



Ritratto del compositore Dmitrij Šostakovič eseguito dal figlio Maksim con dedica a Valerij Voskobojnikov: "Al caro Valerij dall'affezionato Maksim (autore), 1986 Roma".

Дорогому Валерю от
Максима (автора) 1986
Рим.

Il mio Šostakovič

Valerij Voskobojnikov

Nell'estate del 1963 a Mosca, nel Palazzo dello Sport Lužniki, nell'ambito del III Festival internazionale del cinema, fu proiettato il film di Federico Fellini *Otto e mezzo*. Assistetti a quello storico avvenimento con la mia prima moglie, la pianista Marisa Tanzini. Ricordo perfettamente che, prima della proiezione, sul proscenio apparve Fellini con Giulietta Masina e disse qualche parola che evidentemente riteneva indispensabile. Fellini (tradotto in simultanea) disse che noi sovietici stavamo per assistere a un film che rispecchiava una certa realtà per noi inimmaginabile. E ci pregò di credergli, perché era consapevole dell'enorme diversità tra il nostro modo di vivere di allora, sovietico, e quello italiano. Ma assicurò, anche se a noi poteva sembrare incredibile, che in Italia si viveva così, con quei problemi. E fece bene il grande Federico, perché qualche istante dopo stavamo già assistendo sullo schermo a un enorme ingorgo autostradale, con persone immobili dentro le loro vetture, mentre Marcello Mastroianni sognava di riuscire a scappare da quell'incubo e di volare in alto, finalmente libero. All'epoca sulla centralissima via Gor'kij, larga più o meno sei corsie, passavano poche automobili.

Un anno dopo assistemmo anche alla proiezione di *Divorzio all'italiana* e anche in questo caso gli spettatori, me compreso, restarono piuttosto increduli nel seguire la tragicomica avventura amorosa dell'affascinante Mastroianni. Marisa invece mi rassicurò che nella sua cara e bella Sicilia le cose davvero stavano ancora così. Nei successivi cinquant'anni della mia vita in Italia credo di aver compreso qualcuno dei problemi sollevati in quei due film.

Dmitrij Šostakovič è vissuto e ha lavorato in un paese (che si chiamava Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche) dove regnava un certo modo di vivere nel quale tutti noi avevamo una doppia esistenza: una dotata di voce e l'altra nel silenzio. Quasi tutti i cittadini trovavano normale mentire giorno dopo giorno a se stessi e ai vicini, nessuno credeva nell'esistenza di un modo diverso di vivere e pensava che il nostro non sarebbe cambiato mai. Se gli italiani riconoscessero che quella "realtà sovietica" non è un'invenzione, riuscirebbero forse a comprendere meglio il significato delle composizioni di



Irina Šostakovič consegna la raccolta completa dell'opera del compositore in 42 volumi, edita da Muzyka, al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma, 1991. Da sinistra la direttrice del Conservatorio Irma Ravinale con Irina Antonovna Šostakovič e Valerij Voskobojnikov.

Valerij Voskobojnikov, Irina Antonovna Šostakovič e Carlo Franco Ricci in casa Šostakovič a Mosca, aprile 1988.



Šostakovič. Piaccia o non piaccia, l'URSS è stata un grande paese, forte ma chiuso, dominato da un'ideologia che non ammetteva alternative e educava i propri cittadini in una sola direzione: "Solo noi abbiamo costruito una società giusta, mentre il resto del mondo vive in modo sbagliato. Anche la nostra musica e la nostra arte sono quindi le migliori, positive e ricche di contenuti, mentre quelle occidentali – salvo i classici – sono negative e sbagliate". A scuola ero un tipico "secchione", prima a capo dell'organizzazione dei "pionieri" – cioè i "piccoli comunisti" –, poi della sezione scolastica del Komsomol¹ nella quale entravi insieme a numerosi compagni il giorno del funerale di Stalin, quel gelido 9 marzo 1953. Quindi fino all'età di diciotto anni ero assolutamente convinto di vivere nel paese più giusto del mondo e credevo negli ideali a me insegnati. Per fortuna nella nostra famiglia non ci sono stati parenti scomparsi nelle purghe, e quindi non c'erano motivi personali per dubitare. La scuola, i libri, i giornali, le manifestazioni pubbliche, ma anche i genitori, indicavano la stessa direzione, ossia verso il comunismo o, per meglio dire, in quel momento, verso il "socialismo in un solo paese". A ciò bisognava aggiungere l'effetto della nostra gloriosa vittoria e del fresco ricordo di una guerra appena finita nell'entusiasmo generale.

Sentivo vagamente parlare di critiche a un compositore dal cognome un po' strano per i russi. Quel cognome è infatti polacco, e su di esso nella mia scuola musicale si facevano battute di spirito del tipo: "Šostakovič ha scritto un concerto per motocicletta e orchestra", oppure "per la macchina da scrivere". La sua prima opera che ascoltai, quando ancora stavo nella mia città natale di Char'kov, fu *Il canto delle foreste*, poi la canzone *La patria sente, la patria sa*, molto dolce, diventata famosa nell'esecuzione di un bambino di nome Ženja Talanov, con la sua tenera voce infantile, e non mi sembrarono per niente musiche "formaliste". Così, prima del mio trasferimento a Mosca, dove

nell'estate del 1957 sostenni l'esame di ammissione al famoso Conservatorio Čajkovskij, mai mi accadde di ascoltare qualcuna delle sue sinfonie o una sua opera da camera. Evidentemente nella città dove sono cresciuto l'ondata repressiva del 1948² non si era ancora esaurita.

Nel 1949 Dmitrij Šostakovič ebbe una conversazione, divenuta poi famosa,³ con Stalin che gli chiese di recarsi negli Stati Uniti a un convegno per la pace, proposta alla quale il musicista si oppose decisamente. Šostakovič spiegò al "capo" e "padrone" che non sarebbe potuto andare all'estero mentre in patria le sue opere erano proibite. Ebbene, scopro solo ora che immediatamente dopo uscì questo curioso documento:

*Consiglio dei Ministri dell'URSS
Disposizione 16 marzo 1949
Mosca N° 3179 Cremlino*

- 1. L'ordine n. 17 del Glavrepertkom⁴ del Consiglio dei Ministri dell'URSS in data 14 febbraio 1948 sulla proibizione dell'esecuzione e cancellazione dal repertorio di una serie di opere di compositori sovietici è da ritenersi inopportuno e pertanto annullato.*
- 2. Si fa un richiamo al Glavrepertkom per aver emesso questo ordine arbitrario.*
Il Presidente del Consiglio dei Ministri dell'URSS
I. Stalin

Negli ultimi anni ho saputo che la mia città era stata molto ospitale con il giovanissimo Šostakovič: nel lontano 1926 il direttore Nikolaj Mal'ko presentò, dopo un trionfale esordio leningradese, la sua *Prima sinfonia*. Il concerto ebbe luogo nel teatro estivo all'aperto, nello stesso punto – credo – dove si trovava anche ai miei tempi. Appare piuttosto comica la descrizione di quell'esecuzione in una lettera del giovane compositore:



Trio Šostakovič: la violinista Eleonora Turovskaja, il pianista Valerij Voskobojnikov e il violoncellista Julij Turovskij, Roma, 1976

6 luglio 1926, città di Char'kov
L'orchestra locale ha totalmente infangato la mia sinfonia [...]. Peggio di così è impossibile immaginare. Durante il primo movimento dei cani⁵ hanno svolto un loro concerto, e l'hanno accompagnato dall'inizio fino alla fine con un allegro e amichevole latrato [...]. Adesso sono molto avvilito. Mi sento come se davanti a me 10 mascalzoni avessero violentato sotto i miei occhi la mia amata ragazza, mentre io non potevo fare niente [...]. Stanno maneggiando 54 cretini, che sbagliano, sporcano, non fanno né piano né forte, ecc. – è sgradevole. Molto sgradevole. Ma chi se ne frega. Per la Sinfonia mi pagano i diritti, e poi il giorno 12 suonerò il Concerto di Čajkovskij con l'orchestra. E pagano ancora. Non sono ancora abituato alla prostituzione musicale, ma mi sto piano piano abituando.⁶

Nello stesso periodo il giovane compositore e pianista si esibì a Char'kov anche come solista, soprattutto con brani di Liszt, e suonò il *Primo trio Op. 8* con due musicisti del luogo. In particolare la parte del violino fu eseguita da Il'ja Dobržinec, che insegnava nella mia scuola di musica ancora negli anni cinquanta.

Di nuovo nel 1934, il 7 febbraio, Šostakovič ritornò nella mia città per presentare il suo nuovo *Primo concerto per pianoforte, tromba e orchestra d'archi Op. 35*. Da una lettera risulta che per l'occasione il compositore dovette affrontare una notevole spesa per comprarsi un frac. Purtroppo mi sfuggì completamente (data anche la mia giovane età) un concerto del compositore tenuto nella nostra Filarmonica il 2 novembre 1953: vi si esibì con il Quartetto Beethoven in un programma costituito esclusivamente da sue opere: da solo eseguì qualcuno dei *Ventiquattro preludi e fughe per pianoforte Op. 87* (appena composti), e anche la parte del piano del *Quintetto Op. 57*.

In piena estate del 1957 io mi trasferii a Mosca, dove poco prima dell'inizio del Festival internazionale della gioventù mondiale presentai la domanda di ammissione al Conservatorio Čajkovskij. Eseguii alcuni brani da me scelti davanti alla commissione d'esame, nella quale riuscii a distinguere alcune facce di musicisti famosi (il più bello e simpatico era Heinrich (Genrich) Neuhaus vicino al quale avrei passato i successivi sette anni). Ritornai in seguito davanti alla porta della Sala Bianca, dove si tenevano gli esami, mentre gli altri concorrenti continuavano a tenere le loro audizioni. Lì sentii provenire una musicchetta allegra e spensierata eseguita su due pianoforti. Quando la musica finì, di corsa uscirono due Šostakovič assolutamente identici – il figlio Maksim era solo più biondo – accaldati, sudati e agitatissimi. Afferrarono con le mani tremolanti le sigarette, e sentii il padre mormorare: “Che disastro, che disastro!”. Davanti a me stava Dmitrij Dmitrievič Šostakovič! Avevano appena eseguito insieme il suo *Secondo concerto per pianoforte e orchestra* composto appositamente per Maksim in occasione del suo passaggio dalla Scuola musicale al Conservatorio. Del resto ancora prima dell'esame Maksim aveva già suonato quell'opera nella Sala Grande del Conservatorio sotto la direzione dell'ottimo Nikolaj Anosov. Dopo i due interpreti “esaminati”, ecco uscire il rettore del Conservatorio, Aleksandr Svešnikov, che con molta cordialità si congratulò con il compositore, rassicurandolo del risultato già scontato. Tra me e me feci un triste pensierino, dal momento che i posti riservati ai candidati erano assai limitati. E invece tutto andò bene anche per me e dal 1° settembre 1957 iniziò il nostro corso al glorioso Conservatorio. Maksim venne affidato al professore Jakov Flier con il quale studiò pianoforte per poi passare alla direzione d'orchestra. I miei rapporti con lui erano semplici, amichevoli. Ogni tanto mi confessava che la vita del più grande compositore sovietico era tutt'altro che rose e fiori, e che soprattutto era costretto a lavorare costantemente e molto.

Il mio primo vero incontro con la musica di Šostakovič – il mio “battesimo” da “šostakovista” – avvenne nel mese di ottobre successivo, con la prima esecuzione della *Undicesima sinfonia “1905”*. Ma prima di quell'avvenimento e delle belle lezioni di pianoforte con Neuhaus ci capitò di fare un'esperienza piuttosto lontana dall'arte: tutti i nuovi studenti del Conservatorio – ovvero l'Università della musica – furono convocati nella storica Piccola Sala per ascoltare la decisione del rettore: come gli studenti degli altri istituti, anche noi musicisti dovevamo adempiere al nostro dovere di cittadini sovietici e trasferirci in campagna per aiutare i kolchoziani a raccogliere le patate. Quando giungemmo nel villaggio a noi destinato, scoprimmo che Maksim non era con noi. Anche un altro collega di illustre provenienza, il regista oggi famoso Andrej Končalovskij, figlio del poeta Sergej Michalkov, autore delle parole dell'inno nazionale, passò una sola notte nell'isba collettiva. Insomma, eravamo tutti uguali ma qualcuno era più uguale degli altri.

In ottobre ritornammo a Mosca. Al Conservatorio non si parlava d'altro che

della nuova sinfonia di Šostakovič, e il 30 ottobre assistemmo alla sua prima esecuzione. Dirigeva Natan Rachlin, allora direttore stabile dell'orchestra della Filarmonica. Per fare il primo incontro con la musica del nostro compositore, quella era forse l'occasione migliore: si tratta di un'opera "a programma", come suggerito anche dai titoli dei quattro movimenti: *La piazza del Palazzo; Il 9 gennaio; In memoriam; Campane a martello*. A quei tempi gli avvenimenti del gennaio 1905⁷ venivano interpretati dalla storiografia ufficiale come un anticipo della Rivoluzione d'ottobre, e quindi l'uso dei canti popolari dedicati alla lotta di classe, alle vittime delle repressioni zariste, era assolutamente normale. Rimasi sconvolto non solo dalla bellezza di quei temi, magistralmente elaborati, ma anche dalla forza dell'orchestra, soprattutto nella scena della fucilazione. Il gruppo delle percussioni – timpani, triangolo, tamburo, grancassa, piatti, tam-tam, campane – creava quadri musicali indimenticabili. E poi, dopo la "fucilazione", di nuovo il silenzio agghiacciante sulla piazza davanti al Palazzo d'Inverno. Come mi sembra di ricordare, con gli archi appoggiati sulle corde si avvertivano proprio le vocine dei bambini o degli angeli. Ancora oggi mi si gela il sangue ricordando quell'effetto... Molti anni dopo la vedova del compositore mi raccontò che lei stessa aveva chiesto al maestro come fosse riuscito a ottenere tale effetto. La risposta fu: "Questo bisogna saperlo fare". Meglio delle mie, caratterizzano questa sinfonia le parole della grande poetessa Anna Achmatova: "In questa sinfonia le canzoni rivoluzionarie ti spuntano accanto, volano nel tremendo cielo nero... come fulmini lontani, come gli angeli, come gli uccelli, come le nuvole bianche! Nel 1905 era così, me lo ricordo". Achmatova, di solito molto severa con l'arte di quel periodo, ma indubbiamente sincera ammiratrice e – direi – ideale compagna nel destino di Šostakovič, poco dopo la prima dell'*Undicesima* fece questa dedica al compositore in una sua raccolta di poesie: "A Dmitrij Dmitrievič Šostakovič nella cui epoca io vivo sulla terra. 22/XII/58".

Nella classe di Neuhaus c'era uno stagista proveniente dalla Francia, il pianista Gérard Frémy, con il quale ben presto diventai amico. Nel suo repertorio c'erano molte opere di Debussy e di Ravel, ma aveva inoltre con sé alcuni dischi a noi completamente sconosciuti, che ascoltavamo spesso insieme agli altri colleghi pianisti e compositori. Anche loro – alcuni dei quali in seguito diventati famosi come accadde a Edison Denisov e Alfred Schnittke – grazie all'amico francese scoprirono molte composizioni di Stravinskij e di Messiaen. A sua volta Gérard ammirava molto la musica di Šostakovič e mi aiutò a scoprirne le bellezze. Ad esempio, studiava i *Preludi Op. 34* e man mano li imparavo anch'io. A un certo punto facemmo un gioco: quali pagine di musica mondiale ognuno di noi avrebbe portato con sé su un'isola deserta? Lui scelse il secondo tema della *Quinta sinfonia*. Ormai la conoscevo anch'io e fin da allora questa sublime melodia, cantata dagli archi e sostenuta dagli accordi delle arpe, è tra le mie pagine preferite. Anche Neuhaus amava molto questa

sinfonia e si impegnava particolarmente nella coda, prima del tanto atteso re maggiore preparato a lungo da stridenti dissonanze. Osservandolo attentamente durante un'esecuzione notammo con stupore la sua non celata commozione alla fine. Solo molto più tardi compresi fino in fondo quali emozioni poteva procurargli questa musica: dopo la messinscena dell'opera *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* il mio amato maestro si era pronunciato pubblicamente in modo non troppo amichevole, e Šostakovič si era sentito ferito dalla sua "critica". Seppi dalla vedova Irina Antonovna che nel 1963, nei giorni della ripresa di quest'opera con il nuovo titolo *Katerina Izmajlova*, Neuhaus scrisse al compositore una cartolina nella quale si dispiaceva – non credo per la prima volta – di non averla a suo tempo apprezzata. E si firmava come "denigratore-adoratore" (*rugatel'-obožatel'*). Nonostante le suppliche della moglie ("questa cartolina fa parte della Storia!") il compositore distrusse immediatamente la missiva. A me Neuhaus quasi subito ordinò di studiare il *Preludio e fuga a due voci in mi maggiore*, forse tra le più semplici dal ciclo *24 preludi e fughe Op. 87*. Come la pensasse su questo ciclo e sull'*Ottava sinfonia* Neuhaus lo scrisse anche nel suo famoso libro *L'arte del pianoforte*.

Non ricordo esattamente le date, ma più o meno nello stesso periodo ascoltai Šostakovič come pianista nel ciclo *Da poesie popolari ebraiche Op. 79*, con Nina Dorliac, Zara Doluchanova e Aleksej Maslennikov, e nel *Quintetto Op. 57* con il Quartetto Beethoven. Durante l'esecuzione del ciclo ebraico accadde un episodio tragicomico: accanto al compositore si sedette, con il compito di girargli le pagine, il presentatore. Tutto procedeva bene, al momento giusto l'uomo si alzava e girava la pagina, ma a un certo punto, dopo averlo fatto, si sedette e, senza accorgersene, si appoggiò con il gomito sui tasti dell'ultima ottava in basso. Naturalmente dal pianoforte "arrabbiato" uscì un suono sgradevole, simile a un cluster, e Dmitrij Dmitrievič si spaventò, si mosse nervosamente e lo spartito gli cadde sulle mani. Il compositore continuava, sotto i fogli di carta, a suonare a memoria la sua musica, mentre lo sfortunato "voltapagine" cercava di afferrare lo spartito! Grazie a Dio tutto finì abbastanza presto, ma quell'episodio mi è rimasto impresso per sempre.

Nel maggio 1958 al compositore fu concesso il permesso (come documentato dagli archivi governativi) di compiere un viaggio in Italia, a Roma, e a Parigi. Dmitrij Dmitrievič era accompagnato dalla sua seconda moglie, Margarita Kainova. In questo volume sono ripresi due significativi interventi di Erasmo Valente: uno del 12 maggio 1958, *L'Accademia di Santa Cecilia accoglie Šostakovič tra i suoi membri*, e un altro scritto nell'agosto 1975 per commemorare il grande compositore appena scomparso, dai quali apprendiamo alcuni episodi del suo breve soggiorno a Roma. Ci sono fotografie che ritraggono il musicista accanto all'allora presidente dell'Accademia di Santa Cecilia, Alessandro Bustini, e a un immane funzionario-interprete dell'Ambasciata sovietica. Nella casa-museo del compositore è ancora conservato sotto vetro il diploma di accademico onorario, che ho potuto fotografare in occasione di

una mia visita a Mosca. E nella biblioteca dell'Accademia romana è custodita la partitura della *Undicesima sinfonia* "1905" con la dedica dell'autore scritta nel corso di una breve cerimonia in suo onore. Di questa cerimonia (avvenuta l'11 maggio 1958) ho trovato un resoconto sulla rivista dell'Accademia:

*Consegna del diploma di Accademico Onorario a
DIMITRI SCIOSTAKOVICH*

In occasione della venuta in Roma per qualche giorno, durante il mese di maggio, del Maestro Dimitri Sciostakovich una particolare cerimonia indetta dal Consiglio Accademico di Santa Cecilia ha avuto luogo nella sede dell'Istituto il giorno 11 maggio per consegnargli personalmente il diploma di Accademico Onorario, a seguito della relativa nomina deliberata dall'Assemblea Generale degli Accademici di Santa Cecilia il 15 gennaio 1956.

Erano presenti, oltre i componenti la Presidenza, il Consiglio Accademico, il Comitato Direttivo dei Concerti e numerosi Accademici, l'Ambasciatore sovietico, accompagnato da alti funzionari dell'Ambasciata e rappresentanti del nostro Ministero degli Affari Esteri, della Presidenza del Consiglio dei Ministri, della Stampa quotidiana, della Radiotelevisione Italiana, nonché un folto numero di invitati.

Il Maestro Bustini, Presidente Accademico, ricordò gli alti meriti artistici del Maestro Sciostakovich in riconoscimento dei quali l'Accademia di Santa Cecilia lo aveva eletto Accademico Onorario, e gli consegnò fra i più vivi applausi dei presenti, la pergamena del diploma accademico.

Il Maestro Sciostakovich rispose commosso, inneggiando alla fraternità artistica internazionale, e donando all'Accademia, nelle mani del Presidente Bustini, la partitura della sua Sinfonia n. 11.

Dopo la cerimonia della consegna del diploma il Quartetto Carmirelli (Pina Carmirelli, Alberto Bonucci, Luigi Sagrati, Monserrat Cervara) eseguì con tecnica e interpretazione mirabili il Quartetto n. 4 dello stesso Sciostakovich, che complimentò vivamente gli esecutori, accolti anch'essi dai più fervidi applausi dell'uditorio.

La cerimonia si concluse con un vermouth d'onore offerto nella Sala del Consiglio Accademico.

Negli stessi giorni, tra il 14 e il 15 maggio, i coniugi Šostakovič visitarono Firenze. Dal viaggio in Italia Dmitrij Dmitrievič portò all'amato figlio Maksim molti regali, in particolare un paio di bellissime scarpe marrone che, stando strette al destinatario, finirono sui miei piedi. Le ho portate per anni, riparandole e poi ri-riparandole, quelle belle scarpe italiane, di gran moda, con la punta, nonostante il gelo di Mosca, e alla fine le cedetti a mio fratello. Devo aggiungere che sopra queste scarpe italiane, che mi invidiava tutta Mosca, portavo vecchi pantaloni consunti e talmente rovinati che persino Neuhaus una volta sottovoce disse a una mia amica (per non imbarazzarmi) che si

sarebbe dovuto provvedere alla riparazione di certi buchi sul mio sedere, dal momento che poco dopo avrei dovuto partecipare a un saggio della nostra classe...

Non sto a elencare qui tutte le date, tutti i concerti – perché non me ne perdevo uno – con i programmi che includevano le opere del mio ormai preferito compositore. Scoprii così le sue sinfonie: la *Quinta*, poi la *Decima*, la *Ottava*... Della *Quarta* parlerò in particolare. È però arrivato il momento di raccontare in breve come suonai, una sola volta, davanti al mio idolo: era sicuramente il mese di giugno del 1959. Nella Casa dello Studente, dove abitai per sei anni, alloggiava anche un anziano compositore dalla Repubblica Democratica di Corea. Kim (questo sicuramente era il suo primo nome) divideva la stanza con un mio conterraneo, il pianista Samuil Lifšic, e nell'estate del 1959 avrebbe completato i suoi studi presso il nostro Conservatorio. Si sarebbe dunque di lì a poco dovuto presentare davanti alla rispettabile commissione per l'esame di Stato (la laurea)⁸ in composizione. Samuil mi chiese – dato che lui personalmente era troppo impegnato – di dare una mano a Kim, e così provammo e preparammo alcuni suoi brani per solo pianoforte, poi in duo con una cantante e con il violino, grazie alla collaborazione di un mio vicino di stanza, un magnifico violinista azero di Baku, Sarvar Ganiev. Sarvar (per noi amici si chiamava Sejrán) affrontò con molta serietà il compito e una mattina andammo al Conservatorio dove nella storica aula 45 trovammo la commissione sistemata in fondo alla stanza, vicino alla finestra. E – oh Dio! – al centro della tavola sedeva Šostakovič! Solo la mia giovane età e la mia incoscienza mi salvarono dall'emozione, e insieme ad altri volenterosi collaboratori di Kim eseguiamo tutte le sue composizioni. Ricordo che erano assai primitive, persino per i miei gusti di allora, e non saprei ricostruire adesso nessuna nota di quel che suonai. Ma la sorpresa più straordinaria di quella mattina fu il saluto finale: Dmitrij Dmitrievič si alzò dal tavolo, con evidenti difficoltà attraversò la stanza, si avvicinò a noi e, dando la mano a ciascuno, con molta cordialità e persino calore ringraziò per l'ottima prestazione! Soltanto un'altra volta potei stringere quella mano, anni dopo, e in circostanze ben diverse. Se il compositore ha sempre celebrato la data del 12 maggio, ossia quella della prima esecuzione della sua *Sinfonia n. 1* nel 1926, io invece ho memorizzato la data del 30 dicembre 1961 perché quella sera al Conservatorio fu eseguita per la prima volta la *Quarta sinfonia Op. 43*, e allora scoprimmo lo Šostakovič, secondo me, più autentico, e come sarebbe stato il suo percorso se non ci fossero stati interventi esterni.⁹ In un solo ascolto capii tutto ciò che lo riguardava, il suo genio, la sua vita e il suo dramma, ma anche il nostro dramma collettivo, perché in quella musica egli esprime in modo più convincente l'essenza stessa della storia sovietica. Compresi anche che dopo quella sinfonia Dmitrij Dmitrievič inventò un nuovo personale idioma, una nuova lingua, e solo Dio sa quanto gli costò quella fatica e quella tra-

sformazione di se stesso, a partire dalla successiva sinfonia, la *Quinta*. Quella sera, alla vigilia del nuovo anno 1962, in tanti applaudimmo sconvolti la magnifica direzione di Kirill Kondrašin.

