

TEATRO ALLA SCALA



UNA
LADY MACBETH
DEL DISTRETTO
DI MCENSK

DMITRIJ
ŠOSTAKOVIČ

STAGIONE D'OPERA 25/26

CALENDARIO

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Domenica, 7 dicembre 2025 | Ore 18

ANTEPRIMA UNDER 30

Giovedì, 4 dicembre 2025 | Ore 18

REPLICHE DICEMBRE 2025

Mercoledì, 10 dicembre

Abbonamento Prime Opera

Sabato, 13 dicembre

Turno A | **Ore 20**

Martedì, 16 dicembre

Turno B | **Ore 20**

Venerdì, 19 dicembre

Turno C | **Ore 20**

Martedì, 23 dicembre

Turno D | **Ore 20**

Martedì, 30 dicembre

Fuori abbonamento | **Ore 20**

Un'ora prima dell'inizio di ogni recita, presso il Ridotto dei Palchi "A. Toscanini", si terrà una conferenza introduttiva all'opera tenuta da Franco Pulcini.

SOMMARIO

- 6** L'opera in breve
Emilio Sala
- 9** Il soggetto
Alberto Bentoglio
- 12** La musica
Franco Pulcini
- 18** Dmitrij Šostakovič
Liana Püschel
- 20** Le opere teatrali
Dmitrij Šostakovič
a cura di Franco Pulcini
- 21** In video
Laura Cosso

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



FONDATORI PERMANENTI



FONDATORI SOSTENITORI



EssilorLuxottica



FONDATORI EMERITI



TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Consiglieri

Giovanni Bazoli
Barbara Berlusconi
Diana Bracco

Giacomo Campora

Claudio Descalzi

Marcello Foa

Melania Rizzoli

Fortunato Ortombina

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Fortunato Ortombina

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE

DEL CORPO DI BALLO

Frédéric Olivieri

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente

Gianluca Albo

Membri effettivi

Lucia Calabrese

Antonio Cattaneo

L'OPERA IN BREVE

Emilio Sala

Più ancora che in altri casi, per capire *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Šostakovič bisogna far riferimento al contesto storico da cui è profondamente segnata - quello della burocratizzazione e stalinizzazione dell'arte nell'URSS della seconda metà degli anni Trenta.

Il periodo in cui Šostakovič scrive *Lady Macbeth* corrisponde infatti all'ultimo slancio (invero abbastanza incontenibile) del modernismo rivoluzionario già presago del giro di vite staliniano. L'esito di quest'ultimo è noto: molti esponenti di punta della cultura sovietica, come Mendel'stam e Mejerchol'd, furono arrestati e giustiziati, lasciando agli altri come unica alternativa il conformismo ai canoni del realismo socialista il cui carattere dominante divenne quello del "provincialismo", come ebbe a dire Prokof'ev. Il punto di svolta di questo giro di vite fu proprio la famosa (e famigerata) critica, ispirata da Stalin e pubblicata sulla "Pravda" il 28 gennaio 1936, intitolata *Caos anziché musica* e rivolta proprio contro la *Lady Macbeth* di Šostakovič, definita nevrastenica e piccoloborghese: un chiaro avvertimento per tutti. Da quel momento l'opera venne ritirata dalle scene e solo dopo la morte di Stalin sarebbe stata ripresa, ma in forma alquanto edulcorata dallo stesso Šostakovič e col nuovo titolo di *Katerina Izmajlova*. Ma andiamo per ordine. Tratta da un racconto di Leskov a sua volta basato su un fatto di cronaca, l'opera andò in scena a Leningrado il 22 gennaio 1934 con grande successo - un successo che durò appunto fino alla stroncatura staliniana. D'al-

tronde sono ancora anni di grande effervescenza modernista. Nel 1927 era stato rappresentato a Leningrado il *Wozzeck* di Alban Berg, il cui influsso su Šostakovič non può certo essere sottovalutato. Ma l'attualizzazione - e quasi la decostruzione a mo' di «tragedia satirica» (per riprendere l'espressione usata da Šostakovič per *Lady Macbeth*) - di Shakespeare era nell'aria e non può non essere citato a questo proposito un caso poco noto ma rivelatore. Mi riferisco all'*Amleto* realizzato dal regista Nikolaj Pavlovič Akimov al Teatro Vachtangov di Mosca il 19 maggio 1932 con le musiche di scena dello stesso Šostakovič. Si incomincia finalmente a capire, da qualche anno, che la prorompente vocazione drammaturgica e figurativa del compositore passa *positivamente* attraverso gli ambiti "applicati" del cinema e delle musiche di scena. Non è un caso che Šostakovič abbia lavorato come pianista in un cinema di Leningrado negli anni 1924-25. Un'attività umiliante, portata avanti contro voglia per meri scopi alimentari? Fatto sta che da allora il musicista non smise più di scrivere *incidental music* e che la sua prima partitura cinematografica (*La nuova Babilonia*, 1929) appare vicinissima alle nozioni di "contrappunto audiovisivo" e "asincronismo" messe a punto negli stessi anni da Ejzenštejn.

Ebbene, l'*Amleto* di Akimov-Šostakovič è corrosivo e dissacrante, con l'abolizione dello spettro del re (interpretato dallo stesso principe di Danimarca travestito) e con Ofelia che, invece di essere pazza, è ubriaca fradicia: la sua morte per annegamento avviene dunque per caso, per uno scivolone.

Tutte queste esperienze e tendenze confluiscono dunque in *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* che può essere considerata come uno dei luoghi di compimento e forse anche il canto del cigno del modernismo rivoluzionario sovietico. La parodia tragica e il grottesco vi giocano un ruolo fondamentale. Fin dalla prima scena, attraverso soprattutto il personaggio del suocero di Katerina, Boris, la critica sociale si carica di un'ironia esplosiva. Il terribile suocero è accompagnato dal tema comico del fagotto e la sua voce di basso è continuamente spinta verso acuti decisamente "isterici". Il triangolo marito-moglie-suocero sembra derivato da quello, omologo, della *Kát'a Kabanová* di Janáček (con la tremenda suocera al posto del terribile suocero). Anche la drammaturgia *à tableaux* (nove, divisi in quattro atti), con gli intermezzi orchestrali che creano un discorso musicale continuo, è un modello assai diffuso nell'opera moderna già a partire da *Pelléas et Mélisande*. Lo stesso vale per la violenza espressionista culminante nella scena della fustigazione sadica di Sergej (quarto quadro) che tanto scandalizzò Stalin - *et pour cause*, data la sua ben nota sessuofobia! Ma l'opera resta ciò nondimeno originalissima nell'ecclettismo polistilistico determinato non tanto da una scelta astratta di poetica quanto piuttosto da una concreta urgenza drammaturgica. La costruzione a mosaico, continuamente cangiante, con repentini cambi di registro, fa tutt'uno con una musica nervosa e incollata alla

rappresentazione, che reagisce in modo immediato alle sollecitazioni sceniche - una musica, ancora una volta, quasi da *underscoring* cinematografico. Solo gli intermezzi orchestrali consentono un respiro più ampio e una strutturazione di tipo formale, come la lunga passacaglia posta tra il quarto e il quinto *tableau*. A proposito della passacaglia, vale la pena di considerare, in chiusura, la sua grande rilevanza nel panorama musicale europeo di quegli anni, giacché non è solo alla luce del contesto sovietico che va intesa la *Lady Macbeth* di Šostakovič. Lo schema della passacaglia era infatti diventato un punto di riferimento obbligato del modernismo internazionale, specialmente tedesco (anch'esso sull'orlo di essere strozzato da un'altra efferata dittatura), soprattutto dopo l'utilizzo che di tale schema aveva fatto Berg in *Wozzeck* (1925). Nel 1926 lo ritroviamo tra l'altro in *Orpheus und Eurydike* di Křenek e in *Cardillac* di Hindemith. Due autori, Křenek e Hindemith, ai quali Šostakovič può essere certamente e utilmente associato.

