

PASSAŽIRKA DI MIECZYSLAW WEINBERG: OPERA RUSSA
E TEMATICA EBRAICA NELLA ‘SCUOLA ŠOSTAKOVICIANA’

Anna Giust

Questo articolo è dedicato all’opera *Passažirka* di Mieczysław Weinberg, compositore sovietico di famiglia ebrea, che fece dell’Olocausto e della guerra una tematica centrale della propria poetica, dedicandovi diverse composizioni. Una produzione vasta – che include opere liriche, un’operetta, balletti, sinfonie, quartetti per archi, oltre a una sessantina di partiture per il cinema, sonate, cantate e altri pezzi di minore portata – che in questi anni sta vivendo una riscoperta.

Nel 2010 proprio *Passažirka*, che forse rappresenta meglio di ogni altra la scelta ‘morale’ del compositore,¹ è andata in scena con successo al Festival di Bregenz (Austria), – una Prima in forma scenica dopo l’unica esecuzione in forma di concerto tenutasi il 25 dicembre 2006 alla Sala Svetlanov dell’Unione dei Compositori a Mosca, che interrompeva la lunga attesa dal momento della genesi.² Il 21 novembre 2009 a Liverpool ha avuto luogo la Prima del suo *Requiem* op. 96, mai eseguito durante la vita dell’autore. Si tratta delle due opere che meglio esprimono la sua denuncia degli orrori dell’Olocausto e il compianto per le vittime delle perversioni della politica del XX secolo. Dopo la riscoperta di queste composizioni, per anni rimaste ineseguite, ha avuto inizio il recupero di altre opere dell’autore, un recupero peraltro più attivo in Europa che in Russia.³ In Italia alcuni appuntamenti gli sono

¹ Secondo Ljudmila Nikitina, era lo stesso compositore a considerare quest’opera come il proprio capolavoro: L. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni – rabota*, “Muzykal’naja akademija”, V (1995), p. 23.

² Cf. E. Birjukova, *Bessmertnyj barak, V Rossii v pervye postavili operu Mečislava Vajnberga pro Osvenčim*: http://www.colta.ru/articles/music_classic/12454 (18.5.2017).

³ Dalla resa teatrale del 2010, diretta da Teodor Currentzis al Festspielhaus di Bregenz, sono seguiti diversi allestimenti nei principali teatri europei, a Varsavia (Teatr Wielki, 2010), Londra (English National Opera, 2011), Karlsruhe (Badisches Staatstheater, 2013), Houston (Grand Opera, 2014), Chicago e Francoforte (2015), Madrid e New York. Nel 2017 l’opera è stata in cartellone nei teatri Musiktheater di Revier di Gelsenkirchen e Semperoper di Dresda. RegISTRAZIONI di sinfonie e concerti di Weinberg sono state incise da CHANDOS, un’etichetta inglese

stati dedicati al Bologna Festival: nel 2015 alcune sue sonate sono state eseguite dal violinista Gidon Kremer – già portavoce in Occidente della produzione sovietica non allineata,⁴ – insieme alla pianista Martha Argerich. Nel 2016 la *Sinfonia* n. 10 op. 98 “Trascendenza” è stata eseguita al Teatro Auditorium Manzoni con la direzione di Thierry Fischer. Queste esecuzioni vanno lette come il tentativo di recuperare compositori negletti per motivi che esulano dalla qualità della loro produzione, – un processo che appare in linea con un mutamento nella ricezione delle arti visive del periodo sovietico nel loro insieme, che oggi sono oggetto di un apprezzamento fino a pochi anni fa inedito.⁵ Tale processo tuttora si svolge principalmente al di fuori della Russia, ma sembra che esso abbia ormai generato un’analoga reazione positiva nel paese d’origine, se negli ultimi anni allestimenti di *Passażirka* sono stati realizzati in diverse città russe:⁶ il 30 ottobre 2014 una versione in forma di

che ha in corso la pubblicazione di una serie di opere orchestrali del compositore, con particolare attenzione per le sinfonie e i concerti, mentre la formazione Quatuor Danel ha inciso tutti i 17 quartetti di Weinberg, commercializzati dall’etichetta “CPO” fra il 2009 e il 2011. Peer-music Classical sta curando molte edizioni di partiture di sue opere strumentali e vocali.

⁴ Al nome di Gidon Kremer è legato, negli anni che seguirono il crollo dell’Unione Sovietica, il successo di alcuni compositori provenienti da paesi del blocco sovietico come il polacco Henryk Mikołaj Górecki e l’estone Arvo Pärt, in parte dovuto alla loro provenienza da un sistema politico repressivo. Cf. T. Ruthford-Johnson, *Music after the Fall*, Oakland, University of California Press, 2017 (in particolare il paragrafo intitolato *An Introduction to Spiritual Minimalism*, pp. 27-38). Tuttavia le modalità di riscoperta, in parte simili a quel fenomeno, nel caso di Weinberg appaiono meno legate all’iniziativa di alcune etichette discografiche, quanto a un processo di revisionismo storico che sta investendo più ambiti artistici.

⁵ Su questo punto faccio mia la lettura offerta sul piano storiografico, dal musicologo Richard Taruskin in riferimento a repertori del passato (cf. R. Taruskin, *Thoughts on the History of Russian Music*, “The Journal of Musicology”, III/4 (1984), pp. 321-339), ma anche alla più recente prolusione *The Reception of Russian Music in the West: a Historical Survey (from Glinka to Our Days)* pronunciata da Levon Hakobian (o Hakopian) in apertura del XIX Colloquio di musicologia del “Saggiatore musicale” (Bologna, 20 novembre 2015). Nel suo contributo, Hakopian metteva in evidenza come alcune opere di compositori sovietici (*Aleksandr Nevskij* di Prokof’ev, la sua *Cantata* su testi di Marx, Lenin e Stalin, dedicata al XX anniversario della Rivoluzione d’ottobre, le sinfonie e i concerti di Kabalevskij, il *Canto delle foreste* e la Sinfonia n. 11 di Šostakovič), pur apprezzate in URSS al momento della loro uscita, stiano avendo oggi successo maggiore in Occidente che in Russia. Il musicologo tracciava un parallelo con le coeve arti figurative: “Somewhat similar is the situation with the Soviet ‘socialist-realist’ painting: during the Cold War the Western art market was insensitive to it, and now it sells in the West quite well”: L. Hakobian, *The Reception of Russian Music in the West: a Historical Survey (from Glinka to Our Days)*, cit., pp. non numerate.

