TEATRO ALLA SCALA

Chovanščina

Modest Petrovič Musorgskij

Stagione d'Opera 2018 / 2019

Chovanščina alla Scala dal 1926 al 1998

*Luca Chierici**

I grandi capolavori teatrali di Musorgskij, *Boris Godunov* (eseguito per la prima volta alla Scala nel 1909), *Chovanščina* (1926) e più tardi *La fiera di Soročincy* (1942) conobbero in Italia una vicenda di diffusione penalizzata sotto più punti di vista. Innanzitutto vi era la questione dell'impiego delle traduzioni ritmiche italiane, unico mezzo che permetteva una diffusione diretta di testi pensati in una lingua originale così ostica. Ma nel caso di Musorgskij vi fu anche l'eredità di tutta una questione ancora più complessa, legata all'incompiutezza delle versioni originali e quindi all'utilizzo delle versioni approntate da Rimskij-Korsakov (o da Šebalin nel caso della *Fiera di Soročincy*), scelta che fu seguita fino ad anni a noi relativamente vicini, quando le nuove versioni critiche presero finalmente il sopravvento e portarono anche all'impiego della lingua originale per le rappresentazioni in teatro. Nel caso di *Chovanščina*, la diffusione nel teatro milanese ebbe luogo a partire dal 1° marzo 1926, dopo una "falsa partenza" il 25 febbraio, sospesa per l'indisposizione di Marcel Journet (Dositeo). Toccò a Gaetano Cesari il difficile compito di recensire l'opera sulle colonne del "Corriere", e il critico lo fa ricordando che "se *Kovantchina* ha una ragion d'essere sulla scena moderna [...] lo deve sopra tutto ai quadri di vita popolare russa che essa rappresenta [...] quando il popolo entra in scena, si sente in *Kovantchina* l'ala del musicista battere alta l'antico suo volo [...] quando si udì la preghiera dei Vecchi Credenti, prostrati nella polvere sulla Piazza Rossa di Mosca, elevarsi docile e fervente a riprese fra il cupo echeggiare della campana di Giovanni il Grande, coll'andamento grave ed il tono liturgico della canzone religiosa ortodossa [...] nessuno in teatro non si sentì preso da un grande senso di verità artistica [...]. L'arte di Mussorgski tornava a vincere con gli stessi mezzi elementari onde era riuscita già vittoriosa nel *Boris*". Di scarsa validità musicologica sono le successive considerazioni del Cesari relative alle presunte manchevolezze di Musorgskij rispetto al lavoro compiuto attraverso il *Boris*: "Manca a *Kovantchina* ciò che forma il fulcro drammatico del *Boris*, e solleva l'azione di questo dal modesto piano di un melodramma intessuto di elementi decorativi a dramma musicale profondamente umano. Mancano cioè quella forte passione, quel grande rimorso e quell'audace ambizione che fanno del personaggio di Boris il centro di una tragedia umana [...] In *Kovantchina* l'intrigo

