SCIOSTAKOVIC DMITRIJ DMITRIEVIC

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

FOTOGRAFIA DEL COMPOSITORE

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, Sciostakovic 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 Sciostakovic 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 Sciostakovic, 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 Sciostakovic; 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 Sciostakovic 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 Sciostakovic.
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), Sciostakovic 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".

FOTO DI SCENA PER L'OPERA "IL NASO"

Al teatro Sciostakovic 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 TIM, 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 Sciostakovic 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 Sciostakovic 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 nel 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 si proponevano.
La seconda opera di Sciostakovic, invece, *Lady Macbeth di Mtzensk*, 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 Sciostakovic 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.

FIGURINI PER L'OPERA "KATERINA ISMAILOVA"

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 di Mtzensk scomparve dalle scene sovietiche come il balletto *Chiaro fiume* che Sciostakovic aveva composto nel 1934 e che pure attirò la critica dell'organo del Partito comunista.
In realtà, fra i 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 Sciostakovic, 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 *Quarta 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 Sciostakovic nel realismo socialista.
Nei grandi componimenti sinfonici che seguono, il gusto del monumentale si accresce, benché Sciostakovic 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.

BOZZETTO ATTO III PER L'OPERA "KATERINA ISMAILOVA"

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 Sciostakovic 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 Sciostakovic affiderà il meglio del suo estro linguistico, compiendo più d'una concessione "formalista".
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, Sciostakovic 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, Sciostakovic 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

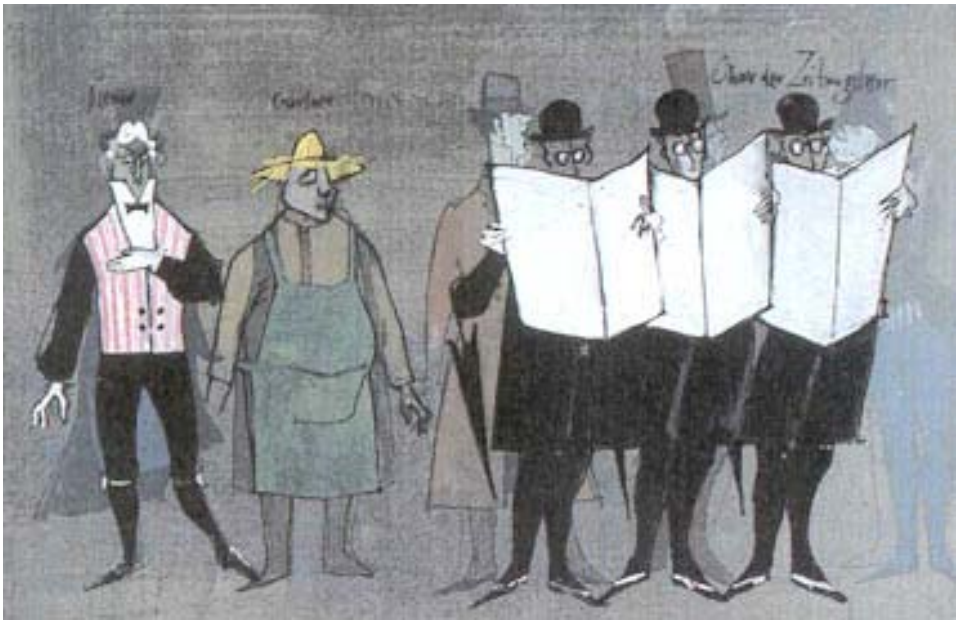
drammatica, che in gioventù aveva sollecitato Sciostakovic al teatro e lo aveva anzi qualificato come musicista eminentemente teatrale.
In particolare la seconda compiva una vera e propria " teatralizzazione del materiale", raggiungendo indubbi effetti evocativi, salvo cadere in toni piattamente retorici che si trovano ancora più accentuati nella *Dodicesima sinfonia* (1961), limiti dai quali Sciostakovic 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* Sciostakovic non riesce a sostenere un discorso interessante e convincente.
Quanto vi è di meglio resta vivo nella *Quattordicesima sinfonia*. Fra le ultime composizioni di Sciostakovic, 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.

ANDREJ ZDANOV PRESIDENTE DELL'ALLORA "URSS"

Quanto al teatro, ritornatovi nel 1958 con l'opera *Moskya Ceremuski* (del 1942-1943 è un'incompiuta opera del *Giocatore* di Dostoievski), Sciostakovic 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 Sciostakovic 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 Sciostakovic 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 Sciostakovic 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: e 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.

