
Maturandosi, intellettualmente ed artisticamente, nel clima culturale, vivace e ricco di fermenti degli anni della Rivoluzione, Shostakovich entrò ben presto a contatto con le Serate di musica contemporanea che presentavano le più avanzate tendenze musicali europee, e con l'Associazione dei musicisti proletari e gli ambienti letterari di Leningrado che, attraverso un'opera o la sperimentazione di
V.V. Majakovskij, V. E. Meyerhold, E. B. Vachtangov, ecc., proponevano un'arte d'avanguardia socialista.
L'esordio come compositore avvenne il 12 V 1926, quando l'Orchestra sinfonica di Leningrado eseguì la *Prima sinfonia* che fece subito di Shostakovich uno dei più stimolanti musicisti del Novecento e che ebbe un'immediata risonanza mondiale: alle pure evidenti e disparate ascendenze - da Prokofiev e Ciaikovsky, da Rimskij-Korsakov a Stravinskij -, si univano l'impiego spregiudicato della dissonanza, l'incisività dei rilievi timbrici, l'eccentrico dinamismo ritmico, che si intrecciavano abilmente per dar luogo ad una musica insieme ironica e grottesca, sarcastica ed ambiguamente lirica.
In realtà nelle composizioni del primo Shostakovich, dalla *Sonata* per pianoforte n. 1 del 1926 al celebre *Concerto* per pianoforte ed orchestra, tromba ed archi del 1933, il gusto della parodia si volgeva fra l'altro al dileggio dei moduli musicali borghesi, magari esplicitamente richiamati e mimati nel contesto di una musica dissacratoria.
Così nei *24 Preludi* per pianoforte (1933) o prima ancora nei magistrali *Aforismi* pure per pianoforte (1927), l'atteggiamento provocatorio, di pungente polemica con le formule musicali consumate, appare come una componente principale della musica di Shostakovich; ma al tempo stesso non certo l'unica, poiché anche in quei lavori è presente la ricerca di un linguaggio più complesso, liberato dai vincoli sintattici della tonalità.
Le diverse e magari contrastanti lezioni (Hindemith, Berg), che il giovane Shostakovich era disposto a recepire quasi fosse incline

all'ecclettismo, rientravano in una concezione del comporre aperto ad ogni ipotesi linguistica purché riconducibile alla coerenza di uno stile, senza equivoci e debiti di altrui poetiche o idee: come risulta particolarmente chiaro nella *Sinfonia* n. 2 e nella *Sinfonia* n. 3, entrambe per coro ed orchestra, del 1927 e del 1930, i cui titoli, l'*Ottobre* e *Primo Maggio*, richiamano direttamente i testi esplicitamente politici su cui si conducono, e con essi il dichiarato *riferimento* di Shostakovich.



In esse, d'altra parte, la complessità del tessuto polifonico si traduce in efficacia rappresentativa direttamente riferibile ai temi assunti, ma contraddistinta al contempo da una sorta di teatrale gestualità, che fa di tanto maggiormente valido quanto s'è detto, che (generalmente non ci si rende conto), Shostakovich come compositore è un figlio del teatro, in particolare del teatro russo attorno al 1930, con tutto il suo intreccio di nazionalismo e di realismo, di cosmopolitismo e di propaganda comunista, proletaria).

Al teatro Shostakovich dedicò effettivamente, prima del 1935, gran parte della sua attività. Collaboratore come musicista di scena del teatro di Gioventù Operaia, nel 1926 era stato chiamato da Meyerhold al T.I.M., per il quale avrebbe tra l'altro scritto, nel 1929, le musiche della *Cimice* di Majakovskij.

Questa partitura, e quella di *Amleto* allestito da Vachtangov nel 1932, sono probabilmente le più riuscite della decina che Shostakovich compose in quegli anni per la prosa e per la rivista, dedicandosi contemporaneamente ad un'intensa collaborazione con registi cinematografici.

Ma soprattutto importante fu il lavoro di Shostakovich come autore di opere e di balletti, a cominciare dal *Naso* del 1928, chiaramente partecipe dei motivi problematici agitati in quegli anni dall'attività teatrale di Majakovskij e di Meyerhold.

Opera di grande ripresa economica, per altro tutta percorsa dal trauma di un'acre critica ideologica, *Il Naso* si affermò non solo per la spietata raffigurazione del piccolo borghese opportunista a sua volta significativo di un'attuale degenerazione burocratica, bensì proprio per la ricchezza inventiva e l'ingegnosità teatrale di una musica condotta sul filo dello straniamento più allusivo, che anzi trasferiva nella sua tensione gestuale la provocazione ideologica, critica, del teatro costruttivista.

Rappresentato alla Piccola Opera di Leningrado il 29 I 1930, *Il Naso* fu seguito da due balletti apertamente politici, *L'età dell'oro* (1930) e *Il Bullone* (1931).

Impegnati l'uno e l'altro nella satira del mondo capitalista, il primo s'imperniava sulla storia di un gruppo sportivo sovietico in tournée nei paesi occidentali, il secondo parodiava in scena certi aspetti dell'alienazione del capitalismo, riproponendo lo spirito caustico e sferzante del *Naso*.

Nell'ordine insomma di nuove trovate ed immaginose soluzioni timbriche

sonore, i due balletti si mantenevano nel solco parodistico della musica consumata evasivamente dal filisteo borghese, ma arrivando a dire, e con indubbia *verve*, ciò che proponevano.

La seconda opera di Shostakovich, invece, *Lady Macbeth del distretto di Mzensk*, tratta dall'omonimo racconto di Lieskov e composta tra i 1930 e il 1932, non condivise nulla del linguaggio dei balletti, distinguendosi anche dalla sintetica espressività e dalla concessione teatrale del *Naso*. L'atteggiamento scenico e quindi musicale è questa volta marcatamente melodrammatico, benché l'ostentazione di un tal modo di atteggiarsi sia diretto ad esasperare il lugubre lato grottesco delle truculenti passioni, arrovellate fino agli accessi di una brutale violenza.
Gli astri, crudeli chiaroscuri che contrassegnano la musica dell'opera, si collocano d'altronde all'estremo di un'espressionistica aggressività emotiva, proprio per giungere a dare l'idea di un'esemplare tragedia.
Ciò confermava la sua duttile capacità di aderire alla specifica materia drammaturgica, per cui l'opera seria esigeva un proprio trattamento musicale, ma confermava forse soprattutto la concezione di Shostakovich della musica come mezzo di comunicazione di idee e situazioni, come strumento di propaganda ossia di propagazione conoscitiva, compiuta di volta in volta nei modi più idonei ed adeguati.
In realtà nei propositi del compositore l'allucinante personaggio di Lieskov si doveva trasformare in eroina della ribellione al costume, all'ambiente, al filisteismo borghese, semmai nella tradizione della polemica sociale condotta dalla Russia ottocentesca dall'intellighenzia democratica.
Ed effettivamente il deliberato polistilismo musicale del cupo melodramma istaura una dialettica dei contrasti che proviene in crescendo al significato voluto.
Ma appunto questo, con l'inevitabile conseguenza di rappresentarne un'esperienza angosciosa, tramite l'esaltazione della protagonista che restava indubbiamente un personaggio negativo, doveva scontrarsi con i nuovi orientamenti culturali affermatisi in URSS, che non accettavano una musica, come si diceva, modernista.
Andata in scena il 22 I 1934 al Piccolo Teatro di Leningrado, replicata per mesi con grande successo e ripresa negli anni seguenti, subiva la stroncatura ufficiale in un articolo comparso anonimo sulla "Pravda ", ma attribuito ad A. Zdanov commissario del popolo della cultura.
Lady Macbeth del distretto di Mzensk scomparve dalle scene sovietiche come il balletto *Chiaro fiume* che Shostakovich aveva composto nel 1934 e che pure attirò la critica dell'organo del Partito comunista.
In realtà, tra il 1934 e il 1936 c'era stato il Congresso degli scrittori che

aveva fissato il principio del realismo socialista, mettendo in moto il graduale adattamento dei vari settori artistici ed intellettuali, alle teorie dell'eroe positivo e del linguaggio popolare, semplice, comprensibile alle larghe masse.

La musica non poteva certo eludere una simile svolta, e Shostakovich, comunista militante, vi si impegnò anzi con convinzione, ponendo fine al primo periodo della sua esperienza musicale, quello maggiormente collegato alle ricerche della musica d'avanguardia occidentale.
Senonché questi stessi legami erano stati più formali che sostanziali, e del resto fra il 1935 e il 1936, prima della condanna, era nata la *Quarta Sinfonia* già del tutto estranea agli orientamenti della musica europea, piuttosto riconducibile per il suo gigantesco respiro formale e la sua struttura libera nella quale si dissolvono gli schemi classici, al sinfonismo mahleriano che negli anni Trenta godeva d'altronde in URSS di un grande favore.
Armonicamente ardita anche la *Quinta Sinfonia* fu vietata alla vigilia dell'esecuzione.
Ormai si chiedeva altro ai musicisti, ed infatti la *Quinta Sinfonia*, del 1937, con sottotitolo "risposta pratica di un compositore ad una giusta critica", segnò l'ingresso di Shostakovich nel realismo socialista.
Nei grandi componimenti sinfonici che seguono, il gusto del monumentale si accresce, benché Shostakovich non rinunci all'originalità dei suoi connotati linguistici: le traslazioni degli elementi tematici in zone tonalmente imponderabili, la determinazione di avvenimenti sonori dove la dissonanza espressiva continua a trovare il suo impiego, l'aggressività di un ritmo sempre fortemente caratterizzato.
Ma è la formula descrittivistica del poema sinfonico che comunque va prevalendo, e più ancora che nella *Sesta* ispirata al poema *Lenin* di Majakovskij, scritta nel 1939, nella *Settima*, la famosa *Sinfonia di Leningrado* composta nel 1941 durante l'assedio della città, che Shostakovich visse giorno per giorno.
Al contrario, l'*Ottava* del 1943 introduce nella sua imponente costruzione tutta una serie di elementi linguistici che sembrano riannodarsi a quelli della *Quarta*; vi domina l'introspezione, percorsa da una sottile sensibilità psicologica che si traduce nelle immagini musicali affidate ad una sorta di astratta sublimazione dei sentimenti, delle emozioni, delle passioni.
Così, in chiave del tutto diversa, la breve, ma singolarissima *Nona Sinfonia*, nata all'indomani della vittoria, nella primavera del 1945. Per celebrarla, soprattutto nel travolgente primo movimento combina disparati materiali musicali, concretamente ispirati alle manifestazioni sonore della festosità popolare, in un intreccio perfino rumoristico di

sonorità, che rimanda ad un certo materialismo alla Ives.
D'altronde, queste testimonianze di un'interpretazione tutta personale dei canoni compositivi dettati dal realismo socialista, coincidevano con quelle presenti nella musica da camera e in particolare nel *Quartetto* n. 1 (1938), n. 2 (1944), n. 3 (1946), cui Shostakovich affiderà il meglio del suo estro linguistico, compiendo più d'una concessione "formalista".