⁶ Sulla voga per la musica di Weinberg in Russia cf. E. Birjukova, *Effekt Vajnberga, samyj modnyj kompozitor nedeli*: http://www.colta.ru/articles/music_classic/14009 (18.5.2017).

concerto è stata presentata al Teatro d'opera e balletto di Perm' in occasione del Giorno della memoria delle vittime delle repressioni politiche in Russia, mentre la Prima in versione scenica è stata allestita a Ekaterinburg nel settembre 2016. L'opera è stata poi rappresentata anche a Mosca, al teatro Novaja Opera, in occasione della Giornata della memoria delle vittime dell'Olocausto (27 gennaio 2017).⁷ Infine, nel 2017 a Mosca si è tenuto un forum dedicato al compositore: "Mečislav Vajnbėrg (1919-1996). Vosvraščenie", con la partecipazione di prestigiosi partners istituzionali del panorama musicale russo e internazionale, i cui lavori proseguiranno nel 2019 in occasione del centesimo anniversario della nascita del compositore.⁸

La riscoperta della produzione di Weinberg sul piano esecutivo è stata preceduta da quella sul piano scientifico. Tra i precursori degli studi su Weinberg vale la pena citare Per Skans, i cui scritti datano a partire dal 2003.⁹ Nel 2010 è uscita la prima monografia firmata David Fanning, – già studioso di Šostakovič – finora unico lavoro di un certo rilievo dedicato specificatamente al compositore.¹⁰ Nello stesso anno un numero monografico della rivista "Östeuropa" è stato dedicato a vari aspetti della sua biografia e produzione, inclusi alcuni scritti su *Passažirka*.¹¹ Nel 2012 l'Istituto di Musicologia dell'Università di Amburgo ha inoltre ospitato la conferenza *The Composer Mieczysław Weinberg and Social Realism during the Brezhnev Era*, i cui atti sono stati pubblicati sulla rivista tedesca "Die Tonkunst" nel 2016.¹² Tra i

⁷ Una recensione allo spettacolo cf.: E. Birjukova, *Cholokost v prjamom efire, "Passažirka" Vajnbėrg v "Novoj opere"*: http://www.colta.ru/articles/music_classic/13768 (18.5. 2017).

⁸ Cf. la pagina web <http://muzobozrenie.ru> (30.7.2018). Un resoconto del festival del 2017 si legge in A. Klokova, *Mieczysław Weinberg: Ein internationales Forum in Moskau*, "Musik und Ästhetik", XXI/84 (2017), pp. 88-102.

⁹ P. Skans, *Ein jüdischer Immigrant: Mieczysław Weinberg*, in 'Samuel' Goldenberg und 'Schmyle': *Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur*, Berlin, Ernst Kuhn, 2003 ("Studia slavica musicologica", XXVII), pp. 151-162; anche in *Schostakowitsch und die Folgen: Russische Musik zwischen Anpassung und Protest*, Ernst Kuhn, 2003 ("Studia slavica musicologica", XXXII; "Schostakowitsch-Studien", VI), pp. 109-135; Id., *Mieczysław Weinberg's conflicting exile*, in *Komponisten im Exil: 16 Künstlerschicksale des 20. Jahrhunderts*, a c. di F. Zehentreiter, Berlin, Henschelverlag, 2008, pp. 165-180.

¹⁰ D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: in Search of Freedom*, Hofheim, Wolke Verlag, 2010. Su Šostakovič il musicologo ha firmato, tra altri, *Shostakovich Studies*, a c. di D. Fanning, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1995 e *The Breath of the Symphonist, Shostakovich's Tenth*, London, The Royal Musical Association, 1988.

¹¹ *Die Macht der Musik. Mieczysław Weinberg: Eine Chronik in Tönen / The Power of Music. Mieczysław Weinberg: A Chronology in Sounds*, num. spec. di "Östeuropa", VII (2010).

¹² "Die Tonkunst, Magazin für Klassische Musik und Musikwissenschaft", *Thema: Mieczysław Weinberg in der Ära Brežnev*, a c. di F. Geiger e V. Mogl.

contributi più recenti, il musicologo Richard Taruskin ha incluso Weinberg nella sua riflessione sul nazionalismo musicale, affrontando nel saggio *The Ghetto and the Imperium* la problematica del confinamento dello spazio creativo del compositore in seno al canone tradizionale del nazionalismo nel contesto del totalitarismo sovietico.¹³ All'opera *Passażirka* in particolare sono stati dedicati alcuni studi pubblicati sulle riviste menzionate,¹⁴ cui si aggiunge un saggio pubblicato singolarmente dal musicologo polacco Michał Bristiger.¹⁵

Questo saggio si propone d'inserire l'opera nel contesto musicale sovietico, evidenziando in particolare come, per la tematica scelta e le modalità attraverso le quali essa è trattata, questa si integri in un corpus di composizioni ascrivibile a quella che potremmo chiamare la 'scuola šostakoviana' – termine che non ha una sua formulazione in letteratura, ma che si provvederà a chiarire in questa sede. Tale prospettiva sarà l'occasione per mettere in luce i rapporti tra gli artefici dell'opera, con particolare riferimento al compositore e al librettista, in una serie di passaggi che, a partire dalla fonte del soggetto, ci porteranno a incontrare componenti importanti dell'ambiente culturale coevo e le idee (o forse anche solo 'posizioni emotive') che questi seppero esprimere con coraggio sulla questione ebraica, pur utilizzando un mezzo non univocamente denotativo come quello della musica. Questo percorso ricondurrà a più riprese alla figura del compositore Dmitrij Šostakovič (1906-1975), che per quanto non sia oggetto diretto di analisi in questa sede, verrà chiamato in causa per il ruolo ricoperto nella vita musicale sovietica nel periodo tra Stalinismo e destalinizzazione, dove fu non solo una figura rappresentativa, ma anche il centro di gravità delle principali dinamiche che caratterizzarono l'epoca.

¹³ R. Taruskin, *The Ghetto and the Imperium*, in *Russian Music at Home and Abroad, New Essays*, Oakland, University of California Press, 2016, pp. 233-302. Su Weinberg si vedano, in particolare, le pp. 280-287.

¹⁴ M. Bristiger, *Auschwitz erinnern: Mieczysław Weinbergs Oper Die Passagierin*, "Osteuropa", VII (2010), pp. 159-172; A. Klokova, 'Meine moralische Pflicht': *Mieczysław Weinberg und der Holocaust*, ivi, pp. 173-182; M. Sapper, K. Wróbel, *Die Passagierin: Zofia Posmysz über Auschwitz, ihr Buch und Weinbergs Oper*, ivi, pp. 147-155; W. Mende, *Sozialismus als kulturelles Regulativ: Weinbergs Opern Die Passagierin und Die Madonna und der Soldat*, "Die Tonkunst: Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft", X/2 (2016), pp. 135-149.

¹⁵ M. Bristiger, *Mieczysław Weinberg's Pasażerka – The passenger (1968): Opera in the media space of music, literature and film*, in *Music as a message of truth and beauty*, a c. di T. Malecka e M. Pawłowska, Kraków, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2014, pp. 135-144.

Suggerimenti letterarie nella ‘scuola šostakovičiana’

Il soggetto di *Passažirka* trae spunto dall’esperienza biografica di Zofia Pozmysz, scrittrice polacca nata a Cracovia nel 1923. Dopo l’arresto avvenuto nel 1942 da parte delle SS, con l’accusa di aver distribuito volantini antinazisti, Pozmysz visse l’esperienza della deportazione nel campo di Auschwitz-Birkenau, dal quale fu in seguito trasferita nel campo femminile di Ravensbrück. Dopo la liberazione nel 1945 si trasferì a Varsavia, dove si laureò in letteratura polacca e iniziò a lavorare alla radio. Qui Pozmysz divenne nota per la trasmissione *Pasażerka z kabiny 45*, che a sua volta servì da base per una serie televisiva, e poi per un film (*Pasażerka*) di Andrzej Munk (1920-1961) e Witold Lesiewicz (1922-2012), che sarebbe uscito nel 1963.¹⁶ Nel 1962 fu pubblicato anche un romanzo, con il titolo *Pasażerka*.¹⁷ Il libro fu tradotto in tedesco, – pubblicato a Berlino Est nel 1969, – ed ebbe successo anche in URSS, dove si diffuse nella traduzione di Ester Jakovlevna Gessen e Valerij Semenovič Golovskoj.¹⁸