BOZZETTO PER L'OPERA "IL NASO"



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 coralli, 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 Sciostakovic 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 Sciostakovic 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 di Mtzensk*, per la quale infatti Sciostakovic 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 Sciostakovic tende a sottolineare, mirando a porre in speciale rilievo un modo di attingere al canto popolare, in termini riconducibili all'insegnamento di Mussorgski.
Sciostakovic propende in *Lady Macbeth di Mtzensk* 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 ad 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 Sciostakovic verso una moderna concezione della musica, come rimanipolazione di materiali addirittura desueti, che non a caso la 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.

FOTO DI SCENA PER L'OPERA "IL NASO"

Perciò una simile strada non poteva procedere oltre nell'URSS dove la costruzione del socialismo in un paese solo, 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 Sciostakovic, 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 Sciostakovic abbia chiuso con il teatro dopo la critica alla *Lady Macbeth di Mtzensk,* 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, continuando 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 Sciostakovic 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 Sciostakovic, 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*.

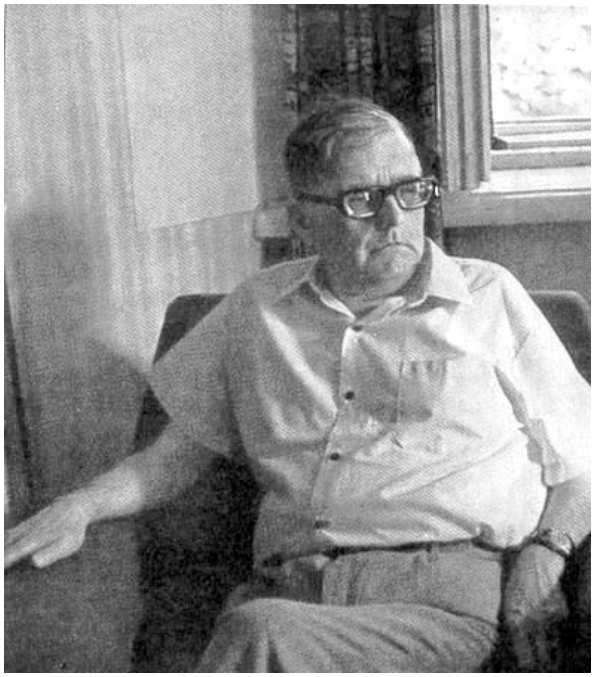
RITRATTO DEL COMPOSITORE

DMITRIJ SCIOSTAKOVIC

LADY MACBETH DEL DISTRETTO DI MTZENSK

Una Lady Macbeth del distretto di Mtzensk, basato su una novella di Leskov e composta da Sciostakovic tra il 1930 e 1932, venne rappresentata a Leningrado e a Mosca nel 1934.
Il suo allestimento scatenò le accese critiche da parte dei portavoce ufficiali del governo, che considerarono il linguaggio di Sciostakovic poco comunicativo e troppo sofisticato dal punto di vista della ricerca strutturale.

FOTOGRAFIA DEL COMPOSITORE



Inoltre, venne severamente condannata la modernità della scrittura e l'audacia di alcune situazioni, in particolare della scena d'amore tra Caterina e Sergej nel primo atto. L'accusa parte del famoso articolo di Zdanov "Caos anziché musica", pubblicato dalla "Pravda" il 28 gennaio 1936.
Nonostante la sua attiva partecipazione alle organizzazioni statali (anche ai vertici delle gerarchie ufficiali e burocratiche), Sciostakovic viene duramente redarguito per essersi allontanato dalle istanze del "socialismo reale".
In un momento di grande fervore creativo, quindi, nel corso del quale termina anche la stesura della *Quarta sinfonia*, egli deve scontrarsi con l'ostruzionismo dell'ideologia costituita.
Dopo *Il naso* (1930), nel quale aveva affrontato l'universo popolare e grottesco di Gogol', Sciostakovic si misura qui con una tematica carica di tensioni, non priva di aspetti grevi.
Sappiamo da un passo delle Memorie del compositore, curata da Salomon Volkov, che Sciostakovic si era avvicinato al soggetto per amore di Leskov ma anche grazie alla carica suggestiva delle erotiche illustrazioni di Kustodiev e al film, definito "vigoroso ed avvincente", di Ceslav Savinski.
Sia nel film *La nuova Babilonia*, sia collaborando alla messa in scena della *Camice* di Majakovskij, Sciostakovic si era già avvicinato al genere grottesco, del quale coglieva in particolare il lato ambivalente, dissacratorio e trasgressivo.
Comportamenti, persone, situazioni si deformano, si mescolano, si rendono metamorfici grazie all'ottima sarcastica che, nel caso di *Lady Macbeth*, svela il lato tragico dell'esistenza sotto la patina dei pregiudizi morali e dei codici comportamentali sanciti.
Sciostakovic era infatti attratto dall'estetica di Goya e provava un forte interesse per i processi psicologici e mentali come venivano fantasticamente reinventati da Hoffmann e da Poe.
Insomma, in realtà, per lui, non è mai una, ma svela sempre le sue molteplici facce: e Caterina, a differenza del personaggio originale di Leskov, viene letta da Prejs e da Sciostakovic come simbolo dolente di una scelta distruttiva ed autodistruttiva, cui la crudeltà dei costumi patriarcali l'hanno costretta.
La donna, nel periodo pre-rivoluzionario, non ha possibilità di vivere le proprie passioni con spregiudicatezza, se non optando per la follia e la