Qualche giorno prima la musicologa Valentina Cholopova era venuta nella mia stanza del convitto per provare a suonare a quattro mani lo spartito miracolosamente custodito nella biblioteca del Conservatorio. Quello strano spartito, di colore giallastro, lungo e stretto, me lo ricordo ancora oggi e assomigliava a quello dell'opera *Una Lady Macbeth* descritto da Richter: lo stesso terrificante odore di colla. Non risultava facile leggere quella musica, e andai al concerto assolutamente impreparato. Già la vista di quell'enorme orchestra faceva impressione. Ecco il direttore alzare le braccia, e subito stridono spaventati i legni, i flauti grandi e piccoli, gli oboi, i clarinetti tutti in unisono, e poi tutta l'orchestra crolla su di noi con una mostruosa, disumana marcia. I tromboni spietati intonano un tema aggressivo, poi ancora più forte tutti gli ottoni scaraventano tutta la loro potenza... ma poi si ascoltano voci lamentose, motivetti triviali e commoventi, ritmi di una danza incerta e timida. A metà del primo movimento, una nuova emozione con il precipitoso fugato di tutti gli archi.

Kondrašin era preoccupato per la lunghezza dell'episodio e chiese al compositore, mentre insieme "ricostruivano" la partitura originale perduta, se non fosse il caso di accorciarlo. Šostakovič quasi si offese e disse: "Che lo mandino giù!". Poi nel secondo movimento ci godemmo la coda, assieme alla delizia di dolci percussioni e ai suoni legnosi della castagnette. Molti anni dopo ho saputo da Gennadij Roždestvenskij che, durante le sue prove a Cleveland, quel passo divertì molto i professori d'orchestra, che vi sentivano lo scalpito dei cavalli. Lui obiettò ai musicisti americani che più probabilmente quei suoni potevano essere associati alle comunicazioni tra prigionieri attraverso le mura... I suoni finali della celesta sul lungo accordo di do minore degli archi letteralmente ci gelarono il sangue, restammo ammutoliti in silenzio prima di renderci conto che avevamo ascoltato un'opera alla quale Šostakovič aveva dovuto rinunciare nel 1936, e che per ben venticinque anni era rimasta custodita soltanto nella sua memoria. Quella vigilia del Capodanno 1962 invece è rimasta per sempre dentro la mia.

Esattamente un anno dopo, il 18 dicembre, nella stessa grande sala del Conservatorio dove ormai tante volte avevamo applaudito l'amato compositore, ebbe luogo la prima della sua nuova *Tredicesima sinfonia*. Questa volta, incoraggiato dal disgelo e apertamente interessato ai problemi politici e sociali del paese, Šostakovič – da poco membro del PCUS¹⁰ e deputato del Soviet supremo oltre che presidente della Sezione compositori della Federazione Russa – nella sua composizione usò testi del poeta Evgenij Evtušenko. Aveva evidentemente deciso di esporre pubblicamente la sua posizione come cittadino. Oltre alla prima poesia, *Babij Jar*, che condanna aspramente l'antisemitismo – un tema al quale il compositore è sempre stato particolarmente

sensibile – ne scelse altre quattro che criticavano e condannavano la dura vita delle donne sovietiche, il carrierismo e le residue paure sopravvissute alla morte del dittatore, elogiando infine l'umorismo e la forza dello spirito umano capace di superare le forze ostili e di vivere meglio. La musica, molto semplice ed espressiva, era destinata questa volta ad arricchire i messaggi contenuti nel testo. La storia di questa sinfonia è ben nota: la *Tredicesima* pose definitivamente fine all'autocensura da parte di Dmitrij Dmitrievič, e fu l'ultima volta che le autorità tentarono di bloccarne l'esecuzione, ottenendo solo un cambiamento nel testo della prima poesia. A cedere fu però il poeta, non il compositore, e giustamente oggi si esegue soltanto la versione originale.

Non è facile descrivere ciò che accadde in sala durante e dopo l'esecuzione della *Tredicesima* di Šostakovič. Forse mi aiuterà la citazione di una lettera di Marija Judina, sua vecchia compagna di studi al Conservatorio di Pietrogrado nella classe di Leonid Nikolaev, e una delle migliori interpreti delle sue composizioni: "28 luglio 1962. Da noi c'è stato un grande avvenimento, la *Tredicesima sinfonia* di D.D. Šostakovič [...]. Raccontarlo è impensabile [...]. Questo è nostro e per tutti noi e per l'Eternità [...]. Ero veramente felice e salii in lacrime da lui e gli baciai la mano, ma lui la ritirò, e ci baciammo come ai vecchi tempi [...]. Se vogliamo, questa sinfonia è... una Devotissima Preghiera alla Madre di Dio, Gioia di tutti gli afflitti. Probabilmente, lui non l'ha pensato, ma è questa la sostanza. Lui l'ha detta, per tutti noi".

Certamente il messaggio più forte era quello contenuto in *Babij Jar*. Alla fine della prima esecuzione ho visto donne e uomini di una certa età gridare a Šostakovič e a Evtušenko: "Grazie!". Nessuno nascondeva le lacrime, tutti erano in piedi, e persino in prima fila, dove i posti erano riservati alle "autorità", le persone che li occupavano si alzarono in piedi. Oggi, a distanza di tempo, i musicologi analizzano questa musica, ma prima di tutto sottolineano che essa ha innalzato enormemente la qualità e il significato delle cinque poesie di Evtušenko, e questo è vero.

Il processo di totale "riabilitazione" di Dmitrij Dmitrievič nel periodo chruščëviano potrei dire si è concluso con la ripresa della sua opera più importante e da lui più amata: *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*. Egli cedette però alle critiche dei colleghi e cambiò leggermente il linguaggio musicale, l'orchestrazione degli intermezzi orchestrali e la tessitura dei solisti, l'armonia, rendendo l'opera meno "provocatoria". È ben noto che ancora nel 1955, quando si tentò di riprendere *Una Lady Macbeth*, la commissione presieduta dall'"amico" Dmitrij Kabalevskij aveva consigliato all'autore di aspettare un altro po'. Le prove iniziarono nel dicembre 1962 al teatro moscovita intitolato ai due grandi registi Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko. Tutta Mosca assistette alla prima ufficiale dell'8 gennaio 1963. Dirigeva Gennadij Provatorov, già direttore principale della Filarmonica di Char'kov. Come mi è stato raccontato, la prima sera David Ojstrach e Mstislav Rostropovič, in segno di grande solidarietà con Šostakovič, "scesero" nell'orchestra del teatro

in qualità di semplici professori d'orchestra. Nel 1996, in occasione di un'importante ripresa dell'opera, lo stesso Rostropovič, che dirigeva l'esecuzione, in un articolo pubblicato nel volume *La rinascita del capolavoro*, racconterà: "L'8 gennaio 1963 con il violoncello sono sceso nell'orchestra del Teatro Stanislavskij. I miei colleghi violoncellisti in modo eccezionalmente gentile mi hanno offerto un posto di primo violoncello e, terribilmente agitato, ho preso parte come violoncellista al primo spettacolo della ripresa. La mia preoccupazione era appesantita da tre circostanze: la prima era che mai nella vita, persino da studente, avevo suonato in orchestra (e fino a oggi quello rimane l'unico caso); la seconda era che in sala si trovava l'Autore. Sapevo che alla fine dello spettacolo, in ogni caso, Dmitrij Dmitrievič, stringendomi la mano, avrebbe comunque detto 'Molte grazie per l'aiuto', e questo, se non fosse stato 'ben fatto', sarebbe decisamente suonato come ironico; la terza era che il direttore Gennadij Provatorov, mio amico, per non esibire davanti a tutta l'orchestra il suo 'potere' su di me, graziosamente si girò più volte dall'altra parte, dimostrandomi la sua piena fiducia artistica, mentre io, tremando come una foglia, invano contavo invece sul suo aiuto. Ma grazie a Dio non c'erano motivi per quella sfumatura ironica che mi aspettavo dall'Autore, e dopo lo spettacolo Dmitrij Dmitrievič, sua moglie Irina Antonovna e io siamo andati a casa loro per passare insieme una lunga notte indimenticabile".

Il successo, prevedibile, fu enorme e, come racconta l'interprete principale, il soprano Eleonora Andreeva nel ruolo di Katerina Izmajlova, al momento degli applausi il compositore uscì con gli artisti con un'aria molto, molto felice. Fu probabilmente proprio allora che Neuhaus, il quale non si perdette una sola rappresentazione dell'opera, spedì al compositore la cartolina con le ritardate scuse. Irina Antonovna notò la bella testa piena di capelli canuti di Genrich Gustavovič Neuhaus, e chiese al marito chi fosse, segno che non lo conosceva personalmente.

Parlando di Dmitrij Dmitrievič, non si può evitare di accennare alla sua posizione come cittadino. La mia modesta testimonianza potrebbe aggiungere qualche piccolo dettaglio alla sua immagine. Voglio quindi raccontare qui come quest'uomo, fragile e potente al tempo stesso, abbia a un certo punto aiutato me e la mia moglie di allora, Marisa Tanzini, finiti in una brutta situazione.

Nell'Unione Sovietica di quei tempi esisteva questa regola: al completamento degli studi presso una scuola superiore, come era il Conservatorio di Mosca, ognuno doveva essere obbligatoriamente assegnato dallo Stato a un posto di lavoro. Fin qui nulla da obiettare: dopo tutto i nostri studi erano gratuiti e anzi lo Stato aiutava i migliori con una piccola borsa di studio. Io ero ancora studente quando iniziai a lavorare sia nelle filarmoniche vicine a Mosca, sia nella capitale stessa, per poi essere impiegato, negli ultimi due anni, come pianista in un teatro appena inaugurato, la Pantomima, fondato da un amico

di Neuhaus, Aleksandr Rumnev, un discepolo della biomeccanica di Mejerchol'd e professore presso l'Istituto di Cinematografia, il famoso VGIK.¹¹ La troupe del teatro era costituita da laureati di questa scuola superiore e i loro "numeri" teatrali erano accompagnati o addirittura basati su composizioni pianistiche scelte dal regista. A me questo lavoro risultava simpatico, anche se poco utile per i miei studi principali, e in prospettiva poteva diventare il mio posto di lavoro dopo la laurea.

Nel frattempo però incontrai tra le mura del Conservatorio una pianista italiana, Marisa Tanzini, che si stava perfezionando con Jakov Isaakovič Milštein ed era considerata un'ottima stagista proveniente dall'Occidente, tant'è vero che suonava spesso con l'orchestra giovanile e registrò anche dei dischi. Era insomma considerata in modo molto positivo sia al Conservatorio sia al Ministero della Cultura, come un buon esempio di scambi internazionali. Ma a causa del nostro rapporto, non gradito alle autorità, tutto cambiò: a me lo Stato non concedeva il privilegio di restare a Mosca dopo la laurea, e a Marisa furono ridotti, diciamo, i privilegi. Alla fine, come stabilivano le leggi vigenti, dovetti partire da Mosca per il profondo Nord e passai un anno accademico, fino all'estate del 1964, nella città di Syktyvkar, nella Repubblica di Komi. A febbraio riuscimmo comunque a sposarci ufficialmente a Mosca, e al mio rientro iniziammo a chiedere il mio trasferimento il più possibile vicino, se non proprio nella capitale. Inutile dire che contro di noi c'era ormai tutto il sistema. Così, giunti all'autunno, scoprimmo che le prospettive erano queste: a Marisa non venivano rinnovati lo stipendio e il corso di perfezionamento (nonostante questo fosse pagato dalla Farnesina!), e di conseguenza lei avrebbe dovuto lasciare il paese, mentre io, come ogni disciplinato cittadino sovietico, avrei dovuto riprendere il mio lavoro al Nord. Il nostro matrimonio, un'unione ufficialmente riconosciuta dallo Stato, non contava nulla. Al massimo ottenevamo un "si vedrà".

In questa situazione, dopo un ennesimo tentativo di colloquio, stavamo tornando nell'appartamento da noi affittato nella Casa dei Compositori,¹² quando incontrammo Maksim Šostakovič. Evidentemente la nostra "storia" negli ambienti musicali era ben nota, e lui, vedendo le nostre facce, mi chiese: "Come va, Valera, sta andando male?". Brevemente gli spiegai la situazione, e lui subito: "Volete che ne parli con papà? Magari vi potrà ricevere". Poco dopo io già facevo il numero di Dmitrij Dmitrievič, che abitava nello stesso grande condominio. "Sì – mi rispose con la sua voce tenorile – Maksimuška mi ha raccontato tutto, posso incontrarvi subito, domani nel mio ufficio". All'indomani alle 10 del mattino eravamo nel suo studio di presidente dell'Unione compositori della Federazione Russa, che si trovava al pianterreno di un palazzo in via Neždanova. Parlai solo io, mentre Marisa osservava, quasi divertita, la scena. Era difficile stabilire chi di noi due fosse più emozionato: io – impressionato dalla presenza del mio idolo – o lui, tutto un cumulo di nervi, agitatissimo, pieno di tic, con le mani che non stavano mai ferme.

Cercai di esporre la situazione il più chiaramente possibile, senza nominare i nostri numerosi nemici, cioè il KGB prima di tutti, il Ministero della Cultura, il Conservatorio, il Ministero degli Esteri, ovvero tutte le istanze alle quali ci eravamo rivolti. La cosa principale in quel momento era la condizione di Marisa: poteva rimanere a Mosca, o doveva partire? Šostakovič comprese immediatamente il problema e disse soltanto: “Ho capito tutto, andrò prossimamente al Conservatorio e parlerò con Svešnikov”, cioè con il rettore.

Non ho mai saputo nient'altro: nemmeno Maksim, molti anni dopo a Roma, ha potuto svelarmi il mistero, perché – disse – suo padre non raccontava mai nulla in famiglia dei suoi impegni sociali. Fatto sta che dopo qualche giorno fummo convocati al Ministero, dove uno dei più stretti collaboratori dell'allora ministra Furceva, Nikolaj Sergeevič Kalinin, annunciò che a Marisa era stata rinnovata per un anno la borsa di studio e quindi poteva rimanere. La mia vicenda invece non si era risolta, e Marisa volle ritornare al Ministero dove incredibilmente riuscì a trovare l'ufficio della ministra, e si scagliò contro i suoi segretari urlando e protestando. Alle sue urla uscì il capo dell'istruzione musicale, Vartanjan, e come risultato il giorno dopo fui convocato per comunicarmi che ero stato riassegnato al lavoro nella regione di Mosca. Malgrado questo, un anno dopo decidemmo di chiedere il trasferimento in Italia e con l'aiuto del segretario generale del PCI Luigi Longo fui lasciato libero di abbandonare la patria.

Sull'attività del compositore come rappresentante del popolo in Parlamento (il Soviet supremo) sono stati scritti volumi e raccolte numerose lettere, ma posso testimoniare personalmente che nella nostra situazione intervenne e fu evidentemente ascoltato, nonostante si trovasse a dover affrontare non solo il rettore del Conservatorio, ma anche altre forze.

Io lasciai l'Unione Sovietica nell'agosto 1965. Da allora mi sono impegnato a promuovere la conoscenza della musica di Šostakovič in Italia, di cui questo scritto è un ulteriore capitolo.

Mentre studiavo e lavoravo a Mosca e fuori della capitale, nei miei concerti spesso suonavo alcuni dei *Preludi Op. 34*. Al Teatro della Pantomima nella colonna sonora si usava anche la “coda” del *Primo concerto* di Šostakovič, eseguito su due pianoforti, ma nient'altro delle sue opere. In quel periodo ero molto interessato a scoprire la nuova avanguardia sovietica (Edison Denisov prima di tutti, Volkonskij, Gubajdulina, Schnittke e altri amici compositori allora giovani), ma soprattutto Bartók e Schönberg. Fu Svjatoslav Richter che mi fece conoscere Bartók, colpendoci con l'esecuzione del *Secondo concerto*, assieme anche a Marisa che mi portò dall'Italia gli spartiti (in URSS introvabili e fino a poco tempo prima proibiti) della *Sonata* del compositore ungherese e dell'*Op. 11* del fondatore della dodecafonica. In genere i nostri giovani degli anni sessanta (un po' come i “sessantottini” italiani) erano concentrati su altri valori, e in quel periodo la figura di Šostakovič sembrava un po' trop-

po tradizionale. Solo in Italia, a distanza di alcuni anni, e soprattutto dopo la sua scomparsa, mi resi completamente conto della sua grandezza e importanza. In particolare mi occupai di diffondere la conoscenza dei lavori dei miei amici compositori rimasti in URSS e in Italia praticamente sconosciuti. Scoprii con una certa delusione che al grosso pubblico non interessava la musica “contemporanea”, né quella italiana, né tanto meno quella sovietica. Invece la critica musicale era molto, molto scettica e ironica nei confronti dell'operato delle nostre nuove avanguardie (giudicate eccessivamente timide), ma anche del tradizionalismo di Prokof'ev e di Šostakovič. Allora pensai alle composizioni di Dmitrij Dmitrievič a me poco note e mi ricordai dei suoi giovanili *Aforismi Op. 13*. Li studiai e li suonai qualche volta negli anni settanta insieme alle composizioni di Denisov, Mansurjan, Herschkowitz, Karamanov. Era più o meno questo il programma di due miei concerti (solistici e di musica da camera) nel Natale 1970 per *Nuova Consonanza*. Questi concerti erano seguiti da un breve “dibattito” presieduto con molta prudenza e diplomazia da Luigi Pestalozza.

La prima domanda me la pose quel fantastico personaggio che era Fedele D'Amico: “Perché in Unione Sovietica non viene rappresentato *Il naso* di Dmitrij Šostakovič?”. Al posto mio (cosa potevo rispondere io, che nell'URSS avevo lasciato tutta la famiglia e molti amici?) rispose Pestalozza. Ancora prima, appena sbarcato a Roma, il mio nuovo amico Piero Dallamano mi aveva invitato, durante la stagione 1966-67, al Teatro dell'Opera per la famosa rappresentazione del *Naso* con la regia di Eduardo De Filippo. Vergognosamente non ricordo quasi nulla di quel grande evento: solo una incredibile vivacità di suoni, di colori e di movimenti. Conobbi meglio quest'opera anni più tardi, quando in Italia venne la troupe di Boris Pokrovskij con il suo Teatro da Camera. Esistono alcune belle immagini della ripresa di quell'opera giovanile allestita a Mosca nel 1974, in particolare alcune foto dove l'autore sembrava essere tornato ragazzo, con la sua aria divertita e il ciuffetto scomposto. Nel 1988 visitai a Mosca il Teatro da Camera, e solo Dio sa quanta fatica dovette costare al compositore scendere quelle ripide scale del teatro al piano interrato vicino alla metropolitana di Sokol.

Da Mosca arrivavano notizie riguardanti la salute e il lavoro di Šostakovič. Nell'autunno del 1969 Vera Gornostaeva, allieva di Neuhaus, venne invitata a Bolzano a far parte della giuria del Concorso “Busoni”. Con lei ebbi poi a Roma un incontro molto cordiale, durante il quale mi raccontò che Dmitrij Dmitrievič stava scrivendo una sinfonia dedicata al tema della morte. Parlavo di lui anche con altri musicisti che venivano a suonare a Roma o in altre città italiane, come Emil Gilels, suo cognato Leonid Kogan, Svjatoslav Richter e la sua compagna Nina Dorliac. Il famoso violinista David Ojstrach, rappresentato in Italia dall'agenzia Propaganda Musicale, all'epoca diretta da due signore piuttosto anziane, Irene Casillo e Clara Camus, propose nel 1969 per il suo recital insieme alla pianista Frida Bauer, sua partner fissa, la prima

esecuzione in Italia e a Roma della *Sonata per violino e pianoforte Op. 134* di Šostakovič, appena scritta e dedicata al sessantesimo compleanno del violinista. Per la verità il compositore nel 1967 si era sbagliato, quando aveva composto il *Secondo concerto per violino e orchestra* intendendo dedicarlo all'amico che, secondo lui, stava per compiere sessant'anni (invece di cinquantanove). Così, per "scusarsi", un anno dopo scrisse una nuova opera, questa volta per il giusto anniversario di David Fëdorovič Ojstrach, più noto come "il grande David". Il concerto si tenne al Teatro Eliseo, un luogo non proprio acusticamente adeguato. Qualche ora prima il maestro chiese all'impresaria e alla sua segretaria Gina di portarmi da lui in albergo per scrivere insieme un breve comunicato, dove Ojstrach annunciava al pubblico romano quella esclusiva "prima" dell'opera a lui dedicata dal più importante compositore vivente in Russia. Non posso descrivere la delicatezza di Ojstrach nei miei riguardi e la sua gratitudine per la mia traduzione. Fui presente al concerto e, per esplicita richiesta del maestro, partecipai anche alla cena. Come hanno notato molti musicologi, in quella composizione Šostakovič nella parte finale usa la dodecaфония! Sono spesso comparse nei programmi di sala fotografie che ritraggono le figure dei tre protagonisti della prima moscovita avvenuta il 3 maggio 1969: Ojstrach, Richter e il compositore seduti stretti stretti sul divano in camerino, oppure fuori, sempre stringendosi l'uno all'altro, attraverso la porta del palcoscenico. Sembra che il compositore, assai indebolito dai suoi malanni, continuasse a ripetere nervosamente: "Ho paura dello scandalo, capite, dello scandalo", temendo di inciampare. E infatti pochi giorni prima di quella storica esecuzione, il 28 aprile 1969, scriveva all'amico Glikman: "In attesa della prima sono in un tremendo stato di agitazione. Chi è agitato è un egoista e la sua compagnia non è piacevole per i visitatori [...]. Questo stato di apprensione mi stupisce. In fondo, in vita mia ho avuto moltissime prime. Ce ne sono state di belle e di brutte. D. Ojstrach e S. Richter suonano molto bene. Forse così bene che non è il caso di preoccuparsi".¹³ Oleg Kagan, che aveva provato la *Sonata* con Richter in privato per poi registrarla insieme, mi raccontò che alla fine della prima lettura Svjatoslav Teofilovič disse: "Un regalo niente male...".

A proposito delle apparizioni di Richter a Roma, è memorabile il suo concerto del 18 novembre 1974 all'Auditorium della RAI al Foro Italico (oggi praticamente in disuso dopo il barbaro scioglimento di tre orchestre sinfoniche e in particolare di quella romana), nel quadro di una sorta di festival di musica sovietica. Quella sera eseguì opere di Mjaskovskij, Prokof'ev e Šostakovič. Di quest'ultimo suonò in modo straordinario quattro dei *Preludi e Fughe Op. 87*, e precisamente i nn. 22, 21, 19, 20. L'esecuzione fu davvero magica e quasi ipnotizzante nella sua implacabile tensione, e nell'intervallo, prima dell'*Ottava* di Prokof'ev, incontrai in sala Bruno Cagli, all'epoca critico musicale di "Paese Sera", che mi disse: "È fantastico, ma se avesse suonato ancora un'altra fuga, sarei caduto dalla sedia!".

Ed ecco la mattina del 10 agosto 1975 giungermi da Mosca la terribile notizia: Dmitrij Dmitrievič Šostakovič era deceduto il giorno prima, non avendo nemmeno compiuto il suo sessantanovesimo compleanno, il 25 settembre successivo. Da tempo era molto malato, ma pur trovandosi in ospedale, fino all'ultimo volle lavorare e il 7 luglio completò la sua *Op. 147*, la *Sonata per viola e pianoforte*. Parlando della mia ammirazione per il compositore con l'amico Arrigo Levi, all'epoca direttore della "Stampa" di Torino, decidemmo che io scrivessi un articolo in sua memoria. Fu quella la mia prima pubblicazione in italiano, dovuta certamente alla gentilezza di Levi. Scrisi di getto, poi amici italiani mi aiutarono a sistemare la sintassi, e l'articolo uscì il 31 agosto col titolo *Šostakovic, la musica che lotta con i demoni*, e come occhiello "Il maestro ricordato da chi gli fu vicino". Era un po' un'esagerazione, ma così decise la redazione. Scrisi che il compositore era circondato da una sincera venerazione di migliaia di persone, che nella sua lingua musicale parlava con umanità, rievocando le forze del male e il loro dominio su di noi. Ricordavo l'aiuto che ci aveva dato brigando presso i burocrati in favore di qualche collega musicista... Provai a "descrivere" la sua musica, nella quale incombe un pauroso mostro, citando la *Quarta e l'Ottava sinfonia*, nelle quali i tromboni annunciano l'approssimarsi delle tenebre. Ricordai l'ammirazione di Neuhaus per lui, citai le "prime" delle sue opere, i miei studi sulla sua musica, le sue goffe apparizioni in pubblico sia alla presidenza di riunioni ufficiali, sia nei trionfi dopo le esecuzioni di sue opere...

Ma il più bel ricordo dedicato a Dmitrij Dmitrievič in quei giorni è certamente quello di Erasmo Valente, riprodotto integralmente in questo volume. Il giornale romano "Il Tempo", sotto la firma dell'illustrissimo musicologo Guido Pannain, pubblicò nella rubrica "Il giudizio del critico" un articolo intitolato *Un compositore "condizionato"*. In più passi l'autore riconosceva a Šostakovič "la salda preparazione", "la facile apertura a un eloquio abbondante", infine che "la sua copiosa opera musicale [...] non mancò di notevole pregio". Ma il giudizio più negativo e, sinceramente, sorprendente era il seguente: "Gli mancò lo spirito di una stringente originalità atta a caratterizzare una personalità stilistica non facilmente confondibile, ma seppe dare alla sua musica svolte in qualche modo attraenti e di notevole spicco"! E questo giudizio di Pannain, a dir poco contraddittorio, decisamente "viscerale", è nulla in confronto a quelli del suo successore Enrico Cavallotti, che citerò più avanti. Sulla torinese "Gazzetta del Popolo", invece, Giorgio Pestelli scriveva letteralmente il contrario: "Una delle voci più autorevoli della musica del nostro tempo; inattuale, lontano da ogni sperimentalismo, superato fin che si vuole, la presenza di Sciostakovic era tuttavia una realtà, un punto di riferimento nel vario mare della musica contemporanea". Pestelli riassumeva quindi il percorso personale del compositore, cresciuto e maturato nella nuova realtà sovietica, compresi i problemi a essa legati. Ricordava il suo umorismo sarcastico nel *Naso* e "le fiamme del più audace espressionismo centro-euro-

peo” nella *Lady Macbeth*, per riconoscere alla fine che la sinfonia come genere musicale era veramente morta quel giorno, con la scomparsa di Šostakovič, intitolando il pezzo appunto *L'ultimo re della sinfonia*.