SHOSTAKOVICH / BRITTEN

Di tali concessioni, che gli valsero una condanna della sua musica, pronunciata nel 1948 al 1º Congresso dei musicisti sovietici da parte del Comitato centrale del Partito comunista, Shostakovich fece ammenda con *Il canto delle foreste* (1948), oleografica cantata in onore del rimboschimento promosso da Stalin, la cui banalità ed assenza di ogni pregio creativo si direbbero deliberate, e tanto più che nei *Quartetti* n. 4 (1949) e n. 5 (1952), o nei *24 Preludi e fughe per pianoforte* (1951), non cessò di manifestarsi la provocante personalità musicale del compositore, grazie all'ingegnoso trattamento delle vecchie forme e della sintassi canonica.
Protagonista, negli anni del disgelo seguito alla morte di Stalin,

Shostakovich non ripudiò comunque la poetica del realismo socialista.
La *Decima Sinfonia* del 1953 e l'*Undicesima* di quattro anni dopo (1957) intitolata *Il 1905*, riacquistano effettivamente il respiro della libera invenzione, perfino accentuando quel piglio narrativo, quella vocazione a comporre sinfonicamente per immagini connesse da una dialettica drammatica, che in gioventù aveva sollecitato Shostakovich al teatro e lo aveva anzi qualificato come musicista eminentemente teatrale.
In particolare la seconda compiva una vera e propria " teatralizzazione del materiale", raggiungendo indubbi effetti evocativi, salvo cadere in toni piattamente retorici che si trovano ancora più accentuati nella *Dodicesima Sinfonia* (1961), limiti dai quali Shostakovich ha cercato di uscire con la *Sinfonia* seguente, la *Tredicesima* per voce maschile, coro ed orchestra (1963); senonché, a parte il primo movimento, anche nella *Tredicesima* Shostakovich non riesce a sostenere un discorso interessante e convincente.
Quanto vi è di meglio resta vivo nella *Quattordicesima Sinfonia*. Fra le ultime composizioni di Shostakovich, figurano il *Concerto per violoncello ed orchestra* (1968) dedicato a M. L. Rostropovic, la *Sonata per violino e pianoforte* (1968) dedicata a D. F. Ojstrach, le musiche per il film *Amleto* e *Re Lear* di G. M. Kosintzev.
Quanto al teatro, ritornatovi nel 1958 con l'opera *Moskya Ceremuski* (del 1942-1943 e un'incompiuta opera del *Giocatore* di Dostoievski), Shostakovich sta da anni lavorando alla trasposizione teatrale del
Placido Don di M. A. Solochov.
Insegnante dal 1937 al 1941 al conservatorio di Leningrado, poi dal 1943 al 1948 a quello di Mosca, dopo un breve periodo di insegnamento condotto di nuovo nella sua città natale, è ritornato ad insegnare a Mosca.
Considerata nel suo insieme, l'opera di Shostakovich rivela una serie di elementi costanti che inducono a riflettere sui caratteri e sulle ragioni di un itinerario musicale per certi aspetti indubbiamente sconcertante.
In particolare la svolta del 1936, che ha aperto la strada ad una produzione giunta oggi su posizioni certamente lontane da quelle del compositore degli ultimi vent'anni, va essa stessa valutata in relazione a ciò che proprio nella prima musica di Shostakovich già vi si trovava come possibile premessa.
Così, a riguardare certi lavori principali, proprio nella *Prima Sinfonia* le parentele con l'avanguardia occidentale e magari a prima vista con qualche sua proposta neoclassica, contano in realtà meno dell'autonoma

prospettiva con cui per esempio viene messo in discussione l'ordine tonale, tramite la rottura della consequenzialità accordale che schiude all'armonia l'impiego eterodosso della dissonanza, senza però implicare il necessario approdo all'atonalità.

La base (o l'esito) di un linguaggio che così condivide effettivamente certe soluzioni del politonalismo francese, o che perviene magari a formulazioni del tutto atonali, si trova in realtà in una scelta stilistica le cui radici affondano per un verso nel canto popolare russo inteso come struttura di scale aperte a peculiari costruzioni armoniche, e per un altro in quel realismo convenzionale da cui è disceso il costruttivismo dell'arte sovietica dopo la Rivoluzione, che Shostakovich musicalmente intese come stilizzazione del discorso tematico, delle forme conseguenti ma dunque anche esse trasposte in una gestualità schiusa a significativi affatto propri.
Di qui la magistrale originalità stilistica con cui nella *Prima Sinfonia* convergono gli echi della sistemica dolcezza di un Ciaikovsky e dello smagliante colorismo di un Rimskij-Korsakov o dell'epico lirismo di un Borodin, che significava fra l'altro stabilire con la tradizione russa un preciso rapporto modernamente critico: ed in particolare nel *Naso* ciò si definì in maniera del tutto chiara.
Steso il libretto in collaborazione con B. Iunin, J. Prejs, E. I. Zamjatin (l'autore di *Noi*), la scrittura del testo spesso provocatoriamente ellittica coincideva con le forzature caricaturali dei personaggi immessi in uno spettacolo che prevedeva oltre tutto l'impiego di maschere ed interventi pantomimici, per giungere ad una rappresentazione insieme fantastica e paradossalmente meccanica, fedele insomma alla proposta del teatro meyerholdiano: salvo che poi dar vita e movimento alla *pièce*, era compito della musica, dove di nuovo si avvertono le tracce di precedenti esperienze, quelle di Hindemith o di Prokofiev, di Stravinskij o addirittura del *Wozzeck* di Berg.
Senonché fin dall'ouverture, e per tutti i sedici pezzi dell'opera concepita a forme chiuse, che alterna agli undici quadri scenici cinque brani strumentali o corali, la partitura non s'identifica mai con gli atteggiamenti stilistici altrui, semmai sottoposti al potere stravolgente di un contesto musicale che tutto traduce in segno umoristico o in cupa allucinazione, nella smorfia di una comicità atrocemente marionettistica.
D'altra parte, il *Naso* è percorso altresì dai blasfemi recuperi del jazz e del cabaret o dagli irriverenti riferimenti al melodramma ottocentesco, dal dileggio del consumo edonistico, tipicamente borghese, d'ogni genere di musica, in una chiave demistificatoria che s'imparenta a quella di Brecht e K. Weill, benché la conclusione di Shostakovich sia quella della musica rivelatrice di un assurdo delirio burocratico all'interno del quale

prende rilievo la figura del parassita sociale, del vile opportunista.
Questa tematica del conflitto con un mondo negativo, di per sé rivelatrice dei profondi legami di Shostakovich con la cultura d'opposizione della Russia ottocentesca, oltre che con i motivi della dialettica ideologica, rivoluzionaria, si sarebbe ritrovata alla base della *Lady Macbeth del distretto di Mzensk*, per la quale infatti Shostakovich dichiarò che l'oscura vicenda dominata dalla terribile eroina voleva per lui significare "la ribellione di Katerina contro il proprio ambiente, contro l'atmosfera grigia, pesante e disgustosa di quel mondo".

In quattro atti e condotta su un libretto steso assieme a Prejs, l'opera ha un piglio melodrammatico, peraltro contraddistinto da un libero impianto scenico che musicalmente si avvale anche di schemi costruttivi sinfonici, con esplicito riferimento al *Wozzeck* di Berg.
In realtà, la dimensione musicale dell'opera è ben diversa da quella di *Wozzeck*, poiché i ricorsi alle dissonanze, a orditi politonali, a zone di sospensione della tonalità, a tecniche anche difformi ma rese coerenti dalla pertinenza teatrale che le giustifica, restano però sempre ancora alla base tonale del linguaggio che anzi Shostakovich tende a sottolineare, mirando a porre in speciale rilievo un modo di attingere al canto popolare, in termini riconducibili all'insegnamento di Mussorgski.
Shostakovich propende in *Lady Macbeth del distretto di Mzensk* ad un figurativismo musicale che, se trova indubbiamente nell'opera mussorgskiana il suo precedente, viene comunque fortemente stilizzato dal linguaggio attuale, e assume così un senso marcatamente allegorico, per cui il segno figurativo tanto più se dedotto dal folclore o semplicemente affidato a gesti tonali, conclude in un modo di narrare musicale per simboli, mediazioni allusive, metafore.
Il fascino mahleriano che si paleserà nella *Quarta Sinfonia* apparirà peraltro del tutto giustificato dal progressivo evolvere di Shostakovich verso una moderna concezione della musica, come rimanipolazione di materiali addirittura desueti, che non a caso si è fatta risalire addirittura al ribaltamento dei principi formali operato un secolo prima da Mussorgski come un esemplare innovatore.
Senonché la conservazione sciostakoviana delle forme, per ridurle ad una fantastica trama di eventi evocativi di immagini emblematiche, conveniva soprattutto ad un discorso nel quale musicalmente si manifestasse l'idea conflittuale di una dialettica che opponesse alle tensioni positive, la contraddizione della negatività.
Perciò una simile strada non poteva procedere oltre nell'URSS dove la costruzione del socialismo implicava la stessa riqualificazione dei valori nazionali, ma specialmente esigeva dalla musica chiamata a sostegno dell'impegno rivoluzionario, la propaganda di quanto v'era di moralmente, umanamente, idealmente positivo nella nuova società.
L'autocritica sui contenuti si concluse quindi con quella a livello formale, e Shostakovich, consapevole della necessità di un linguaggio musicale in grado di raggiungere le masse a livello di musica colta, compì la svolta il cui principale scopo era sociale.

D'altra parte, a cominciare dalla *Quinta Sinfonia* e tenendo conto dei più riusciti lavori seguenti - l'*Ottava Sinfonia*, la *Nona*, l'*Undicesima*, alcuni *Quartetti* - il mutamento riguardò uno stile compositivo che non tradì se stesso nei suoi punti fermi, ossia nel trattamento ingegnosamente trasposto delle strutture armoniche o motiviche del folclore, oppure nel rapporto fra dissonanza ed armonia tonale, oppure ancora nell'impiego di forme costruite sul principio tematico.