Il soggetto – del romanzo e, prima, della serie televisiva e del film – prende spunto da un episodio autobiografico vissuto dall’autrice: trovandosi a Parigi molti anni dopo la deportazione, la scrittrice era stata attratta da un gruppo di turisti tedeschi, tra le cui voci aveva identificato un timbro particolare che le aveva richiamato alla mente quella di una delle guardie carcerarie ai tempi della prigionia, come in una sorta di ‘madeleine’ proustiana di segno negativo. Il caso si era rivelato ingannevole, ma l’episodio le aveva suggerito delle riflessioni su quali avrebbero potuto essere le reazioni di una guardia nella eventualità di un incontro con un’ex detenuta al di fuori del contesto del campo.¹⁹

Attraverso la finzione letteraria queste riflessioni si riversarono prima nel testo della trasmissione radiofonica e da qui, tramite il romanzo, nel libretto dell’opera, che è il frutto di una riduzione di Aleksandr Vladimirovič Medve-

¹⁶ Per un commento al film cf., tra altri, M. Caron, *Lo sguardo interrotto: La passeggera di Munk*, <http://www.fuorischerma.net/Munk.html> (27.4.2017).

¹⁷ Cf. Z. Pozmysz, *Pasażerka*, Warszawa, Czytelnik, 1962.

¹⁸ Tra le prime edizioni sovietiche figurano *Passažirka*, Per. s pol’skogo E. Gessen i V. Golovskogo, M., Chudož. lit., 1964. Il romanzo fu in seguito inserito in *Sovremennaja pol’skaja povest’*, a c. di S. Larin, M., Mol. gvardija 1964, raccolta nella quale *La passeggera* è affiancata a *Probuždenie* di Z. Nenackij, *Polden’* di M. Patkovskij e *Pogonja za Adamom* di E.S. Stavinskij. Nel 1969 uscì una nuova edizione: *Passažirka, Dramatičeskaja povest’ v dvuch častjach*, a c. di N. Davydov, M., VUOAP, 1969. La versione tedesca è *Die Passagierin*, übertr. von P. Ball., Ill. von Ruth Kotsch, Berlin, Verl. Neues Leben, 1969.

¹⁹ D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: in Search of Freedom*, cit., p. 117.

dev.²⁰ Nato a Mosca nel 1927, Medvedev aveva studiato storia e teoria musicale all'Istituto Gnesin di Mosca, ottenendo in seguito un dottorato al Rossijskij Institut Istorii Iskusstv di Leningrado. Dal 1952 al 1957 diresse il periodico "Sovetskaja muzyka", mentre dal 1963 al 1968 fu a capo del dipartimento di letteratura russa del Teatro Bol'soj. Dal 1972 diresse la sezione 'Folcloristica' dell'Unione dei Compositori, conducendo anche un'attività pubblicitica e didattica intorno alla musica sovietica. Tra le sue attività di nostro immediato interesse vi è sicuramente quella di scrittore di libretti d'opera, che egli trasse, come nella migliore tradizione russa, da vari capolavori della

²⁰ Mentre l'edizione più recente ascrive il testo al solo Medvedev (cf. M. Weinberg, *Die Passagierin / The Passenger / Passažirka*, Berlin, Peermusic classical, 2010), la riduzione per canto e pianoforte pubblicata a Mosca attribuisce il libretto anche a Jurij Borisovič Lukin. Cf. M.S. Vajnberg, *Passažirka, Opera v 2-ch dejstvijach, 8-mi kartinach s epilogom, Op. 97*, Libretto A. Medvedeva i Ju. Lukina po odnoim. povesti Zofii Posmyš, Predislovie D. Šostakoviča, M., Sovetskij kompozitor, 1977. Così è anche in *Sovetskie opery, Kratkoe soderžanie*, a c. di A. M. Gol'man, M., Vsesojuznoe izdatel'stvo Sovetskij kompozitor, 1982. Critico letterario, principale redattore delle opere di Michail Šolochov, Jurij Borisovič Lukin (1907-1998) era coinvolto nel progetto šostakovičiano di comporre un'opera sul soggetto del *Placido Don*. Secondo la ricostruzione di Krzysztof Meyer, compositore e musicologo polacco (n. 1941), "Поддавшись нажиму, Шостакович согласился написать оперу. Газеты тут же ухватились за это известие, и уже в январе 1964 года появилась первая информация об очередном сочинении композитора. В одном из интервью Шостакович упомянул, что давно размышляет о теме оперы и хотел бы написать новое произведение в течение ближайшего года. 15 февраля на фестивале в Горьком он сказал: "Самое дорогое для меня – это новая опера. Заранее я ничего не хочу говорить, сообщу только одно – опера посвящена пятидесятилетию Октября". Через несколько дней он добавил: "... я собираюсь написать ... оперу 'Тихий Дон' по М.А. Шолохову. Такая опера есть у композитора И.И. Держинского. Я считаю эту оперу удачной, но Держинский обратился к первой книге Шолохова. Моя опера будет посвящена событиям второго и третьего томов 'Тихого Дона'". K. Mejer, *Šostakovič, Žizn', Tvorčestvo, Vremja*, SPb., Izdatel'stva "DSCH" "Kompozitor", 1998, p. 392. La citazione è tratta da S. Chentova, *Šostakovič: Žizn' i tvorčestvo*, vol. 2, L., "Sovetskij kompozitor" – Leningradskoe otdelenie, 1985, p. 454. Nell'autunno di quell'anno Šostakovič ricevette il libretto commissionato dallo scrittore a Lukin e redatto in collaborazione con Medvedev. Il libretto dovette piacere al compositore, se nell'ottobre questi cominciò ad abbozzarne la musica. Tuttavia, continua Meyer, complice un incontro diretto con Šolochov avvenuto in occasione del festival "Donskaja muzykal'naja vesna", nel quale il musicista parve non trovare un'intesa con lo scrittore, il compositore si raffreddò sul progetto: nonostante dell'opera si continuasse a parlare fino all'anno seguente, già nella primavera del 1966 Šostakovič scriveva a Boris Tiščenko che l'entusiasmo per la composizione dell'opera si era "definitivamente spento", e a domanda diretta della musicologa Sof'ja Chentova dichiarava semplicemente: "Я ее писать не буду": S. Chentova, *Šostakovič*, cit., t. 2, p. 454; K. Mejer, *Šostakovič*, cit., p. 392.

letteratura nazionale.²¹ In questo filone figurano *Portret* da Gogol' (1983) e *Idiot* da Dostoevskij (1986), anch'essi musicati da Weinberg. Altri libretti firmati da Medvedev sono *Madonna i soldat*, musicato ancora da Weinberg nel 1975, e *Narodovol'cy*, scritto per Revol' Bunin (cf. n. 26) ma rimasto incompiuto.