Emilio Sala (1959) insegna Drammaturgia e Storiografia musicale presso l'Università Statale di Milano. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. È membro del board dell'Edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi, del Comitato scientifico della Fondazione Rossini e dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini. Il suo ultimo libro *Opera, neutro plurale* è stato pubblicato dall'editore il Saggiatore nel 2024.

UNA LADY MACBETH DEL DISTRETTO DI MCENSK

1 Dati della prima assoluta tratti da Olga Digonskaya, Galina Kopytova, Dmitrij Šostakovič. *Notograficheskij spravocnik. V trekh vypuskakh. Vypusk 1. Ot rannikh sochinenij do Simfonii No 4 op. 43 (1914-1936)*, Kompozitor, S. Pietroburgo, 2016.

GENERE

Opera in quattro atti e nove quadri

LIBRETTO

Aleksandr Prejs e Dmitrij Šostakovič dall'omonimo racconto di Nikolaj Leskov

MUSICA

Dmitrij Šostakovič

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA¹

22 gennaio 1934

Leningrado

Malij opernij

(Piccolo teatro statale dell'Opera)

DIRETTORE D'ORCHESTRA

Samuil Samosud

REGIA

Nikolai V. Smolich

SCENE

V.V. Dmitriev

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ITALIANA

11 settembre 1947

Venezia

Teatro La Fenice

MAESTRO CONCERTATORE

Nino Sanzogno

MAESTRO DEL CORO

Sante Zanon

REGIA

Aurel M. Milloss

SCENE E COSTUMI

Renato Guttuso

LENINGRADO

Gueorgui Nikolajevič Orlov

Stepán V. Balashov

Agrippina Ivanovna Sokolova

Piotr I. Zassietski

E. V. Adriánova

/

/

Pável Juravlenko

Aleksei Petrovich Ivanov

/

N.Ya. Chesnokov

/

/

/

P.M. Zhuravlenko

V.F. Raikov

/

/

Georgij Nikolaievich Orlov

/

N.V. Velter

Z.Ya. Abbakumov

/

/

VENEZIA

Antonio Cassinelli

Vladimiro Badiali

Mercedes Fortunati

Giovanni Voyer

Luciana Piovesan Bernardi

/

Renzo Fornaciari

Sante Rosolen

Amedeo Bisson

Gaetano Sabato

Luigi Nardi

Francesco Lurini

Alessandro Pellegrini

Sante Rosolen

Silvio Maionica

Gino Vanelli

Renzo Fornaciari

Luigi Colli

Alessandro Pellegrini

Silvio Carnielli

Wanda Madonna

Silvio Maionica

Luciana Piovesan Bernardi

/

Boris Timofeevič Izmailov	<i>basso</i>
Zinovij Borisovič Izmailov	<i>tenore</i>
Katerina L'vovna Izmajlova	<i>soprano</i>
Sergej	<i>tenore</i>
Aksin'ja	<i>soprano</i>
Un caporeparto	<i>basso</i>
Un guardiano	<i>basso</i>
Primo lavorante	<i>tenore</i>
Secondo lavorante	<i>tenore</i>
Terzo lavorante	<i>tenore</i>
Un contadino cencioso	<i>tenore</i>
Un cocchiere	<i>tenore</i>
Un operaio del mulino	<i>baritono</i>
Un insegnante	<i>tenore</i>
Un prete	<i>basso</i>
Un sergente di polizia	<i>baritono</i>
Un poliziotto	<i>basso</i>
Un ospite ubriaco	<i>tenore</i>
Un sergente	<i>baritono</i>
Una guardia	<i>basso</i>
Sonetka	<i>contralto</i>
Un vecchio forzato	<i>basso</i>
Una forzata	<i>soprano</i>
Fantasma di Boris Timofeevič	<i>basso</i>

IL SOGGETTO

Alberto Bentoglio

ATTO PRIMO

Quadro primo

La giovane e bella Katerina Izmajlova, da cinque anni moglie del facoltoso mercante Zinovij, lamenta la sua triste condizione: di povere origini, trascorre una vita monotona e solitaria, segregata nella casa del non più giovane marito che raramente si prende cura di lei e sottomessa alle angherie del vecchio e violento suocero Boris. Quest'ultimo, dopo averle ordinato dei funghi per il pranzo, la rimprovera duramente per non avere ancora donato un erede al figlio e per non essere indifferente ai complimenti degli altri uomini. Prima di allontanarsi le ricorda, inoltre, di preparare il veleno per i topi che infestano il granaio. Accompagnato dai servi, fra i quali il giovane Sergej, da poco entrato al servizio di casa Izmajlov, giunge Zinovij: una falla apertasi nella diga di un mulino di sua proprietà lo costringe ad allontanarsi dalla casa paterna e, congedandosi dalla moglie, le impone di giurargli in ginocchio, sotto consiglio paterno, fedeltà durante la sua assenza. I servi partecipano ironicamente alla partenza del padrone, ostentando tristezza e commozione. Rimasta sola, Katerina apprende dalla serva Aksin'ja che Sergej è un seduttore tenace. Per tale ragione egli è stato allontanato dalla precedente famiglia dove, si racconta, abbia sedotto la padrona.

Quadro secondo

Nel cortile della casa, i servi si divertono grossolanamente ai danni di Aksin'ja: alle sue richieste di aiuto, sopraggiunge Katerina. La padrona rimprovera la servitù di prendersi gioco di una donna e coglie l'occasione per esaltare le virtù femminili. Ingaggia, quindi, una lotta con Sergej che, ostentando la propria forza, la provoca pubblicamente. La scena è conclusa dal repentino arrivo del sospettoso Boris che, cacciati i servi, ricorda alla nuora di cucinare i funghi.

Quadro terzo

Ritiratasi nella sua camera, Katerina non riesce a prendere sonno, nonostante i rimproveri di Boris che le ingiunge di dormire e di non consumare inutilmente la candela. Mentre si spoglia, compiange appassionatamente la sua solitudine. Con il pretesto di un libro, Sergej penetra nella stanza da letto della padrona e, vinte le di lei reticenze, ostentando uno spirito nobile e raffinato, elude la vigilanza del suocero, abbraccia Katerina e la seduce.