Sul “Corriere della Sera” apparvero ben tre articoli: un breve e commosso ricordo di Paolo Grassi, allora sovrintendente del Teatro alla Scala, dal quale risultava che Šostakovič era atteso a Milano nell’aprile 1975 per la prima dell’opera *Al gran sole carico d’amore* di Luigi Nono nella realizzazione del “grande amico Liubimov”. Grassi menzionava inoltre le rappresentazioni del *Naso* nella stagione 1971-72 e di *Katerina Izmajlova* nel 1964, e in genere le esecuzioni delle sue composizioni spesso in prima italiana. “Scompare con Sciostakovic uno dei grandi talenti in assoluto dell’arte del secolo, uno degli innovatori più autentici, uno dei ‘miti’ del Novecento”, concludeva Paolo Grassi sotto il titolo *Il rimpianto di un incontro mancato*. Ammirai particolarmente il lungo riassunto biografico firmato da Renato Palazzi (che conteneva alcune inesattezze, attribuendo al compositore anche la direzione della sua *Prima sinfonia* e addirittura scoprendo che nel *Naso* il musicista avrebbe preso “di mira la dittatura staliniana”!). Come ammirai l’articolo di Mario Pasi, intitolato *Sopravvisse ai censori scusandosi in musica*, che si concludeva con parole da condividere appieno ancora oggi: “Ora le polemiche sono spente: ed è questo il momento in cui possiamo riavvicinarci a Sciostakovic per recuperare il suo volto autentico, il suo sigillo e la sua umanità”. All’inizio Pasi prevedeva che certamente si sarebbe detto che il musicista era coperto dalle onorificenze concessegli, che era considerato il patriarca della musica russa ecc. ecc. Aggiungeva però: “E tuttavia non si potrà cancellare dalla memoria tutta una serie di fatti amarissimi, che condizionarono l’attività di un compositore che fu tra i più dotati d’ingegno, fra i molti del nostro tempo: poiché con Dimitri Sciostakovic la vita fu severa e talvolta ardua, come per tutti gli artisti sovietici confrontati con una realtà che pareva voler negare le libere scelte dei mezzi espressivi e degli oggetti da raccontare”.

Una pagina quasi intera dedicò al compositore scomparso “L’Unità”, dove Rubens Tedeschi, autore del libro *Ždanov immortale*, ne ripercorreva tutta la vita dal lontano 1926 – quando era entrato a far parte della famosa “triade russa” con Stravinskij e Prokof’ev – fino alle ultime composizioni, tra le quali Tedeschi sottolineava le *Sei poesie di Marina Cvetaeva*. Parlando degli esordi il critico musicale precisava che “gli echi di Mahler, di Hindemith, di Berg indicano che il giovane musicista si muove nell’ambito più avanzato”. Constatava poi che *Il naso* rappresentava nel mondo dell’opera lirica una delle punte più avanzate dell’epoca, “al pari del *Wozzeck*”, per poi passare alla seconda opera definendo *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* come un dramma scandaloso e scandalizzante, tragico e sensuale come una *Lulù* contadina: anche se meno aspra del *Naso*, essa “porta in sé tutta la violenza, l’angoscia e la disperazione che vanno maturando nel mondo”. Passando all’inevitabile 1936, Tedeschi afferma poi che in realtà Šostakovič, “al pari di Prokof’ev e degli altri artisti bollati di formalismo, sta proprio creando quella musica popolare che

i critici e i politicanti ottusi non riescono a riconoscere”. Il cambiamento di linguaggio, dopo la critica staliniana del ’36, secondo l’amico Rubens è “assai meno acquiescente di quanto non si creda in generale”. Il compositore continua a difendere la propria originalità, ripiegando semmai su forme cameristiche, rileva ancora Tedeschi. Ed ecco un’altra osservazione del critico musicale del giornale comunista a proposito del tema della morte affrontato nelle opere dell’ultimo periodo: “È curioso notare che Sciostakovic accompagna queste composizioni con dichiarazioni di ottimismo che non trovano alcuna corrispondenza né nei poemi [*Quattordicesima sinfonia, Poesie di Marina Cvetaeva* ecc.] né nella musica. Ma ciò fa parte di quella tecnica deviante in cui egli era ormai diventato maestro”. Sul piano puramente tecnico, secondo Tedeschi, si tratta “di una scrittura in cui la modernità si unisce a un fondo lirico di raffinata purezza”. La conclusione dell’articolo mi sembra talmente illuminante e corrisponde alle mie convinzioni che la riporto quasi per intero: “Pochi artisti hanno vissuto così intensamente come Sciostakovic il dramma del nostro tempo, hanno combattuto e pagato di persona. Per questo egli si è conquistato un’autorità mondiale e, assieme, l’avversione di quanti non sanno uscire dalla ristretta cerchia della scuola e della conventicola: siano essi i militanti di una avanguardia salottiera o, sulla sponda opposta, i conservatori cui fa tanto comodo attribuire agli altri la pecca dello ždanovismo”.

Dopo gli *Aforismi* mi venne voglia di imparare l’opera più solida per pianoforte di Dmitrij Dmitrievič e affrontai la *Seconda sonata Op. 61*. Credo di essere riuscito qualche volta a suonarla abbastanza bene, nonostante le notevoli difficoltà tecniche di questo spartito e la sua durata (quasi 25 minuti). Più volte la eseguii durante i concerti a me offerti dalla Gioventù musicale, e fu applaudita in varie città, mentre nell’estate 1974 mi ascoltò anche Stanislav Neuhaus durante il suo corso all’Accademia Chigiana. Lui addirittura si dispiacque di non averla mai imparata e ricordò che suo padre apprezzava molto questa composizione. A tale proposito suo padre, il mio caro maestro, prima di cessare di dare i concerti, nel 1957 annunciò il seguente “programmino” a Mosca: Dmitrij Šostakovič – *24 preludi Op. 34* e *Seconda sonata Op. 61*; dopo l’intervallo Sergej Prokof’ev – *Visions fugitives Op. 22* e l’*Ottava sonata Op. 84!!!*. Al caro Stanislav (per me sempre “Stasik”) la mia esecuzione piacque molto, e la sua opinione mi sollevò, perché studiare una composizione tanto complessa da solo mi aveva molto preoccupato. Come durante l’esecuzione di un’altra composizione, il *Trio* di Dmitrij Dmitrievič, anche qui a volte mi era difficile controllare le mie emozioni, soprattutto nella parte finale, dove il continuo crescendo e l’accelerazione del ritmo nelle variazioni possono facilmente far perdere l’autocontrollo. Nella penultima variazione la tensione generale arriva a un punto culminante e poi crolla, passando all’ultima esposizione del tema nella mano sinistra, che a sua volta conduce alla conclusione nella tetra tonalità di si minore.

Tra le mie esecuzioni più riuscite ricordo quella del 1976 in un concerto ad Ariccia, nel centro della CGIL per i giovani, in presenza di Franco Evangelisti e Luigi Pestalozza. La dedicai alla memoria di Šostakovič deceduto un anno prima. Accostai la “liturgica” *Seconda sonata* (espressione di Neuhaus) ai *Tre intermezzi Op. 117* di Brahms e alle *Stagioni* di Čajkovskij. Ancora oggi penso che sia stato un bel programma, e con piacere rileggo la recensione di Erasmo Valente sull’“Unità”, forse eccessivamente gentile nei miei riguardi, ma per me molto preziosa.

Parlando ancora a Mosca in generale della musica di Dmitrij Dmitrievič con l’amica Natal’ja Fomina, pianista eccellente e persona di straordinaria intelligenza, ella mi obiettò che per il pianoforte egli purtroppo non aveva scritto nulla di una tale densità ed espressività come aveva fatto per l’orchestra. Credo che non a caso il nostro comune maestro Neuhaus accostasse la *Seconda sonata* alla straordinaria *Ottava* di Prokof’ev, perché le avvicinava la drammaticità del momento (essendo nate entrambe in mezzo alla terribile guerra negli anni 1943-44) assieme alle immagini meccaniche in contrasto con una toccante umanità. Come esempi da un lato di meccanicità e aggressività intendo la marce nel primo movimento della *Sonata* di Šostakovič e la parte centrale nel finale di quella di Prokof’ev, e dall’altro, come esempi di toccante umanità, il secondo movimento “Andante sognando” nell’*Ottava* e il tema con variazioni del finale della *Seconda* di Šostakovič. Fomina raccontava anche che, mentre Neuhaus studiava questa musica, ogni tanto si fermava ed esclamava “Che diavolo!” o qualcosa del genere, ma subito dopo aggiungeva: “Però mi piace!”. Rimane piuttosto misterioso il secondo movimento, “largo”, stranamente “impressionistico”, con la parte centrale ancora più “fredda”: secondo me – e soprattutto secondo Emil Gilels – è la musica più legata all’assedio di Leningrado.

La mia successiva tappa nella conoscenza diretta della musica di Šostakovič è collegata all’arrivo in Italia di emigrati sovietici, tra i primi la coppia Turrovskij: il violoncellista Julij (per me Julik) e la violinista Eleonora. Già al Conservatorio eravamo abbastanza amici e mi sorprendevo spesso il coraggio e l’intelligenza di Julik durante le lezioni di scienze politiche. Ci fu la scandalosa visita di Nikita Chruščëv all’esposizione di pittura contemporanea al Maneggio, in pieno disgelo, che si concluse con l’ennesima condanna dell’avanguardia. Il giorno successivo a un seminario di marxismo-leninismo del professore Semën Rappoport – fino a un momento prima appassionato sostenitore delle riforme antistaliniane – inaspettatamente sentimmo da lui parole di pieno appoggio alla critica fatta dal nostro capo... Rimanemmo molto delusi e in silenzio ascoltammo le sue accalorate filippiche contro i pittori esposti al Maneggio, giudizi questi esattamente contrari a tutto quello che lo stesso insegnante di marxismo-leninismo ci aveva detto per mesi. Il bravo Julik non resse: si alzò e ad alta voce chiese al professore come potesse spiegare tali radicali cambiamenti sia della sua personale posizione, sia di

quella di Chruščëv. Non avevamo mai visto il nostro temuto illuminista-umanista così a disagio, e come conseguenza provammo poi sulla nostra pelle la sua rabbia e impotenza al momento degli esami... Julik entrò poi nell’orchestra da camera diretta da Rudolf Baršai e, quando si trovò in tournée a Roma, nel corso di una telefonata mi disse che non era opportuno incontrarsi. Quando invece arrivò a Roma da persona libera, in attesa del trasferimento in Canada, Julik fece “pressioni” su di me per suonare insieme e, vincendo la mia pigrizia e passività nei rapporti sociali e professionali, riuscì a creare il Trio *Šostakovič*. Abbiamo dato numerosi concerti con l’aiuto della baronessa Dorothy Lanni della Quara, presidente della Gioventù Musicale. Io e Julik imparammo la *Sonata per violoncello e pianoforte Op. 40* e il *Trio Op. 67*, con la partecipazione di sua moglie Eleonora, violinista. Viaggiavamo con la mia Opel attraverso il Bel Paese, esibendoci in Lombardia, nelle Marche, in Friuli. Il concerto più memorabile – tutto Šostakovič – fu quello di Torino, nei sotterranei del Museo Egizio. Fummo molto aiutati dalla famiglia Bulla, organizzatrice per la gioventù musicale dei concerti a Bergamo e dintorni. Suonammo per le scuole, per anziani e per bambini, e ovunque la musica del *Trio Šostakovič* non lasciava nessuno indifferente. Sono molto grato a Julik e a sua moglie per avermi regalato la possibilità di partecipare all’esecuzione di questa straordinaria partitura.

Il *Trio* inizia con un Andante dove il violoncello suona *sopra* al violino. A questo proposito Mstislav Rostropovič una volta mi ha raccontato che il compositore aveva chiesto a lui come tecnicamente si potesse ottenere un tale effetto. Il primo movimento Andante, lirico ma già doloroso, viene spazzato via dal “bollente” scherzo allegro non troppo, una corsa senza sosta che, appena dopo avere frenato, prosegue con solenni accordi del pianoforte, lunghi e immobili: la passacaglia Largo. Questa è costruita come variazioni degli strumenti ad arco sopra gli stessi ripetuti accordi del pianoforte, di struggente espressività, e alla fine, senza interruzione, si entra nel disperato finale, l’allegretto. Qui succede di tutto: prima si ode una specie di danza, ironica e fatalmente ossessiva, poi sopravviene un terrificante crescendo che si trasforma in una vera “danza macabra”, e allora le intonazioni ebraiche – un misto di riso e di pianto – diventano urla in un’atmosfera da cataclisma universale. Confesso che nella parte conclusiva, dove il pianoforte suona le ottave fortissimo a larga distanza, nei registri estremi dello strumento, ci vuole una grande forza di autocontrollo, tanta è la tensione emotiva. Il *Trio* si conclude con veloci passaggi del pianista, mentre gli archi intonano di nuovo il tema dell’inizio lirico e nostalgico. Pare che l’autore si immaginasse nella coda una veloce corsa di un’automobile, con passeggeri giovani e felici, come ai tempi della pace. Mi fa sempre venire in mente un quadro del 1937 di Jurij Pimenov intitolato *Nuova Mosca* conservato alla Galleria Treťjakov. Un’associazione fortissima che mi insegue da anni.

Molti anni dopo ho scoperto che anche Svjatoslav Richter considerava questa

opera di Dmitrij Dmitrievič tra le migliori e che suonava il *Trio* con Nataša Gutman e Oleg Kagan. Ma anche al di fuori della Russia quest'opera è classificata, persino dai critici più severi, tra i capolavori del Novecento. Lo vedremo presto a proposito della "Biennale del dissenso". Vorrei intanto esprimere la mia meraviglia come di fronte a una musica decisamente travolgente, di fronte a una vera tragedia umana, si possa rimanere indifferenti e non percepire la disperazione in questi suoni... Trovo nei libri e tra i programmi di sala firmati da musicologi italiani le seguenti "descrizioni" del finale: "Pagina agitata e dolorosa"; "un rondò dal carattere di 'danza macabra', di volta in volta straziante, violenta, sommessa, urlante e gemente"; ma poi: "Il *Trio* si conclude in un brillante gioco di chiaroscuri e tra slanci di allegre e fosforescenti sonorità". Ma la descrizione più incredibile rimane questa: "Nel *Trio* confluisce però anche un'altra forte impressione. L'Armata rossa, avanzando vittoriosamente verso ovest, aveva scoperto il lager di Treblinka, che era descritto da Vasilij Grossman in una corrispondenza giornalistica a forti tinte. Nel *Trio* Šostakovič impiega per la prima volta temi ebraici: è il suo modo, dicono giustamente tutti i commentatori, di condannare l'antisemitismo. Nel quarto e ultimo movimento del *Trio*, allegretto, Šostakovič compone però un quadro fortemente ebraico-popolaresco, più umoristico che grottesco e che ricorda, anziché i campi di concentramento nazisti, certi finali schubertiani alla contadina" (il corsivo è mio). Beh, questo paragrafo ricorda tristemente il discorso tenuto da Tichon Chrennikov – nominato direttamente da Stalin capo dei compositori sovietici – al famigerato congresso del 1948 a proposito della *Settima sinfonia* di Šostakovič: "dimostra che il pensiero musicale di Šostakovič è più adatto a dipingere le immagini sinistre dell'hitlerismo e il mondo della riflessione soggettiva, che non a rappresentare le immagini eroiche della nostra era".

Due precisazioni: la presenza dei temi ebraici nel *Trio* è legata alla personalità di Ivan Sollertinskij, il migliore amico del compositore, alla cui memoria è dedicata la composizione. Sollertinskij morì all'improvviso all'età di quarantatquattro anni nella città di Novosibirsk, dove era sfollato insieme all'orchestra di Leningrado, e proveniva da Vitebsk,¹⁴ come Marc Chagall. Il tema danzante del finale era stato suggerito, canticchiandolo al compositore, dal pittore Solomon Geršov, anch'egli buon conoscente di Ivan Sollertinskij. Lo stesso pittore ha "illustrato" la *Settima sinfonia* e ha regalato all'autore alcuni suoi disegni. Lo stesso tema è ripreso dal compositore intenzionalmente nel tragico e "autobiografico" *Ottavo quartetto*, universalmente riconosciuto come requiem per le vittime del totalitarismo e quindi anche per i milioni di persone trucidate dai nazisti. La seconda precisazione riguarda l'atmosfera schubertiana che effettivamente è riconosciuta da molti ascoltatori nella placida e magica conclusione del *Quintetto* di Šostakovič.

Ed eccoci giunti al 1977, alla Biennale di Venezia dedicata quell'anno al dis-

senso nella cultura dei paesi "socialisti" e in particolare nell'URSS. Io fui invitato da Carlo Ripa di Meana a partecipare all'elaborazione del programma musicale insieme a Mario Messinis e a Paolo Scarnecchia. E sono tuttora orgoglioso di avere posto al centro delle manifestazioni musicali, ancora prima dell'uscita delle *Testimonianze* di Solomon Volkov (delle quali parleremo in seguito), il "caso Šostakovič". Alla sua produzione furono dedicati due concerti, l'11 e il 12 dicembre, nella sala del Conservatorio Benedetto Marcello. In prima serata: la *Sonata per violoncello e pianoforte Op. 40* e l'ultima, *Sonata per viola e pianoforte Op. 147*, trascritta per violoncello ed eseguita da Boris Pergamenščikov, che condivise con me tutto il programma. Sicuramente per la prima volta in Italia fu ascoltata la *Sonata Op. 147*, l'ultima fatica di Šostakovič, poco prima eseguita a Mosca nella versione originale dal violinista Fedor Družinin e dal pianista Michail Muntjan. Nella stessa serata fu proiettato il documentario *Musiche delle fiamme* prodotto dalla BBC. La sera successiva suonai la *Sonata n. 2* per pianoforte solo, poi accompagnai il cantante bergamasco Ambrogio Riva nell'esecuzione (in prima italiana) della suite su testi di Michelangelo dedicati alla moglie del compositore Irina Antonovna. Nella seconda parte io, il violinista Valerij Gradov, e lo stesso Boris Pergamenščikov suonammo il *Trio n. 2*.

Cito qui qualche passo dalla mia presentazione intitolata *Sciostakovic, tra avanguardia e conformismo. I nuovi autori sovietici*. Mi rendevo conto che stavo per aprire una pagina completamente nuova, un'immagine del compositore inedita in Italia. Perciò scrissi che "la sua presenza nella Biennale '77 può apparire inaspettata e addirittura inopportuna [...]. Nessuno [...] ha intenzione in questa sede di trasformare in un dissidente Sciostakovic [...] ma] escludere le opere di Sciostakovic sarebbe stato [...] impossibile, trattandosi di una figura dominante tra i compositori sovietici per quasi cinquant'anni. Il ruolo di Sciostakovic musicista e cittadino è singolare: nella sua opera ha rispecchiato il destino del suo paese e del suo popolo con tutte le gioie e i dolori, le conquiste e le umiliazioni. La storia dell'URSS ha trovato una voce nelle sue opere [...]. Sciostakovic era immerso nella vita più di quanto sembrasse". Riconoscevo poi che "il suo volto è molto contraddittorio", elencavo le tappe storiche del suo percorso artistico fino alla *Tredicesima sinfonia*, e sottolineavo che "ogni ascoltatore sovietico istruito e sensibile alla musica e ai problemi civili capisce e sa di che scriveva Sciostakovic. Per chi appartiene in un modo o nell'altro all'intelligencija sovietica, egli è un compositore *nostro*, perché prima di Solženicyn, e persino del *Dottor Živago* di Pasternak, Sciostakovic è riuscito a raccontare con la musica ciò che accadeva nel suo paese". "Ciò che tanti intellettuali sono riusciti a scrivere e dire negli anni del 'disgelo' (quando era loro in una certa misura permesso e talvolta suggerito) Sciostakovic lo aveva già detto molto prima e continuerà a dirlo fino alla morte". Sottolineavo (è una delle mie convinzioni) che nell'ultimo periodo il compositore di nuovo fece ricorso all'uso della parola perché voleva essere compreso dai suoi ascol-

tatori e concittadini senza equivoci. Volevo dire che le scelte dei testi sono ben precise, perché i temi toccati da Blok, da Evtušenko, da Michelangelo, da Marina Cvetaeva, da Saša Černyj, da Dostoevskij erano terribilmente attuali, e dietro queste parole facilmente si leggevano messaggi diretti contro la prepotenza, la menzogna, la maleducazione e l'ingiustizia nella società sovietica. Concludevo che "i suoi problemi sono universali, sono problemi dell'Uomo libero, superiore a qualsiasi potere, non sottomesso alla forza dell'ottusità del male e della violenza e all'ingranaggio del totalitarismo".

Oltre alla musica da camera, alla Biennale di Venezia si progettava di proiettare il film *La nuova Babilonia* con le musiche originali eseguite dal vivo dall'Orchestra da Camera di Venezia sotto la direzione di Ettore Gracis. La casa editrice Ricordi, obbediente rappresentante dell'Unione compositori dell'URSS in Italia, rifiutò però di collaborare con la Biennale "antisovietica" e non fornì il materiale necessario. Alla fine semplicemente si proiettò, in condizioni di ascolto pessime, una copia del film assieme a una registrazione dell'esecuzione della colonna sonora dal vivo ricevuta da Parigi. La manifestazione si svolse al Teatro Malibran e, pur con quei limiti, si riuscì a dare un'idea del film. Devo sinceramente riconoscere che la parte musicale del festival non fu molto seguita né dal pubblico veneziano, né dagli amatori, né dalla critica. In compenso alla tavola rotonda dedicata al "caso Sciostakovic" c'erano gli addetti ai lavori. Un anno prima a Roma era arrivato Solomon Volkov, autore di un libro esplosivo su Šostakovič, con sua moglie Marianna. In quell'occasione facemmo conoscenza. Solomon non poteva credere che fosse parzialmente opera mia il materiale pubblicato sull'"Espresso": informazioni sulla situazione critica dei musicisti sovietici, in procinto di emigrare in massa con fughe sempre più frequenti in Occidente. La pubblicazione di quel materiale lo aveva aiutato a ottenere il visto d'uscita, perché l'Unione compositori dell'URSS ritenne fosse meglio liberarsi di lui. Volkov mi parve una persona molto piena di sé. Mi fece fare una brutta figura con Claudio Abbado perché mi affidò uno spartito di Musorgskij che interessava al maestro, chiedendo una cifra sproporzionata per venderglielo. Poi partì per gli Stati Uniti. Quando nel dicembre 1977 lo invitammo a Venezia, il suo libro su Šostakovič non era ancora uscito. Prese parte allora alla tavola rotonda con Andrej Volkonskij, Aleksandr Rabinovič, me e alcuni musicologi occidentali come Thomas Walker, Piero Santi e Rubens Tedeschi.

Il più duro nei suoi discorsi fu il principe Volkonskij, che definì il mio amato Šostakovič come "uno schizofrenico", cioè un uomo dalla doppia vita. Una metafora valida, direi, per tutti o per la maggioranza dei cittadini sovietici. Ma è pur vero che il principe Andrej, nato e formatosi in Svizzera e in Francia, effettivamente era molto meno sovietico di tutti noi, e come tale si è sempre comportato anche durante la sua vita in Unione Sovietica. Sono contento di aver presentato allora alla Biennale anche un suo brano per voce e strumenti, *Suite degli specchi*. Altrettanto posso essere orgoglioso di aver pre-

sentato a Venezia per la prima volta un brano di Sofija Gubajdulina, *Rumore e silenzio* per clavicembalo e percussioni, assieme ad altre opere di compositori contemporanei sovietici, eseguite dall'ottimo pianista e clavicembalista Boris Berman. Lo spiritosone Volkov, dopo avermi ascoltato al Conservatorio Benedetto Marcello nell'esecuzione delle cinque opere di Šostakovič, mi disse che avrei meritato una medaglia in onore del compositore. Neanche in quell'occasione fece parola del suo futuro libro.

Qualche citazione dai giornali di quel periodo: Mario Messinis scrisse sul "Gazzettino" che, prima di presentare i nuovi musicisti, la Biennale aveva "abbandonato il terreno insidioso di Sciostakovic, personaggio abbastanza ambiguo, costantemente diviso tra ufficialità culturale e tormentate introversioni". Sull'"Avvenire" Beniamino Dal Fabbro scrisse un prolisso rapporto da Venezia dove nel sottotitolo *Perplexità su una "suite" di Sciostakovich* esprimeva le sue opinioni sul dibattito che si stava svolgendo in quei giorni, percependo chissà dove "un'inaspettata quanto ingegnosa giustificazione delle famigerate 'risoluzioni' di Ždanov, tavole della legge del realismo socialista anche in musica". Una pura invenzione del recensore, il quale protestava anche contro l'attenzione prestata a Šostakovič, "ossia al musicista che meno è stato ribelle alle imposizioni del dirigismo culturale, che sovente ha preso per buoni i pretesti censori dei burocrati, che ha corretto alcune sue partiture e altre le ha addirittura ritirate, riconoscendole fallaci e nocive al popolo".

Un'ultima citazione dall'articolo di Duilio Courir *Come "dissente" la musica all'Est*: "Né inni, né condanne, ma soltanto analisi delle più persuasive che si siano mai sentite, ad esempio, su di un musicista come Sciostakovic, sul quale sembrava inutile discutere. Una prospettiva saggiamente problematica su questo compositore è stata avviata da Piero Santi e Rubens Tedeschi e dagli interventi di oppositori freddi, implacabili e intelligentissimi della burocrazia sovietica, Voskoboinikov, Volkov e Rabinovic. Ne è uscita una lettura di questo compositore capace di sorprendere nella sua musica [...] non solo il tono eroico e celebrativo ma anche quello tragico che è connaturato al filone autentico del moderno [...]. Le idee che si sentivano con grande correttezza dialettica confrontarsi nella Sala Napoleonica, trovavano una corrispondenza più debole alla sera nei concerti al Conservatorio. Il concerto di Sciostakovic ci ha fatto apprezzare soprattutto, dopo la lunga noia della *Sonata n. 2* e della *Suite* per basso e piano (ottimo interprete Ambrogio Riva), il felice *Trio* per violino, violoncello e piano".

