

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Cinema, Musica e Teatro

Ciclo XXVI

Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/07

L'apprendistato e il debutto operistico di Sergej Rachmaninov

Presentata da: Jacopo Doti

Coordinatore Dottorato

Prof. Guglielmo Pescatore

Relatore

Prof. Marco Beghelli

Relatore

Prof. Alessandro Niero

2014

INDICE

1. Rachmaninov, ovvero la sconfitta di un progressista	1
2. L'apprendistato	14
3. Il debutto	
3.1 Una brillante prova d'esame	59
3.2 <i>Gli zingari</i> : poema byroniano, 'ma non troppo'	88
3.3 "Cavalleria zigana": <i>ital'jansčina</i> , 'ma non troppo'	99
3.4 «Ovunque vi sono passioni fatali»: <i>melos, eros e pathos</i> nell' <i>Aleko</i> di Rachmaninov	121
4. Rachmaninov e l'opera russa: "une chose manquée"	190
Appendice	
(a) Edizione e traduzione del libretto	205
(b) Tavola sinottica (<i>Aleko</i> vs <i>Cygany</i>)	220
Bibliografia	229

I

Rachmaninov, ovvero la sconfitta di un progressista

... *mellis dulci flavoque liquore...*

Rachmaninov? «Un fiero cipiglio alto due metri»: questo il laconico o, meglio, sardonico, commento di Stravinskij sul celebre musicista e compatriota spentosi a Beverly Hills nel marzo del 1943. A nulla era valso quindi il miele col quale l'ormai sessantanovenne Rachmaninov, in occasione di una visita di cortesia pagata ai coniugi Stravinskij, aveva cercato di 'addolcire' le spigolosità del collega "scapigliato". I due, entrambi in ansia per l'infuriare in Europa della seconda guerra mondiale (vi risiedevano i figli colle rispettive famiglie) pare avessero accuratamente evitato di imbarcarsi in dispute estetico-musicali, limitandosi a questioni ben più veniali (nonché venali) quali i cachet per i concerti e le lagnanze sui mancati introiti delle composizioni giovanili, per le quali non potevano reclamare il diritto d'autore a livello internazionale, poiché all'epoca – con scarsa lungimiranza – non le avevano registrate¹.

D'altro canto, Rachmaninov – tenace (ma discreto²) avversario delle avanguardie moderniste – qualche parola d'elogio nei confronti del più giovane collega l'aveva pur spesa. In una lunga intervista rilasciata due anni prima a David Ewen³, aveva infatti dichiarato:

E, tuttavia, ritengo necessario aggiungere che guardo con rispetto alle sperimentazioni artistiche di un compositore che giunge a scrivere musica 'in stile moderno' come risultato di un inteso lavoro preparatorio. Stravinskij, per esempio, compose il *Sacre du printemps* non prima di aver intrapreso un duro e

¹ Sull'incontro fra i due compositori si veda S. Bertensson, & J. Leyda,, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, Indiana University Press, Bloomington 2001 [I ed. 1956]: pp. 373-74; I. Stravinsky & R. Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, Faber, London 1959: pp. 41-42 [I. Stravinsky e R. Craft, *Colloqui con Stravinsky* (trad. it. a cura di L.B. Savarino), Einaudi, Torino 1977: pp. 25-26].

² Scrivono Alfred e Katherine Swan: «Rachmaninoff, as a rule, spoke very little, especially among strangers. Having reached the top, he probably realized that a man in his position is much less independent than an obscure person. He must also have seen much flattery, envy, vanity around him. And so he shut himself up. It was easier and wiser to do so. This way he placed himself above gossip, squabbles and rivalries» [A.J. & K. Swan, *Rachmaninoff: Personal Reminiscences* (Part I), «The Musical Quarterly», XXX, n. 1 (1944): p. 18].

Ben più agguerrito risultava invece il poco più giovane Nikolaj Medtner, collega e amico del compositore. Questi aveva persino messo nero su bianco il suo profondo credo anti-modernista in *Muza i moda* [La musa e la moda], pubblicato nel 1935 dalla TAIR (casa editrice, con sede a Parigi, fondata da Rachmaninov nel 1925). Il volume uscì qualche anno dopo, in lingua inglese, col titolo *The Muse and the Fashion*.

³ S.V. Rachmaninov, *Music Should Speak from the Heart* [interview with David Ewen], «The Etude», LIX, n. 12 (Dic. 1941): p. 804 sg.

faticoso percorso di studi con un maestro del calibro di Rimskij-Korsakov, e solo dopo aver scritto una sinfonia di forma classica e altre composizioni del genere.

Se così non fosse, il *Sacre*, pur con tutta la sua audacia, non avrebbe qualità musicali ritmico-armoniche così solide. Compositori di questo tipo sanno quel che fanno nel momento in cui trasgrediscono le leggi; si contrappongono ad esse in maniera consapevole, perché hanno sperimentato lo stile e le forme classiche. E questo deriva proprio del fatto che conoscono bene le 'regole', che sanno a quali di queste si può contravvenire e a quali invece bisogna assoggettarsi.⁴

E, in privato – rammenta Sergej Bertensson –, Rachmaninov non nascondeva la sua ammirazione per l'*Uccello di fuoco* e *Petruška*:

Ricordo, come fosse ieri, che una volta, quando stavamo ascoltando il finale dell'*Uccello di fuoco* – giubilante e maestoso –, gli occhi di Sergej Vasil'evič si sono riempiti di lacrime. Ed egli esclamò: «Dio mio, questo sì che è puro genio! Questa è la Russia vera!».⁵

Se infatti, col tempo, la rigida ortodossia musicale in cui si era formato Rachmaninov negli anni '80⁶ aveva lasciato il posto a un moderato eclettismo nel gusto musicale (si badi, pur sempre sospettoso⁷), lo stesso, a parti invertite, non si poteva certo dire per Stravinskij, che non fece mai

⁴ Traduco dalla versione russa (*Muzyka dolžna idti ot serdca*), pubblicata in Z.A. Apetjan (a cura di), *Sergej Rachmaninov: literaturnoe nasledstvo*, Sovetskij kompozitor, Moskva 1978 [t. I, p. 145]. Peraltro, Rachmaninov era solito affermare: «What untold riches there are in the *Coq d'or*! The beginning alone – how novel. And then the chromaticism. This is where the source of all the wretched modernism lies hidden. But with Rimsky it is in the hand of a genius» [cit. in A.J. & K. Swan, *Rachmaninoff: Personal Reminiscences* (Part II), «The Musical Quarterly», XXX, n. 2 (1944): p. 178].

⁵ In Z.A. Apetjan (a cura di), *Vospominanija o Rachmaninove*, Muzyka, Moskva 1973⁴ [t. II, p. 291]. Si veda anche S. Bertensson, & J. Leyda, *Sergej Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, cit., pp. 373-74.

⁶ Scrive Leonid Sabaneev a proposito della formazione musicale dei compositori moscoviti: «[...] the Moscovites hated and did not know Wagner, disliked the Russian National School in the persons of Borodin, Rimski-Korsakoff and Musorgski (especially the last), maintained a skeptical attitude toward Liszt e Berlioz, considered Brahms a nonentity and worshiped Chaykovski as the people of St. Petersburg never worshiped him neither before that or later. For a composer of that epoch to be a seeker of new paths, or innovator, was considered well-nigh a disgrace, at all events an infraction of the *bon ton* of the Conservatory» [L. Sabaneyeff, *Modern Russian Composers*, International Publishers, New York 1927: p 104].

⁷ Il primo contatto diretto con la musica di Wagner pare sia avvenuto nel 1902, quando il compositore era in luna di miele con la moglie, Natal'ja Satina. I due giovani fecero tappa a Bayreuth, dove poterono assistere – grazie al gentile omaggio fatto loro da Aleksandr Ziloti – alle rappresentazioni dell'*Olandese volante*, dell'*Anello dei Nibelunghi* e del *Parsifal*. Sappiamo tuttavia che già nel 1896 lo studio attento delle ultime partiture wagneriane aveva fatto breccia negli ambienti musicali moscoviti. Esse infatti venivano lette e discusse a casa Taneev, e fra gli accolti vi era sicuramente anche il giovane Rachmaninov. Questi peraltro non fece mai mistero del suo amore incondizionato nei confronti dei *Maestri cantori di Norimberga* e, nelle vesti di direttore d'orchestra, incluse spesso

mistero di non gradire troppo la musica del compatriota. Se già ci pare capzioso il suo astuto svicolare sull'altezza fisica dell'uomo onde eludere il giudizio sulla 'statura' musicale del compositore, ancor più subdolo e malizioso risulta l'aneddoto con cui Stravinskij condisce il suo laconico giudizio estetico. Egli infatti riporta, con dissimulato candore, uno stralcio della conversazione intavolata con Natal'ja Satina, moglie di Rachmaninov:

MME RACHMANINOV Qual è la prima cosa che fa al mattino quando si alza?

[...]

IO Per un quarto d'ora faccio gli esercizi che mi ha insegnato un ginnasta ungherese maniaco della Kneipp Kur o, piuttosto, li facevo fino a quando appresi che l'ungherese era morto molto giovane e molto improvvisamente, poi mi sollevo a testa in giù, poi faccio una doccia.

MME RACHMANINOV Vedi, Sergej, Stravinsky fa la doccia. È straordinario. Sostieni ancora di averne paura? E hai sentito che Stravinsky dice che fa anche gli esercizi? Che ne pensi? Dovresti vergognartene tu che a mala pena fai qualche passeggiatina.

Rachmaninov tace.⁸

L'innocuo aneddoto serve a inoculare nel potenziale lettore l'idea che Rachmaninov fosse in effetti un «compositore vecchissimo davvero», un 'sopravvissuto', incapace di adattarsi al mondo

nei suoi programmi alcune note pagine sinfoniche wagneriane. Si veda, a questo proposito, la lista completa in B. Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, Aldershot, England 1990: p. 531.

Lo stesso dicasi per la musica sinfonica di Franz Liszt, che Rachmaninov aveva imparato ad apprezzare sin dagli anni '90, e che avrebbe poi fatto parte del suo repertorio come direttore (*Mazeppa*, *Tasso* e il *Totentanz*). Ad ogni modo, una conoscenza più ravvicinata del repertorio austro-tedesco gli fu resa possibile dai lunghi periodi di soggiorno a Dresda fra il 1906 e il 1907, che distava meno di due ore da Lipsia, dove il celebre Arthur Nikisch dirigeva il Gewandhausorchester. Fu però a Dresda che Rachmaninov ebbe la possibilità di ascoltare la *Salome* di Richard Strauss per la prima volta. In una lettera all'amico Nikita Morozov si dice impressionato dalla lussureggiante veste orchestrale dell'opera, di cui apprezza anche la fattura musicale («laddove non risulti troppo discordante») [Lettera a Nikita Morozov, datata 27 ottobre 1906, in Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, Muzgiz, Moskva 1955: lettera n. 268, pp. 297-98]. Negli anni '10 aggiungerà al suo repertorio lo Strauss giovanile del *Don Juan* e del *Till Eulenspiegel*. Così come, in un concerto quasi tutto francese, il *Le Martyre de Saint Sébastien* di Debussy e le *Valse nobles et sentimentales* di Ravel (8-II-1914).

D'altronde non dobbiamo scandalizzarci se, pur ammirando incondizionatamente il *Boris Godunov* di Musorgskij, Rachmaninov diceva di prediligere la versione "rivista e corretta" di Rimskij-Korsakov («"Everything is better in Rimsky's *Boris* than in Musorgsky's. There nothing sounds properly"») [cit. in A.J. & K. Swan, *Rachmaninoff: Personal Reminiscences* (Part II), cit., p. 178].

E, infine, pur riconoscendo a Skrjabin un posto di prim'ordine nel panorama musicale russo contemporaneo – tanto da rimpiangerne la prematura scomparsa – storceva il naso di fronte *Poème de l'extase* e rifiutava *in toto* il *Prometeo*.

⁸ I. Stravinsky e R. Craft, *Colloqui con Stravinsky*, cit., p. 26.

⁹ *Ibidem*.

circostante. Eppure Stravinskij – e, in particolare, chi venne dopo di lui – si sarebbe dovuto servire con più cautela dell’aneddotica. È noto infatti che Rachmaninov fu tra i primi, in Russia, a guidare un’automobile e, quando si fece costruire una villa sulle sponde del lago di Lucerna, era solito avventurarsi qua e là con una piccola barca a motore¹⁰. Inoltre, in ottemperanza ai doveri di pianista concertista itinerante, era continuamente in viaggio e attraversava in treno, da un capo all’altro, gli Stati Uniti d’America. Chiamava spesso le figlie, residenti in Francia, con il telefono e si interessava alle nuove tecnologie. Questo per dire che non si può certo proporre un calibrato giudizio di natura storico-estetico su un compositore, partendo dalla mera aneddótica. Per quanto essa a volte appaia ‘sintomatica’, spesso si rivela un’arma a doppio taglio. E, in fondo, nel caso, non è questo il compito dello storiografo, semmai del biografo.

Eppure mi pare interessante prendere le mosse da questo piccolo spunto polemico al fine di mettere in luce una delle tante distorsioni prospettiche che hanno caratterizzato la recezione di Rachmaninov-compositore negli ultimi anni della sua vita: quella cronologica. Egli infatti fu il più delle volte tacciato di anacronismo. Si tratta in realtà di una distorsione che lo stesso Rachmaninov contribuì a creare nel corso degli anni, dipingendosi più e più volte come «un fantasma che si aggira in un mondo a lui estraneo»¹¹. Non se ne può fare certo una colpa alla critica musicale, in ispecie a quella coeva, fortemente “militarizzata” e priva del distacco cronologico necessario; ciò che più stupisce tuttavia è il silenzio della moderna musicologia – e, in particolar modo, quello della storiografia – sull’*affaire* Rachmaninov. Se infatti in ambito anglofono qualcosa si è mosso¹², nel resto d’Europa mancano contributi di livello che riguardino una valutazione complessiva dell’opera del compositore, con il paradosso – questo sì, tutto italiano – che viene poi demandato alla letteratura divulgativa il compito di fare un calibrato revisionismo critico¹³.

¹⁰ In un’intervista rilasciata negli Stati Uniti – riportata virgolettata (ma senza fonte) nella biografia a cura di Bertensson e Leyda – leggiamo: «When I conduct, I experience much the same feeling as when I drive my car – an inner calm that gives me complete mastery of myself and of the forces, musical or mechanical, at my disposal» [S. Bertensson, & J. Leyda, *op. cit.*, p. 222].

¹¹ «I feel like a ghost wandering in a world grown alien»: intervista rilasciata a Leonard Lieblich, e pubblicata il 5 aprile 1943 sul «Musical Courier» [cit. in S. Bertensson, & J. Leyda, *op. cit.*, p. 351].

¹² Lo studio monografico di maggior rilievo rimane quello già citato di Barrie Martyn (1990). Per quel che riguarda i singoli contributi si vedano, in particolar modo: W. Flanagan, *Sergei Rachmaninoff: A Twentieth Century Composer*, «Tempo», XXII (Winter 1951-52): pp. 4-8; J. Yasser, *Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music*, «Tempo», XXII (Winter 1951-52): pp. 11-25; S. Walsh, *Sergei Rachmaninoff 1873 – 1943*, «Tempo», CV (1973): pp. 12-21; H.J. McLean, (ed.), *International Rachmaninoff Symposium*, «Studies in music from the University of Western Ontario», 15 (1995): pp. 20-117; Ch. Fisk, *Nineteenth-Century Music? The Case of Rachmaninov*, «19th-Century Music», XXXI, n. 3 (2007/08): pp. 245-265.

¹³ Se infatti nel 1982, nella sua *Storia del pianoforte*, Piero Rattalino, pur riconoscendo a Rachmaninov un’indiscussa «abilità di strumentatore» e una spiccata sensibilità per la «poetica simbolista», bollava l’intera operazione promossa dal Nostro come né più né meno che un prodotto del *Kitsch* fine ottocentesco («Il *Kitsch*

Al di là delle polemiche, quello che più mi preme sottolineare è che, per quanto nati a soli nove anni di distanza l'uno dall'altro, Sergej Rachmaninov (1873-1943) e Igor' Stravinskij (1882-1971) appartengono di fatto a due diverse generazioni di compositori. Il primo infatti fu un *enfant prodige*, e si diplomò nel 1893 al Conservatorio di Mosca sotto l'egida di due apologeti di Čajkovskij – Arenskij e Taneev – quando la sua carriera come compositore in parte era già avviata. Stravinskij invece ebbe una formazione musicale non del tutto ortodossa per i canoni dell'epoca. Non entrò infatti al Conservatorio di San Pietroburgo, ma iniziò un lungo apprendistato compositivo con Rimskij-Korsakov già più che ventenne. I suoi primi lavori – sino allo strabiliante *Uccello di fuoco* (1910) – risentono infatti del manierismo che accomunava più o meno tutti gli aderenti al circolo di Beljaev¹⁴. E, forse, Barrie Martyn non ha tutti i torti quando afferma che «to compare Stravinsky's uninteresting and already outmoded symphony of 1906-1907, written at the age of 24, with the 22-year-old Rachmaninoff's vastly more powerful and advanced work of eleven years before, is to face a wry paradox: Stravinsky was to be the arch-radical in music, and Rachmaninoff the apostle of conservatism»¹⁵.

Sulla *vexata quaestio* delle tendenze progressiste del giovane Rachmaninov e sul valore storico-estetico della sua *Prima sinfonia* torneremo a breve. Mi interessa ora sottolineare che quando il Nostro sta compiendo i suoi studi al Conservatorio e, nel contempo, muove i suoi primi passi (tutt'altro che incerti!) in ambito compositivo – ovvero negli anni '90 – in ambito moscovita erano ancora attivi: Anton Rubinštejn (seppur ormai a “fine corsa”), Čajkovskij (al picco della sua fama), Arenskij e Taneev,

piccolo-borghese, le buone cose di pessimo gusto vengono trasportate nella galleria d'arte intellettuale, messe in mostra staccate dal loro contesto, godute in quanto pura degenerazione della grande arte romantica» [cito dalla ristampa: *Il Saggiatore*, Milano 2003, p. 253]), nella monografia dedicata al Rachmaninov-pianista, uscita una ventina di anni più tardi (*Sergej Rachmaninov: il tataro*, Zecchini Editore, Varese 2003), i giudizi sul Rachmaninov-compositore risultano decisamente meno tranchant. Il ciclo “revisionista” trova infine il suo compimento nel pregevole articolo *Ma Rachmaninov è un grande compositore?*, comparso sulla rivista «Musica» nel febbraio del 2010, accompagnato poi da alcune recensioni discografiche, a firma dello stesso autore, in cui si giunge a toni vagamente apologetici («Nello scaffale della mia discoteca [...] Rachmaninov ha progressivamente allargato verso destra lo spazio a lui riservato, ha già fatto sloggiare Rameau e Rautavaara e sta ormai minacciando di invadere lo scaffale di Ravel» [«Musica», 218, luglio-agosto 2010: p. 75]).

Lo sforzo è notevole e meritorio. Tuttavia rimaniamo sempre nel campo della letteratura divulgativa, con tutte le approssimazioni ed imprecisioni del caso. Dispiace pertanto che la monografia di Davide Bertotti, edita nel 2006 per i tipi dell'Epos, non stia al passo nemmeno con i cauti revisionismi di certa critica illuminata. E, forse, spiace ancor di più, che Renato di Benedetto, nel suo volume *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, dedichi a Rachmaninov due sole righe, perpetuando inveterati stereotipi critici («[...] e Sergej Rachmaninov (1873-1943), che con anacronismo non privo di fascino prolunga nel ventesimo secolo la mitica figura, schiettamente ottocentesca, del compositore-virtuoso di pianoforte»).

Sulla recezione di Rachmaninov in Italia si veda l'interessante contributo di Francesco Izzo (*Rachmaninoff in Italy: Criticism – Influence – Performance*, in H.J. McLean, (ed.), *International Rachmaninoff Symposium*, cit. pp. 75-86).

¹⁴ Si veda, a tal proposito, F. Maes, *A History of Russian Music: from Kamarinskaya to Babi Yar*, University of California Press, Berkeley [etc.] 2006: pp. 192-95.

¹⁵ Barrie Martyn, *op. cit.*, p. 103.

nonché – ne ripareremo – il coetaneo Aleksandr Skrjabin; a San Pietroburgo invece, sul “fronte avverso”, oltre ad aleggiare lo spirito di Balakirev (divenuto una sorta di guru, ma di fatto ancora capace di produrre qualcosa, a differenza del velenosissimo Kjuj, ormai dedito alla critica militante)¹⁶, regnava incontrastato Rimskij-Korsakov, il più giovane membro di quella che era stata definita un tempo scherzosamente la *Mognučaja kučka*¹⁷ e ormai affermato docente del locale Conservatorio, nonché punto di riferimento per un manipolo di giovani compositori, che avevano trovato in lui una guida sicura e in Viktor Beljaev un munifico patrono¹⁸: in particolare Glazunov, Ljadov, Grečaninov, Čerepnin, Ippolitov-Ivanov (in seguito, docente di Glière), e molti altri, i cui nomi oggi ci dicono assai poco.

Sebbene l'atteggiamento fra le due fazioni fosse ancora di reciproco sospetto, le tensioni degli anni precedenti, che vedevano schierati da un lato i fautori del dilettantismo (i cosiddetti Cinque) e dall'altro quelli del professionalismo (i fratelli Rubinštejn e gli altri moscoviti) si erano un poco attenuate. D'altronde, con l'inquadramento accademico di Rimskij-Korsakov questi ultimi potevano a buon diritto cantar vittoria. Quel che più conta però, a mio modo di vedere, è il diverso *milieu* cultural-musicale che permeava le due “capitali”. Se in seno all'una sarebbe nato il circolo *Mir Iskusstva* [*Il mondo dell'arte*], con l'omonima rivista, nei vicoli dell'altra si respirava «the atmosphere of continuous dissipation in which perhaps there was no merriment at all, but on the contrary, the most genuine, bitter and impenetrabile pessimism, – this was the milieu. Music here was a terrible narcosis, a sort of intoxication and oblivion, a going off into irrational planes. Drunken mysticism, ecstatic sensation against a background of profound pessimism permeating existence. It was not form or harmoniousness, or Apollonic vision that was demanded of music, but passion, feeling, languor, heartache»¹⁹. In una parola, la cosiddetta *cyganščina*, legata al folklore urbano moscovita, che tanta parte aveva e avrebbe avuto nello sviluppo dell'arte russa, specie di fine secolo.

Non è quindi un caso se ci ritroviamo da un lato con l'estetismo folklorico dei *Ballets russes* che, nella persona di Djagilev, commissionano al giovane Stravinskij l'*Uccello di fuoco* (1910), mentre dall'altro rimaniamo invischiati nel delirante misticismo di Skrjabin, che dà vita nel 1908 al *Poème de l'extase*. Ed è evidente che il punto di partenza di Skrjabin e Rachmaninov è il medesimo: le composizioni giovanili

¹⁶ Ricordiamo anche l'ultimo dei suoi *protégé*, Sergej Ljapunov, docente al Conservatorio di Pietroburgo e autore di una celebre serie di studi trascendentali per pianoforte.

¹⁷ Il ‘Possente mucchietto’, secondo l'ironica definizione del critico Vladimir Stasov, è noto in Occidente come ‘Gruppo dei Cinque’. Fra i *kučkisti*, Musorgskij e Borodin erano prematuramente scomparsi nel 1881 e nel 1887.

¹⁸ Ricordiamo inoltre che, alla morte di Čajkovskij, Rimskij-Korsakov divenne la massima autorità operistica russa di fine Ottocento, con una copiosissima e assai variegata produzione. Rachmaninov diresse la “prima” del *Pan Voevoda* al Bol'šoj di Mosca, ottenendo un vivo apprezzamento da parte dell'autore.

¹⁹ L. Sabaneyeff, *Modern Russian Composers*, cit. p. 105.

d'entrambi partono infatti da presupposti armonici, melodici e testurali assai simili²⁰. Saranno poi le letture mistico-teosofiche e un'indole megalomane che spingeranno Skrjabin al limite del linguaggio tonale; e, mentre questi farà ideare un *clavier à lumiere* per il suo cosmogonico *Prometeo* (1911), lasciandosi trasportare da folli idee di “musurgia universale” per il progettato (e incompiuto) *Mysterium* (1903-1915), Rachmaninov scriverà *Le campane* (1913), una sinfonia corale su testi di Edgar Allan Poe (liberamente tradotti e adattati da Konstantin Bal'mont), in piena linea con le frange decadenti del simbolismo letterario coevo e del linguaggio musicale russo a cavallo fra i secoli XIX e XX.

Qualcuno potrebbe obiettare che il 1913 è l'anno in cui farà scalpore la “prima” parigina del *Sacre du printemps* di Stravinskij. Ma è proprio questa la prova irrefutabile che i due compositori appartenevano di fatto a due generazioni differenti: nel 1907 Rachmaninov aveva partecipato con una folta delegazione alla *Saison russe* organizzata a Parigi da Djagilev (vi erano, fra gli altri, Rimskij-Korsakov, Glazunov, Skrjabin, e il fiore all'occhiello dell'opera russa, il basso Fëdor Šaljapin); nel 1913 quella era una stagione ormai finita: iniziava l'era del balletto e delle sperimentazioni moderniste. Rachmaninov era ormai un compositore affermato, una vera e propria autorità musicale (aveva diretto per due anni al Bol'shoj di Mosca e ricopriva importanti cariche ministeriali): nel 1913 era giunto al culmine della sua parabola compositiva, mentre il giovane Stravinskij si era d'un colpo lasciato alle spalle il manierismo rimskijano²¹ per abbracciare una ‘barbarica’ estetica primitivista. *Le Campane* infatti sono il trentacinquesimo *opus* del catalogo rachmaninoviano, che dal 1917 (anno dell'esilio volontario dalla Russia) al 1943 (data della morte) verrà arricchito di una manciata di numeri e nulla più: il percorso creativo del Nostro va inserito pertanto fra il 1890 e il 1917; tutto quello che viene dopo – seppur di alto valore – va letto nell'ottica di un compositore tardo ottocentesco che cerca faticosamente di stare al passo coi tempi senza tradire se stesso. Citando sempre Martyn, potremmo dire che «starting his career in tune with the times, he finished it as a musical Canute»²².

Non vorrei però fermarmi al mero dato cronologico senza pormi domande di ordine estetico. Cosa significa che Rachmaninov, in fondo, nella Russia *fin de siècle* era «al passo coi tempi»? E come vanno interpretate, dal punto di vista stilistico, le opere degli anni americani?

Innanzitutto, va sgomberato il campo dal preconetto di epigonismo di matrice čajkovskijana che sembra aleggiare sull'intera opera del compositore. Che Čajkovskij fosse oggetto di venerazione da parte dei giovani compositori moscoviti, e da parte Rachmaninov in particolar modo, non possiamo di certo metterlo in dubbio; diverso però è dire che la musica del Nostro sia di natura eminentemente derivativa: se in alcune prove giovanili, come il primo movimento di un'incompiuta sinfonia di Re

²⁰ Si veda quello che dice a tal proposito T.E. Cytovič nel suo *Neopublikovannye fortepiannnye sočinenija Rachmaninova*, in Id., *S.V. Rachmaninov: sbornik statej i materialov*, Muzgiz, Moskva-Leningrad 1947: pp. 75-88.

²¹ Naturalmente ve ne sono ancora le tracce, ma molto ben dissimulate.

²² B. Martyn, *op. cit.*, p. 13.

minore, il modello appare in tutta la sua evidenza, è pur vero che si tratta sempre di lavori di natura scolastica, ovvero luoghi in cui l'emulazione viene spesso caldeggiata a fini didattici²³.

Peraltro, se Rachmaninov condivide con Čajkovskij la tendenza al gesto enfatico e alla saturazione retorica – in parte derivanti dal *côté* patetico del folklore musicale urbano moscovita (v. *cygansčina*), ma altresì connaturati alla costruzione per *Hobepunkte* tipica del linguaggio sinfonico tardo-ottocentesco²⁴ – il gesto melodico del Nostro si afferma sin da subito come profondamente idiomático, con una netta predilezione per un canto spianato che procede, spesso in progressione, per gradi congiunti²⁵ e, quando non diatonico, venato di un cromatismo di natura fondamentalmente intratonale²⁶.

Peraltro, col tempo, alcune spigolosità armoniche giovanili verranno smussate, e il cromatismo alla zigana, dai tratti decisamente ‘connotati’²⁷, verrà man mano dissimulato, o meglio, assimilato²⁸. Lo stesso dicasi per la ‘rachmaninovskaja garmonija’ – un accordo alterato di settima che risolve sulla tonica ed è associato a un movimento melodico di quarta diminuita discendente²⁹ –, un mezzo

²³ «It was considered the greatest piece of good fortune for a young composer if he could write like Chaykovski or Anton Rubinstein, and everybody strove to attain that goal» [L. Sabaneyeff., *Modern Russian Composers*, cit. p. 104].

²⁴ Si veda, a proposito, A. Cecchi, *Verso una teoria della strumentazione romantica: il rapporto tra forma e timbro negli scritti di Ernst Kurth*, «Il Saggiatore musicale», XIX, 2012, pp. 41-73.

²⁵ Ricordiamo però che accanto ai periodi musicali “centripeti” (ovvero gravitanti attorno a una nota cardine) e a quelli “centrifughi” (melodie ascensionali che procedono per progressioni potenzialmente infinite), abbiamo anche curve melodiche “ad arco” che possono essere, di volta in volta, “estroversive” (sempre in progressione) o “introversive” (ovvero ricadenti cromaticamente su se stesse). Quella che propongo è, beninteso, una tassonomia sommaria, e nient’affatto rigida, che dà però, a mio avviso, un’idea plastica del tipico gesto melodico rachmaninoviano.

²⁶ Scrive Joseph Yasser: «In its most typical manifestations, Wagner’s chromaticism is mainly the result of a skilful manœuvring by the composer somewhere *between* different and, preferably, widely separated keys, without dwelling too long on each of them individually. On the contrary, Rachmaninoff’s chromaticism ensues mostly from his many-sided use of altered chords, progressions, and bold digressions *within* the limits of a single or, at any rate, long exploited key. In other words, Rachmaninoff’s is pre-eminently an *intra-tonal* chromaticism which, by this very quality, stands in marked contrast to the *inter-tonal* chromaticism of Wagner, and still more so, we may add incidentally, to the *extra-tonal* (atonal) chromaticism of the radical twentieth century modernists» [J. Yasser, *Progressive Tendencies in Rachmaninoff’s Music*, cit., p. 21].

²⁷ Sull’esotismo musicale nella musica russa dell’Ottocento si veda R. Taruskin, *‘Entoiling the Falconet’: Russian Musical Orientalism in Context*, «Cambridge Opera Journal», IV (1992): pp. 253-280.

²⁸ Si pensi alla differenza che corre fra il II tema del I movimento della *Sinfonia in re minore op. 13* e il celebre ‘tema lirico’ dell’*Allegro scherzando* nel *Secondo concerto per pianoforte e orchestra op. 18*. Se il primo poggia palesemente le basi sulla scala zigana (una scala minore armonica con il quarto grado alterato), il secondo ha una lieve increspatura cromatica che non viene concepita come esotizzante, ma semplicemente come “languorosa”.

²⁹ In Re minore – una delle tonalità predilette dal giovane Rachmaninov – avremmo Sol-Si \flat -Do \sharp -Fa e, nella linea melodica, Fa-Do \sharp . L’accordo risolve sulla tonica, mentre la linea melodica, solitamente, rimane ancorata al III grado (Fa), con un disegno oscillante (Fa-Do \sharp -Fa). Cfr. V. Berkov, *Rachmaninovskaja garmonija*, «Sovetskaja muzyka», VIII (1960): pp. 104-109.

espressivo efficace, ma abusato e, probabilmente proprio per questo, accantonato nelle opere mature (dal 1900 in poi).

Inoltre, non va passata sotto silenzio l'inclinazione del giovane compositore per il colorismo orchestrale, tratto caratteristico più della 'Scuola dei Cinque' che di Čajkovskij. Lo dimostra peraltro il vivo interesse nutrito da Rachmaninov nei confronti del poema sinfonico (*Il principe Rostislav, La Rupe*) e degli *showpieces* orchestrali (*Capriccio su temi zingari*). Accanto all'indubbia influenza di Borodin, si avvertono anche echi di Balakirev³⁰ e, seppur in modo minore, di Rimskij-Korsakov³¹. Solo a partire dalla seconda fase creativa (ovvero dal *Secondo concerto per pianoforte e orchestra*, 1901) Rachmaninov passò – per dirla con Stravinskij – dagli “acquerelli” agli “oli”³²; ed effettivamente la predominanza degli archi e l'uso meno indipendente dei fiati porta alcuni studiosi a parlare di un – seppur lussureggiante – monocromatismo³³, che spazia dalle radiose campate della *Seconda Sinfonia* (1908) al terreo ‘bianco e nero’ dell'*Isola dei morti* (1909). Solo a partire dalla sinfonia corale *Le Campane* (1913), che pecca però a volte di gigantismo orchestrale, e in particolar modo con la revisione del *Primo concerto per pianoforte e orchestra* (1917) Rachmaninov ritorna ad utilizzare una tavolozza di colori più vibranti e variegati, giungendo a veri e propri virtuosismi di strumentazione negli ultimi lavori: la *Rapsodia su un tema di Paganini* (1934), la *Terza Sinfonia* (1936), e le *Danze Sinfoniche* (1941).

All'interno di questo travagliato processo creativo, che procede più per cesure, riflussi e slanci, è difficile parlare di manierismo, come invece ha fatto spessissimo la critica, lavandosene di fatto le mani ed etichettando frettolosamente Rachmaninov come un “derivato čajkovskijano”³⁴)

³⁰ In un interessante contributo incluso nella raccolta collettanea *M.A. Balakirev. Ličnost'. Tradicii. Sovremenniki. Sbornik statej i materialov* (a cura di T. Zajcena), Kompozitor, Sankt Peterburg 2004, a firma di Andrej Petropavlov, vengono messe in luce le affinità costruttive di *Tamara* e della *Rupe* [A. Petropavlov, *M.A. Balakirev i S.V. Rachmaninov: svjazujuščie niti tvorčestvo*, pp. 142-152].

³¹ Se è indubbia l'influenza del quadro musicale *Sadko op. 5* sulle battute introduttive del *Principe Rostislav*, va altresì sottolineato che la scoperta della grandezza di Rimskij-Korsakov da parte di Rachmaninov fu – per sua stessa ammissione – piuttosto tardiva. Così confessa ad Alfred Swan: «The true greatness of Rimsky-Korsakoff dawned on me gradually, and I was very sorry that I never got to be his pupil» [A.J. & K. Swan, *Rachmaninoff: Personal Reminiscences* (Part II), cit., p. 177].

³² Ricordo le prime composizioni di Rachmaninov. Erano degli “acquerelli”, liriche e pezzi per pianoforte con la fresca impronta di Čajkovskij. Poi, a venticinque anni, si diede agli “oli” e diventò un vecchissimo compositore davvero» [I. Stravinsky e R. Craft, *Colloqui con Stravinsky*, cit. p. 26].

³³ The opening decade of the new century saw Rachmaninoff at the peak of creative activity and the orchestral works of this period [leggi: la *Seconda sinfonia* e il poema sinfonico *L'isola dei morti*] remain his most popular. [...] if orchestral colour particularly interested the composer in this decade, it is not apparent in the music; the general effect seems calculatedly monochromatic [W. Flanagan, *Sergei Rachmaninoff: A Twentieth Century Composer*, cit. p. 5].

³⁴ La metafora economica è forse un po' ardita. Eppure, anche dal punto di vista della recezione critica della musica russa dell'Ottocento, Rachmaninov è legato a doppio filo al nome di Čajkovskij. Entrambi infatti hanno risentito dell'equivoco nato intorno alle ‘scuole nazionali’, viste come ‘periferiche’ rispetto a una

Ora però dobbiamo chiederci se sia appropriato o meno etichettare la produzione complessiva del Nostro – indipendentemente dalle influenze esercitate su di lui da questo o quel compositore – come caso emblematico di epigonismo tardo-ottocentesco. Ovvero, Rachmaninov era un (moderato) progressista o, come ci tramanda la vulgata, un (fiero) conservatore?³⁵

In realtà, nel panorama musicale della Russia degli anni '90, Rachmaninov spiccava per una qual certa arditezza armonica. Come ha sottolineato giustamente Garry Ziegler, dopo aver passato in rassegna alcuni lavori giovanili del compositore:

The harmonic approaches outlined above – the unconventional treatment of seventh chords³⁶ and augmented triads, the parallel movement of sonorities, the splicing together of apparently incongruous chords, and the use of whole-tone scales – present the more innovative, but rarely seen, side of Rachmaninov's creative personality. These early harmonic adventures also place the composer near, if not in, the musical vanguard of the nineteenth century's finale decade.³⁷

Tale arditezza non era certo percepita dai contemporanei come una volontà di rottura, bensì come una semplice ventata di freschezza, che promanava da una giovane personalità artistica di indubbio talento e di spiccata individualità. L'unico gesto ardito e compiaciuto fu quello di voler debuttare come sinfonista in “trasferta”, ovvero in uno dei Concerti sinfonici russi organizzati a San Pietroburgo da Beljaev. Il 20 gennaio tutte le personalità dell'ambiente musicale pietroburghese erano presenti in sala ad ascoltare la consacrazione della più promettente stella del Conservatorio di Mosca, che, con la sua nuova sinfonia, era sinceramente convinto «di aver scoperto e dischiuso nuovi sentieri nell'ambito della musica»³⁸. Questa “spacconeria” fu però severamente castigata, quasi all'unanimità,

storiografia tendenzialmente germanocentrica. Come scrive acutamente Richard Taruskin: «[...] for “peripheral” composers, stylistic dependency on autochthonous folklore is taken in the West as an indispensable earnest of authenticity, a virtual requirement [...]. The group identity is at once the vehicle of their international appeal (as “naïfs”) and the guarantee of their secondary status vis-à-vis the unmarked “universal”. [...] casting a composer as a “nationalist” is pre-eminently a means of exclusion from the critical and academic canon (though not, obviously, from the performing repertoire)» [R. Taruskin, *P.I. Chaikovsky and the Ghetto*, in Id., *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, PUP 1997: p. 48.].

³⁵ Peraltro è evidente che quando negli anni '30 Rachmaninov portava in giro per gli Stati Uniti il suo *Secondo concerto*, alla critica esso pareva datatissimo, ma si trattava di un'evidente caso di strabismo prospettico. Quel concerto era stato concepito a inizio secolo, nella Russia musicale tardo-romantica e zarista, e non nell'Europa modernista! L'attacco del concerto – con quegli otto accordi possenti di piano solo, che “rintoccano” lugubramente, era di certo ‘inaudito’ per l'orizzonte di aspettative del pubblico russo dell'epoca. E tuttora ci fa innegabilmente accapponare la pelle.

³⁶ Vedi per esempio la succitata ‘rachmaninovskaja garmonija’.

³⁷ G. Ziegler, *Rachmaninoff's Early Voice*, in H.J. McLean, (ed.), *International Rachmaninoff Symposium*, cit., p. 43.

³⁸ O. von Riesemann, *Rachmaninoff's Recollections*, George Allen & Unwin Ltd, London 1934: p. 98.

dalla critica, complice forse anche una pessima direzione e concertazione di Glazunov. Sedeva in platea anche il supercilioso Kjuj, che scrisse – com'era prevedibile – una recensione al vetriolo, apparsa il 17 marzo sulle «Novosti i birževaja gazeta»:

Se all'Inferno ci fosse un Conservatorio, se uno dei suoi studenti più dotati fosse stato incaricato di scrivere una sinfonia a programma sulle Sette piaghe d'Egitto e questi avesse composto una sinfonia come quella di Rachmaninov, egli avrebbe assolto brillantemente il suo compito e avrebbe fatto la delizia degli abitanti dell'Inferno.

Col tempo la recensione – di fatto un brillante esercizio di stile – è stata declassata a mera aneddotta: la profonda depressione del compositore, il lungo silenzio, le sedute di ipnosi presso il Dr. Dahl e, infine, il miracoloso ritorno alle scene col *Secondo concerto per pianoforte*. A noi tutto questo però importa fino a un certo punto. Ci interessa molto di più sapere che Kjuj si lamenta per l'assenza di temi definiti e per la «malsana perversione armonica». E questa stroncatura, per quanto aggressiva, non fu certo isolata. Rachmaninov stesso riconobbe che qualcosa non aveva funzionato, e non era di certo attribuibile alla sola orchestrazione o alla cattiva concertazione di Glazunov.

È quindi assai probabile Rachmaninov avesse per davvero provato a battere nuovi sentieri, di cui noi oggi tuttavia, a un ascolto “ingenuo” (o destoricizzato), facciamo fatica a percepire l'originalità. Possiamo però segnalare che di certo l'organicità tematica della sinfonia, resa possibile dalla forma ciclica, era in Russia cosa non così comune: abbiamo infatti un motto, enunciato nel *Grave* d'apertura, che attraversa tutta la sinfonia e subisce variazioni prismatiche³⁹. Il carattere ossessivo ne inficia tuttavia l'efficacia e, alla lunga, porta alla saturazione. Indubbio però è il magistero accademico di cui fa sfoggio il giovane compositore⁴⁰, e in un territorio – quello pietroburghese – in cui certo accademismo veniva ancora guardato con sospetto.

A ciò si aggiunga il tentativo di conciliare due fazioni sino ad allora divergenti: quella del colorismo kučkista (si pensi al colore zigano summenzionato) e al lirismo čajkovskijano (in particolare, la prima trasformazione lirica del motto). Il tutto imbastito in una *grandeur* epica, che era un lascito diretto di Borodin e della sua *Seconda sinfonia* (“*Bogatyrskaja*”), e condito da una personale assimilazione del canto liturgico bizantino ortodosso (*oktoechos*), che pervade e fa da cifra stilistica unitaria all'intero complesso sinfonico.

Rachmaninov non si avventurerà più su sentieri così impervi e, sebbene sia evidente una lunga maturazione stilistica che lo porta dalla magniloquenza *Secondo Concerto* all'allusività delle liriche su testi

³⁹ E qui il pensiero va a Liszt e Berlioz, i due punti di riferimento occidentali dei Cinque.

⁴⁰ Si pensi allo sviluppo fugato del primo movimento.

simbolisti (con presagi di scrittura impressionistica⁴¹), sarà solo negli ultimi lavori americani che il compositore recupererà lo spirito delle innovazioni linguistiche giovanili. Se è vero che, di primo acchito, il tardo Rachmaninov ci pare un compositore essenzialmente romantico che ripropone musica tardo-ottocentesca, dandole solo qua e là una verniciata modernista per cercare di stare al passo coi tempi⁴², in realtà non si tratta che del naturale sviluppo di quel linguaggio germinato nei primi anni della sua carriera come compositore e poi prudentemente abbandonato.

Non sbaglia quindi Charles Fisk quando scrive:

But it does Rachmaninov a disservice to claim that his musical evolution brought him closer to a modernistic aesthetic. He never abandoned functional tonality, for example, as a fundamental structure; he simply managed to bring an ever-wider wider range of foreground and middleground harmonic progressions and tonal effects under its control. It was in his ability to draw so many new and original tonal configurations and textures into a traditional tonal framework, to a degree that surpassed the more traditionally minded of his contemporaries, that Rachmaninov's special talents came to their fullest fruition.⁴³

Con questo non vorrei tuttavia avallare la teoria secondo la quale il “peso specifico” di un compositore è determinato dal suo tasso di innovatività – un pregiudizio che tuttora fa sì che la musica di Skrjabin sia poco ascoltata, ma guardata con rispetto, e quella di Rachmaninov largamente diffusa ma

⁴¹ Si pensi soprattutto alle trascrizioni per pianoforte dell'*op. 21 n. 5* e dell'*op. 38 n. 3*, o all'*Étude-tableau op. 39 n. 8*. Eppure, qualche presagio lo si può avvertire anche in opere precedenti come le due liriche *op. 8 nn. 1 e 2*.

⁴² In alcuni casi può anche essere vero. Si pensi alla revisione dell'*Humoresque* giovanile (*op. 10 n. 5*) in cui l'uso delle dissonanze è fondamentalmente gratuito. Non è però un caso che, fra le varie composizioni giovanili, la scelta sia ricaduta proprio su di essa. Essa infatti portava già *in nuce* quelle arditezze armoniche notate dai contemporanei (si noti per esempio già nella versione originale lo stridente accostamento degli accordi rispettivamente di Sol Maggiore e Mi_♭ maggiore, Re maggiore e Si_♭ maggiore, Mi minore e Do minore). Con toni certamente non elogiativi e non scevro da molti dei pregiudizi dell'epoca coeva, Massimo Mila scrive a proposito della *Sérénade op. 3 n. 5*: «l'interesse è mantenuto da certi audaci accordi che pare stiano continuamente in bilico per cadere nella cacofonia e invece all'ultimo momento sono sempre raddrizzati e risolti in armonie comuni e famigliari. È caratteristico questo uso che fa Rachmaninoff delle novità armoniche imparate dai suoi irrequieti contemporanei, introducendone un pizzico qua e un pizzico là con noncuranza nelle sue musiche mondane e subordinandole sempre a una facile comprensione: proprio quel tanto che basta per lusingare il suo pubblico brillante e profano, dandogli l'illusione di ascoltare musica complicatissima, modernissima, ultimo stile, e convincendolo di essere un pubblico molto intelligente e raffinato» [M. Mila, *Rachmaninoff musicista mondano*, «Rassegna nazionale», III serie, vol. 10 (1930): p. 117]. In realtà, Mila è vittima anch'egli di uno strabismo prospettico. Scrive infatti negli anni '30, considerando contemporanei piccoli pezzi per pianoforte scritti da Rachmaninov in Russia negli anni '90. Nello specifico la *Sérénade* fu revisionata, ma solo nel 1940. Quindi dieci anni dopo l'uscita dell'articolo di Mila, che deve riferirsi per forza alla versione originale, che però non colloca nel giusto contesto musical-culturale.

⁴³ Ch. Fisk, *Nineteenth-Century Music? The Case of Rachmaninov*, cit., p. 258.

scarsamente studiata⁴⁴. Come suggerisce – con un tocco di malizia – Massimo Mila, in fondo, la qualità migliore di Rachmaninov è il suo candore, la sua semplicità. Egli infatti – a detta del critico – «in mezzo a questa atmosfera di ricerca, di derisione, si abbandona con sincerità al fascino di quelle vecchie forme che per lui sono esperienze non vissute [...] insomma tutti gli artifici più simpatici al pubblico, più consoni ai suoi gusti Rachmaninoff li conosce e li usa, non per astuzia di compositore, ma perché proprio nascono spontanei nella sua mente, perché il suo gusto coincide felicemente col pubblico»⁴⁵.

E qui torna ancora una volta il filo rosso che lega Rachmaninov a Čajkovskij, un compositore che per lungo tempo è stato osteggiato dalla critica anche in virtù della sua “popolarità”. Ci viene allora in aiuto Richard Taruskin, che descrive certo egotismo romantico in maniera non dissimile dalle intransigenze avanguardiste:

Chaikovsky, needless to say, comes down in every case on the wrong side of the ideological divide, which is at bottom one between an idea of art oriented toward its audience, hence centered on social reception, public meaning, and human intercourse, and an idea of art oriented at once toward its makers – hence centered on private, hidden, or ineffable meanings – and, finally, toward their product, hence centered on idealized or “absolute” notions of ontology and structure. These last were crystallized in a fictive concept of classicism to which, in a final if paradoxical move, the vastly heterogeneous art of the nineteenth century was cast in retrospect as a fictive conceptual antithesis.⁴⁶

Non importa quindi forse rimpiangere – come fa Belaev – che «se Rachmaninov non avesse avuto la sfortuna di essere risucchiato nel vortice della musica contemporanea e fosse stato circondato da un’atmosfera più consona allo sviluppo del suo talento, probabilmente ci avrebbe lasciato in eredità molto più di quello che abbiamo ricevuto da lui». La storia – anche quella della musica – non si fa con i ‘se’ e con i ‘ma’. E se Rachmaninov non è poi il primo compositore su cui Stravinskij «sputerebbe sopra»⁴⁷, a noi basta sapere che c’è chi porta in dono miele e chi invece sputa fiele.

⁴⁴ Si veda, a proposito, S. Walsh, *Sergei Rachmaninoff 1873 – 1943*, cit. pp. 12-13.

⁴⁵ M. Mila, *Rachmaninoff musicista mondano*, cit., p. 115. L’acuta analisi psico-sociologica di Mila corrisponde peraltro a un commento un po’ amareggiato di Nikolaj Medtner sull’amico-compositore: «philosophical talks about music were alien to him, because his creative mind was of the spontaneous, intuitive type» [A.J. & K. Swan, *Rachmaninoff: Personal Reminiscences* (Part I), cit., p. 7].

⁴⁶ R. Taruskin, *Chaikovsky and the Human.*, cit., p. 261.

⁴⁷ I. Stravinsky e R. Craft, *Colloqui con Stravinsky*, cit., p. 26.

II

L'apprendistato

Rachmaninov nutrì sempre un profondo interesse nei confronti del *medium* vocale. Senza voler cadere nella mera aneddotica, possiamo affermare con certezza che tale fascinazione venne coltivata sin dall'infanzia nel *milieu* familiare. La sorella Elena era infatti un contralto dalla promettente carriera solistica, che fu preclusa dalla morte prematura della giovane a soli diciassette anni. Così scrivono Sergei Bertensson e Jay Leyda in una delle più accreditate biografie del compositore:

[Rachmaninoff] often spoke of how greatly influenced he had been by the musical tastes and accomplishments of her sister Yelena. As a child she had entertained her parents and friends with her musical ability [...]. She sometimes allowed Seryozha [diminutivo-vezzeggiativo di Sergej] to accompany her, and it was she who introduced him to Tchaikovsky's music, just then becoming popular. He was so proud to accompany her when she sang a song like *None But the Lonely Heart*, and so entranced with the beauty of her voice, that he often grew too absorbed to realize that he was not following her very helpfully, and Yelena would dismiss her brother-accompanist angrily. [...]

In 1885 she was invited to summer on the estate of [her aunt] Anna Pribitkova, in the state of Voronezh. On her way there she stopped off in Moscow with the idea of auditioning at the Bolshoi opera, and her voice and talent made such an impression that she was at once engaged to join the company in the autumn, and an outstanding singer, Pryanishnikov, offered to coach her for her first roles. Public musical fame was about to come to a member of the Rachmaninoff family. At the end of summer, just as she was preparing to leave her aunt's estate to assume her position in Moscow, she fell ill and was soon dead, of pernicious anemia.¹

Le serate a teatro e, in particolar modo, quelle all'opera erano parte integrante del *curriculum* formativo dei giovani allievi di Nikolaj Zverev, alla cui rigida disciplina Rachmaninov era stato

¹ S. Bertensson & J. Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, Indiana University Press, Bloomington 2001: pp. 6-7. Si veda anche V.N. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, Sovetskij kompozitor, Moskva 1976: pp. 20-21.

sottoposto sin dall'età di dodici anni per intercessione del cugino Aleksandr Ziloti, noto virtuoso e pupillo di Franz Liszt. Così racconterà anni dopo lo stesso Rachmaninov al biografo Oskar von Riesemann:

There was no first night, no interesting or outstanding performance at the Little Theatre, no opera at the Grand Theatre which we did not attend. We saw all performances given by foreign theatrical stars who visited Moscow. At the time I had the good fortune to admire such celebrities as Salvini, Rossi, Barnay, and Eleonora Duse, as well as many other actors of international fame. The four of us [Rachmaninov, Presman, Maksimov e Zverev] always occupied the most expensive box in the *bel étage*. Out of principle Sverev [*sic*] never took anything cheaper than a seat in the *bel étage*, for Sverev and his 'boys'² were well-known figures amongst first-night audiences. I need not emphasize how greatly this education tended to develop our artistic outlook. We stored up unforgettable memories, at the Little Theatre in particular, where we saw Yermolova and the magnificent actors who made up the rest of the cast, such as the Sadovskys, Jushin, Lensky, and others. It goes without saying that we visited every good concert in Moscow.³

Fra queste serate eccezionali va sicuramente annoverata la centesima rappresentazione del *Demone* al Teatro Bol'shoj, sotto la bacchetta dello stesso Rubiņštejn (autunno 1895)⁴:

At the festival performance of *Demon* at the Grand Theatre, given for the benefit of the stage decorator and mechanic, Walz, whose fame had spread far beyond the borders of Russia, Sverev and his 'Three Musketeers' were naturally present occupying their usual box in the *bel étage*. One incident which took place during this performance I shall never forget. Rubinstein conducted. The

² Gli allievi prediletti di Zverev venivano scherzosamente appellati «zverjata» [«cuccioli»], un gioco di parole sul nome del famoso pedagogo (da *zver'*: animale, belva), ma probabilmente anche un'allusione alla sua pederastia. Rachmaninov, dopo un furioso litigio col maestro, lasciò il "nido" e venne ospitato a casa dei Satin, parenti del ramo paterno. Il *casus belli* fu un diverbio nato per le pretese del giovane, che reclamava un pianoforte tutto per sé, onde potersi liberamente dedicare alla composizione. Victor Seroff scrive però: «It seems that Yury Sakhnovsky, a prominent figure in Moscow's artistic world [...] and a close friend of Rachmaninoff, told Sabaneyeff that it was not Zverev who broke with Rachmaninoff, but Rachmaninoff who left Zverev, and that it was not on account of 'a room with a piano' but on account of Zverev's homosexuality» [V.I. Seroff, *Rachmaninoff*, Cassel & Co., London 1951: pp. 31-32; ma più in generale: pp. 11-32]. Si tratta naturalmente di voci, che vanno prese con tutte le cautele del caso, come ben dimostra l'*affaire Čajkovskij* [R. Taruskin, *Pathetic Symphonist: Chaikovsky, Russia, Sexuality, and the Study of Music* in Id., *On Russian Music*, University of California Press, Berkley [etc.] 2009: pp. 76-104].

³ O. von Riesemann, *Rachmaninoff's Recollections*, George Allen & Unwin Ltd, London 1934: p. 45 [si vedano anche le pagine dedicate al 'progetto educativo' di Zverev: pp. 40-70].

⁴ Lo stesso giorno Rachmaninov aveva avuto l'onore di eseguire, davanti al maestro, la *Suite inglese* in La minore di Johann Sebastian Bach, in qualità di promettente allievo del Conservatorio di Mosca.

house was sold out and the most brilliant audience that Moscow could command filled the boxes and crowded right up to the galleries. As the curtain rose upon the second scene and the orchestra played the well-known passage in C minor, to which the audience listened with critical attention, one noticed that the stage was not too well lighted. A few short, dry taps with the conductor's baton plunged the orchestra into immediate silence, and through the sudden stillness that hung over the whole theatre one heard Rubinstein's disagreeably grating voice: 'I have already asked for better lighting at the rehearsal!'. There was some hurried movement behind the scenes, and suddenly the stage was flooded with brightness almost as strong as daylight. Rubinstein calmly picked up his baton, which he had placed on the score, and began conducting the scene all over again. This aristocratic attitude in front of an audience numbering two thousand people made an indelible impression on me.⁵

Un altro evento memorabile fu la prima della *Donna di picche* al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo (7 dicembre 1890). L'estate precedente Rachmaninov si trovava con Ziloti a Ivanovka, mentre questi stava correggendo le bozze dello spartito dell'opera su richiesta dell'editore Jurgenson. È assai probabile che l'allora diciassettenne compositore abbia potuto esaminare in anteprima il capolavoro visionario di Čajkovskij⁶; e questo spiega anche il suo disappunto quando, quell'inverno, Vasilij Safonov – direttore del Conservatorio – gli negò il permesso di partire per San Pietroburgo. Il 10 dicembre infatti Rachmaninov scrive a Natal'ja Skalon:

[...] Il mio ardente desiderio di venire a San Pietroburgo alla ["prima"] della *Donna di picche* (ovvero, se permettete, alla *Konnaja Gvardija*⁷) è dovuto rimanere tale; pare che sia stato proprio il

⁵ O. von Riesemann, *op. cit.*, p. 50.

Tra l'altro, ci viene raccontato che durante i giochi autunnali in cortile Rachmaninov era solito burlarsi della cugina, nonché futura moglie (Natal'ja Satina). Tutte le volte che la palla finiva inavvertitamente sul tetto, Rachmaninov si arrampicava per recuperarla e, rivolgendosi pomposamente alla cuginetta, le cantava l'aria «Non piangere, bambina» dal *Demone* di Rubinštejn [Cfr. S. Bertensson & J. Leyda, *op. cit.*, p. 22].

⁶ Negli stessi giorni Rachmaninov stava lavorando a una trascrizione per pianoforte a quattro mani della *Bella addormentata*, che riuscì a terminare solo l'estate successiva, lasciando peraltro insoddisfatto Čajkovskij. Solo il provvidenziale intervento di Ziloti riuscì a porre rimedio all'*impasse*. Si veda S. Bertensson & J. Leyda, *op. cit.*, p. 22; nonché la lettera dell'11 luglio 1891 [n. 25], indirizzata a N.D. Skalon, in Z.A. Apetjan, *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, Muzgiz, Moskva 1955.

⁷ Lett. 'Guardia a cavallo'. Così Rachmaninov appellava scherzosamente le tre sorelle Skalon, che vivevano nei pressi della *Konnogvardejskaja kažarma*.

mio pezzo⁸ a giocarmi un brutto tiro; al Conservatorio lo eseguiranno non sotto la mia direzione, bensì sotto quella di Safonov. Mi chiedo per quale motivo sia necessaria la mia presenza. Ti dico solo questo: se avessi saputo prima che questa cosa che ho scritto mi avrebbe privato della licenza, certo non l'avrei scritto. Questa composizione non solo non vale certo tre generalesse, ma non ne vale nemmeno una.⁹

Fortuna volle però che il concerto fosse rimandato alla primavera successiva (24 febbraio 1891). Rachmaninov poté quindi partire alla volta di San Pietroburgo, dove molto probabilmente riuscì ad assistere a una delle repliche dell'opera¹⁰.

Date queste premesse, non stupisce l'entusiasmo del giovane diplomando quando, nel 1892, la Commissione del Conservatorio di Mosca assegnò ai candidati la messa in musica di un atto unico, tratto da un celebre poema in versi di Puškin, *Cygany* [Gli zingari].

Va ricordato però che non era questa la prima volta in cui un soggetto operistico infiammava l'immaginazione del Nostro. Già nel 1888 – appena quindicenne – Rachmaninov infatti aveva abbozzato alcune idee per una *Esmeralda*¹¹, da Victor Hugo, di cui ci rimangono solo poche pagine redatte per canto e pianoforte¹²: nello specifico, l'introduzione all'atto primo e alcuni frammenti dall'atto terzo. Se l'introduzione strumentale appare musicalmente «scialba»¹³, lo stesso non si può dire per altri passaggi. Particolare interesse desta infatti un frammento posto ad apertura della terza scena del terzo atto, in cui il compositore – accostando il rintocco delle campane

⁸ Si tratta di due movimenti di un quartetto rimasto incompiuto (*Romanza e Scherzo*, 1889). Furono trascritti per orchestra d'archi dall'autore ed eseguiti dagli studenti del Conservatorio sotto la direzione di Safonov nel 1892. [Cfr. B. Dobrochotov, *Neopublikovannye kamernye ansambli S.V. Rachmaninova*, in T.E. Cytovič, *S.V. Rachmaninov: sbornik statej i materialov*, Muzgiz, Moskva-Leningrad 1947: pp. 107-29].

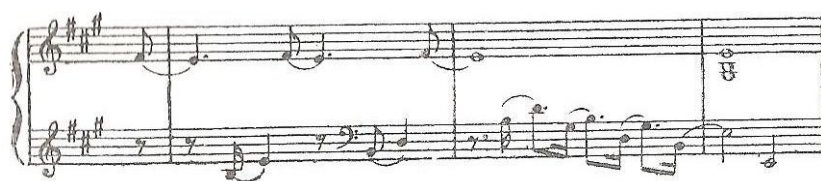
⁹ Lettera N.D. Skalon, datata 10 dicembre 1890, in Z.A. Apetjan, *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit.: p. 32 [lettera n. 9].

¹⁰ Cfr. G. Norris, *Rachmaninov*, J.M. Dent & Sons, London 1976 [trad. it. a cura di Maria Teresa Bora, Gioiosa Editrice, Sannicandro Garganico 1992: p. 10]; V.N. Brjanceva, *Detstvo i junost' Sergeja Rachmaninova*, Sovetskij kompozitor, Moskva 1973: pp. 92-93.

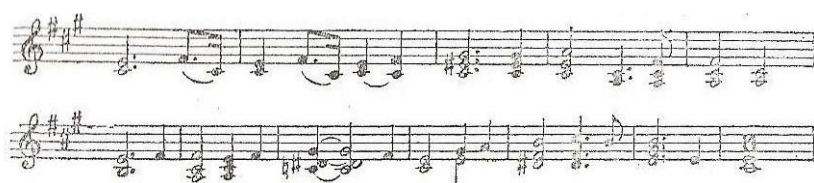
¹¹ Nel 1839 su libretto francese dello stesso Hugo, approntato per un *grand opéra* di Louise Bertin, Aleksandr Dargomyžskij aveva composto un'*Esmeralda* in quattro atti, traducendola successivamente in lingua russa. L'opera – di modello spiccatamente francese – venne rappresentata solo otto anni dopo, al Bol'šoj di Mosca, senza ottenere particolare successo.

¹² Boris Dobrochotov, che ha preso visione del manoscritto, sottolinea l'ingenuità di scrittura del compositore in erba: «Il manoscritto contiene molte imprecisioni in note, pause e soprattutto nelle alterazioni, spesso mancanti e a volte poste addirittura a destra della nota» [B. Dobrochotov, *Opernye zamisly S.V. Rachmaninova*, in T.E. Cytovič, *op. cit.*, nota 1, p. 89].

¹³ Ivi, p. 92.

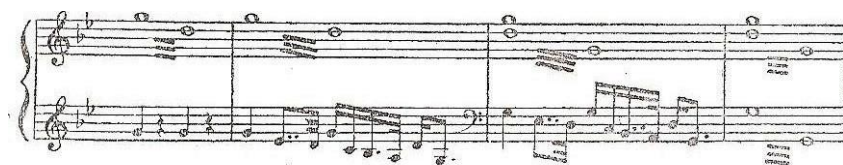


a un passaggio in stile corale –



voleva molto probabilmente dare un'immagine sonora della cattedrale di Notre-Dame.

L'unico frammento vocale conservatosi è una scena in recitativo¹⁴, in cui Claude Frollo (basso) cerca di farsi dare dalla vecchia Falourdel (mezzo soprano) le chiavi di casa di Esmeralda. La scena è pervasa da una «cupa inquietudine»¹⁵. Dobrochotov tuttavia sottolinea che l'accompagnamento strumentale è di gran lunga superiore al trattamento delle parti vocali¹⁶. Certo è che il personaggio di Claude Frollo deve aver attratto il giovane quindicenne ben più che la seducente zingara. Egli lo ritrae con un profilo musicale icastico, in ritmo puntato, di carattere abbastanza scomposto:



L'insana concupiscenza di Frollo preannuncia le penose ruminazioni di Aleko, Lanciotto Malatesta (*Francesca da Rimini*) e Guido Colonna (*Monna Vanna*), nonché il raptus omicida del marito tradito nella cantata *Primavera*, o gli accorati appelli di alcune liriche giovanili.

¹⁴ La scena, riportata in nota da Dobrochotov (presumibilmente per intero), è scritta in prosa; cosa che certo – alla luce delle sperimentazioni di Musorgskij nel *Matrimonio* e nella prima versione del *Boris Godunov* – non ci stupisce affatto.

¹⁵ B. Dobrochotov, *Opernye zamisly S.V. Rachmaninova*, in T.E. Cytovič, cit.: p. 90.

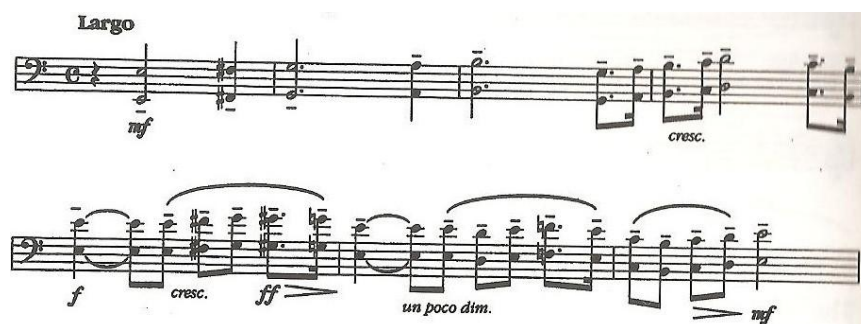
¹⁶ Ivi, p. 91.

E proprio il ritmo puntato pare incarnare plasticamente la pervicacia di queste anime tormentate:

(a) variante del motivo conduttore di Aleko



(b) 'tema gelosia' di Lanciotto



(c) passaggio orchestrale che precede il monologo del baritono in "Primavera"



(d) Romanza *No, ti prego, non te ne andare* (su testo di D.S. Merežkovskij), *op. 4 n. 1*

Concordiamo pertanto con Dobrochotov quando afferma che, «nonostante una serie di imperfezioni ascrivibili alla giovane età del compositore (l'accozzaglia di modulazioni che portano a peregrinazioni tonali, la non sufficiente chiarezza delle parti vocali e una qual certa grossolanità della fattura), la musica di *Esmeralda* fa presagire in alcuni punti il Rachmaninov più maturo»¹⁷. A nostro avviso, un passaggio particolarmente significativo lo troviamo in una manciata di battute associate al personaggio di Frollo¹⁸:

Abbiamo ancora una volta una frase in ritmo puntato che ben tratteggia la natura ossessiva dell'amore di Claude per la seducente zingara; una frase che preannuncia l'ostinato – eppur dolente – appello di Lanciotto all'algida Francesca: «O, snizojdi, spustis' s vysot tvoich | zvezda moja!» [«Suvvia, discendi dal tuo scranno, o mio bell'astro»]:

¹⁷ B. Dobrochotov, *Opernye zamisly S.V. Rachmaninova*, in T.E. Cytovič, *op. cit.*, p. 92.

¹⁸ Di fatto, questo passaggio strumentale, da cui estrapoliamo tre battute, è tutto ciò che rimane della prevista scena seconda del terzo atto. Un'annotazione di Rachmaninov fa presupporre che si tratti proprio di un tema associato alla figura di Frollo.

Agli ultimi anni di Conservatorio risalgono invece due monologhi dal *Boris Godunov* di Puškin e il monologo di Arbenin da *Maskarad* [*Un ballo in maschera*] di Lermontov. Molto probabilmente è a questi ultimi che fa riferimento Rachmaninov in una conversazione con Oskar von Rieseemann:

I had barely recovered from my illness when I went to Arensky and informed him that I had no intention of staying at the college for another year and wished to take the final examination in the spring. I asked him to assist me in this plan and he promised his help, and actually succeeded in obtaining for me the permission to carry it out, although it was against all the college rules. [...] In return for the privileges granted to me, Arensky demanded several compositions: a symphony, a number of vocal recitatives, and an opera.¹⁹

Se così fosse, la datazione più probabile sarebbe il 1891. Certo, definire i tre monologhi puri e semplici ‘recitativi’ tradisce una certa approssimazione lessicale, se non un semplice *understatement*, pienamente giustificato all’interno del contesto informale della chiacchierata. Lo stesso Dobrochotov a proposito del frammento dal *Boris Godunov* parla più propriamente di «arioso»²⁰. Si tratta, per la precisione, del monologo che apre la quarta scena del dramma di Puškin (*Palazzo del Cremlino*)²¹: una astuta *captatio benevolentiae* e una professione di umiltà che il neo-eletto zar rivolge al patriarca e ai boiari:

Ты, отче патриарх, вы все, бояре,
Обнажена моя душа пред вами:
Вы видели, что я приемлю власть
Великую со страхом и смиреньем.
Сколь тяжела обязанность моя!
Наследую могущим Иоаннам —
Наследую и ангелу-царю!..
О праведник! о мой отец державный!
Воззри с небес на слезы верных слуг
И ниспошли тому, кого любил ты,

¹⁹ O. von Rieseemann, *op. cit.*, p. 77.

²⁰ B. Dobrochotov, *Opernye zamisly S.V. Rachmaninova*, in T.E. Cytovič, *op. cit.*, p. 92.

²¹ Diamo un riferimento numerico, precisando però che Puškin decise di non suddividere il dramma in atti e di non numerare le ventitré scene che lo compongono.

Кого ты здесь столь дивно возвеличил,
Священное на власть благословенье:
Да правлю я во славе свой народ,
Да буду благ и праведен, как ты.
От вас я жду содействия, бояре,
Служите мне, как вы ему служили,
Когда труды я ваши разделял,
Не избранный еще народной волей.

[Tu, padre patriarca, voi tutti, boiari,
È nuda la mia anima innanzi a voi:
Vedete che assumo il potere
Supremo con timore e umiltà.
Quanto è gravoso il mio impegno!
Sono successore di due potenti Ivan
E successore anche dell'angelico zar!..
O uomo giusto, o padre mio sovrano!
Guarda dal cielo le lacrime dei tuoi servitori fedeli
E manda a colui che avevi amato
E così prodigiosamente elevato
La santa benedizione per il potere:
Che io governi il mio popolo nella gloria,
Che sia clemente e giusto come te.
Da voi, boiari, aspetto aiuto.
Servite me come serviste lui,
Quando io dividevo le vostre fatiche,
Non ancora eletto dalla volontà del popolo.]²²

Ne esistono tre diverse intonazioni, di cui solo la terza è stata pubblicata. La prima infatti è rimasta solo sotto forma di abbozzo, mentre nella seconda l'accompagnamento finisce per mettere in ombra la linea vocale, che acquista la sua centralità nella sola terza variante. In questa,

²² A.S. Puškin, *Evgenij Onegin. Dramatičeskie sočinenija*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 10 t.* [t. V], Nauka, Leningrad 1978: p. 197 [A.S. Puškin, *Boris Godunov* (a cura di Clara Strada Janovic), Venezia, Marsilio 2007: p. 87].

tra l'altro, sono inclusi gli ultimi quattro versi del monologo, che in un primo tempo evidentemente non erano stati presi in considerazione dal compositore²³.

È interessante notare che in tutti e tre i casi Rachmaninov intona *verbatim* il testo originale di Puškin²⁴; non prende quindi come punto di riferimento il libretto di Musorgskij, in cui – pur con rilevanti differenze fra la prima e la seconda versione dell'opera – si nota invece una certa disinvoltura nella manipolazione del verso puškiniano. Nella celebre *Scena dell'Incoronazione* il testo viene infatti scorciato in più punti, e cambia notevolmente il contesto drammatico: l'accorto discorso di un politico navigato, che si rivolge a un gruppo boiari potenzialmente riottosi, si trasforma in una sbigottita assunzione di potere dinanzi a una pubblica piazza :

БОРИС (*с наперти*)

Скорбит душа.

Какой-то страх невольный

Зловещим предчувствием сковал мне сердце.

О праведник, о мой отец державный!