Certo il fatto che Shostakovich abbia chiuso con il teatro dopo la critica alla *Lady Macbeth del distretto di Mzensk,* dice fino a che punto egli abbia inteso affidare a generi meno esplicitamente ed immediatamente narrativi la sua volontà di non fare della semplificazione linguistica l'occasione per un impoverimento contenutistico, quale si sarebbe gradito.
Proprio il perdurare di una complessa espressività ora consegnata ad un sinfonismo più lineare nei criteri espositivi fa riferimento a quella fedeltà linguistica ovvero alla ricerca di una musica di larga comunicatività, che rinunciando alle inquietudini creative, al versante della negatività presente nelle composizioni giovanili, da esse continuasse tuttavia, il discorso umanistico non già risolto in piatta positività bensì sempre

aperto sulle contraddizioni drammatiche dell'esperienza umana.
Semmai è singolare che quando le condizioni oggettive avrebbero consentito a Shostakovich di recuperare ciò che in nome del realismo socialista aveva abbandonato, i suoi componimenti sinfonici - la *Dodicesima Sinfonia* per esempio - ostentino invece il descrittivismo talvolta incredibilmente vacuo, quasi per il gusto dell'arazzo musicale, puramente d'occasione, abbia preso definitivamente il posto, sostituendosi alla volontà di rinnovamento.
Ma come sempre, anche nelle ultime composizioni di Shostakovich, sia pure a tratti, non manca l'illuminazione che trasferisce l'abilità del mestiere sul piano di una proposta più ricca di stimoli, quella fin dall'inizio avanzata da un compositore la cui musica è stata tutta e continua ad essere il prodotto di un professionista convinto che il suo compito sia quello di comunicare non i propri problemi individuali, ma i problemi di una collettività impegnata nell'identificazione di una società mai prima tentata.
La problematica sciostakoviana è stata ed è quella di una musica che intende e ha inteso essere civile, dalla *Prima Sinfonia* o dal *Naso*, fino al *Babyi Yar* della *Tredicesima*.
Shostakovich possedeva doti geneali, in cui s'incarnavano le migliori tradizioni dell'avanguardia russo-sovietica.
Egli sviluppò uno stile sinfonico originale, in cui la tecnica compositiva di Gustav Mahler si combinava con una severità formale di scuola bachiana - e lo applicò anche all'opera lirica.
Ma non perseguì l' "emancipazione della dissonanza", come avvenne nell'Europa occidentale, ma piuttosto l' "emancipazione dell'ambivalenza musicale".

I GIOCATORI

Tipo: [Igrok] Opera comica in un atto
Soggetto: testo di Gogol'
Prima: Wuppertal, Wupperthaler Bühnen, 12 giugno 1983
Cast: Icharëv, ricco mercante e baro (T); Utescitelnij (Bar), Krughel (T), Svochnev (B), giocatori; Aleksej, cameriere della locanda (B); Gavrjuska, servo di Icharëv (B)
Autore: Dmitrij Šhostakovich (1906-1975)

Sono passati tredici anni dalla stesura del *Naso* (1928) quando Šhostakovich, da poco terminata la *Settima Sinfonia* 'Leningrado', ritorna a un testo di Gogol', nel dicembre 1941, cominciando a scrivere l'opera comica in un atto *I giocatori*. Sappiamo da una lettera a Vissarion Šebalin del 10 giugno 1942 che era sua intenzione utilizzare il testo teatrale di Gogol' così com'era, senza alcun adattamento. Ma l'impresa era ardua, data la sua ampiezza.

FOTO DI SCENA

Tant'è che nel novembre di quello stesso anno, in un'altra missiva a Šebalin, esprime le sue perplessità: ha già scritto trenta minuti di musica ed è a meno di un settimo dell'opera. Ma il lavoro gli piace, e ancora non demorde. Un mese più tardi (lettera del 27 dicembre), comunica però all'amico la decisione di abbandonare il lavoro.

Dopo la tormentata vicenda di *Lady Macbeth del distretto di Mzensk* (1932), sarà solo con la commedia musicale *Mosca, quartiere Cerëmuski* (1959), che porterà ancora a termine un'opera teatrale. Nella *Sonata per viola e pianoforte* op.147 (1975) Šhostakovich utilizzerà alcuni frammenti dei *Giocatori*, in particolare l'introduzione (con il suo modalismo orientale) e il monologo di Gavrjuska.

Nell'esecuzione in forma di concerto (settembre 1978, Filarmonica di Leningrado), il direttore d'orchestra Rozdestvenskij ha proposto la partitura originale aggiungendo solo l'orchestrazione di alcune battute di cui esisteva, comunque, la versione per canto e pianoforte. Il compositore e musicologo polacco Krzysztof Meyer, invece, ha completato il lavoro seguendo l'intero testo di Gogol' e in questa versione l'opera è stata allestita a Wuppertal nel 1983.

La vicenda si svolge nel mondo del gioco d'azzardo, così caro alla letteratura russa (basti pensare alla *Dama di picche* di Puškin musicata da Caikovskij o al *Giocatore* di Dostoevskij musicato da Prokof'ev).

La trama

Il ricco mercante e baro Icharëv ha fatto dell'inganno la sua filosofia di vita: giunto in una locanda, cerca compagni da gabbare al gioco delle carte, disposto a comprarsi, oltre alla fedeltà del proprio servo Gavrjuska, anche la complicità del cameriere Aleksej. Ma sono proprio gli altri ospiti dell'ostello, invece, a imbrogliarlo, spacciandosi per suoi amici e lusingandolo. Nella parte non musicata della commedia, Icharëv si ritroverà vittima delle sue stesse tresche. Infatti, credendo di collaborare con gli altri tre giocatori a scapito di un quarto personaggio (in realtà loro complice, insieme ad altri due 'commedianti' sempre della stessa combriccola) verrà derubato e beffato.

FOTO DI SCENA

L’aderenza al testo di Gogol fa pensare al ‘realismo’ espressivo di Musorgskij proprio per la plasticità con la quale il disegno melodico di Šhostakovich si modella sulle inflessioni e sui significati delle parole. Questo avviene nei recitativi (spesso articolati in chiave sinfonica), nelle arie, ma anche negli episodi dal carattere più astratto, come il trio tra Utescitelnij, Krughel e Icharëv "Then let’s all shake hands" (‘Allora, stringiamoci le mani’), dove la naturalezza espressiva è sfruttata per sviluppare procedimenti contrappuntistici e fugati.

Il tono popolare dell’opera dipende anche dalla stilizzazione armonica e timbrica dei caratteri; nel monologo di Gavrjuska, ad esempio, Šhostakovich utilizza, come già aveva fatto nel *Naso*, una *balalajka* basso, punteggiata dalla scala del bassotuba nel registro più grave. Ed è proprio l’orchestra a scolpire psicologicamente i personaggi e le situazioni: il lato grottesco e caustico è ‘colorato’ con estrema raffinatezza e intuizione teatrale.

L’uso delle sole voci maschili e la particolare strumentazione creano un’atmosfera dalle tinte scure; il ritmo, le asprezze armoniche e l’icasticità delle figure melodiche tratteggiano un ambiente chiuso in se stesso, dove le pulsioni e le aspettative vengono viste attraverso la lente deformante di un’eccitazione febbrile e del suo disincantato risvolto grottesco.

MOSCA, QUARTIERE CERËMUŠKI

Tipo: [Cerëmuški, Moska] Commedia musicale in tre atti e cinque scene
Soggetto: libretto di V. Mass e M. Cervinskij
Prima: Mosca, Teatro dell'Operetta, 24 gennaio 1959
Cast: Aleksandr Bubentsov, moscovita felice (Bar); Maša, sua moglie (Ms); Semën Baburov, anziano moscovita (Bar); Lidocka, sua figlia (S); Boris Koryozkij, senza fissa dimora (Bar); Sergej Gluskov, autista (T); Ljusja, carpentiere (S); Fëdor Drebednev (T3)
Autore: Dmitrij Šhostakovich (1906-1975)

FOTO DI SCENA

Dopo la pesante censura ricevuta nel 1934 durante il periodo zdanoviano, in seguito alla messa in scena di *Una Lady Macbeth del distretto di Mzensk*, Šhostakovich aveva abbandonato totalmente il teatro, dedicandosi alla produzione sinfonica e cameristica e alla musica da film. Alla morte di Stalin, l'avvento di Krushov alla guida del Partito comunista segna l'inizio di una nuova fase politica, che induce Šhostakovich a riaffacciarsi molto timidamente all'opera.

Vi ritorna infatti con il genere più leggero e 'innocente', l'operetta, quasi a volersi proteggere prudentemente dietro la maschera di un frivolo intrattenimento. In questo genere di teatro 'minore' era infatti ammessa dal regime una certa dose di satira sociale, che nel caso di *Cerëmuški* prende ad argomento un'eterna difficoltà della vita sovietica, quella di trovare casa.

La trama

I cinque quadri che formano l'opera (Non toccare, Scrivete l'indirizzo, Discesa dal cielo, Il campanello inquieto, Ore meravigliose), si soffermano sulle peripezie di una giovane coppia, formata da Maša e da Aleksandr, per entrare in possesso di un appartamento a Mosca, situato nel quartiere-dormitorio Cerëmuški, di nuova costruzione.

Sposati da alcuni mesi, i due sono ancora costretti a incontrarsi in biblioteca o ai grandi magazzini; anche Boris, operaio alla metropolitana, coltiva la speranza di trovare finalmente una appartamentino: egli corteggia assiduamente Lidocka, una ragazza incontrata al Museo della Ricostruzione di Mosca. Per Maša e Aleksander non è semplice entrare nell'appartamento: a Cerëmuški si intrecciano le vicende degli inquilini, finché alla fine le cose si sistemano e tutti ottengono il sospirato nido d'amore, compresi Boris e Lidocka, che infine ha ceduto alla costanza dell'innamorato.

Šhostakovich non fece violenza a se stesso scrivendo una musica di genere leggero (peraltro emulato negli stessi anni persino dall'autorevole segretario dell'Unione dei compositori Tikhon Khrennikov), in quanto non aveva mai nascosto il suo divertimento nel dialogare con la musica da ballo e il jazz. Il *musical* americano era stato anche occasione, negli anni Venti, per taluni lavori di minore impegno, come la *Jazz suite* e la

trascrizione per orchestra della celebre canzone *Tea for Two*; *Cerëmuški* mescola infatti lo stile dell'operetta classica europea con il *musical* di Broadway.

