

ČECHOV, FLEJŠMAN, PREJS E ŠOSTAKOVIČ:
IL VIOLINO DI ROTHSCHILD COME TESTIMONIANZA

Anna Giust

Il violino di Rothschild è l'opera in un atto che il compositore Veniamin Iosifovič Flejšman ha scritto a partire dall'omonimo racconto di Čechov del 1894.¹ Essa è anche il capolavoro di Flejšman che, compositore dalla scrittura lenta e scrupolosa, durante gli studi ha portato a termine poche altre composizioni, non tutte conservate.² L'opera è stata composta nel 1939 come

¹ Veniamin Iosifovič Flejšman nasce il 20 luglio 1913 a Bežec nel governatorato di Kalinin (Tver'), dove trascorre gli anni dell'infanzia e della prima giovinezza. Figlio di un dentista (nonché rabbino del paese) e di un'insegnante di storia e geografia, entrambi attivi comunisti, Veniamin cresce in una famiglia dove la musica trova ampio spazio nell'educazione dei figli: due dei fratelli studiano pianoforte, mentre egli inizia da piccolo lo studio del violino. Per anni suona nella locale orchestra di dilettanti, soprannominata ironicamente "Persimfans". Flejšman non decide immediatamente di intraprendere la carriera di musicista di professione, ma dopo aver lavorato qualche anno come insegnante nel paesino di Moiseevo (regione di Kalinin) ed essersi iscritto all'Istituto politecnico di Leningrado, nel 1935 abbandona la strada intrapresa per iscriversi al Muzykal'noe učilišče im. Musorgskogo della stessa città, dove frequenta la classe di G. M. Judin. Per l'esame di ammissione presenta il pezzo *Požar v lesu* per orchestra da camera. Nel 1937 è ammesso al Conservatorio di Leningrado nella classe di composizione di Dimitrij Šostakovič. Finite le scuole insegna per qualche anno. Suoi compagni di classe di composizione sono Jurij Sviridov, Orest Evlachov, Jurij Levitin, Igor' Boldyrev, ai quali in seguito si aggiungeranno (dal 1938) Abram Lobkovskij, Michail Kacnel'son, Boris Tolmačev, e infine (dal 1939) Igor' Dobryj e Galina Ustvol'skaja. Oltre a Šostakovič, suoi insegnanti sono Ch. S. Kušnarev (polifonia), Ju. N. Tjul'in (armonia), I. I. Sollertinskij (storia della musica straniera), V. M. Bogdanov-Berezovskij, P. I. Mervol'f, P. A. Vul'fius. Sua opera principale è *Il violino di Rothschild*, ma sappiamo che mentre frequenta il primo anno scrive anche alcuni preludi per pianoforte, eseguiti il 25 novembre 1937 da Levitin in una serata di studenti del Conservatorio, e romanze su testi di Goethe e Lermontov, poeta da lui molto amato, di cui compone un ulteriore quaderno di romanze tra il terzo e quarto anno di studio al Conservatorio. Il 14 luglio 1941 viene confermata la sua candidatura (proposta da Šostakovič) per l'Unione Compositori. Il 5 luglio dello stesso anno parte volontario per il fronte, dove muore il 14 settembre presso Krasnoe Selo, mentre con un gruppo di volontari protegge una delle postazioni fortificate attaccate dalle truppe tedesche.

² Tra queste: romanze su versi di Lermontov, ora perdute, Preludi per pianoforte, eseguiti

esercitazione per il corso di composizione tenuto al Conservatorio di Leningrado da Dimitrij Šostakovič. Secondo le parole del maestro,

Консерватория объявила конкурс написание коротких опер, минут на 30-35. Эта идея возникла по поводу того, что каждый студент-композитор должен уметь писать оперы и должен знать, как это делается.³

Flejšman non riesce a completare l'opera, poiché il 5 luglio 1941, al suo quarto anno di Conservatorio, si reca volontario al fronte della Pietroburgo assediata, dove muore pochi mesi dopo.⁴

Partendo, Flejšman aveva incaricato la moglie di portare il manoscritto incompiuto all'Unione Compositori, dove rimase fino al 1943. Da Kujbyšev, dove era stato evacuato dall'ottobre 1941, il 7 maggio 1942 Šostakovič scrive a Orest Evlachov, ex allievo e compagno di studi di Flejšman, perché gli mandi l'opera, che apprezza molto e teme vada perduta.⁵ Šostakovič decide di portarla a compimento e intraprende il lavoro già a Kujbyšev, concludendolo a Mosca il 5 febbraio 1944. Nella partitura il compositore segnala accuratamente i propri interventi. Flejšman aveva composto quasi interamente il canto e piano, lasciando ad abbozzo solo il tema finale del violino, e aveva cominciato l'orchestrazione, rimasta invece a uno stadio frammentario.⁶ Šostakovič conclude il finale dell'opera, aggiungendo otto variazioni sinfoniche al tema composto dall'allievo. Per molti anni dimenticata, l'opera è stata eseguita per la prima volta il 20 giugno 1960 all'Unione dei Compositori dell'URSS da un gruppo di artisti della Filarmonica di Mosca; il primo alle-

per la prima volta nel 1937 al Conservatorio stesso, e forse almeno un frammento vocale dal romanzo *Pietro I* di Aleksej Tolstoj.

³ Citato da E. Silina, *Veniamin Flejšman, učenik Šostakoviča*, in *Šostakovič meždu mgnoveniem i večnost'ju. Dokumenty. Materialy. Stat'i*, Red.-sost. L. G. Kovnackaja, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo "Kompozitor", 2000, p. 372.

⁴ Secondo Elena Silina, "когда началась Великая Отечественная война, Иосиф Аронович подал в военкомат заявление с просьбой отправить его на фронт, но оно было отклонено, вероятно, по причине возраста. Это заявление хранится в Бежецком краеведческом музее" (E. Silina, *Venjamin Flejšman, učenik Šostakoviča*, cit., p. 360).