Воззри с небес на слезы верных слуг

И ниспошли ты мне

Священное на власть благословенье;

Да буду благ и праведен, как ты,

Да в славе правлю свой народ...

Теперь поклонимся почиющим властителям Руси.

[BORIS (*dal sagrato*)

L'anima è afflitta.

Un involontario timore

mi serrava il cuore con un tristo presagio.

Oh giusto padre mio sovrano!

Guarda dal cielo le lacrime dei tuoi servitori fedeli,

e impartisci sul mio regno

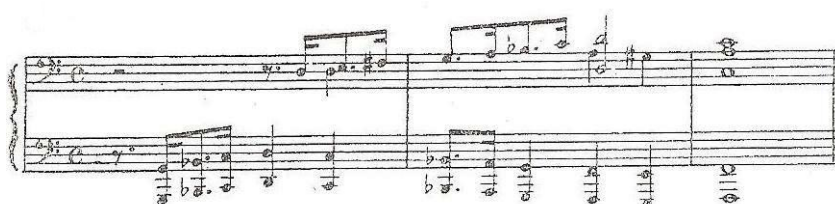
²³ B. Dobrochotov, *Opernye zamisly S.V. Rachmaninova*, in T.E. Cytovič, *op. cit.*, pp. 92-93.

²⁴ Se si eccettuano due imprecisioni, di cui una è con tutta probabilità frutto di una errata tradizione testuale («tvërd» al posto di «blag»).

la tua santa benedizione²⁵;
che sia clemente e giusto come te,
che governi il mio popolo nella gloria.
Ora rendiamo omaggio ai sovrani della Rus', che riposano in eterno.]²⁶

Il testo in Musorgskij perde di fatto la sua unità stilistica: l'eloquio forbito e solenne di Boris²⁷ viene notevolmente ridimensionato. Eppure, la ricontestualizzazione drammatica dell'episodio, nonché la forza dell'intonazione musicale caricano entrambe il discorso di un *pathos* inaspettato.

In Rachmaninov il monologo si apre con una volitiva frase ascendente, che rappresenta in modo efficace il contegno del neo-eletto zar:



Il canto è sillabico e procede tendenzialmente per gradi congiunti, senza mai raggiungere la stentorea plasticità dell'illustre precedente. La questione non si riduce però alla mera rilevazione di evidenti ingenuità metrico-prosodiche²⁸. Abbiamo di fatto un processo inverso a quello musorgskijano: ovvero, un depotenziamento del dettato poetico. Ed è evidente che, nel punto culminante del monologo (in entrambi i casi caratterizzato dall'uso del tremolo), il «vozzri» dell'invocazione al defunto zar Fëdor [«Vozzri s nebes na slëzy vernych slug | Guarda dal cielo le

²⁵ Nell'originale puškiniano il riferimento è evidentemente allo zar Fëdor I. Musorgskij, scorciando il testo, dà adito ad ambiguità. Molti traduttori (e registi) interpretano infatti questo come un appello a Dio, per quanto tutte le edizioni russe di libretto, spartito e partitura non utilizzino mai la maiuscola né in «pravednik» né in «otec».

²⁶ M.P. Musorgskij, *Boris Godunov*, Muzyka, Moskva 1982⁴: p. 16 [Mie le traduzioni, se non altrimenti indicato].

²⁷ Da notare in Puškin l'uso di slavismi; il lessico riecheggia l'antico slavo ecclesiastico, dando così al discorso una patina arcaica e solenne.

²⁸ La più evidente la troviamo al verso «kogo ty zdes' stol' divno vozveličil», in cui – pur rispettando l'accento grammaticale – Rachmaninov intona un giambo (ko-gò: ∪ –) con una semiminima in tempo debole (a fine battuta), seguita da una croma in tempo forte (inizio battuta seguente). Non ci pare tra l'altro che tale forzatura prosodica sia giustificabile a fini espressivi.

lacrime dei tuoi servitori fedeli] perde – nell’intonazione che ne dà Rachmaninov – la *vis* retorica che in Musorgskij era sottolineata dal salto di quarta e dall’accento forte a inizio battuta:

Rachmaninov

Воззри с небес на слезы верных слуг и испосли то-му, ко-го лю-

Musorgskij

БОР.
о, мой отец державный! Воззри с небес на слезы верных

Ancor più interessante ci pare il monologo di Pimen – «Ещё одно последнее сказанье» [«Ancora uno, un ultimo racconto»] – tratto dalla quinta scena del dramma di Puškin (*Notte. Una cella nel Monastero dei Miracoli*):

ПИМЕН (*пишет перед лампадой*).
 Ещё одно, последнее сказанье —
 И летопись окончена моя,
 Исполнен долг, завещанный от бога
 Мне, грешному. Недаром многих лет
 Свидетелем господь меня поставил
 И книжному искусству вразумил;
 Когда-нибудь монах трудолюбивый

Найдет мой труд усердный, безымянный,
Засветит он, как я, свою лампаду —
И, пыль веков от хартий отряхнув,
Правдивые сказанья перепишет,
Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу,
Своих царей великих поминают
За их труды, за славу, за добро —
А за грехи, за темные деянья
Спасителя смиренно умоляют.

[PIMEN (*scrive davanti alla lampada*)
Ancora uno, un ultimo racconto –
E la mia cronaca è finita.
Compiuto è il compito affidato da Dio
A me, peccatore. Non invano
Il Signore mi fece testimone di molti anni
E nell'arte dello scrivere mi ammaestrò;
Un giorno un monaco operoso troverà
Il mio diligente, anonimo lavoro,
Accenderà anch'egli la sua lampada
E, scossa dai fogli la polvere dei secoli,
Ricopierà i racconti veritieri,
Perché i posteri degli ortodossi conoscano
Le sorti passate della terra nativa
E ricordino i loro grandi zar
Per le loro opere, la gloria, il bene –
E per i peccati e le oscure azioni
Preghino umilmente il Salvatore.]²⁹

²⁹ A.S. Puškin, *Evgenij Onegin. Dramatičeskie sočinenija*, cit., p. 199 [A.S. Puškin, *Boris Godunov*, cit., p. 93].

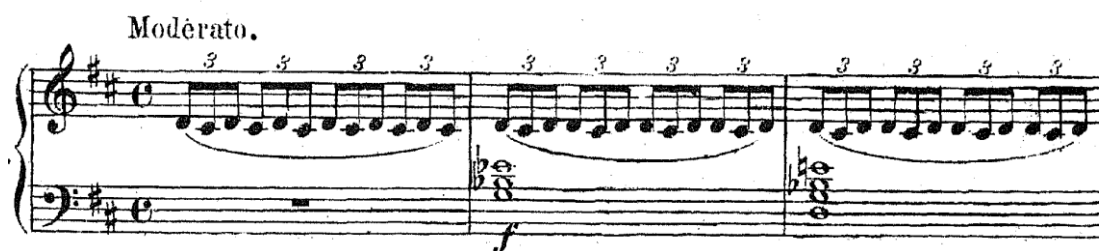
Rachmaninov intona solo la prima parte del monologo (qui riportata), ma non ne espunge – a differenza di Musorgskij – gli ultimi quattro versi.

Anche in questo caso ci sono pervenute due versioni, di cui una allo stato di abbozzo³⁰. La parte di Pimen, che in Musorgskij era affidata a un basso, è qui scritta per tenore.

Il brano si apre con otto battute di carattere atmosferico: su un tappeto sonoro di terzine si stende placidamente una sequenza di accordi che pare raffigurare, col suo passo misurato, la serenità interiore del vecchio monaco:



L'oscillante disegno terzinato di seconde minori, più che descrivere l'incessante scorrere della penna sul foglio come avviene in Musorgskij³¹, ci immerge nella semioscurità della cella monacale. Non a caso, in *Aleko* ritroviamo la stessa figurazione ad apertura del duettino notturno fra Zemfira e il Giovane zingaro:



³⁰ Solo quella completa è stata pubblicata e ne esiste un arrangiamento orchestra (con qualche ritocco anche nella parte vocale) a cura di V. Yurovsky. È disponibile anche una registrazione discografica: *Russian Arias (vol. I)*, CHANDOS 1998 [CHAN 9603].

³¹ Lì abbiamo un disegno "circolare" di quartine di semicrome.

Musorgskij si dimostra indubbiamente più sensibile al dettato del verso puškiniano. In questo caso però va precisato che il modello intonazionale adottato da Rachmaninov non vuole affatto ricalcare quello prosodico. Il punto di riferimento del giovane compositore è la dolente cantabilità della romanza da salotto³². Le due frasi con cui si apre il monologo potrebbero benissimo essere tratte dall'*Evgenij Onegin*, opera in cui il *bytovoj romans* – ovvero la popolare canzone da salotto diffusasi in Russia nel corso dell'Ottocento – pervade l'intero tessuto musicale³³:

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system has the lyrics "Еще одно, последне-е ска..." and the second system has "за-нье: и летопись окон-чена мо-я, ис-". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

Il cuore poetico del monologo è l'evocazione da parte di Pimen dell'ignoto monaco operoso che, in un lontano futuro, ricopierà la "sua" cronaca polverosa, lavoro anonimo di un'intera vita. Al giovane compositore non è certo sfuggito quel fuoco che cova sotto le braci dell'apparente quiescenza senile del monaco³⁴, e cerca di rendere lo spirito esaltato del vecchio attraverso la costruzione di un seppur rudimentale punto culminante: intensificazione del ritmo

³² Dobrochotov parla di un declamato cantabile e addita come modello la «russkaja romansnost'» [B. Dobrochotov, *Opernye zamisly S.V. Rachmaninova*, in T.E. Cytovič, *op. cit.*, p. 95].

³³ A questo riguardo si veda R. Taruskin, *Chaikovsky and the Literary Folk: A Study in Misplaced Derision*, in Id., *On Russian Music*, cit., pp. 105-113.

³⁴ Sarà lo stesso Pimen a confessare poco dopo al novizio Grigorij: «Se non recito lunga preghiera per la notte, | Il mio sonno di vecchio non è innocente e tranquillo, | M'appaiono festini rumorosi, | Accampamenti e pugne guerresche, | Folli trastulli degli anni giovanili» [A.S. Puškin, *Boris Godunov*, cit., pp. 97/99].

armonico, accompagnamento pulsante delle terzine³⁵, progressioni nella linea vocale. Certo, si può rimproverare Rachmaninov di non aver prescelto un *medium* espressivo adeguato, ma è evidente che qui il linguaggio espressivo del Nostro si fa più idiomatico. Possiamo infatti già presentire, in forma germinale, le lunghe arcate melodiche che caratterizzano gran parte della sua produzione:

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальная линия: - ди-вы-е ска-за-нья пе-ре-пи-шет, да ве-дают по-том-ки пра-во-. Фортепиано: аккорды и ритмические рисунки, включая триоллы (3).

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальная линия: - слав-ных зем-ли род-ной ми-нув-шу-ю судь-бу, сво-их ца-. Фортепиано: ритмические рисунки, включая триоллы (3).

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальная линия: -рей ве-ли-ких по-ми-на-ют за их доб-ро, за сла-ву, за тру-. Фортепиано: ритмические рисунки.

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальная линия: -ды, а за гре-хи, Фортепиано: ритмические рисунки.

³⁵ Come vedremo più avanti, si tratta di un espediente a cui Rachmaninov fa spesso ricorso nelle romanze giovanili.

Interessante notare inoltre la solennità veicolata dal passaggio alla tonalità di Si \flat maggiore³⁶ quando Pimen, con malcelato autocompiacimento, si sente latore della volontà divina: a lui – misero peccatore – è affidato il compito di tramandare ai posteri il passato glorioso della Rus³⁷. Parimenti espressiva la linea cromatica discendente delle ultime battute [Si \flat – La – Sol \sharp], in cui la parola «grechi» [peccati] viene sottolineata da un accordo di settima minore.

Anche in Musorgskij viene dato particolare rilievo a questa peculiare ipotiposi di natura prolettica: le frasi di Pimen si fanno di più corto respiro, il tessuto orchestrale mano a mano si infittisce e la tensione armonica si acuisce con un'espressiva discesa cromatica, che risolve su un solenne Re maggiore in corrispondenza del verso «da vedajut potomki pravoslavnych | zemli rodnoj minuvšuju sud'bu» [«Perché i posteri degli ortodossi conoscano /Le sorti passate della terra nativa»]. È evidente però che a Musorgskij interessa più il potenziamento drammatico del verso, che non la sua dissoluzione in una fluente cantabilità melodica:

За.све.тит он, как я, сво.ю лам.па.ду и,пыль ве.ков от
Und wird wie ich, beim Schein der heil'gen Lampe, die Zeit, chrono.lik in

хар.тий о.тряхнув, прав.ди.вы.е ека.за.нья пе.ре.пи.шет, Да
das be.staubte Blatt der Wahr.heit treu und sorglich nie.der.schrei ben: Er

³⁶ Simile (dal punto di vista percettivo) il passaggio da Do minore a Mi \flat maggiore nella cavatina di Aleko.

³⁷ Ricordiamo che la Russia di inizio Seicento, in cui è ambientato il *Boris Godunov*, era scossa da una crisi dinastica, sociale e nazionale.

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальная линия имеет следующие тексты:

ве . да . ют по . то . м . ки пра . во . сла . в . ных зем . ли род . ной мн . нув . шу . ю судь . бу .
 - fah - ren sol . len einst der Gläub . gen En - kel ver . gangner Zeit ent . schwun . de . nes Ge - schick .

Динамики: *dimin.*, *mf*, *p*.

Presumibilmente coevo ai due monologhi dal *Boris Godunov* è anche quello di Arbenin *Maskard* [Un ballo in maschera] di Lermontov, un dramma in cui gelosia e dissimulazione innescano un ineludibile congegno mortifero. In realtà, i versi messi in musica da Rachmaninov non appartengono alla canonica versione in quattro atti del dramma, bensì a una redazione in cinque atti approntata da Lermontov per venire incontro alle richieste della censura. In quest'ultima versione, che prende il titolo dell'eroe eponimo, Arbenin non avvelena a tradimento la moglie fedifraga³⁸, ma decide – sconsolato – di congedarsi dalla fallace ‘mascherata’.

Il seguente monologo (Atto III, scena 1) ci mostra un uomo contagiato dal morbo della gelosia, e pare quasi preannunciare il lento logorìo di Lanciotto in *Francesca da Rimini* o la raggelante presa di coscienza della fine di un amore nella celebre Cavatina di Aleko:

АРБЕНИН (*одн*)

Ночь, проведенная без сна,

Страх видеть истину — и миллион сомнений!..

С утра по улицам бродил подобно тени

И не устал — и в сердце мысль одна...

Один лишь злой намек, обманчивый, быть может,

Разбил в куски спокойствие мое!

И всё воскресло вновь... и всё меня тревожит,

Былое, будущность, обман и правда... всё!..

Но я решил, буду тверд... узнаю прежде,

Уверюсь... доказательства... да! да...

Мне доказательств надо... и тогда...

Тогда... конец любви, конец надежде!..

³⁸ Nelle precedenti versioni del dramma la moglie Nina era innocente!

[ARBENIN (*solo*)

Notte insonne,

Paura della verità, e moltissimi dubbi!

Da questa mattina vago per le strade, simile a un'ombra,
senza tregua – in cuore un unico pensiero...

È bastato un solo terribile indizio, forse fallace,
per mandare in frantumi la mia serenità.

Tutto riaffiora... ogni cosa mi inquieta:

il passato, l'avvenire, l'inganno, il vero... ogni cosa!

Eppure ho deciso: sarò inflessibile... la verità innanzi tutto,

Verificherò... le prove... sì, sì!

Ho bisogno di prove... e a quel punto...

Allora sì, sarà la fine del mio amore, la fine di ogni speranza!].³⁹

Il brano si apre con una serie di accordi discendenti dal carattere malinconico, in cui salta all'occhio (e all'orecchio!) la smaccata successione di quinte parallele:



La cantabilità che caratterizzava il monologo di Pimen lascia qui il posto a una vocalità tesa: le frasi sono scolpite dal declamato e puntellate da accordi dissonanti. Fra questi spicca sicuramente un accordo alterato di settima, che viene da sempre considerato un marcatore dell'armonia rachmaninoviana nelle opere giovanili⁴⁰:

³⁹ M.Ju. Lermontov, *Arbenin*, in Id., *Sočinenija v 6 tomach* [tom V, *Dramy*], Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad 1956: p. 561 (vv. 525-36).

⁴⁰ Cfr. V. Berkov, *Rachmaninovskaja garmonija*, «Sovetskaja muzyka», VIII (1960): pp. 104-109.

И МИЛ-ЛИОН СОМ-НЕ-НИЙ!

In questo caso però non abbiamo il consueto movimento melodico di quarta diminuita discendente: abbiamo una semplice appoggiatura che dà risalto alla parola-chiave «somnenija» [«dubbi»], conferendole un accento patetico, assai comune nelle liriche coeve⁴¹.

Poco efficace risulta invece la chiusa del monologo; in particolare, il carattere risolutivo dei versi «No ja rešilsja, budu tverd... uznaju prežde» [«Eppure ho deciso: sarò inflessibile... la verità innanzi tutto»] viene depotenziato da una linea melodica cullante, a cui addirittura fa eco l'accompagnamento:

Но я ре-шил - ся, бу - ду тверд .

У-зна - ю преж - де, у - ве - рюсь...

⁴¹ Scrive Keldyš: «I tratti distintivi dell'autore si percepiscono in maggior misura nel monologo di Arbenin [...]. Qui si odono di tanto in tanto le intonazioni patetiche così tipiche di Rachmaninov» [Ju.V. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, Muzyka, Moskva 1973: p. 63].

All'amara constatazione che neppure la speranza può tenere in vita un amore ormai esacerbato, viene ripresa la sconsolata catena di accordi discendenti con cui si era aperto il monologo⁴²:

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written in bass clef and includes the lyrics: "- ви, ко_нец на _ деж_ де!". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a series of descending chords, while the left hand has a more active line with some triplets. A slur is placed over the piano accompaniment from the second measure to the end of the phrase.

Arbenin ci appare debole: più un 'uomo superfluo' di fine secolo, che non una declinazione russa del tormentato eroe byroniano. Del resto, la terza revisione del dramma, che non si chiude con la follia del protagonista, bensì con la sua dipartita dal mondo illusorio e corrotto delle maschere (quasi un presagio schnitzleriano), richiama alla mente l'amaro finale della commedia di Griboedov (*Che disgrazia l'ingegno!*), in cui – in maniera non poi tanto dissimile – lo sguardo estraniato del giovane esterofilo non trova posto nell'ipocrita società moscovita.

Si fa risalire agli ultimi anni di Conservatorio anche un frammento di un quartetto vocale (dodici battute in tutto), ispirato al poema *Poltava* di Puškin, la cui drammatizzazione a opera di Viktor Burenin era stata intonata qualche anno prima da Čajkovskij col titolo *Mazepa*⁴³. Ed è proprio dal libretto di Burenin che Rachmaninov estrapola le quattro strofe di cui ha bisogno⁴⁴. Ne affida una a ciascun personaggio: Kočubej (basso), Mazepa (baritono), Ljubov' (contralto), Marija (soprano). L'accompagnamento è solo abbozzato. Evidentemente in quel momento al compositore interessava più che altro la condotta delle parti vocali.

⁴² L'ultima battuta – un po' scolastica – troverà eco nella chiusa del *Momento musicale* op. 16 n. 3 in Si minore, in cui però non risulta impertinente per via della scrittura a corale del brano.

⁴³ In Čajkovskij abbiamo invece un sestetto: la strofa che qui Rachmaninov affida alla sola Ljubov' veniva cantata contemporaneamente anche da Andrej e Iskra.

⁴⁴ Dobrochotov lamenta la polimetria delle strofe (un'accozzaglia di dattili, giambi e corei) – senza peraltro avvedersi che sono gli stessi dell'opera di Čajkovskij.

Scrive Vera Brjanceva a proposito dei frammenti operistici del giovane compositore:

Nei monologhi di Boris e Pimen Rachmaninov introdusse elementi derivati dallo stile arioso ‘da romanza’ di Čajkovskij; eppure, nel complesso, rimase sotto l’egida di Musorgskij. L’influenza di quest’ultimo prevale anche nel monologo di Arbenin, mentre nel quartetto sul testo di *Mazepa* è evidente il tentativo di assegnare a ogni parte una linea melodica autonoma, senza però metterne in evidenza una a scapito delle altre, come avviene invece in Čajkovskij (in particolar modo, nel sestetto dell’opera omonima). E il tentativo di fondere i tratti stilistici propri di Čajkovskij e Musorgskij, in un’epoca in cui questi due compositori erano da tutti percepiti come antitetici, fu certo una scelta ardua e intuitivamente perspicace.⁴⁵

E se è vero che la nuova via che tenta di percorrere Rachmaninov è quella di una conciliazione fra il recitativo melodico e le intonazioni della romanza russa fine ottocentesca – un connubio ribattezzato da Dobrochotov come «napevnaja deklamacionnost’» [«declamatorietà cantabile»]⁴⁶ – non sarà impertinente volgere lo sguardo sulla lirica giovanile del compositore, precedente o contemporanea ad *Aleko*, onde rintracciarne le peculiarità stilistiche.

Fra il 1890 e il 1892 Rachmaninov intonò in tutto nove liriche, di cui solo tre entreranno a far parte della prima raccolta pubblicata nel 1893 dall’editore Gutheil⁴⁷. Delle restanti sei la prima – *U vrat obiteli svjatoj* [*Alle porte di un sacro convento*] – risale all’aprile del 1890, ed è l’intonazione di un testo di Lermontov, *Niščij* [*Il mendicante*], in cui l’io lirico paragona il proprio stato di amante ricusato a quello di un indigente che mendica un misero pezzo di pane e riceve in cambio una dura pietra:

У врат обители святой
Стоял просящий подаянья
Бессильный, бледный и худой
От глада, жажды и страданья.

⁴⁵ V.N. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., p. 90.

⁴⁶ B. Dobrochotov, *Opernye zamisly S.V. Rachmaninova*, in T.E. Cytovič, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁷ *U vrat obiteli svjatoj* [*Alle porte di un sacro monastero*], *Ja tebe ničego ne skazju* [*Non ti dirò nulla*], *V molčan’i noči tajnoj* (op. 4 n. 3) [*Nel silenzio della notte profonda*], *C’était en avril, Smerkalos’* [*Al crepuscolo*], *Ty pomis’ li večer* [*Ricordi quella sera?*], *Opjat’ vstrepenulos’ ty, serdce* [*Ancora palpiti, mio cuore?*], *Utro* (op. 4 n. 2) [*Mattino*], *O, net, molju, ne uchodi!* (op. 4. n. 1) [*No, ti prego, non te ne andare!*].

Куска лишь хлеба он просил,
И взор являл живую муку,
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.

Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою!

[Alle porte di un sacro convento
Spossato, pallido e smunto
Faceva la questua un mendico,
fiaccato da fame, sete e dolore.

Chiedeva soltanto un pezzo di pane,
lo sguardo tradiva un vivo tormento;
nella mano protesa vi è
chi lasciò una pietra.

Del pari implorai il tuo amore
Con lacrime amare e ambascia;
del pari i miei sentimenti migliori
da te per sempre furon traditi.]⁴⁸

La romanza si apre con una breve introduzione strumentale che racchiude, in poche battute, il dramma umano a cui l'espressione lirica darà poi viva voce. Abbiamo una lenta ascesa cromatica che ha come culmine un lancinante Si^b, raggiunto il quale l'onda melodica ripiegherà nuovamente su se stessa:

⁴⁸ М.Ю. Лермонтов, *Нищий*, in Id., *Сочинения в 6 томах* [tom I, *Stichotvorenija (1828-31)*], Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad 1954: p. 149. Ho riportato al terzo verso la variante indicata a p. 345 dello stesso volume, perché così il testo è stato intonato da Rachmaninov.



La frase – come si può vedere – è costruita su un lungo pedale di tonica ed è puntellata da espressivi accordi di settima. Il Si_b_5 è raggiunto con un salto di quinta ascendente: una «vosklicatel'naja intonacija» [«intonazione esclamativa»]⁴⁹ che rappresenta plasticamente la mano tesa del mendicante, come pure la vana implorazione dell'amato respinto. Questo modello intonazionale⁵⁰, che dal punto di vista retorico si configura come inane invocazione a un interlocutore assente, lo ritroviamo anche nella linea vocale alle parole «Tak ja molil tvoej ljubvi» [«Del pari implorai il tuo amore»]:



⁴⁹ V.N. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., p. 57.

⁵⁰ Tale modello – sottolinea giustamente la Brjanceva – permea anche la produzione sinfonica del compositore. Un esempio per tutti, le dolenti frasi degli archi che seguono la tonitruante introduzione del *Primo concerto per pianoforte e orchestra* (I tema, I movimento): al pari degli accenti di questa lirica giovanile, potrebbero anch'esse essere descritte come «uno slancio ardente, che viene soffocato senza pietà ma che è al contempo tragicamente inestinguibile» [*Ibidem*].

In altri punti invece Rachmaninov preferisce ricorrere al declamato e affida al pianoforte un'efficace funzione espressiva:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has the lyrics: "и взорявляживу - ю му - ку. И это-то камень по - ложил в е -". The piano accompaniment features a descending bass line that ends on a dissonant chord. The second system continues the vocal line with the lyrics: "- го протяну - ту - ю ру - ку." and shows the piano accompaniment continuing with similar harmonic textures.

In questo caso, per esempio, il peso della pietra posta sulla mano tesa del pezzente («I kto-to kamen' položil v ego protjanutuju ruku») è rappresentato dall'inesorabile discesa al basso delle ottave, che si arresta su un lacerante accordo di nona (dominante della dominante).

Ciò che a noi interessa maggiormente però è il procedimento di intensificazione retorica, che, come abbiamo visto, si traduce in accenti patetico-esclamativi di innegabile *vis* drammatica. Tale procedimento – seppur in tono minore – si può notare anche nella lirica immediatamente successiva (1 maggio 1890), *Ja tebe ničego ne skažu* [*Non ti dirò nulla*], su testo di Afanasij Fet. Di fatto, ci troviamo di fronte a un muto appello rivolto alla donna amata; un appello che rimane soffocato sulle labbra del giovane innamorato:

Я тебе ничего не скажу,
 И тебя не встревожу ничуть,
 И о том, что я молча твержу,
 Не решусь ни за что намекнуть.

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рощу⁵¹ зайдет,
Раскрываются тихо листы
И я слышу, как сердце цветет.

И в больную, усталую грудь
Веет влагой ночной... я дрожу,
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу.

[A te non dirò nulla,
non voglio turbarti,
di quel che ripeto in silenzio
a te non oso far cenno.

Riposan di giorno i fiori notturni,
ma basta che il sole scenda dietro al boschetto
che si aprono pian piano le foglie
e io sento il cuore sbocciare.

Nel petto stanco e malato
Soffia la brezza notturna... un tremito,
No, non voglio turbarti,
a te non dirò nulla.]⁵²

Alla ripresa – nell'ultima quartina – dei primi due versi, Rachmaninov opta per una discreta enfaticizzazione della linea melodica iniziale, rinforzata da una progressione ascendente. Si noti che anche in questo caso l'indicazione agogica è «con moto»:

⁵¹ Rachmaninov intona «tuči» [nubi] e non «rošču» [boschetto].

⁵² A.A. Fet, *Sočinenija v dvuch tomach* (I tom: *Stichotvorenija, poemy, pervody*), Chudožestvennaja literatura, Moskva 1982: pp. 137-38.

a-

Allegro

Я те - бе ни - че - го не ска - жу

и те - бя не встре - во - жу ни - чуть,

b-

con moto

Я те - бя не встре - во - жу ни - чуть, я те -

- бе ни - че - го не ска - жу, я те - бе ни - че -

Si tratta naturalmente di espedienti collaudati e di indubbia efficacia, tanto che Jurij Keldyš, oltre al modello čajkovskijano, indica come *milieu* sonoro quello stilisticamente meno elevato del *bytovoj romans* a cui accennavamo prima⁵³. Non è forse un caso che questa lirica sia stata intonata qualche anno prima dallo stesso Čajkovskij. E se è innegabile che l'intonazione del “maestro” appare ai nostri occhi più raffinata di quella del giovane “allievo”⁵⁴, è altrettanto vero che diversissima è la lettura che i due compositori danno dei versi di Fet. L'uno traduce il discreto riserbo dell'innamorato in una «cullante serenata»⁵⁵, l'altro dà voce a un sentimento soffocato, che sta sotto le parole e non dà requie.

Infine, fra gli esempi più significativi di «napevnaja deklamacionnost'» [«declamatorietà cantabile»] possiamo annoverare la romanza *O, net, molju, ne uchodi!* [No, ti prego, non te ne andare], su testo di Dmitrij Merežkovskij, scritta nel febbraio del 1892 e pubblicata ad apertura delle *Sei romanze op. 4* nel 1893:

⁵³ Ju.V. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 65.

⁵⁴ «Rachmaninoff's superficially pleasant but somehow characterless version inevitably invites unfavourable comparison» [B. Martyn, *op. cit.*, p. 45].

⁵⁵ V.N. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., p. 59.

О нет, молю, не уходи!
Вся боль ничто перед разлукой
Я слишком счастлив этой мукой,
Сильней прижми меня к груди.

Скажи – «Люблю». Пришел я вновь,
больной, измученный и бледный.
Смотри, какой я слабый, бедный,
Как мне нужна твоя любовь...

Мучений новых впереди
Я жду, как ласк, как поцелуя,
И об одном молю, тоскуя:
О, будь со мной, не уходи!

[No, ti prego, non te ne andare!
Nulla è più penoso del distacco,
quasi mi beo di questo tormento.
Stringimi più forte al tuo petto.

Dimmi: «Ti amo». Sono tornato,
infermo pallido stremato.
Guarda: sono debole, misero,
il tuo amore per me è vitale...

Nuovi strazi mi attendono,
quali sono per me baci e carezze.
Solo questo ti chiedo, languente:
Stai con me, non te ne andare!]⁵⁶

⁵⁶ D.S. Merežkovskij, *Stichotvorenija i poemy*, Novaja biblioteka poeta, Sankt Peterburg 2000: pp. 594-

Abbiamo ancora una volta dal punto di vista linguistico-retorico una funzione conativa, che rimane presumibilmente lettera morta. Inoltre – come nel caso di Fet, che abbiamo appena esaminato – anche qui il compositore traduce e tradisce il testo poetico:

Nella musica di Rachmaninov si percepisce non tanto l'amarezza del disincanto o la supplica timida e malinconica – come avviene invece in Merežkovskij – quanto piuttosto una protesta violenta e indignata.⁵⁷

Spia eloquente è il tempestoso accompagnamento accordale in un ondeggiante ritmo terzinato. Ciò che più importa però è il persistere di un modello intonazionale esclamativo dal carattere fortemente patetico:

Слова Д. МЕРЕЖКОВСКОГО Соч. 4, №1

Con Allegro *mf* rit.

O, нет, мо - лю, не у - хо -

p *colla parte*

- ди! *f* *dim.*

Вся боль-ни-что пе-ред раз-

agitato *f* *mf* *dim.*

⁵⁷ Ju.V. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 120.

Vengono presentati subito i due intervalli cardine dell'intonazione rachmaninoviana⁵⁸: la terza minore e la quarta diminuita. Quest'ultima caratterizza tra l'altro la più volte citata «rachmaninovskaja garmonija» (la settima alterata in seconda battuta). La Brjanceva nota anche influenze del folklore urbano e, specificamente, del canto russo-zigano⁵⁹. I bruschi salti discendenti di settima, il modo di porgere la frase e la flessibilità della linea melodica tradirebbero dunque il *milieu* musicale della Mosca *bobémienne* in cui il giovane compositore era immerso⁶⁰:

[...] gypsies were a vital element in Zverev's education of his protégés no less than in Russian culture generally [...]. Like many Russian musician Zverev himself was greatly attracted by gypsy music, and in the course of preparing his 'cubs' for life he used to take them to the fashionable Moscow restaurants at which gypsy musicians played and stirred the Russian soul.⁶¹

Tra l'altro, la dedicataria delle romanze è Anna Lodyženskaja, sorella di una famosa cantante zingana che all'epoca si esibiva a Mosca:

The qualities of every Gypsy singer were carefully scrutinized, some critics being experts in this matter. The good Gypsy singer had to have 'a tear', 'a sob', in his or her voice. The listeners usually wept, as was expected.⁶²

Al di là della sfuggente espressività del canto zigano, ci interessa sottolineare che Rachmaninov, onde enfatizzare a fine lirica la ripresa dell'implorazione iniziale, ricorre a una *climax* (incremento del ritmo armonico e della dinamica, ascesa cromatica al basso, progressioni nella linea vocale), che sfocia in un grido disperato – «Ne uchodi!» [«Non te ne andare!»] –, intonato con la stessa quarta diminuita con cui si era aperta la romanza, ma trasposto all'ottava superiore:

⁵⁸ La Brjanceva li definisce aforismi melodici, mentre Keldyš considera il secondo una vera e propria *Leit-intonacija* [V.N. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., p. 99; Ju.V. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 120].

⁵⁹ V.N. Brjanceva, *ibidem*.

⁶⁰ Si vedano a questo proposito V.I. Seroff, *op. cit.*, pp. 22-23; V. Belaiev, & S.W. Pring, *Sergei Rakbmaninov*, «The Musical Quarterly», XIII, n. 3 (1927): p. 361; L. Sabaneyeff, *Modern Russian Composers*, International Publishers, New York 1927: pp. 104-5.

⁶¹ B. Martyn, *op. cit.*, p. 57.

⁶² V.I. Seroff, *op. cit.*, p. 23.

- ном мо-лю, то-ску - я: о, будь со мной, не у - хо -
 - ди! О, будь со мной, не у - хо -
 - ди!

f *dim.* *p* *cresc.*
mf *dim.* *p* *cresc.*
sf *rit.*
sf *a tempo* *dim.*

Come abbiamo visto nel primo capitolo, la costruzione di punti culminanti [Höhepunkte] sarà una costante in tutta la produzione strumentale e sinfonica di Rachmaninov. La ritroveremo

persino in un'opera come il *Cavaliere avaro*, che si iscrive nell'illustre tradizione autoctona dell'*opéra dialogué* (un genere che prevede l'intonazione *verbatim* di un testo drammatico di valore assoluto), e nell'incompiuta *Monna Vanna*. Nella produzione più tarda naturalmente l'uso di questa tecnica sarà ben più scaltrito e meno meccanico di quanto non sia in queste romanze giovanili. A volte infatti la strategia retorica musicale appare un poco forzata rispetto al dettato poetico. Si prenda per esempio la romanza *Smerkalos'* [*Al crepuscolo*], su testo di Aleksej Tolstoj, scritta nell'aprile del 1891. Si tratta di una lirica amorosa, in cui ancora una volta un giovane infelice evoca la donna amata in un empito nostalgico:

Смеркалось, жаркий день бледнел неувовимо,
Над озером туман тянулся полосой,
И кроткий образ твой, знакомый и любимый,
В вечерний тихий час носился предо мной.

Улыбка та ж была, которую люблю я,
И мягкая коса, как прежде, расплелась,
И очи грустные, по-прежнему тоскуя,
Глядели на меня в вечерний тихий час.

[Il torrido giorno ormai pallente lasciava il posto alla sera
Sulle acque del lago si stendeva qual striscia una nube,
e l'usata tua immagine, dolce e adorata,
mi apparve innanzi nella quieta ora serale.

Nulla è mutato: il sorriso che amavo,
la soffice treccia disciolta,
e i tristi occhi languenti
che mi fissano nella quieta ora serale.]⁶³

Dopo aver intonato entrambe le strofe, Rachmaninov ritorna alla prima variandola e costruendo una *climax* sugli ultimi due versi. Il *pathos* melodrammatico tuttavia risulta estraneo al

⁶³ A.K. Tolstoj, *Polnoe sobranie stichotvorenii i poem*, Novaja biblioteka poeta, Sankt-Peterburg 2006: pp. 86-87.

tono dimesso della lirica, e ci pare paradossale che il punto culminante cada sul sintagma «večernij tichij čas» [«quieta ora serale»]:

- ман тя - нул - ся по - ло - сой, и крот - кий об - раз

твой, зна - ко - мый и лю - би - мый, в ве -

- чер - ный ти - хий час но - сил - ся

Più riuscita risulta invece la romanza *Ty pomniš' li večer?* [Ricordi quella sera?]⁶⁴, sempre su testo di Aleksej Tolstoj, dalla raccolta *Krymskie očerki* [Schizzi dalla Crimea]:

Ты помнишь ли вечер, как море шумело,
В шиповнике пел соловей,
Душистые ветки акации белой
Качались на шляпе твоей?

Меж камней, обросших густым виноградом,
Дорога была так узка;
В молчаньи над морем мы ехали рядом,
С рукою сходилась рука.

Ты так на седле нагибалась красиво,
Ты алый шиповник рвала,
Буланой лошадки косматую гриву
С любовью ты им убрала;

Одежды твоей непослушные складки
Цеплялись за ветви, а ты
Беспечно смеялась — цветы на лошадке,
В руках и на шляпе цветы!

Ты помнишь ли рёв дождевого потока
И пену и брызги кругом;
И как наше горе казалось далёко,
И как мы забыли о нём!

[Ricordi quella sera? Il mare frusciava,
tra le rose l'usignolo intonava il suo canto,
i rami odorosi di bianca acacia
dondolavano sul tuo capo. Ricordi?

⁶⁴ La datazione della romanza è incerta. Vi è chi propende per il 1891, e chi invece per il 1893.

Tralci di vite coprivano fitti le pietre,
il sentiero era stretto; in silenzio,
mano nella mano, seguivamo il cammino;
davanti a noi il mare.

Con grazia ti chinasti dalla sella,
cogliesti una rosa vermiglia,
e con essa ornasti amorevole
la lunga criniera del sauro cavallo.

Le indocili pieghe della tua veste
si impigliavano ai rami, e tu
incurante ridevi: fiori sul cavallo,
fra le mani sul cappello fiori.

Ricordi lo scroscio di pioggia fremente,
la schiuma, gli spruzzi d'intorno?
Ricordi quanto parevan lontane le pene,
e come riuscimmo a obliarle?⁶⁵

Al di là di alcune varianti lessicali non particolarmente significative, ci preme far notare che Rachmaninov non intona le due strofe centrali (la terza e la quarta), onde creare una struttura simmetrica. La quinta strofa riprende infatti il «Ty pomniš' li večer?» [«Ricordi quella sera?»] iniziale, ovvero l'interrogativo senza risposta di un dialogo *in absentia*. Di fatto, ci troviamo ancora una volta di fronte a un muto appello che drammatizza la pura espressione lirica, trasformandola – qui come altrove – in uno sfogo monologico. L'enfatico salto ascendente di sesta minore con cui è intonato il «Ty pomniš'» è sapientemente messo in risalto da una *climax* di quattro battute, costruita sugli ultimi due versi della seconda strofa («V molčan'i nad morem my echali rjadom | k ruke prilegala ruke»), che vengono intonati una seconda volta proprio per dare agio alla melodia di dilatarsi. Oltre al consueto incremento del ritmo armonico e all'ascesa cromatica

⁶⁵ A.K. Tolstoj, *Polnoe sobranie stichotvorenii i poem*, cit., p.89.

nell'accompagnamento, abbiamo *in nuce* nella linea melodica vocale un tipico meccanismo tensivo 'a molla', che dà l'abbrivio allo sfogo lirico:

- ка! В мол - ча - ныи над мо - рем

е - ха - ли мы ря - дом, кру - ке при - ле - га - ла ру -

- ка. Ты пом - нишь ли рев дож - де -

Concludiamo la nostra panoramica sulla produzione lirica giovanile con un drammatico soliloquio del 1893⁶⁶ su testo di Daniil Ratgauz [Daniel Rathaus]: *Pesnja razočarovanogo* [Il disilluso].

⁶⁶ Sebbene il manoscritto non sia datato, la romanza molto probabilmente fu scritta durante l'estate del 1893, poco dopo la pubblicazione della raccolta dei componimenti di Rathaus.

Barrie Martyn lo definisce «an impassioned contrast of extremes despair and hope for the future in the face of the ephemeral nature of life»⁶⁷:

«Умри!» - твердит мне день томительный и скучный,
«Умри!»... мне шепчет ночь таинственной мглой.
И в жизни тягостной, с тоскою неразлучной,
Без цели я брожу усталую стопой.

«Умри!» - твердил мне ум, когда в душе унылой
Почуя я намек на светлый сон любви...
Но ты, мой нежный друг, мой ангел светлокрылый,
Ты взором ласковым мне все твердишь: «Живи!»

О, как хочу я жить! Как страстно жажду света;
Возврата пылких грез, несбыточной мечты!..
Скажи, как возвратить умчавшееся лето?
Скажи, как оживить увядшие цветы?

[«Muori!» ripete noioso e assillante il giorno,
«Muori!» sussurra la notte nelle sue arcane foschie.
E io, con passo stanco, inane vago
in questa greve esistenza angosciosa.

«Muori!» mi ripeté il senno, quando l'anima stanca
percepì il barlume d'un candido sogno d'amore.
Ma tu, amica affettuosa, angelo dall'ali radiose,
col tuo tenero sguardo sempre ripeti: «Sii vivo!».

Ah, vorrei esserlo davvero! Potessi abbeverarmi di luce,
e ravvivare la fonte di ferventi fantasie e sogni irrealizzabili!
Dimmi: come si fa a rievocare l'estate trascorsa
Dimmi: come si fa a ridar vita a un fiore ormai spento?]⁶⁸

⁶⁷ B. Martyn, *op. cit.*, p. 84.

⁶⁸ D.M. Ratgauz, *Stichotworenija*, Kiev 1893.

L'*esprit* decadente che informa il testo di Rathaus è specchio di una mutata sensibilità: il titanico ribellismo dell'eroe romantico lascia il posto alla cupa ruminazione dell'«umiliato e offeso». Vedremo tra l'altro fino a che punto lo *Zeitgeist* di fine secolo abbia informato tanto *Aleko* quanto *Francesca da Rimini*. In entrambe le opere il *crime passionnel* assume infatti i contorni di un gesto di estrema e, al contempo, impotente e rabbiosa ribellione contro il destino tiranno. Aleko e Lanciotto sono figure nate sotto il segno della «razočarovanie» [«disillusione», «disincanto»], e quando il fugace sogno d'amore che pensano possa richiamarli alla vita si dissolve, con esso crolla anche l'intera loro esistenza.

Torniamo ora all'intonazione dei versi di Rathaus. Rachmaninov articola il testo in tre sezioni distinte che ne mettono in risalto non la struttura formale (ovvero la suddivisione in tre quartine poetiche), bensì gli snodi 'retorici': la ruminazione (vv. 1-6), il vagheggiamento (vv. 7-8), il disincanto (vv. 9-12). Si noti tra l'altro che ogni segmento è incardinato su un imperativo: «umri!» [«muori!»], «živi!» [«sii vivo!»], «skaži!» [«di!»].

Il pensiero ossessivo della morte, che domina i primi sei versi, è reso efficacemente dal ribattere dei Do (in ottava) nel registro medio-grave del pianoforte e dal basso ostinato che lo sostiene. Questo disegno è puntellato da espressivi accordi dissonanti, simbolo del tedio [«tomitel'nyj i skučnyj»] e dell'angoscia [«toska»] che attanagliano l'animo dell'uomo. Da notare in particolar modo gli accordi alterati di settima, sonorità cardine della «rachmaninovskaja garmonija». Il canto – di natura sillabica – indulge per brevi tratti nel declamato, e pare quasi preannunciare quel vero e proprio *tour de force* di *vis* drammatica che sarà *Sud'ba* [Il destino], un testo di Apuchtin intonato da Rachmaninov nel febbraio del 1900 per dare naturale risalto alle qualità istrioniche di Fëdor Šaljapin:

[Andante]

„Ум - ри!“ - твер-дит мне

день, то . ми . тель . ный и окуч . ный. „Ум .
 - ри!“ - мне шепчет ночь та . ин . ствен . но . ю мглой.

Con l'avversativa al verso 8, l'evocato «sogno d'amore» prende vita: alla dilatazione temporale (1 verso = 4 battute) si affianca una progressione ascendente che, sfociando in un luminoso accordo di La₃ maggiore, evoca il simbolico raggio di luce che rischiarla la tetraggine del «disilluso». La voce si spinge sino al Mi₃, preso con un salto di quinta ascendente onde veicolare con forza la perentorietà dell'imperativo «Živi!»:

ан - гел свет . ло - кры - лый, ты

взо - ром лас - ко - вым мне все твер -

-дишь: „Жи - ви!“

Segue una sezione concitata (1 verso = 2 battute), caratterizzata da terzine ribattute e dal frequente cambio di metro ($\frac{6}{4}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{6}{4}$). Le frasi di corto respiro e il palpitante ribattuto ci restituiscono l'immagine di un uomo in affanno, esaltatosi ma ormai incapace di reggere il libero flusso della vita nell'animo inaridito:

О, как я жить хочу! Как страстно жаж - ду све - та, воз -

вра-та пыл-ких грез, не-сбы-точной меч-ты!.. Ска-

La duplice invocazione («Dimmi: come si fa a rievocare l'estate trascorsa? | Dimmi: come si fa a far rivivere un fiore ormai spento?») è rivolta anche in questo caso a un interlocutore assente, e si trasforma in inane perorazione. L'enfasi retorica è sottolineata dall'allungarsi della frase musicale (1 verso = 3 battute) e dall'intensificazione del modello intonazionale: il primo «skazi» è preso con un salto di quarta, mentre il secondo con un salto di sesta minore. Si noti tra l'altro che al basso ricompare la cupa figurazione ascendente che ad apertura del monologo faceva da contrappunto alle note ribattute:

жи, как воз-вра-тить ум-чав-ше-е-е-ся

ле-то? Ска-жи,

Segue una battuta assertiva del pianoforte, e un ultimo – desolato - «skaži», a cui risponde una rapinosa frase discendente del pianoforte che chiude con tono enfatico il componimento:

Non sappiamo se Rachmaninov si sia accostato a Rathaus su suggerimento di Čajkovskij⁶⁹ o se lo abbia prescelto per affinità elettiva. Certo è che l'illusorietà di un amore percepito come redentore trova eco anche nella coeva fantasia sinfonica *Utës* [*Lo scoglio*], liberamente ispirata al racconto *Na puti* [*In viaggio*] di Anton Čechov⁷⁰. In realtà, Rachmaninov si limitò a dedurre dal breve testo narrativo il distico che ne funge da epigrafe («Riposava una piccola nube dorata | in seno al gigante roccioso»), compiendo di fatto un'operazione di segno opposto rispetto a quella effettuata dal novellista, che con l'epigrafe poetica aveva cercato di trasfigurare in una vaga immagine naturalistica il dramma sentitamente umano posto al centro del racconto (ovvero l'incontro di due solitudini). Rachmaninov parte invece dall'immagine poetica e l'antropomorfizza, caricandola di un *pathos* che certamente è estraneo al tono dimesso dell'originale čechoviano. La figura dell'inetto Licharëv – piccolo uomo incapace di provvedere a se stesso e alla propria famiglia, preda di passioni totalizzanti e al contempo ondivaghe – assume nella sua metamorfosi rocciosa una sovraimposta statura tragica, mentre la Ilovajskaja – giovane donna volitiva – nella sua aerea levità ci viene dipinta come una ingenua creatura infantile. Se è vero che a un certo punto è lo stesso Licharëv ad ammettere la propria *razočarovanie*: «Ho vissuto, sì, ma in quel vapore ubriacante non ho sentito il processo reale della vita. Non so se mi crederete ma io non ho il ricordo d'una sola primavera [...]»⁷¹; è altrettanto chiaro che l'infatuazione che

⁶⁹ Čajkovskij nell'estate del 1893 compose il suo ultimo ciclo di romanze proprio su versi del giovane poeta (*Sei romanze op. 73*).

⁷⁰ A. Čechov, *Racconti (vol. III)*, Einaudi, Torino 1960 [trad. it. Agostino Villa].

⁷¹ Ivi, p. 81.

questi prova per la giovane sconosciuta non assume affatto un carattere redentore, ma viene inquadrata come «oggetto d'un suo nuovo entusiasmo o [...] d'una nuova fede!»⁷².

«La fantasia sinfonica di Rachmaninov» – sottolinea giustamente Keldyš – «non è l'illustrazione musicale di un personaggio psicologicamente complesso, né tanto meno la riproduzione della cornice in cui ci viene presentato il casuale incontro di Licharëv con la giovane viaggiatrice»⁷³. «Rachmaninov» – aggiunge però lo studioso – «cerca di trasmettere nella sua opera quel senso di profonda angoscia [«toska»] e insoddisfazione [«neudovletvorënnost'»], unita a una sete ardente [«žgučaja žažda»] di gioia e felicità, che pervade il personaggio čechoviano»⁷⁴. Tale descrizione in realtà mal s'attaglia al povero Licharëv, e parrebbe più appropriata per certi personaggi di Turgenev o Dostoevskij. Del pari, ci sembra alquanto forzato mettere al centro della novella il «tema dell'amore impossibile» [«tema nesbytočnoj ljubvi»]⁷⁵. Evidentemente l'immagine del «disilluso» à la Rathaus proietta – agli occhi di Rachmaninov e a quelli dei suoi esegeti – un cono d'ombra sulla rassegnata superfluità dello pseudo-*intelligent* čechoviano, a cui di fatto sono estranei i toni melodrammatici⁷⁶.

Prova ne sia il fatto che nell'immaginario del compositore all'amara chiusa del racconto⁷⁷ si è sovrapposto un elemento epitestuale, ovvero l'ultima strofa della lirica *Utës* [*Lo scoglio*] di Lermontov, di cui Čechov cita a mo' di epigrafe solo i primi due versi:

⁷² Ivi, p. 83.

⁷³ Ju.V. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 131.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ V.N. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., p. 152.

⁷⁶ Ho riportato intenzionalmente in parentesi quadra alcune parole-chiave utilizzate da Keldyš e dalla Brjanceva, perché sono le stesse che caratterizzano il *Canto del disilluso* e creano un cortocircuito ermeneutico.

⁷⁷ «La Ilovàjskaja restava in silenzio. Quando la slitta si mosse, e si fece a girare intorno a un gran cumulo di neve, essa si voltò a guardare Licharjòv, con un'espressione come se volesse dirgli qualche cosa. Quello subito le accorse a fianco, ma lei non gli disse parola: si limitò a lanciargli un'occhiata attraverso le lunghe ciglia, a cui le stavano appese stelline di neve...

Riuscisse effettivamente, l'anima sensibile di lui, a penetrare nel senso di quella occhiata, o chissà, lo illudesse l'immaginazione, certo è che, d'improvviso, fu assalito da un'impressione che questa ragazza, ancora due o tre indovinati, gagliardi tratti di chiaroscuro, e gli avrebbe perdonato senz'altro gl'insuccessi, la vecchiezza, la miseria, e lo avrebbe seguito dovunque, senza domande, senza calcoli. A lungo rimase là ritto, come inchiodato, con gli occhi fissi alla traccia lasciata da quei pattini. E le stelline di neve venivano a posarglisi avidi sui capelli, sulla barba, sulle spalle...

Ben presto ogni traccia di pattini dileguò, e lui, ricoperto di neve, finì col rassomigliare a uno scoglio bianco: ma i suoi occhi continuavano pur sempre a cercare qualche cosa, frammezzo a quelle nuvole di neve» pp. 88-89.

Ночевала тучка золотая
 На груди утеса-великана;
 Утром в путь она умчалась рано,
 По лазури весело играя;
 Но остался влажный след в морщине
 Старого утеса. Одиноко
 Он стоит, задумался глубоко
 И тихонько плачет он в пустыне.

[Riposava una piccola nube dorata
 In seno al gigante roccioso;
 al sorgere del giorno partì,
 volteggiando ridente nel cielo.

Eppur rimase un'umida traccia
 Fra le crepe rugose del vecchio gigante.
 Solo e assorto si staglia in landa deserta
 Lasciando cadere discreto una lacrima.]⁷⁸

Sul pizzicato dei violini – amare stille di pianto versate dal gigante di pietra – il flauto intona una mesta melodia, destinata a trasformarsi a poco a poco in una vera e propria lamentazione:



Ci troviamo ancora una volta di fronte a un modello intonazionale patetico-esclamativo, imperniato sull'intervallo di quarta diminuita (III-VII-III grado della scala minore armonica⁷⁹); lo stesso intervallo con cui era stato intonato l'implorante «ne uchodi!» [«non te ne andare!»] di Meržkovskij. Il silenzio attonito di Licharëv si trasforma quindi in inane invocazione a un

⁷⁸ M.Ju. Lermontov, *Stichotvorenija (1832-41)*, in Id., *Sočinenija v 6 tomach* [tom II], Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad 1954: p. 192 [traduzione mia].

⁷⁹ L'armonia soggiacente è la solita settima alterata che risolve sulla tonica.

interlocutore assente, modello retorico d'elezione di tutta la produzione lirica giovanile del compositore.

E ci piace pensare che l'intonazione d'apertura del *Trio élégiaque op. 9*, scritto alla morte di Čajkovskij, sia anch'esso un accorato appello all'amato mentore affinché non lo abbandoni:

Moderato (♩ = 88).

Violino.

Violoncello.

Piano.

p

The image shows the first system of the Trio élégiaque op. 9. It consists of three staves: Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Piano. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The Violino part is mostly rests. The Violoncello part begins with a half note G2, followed by a half note F2, and then a half note E2. The Piano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

The image shows the second system of the Trio élégiaque op. 9. It continues the Violino, Violoncello, and Piano parts. The Violoncello part has a red circle around a specific passage: a half note G2, followed by a half note F2, and then a half note E2. The Piano part continues with its rhythmic accompaniment.

II

ALEKO

Aleko non farà molta strada.

E perché?

Perché agli zingari è vietato andar di borgo in borgo.

[«Budil'nik», 2 maggio 1893]

1. Una brillante prova d'esame

Nel 1889 Vasilij Safonov, chiamato a Mosca nel 1885 come docente di pianoforte, sostituì Taneev alla guida del Conservatorio. *Protegé* di Čajkovskij, Safonov non era però appoggiato dal potentato Zverev-Rubinštejn e il suo temperamento cosacco¹ lo aveva portato a uno scontro diretto con Aleksandr Ziloti [Siloti], celebre virtuoso dal *pedigree* lisztiano, titolare di una cattedra di pianoforte dal 1888². Questi era figlio della zia paterna di Rachmaninov e proprio nel 1885 aveva affidato il renitente ma talentuoso cuginetto, in odore di bocciatura al Conservatorio di Pietroburgo, alla disciplina ferrea del moscovita Zverev, per poi prenderlo sotto la propria guida nel corso superiore. La rottura con Safonov spinse però Ziloti a rimettere l'incarico per l'anno accademico 1891-92. Rachmaninov

¹ Questo il vivido ritratto che ne fa Seroff nella sua monografia su Rachmaninov: «Safonoff was loved and hated, admired and feared, because of his contradictory nature, which combined keen intelligence, a broad culture, and a kind heart with an iron will and idiosyncrasies that bordered on foolhardiness. But no one could deny his exceptional musical gifts as a conductor and an administrator [...]. Safonoff came from a Cossack family from the Tver district, but contrary to the family tradition he became a musician. At one time he took private lessons with Leschetitzky and Villoing and later graduated from the St Petersburg Conservatory. The Muscovites resented his close tie with the St Petersburg musicians. The attributed his occasional rough manners to the example of his father, a tall Cossack general who dressed in Cossack uniform [...] and who, without taking off his huge fur cap, used to stroll into the Conservatory to visit his son. This sight – six feet and two hundred pounds of living symbol of the monarchy's unshakable power – irritated the Muscovites, who considered themselves liberals and freethinkers, while Safonoff was an outspoken monarchist. And finally, he was both envied and feared in Moscow because his marriage to a daughter of one of the Government's cabinet ministers put him in a very strong position» [V.I. Seroff, *Rachmaninoff*, Cassel & Co., London 1951: pp. 33-35].

² Zverev, che era stato a suo tempo insegnante di Ziloti, decise di affidargli, oltre a Rachmaninov, Igumnov e Maksimov. Safonov invece all'epoca poteva vantare fra i suoi allievi Skrjabin, Levin [Lhévinne] e Metner [Medtner]. Secondo Riesemann, «Safonoff, who knew of Rachmaninoff's magnificent talent, and who would have been only too happy to count him amongst his pupils, exhibited little joy over his decision. From now on his attitude towards the boy's development as a pianist was anything but benevolent» [O. von Riesemann, *Rachmaninoff's Recollections*, George Allen & Unwin Ltd, London 1934: p. 62].

chiese pertanto di sostenere l'esame di diploma un anno prima del previsto: non sarebbe stato per lui d'alcuna utilità terminare gli studi con un docente di diversa impostazione, ed era sconveniente rimanere coinvolto in una faida politica. Safonov, non ritenendo il giovane allievo di Ziloti una promessa della scuola pianistica moscovita, acconsentì di buon grado³. Il 24 maggio del 1891 Rachmaninov si diploma dunque a pieni voti eseguendo, davanti alla commissione d'esame, la *Sonata in Do maggiore op. 53* ("Waldstein")⁴ di Beethoven e il primo movimento della *Sonata in Si \flat minore* di Chopin.

Superata anche la prova di fuga nella classe di Arenskij, il giovane migrò insieme a Ziloti nella tenuta "familiare" di Ivanovka, a circa 500 chilometri da Mosca. I mesi estivi furono particolarmente fecondi: oltre alla revisione di una trascrizione per pianoforte a quattro mani della *Bella addormentata*, commissionatagli da Čajkovskij⁵, Rachmaninov completò il suo *Primo concerto per pianoforte e orchestra*⁶ e, a settembre, il primo movimento di un'abortita sinfonia⁷.

Nei primi mesi del nuovo anno accademico (1891-92) vide la luce anche il poema sinfonico *Knjaz' Rostislav [Il principe Rostislav]*⁸, presentato ad Arenskij quale viatico per una richiesta alquanto azzardata: sostenere l'esame finale del quinquennio in composizione⁹ la primavera successiva, ovvero

³ Rachmaninov confessa a Riesemann: «As I had no desire to continue my pianoforte lessons under another professor and accustom myself to new methods, I made a heroic decision. I went to Safonoff and told him that I intended to take the finishing examination for pianists that year. To my great satisfaction he agreed; as I was not his pupil he had no interest in me as a pianist, and he even tried to persuade me that I was not really born to be one. 'I know', he said to me more than once, 'that your interest lies somewhere else', by which he indicated the wider field of composition [O. von Riesemann, *op. cit.*, p. 68]». Alla luce della brillante carriera concertistica di Rachmaninov negli Stati Uniti, le affermazioni di Safonov potrebbero parere assai poco lungimiranti. Eppure è innegabile che fino al 1917 Rachmaninov si considerò sostanzialmente un compositore. In Russia, pur essendo ritenuto un pianista impeccabile, si affermò come interprete soprattutto in ambito operistico e sinfonico.

⁴ Secondo altre testimonianze si trattava invece dell'«*Appassionata*».

⁵ Si veda, a proposito, S. Bertensson & J. Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, Indiana University Press, Bloomington 2001: pp. 35-36 Per un resoconto epistolare dettagliato rimando alle lettere indirizzate dal compositore a N.D. Skalon l'1 settembre 1890 [n.1], l'11 luglio [n. 25] e il 14 agosto 1891 [n. 31]. Esse si trovano in Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, Muzgiz, Moskva 1955. Nel copioso e ben documentato apparato di note che correde ogni singola lettera è possibile leggere anche gli scambi epistolari intercorsi a proposito della trascrizione fra Ziloti, Čajkovskij e l'editore Jurgenson.

⁶ Il primo movimento venne eseguito in occasione di un concerto studentesco il 17 marzo 1892. Rachmaninov si presentava nelle vesti di solista, accompagnato dall'orchestra del Conservatorio, che all'epoca era diretta da Vasilij Safonov.

⁷ Oggi nota come «*Junošeskaja simfonija*» ["*Sinfonia giovanile*"].

⁸ Mentre nella «*Sinfonia giovanile*» la strumentazione, il profilo dei singoli temi e il loro sviluppo tradisce di fatto un'innegabile ascendenza čajkovskijana, il *Principe Rostislav* prende in parte come modello anche il colorismo dei Cinque (dalla *Tamara* di Balakirev al *Sadko* di Rimskij-Korsakov).

⁹ Rachmaninov era stato ammesso ai corsi superiori di composizione nel 1889. Erano in pochi a potervi accedere. Come sottolinea Glière, «[...] a quei tempi la professione del compositore era una cosa rara. Persino a]]

con un anno d'anticipo¹⁰. Arenskij, che aveva sempre creduto nel giovane allievo, riuscì a ottenere una deroga al regolamento conservatoriale, ma pretese a mo' di rassicurazione una sinfonia¹¹, una serie di recitativi¹² e un'opera:

I began working on the symphony at once, but it progressed with difficulty; I literally had to force out each bar, and the result was accordingly poor. I saw and felt that Arensky, to whom I showed the different movements as I completed them, was not pleased. They satisfied me even less. From Taneyev also, whom Arensky had invited to judge my work as an expert, I had to swallow some rather bitter criticism. In spite of this I finished the work, and handed in the demanded recitatives as well.¹³

Il corso in 'Libera composizione' doveva essere coronato dalla stesura di un atto unico, assegnato agli esaminandi da un'apposita commissione. Il 18 febbraio Rachmaninov scrive a Natal'ja Skalon:

[...] al Conservatorio hanno già stabilito la data dell'esame finale per le classi in Teoria. Questo giorno, per me così importante, è il 15 aprile. Pertanto il soggetto dell'atto unico ci verrà assegnato il 15 marzo. Come vedete, bisogna comporlo, metterlo su carta e orchestrarlo in appena un mese. Un lavoro non indifferente. Dopo il 15 aprile, sul modello del Conservatorio di Pietroburgo, ci prepareremo per la cerimonia finale. Per l'occasione, a fine maggio, verranno eseguiti i migliori atti unici. Se la mia opera verrà annoverata fra questi, avrò un solo compito dopo il 15 aprile: presenziare alle prove. Altrimenti, mi diplomerò e sarò libero di partire all'istante per la campagna...¹⁴

In realtà, il libretto – approntato per l'occasione da Vladimir Nemirovič-Dančenko, futuro co-fondatore del Teatro d'Arte di Mosca, ma all'epoca attivo più che altro come letterato – fu consegnato

Conservatorio di] Mosca i compositori professionisti erano davvero pochi – una ventina in tutto» [R.M. Glier, *Vstreči s S.V. Rachmaninovym*, in Z.A. Apetjan (a cura di), *Vospominanija o Rachmaninove*, Muzyka, Moskva: tomo I, p. 406]. Il *cursus studiorum* comprendeva contrappunto con Taneev, fuga e libera composizione con Arenskij.

¹⁰ Scrive Gol'denvejzer [Goldenweiser]: «Rachmaninov nel 1891 passò alla classe di libera composizione, il cui corso aveva una durata di due anni; tuttavia era già un compositore a tutti gli effetti, tanto che un corso biennale sarebbe risultato superfluo [...]» [A.B. Gol'denvejzer, *Iz ličnyh vospominanij o S. V. Rachmaninove*, in Z.A. Apetjan, *Vospominanija o Rachmaninove*, cit., tomo I, p. 418]. In realtà, come confessò anni dopo lo stesso Rachmaninov a Riesemann, la scelta fu dettata anche da motivi di natura economica [cfr. Oskar von Riesemann, *op. cit.*, p. 48].

¹¹ Non ne rimane alcuna traccia. Non sappiamo se Rachmaninov abbia utilizzato il materiale tematico in composizioni successive e se il primo movimento coincidesse di fatto con la summenzionata "Sinfonia giovanile".

¹² Si tratta probabilmente dei due monologhi di Boris e Pimen dal *Boris Godunov* e di quello di Arbenin da *Maskarad* [cfr. *supra*, pp. 21-31].

¹³ O. von Riesemann, *op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁴ Lettera del 18 febbraio 1892 a N.D. Skalon [n. 36], in Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., pp. 62-63.

ai candidati con una decina di giorni di ritardo rispetto alla data precedentemente stabilita. L'esame finale venne pertanto posticipato al 7 maggio¹⁵.

Rachmaninov non perse tempo: ricevuto il libretto, si precipitò a casa in uno stato di (sovra)eccitazione creativa¹⁶. Il padre però, col quale il giovane all'epoca condivideva un piccolo appartamento alla periferia di Mosca insieme al compagno di studi Michail Slonov, aveva indetto nel pomeriggio un'informale riunione di lavoro che si prolungò fino a tarda serata. Si può pertanto immaginare quale fosse il disappunto di Rachmaninov nel ritrovare la sala invasa da ospiti nient'affatto graditi. Amareggiato e impotente, si gettò sul letto e scoppiò in un pianto diretto¹⁷, finché il genitore, vistolo in tali condizioni, decise di congedare immediatamente i convenuti.

Il mattino seguente si mise subito al lavoro, vergando di getto una pagina dopo l'altra. Slonov, seduto allo stesso tavolo, metteva in bella copia i singoli fogli non appena gli venivano passati.

Quindici giorni dopo la consegna del libretto, Arenskij chiese formalmente ai commissari di poter dare un'occhiata al lavoro dei tre candidati, a cui era stata assegnata l'intonazione del medesimo soggetto (insieme a Rachmaninov sostenevano la prova d'esame anche Lev Konjus [Conus] e Nikita Morozov, entrambi al termine del loro corso in 'Libera composizione'). Due giorni dopo vennero tutti convocati:

It was exactly seventeen days since we had been given the work. In order that we should not get a glimpse of one another's compositions, two of us were sent into the garden, while the third stayed with Arensky. The first to go in was Morosov [sic]. As he had composed but little so far, his session lasted only three-quarters of an hour. Conus's fragment did not occupy much more time. Then came my turn. I had a surprise up my sleeve. Arensky began by asking: "Well, how far have you got with your opera?" "I have finished it."

¹⁵ Il 30 aprile Rachmaninov scrive a Natal'ja Skalon: «Il 15 aprile non abbiamo sostenuto l'esame, né avremmo potuto, dal momento che il libretto non ci è stato consegnato fino al 26 marzo. Eseguirò dunque la mia opera davanti alla commissione solo il 7 maggio [...]» [lettera n. 38, ivi, p. 66]. In realtà, già in una lettera del 23 marzo alla stessa Skalon Rachmaninov elogiava il lavoro di Nemirovič-Dančenko, e la informava di avere appena ultimato le due danze zigane, a cui molto probabilmente aveva iniziato a lavorare qualche giorno prima dell'effettiva consegna del libretto, il cui soggetto si presuppone fosse noto ai candidati sin dal 14 marzo, data in cui il Direttivo artistico del Conservatorio approvò una delibera al riguardo [Cfr. V. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., p. 96].

¹⁶ «As soon as I had been given the libretto of *Aleko* I ran home as fast as my legs would carry me. [...] I felt already the music to Poushkin's verses beginning to stir and bubble within me. If only I could go to the piano I knew that I was ready to improvise half the opera» [O. von Riesemann, *op. cit.*, p. 78].

¹⁷ Scrive Gol'denvejzer: «Rachmaninov, come tutti i grandi uomini, aveva tratti infantili», in A.B. Gol'denvejzer, *Iz ličnyh vospominanij o S. V. Rachmaninove*, in Z.A. Apetjan, *Vospominanija o Rachmaninove*, cit., tomo, I, p. 433.

“In the pianoforte score?”

“No, in the orchestral score.”

He looked at me incredulously, and it took me a long time to convince him of the truth of my statement and make him believe that the packets of music which I drew out of my case really represented the completed score of *Aleko*.¹⁸

Arenskij, pur complimentandosi vivamente coll'allievo, non mancò di rimarcare qualche piccola imperfezione, senza peraltro venire ascoltato¹⁹. Il 13 aprile il lavoro era stato completato: non rimanevano che piccoli ritocchi da apportare sulla versione definitiva della partitura²⁰.

Nel frattempo, le voci sulla prodigiosa rapidità con cui l'opera era stata composta passavano da un circolo musicale all'altro, fomentando la trepidante attesa del giorno dell'esame. Konjus e Morozov non riuscirono a portare a termine la prova. Rachmaninov, invece, la mattina del 7 maggio, con un ben congegnato *coup de théâtre*, consegnò ai membri della commissione una copia della partitura diligentemente ricopiata e rilegata in pelle, con lettere dorate in rilievo. All'esecuzione dell'opera, illustrata “all'impronta” dal suo giovane autore, assisterono anche un alto ufficiale del Ministero dell'Istruzione e il direttore del Teatro Bol'soj di Mosca, Ippolit Al'tani, che promise di mettere in scena *Aleko* la stagione successiva. I docenti del Conservatorio giudicarono la prova meritevole del massimo dei voti e il Direttivo artistico, riunitosi il 18 maggio, assegnò a Rachmaninov la «Grande medaglia d'oro»²¹, onorificenza concessa ai soli studenti che si diplomavano ‘con distinzione’ sia in strumento sia in composizione. Prima di Rachmaninov solamente Arsenij Koreščenko era riuscito a ottenerla e a vedere così scolpito il proprio nome su una targa commemorativa posta nel vestibolo del Malyj Zal [Sala Piccola] del Conservatorio²².

Simbolicamente più significativa fu però la riconciliazione con Nikolaj Zverev²³, che non aveva mai perdonato al giovane allievo il gesto di aperta ribellione contro la sua indiscussa *auctoritas*. In fondo, le velleità del sedicenne compositore in erba, che pretendeva una stanza con un pianoforte ‘tutta per sé’,

¹⁸ O. von Riesemann, *op. cit.*, pp. 79-80.

¹⁹ «At that time I, being full of youthful arrogance, did not agree with his criticism; but now, when it is too late, I feel convinced that every objection of his was justified. I did not alter a single bar» [O. von Riesemann, *ibidem*]. Lo stesso avvenne un paio d'anni più tardi, quando Rimskij-Korsakov gli propose alcune accorte modifiche per l'ultimo movimento della *Suite per due pianoforti op. 5* [Cfr. S. Bertensson & J. Leyda, *op. cit.*, p. 61].

²⁰ Lettera a N.D. Skalon, datata 30 aprile 1892 [n. 38], in Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., pp. 65-66.

²¹ È possibile leggere la risoluzione del Direttivo in V. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., pp. 103-104.

²² Vera Brjanceva fa notare che a torto si considera Taneev il primo studente ad aver ottenuto tale onorificenza. Egli infatti si diplomò nel 1875, ovvero dieci anni prima che fosse istituito questo riconoscimento [V. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., nota 1, p. 104].

²³ Cfr. nota 2, p. 15.

erano più che giustificate e non avevano peraltro compromesso il compimento degli studi pianistici, coronati – in una sintesi assai eloquente – dal summenzionato concerto del 17 marzo, in cui Rachmaninov, nelle vesti di solista, presentò il primo movimento del suo *Concerto in Fa# minore* sotto la direzione di Safonov. Se quest'ultimo in futuro si sarebbe dovuto ricredere sulle innegabili doti di Rachmaninov-concertista, Zverev capì subito di aver sottovalutato l'estro creativo del giovane virtuoso e, al di là delle parole di circostanza (con annesso dono del proprio orologio d'oro da tasca), si prestò di buon grado a fare da mediatore per conto dell'editore Karl Gutchejl' [Gutheil]²⁴, che all'epoca cercava di ritagliarsi un piccolo spazio fra Jurgenson, Bessel' [Bessel] e Beljaev [Belaev], ed era per l'appunto alla ricerca di nuovi talenti che dessero lustro alla sua casa editrice. Era stato il violinista moscovita Vasilij Bezekirskij, nell'inedita veste di *talent scout*, a segnalare il nome di Rachmaninov all'editore, che aveva però optato per un approccio indiretto, contando sulla *moral suasion* di Zverev.