Autori e titoli di queste opere ci riconducono alla figura di Dmitrij Šostakovič. Il musicista si era circondato di questi collaboratori e allievi formando una sorta di scuola, nella quale la vicinanza era motivata da una comunanza d'interessi più che da rapporti gerarchici in merito all'esperienza compositiva e didattica, tanto che le opinioni e i suggerimenti provenivano sia dal maestro sia dai colleghi più giovani.²² Dopo il temporaneo abbandono del genere operistico da parte del compositore, le cui opere erano state oggetto di censure, negli anni Sessanta Šostakovič aveva acquisito un'autorevolezza maggiore e forse una conseguente fiducia nelle proprie possibilità espressive, che gli avevano consentito di ritornare al teatro, sia in prima persona (almeno a livello di progetto) sia promuovendo i propri 'seguaci'. Medvedev fungeva da librettista di fiducia di Šostakovič, un ruolo assunto quasi in sostituzione del precedente collaboratore Aleksandr Germanovič Prejs che, autore dei testi per *Il naso* (1927-28), *Una lady Macbeth del distretto di Mcensk* (1930-31) e *Il violino di Rothschild* (cf. più avanti), era scomparso prematuramente nel 1942.²³ Secondo Fanning, sarebbe stato proprio Šostakovič a proporre il romanzo di Pozmysz a Medvedev, che in seguito lo preparò per Weinberg.²⁴

²¹ Il teatro musicale russo non vanta una tradizione librettistica 'di settore' paragonabile a quella italiana: per ragioni estetiche, in particolare per il desiderio dei compositori di incarnare musicalmente la prosodia della lingua, molti dei capolavori ottocenteschi che fondano la scuola nazionale sono basati su testi tratti direttamente da opere letterarie originali. È questo il caso, ad es., del *Convitato di Pietra* e *Rusalka* di Aleksandr Dargomyžskij, del *Matrimonio* di Musorgskij, di *Mozart e Salieri* di Rimskij-Korsakov, fino al *Naso* di Šostakovič.

²² Esiste un ampio dibattito sul rapporto tra Dmitrij Šostakovič e i suoi allievi, qui intendendo anche coloro che, pur non essendolo formalmente, instaurarono con lui relazioni ascrivibili a questa tipologia. Cf. ad es. D. Fanning, *Shostakovich and His Pupils*, in *Shostakovich and His World*, a c. di L.E. Fay, Princeton-Oxford, Princeton Univ. Press, 2004, pp. 275-302. Nel caso di Weinberg, è tristemente nota la definizione del compositore come uno dei "Šostakovič in miniatura... che copiano ciecamente i tratti più negativi dello stile di Šostakovič" del musicologo Grigorij Borisovič Bernandt (1905-1978). Citato da D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: in Search of Freedom*, cit., p. 65.

²³ Secondo Franco Pulcini, autore di un'importante monografia italiana su Šostakovič, il librettista sarebbe stato ucciso durante il terrore degli anni Trenta (F. Pulcini, *Šostakovič*, Torino, EDT, 1988, p. 23). Oggi si protende per la data indicata.

²⁴ D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: in Search of Freedom*, cit., p. 117.

Questa era una prassi abituale per il compositore: il libretto per *Il ritratto* era stato commissionato a Medvedev proprio da Šostakovič, che pensava di trarne lui stesso un'opera.²⁵ Il progetto fu in seguito realizzato da Bunin, suo primo allievo al conservatorio di Mosca e futuro assistente in quello di Leningrado.²⁶ Similmente, già negli anni Trenta Šostakovič aveva proposto a Bunin la

²⁵ Secondo la ricostruzione di Elisabeth Wilson, “all’inizio del 1975, pochi mesi prima di morire [...], [Šostakovič] chiese allo scrittore Aleksandr Medvedev di trargli due libretti d’opera: uno da *Il ritratto* di Gogol’ e l’altro da *Il monaco nero*. Non poté farne nulla ma è accertato che i racconti di Čechov accompagnarono le ultime ore della sua vita”: *Trascrivere una vita intera, Lettere 1923-1975*, a c. di E. Wilson, Intr. di E. Restagno, tr. it. di L. Dusio, Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 27. Sul progetto del *Monaco nero* cf. G. Vinay, *Šostakovič, la morte e il monaco nero*, “Nuova Rivista Musicale Italiana”, I (1988), pp. 57-69, e R. Bartlett, *Shostakovich and Chekhov*, in *Shostakovich in Context*, Proceedings of the Ann Arbor Shostakovich conference in 1994, a c. di R. Bartlett, New York, Oxford Univ. press, 2000, pp. 199-218.

²⁶ Figlio di un attivista bolscevico membro del Partito da prima del 1917, di professione professore di economia, Revol Samojlovič Bunin (1924-1976) deve il suo nome proprio agli eventi della Rivoluzione d’ottobre. Iniziò lo studio della musica all’età di sei anni, componendo marce, valzer, minuetti e polacche. Nel 1938 iniziò gli studi di composizione al Conservatorio di Mosca con Il’ja Litinskij. Dopo il terzo anno continuò gli studi con Vissarion Šebalin, che al tempo ricopriva anche la carica di direttore della stessa istituzione. Nel 1941, richiamato per l’emergenza bellica e inserito in un programma di lavoro in una fabbrica militare, fu assegnato a un posto nei pressi di Mosca proprio in virtù delle abilità musicali dimostrate, tanto che poté continuare a frequentare le lezioni. Nel marzo del 1943 fu congedato per problemi di salute. Nel giugno dello stesso anno Dmitrij Šostakovič fu nominato professore al conservatorio e Bunin fu il primo allievo da lui selezionato. Si diplomò nel 1945, e nel 1947 si trasferì a Leningrado, dove insegnò orchestrazione al Conservatorio e fu assistente di Šostakovič nella classe di composizione. Lo stesso anno, la sua *Seconda sinfonia* fu eseguita per la prima volta proprio a Leningrado sotto la direzione di Evgenij Mravinskij (1903-1988). Nel 1948 Bunin fece rientro a Mosca e lavorò come redattore nella casa editrice musicale di stato (Muzgiz) tra il 1948 e il 1953. Dopo la stretta in materia di estetica musicale pronunciata con la regolamentazione della musica nell’URSS Šostakovič perse il posto di professore al Conservatorio, e di conseguenza Bunin, come suo seguace, perse a sua volta la propria posizione, divenendo per un periodo persona non grata in ambito musicale. Per questo condivise la sorte di altri colleghi di guadagnare componendo partiture per altri compositori: in diverse occasioni la sua musica vinse premi di stato, ma il suo nome non fu reso pubblico, né noto alle commissioni. Allo stesso modo, il compositore non fu mai insignito di premi di stato per il rifiuto di iscriversi al Partito comunista. Compose musica per 48 film, film d’animazione e documentari. Lasciò 45 composizioni, prevalentemente sinfoniche e da camera. Tra queste, nove sinfonie, sonate, quartetti, trii, opere, l’oratorio *Vedi nas, doroga*, romanze, e alcuni concerti per pianoforte e orchestra e per violino e orchestra. Il suo Concerto per viola op. 22 fu composto nel 1953 e dedicato all’amico Rudolf Baršhai, dedicatario anche di una Sonata per viola, e primo interprete del concerto.

composizione di un'opera basata sulla novella cecoviana *Černyj monach*, soggetto assai caro al compositore stesso, tanto che nell'ultimo anno di vita avrebbe richiesto a Medvedev il libretto per questo progetto, che tuttavia non vide mai la luce.²⁷ Questa circolazione di autori, che oscilla tra fonti classiche e rivisitazioni contemporanee, include anche un altro allievo del maestro presso il Conservatorio di Leningrado, Veniamin Iosifovič Flejšman (1913-1941) – autore dell'opera in un atto *Skripka Rotšil'da*. Tratta dal racconto di Čechov del 1894, l'opera fu composta nel 1939, ma rimase incompiuta dopo che Flejšman cadde nel 1941 sul fronte di Leningrado.²⁸ In quell'occasione Šostakovič portò a compimento l'orchestrazione della partitura che Flejšman aveva interrotto allo stadio di composizione per canto e pianoforte, dopo essersi personalmente preoccupato di 'salvare' lo spartito dall'oblio, pur trovandosi egli stesso in evacuazione a Kujbyšev.²⁹