⁵ "Волнуюсь и беспокоюсь о Флейшмане. Очень жалею, что не увез с собой его "Скрипку Ротшильда". Я бы здесь ее закончил и дооркестровал. Дорогой друг! Если "Скрипка Ротшильда" находится в Ленинградском союзе композиторов, то, пожалуйста, присматривайте за ней, а еще лучше – снимите с нее копию и, если будет okazija в Куйбышев, перешлите мне. Я очень люблю это сочинение и беспокоюсь за него; как бы оно не пропало" – S. M. Chentova, *V mire Šostakoviča: Zapis' besed s D. D. Šostakovičem. Zapis' besed o kompozitore*. Moskva, Kompozitor, 1996, p. 346.

⁶ La partitura è conservata all'archivio CGALI: f. 2048, op. 1, ed. chr. 57 – l'orchestrazione dell'opera; f. 2048, op.1, ed. chr. 58 – partitura dell'opera.

stimento scenico è stato realizzato nel 1968 con la direzione di Maksim Šostakovič.⁷

La stima che Dimitrij Šostakovič aveva nei confronti di Flejšman e della sua opera è testimoniata dall'interessamento e dalla decisione di portarla a termine. Nell'articolo *Veniamin Flejšman, učenik Šostakoviča*,⁸ Elena Silina sottolinea l'affinità che legava i due autori – peraltro non così distanti per età quanto farebbe pensare il rapporto di maestro-allievo – i quali condividevano da un lato l'interesse per la produzione di Čechov, dall'altro quello per la cultura ebraica. Ma se la letteratura čechoviana è stata da sempre oggetto di interesse per Šostakovič, è possibile supporre che quello per l'elemento ebraico sia stato in qualche modo frutto dell'influenza di Flejšman sul maestro. Il musicista proveniva da una famiglia di cultura ebraica (nonostante la biografia 'agiografica' di Livšic non ne faccia menzione, sottolineando al contrario l'impegno di Flejšman nelle campagne antireligiose⁹), ed elementi musicali di tale provenienza in effetti contraddistinguono la sua opera con una presenza molto consistente, riscontrabile prima di tutto negli episodi sinfonici. Sarà dopo aver lavorato a quest'opera, proprio negli anni Quaranta, che Šostakovič approfondirà a sua volta lo studio del folclore musicale ebraico, che troverà espressione nel *Trio per violino, violoncello e pianoforte* n. 2 in Mi minore op. 67 (1944), il cui finale è costruito su un tema di ispirazione ebraica. Secondo Silina, *Il violino di Rothschild* avrebbe influenzato Šostakovič anche nella redazione del *Concerto per violino* n. 1 in La minore op. 77 (1947-48) e del ciclo vocale *Dalla poesia popolare ebraica*, per soprano, contralto, tenore e pianoforte, op. 79 (1948), ripreso in una versione per orchestra nel 1963.¹⁰

Come sottolineato dalla musicologa,¹¹ lo stretto legame creativo che univa l'allievo al maestro è testimoniato inoltre dalla scelta del librettista, e di conseguenza dal modo in cui il testo originale del racconto è stato rimaneggiato e trasformato in testo drammaturgico. Il libretto è opera di Aleksandr Germanovič Prejs, autore di cui si sono conservate poche notizie biografiche, noto principalmente per aver collaborato con Šostakovič ai libretti per *Il*

⁷ Per gli allestimenti successivi cf. R. Weitzman, *Fleischmann, Shostakovich, and Chekhov's 'Rothschild's Fiddle'*, "Tempo", New Series, No. 206, *Power, Politics, Religion... and Music* (Sep. 1998), p. 11.

⁸ E. Silina, *Venjamin Flejšman, učenik Šostakoviča*, cit., pp. 346-408.

⁹ A. B. Livšic, *Veniamin Flejšman*, in *Žizn' za rodinu svoju. Očerki o kompozitorach i muzykovedach, pogibšich v Velikuju Otečestennuju vojnu*, Moskva, Izd-vo Muzyka, 1964, pp. 294-306.

¹⁰ E. Silina, *Venjamin Flejšman, učenik Šostakoviča*, cit., p. 407.

¹¹ Ivi, p. 372.

naso (1927-28) e *Una lady Macbeth del distretto di Mcensk* (1930-31).¹² È possibile che proprio Šostakovič lo abbia raccomandato a Flejšman, o li abbia fatti incontrare. L'apporto di Prejs al libretto per l'opera di Flejšman appare interessante alla luce del ruolo fondamentale che questi aveva avuto nell'interpretazione fortemente caratterizzata dei soggetti per *Il naso* (1930) e, anche se in misura meno accentuata, per *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* (1934).¹³ Il ritorno di Šostakovič al genere operistico – quasi un atto di riconoscimento verso l'allievo tragicamente scomparso – è degno di attenzione soprattutto in quanto avvenuto dopo il famoso processo alla *Lady Macbeth*, e quindi dopo l'abbandono del teatro da parte del compositore. L'obiettivo di questo saggio è l'analisi del libretto del *Violino di Rothschild* e della trasformazione a partire dal testo originale.

È proprio nella collaborazione con Šostakovič per *Il naso* che Prejs matura la tecnica che si incontra nel *Violino di Rothschild*: il libero montaggio letterario (*literaturnyj montaž*). Una tecnica che deriva a sua volta da esperienze teatrali di Mejerchol'd quali le messinscene di *Che disgrazia l'ingegno!* di Griboedov (1918) e del *Revisore* di Gogol' (1926). In quest'ultimo Mejerchol'd aveva costruito per lo spettacolo un montaggio che fondeva varianti della commedia e brani di altre opere gogoliane, apportando un nuovo taglio emotivo al repertorio tradizionale e aggiornandolo alle esigenze del pubblico nuovo cresciuto con la rivoluzione.¹⁴ Tale montaggio non aveva lo