SHOSTAKOVICH GIOVANE

La musica che ne risulta, gradevole e brillante, tuttavia non è priva degli umori corrosivi e della tendenza al grottesco che sono caratteristici di Šhostakovich. L'atteggiamento parodistico è rivolto persino contro se stesso, con un gioco ironico su temi tratti dai suoi stessi lavori degli anni Venti; una parte significativa è inoltre affidata alla musica popolare, con citazioni di canzoni tradizionali, in particolare nel duetto tra Boris e Lidocka all'inizio del secondo atto, così come dalla musica da ballo, a partire dal valzer che costituisce l'ouverture.

Tra i numeri più celebri dei 39 che formano la partitura, ricordiamo l'indiavolata corsa in macchina verso Cerëmuški ('Passeggiata per Mosca'), la sentimentale 'Canzone di Cerëmuški' intonata da Ljusja nel secondo quadro e l'intermezzo alla fine del secondo atto che mette in scena il grande desiderio di Boris, ovvero il sogno in cui egli riceve su un piatto d'oro, dagli altri inquilini, vestiti di bianco, le chiavi del sospirato appartamento.

LADY MACBETH DEL DISTRETTO DI MZENSK

Perché dopo il *Naso*, *Lady Macbeth del distretto di Mzensk*?
Perché, dopo il grottesco-surreale testo di Gogol, la scelta cadde sul truculento racconto di Leskov? Shostakovich in un passo delle *Memorie* raccolte da Salomon Volkov, sinteticamente, lo spiega così: "Ritengo di aver avuto un bel colpo di fortuna incappando nella trama della *Lady Macbeth*, anche se erano stati molti i fattori che l'avevano favorito. Uno, che amo Leskov, secondo, che Kustodiev aveva fatto delle belle illustrazioni per il libro, da me acquistato.
Per di più, mi piaceva il film che Ceslav Savinski ne aveva ricavato, anche se era stato assai criticato ed accusato di mancanza di idee; ma era un film vigoroso ed avvincente. Caterina Lvovna era interpretata dalla Egorova e Serghei dal giovane Nikolaj Simonov. Comporre l'opera fu per me un grande piacere, reso maggiore da eventi della via vita privata".
Innanzitutto Nikolaj Leskov, questo scrittore contemporaneo di Tolstoij, che pensava di essersi guadagnato un posto nella storia della letteratura russa con i suoi romanzi "politici", "impegnati", e che invece fu riscoperto da Gorkij, e particolarmente apprezzato dai formalisti, per i suoi racconti ambientati in una Russia contadina fonte inesauribile di storie fantastiche e di vicende drammatiche dalle tinte forti, talora truculente.
È il caso di una *Lady Macbeth del distretto di Mzensk*, della storia di questa giovane moglie di un ricco mercante, che per amore di un bel garzone, Serghei, seduttore di annoiate ed insoddisfatte padrone, uccide da sola e con la complicità nel suo amante istigatore, in successione, suocero, marito e nipote.
Scoperti non appena hanno portato a compimento il loro terzo e più

infame assassinio, l'infanticidio del malato Fedia, la cui unica colpa è quella di essere il coerede di Caterina, sono incarcerati, condannati alla fustigazione ed ai lavori forzati.

FOTO DI SCENA

Durante il loro trasferimento in Siberia, Serghei dona come pegno d'amore alla sua nuova fiamma, la giovane scaltra e perversa Sonetka, le calze di lana che Caterina gli ha regalato in un impeto d'amore e di generosità; derisa, canzonata ed oltraggiata per la sua ingenuità dai due amanti e dagli altri forzati (tranne che dalla bellissima e buonissima Fiona), alla prima occasione Caterina si getta nelle acque ghiacciate del Volga, trascinando con sé la rivale, Sonetka.
Nella trasposizione del racconto di Leskov al libretto operistico, Shostakovich ed Alexander Preis, che con lui collaborò, si attennero sostanzialmente all'originaria successione delle vicende, con qualche significativa trasformazione.
Innanzitutto venne espunto l'episodio dell'infanticidio ed anche quello relativo alla nascita del figlio del peccato, affidato poi ad un'anziana sorella del suocero prima di partire per la Siberia. Abolizione certamente effettuata per rendere più stringente e meno dispersivo il nucleo drammatico della vicenda, ma anche per altre ragioni.
L'infanticidio rende Caterina responsabile di un delitto perpetuato a fini puramente economici e d'interesse materiale; inoltre l'innocente Fedia esorbita dagli elementi del racconto che, trasformati nel libretto in cerchio delle vessazioni (la crudeltà del suocero, l'indifferenza del marito), offrono giustificazioni ai crimini della giovane donna, annichilita dalle rigide e crudeli leggi della famiglia patriarcale.
Idem dicasi per la separazione indolore dal figlio.
Anche se nel racconto è giustificata dall'amore esclusivo di Caterina per il padre ("Il suo amore era tutto dedicato al padre e non ne restava neppure un briciolo per il figlio, cosa che si verifica spesso nell'amore delle donne troppo passionali"), avrebbe ulteriormente colpevolizzato Caterina, non solo pluriomicida, ma anche madre snaturata.
Rispetto al racconto di Leskov, nel libretto di Shostakovich e Preis è evidente l'intenzione di attenuare la responsabilità della protagonista e di trasformarla così in un'eroina tragica che è ad un tempo omicida per amore ed oppressa da un sistema: due volte vittima, dunque, di una società repressiva, e della propria natura femminile vissuta con sincerità e con intensità quasi animalesche.
Tanto Leskov che Shostakovich avevano intenzione di inaugurare, con *Lady Macbeth del distretto di Mzensk*, una serie di ritratti di donne russe.
Dodici intendeva schizzarne Leskov, otto nell'ambito delle classi dei contadini e dei commercianti, e quattro in quella della nobiltà: quattro

invece, Shostakovich, una tetralogia operistica sulla donna russa colta in situazione storico-sociali diverse.
Entrambi, per motivi differenti, si limitarono a questo primo quadro dei polittici progettati, ma è significativo che mentre Leskov è interessato particolarmente allo studio dei caratteri nell'ambito di una determinata condizione sociale, Shostakovich è attratto invece da Caterina Lvovna Izmailova perché è un personaggio polivalente, che esemplifica la triste condizione della donna nella Russia prerivoluzionaria e prefigura ad un tempo, con il suo ribellismo omicida, con il desiderio di pieno appagamento della propria femminilità, quell'ideale di donna libera dalla schiavitù matrimoniale e sociale che nel corso degli anni Venti era ancora propagandato e vissuto come una conquista rivoluzionaria.

FOTO DI SCENA

Shostakovich, non bisogna dimenticarlo, all'epoca di *Lady Macbeth* aveva fra i ventiquattro ed i ventisei anni, e stava vivendo la prima importante storia d'amore della sua vita con la donna che sposerà sette mesi prima di terminare la composizione del lavoro teatrale a lei dedicato: Nina Vasilevna Varzar, appartenente ad una famiglia di tradizioni libertarie ed antizariste.
Non a caso, fra i motivi ispiratori che maggiormente impressionarono la fantasia creativa di Shostakovich, il compositore menziona le illustrazioni di Kustodiev, che nelle *Memorie* rievoca come maestro di ritratti femminili sensuali ed anche esplicitamente erotici.
Per conferire alla protagonista questo doppio status di eroina negativa e di vittima tragica ricorse all'espediente drammaturgico di assegnarle una dimensione lirica sua propria che, dal lamento iniziale sulla propria vita matrimoniale sterile, inutile e tediosa, fino alla contemplazione del gorgo fatale che la inghiottirà di lì a poco nel quadro finale, la isola dal contesto degli eventi e la distingue dagli altri personaggi; la natura egoistica, l'opportunismo e la falsità di questi ultimi sono invece posti in evidenza da intonazioni forzate, da sottolineature ironiche e scurrili, da marcette e galop da music hall con funzioni stranianti.
Quando Shostakovich definiva la sua seconda opera una "tragedia satirica" intendeva proprio riferirsi a questo continuo smascheramento delle situazioni e dei personaggi, tragici in potenza, in quanto coinvolti in una storia tragica, ma in realtà grotteschi poiche colti sul fatto, dell'esplicazione della loro vera natura, infame e mendevole.
Questo tipo di drammaturgia tragico-satirica, che trasforma in teatro didattico e straniante la tradizione melodrammatica del passato, affondava le sue radici in tutto quel ricchissimo bagaglio di sperimentazioni scenografiche e registiche dell'avanguardia contemporanea.
Shostakovich, negli anni immediatamente precedenti la composizione di *Lady Macbeth*, aveva partecipato intensamente a questo tipo di spettacoli, collaborando con Meierchold in diverse occasioni, fra cui la famosa messa in scena de *La cimice* di Maiakovski: Meierchold che impiegava sistematicamente il contrasto straniante ed il "grottesco" come mezzi per impedire che "la bellezza cada nel sentimentale nel senso dolciastro del termine" e che affermava esserci oltreché un grottesco comico, anche un "grottesco tragico che possiamo ravvisare nei disegni di Goya, nei racconti del terrore di Edgar Allan Poe, e soprattutto in

E. T.A. Hoffmann".
Shostakovich aveva anche collaborato con i registi Grigori Kozincev e Leonid Trauberg in occasione del film *La nuova Babilonia*, specie di poema sinfonico cinematografico in cui la musica, anziché creare corrispondenze simboliche tra immagine ed espressione sonora, "deve percorrere l'azione al contrario, allo scopo di svelare il senso interno e profondo" del montaggio.
I tratti salienti della *Lady Macbeth*, i suoi stretti legami con le sperimentazioni teatrali "costruttiviste" dell'epoca, sono minuziosamente evidenziati, elencati e stroncati nel famoso articolo "Caos anziché musica", comparso sulla *Pravda* del 28 gennaio 1936, che fu il primo violento attacco ufficiale dell'estetica di regime contro le degenerazioni "sinistrorse" di certo teatro musicale contemporaneo.