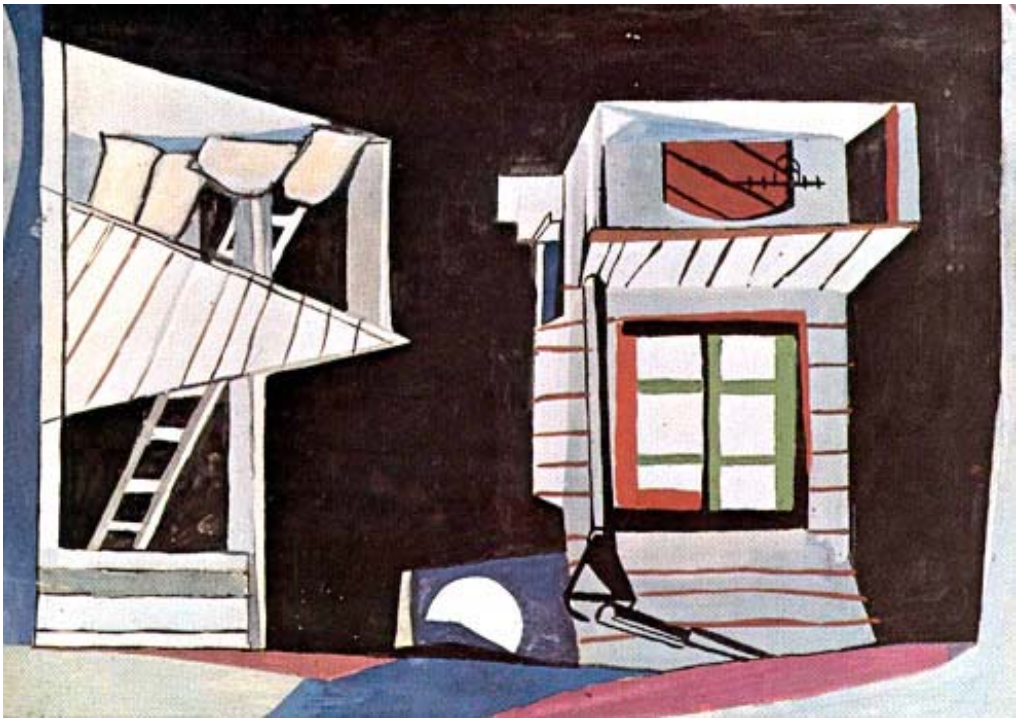
degradazione.
Ecco quindi che dal racconto originale vengono eliminati alcuni aspetti inconciliabili con questo tipo di denuncia.
Caterina, per amore del garzone Sergej, uccide sì, in combutta con l'amante, il ricco ed indifferente marito e l'astioso e crudele suocero ma non, come nella vicenda di Leskov, il nipote indifeso e malato Fedia.
Inoltre, viene tagliato l'episodio in cui Caterina, con indifferenza, affida il figlio suo e di Sergej ad un'anziana sorella del suocero, prima di partire.
Caterina, quindi, rappresenta le contraddizioni di un personaggio lacerato e tragico: figura sfaccettata e polivalente, dà carattere a tutta l'opera assumendo su di sé l'unico vero e proprio ruolo lirico, appassionato ed espressivo in senso tradizionale.

