

MUSICA

a cura di Eleonora Negri

MARIA YODINA/PIERRE SOUVTCHINSKY, *Correspondance et documents (1959-1970)*, trad. fr. di Jean-Pierre Collot, Genève, Contrechamps Éditions 2020, pp. 808, € 28,00.

GIUSEPPINA MANIN, *Complice la notte*. Romanzo, Milano, Ugo Guanda editore 2021, pp. 239, € 18,00.

Un imponente carteggio in lingua russa pubblicato per la prima volta in francese, insieme a fotografie e documenti inediti, e un romanzo storico recentemente insignito del Premio Città di Moncalieri 2022 ripropongono all'attenzione odierna la personalità della pianista e compositrice Marija Judina, che per la sua statura d'interprete e coraggiosa integrità intellettuale riuscì ad essere un faro nella cultura sovietica dagli anni Quaranta fino alla sua scomparsa, settantunenne, nel 1970. La forza spirituale di questa figura ha tratti veramente eroici, nell'attraversare la storia tormentata dell'Unione Sovietica prima, durante e dopo Stalin, tenendo salda la sua fede cristiana e l'ardente passione per la libertà artistica e intellettuale, nel desiderio costante di sprovincializzazione della cultura del suo Paese, nonostante le persecuzioni del totalitarismo sovietico, dalle quali la Judina seppe salvarsi e anche difendere molti suoi amici, come Mikhail Bakhtin. Il rispetto e l'ammirazione che la Judina seppe incutere nell'efferrato dittatore costituiscono elementi straordinari, che le permisero di sopravvivere, pur subendo umiliazioni come i violenti attacchi della cultura ufficiale e la perdita della cattedra al Conservatorio di Leningrado nel 1930, a causa della sua ostinata fede religiosa: il suo magistero proseguirà nel 1932 al Conservatorio di Tbilisi, in Georgia, al Conservatorio di Mosca nel 1936 e, dal 1944, al prestigioso Istituto Gnessin.

Il carteggio fra Marija Judina e Pierre Souvchinsky si legge come un romanzo, è tradotto in francese – dagli originali in russo e in tedesco, editi e inediti- e curato dal pianista Jean-Pierre Collot, che dedica il monumentale lavoro alla memoria di Anatoli Kouznetsov, musicologo che fu il primo e, a tutt'oggi, principale biografo della Judina. L'intento del curatore è rendere testimonianza del pensiero interpretativo di due fra le maggiori figure della cultura musicale russa del secolo scorso, lasciando emergere il più naturalmente possibile le idee dei corrispondenti, senza appesantirle con eccessivi commenti e annotazioni. Lo stile ardente, escatologico, ironico e profondamente sincero della scrittura di Marija Judina ci cattura con la sua forza spirituale, la sua conoscenza del mondo letterario e filosofico di tradizione

russa e germanica, la sua sete di aggiornamento culturale per amore del suo paese, ingessato dalla cultura ufficiale. È grazie al musicista e musicologo Pierre Souvtchinsky, emigrato nel 1922 e radicatosi nella Parigi della metà del Novecento, che la Judina, non senza ricorrere a strattagemmi di ogni sorta per aggirare la censura sovietica, riesce a procurarsi opere contemporanee, di cui l'amico e corrispondente è attivo apostolo con la rassegna parigina da lui promossa, *Domaine musical*: questa presentava non soltanto concerti con le musiche fresche d'inchiostro di autori da Schönberg a Stravinskij, da Messiaen a Boulez, ma metteva anche a disposizione le fonti e i presupposti culturali di quegli esiti artistici, per esempio con la pubblicazione dei carteggi di Nietzsche con Peter Gast e di Debussy con Victor Segalen.

Avidamente la Judina riceve «dal suo Virgilio», studia, esegue e insegna ai suoi giovani studenti la musica dei compositori viventi al di là della cortina di ferro, progetta programmi delle loro opere e rivela al pubblico sovietico i lavori, oltre che dei compositori già citati, di Webern, Hindemith, Křenek, Berg in concerti tesi a sprovincializzare la cultura del suo Paese e all'aggiornamento linguistico sulla scrittura contemporanea. Spesso la pianista anela al contatto epistolare con questi autori, in mancanza della possibilità di incontrarli personalmente: la sua frustrazione rispetto ai ripetuti annullamenti delle sue tournée all'estero, anche nella Germania dell'Est, è sempre superata dal coraggio di guardare oltre, dal suo elevarsi al di sopra delle meschinità subite, per non perdere mai l'anelito alla propria crescita culturale. Quante difficoltà subiscono i suoi carteggi con Messiaen, Stravinskij e Boulez, per nominare soltanto alcuni tra i 'fari' che la Judina tiene presenti nel suo percorso alla scoperta della voce della contemporaneità, senza mai trascurare il repertorio da lei già frequentato, eseguito e registrato nelle sue interpretazioni leggendarie da Bach a Mozart, da Beethoven a Schubert, Schumann e Brahms, oltre ai pilastri della musica russa e sovietica, da Mussorgskij e Skrjabin a Prokof'ev e Šostakovič.