politico è il movente di tutto, quando se ne eccettui il popolo che [...] conserva la sua verginità di vibrante essere collettivo". Viceversa, non senza ragioni lo stesso critico scocca una freccia avvelenata nei confronti di Rimskij, colpevole di avere travisato la simpatia politica dell'autore nei confronti del vecchio regime: "Si sarebbe tentati di credere che le simpatie di Rimskij-Korsakov erano per Pietro il Grande, il riformatore russo pure occidentalista, e non per i Vecchi Credenti. Perché – fenomeno strano di incomprensione artistica e di educazione classica del senso armonico ! – anche in *Kovantchina* Rimskij-Korsakov trovò modo di esprimere l'opinione sua personale come aveva già fatto nel *Boris*, rettificando alcuni movimenti delle parti urtanti i sacri canoni della armonistica classica [...] ben fece il maestro Panizza, alla Scala, a chiudere il primo atto con le campane sperdentesi lontane senza l'aggiunta delle urtanti quattro battute di mi maggiore con le quali Rimskij-Korsakov intese probabilmente dimostrare che nel regno delle sue sensazioni armoniche non poteva esistere accordo di posa che non fosse accordo perfetto". Cesari si dilunga poi sull'importanza dell'elemento corale ("la parte veramente bella e predominante di tutta l'opera", per la quale viene lodato l'intervento di Vittore Veneziani a capo del Coro del Teatro), per insistere ancora sulla "semplicità del tessuto musicale" dell'opera, volutamente sottolineata da Panizza "senza superfetazione di effetti che non fossero quelli semplicissimi immaginati dal compositore". Non tutti ideali gli interpreti, a partire da Luisa Bertana, che "riesce felicemente quando ci sia una frase dolce da rendere o un lamento strofico [...] ma le nuances così diverse del personaggio mistico, profetico, erotico [...] non sono tutte uscite con eguale evidenza". Buoni i tenori, "il Wesselowski, assai adatto a rendere la figura e gli accenti del Principe Golizin" e il Dolci, che "anche stavolta ha fatto bene"; a Marcel Journet "conviene poi ottimamente l'interpretazione del personaggio di Dositeo". Di grande valore vengono giudicati l'operato del *regisseur* Alessandro Sanine (Aleksandr Akimovič Sanin), che "dimostrò di possedere una armonica visione dei quadri", i costumi di Caramba, le scene di Benois. Il critico de "Il Sole", dopo avere sentenziato che "codeste opere russe si reggono musicalmente da sé, quasi esulando da ogni importante piglio drammatico" (!) e che "ciò che domina, che impegna è la voce immensa della folla, invasata di grandi idee semplici e di cieca fede, abbruttita dalla superstizione, dalla servitù", ribadisce l'apprezzamento per Panizza, che "ha concertato e diretto la poderosa opera con fermezza di polso e appassionato ingegno", Veneziani, Sdanowski nel ruolo del Principe Ivan ("figura imponente, accento efficace e padronanza scenica superba"), la Bertana ("interprete per ogni verso commendevole ed efficacissima"), Carlo Morelli ("Sciakloviti") e Journet. Ancora elogi vengono indirizzati a Benois, autore di scene "squisite e pregevoli". Una rappresentazione di *Chovanščina* al Teatro Dal Verme nel 1931 con i complessi della Compagnia dell'Opera russa non scalfisce più di tanto il primato scaligero: "La cornice nella quale il mistico dramma di Mussorgski è stato rappresentato ieri sera [...] era ben lontana dal reggere un paragone siffatto", recita la critica apparsa sul "Corriere". E due anni dopo, il 15 marzo 1933, *Chovanščina* riappare alla Scala nella versione ritmica di Kufferle, in una nuova produzione diretta da Vittorio Gui con regia di Mario Frige-

rio, scene e costumi di Nicola Benois. Anche in questo caso il critico del "Corriere" elogia il maestro concertatore e direttore per il lavoro di pulizia effettuato nei confronti dell'orchestrazione e completamento di Rimskij, puntando l'attenzione sul finale dell'opera, qui mutato rispetto alla versione andata in scena nel 1926: "Mentre nell'edizione precedente l'opera si conchiudeva con l'irrompere in scena dei soldati di Pietro che si fermavano sgomenti davanti al fiammeggiare del rogo [...] ieri sera si è riudito il motivo della marcia funebre in sol minore che aveva accompagnato i Vecchi Credenti verso la morte. E questo finale illuminato da una grave e ispirata religiosità è sembrato più in armonia col dramma. [...] Nuovo giungeva al pubblico anche il penultimo quadro con la partenza del Principe Galitzin per l'esilio, narrata in orchestra in un brano che è uno dei più belli e inspirati dell'opera". Tagli, del resto, vi furono anche in questa edizione, che contò sulla presenza di alcuni cantanti già protagonisti nel 1926 e su quelle, nuove, di Ninì Giani ("Marfa dagli atteggiamenti ispirati e ieratici e dalla voce ampia e vibrante"), del baritono Luigi Rossi Morelli ("che le mistiche invocazioni di Dosifeo ha ben reso nel suo canto morbido e profondo"), del tenore Nino Piccaluga. Il 10 febbraio 1949 Franco Abbiati recensisce sul "Corriere" la nuova produzione che vede la presenza del direttore Issay Dobrowen (anche nelle vesti di regista), la coreografia di Léonide Massine, le scene di Nicola Benois ("dense di arditi scorci, di architetture, di simboli e tipicamente colorite") e ancora i costumi dello stesso Benois. Interpreti d'eccezione furono il basso Boris Christoff ("fluente maestoso Dositeo"), Nicola Rossi Lemeni (il Principe Ivan, "dalla calda vibrante drammaticità") e Fedora Barbieri quale Marfa "ardente e commossa". Il critico dell'"Unità" nota invece che le scene sono "legate alla tragedia soltanto da un vago filo ambientale" e non riescono a "rendere il clima di tragica verità dell'opera". La ripresa dell'anno successivo conta almeno due importanti sostituzioni: al posto di Rossi Lemeni canta Silvio Maionica ("elemento di buon valore anche se non dotato di eccezionali mezzi vocali"), mentre Fedora Barbieri è sostituita da Giulietta Simionato ("squisita e intelligente cantante").