FOTO DI SCENA

Gli altri personaggi sono quasi sempre connotati da stilizzazioni volgari, da musica di consumo o da intonazioni grottesche e forzate.
È significativo che proprio questi aspetti stranianti, che creano un'increspatura psicologica tra l'autenticità della solitudine di Caterina e il torbido malessere degli altri personaggi, abbiano urtato il sistema ideologico sovietico dell'epoca.
Le accuse rivolte alla vecchia famiglia di stampo maschilista infastidivano l'ottimismo ipocrita ed edificante del regime.
Questo è forse il motivo dell'abbandono, da parte di Sciostakovic, dei lavori teatrali che, ad eccezione della commedia musicale composta molto più tardi, *Mosca, quartiere Ceremuski* (1959), rimasero tutti allo stadio di abbozzo.
Nella versione riveduta, che andò in scena nel 1963 a Mosca con il nuovo titolo Katerina Izmajlova, l'opera, ripresa grazie all'atmosfera di disgelo di quegli anni, è comunque "ripulita" dagli aspetti più truculenti e dalle scene più erotiche; viene inoltre enfatizzato l'aspetto della denuncia sociale: riproposta in Europa e negli Stati Uniti, ispirerà un film (dal titolo Katerina Izmajlova, 1967) diffuso in tutto il mondo.
La grande vocazione narrativa di Sciostakovic (che confluisce nelle ben 36 musiche per film da lui composte), è riconoscibile nella forte carica evocativa del tessuto sinfonico, dal quale sembra scaturire e nel quale pare nascondersi il senso ultimo e sfuggente delle passioni e delle miserie umane.
I Quadri, all'interno degli atti, sono collegati da suggestivi ed intensi interludi orchestrali (rispettivamente: Intermezzo Largo, Intermezzo Allegro con brio nel primo atto,Intermezzo Largo e passacaglia nel secondo, Intermezzo Allegro nel terzo) che risentono, come del resto tutto il contenuto sinfonico sotteso all'opera, della tradizione romantica occidentale e in particolare di Mussorgski, del quale, tra l'altro, Sciostakovic aveva orchestrato Boris Godunov e Chovanscina), soprattutto nel finale.
Sciostakovic dimostra di possedere uno spiccatissimo senso del divenire teatrale, inserendo, ad esempio, lo Scherzo sinfonico della scena del commissario di polizia, prima della tragica e gelida fissità dell’atto quarto.
I momenti intensamente lirici della protagonista, la malleabilità descrittiva e stilizzata dei galop che accompagnano l'amplesso degli amanti, ironia sottolineata dall'impertinenza degli ottoni, tutto concorre a

delineare una forma vocale e una organicità sinfonica di grande sensibilità psicologica e plasticità drammaturgica.

BOZZETTO



L'opera s'incentra sul personaggio femminile di Caterina, protagonista indiscussa. Infatti, era nelle intenzioni di Sciostakovic continuare, fino al compimento di una tetralogia, con altri ritratti di donne russe, in sintonia con lo stesso Leskov che pensava di scrivere addirittura dodici racconti, otto dei quali su contadine e quattro su donne di altre classi sociali.
Entrambi però, si fermarono a questo primo tassello del loro progetto "al femminile".

LA TRAMA

ATTO I

Quadro I

Vengono sottolineate le umiliazioni alle quali Caterina è sottoposta da parte del suocero, che non solo la importuna e vorrebbe possederla, ma le rinfaccia di non riuscire ad avere figli.
Come se non bastasse, poiché il marito di Caterina, Sinovio, dovrà allontanarsi per alcuni giorni, Boris fa giurare, davanti a tutta la servitù, che rimarrà fedele al consorte lontano.
La cuoca Aksinia, allora, interviene e le fa notare un bel garzone assunto da poco.

Quadro II

Alcuni lavoranti insidiano e maltrattano la deforme Aksinia, aizzati proprio da Sergej. Caterina interviene in difesa della donna, ma pur essendo provocata da Sergej, ne rimane attratta.

Quadro III

Caterina si dispera per la sua atroce solitudine. Sergej si introduce nella sua camera da letto e seduce Caterina.