In quest'ultimo caso l'affinità che legava i due autori si basava sulla passione per la letteratura cecoviana, ma anche sull'interesse per la cultura ebraica, che fa da sfondo al *Violino di Rothschild*, e si rivelerà una costante

²⁷ “[Nel maggio del 1975] Šostakovič ebbe una serie di incontri con lo scrittore e librettista Aleksandr Medvedev, che aveva contattato all'inizio dell'anno per chiedergli libretti d'opera tratti dal *Ritratto* e da *Il monaco nero* di Čechov. Šostakovič conosceva lo scrittore fin dalla loro collaborazione sull'abortito progetto del *Placido Don* a metà degli anni sessanta. Medvedev aveva completato in maggio il libretto per *Il ritratto*. Trovare una forma per il libretto del *Monaco nero* si rivelò più difficile, in quanto molto nel racconto di Čechov avviene solo nella mente del protagonista e non può essere facilmente espresso dall'azione. *Il monaco nero* era una storia che aveva sempre affascinato Šostakovič. Alla fine degli anni trenta il compositore aveva proposto l'utilizzo di questo racconto per un'opera al suo allievo Revol Bunin”: *Trascrivere una vita intera, Lettere 1923-1975*, cit. p. 452 n.

²⁸ Secondo la musicologa 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*, in *Šostakovič mežu mgnovieniem i večnost'ju. Dokumenty. Materialy. Stat'i*, Red.-sost. L. G. Kovnackaja, SPb., Izdatel'stvo “Kompozitor”, 2000, p. 360.

²⁹ Conclusa a Mosca nel 1944, l'opera era rimasta a lungo nel cassetto prima dell'esecuzione del 20 giugno 1960 da parte di un gruppo di artisti della Filarmonica di Mosca presso la sede dell'Unione dei Compositori. Il primo allestimento scenico fu realizzato nel 1968 con la direzione di Maksim Šostakovič. Su questo argomento rimando al mio articolo *Čechov, Flejšman, Prejs e Šostakovič: Il violino di Rothschild come testimonianza*, “Europa Orientalis”, 31 (2012), pp. 101-116. Sull'analisi del libretto in confronto con il testo originale mi permetto di rimandare anche al mio *Skripka Rotšil'da i opernaja versija Veniamina Flejšmana*, in *Mir Čechova: zvuk, zapach, cvet*. Sbornik naučnych trudov, Čechovskie čtenija v Jalte, vyp. 12, a c. di A. G. Golovačeva, Simferopol', DOLJA, 2008, pp. 179-189.

del percorso creativo anche per Šostakovič, come vedremo nel prosieguo di questo saggio.³⁰ Flejšman proveniva da una famiglia ebrea, ed elementi musicali di tale provenienza contraddistinguono la sua opera. Negli anni Quaranta, stimolato dal lavoro su quest'opera, Šostakovič avrebbe approfondito lo studio del folclore ebraico nel *Trio per violino, violoncello e pianoforte* n. 2 in Mi minore op. 67 (1944), nel *Concerto per violino* n. 1 in La minore (op. 77, 1947-48) e nel ciclo vocale *Dalla poesia popolare ebraica* (op. 79, 1948).

Weinberg e la memoria dell'Olocausto

In questo circuito di autori, vicini a Šostakovič dal punto di vista sia artistico sia personale, un posto di primo piano è occupato da Mieczysław Weinberg. La sua parabola biografica fu strettamente legata alla figura del collega più anziano, che fu per lui non tanto un maestro, quanto un consigliere e un amico. I due suonavano spesso assieme, analizzando musica di altri autori e consigliandosi sulle proprie composizioni inedite prima delle loro inaugurazioni. Erano evidentemente legati da vedute e interessi comuni in ambito estetico. Tra questi, Šostakovič condivise con l'amico, come già aveva fatto con l'allievo Flejšman, l'interesse per la tematica ebraica.

Anche nel caso di Weinberg, questo tema passò nella rielaborazione filosofica e poetica a partire dall'esperienza personale. Il compositore fu vittima a più riprese delle campagne antisemite. La stessa ambivalenza che si riscontra nelle varianti del suo nome – Mieczysław Weinberg, mentre in URSS il compositore fu sempre chiamato Moisej Samuilovič Vajnberg, – offre una prima idea della tortuosità di un percorso biografico segnato dalla discriminazione di matrice etnica, che contrasta fortemente, invece, con la coerenza mantenuta sul piano artistico.³¹ Nato nel 1919 in Polonia, Weinberg era emigrato in URSS al momento dell'invasione da parte della Wehrmacht. Quando, al passaggio del confine bielorusso, aveva pronunciato il proprio nome in versione polacca (Mieczysław), una guardia di frontiera gli aveva attribuito il nome Moisej, che il musicista avrebbe conservato nel paese d'adozione.³²

³⁰ Silina ipotizza che proprio Flejšman avesse influenzato il proprio maestro in questo senso: cf. E. Silina, *Venjamin Flejšman, učenik Šostakoviča*, cit., pp. 346-408.

³¹ Lo stesso Taruskin osserva che "His renaming by a border guard with a stereotypical Jewish moniker (Russian for Moses) is already evidence of the Soviet nationalities policy": R. Taruskin, *The Ghetto and the Imperium*, cit., p. 281.

³² L. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni – rabota*, cit., p. 18. Similmente, anche il cognome fu soggetto a varianti diverse a seconda del luogo in cui il compositore si trovò a vivere: Weinberg in Polonia, Вайнберг in Russia. In questo articolo si è scelto di ripristinare la versione polacca, da lui stesso ripresa negli ultimi anni di vita e con la quale il musicista è conosciuto oggi a livello internazionale.

L'antisemitismo colpì Weinberg più volte e su diversi fronti. La sua famiglia era emigrata da Kišinev a Varsavia nel 1916, per sfuggire ai pogrom antiebraici che si erano fatti sempre più frequenti nell'impero zarista a partire dal biennio 1881-82.³³ Il padre di Mieczysław, il direttore e compositore del Teatro Yiddish di Kišinev Shmel Weinberg, era giunto a Varsavia con una compagnia teatrale di giro, e qui aveva trovato lavoro in teatro. Mieczysław fu avviato alla musica come pianista, studiando prima presso una scuola privata, poi in Conservatorio. Nel settembre 1939, come si è detto, fu costretto a riparare in URSS a seguito dell'occupazione della Polonia da parte delle forze naziste.³⁴ A Minsk poté continuare gli studi, in quanto riformato per motivi di salute.³⁵ Tuttavia, dopo l'attacco tedesco del 22 giugno 1941, Weinberg fu nuovamente costretto a evacuare (nel luglio dello stesso anno), questa volta a Taškent. Nella capitale uzbeka, che paradossalmente assistette a una fioritura delle attività culturali proprio grazie all'arrivo di molte personalità dell'*intelligencija*, conobbe la futura moglie, Natalija Vovsi-Michoels,