FOTO DI SCENA

Il "realismo socialista" censurava, oltreché gli aspetti torbidi della vicenda, anche e proprio la drammaturgia straniante e contropelo, imponendo d'ora in avanti storie edificanti di lavoratori probi, onesti ed eroici nella loro infaticabile produttività, nonché un ritorno al canone dell'immedesimazione e della sintonia melodrammatica fra contenuti e mezzi espressivi.
Shostakovich, dopo questa batosta, non se la sentì più di scrivere opere, e quelle che di quando in quando progettò (tranne la tardiva *Mosca-Ceremushki*, che però è una commedia musicale) rimasero allo stadio di abbozzo.
Nella riedizione della *Lady Macbeth del distretto di Mzensk* col titolo mutato nel nome della protagonista, *Katerina Izmailova*, resa possibile dalle diverse condizioni politiche del "disgelo" krusceviano (andò in scena l'8 gennaio 1963, a quasi trent'anni di distanza dalla prima versione), con l'attenuazione degli aspetti più brutalmente erotici della vicenda, la denuncia sociale è enfatizzata, a scapito però di quell'ambivalenza che rende la prima versione drammaticamente più forte ed inquietante.
La crisi nella quale piombò Shostakovich in seguito agli attacchi alla *Lady Macbeth* e dalla quale si risollevò con la *Quinta Sinfonia* (del 1937), fu tanto più grave poiché proprio quell'opera gli aveva aperto nuove prospettive non solo nell'ambito del teatro operistico, ma nella creazione musicale più largamente intesa, ed in quella *sinfonica* in particolare.
Nonostante i continui soprassalti drammatici derivati dall'incalzare degli avvenimenti e dallo smascheramento ironico dei personaggi e delle situazioni, nonostante la presenza di atmosfere sonore che riecheggiano diversi maestri del teatro musicale ottocentesco e novecentesco da Musorgskij a Stravinskij, la *Lady Macbeth del distretto di Mzensk* non è né un'opera rapsodica, né tantomeno è frutto di ammiccamenti neoclassici o neoromantici.
Ciò che le conferisce un'equivocabile unità stilistica e strutturale è il *continuum* sinfonico che collega i quadri fra di loro con interludi di carattere contrastante, con un'orchestrazione mobilissima che asseconda le più diverse esigenze drammaturgiche, dalla sottolineatura ironica ed impertinente degli strumentini e degli ottoni, alle malinconiche melopee che accompagnano i mesti slanci lirici di Caterina, ai galop orgiastici che mimano realisticamente l'amplesso di due amanti, alla grave atmosfera

tragica dell'ultimo atto, ricalcato su evidenti modelli mussorgskiani.
Ma di drammaturgia musicale si tratta, nel senso che la strategia di Shostakovich intende soddisfare ad un tempo le esigenze teatrali e drammatiche e quelle musicali.

FOTO DI SCENA

La scelta di aggiungere la scena al commissariato del settimo quadro e di far seguire quella della cerimonia nuziale con irruzione dei poliziotti ed il ritrovamento del cadavere di Sinovio Borissovich, primo marito di Caterina, entrambe assenti nel racconto di Leskov, permettono senza dubbio di realizzare due *coups de theatre* di sicura presa spettacolare; ma anche di creare un ritmo musicale incandescente, da Scherzo sinfonico, che contrasta frontalmente con la lentissima scansione di quello del quarto atto, raggelato dai rigori della prigionia e dalle steppe siberiane. Questo tipo di intreccio sinfonico continuamente scosso da soprassalti drammatici è ciò che, nel campo specifico della Sinfonia, Shostakovich metterà in atto con la *Quarta*, concepita dopo la *Lady Macbeth*.
Il suo ritiro preventivo, affinché anche la *Sinfonia* non fosse distrutta dalle critiche di regime, è una prova sicura della propinquità stilistica e drammaturgica con la *Lady Macbeth*, e della lucidità autocritica del compositore, il quale aveva ben capito la distanza che ormai intercorreva tra i suoi intenti poetici e creativi e le attese, le pretese del regime staliniano.

Atto di liberazione sessuale

Ledi Mekbet mcenskovo ujesda è l'opera d'un ventiseienne.
Ma che argomento per un'opera!
Relazioni squallide, oscura provincia russa e temi banali: noia e sessualità sfrenata.
Come poteva esprimersi la musica?
Gli anni di gestazione dell'opera (1930-32) furono segnati da due avvenimenti legati tra loro. Shostakovich si trovò all'improvviso coinvolto in un turbine di amore e di sesso e nel 1932 sposò Nina Varzar. A lei ha dedicato l'opera, e per lei l'ha scritta, proprio nel periodo in cui la gioventù sovietica discuteva e praticava il principio della libertà sessuale, anche se ufficialmente amore e sessualità erano ridotti al rituale della procreazione.
Lo Stato faceva di tutto per diffondere il principio che le pulsioni sessuali andavano addomesticate e messe al servizio della società sovietica.
L'opera di Shostakovich fu una reazione a questa idea aberrante.
Essa parla dell'impossibilità di frenare gli impulsi sessuali, degli atti di violenza sessuale e della liberazione sessuale.

"Caos anziché musica"

Ma Shostakovich dovette pagare un prezzo per questa sua audacia. La prima rappresentazione nel 1934 ebbe un tale successo che già nello stesso anno vi fu un secondo allestimento a Mosca.
Anche all'estero l'opera fece furore; già nel gennaio 1935 si ebbe una *mise-enscène* a Cleveland, e ne seguiranno altre a New York, Philadelphia, Stoccolma, Praga e Zurigo.
Ma nel 1936 essa fu vietata in Unione Sovietica - *de facto se non de jure*.
In gennaio il teatro di Leningrado portò l'opera a Mosca; Stalin presenziò ad una recita, ma abbandonò il teatro prima della fine dell'opera senza far sapere la sua opinione.

FOTO DI SCENA

Questo gesto, in uno Stato totalitario come l'Unione Sovietica, fu interpretato come un giudizio negativo. Si scatenò una campagna di stampa, inaugurata dall'articolo della famosa e famigerata "Pravda" del 28 gennaio 1936: "Caos anziché musica".
In esso Shostakovich venne attaccato per aver rappresentato in modo fuorviante un mondo sostanzialmente bello.
L'opera scomparve subito dai programmi della Russia sovietica e Shostakovich si vide costretto a fare una serie di modifiche. Nel 1963 l'opera fu ripresa con il titolo *Katerina Lzmajlova*.
Qui i conflitti erano mitigati, e tutto si risolveva nella rappresentazione d'una donna degna di pietà tirannegiata da una società maschilista.
Soltanto nel 1979, quattro anni dopo la morte di Shostakovich, Mstislav Rostropovic riuscì a mettere in scena la partitura della versione originaria.

Tragedia satirica - Tragedia-satira

A livello musicale si realizza una fusione tra tragedia e satira.
Shostakovich crea uno stile polivalente in cui si fondono elementi apparentemente incomprensibili: stridenti dissonanze si associano ad inserti contrappuntistici, effetti naturalistici si sovrappongono a passaggi sinfonici.
La musica non "interpreta", espone.
Soltanto i grandiosi ed espressivi interludi orchestrali hanno una funzione di commento.
Accelerando e decelerando i "tempi" Shostakovich dà chiarezza al potenziale dirompente insito nelle vicende d'ogni giorno - una tecnica presa in prestito dal cinema.

Musica "corporea"

Se le "aberrazioni dei sentimenti" fanno parte dei soggetti tradizionali del genere operistico, in quest'opera Shostakovich parla del piacere anarchico e muto dei corpi.
Gli eventi orchestrali divengono metafore di atti corporei: zoppicamenti, sdrucciolii, glissandi, smorfie, rutti, squittii o falsetti creati dagli strumenti.

FOTO DI SCENA

Shostakovich ha dato vita a figurazioni sonore ed a colori strumentali fortemente simbolici, conferendo un'aura particolare ad ogni singolo personaggio: a Zinovij è associato il flauto contralto, a Boris il controfagotto, a Sergej il violoncello, a Katerina oboe e clarinetto.

La trama

La vicenda si svolge in una cittadina russa di provincia negli anni Sessanta dell'Ottocento.

Atto I

Primo quadro

Nella casa degli Izmailov; famiglia di mercanti.

Caterina, moglie del mercante Izmailov, è annoiata: è disgustata dal marito, priva di figli ed infastidita dalle faccende di casa.
Il suocero Boris Timofeievich, anziano e lascivo, è bramoso di possedere la giovane nuora.
Boris le rimprovera di non aver avuto figli in cinque anni di matrimonio.
Sinovio, il marito di Caterina, dovrà rimanere alcuni giorni lontano da casa a causa della rottura d'un argine in un mulino delle sue proprietà.
Boris inscena un commiato a Sinovio sproporzionato e fuori luogo, e costringe poi Caterina a prestare davanti a tutti un giuramento di fedeltà al marito per il periodo della sua assenza.
I servi ridacchiano: già da tempo l'infelice matrimonio degli Izmailov non è più un segreto per nessuno. La cuoca Aksinia conosce una via per uscire da questa situazione: richiama l'attenzione di Caterina su un nuovo lavorante, che era stato licenziato in tronco dal suo lavoro precedente a causa di una faccenda amorosa con la padrona.
Questo Serghei potrebbe aiutare Caterina a scacciare la noia.

Quadro secondo

Nel cortile degli Izmailov

Alcuni lavoranti maltrattano la deforme Aksinia agguantandola in ogni modo finché il gioco brutale, nel quale si mette particolarmente in mostra Serghei, minaccia di degenerare in uno stupro. Sopraggiunge Caterina, che difende l'onore femminile e biasima Serghei.
Questi la esorta a misurarsi con lui e le mostra chiaramente chi è tra loro il più forte.
Caterina comincia a sentirsi attratta da Serghei, quando Boris interviene.

FOTO DI SCENA

Quadro terzo

Camera da letto di Caterina.

Boris Timofeievich sta spiando Caterina.
Nella sua frustrazione la giovane donna lamenta il suo insoddisfatto desiderio di tenerezza, che persino tra gli animali e nel mondo naturale trova appagamento.
Col pretesto di farsi prestare un libro Serghei si introduce nella camera da letto e finisce per congiungersi a lei.

Atto II

Quadro quarto

Nel cortile degli Izmailov.

Tormentato dall'insonnia e turbato da ricordi lascivi, Boris Timofeievich sorveglia la casa ed il cortile, ma soprattutto la nuora, decidendo infine di adempiere ai doveri matrimoniali in vece del marito assente.
In quel momento Serghei scavalca la finestra della camera di Caterina e cade nelle mani di Boris che ora dà prova delle sue energie: non nel letto di Caterina ma sul dorso di Serghei, che frusta a sangue fino a fargli perdere conoscenza, alla presenza di tutti i lavoranti e sotto gli occhi di Caterina, che assiste impotente alla scena.
Poi fa rinchiudere Serghei in cantina.
Sentendo fame, Boris ordina a Caterina di portargli il resto del piatto di funghi preparato per la cena. Caterina vi aggiunge del veleno per topi.
Boris muore tra dolori atroci: Caterina riesce a sottrargli la chiave della cantina dove è rinchiuso Serghei; i lavoratori si avviano alla loro attività quotidiana.
Giunge un Pope, mandato per assistere il moribondo. Presso il cadavere della sua vittima Caterina intona il lamento imposto dall'occasione.
Il Pope si abbandona a chiacchiere insulse.