Bisognerà attendere il 28 aprile 1967 per ospitare i complessi del Bol'šoj, con il regista Josif Tumanov che lavora a fianco di Benois, scenografo e costumista oramai di tradizione, e di Gianandrea Gavazzeni. Si tratta di una *Chovanščina* più completa, meno tagliata rispetto alle edizioni precedenti, che può contare su un cast eccezionale: Ghiaurov è il Principe Ivan, Irina Arkhipova è Marfa e Mark Rescetin Dositeo. Secondo Abbiati, Tumanov è "ricco di fantasia [...] nella disposizione di movimenti singoli e collettivi imponenti", mentre il coreografo Aleksandr Lapauri è "non altrettanto felice [...] nelle danze, pure imperniate sull'avvenenza di Elettra Morini". E ancora Benois è autore di scene "dense [...] di arditi scorci architettonici, simboli ed icone, con giochi di riflettori e di proiezioni molto efficaci" e di costumi "stupendi [...] in ragione del censo di chi li portava". Guido Piamonte, sulla "Stampa", loda la scelta, da parte di Gavazzeni, di ripristinare alcuni tagli (come quello relativo alla presenza del personaggio di Susanna) e di alleggerire la compagine orchestrale in vista di una più analitica percezione sonora (anche a costo di generare "un velo di monotonia"), le prestazioni dei cantanti tutti, il coro diretto da Roberto Bena-

glio, le coreografie di Lapauri. Dopo la ripresa di questo allestimento nel 1971, *Chovanščina* riappare dopo soli due anni (27 ottobre 1973) in una nuova produzione del Bol'šoj diretta da Boris Chajkin. Duilio Courir ("Una *Kovancina* tradizionale e polverosa") è piuttosto severo nel giudizio quando parla di attendibilità del teatro moscovita nel caso di Čajkovskij o di Glinka, e invece di inaffidabilità nell'interpretazione "di questa dimensione antistorica della musica mussorgskiana"; secondo il critico del "Corriere", "l'edizione della *Kovancina* ascoltata l'altra sera alla Scala è sembrata sprovvista di un vero carattere e di quel respiro epico che le cadenze del dramma impongono [...]. La direzione di Chajkin non è andata oltre una concertazione bastantemente curata [...]; gli effetti si sono fatti sentire sull'eccellente orchestra del Bol'šoj, che non ha potuto rivelarsi in maniera adeguata al suo valore [...]. Un'idea compiuta delle proprie qualità l'ha fornita invece il coro, che ha confermato [...] di costituire uno strumento musicale meraviglioso, capace di impasti finissimi e di una pregnanza di contenuti sbalorditiva". Buoni gli interpreti vocali, ma Aleksandr Oghnivtzev "è stato del tutto impari come Dositeo [...] incisivo e convenientemente drammatico è stato invece Artur Ejzen, l'altro grande basso di questa partitura (Ivan). Una notevole qualità vocale si deve riconoscere al baritono Vladimir Valajtis, che ha interpretato con stile molto contenuto la parte del boiardo Sciaklovitij". "Non si possono risparmiare le lodi invece al mezzosoprano Elena Obraztsova (Marfa), dalla vibrazione appassionata, dal timbro bellissimo e dalla tecnica impeccabile". La regia di Leonid Baratov "non è andata oltre una sottolineatura realistica degli episodi [...]. Le scene più deboli sono state [...] quelle di folla" e la scenografia di Fedorovsky "non può essere considerata se non per i suoi meriti storici, cioè per quel tanto di polveroso e di vecchio palcoscenico russo che lascia trasparire dalle sue tradizionali strutture figurative". Massimo Mila, sulla "Stampa" avanza delle riserve anche sulla Obraztsova: "Che cosa rimane, nella sua intonazione perennemente ieratica, del tumulto passionale che ribolle sotto le apparenze santificate di questa terribile donna, impicciosa e affascinante?".