³³ Secondo lo storico Hans Rogger, "Nessun popolo soffrì più degli ebrei a causa dei pregiudizi popolari e delle autorità. Questi crebbero a dimensioni virulente nei regni degli ultimi due zar, apparentemente rafforzandosi l'un l'altro, e contribuirono all'esodo di 2 milioni di ebrei all'estero (specialmente in America) tra il 1881 e il 1914": H. Rogger, *La Russia pre-rivoluzionaria, 1881-1917*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 324. In particolare, durante il regno di Alessandro III, alcune rivolte antisemite erano scoppiate nel Territorio di residenza permanente, ed erano sfociate in veri e propri pogrom ai quali la monarchia aveva opposto debole resistenza. Nell'aprile del 1903 e successivamente nell'ottobre 1905, Kišinev in Bessarabia (Chişinău) fu sede di due pogrom che provocarono forte indignazione in tutta la Russia e nel mondo occidentale: oltre una settantina di ebrei furono uccisi (e più numerosi furono i feriti) con il tacito assenso del governo, che pur disponendo di numerose truppe di polizia sul territorio, non fermò le aggressioni. Secondo Rogger, non si era trattato di un'esplosione spontanea di violenza generata da un singolo episodio di contrasti tra comunità russa ed ebraica, ma del lavoro degli antisemiti locali che avevano incitato il volgo contro gli ebrei, traendo vantaggio dal tacito sostegno delle autorità locali. In seguito la situazione degli ebrei nell'Impero Russo continuò a peggiorare, dando origine a episodi di discriminazione durante tutto il regno di Nicola II. Cf. H. Rogger, *L'impero all'interno: i non-russi*, in *La Russia pre-rivoluzionaria*, cit., pp. 297-335 (in partic. le pp. 324-335); H. Rogger, *The Beilis Case: Anti-Semitism and Politics in the Reign of Nicholas II*, in "Slavic Review", 25 (1966), pp. 615-629. Sui pogrom del 1881 cf. I.M. Aronson, *Geographical and Socioeconomic Factors in the 1881 Anti-Jewish Pogroms in Russia*, in "Russian Review", 39 (1980), pp. 18-31.

³⁴ Solo in seguito avrebbe saputo che il resto della famiglia, genitori e la sorella minore, erano morti fucilati a Trawniki, quando nel 1943 il campo fu liquidato.

³⁵ Secondo Fanning, "The period Weinberg spent in Minsk was relatively untroubled for its inhabitants: the Great Terror of the 1930s had practically come to a stand-still, and as a result of the Molotov-Ribentrop pact, the USSR was not yet involved with the war": D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: in Search of Freedom*, cit. p. 24.

figlia del regista e attore Solomon Michajlovič Vovsi-Michoels (1890-1948, cf. più avanti). Una decina di anni più tardi, all'epoca della campagna contro il cosmopolitismo inaugurata dal Partito in relazione al cosiddetto 'complotto dei camici bianchi', sarà proprio questo legame a causare il suo arresto, avvenuto il 6 febbraio 1953.³⁶ La campagna aveva avuto inizio con attacchi ai critici teatrali e con lo scioglimento del Comitato antifascista ebraico, per il quale tanto si era speso Michoels prima e durante la Seconda guerra mondiale.³⁷ Il 13 gennaio 1948 fu ritrovato a Minsk il cadavere dello stesso Michoels, insieme a quello del critico teatrale Vladimir Il'ič Golubev-Potapov (1908-1948).³⁸ In seguito, nella notte tra il 10 e l'11 novembre 1952, seguirono gli arresti dei medici, alla cui testa stava Miron Vovsi, cugino di Michoels e allora capo-terapista dell'Armata Rossa. Altri congiunti di Michoels furono arrestati e la casa della famiglia fu posta sotto la sorveglianza di guardie armate.³⁹

La persecuzione di matrice etnica e familiare si sommava a quella che dagli anni Quaranta aveva colpito anche la musica di Weinberg insieme a molta produzione artistica di un'*intelligencija* in gran parte (ma non esclusivamente) di origine ebraica. Nel suo caso l'accusa consisteva formalmente nella formula del 'nazionalismo ebraico borghese', la cui natura spaziava dal carattere estetico a quello politico: Taruskin mette in evidenza come la scelta di seguire il canone del nazionalismo (pur ebraico) nelle *Evrejskie pesni* op. 13 aveva messo il compositore al riparo da accuse di formalismo indirizzate ad alcuni dei massimi esponenti della coeva musica sovietica nel fatidico

³⁶ Allora il compositore si trovava a Mosca, dove si era trasferito già nel 1943 su invito di Šostakovič, che era interessato alla sua musica. In occasione dell'arresto, Šostakovič scrisse personalmente a Lavrentij Berija, oltre a preparare i documenti per l'eventuale adozione della figlia dell'amico, nel caso in cui questi non fosse riuscito a riguadagnare la libertà. In questa sede non è possibile stabilire quali fattori ne favorirono il rilascio alla fine di aprile: probabilmente decisiva fu la morte di Stalin il 5 marzo (la stessa lettera di Šostakovič a Berija è datata 5 marzo 1953). Dettagli sugli eventi legati all'arresto si trovano in D. Fanning, *Mieczyslaw Weinberg: in Search of Freedom*, cit.

³⁷ Sulla vicenda dell'Evrejskij antifašistskij komitet cf. A. Salomoni, *L'Unione Sovietica e la Shoah, Genocidio, resistenza, rimozione*, Bologna, Il Mulino, 2007.

³⁸ Secondo Fanning, una lettera di Berija a Georgij Malenkov datata 2 aprile 1953 conferma che fu lo stesso Stalin a dare ordine di liquidare Michoels, probabilmente come gesto iniziale della campagna antiebraica. Nel 1948 Stalin aveva spinto Michoels a recarsi a Minsk per giudicare alcune opere eseguite nel locale Teatro ebraico di Stato. Una volta lì, Michoels era stato assassinato, e un incidente d'auto era stato inscenato per giustificare la sua morte. Cf. D. Fanning, *Mieczyslaw Weinberg: in Search of Freedom*, cit., pp. 69 sg.

³⁹ Ivi, pp. 69-70.

1948. Tuttavia, la stessa scelta non lo avrebbe esentato da accuse nel caso della *Sinfonietta* op. 41 (1948) che, pur basata su espedienti stilistici analoghi, avrebbe in seguito offerto argomenti all'accusa di presunto coinvolgimento del compositore nel tentativo di creare una regione ebraica indipendente in Crimea.⁴⁰ La provvidenziale morte di Stalin favorì lo svanire di una nuova ondata di terrore: i medici arrestati nell'ambito delle misure contro il presunto 'complotto dei camici bianchi' furono gradualmente rilasciati fino a che, il 25 aprile 1953, la prigionia s'interruppe anche per il compositore.