¹² A. G. Prejs, dopo aver lavorato come magazziniere in una fabbrica di dolci, entra nel 1930 all'Istituto di arti sceniche nella sezione regia, dove studia per diventare librettista di professione, appoggiandosi all'esempio dei classici. Dopo *Il naso* scrive il libretto per *Lady Macbeth* (1930-31) e nel 1934 intraprende la seconda opera del ciclo di opere sulla donna russa progettata da Šostakovič a partire da Čechov e Saltykov-Ščedrin, opera che non vedrà mai la luce. Nel 1935 Prejs propone al compositore un libretto per *La madre*, dal racconto di Gor'kij; l'opera viene composta in seguito da Valerij Želobinskij e allestita al Malegot, ma non riscuote successo. Al contrario, la sua drammaturgia è criticata dalla stampa proprio per la mediocrità del testo poetico. Dopo la condanna di *Lady Macbeth* Prejs si astiene per molti anni dalla scrittura per l'opera; scrive testi di canzoni, adattamenti teatrali quali *I gioielli* di Maupassant, testi russi per le operette *Les cloches de Corneville* di R. Planquette e *Mister X* di E. Kálmán. In seguito porta a termine la *pièce L'ordine di Vladimir di terza classe*, dal frammento drammaturgico di Gogol', iniziata da Georgij Ionin (suo collaboratore al libretto per *Il naso*), allestita al teatro di Vera Komissarževskaja prima della guerra; nel 1941 collabora con Pavlenko al libretto dell'opera *Aleksandr Nevskij* di Gavriil Popov, per la quale il Teatro Kirov aveva sottoscritto un contratto con gli autori già nel 1935. È la sua ultima opera. Dopo aver combattuto nella Leningrado assediata, viene evacuato e muore a Sverdlovsk nel 1942.

¹³ A questo proposito rimando al mio articolo *L'opera Nos di D. D. Šostakovič: un contributo al dibattito su Gogol' nel modernismo russo*, "Europa Orientalis", 24 (2005), pp. 155-70.

¹⁴ Proprio del *Revisore* Mejerchol'd scriveva: "Si cerca di presentare sotto una nuova luce

scopo esclusivamente pratico di arricchire la parte dialogica di testi dalla forma originale narrativa: era un espediente per offrire la propria interpretazione del soggetto. Il libretto per *Il naso* era stato redatto secondo questo principio di libertà nella fedeltà all'originale: in virtù dell'insufficienza di materiale dialogico in un'opera prevalentemente narrativa, singole battute o interi dialoghi erano stati tratti da altre opere (anche di autori diversi), con conseguente slittamento del contesto in cui venivano re-inseriti, che provocava effetti ironici o sarcastiche allusioni alla modernità, grazie all'introduzione di temi che, se tipici della poetica dell'autore, non appartenevano tuttavia al racconto.

Anche il libretto di *Lady Macbeth* aveva risentito dell'esperienza del *Naso*.¹⁵ Secondo Jurij Dimitrin, nella sua redazione Prejs aveva agito non tanto come scrittore di talento, quanto come esperto *lettore*: il montaggio aveva portato all'inserimento di battute non create *ex novo*, ma prese in prestito da altri autori,¹⁶ con soluzioni drammaturgiche che rivelavano l'indiscutibile talento drammaturgico (se non letterario) di Prejs. In ogni scena di *Lady Macbeth* Dimitrin individua scelte drammaturgiche ottimali, con un costante equilibrio tra spazio e tempo anche dove il materiale di Leskov risultava carente.

Al contrario, secondo Ronald Weitzman il libretto del *Violino di Rothschild*, da lui attribuito a Flejšman, sarebbe di scarso valore, in netto contrasto con la destrezza dimostrata nel trattamento della musica.¹⁷ Come proba-

le opere che con il tempo hanno perso la loro lucentezza sotto la patina dei *clichés* secondo i quali venivano valutati; così Merežkovskij, nell'ispirato articolo *Gogol e il diavolo*, offre agli spettatori una caratterizzazione tanto originale dei personaggi dell'*Ispettore generale* che i vecchi attori possono facilmente introdurre delle correzioni nella loro interpretazione dei personaggi di Gogol" (Vs. E. Mejerhold, *La rivoluzione teatrale*, a cura di G. Crino, Roma, Editori Riuniti, 1962, p. 68). Lo stesso metodo è stato utilizzato da Jurij Tynjanov per la sceneggiatura del film *Il cappotto* prodotto dalla FEKS. Vale la pena di ricordare che come per il teatro, i formalisti rivendicavano anche per il cinema leggi proprie, in base alle quali il regista godeva di una certa libertà nei confronti del soggetto.

¹⁵ Ju. Dimitrin, *Razmyšlenija o libretto opery D. Šostakoviča Ledi Makbet Mcenskogo uezda, O ego pervonačalnom tekste i posledujuščichsja versijach*, Biblioteka vseirnogo kluba peterburžcev, 2007 (in www.spb.ru/libretto/shostakovich/)

¹⁶ Dimitrin cita alcuni esempi: la frase di Boris Timofeevič dal I quadro "Molodye ženy, togo, sil'vu ple, randevu, sous provansal'" sarebbe tratta dal racconto di Čechov *V počtovom otdelenii*. L'espressione "gribki da botvin'i" deriverebbe dalla prima scena di *Taras Bul'ba* di Gogol'.

¹⁷ "The libretto of *Rothschild's Violin* is his own [di Flejšman]. Its shaping is awkward and unbalanced, culling most of Chekhov's subtly detailed observations that lie at the heart of the tale. [...] Nor are we able to make a clear-cut judgement whether Fleischmann's clumsy

bile giustificazione, Weitzman allude al clima sovietico del tempo, senza peraltro precisare il modo in cui avrebbe influito sulla genesi dell'opera.

Tuttavia il valore letterario del libretto va considerato all'interno della logica in cui fu composto. All'epoca della redazione del *Violino di Rothschild*, Prejs aveva già acquisito esperienza, e in base a questa aveva composto il libretto applicando il metodo del *literaturnyj montaž*, in cui evidentemente ancora credeva, nonostante questa scelta l'avesse portato a risultati criticati dalla stampa di regime. Ancora una volta Prejs attinge direttamente alle parole dell'autore per mantenerne inalterato lo stile (senza redigere un testo di propria mano), privilegiando esigenze sceniche, adattando di volta in volta il testo e introducendo frammenti originali anche in contesti estranei a quelli di provenienza.