Certo, mi dispiace rileggere oggi queste recensioni (di cui farò altre citazioni), dalle quali traspare l'atteggiamento negativo della "competente" critica musicale italiana nei confronti anche delle opere "non eroiche", intime e sincerissime di Dmitrij Dmitrievič. Della *Sonata n. 2* ho già parlato, ma vorrei spendere qualche parola a proposito della *Suite sulle Rime di Michelangelo*. Nei mesi precedenti alla Biennale avevo avuto contatti con il direttore Gennadij Roždestvenskij e gli avevo proposto programmi per il festival in preparazione.

Un giorno mi arrivò un pacco con il disco contenente la registrazione del ciclo *Sonetti di Michelangelo* nell'esecuzione del basso Evgenij Nesterenko e del formidabile pianista Evgenij Šenderovič. Al disco era allegato un foglio, una breve lettera scherzosa di Roždestvenskij che testimoniava il suo coraggio personale e la sua fiducia nei miei confronti (eravamo in pieno 1977, nella totale "stagnazione" sovietica!). La lettera diceva (in italiano): "Illustrissimo e Serenissimo Signore Valerio!" (e poi in russo): "Le invio il promesso Michelangelo e m'impegno a fornirle anche altre opere di Šostakovič a Lei sconosciute. Un saluto. Gennadij Roždestvenskij. Stoccolma 21.10.77".

Successivamente il grande direttore mantenne la promessa: in diverse occasioni, quando fu mio ospite insieme a sua moglie Viktorija Postnikova, mi regalò vari dischi che contenevano sia le sinfonie – registrate con la sua all'epoca "personale" orchestra del Ministero della Cultura – sia le opere da camera fino ad allora del tutto sconosciute e registrate con il titolo *Dai manoscritti di diversi anni*. Cito solo alcuni titoli di questa serie: *Il racconto del pope e del suo servo Balda Op. 36*, *Due favole di Krylov Op. 4*, ouverture per l'opera *Erwin Dressel*, frammenti dall'opera *Il grande fulmine*, suite dalla musica per il film *Le avventure di Korzinkina, Suite n. 1 per Jazz Band*, canzoni dalla musica per la tragedia *Re Lear Op. 58a* (di Cordelia, *10 canzonette del Buffone*), frammenti dalla musica per lo spettacolo di Majakovskij *La cimice Op. 19*.

Mi arrivò poi anche lo spartito in fotocopia della *Suite*, non ho mai saputo se da Roždestvenskij o addirittura dalla famiglia di Šostakovič: il pacco era stato spedito dall'Occidente. Capii il "messaggio": dovevo eseguire questa *Suite* nell'ambito della "Biennale del dissenso". Grazie ai coniugi Bulla conobbi il giovane basso Ambrogio Riva che con entusiasmo aderì all'idea di cantare queste *Rime* a Venezia accompagnato da me. Ci incontrammo a Roma e a Bergamo per le prove. Ambrogio imparò bene la pronuncia e – credo – l'esecuzione andò bene.

Mi rendo ora conto che la traduzione di Abram Efros delle *Rime* in russo era un po' "libera", ma il compositore si era orientato su di essa. I temi restano comunque gli stessi e l'autore – come ha raccontato – aveva "deciso di comporre la suite in occasione del 500° anniversario del genio italiano, colpito dalla bellezza e dalla profondità dei suoi *Sonetti*. Qui c'è la liricità e la tragicità, il dramma, e due estasiati panegirici in onore di Dante. I titoli mi sono permesso di aggiungerli io". Come nella *Quattordicesima sinfonia* le liriche sono undici: *Verità, Mattino, Amore, Separazione, Ira, Dante, All'esiliato, Creazione, Notte, Morte, Immortalità*. Amo molto questa tarda creazione di Šostakovič, certo prevalentemente triste ed elegiaca, come l'ultimo *Quindicesimo quartetto* e il finale della *Quindicesima sinfonia*, ma meno cupa della precedente *Quattordicesima*. Non parlo della versione orchestrale delle *Rime*, dei colori aggiunti successivamente, ma della trasparente, essenziale, quasi scarna versione con il pianoforte che accompagna la potente voce del basso. *Verità* è un prologo, si apre con suoni che si ripeteranno nel penul-

timo movimento, *Morte*. I suoi severi temi musicali sembrano scolpiti nel granito, e fanno pensare a una maestosa costruzione architettonica. Seguono tre movimenti di carattere lirico, *Mattino, Amore e Separazione*, in cui regnano la purezza e l'armonia rinascimentale. La voce viene lasciata libera nella recitazione, il pianoforte appena appena la sostiene nel *Mattino* e nella *Separazione*. Nell'*Amore* ho ritrovato quella configurazione "clavicembalistica" così cara all'autore della *Seconda sonata* e presente in qualche *Preludio Op. 87*. Tutto cambia nella triade successiva, dedicata a Dante. Nell'*Ira* scoppia il lato percussivo del pianoforte, con ottave ribattute in fortissimo: il clima è da *Dies irae*, il testo è una vibrante protesta contro l'ingiustizia e lo sfruttamento del nome di Cristo da parte della Chiesa. L'immagine di Dante è nei seguenti sesto e settimo movimento, dove regnano la maestosità e la nobiltà. Il testo esprime l'ammirazione e la gratitudine di Michelangelo nei confronti di colui che è sceso nell'inferno per salvare l'umanità, mentre la "patria ingrata" (nella versione di Abram Efros) rappresenta solo un esempio di come la bassezza vinca sempre sulla perfezione. Questi tre brani, soprattutto l'ultimo *All'esiliato*, per molti ascoltatori sovietici in quel periodo si associavano al destino dello scrittore Aleksandr Solženicyn, espulso dall'URSS. Anche se tra il compositore e il Premio Nobel non c'era mai stato nessun contatto, non è da escludere che, come spesso accade nelle composizioni di Šostakovič, vi fosse questo significato nascosto. È questo però un terreno troppo complesso per poterlo affrontare en passant.

Il brano n. 8 della suite, *Creazione*, è tra i miei preferiti: la parte del pianoforte permette di imitare letteralmente il processo della lavorazione della pietra grazie alle sonorità taglienti, stridenti, possenti trovate dal compositore. Invece nella parte centrale il processo creativo si esprime con una melodia in *legato*, corrispondente al lavoro mentale di un artista. Nel nono movimento, *Notte*, l'autore ha aggiunto un sottotitolo: "Dialogo". Il suo primo episodio è un notturno pieno di pace, di silenzio, una "sosta" di ammirazione dinanzi alla scultura marmorea sul sarcofago della tomba di Giuliano de' Medici a Firenze. Viene poi la citazione musicale dal movimento *La morte del poeta* della *Quattordicesima sinfonia*, e inizia la pagina più cupa della suite: *Morte*. Negli ultimi due movimenti il compositore crea un epilogo filosofico, quando nel testo si parla della fragilità del corpo umano, dell'immortalità dell'anima, della memoria e dell'oblio. Nella parte finale della suite si uniscono "inizi e fini",¹⁵ l'infanzia e l'immortalità, e a questo scopo il sessantottenne compositore fece ricorso a un brevissimo tema inventato da lui stesso già all'età di nove anni. Ricordava il compositore Rodion Ščedrin: "Quando Šostakovič scrisse la *Suite sulle Rime di Michelangelo*, una volta mi invitò nella sua dacia per ascoltarla e mi chiese la mia impressione [...]. Gli dissi che l'ultimo movimento in un certo senso si scosta dallo stile dell'opera, perché tutta la composizione è atonale, mentre l'ultima è tonale [fa diesis maggiore]. Šostakovič mi guardò in modo sornione e disse: 'Dal momento che lei ha indovinato, allora

le dirò che già all'età di nove anni ho composto un pezzo per pianoforte, e chissà perché mi è rimasto nella memoria il suo tema. Ma non lo racconti a nessuno finché sono in vita, altrimenti penseranno che fin dall'infanzia credevo nella mia grandezza". Fatto sta che quel "temino" non è altro che un'imitazione infantile del tema del finale della *Quinta sinfonia* di Beethoven: le triadi di fa diesis maggiore concludono questa suite ripetendosi più volte come ticchettii di metronomo e allontanandosi come fari di un treno, oppure di una nave spaziale che se ne va nell'infinità del tempo. Qualcuno parla di una similitudine con la *Quarta sinfonia* di Mahler, ma è piuttosto con la conclusione della *Quindicesima sinfonia* dello stesso Šostakovič che è riscontrabile tale similitudine.

Alcuni anni dopo questo ciclo fu magnificamente eseguito dal basso Evgenij Nesterenko e dal pianista Evgenij Šenderovič, forse ancora più bravo del cantante, prima alla Scala, poi alla Filarmonica romana. Ho conservato la recensione di Mario Pasi del concerto scaligero, intitolata *Splendido Nesterenko nella Scala semivuota*. Il critico si dispiace per la scarsa presenza del pubblico, "evidentemente attratto solo dai tenori e le prime donne, e non da un programma intelligente come le liriche di Sciostakovic e Mussorgski [...] interpretati con assoluta perfezione da uno dei massimi artisti di oggi. Accompagnato da un eccellente pianista, Eugenio Scenderovic, Nesterenko ha iniziato con la *Suite* per basso e pianoforte di Sciostakovic, sulle *Rime* di Michelangelo Buonarroti. Sono undici liriche e rappresentano una specie di testamento spirituale del compositore sovietico: musica pervasa da un senso struggente di infelicità, un canto grave che scandisce il verso penetrando in misteriose profondità. Le parole del Buonarroti assumono qui le grigie tinte di una notte nordica, contorni indecisi segnati da una profonda tristezza esistenziale. Solo l'ultimo canto, col pianoforte alleggerito in una citazione paradisiaca, fa balenare una breve immagine di speranza. E non per niente Sciostakovic lo ha intitolato *Immortalità*". Ero felice di leggere queste parole e ancor di più ascoltare i due magnifici musicisti al Teatro Olimpico di Roma, e poi ancora di parlare – soprattutto col pianista – del loro stretto rapporto con il compositore durante la preparazione della suite.

Nel 1979 uscì il libro *Testimonianza. Le memorie di Dmitrij Šostakovič, raccolte e curate da Solomon Volkov*. Un giorno dalla redazione di "La Repubblica" mi telefonò la signora Rosellina Balbi e mi chiese se ero interessato a scrivere una recensione, anche se il libro fino a quel momento esisteva solo nella versione originale inglese; sarebbe uscito di lì a poco anche in italiano per i tipi di Mondadori. Accettai molto incuriosito e andai a prendere il libro in piazza dei Cinquecento dove si trovava allora la redazione. Per prima cosa la signora Balbi mi disse che non voleva assolutamente un articolo antisovietico, perché letteralmente ne aveva "le tasche piene dell'antisovietismo". Le assicurai che anche a me interessava scrivere su Šostakovič nel modo più obiettivo possibile e mi misi al lavoro.

Naturalmente ero già al corrente dell'uscita del libro, perché mi arrivavano da Mosca notizie e alcuni giornali che contenevano proteste e smentite da parte dell'Unione compositori. Tra queste un articolo firmato da allievi di Šostakovič che definivano Volkov come una "cimice" e con altri epiteti immaginabili. Un amico comune, il violinista Iosif Ryssin, anch'egli emigrato in Germania, mi raccontò che a Mosca Volkov, dopo aver parlato con Šostakovič, passava regolarmente da lui, si fermava e appuntava i racconti appena ascoltati in casa del compositore. Per smentirne il ritratto che emerge dalle "memorie", il solito e insostituibile Chrennikov, il capo dei compositori, si era affrettato a pubblicare un libro con la raccolta di numerosi interventi personali di Šostakovič e a far uscire un album di quattro LP contenenti la voce del compositore che interveniva in varie occasioni. Dopo aver letto il libro mi dissi che, anche se Solomon aveva modificato i racconti, sarebbe stato importante – soprattutto dopo la nostra Biennale – che il mondo parlasse del destino di questo immenso musicista in termini diversi, non come di un "servo" del regime sovietico, come era invece accaduto fino a quel momento. Nel libro non trovai scoperte eccezionali, tranne una evidente forzatura a proposito della dedica della *Settima sinfonia*: Volkov scrive che Dmitrij Dmitrievič gli avrebbe confessato che era dedicata non solo alle vittime del nazismo, ma anche a quelle dello stalinismo, portando a sostegno di questa tesi la rivelazione che il compositore avrebbe cominciato a lavorare all'opera fin da prima della guerra, circostanza mai confermata. È peraltro vero che secondo altri ricordi raccolti da Elizabeth Wilson, come ad esempio quelli di Flora Litvinova, il compositore avrebbe riconosciuto che il tema dell'opera è più generale, ovvero il totalitarismo. Fui invece spiacevolmente sorpreso dal tono acido, molto irritato, dei "racconti" di Šostakovič nei riguardi di tante persone, non solo di Chrennikov. Comunque, citai nell'articolo per "La Repubblica" alcuni episodi dalla *Testimonianza*, riassunti le tappe degli scontri del compositore con il regime e conclusi, convinto: "Sciostakovic va giudicato [...] nel suo insieme, nei sessantanove anni della sua esistenza di musicista e di cittadino, legatissimo alle drammatiche vicende del suo popolo e della sua terra. Sciostakovic che, al pari di Musorgskij, fu l'implacato cantore della disperazione". La redazione pubblicò il mio articolo con il titolo *Compagno Sciostakovic la tua musica è il caos*, riprendendo un disegno dal "Washington Post" che illustrava la prima pagina della *Quinta sinfonia* con la faccia del compositore e quella di Stalin sovrapposte. Aggiunsero inoltre una foto del compositore accanto al ministro della Cultura Ekaterina Furtzeva e una insieme a Volkov.

Dopo quello di Volkov su Dmitrij Dmitrievič sono usciti molti libri anche in italiano, tra i quali preferisco in assoluto *Dmitrij Šostakovič. Trascrivere la vita intera. Lettere 1923-1975*, una raccolta di lettere del compositore all'amico Isaak Glikman, curata da Elizabeth Wilson, con introduzione di Enzo Restagno, uscito nel 2006. Il testo originale delle famose "memorie" raccolte da Volkov stranamente non è mai stato pubblicato in russo. Negli anni passati,

dopo il 1979, numerosi musicisti, sovietici e non, persino i figli del compositore, si sono pronunciati in modo contrastante a proposito della veridicità di questo libro... Per me l'importante è che, dopo Volkov e la nostra Biennale, almeno in Italia il tono cambiò, anche se, come si vedrà, non completamente.

Una volta trasferitomi in Italia, ho avuto modo di ascoltare dal vivo le ultime due sinfonie, la *Quattordicesima* e la *Quindicesima*, dopo averle "studiate" ascoltando le registrazioni. Rimane memorabile l'esecuzione della *Quindicesima* il 28 ottobre 1979 all'Accademia di Santa Cecilia sotto la direzione di Kirill Kondrašin, che un anno prima aveva chiesto asilo politico in Olanda e che in quei giorni accompagnammo a casa del maestro Francesco Siciliani. Quell'incontro si concluse alle tre del mattino, e ciò nonostante Kondrašin voleva continuare a trattarsi con la cantante moscovita Galina Pisarenko e con me, evidentemente preso dalla nostalgia della Russia. Avevo conservato per il maestro alcuni ritagli di giornale sul concerto a Santa Cecilia, ma non avendo mai avuto modo di spedirglieli, me li sono ritrovati nel mio archivio e posso qui citarli. Eccone qualcuno.

Enrico Cavallotti, sul "Tempo", *Una sinfonia mancata di Shostakovich*: "Un'opera che sbalordisce per la inquietante mancanza di motivazioni [... La citazione del tema dal *Guglielmo Tell* - *N.d.R.*] ripetuta troppe volte, inutilmente dà sui nervi [... Nell'Adagio - *N.d.R.*] l'orchestra scoppia in una maestosa perorazione celebrativa: ma cosa celebra? [...] Una prolissità che tenta d'ottenere il perdono nelle battute di chiusura, riproponendo guizzi di quel sensualismo ritmico giuocato dalle percussioni e che noi avremmo visto ballare da Fred Astaire con assai elegante pepe. Terribilmente accademico, disperatamente esaurito, deterioro prodotto del realismo socialista, il linguaggio sinfonico dell'ultimo Shostakovich, impoverisce anche la superiore abilità del mestiere".

Luigi Bellingardi sul "Corriere della Sera": "Nell'Allegretto iniziale l'andamento vitalistico della musica si estrinseca in un caleidoscopio sonoro che ricorda il gusto stravinskiano del 'pastiche' [...] e un sorprendente inciso tratto dalla rossiniana ouverture del *Guglielmo Tell*, più volte riproposto dai fiati, oltre a una grande varietà ritmica, animata da una folta sezione percussiva [...]. Nell'Adagio finale [...] il clima espressivo [...] assurge a un lirismo di sconvolgente malinconia e di profonda amarezza".

Bruno Cagli su "Paese Sera", sotto il titolo *Con ironia e svagato carillon Sciostakovic si congeda*: "È molto difficile scoprire le intenzioni che hanno indotto Sciostakovic a chiudere con una partitura del genere: un gioco continuo di parodie e di richiami, una oscillazione perpetua tra passi solistici o cameristici e altri enfatizzati al massimo [...] una nota ironica finisce per smentire la volontà di una serena contemplazione della morte [...]. Sembra piuttosto che [...] faccia il verso non tanto agli autori citati [...] ma a se stesso e che voglia uscire dalle quinte con noncuranza, smentendo il ruolo di compositore

ufficiale che gli è stato troppo spesso conferito [...]. Certo il passo migliore [...] è proprio l'ultimo: su un pedale dei violoncelli, il triangolo, lo xilofono, la celesta, i campanelli e il tamburo creano uno svagato carillon".

Teodoro Celli, sul "Messaggero", sotto il titolo *Triste Russia*: "Assai applaudita anche la *Sinfonia* di Sciostakovic, che, a mio avviso, è anch'essa un capolavoro: non ho esitazioni, nello scrivere questa impegnativa parola [...]. Anche in questa musica [come nelle *Anime morte* di Gogol' - *N.d.R.*], assistiamo alla trasmutazione dell'umorismo, della svagatezza e del riferimento faceto, in accenti di tragedia [...]. Cosa accade, ora, alle trombe di Sciostakovic? Esse 'si ricordano', nientemeno, dello spunto squillante [...] che apre l'ultima parte della rossiniana sinfonia del *Guglielmo Tell*. Gli ottoni innalzano un 'corale' alla russa, su fitte figurazioni degli archi; infine il primo violino solo chiude estrosamente il movimento [...]. Il 'tema dell'enigma del destino', ripreso dal *Crepuscolo degli dèi* wagneriano [...] non è soltanto una citazione, più volte ripetuta: è una confessione desolante, dell'uomo Sciostakovic che si prepara a morire senza speranza [...]. Tutta l'orchestra è impegnata in una grande perorazione, alla quale la maestria del compositore sa di poter arrivare: come se la 'catarsi' riuscisse ancora a profilarsi! Ahimè, con la vita si dilegua la patria, si dileguano gli ideali. Nessuna musica è più amara di questa! La celesta, i campanelli rintoccanti [...] le percussioni chiudono sottovoce la tremenda confessione [...]. E tu, Russia, dove corri, dove voli?".

Dino Villatico su "La Repubblica" del 30 ottobre 1979, *L'arte è morta. O no?*: "Che cosa accade? Intanto la tonalità. Ma è poi veramente un la maggiore? La distorsione timbrica attenua la percezione tonale, l'assottigliamento dell'orchestra a giochi cameristici elude il respiro sinfonico [...]. La brutalità delle citazioni [...] ammicca a uno sfascio, un vuoto che non è solo psicologico o esistenziale. Fedele D'Amico vede in Sciostakovic un 'drammaturgo del Nulla' che schernisce 'qualunque velleità di catarsi' [...]. Il senso di questa musica [...] va molto al di là di una risposta agli attacchi della censura sovietica. Chiusa la via della sperimentazione radicale, per il musicista contemporaneo si aprono due strade: l'acquiescente finzione che nulla sia accaduto e che la musica 'moderna' non sia più musica, o ironia disperata di guardare il passato come definitivamente perduto e il presente come vuoto onnicomprensivo. Sciostakovic sceglie la seconda [...]. Morte dell'arte? Sciostakovic, che apparentemente sembra voler imporre una maniera ancora romantica di far musica, di fatto suggerisce, come pochi altri, proprio tale fine".

Sempre elegiaco il titolo dell'articolo di Dario Della Porta pubblicato su "Vita" il 30 ottobre 1979, *Dissolvenza sulla vita*, ma l'opinione sua è ben diversa: "Questa sinfonia è, a nostro avviso, la più bella delle quindici composte dal grande musicista russo [...] che] fu genialmente originale all'epoca della sua prima giovinezza [...] fino ad attingere, nell'ultimo stadio della sua vita, vette dalle quali nessun altro musicista del nostro secolo è riuscito, come lui, a contemplare l'angoscia e la disperazione". Della Porta analizza poi ogni mo-

vimento scoprendo varie citazioni e anche autocitazioni, e continua: “Questa sinfonia è un addio alla vita, che per un compositore si identifica in un addio alla musica”. Della Porta descrive quindi la famosa coda con l’uso degli strumenti a percussione: “È la dissolvenza totale della musica, della quale viene distinto oramai solo il ritmo, rapido come nella fibrillazione di un comatoso. [...] Le ultime battute di questo *Adagio* si svolgono in una atmosfera di ultraterrena serenità. La conoscenza di questa sinfonia è da ritenere assolutamente al di là della pompieristica vuotaggine del realismo socialista, e del bolso populismo di Zdanov, che da Sciostakovitch pretese l’ottimismo di Stato”.

Erasmus Valente sull’“Unità”, *Un addio alla vita in forma di musica*: “La partitura [...] con amarissima lucidità conclude la drammatica vicenda umana e artistica del grande compositore sovietico. [...] Le possibilità e le impossibilità della musica vengono rimediale, storicamente, in un largo arco di tempo, avviato, nel primo movimento, dal richiamo sommesso, ma deciso, dell’*Allegro* finale della sinfonia rossiniana del *Guglielmo Tell* (l’eroe cavalca alla conquista della libertà) e concluso dal cupo risuonare della wagneriana *Marcia funebre* del *Crepuscolo degli dèi* (l’eroe recede, sconfitto, dalla conquista della felicità). I suoni sembrano rapprendersi come in un gelo, ma affiora il canto quasi aggrappato alla disperata speranza di Mahler, quando dà inizio a quelle calde melodie che sono sempre un addio alle cose. [...] Nelle ultime battute, il gorgoglio d’una percussione, lieve e imperturbabile, ribolle come l’aria che viene alla superficie da un abisso”.

Provo infine a riassumere la lunga recensione di Fedele D’Amico apparsa sull’“Espresso” sotto il titolo *Per favore, citatemi un la*. All’inizio il grande Lele “difende” Šostakovič dalle critiche degli “esegeti ufficiali”, assicurandoli che nella sinfonia del compositore sovietico si possono riscontrare costruzioni di dodici note, anche se nemmeno questa volta egli cede a tentazioni schönberghiane... Poi addirittura trova dei “ceffoni al realismo socialista” nel gioco di frantumazione interna, e contesta coloro che hanno tirato fuori il “pastiche” alla Stravinskij a proposito delle famose citazioni dal *Guglielmo Tell*. Molto spiritoso è il paragone tra queste citazioni-apparizioni e un personaggio di Čechov. D’Amico sicuramente capisce bene vari aspetti contraddittori della musica di questo autore, perché persino nella citazione del tema del Destino di Wagner scopre che “secondo Sciostakovic non tanto il morire è la pena a cui il Destino condanna quanto, si direbbe, il vivere”. Infine ammira molto la coda di quaranta battute degli archi immoti, “una quinta disponibile a qualsiasi contenuto (modo maggiore? minore?), sotto la quale una percussione aridissima si sistema [...] e sopra la quale pseudoangelici campanelli e celesta, triangolo, silofono [...] invocano un inattendibile riscatto. Potrebbe anche essere la massima pagina che questo implacato cantore della disperazione muta concepisse mai”.

Quando Maksim Šostakovič, due anni dopo, “scelse la libertà”, a un certo punto mi telefonò e trovò la mia segreteria telefonica. Più volte io mi sono

divertito a mettere della musica come sottofondo del mio annuncio e in quel periodo il sottofondo era appunto la famosa coda della *Quindicesima sinfonia*. Maksim, meravigliato, lasciò subito un messaggio, dicendo che gli aveva fatto molto piacere sentire questa affascinante e misteriosa pagina, magari ripresa dal disco della sua esecuzione. Era stato infatti lo stesso figlio del compositore a dirigere la prima esecuzione di quest’opera tanto discussa, come si è visto, dalla critica italiana.

Anche Mstislav Rostropovič (Slava per gli amici) lasciò l’URSS e a partire dal 1975 cominciò regolarmente a esibirsi in Italia, specialmente a Roma. Credo che il 13 dicembre 1981 sia stata la prima volta che lo vidi dirigere l’orchestra in un programma tutto russo: le due sinfonie, la *Quinta* di Čajkovskij e la *Quinta* di Šostakovič, con l’orchestra di Santa Cecilia. Più di una volta si è attribuita al compositore questa frase sul significato della sinfonia: “la risposta di un *intelligent* alla giusta critica” ecc. Non tutti forse sanno però che il noto scrittore Aleksandr Fadeev (responsabile indiretto¹⁶ delle persecuzioni staliniane degli scrittori) aveva annotato nel suo diario privato la sera dopo la prima della *Quinta*: “Il finale suona non come una via d’uscita, e ancor meno come una festa o una vittoria, ma come una condanna o una vendetta contro qualcuno”. Ecco, per la prima volta sentii questa “vendetta” a Roma, mentre Slava tirava fuori tutta la forza dall’orchestra, trascinata dalla sua enorme volontà. “Il Messaggero” scrisse proprio così: *Grande, immenso Rostropovič*. Quella volta la critica romana fu assai benevola con lui come direttore, ma soprattutto, forse per la prima volta, anche il pubblico capì qualcosa di questa sinfonia tutt’altro che “ottimistica” di Dmitrij Dmitrievič.