Per Weinberg seguì una parziale riabilitazione, il cui primo segnale concreto fu la sua inclusione nell'Unione dei Compositori nella sezione dedicata ai generi per le masse (1955).⁴¹ Tuttavia, con l'avvento del Disgelo nuove sfide sul piano estetico – in particolare la dicotomia tra fautori del (post)modernismo e sostenitori della tradizione, posizioni nelle quali il credo estetico del compositore non si vedeva rispecchiato – fecero sì che Weinberg si ritirasse sempre più nella propria vita privata. Ciò non comportò l'interruzione dell'attività compositiva, che egli condusse anzi in modo prolifico fino alla morte, sopraggiunta nel 1996. Proprio in essa il compositore rielaborò il dramma personalmente vissuto, facendo della tragedia della persecuzione – che assunse una dimensione filosofica universale – il motivo principale della propria musica. Su questo tema negli anni Sessanta Weinberg produsse il *Requiem* (op. 96, composto tra il 1965 e il 1967) e *Passažirka* (op. 97, composta tra il 1967 e il 1968).⁴²

⁴⁰ Nel 1942 Michoels era stato scelto per presiedere il Comitato antifascista ebraico, il cui fine era di attrarre simpatie alla causa sovietica in Occidente, in particolare presso le comunità ebraiche. In questa veste aveva avuto occasione, nel 1943, di visitare gli Stati Uniti, dove era stato accolto con grandissimi onori e si era guadagnato il favore della sinistra americana. La missione si era rivelata uno dei maggiori successi della propaganda sovietica, ed era stata fruttuosa anche dal punto di vista economico, dato che Michoels era riuscito a collezionare numerose donazioni. Al termine della guerra Michoels fu insignito del Premio Stalin e cominciò a maturare la convinzione di poter sfruttare il proprio prestigio per favorire la causa degli ebrei russi. Scrisse allora una lettera a Stalin in cui chiese che agli ebrei fossero assegnati dei territori. Il dittatore evidentemente vide una minaccia in tale richiesta e nel carisma di Michoels in seno alla comunità ebraica.

⁴¹ Nel 1957 Weinberg avrebbe firmato la colonna sonora del film *Letjat žuravli* (Quando volano le cicogne) di Michail Kalatozov, vincitore della Palma d'oro come miglior film al Festival di Cannes nel 1958.

⁴² A questa diverse seguiranno, oltre alle già citate *Il ritratto* e *L'idiota: Madonna i soldat*, libretto di Medvedev (1975), e tre opere comiche: *D'Artagnan innamorato*, *Mazl tov!* (da Sholom Aleichem) e *Lady Magnesia* (da G. B. Shaw). La prima è tratta dal racconto *Zosja* (1963) di Vladimir Bogomolov (1926-2003), ed è la storia d'amore tra un ufficiale sovietico (Sanja nell'opera) e una ragazza polacca (Stasja) ambientata negli ultimi giorni della guerra. Nella

Incarnazioni musicali di un tema filosofico

Il *Requiem* rappresenta un lavoro capitale nell'evoluzione che porterà alla prima opera lirica di Weinberg ed è, tra le opere sinfoniche, quella che meglio corrisponde alle tematiche affrontate dal musicista in teatro. Si basa su un testo di provenienza multilingue, che lo colloca sulla linea inaugurata da Benjamin Britten nel *War Requiem* (op. 66, 1961) e riproposta prima da Krzysztof Penderecki nel *Dies irae*, oratorio dedicato alle vittime di Auschwitz (1967), e poi da Šostakovič nella *Sinfonia* n. 14 (op. 135, con voci soliste, 1969).⁴³ Come Britten, Weinberg fa ricorso a voci bianche per trasmettere sentimenti d'innocenza e speranza; come Šostakovič, cita testi di Federico García Lorca, insieme ad altri di Dmitrij Kedrin (1907-1945), Michail Dudin (1916-1993) e della poetessa americana Sara Teasdale (1884-1933). Inoltre, l'opera include passaggi dalla sua cantata *Hiroshima* (op. 92, 1966), su poesie di Munetoshi Fukagawa (1921-2008), il che conferisce una portata universale alla tragedia che la ispira.⁴⁴ Come nella prassi orchestrale dei maestri inglese e sovietico, Weinberg musica i testi con una tessitura asciutta di ascendenza stravinskiana, dividendo l'orchestra in ensemble strumentali e facendo ricorso anche a timbri particolari quali clavicembalo, celesta (o harmonium) e mandolino. Dal punto di vista armonico l'opera combina passaggi tonali nella tradizione tardoromantica a momenti di più moderna atonalità.

Alcune di queste caratteristiche si ritrovano nell'opera lirica, e la accomunano per ispirazione a una produzione figlia di una stessa generazione. Il carattere oratoriale del *Requiem* figura anche in *Passažirka*, la cui struttura in due atti, otto quadri e un epilogo, trasmette l'idea di un lavoro corposo e

seconda, prima opera di Weinberg nel genere comico (1972), il romanzo di Dumas è trasformato in dramma da Eleonora Galperina (1912-1991).

⁴³ La sinfonia è dedicata da Šostakovič a Britten. Sull'affinità tra Šostakovič e Britten cf. L. Kovnatskaya, *Shostakovich and Britten: Some Parallels*, in *Shostakovich in Context*, cit., pp. 175-189, e E. Roseberry, *A Debt Repaid? Some Observations on Shostakovich and his Late-Period Recognition of Britten*, in *Shostakovich Studies*, cit., pp. 229-253.

⁴⁴ Secondo Matthias Corvin, "When America dropped its atomic bombs on Hiroshima and Nagasaki on 6 and 9 August 1945, it brought humanity face to face with new destructive forces of war. Here, too, Weinberg manages to elevate a general critique of war above the national standpoint of victors and vanquished. Nonetheless, this work, too, is prefixed with an ode to peace by the socialist poet Alexander Tvardovski (1910-1971) and ends with a text by the conformist poet Alexander Dudin (1916-1994), whose words depict the flowering of a storybook communist state against the backdrop of all armed conflicts. It is safe to assume that political passages of this sort were imposed on the composer by the régime": M. Corvin, *Requiem for soprano, boys' choir, chorus and orchestra op. 96 (1965-1967)*, Introduzione al CD M. Weinberg, *Requiem*, NEOS Music GmbH, 2011, p. 5.

intrinsecamente complesso (a tratti, bisogna dire, connotato di una certa prolissità), che mutua le modalità narrative ‘per grandi quadri’ dalla tradizione operistica russa inaugurata da Glinka in *Una vita per lo zar* (1836) e canonizzata dal *Boris Godunov* e da altre opere storiche della scuola nazionale fino a *Guerra e pace* di Prokof’ev – un tipo di drammaturgia che peraltro si discosta nettamente dalla tradizione operistica italiana.

La trama è costruita attorno a due coppie principali: Martha e Tadeuzs da una parte, Anna Lisa Franz e Walter dall’altra. Dopo un breve prelude orchestrale, la scena si apre sul ponte del piroscafo che porta Lisa e Walter in Brasile, dove lui, un diplomatico tedesco, dovrà assumere un nuovo incarico. Mentre Walter ricorda con nostalgia il tempo della guerra, quando i due coniugi si sono conosciuti, Lisa rifiuta di tornare con la mente a quel periodo, durante il quale aveva prestato servizio come guardia al campo di concentramento e sterminio di Auschwitz. Uscita sul ponte della nave, Lisa ha l’impressione di vedere una persona nota, che le fa riaffiorare ricordi celati per anni anche al marito: una donna di mezza età, elegante e persa nei propri pensieri, le richiama alla mente l’immagine della detenuta Martha, che lei credeva morta nel campo. Incredula e sconvolta, Lisa s’informa per tramite di uno steward sulle origini della donna: inizialmente essa pare inglese (Kartina 1), ma in seguito il cameriere si corregge, dicendo che la passeggera è sicuramente polacca (Kart. 7).