Un esempio di questa de- / ri-costruzione è costituito dalla scena d'apertura dell'opera, nella quale si rappresenta la vita quotidiana del protagonista:

Улица на окраине провинциального городка. Налево дом Иванова, направо дом и двор купца Шаповалова. Невдалеке река, на берегу растет верба.

В доме купца свадьба, приходят гости, играет оркестр, с улицы в окна видны музыканты.¹⁸

La didascalia è costruita sulla base di due riferimenti principali del racconto originale: il primo è la descrizione iniziale di Čechov:

Кроме мастерства, небольшой доход приносила ему также игра на скрипке. В городке на свадьбах играл обыкновенно жидовский оркестр, которым управлял лудильщик Моисей Ильич Шахкес, бравший себе больше половины дохода.¹⁹

Questa abitudine di Bronzo poteva essere rappresentata in teatro solo per mezzo di una singola scena concreta, e il librettista la attinge da un altro punto dello stesso racconto, che funge così da secondo riferimento: quando, dopo la morte di Marfa, Rothschild viene mandato a chiamare Bronzo perché suoni in orchestra, questi adduce come motivazione:

В среду свадьба... Да-а! Господин Шаповалов выдают дочку жа хорошего человека....²⁰

libretto is partly to do with sheer inexperience, or whether it has a lot to do with the climate of Stalin's Soviet Union at the time" (R. Weitzman, *Fleischmann, Shostakovich, and Chekhov's 'Rothschild's Fiddle'*, cit., pp. 7-8).

¹⁸ V. I. Flejšman, *Skripka Rotšil'da, Opera v odnom dejstvii* [Riduzione per canto e piano], Moskva, Muzyka, 1965, p. 5.

¹⁹ A. P. Čechov, *Skripka Rotšil'da*, in *Palata N° 6. Povesti i rasskazy*, Sankt-Peterburg, Szkeo Kristall, 2003, p. 125.

²⁰ Ivi, p. 134.

La scena d'apertura, un episodio prevalentemente sinfonico, porta con sé anche la prima lite tra Bronzo e Rothschild, che sintetizza la descrizione di Čechov dei rapporti tra il protagonista e il povero flautista ebreo. Anche qui la narrazione di un'azione abituale è trasformata in un episodio rappresentato e rappresentativo delle relazioni tra i personaggi, che sostituisce alle leggi della narrazione quelle della drammaturgia:

Когда Бронза сидел в оркестре, то у него прежде всего потело и багровело лицо; было жарко, пахло чесноком до духоты, скрипка взвизгивала, у правого уха хрипел контрабас, у левого – плакала флейта, на которой играл рыжий тощий жид с целою сетью красных и синих жилок на лице, носивший фамилию известного богача Ротшильда.

И этот проклятый жид даже самое весёлое умудрялся играть жалобно. Без всякой видимой причины Яков мало-помалу проникался ненавистью и презрением к жидам, а особенно к Ротшильду; он начинал придирается, бранить его нехорошими словами и раз даже хотел побить его, и Ротшильд обиделся и проговорил, глядя на него скверно: – Если бы я не уважал вас за талант, то вы бы давно полетели у меня в окошке.

Потом заплакал. Поэтому Бронзу приглашали в оркестр не часто, только в случае крайней необходимости, когда недоставало кого-нибудь из евреев.²¹

Nell'opera la scena si svolge nel modo seguente:

ШАХКЕС (*дирижирует оркестром*): Разошлись, разошлись! Вторая скрипка, убирайтесь к чертям с вашим непомазанным смычком!

Ротшильд играет на флейте.

БРОНЗА: Ты что играешь? Ты что играешь? Убью, разбойник! (*Шахкесу*) Этот проклятый Ротшильд веселую музыку портит, играет ее уныло и жалобно.

ШАХКЕС: Что такое? Нашли время ссориться.

РОТШИЛЬД: Если бы я не уважал вас за талант, то вы бы давно полетели у меня в окошко, в окошко.

БРОНЗА: Замолчи, чеснок! Замолчи, разбойник! Замолчи, чеснок! Замолчи !

ХОР: Что за шум, а драки нету?

РОТШИЛЬД: Полетите в окошко, нахал, хам, босяк!

ШАХКЕС: Довольно ругаться!

БРОНЗА: Замолчи, чеснок, чеснок!

ШАХКЕС: Замолчите!

ХОР: Ай, ай, ай, ай, ай, ай!

Бронза прячет скрипку в холщевый футляр.

ШАХКЕС: Куда же вы, Яков Матвеевич?

БРОНЗА: Поиграйте-ка без меня. (Бронза уходит)

ХОР: Ай, ай, ай, ай, ай, ай!²²

²¹ Ivi, pp. 125-126.

²² Ivi, p. 126.

Per dare concretezza ai dialoghi, Prejs trae alcune battute da svariate fonti, non tutte riconoscibili. La frase “Вторая скрипка, убирайтесь к чертям с вашим непомазанным смычком!” è tratta direttamente dal racconto *Dva skandala* di Čechov (1882),²³ in cui un direttore nervoso se la prende con gli orchestrali che non rispettano la partitura; “Что за шум, а драки нету?” è un fraseologismo presente ad esempio in *Nervnye ljudi* di Zoščenko,²⁴ autore apprezzato da Šostakovič. Due frasi sono prese da Gor’kij, autore sul quale Prejs aveva lavorato: “нахал, хам, босяк” è tratto da *Žizn’ Klima Samgina* (1925), mentre “Довольно ругаться!” sembra l’eco di un’analoga battuta in *V ljudjach* (1915), capitolo IV.²⁵ Infine mi sembra di poter ritrovare nelle esclamazioni “Разошлись!” e “разбойник!” un’eco del *Naso*: nell’Intermezzo n. 14 del terzo atto il poliziotto interviene con esclamazioni simili (“Razojdis’!”) per sedare e disperdere la folla che rincorre il naso a passeggio per la città; nella scena alle periferie di Pietroburgo (III, 7), “Razbojniki” sono evocati dai passeggeri che aspettano di partire e dai loro accompagnatori, e il tono di Šachkes ricorda da vicino quello del paranoico capo della polizia.²⁶ A loro volta le battute erano state riprese dal racconto di Gogol’ *Proprietari di vecchio stampo* (*Mirgorod*, 1835).