ATTO SECONDO

Quadro quarto

Sergej da una settimana è l'amante di Katerina che, innamoratasi del giovane, lo riceve segretamente ogni notte nelle proprie stanze. Il vecchio Boris si aggira vigile. Egli rimpiange la giovinezza e non nasconde una certa propensione per la bella e giovane nuora, eccitandosi all'idea di poterle fare visita per consolarla durante l'assenza del marito. Tuttavia, la luce che proviene ancora dalla finestra di Katerina lo insospettisce e, celatosi nel cortile della casa, coglie in flagrante i due amanti. Boris attende allora Sergej, lo afferra e, dopo aver chiamato la servitù, lo frusta selvaggiamente a sangue, sotto gli occhi dell'impotente Katerina, a stento trattenuta dai servi. Al termine dell'atroce scena, Boris ordina di rinchiudere il servo in un magazzino e di richiamare il figlio Zinovij. Indifferente ai sentimenti della nuora, la invita, quindi, a preparargli i funghi. Katerina obbedisce, ma ai funghi mischia una forte dose di veleno per topi che rapidamente uccide il suocero. Nessuno dei servi accorsi, tuttavia, si accorge del delitto, nonostante le ambigue parole che Boris riesce a pronunciare nell'estrema agonia. Il vecchio muore, benedetto dal prete e compianto dalla nuora che indica nei funghi mangiati la sera precedente la causa dell'improvvisa morte del suocero.

Alberto Bentoglio (1962) è professore ordinario di Discipline dello spettacolo all'Università degli Studi di Milano, dove ha diretto il Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali. Ha studiato l'organizzazione teatrale e musicale in Italia dal Cinquecento a oggi, con particolare attenzione allo spettacolo nel XIX secolo, a Giorgio Strehler e Paolo Grassi. È autore, tra l'altro, del volume *Milano, città dello spettacolo. Contributi critici per la storia del Piccolo Teatro e del Teatro alla Scala* (2014).

Quadro quinto

Sergej, rimesso in libertà da Katerina, teme ora il ritorno del padrone. Dice all'amata di non poter vivere senza di lei. Katerina lo conforta: nessuno romperà il legame d'amore che li unisce ed ella presto farà di lui il suo legittimo sposo. Tuttavia, la giovane è turbata dall'apparizione dello spettro di Boris che le preannuncia una vendetta spietata. In quel mentre sopraggiunge Zinovij. Dopo avere allontanato l'amante, Katerina accoglie il marito con estrema indifferenza. Egli chiede notizie della morte del padre e, insospettito dal ritrovamento di una cintura da uomo nella stanza da letto della moglie e dalle parole udite dai servi, si scaglia contro Katerina, accusandola di infedeltà, e la frusta con la cintura dell'amante. Alle urla della donna, Sergej accorre e, durante una lotta, incitato da Katerina, uccide Zinovij. I due amanti nascondono il cadavere in cantina.

ATTO TERZO

Quadro sesto

Katerina e Sergej stanno per recarsi in chiesa a celebrare il loro matrimonio. La porta della cantina, rigorosamente chiusa, custodirà per sempre il loro macabro segreto. Rimasto solo, un misero contadino ubriaco forza la porta della cantina, nella speranza di rubare qualche bottiglia di vodka, e rinviene il cadavere di Zinovij. Terrorizzato, corre alla polizia per denunciare il reato.

Quadro settimo

Negli uffici del commissariato il capo dei poliziotti si lagna del duro e malpagato lavoro: egli è, inoltre, profondamente irritato per non essere stato invitato da Katerina Izmajlova alla festa di nozze. Gli agenti fanno eco alle sue lamentele. Neanche l'arresto dell'indifeso maestro del paese, accusato di essere un pericoloso nichilista, riesce a movimentare la giornata. Ma l'annuncio della scoperta fatta dal misero contadino sembra rianimare il commissariato: tutti si precipitano a casa di Katerina.

Quadro ottavo

Nel giardino di casa Izmajlov si sta svolgendo il banchetto nuziale. Fra i brindisi compiaciuti dei molti invitati, Katerina scopre che il lucchetto della porta della cantina è stato rotto e, dopo averne informato Sergej, risolve di fuggire all'istante: il marito prenderà del denaro custodito in casa e con tale rendita potranno vivere agiatamente. Ma il piano di fuga è sventato dal repentino arrivo della polizia che trae in arresto Katerina. La giovane si autoaccusa di ogni misfatto ma i poliziotti trattengono anche Sergej, colto in flagrante mentre tenta di fuggire. La coppia omicida sarà tradotta in carcere.

ATTO QUARTO

Quadro nono

In una fredda sera d'autunno, gli ergastolani, separati in due gruppi, uno maschile, uno femminile, sostano lungo le rive di un lago. Fra loro Katerina e Sergej, riconosciuti colpevoli del duplice delitto e condannati alla deportazione in Siberia. Katerina, corrompendo una guardia, raggiunge l'amato che, ormai indifferente alle attenzioni della moglie, spogliata della ricchezza e della posizione sociale, le rimprovera di essere la causa del suo triste stato. A sua volta, egli corrompe una sentinella, con il denaro avuto da Katerina, e si reca da Sonetka, sua nuova amante. La giovane gli promette il suo amore in cambio di un caldo paio di calze. Sergej non esita: ritorna da Katerina, implora perdono e le chiede un paio di calze per scaldarsi i piedi. La donna, convinta di soccorrere il marito, sfila le sue calze e le porge a Sergej che, dopo avere raggiunto Sonetka, gliene fa dono. Katerina ha compreso di aver perduto irrimediabilmente il suo uomo e, schernita dalle altre deportate, osserva immobile il gelido lago che si estende dinanzi a lei e da dove le pare di udire la maledizione del primo marito Zinovij e del suocero Boris. I suoi tristi pensieri sono però interrotti dall'arrivo di Sonetka che sfrontatamente la ringrazia del dono che ha ricevuto dalle mani di Sergej. Katerina allora l'afferra e si getta con lei nella corrente del fiume gelido, mentre i deportati salgono sul traghetto che lentamente si allontana.



UNA LADY MACBETH DEL DISTRETTO DI MCENSK

LA MUSICA

Franco Pulcini

ATTO PRIMO

La cronaca della strage inizia con lunghe frasi musicali e nauseate divagazioni melodiche, miste a zoppicanti singhiozzi dei legni. Katerina intona un'aria della noia, premessa ai criminosi sviluppi dell'intreccio. I ritmi e i fremiti dell'orchestra svelano un carattere ribelle immerso in un mondo ostile e repressivo. Un certo indifferente e trasparente vuoto strumentale lascia presagire sviluppi sonori maggiormente ingombranti. Al suo ingresso l'odiatto suocero Boris ha un furtivo passo di topo, sciatamente scandito da un fagotto. La brutalità delle sue parole, quando accusa Katerina di essere sterile, si accompagna alla rudezza del canto. L'orchestra pare sempre in procinto di esplodere. Il tono grottesco con cui la musica caratterizza la narrazione s'intensifica nel passo sinfonico-corale, un valzer, in cui i lavoranti fingono di dispiacersi per l'imminente viaggio del padrone: dopo la caricatura di Boris, una nuova sfumatura del grottesco. La scena del giuramento di fedeltà di Katerina mentre si congeda dal marito ha una contorta sottolineatura armonica ed è commentata da un versaccio: un glissando pernacchia dei tromboni, il cui significato corrivo, per non dire "esplicito", verrà chiarito nella scena dell'adulterio.