Questi, pur ritenendo l'offerta di Gutheil un'occasione imperdibile per un compositore esordiente, consigliò a Rachmaninov di consultarsi con Čajkovskij in merito alla strategia da adottare onde strappare all'editore un assegno cospicuo e ottenere le condizioni più favorevoli. Fu così che una sera fra il 16 e il 20 maggio, in occasione di una delle famose cene a casa Zverev, Čajkovskij poté ascoltare deliziato il primo frutto operistico di quel ragazzino che sei anni prima, nello stesso appartamento, lo aveva omaggiato (a soli tredici anni) con un arrangiamento a quattro mani della sua *Sinfonia Manfred*, ancora fresca di stampa. Riesemann riporta – virgolettate – le parole del compositore:

“You are lucky, Sergei” (he always addressed young Rachmaninoff in this familiarly affectionate manner when they were alone or in an intimate circle of friends; otherwise he never failed to use the correct and polite “Sergei Vassilyevitch”), “you are really fortunate! What did I not do until I found a publisher, even when I was a good deal older than you? I did not receive a penny for my first composition and considered myself fortunate that I did not have to pay in order to see myself published. I think it is almost a miracle that Gutheil not only offers you fees but asks you to state your own terms.

²⁴ Karl Aleksandrovič Gutchejl' ereditò nel 1883 la casa editrice fondata una ventina d'anni prima (1859) dal padre Aleksandr. Scrive Riesemann: «By diligently reprinting German editions of classical music, publishing and selling dance and gipsy music – for the latter was always in great demand in Russia – he had accumulated a fortune which increased rapidly. Soon he was enabled to buy the operas by Glinka and Dargomyshsky [*si!*] through the liquidation of a Petersburg publishing firm. This fact was an unexpected stimulus for his wealth, and gave his firm an excellent name. Therefore the publishing firm Gutheil in Moscow became an element not to be overlooked in Russian music life» [O. von Riesemann, *op. cit.*, pp. 81-82]. Per un gustoso aneddoto sui rapporti con Gutheil si rimanda a E.Ju. Žukovskaja, *Vospominanija o moëm učitele i druge S.V. Rachmaninove*, in Z.A. Apetjan (a cura di), *Vospominanija o Rachmaninove*, cit., tomo I, p. 264.

Now, this is my advice: make no conditions whatever, but tell him that you leave it to him to fix a price. In this way you avoid all sorts of future annoyances and keep a free hand for yourself?²⁵

La strategia si rivelò vincente: Gutheil offrì a Rachmaninov l'esorbitante cifra di cinquecento rubli²⁶ per la pubblicazione dell'opera (in veste di spartito per canto e piano), ottenendo in cambio anche due pezzi per violoncello e pianoforte (*Preludio* e *Danza orientale*, *op. 2*) e un ciclo di romanze (il futuro *opus 4*)²⁷.

Il 31 maggio 1892 nella «Sala della nobiltà» di Mosca, in occasione della consegna dei diplomi²⁸, l'orchestra del Conservatorio eseguì sotto la direzione di Safonov alcune pagine tratte dai lavori di Rachmaninov, Konjus e Morozov. Di *Aleko* fu prescelto il solo «Intermezzo», mentre delle opere di Konjus e Morozov, seppur assai meno ispirate, furono messi in programma sia numeri strumentali sia numeri vocali²⁹: un piccolo sgambetto del potente direttore del Conservatorio, che però non riuscì certo con queste meschinità ad adombrare l'indiscussa stella emergente della scuola moscovita. In una recensione del concerto apparsa sulle «Russkie vedomosti», l'influente critico Nikolaj Kaškin scrive infatti:

Dell'opera di S. Rachmaninov fu eseguito l'intermezzo, pagina di intensa scrittura che, a differenza di quella di Morozov, ben raffigura quel che può celarsi sotto la quieta coltre della notte.³⁰

Due mesi dopo, in una lettera a Slonov, Rachmaninov diede un sintetico e spassionato resoconto dell'esecuzione:

²⁵ O. von Riesemann, *op. cit.*, p. 83. La testimonianza è confermata anche da Sof'ja Satina [S.A. Satina, *Zapiska o S.V. Rachmaninove*, in Z.A. Apetjan, *Vospominanija o Rachmaninove*, cit., tomo I, p. 24].

²⁶ Si pensi che l'onorario percepito in un mese grazie alle lezioni private ammontava a soli 15 rubli per studente.

²⁷ Si veda la lettera a Michail Slonov del 7 giugno 1892 [n. 39], e quella del 10 a Natal'ja Skalon [n. 41], in Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., pp. 67-70.

²⁸ I diplomati ottenevano contestualmente il titolo di 'libero artista', ovvero un importantissimo riconoscimento sociale. Essi potevano essere così inquadrati all'interno della «Tabella dei ranghi», che all'epoca regolamentava rigidamente la propria posizione vuoi dal punto di vista militare, civile o di corte. Fu questa una delle grandi conquiste di Anton Rubinštejn.

²⁹ Nello specifico, di Konjus fu eseguita l'introduzione orchestrale e il coro d'apertura, mentre di Morozov suonarono l'intermezzo e la romanza del giovane zingaro. Si veda I.F. Belza (a cura di), *Rachmaninov i russkaja opera*, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1947: p. 44.

³⁰ «Russkie vedomosti», 2 giugno 1892 [cit. in V. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., p. 103].

Mi chiedi [...] come è suonato il mio intermezzo. In generale, amico mio, davvero male. Là dove si alternano fiati e archi è uscito fuori ridicolo, dove invece suonavano tutti gli strumenti è venuto fuori perfetto, e io, mentre ascoltavo quel punto, dicevo fra me e me: “Molto bene!”³¹

Durante l'estate, trascorsa presso i Konovalov a Kostroma coll'unico dovere di impartire un'ora al giorno di lezioni di pianoforte al giovane rampollo di famiglia, Rachmaninov attese alla riduzione per canto e piano di *Aleko*, un compito ingrato che il compositore volle assumere interamente su di sé, giacché «temev[a] di affidare il lavoro a chiunque altro»³². A inizio agosto le seconde bozze erano già state corrette³³, e a settembre l'opera poté andare in stampa. Oltre allo spartito completo, vennero messi in vendita – come d'uso comune all'epoca – i singoli numeri vocali³⁴. Il successo editoriale fu sorprendente, tanto che Gutheil si trovò costretto a produrre una seconda impressione dello spartito³⁵, e si impegnò nell'immediato futuro a dare alle stampe l'intera partitura³⁶. Il 15 ottobre Rachmaninov scrive a Ljudmila Skalon:

[...] Gutheil mi comunica che le vendite della mia opera stanno andando molto bene, in particolar modo a Kiev, dove hanno mostrato un notevole interesse per questa [mia] composizione (il ‘perché’ e il ‘percome’ proprio non saprei dirlo). Si vendono soprattutto il racconto del Vecchio, la cavatina di Aleko e la romanza del Giovane zingaro.³⁷

Acquirente d'eccezione fu lo stesso Čajkovskij, che il 23 ottobre scrisse a Ziloti: «L'opera di Rachmaninov, di cui mi sono procurato una copia, mi piace molto. La vena compositiva è in lui ben più schietta del tanto lodato genio di Koreščenko»³⁸.

³¹ Lettera a Michail Slonov del 20 luglio 1892 [n. 43], in Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., p. 72.

³² Lettera a Michail Slonov del 7 giugno 1892 [n. 39], ivi, p. 67.

³³ Lettera a Michail Slonov del 2 agosto 1892 [n. 45], ivi, p. 74.

³⁴ In particolare i nn. 3 [«Racconto del Vecchio»], 10 [«Cavatina»] e 12 [«Romanza del giovane zingaro»], la trascrizione pianistica delle due danze [nn. 5-6], compiuta dallo stesso Rachmaninov, e la trascrizione dei nn. 5 e 12 per mano di A. Dubuque [cfr. G. Norris & R. Threlfall, *A Catalogue of Compositions of S. Rachmaninoff*, Scholar Press, London 1982: p. 179].

³⁵ Per l'occasione, Rachmaninov – come vedremo – ritoccò la Cavatina di Aleko.

³⁶ In realtà, bisognerà aspettare sino al 1953 prima di vedere pubblicata la partitura per i tipi di Muzgiz (a cura di I.N. Iordan e G.V. Kirkor).

³⁷ Lettera a Ljudmila Skalon del 15 ottobre 1892 [n. 49], in Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., p. 79.

³⁸ Lettera citata in V. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., p. 105.

Nel frattempo, la possibilità di vedere rappresentato *Aleko* sulle scene del Bol'šoj – ipotesi ventilata dallo stesso Al'tani nel maggio del '92 e già data per certa da Rachmaninov in una lettera a Natal'ja Skalon³⁹ – si faceva via via più lontana. L'impressione favorevole di Al'tani, che pareva aver spianato la strada all'opera, di fatto non si tradusse in nulla di concreto. Il giovane compositore tentò allora la strada degli alti circoli pietroburchesi⁴⁰, ai quali venne introdotto dal fratello di Aleksandr Ziloti (Sergej Il'ič), ufficiale di marina e musicista amatore. Questi riuscì a metterlo in contatto col direttore del Mariinskij, il celebre Eduard Naprávnik. Quest'ultimo però, sempre che ne fosse intenzionato, non poteva certo garantire la messinscena dell'opera al Bol'šoj di Mosca. Servivano ben altri appoggi. Il 24 dicembre 1892 Rachmaninov si convinse allora a prendere parte a una serata mondana che era stata organizzata da Evgenija Krivenko⁴¹ in occasione del suo onomastico. Era questa un'influente ed eccentrica dama dell'alta società pietroburchese e poteva vantare tra i suoi ospiti abituali anche Vladimir Pogožev, all'epoca capo della Cancelleria dei Teatri Imperiali. Quella sera si esibirono a casa Krivenko due noti attori del Teatro Drammatico di San Pietroburgo – Vladimir Davydov e Konstantin Varlamov –, che improvvisarono alcune scene dalle *Anime morte* di Gogol'. Il celebre tenore Nikolaj Figner, cantò invece una serie di arie. Fu solo a conclusione del “programma” che, su discreta richiesta di Sergej Ziloti, la padrona di casa invitò Rachmaninov ad accomodarsi al piano per eseguire alcune musiche tratte dalla sua nuova opera. La scelta ricadde naturalmente sulle due danze zingane, che riscossero il successo sperato. A quel punto Pogožev dovette cedere alle insistenze della Krivenko, e le prove dell'opera furono così fissate per la primavera dell'anno successivo.

Le due danze – nella loro veste orchestrale – furono eseguite anche il 19 febbraio 1893 all'ottavo concerto della «Società musicale russa» sotto la direzione di Safonov, che mantenne così la parola data qualche mese prima al giovane compositore⁴². Rachmaninov venne più volte chiamato “alla ribalta” e la «Danza degli uomini» fu bissata a gran richiesta. Fra gli spettatori sedeva anche Čajkovskij, che seguiva

³⁹ «La mia opera, *Aleko*, è stata accettata al Bol'šoj di Mosca. L'allestimento è stato programmato per dopo la Quaresima», lettera a N.D. Skalon del 10 giugno 1892 [n. 41], in Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., p. 69.

⁴⁰ «[...] it was the first and the last time in my life that I used other than purely artistic means to reach an artistic goal» [in O. von Riesemann, *op. cit.*, p. 85].

⁴¹ Moglie di Vasilij Krivenko, alto funzionario del Ministero della Corte imperiale, intimo del conte Voroncov-Daškov.

⁴² Rachmaninov scrive fiducioso a Ljudmila Skalon il 15 ottobre 1892 «[...] Safonov ha promesso di eseguire ai concerti sinfonici le mie danze e altri estratti dall'opera» [lettera n. 49, in Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., p. 78]. Anche in questo caso però Safonov preferì inserire solo i numeri strumentali, come già aveva fatto nel concerto per la consegna dei diplomi.

ormai con un occhio di riguardo l'erede da lui designato a succedergli nel cuore dei moscoviti⁴³. Kaškin riconobbe l'indubbio talento del debuttante, pur rimarcando «l'inesperienza nell'orchestrazione»⁴⁴.

La prima di *Aleko* era prevista per il 27 aprile, ovvero a conclusione della stagione primaverile. Si trattava del primo vero grande debutto del compositore:

La messa in scena di *Aleko* è per me una cosa al contempo piacevole e spiacevole. Piacevole, perché vedere la mia opera sul palcoscenico e verificarne la tenuta sarà un'ottima lezione. Spiacevole, perché sarà sicuramente un fiasco. Lo dico in modo sincero. È nell'ordine delle cose. Tutte le 'opere prime' dei giovani compositori hanno fatto fiasco, e a ragione: esse infatti sono piene di difetti che non è possibile correggere, poiché all'inizio nessuno conosce bene il teatro.⁴⁵

Fu quindi per lui un sollievo, oltre che un onore inaspettato, poter contare sulla presenza di Čajkovskij alle ultime tre prove generali:

We sat together in a corner of the darkened house. Altani's conception of some parts did not please me. I remember the following dialogue between Tchaikovsky and myself:

Tchaikovsky: "Do you like this tempo?"

Myself: "No."

Tchaikovsky: "Why don't you tell them?"

Myself: "I am afraid."

But Tchaikovsky could not stand it for long, and during an interval he cleared his throat and said:

"Mr. Rachmaninoff and I think that the tempo here might be taken a little quicker."

He was always scrupulously polite in making such suggestions.

On the same occasion he said to me:

"I have just finished an opera in two acts, *Yolantbe*, which is not long enough to fill an evening. Would you object if it was performed with yours?"

⁴³ Il 6 dicembre del 1892 Čajkovskij confidava a un inviato della «Peterburgskaja gazeta» che ormai era tempo di lasciare spazio alle nuove generazioni, e, alla esplicita richiesta di indicare il nome di qualche compositore emergente, rispondeva con queste parole: «Qui a Pietroburgo c'è Glazunov, a Mosca ci sono Arenskij, Davydov – nipote del nostro famoso violoncellista –, e Rachmaninov, che ha scritto un'opera incantevole sul soggetto degli *Zingari* di Puškin» [cit. in Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., nota 3 alla lettera n. 51, indirizzata a M.A. Solonov e datata 14 dicembre 1892: p. 82].

⁴⁴ «Russkie vedomosti», 21 marzo 1893 [cit. in V. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., p. 107].

⁴⁵ In realtà, il passo è tratto dalla succitata lettera a Natal'ja Skalon, datata 10 giugno 1892, quando la messinscena dell'opera era stata sì programmata dal Bol'šoj per la stagione successiva, ma non se ne aveva poi avuto più conferma. Ciò detto, queste parole rendono plasticamente lo stato d'animo del giovane musicista alla vigilia del suo debutto operistico.

This was exactly how he put it: “Would you object?”. He was fifty-three and a celebrated musician and I only a beginner of twenty-one.⁴⁶

Va detto però che non era la prima volta in cui al Bol’šoj debuttava il lavoro di un giovane diplomato: l’anno prima infatti era stato messo in scena l’atto unico di Koreščenko, *Poslednij den’ Bel’-Sar-Ussura (Pir Valtassara)* [L’ultimo giorno di Bel’-Sar-Ussur (Il banchetto di Baldassarre)]; eppure le forze messe in campo per *Aleko* tradivano un’attenzione inusitata per l’opera prima di un esordiente. Le parti principali infatti furono affidate ai migliori cantanti di cui il teatro poteva disporre: Bogomir Korsov (Aleko), Marija Dejša-Sionickaja (Zemfira), Stepan Vlasov (il Vecchio), Lev Klement’ev (Giovane zingaro)⁴⁷. Vi fu peraltro chi obiettò alle scelte della Direzione artistica:

Non vi è dubbio che il desiderio di patrocinare i giovani talenti nazionali da parte del Teatro Bol’šoj sia estremamente positivo; tuttavia su un palcoscenico che un tempo fu così poco accogliente nei confronti di grandi compositori che avevano già alle spalle anni di formazione [...] non vi è posto per i compiti in classe degli studenti, per quanto questi ultimi possano essere di talento. Che i lavori dei diplomandi siano messi in scena nei Conservatori a mo’ di incoraggiamento, come appendici a Mozart o Cimarosa, ci può anche stare, ma è inopportuno che il Bol’šoj svolga il ruolo di succursale del Conservatorio, ovvero di un luogo deputato al conferimento di premi agli studenti più meritevoli. Contestiamo il fatto che sia *Bel’sarussur* sia *Aleko* siano stati messi in scena durante la stagione primaverile, ovvero quella in cui ci sono i debutti. Tuttavia se si permette ai cantanti e alle cantanti che hanno appena lasciato i banchi di scuola esibirsi per la prima volta sul palcoscenico del Bol’šoj, ciò non

⁴⁶ In O. von Riesamann, *op. cit.*, pp. 86-87.

Ippolit Al’tani fu direttore principale del Bol’šoj di Mosca dal 1882 al 1906. Salutato con entusiasmo negli anni ’80, a partire dagli anni ’90 fu spesso oggetto di critiche da parte della stampa. Scrive Gozenpud: «La critica musicale moscovita, nella persona di N. Kaškin, ovvero nel suo rappresentante più significativo, rimproverava ad Al’tani il cattivo gusto, il provincialismo, la sciatteria musicale [...]. Per lui l’opera non era un’unità scenico-musicale, bensì una sommatoria di numeri chiusi» [Cfr. A.A. Gozenpud, *Russkij opernyj teatr XIX veka (1873-1889)*, Muzyka, Leningrad 1973: pp. 180-182]; «La sua attività ricevette valutazioni contrastanti da parte dei contemporanei. Senza dubbio fu un direttore competente e di talento, che permise in non piccola misura all’orchestra del Bol’šoj di poter competere ad armi pari con quella del Mariinskij. [...] Aveva un proprio gusto artistico ed era in grado di suggerire all’orchestra e ai solisti sfumature raffinate e originali. Tuttavia Al’tani aveva anche alcuni difetti spiccati, che minavano in misura significativa le sue qualità. Non possedendo la volontà, l’energia, l’intransigenza di Nápravnik, spesso scendeva al compromesso. [...] capitava che lavorasse in modo sciatto sulle opere per le quali non sentiva una particolare affinità [...]. N. Kaškin e altri critici moscoviti biasimavano Al’tani perché non rispettava le indicazioni [dei compositori]; gli rimproveravano l’inclinazione per l’effettismo e, in particolar modo, il volume eccessivo della sonorità orchestrale, che costringeva i cantanti a ‘forzare’» [A.A., Gozenpud, *Russkij opernyj teatr na rubeže XIX-XX vekov i F.I. Šaljapin (1890-1904)*, Muzyka, Leningrad 1974: p. 15].

⁴⁷ Non ci è pervenuto il nome della cantante che interpretava la parte della Vecchia zingara.

significa che lo debbano fare anche i compositori che hanno appena ricevuto un 5+ [voto massimo nel sistema di valutazione russo] dalla Commissione d'esame del Conservatorio. Non è la stessa cosa. Un cantante esordiente non procura molti fastidi al teatro e ai suoi artisti: entra come interprete di un'opera di repertorio che è già in allestimento. Invece per il debutto operistico di un compositore il teatro deve farsi carico della messinscena; i solisti, il coro e l'orchestra devono studiare le parti; e tutto questo lavoro per cosa? Per due spettacoli qualsiasi della stagione primaverile. Un tale impiego di forze non ha alcun risvolto pratico. Inoltre, quel che è buono o eccellente fra le pareti di una scuola non sempre esce vittorioso dalle scene di un vero teatro, in cui ci si aspetta di trovare non la prova di un novellino, seppur di talento, ma qualcosa di più o meno maturo, compiuto: non solo quindi la buona imitazione di modelli illustri, che ci dice qualcosa sul gusto e lo sviluppo artistico dell'autore, ma anche la prova incontrovertibile della suo estro creativo, dell'originalità del suo talento, per quanto non ancora levigato nel dettaglio.⁴⁸

L'opera quindi debuttò, come previsto, la sera del 27 aprile. Per fare serata le furono affiancate alcune scene tratte da opere di repertorio (*Una vita per lo zar* [atto IV, quadro I], *Ruslan e Ljudmila* [atto III], *La donna di picche* [atto II, quadro II]); nondimeno, i riflettori erano tutti puntati sul giovane compositore. Čajkovskij era riuscito a convincere il direttore dei Teatri Imperiali – Ivan Vsevoložskij – a giungere appositamente da San Pietroburgo per assistere alla “prima”⁴⁹. Gli applausi a scena aperta spinsero i cantanti e il direttore a replicare alcuni numeri dell'opera (la canzone di Zemfira, la «Danza degli uomini», l'intermezzo orchestrale) e, a fine spettacolo, il compositore fu più volte chiamato alla ribalta⁵⁰. Čajkovskij, ben consapevole del valore simbolico del suo *endorsement*, si sporse dal palco e applaudì con tutte le sue forze.

La critica – compresa quella più *engagée* – accolse l'opera con favore. Tuttavia non vennero taciuti nemmeno da partigiani della prima ora, quale era per esempio Nikolaj Kaškin, i limiti intrinseci

⁴⁸ S. Kruglikov, *Bol'šoj teatr. «Aleko» g. Rachmaninova – Konec opernogo sezona – Itogi – Debjutyj*, «Dnevnik artista», VI, 1893: p. 23.

⁴⁹ Il giudizio di Vsevoložskij sul giovane compositore non pare tuttavia particolarmente lusinghiero. Questi scrive infatti a Nápravnik: «[Rachmaninov] ha talento. Tuttavia sinora ha piegato il capo di fronte al falso idolo del Conservatorio. Egli tormenta le orecchie degli ascoltatori con dissonanze per il puro piacere di poterle risolvere subito dopo; ma il pubblico non va a teatro per essere sottoposto a degli esperimenti scientifici sui propri timpani» [lettera datata 3 giugno 1893, citata in A.A. Gozenpud, *Russkij opernyj teatr na rubež'e XIX-XX vekov i F.I. Šaljapin (1890-1904)*, cit., p. 76].

⁵⁰ «When the curtain had been lowered, everyone called for the Composer. I was dragged on to the stage, and my youth must have impressed the audience, for I was called again and again» [in O. von Riesemann, *op. cit.*, p. 87]. Ne abbiamo conferma anche da Kaškin, che scrive: «In entrambe le rappresentazioni l'opera ha avuto un grande successo: il compositore è stato più volte chiamato in scena e ha ricevuto non pochi applausi» [«Russkie vedomosti», 5 maggio 1893].

all'episodicità della struttura drammatica; e non mancarono neppure i rilievi su alcune ingenuità nella scrittura vocale e nella strumentazione:

Uno dei principali difetti [dell'opera] è la mancanza di coesione tra le singole scene e le situazioni drammatiche che vi si rappresentano. Esse infatti terminano quasi tutte in maniera brusca e improvvisa: finita una, ne inizia immediatamente un'altra, senza mai dar tregua all'ascoltatore. Un compositore più esperto avrebbe senza dubbio smussato queste spigolosità, costruendo fra i singoli numeri ponti musicali che permettessero di trapassare a una differente atmosfera.

[N. Kaškin, «Russkie vedomosti», 29 aprile 1893]

Nel libretto non c'è un particolare legame consequenziale nello sviluppo dell'intreccio; nondimeno esso presenta una serie di scene – varie per carattere e contenuto – capaci di offrire materiale adatto all'illustrazione musicale.

[N. Kaškin, «Russkie vedomosti», 5 maggio 1893]

Fra i difetti della composizione si può annoverare anche l'impervietà delle parti vocali, spesso decisamente scomode rispetto alla tessitura delle voci; a volte un po' troppo libere nel loro stesso profilo melodico, che risulta stravagante per degli interpreti vocali.

[N. Kaškin, «Moskovskie vedomosti», 29 aprile 1893]

La strumentazione nel complesso è molto buona, sebbene qualche volta ci si imbatta in errori dettati dall'inesperienza, che consistono per lo più nell'occasionale sbilanciamento di intensità sonora dei gruppi strumentali che intervengono simultaneamente; ragion per cui, alcuni dettagli della musica diventano poco chiari; a volte gli ottoni sono chiassosi, quando invece le sonorità potrebbero essere attenuate da timbri notevolmente più morbidi; ciò detto, non si tratta che di singole eccezioni.

[N. Kaškin, «Russkie vedomosti», 5 maggio 1893]

L'inesperienza – «inevitabile in un ragazzo che era ancora sui banchi di scuola quando scriveva quest'opera» – d'altronde veniva bilanciata, agli occhi di Kaškin, dall'indubbia efficacia con cui Rachmaninov era riuscito a intonare il testo drammatico:

Bisogna riconoscere che ci vuole talento per comprendere il ruolo che svolge la musica nell'opera, genere che esige non tanto l'elegante rifinitura dei dettagli, quanto una scrittura di largo respiro, ardita e a tinte forti. Rachmaninov possiede in buona misura queste qualità e, al contempo,

riesce a evitare tanto l'enfasi quanto l'insulsa genericità espressiva, due errori in cui il compositore d'opera, soprattutto se esordiente, rischia di cadere con facilità.

[N. Kaškin, «Moskovskie vedomosti», 29 aprile 1893]

Il celebre critico moscovita, tra l'altro, pur non tacendo il debito stilistico contratto dal giovane compositore nei confronti dei classici dell'opera russa, individua in *Aleko* una libertà di scrittura che non rimane impaniata nella viscosità della tradizione, ma si redime grazie all'indubbia freschezza di alcuni giri armonici e melodici. Più severo invece Kruglikov, che percepisce l'«eleganza del disegno melodico e la raffinatezza armonica» come fundamentalmente debitori di Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, Kjuj e Borodin:

In [*Aleko*] non vi è nulla di originale; in esso, al di là di alcune somiglianze casuali, ritroviamo a ogni passo i tratti tipici della scrittura dell'uno e dell'altro compositore (Čajkovskij più degli altri). *Aleko* ci dà la possibilità di verificare la tecnica del giovane autore, capire verso quale direzione si orienta il suo gusto, ma non ci dice nulla di quello che, forse, un giorno egli avrà da dirci di 'proprio', qualcosa che gli appartenga personalmente. Questo ancora non è riuscito a emergere; e quale forma esso potrà assumere in un musicista di indubbio talento e buona formazione, come ci è parso Rachmaninov, è ancora difficile dirlo.

[S. Kruglikov, «Dnevnik artista», VI, 1893: p. 23]

D'altronde, non ci si poteva aspettare molto di più da un critico che, a differenza di Kaškin – massimo profeta dell'ortodossia čajkovskijana –, era convinto assertore degli ideali kučkisti e non condivideva con il collega il culto idolatra per il compositore⁵¹. In fondo, però – al di là di qualche stoccata polemica – la recensione di Kruglikov fu sostanzialmente positiva, tanto da convergere in più punti con quella di Kaškin. Riportiamo le riflessioni conclusive di entrambi:

Aleko è senz'altro un'opera di talento, ma è pur sempre l'opera di un compositore esordiente e, pertanto, non scevra di alcune manchevolezze, dovute più che altro alla mancanza di esperienza, inevitabile per un giovane che durante la composizione della sua opera sedeva ancora sui banchi di scuola. [...] Certo, i difetti ci sono, ma i meriti sono di gran lunga preminenti e ci fanno riporre molte aspettative sul futuro di questo compositore.

[N. Kaškin, «Russkie vedomosti», 29 aprile 1893]

⁵¹ Cfr. .V. Ossovskij, *S.V. Rachmaninov*, in Z.A. Apetjan, *Vospominanija o Rachmaninove*, cit., tomo I, pp. 351-52.

Rachmaninov è un giovane di talento, competente e dotato di un notevole senso estetico. Può diventare un buon compositore d'opera, poiché ha senso scenico, mostra un buon intendimento della voce umana e ha la fortuna di avere in dono una spiccata vena melodica. Tuttavia, essendo egli incline al suono bello, morbido ed elegante ha esiti più felici nel lirismo, che non nelle manifestazioni di estremo effetto drammatico; gli risulta altresì difficile infondere vita alle masse corali. Pertanto, come lavoro di uno studente diciottenne, *Aleko* è sopra ogni possibile elogio; come opera promossa sulle scene del Bol'šoj lascia molto a desiderare.

[S. Kruglikov, «Dnevnik artista», VI, 1893: pp. 25-26]⁵²

Per quel che riguarda lo spettacolo nel suo insieme, le recensioni furono decisamente positive. Kaškin non solo attribuì parte del successo riscosso dall'opera all'«eccellente esecuzione» degli interpreti, ma si spinse persino ad affermare che, nel complesso, «*Aleko* [anda]va annoverato fra le migliori opere in repertorio al Bol'šoj»⁵³.

In particolare, la Dejša-Sionickaja⁵⁴, chiamata a confrontarsi con una scrittura vocale non sempre agevole, si distinse per «espressività, vitalità e forza drammatica»⁵⁵, senza per questo dover rinunciare «all'innata musicalità e alla padronanza stilistica»⁵⁶. Korsov invece – nella parte di Aleko – si rivelò meno convincente. Sebbene Kaškin lo definisca un «artista esperto e di talento», capace di offrire una lettura della Cavatina di alta levatura artistica e, in questo, «degno competitore della Dejša-Sionickaja»⁵⁷,

⁵² Anni dopo, in una delle sue conversazioni con Oskar von Riesemann, Rachmaninov riassume efficacemente in una battuta le reazioni della critica: «The Press received the work very favourably, though every criticism, one must confess, began with the sentence: "Considering the Composer's youth one must admit that..."» [O. von Riesemann, *op. cit.*, p. 88].

⁵³ N. Kaškin, «Moskovskie vedomosti», 29 aprile 1893.

⁵⁴ Marija Arianovna Dejša-Sionickaja (1859-1932), soprano drammatico russo. Debbuttò in *Aida* al Mariinskij nel 1883, dove rimase sino al 1891. Da quell'anno fu solista al Bol'šoj di Mosca, dove interpretò parti di rilievo del repertorio nazionale e internazionale. Scrive di lei Gozenpud: «Una qualità intrinseca al peculiare processo creativo della Dejša-Sionickaja era l'aspirazione alla semplicità e alla veridicità artistica. Il suo modo di cantare e recitare colpivano per l'ispirazione e l'autenticità del sentimento» [A.A. Gozenpud, *Russkij opernyj teatr XIX veka (1873-1889)*, cit., p. 248]. Poco più oltre viene riportato il giudizio lusinghiero di Nikolaj Findejzen, apparso nel 1902 sulla «Russkaja muzykal'naja gazeta»: «Raramente mi è capitato d'incontrare una cantante d'opera con una tale veridicità e autenticità artistica, accompagnata non di rado da calore umano... Una voce forte e flessibile, ben impostata, un talento drammatico inappuntabile, una sorprendente capacità di comprendere a pieno le caratteristiche dei personaggi e l'incondizionato rifiuto di mettere in risalto se stessa nelle parti vocali interpretate – questi erano i tratti caratteristici straordinari della personalità artistica di M.A. Dejša-Sionickaja» [Ivi, pp. 248-49].

⁵⁵ A.V. Ossovskij, *S.V. Rachmaninov*, in Z.A. Apetjan, *Vospominanija o Rachmaninove*, cit., tomo I, p. 355.

⁵⁶ Recensione a firma *Fa Mi*, apparsa sulle «Novosti dnja» del 29 aprile 1893 [cit. in Ju. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 85].

⁵⁷ N. Kaškin, «Moskovskie vedomosti», 29 aprile 1893.

non stupisce affatto che Vladimir Ossovskij – nelle pagine di ricordo che nel 1955 dedicherà a Rachmaninov – tacci il cantante di effettismo melodrammatico. Korsov infatti si rifaceva alla scuola di canto italo-francese, e si avvicinò al repertorio russo soltanto a carriera iniziata, riuscendo peraltro solo in parte a vincere la propensione per il gesto ad effetto e l'affettazione espressiva⁵⁸:

Ancora adesso [...] ho davanti agli occhi l'Aleko di B.B. Korsov, che si impone con piglio minaccioso sul palcoscenico del Bol'soj. Aveva indosso un costume tradizionale, in guisa d'abito "nazionale" zigano (difficile dire se fosse ungherese o ceco), con un piccolo berretto piatto e circolare sulla testa, stivali eleganti, un mantello *à la* Childe Harold sulle spalle e, in mano, un ramo tagliato che fungeva da bastone. Tutto questo era già di per sé sufficientemente insensato. Ma la cosa peggiore era che la figura del protagonista risultava, a mio avviso, completamente snaturata a causa di un'erronea concezione melodrammatica. Dal primo momento in cui entrava in scena, Aleko appariva agli occhi degli spettatori uno scellerato fremente di brutale gelosia e vendetta, incapace di provare qualunque altro sentimento umano. Ogni frase veniva messa in rilievo, ogni gesto era ampolloso, proprio alla maniera in cui erano adusi recitare i cantanti d'opera italiana del secolo scorso. Il cuore pulsante dell'intera parte, quello che concentra in sé l'essenza della figura di Aleko, la famosa cavatina (aria), venne rovinata da quella stessa chiave di lettura, che proponeva al pubblico un personaggio perfido e meschino e dava, in questo modo, a quella musica meravigliosa un monotono colorito cupo, privo di calore umano. Tra l'altro, di quale ricchezza di emozioni spirituali è piena quest'aria! Contemplazione lirica, riflessione filosofica, dolci ricordi di un amore passato, tormenti di gelosia, la crudele realtà del tradimento di Zemfira, il cuore devastato, una vita infranta – tale era [invece] l'amplessissima gamma di sentimenti umani che sapeva dischiudere con una straordinaria profondità e veridicità F.I. Šaljapin [...]. Quali finezze psicologiche, quali sfumature di dinamica, tempo e ritmo riusciva ad avvertire quel cantante geniale in questa musica!⁵⁹

D'altro canto, il paragone che Ossovskij imbastisce con Šaljapin non solo è ingeneroso, ma è fondamentalmente anacronistico: non si può infatti ignorare lo iato temporale che separa la tradizione

⁵⁸ Bogomir Bogomirovič Korsov studiò con Luigi Piccioli, Enrico delle Sedie (Conservatorio di Parigi) e Giovanni Corsi. Nel 1868 debuttò a Torino nella parte di Enrico Ashton in *Lucia di Lammermoor*. Nel '69 calcò per la prima volta le scene del Mariinskij; dal '78 iniziò a esibirsi anche al Bol'soj, dove si trasferì definitivamente nell'82 [cfr. A.A. Gozenpud, *Russkij opernyj teatr XIX veka (1857-1872)*, Muzyka, Leningrad 1971: pp. 179-181]: «All'interno della compagnia, Korsov occupava un posto di prim'ordine. [...] era un attore di talento, eppure, nonostante la minuziosa rifinitura dei ruoli, nelle sue interpretazioni si percepiva un approccio stilistico lontano dal teatro russo. A questo si aggiunse il progressivo logoramento del mezzo vocale. Tuttavia conservò a lungo la sua posizione di spicco, e alle prime cantò sempre le parti principali scritte per baritono» [A.A. Gozenpud, *Russkij opernyj teatr na rubeže XIX-XX vekov i F.I. Šaljapin (1890-1904)*, cit., p. 17].

⁵⁹ A.V. Ossovskij, *S.V. Rachmaninov*, in Z.A. Apetjan, *Vospominanija o Rachmaninove*, cit., tomo I, p. 355.

romantica, di cui Korsov fu uno degli ultimi interpreti, da quella realistica, di cui invece Šaljapin fu senz'altro una delle prime e più fulgide stelle. Eppure, il fatto che la «Cavatina» – tuttora in repertorio presso i maggiori bassi-baritoni russi (anche per merito dello stesso Šaljapin) – non trovi all'epoca particolare risonanza nella stampa, e colpisca meno della canzone di Zemfira (bissata), è forse una spia dell'approccio errato di Korsov. D'altronde, la “volgarizzazione” del testo puškiniano messa in atto da Nemirovič-Dančenko prestava facilmente il destro a fraintendimenti, ed occorre il genio di Šaljapin per dare spessore psicologico all'apparente “brutta copia” di un eroe byroniano, quale poteva d'acchito apparire il personaggio di Aleko.

Passando infine ai comprimari, Vlasov⁶⁰ venne elogiato per «l'abilità e l'espressività»⁶¹ con cui aveva interpretato la parte del Vecchio, «d[ando] vita e significato al personaggio con toccante sincerità e semplicità»⁶², mentre il Giovane zingaro di Klement'ev, dotato di voce ampia e armoniosa, passò per lo più inosservato⁶³.

Buona prova diedero anche coro e orchestra, sebbene di quest'ultima venisse stigmatizzata la tendenza a forzare più del dovuto le masse sonore⁶⁴.

L'opera, essendo stata collocata a fine della stagione primaverile, fu replicata soltanto due volte. Nonostante l'indubbio successo di pubblico e critica, essa non entrò stabilmente in repertorio. Ciò nonostante, non si può negare che la messinscena del Bol'šoj sia stata per il giovane compositore, se non proprio un trampolino di lancio – come forse molti si sarebbero aspettati –, certo un'ottima vetrina. Fu infatti sull'onda del successo riscosso a Mosca che, l'autunno dello stesso anno, Rachmaninov fu invitato a dirigere due rappresentazioni di *Aleko* a Kiev, il cui teatro d'opera aveva da poco celebrato il decennale dalla sua apertura⁶⁵.

Il 3 ottobre egli scrive infatti alle sorelle Skalon:

⁶⁰ Scrive Gozenpud: «Alla morte di I. Butenko (1891), cantante promettente e di talento, le parti principali di basso passarono a S. Vlasov e S. Trezvin'skij. Si trattava di cantanti esperti, con voci belle e potenti. S. Vlasov [...] iniziò a calcare le scene presso l'Opera Privata di Mamontov. Le sue parti più riuscite furono quelle di Susanin, del Mugnaio e del Principe Krasnoe Solnyško nella *Rogneda* [di Serov]; cantava con successo anche parti baritonali, in particolare quella di Igor» [A.A. Gozenpud, *Russkij opernyj teatr na rubeže XIX-XX vekov i F.I. Šaljapin (1890-1904)*, cit., pp. 16-17].

⁶¹ N. Kaškin, «Moskovskie vedomosti», 29 aprile 1893.

⁶² A.V. Ossovskij, *S.V. Rachmaninov*, in Z.A. Apetjan, *Vospominanija o Rachmaninove*, cit., tomo I, p. 355.

⁶³ Vedi Ju. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 86.

⁶⁴ Cfr. V.V. Jakovlev, *Rachmaninov i opernyj teatr*, in I.F. Belza (a cura di), *Rachmaninov i russkaja opera*, cit., p. 124; Ju. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 86. Cfr. anche *supra* n. 46, p. 69.

⁶⁵ Keldyš sottolinea che, per quanto “giovane”, il teatro di Kiev si era già affermato come uno dei migliori del Paese e, sicuramente, andava annoverato fra i più progressisti. Vi vennero rappresentate ad esempio le ultime opere di Čajkovskij subito dopo il loro debutto sui palcoscenici moscoviti e pietroburghesi [Ju. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 86].

Sono desolato del fatto che non potremo vederci presto. Parto per Kiev a metà ottobre. Non so ancora di preciso le date, non mi sono ancora note, tuttavia ho ricevuto una lettera in cui mi supplicano di andare a dirigere le prime due rappresentazioni di *Aleko*. Non v'è dubbio che, in caso di successo, mi chiederanno di dirigere anche la terza. A ciò si aggiunga che devo fare due o tre prove. Saranno in tutto dieci giorni. Sebbene a Kiev stiano già in questo momento provando col coro e l'orchestra, non me la sento di mettere a punto il tutto in una sola giornata. E ogni prova ulteriore è per me un giorno in più d'assenza. Non so davvero quando dovrò partire. Attendo un telegramma. Secondo me arriverà attorno al 12, o in ogni caso dopo tale data, non prima. Per *Aleko* a Mosca tutto tace. Non saprei dire nulla di concreto. A gennaio [invece] dirigerò la mia opera a Odessa.⁶⁶

Nulla si sa di Odessa; molto probabilmente l'opera non vi venne messa in scena, o comunque Rachmaninov non fu chiamato a dirigerla. Abbiamo invece ampia testimonianza delle rappresentazioni che ebbero luogo a Kiev il 18 e il 21 ottobre. Nonostante l'esecuzione «non propriamente impeccabile»⁶⁷ l'opera venne accolta con successo, in parte anche per merito del giovane compositore, che in quei giorni faceva il suo debutto nelle vesti di concertatore e direttore. Fu infatti grazie alla sua presenza di spirito e al suo carisma che lo spettacolo resse, e questo nonostante l'evidente impreparazione di alcuni interpreti⁶⁸. Un noto critico locale riferisce che durante buona parte del duetto fra Zemfira e il Giovane zingaro i cantanti si dimenticarono la parte, e per poco non affossarono l'intero numero⁶⁹. Lo spettacolo tuttavia resse:

Il successo fu pieno. L'autore fu diverse volte chiamato alla ribalta e salutato con calore dal pubblico, dagli artisti e dall'orchestra. La danza degli uomini, l'intermezzo e la romanza del Giovane zingaro si sono guadagnate il vivo apprezzamento del pubblico e sono state eseguite due volte.⁷⁰

Lusinghiero anche il giudizio sui meriti intrinseci dell'opera, «scritta con talento e senso scenico, interessante tanto dal punto di vista orchestrale quanto da quello vocale»⁷¹. Tutkovskij riconosce quindi

⁶⁶ Lettera n. 39 alle sorelle Skalon, datata 3 ottobre 1893, in V.M. Bogdanov-Berezovskij (a cura di), *Molodye gody S.V. Rachmaninova. Pis'ma. Vospominanija*, Muzgiz, Leningrad-Moskva 1949: p. 86.

⁶⁷ Recensione di N.A. Tutkovskij apparsa sul «Kievskoe slovo» il 20 ottobre 1893 [cit. in Ju. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., pp. 86-87].

⁶⁸ Aleksandr Bobrov (Aleko), Vera Ejgen (Zemfira), Fëdor Levickij (Vecchio zingaro), Aleksej Borisenko (Giovane zingaro), Alla Tomskaja (Vecchia zingara).

⁶⁹ Recensione di V.A. Čečott apparsa nel 1893 sulla rivista «Artist», XII [cit. in Ju. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., pp. 86-87].

⁷⁰ Recensione di N.A. Tutkovskij apparsa sul «Kievskoe slovo» il 20 ottobre 1893 [cit. *ibidem*].

a Rachmaninov talento, scienza e gusto, e, pur rimarcando che il giovane compositore ha assimilato il linguaggio di Čajkovskij, Borodin e Rimskij-Korsakov, ci tiene a precisare che si tratta soltanto di influenze stilistiche, mai di veri e propri imprestati.

Rachmaninov è ancora a Kiev quando il 25 ottobre riceve un telegramma che lo informa della morte improvvisa di Čajkovskij, deceduto a causa di colera. Il giovane ne rimane profondamente turbato⁷². Solo un mese prima – per l'esattezza, il 18 settembre – i due si erano incontrati a Mosca, in una delle serate a casa Taneev, e Čajkovskij, con bonaria ironia, si era congedato dicendogli, fra il serio e il faceto: «This is how famous composers part from one another! The one goes to Kiev to conduct his opera, the other to St. Petersburg to conduct his Symphony!»⁷³. Čajkovskij infatti era stato invitato a casa di Taneev per dare il beneplacito alla trascrizione per pianoforte a quattro mani della neonata *Sesta sinfonia sinfonia* (poi ribattezzata “Patetica”) che era stata commissionata tempo prima a Konjus. Fu quella però anche l'occasione per sentire una vera e propria primizia: la fantasia orchestrale *Utës* [*Lo scoglio*], che Rachmaninov aveva appena terminato e aveva quindi deciso di sottoporre ai convenuti. Čajkovskij ne fu deliziato⁷⁴, e chiese di poterla includere nei programmi del tour europeo programmato per la stagione successiva⁷⁵.

Rachmaninov quindi con la morte di Čajkovskij non perdeva solo un'amichevole figura paterna, ma anche un importante mentore, che con la sua influenza avrebbe potuto dare un aiuto significativo al giovane compositore. In anni più tardi solo Rimskij-Korsakov riuscì a suscitare nel Nostro una così grande e indefessa ammirazione, che tuttavia non si sarebbe mai tradotta in una calorosa e partecipe relazione umana.

Tra l'altro, fu proprio Rimskij-Korsakov a includere l'anno seguente, in una serata dei «Concerti sinfonici russi»⁷⁶, la «Danza delle donne» (17 dicembre 1894), gesto che fu ricambiato dal giovane

⁷¹ Recensione di N.A. Tutkovskij apparsa sul «Kievskoe slovo» il 20 ottobre 1893 [passaggio cit. in V.M. Bogdanov-Berezovskij, *op. cit.*, nota alla lettere 39, pp. 179-80].

⁷² Dedicherà alla sua memoria il *Trio élégiaque op. 9*.

⁷³ O. von Riesemann, *op. cit.*, p. 92.

⁷⁴ Nella biografia di Bertensson e Leyda sono riportate le parole di Ippolit-Ivanov: «That evening I made the acquaintance of Sergei Vasilyevich Rachmaninoff, who had graduated from the Moscow Conservatory a year before my arrival in Moscow... At the close of the evening he acquainted us with the newly completed symphonic poem, *The Crag*... The poem pleased all very much, especially Pyotr Ilych, who was enthusiastic over its colorfulness. The performance of *The Crag* and our discussion of it must have diverted Pyotr Ilyich, for his former good-hearted mood came back to him» [in S. Bertensson & J. Leyda, *op. cit.*, p. 60].

⁷⁵ Nella summenzionata lettera del 3 ottobre 1893 alle sorelle Skalon, Rachmaninov scrive infatti: «A gennaio poi, se riesco, sarò a Pietroburgo, dove Čajkovskij dirigerà *Lo scoglio*» [V.M. Bogdanov-Berezovskij (a cura di), *op. cit.*, lettera 39, p. 86].

⁷⁶ Si tratta dei concerti patrocinati dal mecenate Mitrofan Beljaev. Il circolo che si raccoglieva attorno a lui aveva come nume tutelare Rimskij-Korsakov e finì, col tempo, per diventare soffocantemente manierista. Fra i

compositore con la dedica del suo nuovo lavoro – la summenzionata fantasia per orchestra *Utës* – appena edita dai tipi di Gutheil come *opus* 7. Scrive Ossovskij a proposito della *performance*:

La danza, non preparata “a puntino”, fu “servita” in una forma artisticamente non rifinita e finì col passare inosservata. L’attenzione degli spettatori, insieme a quella del direttore, era puntata sui “piatti forti” della serata: lavori di largo respiro presentati dal “poker d’assi” di Beljaev: A.K. Glazunov (*Scènes de ballet*, “prima” assoluta), M.A. Balakirev, A.P. Borodin, e lo stesso Rimskij-Korsakov. In mezzo ad essi il breve brano di Rachmaninov passò, per così dire, inosservato. Solo Čerepnin apprezzò l’elegante e poetica musica della «Danza», e la eseguì, ammirato, ai suoi amici.⁷⁷

Aleko non fu più ripreso sino al 1899, quando l’opera venne inclusa all’interno delle celebrazioni che si tennero a S. Pietroburgo, presso il Palazzo di Tauride, in occasione del centenario della nascita di Puškin. Di ritorno da Londra, in cui su espresso invito della Filarmonica aveva diretto la sua fantasia orchestrale *Lo scoglio* e aveva eseguito, a gran richiesta, l’ormai celebre preludio in Do# minore, Rachmaninov si mette in contatto con Arenskij:

Caro Anton Stepanovič,

ieri ho ricevuto la lettera in cui mi comunicavi che hanno intenzione di mettere in scena *Aleko* al Palazzo di Tauride. Io di certo non mi oppongo, né ve ne sarebbe motivo. Ne sono felice, e non so chi debba ringraziare per aver prima espresso il desiderio, poi deciso di rappresentare la mia opera. Mi rammarico solo di non averlo saputo prima. Mi pare che per dei festeggiamenti così solenni avrei potuto scrivere appositamente qualcosa che fosse più meritevole di un allestimento rispetto a quanto non lo sia invece *Aleko*, di cui ho già iniziato a vietare le riprese nei teatri. Ad ogni modo, in questo caso conto su una buona esecuzione, e voglio sperare che questo mi renda più accondiscendente.

Non sono in grado di indicare o raccomandare nessuno per le parti soliste, poiché conosco poco o per nulla i cantanti di Pietroburgo. Tu certamente li conosci tutti e puoi dirmi a chi si adatti meglio la tale o la tal altra parte. Sii buono, Anton Stepanovič: fammi questo favore. Va da sé che approvo preventivamente e mi dichiaro soddisfatto di qualsiasi tua scelta.

In un primo tempo, quando finii di leggere la tua lettera, mi venne in mente che non potrei trovare miglior Zemfira della Sionickaja e miglior Aleko di Šaljapin. Ma essi acconsentiranno? Sia come sia, ti chiedo

suoi membri spiccano Lyadov, Grečaninov, Čerepnin, ma soprattutto Glazunov, *enfant prodige* e *portegé* di Beljaev. Sarà infatti quest’ultimo a presentare al pubblico pietroburghese – il 20 gennaio del 1896 – la fantasia *Utës* di Rachmaninov, e sempre a lui verrà affidato il compito di concertare e dirigere la *Sinfonia in re minore* del giovane collega moscovita, il quale, come abbiamo già ricordato, aveva accettato, forse con troppa baldanza, che la “prima” del suo sin’allora più grande lavoro sinfonico avesse luogo “in trasferta”.

⁷⁷ A.V. Ossovskij, *S.V. Rachmaninov*, in Z.A. Apetjan, *Vospominanija o Rachmaninove*, cit., tomo I, pp. 357-58.

solo di aspettare cinque o sei giorni prima di assegnare queste due parti, solo allora potrò farti sapere cosa mi hanno risposto.

Quando iniziano le prove? Ti prego di comunicarmelo. Dove si terranno? Quale coro canterà? Chiedo scusa se ti sommergo di domande, ma la cosa mi interessa moltissimo.⁷⁸

Le celebrazioni puškiniane, organizzate dal Comitato delle Società Unite artistico-letterarie, culminarono quindi col concerto del 27 maggio, in cui vennero eseguite musiche di Arenskij per il poema in versi *La Fontana di Bachčisaraj*, due brani per coro misto a cappella su versi di Puškin, *Ančar*⁷⁹ e la *Bakchičeskaja pesnja* [*Ditirambo*], ad opera rispettivamente di Arenskij e Kjuj, e infine la *Polacca op. 49* di Ljadov, un brillante pezzo celebrativo tuttora eseguito. Concludeva l'omaggio musicale proprio la messinscena dell'opera di Rachmaninov, che per questa importante "prima" Pietroburghese era infine riuscito a convincere Šaljapin e la Sionickaja, insieme ai quali vennero scritturati il giovane e talentuoso Ivan V. Eršov⁸⁰ (Giovane zingaro) e l'oggi pressoché ignoto Jal'mar A. Frej⁸¹ (il Vecchio). L'orchestra di corte era diretta da Gugo I. Varlich⁸² e affiancata dal coro e dal corpo di ballo del Mariinskij. La direzione scenica fu affidata a Iosif. I. Paleček⁸³.

Nonostante le condizioni non certo favorevoli all'ascolto, *Aleko* fu accolto con calore dal pubblico e attirò su di sé tutte le attenzioni della stampa⁸⁴, che valutò positivamente sia la musica sia gli interpreti, meravigliandosi che l'opera nel '93 non fosse riuscita a entrare in repertorio al Bol'soj. In

⁷⁸ Lettera ad A.S. Arenskij, datata 17 aprile 1899 [n.135], in Z.A. Apetjan, (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., p. 173. Preciso che Arenskij, già docente di 'Libera composizione' al Conservatorio di Mosca, nel 1895 era tornato a San Pietroburgo, dove su indicazione di Balakirev era stato appuntato direttore della Cappella imperiale, posizione da lui occupata sino al 1901.

⁷⁹ Anche questa una "prima" assoluta.

⁸⁰ Su Ivan Vasil'evič Eršov (1867-1943) si veda A.A. Gozenpud, *Russkij opernyj teatr na rubeže XIX-XX vekov i F.I. Šaljapin (1890-1904)*, cit., pp. 90-93.

⁸¹ Jal'mar Aleksandrovič Frej (1856-?), basso russo. Studiò in Italia e debuttò a Trieste. Concentrò gran parte della sua carriera a San Pietroburgo. Fu solista al Teatro Mariinskij. Cantò alle "prime" della *Donna di picche* e di *Iolanta* le parti di Surin e Bertram.

⁸² Gugo Ivanovič Varlich [Hugo Warlich] (1856-1922), direttore d'orchestra russo di origini tedesche (e famiglia boema). Lavorò soprattutto a San Pietroburgo. Oggi ricordato per aver diretto la "prima" russa del *Poème de l'extase* di Aleksandr Skrjabin il 19 gennaio 1909 (la "prima" mondiale ebbe luogo a New York il 27 novembre dell'anno precedente, sotto la direzione di Modest Al'tšuler [Altschuler]).

⁸³ Su Iosif Iosifovič Paleček (1842-1915) si veda A.A. Gozenpud, *Russkij opernyj teatr na rubeže XIX-XX vekov i F.I. Šaljapin (1890-1904)*, cit., pp. 9-11.

⁸⁴ Caustico il corrispondente del «Novoe vremja», che bollò il pezzo d'apertura della serata – un coro composto da un alto dignitario di corte e musicista amatore – come «fiacco, noioso e non meritevole di alcun applauso». Il critico della «Peterburgskaja gazeta» riporta invece che, alla fine dell'esecuzione di *Ančar*, il compositore, «sebbene lo meritasse, non venne richiamato nemmeno una volta» [Cfr. Ju. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 164]

particolar modo, venne apprezzata l'efficace disposizione scenica ideata da Palaček, l'indubbia *vis* drammatica della Sionickaja (acclamata dopo la «Scena presso la culla») e il bel timbro di Šaljapin. Questi eseguì con tale trasporto la «Cavatina», che il pubblico – riferisce il corrispondente della «Peterburgskaja gazeta»⁸⁵ – ne pretese il “bis”. Anche Rachmaninov ne fu entusiasta. Scrisse infatti il 18 luglio all'amico Slonov:

[...] Parlando di *Meluzina* [balletto di I.Ju.Trubeckoj, rappresentato al Bol'šoj per tre stagioni consecutive dal 1894 al 1898], mi viene in mente che non ti ho più detto nulla riguardo alla messa in scena di *Aleko*; immagino sia ormai troppo tardi e che, verosimilmente, Gutheil ti abbia già fatto un resoconto dettagliato. Dal canto mio, posso solo aggiungere che Aleko ha cantato in modo superbo dalla prima all'ultima nota. Orchestra e coro erano magnifici. I solisti erano strepitosi, per non parlare poi di Šaljapin, al cui confronto questi ultimi – come poi tutti gli altri – impallidiscono. Stava tre spanne sopra tutti. Mi sembra di sentire ancora il modo in cui singhiozzava alla fine dell'opera. Solo un grande artista di teatro, o un uomo che nella vita di tutti i giorni ha provato le stesse sofferenze di Aleko, può singhiozzare in quel modo [...].⁸⁶

All'epoca il cantante era ancora ventiseienne e, sebbene non potesse certo essere definito un debuttante, era ancora agli inizi della carriera. Non stupisce però più di tanto il favore della critica nei confronti degli interpreti, quanto il giudizio lusinghiero su Rachmaninov, definito un giovane di indubbio talento, capace di trasmettere in modo efficace l'anima del poema e di trovare soluzioni originali, soprattutto nella strumentazione⁸⁷. Un così vivo apprezzamento espresso dalla stampa pietroburghese nei confronti di un compositore moscovita non era infatti cosa scontata.

Ciò nonostante, l'opera non fu più ripresa sino al 1903, quando il Novyj Teatr di Mosca, succursale del Malyj e del Bol'šoj Teatr⁸⁸, decise di includerla all'interno di un trittico che comprendeva *Cavalleria rusticana* di Mascagni e *Rafael'* [*Raffaello*] di Arenskij. La “prima” ebbe luogo il 21 settembre. Gli interpreti principali furono Fëdor Šaljapin (*Aleko*), Nadežda V. Salina⁸⁹ (*Zemfira*), Stepan E.

⁸⁵ Frammenti di recensione citati in Keldyš [*ibidem*].

⁸⁶ Lettera a M.A. Slonov [n. 135], datata 18 luglio 1899 [in Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., pp. 176-77].

⁸⁷ Alcuni passaggi sono riportati in V.V. Jakovlev, *Rachmaninov i opernyj teatr*, in I.F. Belza (a cura di), *Rachmaninov i russkaja opera*, cit., p. 128.

⁸⁸ Vi si dava sia l'opera lirica sia il teatro di prosa.

⁸⁹ Nadežda Vasil'evna Salina (1864-1956), soprano lirico-drammatico. Debuttò all'Opera privata di Mamontov e si affermò in seguito sulle scene del Bol'šoj. Fu nel 1906 la prima interprete della parte di Francesca nell'omonima opera di Rachmaninov e prese parte a diverse recite da lui dirette nelle due stagioni al Bol'šoj. Possiamo leggere i suoi ricordi in Z.A. Apetjan, *Vospominanija o Rachmaninove*, cit., tomo II, pp. 36-39.

Trezvinskij⁹⁰ (Vecchio zingaro), Stepan D. Barsukov⁹¹ (Giovane zingaro). Le scene – particolarmente apprezzate – erano a firma di Golovin. Dirigeva P.P. Fel'dt⁹², che riuscì ad attirarsi il biasimo unanime di tutta la critica⁹³: particolarmente estroso N. Šebuev che sui «Moskovskie arabeski» si avvale ironicamente di un “fumoso” verso di Brjusov per sancirne la stroncatura⁹⁴; più circostanziata la recensione del solito Kaškin:

[...] I difetti emersi nell'esecuzione di *Cavalleria rusticana* non furono nulla in confronto a quelli che si palesarono in *Aleko*; qui la musica del povero compositore fu quasi annientata e non rimane che rallegrarsi del fatto che Rachmaninov, non trovandosi a Mosca, non sia potuto essere presente a teatro, altrimenti avrebbe dovuto passare alcuni momenti davvero spiacevoli. Ci viene da pensare, senza volerlo, al modo in cui diresse l'opera Al'tani, e ci rammarichiamo che in questo caso non fosse lui a dirigere; ascoltando Fel'dt, si inizia ad apprezzare Al'tani, e non solo si inizia ad apprezzarlo, ma se ne sente addirittura la mancanza. Prima di ciò, bisogna ammetterlo, una tale eventualità ci sarebbe parsa difficilmente credibile.

[N. Kaškin, «Moskovskie vedomosti», 23 settembre 1903]

Decisamente positivo invece il giudizio sugli interpreti. Tuttavia viene da più parti stigmatizzata la tendenza di Šaljapin a catalizzare su di sé tutta l'attenzione e, in particolare, viene messa in discussione la controversa decisione del cantante di vestire i panni di Puškin. Secondo il cantante infatti, Aleko non era che un *alter ego* del poeta:

Già abbiamo avuto occasione di mettere in rilievo un paradosso: un grande talento è un membro pericoloso per la compagnia: rovina l'insieme. In *Aleko* questo ruolo spetta a Šaljapin. [...] Gli

⁹⁰ Stepan Evtrop'evič Trezvinskij (1860-1942), basso profondo russo, solista del Teatro Bol'šoj.

⁹¹ Stepan Danilovič Baruskov (1872-?), tenore lirico-drammatico russo, solista del Teatro Bol'šoj dal 1902 al 1912. Sarà il primo interprete della parte dell'usuraio ebreo nel *Cavaliere avaro*.

⁹² Assistente di Ippolit Al'tani al Bol'šoj [Cfr. A.A. Gozenpud, *Russkij opernyj teatr na rubež'e XIX-XX vekov i F.I. Šaljapin (1890-1904)*, cit., p. 16].

⁹³ Una recensione particolareggiata (numero per numero), e di pungente critica, si trova sul «Kur'er» [23 settembre 1903], a firma di Jurij Sachnovskij, il quale – senza tanti giri di parole – afferma che Fel'dt avrebbe fatto bene a lasciare la bacchetta al compositore.

⁹⁴ «Fel'dt [...] condannò a morte sicura l'opera. Brjusov, o uno dei poeti decadenti che gli girano attorno, ha scritto qualcosa come “tracciare suoni fra sonno e veglia nel silenzio squillante [si tratta della seconda strofa della poesia *Tvorčestvo* (*Creazione*), che recita: «Mani violette | sul muro di smalto | fra sonno e veglia tracciano suoni | nel silenzio squillante». A lungo ritenni che queste righe non avessero alcun senso. Tuttavia, attendendo alla rappresentazione di *Aleko*, mi sono reso conto che sono un plagio: Fel'dt, con la sua bacchetta “traccia suoni fra il sonno e la veglia” [...], ottenendo in effetti dall'opera un “silenzio squillante”» [N. Šebuev, «Moskovskie arabeski», XL, 1903: pp. 733-34].

altri fanno da sfondo, così come fanno da sfondo il coro, il balletto, le scene e tutti gli elementi accessori. [...] Dirigeva lo spettacolo Fel'dt e lo dirigeva come potrebbero fare molti altri. Del resto, possiamo benissimo mettere anche [lui] e la sua orchestra sullo sfondo.

[S. Kruglikov, «Novosti dnja», 27 settembre 1903]

Ottima la scelta degli interpreti. Non abbiamo particolarmente apprezzato il trucco di Šaljapin, che però ha cantato in modo meraviglioso; la sua interpretazione dell'aria [di Aleko] è di alto valore artistico. [...] Gli interpreti hanno singolarmente riscosso successo, ma l'esecuzione nel suo insieme ha lasciato il pubblico piuttosto freddo [...]

[N. Kaškin, «Moskovskie vedomosti», 23 settembre 1903]

Šaljapin, che è un artista straordinario, è riuscito a immettere in ogni frase pronunciata dall'eroe di Puškin una pregnanza e un calore tali che questa figura romantica, ormai fuori moda e per noi un po' sbiadita, ha ripreso vita [...]. La grande aria di Aleko, veramente superba, è stata eseguita particolarmente bene; è questa un'interpretazione artistica ideale. [...] Šaljapin ha deciso di far assumere ad Aleko le sembianze di Puškin. È certo una soluzione originale, ma si potrebbero sollevare una serie di valide obiezioni contro questa identificazione, seppur esteriore, di Aleko con Puškin.

[Ju. Engel', «Russkie vedomosti», 25 settembre 1903]⁹⁵

Qualche critica fu sollevata anche in merito all'opera, in particolare sulle debolezze drammaturgiche del libretto. Kruglikov, che già alla “prima” moscovita si era lamentato della “sonnacchiosità” degli zingari, rincara qui la dose:

La cosa che più mi stupisce è che nel campo zingano regna una quiete perenne. O vi si dorme, o vi si intonano notturni, e, se ci si mette a danzare, lo si fa su musiche basate su un tema triviale come *Pesterënok*, una canzone tratta dal repertorio che si canta nei separé dei locali alla moda [...].

[S. Kruglikov, «Novosti dnja», 27 settembre 1903]

Infine, sebbene le simpatie dei critici vadano tutte sciovinisticamente nei confronti di *Aleko*, lo stesso Engel' si trova costretto ad ammettere che «per quanto *Aleko* risvegli in chi s'intende di musica una simpatia maggiore di quanto non faccia *Cavalleria rusticana*, esso non potrà mai riscuotere il successo che arride a quest'ultima. Nella musica di Rachmaninov, all'epoca ancora non matura, vi è una profondità, una capacità riflessiva e – oserei dire – una nobiltà che mancano invece in Mascagni.

⁹⁵ Cfr. V.V. Jakovlev, *Rachmaninov i opernyj teatr*, in I.F. Belza (a cura di), *Rachmaninov i russkaja opera*, cit., pp. 129-30.

Tuttavia in essa vi è molto meno impeto, minor vivacità e soprattutto meno senso scenico, ovvero qualità indispensabili per il successo di un'opera»⁹⁶.

Eppure, questa volta *Aleko* “tenne”: nel corso di due stagioni operistiche (1903-04, 1904-05) venne rappresentato 12 volte, di cui due al Bol'soj⁹⁷. In una di queste recite (2 febbraio 1905) salì sul podio lo stesso Rachmaninov, che all'epoca aveva stipulato col teatro un contratto – diremmo noi – come direttore ospite principale. Si trattava di uno spettacolo a favore dei soldati feriti nella guerra russo-giapponese. L'opera venne abbinata a tre quadri tratti dall'*Evening Onegin* e alla *Scena della locanda* dal primo atto del *Boris Godunov*. Interprete d'eccezione di tutte e tre le parti principali (Aleko, Onegin, Varlaam) fu ancora una volta Šaljapin. Fu questa la prima e unica volta in cui il grande cantante vestì i panni di Onegin, un ruolo per lui ostico dal punto di vista vocale e, a suo dire, di non particolare presa scenica. Dopo i tre quadri dell'opera di Čajkovskij questi infatti si mostrò visibilmente affaticato e “sotto tono”. Ciò nonostante, lo spettacolo riscosse successo e venne lodato l'affiatamento fra direttore e cantante⁹⁸.

Da quel momento l'opera non venne più diretta dall'autore, ma mantenne in Russia una certa popolarità. Segnalo, fra le altre, la messinscena al Teatro Mariinskij nell'autunno 1914 con Pavel Z. Andreev⁹⁹ come protagonista. Essa fu accoppiata con l'ormai ignoto *Pan sotnik* di Grigorij A. Kazačenko. La stampa fu piuttosto critica nei confronti della Direzione del Teatro che, in tempi di “magra wagneriana” – la guerra con la Germania sanciva di fatto l'inizio di un lungo esilio del compositore di Bayreuth dalle scene russe – non trovava di meglio che andare a ripescare due opere ormai fuori repertorio¹⁰⁰. Al di là delle polemiche giornalistiche, è interessante notare come ormai agli occhi della critica l'opera iniziasse a mostrare evidenti segni d'invecchiamento. Non si cercano più le influenze dei compositori del passato, bensì i prodromi del Rachmaninov ‘a venire’. La giovane età in cui l'opera fu composta non è più una attenuante, bensì – nella migliore delle ipotesi – una scusante per

⁹⁶ Ju. Engel', «Russkie vedomosti», 25 settembre 1903 [cfr. Ju. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 85].

⁹⁷ Ricavo il dato dalla monografia di Keldyš. Questi ci informa che l'opera di Rachmaninov, oltre che con *Cavalleria rusticana*, veniva accoppiata con *Mozart e Salieri* di Rimskij-Korsakov e con *Il figlio del Mandarino* di Kjuj.

⁹⁸ Si veda la recensione di S. Kruglikov apparsa sul «Russkoe slovo» (3 febbraio 1905).

⁹⁹ Pavel Zacharovič Andreev (1874-1950), basso-baritono russo, solista del Teatro Mariinskij. Interpretò la parte dell'imperatore cinese alla “prima” parigina del *Rossignol* di Stravinskij (1914).

¹⁰⁰ Questo, sommariamente, il giudizio di Bertram, apparso nel 1914 sulla «Russkaja muzykal'naja gazeta», XLIX (pp. 918-19). Egli considera *Aleko* un «lavoro studentesco di scarso interesse» e rimane basito dall'accoppiamento con l'opera di Kazačenko, «assolutamente mediocre». Sarcastiche le conclusioni: «E poi ci verranno a dire: “Be', se le novità teatrali russe non hanno successo, non le metteremo più in scena”». Rincara la dose Černogorskij: «Va bene che bisogna riempire il buco che si è formato nel repertorio [del teatro] con il ritiro forzato delle opere di Wagner, non facciamolo però con le sciocchezze di Rachmaninov e Kazačenko» [Černogorskij, «Teatr i iskusstvo» XLIX (1914): p. 933].

le ingenuità della musica. Ciò che più stupisce però è che le riserve nei confronti del vituperato libretto di Nemirovič-Dančenko si trasformano ora in aperti elogi (seppur con qualche riserva):

Il librettista nell'insieme si è avvalso abilmente dello straordinario materiale che aveva a disposizione e ha fornito [al compositore] una serie di scene vive e incalzanti, conservando nella maggior parte dei casi i versi di Puškin. Questo tuttavia ha comportato alcune incongruenze nei dettagli.

[S. Rozovskij, «Den'», 30 novembre 1914]

Va da sé che con una tale prospettiva a rimetterci maggiormente è la musica di Rachmaninov, su cui ricadono tutte le colpe della scarsa tenuta drammaturgica dell'opera:

Il celebre soggetto di Puškin, adattato magistralmente alle scene da Nemirovič-Dančenko, è stato trattato da Rachmaninov, sotto il profilo musicale, in modo assai ingenuo, stereotipato e banale. In tutta la partitura non vi è una sola pagina che meriti l'attenzione dell'ascoltatore. È tutto insulso, grigio e di bassa lega. La fisionomia degli zingari di Puškin e le passioni che li agitano sono a volte tratteggiati dal compositore come se si trattasse di una “zingarata” di quartiere.

[Černogorskij, «Teatr i iskusstvo» XLIX (1914): p. 933]

Certo vi è chi, come Rozovskij, è meno *tranchant* nella valutazione dell'opera nel suo complesso. Anch'egli tuttavia non può che rimarcare l'«ingenuità» di certi passaggi e la «banalità» di alcune pagine (in particolare, la «Danza degli uomini» e la «Romanza» del Giovane zingaro). Quel che più stupisce però – soprattutto alla luce delle storiche interpretazioni di Šaljapin – è il giudizio sulla parte di Aleko, considerata dal critico non «remunerativa» per il baritono. E il giudizio di Rozovskij non è certo dettato dalla scarsa levatura dello specifico interprete della serata che, come abbiamo già ricordato, era un affermato basso-baritono dell'epoca, a cui peraltro egli tributa un elogio incondizionato. Dal suo punto di vista, Rachmaninov è riuscito a tratteggiare con maggiore efficacia il personaggio di Zemfira. È lei, a detta del critico, la vera protagonista dell'opera e ne dovrebbe meritare il titolo di eroina eponima. La valutazione di Rozovskij può parere di primo acchito sorprendente; essa tuttavia collima con le reazioni del pubblico e, in parte, della critica alla “prima” del '93, quando di fatto vennero tributati più applausi alla «Scena presso la culla» che alla «Cavatina» di Aleko. Bisognava infatti attendere un interprete di eccezione perché ne venissero palesate le intrinseche potenzialità drammatico-psicologiche. Se quest'ultima infatti risulta oggi ai nostri occhi il numero musicalmente più raffinato e maturo dell'intera opera, non dobbiamo meravigliarci del fatto che all'epoca la canzone di Zemfira, già celebre per le

intonazioni che ne avevano dato illustri compositori, rappresentasse agli occhi del pubblico – e certo, non a torto – il fulcro drammatico dell'azione scenica.