Di grande utilità e interesse sono gli apparati con cui Callot correda questo epistolario, che forniscono uno straordinario aggiornamento bibliografico e discografico anche su quanto, del pensiero e della musica contemporanea, si è potuto pubblicare nella Russia sovietica, oltre a una rassegna delle interpretazioni registrate dalla Judina, anche tramite la radio di Stato.

Con l'esperienza del giornalista che si occupa professionalmente di spettacolo culturale, sia esso teatro, musica o cinema, Giuseppina Manin ha dedicato un romanzo storico alla figura di Marija Judina, esaltandone il personaggio complesso e fuori dagli schemi, che l'autrice indaga con passione e capacità introspettiva, seguendola nello svolgersi della sua coraggiosa testimonianza biografica e artistica. L'autrice rivela l'interesse che la figura

della Judina aveva suscitato in Ermanno Olmi, che le dedicò il progetto di un film, la cui prima stesura è stata letta dalla Manin: ne possiamo probabilmente scorgere la traccia nella prospettiva multifocale e di taglio quasi filmico del romanzo, che, con capacità introspettiva e senso dello spettacolo entra nei pensieri della Judina, dei suoi amici, dei suoi amori o dei suoi antagonisti, restituendoci le loro connessioni con la grande storia attraverso figure come Stalin, Pavel Florenskij, Michail Bakhtin, Boris Pasternak.

La capacità introspettiva della Manin penetra nella mente di Stalin e nelle sue passioni più recondite e contraddittorie, così come nelle sue figure di contorno, come quella del segretario particolare Aleksandr Nikolaevič Poskrëbyšev («Saša»), vittima del partito, per il quale dà tutto se stesso quando diventa protagonista di una tragica vicenda familiare. Un'altra importante sottolineatura dell'autrice riguarda il costante riferimento al pensiero di Florenskij, che illumina Marija Judina su come rispondere, senza tradire i suoi principii, all'inaspettato regalo ricevuto dall'«Uomo d'acciaio», temutissimo da tutti, tranne che da lei.

Questo romanzo si legge tutto d'un fiato e, alla fine, ci si ritrova desiderosi di dare una fisicità sonora a quanto si è letto: è così che si corre a scoprire, o a riascoltare, le incisioni lasciateci dalla Judina, questa grande interprete, il cui fraseggio e il cui tocco cristallino rende percepibile una tensione espressiva significativa in ogni nota, spesso eseguita sorprendentemente staccata e isolata dalle altre, anche nei passaggi in cui la tradizione esecutiva ci ha abituati a percepire il canto legato. Sono disponibili sul web varie registrazioni dal vivo, nelle quali ritroviamo le caratteristiche psicologiche, caratteriali e culturali della Judina, così come le abbiamo lette nel carteggio e nel romanzo qui recensiti. Queste interpretazioni – sia che si tratti della musica contemporanea scritta dentro o fuori dell'Unione Sovietica, o del grande repertorio solistico o con orchestra – ci catturano per la loro forza trascinate, protesa verso un obiettivo proiettato oltre la logica comune, come accade nell'ascolto della *Toccata in Do minore*, eseguita in un concerto al Conservatorio di Mosca il 23 novembre 1950: il suo piglio sicuro, nello stacco di un tempo travolgente, sfiora l'ineseguibilità e rimane un documento che dimostra come non esista un pianismo 'maschile' o 'femminile' quando si abbia di fronte una musicista di questo livello. Il Mozart della Judina svela zone insondabili dell'animo umano, carico com'è di forza e di dolore, di canto e di luminosità: non solo nell'Adagio del *Concerto in La minore K 488* (la cui mitica impressione su Stalin è iconicamente celebrata dall'apertura del romanzo della Manin), ma anche nel *Concerto in Re minore K 466*, registrato alla Radio di Mosca nel 1948, dove la scelta di tempi perfetti si unisce all'indicibile incanto dell'attacco della Romanza – giocato su scelte raffinatissime di rubati e di sfumature d'intensità – e della sua appassionata sezione