Furia realistica, più che tono grottesco, nella scena corale degli scherzi pesanti dei contadini all'indirizzo della giovane e corpulenta cuoca Aksin'ja. Il ritmo inesorabile di uno scherzo sinfonico lascia spazio, per contrasto, a un significativo rallentamento dell'azione in cui la musica sottolinea l'incontro tra Sergej e Katerina. Il vuoto di suono interpreta la tensione erotica, quasi un anima-

lesco "puntarsi", fra i due futuri amanti animali. S'instaura fra loro un'attrazione torbida e violenta, che la musica chiarisce in modo palese. Inquietante è il momento in cui Sergej stringe la mano di Katerina, che le duole a causa della fede nuziale, con evidente simbologia. Il tempo è lento ed estenuante. La scena viene interrotta dall'ingresso del sospettoso suocero, con il suo canto sgraziato, minaccioso e amusicale. Calata l'oscurità, Katerina resta sola con la sua ardente insonnia. Introduce la scena il suono della celesta - strumento amato da Šostakovič - che gioca su un semplicissimo accordo maggiore: il solito apprensivo vuoto tipico dell'opera. Katerina intona il canto di una donna che sfiorisce senza amore. Si tratta di una pagina di purezza musorgskiana, riutilizzata da Šostakovič nell'*Elegia* per quartetto d'archi, pubblicata prima dell'opera. Poco per volta la musica cresce d'intensità fino a esprimere in modo inequivocabile i bollori rabbiosi della protagonista. Con un beffardo pretesto Sergej s'introduce nella camera della donna. Il loro dialogo è all'insegna di una certa ipocrisia da parte di lei, e di una notevole sfacciataggine da parte di lui. Il servo la seduce quasi a tradimento al cospetto del pubblico, dopo una resistenza formale dalla recitazione piuttosto convincente. Le urla selvagge dell'orchestra, che tanto hanno inquietato i benpensanti d'Europa e d'America, oltre a contribuire probabilmente alla censura in URSS, accompagnano l'accoppiamento-stupro, da sempre di problematica soluzione scenica. L'autore non teme di trovare ritmi ed effetti per caricaturali allusioni fisiologiche. Il rapporto sessuale, mimato dai tromboni, ha un inizio, una durata e una

IN APERTURA

La copertina della partitura
di *Katerina Izmajlova*, 1965.

IN CHIUSURA

Dmitrij Šostakovič
in una foto del 1930 circa.

fine. Mentre gli amanti improvvisati riprendono il fiato, s'inserisce il *suspence* della voce del suocero, fino a quando l'orchestra chiarisce, con un effetto non privo di comicità, che la passione fra i due, malgrado il poco tempo trascorso, sta nuovamente avvampando. Soprattutto da parte di lei.

ATTO SECONDO

Boris, che s'aggira nella sua senile insonnia, pensa alla promettente nuora, ormai regolarmente frequentata dal servo nottetempo. Un appassionato valzer alla maniera di Richard Strauss rende le scatenate tentazioni dell'anziano patriarca. Quando Boris frusta accanitamente Sergej di fronte a Katerina disperata, il sinfonista viene in soccorso all'operista nella costruzione della scena: dopo lo "scherzo" dello stupro di gruppo (Aksin'ja), lo "scherzo" della fustigazione. In seguito la musica sottolinea la soddisfazione del vecchio attraverso l'improvviso tono di gentilezza nei confronti della nuora, elogiata come "cuoca di funghi". È forse da intendersi ironicamente, dato che verranno conditi col veleno per topi? La scena ai fornelli è accompagnata da accordi wagneriani e dal violino solo. Durante la dolorosa agonia del vecchio, Katerina ha accenti molto aguzzi nel dichiarargli di averlo avvelenato. Dopo, di fronte ad altre persone, si torna al grottesco: ella simula disperazione per la scomparsa del suocero. La sua morte, commentata in modo operettistico da uno sciocco pope mandato a chiamare per la benedizione, viene ritenuta la conseguenza di una cena a base di funghi. Ora Katerina e Sergej, in attesa del ritorno del marito Zinovij, godono istanti di idillio, accompagnati da

una suadente orchestra mahleriana. Ma nel sonno lo spettro di Boris viene a lanciare tremende accuse alla donna. Tale apparizione provoca in Katerina più orrore che rimorso. Rincasando al suono di una combattiva fanfara, Zinovij interroga la moglie sulla strana morte del padre e l'accusa d'infedeltà. Katerina gli risponde in modo arrogante su registri striduli. La scena del battibecco ha una certa meccanicità rossiniana ed evidenzia l'atteggiamento bisbetico della donna nei confronti del marito. Quando questi inizia a picchiarla, interviene Sergej, e anche Zinovij viene ucciso con la complicità di Katerina. La sua morte è fredda, "tecnica", e viene sottolineata con distacco da una marcetta funebre comica. Occultato il cadavere in cantina, alla fine del II Atto la felicità dei due amanti è apparentemente raggiunta.

ATTO TERZO

Nel III Atto si concentra il maggior numero di macchiette grottesche, il cui compito drammatico sembrerebbe essere quello di esorcizzare il terrore tramite il tono satirico. Infatti l'esordio è all'insegna dell'apprensione, in una delle tante scene di furtivo spavento che caratterizzano l'opera e soprattutto l'epopea del terrore staliniano in cui venne musicata. Katerina è turbata perché teme di essere scoperta. L'amante, che sta per sposarla, la consola sbrigativamente con una punta d'incoscienza. Il contadino straccione che forza il lucchetto della cantina degli Izmajlov per rubare da bere è la prima macchietta. Classica figura dell'etilista russo, è fotografato con simpatia dalla canzoncina che intona, spesso danzando-



la. Ma, pure lui figlio di un regime minaccioso, quando scopre il cadavere di Zinovij, si risveglia dal generalizzato terrore dai fumi del vino o della vodka. L'ansia con cui galoppa alla polizia per denunciare il fatto rivela forse più del tempo di Šostakovič che di quello di Leskov. La scena al commissariato, significativamente inventata dal musicista e inesistente nel racconto, ha qualcosa di operettistico. Come dire: non c'è poi troppo da preoccuparsi. Fra polke e valzer alla Offenbach, i tutori dell'ordine si divertono a tormentare, con la loro proverbiale stupidità, il presunto nichilista del paese, che guarda caso è una persona istruita, ovvero un insegnante. Ma Katerina e l'amante hanno commesso il grave errore di non invitare questa polizia imbecille, corrotta e approfittatrice al pranzo di nozze. Il capo cerca un pretesto per recarvisi egualmente e lo trova nella denuncia del

contadino cencioso.

Introdotta da un interludio fugato, ha inizio il banchetto nuziale. Gli invitati, chi più chi meno, sono tutti abbozzati in modo caricaturale. Fra ridicoli brindisi e un'ubriacatura generale, la festa prosegue stancamente. Katerina, che tiene d'occhio la cantina in cui è stato nascosto il cadavere del marito, si accorge del lucchetto rotto. Ennesima scena di terrore bisbigliato con immaginabili denti che battono per i tremiti. Gli amanti assassini non fanno in tempo a fuggire: la polizia arriva a passo militare. Grazie alla denuncia i poliziotti si sono liberati dal ridicolo stato d'impotenza, irrompendo sul luogo del delitto con un'altrettanto ridicola e tronfia marcia trionfale. Durante l'arresto Katerina perde la parola: per il suo animo distrutto parla la musica.