Rimane ora da fare un breve cenno sulla fortuna di *Aleko* in epoca sovietica. L'opera di fatto non scomparve del tutto dal repertorio solo per merito dei Conservatori e dei laboratori teatrali¹⁰¹. Non si può in questa sede non menzionare il fatto che essa divenne oggetto di studio al «Laboratorio Musicale» del Teatro d'Arte di Mosca, alla cui guida vi era proprio Nemirovič-Dančenko, ormai regista affermato e, insieme a Stanislavskij, caposcuola di un nuovo modo di fare teatro. L'opera venne così inclusa in una serata a soggetto puškiniano, che comprendeva la già citata *Fontana di Bachčisaraj* di Arenskij e le *Notti egiziane* di Glière. Una recensione apparsa nel 1926 su «Muzyka i revoljucija» non pare però particolarmente entusiastica:

[...] L'idea di mettere insieme tre diversi tipi di “Oriente” puškiniano (gli zingari, la Crimea dei *chan* e l'Egitto di epoca alessandrina) sarebbe di per sé interessante, se solo la musica delle opere prescelte [...] sottolineasse in maniera nitida e variegata le peculiarità etniche e locali dei soggetti. [...]. Preparato con cura nel dettaglio, l'*Aleko* non poté che rafforzare l'impressione che si tratti ormai, in tutto e per tutto, di un lavoro giovanile di Rachmaninov; un lavoro che non è più attuale e che, in sostanza, non offre alcuno spunto originale. Sia come sia, oggi l'opera non suona più con la stessa freschezza di un tempo [...].¹⁰²

Peraltro, l'anno prima la giovane compagnia di artisti del Teatro d'Arte di Mosca era sbarcata a New York in occasione di una *tournee* americana, in cui oltre all'acclamata *Lisistrata* di Aristofane era stato messo in programma anche il trittico puškiniano. La sera del debutto vennero tutti invitati nell'appartamento newyorchese di Šaljapin. Una giovane cantante – Julija S. Fatova –, che interpretava all'epoca la parte di Zemfira, aspettò con trepidazione la fine della serata per avvicinarsi a Rachmaninov ed esserne inaspettatamente raggelata. Egli infatti, cogli anni, era ormai diventato scettico sulla bontà del suo lavoro giovanile:

Accomiatandomi da tutti, mi avvicinai timidamente a Sergej Vasil'evič e gli chiesi se sarebbe stato presente alla rappresentazione di *Aleko* [...]. Rachmaninov rispose senza esitare: “Non solo non verrò, ma tuttora mi vergogno di aver scritto una tale sciocchezza”. Sergej Vasil'evič all'epoca si rivelò

¹⁰¹ Nel 1929, per esempio, si tenne una recita di fine corso al Conservatorio di Mosca sotto la direzione di M.M. Ippolitov-Ivanov. La recita fu trasmessa anche via radio. Per una rassegna dettagliata si veda E.V. Varvacij, *Opery Rachmaninova na sovetskoj scene*, in I.F. Belza (a cura di), *Rachmaninov i russkaja opera*, cit., pp. 175-90.

¹⁰² V.Ja., *Puškinskij spektakl'*, in «Muzyka i revoljucija» XI (1926), p. 32.

insensibile, quasi come se non si curasse di noi giovani cantanti che mostravamo invece una sincera passione nei suoi confronti.¹⁰³

Uguale atteggiamento critico nei confronti della propria opera Rachmaninov lo dimostrò alla vigilia delle celebrazioni del centenario dalla morte di Puškin che si svolsero a New York nel 1937. Il comitato artistico espresse l'intenzione di includere *Aleko* nel programma. Il pensiero del compositore a tal riguardo però era chiaro:

No, non vorrei che rappresentaste *Aleko!* – mi disse Sergej Vasil'evič, quando, poco dopo, ebbi occasione di incontrarlo [...] *Aleko* è un'opera giovanile... Ho intenzione di rimmetterci mano... Quando mi sarò liberato dai concerti, inizierò a lavorarci sopra. Mi piacerebbe farlo il più presto possibile, ma i concerti sono stati per me un vero e proprio tormento. Approvo sinceramente le vostre iniziative e auguro un gran successo alle celebrazioni puškiniane [...].¹⁰⁴

Evidentemente era un 'no'. Ziloti, che faceva parte del comitato, sbottò amareggiato: «non si sarebbe dovuto nemmeno chiederglielo. Bisognava rappresentarla e basta! Non avrebbe detto una parola... Altri mettono in scena *Aleko* e non chiedono certo il suo benessere»¹⁰⁵.

Peraltro, a detta di Lidija Nelidova-Fivejskaja, qualche anno prima uno Šaljapin ormai stanco aveva espresso il desiderio di concludere la sua carriera di interprete cantando la parte di Aleko; voleva fosse il suo «canto del cigno»:

Si avvicinano le celebrazioni solenni [del centenario dalla morte di Puškin] e io vorrei congedarmi interpretando [...] *Aleko*, proprio come agli inizi della mia carriera, quando nel 1899 l'ho cantato a Pietroburgo, al Palazzo di Tauride, in occasione delle [precedenti] celebrazioni. All'epoca si trattava del centenario dalla nascita del grande poeta... e fu la mia nascita come artista.¹⁰⁶

Il progetto che si proponeva il cantante era ambizioso: l'opera necessitava, a suo dire, di un prologo in cui fossero delineate chiaramente le ragioni che avevano spinto Aleko ad abbandonare la società civile per unirsi a un semplice campo di zingari. Solo in questo modo era possibile proporre al

¹⁰³ Ju.S. Fatova, *Vospominanija o Rachmaninove*. Le presenti memorie tuttavia sono incluse solo nella terza edizione dei più volte citati *Vospominanija o Rachmaninove* a cura di Z.A. Apetjan. Sono anche disponibili on-line su www.senar.ru.

¹⁰⁴ L.Ja. Nelidova-Fivejskaja, *Iz vospominanij o S. Rachmaninove*, in Z.A. Apetjan, *Vospominanija o Rachmaninove*, cit., tomo II, p. 229.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Ivi, p. 227.

pubblico un ritratto psicologicamente credibile del protagonista. Šaljapin peraltro non aveva mai abbandonato del tutto l'idea che Puškin volesse raffigurare se stesso in Aleko¹⁰⁷. Non volendo tuttavia farne un assassino, proponeva un macchinoso epilogo in cui risultasse chiaro agli spettatori che tutto quello che era avvenuto in scena non era stato altro che un sogno del poeta. Il cantante si diceva sicuro che Rachmaninov avrebbe acconsentito al progetto, ed effettivamente, nell'agosto del '35, in visita a Lucerna, propose all'amico di mettere in musica il prologo approntato dalla Fivejskaja. Rachmaninov tuttavia era legato «mani e piedi» a numerosi impegni concertistici, che ne limitavano oltremodo le forze creative, e non poté quindi esaudire le richieste dell'amico. Passato il centenario, morto Šaljapin, il progetto di mettere mano ad *Aleko* fu definitivamente accantonato.

Concludo questa breve rassegna sulla fortuna dell'opera, constatando che essa non solo viene tuttora rappresentata in Russia con una certa frequenza (anche in teatri di rilievo come il Mariinskij), ma si è fatta a poco a poco strada anche sui palcoscenici internazionali. La prima italiana risale al 1980, al Regio di Torino, con Ferruccio Furlanetto nella parte del protagonista. La sua più recente riscoperta si deve tuttavia al mercato discografico che, a partire dall'incisione storica di Golovanov (Mosca, 1951)¹⁰⁸, ci ha consegnato alcune interpretazioni di pregio¹⁰⁹, rendendo di fatto possibile un'ampia diffusione dell'opera anche in ambito occidentale.

¹⁰⁷ Il tono esaltato non cela le indubbie manie di grandezza del cantante: «Darò vita ad Aleko in forma tale che lo stesso Puškin si reincarnerà in me, e insieme entreremo nella leggenda [...]» [*ibidem*].

¹⁰⁸ Ma si potrebbero citare anche le due registrazioni della «Cavatina» consegnate al disco da Fëdor Šaljapin (rispettivamente nel 1923 e 1929)

¹⁰⁹ Si segnala in particolare quella diretta da Neeme Järvi, alla guida della Gothenburg Symphony Orchestra, con un cast d'eccezione: Aleko (Sergei Leiferkus), Zemfira (Maria Guleghina), Vecchio zingaro (Anatolij Kotscherga), Giovane zingaro (Ilya Levinsky), Vecchia zingara (Anne Sofie von Otter).

2. Gli zingari: poema byroniano, 'ma non troppo'

Puškin iniziò a lavorare al poema *Cygany* [Gli zingari] nel gennaio del 1824, quando si trovava ancora in esilio nelle propaggini meridionali dell'Impero, dove lo aveva esiliato lo zar Alessandro I a causa di alcuni versi politici di natura velatamente sovversiva. All'epoca il poeta era di servizio a Odessa, presso la Segreteria del conte Voroncov. Ben presto però sarebbe stato confinato per due anni (dal '24 al '26) nella tenuta materna di Michajlovskoe, vicino a Pskov, con l'accusa di ateismo. Qui nell'ottobre dello stesso anno termina la stesura del poema, che verrà pubblicato per intero solo tre anni dopo, nel 1827. Fra il '25 e il '27 ne appaiono separatamente alcuni estratti su riviste letterarie di notevole importanza quali «Poljarnaja zvezda» [«La stella polare»] e «Severnye cvety» [«Fiori del nord»]. Inoltre nel '25 sul «Moskovskij telegraf» [«Il telegrafo di Mosca»] viene pubblicata la canzone di Zemfira, «Staryj muž, groznyj muž» [«Vecchio marito, sposo crudele»], accompagnata da un'intonazione trascritta dal poeta stesso durante un soggiorno presso un campo vicino a Kišinëv¹, in Bessarabia (moderna Moldavia). Pare infatti che l'idea di scrivere un poema di ambientazione zingaresca fosse venuta a Puškin proprio in concomitanza coi giorni trascorsi insieme ai «poveri figli della natura». Lo testimonierebbero fra l'altro i versi dell'epilogo, in cui l'anonimo narratore del poema prende parola e si esprime direttamente in prima persona:

Nel paese dove a lungo, a lungo della guerra
Non tacque l'orrendo fragore,
[...]
In mezzo alle steppe incontrai
Sulle tracce degli antichi campi
I pacifici carri degli zingari,
Figli d'umile libertà.
Dietro alle loro pigre turbe
Spesso vagai per i deserti,
Divisi il loro cibo frugale
E mi assopii davanti ai loro fuochi.²

Lo scontato artificio retorico-letterario di matrice byroniana (ma non solo), peraltro già riscontrabile nella *Fontana di Bachčisaraj* (1821-23; pubbl. 1824), in cui esso era chiamato a rafforzare lo

¹ Sulla fortuna della canzone di Zemfira, cfr. *ultra*, p. 159.

² A.S. Puškin, *Gli zingari*, in Id., *Poemi e liriche*, Adelphi, Milano 2001 (trad. it. a cura di T. Landolfi): p. 237.

spunto eziologico del poema³, non inficia tuttavia il dato biografico, che viene altresì corroborato da una lirica del 1830⁴ e dalla quinta strofa del capitolo ottavo (1829-30) dell'*Evgenij Onegin*:

E, dimenticati della lontana capitale
e lo splendore e i fragorosi banchetti,
nelle profondità selvagge della triste Moldavia
lei [*scil.* la Musa] ha visitato le povere tende
delle tribù nomadi,
e fra di loro è inselvaticata,
ha dimenticato la favella degli dei
per lingue povere, strane,
per i campi della steppa a lei cara... [...]⁵

Lo spunto autobiografico naturalmente non deve trarci in inganno: la dissimulata 'tradizione' di atavici racconti di gusto esotico è per il poeta solo un pretesto su cui innestare una riflessione etico-teoretica sullo 'stato di natura' e sul concetto di 'libertà', che ha come (in)diretti bersagli polemici da un lato l'ingenuismo di matrice russoviana⁶ e dall'altro l'egotismo solipsistico byroniano: le intransigibili utopie del primo vanno infatti di pari passo coi 'napoleonismi' del secondo.

Ricordiamo peraltro che *Gli zingari* è l'ultimo dei cosiddetti poemi meridionali⁷, una serie di narrazioni in versi di ambientazione esotica⁸, in cui il poeta russo aveva assimilato con tutta evidenza la

³ «Lasciato finalmente il nord, | Per lungo tempo scordando i festini, | Ho visitato di Bachčisaraj | Il castello dormente in abbandono. | Per i muti passaggi | Errai dove il flagello delle genti, | Il tartaro furioso, banchettava | E dopo orrori d'incursioni | Annegava in fastosa indolenza» [A.S. Puškin, *La fontana di Bachčisaraj*, in Id., *Poemi e liriche*, cit., p. 202].

⁴ La poesia *Cygany* [*Gli zingari*] fu scritta a Boldino nel novembre del 1830. Vi si legge nella seconda strofa: «Ti porto il mio saluto, allegra turba! | Riconosco i tuoi fuochi; | In altri tempi io stesso | percorsi un tratto di strada con quelle tende» [A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach* [t. III: *Stichotvorenija, 1827-36*] Leningrad, Nauka 1977: p. 200]. Essa fu pubblicata l'anno seguente nella rivista «Dennica» [«L'Aurora»], come traduzione «dall'inglese». La critica ha a lungo rigettato l'ipotesi, pensando che si trattasse di una delle solite mistificazioni puškiniane. L. Trube ha poi identificato in *The Gypsy's Tent* del poeta inglese William Bowles (1762-1850) una delle possibili fonti letterarie della lirica [cfr. L. Trube, 'S anglijskogo': O z'agadke odnoj puškinskoj pomety, «Voprosy Literatury», IV, 1984: pp. 273-275].

⁵ A.S. Puškin, *Evgenij Onegin*, a cura di P. Pera, Marsilio, Venezia 2005²: p. 375.

⁶ Per una panoramica generale sulla recezione in terra russa del russovismo si rimanda a Ju.M. Lotman, *Rousseau e la cultura russa del XVIII secolo*, in Id., *Da Rousseau a Tolstoj*, Bologna, Il Mulino 1984.

⁷ Mi riferisco naturalmente al *Kavkazskij plennik* [*Il prigioniero del Caucaso*, 1820-21], ai *Brat'ja razbojniki* [*I fratelli briganti*, 1821-22 (incompiuto)], al *Bachčisarajskij fontan* [*La fontana di Bachčisaraj*, 1821-23] e agli *Cygany* [*Gli zingari*, 1824].

lezione degli *Oriental Tales* di Byron. Esso tuttavia ne è un tardo frutto e, pur condividendo alcuni tratti coi suoi modelli di riferimento (intensità e concentrazione dell'azione drammatica, intrusione ' lirica ' della voce narrativa⁹, apostrofi al lettore¹⁰, immagini metaforiche¹¹, ecc.), si caratterizza già per quell'«austere simplicity»¹² che diverrà la disarmante cifra stilistica del genio puškiniano.

Il poema è articolato in undici brevi sequenze (non numerate) e un epilogo: poco più di 600 versi in tutto. Prevale il tetrametro giambico, sebbene in due casi appaiano una tetrapodia trocaica (l'episodio dell'«uccellino di Dio»¹³: un'intrusione lirica del narratore) e una dipodia anapestica (la canzone di Zemfira¹⁴: un inserto di 'poesia per musica'). Caratteristica precipua dell'invenzione poetica è la prevalenza del dialogo drammatico, pressoché assente nel modello byroniano. Si dipanano rapidamente sotto i nostri occhi brevi squarci di taglio quasi cinematografico¹⁵, in cui si avvicendano secondo lo schema classico (introduzione, sviluppo, crisi, catastrofe) protagonista, deuteragonisti e coro. Al primo naturalmente è dato ampio risalto, senza che ciò implichi un'ipertrofia monologica.

⁸ Nell'immaginario poetico russo dell'epoca l'esotico corrispondeva in buona parte coi confini meridionali dell'Impero (in particolare, Caucaso e Crimea), luoghi in cui, peraltro, venivano mandati in esilio molti oppositori liberali del regime. Le insistenti campagne militari condotte in questi territori catalizzavano naturalmente l'attenzione della stampa. Per i letterati si trattava di vere e proprie terre vergini da esplorare e fecondare con la propria fantasia. Scrive Magarotto: «Puškin dimostra di saper cogliere per primo questa opportunità artistica, nuova e originale, sollecitato, certo, dall'occasione del viaggio nel Caucaso con i Raevskij, ma preparato già a Pietroburgo da un ambiente letterario appassionato, entusiasta, infervorato, alla ricerca costante di insoliti motivi d'ispirazione, di impulsi creativi inconsueti, di autentiche novità per il lavoro letterario. [...] A partire, quindi, non è un Puškin culturalmente sprovveduto o ingenuo, e non è ignota e misteriosa la contrada verso cui si dirige, al contrario saranno proprio le nozioni acquisite e le conoscenze possedute che gli permetteranno di filtrare artisticamente le impressioni, le sensazioni, le emozioni che egli proverà una volta a contatto con la realtà del Caucaso» [L. Magarotto, *Il prigioniero del Caucaso di A.S. Puškin*, in D. Cavaion e L. Magarotto (a cura di) *Il mito del Caucaso nella letteratura russa: saggi su A. Puškin e L. Tolstoj*, Padova, Istituto di filologia slava, Università di Padova 1992: *passim*].

⁹ Si veda, in particolare, il succitato epilogo.

¹⁰ «Perché dunque il cuore del giovane freme? | Da quale affanno egli è oppresso?» [A. Puškin, *Gli zingari*, cit., p. 218].

¹¹ «[...] ed in folla rumorosa | Si levò il nomade campo | Dalla valle dell'orrendo ricetto, | E presto tutto nella lontananza della steppa | Scomparve. Un carro solo, | Ricoperto di povero tappeto, | Restava nel funesto campo. | Così talvolta prima dell'inverno, | Sull'ora brumosa del mattino, | Quando si levi dai campi | Un branco di tardive gru | E con gridio remeggi lontano verso il sud, | Trafitta da mortale piombo | Una ne resta tristemente | Lasciando pendere l'ala ferita» [Ivi, p. 236].

¹² W.E. Brown, *A History of Russian Literature of the Romantic Period* [vol. III], Ardis, Ann Arbor 1986: p. 33.

¹³ A.S. Puškin, *Gli zingari*, cit., pp. 218-19.

¹⁴ Ivi, pp. 223-24.

¹⁵ Si pensi, in particolare, al dialogo a mezza voce fra i due giovani amanti.

D'altronde, già a partire dai primi capitoli dell'*Onegin* Puškin farà un deciso passo indietro rispetto agli eccessi byroniani¹⁶. Nel 1827 – anno di pubblicazione degli *Zingari* – scrive infatti con esemplare lucidità:

Byron gettò sul mondo e sulla natura dell'uomo uno sguardo unilaterale, poi distolse da essi il suo interesse per concentrarsi solo sul proprio io. Ci presentò uno spettro di se stesso. Si replicò, talvolta presentandosi col turbante del rinnegato, talaltra nelle vesti di un corsaro, un'altra ancora come un giurro che esala il suo ultimo respiro nella suprema ascesi monastica, e infine come viaggiatore errante. Ma in fin dei conti egli concepì, creò e descrisse un unico personaggio letterario (ovvero, il proprio); tutto, all'infuori di alcune sortite satiriche disseminate nelle sue opere, viene da lui ricondotto a questo personaggio ombroso, possente e così misteriosamente affascinante.¹⁷

Aleko tuttavia non è la brutta copia di Lara o del Giaurro, e Puškin non ha per ora alcun intento parodistico. Il poeta non si propone di mettere alla berlina, come farà apertamente nell'*Onegin*, le pose di un «automa da salotto»; ciò che gli preme è dare forma plastica alle contraddizioni di un figlio (letterario) del suo tempo. Il ritratto che ne dà, seppur ammorbidito dall'incipiente realismo¹⁸, non si discosta infatti molto dal prototipo dell'(anti-)eroe romantico, così efficacemente compendiato da Walter Vickery:

He is proud, aristocratic, highly individualistic, romantic; he is profoundly disillusioned by life; he feels in conflict with society; he feels superior to society; although his conduct may be antisocial and he

¹⁶ Pur avendola già letta in traduzione francese a Pietroburgo, Puškin entra estensivamente in contatto con l'opera di Lord Byron solo nell'estate del 1820, grazie alla provvidenziale intermediazione linguistica dei fratelli Raevskij, e ne viene – come molti prima di lui – letteralmente contagiato: «He had known Nikolai Raevsky before, but it was from his elder brother, Alexander, a Byron enthusiast, that he became infected with “Byronism”. The infection was not severe; by 1824 he had overcome most of symptoms, and saw before him a new way of writing, quite radically un-Byronic, which is best evinced in *Eugene Onegin* [...]» [W.E. Brown, *op. cit.*, p. 30].

¹⁷ A.S. Puškin, *O dramach Bajrona*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach* [t. VII, *Kritika i publicistika*: p. 37], Leningrad, Nauka 1978: p. 37.

¹⁸ Il poema fu accolto con entusiasmo da poeti decabristi quali Bestužev e Ryleev. Quest'ultimo tuttavia protestava per l'eccesso di realismo e trovava indecoroso che Aleko fosse costretto a far ballare un orso. In una nota del 1830 Puškin scrive piccato: «Il defunto Ryleev era indignato del fatto che Aleko portasse in giro un orso e raccogliesse per giunta denaro dal pubblico accorso a vedere lo spettacolo. Vjazemskij fece la stessa osservazione. (Ryleev mi chiese di fare di Aleko almeno un fabbro, ché sarebbe stato più nobile.) Se è per questo sarebbe stato ancor meglio farne un funzionario dell'ottava classe o un proprietario terriero, e non uno zingaro. Nel qual caso, certo, non ci sarebbe stato nemmeno il poema, ma tanto meglio» [A.S. Puškin, *Oproverženie na kritiki*, in Id. *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach* [t. III, *Kritika i publicistika*: p. 127], Nauka, Leningrad 1977-79.

inspires awe and fear in others, he possesses a basic underlying nobility of character; he seems to be marked by Fate and has suffered some irreparable misfortune at some time in past... As a result of this misfortune his view of life has become warped, his emotions atrophied; he brings tragedy to the woman who loves him; and he is portrayed against some primitive, exotic background.¹⁹

«Proscritto migratore», Aleko abbandona la «schiavitù delle soffocanti città» per condividere con un gruppo di zingari l'«errante povertà e libertà». Lo trascina al campo una giovane fanciulla «dall'occhio nero», Zemfira, che lo sottrae al suo romitaggio e lo presenta al padre, il capovillaggio, affinché questi lo accolga e «[sia] pronto a dividere [s]eco pane e tetto». Aleko porta con sé il peso di una colpa che non viene mai del tutto chiarita al lettore²⁰ e, pur disprezzando i falsi idoli del 'palazzo', rimane sempre un 'figlio della società', che vede nell'erratica *vie bobémienne* una distorta *enclave* edenica in cui crede sia possibile purificarsi e redimersi. Tuttavia – ricorda saggiamente il vecchio padre di Zemfira –, «la libertà non sempre è cara | a colui ch'è aduso alla mollezza». Gli fa eco una prolettica apostrofe del narratore, non lontana nei toni e nei contenuti da quelle del *Giaurro*, del *Corsaro*, della *Sposa d'Abido* o del *Manfred*:

Sulla solitaria testa
Sovente anche aveva tonato la folgore;
Ma incurante egli sotto l'uragano
Ed al sereno aveva sonnecchiato.
E aveva vissuto senza riconoscere il potere
Della sorte perfida e cieca;
Ma, Dio, come le passioni avevano devastato
La sua docile anima!
Con che tumulto avevano ribollito
Nel suo travagliato petto!
Da molto, per molto si sono placate?
Si desteranno: pazienta.²¹

¹⁹ W.N. Vickery, *Alexander Pushkin*, Twayne, New York 1970: p. 35.

²⁰ Zemfira, presentandolo al padre, si limita a dire che «la legge lo perseguita». Aleko, dal canto suo, è reticente per tutto il poema. Il suo rancore nei confronti del mondo civile trapela sostanzialmente in una lunga *tirade* contro la «schiavitù delle soffocanti città» e l'«insensata persecuzione della folla»; in un primo tempo la *tirade* veniva replicata in una breve scena, poi espunta dal poema, in cui il protagonista, stringendo fra le braccia il bimbo neonato, si rallegrava che questi potesse vivere lontano dalla corruzione morale della società.

²¹ A.S. Puškin, *Gli zingari*, cit., p. 219.

Passano due anni. Aleko è ormai avvezzo alla vita zingaresca e non rimpiange la fatuità delle «gioie cittadine». Di villaggio in villaggio guida col canto l'orso, mentre il Vecchio percuote «pigramente» il tamburello e Zemfira raccoglie i modesti oboli dei paesani. Frutto del loro amore è un bimbo neonato, a cui la giovane zingara intona presso la culla un vecchio canto della steppa:

Vecchio marito, crudele marito,
Scannami, bruciami:
Son forte, non temo
Né coltello né fuoco.

T'odio,
Ti disprezzo;
Amo un altro,
Muoi d'amore.

Scannami, bruciami;
Non dirò nulla;
Vecchio marito, crudele marito,
Non saprai chi è.

È più fresco della primavera,
Più ardente d'un giorno d'estate,
Come è giovane e ardito!
Quanto m'ama!

Come l'ho carezzato
Nella quiete notturna!
Come ci siamo allora fatti giuoco
Della tua canizie!²²

È questo il nucleo drammatico dell'intero poema, il punto di svolta della parabola tragica: a Zemfira, come ella stessa confesserà poco dopo al padre, Aleko è venuto a noia. Si sente prigioniera dei

²² Ivi, pp. 223-24.

lacci d'un amore esclusivo e opprimente; teme l'animo insondabile e ombroso dall'antico compagno, ma al contempo non riesce a frenare la sua sete di libertà²³.

Ella, con fare fanciullesco, decide allora, per capriccio, di stuzzicare il marito con un canto di chiara semantica anfibologica e di palesi implicazioni antropologiche. Aleko viene infatti identificato con lo *staryj muž*, ovvero con un uomo vecchio e infecondo, destinato per 'legge naturale' a essere sostituito da uno giovane, «più fresco della primavera» e «più ardente d'un giorno d'estate»²⁴. D'altronde, chioserà saggiamente il Vecchio, «a turno a tutti è data gioia | ciò che è stato non sarà di nuovo».

Il 'principio storico' incarnato da Aleko tenta invano di assimilarsi alla ciclicità del 'pensiero mitico', ma ne risulta sostanzialmente estraneo²⁵. L'uomo civile infatti non rinuncia ai vantaggi del patto sociale per un vago ideale comunitario in cui la libertà assoluta (ovvero, sciolta da vincoli) rischia di andare a detrimento del singolo²⁶. Aleko, pur ritenendo gli zingari e il loro "corifeo" un valido interlocutore ideologico, si lascia sfuggire toni di sintomatica accondiscendenza. Risponde infatti piccato alle strofe intonate con impudenza dalla giovane moglie:

Taci! Il canto m'ha tediato.

Non mi piacciono le canzoni selvagge [dikich pesen].²⁷

Dietro a quel banale «dikij» [selvaggio] non si nasconde solo la stizza per la smaccata provocazione canora, ma anche l'insanabile estraneità di Aleko rispetto a un mondo 'altro', percepito come culturalmente inferiore. Di esso egli non riesce a condividere il radicale libertarismo. A nulla vale la "parabola" raccontatagli dal Vecchio. Anni addietro questi infatti fu abbandonato dall'amata Mariula, la quale partì nel cuore della notte insieme a una tribù straniera senza curarsi del compagno e della «figlia piccina»; da allora egli, pur accettando sconsolatamente il volere del destino, non ha più alzato lo sguardo su altre fanciulle.

²³ Dirà il Vecchio ad Aleko: «[...] più libera dell'uccello è la gioventù. | Chi ha valore di trattenere l'amore?» [Ivi, p. 229].

²⁴ E questo nonostante la giovane età del protagonista, definito a più riprese dal narratore «junoša» [«giovincello»].

²⁵ «La 'naturalità' della condizione degli zingari consiste nel fatto che, uscendo dalla storia, essi ricreano dei modelli di comportamento ritualizzato e dei paradigmi mitologici [...]. Ma Aleko [...] non può [...] cessare di vivere nelle storia» [V.Š. Krivonos, *Volja i dolja v poeme "Cygany" i v povesti "Taras Bul'ba"*, «Izvestija Akademii Nauk. Serija literatury i jazyka», LXIV, n. 3, 2005: p. 35].

²⁶ «Io non son tale. No, io certamente | non vorrei rinunciare ai miei diritti» [A. Puškin, *Gli zingari*, cit., p. 229].

²⁷Ivi, p. 223.

La nobile e compassata atarassia del ‘barbaro’ *starik* tuttavia viene percepita dall’orgoglioso uomo della ‘società civile’ come un segno di debolezza, se non addirittura di viltà:

Io non son tale. No, io certamente
Non vorrei rinunciare ai miei dirittil
O gusterei della vendetta almeno;
Oh no, se sul marino abisso
Trovassi dormente il nemico,
Lo giuro, neppur qui il mio piede
Risparmierebbe lo scellerato;
Nell’onde senza impallidire,
Lo spingerei pure indifeso;
L’inopinato orrore del risveglio
Maledirei con riso forsennato,
E a lungo della sua caduta a me
Ridevole sarebbe e dolce il tonfo.²⁸

Il volto di Aleko, che aveva indossato a forza la maschera del «libero abitatore del mondo», si contrae quindi in una smorfia sogghignante che nulla ha da invidiare a Lara, Conrad o al Giaurro. L’empito (auto)distruttivo lo porterà infatti, con tragica e fatale ironia, a uccidere l’amata (salvifica) e il suo drudo. L’odioso ‘delitto di Caino’ determinerà la sua simbolica ‘Cacciata’ dall’Eden zigano:

«Lasciaci, uomo orgoglioso!
Noi siamo selvaggi, non abbiamo leggi,
Non torturiamo, non mettiamo a morte,
Non abbiamo bisogno di gemiti e sangue;
Ma vivere con un assassino non vogliamo.
Tu non sei nato per selvaggia sorte,
Vuoi libertà soltanto per te stesso;
Orribile ci sarebbe la tua voce:
Noi timidi e benevoli nell’anima,
Tu malevolo e ardito; – dunque lasciaci,
Addio! la pace sia con te.»²⁹

²⁸ Ivi, pp. 229-30.

²⁹ Ivi, pp. 235-36.

È quindi evidente la condanna dell'egotismo romantico e dell'aleatoria ricerca da parte del 'proscritto' di un'assoluzione che rifugga il tribunale della coscienza. È vano infatti illudersi di trovare in terre vergini un lavacro per le proprie colpe (collettive o individuali). Al contrario, si corre spesso il rischio di contaminare le sorgenti presso le quali ci si era recati onde trovare un fugace ristoro, intorbidandone di fatto le acque con le macchie del proprio delitto.

La riflessione teoretica di Puškin non si esaurisce però nella scontata parabola edenica. Come sottolinea giustamente William E. Brown, «the theme of the poem may be read as a demonstration of what would happen if such a hero [*scil.* Byronic] were really granted the absolute freedom which is always his ideal. *The Gypsies* is, as it were, a social experiment in vacuo to demonstrate that freedom as the romantic hero conceives it is a destructive thing for all concerned»³⁰.

Il concetto stesso di libertà viene guardato dall'autore con scetticismo, o meglio ancora, con disincanto. Cercheremmo invano nel poema un'apologia dell'intransitabile utopia russoviana, che risulta infine incapace di portare la felicità persino a chi ne è il più vicino erede³¹:

Ma non è felicità neppure tra voi,
Poveri figli della natura!...
Anche sotto le lacere tende
Vivono sogni tormentosi,
E i vostri nomadi ricetti
Non sono nei deserti, salvi dalle sciagure,
E dovunque son fatali passioni,
Non v'è difesa dai fati.³²

La malevolenza del destino, forse non scevra di un dolente autobiografismo, preclude così l'illusione, cullata da certo Romanticismo sentimentale, di un ritorno agli incontaminati primordi della civiltà. L'inettitudine di Aleko e il suo insanabile *déracinement* sembrano quasi aprire la strada – e se ne renderà conto, come vedremo, Nemirovič-Dančenko – al 'lišnij čelovek' ['uomo superfluo'], una figura chiave del romanzo realista russo, che prende le mosse proprio da un «ripensamento dell'eroe byroniano»³³.

³⁰ W.E. Brown, *op. cit.*, p. 39.

³¹ Prova evidente ne è il Vecchio, che vive con triste rassegnazione l'intera sua esistenza.

³² A.S. Puškin, *Gli zingari*, cit., pp. 237-38.

³³ Ju.V. Mann, voce «Lišnij čelovek», in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* [vol. IV], Izdatel'stvo 'Sovetskaja enciklopedija', Moskva 1967.

È pertanto inevitabile concludere questo breve percorso critico introduttivo con la celebre lettura che del poema dà Dostoevskij nel *Discorso su Puškin*, pronunciato a Mosca l'8 giugno 1880 in occasione dell'inaugurazione di un monumento eretto in onore del sommo poeta. In esso il grande scrittore russo raggiunge le radici più profonde del pensiero puškiniano e, sebbene lo pieghi smaccatamente all'ideologia slavofila, mostra un'ineguagliata capacità d'introspezione sociologica:

In Aleko, Puškin raffigura l'eterno viandante, l'eterno infelice russo destinato per necessità storica a staccarsi dal popolo. Un così fatto personaggio egli di certo non avrebbe potuto togliere in prestito a Byron. Esso è figura perenne sulla terra russa, colta con alta fedeltà, sebbene oggi un Aleko non vada tra gli zingari per cercare nella loro bizzarra esistenza i propri ideali e la pace, lontano dall'assurda vita dell'*intelligencija*. L'Aleko di oggi corre al socialismo, che non esisteva ai tempi di Puškin, si butta con fede nuova ad altre avventure, convinto di trovare con il suo fantastico agire la salvezza propria e quella dell'intera umanità. [...]

Aleko non sa ancora manifestare nettamente la sua angoscia; tutto in lui è indeterminato, egli non ha che nostalgia della natura, rancore contro il bel mondo, tendenze in certo modo cosmopolite, lacrime sulla perduta verità. In lui c'è un po' di Rousseau.

In che cosa consiste questa verità? Egli non ce lo dirà ma soffre sinceramente... La verità può essere altrove, nelle terre europee che hanno una chiara organizzazione storica, una vita sociale ben definita? Egli non capisce che la verità è in lui stesso; e come potrebbe capirlo? Egli è come uno straniero nel suo proprio paese, ha disimparato a lavorare, non ha cultura, non è che polvere fluttuante nell'aria. Egli lo sente e soffre. Appartenente senza dubbio alla nobiltà ereditaria, probabilmente proprietario terriero, s'è pagato il lusso di vivere con gente che non riconosce la legge; ha fatto ballare un orso... Come sempre la donna, la "donna selvaggia" secondo l'espressione d'un poeta, può dargli la speranza di guarire ed egli si innamora perdutamente di Zemfira. [...]

Ma sin dall'inizio della sua vita selvaggia egli sopporta male l'esperienza e macchia le sue mani di sangue. Gli Zingari lo cacciano senza vendicarsi, con leale magnificenza [...].

Tutto questo è evidentemente fantastico ma l'uomo orgoglioso è verissimo, reale e rappresentato per la prima volta da Puškin. Appena l'orgoglioso uomo civilizzato crederà di essere offeso, egli si vendicherà malvagiamente; ricordandosi di appartenere 'a una delle quattordici classi della nobiltà', se la piglierà con la legge che non reprime coloro che gli danno noia. E si può dire che un così splendido poema sia opera d'imitazione? Già si presenta la 'soluzione russa' della 'questione maledetta'.

"Umiliati, uomo orgoglioso; tu devi innanzi tutto vincere la tua fierezza". [...] Questa è la soluzione secondo il popolo. "La verità non è fuori di te, è in te stesso; sottomettiti a te stesso e conoscerai la verità. Essa è nel tuo sforzo contro le falsità acquisite. Quando tu ti sia vinto e soggiogato tu diverrai libero come mai pensavi si potesse esserlo; inizierai la grande opera di liberazione dei tuoi simili; sarai felice perché la tua vita sarà riempita e comprenderai finalmente il tuo popolo e la sua santa verità. L'armonia del mondo

non è né dagli Zingari né altrove se tu te ne dimostri indegno, se tu sei cattivo e orgoglioso, se vuoi la vita senza pagarla con la tua pena”.³⁴

Non stupiscano i ferventi toni messianici; d'altronde già nel 1837 un convinto occidentalista come Pëtr Čaadaev era stato costretto a ritrattare le sue posizioni nella celebre *Apologia di un pazzo*, in cui il filosofo teorizzava un “radioso avvenire” per l'uomo russo che, se è veramente tale – chioserebbe Dostoevskij – non può che dirsi ‘universale’.

³⁴ F.M. Dostoevskij, *Discorso su Puškin*, in Id., *Diario di uno scrittore* (trad. it. a cura di E. Bocca e G.G. Severi), Garzanti, Milano 1943: pp. 796-98.

3. “Cavalleria zigana”: ital’janščina, ‘ma non troppo’

Nella primavera del 1891, in occasione di una serie di spettacoli messi in piedi dalla compagnia d’opera italiana a Mosca, Vladimir Nemirovič-Dančenko scrisse sulle colonne del quotidiano «Novosti dnja» – sotto il curioso *nom-de-plume* ‘Goboj’ [‘Oboe’] – una serie di articoli sul dramma in musica, genere che sin dall’inizio degli anni ’90 aveva destato il suo vivo interesse. A parere del futuro co-fondatore del Teatro d’Arte di Mosca, una moderna opera lirica doveva presentare un’azione intensa e vivace, personaggi spinti da passioni autentiche e una forte concezione drammatica che non abdicasse alle convenienze teatrali cui a lungo era stata succube la tradizione italiana. Egli additava come esempio lungimirante la *Carmen* di Bizet (1875).

Non stupisca pertanto che il drammaturgo abbia salutato con entusiasmo la “prima” moscovita di *Cavalleria rusticana* (17 marzo 1891, Teatr Korša), opera che – a suo dire – condivideva col capolavoro francese l’essenzialità e la verosimiglianza del soggetto drammatico. L’azione serrata, tratta dalla semplice vita degli umili, di cui viene evocato a vividi tratti l’affaccendarsi quotidiano, trova nella musica di Mascagni un’intonazione mirabile, in cui «nemmeno un accordo risulta superfluo»³⁵.

Quando l’anno successivo il Conservatorio di Mosca commissiona a Nemirovič-Dančenko un libretto per la prova finale dei licenziandi in ‘Libera composizione’, la scelta dell’atto unico non è quindi dettata solo da fattori esterni (fornire agli studenti un soggetto musicabile in una trentina di giorni), ma anche da una precisa linea drammaturgica, volta a una tesa concentrazione degli eventi scenici e incline all’ambientazione rustico-popolare.

Dančenko trovò negli *Zingari* un “canovaccio” ideale. Il taglio drammatico del poema ne aveva peraltro già favorito alcuni adattamenti scenici sul finire degli anni ’30 e agli inizi degli anni ’40. Tuttavia il soggetto – forse perché non più attuale – mancava dalle scene sin dal 1845. E già all’epoca l’insanabile conflitto fra civiltà e natura, la dissacrazione dell’egotismo byroniano e la contestuale presa di distanza da un russovismo a-problematico erano stati accantonati per mettere in risalto il conflitto interpersonale fra Aleko e Zemfira, la cui «dikaja pesnja» [«canzone selvaggia»] assurgeva a perno incardinante dell’intera *pièce*³⁶.

Dančenko sentiva quindi la necessità di attualizzare il soggetto, sagomarne una veste drammatica atta all’intonazione musicale e conciliare la spinta riformatrice auspicata sulle colonne dei

³⁵ Traggo dati e commenti da Ju. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., pp. 65-67. *Cavalleria* peraltro fu accolta con entusiasmo non solo dal pubblico, ma anche da gran parte della critica. Fra i suoi estimatori si può annoverare anche Čajkovskij.

³⁶ Cfr. I. Givental’, *Opera «Aleko» S. Rachmaninova*, Muzgiz, Moskva 1963: p. 8.

«Novosti dnja» con le tacite esigenze della commissione d'esame³⁷. E, come scrive giustamente Jurij Keldyš, «le ineludibili limitazioni che imponeva la natura stessa di un'esercitazione scolastica – la brevità dell'azione, un intrigo semplice e stringente – coincidevano in questo caso con le personali aspirazioni artistiche [dell'autore]»³⁸.

Innanzitutto, evinciamo già dal titolo che l'attenzione di Dančenko si era concentrata sull'eroe eponimo. Tuttavia si poneva per lui da subito un problema: l'Aleko di Puškin negli anni '90 infatti aveva perso verosimiglianza psicologica. Egli decide quindi di abbassarne la statura tragica³⁹ e metterne in risalto la sofferita umanità. L'inconciliabilità di due *etboi* opposti, che era il cuore pulsante del poema, viene volutamente messa in ombra per dare ampio risalto al dramma psicologico del protagonista, un uomo solo e fondamentalmente estraneo al mondo che lo circonda. Il fiero retore che in Puškin si scagliava contro la corruzione dei «palazzi» diventa qui un inane *intelligent* di fine secolo, la cui 'superfluità' assume ormai connotati ontologici⁴⁰ e, sotto certi aspetti, lo avvicina maggiormente al suo diretto antecedente, ovvero il protagonista del *Prigioniero del Caucaso*. Nel suo eroe il poeta disse infatti di aver voluto raffigurare «quella precoce vecchiezza dell'animo che era diventata tratto caratteristico della gioventù del XIX secolo»⁴¹ e che ne poi era divenuta una piaga cronica, questa sì ancora attuale negli anni '90. A tal proposito, mi sembrano particolarmente significative le osservazioni di Irina Givental':

Puškin spesso sottolinea che l'eroe del suo poema è molto giovane. Qualche volta lo definisce un giovinetto. Ma il punto non sta tanto nella parola in sé. La giovane età dell'eroe si palesa in tratti quali la sfrenatezza degli impeti, l'ardore e una posa a volte sprezzante. L'Aleko del libretto è indubabilmente più vecchio di quello di Puškin. Vi è in lui una maggiore maturità dei sentimenti, la capacità di comprendere le emozioni che prova e una propensione all'autoanalisi. [...] Fu così che Aleko [...] divenne un parente stretto dei personaggi creati da Kuprin, Čechov e dallo stesso Nemirovič-Dančenko.⁴²

³⁷ Nella letteratura critica da me consultata non vengono menzionate esplicite richieste da parte della Commissione. Sarebbe tuttavia necessario un vaglio dei documenti del Conservatorio e della corrispondenza intrattenuta all'epoca da Nemirovič-Dančenko. Quel che è certo è che non vi furono contatti diretti fra il librettista e i tre esaminandi.

³⁸ Ju. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 67.

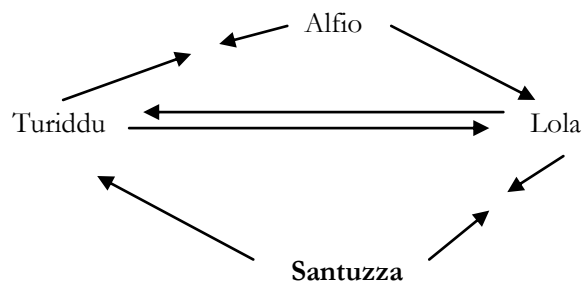
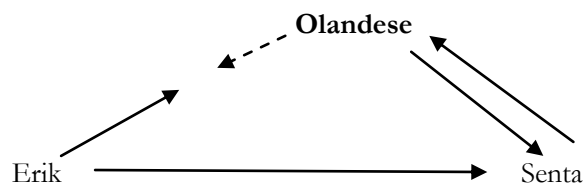
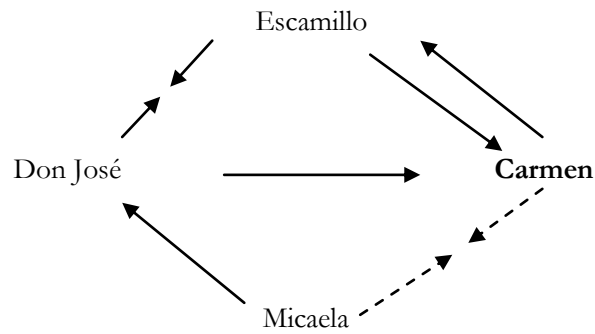
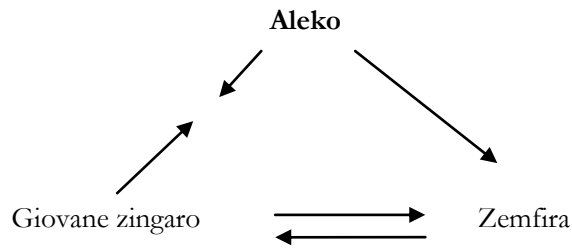
³⁹ Parole come le seguenti, pronunciate da Aleko a chiosa della 'digressione ovidiana', sarebbero risultate a fine secolo pomposamente ridicole: «Ecco dunque la sorte dei tuoi figli | O Roma, o risonante impero! | Cantore dell'amore, cantore degli dei, | Eco sepolcrale, voce di lode, | Suono corrente di gente in gente, | O all'ombra di fumosa tenda | Racconto di selvaggio zingaro?» [A.S. Puškin, *Gli zingari*, cit., p. 222].

⁴⁰ Sulla consanguineità fra la coeva produzione letteraria di Nemirovič-Dančenko e lo stato delle Lettere nella Russia *fin de siècle* si rimanda a I. Givental', *op. cit.*, p. 10.

⁴¹ Lettera a V.P. Gorčakov, datata ottobre-novembre 1822, in A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach* [t. X: Pis'ma], Nauka, Leningrad 1979: pp. 41-42 [n. 39].

⁴² I. Givental', *op. cit.*, pp. 12-13.

Il dramma del “nuovo” Aleko infatti non è né il *buntarstvo* [ribellismo], né – in fondo – la *remnivošt'* [innata gelosia], bensì l'*odinočestvo* [solitudine]. L'egotismo napoleonico del prototipo si trasforma in meschino egoismo, la ferocia in disperazione. Il *crime passionnel*, che nel poema è indice di corruzione morale, nell'opera si riduce a un gesto di lacerante impotenza, non molto dissimile da quello di Canio in *Pagliacci*. Aleko infatti, checché ne dica la Givental', non ha certo la finezza psicologica dei personaggi čechoviani, pur respirando la loro stessa aria. In lui prevalgono ancora, seppur soffusi di un'indubbia luce crepuscolare e spogliati della loro grandezza, i tratti tipici dell'eroe romantico. Ed è proprio alla tradizione romantica che guarda Dančenko quando traccia la costellazione dei personaggi. Al centro dell'apparente triangolazione amorosa all'italiana è infatti il baritono e non la coppia di amorosi. Non abbiamo qui un mero dramma di 'gelosia e vendetta' come in *Cavalleria rusticana*, bensì il *double bind* tragico di un eroe in dissidio con se stesso e invisibile al mondo che lo circonda. Fra gli antecedenti nell'opera russa possiamo annoverare il *Demone* di Rubiňštejn (1875) e *Mazepa* di Čajkovskij (1884); in ambito europeo si pensi all'*Olandese volante* di Wagner (1843). In tutte e tre le opere il peso della dannazione viene caricato sulle spalle di una figura femminile redentrice cui spetta il compito di difendere l'*outcast* dal pregiudizio altrui e, al contempo, di salvarlo da se stesso. Si tratta di un *topos* diffusissimo nella letteratura del secolo XIX. Tuttavia è interessante notare come in *Aleko* il prevedibile meccanismo narrativo si “inceppi”. Zemfira incarna infatti – non senza contraddizioni – il fascino seducente della bella forestiera (cfr. *Carmen*) e la disincarnata idealizzazione della donna redentrice (cfr. Micaela). Quest'ultima però è solo un'illusione prospettica di Aleko, che si troverà scornato, o meglio, intimamente tradito (cfr. *Don José*). L'impotenza maschile troverà sfogo solo nel disperato gesto omicida finale, quando l'amore – nient'altro che uno specchio narcisistico – va infine in frantumi. Quel che più ci interessa sottolineare però è che in *Aleko* il paradigma romantico dell'eroe solitario in cerca di redenzione viene ibridato con le più moderne istanze proposte dalla *Carmen* di Bizet. Da questo punto di vista, la doppia triangolazione di *Cavalleria rusticana*, che ha ai suoi vertici un soprano 'sedotto e abbandonato' e un baritono 'truce e smanioso', è ben più lontana dalle dinamiche interne al dramma di Dančenko di quanto si sia soliti pensare:



Possiamo affermare quindi che il dramma concepito da Dačenko oscilla di fatto fra la *vulgata* romantica, il realismo patinato *à la Carmen* e un dolente pessimismo *fin de siècle*. Non è forse un caso che il primo interprete della parte di Aleko – Bogomir Korsov –, proponendo al pubblico una trita lettura del personaggio, quasi si trattasse di un figlio minore di Childe Harold⁴³, non abbia riscosso particolare successo. Come abbiamo ricordato prima, fu solo nel 1899 che il genio interpretativo di Šaljapin permise di dischiudere le potenzialità di introspezione psicologica nascoste fra le pieghe del testo

⁴³ Cfr. *supra*, p. 74.

verbale e musicale. Il grande basso russo diceva di rifarsi all'originale puškiniano, e non v'è dubbio che poté servirsene per dare consistenza drammatica alla sua interpretazione, indulgendo peraltro in discutibili forzature biografistiche. Del pari, è evidente che anche il compositore aveva una conoscenza diretta del poema. Non concordo tuttavia con quella della critica che, giocando palesemente "in difesa", depreca la riduzione dell'impianto morale-filosofico del poema a dramma d'affetti e sostiene che in realtà Rachmaninov, nell'intonare il testo, abbia aderito idealmente più al dettato originale di Puškin che non alla riduzione (melo)drammatica compiuta da Dančenko⁴⁴. Ritengo infatti che la fonte letteraria sia servita al compositore solo nella misura in cui gli rese possibile colmare le ellissi "narrative" del libretto, quelle stesse ellissi che saranno poi stigmatizzate da Šaljapin⁴⁵. Ciò detto, Rachmaninov non solo è in perfetta sintonia con la rilettura proposta dal drammaturgo, ma ne rafforza attraverso l'intonazione musicale l'implicita linea interpretativa. Lo struggente patetismo che connota la caratterizzazione musicale del protagonista ne fa infatti un sofferente figlio di fine secolo che ha alle spalle – nella coscienza del compositore e dei suoi contemporanei – il filtro letterario della grande stagione narrativa realistica⁴⁶. E questo sarà proprio il punto di partenza dello stesso Šaljapin.

⁴⁴ Di segno opposto, ma parimenti *tranchant* e in buona parte condivise dalla critica ostile, le osservazioni di Victor Seroff: «The chief weakness of the opera seems to me to lie in the triviality to which Pushkin's *The Gypsies* was reduced by Nemirovich-Danchenko's libretto, which ignored the psychological basis of the poem. It may be that Pushkin's treatment of the abstract idea of freedom was a little risky for the eighteen-nineties, edged too near subversion; but to omit it altogether, when it constituted the real nucleus of the story, was to make of the drama merely an episode of personal jealousy. However this may have been, Rachmaninoff himself found Danchenko's treatment very congenial to his own ideas, and hence his enthusiasm for the task and the facility with which he wrote the score. [...] That Rachmaninoff apparently perceived only the poem's external qualities – its colour, its atmosphere, the possibilities it presented for translation into music, chorus, and dance – was natural. He could hardly guess Pushkin's reason for choosing to write about the Gypsies, that sole anarchic social group that is not to be invaded by our moral code, our ideas of freedom. Sergei was no Moussorgsky. He belonged to the group of Moscow musicians who (as I have said) 'felt' rather reasoned, pleasant fellows with no general culture and little general education» [V. Seroff, *Rachmaninoff*, cit., pp. 41-42].

⁴⁵ Scrive la Nelidova-Fivejskaja: «[Šaljapin] sosteneva che l'opera era stata scritta da Rachmaninov in fretta e furia, che il libretto non era ben riuscito, ed era questo il motivo per cui il personaggio di Aleko produceva [sugli spettatori] un'impressione negativa, come se per tutta la durata dell'opera digrignasse i denti. [...] "È necessario scrivere un prologo da cui risulti chiaro chi è Aleko e perché ha deciso di abbandonare la società in cui è vissuto per unirsi a degli semplici zingari"» [L.Ja. Nelidova-Fivejskaja, *Iz vospominanij o S. Rachmaninove*, in Z.A. Apetjan, *Vospominanija o Rachmaninove*, cit., tomo II, p. 227].

⁴⁶ Lo stesso avvenne peraltro, quindici anni prima, con l'*Onegin* čajkovskijano. Scrive acutamente Boris Gasparov: «*Eugene Onegin* was conceived as an opera that would fit the mold of the Russian realist novel of the 1850s and 1860s. As far as its situations and characters were concerned, they looked as if they had been drawn directly from Turgenev, Tolstoy, or Goncharov. [...] Complaints arose about the occasional mishandling of Pushkin's text, but the opera's musical narrative struck a profound resonance with a public brought up on psychological novels and socially charged literary criticism. The opera made *Eugene Onegin* contemporary with the generation of the 1860s and 1870s, not only in its own eyes but for later generations as well. [...] Pushkin's

Il processo di metamorfosi letteraria cui è sottoposto il poema non tocca peraltro solo la figura di Aleko. La tendenza a trasformare un dramma di idee in un dramma di caratteri si riflette anche sui deuteragonisti. In particolare, il Vecchio, quando narra dell'inaspettata fuga della moglie Mariùla, non ci pone solo dinanzi a un *exemplum* («[...] più libera dell'uccello è la gioventù. | Chi ha valore di trattenere l'amore? | A turno a tutti è data gioia; | Ciò che è stato non sarà di nuovo»⁴⁷), ma ci narra una vicenda personale di umana sofferenza ammantata di cupo fatalismo. Il mesto disincanto con cui il narratore del poema si congedava dai suoi lettori diventa ora un *dictum* con cui il Vecchio apre il racconto e che finisce per proiettare il suo cono d'ombra su tutta la tragedia: «Nemmeno i nostri nomadi tetti | sfuggirono in luoghi deserti sventura. | Ovunque albergano infauste passioni: | difesa non v'è contro il Fato»⁴⁸. La sua funzione di corifeo ideologico viene quindi parzialmente ridimensionata in favore di un umano senso di compartecipazione.

La figura di Zemfira invece, pur essendo toccata solo marginalmente dal processo di redistribuzione dei versi operata da Dančenko, perde quasi del tutto la sua ingenuità fanciullesca e diventa una volitiva seduttrice dall'«œil noir», che per gli imprevedibili corsi e ricorsi letterari può a buon diritto essere annoverata fra le numerose “figlie di Carmen”⁴⁹.

sparkling narrative, his irony, his charmingly unstable relations with his characters and readers might still be understood and admired, especially after the collapse of the positivist aesthetic and the advent of modernism. But certain social and psychological conditions under which Pushkin's heroes acted, inner motivations about which they had to remain silent, presumptions that they did not need to explain because they were too evident, have faded away. Certainly, Chaikovsky's opera was not the only reason for that, but it has played a powerful role in this process» [B. Gasparov, *Eugene Onegin in the Age of Realism*, in Id., *Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture*, Yale University Press, New Haven [etc.] 2005: pp. 58-95 [*passim*].

⁴⁷ A.S. Puškin, *Gli zingari*, cit., p. 229.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 238. Kandinskij vi vede un «elemento misticheggiante», alieno alla *forma mentis* di Puškin [A.I. Kandinskij, *Opere Rachmaninova*, cit., pp. 22-23].

⁴⁹ Sull'influenza del poema di Puškin sul libretto dell'opera di Bizet si veda D.A. Lowe, *Pushkin and Carmen*, «19th Century Music», XX, n.1 (1996): pp. 72-76.

Passiamo ora a un'analisi dettagliata dell'impianto del dramma e del *modus operandi* di Dančenko. Fornisco sin da subito, per chiarezza espositiva, l'ossatura dell'opera:

n. 1 Introduzione [Интродукция]

Riva d'un fiume. Sul fondo della scena tende bianche e di vari colori. Sulla destra, nel proscenio, la tenda di Aleko e Zemfira...

n. 2 Coro [Хор]

n. 3 Racconto del Vecchio [Рассказ старика]

n. 4 Scena e coro [Сцена и хор]

Iniziano le danze, durante le quali Zemfira e il Giovane zingaro si appartano.

n. 5 Danza delle donne [Пляска женщин]

n. 6 Danza degli uomini [Пляска мужчин]

Gli zingari si avviano verso i loro giacigli.

n. 7 Coro [Хор]

Sulla sinistra, da dietro le quinte, compaiono Zemfira e il Giovane zingaro.

n. 8 Duettino [Дуэтино]

Il Giovane zingaro esce. Zemfira entra nella tenda e si siede presso la culla. Presso la tenda Aleko raccoglie delle corde.

n. 9 Scena presso la culla [Сцена у люльки]

Zemfira esce. La luce della luna si fa via via più pallida.

n. 10 Cavatina [Каватина]

Aleko esce. Scompare la luna. Spuntano i primi raggi dell'alba.

n. 11 Intermezzo [Интермеццо]

Da lontano giunge il canto del Giovane zingaro (fuori scena).

n. 12 Romanza del Giovane zingaro [Романс молодого цыгана]

Incomincia a farsi giorno... Entrano Zemfira e il Giovane zingaro.

n. 13 Duetto e Finale [Дуэт и Финал]

L'intera azione si svolge nell'arco di un 'giro di luna'. Il sipario si apre infatti sul quieto affacciarsi serale degli zingari («*al di là del fiume, spunta rossastra la luna. Durante la cavatina la vediamo alta nel cielo, più piccola e pallida. Scompare durante l'intermezzo*») e si chiude su una mesta processione funebre alle prime luci dell'alba. Anche l'unità di luogo viene scrupolosamente rispettata dal drammaturgo.

Abbiamo infatti una scena unica, in cui il *focus* si sposta da una ‘prospettiva d’assieme’ [nn. 2-7] a ‘inquadrature singole’ [n. 8: «accanto a una tenda»; nn. 9-10: al suo interno e nei suoi dintorni]. L’intermezzo orchestrale [n. 11] offre la possibilità di una mutazione scenica, esplicita nel poema e implicita nel libretto. La sequenza finale si svolge infatti nei pressi di un *keurgan* [tumulo sepolcrale], nei dintorni del campo. Le didascalie del libretto tuttavia non prescrivono esplicitamente alcuna mutazione; essa di fatto è implicita nel testo verbale⁵⁰. Alla breve romanza fuori scena del Giovane zingaro [n. 12], segue un progressivo allargamento del campo visivo, che conduce di nuovo a una ‘prospettiva d’assieme’ [n. 13]⁵¹.

La tesa concentrazione drammatica che, a detta di Dančenko, dovrebbe informare un moderno dramma per musica, è qui ottenuta grazie al concorso delle unità di tempo e d’azione. Il drammaturgo non solo sopprime per intero le prime cinque sequenze del poema⁵² – l’arrivo al campo di Aleko, il suo idillio amoroso con Zemfira e i primi due anni passati assieme alla turba zingaresca –, ma riduce addirittura l’intrigo ferale a poco meno di mezza giornata, annullando parte delle ellissi narrative. Le restanti sei sequenze vengono infatti scomposte e ri-funzionalizzate seguendo il modello a numeri chiusi di tradizione italo-francese. Diamo di seguito la struttura originale del poema di Puškin e, a fianco, le scene corrispondenti in Dančenko:

<i>Campo zigano, in Bessarabia.</i>	
[I] Nel cuore della notte, di ritorno da una passeggiata nella campagna deserta, Zemfira, giovane zingara, porta con sé al campo uno straniero di nome Aleko, che dice di essere «perseguitato dalla legge». Ella chiede al padre, il vecchio capo villaggio, di accogliere il giovane uomo nella comunità.	∅
[II] Il giorno seguente, alle prime luci dell’alba, Aleko si unisce agli altri zingari. Da quel momento condividerà con essi il nomade stile di vita.	∅
[III] Aleko, ormai «libero abitatore del mondo», è inquieto e medita sulla sua vita passata, vissuta sempre in contrasto con la sorte e agitata da forti passioni [→ cfr. n. 10]	
[IV] Zemfira chiede ad Aleko se gli capita mai di rimpiangere la lussuosa vita cittadina. Questi sostiene di non essersi affatto pentito e si lancia in una <i>tirade</i> contro le falsità rituali e gli infimi asservimenti della società civile. Il Vecchio zingaro si professa convinto che «la libertà non sempre è cara a colui che è aduso alla mollezza» e, per dimostrarlo, racconta la storia di un uomo che tempo addietro vagava senza requie in quelle stesse terre, sulle rive del Danubio, e si struggeva al ricordo della sua lontana città, da cui – ormai vecchio – era stato	∅

⁵⁰ Vedi «Duetto» [n. 8]: «GIOVANE ZINGARO: “Di’, verrai al convegno?” | ZEMFIRA: “Quando sorge la luna... | A ridosso del tumulo, là sul sepolcro”».

⁵¹ Nell’ordine: duetto dei giovani amanti, arrivo di Aleko, ingresso del coro e, in un secondo tempo, del Vecchio e della Vecchia zingara.

⁵² Come vedremo, egli ne ricicla solo una manciata di versi.

discacciato [‘episodio Ovidio’]	
<i>Trascorrono due anni.</i>	
[V] Aleko, ormai avvezzo alla vita zingaresca, passa i giorni andando di borgo in borgo insieme alla «chiassosa turba». Nei piccoli spettacoli allestiti per intrattenere i villici gli spetta il compito di guidare col canto un orso in catena.	∅
<i>Tramonto [?]. All’interno di una tenda.</i>	
[VI] Zemfira intona presso la culla del bimbo neonato avuto da Aleko alcune strofe di una canzone beffarda, in cui una giovane donna volitiva confessa sfacciatamente al vecchio marito di avere un amante. Sebbene Aleko sia visibilmente infastidito, Zemfira continua incurante il suo canto. Si tratta – come ricorda il Vecchio – di una vecchia canzone zigana che la sua amata Mariùla era solita intonare dondolando la piccola Zemfira nella culla.	Scena presso la culla [n. 9]
<i>Notte. Splende la luna.</i>	
[VII] Il sonno di Aleko è inquieto. Zemfira lo osserva turbata; tuttavia, su consiglio del padre, <u>a cui confessa l’insofferenza rispetto a un amore così soffocante</u> [→ cfr. n. 4], non lo sveglia. Destatosi, Aleko fa cenno dei suoi terribili sogni premonitori a Zemfira, che ormai ritiene infida.	∅
[VIII] Il Vecchio tenta di convincere Aleko che non vi è motivo alcuno per essere così turbati: <u>l’amore delle fanciulle è libero e volubile, proprio come l’erratico corso della luna</u> [→ cfr. n. 12]. Lui stesso, anni addietro, fu abbandonato dall’amata compagna, la quale – incurante della figlia piccina – fuggì furtivamente una notte insieme a un’altra turba di zingari, accampatasi come loro dappresso al fiume Kagul. Da allora ella non fece più ritorno. Aleko, profondamente turbato dal racconto, afferma con veemenza che se fosse stato nei panni del Vecchio avrebbe di certo inseguito la fedifraga e i suoi rapitori, vendicando l’affronto col sangue. Egli infatti non proverebbe pietà neppure di fronte a un nemico indifeso.	Racconto del Vecchio [n. 3]
	Scena e coro [n. 4]
[IX] Zemfira si incontra furtivamente con un giovane zingaro. Questi riesce a strapparle l’assenso per un ulteriore convegno notturno, al tramonto della luna, presso un tumulo sepolcrale.	Duettino [n. 8]
<i>Tutto è silenzio. La luna è tramontata</i>	
[X] Aleko dorme sonni inquieti. Svegliatosi di soprassalto, cerca a fianco a sé Zemfira. Insospettito dell’assenza della moglie, ne segue le tracce e la trova oltre i tumuli, stretta fra le braccia del giovane amante. Lo sconcerto iniziale lascia presto il posto alla furia omicida. Dopo aver pugnalato il rivale, egli infatti accoltella anche la compagna fedifraga.	Duetto e Finale [n. 13]
<i>Prime luci dell’alba. [→ cfr. n. 11]</i>	
[XI] Aleko rimane impietrito dinanzi ai cadavere. Gli zingari del campo, allibiti, gli si accalcano attorno. Mentre gli uomini scavano le fosse, le donne vanno «in tristo corteo» a baciare i morti sugli occhi. Affranto dal dolore, il Vecchio bandisce Aleko dalla comunità. La turba si allontana sotto il muto sguardo dell’omicida.	
Epilogo. Il narratore rievoca <u>con la magica forza del canto</u> i giorni passati insieme a un gruppo di zingari in terre a lungo devastate dalla guerra. <u>Neppure fra gli umili figli della natura è possibile trovare la felicità. Ovunque alberghino passioni funeste: non v’è difesa dal fato</u> [→ cfr. n. 3]	

Racchiusa all'interno di un quadro coloristico [cori e danze: nn. 2, 5, 6, 7], la sequenza VIII (integrata con versi tratti dalla VII) assume nel libretto una pubblica flagranza scenica [nn. 3-4], mentre la sequenza VI [n. 9] viene situata subito dopo il «Duetto» [n. 8]⁵³ e assolve di fatto la funzione di 'peripezia'. La Cavatina [n. 10] rappresenta il cuore lirico del dramma, mentre l'Intermezzo [n. 11] funge da episodio ritardante ed è collocato poco prima della 'catastrofe' [sequenze X e XI, confluite nel n. 13].

Vittima principale del processo di condensazione drammatica, come abbiamo visto, è la figura del protagonista, che compare in scena *ex abrupto* [n. 4], illividito e rabbioso, e perde così agli occhi degli spettatori parte del suo spessore psicologico. La Cavatina infatti, seppur mirabile, non può reggere da sola l'intero peso drammatico della parte. D'altronde, lo ricordavamo prima, lo stesso Šaljapin, che aveva contribuito a soffiare via dal personaggio la polverosa patina melodrammatica d'ascendenza pseudo-byroniana, era convinto che questo squilibrio potesse essere sanato solo con l'aggiunta di un prologo, e ne commissionò la stesura a Lidija Nelidova-Fivejskaja⁵⁴. Il progetto però non andò mai in porto. Ciò detto, viene da chiedersi se Dančenko, nel predisporre l'ossatura del dramma, contasse sulla pre-conoscenza da parte del pubblico del poema originale. Šilovskij e Čajkovskij nel '79 poterono permettersi di proporre una selezione di «scene liriche» dall'*Evgenij Onegin* perché, oggi come allora, il romanzo in versi di Puškin era conosciuto per filo e per segno da qualsiasi persona mediamente acculturata⁵⁵; lo stesso farà Prokof'ev negli anni '40 con *Guerra e pace* di Tolstoj. *Gli zingari* al contrario erano un poema legato a doppio filo alla *vague* romantica e, per questo, destinato a un invecchiamento precoce. Era davvero ancora vivido nella cultura letteraria degli anni '90? I letterati superciliosi, che non possono essere tuttavia annoverati fra il pubblico medio di uno spettacolo operistico, si lamentarono a buon diritto dello svuotamento del contenuto filosofico-morale del testo, determinato per forza di cose dal suo impietoso scorcio; nessuno tuttavia gridò allo scandalo: in fondo, il poema andava attualizzato. Semmai, si alzarono a più riprese le solite voci critiche nei confronti dell'inevitabile sabotaggio compiuto dal librettista ai danni del levigato verso puškiniano.

⁵³ Cfr. *ultra* in merito alle modifiche apportate da Rachmaninov alla sequenza dei numeri musicali.

⁵⁴ Cfr. *supra*, pp. 86-87.

⁵⁵ «This last category of opera is organized around the principle of 'scenes-from classic works'. The opera composer follows the source text closely in some areas and violates it appallingly in others. But these departures from the text are not, strictly speaking, infidelities, because the audience of a 'scenes-from' opera is expected to know the *from*. The libretto is not obliged to retell the story; what happens on stage is not new information but rather a reminder of something already intimately known. Such libretti thus presume the sort of audience implied for epic performances. [...] The success and appeal of the transposition lie precisely in the variation of a known text under new circumstances» in C. Emerson, *Pushkin into Tchaikovsky: Caustic Novel, Sentimental Opera*, in N. John (a cura di), *Eugene Onegin. Pyotr Tchaikovsky*, John Calder Riverrun Press, London-New York 1988: p. 7.

Tali proteste trovano tuttora eco anche nelle poche pagine analitiche apparse sull'opera in Occidente. Geoffrey Norris, per esempio, definisce sprezzantemente il libretto un «hotch-potch of the Pushkin poem, [which] reveals substantial evidence of hasty preparation»⁵⁶. È incontestabile che l'approccio di Dančenko al testo originale sia tutt'altro che ortodosso. Il drammaturgo non esita infatti a tagliare, aggiungere, ridistribuire e modificare versi, con esiti – in alcuni casi – assai discutibili. Ciò detto, il purismo “filologico” in questi casi non deve assurgere a metro di giudizio sul valore del libretto. L'operazione compiuta da Dančenko, in fondo, non è molto dissimile da quella portata a termine dalla coppia Šilovskij-Čajkovskij. Certo, l'esito artistico è differente, ma il principio di base è lo stesso. D'altronde, come ammonisce giustamente Abram Gozenpud:

Nel valutare le opere su temi puškiniani ci si deve basare sul rapporto del contenuto dell'opera musicale con quello dell'opera letteraria e non sul confronto del libretto col testo di Puškin e sui cambiamenti, particolari o generali, che vengono apportati alla trama dal compositore. [...] I versi approntati dai librettisti non sono paragonabili a quelli puškiniani. Tuttavia la creazione di opere letterarie di così scarso valore non è determinata dal capriccio dei compositori, né dal loro desiderio di “guastare a tutti i costi Puškin”, bensì da un preciso disegno autoriale e dalle leggi della drammaturgia musicale.⁵⁷

Vediamo ora come procede Dančenko nello “smontaggio e ri-assemblaggio” del testo⁵⁸. Il Coro d'apertura [n. 2], in cui gli zingari presentano il loro *modus vivendi*, è formato da due quartine, tratte rispettivamente dalle sequenze I e III. Va tuttavia specificato che mentre i primi quattro versi comportano un semplice cambio pronominale, gli altri quattro («Ovunque a noi s'apre un cammino, | ovunque a noi s'offre un giaciglio. | Di mattino, al risveglio, | il dì rimettiamo al volere di Dio») sono frutto di una vera e propria ri-attribuzione: nell'originale infatti, proferiti dal narratore, essi non erano riferiti agli zingari, bensì ad Aleko («In ogni luogo era stato il suo cammino, | In ogni luogo per lui la protezione d'un ricetto; | Desto al mattino, la sua giornata | Aveva abbandonata al volere di Dio») ⁵⁹. La “sutura” delle due quartine peraltro non pare ben riuscita. Dančenko non riesce infatti a evitare un anacoluto: i versi 3-4 dipendono solo forzatamente dai primi due, quando invece nell'originale sono

⁵⁶ G. Norris, *Rakbmaninov's Student Opera*, «The Musical Quarterly», LIX, n. 3 (1973): p. 443.