centrale, nella quale la Judina mette in risalto accompagnamenti solitamente tenuti in secondo piano – e apparentemente banali – della mano sinistra, caricando anch'essi di drammaticità e tensione e facendoli partecipare all'incandescente risultato complessivo dell'interpretazione. Un altro singolare approccio interpretativo di questa pianista è rilevabile, fin dall'attacco delle note iniziali, nella sua lettura inusuale e grandiosa della *Sonata op. 111* di Beethoven, per poi trovare, nel canto intimo e sofferto dell'Arietta, visionarie prospettive interiori e una ricerca inesausta, nell'incessante lavoro espressivo delle voci interne, che alternano timbri più oscuri a illuminazioni folgoranti, che trasfigurano e scarnificano l'ascetica melodia di quel Tema: un percorso emblematico della vicenda di questa eroina del Novecento.

ELEONORA NEGRI

PĚTR IL'ĪČ ČAJKOVSKIJ, *La dama di picche (Pikovaja Dama)*. Opera in tre atti e sette scene. Libretto di Modest Čajkovskij, liberamente tratto dall'omonimo racconto di Aleksandr Puškin. Interpreti: Najmiddin Mavlyanov (Hermann); Roman Burdenko (il conte Tomskij); Alexey Markov (il principe Eleckij); Evgenij Akimov (Čekalinskij); Alexei Botnarcuic (Surin); Sergey Radchenko (Caplickij); Matias Moncada (Narumov); Brayan Ávila Martínez (il maestro di cerimonie); Julia Gertseva (la Contessa); Asmik Grigorian (Liza); Elena Maximova (Polina); Olga Savova (la governante); Maria Nazarova (Maša/Prilepa); Olga Syniakova (Milovzor), Beatrice Calori (capo della banda dei ragazzini). Regia di Matthias Hartmann. Scene di Volker Hintermeier. Costumi di Malte Lübben. Luci Mathias Märker. Drammaturgo Michael Küster. Coreografo Paul Blackman. Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala, direttore Marco De Gaspari. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Maestro del Coro Alberto Malazzi. Direttore Timur Zangiev. Nuova produzione Teatro alla Scala, Milano (23 febbraio-15 marzo 2022).

Si è assistito con emozione alla *Dama di picche* di Čaikovskij che RAI5 ha presentato la sera del 29 settembre scorso, nella pregevole edizione (eppure non impeccabile, a nostro avviso) che ne ha dato il Teatro alla Scala nel febbraio 2022. La particolare emozione si suscitava dall'opera in se stessa, ovviamente; ma insieme – anche – dal riverbero, estremamente vivo nonostante la grande distanza di tempo, della suggestione di quello che è stato il primo incontro con essa: una delle esperienze musicali indelebili della giovinezza.

Primo non solo per noi fu quell'incontro con il capolavoro Čaikovskiano; ma per tutta la cultura musicale italiana. Unanime lo stupore del pubblico del Teatro Comunale di Firenze per una rivelazione che ci prendeva di contropiede, inimmaginabile. Si era nell'inverno 1952-53; nell'Ente fiorentino era in corso la storica gestione di Francesco Siciliani. Notevolissimo l'impegno dei realizzatori.

Pur nella versione debitamente italiana del testo, l'*allure* russa era garantita dal direttore Arthur Rodzinskij e dalla regista Tatjana Pavlova. Fu l'occasione per una prova attoriale formidabile da parte del tenore David Poleri. Fu una delle troppo rare apparizioni, fra di noi, di Sena Jurinac; e l'impressionante commiato di carriera di Gianna Pederzini, la Contessa.

Al tempo Čaikovskij era vittima di pregiudizi denigratori analoghi a quelli che adombravano l'opera di Giacomo Puccini: vigeva la superciliosa diffidenza per quello che appariva – diremmo – un eccesso di comunicativa. Un eccesso di popolarità, in definitiva. Va annotato intanto che il teatro di Čaikovskij che allora si conosceva era soprattutto quello dei balletti.

La novità della *Dama di picche*, in prima istanza, è nel fatto che questa partitura introduce nella storia del melodramma una dimensione che quella storia non aveva conosciuto prima; né conoscerà mai più; almeno non con tanta intensità. Intendiamo dire la 'morbosità' di una inquietudine demoniaca: da Puškin, certo (la fonte letteraria, come lo era stata per Čajkovskij circa dieci anni prima, quando aveva affrontato l'*Evgenij Onegin*); ma – ora – quanto potenziata, quella dimensione. Essa si concentra nella figura della Contessa, depositaria del segreto delle fatali tre carte da gioco (3, 7, asso), permea il tessuto di sparse pagine strumentali e avvolge tutti i tormentati personaggi.