ATTO II

Quadro I

Boris è eccitato e tormentato dalla presenza di Caterina, al punto da decidere di assolvere ai doveri coniugali in vece del figlio.
Mentre sta progettando tali lascivie, gli cade addosso, dalla finestra della camera di Caterina, Sergej. Boris lo riduce in fin di vita a frustate di fronte agli occhi di tutti i servitori e di Caterina stessa: quindi Sergej viene rinchiuso in cantina.
Caterina avvelena Boris mettendo del veleno per topi nel suo piatto; dopo avergli sottratto la chiave della cantina dove è rinchiuso l'amante, assiste alle funzioni del pope, chiamato per assistere il moribondo.

Quadro II

Caterina è a letto con Sergej, tormentata dai rimorsi: arriva il marito, che viene ucciso dai due e nascosto in cantina.

FOTO DI SCENA

ATTO III

Quadro I

Caterina e Sergej si sposano, mentre il marito è dato per disperso.
Caterina è ossessionata da ciò che ha fatto e guarda terrorizzata verso la cantina. Un servo ubriaco, mentre gli altri sono in chiesa per il matrimonio, credendo che le occhiate di Caterina nascondano la presenza di un buon vino, sfonda la porta della cantina, trova il cadavere di Sinovio e chiama la polizia.

Quadro II

Nel distretto di polizia i gendarmi si annoiano e, per passare il tempo, si divertono a creare problemi a qualche intellettuale, ad esempio accusando di nichilismo un innocente insegnante.

Quadro III

Caterina, alla fine della cerimonia, si accorge che la cantina è stata aperta ma è troppo tardi per fuggire.

ATTO IV

Caterina e Sergej si trovano in un accampamento, di notte, mentre sono in viaggio verso la Siberia perché condannati a lavori forzati.
Caterina corrompe una guardia perché le permetta di passare la notte con Sergej, ma lui la considera ormai solo una fonte di disgrazie ed è invece attratto da un'altra detenuta più giovane, Sonetka, alla quale regala le calze di lana che Caterina gli ha dato.
Tutti si prendono gioco di lei: Caterina, disperata, si getta nel fiume trascinando con sé la rivale.
Le due donne annegano, mentre i deportati riprendono la marcia.

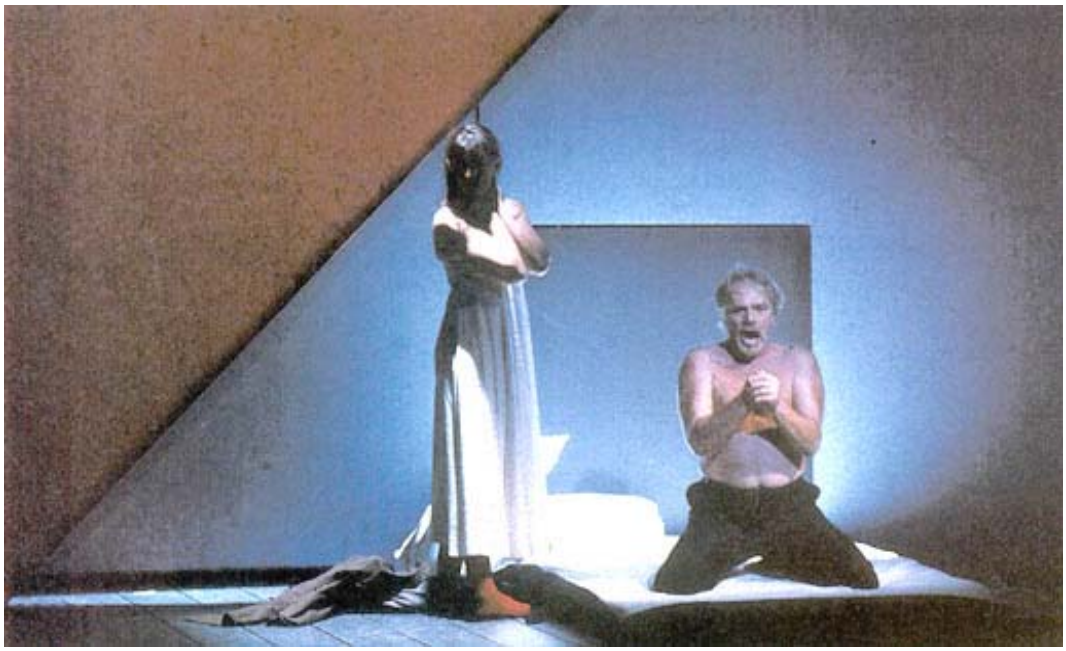



FOTO DI SCENA