⁵⁷ A.A. Gozenpud, *Puškin i russkaja opernaja klassika*, in *Puškin. Issledovanija i materialy* [t. V: *Puškin i russkaja kul'tura*], Nauka, Leningrad 1967: p. 202.

⁵⁸ L'Appendice b fornisce una tavola sinottica di raffronto fra i versi originali [II colonna] e la loro ricollocazione all'interno del libretto [I colonna]. Nella terza colonna indico la numerazione dei versi e la natura degli enunciati originali (discorso diretto, discorso del narratore, discorso diretto del narratore).

⁵⁹ A.S. Puškin, *Gli zingari*, cit., p. 219 [sequenza III].

legati dal punto di vista sintattico – tramite un *enjambement* – a un verso che viene eliminato: «*meždu kolëсами teleg | poluzavešannyh kovrami | gorit ogon' [...]*» [«Tra le ruote dei carri | Coperti a mezzo da tappeti, | *arde il fuoco*»]⁶⁰.

Non meno eterodosso il lavoro di “taglia e cuci” compiuto per approntare il «Racconto del Vecchio» [n. 3]:

IL VECCHIO

Con la magica forza del canto,
nella mia nebulosa memoria,
si ridestan d'un tratto visioni
di giorni or gioiosi or funesti.

UOMINI

Narraci, vecchio, prima del sonno,
una storia passata dei giorni felici.

IL VECCHIO

Nemmeno i nostri nomadi tetti
sfuggirono in luoghi deserti sventura.
Ovunque albergano infauste passioni:
difesa non v'è contro il Fato.

Le due strofe introduttive sù riportate Dančenko le ricava infatti dall'epilogo del poema, in cui l'io narrante rievoca, con un autobiografismo leggermente patinato, le ore passate assieme alla turba zingaresca (il lento cammino in terre devastate dalla guerra, il cibo frugale, il sopore notturno dinanzi ai fuochi e i «dieti tuoni» dei canti della steppa):

Colla magica forza del canto
Nella mia oscura memoria
Così si ravvivano le visioni
Dei giorni ora radiosi ora tristi.
[...]

⁶⁰ Cfr. T.N. Livanova, *Tri opery Rachmaninova*, in I.F. Belza (a cura di), *S.V. Rachmaninov i russkaja opera*, cit., p. 45.

In mezzo alle steppe incontrai
 Sulle tracce degli antichi campi
 I pacifici carri degli zingari,
 Figli d'umile libertà.
 [...]

Amai nei lenti cammini
 Dei loro canti i lieti tuoni
 E a lungo della bella Mariula
 Il dolce nome ripetei.
 Ma non è felicità neppure tra voi,
 Poveri figli della natura!...
 Anche sotto le lacere tende
 Vivono sogni tormentosi,
 E i vostri nomadi ricetti
 Non sono, nei deserti, salvi dalle sciagure,
 E dovunque son fatali passioni,
 Non v'è difesa dai fati.⁶¹

Nella ri-contestualizzazione drammatica pare difficile decidere se la prima strofa affidata al Vecchio («Con la magica forza del canto...») vada interpretata in senso prolettico o analettico. Nel primo caso lo *Starik* evocherebbe una capacità sciamanica *à la Bajan*⁶², nel secondo invece «la magica forza del canto» andrebbe interpretato come un semplice riferimento alle strofe del coro introduttivo, il cui carattere spensierato riporterebbe alla mente del Vecchio gli anni della giovinezza.

Segue un distico conativo del coro, in improbabili trimetri anfibrachici, in cui gli zingari reclamano una storia «dei giorni felici», probabilmente ai tempi in cui le terre bessarabe non erano ancora state devastate dalla guerra⁶³. Le didascalie sceniche non lo specificano, ma possiamo ragionevolmente figurarci la turba che si accoccoli vicino al fuoco in attesa del racconto. Al librettista interessa qui sottolineare la dimensione pubblica della scena. La confessione del Vecchio (sequenza

⁶¹ A.S. Puškin, *Gli zingari*, cit., pp. 237-38 [epilogo].

⁶² Non è peraltro da escludere un “cortocircuito” coi versi che concludono la sequenza VI del poema: «Nella mia mente gli anni passati | Sono d'ora in ora più oscuri; | Ma m'è caduto questo canto | Profondamente nella memoria» [Ivi, p. 224].

⁶³ Cfr. epilogo: «Nel paese dove a lungo, a lungo della guerra | Non tacque l'orrendo fragore, | Dove confini perentori | Il russo assegnò a Stambul, | Dove la nostra vecchia aquila bicipite | Ancora suona la passata gloria, | In mezzo alle steppe incontrai | Sulle tracce degli antichi campi | I pacifici carri degli zingari, | Figli d'umile libertà» [A.S. Puškin, *Gli zingari*, cit., p. 237].

VIII) si trasforma, almeno formalmente, in una ballata dai contorni epici. Il Vecchio incarna infatti la memoria storica del campo e ci viene presentato come depositario di saggezza [*mudrec*]. La sua esperienza viva, resa nel racconto vero e proprio attraverso un'efficace ipotiposi, pur non abdicando alla sua intima tragicità, assurge a *exemplum* di un ammonitorio *dictum* fatalistico: «Neppure i nostri nomadi tetti | sfuggirono in luoghi deserti sventura». Egli decise infatti di non mettersi sulle tracce dell'amata non solo perché ai suoi occhi la libertà assurge a valore assoluto, svincolato dagli egoismi del singolo⁶⁴, ma anche perché ritiene vano ribellarsi al volere del Fato.

L'accondiscendente filosofia del Vecchio non convince però Aleko, che si sente punto sul vivo e protesta ferocemente contro la morale della “fabula” [n. 4]. È evidente sin da subito la sua estraneità al *milieu* zingano, viepiù rimarcata dalla flagranza pubblica della scena. Di particolare interesse risulta la prima replica al Vecchio:

ALEKO

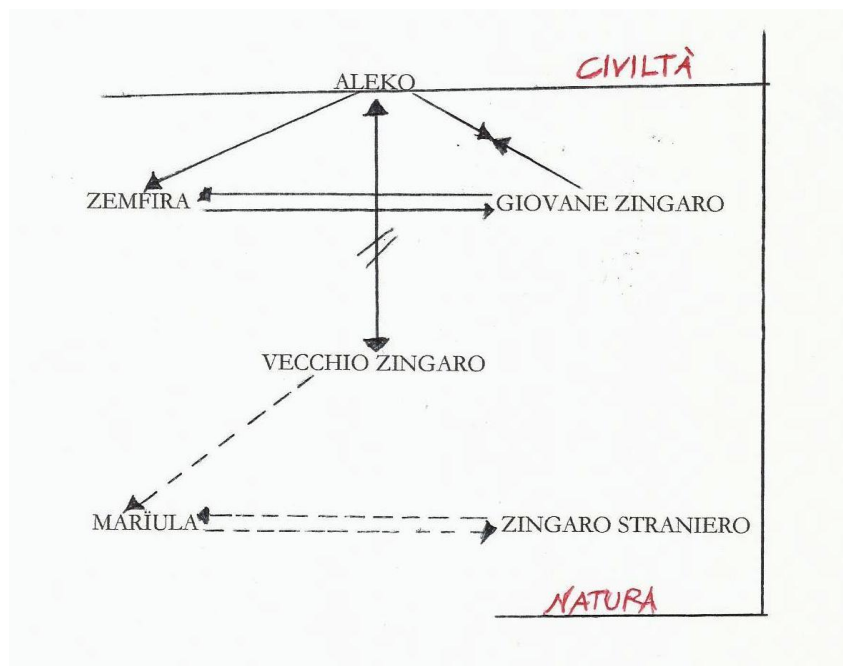
Ma perché non corresti all'istante,
dell'ingrata seguendo la traccia,
e ad ella, infida, e al suo rapitore [«chiščniku»: propriamente ‘predatore, predone’]
non ficcasti in seno il pugnale?

Nel poema non si dice esplicitamente che Mariula fugge perché innamorata di un altro zingaro, ma semplicemente che si allontana, furtiva, nel cuore della notte, per unirsi a un altro *clan*. Puškin usa infatti un generico dativo plurale «chiščnikam»: «Ma come dunque tu non ti affrettasi | Subito sulle tracce dell'ingrata | e ai *rapitori* e a lei, perfida | Non immergesti il pugnale nel cuore?»⁶⁵. Non vi è dubbio che Dančenko abbia innescato intenzionalmente un cortocircuito prolettico⁶⁶ – Zemfira si rivelerà infida come la madre – allo scopo di sottolineare da un lato l'inesorabile ciclicità del destino, e dall'altro le posizioni inconciliabili di Aleko, figlio della civiltà, e del Vecchio zingaro, figlio della natura:

⁶⁴ Nella sequenza XI il Vecchio dirà infatti ad Aleko: «Tu non sei nato per selvaggia sorte, | Vuoi libertà soltanto per te stesso» [Ivi, p. 236]. A detta del celebre critico Vissarion Belinskij è questo il centro ideologico del poema. Questi due versi tuttavia non furono inclusi nel libretto.

⁶⁵ A. Puškin, *Gli zingari*, cit., p. 229.

⁶⁶ Un cortocircuito che, peraltro, era già implicito nel poema. Nella sequenza VI per esempio il Vecchio dice a un Aleko visibilmente infastidito per la «dikaja pesnja» di Zemfira che anche la sua Mariula era solita intonare quel canto dinanzi al fuoco, quando cullava la figlia neonata.



Discutibile semmai il fatto che la reazione violenta del protagonista nel libretto non sia psicologicamente preparata. Il verso «Mne tjažko: serdce mecti prosit» [«Qualcosa m’opprime: chiede vendetta il mio cuore»] a uno spettatore sprovveduto pare l’esternazione di un animo malevolo o semplicemente una tipica insensatezza operistica⁶⁷. Nel poema invece il dialogo in cui Aleko confessa al Vecchio il suo tormento e i dubbi sull’infedeltà di Zemfira (sequenza VIII) è collocato dopo le insofferenti esternazioni di quest’ultima nei confronti del compagno (sequenza VI). Dančenko inserisce quindi quella manciata di versi avendo ben presenti le esigenze del teatro musicale, ovvero fornire al compositore un numero d’assieme non ricavabile direttamente dall’originale. La scena, per quanto raffazzonata, non è priva di una sua autonomia drammatica. L’enfatico gesto verbale di Aleko, che in Puškin era solo una brusca rimostranza alle parole del Vecchio, assume nel nuovo contesto un valore pubblico, e si può leggere altresì come un avvertimento a Zemfira (“se mai ti scoprissi infida...”). Quest’ultima infatti reagisce sbigottita in due ‘a parte’, in cui esprime da un lato preoccupazione («Padre, Aleko m’incute timore | Guarda: il suo volto è terribile») e dall’altro insofferenza («Ho in uggia il suo amore. | Son stanca: il mio cuore vuol essere libero»)⁶⁸. Dal canto suo, il Giovane zingaro,

⁶⁷ In questo caso è davvero lecito chiedersi se il librettista presupponesse che l’intrigo fosse universalmente noto. Ciò detto, per quel che riguarda il verso in questione va altresì sottolineato che Dančenko lo inserisce per dare agio al compositore di scrivere passaggi *a due* e *a tre*, in cui la dispersione del testo è inevitabile. Non ha senso quindi attribuirgli troppo peso [cfr. *ultra*, pp. 139-143].

⁶⁸ I versi di Zemfira sono tratti dalla sequenza VII, che non trova spazio nel libretto. Si tratta di un inquieto dialogo fra la giovane donna e il vecchio padre, entrambi al capezzale di Aleko, che geme e singhiozza nel sonno.

incosciente e baldanzoso, lancia sguardi di sfida al rivale («Ebbene è geloso, eppur non lo temo»). La tensione è palpabile, e il coro la stempera con un invito alla danza («Vecchio, ci tedi | con storie noiose! | Suvvia le obliamo, | gioendo e danzando»). Si tratta di un espediente ingegnoso che permette a Dančenko di inserire, senza eccessive forzature, una breve parentesi coreutica [nn. 5 e 6].

Nel libretto subito dopo le danze viene collocato il «Duetto» fra Zemfira e il Giovane zingaro [n. 8], mentre al coro «Ogni pogašeny» [n. 7] spetta il compito di chiudere la prima sequenza di scene⁶⁹. Robert Threlfall e Geoffrey Norris ci informano che nel manoscritto originale della partitura i numeri 7 e 8 appaiono invertiti⁷⁰. Rachmaninov quindi in un primo tempo aveva seguito scrupolosamente le indicazioni di Dančenko; l'inversione dei due numeri tuttavia deve essere comunque anteriore alla messinscena del '93: l'ordine attuale compare infatti già nella prima ristampa dello spartito. Il compositore probabilmente si rese conto che la delicata oasi lirica del duetto trovava una migliore collocazione dopo il soffuso notturno intonato dal coro, piuttosto che a ridosso della frenetica «Danza degli uomini» [n. 6]. La scena del furtivo incontro amoroso dei due giovani su cui è intessuto il duetto è tratta per intero dal poema (sequenza IX); l'unico cambiamento testuale significativo lo troviamo nella risposta di Zemfira all'incalzante domanda del Giovane zingaro, «Di', verrai al convegno?». Il verso originale recita «Kogda podnimetsja luna» [«Quando sorgerà la luna»], mentre nel libretto troviamo «Segodnja, kak zajdët luna» [«Oggi, quando tramonterà la luna»]. Facile l'ironia di Norris:

The librettist's practice of extracting from context and paraphrasing portions of the poem had also led him into an error of timing, in which the moon follows an extraordinary course across the sky. No. 8, the duettino for Zemfira and her young lover, is one of the more significant parts of the libretto, where it becomes plain that Zemfira is bored with Aleko and enchanted with the younger man. He pleads to her, "Say if you will meet me again", to which she replies, "When the moon rises...". Now, in the previous number the gypsies have already said "The moon shines alone from the heavenly heights and illuminates the camp". Mrs. Rosa Newmarch, in preparing the English translation of the libretto for

⁶⁹ I versi intonati dal coro sono tratti dalla sequenza I del poema. Non ci è dato sapere con certezza per quale motivo Dančenko si sia dato la briga di ridurre le tetrapodie originali in tripodie. Certo non per ragioni metrico-ritmiche, giacché anche le tripodie sono di natura giambica. Probabilmente al suo orecchio i versi originali tradivano maggiormente la natura 'epica' del genere di partenza, in cui essi vi compaiono come digressione descrittiva della voce narrativa. La Livanova peraltro rimarca come l'«odna luna sijaet | s nebesnoj tišiny» [lett. «una sola luna splende nell'alto dei cieli»] con cui Dančenko sostituisce l'*enjambement* «[...] luna sijaet | odna s nebesnoj tišiny» [«da luna splende sola nell'alto dei cieli»], sortisca dal punto di vista sintattico un effetto involontariamente comico [T.N. Livanova, *Tri opery Rachmaninova*, in I.F. Belza (a cura di), *S.V. Rachmaninov i russkaja opera*, cit., p. 46].

⁷⁰ G. Norris & R. Threlfall, *A Catalogue of Compositions of S. Rachmaninoff*, Scholar Press, London 1982: p. 179.

Chester's, saw the error in this and translated Zemfira's reply as "When the moon sets", but the libretto says the opposite. It seems strange, in fact, that Danchenko did not retain Puskin's exact text in this case, for Pushkin's line has precisely the same number of syllables as Danchenko's, and the syllabic stresses fit the music perfectly. [...] Pushkin's answer to the young man's question is "When the moon becomes hidden" or, more literally, "...goes behind", and seventeen lines later the moon is concealed by mists.⁷¹

All'epoca lo studioso probabilmente non sapeva che l'ordine originale dei due numeri era stato invertito dal compositore. Ciò detto, l'incongruenza del decorso lunare rimane indiscutibile. Come abbiamo visto, infatti, nelle didascalie sceniche iniziali viene specificato che la luna «*scompare durante l'intermezzo*», ovvero prima del convegno segreto dei due amanti. Quel che più mi interessa rimarcare però è che il cambiamento del predicato verbale, apparentemente ingiustificato, è dettato con ogni probabilità da ragioni ritmiche. Mentre nell'originale Puškin decide di non accentare il secondo piede, Dančenko preferisce mantenere atono il terzo e a aprire con un bisillabo, preservando così la simmetria coi versi precedenti:

Segodnja, kak zajdēt luna [1°, 3°, 4°]

vs.

Kogda podnimetsja luna [1°, 2°, 4°]

La «Scena presso la culla» [n. 9] viene desunta dalla sequenza VI del poema. La sua collocazione a ridosso del duettino d'amore "rubato" ne accentua ancor più la carica sovversiva. Zemfira riversa infatti nel «canto selvaggio» tutta la sua insofferenza nei confronti del marito «vecchio e crudele». Gli aggiustamenti testuali sono minimi. Rimarco solo l'aggiunta di un distico fra la seconda e la terza strofa della canzone. Aleko è assorto e, in un primo tempo, non presta attenzione alle provocazioni della compagna: «Oscuro affanno [grust'] l'anima opprime... | Dove sono dunque le gioie d'un amore figlio del caso?». Il librettista vuole sottolineare che l'intimo dramma del protagonista è la *grust'*, una malinconia affannosa che ora, svanito il sogno d'amore, attanaglia nuovamente l'animo dell'eroe⁷².

Nel segno della *grust'* si apre anche la Cavatina [n. 10]. Si tratta di un monologo-confessione di ascendenza romantica, in cui l'eroe esterna la sua inconciliabile alterità rispetto al mondo che lo circonda⁷³ e la dolorosa presa di coscienza di un amore ormai infranto.

⁷¹ G. Norris, *Rakhmaninov's Student Opera*, cit., p. 444.

⁷² Cfr. I.A. Givental', *Opera «Aleko» S. Rachmaninova*, cit., p. 11.

⁷³ Si pensi al monologo dell'Olandese ad apertura dell'opera di Wagner o al «Pari siamo» di Rigoletto.

I versi iniziali – a partire da «Perché allor fremo mesto il cuore?» – sono tratti dalle prime sequenze del poema (III e V) e soffrono di un’enfasi retorica che era difficilmente eludibile in una trasposizione in prima persona di frasi originariamente affidate alla voce narrativa:

Tristemente il giovane guardava
La spopolata pianura
E il segreto motivo della sua tristezza
Non osava chiarire a se stesso.
Con lui Zemfira d’occhi neri,
Libero abitatore, ora, egli del mondo,
E lietamente il sole su di lui
Brilla dello splendore meridionale.
Perché dunque il cuore del giovane fremo?
Da quale affanno egli è oppresso?⁷⁴

Il cuore lirico della Cavatina – a partire da «Quanto m’amava Zemfira!» – trae invece origine dal confronto fra Aleko e il Vecchio zingaro (sequenza VIII). Solo in un secondo tempo Rachmaninov chiese – con ogni probabilità a Slonov – di ampliare il testo poetico per dare agio alla copiosa vena melodica di espandersi liberamente. Si tratta di una dozzina di versi in cui il protagonista rievoca, rapito, le voluttuose ore notturne passate accanto all’amata. Possono apparire ridondanti e di non pregevole fattura, ma sono sicuramente funzionali⁷⁵.

All’intermezzo orchestrale [n. 11] segue la romanza fuori scena del Giovane zingaro [n. 12], una figura appena sbazzata nel poema. Dančenko infatti si trova costretto ad attingere ancora una volta alla sequenza VIII, e mette in bocca all’‘amoroso’ parole originariamente attribuite al Vecchio. Si tratta di una manciata di versi in cui quest’ultimo intimava Aleko a prendere atto della volubilità del cuore femminile. Forse non sono fra i più adatti per essere riciclati come strofe di una “serenata fuori tempo massimo”⁷⁶, ma la similitudine del corso ondivago della luna col libero cuore di una fanciulla rimane suggestiva:

⁷⁴ A.S. Puškin, *Gli zingari*, cit., p. 218.

⁷⁵ Cfr. *ultra*, p. 170. Nel libretto e nella tavola sinottica sono rinchiusi fra parentesi quadre.

⁷⁶ La luna, stando alle didascalie sceniche, infatti è già tramontata e il campo è rischiarato dalle prime luci dell’alba. Nel poema invece il fatto di sangue avviene sì al tramonto della luna, ma quando ancora «brilla appena la luce incerta delle stelle».

VECCHIO

Consòlati, amico: ella è una bambina,
Il tuo dolore è senza senso:
Tu ami dolorosamente e penosamente
E il cuore femminile scherzando.
Guarda: sotto la remota volta
erra libera la luna;
Su tutta la natura di passata
Ugualmente versa splendore.
Dà una capatina in una nuvola qualunque,
Tanto pomposamente la rischiera,
Ed ecco – è già passata a un'altra
E anche questa non visiterà a lungo.
Chi un luogo in cielo le mostrerà
Dicendo: fermati lì!
Chi dirà al cuore d'una giovane fanciulla:
Ama una cosa sola, non mutare?
Consòlati! [...].⁷⁷

Il finale [n. 13] si apre – dopo una sottaciuta ma evidente ellissi temporale – con una tenera *aubade* dei due amanti, bruscamente interrotta dall'arrivo di Aleko. Questi infatti, in preda a sogni tormentosi – ci dice il poema –, si sveglia di soprassalto e, non trovando a fianco a sé Zemfira, ne segue trepidante le tracce sino al *kurgan*. La 'catastrofe', che in Puškin occupa poco più di una dozzina di versi e si distingue per la serrata scabrità dell'azione, viene per ovvie ragioni dilazionata dal librettista. Non mancano momenti di enfasi melodrammatica, come per esempio il grido di dolore di Zemfira sul corpo del giovane amante («Oh, mio amato! Mi perdona! | Fu il mio amore che t'uccise») o le esclamazioni sgomentate del coro («Spettacolo orrendo | illumina il raggio del sole. | Perché, Onnipotente, | così ci castighi?»). Tuttavia, l'aggiunta di alcuni versi da altre parti del poema contribuisce in maniera efficace al ritratto del protagonista. La Givental' nota per esempio la profonda umanità che traspare dall'accorato appello di Aleko all'amata (cfr. sequenza IV)⁷⁸:

Zemfira! Rammenta, oh mia diletta,
che a te tutta immolai la mia esistenza.

⁷⁷ A.S. Puškin, *Gli zingari*, cit., pp. 227-28.

⁷⁸ I.A. Givental', *Opera «Aleko» S. Rachmaninova*, cit., p. 12.

Con te volli spartire l'ore oziose.
Scelsi l'esilio e il nostro amore.

Egli subito dopo reclamerà i suoi “diritti coniugali”, ma qui il *vulnus* non sta tanto nell'onore macchiato, quanto nell'infrangersi della possibilità di riscatto attraverso la forza salvifica dell'amore⁷⁹. Col tradimento, Zemfira getta di nuovo Aleko nell'abisso della solitudine. E i versi finali pronunciati dal protagonista – solo in scena dopo l'unanime condanna morale degli zingari –, sebbene siano con ogni probabilità un'aggiunta posticcia del compositore⁸⁰, vanno nella direzione indicata dal librettista:

O pena! O tormento!
Solo, solo... ancora solo!

In conclusione, sarebbe sciocco negare che nel libretto vi sono «momenti di stereotipia melodrammatica, mancanza di nessi fra alcuni episodi e singole strofe di versi che stridono accanto a quelle di Puškin»⁸¹. Ciò nonostante, il lavoro compiuto da Dančenko al fine di attualizzare il soggetto, concentrare l'azione in un atto unico e fornire una solida ossatura drammatica alla portata di un licenziando in composizione è senz'altro meritorio.

La scelta dell'impianto a numeri chiusi d'altronde era pressoché obbligata. Per questo non è certo impertinente definire *Aleko* un esempio estremo di opera all'italiana⁸². D'altronde, come vedremo, di quest'ultima il compositore sfrutterà appieno la caratteristica discontinuità del decorso temporale. Faccio notare, tuttavia, che ben tre numeri solistici su quattro sono classificabili come ‘pezzi caratteristici’ (ballata [n. 3], canzone [n. 9], romanza [n. 12]), e rimandano quindi alla tradizione dell'*opéra comique*, il cui apporto alla nascita e alla formazione dell'opera nazionale russa fu fondamentale. È pur vero che ne fanno ampio ricorso anche gli operisti italiani di fine secolo; basti pensare a *Cavalleria rusticana*, opera che – come abbiamo visto – era particolarmente apprezzata da Nemirovič-Dančenko. Questo non deve però spingerci a sopravvalutare l'influenza del modello mascagnano su *Aleko*. Presi di per sé, l'intermezzo sinfonico e la romanza fuori scena del Giovane zingaro più che indizi sono specchi

⁷⁹ Un tema, come abbiamo visto, tipico del Romanticismo tedesco. In ambito operistico si pensi all'*Olandese volante*.

⁸⁰ Rachmaninov aveva di certo presenti i versi pronunciati poco prima della chiusura del sipario da Onegin («Infamia!... Tormento!.. Che vita miserevole!») o quelli messi in bocca al Demone nell'omonima opera di Rubištejn («Solo, ancora una volta solo!»).

⁸¹ V. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., p. 108.

⁸² «As a postscript we may cite what appears to be the very last instance of a Russian composer of any stature adopting an Italian model for opera: Sergei Rachmaninoff's *Aleko* [...]» [R. Taruskin, *Ital'janshchina*, in Id., *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton 1997: p. 234].

per le allodole. Mi pare decisamente ‘sopra le righe’ il giudizio di Keldyš, che vede nella drammaturgia musicale di Dančenko il tentativo di trapiantare in Russia una presunta poetica verista⁸³. Il musicologo si fa forte del cortocircuito operato superficialmente dalla critica russa su tre opere coeve e di successo – *Cavalleria, Pagliacci*⁸⁴ ed *Aleko* –, considerate all’epoca come esempi di studio psico-sociologico sulla gelosia, quasi di matrice zoliana⁸⁵. In realtà, per quanto rimodellato e affievolito da Dančenko, il conflitto che sta alla base del poema puškiniano si pone agli antipodi del presupposto “verista” – esplicito nell’opera di Mascagni (seppur meno che in Verga) e sottaciuto in quella di Leoncavallo – secondo cui sarebbe il *milieu* popolare a predeterminare il ‘fatto di sangue’. Negli *Zingari* semmai è vero il contrario: l’arrivo di Aleko perturba l’ecosistema locale e ne rompe il precario equilibrio. Se è vero che in tutti e tre i casi l’ambiente non viene ridotto a mera *couleur locale* ma è parte integrante del dramma, ciò è dovuto più alla derivazione da un archetipo comune – la *Carmen* di Bizet – che non a una presunta influenza reciproca.

Lo stesso Keldyš riconosce peraltro che «nella musica di Rachmaninov è difficile percepire le tracce di un’influenza diretta dei compositori italiani», e che quest’ultimo «nel comporre *Aleko* prese fondamentalmente a modello l’opera nazionale»⁸⁶. Vi è addirittura in questo senso chi si spinge a includerla, insieme a *Francesca da Rimini* e il *Cavaliere avaro* fra gli esempi più significativi di «opere brevi», genere assai diffuso nel teatro russo di fine secolo⁸⁷. Esse non guardano ai coevi esempi veristi, [da cui] «di norma differiscono per l’impianto sinfonico, l’elevazione tipicamente romantica dei personaggi e lo scavo psicologico interiore»⁸⁸; tuttavia, al di là dell’indubbia concentrazione drammatica, mi pare azzardato considerarle come un gruppo omogeneo.

Rachmaninov d’altronde non sarebbe stato certo contento di vedere accostata la sua produzione lirica più matura a quell’«operina incantevole» che tanto tempo prima aveva deliziato Čajkovskij⁸⁹. Come abbiamo già avuto modo di vedere, il compositore prese in più occasioni le distanze dalla sua opera giovanile, mostrandosi consapevole dell’inadeguatezza del libretto («I took the libretto as it stood,

⁸³ Ju. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 67.

⁸⁴ L’opera di Leoncavallo fu rappresentata per la prima volta in Russia nel gennaio del 1893 e, come del resto avvenne per *Cavalleria rusticana*, venne qualche volta accoppiata ad *Aleko*.

⁸⁵ Ju. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., pp. 67-68.

⁸⁶ Ivi, p. 69.

⁸⁷ R. Rozenberg, *Russkaja opera maloj formy konca XIX – načala XX veka*, in M.K. Michajlov & E.M. Orlovaja, *Russkaja muzyka na rubeže XX veka. Stat’i, soobščeniija, publikacii*, LOLGK, Muzyka, Moskva-Leningrad 1966: pp. 111-128.

⁸⁸ V. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., p. 110.

⁸⁹ Lettera a A.I. Ziloti del 3 maggio 1893, cit. in Ju. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 84.

and the idea that it may be improved never even entered my head»⁹⁰) e bollandola come mera ‘ital’janščina’ («It is written on the old-fashioned Italian model, which Russian composers, in most cases have been accustomed to follow»⁹¹). Quest’ultima affermazione tuttavia non implica un riconoscimento a posteriori, da parte di Rachmaninov, di una stretta (e consapevole) adesione a un modello operistico predefinito. Come ci ricorda Taruskin infatti:

By and large, it is clear that Russian composers practiced what they preached where Italian opera was concerned. An account of the echoes of German or (especially) French opera in the work of Russian composers would be many times the length of this one. The reason was as much a matter of timing as one of aesthetics. The rise of the Russian opera had coincided with the decline of the Italian opera in defining, and constructing, the Russians’ musical *samopoznaniye*, their sense of an art-musical self.⁹²

⁹⁰ O. von Riesemann, *Rachmaninoff's Recollections*, cit., p. 79. Rachmaninov infatti, poco dopo aver ricevuto il libretto, scrisse con toni entusiastici a Natal’ja Skalon: «Il titolo dell’opera è *Aleko*. Il libretto è tratto dal poema di Puškin – *Gli zingari* – ed è stato approntato da Vlad[imir] Nemirovič-Dančenko. È veramente ben fatto. Il soggetto è splendido. Non so se lo sarà anche la musica...» [lettera a N.D. Skalon del 23 marzo 1892 [n. 37], in Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., p. 65].

⁹¹ Cit. in S. Bertensson, & J. Leyda, *Sergei Rachmaninoff: a Lifetime in Music*, cit., p. 55 [tratto da F.H. Martens, *Little Biographies: Rachmaninoff*, New York, 1922].

⁹² R. Taruskin, *Ital’janshchina*, in Id., *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, cit., pp. 234-35.

4. «Ovunque vi sono passioni fatali»: melos, eros e pathos

Struttura portante dell'opera – come abbiamo già avuto più volte modo di ricordare – è il numero chiuso di tradizione italo-francese. D'altronde quest'ultima era forse il modello più consono su cui un giovane compositore potesse misurarsi in tempi così proibitivamente brevi e quello più agevole su cui una commissione potesse esprimere un giudizio. Non dobbiamo infatti dimenticare che l'opera non fu concepita per una specifica messinscena, ma fu semplicemente fornita come 'traccia' a tre diplomandi affinché dessero prova di padroneggiare una forma operistica nelle sue articolazioni di base: arie, duetti, numeri d'assieme, pagine corali, orchestrali e coreutiche. E che si tratti di una prova d'esame lo si capisce anche dall'analisi della partitura, in cui emergono passaggi di taglio decisamente accademico in cui Rachmaninov voleva dare con tutta evidenza prova di perizia tecnica.

Ciò detto, non si può negare all'impalcatura di Nemirovič-Dančenko una potenziale efficacia scenica. L'ossatura dell'opera dà infatti prova di coerenza ed equilibrio. Come si può notare, su tredici numeri totali abbiamo quattro pezzi di natura solistica [nn. 3, 9, 10 e 12], due duetti [nn. 8 e 13], un 'assieme' [n. 4], due cori [nn. 2 e 7], un intervento coreutico [nn. 5 e 6], un preludio e un intermezzo orchestrali [nn. 1 e 11], un finale [n. 13]. Di questi, come vedremo, due (se non tre) sono classificabili come 'pezzi caratteristici' [nn. 3 (?), 9, 12]: segno evidente dell'influenza esercitata dall'*opéra-comique* sul teatro nazionale russo che all'epoca, al di là di un possibile successo locale di *Cavalleria rusticana*, non foggia certo le sue strutture drammaturgiche sulle opere della 'Giovane scuola'.

Se diamo uno sguardo alla distribuzione delle voci e dei relativi numeri d'opera, ci accorgeremo che il librettista ha ben chiare le convenienze teatrali:

DISTRIBUZIONE DELLE VOCI E DEI NUMERI D'OPERA

ALEKO (baritono)

- (4) Scena e coro
- (9) Scena presso la culla
- (10) Cavatina
- (13) [Duetto e] Finale

GIOVANE ZINGARO (tenore)

- (4) Scena e coro
- (8) Duettino
- (12) Romanza
- (13) Duetto e Finale

ZEMFIRA (soprano)

- (4) Scena e coro
- (8) Duettino
- (9) Scena presso la culla
- (13) Duetto e Finale

IL VECCHIO (basso)

- (3) Racconto
- (4) Scena e coro
- (13) [Duetto e] Finale

VECCHIA ZINGARA (contralto)

- (13) [Duetto e] Finale

CORO DI ZINGARI (soprani, contralti, tenori, bassi)

- (2) Coro
- (3) Racconto
- (4) Scena e coro
- (7) Coro
- (13) [Duetto e] Finale

A ognuno dei quattro cantanti principali egli affida infatti un diverso pezzo solistico: una grande aria al protagonista maschile [n. 10], una canzone scenica alla protagonista femminile [n. 9], una ballata [n. 3] e una breve romanza [n. 12] ai due comprimari. Naturalmente la mera contabilità di per sé non dice nulla: all'opera non ha importanza solo quanto si canta, ma cosa si canta. Il Giovane zingaro per esempio compare spesso in scena, ma la sua romanza e i suoi brevi interventi hanno un 'peso specifico' nettamente inferiore rispetto a quelli del Vecchio. Il tenore nell'economia complessiva del dramma non è autosufficiente; esiste in funzione della triangolazione amorosa, e vive all'ombra di Zemfira. A quest'ultima è affidato un numero vocale di indubbia pregnanza drammatica (la «Scena presso la culla», n. 9), che però non può essere messo sullo stesso piano del glorioso monologo del protagonista. E così via.

Sotto questo punto di vista quindi l'equilibrio è rispettato. Di scarso interesse e di fattura mediocre sono invece i numeri d'assieme. Il coro, che pur vi partecipa, non ha un particolare peso drammatico. Si limita infatti a commentare quel che accade in scena con interventi di carattere quasi oratoriale. La sua funzione è eminentemente coloristico-contemplativa.

L'opera si regge quindi sulla pregnanza dei numeri solistici e sulle capacità evocative del colore locale. Spetterebbe al compositore supplire alle manchevolezze del libretto, cercando di

fornire un'unità di disegno che manca dal punto di vista strettamente drammatico. Rachmaninov, pur preservando il principio della preminenza vocale, cerca di dare veste unitaria ai singoli quadri attraverso l'uso di reminiscenze motiviche, il respiro sinfonico di alcune pagine e l'organicità del modello intonazionale. Egli non riesce tuttavia a superare i limiti intrinseci posti dal libretto alla continuità drammatica.

Passiamo ora a un'analisi più dettagliata della partitura. L'opera si apre con una breve introduzione orchestrale [n. 1]: un preludio, cui spetta il compito di inscenare, attraverso il tessuto motivico, l'intrigo ferale che andrà dipanandosi davanti gli occhi dello spettatore, come se si trattasse di un poema sinfonico in miniatura. I modelli nella storia del teatro d'opera sono molteplici; tuttavia per intensità e concisione l'antecedente diretto è sicuramente l'introduzione della *Donna di picche*, rappresentata per la prima volta a San Pietroburgo nel dicembre del 1890¹.

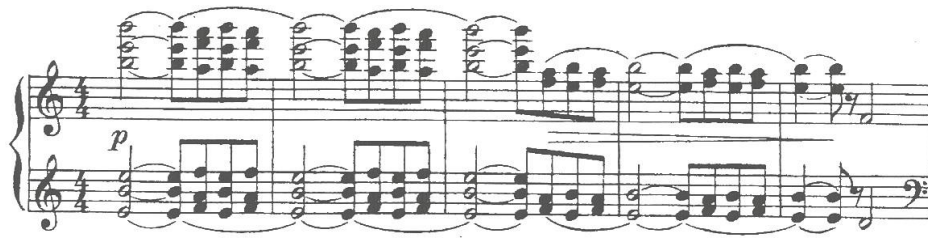
La frase iniziale – affidata a flauti e clarinetti – è una palese tocco coloristico, che oscilla fra la dissimulata arcaicità e il suadente esotismo (quinte vuote, modo frigio, armonia statica, linea melodica incantatoria, arabesco discendente):



Il *milieu* zigano – lungi dal venir rappresentato col puntiglio dell'etnografo – viene ricondotto nell'alveo canonico dell'orientalismo esotizzante, come confermano tra l'altro le battute introduttive della coeva *Danza Orientale* per violoncello e pianoforte², in cui compaiono le stesse quinte vuote e il medesimo moto armonico oscillante:

¹ Rachmaninov – come abbiamo visto – riuscì ad assistere a una replica dell'opera nel dicembre del '90.

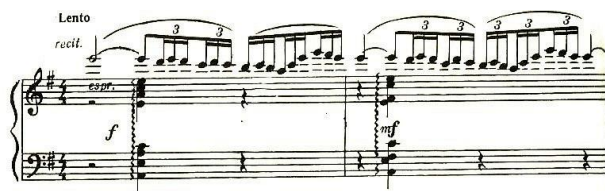
² Pubblicata come *op. 2* insieme all'adattamento per violoncello e pianoforte di un preludio giovanile.



Ci troviamo di fronte a una soglia narrativa, al familiare cronotopo fiabesco («C'era una volta, in un paese lontano lontano»³) che ci trasporta in un mondo 'altro', fuori dal tempo⁴.

Un cupo disegno dal profilo ritmico icasticamente definito dà poi l'abbrivio a una parossistica sezione in *Agitato* e ne costituisce il nerbo. L'unisono brutale a potenziare la classicissima inflessione semitonale simbolo del dolore⁵, gli accenti marcati e la ritmica nervosa già tradiscono la funzione di etichetta sonora che nel corso dell'opera verrà attribuita a questo motivo [batt. 5-9].

³ In fondo, l'atavico potere incantatorio dell'affabulazione assume anche nella *Shéhérazade* di Rimskij-Korsakov (1888) le forme di in un ammaliante arabesco:



La pervasività del formulario esotizzante nella musica russa ottocentesca – si veda per esempio l'arabesco a batt. 32 nel poema sinfonico *Tamara* di Balakirev – ci dispensa tuttavia dal postulare un legame diretto fra la due sinuose figurazioni.

⁴ «Colla magica forza del canto | Nella mia oscura memoria | Così si ravvivano le visioni | Dei giorni ora radiosi ed ora tristi. | Nel paese dove a lungo, a lungo della guerra | Non tacque l'orrendo fragore, |[...] In mezzo alle steppe incontrai | Sulle tracce degli antichi campi | I pacifici carri degli zingari, | Figli d'umile libertà» [A.S. Puškin, *Gli zingari*, op. cit., p. 237].

⁵ Cfr. M. Beghelli, *L'emblema melodrammatico del lamento: il semitono dolente*, in *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale / Proceedings of the international conference* (Parma - New York - New Haven, Comitato Nazionale per le Celebrazioni Verdiane, 24 gennaio – 1° febbraio 2001), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, Parma, Comitato Nazionale per le Celebrazioni Verdiane – Firenze, Olschki, 2003, pp. 241-280.

Non è forse un caso – come nota acutamente Richard Taruskin – che esso «corrisponda in ritmo e contorno alla pronuncia del nome del protagonista»⁶, sebbene – lo vedremo meglio in seguito – non gli si possa ascrivere una mera funzione ‘segnaletica’:



La stasi modale delle battute introduttive, in cui veniva evocato un tempo ciclico, collettivo e fondamentalmente astorico (quello degli zingari), è d’un tratto spazzata via da un’inquieta tensione tonale [batt. 10 e sg.]. Il tempo soggettivo del protagonista irrompe bruscamente nell’idillio pseudo-russoviano: sull’incessante pulsare delle viole si stagliano clarinetto e oboe (*solli*), che danno vita a un breve “botta e risposta” basato sul motivo di Aleko (batt. 10-13)⁷. Prendono poi parola i violoncelli (raddoppiati dai fagotti), che cercano di espandere la frase, conferendole un tono segnatamente patetico⁸. Lo slancio effusivo viene tuttavia frenato dall’intrusione dei violini primi e secondi, che sembrano quasi voler soffocare ogni tentativo di “emersione” [batt. 14-21]. La pulsazione ritmica incalzante passa ora ai corni, su cui si innesta – cupo e pervicace – il motivo di Aleko (registro grave: violoncelli, contrabbassi e fagotti). Gli sbarra il passo una figurazione in terzine (asseverata una seconda volta in quartine), che con ogni probabilità trae origine dalla fioritura del motto iniziale [cfr. batt. 4-5] e viene affidata, per antitesi, al registro medio-acuto dell’orchestra (flauti, oboi, clarinetti, violini I e II, viole) [batt. 22-25]⁹:

⁶ R. Taruskin, voce «Aleko», in *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, London 1992. Giustamente Aleksej Kandinskij lo definisce un «tema di carattere declamatorio» [A.I. Kandinskij, *Opery Rachmaninova*, Muzgiz, Moskva 1956: p. 26].

⁷ Si noti anche il tremolo di violini primi e secondi alle batt. 11 e 13.

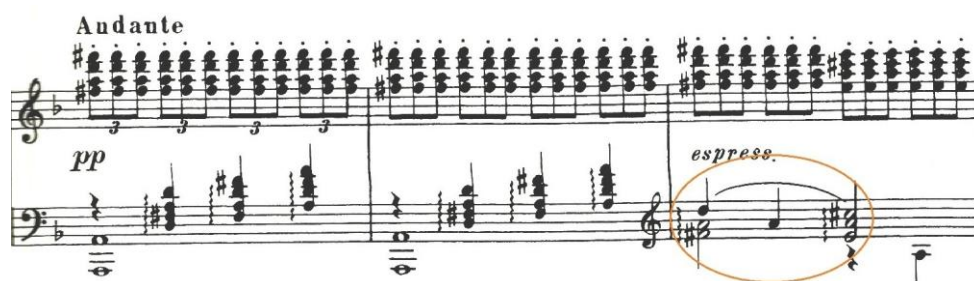
⁸ Sottolineato altresì dalle forcelle di dinamica.

⁹ Alla stessa figurazione – nel racconto del Vecchio [n. 3] – spetterà il compito di chiosare uno dei versi-chiave del libretto: «i naši seni kočevye v pustynjach | ne spalis’ ot bed» [«neppure i nostri nomadi tetti | sfuggirono in luoghi deserti sventurati»]: cfr. *ultra* n. 3, batt. 23.



I violoncelli cercano ancora una volta di espandere con struggimento lo scarno profilo melodico del motivo principale, ma vengono nuovamente messi a tacere [batt. 26-31 (cfr. 14-21)]. La tensione accumulata è quindi “incanalata” in un rapido passaggio in progressione ascendente che conduce a un climax parossistico di chiara ascendenza čajkovskijana. Segue una rapinosa discesa degli archi, ritmicamente (s)composta (quartine di semicrome si alternano a terzine di crome), che viene troncata da pesanti accordi in *sforzato* [batt. 32-43]: una ‘catastrofe’ veracemente prolettica, poiché il passo comparirà *verbatim* nel truculento finale dell’opera¹⁰.

Attraverso un accordo di sesta eccedente “tedesca”, con funzione di dominante della dominante, si scivola senza soluzione di continuità – quasi si trattasse di una dissolvenza – alla sezione conclusiva dell’introduzione: un *Andante* in Re maggiore, attaccato però ancora in $\frac{6}{4}$ senza risolvere di fatto la “cadenza composta” a toccare la tonica¹¹, con i violoncelli che, sostenuti da un morbido tappeto sonoro intessuto dai fiati e punteggiato dagli accordi dell’arpa e dai pizzicati di viole e violini, enunciano in progressione discendente un motivo di tre note [batt.44-51]:



¹⁰ Cfr. *ultra*, «Finale» [n. 13]: batt. 96-111.

¹¹ Il brano si chiuderà infatti su una cadenza sospesa alla dominante.



Nel corso dell'opera questo motivo verrà più volte associato alla figura di Zemfira. Qui lo troviamo in una veste patentemente elegiaca, che ne tradisce di fatto la “focalizzazione interna”¹²: la breve parentesi lirica – fugace rievocazione dei giorni felici in cui la redenzione pareva ancora possibile – viene però subito raggelata dal tetro riaffacciarsi al fagotto *solo* del motivo semitonale di Aleko; una cupa ruminazione che, quasi a voler chiosare l'apostrofe prolettica dell'originale puškiniano sulle passioni momentaneamente placatesi («Si desteranno: pazienta»), sigilla sinistra, in un clima di sospensione, l'introduzione orchestrale¹³.

Da questa breve analisi si evince che il preludio introduttivo non solo preannuncia la ‘tinta’ dell'opera e ne anticipa i temi salienti, ma si configura come vera e propria «sintesi preventiv[a] del conflitto che sta alla base del dramma»¹⁴. L'impianto tonale e l'elaborazione motivica, pur essendo entrambi frutto di un pensiero di natura eminentemente sinfonica [introduzione lenta, I tema (Re minore), sviluppo I tema, II tema (Re maggiore), coda], non escludono infatti un principio organizzativo di tipo drammaturgico. Non si tratta infatti di un mero campionario di temi articolato secondo quadri di colore in sé conclusi [I: batt. 1-5; II: batt. 6-43; III: batt. 44-51]; il compositore infatti tenta qui di distillare, in una sorta di precipitato sinfonico, le premesse “figurali”¹⁵ del conflitto: la temporalità mitica del mondo zingaro (non scevra – lo vedremo meglio in seguito – di un rassegnato fatalismo) e l'inquietudine di un uomo

¹² Ipotesi peraltro avvalorata dallo scabro profilo che il motivo assumerà nella «Scena presso la culla» [n. 9], in cui – con effetto straniante – il compositore e il librettista ci mettono di fronte al carattere volitivo e provocatorio della giovane zingara.

¹³ Cfr. *supra*, p. 92.

¹⁴ Voce «Ouverture (Sinfonia d'apertura, Preludio)», in L. Bianconi - G. Pagannone, *Piccolo glossario di Drammaturgia musicale*, in *Insegnare il Melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche* (a cura di G. Pagannone), Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010: pp. 240-41.

¹⁵ L'inafferrabilità semantica del dettato musicale non ci permette invero di affermare con certezza se il contenuto latente sia di natura fondamentalmente prolettica o analettica.

del Secolo, che si picca con velleitarie pose byroniane di disconoscere le leggi del Fato e si illude – tronfio della sua “civile barbarie” – di trovare la redenzione attraverso l’amore (egoistico) per una (libera) figlia della natura. Rachmaninov tra l’altro, attraverso una tecnica “narrativa” fondamentalmente soggettivistica, dà al preludio un taglio quasi cinematografico (panoramica [batt. 1-5], primo piano su Aleko [batt. 6-9], soggettiva [batt. 10- 42], dissolvenza [batt. 43], *flash-back* [batt. 44- 51]). Il principio sinfonico collima quindi perfettamente con quello drammaturgico.

Con una brusca virata armonica (sulla dominante di Fa maggiore, anziché sull’atteso Re minore su cui il Preludio dovrebbe naturalmente risolvere), attacca subito il coro introduttivo [n. 2], che è un prevedibile quadro di colore in cui il compositore ammanta di una generica tinta orientale due quartine estrapolate “a forza” dall’originale puškiniano. Le battute iniziali – affidate alla sola orchestra – dipingono il lieto affaccendarsi di uomini, donne e bambini per l’imbandigione della cena [*Allegro vivace*, batt. 1-45].

Ai colpi sordi dei timpani si alternano le saltellanti quarte parallele di violini I e II [motivo x], a cui s’uniscono le viole [batt. 1-15]:



Un lungo pedale di dominante, su cui ondeggiando archi e fiati, preannuncia l’alzata del sipario [batt. 16-45]: dal punto di vista metrico-testuale abbiamo due quartine di tetrametri giambici, con alternanza di clausole maschili e femminili:

Kak voľnost’ vesel naš nočleg [accenti su 1°, 2°, 4°]
 i mirnyj son pod nebesami [1°, 2°, 4°]
 meždu kolčsami teleg [2°, 4°]
 poluzavešannyh kovrami. [2°, 4°]
 Dlja naš vezde, vsegda doroga [1°, 2°, 3°, 4°]
 vezde dlja naš nočlega sen’. [1°, 2°, 3°, 4°]

Prosnuvšis' po utru, svoj den' [1°, 3°, 4°]
 my otdaëm na volju Boga.¹⁶ [2°, 3°, 4°]

Essi vengono intonati dal compositore per gruppi di due, secondo questo schema:

vv. 1-2	Voci femminili (soprani e contralti)	A
vv. 3-4	Voci femminili (soprani e contralti)	A
vv. 5-6	Voci maschili e femminili (baritoni, tenori, contralti, soprani)	A'
vv. 7-8	Voci femminili (soprani e contralti)	A
vv. 5-6	Voci maschili e femminili (baritoni, tenori, contralti, soprani)	A'
vv. 7-8	Voci femminili (soprani e contralti)	A

Come si evince dalla tabella, si alternano – a livello strutturale – parti a due e quattro voci, che hanno materiale tematico melodicamente, metricamente e ritmicamente omogeneo. La differenza più marcata sta nell'organico, nella dinamica e nella concatenazione delle singole frasi. Vediamo ora nel dettaglio:

introduzione [batt. 1-45]	<i>Allegro vivace</i>	motivo x [→batt. 3-4]	∅	D(ominante)
A [batt. 46-89]	<i>Allegro moderato</i>	a ₁ [batt. 46-56]	vv. 1-2	Fa
		a' ₁ [batt. 57-67]	vv. 1-2	Re _b
		a ₁ [batt. 68-78]	vv. 3-4	Fa
		a' ₁ [batt. 79-89]	vv. 3-4	Re _b
A' [batt. 90-127]	<i>Più vivo</i>	a ₂ [batt. 90-105]	v. 5	fa – sol – re – do [=D/fa]
		a ₃ [batt. 106-127] con motivo x [batt. 106-	v. 6	D/fa

¹⁶ «Libero è il nostro ricetta gioioso, | placido è il sonno sotto l'arco dei cieli, | fra le ruote dei carri,
 | che coprono a mezzo i tappeti | Ovunque a noi s'apre un cammino, | ovunque a noi s'offre un giaciglio.
 | Di mattino, al risveglio, | il di rimettiamo al volere di Dio».

		109 / batt. 113-116]		
A [batt. 128-160]	<i>Tempo I</i>	a ₁ [batt. 128-138]	vv. 7-8	Fa
		a' ₁ [batt. 139-149]	vv. 7-8	Re _b
		a ₁ [batt. 150-160] → orchestra	∅	Fa
A' [batt. 161-198]	<i>Più vivo</i>	a ₂ [batt. 161-176]	v. 5	fa – sol – re – do [=D/fa]
		a ₃ [batt. 177-198] con motivo x [batt. 177- 180 / batt. 184-187]	v. 6	D/fa
A [batt. 199-224]	<i>Tempo I</i>	a ₁ [batt. 199-209]	vv. 7-8	Fa
		a' ₁ [batt. 210-225]	vv. 7-8	Re _b →Fa

Nella prima sezione – *Allegro moderato* [batt. 46-89] – su un lungo pedale di Fa in ritmo ternario si alternano due frasi di 11 battute l'una, rispettivamente in Fa e Re_b maggiore (a₁ e a'₁), che planano dolcemente su un tappeto sonoro oscillante di clarinetti e violini. La linea melodica – di natura diatonica – è fortemente caratterizzata dal melisma conclusivo (un arabesco incardinato sul Fa), cui fa eco l'oboe. Si tratta di un evidente esotismo musicale, alla cui tinta contribuisce anche l'utilizzo del VI grado abbassato nell'accompagnamento:

Сопрано .

вошь - востъ ре - селъ нашъ, выдѣлъ и мирный сонъ

Allegro moderato.

p *dim.*

dim.
 подъ не ге си ми.
pp

Dal punto di vista fraseologico, oltre all'evidente movimento anacrusico dettato dal metro giambo, possiamo notare una leggera discrasia fra il profilo ritmico dei primi quattro versi e l'intonazione musicale che ne dà il compositore. Vi si nota infatti un tipico slittamento d'accento d'ispirazione folcorica: le due clausole maschili che chiudono il primo e il terzo verso («ночлѣг», «тег») cadono sul tempo debole della battuta; lo stesso accade per il secondo *ictus* dei versi 2 e 4 (alle parole «сон» e «полузавѣšанныч»). Del pari, portano un accento (mezzo)forte piedi che invece non vengono realizzati dal poeta, ovvero il terzo nei versi 2 e 4 e il primo al verso 3. Non è escluso che l'eccentricità prosodica sia dettata dalla preminenza dello spunto melodico, che condivide con altri temi di fattura orientale – si veda per esempio il coro d'apertura delle *Danze polovesiane* – uno spostamento d'accento (spesso sincopato) sui tempi deboli della battuta:

(Пляска дѣвушекъ плавная.)
 (Danse de jeunes filles aux mouvements ondulants.)
 (Fliesenler Tanz der Mädchen.)

A
sempre legato e dolce

Sopr.
 У - ле - тай на брыльяхъ вѣт - ра ты въ край род - ной род - на - и пѣс - ня
 Va sur lui - - te des doux Zé - phirs, A - é - ri - en - ne, va, chan - son, et
 Altri.
 Auf den Flü - - geln lin - den Ze - phirs, du, trau - tes Lied flieg fort zum Hei - mat -

Oh.
p con espressione e dolce

ХОРЪ.
 CHOR.



Al moto oscillatorio della prima sezione si contrappone il carattere cinetico della seconda – *Più vivo* [batt. 90-127] –, in cui vengono intonati i vv. 5-6. Abbiamo inizialmente frasi di quattro battute modulanti e concatenate che procedono per accumulazione [batt. 90-105: a₂]. Il v. 5 viene infatti reiterato quattro volte, e ad ogni reiterazione si aggiunge una sezione del coro (nell’ordine, baritoni, tenori, contralti, soprani). Nell’accompagnamento spicca una saltellante figurazione ascendente, che richiama il movimento degli archi ad apertura del brano¹⁷ e che intercala poi l’intonazione “compatta” del sesto verso, caratterizzata dall’esotico intervallo di seconda aumentata discendente [batt. 106-127: a₃]:



¹⁷ Scrive Kruglikov, nella più volte citata recensione del 1893: «Il punto in cui il coro si fa più concitato – là dove fanno il loro ingresso le voci maschili – è meno interessante e più convenzionale, nonostante la presunta originalità di quinte e ottave nell’accompagnamento in coincidenza col *fortissimo*, alla parola ‘vsegda’: di fatto, una bruttura» [S. Kruglikov, «Dnevnik artista», VI, 1893: p. 24].

The image shows a musical score with two systems. The top system consists of two vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics are in Russian: "наоъ ноц - ле - га сѣнь." The bottom system shows a piano accompaniment with two staves. A red circle highlights a specific note in the vocal line.

La frase viene poi reiterata all’ottava inferiore e conclusa con un artificioso effetto-eco, che indugia sul sesto grado alterato¹⁸. Dall’area di dominante, su cui si era attestata la seconda sezione, si torna ora al Fa maggiore della ripresa – *Tempo I* [batt. 128-160] –, che presenta piccole variazioni timbrico-stilistiche: la scrittura delle sezioni interne del coro è a due parti, i violoncelli e i fagotti vengono rinforzati dai corni III e IV, la figurazione oscillante diventa terzinata e passa ai soli flauti, subendo un voluto effetto di rarefazione sonora, mentre al suadente melisma delle voci non fa più eco l’oboe, bensì il corno. In questo caso Rachmaninov si trova costretto persino a violare l’integrità del dettato poetico, i cui *ictus* al primo, terzo e quarto piede avrebbero reso impraticabile la ripresa dello spunto melodico iniziale col suo caratteristico gesto “in levare” in terza e quinta battuta. I due tetrametri vengono così sciolti dal compositore: «Prosnuvšis’ po utru¹⁹, my otdaëm svoj den’ na volju Boga» [«Di mattino, al risveglio, il dì consacriamo al volere di Dio»]. Peraltro nelle moderne edizioni di spartito e partitura – tutte ristampe di precedenti edizioni di epoca sovietica – leggiamo «Prosnuvšis’ po utru, my otdaëm svoj den’ trudu i

¹⁸ L’artificio viene prontamente stigmatizzato dal solito Kruglikov, che considera gli interventi corali «di massima, ben riusciti» dal punto di vista puramente musicale, ma sostanzialmente «fiacchi». Secondo il critico infatti mal si adattano al *milieu* zigano: «non dobbiamo dimenticare che abbiamo a che fare con un ambiente fervido, vitale [...], [in cui] non può nascere spontaneamente il desiderio di cantare in perpetuo notturni con appelli miti e sonnacchiosi in stile imitativo» [*ibidem*]. Kaškin trova il coro di buona fattura, ma «non particolarmente originale» [«Russkie vedomosti», 5 maggio 1893].

¹⁹ Golovanov, nella registrazione del ’51, manipola a sua volta il primo verso, ricreando una tetrapodia: «Prosnuvšis’ rano po utru».

pesnjam» [«Di mattino, al risveglio, il dì consacriamo ai canti e al lavoro»]: una evidente manipolazione del secondo emistichio dettata da sciocca acribia ideologica.

Non avendo a disposizione un'intera quartina, Rachmaninov decide poi di affidare la seconda enunciazione della linea melodica agli archi [batt. 140-160] e riutilizza i vv. 5-6 per la ripresa del *Più vivo* [batt. 161-198], che lascia inalterato. Sostanzialmente inalterata anche la seconda intonazione dei vv. 7-8 [batt. 199-224], se si eccettua l'asseverazione del melisma orientaleggiante e l'eco – questa volta congiunto – di corno e oboe. Il giro armonico vira naturalmente verso il Fa e il brano si conclude su tinte bucoliche, con un fugace rimando alla testa del motto con cui si apriva l'introduzione orchestrale dell'opera [n. 1].

Il «Racconto del Vecchio» [n. 3] si configura dal punto di vista drammatico come una ballata dalla tipica funzione narrativo-premonitrice, che – come vedremo – fa leva sul meccanismo dell'ironia tragica. Pur non potendo essere ricondotto al modello della canzone strofica, il numero è facilmente segmentabile in due sezioni distinte: una introduttiva in stile arioso (pseudo-rapsodico), e una strutturalmente più compatta (la ballata propriamente detta, di forma vagamente tripartita), in cui però l'elaborazione formale «non inficia il libero fluire del racconto»²⁰, caratterizzato da un'intonazione di natura essenzialmente *durchkomponiert* che predilige gli accenti patetico-drammatici.

Le lunghe note tenute del corno, che proiettano sulla pagina una patina arcaica, e gli arpeggi dell'arpa, che accompagnano l'intonazione della prima quartina, rimandano chiaramente alla dimensione della 'musica in scena'²¹. Il canto procede con epica solennità²², ma si adombra al subitaneo («vdrug») emergere di tristi ricordi. Dal Re maggiore iniziale si scivola infatti presto alla parallela minore, confermata attraverso un accordo di dominante alterato – la più volte citata 'rachmaninovskaja garmonija' – che funge qui da madrigalismo sulla parola «pečal'nych» [«tristi»]. All'oboe viene affidato un breve inciso di carattere dolente [batt. 8-10], sostenuto da una trepidante scala ascendente degli archi (in tremolo) e da una serie di terzine di accordi ribattuti ai

²⁰ N. Kaškin, «Moskovskie vedomosti», 29 aprile 1893.

²¹ Il modello diretto, con ogni probabilità, è il l'introduzione del *Ruslan e Ljudmila* di Glinka (1842), in cui il mitico cantore Bajan interviene al banchetto dei novelli sposi, accompagnandosi col *gusli* (antico strumento a corde pizzicate, reso in orchestra col suono congiunto di pianoforte e arpa).

²² Le frasi musicali con cui vengono intonati i primi due versi sono perfettamente simmetriche. Si noti però a battuta 4 l'elisione del punto di valore nel quarto tempo, sostituito da una pausa, onde dare enfasi retorica all'aggettivo «moej» [«mia »].

fiati²³. Il motivo scandirà – a mo' di ritornello – i passaggi fra le varie sezioni della ballata, senza per questo abdicare alla sua funzione espressiva:

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line in bass clef, with the lyrics "свѣт-лыхъ, то печаль-ныхъ дней." written below it. The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The score includes dynamic markings like "p rit." and "mf", and articulation like "leg.". A red oval highlights a specific piano accompaniment figure, and a red rectangle highlights a melodic phrase in the vocal line.

Il Vecchio, meditabondo e afflitto, è riscosso dalla brusca richiesta degli astanti, che lo incalzano e reclamano «una storia dei giorni felici»²⁴ [batt. 10-18]. Questi però li ammonisce severamente, ricordando loro che nemmeno in un nomade campo zigano è possibile ritenersi immuni dalle sventure: «difesa non v'è contro il Fato» [batt. 18-27]. Il tono epico lascia qui il posto a un 'recitativo melodico' dagli slanci patetici (i due lunghi Si₂, in *forte*, alle parole «bed» [sventura] e «sudeb» [fati]), punteggiato dai commenti dell'orchestra. Il *dictum*, di valore quasi epigrafico, è incorniciato da frammenti intonazionali del motto d'apertura (e chiusura) dell'opera [batt. 18-20/ 23; cfr. «Introduzione», n. 1: batt. 1-2; 23/25], che non fungono solo da labile tessuto connettivo in un discorso musicale "irrigidito" dai numeri chiusi, ma vi proiettano

²³ Si noti anche lo scarto dinamico in *crescendo*.

²⁴ Il repentino cambio di metro del verso (si passa dal tetrametro giambico al trimetro anfibrachico) spinge Rachmaninov a un brusco passaggio in $\frac{3}{4}$, marcato *Vivo*, che tende ancor più a marcare l'artificiosità dell'espedito librettistico.

indirettamente uno specifico portato semantico, quel fatalismo zingaresco che permeava la subcultura moscovita dell'epoca, trovando nell'anima russa l'*humus* ideale su cui attecchire:



Dopo un breve interludio dal sinuoso profilo orientaleggiante, affidato ai soli fiati [batt. 27-31], attacca in $12/8$ il racconto vero e proprio [*Moderato espressivo*: batt. 32-80]. L'accompagnamento cadenzato degli archi [$\text{♩} + \text{♩}$], che viene scandito dal pizzicato dei contrabbassi e punteggiato dagli accordi dell'arpa, rimanda ancora una volta all'immaginario musicale della ballata²⁵. Da notare inoltre l'uso espressivo dell'armonia di dominante alterata e, in modo particolare, il salto di quarta diminuita ascendente, un intervallo che – come abbiamo già avuto modo di osservare²⁶ – il compositore associa spesso al tema della disillusione e dell'abbandono:



²⁵ Assai simile l'attacco del celebre «Je crois encore entendre» da *Les Pêcheurs de perles* (1863) di Bizet.

²⁶ Cfr. *supra*, p. 43.

c. *mf* *cresc.* *dim.* *f*
 - я звѣз - дой па - ду - че - ю мельк - ну - ла! Но
p *f* *pp*

La linea vocale, che prorompe in un dolente Do₃ coronato, procede di pari passo coll'accompagnamento, in misurato ritmo giambico, e integra nel profilo melodico l'inciso dell'oboe [batt. 35-36, 39-40; cfr. batt. 8-10]. Un lungo accordo di settima [batt. 42-43], caricato di una espressività quasi cameristica (tacciono corno e arpa), sostiene la frase cadenzante che conclude la prima sezione della "ballata" (cadenza plagale). Si tratta di un generico *exordium* che, dal punto di vista retorico, ha lo scopo di catalizzare l'attenzione dell'uditorio sulla prolessi dell'ultimo verso: «soltanto un anno m'amò Mariula»:

c. *mf* *rit*
 - рѣй: толь - ко годъ. ме - ня люб - ла Ма - ри -
pp *f*

c. *mf* *f*
 у - ла.
mf *f*

Il nome della giovane donna fedifraga rievoca ancor più vividamente i «tristi giorni» dell'abbandono, già preannunciati dall'inciso dolente dell'oboe [batt. 45-47; cfr. batt. 8-10], qui affidato invece ai clarinetti e sottoposto a un moderato ispessimento sonoro²⁷. L'intento del compositore è evidentemente quello di dare continuità al discorso musicale, utilizzando il motivo del 'ricordo doloroso' a mo' di ritornello. Esso infatti scandisce il passaggio dalla prima alla seconda sezione della ballata [batt. 48-70]. Si passa quindi dall'*exordium* alla *narratio*, che assume le forme di una vivida ipotiposi. Il tono infatti si fa più concitato: le frasi spezzate del Vecchio – segno evidente di un profondo turbamento – sono sostenute da un incalzante ribattuto dei corni, punteggiato dall'intervento del fagotto prima, e di violoncelli e contrabbassi poi [batt. 48-51]. Gli fa seguito una palpitante figurazione terzinata degli archi, di čajkovskijana memoria, che ritroviamo spesso nelle romanze giovanili del compositore in coincidenza coi punti di intensificazione retorico-emotiva [batt. 52-54]: un gruppo di zingari – racconta il Vecchio – tempo addietro si era accampato due notti presso al fiume Kagul, a poca distanza dalle loro tende; incontro fortuito e, al contempo, fatale. La testa del motto d'apertura dell'opera, già insinuatasi nella linea vocale [v. batt. 52-53, alle parole «svoi šatry razbiv»], riappare infatti timidamente ai legni [batt. 56-57], per poi deflagrare minacciosa in *fortissimo* col raddoppio dei flauti e il sostegno dei corni [batt. 58-59]. La voce sale sino al Mi₃ [batt. 60] in un disperato e inane atto d'accusa contro la compagna “snaturata”, rea non tanto di essere presumibilmente adultera quanto di aver abbandonato «la figlia piccina». È questo il punto culminante dell'intera costruzione musicale: un lacerante accordo di settima [batt. 60], cui segue una perorazione a tutta orchestra del motivo del 'ricordo doloroso', con gli ottoni che intonano cupamente l'ascesa scalare dell'accompagnamento [batt. 62-64].

Dopo l'accesso passionale, il Vecchio si ricompone e riprende il filo del discorso dal punto in cui si era interrotto. L'uso ipotipotico del tempo presente («Išču, zovu» / «Cerco, chiamo») viene sottolineato da bruschi interventi degli archi in *marcato*. L'armonia sospesa e la pausa coronata riflettono la *suspense* dell'uditorio [batt. 68-70]. Una breve ripresa in Sol minore della sezione ballatistica iniziale viene interrotta minacciosamente da corni, ottoni a cui si uniscono in tremolo gli archi con un espressivo *crescendo-diminuendo* [batt. 74-75]. Lo sdegno che traspare dalle parole del Vecchio («S etich por | postyli mne vse devy mira | dlja nich na vek

²⁷ Le terzine di accordi ribattuti passano ai fagotti, mentre la scala ascendente degli archi viene rinforzata dai fiati. Si possono altresì notare minime variazioni nella dinamica, che rispondono a criteri fondamentalmente espressivi.

pogas moj vzor» / «Da quel giorno | ho in odio ogni fanciulla: su esse | mai più ho levato lo sguardo») viene mitigato tuttavia dalla chiusa orchestrale, in cui il motivo del ‘ricordo doloroso’, che passa malinconicamente dal corno solo al clarinetto, si fonde col disegno giambico del racconto [batt.78-80]:

Il salto ascendente di quarta diminuita – come si può notare – si stempera finalmente in una consonante quarta giusta (Fa-Si \flat), mentre l’armonia si stabilizza definitivamente sul Fa, non più insidiata dalla settima alterata che aveva sinora caratterizzato questo passaggio. La dolente compostezza del Re minore con cui si apriva la ballata, interrotta solo a tratti da «impeti di intensità drammatica»²⁸, viene trasfigurata dal passaggio finale al Fa maggiore, che – in una sorta di sfumato sonoro – riconsegna i tristi ricordi a quella «nebulosa memoria» da cui erano stati vividamente rievocati grazie alla «magica forza del canto».

La brusca reazione di Aleko, che si scaglia «con collera»²⁹ contro l’insensata rassegnazione del Vecchio, è sottolineata dallo stridente accostamento della tonica di Fa maggiore con la dominante di Si minore (accordi in *sforzato* degli archi), una transizione armonica ch’è comunque tipica del vecchio recitativo secco all’italiana, dove serviva come propulsione per avviare una nuova sezione. Si minore infatti diventerà la tonalità d’impianto della «Scena con coro» [n. 4]³⁰.

La sospensione temporale creata dal potere incantatorio dell’affabulazione (e, più in generale, dall’espansione lirico-musicale) viene d’un tratto spazzata via dall’aggressività verbale del

²⁸ A.I. Kandinskij, *S.V. Rachmaninov*, in *Russkaja Muzykal’naja Literatura* [vypusk IV], Muzyka, Leningrad 1986: p. 239.

²⁹ Così in partitura: «*ff con collera*».

³⁰ Non c’è soluzione di continuità fra i due brani.

protagonista, ormai fremebondo: sul tremolo degli archi la voce del baritono, che insiste significativamente su una tessitura piuttosto alta³¹, ribatte le note con feroce pervicacia, salendo di grado ad ogni accento forte del verso [batt. 1-3]³². Ai tromboni risuona cupo e minaccioso il motivo di Aleko, la cui appoggiatura entra in flagrante dissonanza con la parte vocale (formando con essa, rispettivamente, un intervallo di quinta aumentata e di seconda maggiore). Il declamato si stempera poi in una linea più sinuosa, ma pur sempre di carattere intimidatorio [batt. 4-5]. Si noti infatti da un lato la subdola discesa cromatica e dall'altro la tensiva progressione melodica³³. La replica dei due giovani amanti, che si spartiscono una quartina affidata nell'originale puškiniano al vecchio zingaro, contrappone in modo icastico la classica coppia tenore-soprano al baritono smanioso, facendo subito chiaro allo spettatore donde originano i turbamenti di Aleko. Ad essi infatti è affidata una melodia effusiva in tempo *commodo* che procede per terze parallele e si espande in acuto nella sua asseverazione [batt. 6-10]. Sebbene il meccanismo drammaturgico appaia scontato e la conduzione delle voci risulti un poco manierata³⁴ e accademica³⁵, il compositore sfrutta efficacemente sia le potenzialità insite nel sistema delle voci sia le peculiarità del decorso temporale discontinuo. L'intervento dei due giovani si caratterizza più come reazione affettiva che non come vero e proprio diverbio, tanto da poter quasi essere considerato un 'a parte'. La dispersione del testo, che nell'originale era affidato al solo Vecchio e aveva un'evidente portata ideologica³⁶, viene data per scontata dal compositore, a cui interessa tutt'al più che emergano due o tre parole-chiave [«pticy» (uccelli), «mladost» (giovinezza), «ljubov» (amore)]. Quel che conta maggiormente, a livello semiotico, è il simbolico procedere parallelo e concorde

³¹ Aleko, di fatto, "alza la voce".