Kazimir Severinovič Malevič.
Donna con rastrello. Olio su tela,
1928 (Mosca, Galleria Tret'jakov).

ATTO QUARTO

Nel IV e ultimo Atto, in cui si svolge la deportazione in Siberia dei due criminali, la vicenda assume caratteri più dolorosamente umani. È una pagina forse meno originale, sicuramente meno novecentesca, ma necessaria e coerente. Essa rappresenta l'inaspettata e affascinante conclusione "patetica", in senso čajkovskiano, della "tragedia satirica". L'azione rallenta in modo straordinario e la musica pare mimare un lento scorrere verso la morte. Il tema romantico e melodrammatico della deportazione in Siberia porta Šostakovič a scrivere una musica più accorata e tradizionale. Essa raggiunge livelli abissali di depressione: nulla di più lontano dall'ottimismo dell'arte socialista di Stato. La nudità delle melodie, d'impronta musorgskiana, si staglia su uno sfondo scenico d'informe oscurità. Ai cori strazianti dei deportati fanno eco i soliloqui della protagonista (mirabile quello con l'oboe solo). Sergej ora detesta Katerina, a causa delle sue disgrazie. Lei, invece, continua ad amarlo. Lo si comprende anche dall'inflessione commovente con cui è cantato il suo nome, Serēza, ripetuto all'infinito nel vuoto senza echi dell'aria gelida percorsa dal tintinnare delle catene. La poetica del lamento è trascinata dal musicista in una dimensione glaciale. I fatti di questo crudo epilogo sono pochi. È come se fossimo tornati all'inizio dell'opera, poiché l'idea fissa di Katerina era e resta il desiderio inappagato di un uomo. Sergej s'è infatti invaghito di un'altra donna, che può avvicinare furtivamente grazie a una corruzione che pare dal volto umano in quello sfacelo esistenziale. La sensuale Sonetka, per concedersi al giovane, gli

chiede in cambio un paio di calze di lana che ha visto a Katerina. I due neoamanti hanno una vivacità e, nel complesso, malgrado la deportazione, quasi una gioia esistenziale che fa contrasto con l'avvilimento della protagonista. Sergej ottiene per sé le calze dall'antica amante, che non sa negargli nulla, e le porta alla nuova, con la quale si apparta. La "mercenaria" Sonetka si fa poi beffe della "mercantessa" Katerina, pavoneggiandosi con le sue calze di fronte alle altre deportate che la deridono. Katerina, affranta per il tradimento, si vendica trascinando Sonetka fra i gorgi di un gelido fiume, nel quale entrambe sprofondano. Continuamente il musicista si muove fra i toni disperati di Katerina, quelli sarcastici della crudeltà carceraria, il patetismo della situazione generale e il dramma dell'omicidio-suicidio per esasperazione. Che pure, anche musicalmente, resta sullo sfondo di un dramma collettivo, un incidente di percorso, un caso umano da dimenticare in una frazione di secondo. La morte delle due donne non viene commentata da Sergej, che pare ormai assente. L'opera si chiude con la colonna dei deportati che continua il suo doloroso cammino verso lo spopolato Est, una scia di passati umani distrutti, lunga come un serpente ininterrotto attraverso i secoli. Fino al tempo dell'autore, e con un ingrossamento contemporaneo alla censura dell'opera.





DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ

Liana Püschel

Dmitrij Dmitrevič Šostakovič nasce a San Pietroburgo il 12 settembre 1906, in una famiglia benestante e musicale. Il padre è ingegnere e ama cantare canzoni zigane, la madre si occupa della casa e tiene impegnato il suo bel pianoforte dando lezioni gratuite ai figli di amici. A nove anni anche Šostakovič, come le due sorelle, diventa allievo della madre.

Poiché il bambino dimostra di possedere l'orecchio assoluto e riesce a leggere facilmente gli spartiti, comincia a frequentare una scuola privata di musica e a comporre piccoli pezzi pianistici. Nel 1919 entra finalmente in Conservatorio, dove riceve un'istruzione basata sui modelli classici della tradizione russa e teutonica. Gli anni di studio, coincidenti con quelli immediatamente successivi alla Rivoluzione di ottobre, vedono la famiglia Šostakovič impoverirsi velocemente, tant'è che alla morte del padre nel 1922 tutti devono iniziare a lavorare: il giovane musicista, ad esempio, fa il pianista accompagnatore di film muti. Come i colleghi di Conservatorio, anche Šostakovič scrive per il diploma una sinfonia, la *Sinfonia n. 1*; il suo non è però un semplice compito, è un lavoro che lo catapulta verso la celebrità. Eseguita dalla Filarmonica di Leningrado nel 1926, riscuote un successo trionfale e attira l'attenzione di grandi direttori stranieri, come Arturo Toscanini, che si apprestano a dirigerla. L'anno dopo si presenta al primo Concorso Internazionale Chopin di Varsavia; pur ottenendovi una menzione d'onore, decide di non intraprendere la carriera di concertista, scegliendo di esibirsi unicamente come esecutore dei propri lavori. In quel periodo inizia la sua prima opera, *Il naso*, tratta da un racconto di Gogol': il lavoro, grottesco e d'avanguardia, va in scena nel 1930 ed è replicato poche volte perché non risponde all'obiettivo cele-

brativo e popolare auspicato per l'arte sovietica. Le stesse critiche negative ricevono i suoi due balletti *Letà dell'oro* e *Il bullone*. Nel 1934, due anni dopo il matrimonio con Nina Vasil'evna Varzar, Šostakovič riassapora il successo con il debutto di *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*. L'opera è allestita contemporaneamente a Leningrado e a Mosca per un totale di quasi duecento repliche in meno di due anni, ma all'inizio del 1936, nel periodo delle grandi purghe, la "Pravda", giornale ufficiale del partito l'accusa di formalismo e intellettualismo, facendola scomparire per decenni dai cartelloni russi. Šostakovič abbandona i progetti di nuove opere liriche e si aggrappa alle illusioni legate alla nascita della figlia e alla composizione della *Sinfonia n. 4*. Il lavoro non riceve tuttavia il permesso di essere eseguito, per cui l'autore, escluso da teatri e sale da concerto, si dedica alla scrittura di colonne sonore per film propagandistici, impiego al quale dovrà ricorrere in diversi periodi della vita. La sorte del compositore migliora nel 1937, quando inizia a insegnare presso il Conservatorio di Leningrado; l'impiego statale non lo mette tuttavia al riparo dalla censura, la quale bandisce alcuni suoi lavori e ammette la circolazione di altri, come la *Sinfonia n. 5*, il *Quartetto n. 1* e il *Quintetto con pianoforte*. Con l'invasione nazista del 1941 l'oppressione sugli artisti si allenta e, contemporaneamente, cresce anche in Šostakovič il sentimento patriottico espresso nella *Sinfonia n. 7*, detta "di Leningrado" perché evoca il dramma della città assediata e la fiducia nel trionfo della libertà. Finita la guerra, Šostakovič torna a trovarsi sotto attacco poiché nella sua arte, intrisa di ironia e tragedia, il trionfalismo favorito dal regime non trova spazio. Nel gennaio 1948, mentre sta componendo il *Concerto per violino n. 1* ispirato al talento di David Ojstrach, è condan-