Negli anni successivi ricordo Slava dirigere nel 2002 quattro volte (dal 5 all’8 gennaio) l’opera *Una Lady Macbeth* in forma di concerto. Ricordo la sua ultima apparizione al Parco della Musica nel 2006 con l’*Ottava sinfonia*, ma ancora prima in un concerto, il 4 aprile 1979, quando accompagnava al pianoforte la moglie in romanze russe, per poi eseguire al violoncello la suite *Sette poesie su testi di Aleksandr Blok* insieme alla pianista greca Vasso Devetzi, al violinista francese Jean-Pierre Wallez e naturalmente alla moglie Galina Višnevskaja. Di quel concerto ho ritrovato due recensioni, una di Dino Villatico su “Repubblica” e una ancora di Fedele D’Amico sull’“Espresso”. A proposito della suite Villatico scrive di “melodie [...] costruite con estrema abilità, e assai significative dell’intimismo della tarda produzione del compositore sovietico [...] E i rapporti timbrici tra voce e strumenti, nella successione calcolatissima [...] che caratterizzavano ogni lirica, creavano di volta in volta un clima di densa espressività”.

A sua volta D’Amico descrive dettagliatamente la suite dal punto di vista dell’uso dell’organico, perché in quest’opera Šostakovič usa la voce con sette combinazioni di strumenti: “Il risultato è una scultura netta, così nella forma

generale come nei particolari”. È interessante il parallelo che il grande musicologo coglie nell’assolo del violino nel n. 3, dove “ben presto si pensa all’inquietante violino ‘scordato’ della *Quarta* di Mahler o a quello, che evidentemente ne deriva, dell’infernale balera del *Wozzeck*”. Inoltre D’Amico sottolinea che la ormai non più giovanissima cantante è ancora molto brava, e che “Rostropovič non possiede quel grado di elaborazione del suono che si suole richiedere al pianista-pianista. Resta però, anche in questa sede, un musicista enorme [...]”. Inoltre, circostanza inestimabile, accompagna a memoria”.

Una delle mie ultime imprese pianistiche è legata alla stagione di musica da camera organizzata nel 1979 da Cesare Mazzonis, direttore artistico dell’orchestra della RAI di Roma. Il 20 febbraio 1979 il basso Franco Ruta e io eseguiamo *Quattro poesie di Lebjadkin* (dai *Demoni* di Dostoevskij) di Šostakovič per basso e pianoforte. Si trattava di nuovo, dopo le mie “prime” alla Biennale di Venezia, di una prima esecuzione italiana. La composizione delle *Quattro poesie* nel 1974 coincide con la ripresa a Mosca, nel Teatro Musicale da Camera, dell’opera giovanile di Dmitrij Dmitrievič *Il naso*. Ecco i titoli delle quattro “poesie”: *L’amore del capitano Lebjadkin*, *Lo scarafaggio*, *Il ballo di beneficenza per le governanti*, *Una chiara personalità*. Rileggo oggi il programma di sala di questo concerto e scopro la presentazione fatta dall’amico Claudio Casini di questa penultima fatica del compositore, l’*Op. 146*, dove spiega chi era il capitano Lebjadkin: “un folle ubriacone che tende a farsi credere un intellettuale” e aggiunge che “il surrealismo di queste poesie e della stessa musica rievoca un’altra opera del maestro, *Il naso*, scritta quasi cinquant’anni prima. Mentre le ultime due poesie sono usate da Sciostakovic in forma integrale, le altre sono concepite in forma di scena teatrale: vi sono incluse le spiegazioni del capitano agli ascoltatori nonché il testo della sua lettera all’amata signorina Tuscina”. Devo aggiungere che il compositore ha scelto da solo i testi, tra i quali la quarta poesia è in realtà una parodia di Dostoevskij della poesia di Nikolaj Ogarëv *Lo studente*. La traduzione italiana del titolo della parodia, *Svetlaja ličnost*, era nel programma *Una chiara personalità*, ed è un ritratto decisamente sarcastico di un rivoluzionario russo. Per apprezzare la parodia bisognerebbe raccontare per intero il romanzo di Dostoevskij, dove simili personaggi sono esplicitamente presi in giro dallo scrittore. Non a caso questo testo in URSS non è più stato ripubblicato per molto tempo. Se le prime tre poesie sembrano ricreare il clima surrealistico del *Naso*, la quarta è invece evidentemente una satira politica, e a noi resta solo il compito di indovinare a quale personaggio si riferisse il compositore quando componeva questa sarcastica “romanza”. Aggiungo solo qualche dettaglio per illustrare questa penultima composizione di Šostakovič: nel punto culminante della dichiarazione d’amore da parte dell’abominevole personaggio alla giovane aristocratica, nell’assolo del pianoforte si ode fortissimo e in unisono in ambedue le mani una frase dell’aria di Eleckij dalla *Dama di picche* di Čajkovskij.

Nel passo dove lo scarafaggio “viene buttato via ma non si lamenta” – persino all’ascolto si prova schifo! – nella parte del pianoforte sentiamo una breve frase discendente di dodici note (dodecafonial). In una lettera all’allievo Boris Tiščenko, Dmitrij Dmitrievič scriveva: “Il capitano Lebjadkin è in gran parte un buffone, ma mi sembra un personaggio assai sinistro”.

Durante la nostra Biennale del dissenso, a Venezia, Solomon Volkov si incontrò con Vittorio Strada. Ne venne fuori, sulla rivista dell’Einaudi “Russia”, un articolo di Solomon intitolato *Dell’incontro inevitabile: Šostakovič e Dostoevskij*. In sostanza Volkov dimostra che Šostakovič è un personaggio “alla Dostoevskij”. Nella città di Pietroburgo era impossibile evitare l’impatto con le memorie dello scrittore, e alla fine “l’incontro” avvenne. Volkov ricorda come da giovane il compositore nel *Naso*, insieme a un gruppo di letterati, aveva deciso di prendere in prestito, dai *Fratelli Karamazov*, i “couplet” di Smerdjakov, nell’opera cantati da un servo. Volkov traccia inoltre un parallelo tra le figure del capitano Lebjadkin e... Modest Musorgskij, l’autore dell’immortale *Boris Godunov*. Ironizza poi sull’opinione diffusa tra i colleghi di Musorgskij, da essi considerato un mezzo idiota alcolizzato. Importante è però ricordare che Musorgskij era in assoluto il compositore preferito di Šostakovič.

Dal momento che stiamo parlando della penultima composizione di Dmitrij Dmitrievič, diciamo qualcosa della sua ultima fatica, la *Sonata per viola e pianoforte Op. 147*, secondo molti musicisti una tra le sue creazioni più geniali, e piena di disperazione... La scoperta di quest’opera è stata per me una nuova emozione e un avvenimento musicale di primaria importanza. Come ho già scritto, io e il violoncellista Boris Pergamenščikov, purtroppo scomparso nel 2004, la suonammo sicuramente per primi in Italia nella versione trascritta dallo stesso Boris, e ripetemmo poi questa esperienza, dopo la Biennale, in alcune città lombarde. Successivamente, il 14 maggio 1982, ebbi l’occasione di risentirla nell’esecuzione del giovanissimo Jurij Bashmet insieme a Michail Muntjan nella sala da camera dell’Accademia di Santa Cecilia. Il loro duetto era ottimo, ma poi nell’estate del 1982 mi capitò di ascoltare a Firenze questa *Sonata* nell’esecuzione di Bashmet assieme a Svjatoslav Richter, e nello stesso concerto anche il *Quintetto*, sempre di Šostakovič, con il Quartetto Borodin. Quella volta al concerto era presente il principe Andrej Volkonskij e persino lui rimase sbalordito dopo l’ascolto di questa composizione del suo non tanto amato Šostakovič. Non voglio analizzare questa *Sonata*, perché sto scrivendo solo della mia personale esperienza con questa musica. Ma poi con quali parole “descrivere” questa ininterrotta commozione, come è almeno per me? Della sua partitura direi che qui prevalgono intervalli di quarta e di quinta, cioè i “vuoti” della scala. Soltanto dieci battute prima della fine – un po’ come nella *Quindicesima sinfonia* – la viola prende finalmente un do bequadro, che poi viene subito “coperto” da una ininterrotta quarta (sol-do) del pianoforte, ripetuto sempre più “morendo”.

Si scrive spesso della citazione di Beethoven nel finale Adagio, ma pochi sanno che nel secondo movimento Allegretto Šostakovič si è ricordato dei *Giocatori*, dell'opera incompiuta composta a Kujbyšev durante la guerra, quasi contemporaneamente alla *Settima sinfonia* e alla *Seconda sonata*. Quando mi venne a trovare a Roma Boris Pergamensčikov, dopo la nostra conoscenza a Venezia, gli feci ascoltare un LP con la registrazione di questa composizione. Allora era quasi sconosciuta, e il disco mi era stato regalato dallo stesso Roždestvenskij che l'aveva riscoperta ed eseguita. Si tratta di otto scene dalla commedia di Gogol', circa 45 minuti di musica molto divertente che inizia proprio come il secondo movimento della *Sonata*. Boris addirittura saltò sulla sedia: "Cosa?". In questo allegretto, evidentemente legato a immagini del gioco d'azzardo, tutto è pimpante, molto ironico, anzi "sfottente"; questo Scherzo vola via dopo un pensoso e drammatico inizio della *Sonata*, Moderato. Poi segue un improvviso assolo della viola, di nuovo con le quarte. Il violista del Quartetto Borodin, Mitja Šebalin, mi diceva che questo intervallo richiama alla mente il segnale dell'ambulanza del pronto soccorso. Ora il pianoforte intona gli arpeggi della *Sonata* di Beethoven "Al chiaro di luna". Il mio caro amico Manušir Jakubov ha scoperto nel finale più di una citazione da Beethoven, ma non voglio addentrarmi in analisi musicologiche, so soltanto che, come nella *Quindicesima sinfonia*, queste citazioni non sono casuali. È peraltro vero che, quando al compositore chiedevano il perché di queste citazioni, lui rispondeva che non sapeva spiegarlo ma che così doveva essere... Anche nella *Sonata per viola e pianoforte* quest'ultimo monologo di Šostakovič contiene in modo del tutto naturale l'immortale tema meditativo del "Chiaro di luna".

In un'altra triste occasione ho sentito questa musica alla Filarmonica romana. Era il 15 ottobre 1985, e mentre mi trovavo a Camerino all'Università, mia moglie Gabriella mi comunicò per telefono che a Mosca era morto all'improvviso il grandissimo Emil Grigor'evič Gilels. Mi precipitai a Roma perché quello stesso giorno suonava Jurij Bashmet con Michail Muntjan. Nell'intervallo andai a trovarli nel camerino al Teatro Olimpico per dare la triste notizia. Jurij mi chiese a quel punto di uscire con loro sul palco e di annunciare al pubblico che l'esecuzione della *Sonata per viola* di Šostakovič era dedicata alla memoria del nostro illustre pianista Emil Gilels.

Ricordo una impressionante esecuzione al lume di candela del *Quindicesimo quartetto* il 17 febbraio 1984 nella grande e buia sala di via della Conciliazione ad opera dei quattro magnifici "Borodiniani". E fu triste per me sentire da Giorgio Cambissa, allora direttore del Conservatorio di Santa Cecilia, anche lui compositore, questa opinione: "Un po' senile...".

Qualche anno prima, dopo un concerto all'Accademia di Santa Cecilia, ecco come il giornale "La Repubblica" in data 29 aprile 1981 lo recensì (credo a firma di Dino Villatico): "Che la modernità non abbia nulla a che vedere con la data di scrittura ci è stato confermato domenica scorsa a Santa Cecilia. Il *Concerto n. 1 in mi bemolle maggiore per violoncello e orchestra* di Dimitry

Sciostakovic è stato composto nel 1959, ed è di una disarmante rinuncia a denotare almeno la scorza esteriore di un qualche appiglio 'moderno'. L'ambito, scrupolosamente e programmaticamente tonale, non un solo momento sembra messo in discussione. Tuttavia qualcosa accade: la tonalità non riesce più a reggere le idee musicali, le battute si succedono quindi alle battute con casualità, senza necessità. Conosciamo tutte le disgrazie di Sciostakovic con la censura zdanovista, ma, chissà, quella censura gli è cascata addosso come una manna. Certo, anche l'irriverenza delle opere giovanili è più esibita che reale, e prefigura senza sforzo più moderati binari. Il dopo Zdanov, anche per Sciostakovic, non è la liberazione da un incubo, ma la presa di coscienza di una vocazione regressiva, conservatrice, con o senza Zdanov. Analoga parabola percorre Prokofiev. Per entrambi 'l'avanguardismo' giovanile non è ricerca di nuovi spazi, ma esibizione di atteggiamenti superficialmente 'moderni'. Un ritorno ai ranghi tonali, mai definitivamente lasciati, era comunque prevedibile. Senza la corrosiva ironia di Strawinski. *Tutto questo per dire che il Concerto per violoncello è assai brutto, e più che brutto inutile* (corsivo mio).¹⁷ Oserei aggiungere, con tutto il rispetto per il critico musicale, che forse il suo articolo è più inutile del *Concerto n. 1 in mi bemolle maggiore per violoncello e orchestra Op. 107*, oggi presente nel repertorio dei maggiori strumentisti del mondo. Solo per citarne alcuni: Yo-Yo Ma, Rocco Filippini, Giovanni Sollima, Gautier Capuçon, oltre ai russi Natalia Gutman e Misha Maisky. Dal 1962 è inoltre un pezzo d'obbligo al Concorso "Čajkovskij". Nella presentazione dello stesso *Concerto* il 18 novembre 2001, firmata da Arrigo Quattrocchi, trovo invece questa frase: "Il risultato è quello di uno dei capolavori di tutta la letteratura concertistica per violoncello".

È stato decisamente più clemente, e secondo me più giusto, Teodoro Celli. Dopo aver ascoltato il *Secondo concerto per violoncello Op. 126* nel gennaio 1982 al Foro Italico, nell'esecuzione del caro Boris Pergamensčikov con Vladimir Del'man come direttore dell'orchestra della RAI, scrisse: "Quanto all'opera di Sciostakovic, c'è da dire ch'essa è parsa da collocare fra le 'minori'; contrassegnata, però, da frequenti spunti geniali, e da una impostazione generale di vera originalità, quella secondo cui lo strumento solista viene messo 'a colloquio' non tanto con l'orchestra in sé, quanto con elementi sparsi, con strumenti isolati fra quelli orchestrali, scelti di volta in volta, ai fini di particolari effetti timbrico-contrappuntistici [...]. Il fondo di tutto il *Concerto*, però, è pervaso da quella tetraggine, da quello sconforto sfiorante il cinismo ed evidente negli accenti grotteschi, che nel compositore ormai anziano scaturivano dalle esperienze amare della persecuzione politica. *Anche per questo, Sciostakovic, via via che gli anni passano, 'cresce' nella nostra considerazione: come musicista e come uomo*" (corsivo mio).

E che dire di una recensione nel gennaio 1984 della nota giornalista e scrittrice Mya Tannenbaum, per di più di origine russa, sul "Corriere della Sera", dopo un concerto della "scomparsa" Orchestra della RAI di Roma al Foro Italico

diretta da Vladimir Del'man. Nel programma, tutto russo, c'era anche il *Primo concerto per pianoforte e tromba Op. 35* di Šostakovič. La parola all'autrice dell'articolo *Dedicato ai russi*: "Prima di ascoltare un pezzo di Sciostakovic viene spontaneo confrontarne la data di 'fattura'; si controlla, insomma, se è di 'buona' o di 'cattiva' annata, estroso cioè o conformista. Il *Concerto* prometteva bene, è del 1933; l'opera *Il naso*, da Gogol', è un capolavoro, ed è del '30, e *Katerina Izmailova*, altro capolavoro, è del '34. *Qui invece a parte la data propizia non un lampo di genio* [corsivo mio]. Eppure a Sciostakovic era venuto in mente un gustoso accostamento timbrico, con il pianoforte, la tromba e gli archi: *ma non ne ha saputo, o voluto trarre vantaggio, peccato* [corsivo mio]. C'era da aspettarsi una provocazione, la vocazione del grottesco, l'ironia, la fantasia". Nemmeno Teodoro Celli sul "Messaggero" quella volta comprese, di questa coraggiosa partitura del ventisettenne ragazzo di Leningrado, l'ironia e lo spirito del tempo: la NEP, il breve ritorno al capitalismo, i motivetti di strada, lo "sfottimento" dell'eredità classica occidentale, la voluta banalizzazione, e già allora la caricaturizzazione dell'ottimismo sovietico. Celli ricordava la prima italiana nel 1946, e l'opinione di Arthur Honegger espressa dopo l'esecuzione: "C'est une salade russe!". Massimo rispetto per un'opinione del compositore francese, ma Celli, dopo aver precisato che Šostakovič "oggi è giustamente ammirato anche dal nostro pubblico, il quale ormai ne conosce i lavori maggiori", scrive letteralmente: "posso dire allora senza tema d'essere frainteso, che questo concerto *non vale granché*" (corsivo mio).

Ancora prima della "perestrojka", dopo la quale sono radicalmente cambiati i miei rapporti con i musicisti sovietici in tournée a Roma, mi è capitato di sentire Vladimir Krajnev con l'orchestra di Vladimir Spivakov eseguire il *Secondo concerto* di Šostakovič a Santa Cecilia. Vladimir era un amico di vecchia data: avevamo studiato insieme a Char'kov negli anni cinquanta e poi a Mosca con lo stesso maestro: Neuhaus. Il nostro incontro fu cordiale, ma disturbato dall'immediato intervento dell'uomo della "scorta" (il funzionario del KGB) il quale lo rimproverò per avermi abbracciato... Tempi tristi e, per fortuna, lontani...

Sicuramente ancora in quel periodo, negli anni ottanta, venne a Roma la cantante Irina Bogačëva, la prima interprete del ciclo *Sei poesie di Marina Cvetaeva Op. 143*. Mi azzardai a cercarla in un albergo ai Parioli soltanto per chiederle del suo incontro con l'autore. Ne valse la pena, perché Irina mi raccontò che un giorno ricevette questa lettera: "Stimatissima Irina Petrovna! Mi sono deciso a disturbarla per una questione per me molto importante. Ho composto una suite su poesie di Marina Cvetaeva. Mi piacerebbe tanto fargliela conoscere e naturalmente sogno che lei possa considerare benevolmente la suite e allora io le chiederei di cantarla [...]. Quando le farà comodo, verrò a Leningrado per presentarle la mia nuova composizione. Le invio i miei migliori auguri. Mi chiamo Dmitrij Dmitrievič".

Onoratissima, la cantante naturalmente accettò e, appena ricevette lo sparti-

to, subito iniziò a studiare il ciclo insieme alla sua abituale partner, la pianista Sofia Vakman. Quando furono pronte, andarono a Mosca per eseguire la composizione in casa di Šostakovič. La suite è composta da sei poesie: *Ai miei versi, Da dove questa tenerezza?, Dialogo tra Amleto e la sua coscienza, Poeta e zar, No, il tamburo rulla... e Ad Anna Achmatova*. Nella quarta e quinta poesia il protagonista è Aleksandr Puškin con il suo tragico destino; nella prima Marina esprime la certezza che le sue poesie un giorno saranno apprezzate come preziosi vini invecchiati; la seconda, molto lirica, è dedicata al poeta Osip Mandel'stam. La quinta riporta alla morte di Ofelia, mentre l'ultima, che finisce (nella versione orchestrale) con rintocchi di campane, simbolo di Mosca e delle sue innumerevoli chiese, è dedicata a una grande collega (ma non una vera amica) come Anna Achmatova. Irina Bogačëva mi raccontò che, quando ebbero finito di eseguire il ciclo, lei e la pianista si accorsero meravigliate che Dmitrij Dmitrievič stava piangendo. Confuse, intimidite, tacquero e a un certo punto il compositore disse con voce sommessa: "Scusate, sapevo di aver scritto una cosa bella, ma non mi aspettavo che fosse così...". Poi, riprendendosi, come sempre estremamente educato e premuroso, chiese loro se avessero qualche obiezione da fare. Irina Bogačëva disse, un po' vergognandosi, che si sarebbero permesse di esprimere una obiezione: poiché la prima poesia, più proiettata nel futuro, conteneva un messaggio di speranza, mentre l'ultima finiva con una dedica, forse sarebbe stato logico scambiarne l'ordine, iniziando dunque con *Ad Anna Achmatova* e finendo con *Ai miei versi*. Šostakovič ascoltò attentamente quel consiglio, attese un poco e poi disse che la loro obiezione era senz'altro giusta e che sarebbe stato meglio fare come le signore suggerivano, ma che... lui preferiva lasciare le cose come stavano. Nel 1981 Maksim, il figlio del compositore, insieme a suo figlio Dmitrij si recò in Germania da dove poi si trasferì negli Stati Uniti. Ci incontrammo diverse volte in Italia, ad esempio nel 1986 a Roma, dove Maksim diresse l'orchestra di Santa Cecilia. Io e Gabriella lo seguimmo poi fino a Siena. Il concerto a Roma ebbe luogo la sera del 24 luglio 1986 a piazza del Campidoglio, mentre a Siena egli condusse l'orchestra al Teatro dei Rinnovati, con Mstislav Rostropovič come solista. Maksim era allora il direttore stabile della New Orleans Symphony in America, ma veniva spesso in Europa. Bisogna dire che nemmeno con lui la critica italiana è stata "gentile", e dopo una serie di concerti la sua personale carriera in Italia si è arrestata. Mi ha fatto molto piacere incontrarlo in Italia da adulto, quando ho potuto chiedergli se aveva saputo qualcosa di più del nostro incontro con il suo grande padre nel 1964 a Mosca. No: "Papà a casa non parlava mai dei suoi impegni sociali". Durante il suo soggiorno romano Maksim mi presentò la sua giovane seconda moglie, Marina, oltre all'amico Lev Sbarskij, famoso pittore. Parlammo di molte cose, in particolare dell'amicizia non priva di ombre tra il mio amato maestro Neuhaus e il compositore. Ciò mi stimolò a scoprire le origini di quel – diciamo – leggero attrito.

La mia vita cambiò decisamente verso la fine del 1987, quando la signora Fiammetta Greco, brava ideatrice e organizzatrice di manifestazioni musicali, attualmente presidente della nostra Associazione Culturale Heinrich Neuhaus, mi invitò a prendere parte al Festival di musica russa dedicato al centenario dalla morte di Aleksandr Borodin. Il Festival si svolse in diverse città con alcuni concerti dell'Orchestra del Ministero della Cultura dell'URSS sotto la direzione dello stimatissimo Gennadij Roždestvenskij, che andai appositamente a incontrare a Londra per elaborare con lui il programma. A Verona inoltre mettemmo in scena l'opera *Il principe Igor'* con i migliori cantanti russi per la regia di Boris Pokrovskij. Era presente – come d'obbligo – anche il Quartetto Borodin. Il Festival ebbe una forte risonanza a Mosca, e segnò il mio riavvicinamento ai circoli musicali russi. Cosa che, in coincidenza con l'avvio della perestrojka, rese possibile il mio ritorno in patria dopo ventitré anni. Arrivammo con Fiammetta Greco a Mosca a metà febbraio del 1988, e Manašir Jakubov, con il quale avevo ripreso i rapporti ancora in Italia in occasione del Festival "Borodin", ci presentò alla vedova di Dmitrij Dmitrievič Šostakovič, Irina Antonovna. La signora con grande cordialità ci mostrò tutta la casa, che a me fece l'impressione di avere già conosciuto. Ad aprile del 1988 ero di nuovo a Mosca per il centenario del mio caro maestro Heinrich Neuhaus. Quella volta venne insieme a me il musicologo romano Franco Ricci. Eravamo entrambi molto emozionati mentre visitavamo i luoghi dove Šostakovič creava, soffriva, passava le sue giornate piene di tormenti.

Ci fu un periodo di autentica esplosione di scambi, viaggi, manifestazioni, tutto all'insegna della mia fedeltà alla musica russa e dell'entusiasmo da parte di Fiammetta. Ben presto, verso la fine dello stesso anno, su invito di Fiammetta venne in Italia Irina Antonovna. A Napoli, al Teatro Mercadante, assistette al concerto del giovane Evgenij Kisin che, insieme all'orchestra diretta da Vladimir Spivakov, eseguì il *Primo concerto per pianoforte e tromba* di Šostakovič. Nel corso di diverse conferenze in presenza della vedova del compositore furono proiettati per la prima volta al pubblico italiano video inediti che immortalavano alcuni momenti della vita di Šostakovič. Una volta apparimmo addirittura al TG-1. In quell'occasione mi resi conto della capacità divulgativa della TV: il giorno successivo la gente, per strada, nei negozi, riconosceva la signora Šostakovič. Andammo anche a Milano per essere ricevuti dalla sorella di Claudio Abbado, Luciana Pestalozza, e da Mimma Guastoni, entrambe della casa editrice Ricordi. Scendemmo nel famoso caveau della Ricordi dove sono conservate le partiture originali di Verdi, Puccini ecc.

Durante la visita della signora Irina Antonovna, insieme a Fiammetta elaborai un piano di massima delle manifestazioni da realizzare in Italia negli anni successivi. Ci fu infatti a Roma la presentazione del nuovo libro di Franco Pulcini *Šostakovič*, organizzata dall'Accademia di Santa Cecilia il 12 dicembre 1988 in via dei Greci. Sempre là fummo tutti e tre ricevuti dal maestro

Francesco Siciliani che ci mostrò la partitura della *Undicesima sinfonia* con la dedica dell'autore, offerta all'Accademia nel corso della sua unica visita a Roma nel maggio 1958.