Valgono, tali pagine, a spaziare la vicenda, a tenerla sospesa in una perenne tensione.

Anche le canzoni intonate da più di uno degli interlocutori, autonome in sé, partecipano dell'atmosfera generale del dramma; possono alleggerirla, ma sono esse pure pateticissime: la ballata di Tomskij all'inizio; anche il coro dei bambini – soldati (mutuato dall'amatissima *Carmen*); il delizioso intrattenimento musicale delle fanciulle accanto a Polina, provetta clavicembalista, e ancora Tomskij, che nel quadro finale – la casa da gioco – accoglie l'invito dei invitati a cantare una canzone popolare («Se le gentili fanciulle»).

Intensa e lineare, coesa, la vicenda approda a una conclusione catartica: nella casa da gioco si assiste al suicidio di German, vittima della maledizione delle tre carte. Alla sua morte gli astanti intonano un coro a cappella; è una preghiera: «Signore, perdonalo». È un Finale rischioso e mirabile.

Le lettere che il compositore scrive al fratello (da Firenze, dal soggiorno nella villa in Via San Leonardo che la baronessa Von Meck aveva messo a sua disposizione) dicono la consapevolezza che egli aveva di essersi mosso su un filo di rasoio. «O ho fatto uno sbaglio spaventoso, Modja, o l'opera è un capolavoro».

Le cronache ci dicono la tensione degli interventi che Čaikovskij opera già nella stesura del libretto, il quale era affidato al fratello (Modja, appunto) e, in partenza, destinato ad altro compositore. Ci troviamo davanti a uno dei non rari casi in cui un progetto artistico fluttua da una persona all'altra prima di approdare nelle mani della persona giusta.

Tale progetto, una volta che arriva nelle sue mani, Čaikovskij lo afferra; lo sente suo. Vi lavora sopra con rapidità febbrile: parole e musica; il testo comprende ampie farciture carpite da un vasto repertorio di conoscenze letterarie del proprio paese.

Alla complessa laboriosità letteraria corrisponde – nella partitura – un perenne stato di grazia.

Già per quanto si è accennato, la realizzazione della *Dama di picche* è impresa molto delicata.

Nella presente edizione, il direttore Timur Zangiev ha dimostrato una vigorosa tenuta e un'intelligente sensibilità. Ottima la compagnia di canto: vocalmente dotato ed espressivo – irruento ma controllato – il tenore Najmiddin Mavlyanov (German); il soprano Asmik Gragorian è una Liza ideale: bella presenza e bella voce, sensibile. Ed eccellenti – appropriatissimi – tutti gli altri: i mezzosoprani Julia Gersteva ed Elena Maximova (rispettivamente la Contessa e Polina), i baritoni Alexey Markov e Roman Burdenko (il principe Eleckij e il conte Tomskij).

Il regista di questa edizione scaligera della *Dama di picche* Matthias Hartmann ha fatto ricorso alla collaborazione di un drammaturgo – Michael Küster – che introduce (non sapremmo dire quanto utilmente) la figura di un Conte di Saint Germain, ben evidenziata nel suo abito azzurro di foggia settecentesca in mezzo agli altri ottocenteschi (tutti assai eleganti, firmati da Malte Lübben).

Secondo un uso corrente, la componente spettacolare è lambiccata alquanto. Con quella che ci appare come una caratteristica dello stile čaikovskiano – una costante 'affabilità', anche nei tratti più corruschi – ha contrastato la durezza della scenografia di Volker Hintermeier: l'ingombro di quegli enormi parallelepipedi segnati da fitti tubi al neon in posizione orizzontale. Più innocuo lo scialo di tendaggi, cuscini e lampadari: ma quanto gratuito, fra di essi, quel cestino della spazzatura, che – si presume – avrebbe dovuto ammortizzare la stucchevolezza dell'insieme. Molto estrose le coreografie di Paul Blackman. Annotiamo infine che avremmo fatto

volentieri a meno dell'imperversante presenza del ritratto fotografico della Contessa (sospeso a mezz'aria), mentre riconosciamo espressionisticamente avvincente il dettaglio registico, per cui il grande, enigmatico personaggio indossa e si toglie dalla faccia la mascherina di bellezza e gli occhiali da sole.

LUCIANO ALBERTI