³² Su questo tipico espediente dell'opera italo-francese si veda M. Beghelli, *La retorica del rituale*, Istituto nazionale di Studi verdiani («Premio internazionale Rotary Club "Giuseppe Verdi"», n. 3), Parma 2003: pp. 145-152.

³³ Basti guardare in partitura flauti, oboi, clarinetti, corni e violini II (in tremolo), che raddoppiano la linea vocale nei suoi punti nodali.

³⁴ Qui evidentemente vale il principio «prima la musica, poi le parole». Lo si può notare, fra l'altro, dal fatto che le clausole finali del verso, che portano l'*ictus* più forte, cadono invece nel tempo debole della battuta e da una più generale forzatura della prosodia.

³⁵ Si noti per esempio a battuta 6 e 8 la conduzione per moto contrario delle voci acute (flauti, oboi, violini, viole) e di quelle gravi (fagotto, violoncelli, contrabbassi).

³⁶ «A che? più libera dell'uccello è la gioventù. | Chi ha valore di trattener l'amore? | A turno a tutti è data gioia: | Ciò che è stato non sarà di nuovo» [A.S. Puškin, *Gli zingari*, in Id., *Poemi e liriche*, cit., p. 229].

delle voci acute tipico dell'unità di sentimenti³⁷, a cui si contrappone il teso para-declamato del baritono.

Alle malcelate effusioni dei due amanti non è data però possibilità di espansione. Esse vengono infatti interrotte bruscamente sulla dominante da un ulteriore intervento di Aleko, la cui rabbia montante non solo è resa palese da una vocalità sempre più tesa e spinta sino agli estremi del registro (si giunge sino a un Sol₃), ma è anche raffigurata in modo plastico da una convulsa figura discendente degli archi, che ad ogni battuta s'alza – in parallelo alla linea vocale – di un semitono [batt. 11-18]³⁸:

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef, marked "Con moto risoluto", and contains the Russian lyrics: "нет! Ког - да над безд - ной мо ря най." The piano accompaniment is in treble and bass clefs, marked "mf", and features a descending arpeggiated figure in the right hand and block chords in the left hand.

La minaccia, seppur indiretta, si fa ancor più palese: «Ah, no! Se mai sull'abisso del mare | trovassi dormiente il nemico, | in esso, lo giuro, senza esitare | farei rovinare il vil scellerato». La convulsa intensificazione dell'accompagnamento orchestrale [batt. 15-18]³⁹ tradisce l'affanno di Aleko e crea, tramite progressione, una tensione emotiva quasi insostenibile. Il Vecchio è costretto a intervenire per dissuadere Zemfira dal compiere gesti inconsulti. Abbiamo di nuovo un rallentamento del decorso temporale, che lascia spazio alla reazione emotiva [batt. 19-23]. La decontestualizzazione dei versi originali, seppur giustificabile dal punto di vista drammaturgico⁴⁰, non assume particolare rilevanza, poiché l'intonazione *a due* ne inficia la decrittabilità semantica.

³⁷ Cfr. M. Beghelli, *Duettar d'amore*, in A. Caprioli (a cura di), *Poesia romantica in musica*, Bononia University Press, Bologna 2005: pp. 117-132.

³⁸ La stessa figurazione si ripresenterà con tragica ironia nel «Finale» [n. 13], quando Aleko sorprenderà Zemfira fra le braccia del Giovane zingaro: cfr. *ultra*, n. 13, batt. 11-19.

³⁹ Vengono condensate due battute in una.

⁴⁰ Nell'originale si trattava di una confessione al vecchio padre, mentre ella osservava Aleko agitarsi nel sonno. Qui invece la scena è 'pubblica'.

L'ascoltatore percepisce solo la cauta prescrizione dello *Starik* [«Ne tron' ego!» («Non toccarlo!»)] e l'inquietudine di Zemfira, la quale “si lascia sfuggire” due volte (su «Smotri!»: «Guarda!») un *Sib₄*, in *fortissimo*, di evidente valore gestuale.

Si passa poi a un *Meno mosso* [batt. 24-31], in cui al rallentamento agogico corrisponde un ulteriore freno del decorso drammatico, che ristagna nei consueti *a parte* dei personaggi. Si trattava per Rachmaninov di un percorso obbligato, di fatto già tracciato dal librettista, che aveva aggiunto al distico di Zemfira – già presente nell'originale⁴¹ – due versi simmetrici, e li aveva affidati rispettivamente al Giovane zingaro e ad Aleko, presupponendone pertanto un'intonazione simultanea:

ZEMFIRA

Ego ljubov' postyla mne.

Mne skučno: serdce voli prosit.

MOLODOJ CYGAN

Revniv on, no ne strašen mne.

ALEKO

Mne tjažko: serdce mecti prosit.⁴²

Anche in questo caso la flagranza scenica – ci troviamo, nello specifico, di fronte a una tipica triangolazione statuaria – è affidata più alla logica del decorso musicale che non alla declamazione del testo, secondo una perfetta logica melodrammatica, secondo la quale – lo si ricordava all'inizio – non è tanto importante cosa si canta ma come si canta.

L'opprimente asfissia che attaglia Zemfira è ben diversa dalla sventata baldanza del suo giovane drudo o dal desiderio di vendetta che opprime Aleko; eppure tutti e tre danno sfogo al proprio 'affetto' all'interno di una predefinita impalcatura musicale. Su un neutro tappeto di fiati e archi le voci si sovrappongono a incastro secondo una sapiente spazializzazione sonora: il compositore prima punta le luci su Zemfira, poi scivola sul Giovane zingaro, che attacca 'a canone' imitando la linea del soprano, e infine si attarda su Aleko [batt. 24-27]⁴³:

⁴¹ Nel poema tuttavia esso era concepito come sfogo confidenziale della giovane col padre.

⁴² ZEMFIRA: «Il suo amore mi tedia. Son stanca: il mio cuore vuol essere libero»; GIOVANE ZINGARO: «Egli è geloso, eppur non lo temo»; ALEKO: «Qualcosa m'opprime: chiede vendetta il mio cuore».

⁴³ Se è vero che il «Mne tjažko» [«Qualcosa mi opprime»] di Aleko è simmetrico al «Mne skučno» [«Son stanca»] di Zemfira e ne riprende per imitazione il salto di quarta discendente, è altrettanto

З. видѣ у - жа - сенъ. Е - го лю - бовь по - ты - ла мнѣ;
 МОЛ. ЦЫГ.
 Рев -

С. - ки из - гнанъ я.
 Менo mosso.

З. мнѣ скуч - но: сердце во - ли про - ситъ.
 М.П. нивѣ онъ но не страшнѣ мнѣ.
 АЛЕКО.
 Мнѣ тѣжко: сердце мес - ти про - ситъ.

Менo mosso.

All'espansione lirica di tenore e soprano in *forte* si contrappone l'affannosa ruminazione del baritono in *mezzo forte*. Ancora una volta la gestualità vocale è plasticamente definita e il “meccanismo a incastro” testé descritto riesce a mitigare l'inevitabile dispersione semantica dell'«assieme». Lo spettatore riesce infatti a percepire distintamente il primo verso di Zemfira, «Ego ljubov' postyla mne» [«Il suo amore mi tedia»], l'aggettivo «revninv» [«geloso»], con cui il Giovane zingaro “apostrofa” Aleko, e, per lo meno, l'esclamazione di quest'ultimo, «Mne tjažko» [«Qualcosa mi opprime»]. Il processo asseverativo [batt. 27-30] avvalora, qualora ce ne fosse bisogno, gli ‘affetti’ delineati⁴⁴.

innegabile che la contrazione ritmica cui è sottoposto, nonché la sua delimitazione fra due pause, ne determina il carattere più marcatamente esclamativo.

⁴⁴ Scrive Kaškin: «Nel suo complesso il numero d'assieme è un poco accademico, eppure il carattere dei singoli personaggi è delineato in maniera efficace [«Russkie vedomosti», 5 maggio 1893].

L'intervento del coro, in posticce dipodie anapestiche, tenta di giustificare dal punto di vista drammatico l'inserimento delle successive parentesi coreutica: stanchi dell'oziosa contesa nata attorno al racconto del Vecchio, e fors'anche preoccupati dall'eventualità che essa degeneri in scontro aperto, gli astanti invocano un catartico abbandono al ritmo della danza [*Vivo*, batt. 32-54]. La cesura – non vi è dubbio – è netta. Va però riconosciuto al compositore il tentativo, forse un po' semplicistico, di superare la strutturazione 'a pannelli' del libretto attraverso la continuità del discorso musicale: non solo infatti si passa al ritmo ternario (in tempo di *valse*), che caratterizzerà la prima danza, ma se ne anticipa persino il nucleo tematico generatore mentre il coro apostrofa il Vecchio Zingaro [batt. 32-34]:



Dopo due bruschi accordi a tutta orchestra in *sforzato* (tamburino e piatti compresi), che attestano l'armonia sul Re# maggiore [batt. 49/53], si passa enarmonicamente al Mi \flat maggiore. Si tratta di una sapiente preparazione al La \flat minore, tonalità in cui era stata scritta qualche giorno prima la «Danza delle donne»⁴⁵. Al *Poco a poco meno mosso* [batt. 54-74] il clarinetto solo, che cede poi la parola all'oboe, presenta in progressione discendente – sul pizzicato di violoncelli e contrabbassi – la testa del motivo su cui è incardinato il numero coreutico successivo, al quale si giunge, quasi sfumando, senza soluzione di continuità⁴⁶.

Le danze esotiche sono un *topos* dell'opera nazionale russa già a partire dal *Ruslan e Ljudmila* di Glinka (1842); pertanto, vedere nel *Principe Igor'* di Borodin (1890) – opera che

⁴⁵ Ricordiamo che i primi due numeri ad essere composti furono proprio la danza delle donne e quella degli uomini.

⁴⁶ Scrive Rachmaninov in una lettera all'amico Matvej Presman, che l'1 aprile del 1902 diresse *Aleko* all'Asmolovskij Teatr in una recita degli alunni dell'Istituto musicale di Rostov: «Per quel che riguarda le danze, è assolutamente necessario eseguirle. Tanto più che la danza delle donne è collegata con la musica precedente, e non c'è pertanto alcuna possibilità di ometterla» in Z.A.. Apetjan, *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., p. 205 [lettera n. 177, prima metà del febbraio del 1902].

all'epoca certo non era di “repertorio”⁴⁷ – un modello diretto per l'intermezzo coreutico di *Aleko* non è certo errato, ma non tiene conto di una ben più vasta campionatura, che comprende tra l'altro la *Judif'* [Giuditta] di Serov (1863), il *Demone* di Rubištejn (1875) e la *Chovansčina* di Musorgskij (1886, postuma). L'orientalismo peraltro era modalità espressiva assai diffusa, e non solo in ambito kučkista, i cui membri – si sa – avevano un gusto spiccato per il colorismo, ma anche, seppur in tono minore, nella cosiddetta ala occidentalista, che aveva all'epoca come figura di riferimento Čajkovskij. In ogni caso, come ha dimostrato acutamente Richard Taruskin⁴⁸, l'Oriente musicale diventa mezzo espressivo privilegiato della *nega* (voluttà), del potere seduttivo e incantatorio di una femminilità lussuriosa⁴⁹. La «Danza delle donne» [n. 5] in *Aleko* non fa certo eccezione. Ci troviamo davanti infatti a un piccolo concentrato di *topoi* musicali orientalisti *à la russe*, filtrato però attraverso il gusto ballettistico čajkovskijano. Due languidi temi dal carattere sinuoso [A e B] si alternano a un *refrain* dal carattere più marcatamente zigano [X]:

A [batt. 1-60]	<i>Tempo di Valse</i>	introduzione	1-8	8	tonica
		a ₁	9-31	23+3	
		collegamento	32-34		
		a ₂	35-60	23+3	
X [batt. 61-76]	<i>Con moto</i>	x ₁	61-64 / 65/68	16	
		x ₂	69-72/ 72-76		
B [batt. 77-96]	<i>Meno mosso</i>	b	71-92	16+4	dominante
		collegamento	93-96		

⁴⁷ L'opera venne pubblicata nel 1888 ed eseguita per la prima volta al Mariinskij nel 1890. La “prima” moscovita ebbe luogo due anni dopo, l'8 aprile del 1892, ovvero proprio nei giorni in cui Rachmaninov stava completando *Aleko*. Un'influenza diretta sulle due danze – stando alla datazione del manoscritto – pare altamente improbabile. Entrambe infatti furono completate a marzo.

⁴⁸ R. Taruskin, *Entoiling the falconet: Russian Musical Orientalism in Context*, «Cambridge Opera Journal», IV (1992): pp. 253-280.

⁴⁹ Nella più volte citata recensione apparsa il 5 maggio del 1893 sulle «Russkie vedomosti», Kaškin mette in rilievo il carattere orientale della danza, «perversa da grazia leggiadra, fascino femminile e voluttà [*nega*]».

A' [batt. 97- 146]	<i>Tempo I</i>	a ₁	97-119	23	tonica
		a ₃	120-146	27 (8+8+11)	
X [batt. 147-162]	<i>Con moto</i>	x ₁	147/150 151/154		tonica
		x ₂	155/158 159/162	16	
B [batt. 163-182]	<i>Meno mosso</i>	B	163-182	16+4	tonica
Coda [batt. 182-186]		182-186	5		

Il primo [A] – una *valse lente* in 3/8, ovvero un «*locus classicus* of oriental languour seen through European [...] eyes»⁵⁰ – è preceduto da una breve introduzione di otto battute, sospesa sulla dominante. Dal lungo Mi_b dei clarinetti, che si staglia sul pizzicato di violoncelli e contrabbassi mentre i fagotti scendono cromaticamente per terze, emerge a poco a poco un disegno melodico sinuoso, ricco di ornamenti e melismi para-vocali⁵¹. Se l'alterazione del VI e del

⁵⁰ Pare che uno dei prototipi sia stata la cabaletta della cavatina di Ratmir dal *Rusalm e Ljudmila* di Glinka. Vedi R. Taruskin, *'Entoiling the falconet'*, cit., p. 273.

⁵¹ Un altro esempio di stilizzazione orientale è la *Serenade op. 3 n. 5*, completata nell'autunno del 1892. Le affinità intonazionali con la «Danza delle donne» di *Aleko* sono indubbie. Troviamo anche qui un *tempo di valse* in 3/8, una linea melodica arabescata con il VII grado alterato, un bordone, e infine l'oscillazione armonica fra VI e V grado:

Tempo di valse

The image shows a musical score for a waltz in 3/8 time. The title is "Tempo di valse". The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a mezzo-forte (*mf*) section. The second system ends with a *dim.* (diminuendo) marking. The music features a melodic line with ornaments and a harmonic oscillation between the sixth and fifth degrees.

VII grado in posizione cadenzale rientra nei più generici espedienti dell'esotismo musicale, l'espressivo portamento discendente su cui indulge il “canto” alle battute 17 e 19 rimanda – come abbiamo notato in precedenza – agli ziganismi del folklore musicale urbano moscovita:

Tempo di Valse.

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Tempo di Valse.' and includes dynamics *sf* and *pp*, and the instruction *espressivo*. The second system features a *dim.* marking and a red box around a melodic phrase in measure 17. The third system has a red box around a melodic phrase in measure 19 and a *f* dynamic. The fourth system includes *dim.*, *rit.*, and *pp* markings, with red boxes around melodic phrases in measures 21 and 22.

Esposto una prima volta dal clarinetto [batt. 9-32: a₁], il tema passa poi all’oboe [batt. 35-60: a₂] ed è sottoposto a variazioni di tipo timbrico-coloristico che affondano le radici nella *Kamarinskaja* di Glinka. Gli interventi del corno inglese e del clarinetto II che punteggiavano la

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'rit.' and includes a red box around a melodic phrase in measure 35. The second system continues the accompaniment.

linea melodica principale passano ora al corno e all'oboe II, mentre il clarinetto II contrappunta l'oboe I con un cellula ritmico-melodica desunta dal primo tema⁵²; violini e viole vengono divisi ciascuno in tre sezioni: è evidente quindi che si procede per accumulazione e ispessimento del tessuto sonoro.

Il *refrain* [X] – *Con moto* [batt. 35-60] – è costituito da due coppie di frasi speculari [x_1 e x_2] che procedono per terze parallele⁵³ e sono caratterizzate dallo spostamento dell'accento sulla seconda battuta della misura e da un carattere coreutico decisamente più marcato:



Anche in questo caso possiamo notare un'attenta ricerca di varietà timbrica: ogni frase è affidata a una diversa coppia di legni [x_1 : prima clarinetti poi oboi; x_2 : prima flauti poi clarinetti], la scrittura dei corni è divisa in parti e il tamburino contribuisce all'evocazione della *couleur locale*.

Il carattere cullante del secondo tema [B], con le sue ondulazioni sincopate⁵⁴, richiama ancora una volta il fascino erotico dell'Oriente, «the seductive East that emasculates, enslaves, renders passive»⁵⁵ [*Meno mosso*, batt. 77-96], ed ha come ideale modello di riferimento la sezione centrale della *Danza di Anitra* dal *Peer Gynt* di Grieg⁵⁶:

⁵² Da notare alle battute 55-58 il gioco di echi fra il clarinetto e i violini primi.

⁵³ Ritroveremo la stessa figurazione per terze parallele nel *Capriccio su temi zingari op. 12* (scritto nel 1892 e diretto per la prima volta dall'autore nel 1895):



⁵⁴ «The syncopated undulation itself is iconically erotic, evoking languid limbs, writhing torsos, arching necks» [R. Taruskin, *Entoiling the falconet*, cit., p. 261].

⁵⁵ *Ivi*, p. 259.

⁵⁶ Anche in Grieg, fra l'altro, abbiamo i violini primi divisi che procedono per terze parallele:



Gli archi di registro medio-acuto, che sino ad ora si erano limitati a un discreto accompagnamento in pizzicato, si appropriano del discorso melodico. Tacciono invece i legni, mentre agli archi gravi e al corno IV risuona un bordone. Tace anche il tamburino, che cede la parola al triangolo. Si può quindi notare che la contrapposizione fra i due temi principali – in rapporto di tonica-dominante – è determinata in larga parte dalla strumentazione: nell’uno infatti vengono messi in primo piano i legni, mentre nell’altro predominano gli archi.

Quattro battute di collegamento, modellate sulle otto introduttive (lungo Mi tenuto ai flauti, al clarinetto I e al corno III; discesa cromatica ai fagotti), conducono alla ripresa del tema A [A': batt. 97-146]. La prima frase è sottoposta al principio di variazione timbrica sù esposto, mentre la seconda si configura come una perorazione patetica in ‘stile zigano’. Si noti in particolare la raffinata strumentazione di a_1 [batt. 97-119], in cui la linea melodica – affidata questa volta al timbro congiunto di flauti e clarinetti⁵⁷ – viene contrappuntata dal “fremito” di violini I e viole⁵⁸, e, alternativamente, da un trillo in *pianissimo* del tamburino e dal tintinnio del



⁵⁷ Nella prima semi-frase abbiamo flauti I e II e clarinetti I e II, nella seconda semi-frase assistiamo invece a un assottigliamento sonoro: rimangono solo flauto I e clarinetto I.

⁵⁸ Si tratta probabilmente di una variante in diminuzione della cellula ritmico-melodica con cui il clarinetto contrappuntava la melodica principale in a_2 . La stessa figurazione compare – sempre inserita all’interno di un processo di variazione coloristica – nella coeva *Danse orientale op. 2*, per violoncello e pianoforte:

triangolo. In a_3 invece, sul solito moto armonico oscillante, viene asseverata – prima dall’oboe I, poi dal clarinetto I – la testa del tema [batt. 121-136], finché, con uno slancio patetico, gli archi non si struggono su quell’espressivo salto di settima diminuita discendente che abbiamo visto essere una delle cifre caratteristiche del folklore urbano zigano⁵⁹.

Segue il *refrain* (eguale nella fraseologia e nella strumentazione), che questa volta non vira però verso la dominante. Il tema B infatti viene riesposto alla tonica [batt. 163-182] ed è concluso da una vezzosa scala ascendente [batt. 182-86], suddivisa fra fagotto, clarinetto e flauto, e puntellata da bicordi pizzicati di violoncelli, violini I e II: una coda “in punta di piedi”, che ritroviamo spesso nei balletti di Čajkovskij, ma che – a nostro giudizio – in questo caso suona stilisticamente incongrua.

La «Danza degli uomini» [n. 6] – come da copione⁶⁰ – contrasta per vigore ritmico e brillantezza timbrica colla languida ‘valse mélancolique’ che lo precede. Se nella prima prevaleva l’uso dei fiati solisti e delle mezze tinte, qui spiccano la scrittura virtuosistica degli archi e i bruschi scarti dinamici, accentuati da una nutrita sezione percussiva. Se nell’altra la sinuosa linea melodica si dilatava su un cullante $3/4$, in questa moduli di due o quattro battute (in tempo binario)

Dal punto di vista propriamente timbrico, sono notevoli le somiglianze colla *Danza araba* dallo *Schiaccianoci* di Čajkovskij. È tuttavia improprio ipotizzare un’influenza diretta, poiché la suite tratta dal balletto venne eseguita “in anteprima” a San Pietroburgo il 19 marzo del 1892, ovvero due giorni prima della data posta in calce al manoscritto della «Danza delle donne» di *Aleko*. Molto più plausibile è invece la conoscenza da parte del giovane compositore del languido assolo femminile contenuto all’interno della «Danza degli uomini» nell’atto II del *Demone* di Rubinštejn. Anche qui la ripresa del primo tema ai fiati (sui pizzicati degli archi e con punteggiature del triangolo!) viene seguita dalla patetica perorazione del secondo tema da parte degli archi.

⁵⁹ Rachmaninov farà ricorso alla stessa esposizione ‘retorica’ (un motivo pensoso dell’oboe, raccolto dal clarinetto e seguito da una perorazione degli archi) per il secondo tema della *Prima sinfonia*, un tema dal carattere smaccatamente zigano (scala minore con due gradi alterati).

⁶⁰ Scrive Keldyš: «Più caratteristiche dal punto di vista coloristico sono invece le danze [...]. L’accostamento della danza delle donne, fluida e di carattere lirico, con quella impetuosa degli uomini forma un piccolo ciclo, il cui modello è rintracciabile nella tradizione operistica russa» [Ju.V. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 74].

vengono sottoposti a un inesorabile processo di accelerazione “mozzafiato”. Il principio cardine su cui è costruita la danza è infatti l’ostinato’, un generico *marker* ritmico dell’esotismo musicale, che però, associato al duplice processo di diminuzione dei valori da un lato e di accelerazione metrica e agogica dall’altro, assume al nostro orecchio i tratti tipici dei *naigrısı*, ovvero melodie strumentali di origine coreutica basate sulla ripetizione e variazione di brevi moduli musicali con un incremento ritmico di natura parossistica⁶¹. Sebbene la struttura della danza – come si può notare dallo schema sotto riportato – sia piuttosto complessa, il meccanismo a “doppia rincorsa” è immediatamente percepibile:

A [batt. 1-20]	<i>Vivo</i>	introduzione	moduli di 2 battute (raggruppati in frasi di 4+4→2+2)	20
B [batt. 21-54] [ritornellato]	<i>Meno mosso alla zingana</i> ↓	b ₁ [batt. 21-36]	moduli di 2 battute (raggruppati in frasi di 2+2+4)	34
		b ₂ [batt. 37-44]	moduli concatenati di 2	
		b _{2bis} [batt. 45-54]	battute	
C [batt. 54-79]	<i>poco poco accelerando</i> ↓	c ₁ [batt. 56-62]	moduli concatenati di 4	26 (2+3x8)
		c ₂ [batt. 63-70]	battute	
		c ₃ [batt. 71-79]		
A [batt. 79-98]	<i>Vivo</i>	cfr. introduzione	moduli di 2 battute	20

⁶¹ Cfr. R. Taruskin, *How the acorn took root*, in Id., *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton 1997 (p. 117): «*Kamarinskaya* is one of a well-defined group of Russian folk *naigrısı*, or instrumental dance tunes. These typically consist of a short (often three-measure) phrase repeated ad infinitum as the basis and framework for an open-ended series of extemporized variations, played by wedding bands, or simply by a *muzhik* on a balalaika or a concertina, to accompany a strenuous and often competitive type of male dancing (*v prisядku*, in a squat) well known in the West as «typically Russian», thanks to its exportation by professional folk-dance ensembles. The principle of ostinato, so important in Russian art music, stems from these dance-until-you-drop *naigrısı*».

B' [batt. 99-149]	<i>Meno mosso...</i> <i>accelerando</i> ↓	b' ₁ [batt. 99-132]	moduli di 2 battute	51
		b' ₂ → ∅		
		b' _{2bis} [batt. 133-149]		
C [batt. 150-175]		c ₁ [batt. 152-159]	moduli concatenati di 4	26 (2+3x8)
		c ₂ [batt. 160-167]	battute	
		c ₃ [batt. 168-175]		
X [batt. 175-214]	<i>poco poco</i> <i>accelerando</i> ↓	Climax (basato su b ₂) ↓	moduli concatenati di 2 battute	40
B+C [batt. 215-254]	<i>Presto furioso</i>	b ₁ [batt. 215-230] punto culminante	moduli di 2 battute (raggruppati in frasi di 2+2+4)	40 (16+16+8)
		c ₂ [batt. 231-246]	moduli concatenati di 4	
		c ₃ [batt. 247-254]	battute	

Il brano si apre con venti vigorose battute in tempo *Vivo* che fungono da ponte con la danza precedente e ne trasfigurano la cellula generatrice:



Di notevole effetto è lo spostamento di accenti in contrabbassi, violoncelli e tuba, e la frenetica contrazione metrica cui è sottoposto il modulo iniziale. L'eccitazione generale viene però zittita da un brusco accordo di tutta l'orchestra in *sforzato*.

Su un lungo pedale di dominante, tenuto dai corni, si affaccia allora il tema principale [b₁], *Meno mosso, alla zingana*, affidato a violoncelli e contrabbassi, cui si aggiunge – borbottando in

contrattempo – il fagotto II. Si tratta di un imprestito⁶² da una celebre canzone zingana dell'epoca – *Perstenëk* [*L'anellino*] –, pubblicata in una raccolta del 1889 dall'editore moscovita Gutheil:

Припева
Пер-сте-нек зо-ло-той та-лис-ман мой, мне бу-дешь веч-но до-ро-гой. Ми-лый на про-ща-нье в пос-лед-не-е сви-данье на-дел пер-сте-не-чек, ска-зал: но-си, дру-жок! Ах, пер-сте-нек зо-ло-той та-лис-ман мой, мне бу-дешь веч-но до-ро-гой!

Финале
Кульет

Rachmaninov ne conserva il profilo, conferendogli tuttavia un piglio di spudorata sfacciataggine di carattere quasi gestuale. Si noti in particolare l'uso dello staccato, del portamento [batt. 22-23; 24-25], l'ambiguità dell'accento fraseologico (segno *marcato* sulle battute 'pari') e l'espressiva sincope a fine frase [batt. 28]:

Meno mosso alla zingana
pp

Con la sottosezione b₂ [batt. 37-44] inizia un inesorabile processo di accelerazione metrico-ritmica e agogica (*poco poco accelerando*), a cui contribuisce in maniera determinante anche la costruzione concatenata delle frasi (l'ultima battuta dell'una coincide con la prima di quella seguente):

⁶² Rachmaninov stesso indica in partitura che si tratta di un imprestito; tuttavia non ne precisa la fonte.



Come si può notare, la cellula ritmica su cui sono costruite la sezione b_2 e b_{2bis} era già stata anticipata nelle battute introduttive, ed è forse il punto in cui l'influenza di Rubiňštejn (*Il demone*, «Danza degli uomini», Atto II) si fa più scoperta:



La sezione C [batt. 150-175] è costituita da tre motivi anacrusici, anch'essi concatenati, di cui il secondo [c_2] – “a rotta di collo” – emula evidentemente la scrittura violinistica *à la hongroise*:



Il terzo [c_3] presenta invece una serie di progressioni ascendenti, in *crescendo*, che conducono alla ripresa in *fortissimo* del *Vivo* iniziale [batt. 79-98]. Violoncelli e contrabbassi espongono nuovamente il tema «alla zingana» in pianissimo [$B': b'_1$], ma già a partire dalla seconda frase [batt. 111 e sg.] Rachmaninov cerca di costruire artificialmente una *climax* attraverso la ripetizione in progressione della testa del tema. Questa però non conduce a un punto culminante, bensì a una ripresa ampliata di b'_{2bis} (b'_2 viene cassato). B' non viene ritornellato e C, che dovrebbe

“naturalmente” sfociare in una nuova ripresa di A (o, perlomeno, questo è quello che si aspetta l’ascoltatore) viene fatto seguire da una sezione climatica basata sul motivo b_2 [X: batt. 175-214], e introdotta da un saltellante ritmo sincopato a ottave vuote (violoncelli e contrabbassi), tipico delle danze rustico-popolari:



L’accelerazione delle figure ritmiche (da duine a terzine) e dell’agogica, il progressivo ampliamento dell’organico (timpano, tamburino, piatti) e della dinamica, nonché l’ascesa al registro acuto di archi e fiati sono tutti elementi che concorrono, insieme al tensivo pedale di dominante, alla costruzione del punto di massima tensione. Esso sfocia quindi nella perorazione a piena orchestra del tema principale, trasfigurato in un *Presto furioso* [batt. 215-230]:



Notevolissima l’inesorabile discesa cromatica in semiminime dei tromboni, scandita in contrattempo dai colpi della grancassa⁶³. La tensione accumulata trova quindi risoluzione in una corsa finale a perdifiato [batt. 231-254], che riprende efficacemente c_2 e c_3 , e si chiude su un parossistico gesto finale in *crescendo*.

⁶³ Kaškin parla di «energia selvaggia e senza freni» [«Russkie vedomosti», 5 maggio 1893].

Scrive Kaškin:

La musica delle due danze era già stata eseguita a uno dei concerti sinfonici della Società musicale imperiale, e nel nostro giornale già si erano sottolineati i pregi di questi brani, scritti con indubitabile talento. Già all'epoca avevano riscosso un grande successo. Anche la realizzazione scenica delle due danze è stata molto apprezzata, e il secondo numero è stato bissato.

[N. Kaškin, «Moskovskie vedomosti», 29 aprile 1893]

Un poco più severo Kruglikov:

Le danze sono riuscite piuttosto bene a Rachmaninov dal punto di vista dell'orchestrazione, e ancor meglio dal punto di vista del contenuto musicale. La loro fattura è esemplare: procedono fluide, senza intoppi, e vi si possono cogliere alcuni dettagli armonici piuttosto ingegnosi. Tuttavia in esse non vi è alcun segno di originalità: la prima (quella delle donne), condotta sino a un certo punto in stile orientale, [...] richiama alla mente Čajkovskij per i suoi tratti elegiaci in tempo di valse; la seconda (quella maschile), sagacemente foggata sul tema di una celebre romanza degli zingari moscoviti, *Perstenëk* (non vi poteva davvero essere scelta migliore), è scritta in modo efficace, vigoroso, animato, e porta i segni da un lato delle danze dalla *Rusalka* di Dargomyžskij, dall'altro di alcuni procedimenti tipici di A. Rubiņštejn.

[S. Kruglikov, «Dnevnik artista», VI, 1893]

Alla “distrazione” coreutica segue un coro di carattere contemplativo, intimo e raccolto [n. 7]: un *Allegretto* in $6/8$, incardinato sul Re minore, in cui intervengono solo gli archi e 2 corni. Esso è concepito come una mesta nenia cantata intorno ai fuochi che vanno lentamente spegnendosi e che consegnano quindi il campo ai bagliori dei raggi lunari:

Ognj pogašeny,
odna luna sijajet
s nebesnoj tišiny
i tabor ozarjajet.⁶⁴

⁶⁴ «I fuochi son spenti. | Nell'alto dei cieli | sola la luna risplende, | e il campo rischiarà».

Dal punto di vista metrico si tratta di una quartina di tripodie giambiche rimate, con alternanza di clausole maschili e femminili. Intercalano l'intonazione dei quattro versi due interludi strumentali. Il primo attacca in anacrusi con una terzina di semicrome discendenti ed è caratterizzato da una marcata accentuazione sincopata e dallo staccato degli archi in *scherzando* [batt. 6-9; 28-31]:

Il secondo invece, col suo languido profilo ondeggiante, eroticamente connotato, preannuncia le tinte dell'intermezzo e richiama il tempo centrale della «Danza delle donne» [batt. 17-19 / 21-23; 39-41 / 43-45]. Vi è nell'aria il fugace profumo delle notti d'Oriente:

Peculiare l'intonazione dei versi: omofonica (o, a tratti, semplicemente omoritmica) quella del primo e del quarto, per imitazione quella del secondo e del terzo. Speculare anche la strumentazione, che prevede nel primo caso uno "spoglio" canto a cappella (a cui dà

l'intonazione il solo corno), mentre nel secondo un cullante⁶⁵ accompagnamento degli archi, sostenuti dalle note di ripieno di entrambi i corni. Notevole anche l'attacco del secondo verso con contralti e soprani (poi baritoni e tenori) a distanza di decima⁶⁶, nonché l'oscillazione fra Sol₂ e Sol nell'accompagnamento.⁶⁷

Non vi è dubbio che questa sia pittura di maniera – Givental' definisce giustamente il coro «un idealizzato quadro notturno del campo zingano»⁶⁸ – e, fors'anche a ragione, Kruglikov lamenta la monotonia delle frasi imitative, il cui effetto-eco dopo un po' «dà sui nervi»⁶⁹. Rachmaninov tuttavia non si pone qui il problema della verosimiglianza etno-antropologica: l'intervento corale ai suoi occhi è solo una buona occasione per creare un suggestivo quadro di colore e preparare il terreno per l'atmosfera soffusa del numero successivo.

Allo spegnersi dei fuochi (e delle voci), quattro battute modulanti⁷⁰, su un oscillante disegno terzinato di seconde minori⁷¹, ci conducono infatti a una fugace ma intensa oasi lirica: il «Duetto» fra Zemfira e il Giovane zingaro [n. 8]. La trepidazione delle prime battute si scioglie in un placido Re maggiore, che risalta sulla prevalente “tinta” minore dell'opera. Le due quartine di tetrametri giambici, suddivise dal poeta fra i due personaggi, vengono intonate due volte dal compositore secondo un principio di asseverazione tipico delle espansioni liriche: ancora una volta ci troviamo di fronte a un decorso temporale ‘discontinuo’⁷². Quello che in Puškin era un fugace bisbiglio si trasforma qui in un pretesto per tradurre musicalmente il connubio dei due giovani amanti. L'intonazione del testo infatti è spesso simultanea e caratterizzata da uno slancio idealistico verso l'acuto.

Nel *Moderato* iniziale [batt. 9-18] spicca un breve passaggio in Fa# minore, in coincidenza con le caute rimostranze di Zemfira [«Proščaj, pokamest ne prišël» («Va', finché ancor non è giunto»): batt. 11-12; 17-18], mentre nella seconda parte – *L'istesso tempo* [batt. 19-28] – al carattere

⁶⁵ La didascalia scenica del libretto recita infatti «zasypaja» («prendendo sonno»).

⁶⁶ T.N. Livanova lo annovera fra i numerosi orientalismismi presenti in partitura [T.N. Livanova, *Tri opery Rachmaninova*, in T.E. Cytovič, S.V. Rachmaninov: *sbornik statej i materialov*, Muzgiz, Moskva-Leningrad 1947: p. 57].

⁶⁷ Simili atmosfere vengono evocate nella celebre romanza *op. 4 n. 3*, su versi di Afanasij Fet [«V molčan'i noči tajnoj» («Nel silenzio della notte profonda»)], scritta nel 1890 e revisionata nel 1892.

⁶⁸ I. Givental', *Opera «Aleko» S. Rachmaninova*, Muzgiz, Moskva 1963: p. 36.

⁶⁹ S. Kruglikov, «Dnevnik artista», VI, 1893: p. 24.

⁷⁰ Si noti l'ascesa cromatica dei clarinetti.

⁷¹ Si tratta probabilmente di un autoimprestito dal «Monolgo di Pimen». Cfr *supra*, p. 27.

⁷² Cfr. scena d'assieme [n. 3].

cullante dell'accompagnamento (si tratta di un vero e proprio ‘sogno d’amore’) fa da contraltare l’indugiare delle voci sul vertice della parabola melodica [batt. 20 (tenore); batt. 22 (soprano); batt. 24 (*a due*)], sottolineato in tutti e tre i casi da una pungente ed espressiva dissonanza armonica prodotta da una tripla appoggiatura⁷³:

La quarta “espansione” viene però raggelata dall’arrivo di Aleko. Il sussulto dei due amanti si traduce in un brusco accordo di settima, eseguito in tremolo dagli archi. Zemfira congeda allora il giovane e gli assicura che lo raggiungerà più tardi presso il vecchio sepolcro. Il brano si chiude in pianissimo su un cullante profilo ondulato degli archi, che sostiene la voce “lontana” del corno.

Attacca subito la «Scena presso la culla» [n. 9]. Zemfira entra nella tenda e si siede accanto al bimbo neonato, mentre Aleko raccoglie dappresso alcune corde. La ninnananna cantata al piccolo è in realtà un’atavica canzone ziganica con cui la giovane, ormai insofferente, cerca di pungolare il marito geloso. Il testo fu raccolto da Puškin a Kišinëv e riutilizzato poi nel poema. Si tratta di cinque strofe di dipodie anapestiche – tutte con clausola finale maschile – intercalate da brevi dialoghi in tetrametri trocaici. La «dikaja pesnja» [nenia selvaggia] accese sin da subito la fantasia di molti compositori: basti qui citare i nomi di Viel’gorskij, Verstovskij, Aljab’ev, Rubinštejn e Čajkovskij. L’intonazione prevalente in essi è di natura strofica e si adagia

⁷³ Se il lirismo che pervade il brano è fondamentalmente di matrice čajkovskijana, qui più che mai l’uso di accordi paralleli rimanda all’universo sonoro della ‘Giovane scuola’ italiana. Con questo non voglio certo suggerire dubbie influenze reciproche: sottolineo solo la “freschezza” di alcune trovate timbrico-armoniche.

spesso sui cliché del *bytovoj romans*⁷⁴; Rachmaninov opta invece per una soluzione più flessibile, di natura rapsodica, la cui organicità di *intonacija* è tuttavia garantita dallo sferzante ritmo anapestico, che pulsa quasi ininterrottamente sin dalle prime battute, e dalla prevalenza – sia a livello armonico sia a livello melodico – del tritono, o, più in generale, degli intervalli aumentati e diminuiti, che scolpiscono con la loro “durezza” il barbaro canto della fanciulla zigana.

Ciò che più importa però è la contestualizzazione del numero musicale all'interno dell'ossatura drammatica. Si tratta – in ossequio alle convenienze teatrali – dell'unico brano solistico affidato alla prima donna. Esso tuttavia non si traduce in uno sfogo lirico di natura monologica, ma sfrutta efficacemente le potenzialità drammaturgiche insite nel ‘pezzo caratteristico’, che prevede la presenza in scena di un ascoltatore-interlocutore⁷⁵. Zemfira infatti canta per sé («ja pesnju dlja sebja poju»), ma conta sulla palese anfibologia del testo da lei intonato per accendere provocatoriamente un diverbio con Aleko. La peculiarità della scena – vale la pena sottolinearlo – non è data però dall'interazione verbale di tipo agonistico (non si tratta infatti di un duetto vicario), bensì dalla compenetrazione all'interno del singolo numero musicale di tre differenti livelli funzionali: il pezzo caratteristico, che è ‘musica in scena’, ovvero musica che verrebbe intonata anche se fossimo nel teatro di parola⁷⁶ e che spesso fa leva sull'ironia drammatica (o è involontariamente prolettica); il numero vocale solistico di rilievo, in cui al cantante è data la possibilità di mettere in luce le proprie capacità vocali-interpretative; il pezzo d'azione, che prevede un avanzamento della situazione drammatica.

Entriamo ora nel dettaglio. Il brano si apre con un icastico *Allegro risoluto* che racchiude in sé – con una carica quasi gestuale – il carattere beffardo e provocatorio della canzone [batt. 1-8]. La prima frase [motivo x: batt. 1-4] è caratterizzata dalla forte accentuazione sul tempo debole della battuta e insiste sul IV grado aumentato della scala di La (Re#), un tratto tipico della musica

⁷⁴ Non vi è infatti influenza diretta fra le intonazioni salottiere della *pesnja* e la declinazione operistica che ne dà Rachmaninov. Semmai, come fa giustamente notare Kruglikov, si potrebbe rintracciare un possibile modello nella «Varjažskaja ballada» («Ballata variaga») dalla *Rogneda* di Serov (1865), opera all'epoca ancora in repertorio (lo stesso Rachmaninov ne dirigerà una replica all'Opera Privata di Mamontov nel 1897). Più velenoso – *in cauda venenum!* – il raffronto con una popolare romanza di Varlamov, «Osedlaju konja» [«Salgo in sella al destriero»].

⁷⁵ Ciò non deve peraltro destare meraviglia se si riflette sul fatto che molte arie nel teatro d'opera sono concepite come soliloqui e non come monologhi. Esse prevedono spesso un interlocutore in scena; in alcuni casi l'artificio è pretestuoso, in altri drammaturgicamente raffinato.

⁷⁶ Cfr. voce «Musica di scena / Musica in scena», in L. Bianconi - G. Pagannone, *Piccolo glossario di Drammaturgia musicale*, cit., p. 234.

zigana. Esso è raggiunto dai fiati per moto cromatico discendente ed entra in stridente contrasto col Fa naturale dei corni, che procedono – speculari – per moto cromatico ascendente. Il cortocircuito ritmico in seconda e quarta battuta – sottolineato dall'ingresso di corni II e III, trombe e piatti – evidenzia invece l'ossatura armonica su cui verranno incardinate le prime frasi della canzone, ovvero il brusco accostamento di due accordi alterati:

Allegro risoluto.

La seconda frase [motivo y] ha invece un carattere marcatamente tetico e presenta una sequenza discendente in ritmo puntato⁷⁷, conclusa da una volata degli archi e da due perentori accordi in *sforzato* che affermano la tonalità d'impianto (La minore):

Zemfira attacca quindi con la prima strofa:

Saryj muž, groznyj muž
 Rež' menja, žgi menja;
 Ja tverda, ne bojus'
 Ni noža, ni ognja.⁷⁸

⁷⁷ Si noti l'uso espressivo delle appoggiature.

⁷⁸ «Vecchio marito, sposo crudele, | straziami, bruciami: | son forte, non temo | né ferro né foco».

Lo squadrato ritmo anapestico del verso (il singolo piede coincide con l'emistichio) è reso da uno scabro accompagnamento di carattere ostinato, affidato all'arpa e al pizzicato degli archi [batt. 9-12]. Ai due accordi alterati della *Leitharmonie* summenzionata si aggiungono – alle battute 11 e 12 – le stridenti appoggiature dei violini primi:

ЗЕМФИРА.
risoluto
Старый мужъ, грозный мужъ, рѣжь ме - ня, жги ме - ня;
marcato

Se, evidentemente, la linea melodica è foggata nel suo scarno profilo sulle note cardine della soggiacente armonia e, dal punto di vista ritmico, sull'assetto metrico del testo (2 semiminime e una minima per emistichio), è indubbio che Zemfira alle battute 9 e 10 faccia “il verso” al motivo di tre note a lei associato nell'*Andante* dell'«Introduzione» [cfr. *supra*, n. 1 → batt. 44-51], e lo imbarbarisca – alle battute 12 e 13 – con un intervallo tritonico di quarta discendente.

Nel terzo verso Rachmaniov marca invece gli accenti secondari in prima e terza posizione [я тверда, не боюсь ни ножа, ни огня.] con una figura puntata, ripresa ‘a eco’ da flauto e clarinetto, mentre la voce si attesta nuovamente sul profilo triadico, diminuendone gli intervalli, sino a un'espressiva terza diminuita discendente⁷⁹ che conduce alla cadenza in La [batt. 13-16]:

я тверда, не боюсь ни ножа, ни огня.
dim.
dim. p f.

⁷⁹ Flauto e clarinetto procedono rispetto alla linea vocale per moto contrario, come facevano prima fiati e corni.

Attacca quindi, a mo' di ritornello strumentale, il motivo x, cui segue l'intonazione della seconda strofa [batt. 20-26]:

Nenavižu tebjā,
 preziraju tebjā;
 ja drugogo ljublju.
 Umiraju ljubja.⁸⁰

Qui il peso è spostato sul primo emistichio, che non è più tronco, bensì piano. Non vi è infatti come prima una netta cesura fra i due piedi del verso. Rachmaninov decide allora di optare per un attacco anacrusico, col chiaro intento di mettere in risalto il primo dei due accenti forti del verso. Lo slancio aggressivo del bazo d'ottava iniziale manifesta plasticamente lo scoppio di un odio a lungo represso, che però va mano a mano spegnendosi (anche nella dinamica) sino alla tenera evocazione del giovane amante («ja drugogo ljublju») e al languido «Umiraju tebjā» finale [*Lento*, batt. 23]. Quest'ultimo peraltro non attacca come gli altri versi in anacrusi e indugia ancora una volta su un intervallo di tritono discendente, qui però decisamente “ammorbidito”. Si noti inoltre che la testa dei primi tre incisi deriva dal motivo y e viene sonoramente inasprita dall'intervallo di seconda minore che essa va a formare coll'appoggiatura di violini I e viole:

⁸⁰ «Ti odio, | ti sprezzo. | Un altro io bramo. | Mi struggo d'amor».

3. га - го лю - блю, у - ми - ра - ю лю - ба. —————

p *pp* *pp*

lento. *Tempo I.* *Tempo I.*

Su un pedale di La, tenuto dal corno IV, i fagotti borbottano, a mo' di sberleffo⁸¹, il motivo x [batt. 24-27], per essere poi bruscamente interrotti dal tremolo degli archi [*Moderato*, batt. 28] su cui aleggia cupo il motivo di Aleko, che rimugina fra sé e sé in un *a parte*, rimpiangendo le passate gioie di un amore ormai infranto, intonando una nobile frase discendente in Re \flat [«Gde-ž radosti ljubvi slučajnoj?»], batt. 32-34].

Il ritornello strumentale annuncia quindi la terza strofa poetica, che condivide con la prima il carattere provocatorio e beffardo e ne riceve pertanto un'eguale intonazione [*Allegro risoluto*, batt. 40-46] :

Rež' menja, žgi menja
ne skažu ničego.
Staryj muž, groznyj muž,
ne uznaeš' ego.⁸²

Aleko questa volta reagisce piccato e si rivolge sprezzantemente a Zemfira, ingiungendole di porre fine a quei «canti selvaggi» (arpa, viole, violoncelli e contrabbassi fanno qui risuonare in *mezzoforte*, sul tremolo dei violini, la testa del motivo x [batt. 49]). Questa gli risponde allora con un provocatorio «Ne ljubiš?» («Ah, sì? non ti piacciono?»), efficacemente intonato con una

⁸¹ Non ha tutti i torti Givental' quando vede nel passaggio un'eco dal primo atto della *Pikovaja dama*. Nella scena II infatti i passi della contessa sono raffigurati da un metamorfosi grottesca del tema delle carte nel registro grave del fagotto [cfr. I. Givental', *Opera «Aleko» S. Rachmaninova*, cit., p. 37].

⁸² «Straziami, bruciami, | muto è il mio labbro. | Vecchio marito, sposo crudele. | Il suo nome lo serbo per me».

settima diminuita discendente [batt. 51]. E poi, quasi con infantile capriccio («E a me che importa?») e malcelata intenzione («È per me, per me sola ch'io canto»)⁸³, attacca la quarta strofa:

On svežee vesny
 žarče letnego dnja;
 kak on molod i smel!
 Kak on ljubit menja.⁸⁴

Qui il pezzo caratteristico lascia il posto all'abbandono lirico. Il ristagno del decorso drammatico è evidente. Zemfira pare quasi figurarsi i tratti dell'amato e si lascia cullare in un dolce Fa maggiore, incrinato solo dalle appoggiature dei violini I [*Con moto*, batt. 55-62]:

Fa il suo ritorno anche il motivo “triadico” che avviava la prima e la terza strofa. È su questo infatti che vengono plasmati, in un’estatica progressione ascendente, gli ultimi due versi. Rachmaninov si permette qui una piccola licenza rispetto al dettato poetico e riconfigura il distico anapestico in un efficace *tricolon* [«Kak on molod, | kak on smel, | kak on ljubit menja»]:

⁸³ Questo è uno dei versi presi in prestito da Meilhac e Halévy per il libretto di *Carmen* («Je ne te parle pas, je chante pour moi-même»).

⁸⁴ «Più fresco d’un giorno d’aprile | più ardente di torrida estate. | Quanto è giovane e audace! | Quanto si strugge per me!».

In questo punto emerge con evidenza la finezza psicologica e l'urgenza drammatica con cui viene plasmata l'intonazione musicale: mano a mano che procede nel canto Zemfira sovrappone il piano fittizio della «dikaja pensja» con l'esperienza viva di moglie oppressa e fedifraga; il giovane bello e audace che ella evoca nella canzone assume ai suoi occhi i tratti dell'amante. Il trasporto è tale da tradire il doppio livello semantico del testo.

Che si tratti di una spudorata confessione (impellente, liberatoria e al contempo maliziosa) ora l'ha ben chiaro anche Aleko, il quale cerca invano di zittire – o, meglio, di soffocare – l'amata. Questa però continua inflessibile e infligge sadicamente al «marito geloso» l'ultima strofa della canzone⁸⁵:

Kak laskala ego,
 Ja v nočnoj tišine!
 Kak smejalis' togda
 my tvoej sedine!⁸⁶

L'oscillante accompagnamento in terzine, percorso da suadenti cromatismi⁸⁷ e punteggiato dagli interventi dell'arpa, sostiene una languida linea vocale foggata sul motivo x, che viene trasfigurato dal voluttuoso portamento vocale sul verbo «laskat» e perde così il suo carattere sfacciatamente motteggiatore [batt. 69-73]:

⁸⁵ Il verso «Ja pesnju pro tebja poju» [«È per te che intono questo canto»] naturalmente è un ribaltamento sardonico del precedente «Ja pesni dlja sebja poju» [«I canti li intono per me»].

⁸⁶ «Come lo carezzavo | nel silenzio della notte. | Schernivo allor con lui | la stolta tua canizie!».

⁸⁷ Non credo si tratti di un voluto rimando alle battute di apertura del duettino precedente. Come abbiamo già avuto modo di notare, vi è in Rachmaninov una tendenza ad associare l'oscillazione di seconde minori all'immaginario notturno.

Meno mosso.

3. Камбласка - ла е - го я вноч - ной тиши - нѣ.

Si insinua ancora una volta nella musica l'ammaliante fascino dell'Oriente⁸⁸, quel fascino che un tempo aveva sedotto il misterioso forestiero e che ora obnubila anche lo spettatore. Non è però nient'altro che un velo, squarciato bruscamente dall'inatteso e sveltante acuto finale (un lungo La₂), su cui risuona ancor più beffardo – a tutta orchestra – l'*Allegro risoluto* iniziale [batt. 86-93]. Rachmaninov riesce qui a conciliare le convenienze teatrali – dà infatti alla prima donna la possibilità di un'efficace uscita di scena a fine numero – con la caratterizzazione drammatico-psicologica del personaggio, che traduce con lo sfacciato gesto vocale conclusivo la sua sfrontata caparbieta.

Kaškin nella sua recensione del 5 maggio sulle «Russkie vedomosti» considera la canzone di Zemfira come una delle scene più riuscite dell'opera. Il 29 aprile tuttavia ne aveva lamentato le impervietà vocali, di certo non alla portata di una qualsiasi interprete, elogiando contestualmente la Dejša-Sionickaja, la quale «riuscì a superare brillantemente queste difficoltà e intonò la canzone in modo straordinario; l'eccezionale voce dell'artista – aggiunge Kaškin – aveva un suono incredibile, e su unanime richiesta delle sala la canzone fu ripetuta un'altra volta»⁸⁹.

Alla “grande scena” dell'interprete femminile, segue la “grande aria” del protagonista maschile, quella che Nemirovič-Dančenko nel libretto designa col titolo di «Cavatina» [n. 9].

Nel corso dell'Ottocento, il termine ‘cavatina’ è stato sottoposto a un lungo e articolato processo di metasemia e ha finito per designare arie fra loro assai differenti sotto il profilo

⁸⁸ Si noti, ancora una volta, l'obnubilante uso del pedale armonico.

⁸⁹ «Moskovskie vedomosti», 29 aprile 1893.

morfologico e ‘di posizione’⁹⁰. L’uso che se ne fa qui sembra scarsamente tecnico, venendo a indicare né più né meno che un’aria solistica, l’unica vera aria dell’opera, senza pertichini, senza implicazioni di genere (canzone, racconto, ecc.), ma semplice introspezione: un arioso monologante.

Sebbene non sia prescritta una vera e propria mutazione scenica, il librettista specifica ad apertura del libretto che «durante la cavatina vediamo [la luna] alta nel cielo, più piccola e pallida», mentre ad apertura del sipario essa spuntava rossastra al di là del fiume, poco dopo il tramonto. A ciò si aggiunga la didascalia implicita fornita dai versi di apertura dell’aria⁹¹: «Nel campo ognun riposa. Sovr’esso la luna | di notturna bellezza risplende». Abbiamo quindi un quadro notturno, a cui Rachmaninov dà plastica veste musicale con un semplice ma efficace gioco di echi fra corni e fagotti [batt. 3-6], che segue l’ennesima intonazione del motivo identificante del protagonista (archi, nel registro medio-grave, e fagotti) e ne assimila il profilo ritmico-intervallare:



Il testo poetico indugia poi brevemente sulla scontata discrasia fra il placido paesaggio notturno e il tumulto di cui è preda l’animo del protagonista («Perché allor freme mesto il cuore? | Quale affanno ognor m’opprime?»). In questa prima sezione [*Moderato*, batt. 1-16] il compositore ricorre a un’organizzazione metrico-ritmica sciolta in cui il recitativo del cantante è punteggiato da note e accordi tenuti che sostengono le frasi del canto o la commentano. Non siamo quindi lontani dall’espressivo recitativo accompagnato con cui si aprivano le grandi arie monologanti sette-ottocentesche.

Si scivola poi in un passaggio in stile arioso [*Allegro ma non troppo*, batt. 17-37], in cui il protagonista rievoca, con tipica vaghezza byroniana, i suoi tormentati trascorsi di vita e dà sfogo

⁹⁰ Cfr. M. Beghelli, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica III* (a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato), Olschki, Firenze 2000: pp. 185-217.

⁹¹ Aggiunti appositamente da Nemirovič-Dančenko, forse su suggestione della scena con cui si apre l’«Epilogo» del *Demone* di Rubiňštejn (1875).

alla propria inquietudine. Il pulsante accompagnamento in contrattempo degli archi ne tradisce i palpiti e l'affanno [batt. 22-28]. Non sfugga qui l'attenzione del giovane compositore al dettaglio psicologico: Aleko ripete due volte, in *crescendo* e con la linea melodica innalzata di un tono, il verso «Ja volen tak že, kak oni» («Com'essi libero son io»), quasi cercasse di autoconvincersi della maturata libertà interiore. Eppure – egli ne è ben consapevole – passioni violente scuotono ancora il suo animo («No, Bože, kak igrajut strasti | moej poslušnoju dušoj!»). Gli basta però solo invocare il nome di Zemfira per rasserenarsi (distensivo accordo di Do maggiore ai fiati [batt. 33]); e in orchestra risuona, etereo e nostalgico, il motivo dell'amata [batt. 34-37]:

Lo eseguono viole e violini in sordina, conducendo poi – insieme al corno – il disegno melodico a una cadenza sospesa. Attacca quindi il *Meno mosso* [batt. 38-74], vale a dire la Cavatina propriamente detta: il decorso temporale decelera per dare agio all'espressione affettiva; la scansione metrico-formale si fa regolare⁹²; l'impianto tonale si attesta chiaramente sul Do minore⁹³. La sinuosa linea melodica, dal carattere cantilenante, si snoda su un ondeggiante accompagnamento in terzine. Aleko evoca, in un rapimento sensuale, le notti infuocate passate accanto alla donna amata. Il nucleo generatore della lunga gettata melodica è chiaramente il disegno iniziale di corni e fagotti:

⁹² Viene letteralmente scandita dal pizzicato dei bassi.

⁹³ Tonalità peraltro eccentrica all'interno dell'opera, incardinata fondamentalmente sul Re minore

Essa però viene ampliata tramite progressioni ascendenti e dà vita a una delle prime⁹⁴ grandi arcate melodiche che in seguito saranno la cifra dello stile lirico maturo di Rachmaninov. Se è vero che è ancora avvertibile il modello čajkovskijano – si pensi al ‘tema d’amore’ nella *Donna di picche* o al tema conduttore del *Lago dei cigni* –, qui è già riconoscibile l’estenuante processo di dila(ta)zione melodica sulle caratteristiche «ever-resolving harmonies»⁹⁵: un meccanismo *stop-and-go* che tende potenzialmente all’infinito⁹⁶.

Va precisato che, nella sua prima redazione, la sezione ‘cantabile’ si fermava a battuta 46 e prevedeva la ripresa dell’arioso iniziale⁹⁷. La ragione è semplice: il testo fornito da Nemirovič-Dančenko era insufficiente. Rachmaninov chiese allora – probabilmente a Slonov – di ampliare il testo poetico. Furono così aggiunti dodici versi, non particolarmente pregevoli come fattura ma di sicura presa emotiva. Essi sono infatti un chiaro esempio ipotiposi:

Ricordo: con passione voluttuosa
sussurrava ella allora:
«T’amo! Sono tua!
Aleko, tua per sempre!».
Ed io allor, dimentico del mondo,
ai suoi detti davo ascolto;
rapito, le baciavo
gli occhi incantatori,

⁹⁴ Altri esempi giovanili di meno ampio respiro sono il primo tema del I movimento del *Concerto op. 1* in Fa# minore e la sezione centrale della romanza *V mol’čan’i noči tajnoj*, op. 4, n. 3.

⁹⁵ G. Norris, *Rachmaninov’s Student Opera*, «The Musical Quarterly», LIX, n. 3 (1973): p. 446.

⁹⁶ Ne troviamo un esempio prelcario nel *Secondo concerto per pianoforte e orchestra*:



Un’approssimativa tassonomia dei profili melodici più comuni in Rachmaninov comprende temi ‘centripeti’, ovvero incardinati su una nota che funge da centro gravitazionale (per es. *Concerto in do minore*, I mov., I tema, I frase); temi ‘centrifughi’, sviluppati mediante lente progressioni ascendenti (per es. *Concerto in do minore*, I mov., I tema, II frase → esempio sovrariportato); e infine temi ‘ad arco’, che partono con slancio su un arpeggio di tonica e si accasciano cromaticamente su se stessi (per es. *Concerto in do minore*, I mov., II tema).

⁹⁷ Si veda, a proposito, G. Norris & R. Threlfall, *A Catalogue of Compositions of S. Rachmaninoff*, cit., p. 178-79. E, in particolare, V.N. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, Sovetskij kompozitor, Moskva 1976: pp. 114-15.

la treccia sua divina, più bruna della notte.
 Ah, quel labbro... ed ella,
 ardente e voluttuosa, a me avvinghiata,
 il suo nel mio sguardo figgeva.

Le frasi si spezzano e assumono un tono concitato; vi rispondono, *a due*, flauti e oboi [batt. 51-54]. L'armonia, che dapprima era rimasta più o meno stabilmente sul Do minore, imbecca una serie di modulazioni che conducono all'estatico Mi_♭ maggiore con cui si apre l'ultima sottosezione del 'cantabile' [*Meno mosso*, batt. 55-74]. Alla voce viene data la possibilità di espandersi su una linea melodica che condensa, con sorprendente fluidità discorsiva, il motivo triadico di Zemfira e la cellula generatrice della frase principale:

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is in bass clef with lyrics in Russian. The piano accompaniment is in treble and bass clefs. The tempo is marked "Con moto." There are red annotations: a circle around a note in the voice line and a rectangle around a chord in the piano line.

Alla rievocazione dell'amplesso, l'esaltazione erotica si fa quasi insostenibile. La 'ripresa' [a partire da batt. 65] è affidata a flauti e clarinetti, mentre la voce si limita a brevi frasi di carattere patetico-esclamativo che rasentano il declamato. La spinta propulsiva della linea melodica viene però interrotta una seconda volta. Aleko s'incupisce (metamorfosi timbrica della cellula generatrice, batt. 74). Il suo è un brusco ritorno alla realtà:

Ed ora? Zemfira è infida!
 S'è spento ormai il suo ardor!

I due versi sono intonati con rara intensità espressiva (una compiuta stilizzazione di un muto grido di dolore) e vengono scanditi dall'ineluttabile discesa dei corni da Do₄ a Do₃. [batt.

75-78]. La grande frase melodica del ‘cantabile’ viene ora raccolta e perorata dagli archi, che ne completano infine lo sviluppo [batt. 79-96] dando voce allo struggimento del protagonista⁹⁸:

The image displays two systems of musical notation. The upper system is for voice and piano. The vocal line (soprano clef) has the lyrics "Уходитъ жалво." and "да!". The piano accompaniment (treble and bass clefs) includes markings for *pp*, *espressivo*, and *crescendo*. The lower system continues the piano accompaniment with markings for *accelerando* and *ff*. Two red rectangular boxes highlight specific chordal passages in the piano part of the lower system.

La testa del tema (ovvero la sua cellula generatrice) – come si può ben notare nell’esempio sù riportato – viene infatti asseverata con dolorosa pervicacia prima di sfociare in una coda cadenzante che conclude inaspettatamente il brano con una terza piccarda⁹⁹, mentre ancora risuona cupo ai bassi il motivo di Aleko. È questo il momento di maggiore enfasi di tutta l’opera, carico di un *pathos* e di una cantabilità estranei al resto della partitura.

È evidente che, in questa scena, ci troviamo di fronte a un ritratto di eccezionale introspezione psicologica, in cui il compositore trascende di fatto le barriere formali dell’aria di tradizione: da un lato il recitativo accompagnato è plasmato su nobili frasi di ampio respiro e sfocia naturalmente nell’arioso successivo, dall’altro il cantabile è rotto – nei punti di maggiore tensione emotiva – da un vivido declamato che esula dal prototipo cameristico-elegiaco su cui si fonda lo spunto melodico principale. Il carattere lirico-psicologico si compenetra qui con l’afflato

⁹⁸ «In questo caso il tema assume una sfumatura diversa: la tragica pateticità non esprime più l’illimitatezza del sentimento amoroso, bensì la disperazione di Aleko» [A.I. Kandinskij, *S.V. Rachmaninov*, in *Russkaja Muzykal’naja Literatura* [vypusk IV], Muzyka, Leningrad 1986: p. 239].

⁹⁹ Forse un’eco dell’accordo di Do maggiore con cui veniva evocato il nome di Zemfira ad apertura della Cavatina [cfr. batt. 33].

epico dei grandi monologhi della tradizione operistica russa (nella frase «I vsë togda ja zabyval» c'è forse più di un'eco del «Davajte mne svobodu» di Igor¹⁰⁰) e ci consegna un ritratto profondamente umano, ben lontano dal bieco individuo che era emerso nelle scene precedenti.

L'«Intermezzo» orchestrale [n. 11] è collocato, come nelle coeve opere veriste, verso la fine dell'opera – fra 'crisi' e 'catastrofe' – con la funzione di episodio ritardante. Non è peraltro improbabile che Nemirovič-Dančenko si sia ispirato proprio a *Cavalleria rusticana*, opera che – come abbiamo già ricordato – era arrivata sui palcoscenici russi l'anno prima, riscuotendo un discreto successo. Rachmaninov vi traccia un breve ma intenso quadro di colore, in cui viene rappresentato l'impercettibile lasso temporale che separa la notte fonda dal primo albeggiare¹⁰¹.

Il brano si apre con un semplice tema pastorale affidato al corno inglese, di per sé non memorabile. Il compositore ne amplia però efficacemente, a ogni riproposta, la veste sonora, sino a giungere a un organico orchestrale che comprende archi, flauti, oboi, corno inglese, clarinetti, fagotti, 2 corni e arpa. Pur non essendo venato di cromatismi, il tema è avvolto da una inquietante carica erotica che promana dall'ardita armonizzazione e dal carattere incantatorio della linea melodica, la quale gravita infatti, senza possibilità di espansione, sul Sol₃:



L'instabilità tonale¹⁰² si accompagna a un inquieto ristagno del moto armonico, come se l'intero brano ondeggiasse su un lungo pedale di dominante. Vera Brjanceva nota sagacemente che questo artificio porta a una dilatazione della percezione temporale (in fondo, si tratta di sole

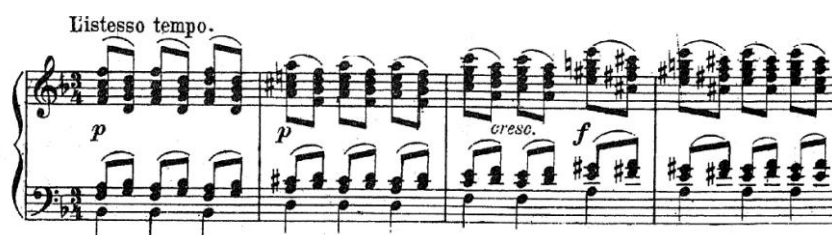
¹⁰⁰ Come ci ricorda Valentina Brjanceva, il *Principe Igor'* debuttò a Mosca l'8 aprile del 1892, proprio quando Rachmaninov stava lavorando ad *Aleko*. La grande aria di Igor' tuttavia era già stata eseguita in un concerto della «Società musicale russa» l'1 febbraio dello stesso anno. Lo spartito per canto e piano apparve già nel 1888 [V.N. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., pp. 116-17].

¹⁰¹ Nel libretto la didascalia scenica recita semplicemente: «La luna si cela». Più dettagliati spartito («La luna si cela e spuntano appena le prime luci dell'alba») e partitura («La luna si cela e la notte gradualmente lascia il posto alle prime luci del mattino»).

¹⁰² Il Fa maggiore viene affermato con chiarezza solo nelle battute finali, dopo aver toccato tonalità 'lontane' come il Si_b minore [batt. 33-42].

44 battute) e a una tensione emotiva di cui l'ascoltatore prende coscienza – quasi con un sospiro di sollievo – solo al definitivo affermarsi del Fa maggiore¹⁰³.

Al tema pastorale [batt. 1-8] risponde una cullante nenia degli archi [batt. 9-12] che ricorda vagamente il secondo interludio strumentale del coro «Ogni pogašeny» [→ n. 7], mentre una serie di accordi «sospiriosi»¹⁰⁴, di ricercata *piquanterie* armonica, conduce in progressione ascendente alla riesposizione variata del tema principale [batt. 13-16]:



Come si può evincere dalla tabella sottostante, il principio di variazione timbrico-strumentale è applicato anche agli episodi di raccordo:

A [batt. 1-8]	<i>Allegretto</i> <i>pastorale</i>	6/8	corno inglese (clarinetti, corno II)
b [batt. 9-12]			archi
c [batt. 13-16]	<i>L'istesso tempo</i>	3/4	fiati
A' [batt. 17-24]		6/8	archi (flauti, oboi, clarinetti, fagotti, corni, arpa ¹⁰⁵)
b' [batt. 25-28]			fiati
c' [batt. 29-32]		3/4	archi
A'' [batt. 33-44]	<i>a tempo</i>	6/8	oboi, corno inglese (archi ¹⁰⁶ , flauti, clarinetti, fagotti, arpa)

¹⁰³ V.N. Brjanceva, *S.V. Rachmaninov*, cit., p. 122.

¹⁰⁴ S. Kruglikov, «Dnevnik artista», VI, 1893: p. 24.

¹⁰⁵ Glissando.

¹⁰⁶ Tremolo.

Non vi è dubbio che l'Intermezzo, per quel che concerne la strumentazione, sia il punto più alto dell'intera partitura e – non a caso – fu prescelto per il concerto finale di consegna dei diplomi. Tuttavia Rachmaninov più che dare prova dell'indubbia sensibilità nei confronti del colore orchestrale – peraltro già evidente nel poema sinfonico *Il principe Rostislav* – sembra quasi voler mettere in mostra la padronanza delle tecniche di strumentazione con un brillante esercizio di stile.

Concepita probabilmente dal librettista come naturale completamento dell'Intermezzo¹⁰⁷, la «Romanza del Giovane zingaro» [n. 12] è una deliziosa serenata fuori scena, in tempo ternario, su semplice accompagnamento dell'arpa¹⁰⁸. Suggestiva l'ipotesi che anch'essa sia stata concepita con occhi (e orecchie) rivolti a *Cavalleria rusticana*. Nulla però – al di là della strumentazione e della collocazione fuori scena – accomuna la struggente siciliana di Turiddu al canto spensierato, seppur malinconico, del giovane zingaro¹⁰⁹. Questi infatti, in attesa dell'amata, osserva placidamente il corso erratico della luna, simile – nel suo etereo peregrinare – al volubile cuore di una fanciulla.

Le due strofe di tetrametri giambici vengono intonate secondo lo schema classico della 'lyric form' [*aa'ba''(ba'')*]:

Vzgljanĭ pod otdalĕnnym svodom	}	<i>a</i>
guljaet volnaja luna,		
na vsju prirodu mimochodom	}	<i>a'</i>
ravno sijan'e l'ĕt ona.		
Kto v nebe mesto ej ukazhet,	}	<i>b</i>
promolvja: tam ostanovĭs'!		

¹⁰⁷ Nel libretto infatti troviamo scritto «Intermezzo e romanza». Si tratta d'altronde – come sottolineavo prima – di un unico episodio ritardante, che separa due sezioni di notevole peso drammatico.

¹⁰⁸ Kruglikov la definisce: «di cantabilità non pretenziosa, di nobiltà melodica e semplicità armonica» [«Dnevnik artista», VI, 1893: p. 25]. Kaškin, pur apprezzandola, ne lamenta l'alta tessitura [«Moskovskie vedomosti», 29 aprile 1893].

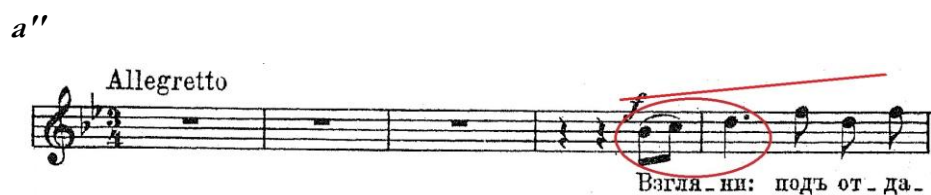
¹⁰⁹ Semmai, un modello plausibile può essere stata la serenata di Levko ad apertura della *Majskaja noč'* [Notte di Maggio] di Rimskij-Korsakov (1880).