L'avvenimento più importante dei soggiorni della signora Šostakovič a Roma fu la solenne consegna il 21 maggio 1991 dell'intera raccolta dei 42 volumi delle opere di Dmitrij Dmitrievič alla Biblioteca Governativa del Conservatorio di Santa Cecilia. Insieme a Irina Antonovna erano arrivati a Roma anche Leonid Sidel'nikov, rappresentante della casa editrice Muzyka, e Manašir Jakubov, curatore dell'archivio moscovita. La consegna dei volumi avvenne nella sala di via dei Greci alla presenza dell'allora direttore del Conservatorio, Irma Ravinale, che fece una storica confessione: "Šostakovič non fa parte della mia Musa personale!". In compenso però sul programma di sala la stessa musicista scrisse: "La donazione [...] dell'opera omnia è per noi un evento di straordinaria importanza [...] per il grande valore [...] sia dal punto di vista artistico che commerciale [...] dalle mani della vedova del grande maestro che con lui condivise tutta una vita dedicata alla musica. [...] Le opere di Dmitrij Sciostakovic saranno a disposizione di tutti i musicologi e i musicisti che ne faranno richiesta".

A sua volta uno dei più attivi sostenitori dell'iniziativa, Franco Ricci, scrisse: "La musica di Sciostakovic [...] solo da poco tempo ha iniziato la sua penetrazione nel tessuto culturale del nostro paese interessando studiosi e pubblico. Ne sono la riprova l'esecuzione recentissima della *Tredicesima sinfonia* [...] all'Accademia di Santa Cecilia di Roma e il ciclo integrale dei *Quartetti* alla Fenice di Venezia".

Finiti i discorsi, si passò all'ascolto della musica: la cantante Patricia Adkins Chiti presentò per la prima volta a Roma nella versione per voce e orchestra il ciclo *Sei poesie di Marina Cvetaeva* con l'orchestra del Conservatorio diretta da Francesco De Masi. Il pianista Sergio Perticaroli si prodigò invece nell'esecuzione dei quattro *Preludi e fughe Op. 87*. Quella manifestazione, tenuta in via dei Greci nella rinnovata Sala Accademica, fu recensita da due giornalisti: Guido Barbieri sul "Messaggero" ed Erasmo Valente sull'"Unità". L'articolo di Barbieri era intitolato *E ora Santa Cecilia custodisce i segreti di Sciostakovic*. Il noto musicologo e conduttore di RAI-3 sottolineava come da quel momento in poi "i teatri, le associazioni pubbliche e private, i pianisti, i cantanti, i direttori d'orchestra vinceranno più facilmente la pigrizia (o l'ignoranza) che tengono ancora Sciostakovic ai margini della vita musicale italiana". Anche Erasmo Valente concluse il suo articolo dicendo: "Abbiamo tutte le musiche di Sciostakovic, siamo ora impegnati a eseguirle". E devo riconoscere che da allora più di una volta alcune di quelle partiture sono state utilizzate dalla stessa Accademia per concerti al Parco della Musica. Qualche giorno dopo questo avvenimento e la nostra breve apparizione al TG delle ore 13, entrammo con Irina Antonovna nel negozio di un oculista, poco distante dal Circo Massimo, sul viale Aventino. Appena entrati l'oculista le disse: "Lei

è la signora Šostakovič! Mi fa piacere servirla!”. Mi fece ricordare di quel che successe quando nel 1949 il compositore, durante il suo viaggio forzato negli Stati Uniti, entrò in una farmacia per acquistare un’aspirina: non era neppure uscito dal negozio che sulla vetrina apparve la scritta: “Da noi compra Šostakovič!”.

Come dicevo, con Irina Šostakovič progettammo un grandioso festival da tenere in Italia, e mi dispiace che molte di quelle speranze non si siano poi realizzate. Qualcosa però è stato pur fatto, a partire dall’esecuzione di tutti i suoi *Quartetti* a Venezia nella primavera del 1991. Fiammetta Greco spese tutte le sue energie per organizzarla, individuando a Venezia la persona adatta, il musicologo Paolo Cossato, entusiasta della musica di Dmitrij Dmitrievič e allora direttore artistico del Comune di Venezia. Incontrò naturalmente anche la disponibilità del Teatro La Fenice e della casa editrice Ricordi, la stessa che nel 1977 si era rifiutata di prestare il materiale musicale! Addirittura sull’opuscolo *Progetto Šostakovič*, proprio a firma della casa Ricordi, lessi con profonda soddisfazione: “C’è ancora una nuova anima di Šostakovič da scoprire e da vivere. Un’anima che la cultura occidentale ha finora solo timidamente spiato e adesso comincia ad assaporare con lo stupore e la gioia di chi si avvicina a un mondo carico di misteri e sorprese [...]. Un’occasione importante, quindi, per avvicinarci a quel crogiolo di avanguardia e tradizione, folklore, fede ideologica e riflessione esistenziale che rende i quartetti uno specchio in cui si riflettono, soggetti e filtrati dalla personalità creativa di Šostakovič, i grandi temi della storia e del popolo russo”.

Certo, quattordici anni prima già si poteva fare una manifestazione del genere, ma allora gli “ideologi” della casa Ricordi, come Luigi Pestalozza, scelsero un’altra strada. Anche se io dicevo allo stesso Pestalozza che di me potevano fidarsi... È la storia, e l’ultima parola su Šostakovič in Italia ancora non è stata pronunciata. Ma in quei giorni del 1991 a Venezia ero molto felice: tra il 17 marzo e l’8 aprile il Quartetto Borodin eseguì i quindici *Quartetti*, il *Quintetto Op. 57*, i *Due pezzi per ottetto Op. 11*, il famoso *Trio Op. 67*, tutte le tre *Sonate* strumentali: quella per violino *Op. 134*, quella per violoncello *Op. 40* e quella per viola *Op. 147*. Il *Quintetto* fu eseguito con la partecipazione del pianista Bruno Canino; i *Due pezzi per ottetto d’archi* con la partecipazione del Quartetto Foné (allora composto da Paolo Chiavacci, Marco Facchini, Giancarlo Di Vacri, Iliaria Maurri); la *Sonata per violino e pianoforte* la eseguirono i coniugi Kopelman: il bravissimo violinista Michail Kopelman con la moglie pianista Anna Gurfinkel; la *Sonata per viola e pianoforte* la eseguì Jurij Bashmet con Michail Muntjan; la *Sonata per violoncello e pianoforte* la suonò il fondatore del Quartetto Valentin Berlinskij con la figlia Ljudmila; lo sconvolgente *Trio* fu eseguito da Anna Gurfinkel al piano, Kopelman e Berlinskij. L’ultima sera eravamo presenti con mia moglie Gabriella e le sue belle amiche triestine Graziella e Marina: fu la volta degli ultimi tre *Quartetti* 13°, 14° e 15°. Andammo a salutare i “ragazzi” del Quartetto, e Marina, piuttosto

bella e provocante, disse a Valentin Berlinskij che era pronta a inginocchiarsi davanti a lui. Il violoncellista, per niente confuso, rispose che in quel caso sarebbe toccato a lui cadere davanti a lei e sdraiarsi per terra! Tutti i concerti si svolgevano nella grande sala del Teatro La Fenice e solo alcune conferenze nelle adiacenti Sale Apollinee. Conservo ancora oggi un manifesto sul quale compare il mio nome sotto quelli del Quartetto Borodin. Manašir Jakubov mi disse allora scherzando che da quel momento in poi avrei potuto affermare di aver suonato con loro. Il suo ruolo personale in questa manifestazione fu importantissimo: fu lui a scrivere due saggi, *Le opere di Dmitrij Šostakovič per quartetto d’archi* e *Le opere da camera per complessi strumentali*, da me tradotti e curati e che sono riproposti nel presente volume come atto di riconoscenza di tutti noi, ammiratori di Šostakovič in Italia, a quest’uomo modesto nella vita e immenso nel lavoro, per la sua preparazione e generosità.

Negli ultimi anni della sua vita Manašir e io ci siamo consultati di continuo: lui sapeva davvero tutto sulla musica di Dmitrij Dmitrievič e ha curato personalmente tutti i volumi della nuova edizione delle opere complete, di 150 spartiti, e non di 42 come accadeva per quella disponibile fino a quel momento. Di ogni volume Manašir ha controllato personalmente ogni nota! Eravamo molto felici di trovarci tutti assieme nella splendida Venezia, e credo che anche il pubblico abbia gradito questa iniziativa. Ritrovo oggi nel mio archivio una pagina intera della rivista “Piano-Time” del 1991 dove Mario Bortolotto, scomparso poco tempo fa, e a mio parere il miglior musicologo italiano dopo Fedele D’Amico, scriveva sotto il titolo *Dubito ergo suono*: “Un’iniziativa assai opportuna ha permesso di ascoltare, o riascoltare, a Venezia, l’intero corpus cameristico di Dmitrij Šostakovič. (L’impresa, pensata da Paolo Cossato, segue altri cicli fortunatissimi, anche ricchi di riscoperte, quali quelli dedicati allo stile *fin de siècle* francese e austriaco, o meglio danubiano)...¹⁸ Riproporre il problema dell’insigne compositore sovietico è, conveniamone, molto arduo. Praticamente negletto da noi, se non trascurato in tutto, per anni e anni, si avvantaggia oggi di fattori in tutto esterni alla qualità delle invenzioni: in primo luogo l’interesse che, piaccia o no, suscita quanto perviene in Occidente da quel lontano impero. [...] A noi sembra invece, oggi, che il nesso del musicista leningradese col suo ambito sia ben più profondo, e di conseguenza l’estraneità risulti altrove incomparabilmente maggiore. Per cominciare: a quale Russia apparterebbe l’autore della *Settima sinfonia*? Non vorremmo qui porre il problema, in tutto personale, delle sue certezze, speranze o fedi; né avvalerci della testimonianza non sicura di un Volkov: in cui peraltro si legge come la sinfonia fosse abbozzata (*planned*) prima della guerra, e quindi non legata alla situazione del terribile assedio”. Bortolotto dice che comunque “definire la natura di quel sinfonismo retorico è mero *understatement*”. Poi sostiene che la musica contemporanea, quella vera, nell’Unione Sovietica è sconosciuta, come conferma l’ascolto di alcuni tentativi, “più degni di uscire da quella orrida *impasse*. Sof’ja Gubajdulina

in prima linea”. Il caro Mario prosegue dicendo che la musica di Šostakovič attualmente trova più ammiratori a causa del “più stolto gusto rétro”, per poi ricordarci “le non allegre vicissitudini provate, [...] le malefatte, anche dure, del regime nei suoi confronti”. Confrontando poi le due versioni di *Una Lady Macbeth e Katerina Izmajlova* trova che sono la stessa opera. Aggiunge che “le marce e parate delle sinfonie (quante!) rendono molto efficacemente un clima che non si può non definire ufficiale”. Mi dispiace di non averlo allora letto attentamente e di non averne mai discusso con Bortolotto, per il quale ho sempre provato un’enorme, timorosa stima, ma la parte più inaccettabile per me personalmente dell’articolo è quella dove lui paragona la vita e il destino del compositore Šostakovič, “gli onori in patria e all’estero”, con la vita e il destino di Anna Achmatova, di Marina Cvetaeva, di Osip Mandel’stam e di Iosif Brodskij – per il quale Šostakovič intervenne decisamente in difesa – di Boris Pasternak, di Vasilij Grossman: “(tacendo la scomparsa di innumerevoli altri dalla circolazione); e il confronto non giova. Sicuramente nessuno è tenuto all’eroismo, e il coraggio uno non se lo può dare, come un classico vigliacco insegna”. Bortolotto riconosce che “gli ultimi tempi [...] indussero gravi riflessioni nell’autore tanto stanco”. E ammette che in “taluni lavori, ciclo vocale di Michelangelo, o sulla poesia ebraica [del 1948! - *N.d.R.*], *Sonata* per viola, qualche altro, si deve notare che il tono è nuovo essenzialmente sul piano psicologico, emotivo [...]. Ciò che non muta granché è il linguaggio che resta un tentativo, nemmeno tanto abile, di fondere un *decrepito ordine tonale* [corsivo mio] con inserti deliberatamente provocatori”. Conclude Bortolotto (e qui sono totalmente d’accordo con lui): “Quando l’incanto si fosse esteso ai pentagrammi, non vediamo che cosa potrebbe rappresentare l’opera di Šostakovič, se non la testimonianza di anni atroci, e tutti da dimenticare: se mai sia pensabile”. Ma, sinceramente, non mi pare poco...

Può sembrare immodesto, ma anche le due successive esecuzioni in prima italiana a Siena nell’ambito delle Settimane musicali furono suggerite da me al direttore artistico Luciano Alberti: il 28 luglio 1993 al Teatro dei Rinnovati il famoso basso bulgaro Nicola Ghiuselev con il pianista Antonio Ballista presentò, addirittura in prima europea, il *Rajok* (*Teatrino di fiera*), mentre esattamente un anno dopo, il 27 luglio 1994, all’aperto, in piazza Jacopo della Quercia, i solisti del Teatro Bol’soj e l’Orchestra Sinfonica di Sofia diretti da Andrej Čistjakov eseguirono in forma di concerto l’opera incompiuta *I giocatori*.

Per spiegare al pubblico il contenuto e il significato del *Rajok*, composto da Šostakovič in gran segreto proprio nei giorni funesti delle discussioni sulla musica formalista nel 1948, chiedemmo di nuovo a Manašir di scrivere un testo, che poi io tradussi. Il suo scritto è riprodotto in questo volume, e quindi aggiungo qui solo quanto riguarda la preparazione di quell’avvenimento. Il figlio del compositore Maksim mi spiegò che il *Rajok* qualche volta veniva

da suo padre eseguito davanti agli ospiti a mo’ di scherzo, il *kapustnik* come si diceva da noi, ovvero una rappresentazione amatoriale basata su umorismo e satira, nata come festa popolare del 14 settembre, ultimo giorno di raccolto della *kapusta*, il cavolo. Da noi al Conservatorio questo tipo di spettacolo si preparava di solito per la festa di Capodanno, ed era l’unico momento in cui si potevano prendere in giro gli insegnanti, i capi, altrimenti intoccabili. Ricordo un episodio molto divertente, quando Vasilij Vasil’evič Rumjancev, il vecchio custode della Sala Piccola incaricato di spostare i pianoforti sul palco, nel corso del *kapustnik* apostrofava severamente un gruppo di famosi e illustri pianisti professori del Conservatorio, correggendoli mentre loro cercavano da soli di muovere i nostri Bechstein e Steinway.

Il valore “artistico” del *Rajok* di Šostakovič, naturalmente, non è stato compreso dalla critica italiana dopo la serata del Teatrino a Siena, ma ciò è secondario. Importante invece è che finalmente il pubblico, anche quello di Santa Cecilia alcuni anni dopo, abbia scoperto che cosa aveva in mente il compositore nel 1948, mentre attorno a lui si scatenavano i suoi accusatori e i loro lacchè. L’idea di abbinare, cioè di far incontrare di nuovo Šostakovič e Musorgskij, a me è sembrata molto azzecata, e la mia opinione fu condivisa sia dal professore Alberti che da Jakubov. Invece non entusiasmò Svjatoslav Richter quando gli raccontai di quella serata, e lui mi obiettò quasi seccato: “Troppa politica, non mi piace”. Ricevetti lo spartito provvisorio, artigianale, dal solito amico Manašir che più tardi, nel 1996, mi regalò la prima edizione da lui personalmente curata. Conservo gelosamente questa copia che purtroppo un cantante mi ha rovinato, facendola bagnare di pioggia. Sul frontespizio di quello spartito, edito dalla casa DSCH, Jakubov disegnò un pentagramma dove in tonalità di la bemolle maggiore, sul motivo della canzone georgiana *Suliko*, mi ha scritto una dedica: “Al primo traduttore di questo scherzo in Italia, dal primo editore di questo spartito in Russia, a Valerij Voskobojnikov da Manašir Jakubov. Roma, 26-IX-1996”.

Qualche reazione dei critici a quella serata del Teatrino. Alberto Cantù sul “Giornale”: “il *Rajok antiformalista* impiegato da Dimitri Sciostakovic (autore anche del testo) quale valvola di sicurezza anno 1948 contro le vessazioni del famigerato Zdanov. [...] In Sciostakovic la satira è comunque amara”.

Attilio Lolini sul “Manifesto”: “Di diverso spessore e importanza [dopo Musorgskij - *N.d.R.*] il *Rajok: manuale d’insegnamento* di Dimitry Shostakovich, definito dallo stesso autore *Cantata satirica per quattro bassi coro e pianoforte*.”

Il testo, piuttosto bruttino (ma avrebbe potuto essere eseguito, come Musorgskij, in lingua originale), è del grande compositore che mette in scena non solo il tremendo Zdanov ma addirittura Stalin che con altri retri potenti vararono, nel 1948, quel documento sulla musica che portò alla disperazione e, in qualche caso, alla tomba il fior fiore dei musicisti russi, valorizzando invece (come accade, sia pure meno drasticamente, ancora oggi) ogni sorta di mediocrità adibite a interpretare i cosiddetti gusti del popolo lavoratore. La ‘trascrizione’

del documento sulla musica 'profana' voluto da Zdanov è da Shostakovich troppo ridicolizzata; la polemica sacrosanta non si traduce in ironia, ma a ciò supplisce la musica nella quale si riconosce l'autore sommo de *Il naso*".

Landa Ketoff su "La Repubblica": "Ha un fondo un po' triste perché costretto a restare nascosto il 'rajok antiformalista' di Sciostakovich che finge una libera discussione tra quattro personaggi: I.S. Unico (Stalin), A.A. Duilio (Zdanov), D.T. Terzilio (Scepilov) e il Funzionario di Partito".

Guido Barbieri sul "Messaggero": "Più duro [di Musorgskij - *N.d.R.*], più rabbioso, più desolato il 'rajok antiformalista' di Shostakovich, scritto in clandestinità, rimasto sotto la polvere fino all'avvento dell'era eltziniana e presentato l'altra sera per la prima volta in Italia. Vittima prima della *vis* satirica shostakoviana la dura politica culturale imposta ad artisti, intellettuali, uomini di cultura dalla dittatura staliniana. I soggetti dei 'quadretti' sono assai più sinistri di quelli, in fondo abbastanza bonari, del teatrino musorgskiano: in primis lui, l'Unico, il 'piccolo padre', Stalin, in secundis il modesto, ma non per questo meno ottuso esecutore della politica di apparato: Zdanov, l'inflessibile garante del 'realismo socialista'. Shostakovich non condivide con loro né lingua, né abiti, né voce e la sua satira si fa plumbea, opaca, cupa, accompagnata solo dalla smorfia del sorriso".

Erasmus Valente sull'"Unità": "*Rajok* di Sciostakovic è un *Rajok* segreto, nascosto, privato. Nasce dalle prese di posizione, assunte da Zdanov nel 1948, che provocarono disastri in tutta la cultura sovietica. Anche il testo è di Sciostakovic tra le cui carte fu poi trovato il manoscritto [...]. Il *Rajok* vuol essere un *Manuale d'insegnamento* e vengono espone le direttive del realismo socialista contro il formalismo borghese. Ancora qualche anno dopo la morte di Stalin, Kruscev propugnava 'la lotta delle idee contro l'influenza della cultura borghese'. Una satira segreta non ha grandi prospettive di successo e il *Rajok* segreto di Sciostakovic è il segno drammatico della solitudine del compositore che alla fine inserisce se stesso tra coloro che applaudono lo zdanovismo. E diremmo anche che, preoccupato del testo, Sciostakovic fu meno interessato alla musica, lontano da quel suo più graffiante clima grottesco".

Carlamaria Casanova in "L'Opera": "Quasi cent'anni dopo (nel 1960) è Sciostakovic che ritorna al 'rajok' con un *Manuale pratico della lotta per il realismo contro il formalismo in musica* tutto da ridere. La satira colpisce l'assurda riforma indetta dallo stalinista Zhdanov. Ma un simile atto di ribellione da parte del 'compositore ufficiale e ideologicamente ortodosso' quale veniva considerato Sciostakovic, non poteva certo essere reso pubblico. Il pezzo è infatti stato scoperto solo ora, per caso. È una sapida composizione per quattro bassi, coro e pianoforte, con breve aggiunta introduttiva".

Ermanno Gargani su "Amadeus", ottobre 1993: "È stata la volta del *Rajok* di Sciostakovic che scrisse il suo *Teatrino di fiera*, parole e musica, dedicandolo alle 'teorie' aberranti di Stalin e Zdanov sull'arte e la musica. È una cantata per quattro bassi, pianoforte e coro, evocanti le figure dei capi e sottocapi del

regime staliniano. La satira ha efficacia e mordente a spese della musica. Riecheggiano qua e là note canzoni popolari come *Kalinka* e la georgiana *Suliko*, molto care a Stalin. In tempi di così dura oppressione, il musicista non osò pubblicare o far eseguire il suo lavoro: il manoscritto giacque in un cassetto, ignorato, oltre la sua morte".

L'ultima citazione è di Giovanni Carli Ballola sull'"Espresso": "Ancora più micidiale e meglio organizzata la beffa di Sciostakovic contro la nomenclatura musicale staliniana, sfogo di rabbia occultato tra le carte segrete di un cassetto, dove viene trovato alla morte del compositore. Un vero spettacolo, questo, con personaggi che adombrano, ma non poi tanto, Stalin, Zdanov e vari funzionari apparatchik, un coretto di musicisti 'organici', un balletto. Gli sproloqui, intonati in un tronfio declamato intriso di echi operettistici, sono ritagliati da autentiche relazioni ufficiali 'sul realismo in musica contro l'indirizzio formalista'; il risultato è esilarante (e lo sarebbe stato ancor più con un Fedele D'Amico o un Giovanni Buttafava redivivi come traduttori dei testi) e, per il suo aprirsi a una teatralità che potremmo definire da congresso, ci intriga assai da vicino".

In tutte le recensioni sono lodati gli interpreti e il regista Luciano Alberti. Il *Rajok antiformalista* fu eseguito il 5 dicembre 1997 dall'orchestra da camera diretta da Vladimir Spivakov con il basso Aleksej Močalov all'Accademia di Santa Cecilia, e forse è stato compreso meglio e da un pubblico più numeroso di quanto non lo era stato a Siena.

Nel 1994 fu la volta dei *Giocatori*, quella deliziosa opera incompiuta. Anche in questo caso si trattò della prima esecuzione in Europa occidentale e la serata fu completata con le musiche di Alfred Šnitke per *Le anime morte* da Gogol'. Dopo il concerto su "La Repubblica" apparve questa recensione di Landa Ketoff sotto il titolo *La satira di Gogol sulla partita a carte*: "Dopo *Il naso* Sciostakovic tornò a Gogol nel '41, appunto con *I giocatori*, satira corrosiva che tentò di musicare lasciando intatto il testo senza l'intervento di un librettista. Sembra però che proprio la mancanza di un libretto che condensasse la drammatica ironia del lavoro gogoliano abbia indotto Sciostakovic a interrompere il lavoro, che finiva col diventare pesante e poco scorrevole. Tuttavia non vi mancano pagine validissime come quella della partita a carte. L'orchestra, enorme, è per tutto il tempo nervosa e movimentata e contrasta con la tetra linearità delle voci, solo maschili, che spesso passano dal canto al declamato".

Nella primavera del 1996 gli amici del Quartetto Borodin mi fecero un bellissimo regalo personale: trovando un paio di giorni disponibili durante la tournée che avevano in corso, tennero per conto della nostra Associazione Neuhaus un concerto a Villa Aurelia, sede dell'Accademia Americana, nel salone dove si apre una vista mozzafiato su tutta Roma. Insieme al Quartetto c'era la pianista Ljudmila Berlinskaja, figlia del violoncellista Berlinskij, per suonare il *Quintetto Op. 57* di Šostakovič. Il programma del 26 aprile 1996

conteneva inoltre l'Adagio di Samuel Barber (i padroni di casa apprezzarono questo omaggio al noto compositore americano) e il *Quartetto n. 2 sui temi Cabardino-Balcari* di Sergej Prokof'ev. Si trattava di un avvenimento "stellare", in quanto in sala si trovava il direttore d'orchestra e caro amico Jurij Temirkanov, giunto proprio in quei giorni a Roma per i concerti. L'eccezionalità consisteva non solo in questa sua casuale e gradita presenza, ma nel fatto che suo padre, Chatuj Temirkanov, all'inizio della guerra, nell'estate del 1941, accolse Sergej Prokof'ev nella sua città natale di Nal'čik. E come giovane musicologo e ministro della Cultura della sua caucasica "Repubblica Autonoma di Cabardino-Balcaria" fornì al compositore e al suo collega Nikolaj Mjaskovskij i temi autoctoni. Come risultato nacque il *Quartetto n. 2*, mentre il giovane Chatuj, dopo la partenza dei musicisti moscoviti, con l'avanzare delle truppe tedesche rimase a combattere con i partigiani, ma poi fu tradito e fucilato.

Nel settembre 1996, si celebrò anche in Italia il 90° anniversario di Šostakovič, in particolare al Teatro alla Scala grazie all'associazione musicale I Concerti del Quartetto. Ecco il programma di quella storica giornata: "*Dmitrij Šostakovič, l'uomo, l'opera, il tempo*. Teatro alla Scala. Ridotto dei Palchi. Mercoledì 25 settembre 1996 ore 14-17. Moderatore Franco Pulcini. Interventi: Olga Dombrovskaja - *Dmitrij Šostakovič nei film storici*. Manašir Jakubov - *Šostakovič e il mondo moderno*. Elizabeth Wilson - *Šostakovič nella percezione dei contemporanei*. Valerij Voskobochnikov - *La fortuna italiana di Šostakovič*. Derek Hulme - *Il lato leggero di Šostakovič*. Rubens Tedeschi - *Šostakovič e il regime*. Fumiko Hitotsuyanagi - *La Dodicesima Sinfonia: un'opera sottovalutata?*. Emmanuel Utwiller - *La prossima apertura di un Centro di documentazione per la musica contemporanea Dmitrij Šostakovič a Parigi*. Mstislav Rostropovič - *Conclusioni*".