Una breve cesura nella musica indica la conclusione della prima scena. La seguente si svolge a casa di Bronzo.²⁷ È il primo monologo del protagonista, nel quale compaiono molti degli elementi descrittivi che nel racconto sono riferiti a lui fino alla comparsa della moglie Marfa:

БРОНЗА.

[Andantino] Городок маленький, хуже деревни, живут почти одни только старики, а умирают так редко, что даже досадно.

[Poco più mosso] Убытки, только убытки, куда ни повернись – кругом убытки.

В воскресенье и в праздники грешно работать, понедельник тяжёлый день, а в году дней двести наберётся таких, что поневоле сидишь сложа руки, а ведь это какой убыток.

[Poco più mosso] Полицейский надзиратель был два года болен, чахнул, должен был умереть, но он уехал в губернский город лечиться и взял там да и умер.

²³ A. P. Čechov, *Dva skandala*, in *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Moskva, Nauka, 1975, tom I, p. 438.

²⁴ M.M. Zoščenko, *Nervnye ljudi*, in *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Leningrad, Chud. literatura, 1986, tom 1, p. 323.

²⁵ Cf. M. Gor’kij, *Žizn’ Klima Samgina*, in *Sobranie sočinenij*, Moskva, GICHL, 1952, tom 19; *V ljudjach*, in *Sobranie sočinenij*, tom 13.

²⁶ Cf. D.D. Šostakovič, *Nos. Opera v trech dejstvijach, desjati kartinach*. Pereloženie dlja penija s fortepiano avtora, Moskva, Izd-vo Muzyka, 1981.

²⁷ “Дом Бронзы, возле крыльца – верстак. Бронза подходит к крыльцу.” (V. I. Flejšman, *Skripka Rotšil’da*, cit., p. 14).

Вот вам и убыток, по крайней мере рублей на десять.
 Ведь гроб пришлось бы делать дорогой.
 [Più mosso] Если свадьбу без музыки играют, это тоже убыток, это тоже убыток.
 И сегодня убыток у меня, прогадал, прогадал, сам вижу, что прогадал.
 Ах, горе да и только, за год убыток больше тысяча рублей.
 Если б эту пропащую тысячу положить в банк, то в год проценту б накопилось
 самое малое сорок рублей.
 [Andante] Если б я был гробовщиком в губернском городе, то, наверно б, имел
 собственный дом.
 И звали б меня Яковом Матвеевичем, Яковом Матвеевичем.²⁸

Un confronto diretto con un singolo brano del racconto è qui impossibile; si tratta di un'accumulazione di battute tratte da diversi passaggi della narrazione čechoviana, attribuite direttamente al protagonista, con qualche aggiustamento limitato al passaggio dalla prima alla terza persona (quando necessario), o del tempo passato al presente.²⁹ Chi conosce il racconto riconoscerà sicuramente l'*incipit*³⁰ e le ossessionanti operazioni di Bronzo nel conteggio delle perdite;³¹ interpolazioni del librettista sono le battute “прогадал, прогадал, сам вижу, что прогадал” e la seguente “Ах, горе да и только, за год убыток больше тысяча рублей”. La prima proviene da un altro racconto dello stesso autore, *V bane*. Qui il diacono Makar Tarasyč Peškin la pronuncia come conclusione alla sua relazione sui fidanzati che non avevano voluto sposare sua figlia Daša, e che lui s'era fatto scappare a causa del carattere pacifico e mansueto: “Прогадал я, вижу теперь, что прогадал, дурака сломал”.³² La seconda, “Горе да и только!”³³ è tratta invece dal racconto *V nomerach*, dov'è pronunciata dall'albergatore che si scusa con la colonnella per le cattive abitudini del vicino. Trasferita nel libretto, la frase trasmette il carattere ironico che aveva nella fonte, rispettando l'accostamento di ironia e tragicità che distingue la prosa čechoviana.

²⁸ V. I. Flejšman, *Skripka Rotšil'da*, cit., pp. 14-21.

²⁹ Bisogna osservare un'incongruenza del testo nella battuta čechoviana inserita in questa scena: “Если б я был гробовщиком в губернском городе, то, <...> звали б меня Яковом Матвеевичем”. Il testo cade in contraddizione, in quanto nella scena precedente, durante la festa di Šapovalov, Šachkes l'aveva chiamato proprio con nome e patronimico, e non con il soprannome di Bronzo: “Куда же вы, Яков Матвеевич?” (Flejšman, *Skripka Rotšil'da*, cit., p. 13).

³⁰ A. P. Čechov, *Skripka Rotšil'da*, cit., p. 125.

³¹ Ivi, pp. 126-127.

³² A. P. Čechov, *V bane*, in *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, cit., tom III, p. 186.

³³ Id., *V nomerach*, Ivi, tom III, p. 230.

L'ingresso di Marfa apre la scena successiva. Il suo personaggio è delineato musicalmente da un passaggio fugace, che rende il silenzio in cui la povera donna è sempre vissuta. A questo punto si inserisce, nel racconto, l'episodio dal dottore, tagliato nell'opera forse per mantenere la forma in un atto. Invece di accompagnare Marfa all'ospedale, secondo la didascalia "*Бронза ведет Марфу в дом,*"³⁴ al posto della scena si inserisce il secondo episodio sinfonico, che rappresenta ancora l'orchestra ebraica che con la musica accompagna a casa i coniugi. Dopo questo interludio, che sostituisce l'episodio dell'ospedale, si conclude la scena della morte di Marfa, centrale rispetto all'opera stessa. L'evento è la causa scatenante dell'evoluzione psicologica di Bronzo. Le battute della donna, ridotte al minimo, sono tratte dall'originale čechoviano, e ricalcano, come del resto fa la musica, il contrasto tra lirica e ironia.

МАРФА.