Quadro quinto

Camera da letto di Caterina.

Caterina divide il letto matrimoniale con Serghei.
Mentre l'amante è addormentato, Caterina è tormentata da rimorsi: le appare il fantasma di Boris Timofeievich, che la maledice.
Ritorna il marito Sinovio, che entra in camera e chiede spiegazioni a Caterina.
Sinovio è ucciso da Caterina e Serghei che ne nascondono il cadavere in cantina.

FOTO DI SCENA

Atto III

Quadro sesto

Nel cortile degli Izmailov.

Caterina sposa Serghei, dopo che il marito Sinovio è stato dato per scomparso.
Mentre il pensiero di Serghei è rivolto al futuro, Caterina è preoccupata per il passato.
Spesso, con uno sguardo strano ed angosciato si volge verso la cantina.
Mentre tutti sono in chiesa per assistere al matrimonio, un servo ubriaco, credendo che gli sguardi angosciosi della padrona verso la cantina vi indicassero la presenza di buoni vini, forza la porta chiusa a chiave.
Ma invece delle bevande vagheggiate rinviene un cadavere e si precipita ad avvertire la polizia.

FOTO DI SCENA

Quadro settimo

Distretto di polizia.

Il capo della polizia ed i gendarmi sono offesi per il mancato invito alle nozze.
Cercano di ingannare la noia intessendo le lodi di se stessi ed andando a caccia di intellettuali: un insegnante è sottoposto ad interrogatorio ed accusato di essere nichilista.
La notizia del cadavere trovato della cantina offre il pretesto per partecipare, anche senza invito, alla festa di nozze.

FOTO DI SCENA

Quadro ottavo

Banchetto nuziale nel giardino degli Izmailov.

La festa volge alla fine.
Caterina scopre che la serratura della porta della cantina è stata forzata. Ma è troppo tardi per fuggire e gli assassini sono arrestati.

FOTO DI SCENA

Atto IV

Quadro nono

Accampamento in riva ad un fiume.

Caterina e Serghei, condannati ai lavori forzati, sono in viaggio alla volta della Siberia.
Nel campo allestito per una notte, gli uomini sono separati dalle donne. Caterina corrompe una guardia per stare vicina a Serghei, suo unico sostegno nella miseria.

Ma Serghei accusa Caterina di essere la responsabile delle sue disgrazie: la moglie dell'antico padrone ha perso per lui ogni fascino.
Serghei cerca ora di guadagnarsi le grazie d'una deportata più giovane, Sonetka, la quale vuole un paio di calze di lana per proteggersi dal freddo.

FOTO DI SCENA

Serghei riesce a farsi dare le calze da Caterina, e capisce subito di aver fatto un dono destinato in realtà a Sonetka.
Caterina getta la rivale nelle acque del fiume, e vi si precipita a sua volta.
Le due donne annegano; i deportati si rimettono in marcia.

MYUNG-WHUN CHUNG
E L'ORCHESTRA DELL'OPÉRA BASTILLE

Lady Macbeth del distretto di Mzensk, mai presentata in precedenza al pubblico parigino, era uno dei primi progetti di Myung-Whun Chung quando nel 1989 era entrato all'Opéra Bastille. Il lavoro preparatorio compiuto insieme col regista si è protratto per diversi mesi ed ha reso infine possibile una piena armonia tra palcoscenico e fossa d'orchestra.
Tale simbiosi di musica e dramma non può sfuggire a chi ascolta questa registrazione, che ha peraltro beneficiato delle numerose prove dello spettacolo.
Quanto al lavoro prettamente orchestrale, esso non si è sviluppato casualmente ma è progredito a partire dal primo e fortunato incontro con l'orchestra dell'Opéra di Parigi nel 1986, quando Myung-Whun Chung fu invitato a dirigere *L'angelo di fuoco* di Prokofiev in forma concertistica al Palais Garnier.
Questa prima collaborazione e questo primo successo hanno dato dunque origine ad un legame solido e duraturo tra l'orchestra ed il suo direttore musicale, da *Les Troyens* di Berlioz, lo spettacolo inaugurale del nuovo Théatre de l'Opéra-Bastille nel 1990, fino a *Carmen* di Bizet, l'ultima produzione della stagione 1992/93.
La "tragedia-satira" *Lady Macbeth del distretto di Mzensk* è un'opera all'insegna della rapidità e del montaggio - montaggio delle "attrazioni", secondo il vocabolario futurista degli anni Trenta, rapidità delle concatenazioni che sospingono intermezzi orchestrali stupefacenti, flusso incessante dell'azione con un taglio di piani-sequenze improntati al cinema, estrema frammentazione del discorso musicale che oscilla tra il burlesco e l'emozionale.
Se per questa registrazione il direttore dell'Orchestra della Bastille rimane fedele ai suoi assunti metodici insiste tuttavia sul fatto che ogni opera nuova pone problemi particolari: si tratta di rinvenire il linguaggio,

di rilevarne il carattere, l'idea musicale.
Myung-Whun Chung considera questa partitura come una tra le maggiori cinque o sei del Novecento, insieme con quelle di Berg, Schonberg e Debussy: "È un grido, - dice - un lamento che prorompe dalle viscere d'un essere umano al quale è stato messo il bavaglio; le voci sono spesso coperte dall'orchestra in fortissimo.

Anche se questa orchestra con gli ottoni spesso raddoppiati suona a volte ai limiti del sopportabile o del buon gusto, tutto ciò ha sempre un'efficacia incredibile ed una forza irresistibile poiché rimane l'opera di qualcuno che dice: *no*". Il metodo adottato dal direttore musicale del Théatre de l'Opéra-Bastille in ogni sua registrazione, procede sistematicamente, nota per nota, battuta per battuta, trova qui la sua giustificazione forse ancor più che in ogni altra opera lirica.
Fin dalla lettura della prima scena Myung-Whun Chung scopre i punti deboli, si sforza di rilevare la concezione globale, corregge e precisa equilibri tra legni, ottoni ed archi; contemporaneamente sovverte la disposizione dell'orchestra per ottenere la maggiore sonorità possibile e fa sistemare del plexiglas per isolare le percussioni.
Questa prima fase consiste in una dissezione della partitura.
È quello che il direttore chiama umoristicamente "il lavoro di cucina".
Ad esempio, negli intermezzi orchestrali - di particolare difficoltà ed al tempo stesso assordanti - alcuni passi degli archi sembrerebbero scritti piuttosto per tastiera, e richiedono cambiamenti di posizione rischiosi.
La tecnica del direttore d'orchestra coreano è allora di lasciar fare e rifare il passaggio dagli strumentisti, il più spesso possibile: "Devono esser loro a trovare la via giusta - spiega - poiché per questi intermezzi è indicata una velocità anormale, quasi impossibile; sono pagine scritte da un compositore giovane, traboccanti di energia fisica, che richiedono all'interprete una forza per così dire ferina, e che si devono dirigere con tutto il proprio sangue".
Poi, una volta risolte le difficoltà più propriamente tecniche, Myung-Whun Chung affronta la fase successiva, la ricerca del colore, del fraseggio, della precisione ritmica.
In questo stadio hanno importanza in ugual misura la correlazione tra musica e dramma, la chiarezza di intenti, la simbiosi con l'elemento scenico.
Il direttore può allora misurare l'intima comprensione che la sua orchestra ha acquisito dell'opera. Quel che è difficile ottenere, spiega, è "il colore scuro, disperato, depressivo, quella specie di prostrazione, quella stanchezza immensa nel linguaggio sonoro, e non solamente alla superficie". Ciò vale ad es. per un'ampia frase dei violoncelli nella quale vorrebbe che fosse espressa la tristezza dell'anima russa: "Ogni nota deve fare intendere questa tristezza, questa pesantezza, questo greve incombere dell'oppressione politica - ribadisce - e deve al contempo

esprimersi in ugual misura l'amore per la terra russa, che consente a quest'opera di affrancarsi dal pessimismo".
Il gesto di Myung-Whun Chung è sobrio: non cerca di guidare tutto con i movimenti delle mani, ma dall'altro lato non esita a cantare frasi o sonorità che vuole conseguire.
Si crea, in maniera sempre più visibile, uno stretto legame tra ogni singolo musicista ed il direttore.
Myung-Whun Chung crede a quella corrente magnetica che si sviluppa tra orchestrali e lui, a quei cenni che sanno fare a meno di parole e s'accontentano d'un solo sguardo.
Tra i musicisti si sente dire che il direttore è "un perfezionista che non sa mai se ha raggiunto la perfezione".

IL NASO

Tipo: [Nos] Opera in tre atti e dieci scene
Soggetto: libretto proprio, di Evgenij Zamjatin, Georgi Ionin e Alexandr Preis, da Gogol'
Prima: Leningrado, Teatro Malij, 18 gennaio 1930
Cast: Platon Kovalyov (Bar), Ivan Yakovlevic (B), Praskova Osipovna (S), un brigadiere (T), Ivan (T), il Naso (T), il cameriere della contessa (Bar), l'impiegato della redazione (B), il padre (B), la madre (S), due figli (T, Bar), Pëtr Feodorovic (T), Ivan (B)
Autore: Dmitrij Šhostakovich (1906-1975)

Se in generale può essere un metodo discutibile premettere all'esposizione di un lavoro artistico considerazioni preliminari di carattere storico-politico, nel caso di un'opera come *Il naso* è invece quasi indispensabile, per comprenderne la stessa genesi estetica, per tener conto della specifica situazione nella quale la prima opera di Šhostakovich nacque, visse brevemente e quindi cadde nell'oblio. Il primo decennio seguente alla rivoluzione d'ottobre fu un periodo di grande fermento creativo per il giovane stato sovietico, uscito vittorioso ma stremato dalla tremenda guerra civile.

Sono gli anni della nuova politica economica (Nep) e della gestione del Ministero della cultura da parte di Anatolij Lunacarskij, favorevole allo sviluppo dei movimenti di avanguardia. Nel breve volgere dei pochi anni, in cui un clima più liberale accompagnò la costruzione delle strutture del nuovo stato, si sviluppò una considerevole fioritura di creatività e di sperimentazione praticamente in ogni ambito artistico e letterario: dal costruttivismo della parola di Majakovskij e dell'immagine di Rodcenko, al suprematismo di Malevic, al teatro bio-meccanico di Mejerchol'd, alla giovane scuola cinematografica di Eizenstein, per citare solo i più noti.