Invece di raccontare nei dettagli come si svolse la giornata, traduco qui un articolo che Jakubov la stessa sera dettò al nostro amico Aleksej Bukalov, direttore dell'Agenzia ITAR-TASS a Roma. Si tratta di un frettoloso appunto che il caro amico Manašir scrisse di notte a casa mia il 30 settembre 1996 e che ho conservato nel mio archivio: "Šostakovič a *La Scala*. Il 25 settembre a Milano, al teatro *La Scala*, fu celebrato solennemente il 90° anniversario della nascita del grande compositore russo Dmitrij Šostakovič. L'iniziativa di questa particolare *Giornata di Šostakovič* appartiene a Mstislav Rostropovič, il quale propose di organizzare a *La Scala*, accanto al concerto dell'orchestra sinfonica di Londra da lui diretta, un'esposizione e una conferenza dedicate a Šostakovič. La mostra che contiene più di cento fotografie e documenti dell'archivio di Manašir Jakubov (presidente della Società di Dmitrij Šostakovič a Mosca) ha fatto scoprire agli spettatori un'immagine 'non standard' dello Šostakovič privato: mentre sta con la famiglia e con gli amici, mentre gioca a scacchi o fa solitari, mentre sta allo stadio per assistere a partite di calcio, oppure gioca con gli animali domestici. Immaginandolo nella sua dacia, mentre passeggia nel bosco o viaggia, quando va in ospedale per le cure, e infine quando giace

nel letto di morte. Uno specifico settore della mostra ospitava fotografie a colori dell'interno del suo appartamento nel quale Šostakovič ha vissuto i suoi ultimi anni. La mostra era stata organizzata da *I Concerti del Quartetto* e dalla associazione moscovita *La scuola di interpretazione russa*. Nel corso della tavola rotonda internazionale sul tema *Dmitrij Šostakovič, l'uomo, l'opera, il tempo* fu offerto un nuovo sguardo sull'operato e sulla vita di Šostakovič. I presenti hanno potuto seguire con vivo interesse un documentario contenente riprese cinematografiche effettuate tra il 1930 e il 1970, prodotto e offerto dalla musicologa moscovita Olga Dombrovskaja. Il filmato, di 33', fu proiettato due volte. La vera e propria tavola rotonda si aprì con la relazione di Manašir Jakubov, alla quale seguirono gli interventi di ricercatori dell'opera di Dmitrij Dmitrievič: dall'Inghilterra Elizabeth Wilson e Derek Hulme, dall'Italia Valerij Voskobochnikov e Rubens Tedeschi, dal Giappone Fumiko Hitotsuyanagi, dalla Francia Emmanuel Utwiller. Il concerto si svolse con grande successo in una sala colma, con questo programma: ouverture dall'opera *Ruslan e Ljudmila* di Glinka, il *Concerto per violino e orchestra* di Čajkovskij (solista Maksim Vengherov) e la *Quinta sinfonia* di Šostakovič".

Ho conservato anche l'elenco delle didascalie delle fotografie esposte in quei giorni a Milano, suddivise in diversi settori. Ne riporto qualcuna tra le più sorprendenti: "Šostakovič assiste a una partita di calcio, metà degli anni trenta. Il motivo di questa costante passione – che suscitava la meraviglia di numerosi suoi colleghi 'accademici' – potrebbe essere nascosto in queste parole del compositore: 'La partita da noi è l'unico posto dove ciascuno può dire ad alta voce ciò che pensa su ciò che vede'".

In un'altra immagine si vede Šostakovič in compagnia del compositore Matvej Blanter intorno al 1960 con in testa una specie di "bustina" di carta per proteggersi dal sole. Sotto le immagini di Irina Antonovna Supinskaja, terza e ultima moglie del compositore, compare la scritta: "Marija Dmitrievna Kožinova, la collaboratrice domestica che viveva presso la famiglia del compositore a partire dal 1941, raccontava: 'Irina Antonovna Supinskaja è entrata nella famiglia pacatamente. Entrandovi ha iniziato subito a occuparsi della conduzione della casa. Senza complicazione alcuna. Faceva tutto senza parlare: gli metteva la sciarpa, l'abbottonava. Perché egli soffriva molto per la sua debolezza che avanzava [...] lei si occupava del suo vestiario [...] mentre lui non amava vestirsi. Si alzava e si coricava da solo, al telefono rispondeva personalmente, si radeva e si lavava da solo, le scarpe se le allacciava e toglieva da solo. Ad abbottonare oppure sbottonare il cappotto lo aiutava Irina Antonovna oppure io [...]. Era molto timido, non voleva chiamare un'infermiera. Irina Antonovna sapeva ottenere tutto. E se il pronto soccorso non lo portava via, lei stessa andava a chiamare i medici. Riusciva sempre a ottenere i permessi per il ricovero. Per lui era importante il fatto che lei si trovasse sempre accanto'".

A Irina Antonovna sono dedicati il *Quartetto n. 9 Op. 117* e la *Suite su versi di Michelangelo Buonarroti Op. 145*. Sotto un'altra immagine scrivem-

mo: “Šostakovič era un uomo molto spiritoso, era famoso per il suo senso dell’umorismo, amava stare in compagnia della gente allegra, ma, come lo ricordano i contemporanei, non amava rimanere a lungo in visita, e spesso diceva: ‘Basta, abbiamo mangiato, bevuto, è ora di andare via’. Gli estranei lo affaticavano, i discorsi vuoti lo annoiavano”.

Sotto l’immagine delle mani di Šostakovič c’era l’elenco delle sue registrazioni: due *Concerti* per pianoforte e orchestra, *Trio n. 2*, *Quintetto*, *Le miniature* per pianoforte, *Preludi e fughe Op. 87*, il ciclo *Dalla poesia ebraica*, *Concertino* per due pianoforti insieme a Maksim, inoltre la *Sonata per violoncello e pianoforte* con Mstislav Rostropovič.

A proposito del fumo: Šostakovič aveva iniziato a fumare molto presto, e fumava costantemente, nonostante le malattie. Fino al 1966, data del suo primo infarto, fumava persino due scatole di Kazbek (in russo *papirose*, sigarette con il bocchino di carta), ma non sopportava le cicche, le buttava subito via. Dopo il secondo infarto nel 1971 le *papirose* scomparvero, in casa non fumava più nessuno. In una fotografia con un orologio la didascalia spiega: “Amava gli orologi, li controllava personalmente, li caricava e li aggiustava”. Un’altra foto lo ritrae mentre sta piantando un “Albero dell’amicizia” in Uzbekistan. Alcuni anni dopo la sua morte in Israele piantarono il “Bosco di Šostakovič” in segno di riconoscimento per i suoi meriti nei confronti del popolo ebraico. Sotto un’altra foto, in giardino, la spiegazione: “Il compositore non amava i fiori tagliati, ma con piacere curava i fiori nel giardino”.

Un grande avvenimento riguardante “il mio” Šostakovič risale alla primavera del 1998: a Firenze Cesare Mazzonis organizzò un nuovo allestimento dell’opera *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* con la regia di Lev Dodin e la scenografia di David Borovskij, sotto la direzione di Semyon Bychkov. Quello spettacolo fu altamente apprezzato dai critici italiani che gli assegnarono il prestigioso Premio Franco Abbiati. Per l’allestimento dell’opera io fui impegnato nella trasmissione in diretta per RAI-3 della “prima” fiorentina. La direzione del Maggio fiorentino invitò anche Irina Antonovna, salutata calorosamente dal pubblico. Ma non finì qui l’ennesimo appuntamento con Šostakovič, perché accanto all’opera il direttore artistico mi chiese di organizzare un concerto da camera con musiche sovietiche degli anni venti, utilizzando l’orchestra e il coro del teatro stesso. Il concerto ebbe luogo il 16 maggio. Ancora prima, il 30 aprile, sempre a Firenze, al Comunale diresse (credo per l’ultima volta) Rudol’f Baršaj che aveva deciso di presentare le sue due “orchestrazioni” dei *Quartetti* di Dmitrij Dmitrievič: il *Terzo quartetto Op. 73*, ribattezzato *Chamber Symphony Op. 73a*, e il *Quarto quartetto*, ribattezzato *Chamber Symphony Op. 83a*. Inoltre Baršaj incluse nel programma la *Canzone di Margherita* del compositore Aleksandr Lokšin, presentando così, credo per la prima volta in Italia, un’opera di questo compositore russo. Per il concerto da camera Cesare Mazzonis e io decidemmo di eseguire

alcune rarità sovietiche del periodo postrivoluzionario, di Šostakovič giovane e di suoi predecessori: Aleksandr Mosolov, Nikolaj Roslavcev e Arthur Lourié (brani per pianoforte solo magistralmente eseguiti da Daniele Lombardi). Di Dmitrij Dmitrievič eseguimmo tre opere risalenti agli anni venti e trenta: gli *Aforismi Op. 13* per pianoforte, le *Due favole di Krylov Op. 4* per voce, coro femminile e pianoforte e il brillante entr’act dal *Naso* per percussioni sole. Per l’occasione il Teatro Comunale pubblicò due volumetti contenenti, oltre ai dati indispensabili, anche note illustrative: in quello dedicato ai concerti da camera, note di Manašir Jakubov, di Daniele Lombardi, di Francesco Maria Colombo, di Giorgio Gualerzi e le mie su *Una Lady Macbeth*; nell’altro libretto vi erano invece notizie riguardanti le esecuzioni delle opere di Šostakovič a Firenze, compresa quella storica del 1964 del *Naso* con la regia di Eduardo De Filippo.

Nel novembre 2003 a Mosca si svolse ancora una volta il festival-concorso intitolato al mio maestro Heinrich Neuhaus, al quale assistetti come membro della giuria. Approfittando di questo breve ma molto intenso soggiorno mi recai finalmente alla palazzina dove ancora oggi risiede la casa editrice DSCH, nella quale fui accolto molto cordialmente da Manašir. Ricevetti in regalo diversi spartiti e visitai la sala dove si svolgevano concerti e riunioni. Passati velocemente altri due anni, incontrai ancora una volta Jakubov, di nuovo in Italia, questa volta a Udine. Là l’attivissima russista professoressa Rosanna Giaquinta organizzò un convegno dedicato al centenario dalla nascita di Šostakovič, il 15-17 dicembre 2005. Non è il caso di riportare tutto il programma di quelle tre bellissime giornate passate nella città friulana, perché gli atti del convegno sono stati pubblicati dall’editore Olschki e sono facilmente reperibili. In quell’occasione conobbi Levon Hakobian, autore del fondamentale lavoro intitolato *Dmitrij Šostakovič. Saggio sulla fenomenologia dell’opera*. In questo volume sono riprodotti due dei suoi saggi. Eravamo in tanti – russi, italiani, inglesi, americani, tedeschi – e ascoltammo interventi molto interessanti. Visionammo film con musiche di Dmitrij Dmitrievič e ascoltammo sue composizioni: il *Primo concerto per pianoforte, tromba e orchestra*; alcune opere pianistiche: la *Seconda sonata*, alcuni *Preludi e fughe*; inoltre il *Trio n. 2*, e la *Sonata per viola*. Tutto ciò ad opera di giovani musicisti friulani e dell’Orchestra Sinfonica del Friuli-Venezia Giulia. Tra i giovani interpreti c’era Gabriella Rosso, che si laureò poi con una tesi sulla *Sonata n. 2*.

Nell’aprile 2005 a Roma la nostra associazione riprese le attività con il nuovo nome di Associazione Culturale Fondazione Neuhaus per iniziativa di Fiammetta Greco: per la sua inaugurazione da Mosca e addirittura da Kazan’ venne la figlia di Neuhaus, Miliza, assieme alla mia cara amica e allieva del maestro, Natal’ja Fomina. Tutti e tre prendemmo parte ai quattro “Neuhaus Day” organizzati dal gentile maestro Giovanni Carmassi al Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze con la partecipazione dei suoi allievi. Lo stesso

maestro Carmassi decise poi nel 2006 di celebrare il centenario di Šostakovič, del quale, tra l'altro, egli stesso fece la trascrizione della *Suite n. 1 per orchestra jazz*, riducendola a quattro mani. Organizzò per questo due concerti il 24 marzo e il 26 maggio 2006, facendo eseguire ai suoi allievi in prima serata alcuni brani per due pianoforti: la *Marcia allegra*, il *Concertino Op. 94*, due trascrizioni dalla *Suite jazz n. 1*, il valzer dalla *Suite n. 2 per orchestra jazz*, oltre ai *24 preludi Op. 34 per pianoforte solo* e altri brani. Il 26 maggio altri giovani suonarono alcuni *Preludi e fughe* dall'*Op. 87*, la *Seconda sonata Op. 61*, i *Cinque preludi* giovanili e la *Suite Op. 6 per due pianoforti*. In prima serata furono inoltre lette alcune poesie di Anna Achmatova.

Il centenario della nascita di Šostakovič fu particolarmente celebrato in modo particolare dalla nuova Associazione Culturale Fondazione Neuhaus il 27 marzo 2006, quando ospitammo la violoncellista Natalia Gutman assieme a suo figlio, il violinista Svjatoslav Moroz, e a sua moglie, la cantante Olga D'jačkovskaja, oltre al pianista Dmitrij Vinnik. Quell'"offerta" della cara amica di vecchia data – conosco Nataša da quando veniva ad ascoltare le lezioni di Neuhaus al Conservatorio! – alla nostra associazione, alla memoria di Neuhaus e di Šostakovič, comprendeva la *Suite n. 3 per violoncello solo* di Bach, la *Sonatina per violino e pianoforte* di Schubert, il *Trio* di Arenskij e la suite *Sette melodie su testi di Aleksandr Blok Op. 127* di Šostakovič per soprano e tre strumenti. In estate avemmo ancora due interessanti concerti: il 22 giugno la pianista Paola Pegan, che si è perfezionata al Conservatorio di Mosca, preparò insieme al basso Il'ja Popov tutta la *Suite su Rime di Michelangelo Buonarroti Op. 145*, completando poi la serata con arie dalle opere di Glinka, Čajkovskij e Musorgskij. Un avvenimento importante si svolse presso l'Associazione la sera del 3 luglio: i giovani componenti del Quartetto d'Archi Pavel Haas di Praga eseguirono i *Quartetti* di Smetana e di Pavel Haas, compositore ceco morto nel campo di sterminio di Auschwitz. Inoltre un tempo del *Quartetto incompiuto*, in Italia allora sconosciuto, di Šostakovič, in Russia soprannominato *Quartetto bruciato*, brano che rappresenta un iniziale abbozzo del successivo *Quartetto Op. 117 in mi bemolle maggiore* completato nel maggio 1964. Nell'autunno dello stesso anno il compositore lo riprese, ma alla fine si decise: "Non sono soddisfatto del nuovo *Quartetto* e quindi l'ho bruciato nella stufa", scrisse in una lettera. Ma quando il manoscritto bruciato fu ritrovato nel suo archivio, uno dei migliori compositori contemporanei, Roman Ledenev, completò la composizione, della quale disse: "È strano che l'idea del *Quartetto incompiuto* non sia stata portata a termine da Šostakovič. La musica di questo *Quartetto* è assai fine, elegante, e io spero che entri nel repertorio dei musicisti e penso che avrà sicuramente successo presso gli ascoltatori". Ho ricevuto poi la partitura del *Quartetto bruciato* da Manašir Jakubov durante il convegno a Udine. Proprio nel giorno del centenario, il 25 settembre, abbiamo ricordato Šostakovič con un duo pianistico proveniente dal Conservatorio di Firenze, composto dagli allievi del mae-

stro Giovanni Carmassi Sena Fini e Giuseppe Cantucci, che hanno eseguito tra l'altro anche le trascrizioni del loro insegnante a quattro mani di brani di Šostakovič. Infine il 27 settembre abbiamo proiettato il documentario di Aleksandr Sokurov *Sonata per viola*, dono di Irina Antonovna, restaurato per l'occasione.

Il Conservatorio Alfredo Casella dell'Aquila il 22 e il 23 novembre 2007 presentò la *Maratona Dmitrij Šostakovič*, nel corso della quale furono eseguiti molti lavori e fu proiettato un documentario dedicato alla vita del musicista e al suo drammatico destino personale. La *Maratona* fu ideata dalla professoressa Drahomira Biligova e realizzata con gli studenti della sua classe che prepararono nel corso dell'anno 2006-2007 programmi contenenti le composizioni pianistiche di Šostakovič, a partire dai giovanili e "azzardati" *Aforismi* e da *Danze fantastiche* fino ai geniali *Preludi e fughe* della maturità e ai pezzi per i bambini scritti da uno Šostakovič già padre e nonno.

Contribuii al programma con una master class e presentando al pubblico il film *Sonata per viola*. Il documentario parte dall'ultima opera di Šostakovič e racconta la vita di Dmitrij Šostakovič, indissolubilmente legata alla storia del suo paese e del suo popolo. Più o meno in contemporanea la rivista "Music@", fondata nello stesso Conservatorio dal musicologo Pietro Acquafredda, ospitò un mio lungo scritto nel quale parlavo delle novità editoriali in italiano e in russo. Si trattava di questi titoli: le lettere di Šostakovič, *Trascrivere la vita intera*, a cura di Elizabeth Wilson, uscite presso Il Saggiatore; a San Pietroburgo nel 2006 *Žizn' Šostakoviča rasskazannaja sovremennikami* in russo (La vita di Šostakovič, raccontata dai suoi contemporanei); infine un altro bel libro della giornalista Betty Schwarz, che oggi vive a Chicago, intitolato in russo *Šostakovič kakim zapomnilsja* (Šostakovič come mi è rimasto nella memoria).

Nel 2001 ho lasciato il lavoro alla RAI, dove in qualità di consulente musicale e programmatore ho potuto usare dischi e registrazioni su nastro – queste ultime effettuate con le orchestre della stessa azienda – contenenti opere di Šostakovič. Da allora in poi mi sono dedicato, in diverse occasioni, alla scrittura di testi. Spesso per "Ferrara Musica", su invito del vecchio amico George Edelman, ad esempio presentando il *Quindicesimo quartetto*, eseguito nel 2008 dal Quartetto Emerson, e la *Prima sinfonia*, eseguita nella stessa stagione dalla Mahler Chamber Orchestra sotto la direzione di Kazushi Ono. Almeno per due volte ho scritto i programmi di sala per l'Accademia di Santa Cecilia: nella stagione 2011-2012 per il concerto di Jurij Temirkanov il testo intitolato *I due volti di Šostakovič*, perché nella stessa serata furono eseguiti il *Concerto n. 1 per violino* con la giovane Lisa Batiashvili e l'oratorio *Il canto delle foreste*, del quale ho anche tradotto i testi di Evgenij Dolmatovskij. Fu inoltre un grande onore elaborare il programma di sala per un'iniziativa straordinaria del maestro Claudio Abbado, il quale decise di eseguire nel novembre 2011 le musiche di Šostakovič per il film *Re Lear*, accompagnando

la proiezione della pellicola di Grigorij Kozincev. Quel testo fu utilizzato anche per un successivo concerto-proiezione a Bologna. Prima di scrivere le note esplicative dovetti “studiare” la partitura elaborata da Abbado insieme al nipote Daniele e includere nello scritto uno schema per aiutare il pubblico a seguire meglio la parte musicale. Fu un lavoro molto stimolante e pare che il grande Abbado fosse abbastanza soddisfatto. Nella scorsa stagione ho infine presentato il recital, memorabile, del pianista Aleksandr Mel’nikov, che ha avuto non solo il grande coraggio ma anche la grande idea di eseguire in una sola serata tutto il ciclo dei *24 preludi e fughe Op. 87*. Ho intitolato il mio testo così: *Raggiungere Bach*, usando l’espressione di Neuhaus a proposito di quest’opera, scritta per l’eternità. Prima di iniziare a scriverlo ho ascoltato o riascoltato l’intero ciclo utilizzando tutti i dischi a mia disposizione (e ne ho parecchi). Esistono registrazione dell’integrale del ciclo di Tat’jana Nikolaeva, di Vladimir Ashkenazy, di Boris Petrushanskij. Non ho ascoltato la versione di Keith Jarrett, ma ancora prima del concerto ho acquistato il CD dello stesso Mel’nikov. Posseggo inoltre tutte le registrazioni di Richter, il quale, come si sa, non ha mai voluto suonare tutti e 24 i pezzi, suscitando un po’ il dispiacere dell’autore. Ma era fatto così, il nostro grande pianista. Lui apprezzava particolarmente i seguenti sedici brani: nn. 2, 3, 4, 6, 7, 8, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22 e 23; inoltre suonava negli ultimi anni il *Trio n. 2* e la *Sonata per viola e pianoforte*, il *Quintetto*, ma non trovava particolarmente attraente nemmeno la mia amata *Seconda sonata Op. 61*. Ho ascoltato anche le stupende interpretazioni di Marija Grinberg, di Emil Gilels e di Vladimir Sofronizkij; ognuno di loro ha lasciato una registrazione di alcuni numeri del ciclo. Ritengo straordinaria, ad esempio, l’esecuzione del *Preludio e fuga in fa diesis minore* di Marija Izrailevna Grinberg, un’ottima pianista mai abbastanza apprezzata né in vita né dopo. Lei percepiva questo breve ciclo come un ricordo dell’olocausto o qualcosa del genere. Sentiva nella polka iniziale le sfumature klezmer, e nella fuga della nenia un lamento simile ai canti funebri. Dico tutto questo per concludere che l’interpretazione di Mel’nikov mi ha pienamente soddisfatto: è stato un concerto memorabile, quasi due ore e mezza di costante tensione, con due brevi pause. L’ascolto era così interessante – con incessanti scoperte di novità, un’interpretazione molto personale ma convincente – che tutta la serata passò velocemente. Il concerto è stato trasmesso da RAI-3 e talvolta, in diretta, Francesco Antonioni e io abbiamo commentato questo importante avvenimento.

La IUC (Istituzione Universitaria dei Concerti) di Roma, sempre in occasione del centenario, mi chiese una presentazione. Scrisi *Qualche riflessione in occasione del centenario di Dmitrij Dmitrievič Šostakovič* per un programma che conteneva il *Primo concerto per pianoforte, tromba e orchestra d’archi*, eseguito dal pianista Massimiliano Damerini, dal trombettista Andrea Di Mario e dall’orchestra Roma Sinfonietta diretta da Maurizio Zanini.

Ho preparato numerosi interventi pubblici nonché testi scritti anche per il

Festival Elba isola musicale d’Europa, fondato ventidue anni fa da George Edelman e Jurij Bashmet, con il quale collaboro almeno dal 2004. Qui Šostakovič, si può dire, è stato sempre di casa, per volontà sia di Bashmet sia degli esecutori stessi. Nel corso del festival si sono ascoltate diverse composizioni anche in “strane” trascrizioni, che non sempre approvavo (non avendo peraltro nessun ruolo nella programmazione). Fra queste la *Quindicesima sinfonia* arrangiata da un allievo di Neuhaus, Viktor Derevianko, per violino, violoncello, pianoforte e tre batterie; la *Sonata per viola e pianoforte* trascritta per orchestra d’archi;¹⁹ la *Sonata per violino e pianoforte Op. 134* anch’essa per orchestra d’archi; il *Tredicesimo quartetto* nell’ottimo arrangiamento per viola e orchestra d’archi di Aleksandr Čajkovskij. Ricordo una magnifica interpretazione della *Sonata n. 2* (la mia preferita!) da parte di Evgenij Korolëv; il *Primo concerto* suonato in modo molto personale e per questo ancora più divertente da Marisa Tanzini, sempre con I Solisti di Mosca e con Bashmet sul podio. Ancora la *Prima sinfonia*, il *Secondo concerto per violino e orchestra Op. 129* col bravissimo Viktor Tret’jakov; il *Trio n. 2*, diversi *Preludi e fughe Op. 87*, la stessa *Sonata per viola e pianoforte* in originale, come sempre interpretata in modo eccellente da Bashmet; il *Quintetto*, la *Sonata per violoncello e piano Op. 40*, la *Sinfonia da camera Op. 110-bis*, ovvero la trascrizione dell’*Ottavo quartetto*. Insomma, quasi ogni anno la musica di Šostakovič, assieme a quella di uno dei suoi successori, Alfred Schnittke, era presente su quest’isola, diventata un piacevole e istruttivo appuntamento per molti visitatori.

Non ricordo nemmeno tutte le altre occasioni in cui mi è capitato di scrivere o di parlare di Šostakovič, come ad esempio a Genova, dove un entusiasta di nome Lorenzo Costa, per conto dell’Associazione “Invito all’ascolto”, mi organizzò nel novembre 2002 una conferenza sul tema *Prodromi e antenati di Šostakovič. L’influenza della scuola nazionale russa nell’opera di Dmitrij Šostakovič*. La conferenza precedeva il concerto di Kirill Petrenko, che direbbe la *Decima sinfonia*, seguito da un altro di musica da camera nel quale furono eseguite alcune rarità di Šostakovič per voce e pianoforte: *Prefazione all’edizione completa dei miei lavori e una breve riflessione a proposito di questa prefazione* (1966); *Quattro romanze su versi di Puškin Op. 46*; *Quattro canzoni su versi di Evgenij Dolmatovskij* (con la famosa canzone *La patria sente, la patria sa*); *Cinque romanze su testi dal periodico “Krokodil” per basso e pianoforte Op. 121*; la penultima composizione *Quattro poesie del capitano Lebjadkin Op. 146* e la *Suite Michelangelo Buonarroti Op. 145*. Tutta questa musica fu eseguita da tre musicisti di San Pietroburgo, il mezzosoprano Dinara Agapi, il basso Il’ja Popov e il pianista Pavel Eliaševič. Nella mia conferenza, inframmezzata dagli ascolti, tentai di illustrare la formazione musicale di Dmitrij Dmitrievič, i suoi legami ideali con i predecessori russi e occidentali (Beethoven, Mahler, Musorgskij, Stravinskij), menzionando alcuni compositori già suoi allievi, come Boris Tiščenko, Veniamin Fleischman, Georgij Sviridov,

Galina Ustvol'skaja, oppure che si consideravano tali, come Veniamin Basner e Mieczyslaw Weinberg.