Kto serdcu junoj devj skažet:] } **a''**
 ljubi odno, ne izmenis'.¹¹⁰

La prima frase [batt. 5-14] si attesta sulla tonalità d'impianto (Si \flat maggiore), mentre la seconda vira verso la dominante [batt. 15-24], su cui gravitano – come prevedibile – le otto battute di **b** [*Un poco più mosso*, batt. 24-32]. La ripresa di **a** [batt. 33-41] è seguita dall'asseverazione della seconda strofa [batt. 42-63], in cui Rachmaninov inverte i due emistichi dell'ultimo verso [«Ne imzenis', ljub*i* odno!»], onde permettere al cantante di intonare più agevolmente – su una vocale 'media' – il lungo Si \flat acuto finale.

Dal punto di vista fraseologico possiamo notare che la terza e la quarta frase musicale [**b** e **a''**], pur essendo foggiate su versi giambici, hanno entrambe un attacco tetico. Ciò è determinato dall'ambiguità accentuale del pronome 'kto', che occupa una posizione atona all'interno del piede ma porta un rilevante accento prosodico e semantico (rimarcato peraltro dall'anafora). Il dato è macroscopico in **a''**, giacché esso non riprende – come previsto – l'attacco anacrusico di **a** e **a'** (connotato peraltro da un inconfondibile melisma ascendente), ma è foggiato sulla prima battuta di **b**, di cui pare a prima vista la naturale prosecuzione.

Si noti inoltre che lo stesso profilo melodico di **a** – e conseguentemente di **a'** e **a''** – trova il suo fondamento nella prosodia: la prima semifrase di tutte e tre le sezioni intona un verso con clausola femminile («svodom», «mimochodom», skažet) e, dopo essere ascesa al Sol \flat , si adagia malinconicamente sul III grado con un dolce melisma discendente; la seconda invece è proiettata sulla clausola ossitona («luna», «ona», «ne izmenis'») e si conclude con un disegno ascendente (in **a** e **a''** sulla tonica, in **a'** sulla dominante). speculari invece le due semifrasi che compongono **b**:



¹¹⁰ «Guarda: lung*i*, sotto la volta celeste, | libera erra la luna, | su ogni cosa al suo passaggio | ella effonde egual chiarore. | Chi può additarle in cielo un punto, | e dirle: “Là t’arresta?”. | Chi al cuor d’una fanciulla può intimare | “Conosci un solo amore, non mutare!”».

dim. *rit.* *p*

- лең - нымъ сво - домъ Гу - ля - етъ воль - на - я лу - на,

b

f. *p* *un poco più mosso*

- на. Кто въ не - бѣ мѣ - то ей у - ка - жетъ, - про - мол - ви: тамъ оста - но - вись!

a''

cresc. *f.* *dim.* *rit.* *p*

Кто серд - цу ю - ной дѣвы ска - жетъ: Лю - би од - но, не из - мѣ - нись!

Un'ultima osservazione sull'accompagnamento "a singhiozzo" dell'arpa i cui "punti d'arresto" coincidono in larga parte con triadi minori – donde il soffuso carattere elegiaco della serenata – o con accordi di nona maggiore:

mf *rit. e cresc.* *f.*

Не из - мѣ - няю, лю - ба од - но!



Il «Finale» [n. 13], pur presentando alcuni momenti di indubbia bellezza, è forse il numero drammaturgicamente più debole dell'intera opera: da un lato Demirovič-Dančenko si trovò costretto ad ampliare il laconico testo di Puškin con inserzioni di trita banalità melodrammatica, compromettendo di fatto il fragile equilibrio della scena e deturpando l'inconfondibile tersità del dettato poetico, dall'altro Rachmaninov non riuscì a creare un lungo e teso arco musicale. Il risultato finale è una struttura a pannelli, in cui il pur lodevole tentativo di dare unitarietà all'intonazione musicale attraverso l'inserzione di materiale melodico precedente suona decisamente forzato.

Il quadro si apre con un breve duetto fra Zemfira e il Giovane zingaro, preceduto da un'introduzione orchestrale di dieci battute in *Allegro moderato*, in cui viene ripresa – trasposta in Mi \flat minore – l'ultima sezione dell'intermezzo (tema al clarinetto e ai corni soli). All'entrata dei due amanti [*Più vivo*, batt. 12-40], si scivola ambiguamente sul Re minore. Nell'oscillante accompagnamento dei clarinetti è ancora possibile avvertire l'impianto armonico dell'intermezzo.

La tenera *aubade* è caratterizzata metricamente dalla frangitura del verso. Essa si traduce in frasi melodiche di breve respiro, che rispondono l'una all'altra, sinché un intero tetrametro non dà al Giovane zingaro la possibilità di un'espansione lirica in Fa maggiore. L'intera sezione viene quindi asseverata. Questa volta però è percorsa da una trepidante figurazione degli archi. Zemfira è inquieta: sa che da un momento all'altro potrebbe palesarsi il marito. Preannunciato agli oboi dal suo motivo identificante, Aleko fa quindi il suo ingresso su un tremolo dei violini [*L'istesso tempo*, batt. 41-42].

L'*Agitato* successivo dà l'abbrivio a una lunga sezione che, seguendo la classica partizione aristotelica, potremmo definire 'catastrofe'. Nel caso specifico essa coincide con il fatto di sangue, ovvero l'uccisione violenta dei due giovani amanti. Dal punto di vista musicale si tratta di fatto un

patchwork di scarsa coerenza tonale e di breve respiro drammatico, in cui alcuni riquadri paiono “toppe” di materiale musicale pre-esistente:

Agitato [batt. 42-53] → cfr. «Introduzione», n. 1 [batt. 6-25]

Meno mosso [batt. 54-72] → cfr. «Scena e coro», n. 4 [batt. 11-19]

Moderato [batt. 73-95]

Più mosso [batt. 96-111] → cfr. «Introduzione», n. 1 [batt. 33-43]

Andante cantabile [batt. 112-118]

Il fatto che gli snodi più significativi dell'azione presentino *verbatim* interi passaggi dell'introduzione orchestrale potrebbe a prima vista ribaltare l'assunto argomentativo. Tradizione vuole infatti che i brani orchestrali posti ad apertura di un dramma musicale (sinfonie, preludi o ouverture) vengano composti a opera conclusa e ne anticipino spesso temi o passi salienti. Esempio preclaro, seppur eccezionale, è la sinfonia d'apertura del *Don Giovanni*, in cui – con indubbio impatto drammatico – il compositore decide di utilizzare, come introduzione all'allegro di sonata, la musica con cui aveva intessuto il confronto finale con la statua del Commendatore. Nel caso di Mozart sappiamo per certo che le pagine della sinfonia furono vergate di tutta fretta – come era d'altronde d'uso – poco prima della messinscena. Non è invece affatto scontato che lo stesso valga anche per *Aleko*. Purtroppo il manoscritto non può venirci in aiuto, poiché è giunto mutilo. Mancano infatti gli ultimi quattro numeri dell'opera. Sappiamo che la «Scena presso la culla» [n. 9] fu completata il 29 marzo, e che l'«Introduzione» [n. 1] porta invece come data il 2-3 aprile. È quindi lecito ipotizzare che il finale sia stato composto fra il 30 e il 31 marzo. Questa rimane tuttavia una mera ipotesi. La struttura a numeri chiusi infatti non vincola il compositore nel processo d'intonazione del testo. Peraltro il manoscritto conferma che l'introduzione orchestrale non fu – come ci porterebbe invece a pensare il tipico *modus operandi* dell'operista sette-ottocentesco – l'ultimo brano ad essere composto. Sappiamo infatti – ‘carta canta’ – che il «Racconto del Vecchio» [n. 3] fu terminato il giorno dopo, e che la data di completamento dell'intera opera – desunta da una lettera dello stesso compositore¹¹¹ – è il 13 aprile. Vi è quindi un discreto lasso di tempo in cui Rachmaninov potrebbe benissimo avere lavorato al «Finale» [n.

¹¹¹ Cfr. nota 20, p. 63.

13] o a tutti gli altri numeri chiusi di cui non è possibile stabilire con certezza la data di composizione.

La questione può parere oziosa, ma nasce dal fatto che, all'ascolto, l'episodio in *Agitato* e il passaggio in *crescendo ed accelerando* nel *Più mosso* successivo [batt. 96-111] paiono entrambi inserti artificiosi – di natura eminentemente sinfonica¹¹² – che faticano ad amalgamarsi all'interno di un arco drammatico-musicale procedente di fatto “a singhiozzo”. Per esempio, la spinta propulsiva dell'*Agitato* estrapolato dall'Introduzione, qui rimodulato come ‘parlante’, viene frenata da un episodio *Meno mosso* in Re maggiore, ritardante e decisamente anticlimatico, in cui Aleko lascia per un istante il piglio minaccioso e si autocommisera con un'ampia frase dal tono patetico [batt. 54-58]¹¹³. Anche dal punto di vista dello stile vocale si passa bruscamente da un declamato para-realistico a un ‘cavata’ di carattere lirico, sino a giungere a un convenzionale *a tre* in cui si dà la solita rappresentazione ‘raggelata’ del triangolo amoroso [batt. 59-61].

L'aria di scherno dei due giovani fa però sussultare Aleko. Il decorso temporale riacquista la sua urgenza e, con esso, anche quello musicale. Alle battute 62-66 ritorna la convulsa figura discendente degli archi che nella «Scena e coro» [n. 4] accompagnava l'invettiva del protagonista contro il presunto seduttore di Mariùla¹¹⁴. L'ironia tragica si fa pungente e beffarda; Rachmaninov intuisce il voluto parallelismo creato dal librettista e vi dà flagranza sonora:

A.
 . ла какъ сонъ, О, нѣтъ, злодѣй! Я предъ то-
 ff *f*

¹¹² Nell'introduzione orchestrale fungono infatti da sviluppo.

¹¹³ A parziale giustificazione del compositore non si può non rimarcare che quei versi furono aggiunti da Nemirovič-Dančenko con l'evidente scopo di dilungare l'azione drammatica.

¹¹⁴ Purtroppo neanche questa scena porta datazione.

Zemfira supplica l'amante di fuggire intonando un arpeggio di settima diminuita, mentre i violini I si scapicollano su per una scala ottatonica¹¹⁵:

Aleko braccia il giovane e lo pugnala brutalmente: risuona cupo in orchestra il suo motivo identificante e deflagra sul tremolo dei violini un accordo di settima [batt. 70-72]. A una lunga pausa coronata fa seguito una sezione in *Moderato* [batt. 73-95], in cui il Giovane zingaro esala l'ultimo respiro su un lamentoso intervallo di settima diminuita discendente. Risuona sordo – ai corni – il motivo di Aleko; gli archi acuti si spengono su un tremolo. Zemfira, che inizialmente pronuncia due volte – annichilita – il nome del marito su un funereo accordo di Sol minore, non riesce a capacitarsi di una tale ferocia e cerca di far comprendere ad Aleko la gravità del suo gesto: «Aleko! L'hai ucciso! | Guarda, sei lordo di sangue! | Ciel! Che hai fatto?!». Il suo struggente appello, a cui danno invano voce le viole, trova una fredda risposta nel compagno di un tempo che le replica beffardo e malevolo: «Io? Nulla! | Inebriati ora, se puoi, del suo amore...»¹¹⁶. Questa allora si china sul cadavere dell'amato e prorompe in un lamento di discutibile enfasi melodrammatica. L'ampia frase in Re♭, accompagnata dagli arpeggi dell'arpa, viene perorata in unisono dagli archi e asseverata quasi con disperazione mezzo tono sopra [batt. 87-95]. Aleko schernisce con tono minaccioso il pianto della donna. Attacca quindi il *Più mosso* [batt. 96-111]. Il dolore si trasforma in rabbia («Non ti temo. | Sprezzo le tue minacce, | maledico il tuo delitto»).

¹¹⁵ Tuttavia viene da chiedersi se si tratti di un uso consapevole o sia semplicemente il risultato naturale di un percorso obbligato: se i violini andassero su per l'arpeggio diminuito a suon di terzine, mancherebbe la quarta nota di ogni gruppo; volendo aggiungere una quarta nota, non può che essere che la “sensibile” della prima nota del gruppo successivo: ed ecco che abbiamo, senza volerlo, una scala ottatonica.

¹¹⁶ Non a caso all'accorato appello delle viole risponde l'opacità timbrica del corno solo (suono chiuso) [batt. 82].

Un'affannosa figurazione in contrattempo di violini primi e viole, punteggiata da “guerreschi” interventi dei corni, ben rappresenta la sicumera della giovane. Si noti in particolare il “barbarico” intervallo di tritono al basso:

The image shows two systems of musical notation. The first system includes a vocal line with the lyrics: "- юсь те.бя. Тво - п уг - ро - зы пре - зи.ра.ю, тво.а у -". Below it is a piano accompaniment with the instruction "Più mosso." and "cresc.". The second system continues the vocal line with the lyrics: "- бийо - - тво про - кли.на - - ю. УМ -". The piano accompaniment is marked "ff" and "АЛЕКО.". Red arrows in the piano part point to tritone intervals in the bass line.

L'affronto tuttavia le è fatale: accecato dall'ira, Aleko accoltella anche lei. Una disperata progressione ascendente [cfr. «Introduzione», n. 1: batt. 32-43] conduce a un convulso punto culminante, che sfocia a sua volta in un'inesorabile discesa ‘catastrofica’. Zemifra, morente, spende l'ultimo fiato che ha in corpo per invocare il giovane amato, riecheggiando con tragica ironia la seconda strofa della sua ‘dikaja pesnja’. A Rachmaninov non sfugge la crudele ironia del Fato e intona il fievole «umiraju ljubja» («mi spengo nel suo amore»¹¹⁷) così come era risuonato nella canzone [cfr. «Scena presso la culla», n. 9: batt. 23]¹¹⁸, mentre i clarinetti cullano funerei la morente (discesa cromatica, raddoppiata da archi, flauto e oboe soli).

¹¹⁷ Lett. «muoio, amandolo» [«umiraju, ljubja»].

¹¹⁸ Una piccola nota linguistica: nell'originale puškiniano non vi è l'imperfettivo «umiraju», bensì il perfettivo «umru», che risponde all'«umri-ž i ty» («muori dunque anche tu») di Aleko e dà al verso un tono di sfida (“Morirò, sì, ma morirò amandolo”). Nemirovič-Dančenko, in ossequio alla tradizione operistica,

Al fagotto risuona mesta una variante terzinata del motivo di Aleko [batt. 116-118] che troviamo anche nell'«Introduzione» [cfr. n. 1, batt. 12-13]:

Allarmati dal trambusto [«Qual chiasso! Qual grida! | Chi turba la notte? | Che accadde? Che fu?»], gli zingari decidono di svegliare lo *Starik*. Si apre così una sezione in tempo *Vivo* [batt. 119-142] in cui il concitato affastellarsi delle voci prende la forma di «un'impeccabile esposizione in stile fugato»¹¹⁹, che – commenta caustico Kruglikov – trasforma per un istante («fortunatamente assai breve») la turba zingaresca in coristi da oratorio in stile classico¹²⁰.

Il Vecchio accorre col cuore in gola (convulsa figurazione ascendente degli archi, batt. 141) e rimane impietrito davanti all'orrida scena. Assume poi un tono lamentoso, raccolto dal

che prevede una morte “dilazionata” attraverso il canto, si vede costretto a utilizzare la variante imperfettiva. Così facendo rende ancor più evidente l'eco con la canzone zingana, in cui era già iscritto il destino della fiera figlia della natura.

¹¹⁹ R. Taruskin, voce «Aleko», in *The New Grove Dictionary of Opera*, cit.: «[...] a chorus at the denouement, meant to register horror, is cast in the form of a fugal exposition, academically faultless». Osservazione che naturalmente è da intendersi in senso limitativo.

¹²⁰ S. Kruglikov, «Dnevnik artista», VI, 1893: p. 24.

Si noti anche, alle batt. 139-40, la fugace citazione della testa del motto d'apertura dell'opera.

corno *solo*, che intona una dolente variante del tema del Fato [cfr. «Racconto del Vecchio», n. 3: batt. 23]:



Il coro commenta impietrito con una serie di progressioni su un lungo pedale di dominante¹²¹ [*Allegro fiero*, batt. 149-180]. La scrittura questa volta è accordale: i due gruppi procedono per terze parallele in moto contrario. Il cambio di metro – da binario a ternario – è imposto dalla dipodia anfibrachica fornita da Nemirovič-Dančenko, che decide di spezzare la tetrapodia giambica su cui è intessuta la scena. Anche in questo caso l’instancabile vena censoria del regime sovietico ha manipolato i versi originali, in cui si leggeva «Za čto Vsemoguščij | naš tabor karaet?» [«Perché, Onnipotente, | così ci castighi?»], sostituendoli col più neutro (ma sintatticamente involuto) «Za č’i prestuplenija | naš tabor stradaet?» [«Chi affligge con tali crimini il campo?»]¹²².

Zemfira è ancora viva [*Lento*, batt. 181-187]. Ha solo il tempo per denunciare al padre l’uccisore (o meglio, il suo crimine: la gelosia); una cupa serie di accordi agli ottoni ne annuncia la morte [batt. 183, *tenebroso*]. L’anima trasvola, come prevedibile, su un tremolo degli archi, mentre l’oboe I intona flebilmente il motivo di tre note a lei associato. Il coro, a cui si unisce la Vecchia zingara, sussurra, quasi fosse raccolto in preghiera, un improbabile ‘requiescat in pace’ [«naveki počila»] di ascendenza liturgica [batt. 186-87].

Aleko, afflitto e contrito, invoca Zemfira con i nobili accenti che caratterizzano spesso il suo profilo vocale; viole e violoncelli ripropongono con voce struggente il suo motivo identificante [*Moderato*, batt. 188-195]. Solo ora egli si rende conto di avere ucciso l’unica persona al mondo capace di redimerlo dal vuoto interiore che lo opprime e si dice pronto a sacrificare se stesso pur di riportarla in vita [«Per un istante della vita tua gioiosa, | la mia renderei senza rimpianti»]. Il ricordo del gesto omicida si fa lancinante. L’orchestra rievoca gli ultimi istanti del

¹²¹ Siamo in Fa# minore.

¹²² Lett. «Di chi sono i crimini che affliggono il campo?».

fatale diverbio [batt. 192-193; cfr. batt.98-99], arricchendo il profilo armonico con una frenetica variante dell'arabesco iniziale in progressione ascendente:

Nel frattempo, su una mesta figura cromatica di viole e clarinetti, a mo' di litania, la Vecchia zingara sollecita gli uomini a scavare due fosse presso il fiume e invita le donne a baciare, «in tristo corteo», gli occhi delle giovani vittime [*Allegro ma non troppo*, batt. 196-205].

Il Vecchio si rivolge allora in tono fermo e pacato ad Aleko: gli zingari non vivono sotto l'egida della Legge. Nessuno quindi ne è vincolato: non esistono infrazioni, né condanne. La violenza tuttavia non è accettata; chi la pratica viene allontanato. L'intonazione, grave e solenne, è sostenuta dalle lunghe note degli archi; al basso una impressionante progressione per toni interi, inspiegabilmente stigmatizzata da Kaškin¹²³. Il terzo verso della prima quartina («A noi non servono gemiti e sangue») è sottolineato da una lamentosa figura discendente agli archi, variamente doppiata ai legni e ai corni:

¹²³ «La presenza al basso dei toni interi [...] suscita, non si sa come, un involontario sorriso, nonostante il tragico tono serio degli affetti» [«Russkie vedomosti», 5 maggio 1893].

In realtà, l'uso della scala per toni interi era piuttosto diffuso nella musica russa, già a partire dal *Ruslan e Ljudmila* di Glinka (1842). Di solito essa è legata all'elemento fantastico. Qui evidentemente Rachmaninov la usa per dare un tono solenne e arcaico all'intonazione.

Grave. *cresc.*
 дѣ.ки нѣтъ у насъ за - ко - новъ, Мы не тер_за_амъ, не каз - нимъ...
 Grave. *p pesante* *cresc.* *f*

mf *f* *mf*
 Не нуж_но. кро - ви намъ и сто - новъ. Но жить съ у_бій_цей не хо...
mf

Il coro ripete quindi in maestoso unisono le parole dello *Starik*, come se si trattasse di un salmo responsoriale [*Con moto*, batt. 213-226]. La parabola melodica ascensionale arriva al suo culmine su un impressionante *fff* che rimarca, con un possente rullo di timpani, l'orrore per l'empio gesto di Caino («Eppur non vogliamo fra noi l'omicida»). Il solenne tono “biblico” si stempera nel *Tranquillo* successivo [batt. 227-249], in cui gli zingari decretano la “cacciata” del sacrilego. La scrittura corale si fa nuovamente accordale, con soprani e tenori divisi che procedono per terze parallele, raddoppiati da una placida figurazione terzinata agli archi. Il tono è quello di una raccolta preghiera che – come sottolinea giustamente Kruglikov – ricorda un *panichid* (messa funebre) e prende a modello la scrittura di Bortnjanskij e di L'vov¹²⁴. Controprova ne sia la duplice intonazione “liturgica”, a cappella, del «Prosti! Da budet mir s toboj» («Addio! Possa tu trovar pace») ¹²⁵, incorniciata simbolicamente dalla testa del motto introduttivo ai fiati (mondo zigano) e dal cupo motivo di Aleko ai violoncelli e ai contrabbassi [batt. 243-44; 248-49].

¹²⁴ S. Kruglikov, «Dnevnik artista», VI, 1893: p. 24.

¹²⁵ Kruglikov ne biasima le «inutili» quinte parallele [*ibidem*].

Si tratta di un segno musicalmente tangibile dell'inconciliabilità fra un popolo «mite e benevolo» e un uomo «audace e feroce»:

Про - сти! Да бу - деть миръ съ то - бой.

Про - сти! Да бу - деть миръ съ то - бой.

Про - сти! Да бу - деть миръ съ то - бой.

mf

pp

mf

L'opera si conclude con una breve marcia funebre in Re minore [*Lento lugubre*, batt. 250-257], scandita dai corni in $12/8$. Gli zingari si allontanano in lenta processione, trasportando i cadaveri. Aleko rimane solo in scena. Gli archi intonano un tema patetico basato sulla testa del motto di apertura:

АЛЕКО.

mf espressivo

О, го - ре!

Sulle sconsolate esclamazioni del protagonista¹²⁶, cui non mancano ancora una volta struggenti accenti patetici, si chiude lentamente il sipario. Solo allora [*Andante cantabile*, batt. 258-261] risuona cupa nel registro basso di clarinetti e fagotti una versione “concentrata” del motto d’apertura dell’opera (il registro non è mai una variabile neutra):



Qui esso è permeato del mesto fatalismo con cui Puškin si congedava dai lettori del poemetto:

Но счастья нет и между вами,
 Природы бедные сыны!
 И под издранными шатрами
 Живут мучительные сны,
 И ваши сени кочевые
 В пустынях не спаслись от бед,
 И всюду страсти роковые,
 И от судеб защиты нет.¹²⁷

Non è questa però l’ultima volta che sentiremo risuonare il ‘motto zigano’ all’interno della produzione di Rachmaninov. Il suo profilo infatti si insinua nel pressoché coevo *Capriccio su temi zingari* (op. 12) dove interrompe, nelle vesti di un’evidente autocitazione, la sfrenata danza finale:

¹²⁶ I versi – «O pena! O tormento! | Solo, solo... ancora solo!» non compaiono nel libretto; si tratta di un evidente tocco melodrammatico, d’indubbia efficacia scenica, aggiunto dallo stesso compositore.

¹²⁷ «Ma non è felicità neppure tra voi, | Poveri figli della natura!... | Anche sotto le lacere tende | Vivono sogni tormentosi. | E i vostri nomadi ricetti | Non sono, nei deserti, salvi dalle sciagure, | E dovunque son fatali passioni, | Non v’è difesa dai fati» [A.S. Puškin, *Cygany*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 10 t.*, cit., p. 169; A.S. Puškin, *Gli zingari*, in Id. *Poemi e liriche*, cit., pp. 237-38].



L'implicazione fatalistica del motivo risuona in esso con tutta evidenza¹²⁸: si tratta di un ferale *memento mori* che viene esorcizzato dal coloristico vortice sonoro conclusivo. D'altronde, come ci insegna Carmen, chi nasce libero, muore libero.

Due osservazioni conclusive. Dall'analisi dettagliata della partitura emergono preziosità e arditezze armoniche che ci confermano le tendenze progressiste del giovane compositore. Esse tuttavia si perdono spesso fra le pieghe di sonorità complesse e poco distinte, cui certo non giova l'inesperienza nell'orchestrazione. Sarà in parte lo stesso motivo per cui la *Prima sinfonia*, che a noi oggi suona "innocua", venne percepita come una aberrazione modernista. Lo stesso Rachmaninov peraltro affermava spesso di voler rimettere mano ai lavori giovanili, al fine di rifoggiarne la "veste sonora" e metterne così in risalto le qualità intrinseche.

Un'ultima nota invece sulla compattezza drammaturgica. Se è pur vero che a Rachmaninov, in qualità di diplomando, è fornita una traccia da seguire, egli sa ben sfruttare le potenzialità del numero chiuso: i singoli numeri hanno quasi un valore icastico. D'altro canto, egli cerca di superarne l'angustia tramite un sottile gioco di richiami motivici che, pur non possedendo la profondità del tessuto leitmotivico wagneriano, non può essere certo ridotto alle "etichette sonore" di tradizione italo-francese. Con tutti i suoi limiti quindi, questa «operina deliziosa», che è di fatto un frutto tardivo dell'*humus* "straniero" su cui aveva attecchito l'opera russa, apre – col suo respiro sinfonico – una finestra sulle sperimentazioni drammaturgiche più mature del compositore.

¹²⁸ Il senso di ineluttabilità è veicolato dal concorso di diversi fattori, fra cui spiccano sicuramente l'agogica (si passa da un *Presto* ♩ = 168 a un *Grave* ♩ = 56, con *ritardando*) e l'organico strumentale (un eclatante *tutti* orchestrale in *fff*).

IV

Rachmaninov e l'opera russa: “une chose manquée”

«Une chose manquée»: così aveva sentenziato Borodin all'ascolto dell'incompiuto *Matrimonio* (1868) di Musorgskij. Si trattava in quel caso – per lo meno, così lo definisce lo stesso compositore – di un «esperimento di musica drammatica in prosa», che portava alle estreme conseguenze il modello intonazionale proposto da Dargomyžskij nel *Convitato di pietra* (1872, postumo), poi ribattezzato da Kjuj come «recitativo melodico».

Tutt'altra – lo abbiamo visto – era la poetica, o meglio, l'estetica da cui partiva Rachmaninov negli anni '90, con un'opera, *Aleko*, che – per dirla in soldoni – “puzzava” ancora di *ital'janščina*: prima la musica, poi le parole. E se le parole erano quelle di Puškin, poco male: il pubblico non si sarebbe certo formalizzato. Lo sperimentalismo in campo operistico in fondo era un vicolo cieco. Meglio scrivere allora «un'operina deliziosa», come l'ebbe a ribattezzare Čajkovskij. D'altronde, *ipse dixit*. E a Mosca 'ipse' stava sempre per Čajkovskij.

Tutto lasciava quindi prevedere per il giovane Rachmaninov una brillante carriera, magari non esclusiva, come uomo di teatro. E l'*endorsement* da parte del guru musicale moscovita, nonché star incontrastata dei Teatri Imperiali, faceva ben sperare. L'appoggio di Čajkovskij, peraltro, era tutto all'infuori che formale: nulla ci fa dubitare infatti che la proposta di far rappresentare in un'unica serata *Aleko* e *Iolanta* fosse da parte sua insincera. E quando il fratello librettista gli propose l'ennesimo rimaneggiamento di un soggetto da lui più volte accarezzato – l'*Undine*, dall'omonimo racconto di La Motte Fouqué¹ – egli suggerì di inviarlo al giovane Rachmaninov, nonostante questi avesse appena iniziato a muovere i primi passi sulla scena musicale.

¹ Nel 1869 Čajkovskij aveva in effetti composto un'opera dal titolo *Undine* (libretto a firma di Vladimir Sollogub). Tuttavia, nonostante gli accordi informali presi dal compositore con Stepan Gedeonov, all'epoca direttore dei Teatri di Imperiali, la partitura venne giudicata non idonea, e quindi rifiutata. Čajkovskij allora, fortemente amareggiato, riutilizzò parte delle musiche ma nel 1873 decise poi di bruciare la partitura originale. Ciononostante, egli continuò per anni a coltivare l'idea di mettere in musica, in un modo o nell'altro, il soggetto. Sappiamo infatti che nel 1878 chiese al fratello Modest di stendere un nuovo scenario, ma abbandonò presto il progetto, ripescandolo solo dieci anni più tardi, nel 1888, quando pensò di ricavarne un balletto. Anche in quest'ultimo caso, non se ne fece mai nulla.

In un primo momento il Nostro, ancora galvanizzato dal successo di *Aleko*, pensò seriamente di dedicarsi al progetto, ma i numerosi impegni e, soprattutto, la dichiarata avversione di Vsevoložskij nei confronti della *fantastiquerie* germanica lo fecero desistere².

Peraltro la morte subitanea di Čajkovskij nell'ottobre del 1893, se da un lato privava Rachmaninov del proprio mentore, dall'altro lasciava vacante il "trono" presso i Teatri Imperiali. Il giovane compositore moscovita ne era l'erede *in pectore*, ma non seppe – o non volle – approfittarne («Oh, quanto sei pesante, corona del Monomaco!»).

E fu così che le scene operistiche vennero monopolizzate per un decennio da Rimskij-Korsakov, un veterano che tuttavia in quegli anni stava vivendo, dal punto di vista creativo, una seconda giovinezza³. All'epoca videro infatti la luce alcuni dei capolavori del teatro musicale russo: *Sadko* (1897), *Kaščej l'immortale* (1902), *La leggenda dell'invisibile città di Kitež* (1907), *Il gallo d'oro* (1909, postuma).

Mentre l'ultimo dei "Cinque"⁴, nonché esponente di spicco del Conservatorio di San Pietroburgo, trionfava sui palcoscenici di Mosca, la più giovane leva del Conservatorio moscovita accarezzava sogni di gloria come sinfonista, ed era a tal punto sicuro di sé da gettarsi, con la tipica baldanza degli esordienti, nella fossa dei leoni. La *Sinfonia in Re minore op. 13*, a cui Rachmaninov aveva dedicato quasi un anno di lavoro, risuonò infatti per la prima – e ultima⁵ – volta il 15 marzo del 1897, nella sala del Circolo della Nobiltà di San Pietroburgo, sotto la direzione di Aleksandr Glazunov. Fu – come abbiamo visto – una *débâcle*: il colpo inferto al compositore risultò quasi letale. Ci vollero infatti ben tre anni perché Rachmaninov riuscisse di nuovo a prendere carta e penna e mettere giù una nota.

Nel frattempo la sua strada si incrociò ancora una volta col teatro d'opera, ed è proprio il caso di dirlo: fu una vera benedizione. Infatti nel settembre del 1897 l'impresario Savva Mamontov, che era in cerca di nuovi talenti per la sua Opera Privata⁶, chiese a Rachmaninov di ricoprire il ruolo di secondo direttore, a fianco dell'italiano Eugenio Esposito.

² A preoccuparlo maggiormente era l'effettiva spendibilità del soggetto sulle scene operistiche. Scrive infatti a Modest Čajkovskij: «Solo una cosa mi imbarazza: ovvero che, nel caso in cui – Dio lo voglia – io riesca a finire di scrivere *Undine*, questa poi finisca malauguratamente per non raggiungere mai le scene. Non può infatti essere messa in piedi in un teatro di provincia poiché richiede una messinscena poderosa. E ai Teatri Imperiali non la allestiscono perché al Direttore non piace il soggetto, come egli stesso mi ha confermato qualche giorno fa» [Lettera a M.I. Čajkovskij datata 13 maggio 1893, in Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., p. 92: lettera 60].

³ Fra il 1894 e il 1908 Rimskij-Korsakov scrisse ben undici opere.

⁴ Kjuj (1835-1918) di fatto era più influente come critico che come compositore, mentre Balakirev (1835-1918), che mai si era dedicato al teatro d'opera, negli ultimi anni si era chiuso nella propria torre d'avorio.

⁵ La seconda esecuzione fu infatti postuma, ed ebbe luogo a Mosca nel 1945 sotto la direzione di Aleksandr Gauk.

⁶ Sull'Opera Privata di Mamontov si vedano O. Haldey *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*, Indiana University Press, Bloomington 2010; V.P. Rossichina, *Opernyj teatr S. Mamontova*, Muzyka, Moskva 1985.

Sebbene fosse stata fondata solo due anni prima, l'Opera di Mamontov poteva già contare per le scenografie su artisti del calibro di Konstantin Korovin (1861-1939), Valentin Serov (1865-1911) e Michail Vrubel' (1856-1910). Eppure sul lato musicale c'era ancora molto da eccepire, e l'intraprendente impresario, che in realtà di musica non ne capiva un granché, era davvero intenzionato a portare una ventata d'aria fresca: insieme a Rachmaninov (anni 24) furono assoldati infatti anche il basso Fëdor Šaljapin (anni 24) e il soprano Nadežda Zabela-Vrubel' (anni 29, moglie di Michail), entrambi – come sappiamo – destinati a una brillante carriera sui palcoscenici nazionali (l'una) e internazionali (l'altro).

L'esordio di Rachmaninov sul podio a una prova generale di *Una vita per lo zar* non fu particolarmente brillante⁷. Eppure Mamontov diede credito al “nuovo acquisto” e gli concesse una seconda chance. Fu così che Rachmaninov, la sera del 12 ottobre 1897, debuttò sulle scene operistiche⁸ col *Samson et Dalila* di Saint-Saëns: la prima delle nove opere che gli furono affidate all'Opera Privata nella stagione 1897-98, per un totale di trentatré rappresentazioni. Oltre al capolavoro di Saint-Saëns diresse la *Rusalka* di Dargomyžskij, la *Carmen* di Bizet, l'*Orfeo e Euridice* di Gluck, *La tomba di Askol'd* di Verstovskij, *Rogneda* e *La forza del Maligno*⁹ di Serov, *Mignon* di Thomas e *La notte di maggio* di Rimskij-Korsakov.

Il successo di pubblico e critica fu unanime¹⁰: pareva fosse nata una nuova stella. Eppure Rachmaninov decise di non rinnovare il contratto con Mamontov. Le ragioni erano molteplici: non ultima la latente ostilità di Esposito¹¹, che s'accaniva nell'affidargli le *matinées* coi bambini, affibbiandogli

⁷ Racconta lo stesso Rachmaninov, anni dopo: « I had prepared myself for it conscientiously and actually knew every single note of the score. All went well with the orchestra, but as soon as the singers joined in there was a catastrophe and everything dissolved into chaos. I was quite helpless. [...] Full of despair and horror, I carried on the rehearsal to the end. To all my other disappointments was now added the one that I was not fit to be a conductor. [...] The opera was handed over to Esposito, who actually conducted it without a hitch after ostentatiously refusing all rehearsals. [...] Naturally, when *Life of the Tsar* was conducted by Esposito, I watched the performance eagerly, with my eyes glued to the conductor's baton [...]. It was then that I realized where I had failed. I had not given a cue to any singer. In my ignorance and innocence I had imagined that an artist who walks on the stage to sing an opera is bound to know it as well as the conductor. [...] I had no idea of the astonishing lack of musical understanding that characterizes most singers, who know nothing of an opera except their own part» [O. von Riesemann, *Rachmaninoff's Recollections*, cit., pp. 106-07].

⁸ Se si eccettuano, beninteso, le due recite di *Aleko* dirette all'Opera di Kiev nel 1893.

⁹ Il solo atto II, in accoppiata con l'Atto III della *Tomba di Askol'd*.

¹⁰ Per una lista, pur non esaustiva, delle recensioni agli spettacoli si veda il punto 7a della bibliografia.

¹¹ D'altronde, il direttore d'origini italiane non vedeva di buon occhio le smanie riformatrici del giovane collega, che sin dalla prima fallimentare prova con l'orchestra aveva cercato di mettere nel cassetto la “buona vecchia prassi”: «I noticed amongst other things that Esposito obviously and purposely ignored all the musical improvements which I had tried to introduce into the interpretation of Glinka's score; every fermato [sic] that I had eliminated he restored; he drifted back into the old slackness of tempo, and, when the performance was over, shouted at the tenor, with whom I had taken special trouble, “What on earth have you been trying to sing? Have you an idea what tradition means?”» [O. von Riesemann, *Rachmaninoff's Recollections*, cit., pp. 106-07].

titoli ormai improponibili (come le opere di Verstovskij e Serov), quando invece alcune sue proposte all'“avanguardia” – come per esempio il *Manfred* di Schumann con Šaljapin – venivano sistematicamente accantonate¹². Inoltre, il lato tecnico-organizzativo e quello strettamente musicale (ovvero il livello di preparazione di coro e orchestra) lasciavano molto a desiderare, e finivano spesso per inficiare il lungo scavo interpretativo compiuto con i solisti. A ciò si aggiunga che Rachmaninov era ben consapevole che una carriera a tempo pieno come direttore lo avrebbe di fatto distolto dal suo interesse primario: la composizione¹³.

Ciò detto, l'esperienza presso l'Opera Privata era stata senz'altro feconda e aveva posto le basi per un lungo sodalizio artistico: quello con Fëdor Šaljapin. Se quest'ultimo riconosceva all'amico compositore il merito di avergli insegnato come si studia un'opera – tanto da volerlo con sé a Varazze per preparare insieme a lui la parte di Mefistofele con cui avrebbe debuttato alla Scala (estate del 1900¹⁴) – non vi è dubbio che Rachmaninov fu a più riprese ispirato dalla *vis istrionica* e dalle specificità vocali del grande basso russo.

Il primo frutto della collaborazione fra i due fu una romanza su testo di Apuchtin, *Sud'ba* [*Il fato*]¹⁵. Si tratta di un lungo monologo drammatico in stile recitativo-arioso che utilizza a mo' di *refrain*, quasi fosse una macabra ballata, l'*incipit* della *Quinta* di Beethoven, trasfigurandolo in un funereo battito a morto. L'enfasi retorica è forse eccessiva, e il tema ormai logoro¹⁶. Tuttavia, quello che ci preme sottolineare, al di là dell'esito artistico dell'operazione¹⁷, è che Rachmaninov ritorna a cimentarsi con una scrittura vocale di tipo declamatorio, cosa che non aveva più fatto dopo i primi esperimenti giovanili, al di là di qualche passaggio nel «Racconto del Vecchio» e nella «Cavatina» di Aleko. Sarà questo quindi il punto di partenza per le due opere successive: il *Cavaliere avaro* (1906) e *Francesca da Rimini* (1906).

¹² Si veda, a questo proposito, la lettera indirizzata a Ljudmila Skalon il 22 novembre 1897 [Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., pp. 154-156: lettera n. 116].

¹³ Sarà poi quello che accadrà negli 'anni americani', quando Rachmaninov, fuggito alle prime avvisaglie rivoluzionarie, si troverà costretto a diventare pianista concertista, relegando di fatto l'attività compositiva nei mesi estivi. Peraltro, questi temeva che lo studio ravvicinato di una quantità sempre più ampia di partiture avrebbe rischiato di inibire la sua musa creatrice, e si meravigliava di come Richard Strauss riuscisse a conciliare così bene l'attività direttoriale con quella più propriamente creativa.

¹⁴ Il debutto tuttavia non avverrà che nel 1901.

¹⁵ Finita di comporre nel febbraio del 1900, ma pubblicata solo due anni dopo ad apertura del ciclo di *Romanze op. 21*.

¹⁶ *Tranchant* il giudizio di Lev Tolstoj, presso il cui appartamento moscovita i due giovani avevano eseguito in anteprima la romanza: «Devo dire che non mi piace affatto» [A.J. & K. Swan, *Rachmaninoff: Personal Reminiscences* (Part II), cit., p. 185].

¹⁷ Scrive Martyn: «*Fate* has been much abused by musical commentators, but in fact it is a much better song than they allow. [...] Many Rachmaninoff's songs may satisfactorily be sung by more than one kind of voice, but only a bass will serve for this dramatic monologue, which demands theatrical as well as vocal skills of the highest order» [B. Martyn, *op. cit.*, p. 122].

In mezzo però troviamo un lavoro di grande interesse in virtù della sua natura ibrida. Mi riferisco alla cantata profana *Vesna* [Primavera], per baritono, coro e orchestra (1902). Il testo intonato dal compositore è tratto da un breve componimento di Nikolaj Nekrasov, *Zelënyj šum* [Lo Strepito verdeggiante]. In esso il celebre poeta russo propone un apologo sulla *charitas* cristiana che ha come sfondo l'ebbro risvegliarsi del Creato all'arrivo della primavera. Al pari del gelo invernale, l'animo del protagonista – un uomo tradito dalla moglie, rea confessata – si scioglie in un afflato misericordioso e unisce la propria voce al cantico della natura, che inneggia, nel suo fulgore, alla clemenza divina.

Lungi dall'indulgere nel colorismo che caratterizzava alcune sue composizioni giovanili, Rachmaninov preferisce porre l'attenzione sul dramma interiore del protagonista, a cui è affidato un lungo monologo patetico, tagliato su misura per le doti interpretative di Fëdor Šaljapin¹⁸. Scritto in un fluttuante recitativo-arioso dagli accenti fortemente drammatici¹⁹, di chiara ascendenza operistica, esso è di fatto una vivida ipotiposi in cui il protagonista rievoca i terribili istanti vissuti in un lungo giorno d'inverno. Rinchiuso nell'izba insieme alla moglie, mentre all'esterno infuria la bufera, egli ne ascolta l'improvvida confessione: l'estate precedente, quando si trovava a Pietroburgo, ella lo ha tradito. In un impeto d'ira, istigato dallo spietato ululato invernale, l'uomo afferra un coltello ed è in procinto di avventarsi su di lei, quando all'improvviso sente avvicinarsi il formicolante brusio della primavera. Lo «strepito verdeggiante» riesce miracolosamente scaldargli il cuore: lasciato cadere il coltello, egli decide di perdonare la donna fedifraga e lascia il giudizio nelle mani di Dio.

Incorniciano il monologo due episodi sinfonico-corali orditi in un tessuto tematico cangiante, fondato su due temi ricorrenti, che spesso si intrecciano e si metamorfizzano quasi fossero dei *Leitmotive*.

Al di là delle interessanti implicazioni culturali sulla persistenza della *dvoeverie*²⁰ nella cultura russa d'inizio secolo, ciò che a noi più interessa in questo contesto è l'ibridazione della cantata, che mantiene il suo carattere celebrativo (si tratta di una sorta di "Trionfo della Primavera") ma viene fecondata dal genere operistico (monologo drammatico del solista) dal poema sinfonico (cornice orchestrale). Sono infatti elementi che, a fattori invertiti, ritroveremo anche in *Francesca da Rimini*.

Ed è proprio con *Francesca* che, nell'estate del 1900, si riaccende l'interesse di Rachmaninov per il teatro d'opera. A dire il vero, questi già due anni prima aveva contattato il solito Modest Čajkovskij, chiedendogli di buttar giù uno scenario su un non meglio precisato soggetto shakespeariano (forse un

¹⁸ Questi, a dire il vero, non "tenne a battesimo" la parte solistica – essa infatti venne affidata al poco più che trentenne Aleksandr Smirnov –, ma ne fu fine interprete in almeno tre occasioni (San Pietroburgo, 1905; Parigi, 1906; Mosca, 1907).

¹⁹ Si ricordi come aveva definito Dobrochotov lo stile dei primi esperimenti vocali di Rachmaninov: «declamatorietà cantabile» [cfr. cap. II, p. 35]

²⁰ Lett. 'doppia fede', ovvero la coesistenza di elementi pagani e cristiano-ortodossi.

Riccardo II)²¹. Questi però gli propose di rimando un libretto già pronto per una *Francesca da Rimini*, che era stato pensato in realtà per Anatolij Ljadov. Il compositore non si formalizzò e accettò di buon grado. Si dichiarò infatti soddisfatto del testo, richiedendo in un primo tempo qua e là modifiche e aggiustamenti che solo in parte verranno accettati²².

Eppure il lavoro non procedeva, e Rachmaninov, nell'estate del 1900, quando si trovava a Varazze insieme a Šaljapin per preparare il *Mefistofele*, sentì il dovere di scrivere a Čajkovskij, chiedendogli una "proroga": si impone come limite massimo il settembre di quell'anno e scioglie il librettista da ogni impegno qualora per quel tempo ancora nulla si fosse concretizzato.

Fatto sta che a luglio – stando a quanto scrive Rachmaninov ad Asa'ev²³ – il duetto fra Paolo e Francesca era stato completato²⁴. Tuttavia nei mesi successivi il compositore fu assorbito totalmente dalla composizione del tanto atteso *Secondo concerto per pianoforte e orchestra*, e il progetto operistico venne ancora una volta accantonato (seppur, ormai, con diritto di prelazione).

Fu solo nel 1904 che Rachmaninov riprese in mano l'opera, e non prima di aver concluso la stesura dello spartito del *Cavaliere avaro* (composto fra il 1903 e il 1904). Egli sperava infatti di presentare le sue due nuove opera al pubblico del Bol'šoj nella veste di maestro concertatore e direttore, incarico che – seppur con un po' di riluttanza – si era finalmente deciso ad accettare²⁵.

Il giovane compositore era l'ultimo asso nella manica di Teljakovskij, neo direttore dei Teatri Imperiali, che già nel 1898 era riuscito ad accaparrarsi con un magistrale *coup de théâtre* l'ormai acclamato Fëdor Šaljapin. La parola d'ordine dunque era: svecchiare. E, come sappiamo, questo era musica per le orecchie di Rachmaninov. Certo, l'ormai sessantenne Ippolit Al'tani (sì, lo stesso Al'tani che undici anni addietro aveva diretto la "prima" di *Aleko!*) non poteva certo essere destituito²⁶, ma al Nostro era data piena libertà di movimento. Furono due stagioni (1904-05, 1905-06) intense e di grandi cambiamenti. L'impronta data dal nuovo direttore al modo di 'fare opera' fu assai marcata, e si rivelò peraltro duratura: fu Rachmaninov infatti che, per la prima volta in un teatro imperiale, fece spostare la sedia del

²¹ Lettera a M.I. Čajkovskij datata 28 luglio 1898 [Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., pp. 154-156: lettera 116].

²² Lettera a M.I. Čajkovskij datata 28 agosto 1898 [Ivi, pp. 166-167: lettera 126].

²³ Lettera a B.V. Asa'ev datata 13 aprile 1897 [Ivi, pp. 474-80: lettera 488].

²⁴ Bisogna precisare però che se nel 1904 Rachmaninov chiedeva ancora al librettista di aggiungere versi per il duetto d'amore, nonché per una possibile aria di Paolo, la redazione del duetto sarà stata all'epoca tutt'altro che definitiva.

²⁵ Le prime richieste infatti gli erano state avanzate già nel 1901.

²⁶ «Who were the conductors at the Moscow Grand Theatre? The first and only important one was Hypolit Altani, a Jew of Italian origin. He was intensely musical, sound, and reliable, but could not be described as an exceptional musical personality blowing like a March wind through the Grand Theatre and sweeping up the dusty corners of the stage and orchestra» [O. von Riesemann, *Rachmaninoff's Recollections*, cit., p. 118].

direttore davanti agli orchestrali²⁷; e fu sempre lui a insistere affinché il direttore potesse studiare le parti singolarmente con ogni solista (metodo già sperimentato con successo, anni prima, all'Opera di Mamontov). Pretese inoltre che i giovani potessero fare apprendistato all'interno del teatro, e la sua severità divenne proverbiale: evitava qualsiasi intrigo personale, rifuggiva i favoritismi e deprecava i capricci delle prime donne. Inoltre, più di una volta gli capitò di trovarsi in conflitto con le annose abitudini degli indisciplinati membri dell'orchestra²⁸.

Nelle sue due stagioni al teatro moscovita Rachmaninov ebbe modo di dirigere la *Rusalka* di Dargomyžskij (titolo col quale aveva trionfato insieme a Šaljapin presso l'Opera di Mamontov), *Il principe Igor'* di Borodin, e, soprattutto, il nuovo allestimento di *Una vita per lo zar*, realizzato per le celebrazioni del centenario di Glinka e supervisionato da un'apposita commissione alla cui guida venne posto niente meno che l'ormai settantenne Balakirev, da tutti considerato l'unica vera autorità vivente sul padre fondatore della musica nazionale russa. Il critico delle «Russkie Vedomosti», Julij Engel', si espresse in questi termini:

Se non un'ideale *Vita per lo zar*, di certo è stata una di quelle che a Mosca era da un po' che non se ne sentivano. C'erano nuove scene, nuovi costumi, ma, ciò che più importa, un nuovo direttore: il Sig. Rachmaninov, che con il suo fervore ha dato energia a tutti gli interpreti, dai solisti al coro e all'orchestra. C'era un nuovo desiderio di essere risolti, di crescere, di dare il meglio di sé. E il pubblico che assiepava il teatro lo ha avvertito. [...] Non staremo qui a elencare i numerosi punti della partitura in cui l'intervento del nuovo direttore è stata una vera e propria benedizione; non tutti erano di pari livello; alcuni testimoniavano soltanto delle "buone intenzioni" del Sig. Rachmaninov. Tuttavia, in fin dei conti, si deve a lui se *Una vita per lo zar* si è arricchita di nuovi colori, nuovi contorni e, di fatto, si dica quel che si vuole, è tornata a nuova vita.

[«Russkie Vedomosti», 25 settembre 1904]

²⁷ «At first he could not be found anywhere, because everyone looked for him in the wrong place, immediately behind the prompter's box, from where, up till now, opera had always been conducted [...]. Ignoring the warnings of old maestro Altani, who, like all routineers, declared that there was only one position from which one could conduct an opera – facing the singers and turning one's back to the orchestra – Rachmaninoff broke with an old tradition and [...] had the conductor's desk placed in that part of the orchestra which was nearest to the stalls. His success proved him to be right, but he found great difficulty in persuading Altani – who, by the way, died soon afterwards – that this was really an improvement and in getting his permission for the desk to remain there. Until he and the other conductors could be convinced of the value of this new arrangement, the conductor's desk, and those of most members of the orchestra, had to be moved each time that Rachmaninoff conducted» [Ivi, pp. 120-21].

²⁸ «Players who had to pause for several bars (the third trombone, the harp, or one of the drums) used to creep through the orchestra and disappear through the door at the back in order to have a little smoke. This of course, could be seen from the house, and many devoted music lover must have been disturbed by the crouching black figures in the orchestra creeping soundlessly to and fro. Rachmaninoff prohibited these little escapades and inflicted severe punishments when his orders were disobeyed» [Ivi, pp. 123-24].

Seguì poi la centesima esecuzione della *Donna di picche* di Čajkovskij²⁹, a cui si aggiunsero – in una sorta di piccolo ciclo dedicato al compositore – l'*Evgenij Onegin* e l'*Opričnik*³⁰. La stagione successiva vennero introdotti anche il *Boris Godunov* di Musorgskij e *Il Demone* di Rubištejn, nonché la ripresa di *Aleko*³¹, insieme alla prima assoluta del *Pan Voevoda* di Rimskij-Korsakov, salutato però freddamente dal pubblico e dalla critica. A fine stagione Rachmaninov riuscì anche a inserire, sotto forma di dittico, le sue due opere – *Il cavaliere avaro* e *Francesca da Rimini* –, che nel frattempo era riuscito faticosamente a completare.

Sebbene accostati l'uno all'altro in un unico spettacolo, i due lavori non sono stilisticamente omogenei. Li accomuna di fatto, al di là del preponderante sinfonismo, la centralità che in essi ricopre il baritono. Entrambe le parti principali furono infatti tagliate su misura per Šaljapin che, tuttavia, declinò all'ultimo l'offerta (per motivi ancora non del tutto chiari), costringendo pertanto il compositore a ripiegare sul giovane ma talentuoso Georgij Baklanov. Lo stesso dicasi per la parte di Francesca, pensata per il celebre soprano Antonina Neždanova, ma poi affidata alla non più giovane Nadežda Salina.

Ciò detto, nelle due opere Rachmaninov percorre sentieri differenti, seppur entrambi – a loro modo – sperimentali. Con *Francesca* il compositore porta di fatto sulle scene l'ibridazione di generi che aveva sperimentato nella cantata *Primavera*: gli episodi drammatici centrali (il grande monologo del baritono, seguito da un breve duetto col soprano, e il grande duetto d'amore fra tenore e soprano) sono incorniciati da due imponenti affreschi sinfonico-corali ambientati nell'inferno dantesco, fra le grida di dolore dei dannati (coro a bocca chiusa³²). A Rachmaninov poco o nulla interessa la *couleur locale* medievaleggiante: siamo di fronte a un dramma di natura eminentemente psicologica in cui, come già era accaduto in *Aleko*, il *focus* della triangolazione amorosa è il baritono e la sua 'caduta' (in questo caso, Lanciotto: uomo tradito, ingannato, deforme, e non ricambiato nel proprio immenso amore). Il lungo monologo che gli viene affidato è di fatto il perno dell'intero dramma, e viene solo parzialmente offuscato dal fervente duetto d'amore fra soprano e tenore.

Qualche parola ancora sulla cornice sinfonico-corale. Se è vero che è già possibile trovare un prologo di ambientazione dantesca nella *Françoise de Rimini* (1882) di Thomas, in Rachmaninov tuttavia l'impianto drammaturgico è quasi di natura pre-cinematografica. Le scene centrali sono concepite come

²⁹ Noto l'omaggio di Šaljapin e della Neždanova, che si prestarono a interpretare due ruoli secondari nell'intermezzo pastorale dell'Atto II.

³⁰ Vennero messi in programma anche i balletti, che però non furono diretti da Rachmaninov.

³¹ Affiancato, per fare serata, all'Atto I dell'*Evgenij Onegin* e alla *Scena della locanda* dal *Boris Godunov*.

³² Espediente per altro già utilizzato in *Primavera*. Rachmaninov ne farà uso anche nelle *Campane* (I movimento) e in *Monna Vanna* (Atto I, scena III).

un lunghissimo *flashback*, una vivida ipotiposi, che dal punto di vista temporale dilata le poche battute che nel canto di Dante occupano le parole di Francesca. Tanto è vero che nella scena finale, quando i due giovani vengono pugnalati, si passa senza soluzione di continuità dalla camera dell'amore adulterino al girone infernale da cui eravamo partiti. Il breve epilogo infatti si riannoda al prologo: il coro intona, cadenzandoli, i versi che avevano fatto da epigrafe al racconto dei due amanti sfortunati: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria»³³.

Per il *Cavaliere avaro* Rachmaninov si riallaccia invece a una tradizione operistica autoctona: quella dell'*opéra dialogué*. Con questo termine si è soliti indicare un gruppo di opere sperimentali che adottano, senza rilevanti modifiche, i testi delle cosiddette piccole tragedie di Puškin e utilizzano come forma musicale di base il succitato recitativo melodico.

All'alba del 1904 – data della composizione del *Cavaliere avaro* – delle quattro tragedie puškiniane ne era rimasta “libera” solo una. Le altre erano già state tutte intonate: *Il convitato di pietra* (Dargomyžkij, 1872), *Mozart e Salieri* (Rimskij-Korsakov, 1898), *Un festino in tempo di peste* (Kjuj, 1900). Non sarà forse un caso che nell'estate del 1898 Rachmaninov aveva aiutato Šaljapin proprio nello studio della partitura di Rimskij-Korsakov, visto l'imminente debutto del basso nell'ostica parte di Salieri.

Molto probabilmente l'idea di mettere in musica *verbatim* il testo di Puškin senza dover ricorrere all'intermediazione di un librettista, avendo peraltro già in mente Šaljapin per il grandioso monologo del barone, spinse di buon grado Rachmaninov a confrontarsi con la tradizione precedente, peraltro assai eterogenea, fecondandola col suo personale contributo. A differenza dell'*Ur-opéra dialogué*, in cui al canto e al testo poetico veniva data primaria importanza, Rachmaninov decide infatti di ribaltare la prospettiva: qui è l'orchestra che diventa il cardine drammaturgico dell'intera opera. Le accuse di wagnerismo erano naturalmente dietro l'angolo e, ancor oggi, Richard Taruskin scrive:

This [i.e. *The Covetous Knight*] was an anomalous work, the only opera dialogué that did not proceed from Dargomyzhsky's original circle. Its stylistic allegiance is to Moscow, to Taneev and the Conservatory. The language is unabashedly symphonic [...]. The sustainer of the fundamental musical line and continuity is always the orchestra; the “accompaniment” was written first in this opera just as obviously as the vocal parts were the starting point and unchallenged shaper of the whole in all the rest of the operas comprising the genre. *The Covetous Knight* is thus perhaps the most thoroughgoing representative of a truly indigenous Russian Wagnerism [...].³⁴

³³ Non molto diverso il finale della cantata *Primavera*, in cui il coro riprende, in una sorta di trasfigurazione liturgica, i versi testé pronunciati dal 'solo': «Ama, finché ti è dato amare. | Sopporto, finché ti è dato sopportare. | Perdona, finché ti è dato perdonare. | Sarà poi Dio a giudicare».

³⁴ R. Taruskin, *The Stone Guest and Its Progeny*, in Id., *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860's*, UMI Research, Ann Arbor 1981: p. 328.

Che fosse un nuovo sentiero da percorrere o un vicolo cieco stava a Rachmaninov dimostrarlo; e forse, per lo meno con Šaljapin, si rivelò abbastanza convincente, se questi, dopo tutto, si decise a includere in un recital del 1907 i due grandi monologhi dalle opere dell'amico compositore.

Ad ogni modo, con questo dittico – e con un'ultima recita della *Rusalka* – Rachmaninov si congedò dal Bol'šoj³⁵. I disordini politici – all'interno e al di fuori del teatro – si erano rivelati un *affaire* troppo complesso da gestire, soprattutto per chi, come lui, non era tagliato per fare l'uomo del compromesso, e in ispecie quando si trattava di questioni concernenti il livello artistico, che, a suo dire, non poteva essere messo in discussione in nessuna circostanza e per nessun motivo.

Furono quindi queste in sostanza le ragioni che lo spinsero a non rinnovare il contratto col teatro. Esausto per l'intensa attività direttoriale, preferì ritirarsi per qualche tempo dalla luce dai riflettori e dedicarsi così, anima e corpo, all'attività compositiva. Un possibile ritorno sulle scene – beninteso, in qualità di compositore – non era affatto escluso. La tiepida accoglienza di pubblico riservata alle due opere e alcune riserve espresse in proposito dalla critica non lo avevano di certo scoraggiato.

La prima tappa fu Firenze; e già dal capoluogo toscano il compositore dà inizio a una fitta corrispondenza coll'amico Nikita Morozov riguardo a un progetto operistico assai ambizioso: una *Salammô* da Flaubert (un soggetto su cui, peraltro, aveva già lavorato Musorgskij negli anni '60). Rachmaninov invia a Morozov uno scenario assai dettagliato per un'opera di ampio respiro (quattro o cinque atti, suddivisi in sette quadri), e chiede con ansia all'amico un parere sul progetto, o, nel caso, lo intima di proporgli uno scenario alternativo³⁶. Molto interessanti le raccomandazioni in merito al futuro libretto (il compito, almeno in teoria, era stato affidato a Michail Svobodin, poeta minore e giornalista):

Ecco, se il mio scenario ti convince, inoltralo a Svobodin e spiegagli che non ho bisogno di un libretto d'opera, bensì di un dramma, e fai in modo che mi invii un quadro qualsiasi, ma al più presto. Digli che ogni parola deve essere presa lettera per lettera dal testo di Flaubert e che si deve limitare solo a metterle in versi. Lo stesso vale per gli scenari, la cui descrizione deve essere fatta nella lingua di Flaubert. Che non stia a preoccuparsi se ci sono dialoghi lunghi. Si possono sempre tagliare.³⁷

Svobodin però pare non ne volesse sapere. Toccò quindi a Morozov cercare di buttare giù qualche verso, lasciando però insoddisfatto il compositore che, dopo aver scartato l'idea di rivolgersi

³⁵ Per un elenco completo delle opere dirette da Rachmaninov al Bol'šoj, nonché delle rispettive recite, si rimanda sempre a B. Martyn, *op. cit.*, pp. 532-562 ["Chrological List of Performances"]. Per una rassegna delle recensioni più significative degli spettacoli rimando invece al punto 7b della bibliografia.

³⁶ Lettera a N.S. Morozov datata 19 marzo 1906 [Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., pp. 259-262: lettera 237].

³⁷ Ivi, p. 262.

ancora una volta a Modest Čajkovskij, ripiegò sul fidato Slonov. La lunga corrispondenza col librettista ci permette di entrare nel laboratorio creativo di Rachmaninov, come mai prima d'ora vi eravamo riusciti³⁸. Consapevole che parte dell'insuccesso di *Francesca* era attribuibile alle inefficienze del libretto, il compositore non esista a guidare passo passo il lavoro dell'amico. Fra le varie annotazioni non si può non riportare la seguente:

Ieri ti ho mandato indietro le osservazioni che ho fatto sul secondo quadro e ho cercato comunque di far buon viso a cattiva sorte. Devo dire però che non ce l'ho fatta. C'era qualcosa nei tuoi versi che mi irritava, ma non capivo bene cosa. Alla fine mi sono reso conto che erano le rime. Amico mio, io non me ne faccio nulla delle rime. Mi fanno venire la nausea: non riesco a farle aderire in maniera naturale alla musica, e non faccio altro che cercare di attenuarle, renderle meno percettibili, mascherarle. [...] *Le rime ripugnano quando si scrive una musica di tipo declamatorio. Solo quando vedi qualcosa in un modo o nell'altro simile a un'aria o a un numero chiuso, allora sì, puoi inserirle. In caso contrario, no. Non è necessario.*³⁹

Seppur in fase avanzata di progettazione, l'idea venne abbandonata; fors'anche per l'improvvisa malattia della moglie e della figlia piccina, che costrinse l'intera famiglia a tornare in Russia al termine dell'estate. Rachmaninov però non desisteva dall'idea di abbandonare Mosca – e tutti gli impegni che gli si prospettavano – per dedicarsi interamente alla composizione: fu così che decise di passare l'inverno a Dresda, decidendo poi di soggiornarvi, più o meno stabilmente, fino all'estate del 1909.

Anche in questo caso uno dei primi progetti che gli si erano affacciati alla mente era proprio un'opera lirica. Nello specifico, era intenzionato a mettere in musica la *Monna Vanna* del drammaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949).

Si tratta di un dramma storico ambientato nella Pisa del secolo XV. La città è assediata dai fiorentini, capeggiati dal mercenario Prinzivalle, ed è ormai pronta a cadere. Il comandante in capo, Guido, è disposto a chiedere la resa, quando l'anziano padre, Marco, inviato tempo prima insieme ad altri messi per trovare un accordo con Prinzivalle, ritorna cantandone estasiato le lodi: è una persona nobile e acculturata; non ha intenzione di assecondare oltre i fiorentini: invierà presto un contingente d'armi e di viveri in città, a patto che Monna Vanna, moglie di Guido, si rechi nuda, ammantata di una sola pelliccia, presso la sua tenda quella stessa notte. Guido, rimasto quasi senza parole, si scaglia contro il padre, rinnegandolo, ma, quando gli viene detto che il Consiglio della città ha appena convocato la moglie per interrogarla sulla faccenda, si fa ancor più furioso. Fra lo stupore generale giunge finalmente Giovanna, che dichiara davanti a tutti di aver accettato la proposta di Prinzivalle per il bene della città.

³⁸ Se si eccettuano alcune lettere inviate a Modest Čajkovskij per la *Francesca da Rimini*.

³⁹ Lettera a N.S. Morozov datata 19 marzo 1906 [Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., p. 280: lettera 248].

Guido, incredulo, cerca prima di farla desistere, poi minaccia di metterla in arresto e, infine, sconsolato, la ricusa, dichiarandosi ferito nell'anima per l'amore tradito. Nel secondo atto Giovanna scopre che dietro a Prinzivalle si cela nient'altri che Gianello, un tenero e innocente amore di gioventù. Questi era stato inviato dal padre in Africa, mentre lei, caduta in povertà dopo la morte della madre, era stata data in moglie a un ricco pisano. Giunta l'alba, senza che i due abbiano consumato, un emissario fiorentino giunge per mettere in arresto Prinzivalle, accusato di tradimento. Giovanna lo convince a tornare con lei a Pisa. Il terzo atto si apre di nuovo nel palazzo di Guido, che è in preda allo sconforto e all'amarezza. Nulla possono i tentativi di consolarlo messi in atto dal padre. Il clamore della folla annuncia il ritorno di Giovanna. Al suo seguito c'è Prinzivalle. Lei si lancia fra le braccia di Marco e tenta di fare lo stesso con Guido, ma viene ricusata. Inutile ogni tentativo di convincere il marito della sua onestà. Questi condanna a morte Prinzivalle e lo fa condurre in prigione. Sconvolta dalla meschinità del marito, Giovanna decide allora di raggirarlo. Gli racconta allora di essere stata violata nella notte da Prinzivalle e che lei stessa l'ha condotto a Pisa con l'inganno al fine di punirlo nel modo più adeguato. Sinora ha mentito solo per non fare soffrire inutilmente Guido. Gli chiede pertanto le chiavi della cella, in cui a lei sola spetterà dare a Prinzivalle una morte atroce. Vanna in realtà spera in cuor suo di poter cogliere l'occasione per fuggire insieme con l'amato, grazie alla complicità del compassionevole Marco.

A differenza di *Salammbô*, della *Monna Vanna* non ci rimangono solo lo scenario e una fitta corrispondenza col librettista – il solito Michail Slonov⁴⁰ –, ma abbiamo anche il primo atto dell'opera (completo, in versione per canto e piano), alcuni frammenti del secondo (invero assai pochi), nonché l'intero libretto (anch'esso in forma manoscritta), con annotazioni a margine del compositore⁴¹.

Seppur preso dalla correzione di bozze e dalla composizione della *Prima sonata per pianoforte* e della *Seconda sinfonia*, Rachmaninov riuscì infatti a completare le tre scene che compongono il primo atto nell'aprile del 1907. Slonov era stato particolarmente collaborativo nella stesura del primo atto (facendo ben attenzione a non abusare delle rime), e il compositore ne era particolarmente soddisfatto. In realtà, questi non aveva nulla da ridire neppure sulla qualità dei versi del secondo atto, ma a suo vedere mancava un vero e proprio punto culminante, cosa che ne avrebbe inficiato l'efficacia drammatica⁴². Fu

⁴⁰ Rimane inelusa e assai pertinente la domanda che si pone Barrie Martyn nella più volte citata monografia sul compositore: «The impression that remains is one of astonishment that Rachmaninoff, with his prestige as by now the favorite of the Moscow musical world, should have had so much difficulty in finding a competent librettist» [B. Martyn, *op. cit.*, pp. 169-70]. Si potrebbero azzardare due risposte: da un lato i grandi letterati non si abbassavano alla “manovalanza” poetica, dall'altra lo stesso Rachmaninov, al di là dell'ammirazione per Čechov e un cauto approccio ai simbolisti nelle sue ultime romanze, non era sulla stessa linea d'onda delle correnti letterarie d'avanguardia, come di fatto non lo era tutto il teatro d'opera.

⁴¹ I manoscritti sono conservati alla *Library of Congress* di Washington, e mi è stato possibile averne una copia in microfilm.

⁴² Cfr. lettera a M.A. Slonov datata 11 gennaio 1907 [Z.A. Apetjan (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, cit., pp. 314-15; lettera 285].

così che il lavoro giunse a un brusco arresto. Slonov fornì a Rachmaninov la revisione del secondo atto solo nel giugno successivo: il libretto era troppo lungo e andava tagliato. Il compositore si ripromise di farlo l'autunno di quell'anno nella pace di Dresda, ma si trovò indaffarato nella correzione delle bozze dei suoi ultimi lavori e nella preparazione per i concerti dell'anno successivo.

Il colpo definitivo al progetto – fino allora tutt'altro che accantonato – avvenne inaspettatamente per una questione di diritti d'autore: Maeterlinck infatti li aveva già concessi in esclusiva al compositore francese Henri Février. A nulla poté l'intermediazione dell'influente Stanislavskij: Rachmaninov si trovò quindi costretto a rinunciare all'opera, pur conservandone gelosamente, fino alla morte, il manoscritto.

Insomma, ancora una volta *une chose manquée*, o, come l'ebbe a definire Geoffrey Norris, «a tantalising torso»⁴³. Infatti, da quanto si può evincere leggendo lo spartito, nonché ascoltando l'incisione di Buketoff⁴⁴, il compositore aveva fatto tesoro delle critiche sulla scrittura vocale del *Cavaliere avaro*. Si nota qui un'aderenza maggiore all'espressività del testo poetico, che solo in alcuni punti si allarga in veri e propri ariosi. E, ciò che più importa, il tessuto orchestrale – per quel che ci è dato capire –, pur facendosi portatore di una rete di motivi conduttori, non diventa mai preponderante e lascia in primo piano le voci dei solisti. Rachmaninov decide quindi di continuare il percorso intrapreso col *Cavaliere avaro* e si riallaccia alla tradizione dell'*opéra dialogué*, pur non rinunciando ad alcune specificità del suo linguaggio vocale e strumentale: la «declamatorietà cantabile», che sfocia con discrezione in piccole oasi in 'arioso', e la tendenza a creare punti culminanti. Permane inoltre l'interesse preponderante per la voce maschile e per il tipo psicologico che già abbiamo definito come *razočarovannyj čelovek*: un uomo ferito nell'intimo, disilluso, quasi incapace di agire, ma incline a scatti di rabbia (im)potente. Ne abbiamo visti esempi significativi sotto il profilo drammatico in *Aleko*, nel solista della cantata *Primavera* e, da ultimo, in *Francesca da Rimini*. Rimane il rimpianto per la rappresentazione delle figure femminili, spesso solo abbozzate. Fra tutte spicca sicuramente la volitiva Zemfira, ma l'algida purezza, quasi sovraterrena, con cui venivano caratterizzate Francesca e Giovanna lasciava ben sperare nel prosieguo di questa rappresentazione eterea della donna, anche dal punto di vista specificamente vocale.

In conclusione, l'evidente eterogeneità della produzione operistica lasciataci in eredità da Rachmaninov non permette di determinarne con chiarezza le linee guida e ne rende problematica la collocazione nel contesto musicale a lui coevo. La critica musicale più disposta a sottolinearne i pregi non può far altro che rammaricarsi di un potenziale inespresso, di un profilo drammaturgico mai giunto

⁴³ G. Norris, *Tantalising Torso*, «The Musical Times», CXXXIII, n. 1792 (Jun. 1992): p. 302.

⁴⁴ Il primo atto infatti – su richiesta di Sof'ja Satina – è stato orchestrato negli anni '80 da Igor Buketoff, e ne esiste anche una registrazione commerciale, con Sherill Milnes nella parte di Guido [CHAN 8987]. Tuttavia all'epoca si optò purtroppo per una traduzione ritmica in lingua inglese che, seppur pregevole (da quanto ho potuto constatare finora), non permette di apprezzare a pieno l'intonazione musicale del testo.

a piena maturazione, che però per gli alti risultati raggiunti richiede un attento lavoro di analisi sulle partiture e sulle fonti. Per questo non posso che fare mie le parole con cui Richard Taruskin conclude la voce dedicata a Rachmaninov nel *New Grove Dictionary of Opera*:

Because his [Rachmaninov's] completed operas were all one-act pieces, and because they were all more or less seriously handicapped by their librettos, Rakhmaninov was never a serious contender on the world operatic stage. Nevertheless, Aleko's cavatina from his first opera, the cupidity monologue from his second and the love scene from his third testify to enormous flair for the medium. While one cannot exactly deplore the ultimate shape of Rakhmaninov's career as legendary composing virtuoso, one cannot contemplate his stunted operatic legacy without some sense of loss.⁴⁵

⁴⁵ R. Taruskin, voce «Rakhmaninov», in *New Grove Dictionary of Opera*, cit., p. 1224.