IN APERTURA

Dmitrij Šostakovič durante le celebrazioni di Bach al Centro Congressi di Lipsia, luglio 1950. Ritratto fotografico di Roger Rössing e Renate Rössing (Dresda, Deutsche Fotothek).

nato dal Comitato Centrale del Partito Comunista perché incline al formalismo antipopolare, e perde di conseguenza i suoi incarichi come insegnante. Senza una fonte di reddito e bandito nuovamente dal mondo musicale, Šostakovič deve piegarsi a pronunciare un discorso di contrizione e a sdoppiare la sua attività compositiva: per il pubblico scrive lavori smaccatamente conformisti, come l'oratorio *Il canto delle foreste*; per se stesso pezzi più complessi, come il *Concerto per violino*, i quartetti e le liriche su testi di Puškin. Tra le conseguenze della sua riconciliazione col partito, seppure di facciata, c'è l'inclusione in diverse delegazioni destinate a rappresentare la patria in conferenze internazionali; grazie a questa circostanza, Šostakovič visita New York e partecipa alle celebrazioni per il bicentenario della morte di Bach. Šostakovič aveva sempre ritenuto Bach uno dei suoi modelli: l'anniversario gli ispira i *24 Preludi e Fughe* per pianoforte del 1951. Con la morte di Stalin nel 1953, gli intellettuali e gli artisti sovietici possono cominciare a godere di maggiore libertà. Anche la musica di Šostakovič gode dell'effetto benefico della mutata atmosfera, e infatti molte delle composizioni bandite tornano a essere ascoltate o sono eseguite per la prima volta, come i *Quartetti n. 4 e n. 5* (altre

composizioni, come la *Sinfonia n. 4* e *Lady Macbeth*, dovranno attendere ancora diversi anni). Lo stesso compositore approfitta del timido dischiudersi delle porte dell'Unione Sovietica per realizzare alcuni viaggi all'estero e incontrare artisti stranieri, tra cui Benjamin Britten, che diventerà suo amico; contemporaneamente gli giungono riconoscimenti da ogni angolo del mondo: Francia, Inghilterra, Finlandia, Messico. Negli anni Sessanta, dopo la morte della moglie e della madre e con il peggioramento della sua stessa salute, Šostakovič desidera solo dedicarsi in pace al suo lavoro; per questo accetta di partecipare a ogni sorta di manifestazione pubblica organizzata dal partito. In questa situazione di parziale libertà, di amarezza e di avvilito, nascono nuove sinfonie, due concerti per violoncello e diversi quartetti. Anche quando il suo fisico sarà diventato molto fragile, il musicista continuerà a comporre, a interessarsi a nuovi progetti e a viaggiare in Europa per assistere all'esecuzione dei suoi pezzi, finché il suo cuore, nell'estate del 1975, non smetterà improvvisamente di battere.

Liana Püschel si dedica alla divulgazione e alla ricerca di ambito musicologico, con particolare attenzione al rapporto tra poesia e musica. Lavora abitualmente per diversi teatri e associazioni musicali, tra cui il Teatro alla Scala, il Regio di Torino, I Teatri di Reggio Emilia, MiTo Settembre Musica e l'Unione Musicale di Torino. Collabora come cultrice della materia con gli insegnamenti di Storia della Musica dell'Università degli Studi di Torino. La sua tesi di dottorato, dedicata alle liriche *Les histoires naturelles*

di Maurice Ravel, ha ricevuto il premio "Together for Culture" degli Amici della Scala ed è stata pubblicata da Feltrinelli. Per la sua attività come ricercatrice ha ricevuto il premio "Una vita nella musica" del Teatro La Fenice di Venezia. Ha partecipato a diversi convegni, presentando contributi sulla musica in Italia nel Settecento e nell'Ottocento, e ha pubblicato contributi sull'*Aroldo* di Giuseppe Verdi sulla rivista «Verdiperspektiven» e sull'*Oxford Handbook of Music and Medievalism*.

LE OPERE TEATRALI DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ

a cura di Franco Pulcini

IL NASO (NOS)

OP. 15

Opera in tre atti di Evgenij Zamjatin, Georgij Ionin, Aleksandr Prejs e D. Šostakovič dall'omonimo racconto di Nikolaj Gogol' Leningrado, Teatro dell'Opera Malyj, 18 gennaio 1930

LADY MACBETH DEL DISTRETTO DI MCENSK (LEDI MAKBET MCENSKOVO UEZDA) OP. 29

Opera in quattro atti e nove quadri di Aleksandr Prejs e D. Šostakovič dall'omonima novella di Nikolaj Leskov Leningrado, Teatro dell'Opera Malyj, 22 gennaio 1934

IL GRANDE FULMINE (BOL'ŠAJA MOLNIJA)

Opera comica di Nikolaj Aseev, incompiuta, 1931-32? Leningrado, Grande Sala Filarmonica, 11 febbraio 1981

ORANGO¹

Opera satirica di Aleksej Nikolaevič Tolstoj e Aleksandr Osipovič Starchakov, incompiuta, 1932 Los Angeles, 2 dicembre 2011, solo il Prologo, nell'orchestrazione di Gerard McBurney

I GIOCATORI (IGROKI)

Opera in tre atti di D. Šostakovič dall'omonimo romanzo di Nikolaj Gogol', incompiuta, 1941-42 Leningrado, Grande Sala Filarmonica, 18 settembre 1978 in forma di concerto Mosca, Teatro Musicale da Camera, 24 gennaio 1990, in forma scenica

MOSCA, ČERĚMUŠKI OP. 105

Commedia musicale in tre atti di Vladimir Mass e Michail Červinskij Mosca, Teatro dell'Operetta, 24 gennaio 1959

KATERINA IZMAJLOVA OP. 114

Opera in quattro atti di Aleksandr Prejs e D. Šostakovič, nuova versione di *Una Lady Macbeth del Distretto di Mcensk* Mosca, Teatro Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, 8 gennaio 1963

1 Esiste una curiosa opera satirica incompiuta di Šostakovič, fortunatamente ritrovata nel 2004 dalla musicologa Ol'ga Digonskaja. L'aveva iniziata nel 1932, su commissione del Teatro Bol'šoj, mentre completava la *Lady Macbeth*. S'intitola *Orango* e ha per protagonista un ibrido, un uomo per metà scimmia. Nelle intenzioni dei librettisti Aleksej Nikolaevič Tolstoj e Aleksandr Osipovič Starchakov era una satira della stampa borghese, ma c'erano anche critiche alla vita sovietica. Inoltre, il protagonista ricordava un po' Stalin, che parlava russo con forte accento (il librettista Starchakov venne arrestato e fucilato nel biennio 1936-37). Quando il musicista si rese

conto che era meglio lasciar perdere l'idea di una musica "scimmiesca", con un libretto che stentava a concludersi, gettò le parti completate; le salvò però la sua domestica che, corrotta da un amico del compositore, gli consegnava regolarmente il contenuto del cestino di Šostakovič. Finirono dimenticate al Museo Glinka. Su interessamento e autorizzazione della vedova del musicista Irina Antonovna, la prima rappresentazione del Prologo, nell'orchestrazione di Gerard McBurney, ha avuto luogo a Los Angeles il 2 dicembre 2011, diretta da Esa-Pekka Salonen, con la messa in scena da Peter Sellars. L'opera è disponibile in un'incisione DGG e su YouTube.