Tuttavia per questa generazione di artisti ogni progetto formale o tematica prendeva corpo e significato all'interno di una più generale discussione ideologica sul senso dell'arte e sul suo significato nella società. Nel grande dibattito in cui fu immersa la Russia in quei pochi anni, naturalmente, molto si discuteva anche circa la creazione di una

nuova musica, e in particolare di un nuovo teatro musicale. Il genere operistico, pur essendo estremamente popolare, stentava a trovare rappresentanti convincenti dello stile 'sovietico'. Vi fu un certo sforzo da parte dei principali teatri di stimolarne lo sviluppo facendo conoscere i più innovativi lavori dei musicisti 'borghesi', come *Wozzeck* di Berg, *Der ferne Klang* di Schreker, *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev.

FOTO DI SCENA

Nonostante ciò, il pubblico continuava a preferire i classici del repertorio e le opere intrise del cosiddetto 'vampukismo', ossia di quel misto di sentimentalismo, spirito d'avventura e intrecci favolosi reso celebre dall'opera *Vampuka* dell'oggi ignoto Vladimir Erenberg. In questo contesto Šhostakovich si accinse, nel 1927, a comporre la sua prima opera, a parte il precedente tentativo appena abbozzato da studente di musicare *Gli zingari* di Puškin. Il giovanissimo pianista e compositore si era già segnalato l'anno prima con lo straordinario esito della sua

Prima sinfonia, saggio di licenza dal conservatorio, che aveva stupito e entusiasmato il pubblico di Leningrado.

Grazie all'interessamento di amici, Šhostakovich conobbe il regista Vsevolod E. Mejerchol'd, il quale ben presto lo incaricò della direzione musicale del Gostim, il suo teatro moscovita. Sotto lo stimolo affettuoso della personalità del regista e a contatto diretto con la vita del teatro, Šhostakovich portò a termine nel 1928 la partitura del *Naso*, e l'anno successivo compose le musiche di scena per il celeberrimo allestimento della *Cimice* di Majakovskij. Nella elaborazione drammaturgica *Il naso* risente senz'altro dell'influenza di Mejerchol'd, che attribuiva una grande importanza alla musica nella sua concezione di teatro (una volta affermò: «tutto quello che ho imparato sul violino l'ho trasferito poi nel mio teatro»).

Šhostakovich spiegò così perché decise di prendere spunto dalla celebre novella omonima di Gogol', contenuta nella raccolta dei Racconti di San Pietroburgo : «Autori sovietici hanno creato un gran numero di lavori grandi e altamente significativi, ma dal momento che non sono uno scrittore era difficile per me trarre un libretto da uno di essi. Nessun autore ha voluto aiutarmi: alcuni non avevano tempo o erano troppo impegnati, altri ancora non erano interessati allo sviluppo dell'opera sovietica. Sarebbe stato molto più facile ricorrere a qualche breve testo, ma non ho trovato nella nostra letteratura contemporanea niente di adatto a un'opera. Non rimaneva altro che rivolgersi ai classici. Ho pensato che un'opera di soggetto classico sarebbe stata più accettabile ai nostri giorni se fosse stata satirica (...). Alla fine ho scelto il *Naso* di Gogol'».

Come si comprende dal tono giustificatorio di queste parole, una delle più ricorrenti critiche al lavoro di Šhostakovich fu di non aver scelto un soggetto rivoluzionario e sovietico. La spiegazione fornita peraltro sembra più adatta a schivare l'attacco che a motivare una scelta che, a distanza storica, appare assolutamente coerente, non fosse altro per quel marcato umorismo grottesco, venato di tragedia, che si manifesta nella maniera di Šhostakovich già dalla *Prima Sinfonia*. Risulta assai più convincente sotto questo profilo invece un'altra osservazione del compositore: «Il soggetto del *Naso* mi ha attratto per il suo contenuto fantastico e assurdo, esposto da Gogol' in un tono strettamente

realistico». Su questo particolare tratto stilistico Šhostakovich ha evidentemente riflettuto molto anche per la drammaturgia della sua opera, in cui l'umorismo nasce spesso dallo scarto ironico tra l'assurdità della situazione e la serietà del trattamento musicale.

FOTO DI SCENA

Ma il clima nel quale fu creato *Il naso* era già irrimediabilmente cambiato all'epoca della sua prima rappresentazione, nel 1930. I segni di un mutamento di direzione della politica culturale sovietica erano sempre più evidenti. Gli oppositori dello stile sperimentale e avanguardistico, accusato di soggiacere al 'formalismo borghese', e i fautori di un 'realismo socialista', fondato su un linguaggio più immediatamente accessibile alle 'masse popolari', si affermavano sempre più prepotentemente.

L'effetto dunque della provocatoria e spericolata opera di Šhostakovich arrivò in un certo senso fuori tempo, e fu simile, come scrisse un recensore avverso, «a una bomba a mano scagliata da un anarchico». L'opera che doveva rappresentare dunque una roccaforte del nuovo stile sovietico si arenò dopo 13 rappresentazioni, a cui ne seguirono solo altre due l'anno successivo. Ciononostante Šhostakovich rimase ancora stimato come uno dei talenti più promettenti della nuova era, e scontò i suoi peccati di gioventù solo nel 1936, con la famosa condanna sulla 'Pravda' della sua seconda opera *Una Lady Macbeth del distretto di Mtsensk*.

Censurato per implicita associazione, del *Naso* non si riparlò più in Russia fino alla memorabile ripresa del titolo al Teatro da camera di Mosca per la regia di Boris Pokrovski nel 1974, preceduta da un allestimento a mo' di ballon d'essai a Berlino Est (1969), nel quale peraltro si fece di tutto per recuperare il più possibile gli aspetti satirici e grotteschi alla critica sociale, letti attraverso le lenti di una drammaturgia 'straniante' e brechtiana. In Italia l'opera arrivò nel 1964 al Maggio musicale fiorentino con la regia di Eduardo De Filippo.

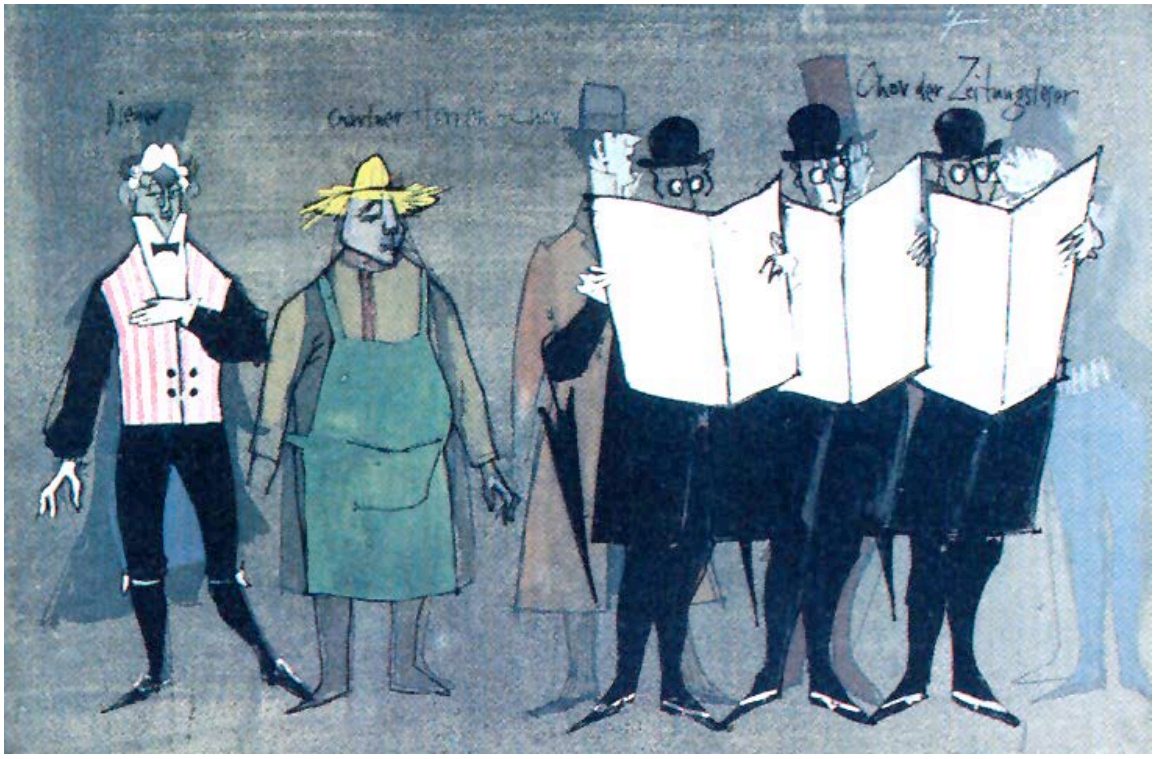
La vicenda, ambientata all'epoca di Nicola I, segue il percorso del racconto, da cui sono tratti quasi testualmente i dialoghi, ripristinando la scena della cattedrale che Gogol' aveva dovuto ambientare in un mercato per problemi di censura. Furono incluse invece delle scene supplementari, in particolare la caccia al naso nella stazione di posta, per le quali sono stati usati altri testi di Gogol' (Le anime morte, Taras Bul'ba , Proprietari d'altri tempi, Diario di un pazzo, Il matrimonio, La notte di Natale, La fiera di Sorocincy. Per la canzone del servo di

Kovaliov Ivan (II,6) i librettisti hanno preso invece alcune parole di Smerdiakov, un personaggio dei Fratelli Karamazov .

Un naso per orecchie moderne

Nos è una perla dell'avanguardia russo-sovietica degli anni Venti. Sollecitato dal lavoro teatrale di Meyerhold, Shostakovich scelse questo soggetto perché gli sembrava particolarmente adatto ai principi del formalismo russo, e compose l'opera fra l'autunno 1927 e l'estate 1928.
Alla prima rappresentazione del 1930 - molto apprezzata e molto fortunata - ne seguirono altre sedici. Nonostante venisse eseguita di rado, l'opera entrò nella tradizione.
Shostakovich pose il *galop*, la *polka*, il *valzer* accanto all'intermezzo costruito significativamente, il piagnisteo del lacché accanto al lamentevole "arioso" d'un nobile, il dialogo prosaico sullo sfondo della musica sacra - come nel dialogo fra il naso ed il suo possessore Kovalev nella cattedrale. All'epoca la fuga per percussionisti fu considerata "pionierismo compositivo".