APPENDICE

Edizione e traduzione del libretto

La presente edizione del libretto, a differenza di quelle normalmente diffuse, non è desunta dallo spartito o dalla partitura dell'opera, ma prende come punto di riferimento l'originale di Vladimir Nemirovič-Dančenko, pubblicato a Mosca nel 1893. Ho derogato a questa regola solo in due punti, segnalati fra parentesi quadre: i versi aggiunti da Michail Slonov alla Cavatina su richiesta esplicita del compositore (già presenti nella seconda stampa della prima edizione dello spartito), e le battute finali del protagonista, che non appaiono nell'originale. Non fornisco un apparato con le varianti rispetto al testo effettivamente intonato da Rachmaninov, ma discuto quelle più significative nel capitolo d'analisi della partitura.

La traduzione qui presentata, pur aderendo di massima al dettato originale, tanto da dar agio al lettore di poter seguire l'intonazione del testo pressoché verso per verso, è concepita come un esercizio di stile. Il lessico utilizzato attinge infatti alla tradizione librettistica italiana dell'Ottocento (e non alle coeve traduzioni italiane di Puškin da me consultate). Ho preferito tuttavia non adottare uno schema metrico fisso, al fine di non ingabbiare in una struttura rigida e vincolante un testo che deve comunque permettere al lettore di procedere parallelamente all'originale. Per lo stesso motivo ho evitato l'uso delle rime. Ciò detto, ho cercato, ove possibile, di preservare la musicalità e fluidità del verso, sottolineando, in particolare, i casi in cui il librettista ricorre a metri diversi rispetto al tetrametro giambico di base.

ALEKO

Opera in un atto

di

VLADIMIR IVANOVIČ NEMIROVIČ-DANČENKO

Libretto desunto dal poema di ALEKSANDR SERGEEVIČ PUŠKIN

Gli zingari

musica di

SERGEJ VASIL'EVICH RACHMANINOV

PERSONAGGI

Aleko

Zemfira

Il Vecchio, *padre di Zemfira*

Giovane zingaro

Vecchia zingara

Zingari

ДЕКОРАЦИЯ

Берег реки. В глубине разбросаны шатры из белого и пестрого холста. Один из шатров (Алеко и Земфиры) направо – у авансцены. В глубине телеги, завешанные коврами. Кое-где разведены костры, варится ужин в котелках. Группы мужчин, женщин и детей, смешанные в беспорядке. Общая, но спокойная суета за ужином или за приготовлением к нему.

За рекой всходит красноватая луна. В каватине она всплывает высоко и становится меньше и бледнее. Во время интермеццо она скрывается и ночь постепенно заменяется чуть брезжущим утром.

ХОР

ЦЫГАНЫ

Как вольность весел наш ночлег
И мирный сон под небесами
Между колесами телег,
Полузавешанных коврами.
Для нас везде, всегда дорога,
Везде для нас ночлега сень.
Проснувшись по утру, свой день
Мы отдаем на волю Бога.

СТАРИК

Волшебной силой песнопенья
В туманной памяти моей
Вдруг оживляются виденья,
То светлых, то печальных дней.

МУЖЧИНЫ

Поведай, старик, перед сном
Нам повесть о славном былом.

SCENOGRAFIA

Riva del fiume. Sul fondo – in ordine sparso – tende di tela bianca e di vari colori. A destra, sul proscenio, la tenda di ALEKO e ZEMFIRA. Sul fondo, carri coperti da tappeti. Qualche fuoco acceso; si prepara la cena nei calderoni. Gruppi di uomini, donne e bambini in ordine sparso. Quietamente affacciarsi per la cena, ovvero per la sua imbandigione.

Al di là del fiume spunta, rossastra, la luna. Durante la cavatina la vediamo alta nel cielo, più piccola e pallida. Scompare durante l'intermezzo, mentre la notte lascia pian piano il posto alla fioca luce dell'alba.

CORO

ZINGARI

Libero è il nostro ricetto notturno,
di gioia che sola dà libertà.
Placido è il sonno sotto l'arco dei cieli,
fra le ruote dei carri,
che coprono a mezzo i tappeti.
Ovunque a noi s'apre un cammino,
ovunque a noi s'offre un giaciglio.
Di mattino, al risveglio,
il dì rimettiamo al volere di Dio.

IL VECCHIO

Con la magica forza del canto,
nella mia nebulosa memoria,
si ridestano d'un tratto visioni
di giorni or gioiosi or funesti.

UOMINI

Narraci, vecchio, prima del sonno,
una storia passata dei giorni felici.

СТАРИК

И наши сени кочевья
В пустынях не спаслись от бед.
И всюду – страсти роковые
И от судеб защиты нет.

* *
*

Ах, быстро молодость моя
Звездой падучею мелькнула,
Но ты, пора любви, минула
Еще быстрее: только год
Меня любила Мариула.
Однажды близ Кагульских вод
Мы чуждый табор повстречали.
Цыганы те свои шатры
Разбив близ наших у горы
Две ночи вместе ночевали.
Они ушли на третью ночь
И, брося маленькую дочь,
Ушла за ними Мариула.
Я мирно спал. Заря блеснула,
Проснулся я, – подруги нет.
Ищу, зову – пропал и след.
Тоскуя плакала Земфира
И я заплакал. С этих пор
Постыли мне все девы мира,
Для них на век погас мой взор.

АЛЕКО

Да как-же ты не поспешил
Тотчас во след неблагодарной
И хищнику и ей, коварной,
Кинжала в сердце не вонзил?

IL VECCHIO

Nemmeno i nostri nomadi tetti
sfuggirono in luoghi deserti sventura.
Ovunque albergano infauste passioni:
difesa non v'è contro il Fato.

* *
*

Veloce qual stella cadente,
balenata è la mia giovinezza;
ma voi, giorni d'amore, passaste
più rapidi ancora: un anno soltanto
m'amò Mariùla. Un giorno,
presso l'acque d'un fiume,
ci imbattemmo in un campo straniero.
Quegli zingari, rizzate a piè del monte
le lor tende alle nostre vicino,
con noi passaron due notti:
giunta la terza, partirono.
Lasciando la figlia piccina,
con essi partì Mariùla.
Dormivo beato. Al primo rifulger dell'alba
mi desto: più non la trovo a me accanto.
Cerco, chiamo: nemmeno una traccia.
Struggevasi in pianto Zemfira,
io pur piansi allor. Da quel giorno
ho in uggia ogni fanciulla:
su loro mai più ho levato lo sguardo.

ALEKO

Ma perché non corresti all'istante,
dell'ingrata seguendo la traccia,
e a lei, infida, e al suo seduttore
non ficcasti in seno il pugnale?

ЗЕМФИРА

К чему? Вольнее птицы младость.
Кто в силах удержать любовь?

МОЛОДОЙ ЦЫГАН

Чредою всем дается радость;
Что было, то не будет вновь.

АЛЕКО

О, нет! Когда над бездной моря
Найду я спящего врага,
Клянусь я в бездну, не бледнея,
Столкну презренного злодея.

ЗЕМФИРА

О, мой отец! Алеко страшен.
Смотри, как вид его ужасен.

СТАРИК

Не тронь его, храни молчанье.
Быть может, то тоска изгнанья.

ЗЕМФИРА

Его любовь постыла мне.
Мне скучно: сердце воли просит.

МОЛОДОЙ ЦЫГАН

Ревнив он, но не страшен мне.

АЛЕКО

Мне тяжело: сердце мести просит.

ZEMFIRA

E a che? D'uccello più libera è giovinezza.
Chi può mai por freno all'amor?

GIOVANE ZINGARO

A ognuno a turno gioia vien data;
non tornano più l'ore passate.

ALEKO

Ah, no! Se mai sull'abisso del mare
trovassi dormiente il nemico,
in esso, lo giuro, senza timore
farei rovinare il vil scellerato.

ZEMFIRA

Padre, Aleko m'incute timore.
Guarda: il suo volto è terribile.

IL VECCHIO

Lascialo stare, serba il silenzio.
Forse è l'esilio che tanto lo angoscia.

ZEMFIRA

Ho in uggia il suo amore.
Son stanca: il mio cuore vuole essere libero.

GIOVANE ZINGARO

Ebbene è geloso, eppur non lo temo.

ALEKO

Qualcosa m'opprime: chiede vendetta il mio cuore.

ХОР

Довольно старик!
Скучны эти сказки.
Забудем мы их
В весельи и в пляске.

(Цыганы и цыганки пляшут, потом начинают укладываться на ночлег. Во время танцев Земфира и Молодой цыган скрываются и к концу танцев появляются из правой кулисы за шатром)

МОЛОДОЙ ЦЫГАН

Еще одно, одно лобзанье.

ЗЕМФИРА

Иди! Мой муж ревнив и зол.

МОЛОДОЙ ЦЫГАН

Одно, но доле, – на прощанье!

ЗЕМФИРА

Прощай, покамест не пришел.

МОЛОДОЙ ЦЫГАН

Скажи, придешь ли на свиданье?

ЗЕМФИРА

Когда поднимется луна...
Там, за курганом, над могилой...

МОЛОДОЙ ЦЫГАН

Обманет, – не придет она!

(Алеко показывается)

CORO

Oh vecchio, ci tedi
con storie noiose!
Suvvia, le obliamo,
gioendo e danzando.

(Zingari e zingare danzano, per poi avviarsi ai loro giacigli. Nel frattempo Zemfira e il Giovane zingaro si appartano e, sul finire delle danze, riappaiono sulla destra, da dietro alle quinte, accanto a una tenda.)

GIOVANE ZINGARO

Un bacio, ancora un bacio.

ZEMFIRA

Va'! Mio marito è geloso e crudele.

GIOVANE ZINGARO

D'addio, ancora, un solo lungo bacio!

ZEMFIRA

Vanne, finché ancor non è giunto.

GIOVANE ZINGARO

Di', verrai al convegno?

ZEMFIRA

Quando sorge la luna...
A ridosso del tumulo, là sul sepolcro...

GIOVANE ZINGARO

Ella m'inganna: no, non verrà!

(compare Aleko)

ЗЕМФИРА

Беги, вот он! Приду, мой милый.

(Молодой цыган уходит, Земфира входит в шатер и садится у люльки, Алеко около шатра собирает веревки.)

ХОР *(засытая)*

Огни погашены,
Одна луна сияет
С небесной вышины
И табор озаряет.

«ПЕСНЯ У ЛЮЛЬКИ»

ЗЕМФИРА

Старый муж, грозный муж,
Режь меня, жги меня;
Я тверда, не боюсь
Ни ножа, ни огня.

Ненавижу тебя,
Презираю тебя;
Я другого люблю.
Умираю любя.

АЛЕКО

Душа томится грустью тайной...
Где-ж радости любви случайной?

ЗЕМФИРА

Режь меня, жги меня,
Не скажу ничего.
Старый муж, грозный муж,
Не узнаешь его.

ZEMFIRA

T'affretta, egli giunge! Verrò, mio amore.

(Il giovane zingaro esce, Zemfira entra nella tenda e si siede vicino alla culla. Dappresso Aleko raccoglie alcune corde.)

CORO *(prendendo sonno)*

I fuochi son spenti.
Nell'alto dei cieli
sola la luna risplende,
e il campo rischiara.

«CANZONE PRESSO LA CUNA»

ZEMFIRA

Vecchio marito, sposo crudele,
straziami, bruciami:
son forte, non temo
né ferro né foco.

Ti odio,
ti sprezzo.
Un altro io bramo.
Mi struggo d'amor.

ALEKO

Oscuro affanno l'anima opprime...
Dove sono dunque le gioie d'un amore figlio del caso?

ZEMFIRA

Straziami, bruciami,
muto è il mio labbro.
Vecchio marito, sposo crudele,
il suo nome lo serbo per me.

АЛЕКО

Молчи. Мне пенье надоело.

Я диких песен не люблю.

ЗЕМФИРА

Не любишь? Мне какое дело!

Я песни для себя пою.

Он свежее весны
Жарче летнего дня;
Как он молод и смел!
Как он любит меня!

АЛЕКО

Молчи, Земфира, я доволен...

ЗЕМФИРА (*выходит из шатра*)

Так понял песню ты мою?

АЛЕКО

Земфира!...

ЗЕМФИРА

Ты сердиться волен.

Я песню про тебя пою.

Как ласкала его
Я в ночной тишине!
Как смеялись тогда
Мы твоей седине!

(*Уходит направо*)

ALEKO

Taci! Il tuo canto mi cruccia.

Non amo le nenie selvagge.

ZEMFIRA

Ah, non le ami? Lo so: che m'importa!

È per me, per me sola ch'io canto.

Più fresco d'un giorno d'aprile
più ardente di torrida estate.
Quanto è giovane e audace!
Quanto si strugge per me!

ALEKO

Taci, Zemfira! Mi tedi...

ZEMFIRA (*esce dalla tenda*)

Ti è chiara dunque la canzone?

ALEKO

Zemfira!

ZEMFIRA

Arrabbiati pure.

Questa la canto per te.

Come lo carezzavo
nel silenzio della notte.
Schernivamo allora insieme
la stolta tua canizie!

(*esce sulla destra*)

«КАВАТИНА»

АЛЕКО

Весь табор спит. Луна над ним
Полночной красотою блещет.
Что-ж сердце бедное трепещет?
Какою грустью я томим?
Я без забот, без сожаленья
Веду кочующие дни,
Презрев оковы просвещения,
Я волен так-же, как они.
Я жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой.
Но, Боже, как играют страсти
Моей послушною душой!...
Земфира! как она любила!
Как нежно, преклонясь ко мне,
Она в пустынной тишине
Часы ночные проводила!
Как часто милым лепетаньем
Иль упоительным лобзаньем
Мою задумчивость она
В минуту разогнать умела!
[Я помню: с негой полной страсти,
Шептала мне она тогда:
"Люблю тебя! В твоей я власти!
Твоя, Алеко, навсегда!"
И всё тогда я забывал,
Когда речам её внимал
И как безумный целовал
Её чарующие очи,
Кос чудных прядь, темнее ночи.
Уста Земфиры... А она,
Вся негой, страстью полна,
Прильнув ко мне, в глаза глядела...]

«CAVATINA»

ALEKO

Nel campo ognuno riposa. Sovr'esso la luna
di notturna bellezza risplende.
Perché allor freme mesto il cuore?
Quale affanno ognor m'opprime?
Trascorro i dì raminghi
senza cure né rimpianti.
Sprezzati i vincoli civili,
com'essi libero son io.
Ribelle vissi al dominio
d'un destino cieco e crudele.
Ma, Dio, come devastano ancora le passioni
il mio animo arrendevole.
Quanto m'amava Zemfira!
China su me, con dolcezza,
ella, in quiete solitaria,
trascorrevva l'ore della notte.
Quante volte in un istante,
con infantile cicalio, coi baci inebrianti,
i tristi miei pensieri
riusciva ella a dissipare!
[Ricordo: con passione voluttuosa
sussurrava ella allora:
«T'amo! Sono tua!
Aleko, tua per sempre!».
Ed io allor, dimentico del mondo,
ai suoi detti davo ascolto;
rapito, le baciavo
gli occhi incantatori,
la treccia sua divina, più bruna della notte.
Ah, quel labbro... ed ella,
ardente e voluttuosa, a me avvinghiata,
il suo nel mio sguardo figgeva.]

И что ж? Земфира неверна!
Моя Земфира охладела! (*Уходит налево*)

ИНТЕРМЕЦЦО И РОМАНС

(Луна скрывается. За сценой пение молодого цыгана).

МОЛОДОЙ ЦЫГАН (*За сценой*)
Взгляни, под отдаленным сводом
Гуляет вольная луна,
На всю природу мимоходом
Равно сиянье льет она.
Кто в небе место ей укажет,
Промолвя: там остановись!
Кто сердцу юной девы скажет:
Люби одно, не изменись!

(Начинает светать)

Ed ora? Zemfira è infida!
S'è spento ormai il suo ardor! (*Esce sulla sinistra*)

INTERMEZZO E ROMANZA

(La luna si cela. Fuori scena s'ode il canto del Giovane zingaro.)

GIOVANE ZINGARO (*fuori scena*)
Guarda: lungi, sotto la volta celeste,
libera erra la luna,
su ogni cosa al suo passaggio
ella effonde egual chiarore.
Chi può additarle in cielo un punto,
e dirle: «Là t'arresta!»?
Chi al cuor d'una fanciulla può intimare
«Conosci un solo amore, non mutare!»?

(Incomincia a farsi giorno)

«ФИНАЛ»

(Земфира и молодой цыган входят)

ЗЕМФИРА
Пора!

МОЛОДОЙ ЦЫГАН
Постой!

ЗЕМФИРА
Пора, мой милый!

МОЛОДОЙ ЦЫГАН
Нет, нет, постой! Дождемся дня.

ЗЕМФИРА
Уж поздно.

МОЛОДОЙ ЦЫГАН
Как ты робко любишь.
Минуту!

ЗЕМФИРА
Ты меня погубишь.

МОЛОДОЙ ЦЫГАН
Минуту!

ЗЕМФИРА
Если без меня
Вернется муж...

«FINALE»

(Entrano Zemfira e il Giovane zingaro)

ZEMFIRA
È tempo ormai!

GIOVANE ZINGARO
No, resta!

ZEMFIRA
È tempo ormai, mio amore!

GIOVANE ZINGARO
No, resta ancora! Il giorno attendiamo.

ZEMFIRA
L'ora è già tarda.

GIOVANE ZINGARO
Il tuo amore vacilla.
Ancora un istante!

ZEMFIRA
Tu vuoi la mia rovina.

GIOVANE ZINGARO
Un istante!

ZEMFIRA
Se senza me accanto
ritorna lo sposo...

АЛЕКО

Вернулся он...

Куда вы? Стойте. Иль во сне
Я грежу? (*Земфире*) Где-ж твоя любовь?

ЗЕМФИРА

Отстань! Ты опостылел мне.
Былое не вернется вновь.

АЛЕКО

Земфира! Вспомни, милый друг!
Всю жизнь я отдал за желанье
С тобой делить любовь, досуг
И добровольное изгнанье.

ЗЕМФИРА и МОЛОДОЙ ЦЫГАН

Смешон и жалок он!

АЛЕКО

Любовь прошла, как сон!
О, нет, злодей! Я пред тобой
От прав моих не откажусь,
Иль хоть мщеньем наслажусь.

ЗЕМФИРА (*Молодому цыгану*)

Беги, мой друг, беги!

АЛЕКО

Постой!

Куда, красавец молодой?
Лежи! (*Закальвает его*)

ALEKO

È già tornato...

Dove andate? Restate! Sto forse sognando?
(*a Zemfira*) Questo è dunque il tuo amore?

ZEMFIRA

Mi lascia! T'ho in odio.
Il passato è passato.

ALEKO

Zemfira! Rammenta, oh mia diletta,
che a te tutta immolai la mia esistenza.
Con te volli spartire l'ore oziose.
Scelsi l'esilio e il nostro amore.

ZEMFIRA e GIOVANE ZINGARO
Di scherno e di sprezzo è degno costui.

ALEKO

S'involo l'amore, qual sogno.
Infame, io t'assicuro
che i miei dritti a te non cedo;
voglio almeno assaporare la vendetta.

ZEMFIRA (*al Giovane zingaro*)

Fuggi, amor, t'invola...

ALEKO

Fermo!

Dove scappi, giovanotto?
Qui giaci! (*lo pugnala*)

ЗЕМФИРА.
Алеко!

МОЛОДОЙ ЦЫГАН
Умираю!

ЗЕМФИРА
Алеко! Ты убил его!
Взгляни, ты весь обрызган кровью!
О! Что ты сделал.

АЛЕКО
Ничего!
Теперь дыши его любовью...

ЗЕМФИРА (*Склоняясь к трупу*)
О, милый мой! Прости меня!
Моя любовь тебя стубила. (*Рыдает*)

АЛЕКО (*С угрозой*)
Ты плачешь?

ЗЕМФИРА
Не боюсь тебя.
Твои угрозы презираю,
Твое убийство проклиная!

АЛЕКО
Умри-ж и ты! (*Поражает ее ножом*).

ЗЕМФИРА
Умираю, любя!

ZEMFIRA
Aleko!

GIOVANE ZINGARO
Muio!

ZEMFIRA
Aleko! L'hai ucciso!
Guarda, sei lordo di sangue!
Ciel! Che hai fatto?!

ALEKO
Io? Nulla!
Inebriati ora, se puoi, del suo amore...

ZEMFIRA (*chinandosi sul corpo esanime*)
Oh, mio amato! Mi perdona!
Fu il mio amore che t'uccise. (*singhiozza*)

ALEKO (*minaccioso*)
E tu piangi?

ZEMFIRA
Non ti temo.
Sprezzo le tue minacce,
maledico il tuo delitto.

ALEKO
Ebbene, muori dunque anche tu! (*la pugnala*)

ZEMFIRA
Mi spengo nel suo amore.

ГОЛОСА

О чем шумят? Что там за крик?
Кого тревожит эта ночь?
Что здесь случилось?
Встань, Старик!

СТАРИК *(Вбегая)*

Алеко, ты! Земфира!... Дочь!... *(К народу)*
Смотрите, плачьте, вот она!...
Лежит в крови обagrена!

ЦЫГАНЫ *(В ужасе обступают группу).*

Ужасное дело
Лучь солнца встречает.
За что Всемогущий
Наш табор карает?!

ЗЕМФИРА

Отец!... Его ревность сгубила....
Прощайте!...
(Умирает)

ВСЕ

На веки почила!

АЛЕКО

Земфира!... Земфира!...
Взгляни пред собой на злодея.
За миг твоей радостной жизни —
Свою я отдам не жалея.

VOCI

Qual chiasso! Quai grida!
Chi turba la notte?
Che accadde? Che fu?
Su, vecchio, ti leva!

IL VECCHIO *(accorrendo)*

Aleko! Zemfira! Mia figlia! *(alla folla)*
Guardate e piangete: là ella giace
in un bagno di sangue.

ZINGARI *(inorriditi, si stringono attorno al gruppo)*

Spettacolo orrendo
illumina il raggio del sole.
Perché, Onnipotente,
così ci castighi?

ZEMFIRA

Padre, m'uccise la sua gelosia.
Addio...
(Spira)

TUTTI

In eterno ora ella riposa.

ALEKO

Zemfira! Zemfira!
Guarda lo scellerato che a te sta innanzi.
Per un istante della vita tua gioiosa,
la mia renderei senza rimpianti.

СТАРАЯ ЦЫГАНКА

Мужья! Идите над рекой
Могилы свежия копать,
А жены скорбной чередой
Все в очи мертвых целовать.

(Женщины одна за другой подходят к мертвым и целуют их.)

СТАРИК И ХОР *(к Алеко, сидящему на камне)*

Мы дики, нет у нас законов,
Мы не терзаем, не казним,
Не нужно крови нам и стонов,
Но жить с убийцей не хотим.
Ужасен нам твой будет глас;
Мы робки и добры душою
Ты зол и смел, оставь же нас.
Прости! Да будет мир с тобой.

(Группы уносят с похоронными напевами.)

[АЛЕКО

О, горе! О, тоска!
Опять один, один!]

VECCHIA ZINGARA

Voi, uomini, recatevi al fiume;
scavate due fosse.
Donne, voi tutte in tristo corteo
venite a baciare gli occhi dei morti.

(Le donne, una dopo l'altra, si appressano ai morti e danno loro un bacio.)

IL VECCHIO e IL CORO *(ad Aleko, seduto su una pietra)*

Siamo gente selvaggia. Leggi noi non abbiamo,
non torturiamo, non giustiziamo.
A noi non servono gemiti e sangue,
eppur non vogliamo fra noi l'omicida.
Terribile suona all'orecchio tua voce.
Noi miti e benevoli,
tu audace e feroce, ebbene ci lascia.
Addio! Possa tu trovar pace.

(Portano via con sé i cadaveri, intonando un canto funebre.)

[ALEKO

O pena! O tormento!
Solo... ancora una volta, solo!]

Nemirovič-Dančenko, <i>Aleko</i> (1893)	Puškin, <i>Gli zingari</i> (1827)	
<p>ДЕКОРАЦИЯ <i>Берег реки. В глубине разбросаны шатры из белого и пестрого холста. Один из шатров (АЛЕКО И ЗЕМФИРЫ) направо – у авансцены. В глубине телеги, завешанные коврами. Кое-где разведены костры, варится ужин в котелках. Группы мужчин, женщин и детей, смешанные в беспорядке. Общая, но спокойная суета за ужином или за приготовлением к нему [...].</i></p> <p>ХОР</p> <p>ЦЫГАНЫ Как вольность весел наш ночлег И мирный сон под небесами Между колесами телег, Полузавешанных коврами. Для нас везде, всегда дорога, Везде для нас ночлега сень. Проснувшись по утру, свой день Мы отдаем на волю Бога.</p> <p>СТАРИК Волшебной силой песнопенья В туманной памяти моей Вдруг оживляются виденья, То светлых, то печальных дней.</p> <p>МУЖЧИНЫ Поведай, старик, перед сном Нам повесть о славном былом.</p> <p>СТАРИК И наши сени кочевые В пустынях не спаслись от бед. И всюду – страсти роковые И от судеб защиты нет.</p> <p style="text-align: center;">* * *</p> <p>Ах, быстро молодость моя Звездой падучею мелькнула, Но ты, пора любви, минула Еще быстрее: только год Меня любила Мариула. Однажды близ Кагульских вод Мы чуждый табор повстречали. Цыганы те свои шатры Разбив близ наших у горы</p>	<p>Как вольность, весел их ночлег И мирный сон под небесами; Между колесами телег, Полузавешанных коврами [...]</p> <p>Ему везде была дорога, Везде была ночлега сень; Проснувшись поутру, свой день Он отдавал на волю Бога [...]</p> <p>Волшебной силой песнопенья В туманной памяти моей Так оживляются виденья То светлых, то печальных дней.</p> <p>И ваши сени кочевые В пустынях не спаслись от бед, И всюду страсти роковые, И от судеб защиты нет.</p> <p>СТАРИК [...]</p> <p>Ах, быстро молодость моя Звездой падучею мелькнула! Но ты, пора любви, минула Еще быстрее: только год Меня любила Мариула. Однажды близ Кагульских вод Мы чуждый табор повстречали; Цыганы те, свои шатры Разбив близ наших у горы,</p>	<p>vv. 5-8 [d. narr.]</p> <p>vv. 124-27 [d. narr. con rif. ad Aleko!]</p> <p>vv. 540-43 [d.d.narr.]</p> <p>vv. 566-69 [d.d.narr.]</p> <p>vv. 387-406 [d.d.]</p>

<p>Две ночи вместе ночевали. Они ушли на третью ночь И, брося маленькую дочь, Ушла за ними Мариула. Я мирно спал. Заря блеснула, Проснулся я, – подруги нет. Ищу, зову – пропал и след. Тоскуя плакала Земфира, И я заплакал. С этих пор Постыли мне все девы мира, Для них навек погас мой взор.</p>	<p>Две ночи вместе ночевали. Они ушли на третью ночь, — И, брося маленькую дочь, Ушла за ними Мариула. Я мирно спал; заря блеснула; Проснулся я, подруги нет! Ищу, зову — пропал и след. Тоскуя, плакала Земфира, И я заплакал — с этих пор Постыли мне все девы мира; Меж ими никогда мой взор [...]</p>	
<p>АЛЕКО Да как-же ты не поспешил Тотчас во след неблагодарной И хищнику и ей, коварной, Кинжала в сердце не вонзил?</p>	<p>АЛЕКО Да как же ты не поспешил Тотчас вослед неблагодарной И хищникам и ей коварной Кинжала в сердце не вонзил?</p>	vv. 410-13 [d.d.]
<p>ЗЕМФИРА К чему? Вольнее птицы младость. Кто в силах удержать любовь?</p>	<p>СТАРИК К чему? вольнее птицы младость; Кто в силах удержать любовь?</p>	vv. 414-17 [d.d. Vecchio zingaro!]
<p>МОЛОДОЙ ЦЫГАН Чредою всем даётся радость; Что было, то не будет вновь.</p>	<p>Чредою всем дается радость; Что было, то не будет вновь.</p>	
<p>АЛЕКО О, нет! Когда над бездной моря Найду я спящего врага, Клянусь я в бездну, не бледнея, Столкну презренного злодея.</p>	<p>АЛЕКО О нет! когда б над бездной моря Нашел я спящего врага, Клянусь, и тут моя нога Не пощадила бы злодея; Я в волны моря, не бледнея, И беззащитного б толкнул; [...]</p>	vv. 421-26 [d.d.]
<p>ЗЕМФИРА О, мой отец! Алеко страшен. Смотри, как виды его ужасен.</p>	<p>О мой отец! Алеко страшен. Послушай: сквозь тяжелый сон И стонет, и рыдает он.</p>	vv. 302-04 [d.d.]
<p>СТАРИК Не тронь его, храни молчанье. Быть может, то тоска изгнанья.</p>	<p>СТАРИК Не тронь его. Храни молчанье. [...]</p>	v. 305 [d.d.]
<p>ЗЕМФИРА Его любовь постыла мне. Мне скучно: сердце воли просит.</p>	<p>ЗЕМФИРА Его любовь постыла мне. Мне скучно; сердце воли просит.</p>	vv. 314-15 [d.d.]
<p>МОЛОДОЙ ЦЫГАН Ревнив он, но не страшен мне.</p>		
<p>АЛЕКО Мне тяжело: сердце мести просит.</p>		

<p>ХОР Довольно старик! Скучны эти сказки. Забудем мы их В весельи и в пляске.</p> <p><i>(Цыганы и цыганки пляшут, потом начинают укладываться на ночлег. Во время танцев Земфира и Молодой цыган скрываются и к концу танцев появляются из правой кулисы за шатром).</i></p> <p>МОЛОДОЙ ЦЫГАН Еще одно, одно лобзанье.</p> <p>ЗЕМФИРА Иди! Мой муж ревнив и зол.</p> <p>МОЛОДОЙ ЦЫГАН Одно, но доле – на прощанье!</p> <p>ЗЕМФИРА Прощай, покамест не пришел</p> <p>МОЛОДОЙ ЦЫГАН Скажи, придешь ли на свиданье?</p> <p>ЗЕМФИРА Когда поднимется луна... Там, за курганом, над могилой...</p> <p>МОЛОДОЙ ЦЫГАН Обманет, – не придет она!</p> <p><i>(Алеко показывается)</i></p> <p>ЗЕМФИРА Беги, вот он! Приду, мой милый.</p> <p><i>(Молодой цыган уходит, Земфира входит в шатер и садится у люльки. Алеко около шатра собирает веревки).</i></p> <p>ХОР <i>(засытая)</i> Огни погашены. Одна луна сияет С небесной вышины и табор озаряет.</p>	<p>МОЛОДОЙ ЦЫГАН Еще одно, одно лобзанье!</p> <p>ЗЕМФИРА Пора: мой муж ревнив и зол.</p> <p>ЦЫГАН Одно... но доле! на прощанье.</p> <p>ЗЕМФИРА Прощай, покамест не пришел.</p> <p>ЦЫГАН Скажи — когда ж опять свиданье?</p> <p>ЗЕМФИРА Сегодня, как зайдет луна, Там, за курганом над могилой...</p> <p>ЦЫГАН Обманет! не придет она!</p> <p>ЗЕМФИРА Вот он! беги!.. Приду, мой милый.</p> <p>Огни везде погашены, Спокойно всё, луна сияет Одна с небесной вышины И тихий табор озаряет.</p>	<p>vv. 431-39 [d.d.]</p> <p>vv. 22-25 [d. narr]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------

<p>ПЕСНЯ У ЛЮЛЬКИ</p> <p>ЗЕМФИРА Старый муж, грозный муж, Режь меня, жги меня: Я тверда, не боюсь Ни ножа, ни огня. Ненавижу тебя, Презираю тебя; Я другого люблю. Умираю любя.</p> <p>АЛЕКО Душа томится грустью тайной... Где-ж радости любви случайной?</p> <p>ЗЕМФИРА Режь меня, жги меня, Не скажу ничего; Старый муж, грозный муж, Не узнаешь его.</p> <p>АЛЕКО Молчи! Мне пенье надоело. Я диких песен не люблю.</p> <p>ЗЕМФИРА Не любишь? Мне какое дело! Я песню для себя пою.</p> <p>Он свежее весны Жарче летнего дня; Как он молод и смел! Как он любит меня!</p> <p>АЛЕКО Молчи, Земфира, я доволен...</p> <p>ЗЕМФИРА <i>(выходит из шатра)</i> Так понял песню ты мою?</p> <p>АЛЕКО Земфира!...</p> <p>ЗЕМФИРА Ты сердиться волен. Я песню про тебя пою.</p>	<p>ЗЕМФИРА Старый муж, грозный муж, Режь меня, жги меня: Я тверда; не боюсь Ни ножа, ни огня. Ненавижу тебя, Презираю тебя; Я другого люблю, Умираю любя.</p> <p>И грусти тайную причину Истолковать себе не смел.</p> <p>ЗЕМФИРА Режь меня, жги меня; Не скажу ничего; Старый муж, грозный муж, Не узнаешь его.</p> <p>АЛЕКО Молчи. Мне пенье надоело, Я диких песен не люблю.</p> <p>ЗЕМФИРА Не любишь? мне какое дело! Я песню для себя пою.</p> <p>Он свежее весны, Жарче летнего дня; Как он молод и смел! Как он любит меня!</p> <p>АЛЕКО Молчи, Земфира! я доволен...</p> <p>ЗЕМФИРА Так понял песню ты мою?</p> <p>АЛЕКО Земфира!</p> <p>ЗЕМФИРА Ты сердиться волен, Я песню про тебя пою.</p>	<p>vv. 259-66 [d.d.]</p> <p>? vv. 96-97</p> <p>vv. 271-74 [d.d.]</p> <p>vv. 267-70 [d.d.]</p> <p>vv. 275-78 [d.d.]</p> <p>vv. 283-87 [d.d.]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Как ласкала его Я в ночной тишине! Как смеялись тогда Мы твоей седине! <i>(Уходит направо)</i></p>	<p>Как ласкала его Я в ночной тишине! Как смеялись тогда Мы твоей седине! <i>(Уходит и поет: Старый муж и проч.)</i></p>	<p>vv. 279-82 [d.d.]</p>
КАВАТИНА		
АЛЕКО		
<p>Весь табор спит. Луна над ним Полночной красотой блещет. Что-ж сердце бедное трепещет? Какою грустью я томим? Я без забот, без сожаленья Веду кочующие дни, Презрев оковы просвещенья, Я волен так-же, как они. Я жил, не признавая власти Судьбы коварной и слепой. Но, Боже, как играют страсти Моей послушною душой!... Земфира! как она любила! Как нежно, преклонясь ко мне, Она в пустынной тишине Часы ночные проводила! Как часто милым лепетаньем иль упоительным лобзаньем Мою задумчивость она В минуту разогнать умела! [Я помню: с негой полной страсти, Шептала мне она тогда: "Люблю тебя! В твоей я власти! Твоя, Алеко, навсегда!" И всё тогда я забывал, Когда речам её внимал И как безумный целовал Её чарующие очи, Кос чудных прядь, темнее ночи. Уста Земфиры... А она, Вся негой, страстью полна, Прильнув ко мне, в глаза глядела...]</p>	<p>И солнце весело над ним¹ Полуденной красою блещет; Что ж сердце юноши трепещет? Какой заботой он томим? [...] Он без забот и сожаленья Ведет кочующие дни [...] Презрев оковы просвещенья, Алеко волен, как они; [...] И жил, не признавая власти Судьбы коварной и слепой; Но Боже! как играли страсти Его послушною душой! [...] Как она любила! Как нежно преклонясь ко мне, Она в пустынной тишине Часы ночные проводила! [...] Как часто милым лепетаньем Иль упоительным лобзаньем Мою задумчивость она В минуту разогнать умела!..</p>	<p>vv. 100-103 [d.narr.]</p> <p>vv. 231-32 [d.narr.]</p> <p>vv. 229-30 [d. narr.]</p> <p>vv. 138-41 [d.narr.]</p> <p>vv. 359-62 [d.narr.]</p> <p>vv. 364-67 [d.narr.]</p>
<p>И что ж? Земфира неверна! Моя Земфира охладела! <i>(Уходит налево)</i></p>	<p>И что ж? Земфира неверна! Моя Земфира охладела!..</p>	<p>vv. 368-69 [d.narr.]</p>

¹ Possibile eco del monologo «Обитель спит» dal *Demone* di A. Rubinštejn (Atto III, sc. v)

<p>ИНТЕРМЕЦЦО И РОМАНС</p> <p><i>(Луна скрывается. За сценой пение молодого цыгана).</i></p> <p>МОЛОДОЙ ЦЫГАН <i>(За сценой)</i> Взгляни, под отдаленным сводом Гуляет вольная луна, На всю природу мимоходом Равно сиянье льет она. Кто в небе место ей укажет, Промолвя: там остановись! Кто сердцу юной девы скажет: Люби одно, не изменись!</p> <p><i>(Начинает светать)</i></p> <p>ФИНАЛ</p> <p><i>(Земфира и молодой цыган входят)</i></p> <p>ЗЕМФИРА Пора!</p> <p>МОЛОДОЙ ЦЫГАН Постой!</p> <p>ЗЕМФИРА Пора, мой милый!</p> <p>МОЛОДОЙ ЦЫГАН Нет, нет, постой! Дождемся дня.</p> <p>ЗЕМФИРА Уж поздно.</p> <p>МОЛОДОЙ ЦЫГАН Как ты робко любишь. Минуту!</p> <p>ЗЕМФИРА Ты меня погубишь.</p> <p>МОЛОДОЙ ЦЫГАН Минуту!</p> <p><i>Не замеченный ими, появляется Алеко.</i></p>	<p>СТАРИК Взгляни: под отдаленным сводом Гуляет вольная луна; На всю природу мимоходом Равно сиянье льет она. [...] Кто место в небе ей укажет, Примолвя: там остановись! Кто сердцу юной девы скажет: Люби одно, не изменись?</p> <p>1-Й ГОЛОС Пора...</p> <p>2-Й ГОЛОС Постой...</p> <p>1-Й ГОЛОС Пора, мой милый.</p> <p>2-Й ГОЛОС Нет, нет, постой, дождемся дня.</p> <p>1-Й ГОЛОС Уж поздно.</p> <p>2-Й ГОЛОС Как ты робко любишь. Минуту!</p> <p>1-Й ГОЛОС Ты меня погубишь.</p> <p>2-Й ГОЛОС Минуту!</p>	<p>vv. 347-50 [d.d. Vecchio zingaro!]</p> <p>vv. 355-58 [d.d. Vecchio zingaro!]</p> <p>vv. 468-75 [d.d.]</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>ЗЕМФИРА Если без меня Вернется (errore!?) Проснется муж...</p> <p>АЛЕКО Вернулся (errore!?) Проснулся он... Куда вы? Стойте. Иль во сне я грежу? (<i>Земфире</i>) Где-ж твоя любовь?</p> <p>ЗЕМФИРА Отстань! Ты опостылаеа мне. Былое не вернется вновь.</p> <p>АЛЕКО Земфира! Вспомни, милый друг! Всю жизнь я отдал за желанье С тобой делить любовь, досуг И добровольное изгнанье.</p> <p>ЗЕМФИРА и МОЛОДОЙ ЦЫГАН Смешон и жалок он!</p> <p>АЛЕКО Любовь прошла, как сон! О, нет, злодей! Я пред тобой От прав моих не откажусь, Иль хоть мщеньем наслажусь.</p> <p>ЗЕМФИРА (<i>Молодому цыгану</i>) Беги, мой друг, беги!</p> <p>АЛЕКО Постой! Куда, красавец молодой? Лежи! (<i>Закалывает его</i>)</p> <p>ЗЕМФИРА. Алеко!</p> <p>МОЛОДОЙ ЦЫГАН Умираю!</p> <p>ЗЕМФИРА Алеко, ты убил его! Взгляни, ты весь обрызган кровью! О! Что ты сделал!</p>	<p>1-Й ГОЛОС Если без меня Проснется муж?..</p> <p>АЛЕКО Проснулся я. Куда вы! не спешите оба; Вам хорошо и здесь у гроба.</p> <p>Не изменись, мой нежный друг! А я... одно мое желанье С тобой делить любовь, досуг И добровольное изгнанье!</p> <p>От прав моих не откажусь! Или хоть мщеньем наслажусь.</p> <p>ЗЕМФИРА Мой друг, беги, беги...</p> <p>АЛЕКО Постой! Куда, красавец молодой? Лежи! (<i>Вонзает в него нож</i>)</p> <p>ЗЕМФИРА Алеко!</p> <p>ЦЫГАН Умираю...</p> <p>ЗЕМФИРА Алеко, ты убьешь его! Взгляни: ты весь обрызган кровью! О, что ты сделал?</p>	<p>vv. 173-76 [d.d.]</p> <p>vv. 419-20 [d.d.]</p> <p>vv. 476-82 [d.d.]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------

<p>АЛЕКО Ничего! Теперь дыши его любовью...</p> <p>ЗЕМФИРА <i>(Склоняясь к трупу)</i> О, милый мой! Прости меня! Моя любовь тебя сгубила. <i>(Рыдает)</i></p> <p>АЛЕКО <i>(С угрозой)</i> Ты плачешь?</p> <p>ЗЕМФИРА Не боюсь тебя. Твои угрозы презираю, Твое убийство проклинаю!</p> <p>АЛЕКО Умри-ж и ты. <i>(Поражает ее ножом)</i></p> <p>ЗЕМФИРА Умираю, любя!</p> <p>ГОЛОСА О чем шумят? Что там за крик? Кого тревожит эта ночь? Что здесь случилось? Встань, Старик!</p> <p>СТАРИК <i>(Вбегая)</i> Алеко, ты! Земфира!... Дочь!... <i>(К народу)</i> Смотрите, плачьте, вот она!... Лежит, в крови обagrена!</p> <p>ЦЫГАНЕ <i>(В ужасе обступают трупу).</i> Ужасное дело Лучь солнца встречает. За что Всемогущий Наш табор карает?!</p> <p>ЗЕМФИРА Отец!... Его ревность сгубила.... Прощайте!...</p> <p style="text-align: right;"><i>(Умирает)</i></p> <p>ВСЕ Навеки почила!</p>	<p>АЛЕКО Ничего. Теперь дыши его любовью.</p> <p>ЗЕМФИРА Нет, полно, не боюсь тебя! — Твои угрозы презираю, Твое убийство проклинаю...</p> <p>АЛЕКО Умри ж и ты! <i>(Поражает ее)</i></p> <p>ЗЕМФИРА Умру любя...</p>	<p>vv. 483-86 [d.d.]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------

<p>АЛЕКО Земфира!... Земфира!... Взгляни пред собой на злодея. За миг твоей радостной жизни — Свою я отдам не жалея.</p> <p>СТАРАЯ ЦЫГАНКА Мужья! Идите над рекой Могилы свежие копать, А жены скорбной чередой Все в очи мертвых целовать.</p> <p><i>(Женищины одна за другой подходят к мертвым и целуют их).</i></p> <p>СТАРИК И ХОР Мы дики, нет у нас законов, Мы не терзаем, не казним, Не нужно крови нам и стонов, Но жить с убийцей не хотим. Ужасен нам твой будет глас; Мы робки и добры душою Ты зол и смел, оставь же нас. Прости! А будет мир с тобой.</p> <p><i>(Группы уносят с похоронными напевами)</i></p> <p>[АЛЕКО. О, горе! О, тоска! Опять один, один!]</p>	<p>Могилу в стороне копали. Шли жены скорбной чередой И в очи мертвых целовали.</p> <p>«[...] Мы дики; нет у нас законов, Мы не терзаем, не казним — Не нужно крови нам и стонов — Но жить с убийцей не хотим [...]» Ужасен нам твой будет глас: Мы робки и добры душою, Ты зол и смел — оставь же нас, Прости, да будет мир с тобою».</p> <p>[?]ОНЕГИН Позор... тоска... О, жалкий жребий мой!²</p>	<p>vv. 495-97 (d.narr.)</p> <p>vv. 510-15 (d.d. Vecchio zingaro)</p> <p>vv. 517-20 (d.d. Vecchio zingaro)</p> <p>[?] <i>Evgenij Onegin</i> (Čajkovskij): Atto III, scena II</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

d.d. = *discorso diretto*

d.narr. = *discorso del narratore*

d.d.narr. = *discorso diretto del narratore*

² Possibile eco anche dall'«Epilogo» dell'opera *Il demone* di A. Rubinštejn: ДЕМООН (*в отчаянии*): «Опять я сир!.. Опять один!»

BIBLIOGRAFIA

1- Fonti primarie

a- Libretti

Čajkovskij, M.I., *Frančeska da Rimini*, Gutheil, Moskva 1905.

Nemirovič-Dančenko, V.I., *Aleko*, Gutheil, Moskva 1893.

b- Spartiti e partiture

Rachmaninov, S.V., *Aleko* (spartito), Boosey & Hawkes, London 1999.

Rachmaninov, S.V., *Aleko* (partitura), Serenissima Music, LaVergne (TN USA) 2010.

Rachmaninov, S.V., *The Miserly Knight* (spartito), Boosey & Hawkes, London 1947.

Rachmaninov, S.V., *Skupoj rycar'* (partitura), Muzyka, Moskva 1972.

Rachmaninov, S.V., *Frančeska da Rimini* (spartito), Gutheil, Moskva 1906.

Rachmaninov, S.V., *Francesca da Rimini* (partitura), Boosey & Hawkes, London 1999.

c- Lettere e mémoires

Apetjan, Z.A. (a cura di), *S.V. Rachmaninov: pis'ma*, Muzgiz, Moskva 1955.

Apetjan, Z.A. (a cura di), *Vospominanija o Rachmaninove*, Muzyka, Moskva 1973⁴.

Apetjan, Z.A. (a cura di), *Sergej Rachmaninov: literaturnoe nasledstvo*, Sovetskij kompozitor, Moskva 1978.

Pasternak, A., *Skryabin: Summer 1903 and after*, «The Musical Times», CXIII, n. 1558 (Dec. 1972): pp. 1169-1174.

Rachmaninov, S., *Some Critical Moments in My Career*, «The Musical Times», vol. LXXI, n. 1048 (Jun. 1930): pp. 557-58.

Šaljapin, F.I., *Literaturnoe nasledstvo: Pis'ma* [vol. 1]; *Vospominanija o F.I. Šaljapine* [vol. 2]; *Stat'i i vyskazyvanija; Priloženija* [vol. 3], Iskusstvo, Moskva 1976-79.

Swan, A.J. & K., *Rachmaninoff: Personal Reminiscences* (Part I), «The Musical Quarterly», XXX, n. 1 (1944): pp. 1-19.

Swan, A.J. & K., *Rachmaninoff: Personal Reminiscences* (Part II), «The Musical Quarterly», XXX, n. 2 (1944): pp. 174-191.

Yastrebtsev, V.V., *Reminiscences of Rimsky-Korsakov*, Columbia University Press, New York 1985.

2- Studi biblio-catalografici

Alekseevna, E.N., *Fond n. 18* [materiale presente nel Gosudarstvennyj teatral'noj muzej muzykal'noj kul'tury imeni M. I. Glinki], «Sovetskaja muzyka», IV (1973): pp. 103-105.

Norris, G. & Threlfall, R., *A Catalogue of Compositions of S. Rachmaninoff*, Scholar Press, London 1982.

Palmieri, R., *Sergei Vasil'evich Rachmaninoff. A Guide to Research*, Garland, New York-London 1985.

3- Sulla produzione operistica di Rachmaninov

Asaf'ev, B.V. (a cura di), *Dante*, programma di sala per un concerto della Filarmonica statale di Leningrado (14 sett. 1921).

Belza, I.F. (a cura di), *Rachmaninov i russkaja opera*, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1947.

Bonomi, E., *Libretto e guida all'opera («Francesca da Rimini»)*, in *Arnold Schönberg, «Erwartung» - Sergej Rachmaninov «Francesca da Rimini»*, «La Fenice prima dell'opera», 2007/3, pp. 95-126.

Cuker, A., *K koncepcii «Skupogo rycarja»*, «Sovetskaja muzyka», VII (1985): pp. 92-97.

Dobrynina, E., *«Skupoj rycar'» na televidenii*, «Sovetskaja muzyka», IX (1959): pp. 141-143.

Givental', I., *Opera «Aleko» S. Rachmaninova*, Muzgiz, Moskva 1963.

Ivaškin, A., *Oдноaktные оперы Стравинского и Rachmaninova*, «Sovetskaja muzyka», VII (1974): pp. 30-34.

Judin, G., *«Aleko» na koncertnoj estrade*, «Sovetskaja muzyka», VII (1970): pp. 80-81.

Kandinskij, A.I., *Opery Rachmaninova*, Muzgiz, Moskva 1956.

Kaplan, E., *V rabote nad «Aleko»*, «Sovetskaja muzyka», II (1963): pp. 79-85.

Keldyš, Y.V., *Dante v russkoj muzyke*, in Belza, I.F. (a cura di), *Dante i slanjane: sbornik statej*, Nauka, Moskva 1965.

- Keldyš, Y.V., *Opernyj debjut Rachmaninova*, «Sovetskaja muzyka», VIII (1970): pp. 66-78.
- Levik, B., «*Kamennyj gost*» Dargomyžskogo, «*Mocart i Sal'eri*» N. Rimskogo-Korsokogo, «*Skupoj Rycar*» S. Rachmaninova, Muzgiz, Moskva-Leningrad 1949.
- Mačavariani, M., *Rachmaninov v Gruzii*, «Sovetskaja muzyka», IX (1961): pp. 76-77.
- Marinelli, C., *Storia dell'opera* (ideata da G. Barblan), vol. II, tomo II, UTET, Torino 1977: pp. 270-272.
- Neef, S., voce «Rachmaninow», in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Piper, München-Zürich 1986.
- Norris, G., *Rakhmaninov's Student Opera*, «The Musical Quarterly», LIX, n. 3 (1973): pp. 441-448.
- Norris, G., *Tantalising Torso* [Review of the World Premiere Recording of *Monna Vanna*], «The Musical Times», CXXXIII, n. 1792 (Jun. 1992): p. 302.
- Poljakova, L.V., «*Aleko*» S. Rachmaninova, Muzgiz, Moskva-Leningrad 1949.
- Poljakova, L.V., «*Frančeska da Rimini*» v Bol'shom teatre, «Sovetskaja muzyka» 12 (1956): pp. 79-82.
- Stöckl, E., *Puškin und die Musik: mit einer annotierenden Bibliographie der Puškin-Vertonungen 1815-1965*, VEB, Leipzig 1974.
- Taruskin, R., voci «Aleko», «Francesca da Rimini», «The Miserly Knight», «Rakhmaninov», in *New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, London 1992.

4- Monografie o studi di carattere generale su Rachmaninov

- Alekseev, A.D., *S.V. Rachmaninov. Žizn' i tvorčeskoe dejatel'nost'*, Muzgiz, Moskva 1954.
- Asaf'ev, B.V., *Izbrannye trudy* [t. 2], Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva 1954: pp. 289-318.
- Bažanov, N., *Rachmaninov*, Molodaja gvardija, Moskva 1966².
- Belaiev, V. & Pring, S.W., *Sergei Rakhmaninov*, «The Musical Quarterly», XIII, n. 3 (1927): pp. 359-376.
- Belza, I.F., *S.V. Rachmaninov. Populjarnyj očerk*, Muzgiz, Moskva 1946.
- Bertensson, S. & Leyda, J., *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, Indiana University Press, Bloomington 2001 [I ed. 1956].
- Bertotti, D., *Sergej Vasil'evič Rachmaninov*, L'Epos, Palermo 2006.

- Bogdanov-Berezovskij, V.M. (a cura di), *Molodye gody S.V. Rachmaninova. Pis'ma. Vospominanija*, Muzgiz, Leningrad-Moskva 1949.
- Brjanceva, V.N., *Detstvo i junost' Sergeja Rachmaninova*, Sovetskij kompozitor, Moskva 1973².
- Brjanceva, V.N., *S.V. Rachmaninov*, Sovetskij kompozitor, Moskva 1976.
- Carnelli, M., *Serghej Rachmaninov*, Targa italiana, Milano 1990.
- Citkowitz, I., *Orpheus with His Lute*, «Tempo», XII (Winter 1951-52): pp. 8-11.
- Culshaw, J., *Sergei Rachmaninov*, Dennis Dobson, London 1949.
- D'Antoni, C.A., *Rachmaninov. Personalità e poetica*, Bardi Editore, Roma 2003.
- Fisk, Ch., *Nineteenth-Century Music? The Case of Rachmaninov*, «19th-Century Music», XXXI, n. 3 (2007/08): pp. 245-265.
- Flanagan, W., *Sergei Rachmaninoff: A Twentieth Century Composer*, «Tempo», XXII (Winter 1951-52): pp. 4-8.
- Kandinskij, A.I., *S.V. Rachmaninov*, in *Russkaja Muzykal'naja Literatura* [vypusk IV], Muzyka, Leningrad 1986.
- Keldyš, Ju.V., *Tvorčeskij put' velikogo muzykanta*, «Sovetskaja muzyka», IV (1973): pp. 74-83.
- Keldyš, Ju.V., *Rachmaninov i ego vremja*, Muzyka, Moskva 1973.
- Lipaev, I., *S. V. Rachmaninov*, Izdanie muzykal'nogo magazina, Saratov 1913.
- Lipman, S., *In Praise of Rachmaninoff*, «Commentary», LXV, n. 5 (1978): pp. 67-71.
- Martyn, B., *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, Aldershot, England 1990.
- Mila, M., *Rachmaninoff musicista mondano*, «Rassegna nazionale», III serie, vol. 10 (1930): pp. 113-118.
- Nikitin, B.S., *Sergej Rachmaninov: dve žizni*, Klassika-XXI, Moskva 2009.
- Norris, G., *Rachmaninov*, J.M. Dent & Sons, London 1976 [trad. it. a cura di Maria Teresa Bora, Gioiosa Editrice, Sannicandro Garganico 1992].
- Piggot, P., *Rachmaninov*, Faber & Faber, London 1978.
- Reither, J., *Chronicle of Exile*, «Tempo», XXII (Winter 1951-52): pp. 29-36.

Riesemann, O. von, *Rachmaninoff's Recollections*, George Allen & Unwin Ltd, London 1934 [trad. russa a cura di V.N. Čemberdži, Klassika-XXI, Moskva 2008].

Sabaneyeff, L., *Modern Russian Composers*, International Publishers, New York 1927: pp. 103-21.

Seroff, V.I., *Rachmaninoff*, Cassel & Co., London 1951.

Solovcov. A., *S.V. Rachmaninov*, Muzyka, Moskva, 1969².

Swan, A.J., *The Present State of Russian Music*, «The Musical Quarterly», XIII, n. 1 (1927): pp. 29-38.

Venditti, R., *Piccola guida alla grande musica (vol. IX): Sibelius – Rachmaninov*, Edizioni Sonda, Casale Monferrato 2007.

Walsh, S., *Sergei Rachmaninoff 1873 – 1943*, «Tempo» CV (1973): pp. 12-21.

Yasser, J., *Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music*, «Tempo» XXII (Winter 1951-52): pp. 11-25.

5- Studi critici su alcuni aspetti specifici della produzione musicale di Rachmaninov e dei suoi contemporanei

Abraham, G., *Review of «Rachmaninoff's Recollections (Told to Oskar von Riesemann)»*, «Music and Letters», XV, n. 3 (1934): pp. 273-74.

Alexander, A., *Nicholas Medtner: An Appreciation*, «Tempo», XXII (Winter 1951-52): pp. 3-27.

Apetjan, Z.A., *Pervaja simfonija Rachmaninova (v pomošč' slušateljam koncertov)*, programma di sala per la Filarmonica Statale di Mosca (1955).

Berkov, V., *Rachmaninovskaja garmonija*, «Sovetskaja muzyka», VIII (1960): pp. 104-109.

Bobrovskij, V., *O muzykal'nom myšlenii Rachmaninova*, «Sovetskaja muzyka», VII (1985): pp. 88-92.

Boyd, M., *Dies irae: Some Recent Manifestations*, «Music and Letters», XLIX, n. 4 (1968) : pp. 347-356.

Brewerton, E., *Rachmaninov's songs*, «Music and Letters», XV, n. 1 (1934) : pp. 32-36.

Brjanceva, V.N., *Tvorčeskoe svoeobražie chudožnika*, «Sovetskaja muzyka», I (1965): pp. 35-40.

Cannata, D.F.B., *Rachmaninoff's Changing View of Symphonic Structure* [Ph.D. Diss., New York University 1993], UMI, Ann Arbor 1993.

Cukkerman, V., *Žemčužina russkoj liriki*, «Sovetskaja muzyka», I (1965): pp. 25-34.

- Cytovič, T.E., *S.V. Rachmaninov: sbornik statej i materialov*, Muzgiz, Moskva-Leningrad 1947.
- D'Antoni, C.A., *Dinamica rappresentativa del 'suono-parola'. La 'drammaturgia compressa' delle Romanze di Rachmaninov*, Roma 2009 [www.ilmiolibro.it].
- Gran' vekov. S.V. Rachmaninov i ego sovremenniki*, Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja konservatorija im. N.A. Rimskogo-Korsokogo, Sankt-Peterburg 2003.
- Hancock, R. J., *Rachmaninoff's "Six moments musicaux" Op. 16 and the Tradition of the Nineteenth-Century Miniature*, UMI Research Press, Ann Arbor 1992 [Diss., Mus.A.D., Boston University].
- Kandinskij, A.I., *O simfonizme Rachmaninova*, «Sovetskaja muzyka», IV (1973): pp. 83-93.
- Kandinskij, A.I., *S.V. Rachmaninov. K 120-letiju so dnja roždenija*, Naučnye trudy Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. P.I. Čajkovskogo (sb. VII), Moskva 1995.
- Kurenko, M., *The Songs: An Appreciation*, «Tempo», XXII (Winter 1951-52): pp. 25-26.
- McLean, H. J. (ed.), *International Rachmaninoff Symposium*, «Studies in music from the University of Western Ontario» 15 (1995): pp. 20-117.
- Norris, G., *Rachmaninov's Apprenticeship*, «The Musical Times», CXXIV, n. 1688 (Oct. 1983): pp. 602-05.
- Norris, G., *Rachmaninov in London*, «The Musical Times», CXXXIV, n. 1802 (Apr. 1993): pp. 186-88.
- Novoe o Rachmaninove*, Gosudarstvennyj central'noj muzej muzykal'noj kul'tury im. M.I. Glinki, Deko-VS, Moskva 2006.
- Oliphant, E.H.C., *A Survey of Russian Songs*, «The Musical Quarterly», XII, n. 2 (1926): pp. 196-230.
- Piggot, P., *Rachmaninov Orchestral Music*, BBC, London 1974.
- Skaftymova, L.A., *Vokal'no-simfoničeskoe tvorčestvo S.V. Rachmaninova*, Lolgk, Leningrad 1990.
- Skurko, E.R., *Žanrovyje istoki variantogo metoda S. Rachmaninova*, «Sovetskaja muzyka», VI (1978): pp. 103-107.
- Swan, A.J., *Russian Liturgical Music and Its Relation to Twentieth-Century Ideals Author*, «Music and Letters», XXXIX, n. 3 (1958): pp. 265-74.
- Yasser, J., *The Opening Theme of Rachmaninoff's Third Piano Concerto and Its Liturgical Prototype*, «The Musical Quarterly», LV, n. 3 (1969): pp. 313-328.

6- Rachmaninov interprete (in particolare, maestro concertatore e direttore all'Opera Privata di Mamontov e al Bol'šoj)

Haldey, O., *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*, Indiana University Press, Bloomington 2010.

Kogan, G., *Vidennoe i slyšannoe*, «Sovetskaja muzyka», VIII (1980): pp. 95-101.

Prokofev, G., *Rachmaninov igraet Skriabina*, «Sovetskaja muzyka», III (1959): pp. 121-26.

Rossichina, V.P., *Opernyj teatr S. Mamontova*, Muzyka, Moskva 1985.

Schonberg, H.C., *The Great Conductors*, V. Gollancz LTD, 1968: pp. 301-302.

Vasilenko, S., *Moi vospominanija o dirižërach*, «Sovetskaja muzyka», I (1949): pp. 92-97.

7- Critica musicale [in ordine cronologico]

a- Rachmaninov all'Opera privata di S.I. Mamontov (1897-98)

A.G., *Teatr i muzyka. V častnoj opere («Samson et Dalila»)*, «Russkoe slovo», 275 (14 ott. 1897).

Anonimo, *Teatr i muzyka. Russkaja častnaja opera*, «Moskovskije vedomosti», 283 (14 ott. 1897).

Kaškin, N., *Teatr i muzyka («Samson et Dalila»)*, «Russkie vedomosti», 287 (17 ott. 1897).

Šč., *Po teatram («Samson et Dalila»)*, «Moskovskij listok», 289 (17 ott. 1897).

Anonimo, *Teatr i muzyka. Častnaja opera («Rusalka»)*, «Russkij listok», 299 (31 ott. 1897).

Anonimo, *Teatr i muzyka. Russkaja častnaja opera («Carmen»)*, «Moskovskije vedomosti», 330 (30 nov. 1897).

Anonimo, *Teatr i muzyka. Častnaja opera («Carmen»)*, «Russkij listok», 329 (30 nov. 1897).

Lipaev, I., *Muzykal'naja žizn' v Moskve («Majskaja noč'»)*, «Russkaja muzykal'naja gazeta», 2 (1898): pp. 201-02.

b- Rachmaninov al Teatro Bol'soj di Mosca (1904-06)

Kaškin, N., *Teatr i muzyka* («*Rusalka*»), «Moskovskie vedomosti», 245 (5 sett. 1904).

Kaškin, N., *Teatr i muzyka: Bol'soj teatr* («*Evgenij Onegin*»), «Moskovskie vedomosti», 252 (12 sett. 1904).

Kruglikov, S., *Teatr i muzyka*. «*Evgenij Onegin*», «Novosti dnja» 7643 (13 sett. 1904).

Kaškin, N., *Teatr i muzyka: Bol'soj teatr* («*Knjaz' Igor'*»), «Moskovskie vedomosti», 260 (20 sett. 1904).

Kaškin, N., *Obnovlenie* «*Žizn' za carja*», «Moskovskie vedomosti», 263 (23 sett. 1904).

Engel', Ju., *Teatr i muzyka*. «*Žizn' za carja*», «Russkie vedomosti», 267 (25 sett. 1904).

Kruglikov, S., *Restavracija Glinki*, «Novosti dnja», 7655 (25 sett. 1904).

Kaškin, N., *Teatr i muzyka. Bol'soj teatr, 26 oktjabr': 100 predstavlenije* («*Pikovoj damy*»), «Moskovskie vedomosti», 298 (28 ott. 1904).

Kruglikov, S., *Teatr i muzyka . V sotyj raz* («*Pikovaja dama*»), «Novosti dnja», 7690 (30 ott. 1904).

Kaškin, N., «*Pan vevoda*». *Opera N.A. Rimskogo-Korsakova*, «Moskovskie vedomosti», 263-64 (5-6 ott. 1905).

Engel', Ju., *Teatr i muzyka*. «*Pan vevoda*» *Rimskogo-Korsakova (Bol'soj teatr, 27 sentjabrja)*, «Russkie vedomosti», 264 (9 ott. 1905).

N.K., *V kazennomj opere*, «Teatr», 31 (1907): pp. 5-6.

Kurov, N., *P.I. Čajkovskij. K 20-letnej godovščine so dnja smerti*, «Ranee utro», 246 (25 ott. 1913).

c- Aleko

Kaškin, N., «*Aleko*», «Moskovskie vedomosti», 116 (29 apr. 1893).

Kaškin, N., «*Aleko*», «Russkie vedomosti», 121 (5 mag. 1893).

Kruglikov, S. [N.N.], *Bol'soj teatr. «Aleko» g. Rachmaninova. Konec opernogo sezona. Itogi. Debjuty*, «Dnevnik artista», 6 (1893): pp. 22-26.

«Ežegodnik imperatorskich teatrov» (1892-93): pp. 329-30.

Sachnovskij, Ju., «*Rafael'*», «*Sel'skaja čest'*» i «*Aleko*» v *Novom teatre*, «Kur'er», 204 (23 sett. 1903).

Kaškin, N., *Novyj Teatr*, «Moskovskie vedomosti», 260 (23 sett. 1903).

- K.D., *Novinki opernogo repertuara*, «Russkoe slovo», 261 (24 sett. 1903).
- Kruglikov, S., *Tri opery*, «Novosti dnja», 7293 (27 sett. 1903).
- Šebuev, N., *Moskovskie arabeski*, «Teatr i iskusstvo», 40 (1903): p. 733.
- «Ežegodnik imperatorskich teatrov» (1903-04): pp. 153-54.
- Savvin, N., *Muzyka v provincii. N.-Novgorod*, «Russkaja muzykal'naja gazeta», 17-18 (1904): pp. 475-6.
- Kurov, N., «*Aleko*» v *Narodnom dome*, «Ranee utro», 218 (22 sett. 1912).
- Kurov, N., «*Aleko*», «Teatr», 1124 (1912).
- Rosovskij, S., *Mariinskij teatr («Aleko»)*, «Den'», 326 (30 nov. 1914).
- Černogorskij, *Mariinskij teatr*, «Teatr i iskusstvo», 49 (1914): p. 933.
- Bertram, *Mariinskij teatr. Po povodu postanovki «Aleko» i «Pana sotnika»*, «Russkaja muzykal'naja gazeta», 49 (1914): pp. 918-19.
- Jantarev, N., «*Aleko*» i «*Iolanta*», «Žizn' iskusstva», 11 (1924): pp. 3-4.
- V.Ja., *Puškinskij spektakl'. Muzykal'naja studija im. Nar. Artista V.I. Nemirovič-Dančenko (2/XI-26 g.)*, «Muzyka i revoljucija», 11 (1926): p. 32.
- d- Il cavaliere avaro e Francesca da Rimini
- Kaškin, N., *Novye opery na scene Bol'shogo teatra*, «Moskovskie vedomosti», 7 (10 gen. 1906).
- Kaškin, N., *Ispolnenie oper S.V. Rachmaninova na scene Bol'shogo teatra*, «Moskovskie vedomosti», 12 (15 gen. 1906).
- Kruglikov, S., *Rachmaninovskij spektakl'*, «Russkoe slovo», 10 (11 gen. 1906).
- Engel', Ju., *Teatr i muzyka. Dve novinki Bol'shogo teatra*, «Russkie vedomosti», 13 (14 gen. 1906) [trad. ingl. in S. Campbell, cit.: pp. 178-80].
- Rozenov, E., *Novye opery Rachmaninova*, «Novosti dnja», 8098 (16 gen. 1906).
- Vol'fing, «*Skupoj rycar'*» i «*Frančeska da Rimini*» [testo francese a fronte], «Zolotoe runo», 1 (1906): p. 122-23.
- Livin, A., *Novye opery Rachmaninova na scene moskovskogo Bol'shogo teatra*, «Russkaja muzykal'naja gazeta», nn. 4-5 (1906): pp. 123-6.

Prokof'ev, G., «*Skupoj rycar'*» i «*Frančeska da Rimini*», «Russkaja muzykal'naja gazeta», 4 (1907): pp. 127-30.

Karagičev, B., *Opery S.V. Rachmaninova. I. «Skupoj rycar'»*, «Muzyka», 96 (1912): pp. 796-800.

Kurov, N., *V teatrach. Bol'soj teatr*, «Teatr», 1130 (1912): p. 4.

Kurov, N., «*Skupoj rycar'*» i «*Frančeska da Rimini*», «Teatr», 1132 (1912): pp. 4-5.

Kurov, N., «*Skupoj rycar'*» i «*Frančeska da Rimini*», «Ranee utro», 225 (2 ott. 1912).

Sachnovskij, Ju., «*Frančeska da Rimini*» i «*Skupoj rycar'*»: *opery Rachmaninova*, «Russkoe slovo», 227 (3 ott. 1912).

Jur'ev, M., *Zametki ob opere*, «Rampa i žizn'», 41 (1912): pp. 12-13.

Timofeev, G., *Narodnyj Dom. Gastrol' G.A. Baklanova («Skupoj rycar'»)*, «Reč'», 271 (4 ott. 1913).

Kurov, N., *V Bol'som teatre*, «Teatr» 1130 [pp. 4-5]/1132 [pp. 4-5] (1912).

Kiselev, M., «*Frančeska da Rimini*» *Rachmaninova*, «Sovetskaja muzyka», II (1941): pp. 74-6.

8- Sulla storia della musica e dell'opera russa

Asaf'ev, B.V., *Ob opere (izbrannye stat'i)*, Muzyka, Leningrad 1976.

Campbell, S. (ed.), *Russians on Russian Music, 1880-1917: an Anthology*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Gasparov, B., *Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture*, Yale University Press, New Haven [etc.] 2005.

Gozenpud, A.A., *Russkij opernyj teatr XIX veka (1857-1872)*, Muzyka, Leningrad 1971.

Gozenpud, A.A., *Russkij opernyj teatr XIX veka (1873-1889)*, Muzyka, Leningrad 1973.

Gozenpud, A.A., *Russkij opernyj teatr na rubeže XIX-XX vekov i F.I. Šaljapin (1890-1904)*, Muzyka, Leningrad 1974

Gozenpud, A.A., *Russkij opernyj meždu dvuch revolucij (1905-1917)*, Muzyka, Leningrad 1975.

Gozenpud, A.A., *Russkij sovetskij opernyj teatr (1917-1941)*, Muzyka, Leningrad 1963.

- Keldyš, Y.V., *Istorija ruskoj muzyki (čast' III)*, Muzgiz, Moskva 1954.
- Maes, F., *A History of Russian Music: from Kamarinskaya to Babi Yar*, University of California Press, Berkeley [etc.] 2006.
- Olkhovsky, Yu., *Vladimir Stasov and Russian National Culture*, UMI Research Press, Ann Arbor 1983.
- Ridenour, R.C., *Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*, UMI Research Press, Ann Arbor 1981.
- Rozenberg, R., *Russkaja opera maloj formy konca XIX – načala XX veka*, in M.K. Michajlov & E.M. Orlovaja, *Russkaja muzyka na rubeže XX veka. Stat'i, soobščeniya, publikacii*, LOLGK, Muzyka, Moskva-Leningrad 1966: pp. 111-128.
- Taruskin, R., *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860's*, UMI Research Press, Ann Arbor 1981.
- Taruskin, R., *'Entoiling the Falconet': Russian Musical Orientalism in Context*, «Cambridge Opera Journal» IV (1992): pp. 253-280.
- Taruskin, R., *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- Taruskin, R., *On Russian Music*, University of California Press, Berkley 2008.