Помнишь ли, Яков, помнишь? Пятьдесят лет назад нам бог дал ребеночка с белокурыми волосиками... Мы с тобой тогда все на речку ходили и пели песни под вербой... Помнишь, Яков? Нам бог дал ребеночка с белокурыми волосиками.

БРОНЗА.

Это тебе мерещится.

МАРФА.

Умерла наша девочка.

Бронза достает скрипку и трогает струны.

БРОНЗА.

Завтра Иоанна Богослова, после завтра Николая чудотворца, а потом воскресенье, а потом понедельник, тяжелый день...

МАРФА.

Помнишь, Яков, нашу девочку с белокурыми волосиками...

БРОНЗА.

... а, наверно, Марфа умрет в один из этих дней.

МАРФА.

Умерла, умерла наша девочка. Помнишь, Яков, помнишь?

БРОНЗА.

Значит, гроб надо делать сегодня.

МАРФА.

Яков... Яков...³⁵

Anche in questo passaggio la maggior parte delle battute è tratta direttamente dal racconto. Ciò che interessa qui è sottolineare le potenzialità drammaturgiche dell'uso del montaggio nella resa scenica di un testo, che altrimenti non avrebbe funzionato dal punto di vista drammaturgico. L'incomu-

³⁴ V. I. Flejšman, *Skripka Rotšil'da*, cit., p. 22.

³⁵ Ivi, pp. 27-34.

nicabilità e l'inconciliabilità tra i due vecchi coniugi dai sentimenti ormai rinsecchiti, inariditi, sono rese magnificamente nell'intreccio sincronico delle loro battute, nell'accostamento tragicamente stridente permesso dalle leggi del teatro musicale, che concedono l'espressione contemporanea dei personaggi, impossibile in una narrazione, per sua natura diacronica, ma anche nel teatro di prosa. Questa sincronia permette un tempismo perfetto nell'incrocio essenziale delle battute di Jakov e Marfa che, distanti nei pensieri, appaiono vicini nella tragedia e per un attimo sembrano comunicare: le frasi "Умерла, умерла наша девочка" di Marfa, e "Значит, гроб надо делать сегодня" sono cantate una in risposta (musicale) all'altra, la seconda riferita a Marfa ma ugualmente evocativa della bambina morta nella prima infanzia. Fanno da commento a questa terribile coincidenza i lamenti di Marfa, poi la scena lascia spazio nuovamente all'orchestra di Šachkes che, quasi reagendo agli ultimi eventi, perde il carattere vivace dell'inizio:

Оркестранты начинают играть.

ШАХКЕС: Труба, веселей! Труба, веселей! Горохом объелись вы, что ли! Грех на свадьбе так грустно играть. Без Бронзы у нас оркестр не звучит. Что скажут хозяин и гости! Ротшильд, сбегай за Бронзой скорей!³⁶

La battuta "Горохом объелись вы, что ли!", che appare un'interpolazione dal racconto di Zoščenko *Gibloe mesto* (in *Rasskazy Nazara Il'iča Gospodina Sinebrjuchova*),³⁷ è l'unica citazione riconoscibile. Le altre battute di questo passaggio sembrano frutto della penna di Prejs. Nel testo il librettista sottolinea il talento musicale del violinista, evidenziato nel racconto ("Яков очень хорошо играл на скрипке, особенно русские песни"³⁸; "Меня Моисей Ильич опять послали. Не бойся, говорят, поди опять до Якова и скажи, говорят, что без них никак невозможно. В среду свадьба..."³⁹), ma messo in contrasto con il suo pessimo carattere ("Бронзу приглашали в оркестр не часто, только в случае крайней необходимости, когда не доставало кого-нибудь из евреев"⁴⁰). Questa valutazione elevata del musicista rispecchia la visione del compositore stesso, che pone l'accento sul lascito creativo di Bronzo: "Убытки занимают чересчур большое место в его жизни, он мелочен, угрюм; несмотря на это, он является в городе не

³⁶ Ivi, pp. 34-6.

³⁷ М. М. Зоščенко, *Gibloe mesto*, in *Sobranie sočinenij v trech tomach*, cit., vol. 1, p. 58.

³⁸ А. Р. Čechov, *Skripka Rotšil'da*, cit., p. 125. Rothschild aggiunge inoltre: "Если бы я не уважал вас за талант, то вы бы давно полетели у меня в окошке" (Ivi, p. 126).

³⁹ Ivi, p. 134.

⁴⁰ Ivi, p. 126.

последним человеком, т[ак] к[ак] в какой-то мере он художник, он оставляет после себя мелодию”⁴¹.

L'intervento rispetta comunque il materiale narrativo di Čechov (anche nell'originale Rothschild è mandato dal direttore d'orchestra a chiamare Bronzo), il librettista sfrutta sempre la possibilità di attingere alle battute originali dell'autore:

Novella di Čechov

А я вас ищу, дяденька! – сказал он. Кланялись вам Моисей Ильич и велели вам зараз приходить к ним. Якову было не до того. Ему хотелось плакать.

Отстань! – сказал он и пошёл дальше. А как же это можно? – встревожился Ротшильд, забегая вперёд. Моисей Ильич будут обижаться! Они велели зараз!

<...>

Что ты лезешь ко мне, чеснок? – крикнул Яков. – Не приставай!

<...>

Но вы пожалуйста потише, а то ви у меня через забор полетите!⁴²

Libretto di Prejs

РОТШИЛЬД.

А я вас ищу, дяденька!

Кланялись вам Моисей Ильич и велели зараз приходить.

БРОНЗА.

Отстань!

А как же это можно?

Они велели зараз!

БРОНЗА.

Что ты лезешь ко мне, чеснок?

РОТШИЛЬД.

Но вы, пожалуйста, потише, а то вы у меня через забор полетите!⁴³

Scacciato, Rothschild se ne va accompagnato da una sorta di musica a programma, la cui 'trama' è tratta direttamente dal racconto, il cui testo viene usato di nuovo in funzione di didascalia dell'azione che si svolge in scena.