IN VIDEO

Laura Cosso

Bisogna riconoscere che Stalin ci vide giusto quando mise all'indice *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*. Certo, sulla decisione incise il contenuto scabroso, il divorante erotismo espresso in musica che difatti fu subito emendato quando Šostakovič realizzò la seconda versione dell'opera. Senza contare la satira pungente verso ogni autorità e la desolazione della vicenda, in netto in contrasto con l'ottimismo di regime. Ma che dire, soprattutto, della protagonista? Quanto poteva turbare un personaggio femminile che, in nome della propria libertà, fa saltare in aria i principi della società patriarcale e si trasforma in carnefice? E quanto pericoloso dovette sembrare il punto di vista dell'autore, da cui traspare non solo l'indulgenza, ma una profonda simpatia per la propria creatura, tanto da definirla «un raggio di sole nelle tenebre» e destinare a lei sola un'invenzione lirica che ne scruta l'anima?

Sono questi aspetti a rendere la *Lady Macbeth* un'opera per certi versi rivoluzionaria, oltretutto uno dei capisaldi del teatro musicale novecentesco; ed è interessante notare come la videografia testimoni la progressiva riscoperta di un simile capolavoro, valorizzato in tutte le sue componenti. Va da sé che, morto Stalin, l'opera riprese a circolare nella sua seconda versione, dal titolo *Katerina Izmajlova*, che il compositore redasse nel 1963. Tre anni dopo Mikhail Shapiro ne fece un film, divenuto subito famoso, coi complessi dell'opera di Kiev diretti da Konstantin Simeonov e la grande Galina Višnevskaja, l'unica interprete a recitare sul set mentre gli altri cantanti sono doppiati da attori. Malgrado i numerosi tagli (tutti gli interludi e

quell'episodio di crudele derisione che è la scena alla stazione di polizia), il film è da guardare. In primo luogo perché testimonia il carisma scenico della Višnevskaja; poi perché fa toccare con mano quanto la riduzione della componente erotica, attuata da Šostakovič, tolga al lavoro più di qualcosa. Infine, perché alcune scene sono ancora oggi di grande impatto, specie l'opprimente viaggio verso la Siberia, col canto dei deportati, la desolazione dei paesaggi e i primi piani sulla protagonista - il viso scolpito nella pietra, l'interpretazione magistrale, il nichilismo in cui sprofonda fino al conclusivo tuffo nel "lago dalle acque nere". Tra le scelte del regista c'è poi l'idea di spostare all'esterno, in un giardino al chiaro di luna, il colloquio tra i due amanti all'inizio del V quadro. Un arbitrio, certo; un'intrusione romantica ben poco in linea con la vicenda, ma che finisce col sottolineare il senso di pienezza attraverso cui Šostakovič ritrae la felicità amorosa della protagonista, dotandola di una innocenza quasi ignara dell'omicidio appena compiuto.¹

Ciò che un po' latita nel film di Shapiro, la tempesta erotica di Katerina, emerge in primo piano nel film realizzato da Peter Weigl nel 1992, sia perché si basa sulla versione originale dell'opera, sia per la scelta di ricorrere a un intero cast di attori dotati del giusto *physique du rôle*. Colpisce anche la mancanza di *pruderie* nel rappresentare lo stupro collettivo della cuoca Aksin'ja, facendone il preludio alla sensualità violenta con cui Sergej conquisterà Katerina, in una scena di erotismo spinto che fa da contrappunto al parossistico squarcio sinfonico di Šostakovič. Peccato, anche in tal caso, per i nu-

Laura Cosso, esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani. Si è anche occupata della musica del secondo dopoguerra, con saggi su Maderna e Berio, del quale è stata collaboratrice. Docente di Arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica. È tra i responsabili della Specialistica in canto lirico della Fondazione Accademia di Musica Torino/Pinerolo.

merosi tagli che riducono di quasi un terzo l'opera, soprattutto a svantaggio dei quadri sociali in cui il compositore ritrae la grettezza dell'ambiente provinciale. Ma il film ha dalla sua il fatto di basarsi sulla celeberrima incisione di Mstislav Rostropovič con la London Philharmonic Orchestra e dunque può contare su una direzione di assoluto riferimento, memorabile per l'intensità e il coinvolgimento nella materia drammatica, sulle eccellenti voci di Nicolai Gedda (Sergej) e Dimităr Petkov (Boris) e su una Galina Višnevskaja che, forse anche perché doppiata in scena dalla giovane e conturbante Marketa Hrubesova, appare se possibile ancor più immedesimata nella protagonista.²

Chiaro che però l'opera vive a teatro e lì va fatta. Tanto più che, già nel 1987, Mark Elder alla direzione e David Pountney alla regia realizzarono un'edizione della *Lady Macbeth* ormai leggendaria (pur in versione inglese, come di consueto all'English National Opera), con un cast di cantanti-attori credibilissimi a restituire una vicenda di sesso e violenza, di contorcimenti psichici e di satira grottesca. Un teatro di immediata presa drammatica, grazie anche alla continuità narrativa con cui l'azione prosegue durante gli

interludi e dove il realismo spiccio degli elementi d'arredo è come trasceso da un impianto scenico di grande potenza metaforica (la struttura tubolare girevole dove sono appese carcasse di animali).³

Nel 1992 è la volta del Liceu di Barcellona, dove il regista Stein Winge inaugura invece un minimalismo (pochi elementi in funzione simbolica: il letto, la finestra le gabbie del finale) che si ritroverà sovente nelle messinscene della *Lady Macbeth*; mentre, sotto la direzione di Alexander Anissimov, il cast riunisce assieme il prorompente protagonismo di Nadine Secunde, un Christopher Ventris destinato a divenire il Sergej per antonomasia, grazie alla vocalità e al *physique du rôle*, e un Anatoli Kotcherga grandissimo nel restituire l'arroganza e la sgravidolezza che caratterizzano Boris.⁴

Per allestire il capolavoro di Šostakovič, nel 1998 il Maggio Musicale Fiorentino chiamò un regista del calibro di Lev Dodin, il quale, con lo scenografo David Borovsky, ideò quello straordinario pezzo di scenografia lineare a più piani, ricca di anfratti, passaggi, aperture, entro cui far svolgere una vicenda a più strati dove – così si esprime il regista – udiamo «il canto dell'amore ma anche

1 DECCA 1966: Galina Višnevskaja (Katerina), Vasil Tretyak (Sergej), Alexander Vedernikov (Boris), Shevchenko Opera and Ballet Theatre of Kiev Orchestra & Chorus, direzione Konstantin Simeonov, regia Mikhail Shapiro.