La versione di *Chovanščina* nella revisione di Šostakovič è al centro dell'attenzione per il nuovo allestimento andato in scena il 24 febbraio 1981, con la discussa regia di Juri Ljubimov, direttore del teatro d'avanguardia Taganka di Mosca, invitato dalla Scala a reggere l'impianto di *Chovanščina* e del *Boris Godunov*, nonché di *Al gran sole carico d'amore* di Luigi Nono: "Farò una *Kovancina* simbolica", aveva detto Ljubimov, "dove alla fine le lettere del nome dello zar Pjotr diventano fuoco e sangue". Troppo per il pubblico scaligero, che già aveva male accolto una gestazione lunga e tormentata dell'opera, per la quale si era parlato inizialmente del coinvolgimento di Pier Luigi Pizzi e di Georges Prêtre, mentre la direzione era stata alla fine affidata a Rouslan Raichev e le scene a David Borovskij. Courir parla sul "Corriere" di "*Kovancina* astratta e tragica [...] capitolo centrale di quel festival Mussorgski che è il cuore della stagione lirica scaligera", e allo stesso tempo "specchio di uno smarrimento psicologico che nasce da una forte tensione nervosa" causata da un "gioco diplomatico musicale che ha impedito di mettere totalmente a fuoco una versione memorabile in tutti i sensi di questa immensa storia partorita dal genio di

Musorgskij". Secondo Courir, i punti di forza del nuovo allestimento si vedono nella scelta di "una compagnia di canto di tale livello da non denunciare il benché minimo cedimento" e dal segno di Ljubimov, che "ha formato la scena con cinque grandi sculture fatte di lamine di metallo e di scheletri geometrici che compongono la parola Pjotr, seguendo inventivamente le regole della poetica suprematista (Malevič), che mescolava il misticismo con la geometria. Ma queste lettere [...] evocano realtà polivalenti [che] si compongono e scompongono, creando spazi sempre mobili. Le lastre, alzandosi, aprono paesaggi scenici che nello stesso tempo sanno quasi di ghigliottina e nel finale riflettono i bagliori del rogo". D'altro canto, Raichev è solamente "un onesto direttore che sa mandare insieme cantanti, coro e orchestra", e gli stessi cantanti (Ghiuselev, Ochmann, Elenkov, la Milcheva, la Souliotis) "se incontrano un direttore di routine [...] finiscono per abbassare certi livelli della loro partecipazione". Giorgio Pestelli ("La Stampa") sottolinea tra le altre cose l'importanza del Coro Filarmonico di Praga diretto da Josef Veselka, "superiore ad ogni elogio". Per la cronaca, Alison Chase, la ballerina delle danze persiane nonché fondatrice del famoso gruppo Momix, è passata alla storia come la prima danzatrice a esibirsi a seno nudo sul palcoscenico della Scala: altro elemento che scatenò le proteste di un certo pubblico tradizionalista. Ultimo allestimento scaligero in ordine di apparizione è stato quello andato in scena il 3 marzo 1998 con la direzione di Valery Gergiev, orgoglioso di portare per la prima volta all'estero un prodotto del Festival delle Notti bianche di San Pietroburgo. La regia di Leonid Baratov era quella storica del Teatro Kirov fin dagli anni Cinquanta, la versione musicale quella di Šostakovič con un'unica importante modifica relativa al finale, voluta dallo stesso Gergiev. A Fedor Fedorovskij erano affidati le scene e i costumi. Paolo Isotta, sul "Corriere", elogia innanzitutto la traduzione realizzata per il programma di sala da Fausto Malcovati e il saggio di quest'ultimo che svela i numerosi segreti di un canovaccio teatrale e storico assai complesso. Per Isotta, Gergiev dirige "con tecnica superba, anche per il gesto; ottiene la massima sonorità strumentale possibile compatibilmente con la percezione della parola cantata [...] il successo a lui decretato è meritatissimo". Ottimi i cantanti, a partire da Larissa Diadkova, Marfa "che possiede note gravi corpose anche nel *pianissimo*", il baritono Putilin, che "nuota meravigliosamente nella sua acqua", il basso Paata Burchuladze, che "attribuisce grandiosità scenica e vocale al brutale Kovanski", Michail Kit "Dosifej più ascetico che gigantesco". Per Angelo Foletto, sulla "Repubblica", la regia di Baratov "non offre un solo momento di interesse teatrale oltre la cartolina illustrata e la precisione filologica di alcuni gesti russi", ma la direzione di Gergiev è "arroventata e visionaria". Paolo Gallarati sulla "Stampa" parla di un Burchuladze "che scolpisce la declamazione nel bronzo della sua voce scura" e di Larissa Diadkova che "ha reso al meglio i turbamenti e le lacerazioni" di Marfa.

---

* Luca Chierici (1954) è critico musicale e discografico, musicologo pubblicista e commentatore radiofonico. Ha pubblicato volumi dedicati a Beethoven, Chopin e Ravel. Appassionato di tecnologia ed esperto di interpretazione, ha una biblioteca digitale di oltre centotrentamila spartiti e una collezione di oltre ottantamila registrazioni live. Ha collaborato al progetto di digitalizzazione della Biblioteca del Conservatorio di Milano.