Ротшильд помертвел от страха, присел и замахал руками над головой, как бы защищаясь от ударов, потом вскочил и побежал прочь, что есть духу. На бегу он подпрыгивал, всплескивая руками, и видно было, как вздрагивала его длинная, тощая спина. Мальчишки обрадовались случаю и бросились за ним с криками: “Жид! Жид!” И собаки тоже погнались за ним с лаем.⁴⁴

Anche la visita di Bronzo dal medico è esclusa dall'opera, sostituita ancora una volta da un episodio sinfonico. In seguito Bronzo è rappresentato

⁴¹ Stenografičeskij otčet vyezdnyh zasedanij LOSSK v Leningradskoj ordena Lenina gos. Konservatorii po voprosam molodych kompozitorov. I protocolli delle riunioni sono conservati all'archivio CGALI di San Pietroburgo, f. 348, op. 1, d. 39° (qui citati da E. Silina, *Venjamin Flejšman, učenik Šostakoviča*, cit., p. 372).

⁴² A. P. Čechov, *Skripka Rotšil'da*, cit., pp. 130-131.

⁴³ V. I. Flejšman, *Skripka Rotšil'da*, cit., pp. 39-42.

⁴⁴ Ivi, p. 42; come in A. P. Čechov, *Skripka Rotšil'da*, cit., p. 131.

mentre lavora e, conscio della fine imminente, ricorda la propria gioventù, la quercia, le canzoni e la figlia morta. Nelle sue meditazioni Bronzo ricorda anche quanto successo a Rothschild, maltrattato ingiustamente come Marfa:

БРОНЗА (записывает в книжку).

Убыток: гроб Марфе Ивановой, два рубля сорок копеек.

Бронза бросает книжку и карандаш и, подавленный, идет к вербе.

БРОНЗА.

Верба, старая верба... Да это и есть та самая верба, зеленая, тихая, грустная, как она постарела, бедная.

И ребенок был, и песни под вербой пели.

Верба, старая верба... Да это и есть та самая верба, зеленая, тихая, грустная.

На том берегу, где теперь заливной луг, в ту пору стоял старый березовой лес, а вон, на той лысой горе, синел старый сосновый бор. Теперь все ровно, все ровно и гладко.

Как же это так не замечал реки?

Ведь она порядочная, не пустячная, на ней можно завести рыбную ловлю, можно бы барку вниз по реке гонять, можно играть здесь на скрипке, а народ всякого звания слушал, слушал и платил бы деньги.

Но ничего этого не бывало даже во сне.

Жизнь прошла без пользы,

впереди ничего не осталось,

а назад посмотришь, там одни убытки и такие страшные, что озноб берет.

И почему люди не могут жить так, чтоб не было этих потерь и убытков? Зачем срубили сосновый бор? Зачем срубили березовый лес? Зачем, зачем вообще люди мешают жить друг другу?

Зачем я всю жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и зачем я напугал, оскорбил и обидел Ротшильда?

Если б не было злобы и ненависти, люди имели бы друг от друга громадную пользу и знали б такое счастье, что не видели даже во сне, что не видели даже во сне.

И тогда скрипка спела бы другие песни и верба слушала те новые песни. То были бы песни о счастье,

которых Бронза не знал

и не слышал даже во сне.⁴⁵

Le battute riflettono il percorso 'filosofico' sviluppato da Čechov: dai danni materiali, economici, causati dall'incuria, si passa a quelli fatti alla persona, sempre per incuria. E quindi a Rothschild. Il testo originale di Čechov è trattato, come in precedenza, quale assemblaggio delle frasi più significative di queste riflessioni, alterate il minimo indispensabile a trasformarle in espressione puramente diretta, in prima persona.

Una modifica nel testo del libretto va qui sottolineata, nella riflessione di Bronzo, rispetto al testo čechoviano che segue: "Зачем Яков всю свою

⁴⁵ V. I. Flejšman, *Skripka Rotšil'da*, cit., pp. 45-67.

жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида?”⁴⁶ Nel libretto “Rothschild” sostituisce “quell’ebreo”, o meglio “quel giudeo”, visto che si tratta della versione spregiativa ‘*žid*’ e non di quella neutra di ‘*evrej*’. Questa censura è ripetuta nella prima scena, durante la lite di Bronzo con Rothschild: la frase “Этот проклятый Ротшильд веселую музыку портит, играет ее уныло и жалобно”⁴⁷ sta al posto della *čechoviana* “И этот проклятый жид даже самое веселое умудрялся играть жалобно”.⁴⁸ Ripetendosi nell’opera, essa non appare dovuta semplicemente al caso o a ragioni di tipo metrico – tre sillabe invece di una (in ‘*žid*’) o due (in ‘*evrei*’) – ma è significativa anche alla luce della sua resa musicale, ovvero il canto ebraico. Infatti l’elemento ebraico è presente nell’opera come linguaggio espressivo, fonte di spunti compositivi, e non in una contrapposizione, neppure foriera di esiti creativi, tra elemento russo ed ebraico. Se il racconto faceva leva, pur come semplice effetto coloristico, sul conflitto tra le due identità, nell’opera queste sono vissute come fuse insieme in maniera paritaria (come nell’intervento ‘*salmodico*’ di Rothschild in corrispondenza della sua frase “А я вас ищу, дяденька”,⁴⁹ ma anche in quella di Bronzo “Топодок маленький...”⁵⁰), e forse questo è uno dei motivi ‘nascosti’ della cura di Šostakovič nel completamento di quest’opera.

A partire dalle parole “Надо помирать”, che offrono all’immaginazione del compositore lo spunto per una sorta di marcia funebre, le frasi successive subiscono alterazioni maggiori, che appaiono legate alla necessità di un testo metricamente più regolare (poetico) per un brano dal fraseggio più strutturato, disposto qui secondo la divisione delle frasi musicali:⁵¹

Libretto di Prejs

БРОНЗА:

Надо помирать, от смерти будет только польза,

– не надо ни есть, ни пить, ни податий платить,

ни обижать людей;

а так как человек лежит в могилке не

Novella di Čechov

Утром через силу поднялся и пошёл в больницу. Тот же Максим Николаич приказал ему прикладывать к голове холодный компресс, дал порошки, и по выражению его лица и по тону Яков понял, что дело плохо и что уж никакими порошками не по-

⁴⁶ A. P. Čechov, *Skripka Rotšil’da*, cit., pp. 132-133.