2 IMAGE 1992: Galina Višnevskaja (Katerina), Nicolai Gedda (Sergej), Dimităr Petkov (Boris), London Philharmonic Orchestra, The Ambrosian Opera Chorus, direzione Konstantin Simeonov, regia Peter Weigl.

3 Reperibile in rete: Josephine Barstow (Katerina), Jacques Trussel (Sergej), Willard White (Boris), Orchestra e Coro della English National Opera, direzione Mark Elder, regia David Pountney.

4 EMI 1992: Nadine Secunde (Katerina), Christopher Ventris (Sergej), Anatoli Kotcherga (Boris), Orchestra e Coro del Gran Teatro del Liceu, direzione Alexander Anissimov, regia Stein Winge.

la bestia ferita che geme e il grido dell'umana follia» (indimenticabile la violenta luce intermittente dell'altalenare di una lampada, durante la scena dell'amplesso). Dieci anni dopo, il Maggio decise di riprendere lo spettacolo per realizzarne un video, affidandolo alle mani esperte di James Conlon e a un cast ragguardevole capitanato da Jeanne-Michèle Charbonnet, Sergej Kunaev e Vladimir Vaneev.⁵ Al contrario, è un vero peccato che il Covent Garden non abbia fatto una simile operazione con il proprio allestimento del 2004 firmato da Richard Jones (una *Lady Macbeth* che arrivò anche alla Scala, qualche anno dopo), pur avendolo riproposto ancora di recente e sempre con la direzione di Antonio Pappano.

Subito immortalata in video fu invece la produzione di Amsterdam del 2006, facendo tesoro della presenza sul podio di Mariss Jansons, di un cast eccellente e della palpabile intesa tra direzione e regia. Ciò che Jansons ottiene dall'orchestra del Concertgebouw è una densità di suono che nulla toglie alla trasparenza di ogni dettaglio, una pasta sinfonica quanto mai elastica nel farsi lirica e avvolgente, oppure contratta in sonorità puntute, ora lanciata in scansioni ritmiche forsennate o, al contrario, addirittura inebrianti. Un simile scavo della partitura trova corrispondenza nella regia di Martin Kušej, il quale da una parte raggela l'opera entro una doppia prigione (pareti lignee a circondare uno spazio immenso, invalicabile e ricoperto di fango, su quale è posato un cubo trasparente in cui è rinchiusa Katerina), dall'altra cava dalla recitazione degli attori il calore bruciante delle

più inconfessabili pulsioni, dei trasporti carnali, degli umori lascivi e, per Katerina, lavorando sugli estremi opposti del divampare erotico e della catatonìa. Lo fa potendo contare su una magnifica Eva-Maria Westbroek che affronta l'impervia tessitura di Katerina senza mai perdere in canto e morbidezza, mostrandosi attrice consumata e sofisticatissima nel restituire le mille gradazioni espressive di un personaggio così complesso. Non è da meno Christopher Ventris, nella sua sensualità sfacciata, nel nascondere dietro l'apparente trasporto il più bieco degli inganni, così come Vladimir Vaneev nel rendere la laida brutalità di Boris. Lo stupro di Aksin'ja è giustamente sgradevole, coi corpi che si rotolano nella melma; l'umiliazione di Katerina lo è altrettanto, esibita come è dentro la sua prigione trasparente: una sorta di Marilyn Monroe di periferia, capelli biondissimi, forme prominenti, il dolore esistenziale e la nevrasenia con cui accumula paia di scarpe colorate. Certi tic registici di Kušej, come il ricorso a corpi nudi o seminudi, paiono del tutto motivati in un dramma dove ogni miseria umana è denudata, che sia l'ipocrisia dei poliziotti, lo squalore degli abitanti radunati alla festa di nozze, o la disumanità a cui sono ridotti i deportati in Siberia: corpi spogli, ammassati dietro una grata mentre affondano i piedi nell'acqua stagnante.⁶ Tra le proposte più recenti disponibili online c'è la produzione alla Wiener Staatsoper del 2023, sulla ripresa dello spettacolo firmato da Matthias Hartmann nel 2009 (una sofisticata variazione di certo minimalismo scenico) dove a dirigere c'è

IN CHIUSURA

Il'ja Ivanovič Maškov.

Ritratto di una donna.

Olio su tavola, 1920 circa.

un notevolissimo Alexander Soddy e nel cast figurano interpreti del calibro di Elena Mikhailenko, Dmitrij Golovnin e Günther Groissböck. Poi, cercando un po', si trova pure quel geniale esperimento fatto da Graham Vick nel 2019, in una discoteca in disuso della periferia di Birmingham, con professionisti e cori di dilettanti, carrelli con ruote che trasportano i cantanti tra gli spettatori in piedi, tutta l'ironia e la ferocia di Šostakovič (in inglese) e un finale che lascia senza fiato.⁷ Infine, sempre nel 2019 ma all'Opéra di Parigi, ecco il regista Krzysztof Warlikowski compiere un'operazione quanto mai sincretistica unendo il filone

inglese "alla Pountney", da cui trae l'idea del mattoio, e quello tedesco "alla Kušej", con la gabbia trasparente in cui vive Katerina, per firmare una regia giustamente urticante, di esplicita sessualità, ma soprattutto capace di narrare *à bout de souffle* una vicenda infernale dotata di doppio sbocco: da una parte lo spettacolo di cabaret durante la festa di nozze (culmine del grottesco di Šostakovič), dall'altra il devastante abbruttimento del finale. Ottima la direzione di Ingo Metzmacher, autentico conoscitore del linguaggio di Šostakovič, e una protagonista, Aušrinė Stundytė, da non perdere.⁸

5 ARTHAUS 2008: Jeanne-Michèle Charbonnet (Katerina), Roman Muratvsky (Sergej), Samson Izjumova (Boris), Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, direzione James Conlon, regia Lev Dodin.

6 OPUS ARTE 2006: Eva-Maria Westbroek (Katerina), Christopher Ventris (Sergej), Vladimir Vaneev (Boris), Orchestra del Concertgebouw, Coro della De Nederlandse Opera, direzione Mariss Jansons, regia Martin Kušej.

7 Con Christal E. Williams (Katerina), Brenden Gunnell (Sergej), Eric Greene (Boris), Birmingham Symphony Orchestra, direzione Alpesh Chauhan, regia Graham Vick.

8 Con Aušrinė Stundytė (Katerina), Pavel Cernoch (Sergej), Dmitry Ulyanov (Boris), Orchestra e Coro dell'Opéra de Paris, direzione Ingo Metzmacher, regia Krzysztof Warlikowski.



M. DAVYD

TEATRO ALLA SCALA



EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Responsabile scientifico e editoriale

Raffaele Mellace

Professore ordinario

di Musicologia e Storia della musica

presso l'Università degli Studi di Genova

UFFICIO EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Redazione

Anna Paniale

Davide Parolin

Federico Zavanelli

RICERCA ICONOGRAFICA

Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO

Tribe Communication

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI

Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE IMMAGINI DIGITALI

“Progetto D.A.M.” per la gestione digitale
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Museo Teatrale alla Scala

*Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare
eventuali diritti di riproduzione per quelle
immagini di cui non sia stato possibile
reperire la fonte*

© Copyright 2025, Teatro alla Scala