Nell'aprile 1997 fui invitato a un convegno sul tema *Tra il cielo e il sottosuolo* a Torino, organizzato dall'Associazione Culturale Russkij Mir. Preparai un discorso intitolato *Il nostro compito è gioire!*, riprendendo le parole di Šostakovič in risposta a una domanda angosciata del noto musicologo Daniel Žitomirskij: "Cosa sta succedendo?". Tentai di ricostruire il clima del 1936 e la storia del ritiro della *Quarta sinfonia*. Elencai, citando dal libro enciclopedico *La vita culturale nell'URSS*, diversi avvenimenti accaduti in quel fatidico anno. Misi come epigrafe al mio intervento le parole di Osip Mandel'stam, che gli costarono la vita: "Viviamo senza fiutare il paese sotto di noi". Ricordai gli avvenimenti legati alla critica di *Una Lady Macbeth*, l'amicizia del compositore con il regista Vsevolod Mejerchol'd e con il maresciallo Michail Tuchačevskij, vittime di Stalin. Passai poi alle disgrazie del 1948 e al *Rajok*. Citai la dedica a Šostakovič del libro di poesie che Boris Pasternak inviò al compositore in quei giorni difficili: il poeta augurava a Šostakovič di trovare in mezzo a tutte quelle disgrazie lucidità e salute, gli consigliava di preservare prima di tutto la propria integrità, data all'essere umano al momento della nascita, e si dissociava dalla critica governativa, nella quale dubitava si trovasse "qualche ombra di giustizia", e rassicurava così il grande musicista: "Con calma e gioia accetti tutto ciò che troverà sul suo cammino, perché da lontano la aiuti in questi giorni il suo grande futuro". Sante parole, che ormai la storia ha avvalorato.

Restano solo da aggiungere le mie pubblicazioni in russo e in italiano apparse durante il mio incarico all'Università di Camerino, durato ventidue anni. Nel 1984 pubblicai sulla rivista "Laboratorio degli Studi Linguistici", dell'Istituto di Studi Linguistici, una ricerca di 50 pagine dal titolo *La parola nelle opere di Dmitrij Šostakovič*, in russo. La prefazione recitava: "Il più grande compositore sovietico Dmitrij Šostakovič ha lasciato una vastissima eredità musicale nella quale troviamo decine di opere di varie dimensioni e in vari generi (dall'opera lirica fino alla canzone) con l'uso della *parola*. La nostra ricerca si limita a elencare tutte queste opere, comprese quelle inedite, incompiute o solo progettate, indicando gli autori dei testi letterari. Ogni titolo è ampliato con un commento sul testo letterario usato. La presentazione di Šostakovič come 'letterato', amico di poeti e scrittori famosi e spesso ingiustamente perseguitati come lui stesso, e insieme le considerazioni sull'uso della *parola* da parte del grande musicista rendono questa ricerca aperta a diventare in futuro una raccolta completa sull'opera di Šostakovič". Le ultime parole erano certo esagerate: non ho mai pensato di effettuare una simile "raccolta", ma anche oggi scriverei come conclusione le stesse parole: "Šostakovič era guidato dalla grande passione di *essere compreso* dalla gente, dal popolo da lui profondamente amato. Ecco dove, secondo la nostra convinzione, si trova la causa del suo rivolgersi tanto spesso alla fonte letteraria, alla *parola*".

Quattro anni dopo, nel 1988, sulla stessa rivista uscì un mio articolo intitolato *La musica nella vita e nell'opera di Anna Achmatova*. Mi limitavo lì a parlare dei rapporti tra la grande poetessa russa e i compositori da lei conosciuti personalmente o ammirati, come Artur Lur'e, Igor' Stravinskij, Sergej Prokof'ev e in modo particolare Dmitrij Šostakovič. Oltre ai rari incontri personali tra i due testimoni della stessa epoca tragica, rievocavo lo scambio artistico fra i due. Nonostante il compositore avesse scritto in una lettera: "Amo molto le sue opere. Però finora non ho composto nulla sulle sue poesie", un anno dopo (1972), nel ciclo *Sei poesie di Marina Cvetaeva*, Šostakovič scelse proprio in chiusura i versi dedicati ad Anna Achmatova. Di questo ciclo abbiamo già parlato più sopra. A sua volta Anna Achmatova, dopo aver ascoltato l'*Undicesima sinfonia*, dedicò al compositore la poesia intitolata *Musica* (1958):

*In essa una magica fiamma arde,
E nei miei occhi lembi sfaccettati.
Essa soltanto parla con me,
Quando gli altri se ne sono andati.
Quando l'ultimo amico più non guarda,
Nella mia tomba mi sta vicino
E canta come il primo temporale,
Come si parlano i fiori di un giardino.*

E già molto tempo prima, in una variante del *Poema senza eroe*, che ha subito molti cambiamenti, descrivendo il suo "viaggio" verso Oriente in fuga dalla Leningrado assediata, Anna Achmatova concludeva con questi versi:

*Ma dietro di me dal mistero illuminata
E la "Settima" chiamata,
A un banchetto inaudito si affrettava,
Racchiusa in un quaderno di note,
La celebre Leningradese
Nell'etere natio tornava.*

Sono questi solo accenni ai legami esistenti tra i due artisti, dei quali entrambi avrebbero potuto dire ciò che scrisse la stessa Anna Achmatova:

*Allora col mio popolo io ero
Là dove, per disgrazia, esso era.*

Quattro anni dopo, nel 1992, pubblicai sulla stessa rivista un saggio dal titolo *I requiem e l'immortalità (Il tema della morte nelle opere di Dmitrij Šostakovič)*. Introducendo la mia "rassegna" della sua produzione, nella quale il motivo dell'inevitabile fine torna continuamente, riportai le bellissime e tristissime

strofe di Boris Pasternak, anch'egli impotente testimone della nostra tragedia nazionale:

*Anima mia, dolente
Per tutti i miei cari!
Sei diventata il sepolcro
Dei torturati vivi.*

Elencavo poi, anno per anno, le creazioni di Dmitrij Dmitrievič: ancora bambino era stato autore di una precoce *Marcia funebre alla memoria dei martiri della Rivoluzione del 1905*. Poi da ragazzo scrisse un *Preludio* per l'*Ottetto d'archi* in memoria dell'amico Volodja Kurčavov, scomparso giovanissimo, e ancora la *Suite per due pianoforti*, forse il suo primo requiem in onore del padre morto nel 1922. Facevo inoltre notare temi simili nel ciclo *Aforismi*, nella *Danza della morte* e nella *Marcia funebre*. Nel ciclo *Sei romanze su versi di poeti giapponesi* ci sono due "requiem": *Prima del suicidio* e *La morte*. È indubbio il dominio della marcia funebre nel finale Largo della *Quarta sinfonia*, per non parlare della *Settima sinfonia*, un autentico monumento al popolo sovietico, in particolare ai suoi concittadini leningradesi, e della passacaglia nell'*Ottava*, che riporta alla tragedia. Il culmine di questa serie di requiem per gli amici è raggiunto nel geniale *Trio n. 2* dedicato alla memoria del miglior amico e ispiratore, Ivan Sollertinskij. Nel bel mezzo della battaglia "antiformalista", nel ciclo *Dalla poesia ebraica*, troviamo *Il pianto per il bambino morto*. Alla memoria della moglie Nina Varzar è dedicato il *Settimo quartetto*, mentre nel 1960 dedica "a se stesso" l'*Ottavo quartetto*, ufficialmente "alle vittime del fascismo e della guerra". E poi le due sinfonie, ognuna contenente pagine dedicate allo stesso tema, *La Tredicesima Babij Jar* e la *Quattordicesima*, tutta concentrata su poesie riguardanti "l'onnipotente". Il tema della morte è presente anche nel ciclo dei *Sonetti di Michelangelo*, che si conclude però con *L'immortalità*. Lo stesso tema, secondo me, è anche al centro dell'ultima creazione, un miracoloso sforzo dello spirito del compositore, la *Sonata per viola e pianoforte*. La musica muore, si spegne, ma nella nostra mente risuona ancora a lungo l'accenno a Beethoven.

A proposito dell'Università cito qui alcune tesi di laurea di giovani musicisti italiani alle quali ho collaborato con suggerimenti o come correlatore. Molti anni fa una studentessa della professoressa Nina Kauchčičšvili dell'Università di Bergamo, Laura Micheletti, preparò con me una tesi molto interessante sulla *Katerina Izmajlova di Leskov e di Šostakovič*. Poco dopo, nel maggio 1985, sempre all'Istituto di Studi Linguistici di Camerino, ospitammo sia Nina Kauchčičšvili sia la sua giovane discepola per un convegno sul tema *Letteratura e musica russa dell'800-900*. Quella volta Laura Micheletti fece un intervento dedicato a *I cicli vocali di Šostakovič dell'ultimo periodo su testi di Aleksandr Blok e Marina Cvetaeva*.

Parecchi anni dopo, nel 1996, un'altra laureanda di Bergamo, Francesca Dalla Bernardina, allieva di Ugo Persi, mi coinvolse in ricerche su Šostakovič e soprattutto su *Il monaco nero*, il suo ultimo progetto per un'opera lirica. Quale gioia fu scoprire queste parole del compositore: "Čechov ha costruito *Il monaco nero* in forma di sonata, in esso c'è un'introduzione, un'esposizione con tema principale e temi secondari, uno sviluppo e così via". Ancora: il violoncellista e direttore d'orchestra Michelangelo Galeati si laureò al DAMS di Bologna con una tesi sui *Quartetti di Šostakovič*. La pianista Irene Boschi, allieva di Stella Quadrini al Conservatorio di Perugia, nel 2010 ha discusso una tesi dedicata al *Secondo concerto* di Šostakovič, intitolata precisamente *Il genio del pianoforte di Šostakovič. Tra il disgelo e il divertimento. Il Concerto per la gioventù*. La pianista Livia Di Corato in sede di tesi ha preparato il *Trio n. 2* che ha eseguito con molta passione insieme a giovani colleghi. L'ultima tesi che ricordo, sul tema *Šostakovič e la sua scuola*, è quella di Marilena Seminara, mia allieva, da lei brillantemente sostenuta a Cremona.

Lavorando alla RAI, prevalentemente in radiofonia, e particolarmente a RAI-3, potevo anche consigliare di trasmettere registrazioni di musiche del grande compositore. Ero peraltro molto curioso di sapere quante di queste registrazioni effettuate dalle orchestre della stessa RAI fossero presenti nella "nostra" nastroteca. Appresi così che alla data di settembre 1996 se ne contavano circa 150, oltre a 600 tra LP e CD. Le registrazioni su nastro (o trasferite su altri supporti) erano di diversi direttori, tra i quali Pietro Argento, Yuri Aronovich, Bruno Bartoletti, Piero Bellugi, Sergiu Celibidache, Vladimir Del'man, Vladimir Fedoseev, Gabriele Ferro, Carlo Franci, Daniele Gatti, Ettore Gracis, Antonio Janigro, Mariss Janssons, Rudolf Kempe, Julius Kertesz, Otto Klemperer, Kirill Kondrašin, Efrem Kurtz, Armando La Rosa Parodi, Franco Mannino, Lev Markiz, Riccardo Muti, David Ojstrach, Massimo Pradella, Artur Rodzinski, Ferruccio Scaglia, Maksim Šostakovič, Jurij Temirkanov. C'erano inoltre concerti e altre opere con solisti come Salvatore Accardo, Nina Beilina, Irina Bogačeva, Pina Carmirelli, Aldo Ferraresi, David Geringas, Gino Gorini, Oleg Kagan, Leonid Kogan, John Ogdon, Sergio Perticaroli, il Quartetto Borodin e il Quartetto Italiano, Ruggero Raimondi, Svjatoslav Richter, Mstislav Rostropovič, Viktor Treťjakov ecc. Questi nastri, se non sbaglio, non sono mai stati pubblicati.

Qualche parola sulle trasmissioni alla Radio Vaticana. Numerose sono quelle preparate assieme a Massimo Lalia, Pierluigi Morelli e Marco Di Battista e dedicate alle celebrazioni di compositori, in particolare russi. Nel 2006 preparai un ciclo di nove trasmissioni per il centenario di Šostakovič. Trattandosi della Radio Vaticana scelsi un taglio originale, perché il ciclo si intitolava *I valori spirituali di Šostakovič* e toccava un argomento molto singolare: la religiosità e insieme l'ateismo del compositore. Il ciclo si aprì con un'intervista al musicologo moscovita Levon Hakobian, venuto proprio in quei giorni a Roma. Insieme esaminammo diverse composizioni di Šostakovič e giungemmo alla

conclusione che in lui c'era poco sentimento puramente religioso, ma spesso era presente quello di un'alta moralità: espresso con pura musica che fa riferimento alla storia della musica tedesca, ad esempio di Bach. Esaminammo la *Quattordicesima sinfonia* che Hakobian caratterizzava come un vero requiem, ma assai insolito, come tutto in Šostakovič. Passammo poi al ciclo delle poesie di Blok. Qui davvero compaiono parole ben precise: "Oh, che divina musica, che suoni circondano la terra!". Alla mia domanda su come si potessero commentare queste parole Levon rispose: "Si tratta di un caso unico nella summa creativa di Šostakovič, dove si rivolge direttamente alle Forze Supreme, alla Sovrana dell'Universo, alla Madre di Dio. Questa poesia di Blok fu musicata nel 1967, quando il compositore aveva ormai sessantadue anni e alla *Quattordicesima* mancavano appena due anni, alla sua morte ancora otto. È un episodio davvero unico e forse non è poi tanto casuale... Come commentarlo? Esiste questa musica, è inserita nel corpus della creatività di Šostakovič e aggiunge ancora una facciata al suo talento dai molti aspetti, alla sua immensa eredità. [...] Questa è musica sincera, assolutamente pura, e se dobbiamo commentarla, allora diciamo che il motivo al pianoforte ripete il tema dell'ultimo *Preludio e fuga in re minore* dal ciclo *24 preludi e fughe*, composto diciassette-diciotto anni prima. Anche questa è una fuga assai elevata, in un certo senso bachiana, e non credo che Šostakovič l'abbia ricordato per puro caso proprio nel pezzo dove si parla di 'quanta musica c'è in Dio'".

Nelle nove puntate per il centenario mandai in onda anche registrazioni assai rare, come l'interpretazione personale del compositore dei propri *Preludi e fughe*, il *Trio* insieme a Ojstrach e al violoncellista ceco Miloš Sadlo, il *Rajok*, il *Tredicesimo quartetto*. Inserii poi la mia intervista a Mstislav Rostropovič in data 3 marzo dello stesso anno. Era la sua ultima venuta a Roma, dove diresse l'*Ottava sinfonia* e il *Primo concerto per piano e tromba*, solista Michail Rud'. Si era assai indebolito e addirittura rimpicciolito, e faticò molto nelle prove con l'orchestra. Alla mia richiesta di intervistarlo per la Radio Vaticana tuttavia rispose immediatamente: "A te non posso rifiutarlo!". Tra l'altro chiesi a Slava la sua opinione sull'ateismo di Šostakovič, e lui mi rispose così: "Sono sicuro che senza Dio non si può scrivere una musica come la sua. Per questo penso che Dio c'era in lui, dentro. E fu sentito con grande forza. Šostakovič aveva molta paura di offendere le persone, e questa qualità è il primo concetto della fede cristiana. Era capace persino di dire una bugia alle persone per non lasciare in loro nessuna traccia di tristezza, perché lui stesso era così triste, lo 'spezzavano' così tanto che lui conosceva bene la sofferenza. In lui certamente c'era la fede. Racconto qui per la prima volta un episodio legato alla sua fede. Ero ancora nella sua classe come studente di composizione ed egli abitava ancora nella vecchia casa moscovita in Možajskoešosse... Mi chiamava qualche volta: 'Slava, potrebbe venire subito da me?'. Io andavo subito (ero ancora giovane quando andavo a trovarlo, avevo appena diciotto anni), e quando arrivavo da lui mi porgeva una sedia – in casa non c'era nessuno – e diceva: 'Mettiti se-

duto, Slava'. Poi si metteva di fronte a me, come adesso stiamo noi due, e mi chiedeva: 'Slava, possiamo stare un po' in silenzio?', e allora restavamo seduti, zitti. A me, giovane ragazzo, quel silenzio sembrava senza fine. T'immagini, stare seduto così in silenzio accanto al Genio che tu letteralmente divinizzi, mentre lui sta con la testa china e tace? Nessun pensiero, niente. Così a lungo, non so quanto tempo poteva durare. Poi lui si alzava, mi stringeva la mano e mi diceva: 'Grazie, Slava, ora mi sarà più facile vivere'. Poi mi mandava via, e io me ne andavo. Ecco, credo che una simile sensazione sia legata a Dio. Gli era necessario sentire che vicino c'è qualcuno. Oltre a quello che c'è dentro. Quindi mi sembra che questo indichi che lui credeva in Dio, ma lo nascondeva nel modo più assoluto. Lo nascondeva come tante altre cose, ma non nella musica, dove ciò si è dimostrato con assoluta evidenza. La sua fede in Dio e il suo odio verso il comunismo si sentono nella sua musica. Però ogni tanto compiva passi che dopo gli permettevano di comporre musica. Ecco, è stato rimproverato da alcuni perché ha composto canzoni rivoluzionarie ecc., invece io sapevo... Una volta venne da noi con Galja nella dacia e disse: 'Ho tanta paura che ancora una volta possano proibire di eseguire le mie opere, e io di nuovo resterei senza soldi...'. Questo gli faceva paura, perché almeno venti persone rischiavano di patire la fame in quanto dipendevano dai suoi guadagni per le esecuzioni della sua musica in URSS".

Questo è il giudizio, da me registrato e quindi verificabile, di un musicista molto legato anche umanamente a Šostakovič, giudizio che potrebbe sembrare piuttosto drastico, anche sul piano puramente politico, ma appartiene a un uomo che politicamente era molto più abile dello stesso compositore. Ma mi sono ancora più vicine e care le parole, come sempre scarse ma profonde, pronunciate su Šostakovič da Svjatoslav Richter nel 1978: "Dmitrij Šostakovič, il geniale compositore, ha attraversato la vita di tutti noi e vi ha lasciato una profonda traccia. Egli ci ha procurato molta felicità e gioia, anche se la sua forza tragica spesso ci addolorava. È impossibile apprezzare e comprendere appieno tutto ciò che è legato al grande fenomeno Šostakovič".

Negli anni ottanta, un giorno, Gennadij Roždestvenskij venne a casa mia insieme alla moglie Viktoria e mi offrì la nuova registrazione della *Tredicesima Sinfonia*, naturalmente da lui diretta. La monumentale opera era registrata su due LP e sulla quarta facciata lo stesso direttore aveva deciso di pubblicare un racconto del poeta Evgenij Evtušenko, che noi ascoltammo insieme in assoluto silenzio, direi commossi. Spentesi le ultime parole del poeta, Gennadij disse soltanto: "Ecco".

Quanto sapeva Gennadij della musica di Šostakovič! E quanto fece lui personalmente per la sua diffusione, sia in Russia, sia all'estero, a cominciare dalla ripresa del *Naso* nel 1974, un'operazione davvero storica. Aggiungo qui un episodio da lui raccontatomi: quando Pierre Boulez fu nominato direttore artistico dell'Orchestra Filarmonica di New York, espresse il desiderio di in-

contrare Roždestvenskij nel suo ufficio per parlargli dei suoi futuri concerti con quell'orchestra. Credo sia successo nel 1975, quando il direttore russo, di passaggio a New York prima di ritornare a Mosca, andò a trovarlo nel famoso Lincoln Center. Boulez lo ricevette alla maniera "americana", con le gambe sul tavolo, e dichiarò: "A me non piace il programma che lei ci ha proposto, cioè la *Venticinquesima sinfonia* di Mozart e la *Quarta* di Šostakovič. Šostakovič non vale la pena di eseguirlo in genere, perché non è un compositore importante, e la sua *Quarta* è una composizione particolarmente debole. Per Mozart ok, ma poiché Šostakovič non ci sarà [lo disse come un fatto ormai compiuto] le propongo di includere la musica di Richard Strauss per *Il borghese gentiluomo*". Gennadij replicò che non avrebbe mai potuto accettare l'opinione di Boulez su Šostakovič, e chiese due ore di tempo per rispondere. Tornato in albergo, scrisse a Boulez una lettera nella quale esponeva la sua opinione sulla posizione di Dmitrij Dmitrievič nella cultura musicale mondiale e faceva un lungo elenco dei compositori contemporanei più importanti, senza però menzionare il nome dello stesso Boulez. Mi confidò Gennadij: "Credo di avergli procurato con ciò un piacere particolare!". Il concerto naturalmente fu annullato, e un anno dopo Boulez fu sostituito da Zubin Mehta, il quale di nuovo rivolse l'invito al direttore d'orchestra sovietico. Roždestvenskij ripropose lo stesso programma con le due sinfonie di Mozart e di Šostakovič, che fu immediatamente accettato.

Le opere di questo compositore si sentono oggi sempre più spesso nelle sale da concerto, in Italia come in tutto il mondo, e sono sicuro che l'interesse per la sua eredità spirituale crescerà sempre di più, come succede con tutti i veri classici. Per me la garanzia di questo suo futuro è la musica che sento alle mie spalle, il delizioso *Organetto* dalla suite *Danze delle bambole*, che la mia nipotina Martina ripete e ripete con crescente entusiasmo...

1. Unione Comunista della Gioventù.

2. Il 10 febbraio 1948 il Comitato centrale del PCUS emanò un decreto contro la "musica formalista".

3. "In un'intervista con Sofija Chentova nel 1973 il compositore ricordava: "Io mi misi a dire che ero malato e non potevo andare, che le mie musiche e quelle di Prokof'ev, Mjaskovskij e Chačaturjan non sarebbero state eseguite. Il giorno dopo arrivò una squadra di dottori e mi esaminò, decretando che non stavo bene". Ma nella lettera personale del compositore a Stalin, in data 17 marzo 1949, Šostakovič assicurava che "la mia indisposizione non sarà di intralcio all'adempimento di una missione di così alta responsabilità". Cfr. *Dmitrij Šostakovič. Trascrivere la vita intera. Lettere 1923-1975*, a cura di E. Wilson, il Saggiatore, Milano, 2006, pp. 277-278.

4. Glavnyj repertuarnyj komitet (Comitato principale per il repertorio per gli affari dell'arte).

5. "Cani" in senso letterale: un branco nei dintorni iniziò ad abbaiare e continuò a lungo, come racconta Šostakovič stesso nella lettera alla madre di cui alla nota 6.

6. Citazione da *archives.shostakovich.ru, žizn' i tvorčestvo*, lettera a un corrispondente sconosciuto. Cfr. anche la lettera di Šostakovič alla madre in *Dmitrij Šostakovič. Trascrivere la vita intera...*, cit., p. 94.

7. Quando una pacifica dimostrazione di fronte al Palazzo d'Inverno venne repressa sanguinosamente.

8. In Unione Sovietica i titoli di studio del Conservatorio, considerato equipollente a una Università, venivano chiamati "lauree".

9. Flora Litvinova, amica di vecchia data del compositore, ricordava la conversazione che ebbe con lui nel 1970: "Lei mi chiede se io sarei diverso senza la 'guida del partito'? Sì, quasi certamente. Probabilmente la linea da me perseguita a partire dalla *Quarta sinfonia* sarebbe stata più forte e netta. Avrei usato più brio, più sarcasmo. Avrei svelato le mie idee più apertamente invece di ricorrere al camuffamento, avrei scritto musica più pura. Ma non mi vergogno per quello che ho scritto. Io amo tutte le mie opere" (F. Litvinova, in "Znamja", n. 12, 1996, p. 175). Cfr. anche *Šostakovič. A Life Remembered*, a cura di E. Wilson, Faber & Faber, Londra-Boston, 1994, p. 426.

10. Non si iscrisse di sua volontà ma vi fu costretto. Cfr. *Dmitrij Šostakovič. Trascrivere la vita intera...*, cit., pp. 345-346 e 348.

11. Vsesojuznyj Gosudarstvennyj Institut Kinematografii (Istituto Pansovietico di Stato del Cinema).

12. Si tratta di una cooperativa costituita negli anni cinquanta e ancora oggi esistente, dove abitavano prevalentemente musicisti.

13. *Dmitrij Šostakovič. Trascrivere la vita intera...*, cit., p. 415.

14. Cittadina bielorusa con una forte presenza di popolazione ebraica. Lo stesso cognome Chagall è ebraico.

15. Citazione dalla frase "La vita è senza inizio e senza fine. Ma tu, artista, credi fermamente in fini e inizi", traduzione di Cesare G. De Michelis del poema *La nemesi* di Aleksandr Blok.

16. In quanto dirigente della Unione scrittori dal 1932 al 1956, anno del suo suicidio.

17. Nel presente volume è pubblicato un testo di Dino Villatico, scritto appositamente, dal quale risulta, almeno per me, che l'opinione dell'illustre critico e musicologo sulla produzione di Dmitrij Dmitrievič è notevolmente cambiata, come anche il concetto del "moderno". Evidentemente sono davvero passati i tempi in cui la scuola di Darmstadt dominava le menti dei musicisti italiani...

18. Per essere corretti, Paolo Cossato nella sua prefazione ringrazia particolarmente Fiammetta Greco, perché il progetto era nato da una sua idea, e inoltre la casa editrice Ricordi e il Teatro La Fenice.

19. A questo proposito lo stesso Jurij Bašmet mi ha dato ragione, dicendo che nella versione originale nella parte del pianoforte emerge un tema del "Chiaro di luna" di Beethoven, e quindi è assurdo trasformarla in una sonorità per archi.