⁴⁷ V. I. Flejšman, *Skripka Rotšil’da*, cit., p. 8.

⁴⁸ A. P. Čechov, *Skripka Rotšil’da*, cit., p. 126.

⁴⁹ V. I. Flejšman, *Skripka Rotšil’da*, cit., p. 39.

⁵⁰ Ivi, p. 14.

⁵¹ Cf. V. I. Flejšman, *Skripka Rotšil’da*, cit., dal riferimento n. 111, p. 10 sgg.

⁵² Ivi, pp. 60-67.

один день,
а сотни и сотни лет, то польза, если
сосчитать,
окажется огромная,
огромная, огромная польза,
не надо ни есть, ни пить, ни податий
платить,
ни обижать людей.
От жизни человеку убыток,
от смерти человеку польза.
Справедливо, но всё-таки обидно и
горько,
что жизнь, которая дана человеку
один только раз,
проходит без пользы.⁵²

можешь. Идя потом домой, он соображал, что от смерти будет одна только польза: не надо ни есть, ни пить, ни платить податей, ни обижать людей, а так как человек лежит в могилке не один год, сотни, тысячи лет, польза окажется громадная. От жизни человеку – убыток, а от смерти – польза. Это соображение, конечно, справедливо, но всё-таки обидно и горько: зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая даётся человеку только один раз, проходит без пользы?⁵³

Anche la scena conclusiva subisce il passaggio dalla narrazione in terza persona alla ‘presa diretta’: il passaggio del violino da Bronzo a Rothschild avviene senza la mediazione del sacerdote, nel momento in cui il flautista viene a chiamarlo per la seconda volta. Rispettando così l’esigenza di efficacia scenica, anche la conseguenza del dono diventa un’azione concreta e determinata. Nel racconto,

Он <Ротшильд> давно уже оставил флейту и играет теперь только на скрипке. Из-под смычка у него льются такие же жалобные звуки, как в прежнее время из флейты, но когда он старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут, и сам он под конец закатывает глаза и говорит: “Ваххх!..” И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз.⁵⁴

Nella conclusione dell’opera è Rothschild a sospirare nel sentire la musica suonata da Bronzo. Al momento del dono questa sfocia in una serie di variazioni che, inizialmente accompagnate da un secondo violino fuori scena, coinvolgono poco a poco tutta l’orchestra in un episodio sinfonico che porta segni della fattura šostakoviciano, assurgendo a una dimensione che va oltre l’aneddoto per divenire espressione del dolore universale.⁵⁵ L’elemento

⁵³ A. P. Čechov, *Skripka Rotšil'da*, cit., p. 133.

⁵⁴ Ivi, pp. 134-135.

⁵⁵ Il testo è tratto quasi interamente dal racconto, ma è ridotto ai minimi termini per lasciare spazio alla commozione suscitata dal gesto e dalla musica: “БРОНЗА. Скрипка... *Входит Ротшильд и боязливо приближается к Бронзе. Скрипку нельзя взять, скрипку нельзя взять с собой в могилу. Бронза играет на скрипке.*”

ironico scompare totalmente nel finale che assume una dimensione tragica. Allo stesso modo di quanto avviene nell'episodio sinfonico-programmatico che descrive Rothschild scacciato da Bronzo e rincorso da bambini e cani. In questi due momenti, e di conseguenza in tutta l'opera, come era stato nel *Naso* di Šostakovič, sembra di percepire un riferimento all'epoca in cui l'opera venne scritta o ripresa, e in particolare alla condizione del singolo (Rothschild) e di una minoranza, come quella ebraica, nel contesto della Russia sovietica. Non c'è infatti niente di comico nella sventura che colpisce l'incolpevole Rothschild, e l'elemento grottesco nella musica viene sopraffatto da quello tragico. Al contrario, una nota di lirismo sembra caratterizzare la loro riconciliazione nella comune prospettiva umana della conclusione. Secondo Weitzman,

Chekhov's indirect yet keen vision of reconciliation between a Christian and a Jew, in an age where pogroms against the Jews were a shameful fact, is an act of courage.⁵⁶

A sua volta, la scelta di Šostakovič di recuperare l'opera dell'allievo ebreo avviene poco prima dell'inizio delle purghe staliniane contro gli ebrei. È per questa coincidenza di eventi che mi sembra di poter suggerire che il gesto del compositore di salvare il lascito dell'allievo morto sul fronte russo, un'opera creata secondo gli ideali artistici del *literaturnyj montaž*, forzatamente eliminato al calare della scure del realismo socialista, può essere letto come un monito per onorare la memoria di 'categorie' della storia sovietica che rischiavano di essere ingiustamente dimenticate, come un segno amicale espresso attraverso il mezzo che il compositore considerava personale e congeniale. Gestiti simili saranno ripetuti dal compositore nel 1948, quando 'risponderà' alla repressione che lo colpisce con il ciclo di canti *Dalla poesia popolare ebraica* (op. 79), e nel 1962 in *Baby Jar*, la *Sinfonia* n. 13 (op. 113, per basso, coro maschile e orchestra in Si bemolle minore), creata in memoria delle vittime del massacro ucraino, e possono contribuire a chiarire la posizione di un artista discusso, la cui figura appare ancora politicamente equivoca.

РОТШИЛЬД. А вы сделайте милость, не бейте меня. Меня Моисей Ильич опять прислали.

БРОНЗА. И теперь она, и теперь она останется сиротой. И с нею случится, и с нею случится тоже, что с березняком и сосновым бором.

РОТШИЛЬД. Вахх... Бронза бросает играть и передает скрипку Ротшильду.

БРОНЗА. На, возьми, Ротшильд, скрипку совсем. *Ротшильд играет на скрипке*" (V. I. Flejšman, *Skripka Rotšil'da*, cit., pp. 67-70).

⁵⁶ R. Weitzman, *Fleischmann, Shostakovich, and Chekhov's 'Rothschild's Fiddle'*, cit., p. 7.