BOZZETTO



Shostakovich alterna episodi atonali altamente espressivi, a momenti giocosamente neoclassici e folcloristico-naif, il grottesco cede il passo ad un'esilarante mascherata.
Vengono messi in musica testi prosaici - esaltati e "straniati" mediante inverosimili suoni orchestrali e ritmi insoliti. Un'opera moderna, un poliedrico capolavoro.

La trama

Atto primo

A Pietroburgo

Il barbiere Ivan Yakovlevic sta rasando l'assessore di collegio Platon Kovaliov, che lo rimprovera per il cattivo odore delle sue mani. Yakovlevic, appena svegliatosi, taglia una fetta del pane sfornato un momento prima dalla moglie, Praskova Ossipovna. Con sconcerto, si accorge che nell'impasto si trova un naso. La moglie lo accusa di averlo tagliato a qualcuno mentre era ubriaco, e lo caccia fuori di casa perché se ne sbarazzi. Credendo di essere inosservato, il barbiere cerca di liberarsene buttandolo nella Neva, ma un brigadiere ferma il poveretto per chiedere spiegazioni. Nel frattempo Kovaliov, che ama farsi chiamare Maggiore, scopre risvegliandosi di essere inspiegabilmente privo del naso e corre fuori di sé al commissariato. Passando davanti alla cattedrale di Kazan, Kovaliov scorge tra i fedeli il proprio naso, vestito da Consigliere di Stato. Imbarazzato, Kovaliov avanza un timido reclamo verso il superiore, il quale gli gira le spalle apostrofandolo sdegnosamente.

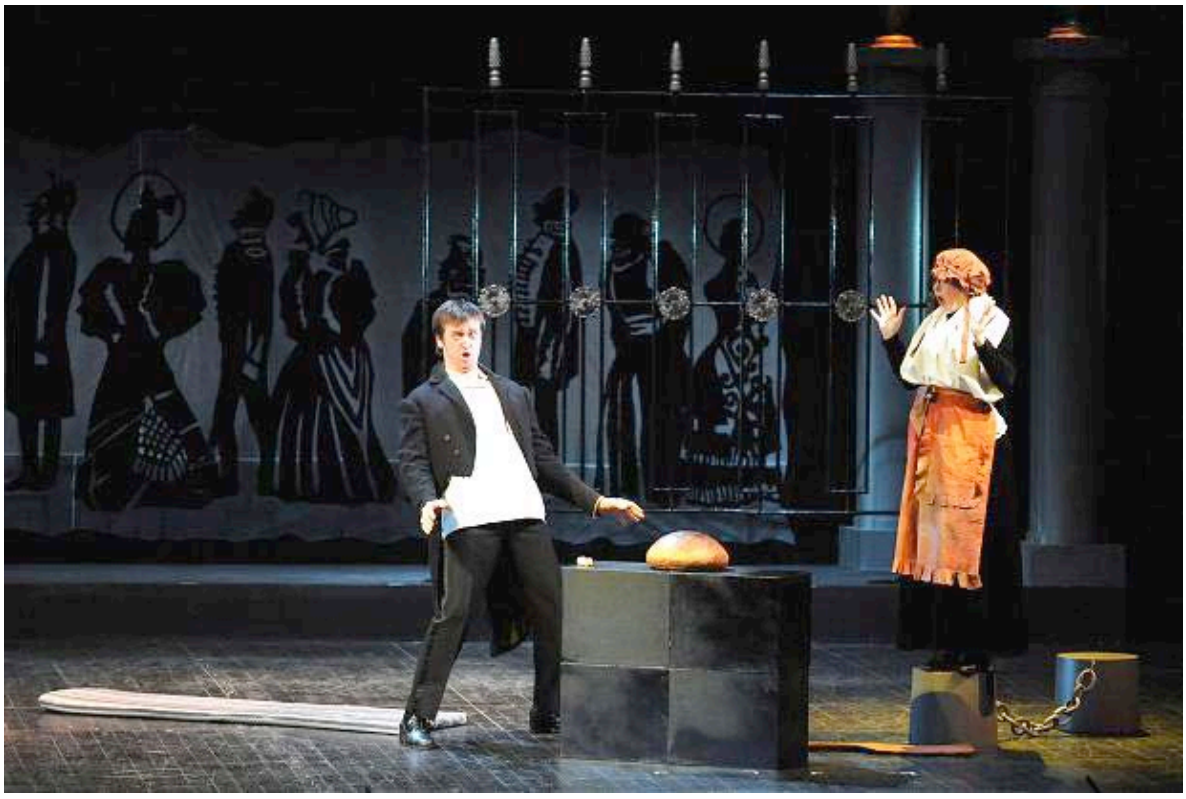
Atto secondo

Dal momento che il commissario di polizia è assente, Kovaliov si risolve a pubblicare un annuncio sul giornale. Nella redazione l'impiegato, malgrado l'evidente assenza del naso, rifiuta di inserire la richiesta per non compromettere la serietà del giornale. Tornato al suo appartamento, Kovaliov è abbattuto per la sua miserabile situazione, che lo specchio gli conferma per l'ennesima volta.

Atto terzo

La polizia è mobilitata per impedire che il naso lasci la città. Alla stazione di posta il commissario osserva il via vai della folla. Mentre il postiglione dà il segnale, il naso, nelle spoglie del consigliere di Stato, si slancia per prendere la carrozza in partenza. Dato l'allarme, il brigadiere cerca di agguantarlo. Il naso-gentiluomo scappa, braccato da un nugolo di inseguitori. Alla fine del parapiglia, di tutto l'insolito gentiluomo non rimane che un naso nelle mani di una vecchia signora.

FOTO DI SCENA



La scena successiva è sdoppiata sul palcoscenico: da un lato si vede l'appartamento di Kovaliov, dall'altro quello della vedova Pelagia Podotcina. Kovaliov ringrazia il brigadiere per avergli riportato il naso, ma non riesce a rimetterlo al suo posto, né giova l'intervento di un medico gonfio di prosopopea. Kovaliov sospetta la vedova Podotchina di avergli fatto il malocchio, per non aver accettato di sposare sua figlia. Prega l'amico Jaryškin di scriverle una lettera in cui le intima di fargli tornare l'aspetto di prima.

La signora replica con un'altra lettera in cui, equivocando ogni significato contenuto nella precedente, si meraviglia per gli ingiusti rimproveri, ma conferma però di gradire Kovaliov come genero. Tutta la città parla ormai della straordinaria vicenda, e i curiosi sbirciano dappertutto per vedere il famoso naso, che si dice se ne vada in giro da solo. Senonché il naso ritorna inesplicabilmente al suo posto sul volto di Kovaliov, il quale riprende la vita di sempre, rasato dal barbiere a cui puzzano le mani. Durante una passeggiata il maggiore Kovaliov incontra la signora Podotcina, che non perde occasione per cercare di accasare la figlia. Ma Kovaliov, come al solito, rifiuta e preferisce fare la corte a una graziosa ambulante, mentre continua la passeggiata toccandosi con orgoglio il naso ritrovato.

Il naso è un'opera concepita in termini 'estremisti'. Il contenuto stesso spinge la raffigurazione realistica della vita quotidiana fino al suo estremo - il grottesco. La vicenda appariva al pubblico di Šhostakovich ancora più farsesca, in quanto all'epoca di Gogol' il tema del naso era un corrente motivo giornalistico di doppi sensi sessuali col quale i lettori erano abituati a divertirsi. Estremo è il ritmo impresso al racconto, che ricorda quasi la scansione cinematografica (Šhostakovich aveva lavorato a lungo come pianista accompagnatore nelle sale di proiezione); estrema è la concezione della vocalità, che comprende in pratica ogni possibile uso della voce, dal parlato ritmico al canto melodico al rumorismo puro e semplice; estrema è la commistione delle forme musicali, in cui si trovano tanto i più volgari ballabili quanto il contrappunto rigoroso, essendo il talento per l'eclettismo già uno dei tratti stilistici più notevoli di Šhostakovich.

La nozione del teatro bio-meccanico di Mejerchol'd è indubbiamente presente in un'opera dove tutti i personaggi sembrano comportarsi in modo automatico, e tendono a scandire l'espressione dei propri pensieri secondo i ritmi di un ingranaggio musicale.

Infine la stessa disposizione dell'orchestra è quanto di più lontano si possa immaginare da un accompagnamento tradizionale: la musica si agglutina, si raggruma in piccolissime unità di timbro, perennemente instabili e cangianti, quasi una catena di strumenti isolati o riuniti in piccoli gruppi.

FOTO DI SCENA

Il tentativo dell'autore era appunto di raggiungere un totale equilibrio tra intonazione della parola e espressione musicale, cercando quindi di identificare quasi gli strumenti con i personaggi.

Al puntillismo dei timbri corrisponde l'irrequietezza dei ritmi, cui le percussioni adoperate con abbondanza conferiscono una pronunciata asprezza: memorabile è l'interludio del primo, affidato alle sole percussioni non intonate. Estreme infine sono anche le difficoltà di allestimento, considerato il carattere cameristico dell'opera: si contano ben 78 personaggi, per i quali occorrono, anche raddoppiando o triplicando i ruoli, quasi una quarantina di cantanti piuttosto versatili, e un impianto scenografico capace di provvedere ai continui cambiamenti di scena. Per la produzione della 'prima' occorsero, secondo la memoria del direttore Samuel Samosud, circa 150 prove al pianoforte, altre 50 con l'orchestra e ben 8 prove in costume.

Šhostakovich volle creare, con certezza, un'opera fortemente innovatrice, ma non velleitaria. *Il naso* non era costruito sul vuoto, essendo in realtà le sua fondamenta saldamente poggiate sulla tradizione musicale russa. La scelta di un autore come Gogol', tanto amato da Musorgskij, è in fondo un esplicito richiamo a una continuità culturale, che aveva un suo specifico riferimento nel teatro musicale nazionale.

Il recitativo dialogico, su cui si regge in effetti tutta l'opera, costituiva l'elemento centrale da cui si era sviluppata una delle linee fondanti dell'opera russa, sin dai tempi del *Convitato di pietra* di Dargomyžškij.

Il naso, sotto questo profilo, è un capitolo importante nella storia del rapporto tra musica e lingua nazionale, in cui sono da elencare pietre miliari che si diramano, come immediato antecendente, fino al *Giocatore* di Prokof'ev.