Sconvolta dall’incontro, Lisa si rifugia nella propria cabina cercando di rassicurarsi: “Чего мне бояться? Кого мне бояться? Все забыто. Марта давно мертва. Она осталась, у Черной стены”.⁴⁵ Walter, che non conosceva il passato da SS della moglie, chiede spiegazioni, la rimprovera di averlo ingannato con il suo silenzio,⁴⁶ e la spinge a raccontare. Dall’incontro nasce una discussione che mette in campo gli argomenti più tipici del dibattito pubblico sulle responsabilità tedesche nell’Olocausto. Per difendersi Lisa adduce trite giustificazioni: “Таков был долг, таков приказ. Я верила вождю”,⁴⁷ “Я не сама туда пошла. Заставили меня... Приказали...”,⁴⁸ “О, не думай, что я причастна к ужасам Освенцима. Я не ударила ни разу никого”.⁴⁹ Ancora: “Да, я была в Освенциме, но это не значит, что я преступница. Я была честной немкой. Я горжусь своим прошлым!”⁵⁰ Infine l’uomo si lascia convincere a mettere da parte la questione:

⁴⁵ M. Weinberg, *Die Passagierin / The Passenger / Passażirka*, cit., pp. 32-33.

⁴⁶ “Как ты могла обманывать, обманывать молчанием меня?” Ivi, pp. 48-49.

⁴⁷ Ivi, Kart. 1, p. 47.

⁴⁸ Ivi, Kart. 1, pp. 52-53.

⁴⁹ Ivi, Kart. 1, pp. 54-56.

⁵⁰ Ivi, Kart. 7, pp. 264-265.

Лиза: Неужели я обязана отвечать за все и за всех?

Вальтер: Нет, не обязана. Была война. Прошло много лет. Мы имеем право забыть о ней.

Лиза: Вальтер, да, Вальтер! Окончательно и навсегда.

Вальтер: [...] Мы никогда не вернемся в прошлое. Время смыло все.⁵¹

Walter appare incline ad assecondarla: “Я стараюсь понять тебя: повинна ли щенка, которую всосал в свою пучину водоворот?”⁵² D'altra parte, egli sembra preoccupato più della propria carriera e della necessità di conciliare il proprio ruolo di diplomatico con una consorte con un simile passato, che delle sue responsabilità connesse agli avvenimenti: “У немца честного жена ээсовка!”⁵³ “Завтра газеты всего мира раструбят: дипломат ФРГ Кречмер женат на ээсовке Франц. Не доехав до страны назначения, он снят со своего поста. Скверная шутка!”⁵⁴ “Если пассажирка и есть та Марта конец, мы пропали!”⁵⁵ Walter spera di chiudere la questione non appena lo steward comunica le origini inglesi della passeggera, indugiando persino su posizioni negazioniste: “Как все на деле просто! Мы, немцы, склонны истязать себя сомнениями. Бродить в тумане тайн и ужасов надуманных. Сентиментальны мы”.⁵⁶ Invece, quando lo steward confermerà che la passeggera è polacca (Kart. 7) sarà Walter a esprimere la sensazione di essere prigioniero di quell'immagine (“Мы в руках у этой, у твоей... пассажирки, мы у нее в руках!”), mentre Lisa evidenzierà le vere ragioni della sua inquietudine: “Вальтер, у тебя забота одна карьера. Ты боишься, что эта история может тебе повредить”.⁵⁷

Come nella tradizione della tragedia greca, nell'opera l'azione è commentata da interventi di un coro, che – non visto dai protagonisti – evidenzia a vantaggio dello spettatore le sfumature psicologiche dei personaggi, mettendone in luce le contraddizioni come una specie di coscienza esterna. Il coro funge anche da collegamento tra le situazioni che si creano nella contemporaneità e gli avvenimenti del passato. Dalla discussione che si svolge sul ponte

⁵¹ Ivi, Kart. 7, pp. 267-269.

⁵² Ivi, Kart. 1, pp. 66-67.

⁵³ Ivi, Kart. 1, p. 48.

⁵⁴ Ivi, Kart. 1, p. 50.

⁵⁵ Ivi, Kart. 1, p. 63.

⁵⁶ Ivi, Kart. 1, pp. 68-69. “Но это свойство делает нас чище.” Ivi, Kart. 1, pp. 69-70. Altri passaggi tipici dell'ideologia nazista s'incontrano nel dialogo tra gli ufficiali che apre la II scena. In questo caso, tuttavia, la loro funzione è di conferire all'azione verosimiglianza storica, più che evocare il dibattito post-bellico.

⁵⁷ Ivi, Kart. 7, pp. 262-263.

trae origine infatti un'azione secondaria, in parte narrata dai due tedeschi, in parte rappresentata attraverso una serie di flashback ambientati nel campo. Secondo una tipologia di organizzazione della scena che sembra ispirata agli esperimenti teatrali di Mejerchol'd nella propria regia dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, già ripresi da Šostakovič nel *Naso* (Atto III, quadro XVIII – in cui il palco rappresenta affiancati l'appartamento di Kovalev e quello della signora Podtočina), la scena viene divisa in due parti, in questo caso orizzontalmente. Il ponte della nave, dove si svolge l'azione presente (ambientata, secondo il libretto, tra il 1959 e il 1960), si trova nella parte superiore dello spazio scenico; in quella inferiore si colloca invece il campo, con i suoi laboratori, baracche, e locali, nei quali si muovono i detenuti e i loro aguzzini, – una disposizione che rende immediatamente l'idea di sprofondamento nell'abisso al quale l'autore costringe la protagonista negativa attraverso il confronto con l'immagine di Martha.

Le sezioni in flashback ripercorrono fatti avvenuti negli anni 1943-44 nel campo di Auschwitz, dove si apre la seconda scena. Qui i protagonisti sono Martha e Tadeusz, visti nel loro rapporto con Lisa. Dopo una separazione di due anni, Martha scopre che il fidanzato Tadeusz è detenuto nel suo stesso campo. Questi, musicista di professione, viene costretto a scegliere un violino per suonare il valzer preferito del comandante delle SS. La musica di questo valzer risuona a intervalli regolari dagli altoparlanti del campo, in una versione parodiata e grottesca che richiama l'uso tipico di Šostakovič di fare riferimento ai repertori popolari o di danza (e.g. i *galop* nel *Naso*), spesso travisati e resi attraverso la parodia. In un fugace incontro al deposito di strumenti (Atto II, quadro IV), i due rievocano progetti e speranze, ma vengono sorpresi da Lisa, che decide di sfruttare il loro segreto per ottenere il controllo su Martha e indirettamente sulle altre prigioniere, tra le quali si nasconde qualche contatto con il movimento partigiano. Come racconta Lisa al marito, Martha rifiuta l'aiuto offerto dalla carceriera tedesca nell'intento di ammorbidire la detenuta e servirsi del suo carisma presso le altre donne: “Она мою доброту не оценила”.⁵⁸ In particolare, “За тяжкую провинность она попала в ‘блок смерти’”.⁵⁹ I tentativi di Lisa di corteggiare i due prigionieri proponendo di combinare un incontro segreto falliscono in ambo i casi: la posizione di Tadeusz, “Мы оба в лагере, Марта и я. [...] Я все понимаю, но я не пойду. Не пойду. Не надо мне ваших услуг. Не хочу быть вашим должником, Анна Лиза Франц”,⁶⁰ viene sostenuta da Martha:

⁵⁸ Ivi, Kart. 1, pp. 58-59.

⁵⁹ Ivi, Kart. 1, p. 59.

⁶⁰ Ivi, Kart. 5, pp. 200-202.

Лиза: Он не придет завтра сюда. Ты не нужна ему! Я предлагала ему прийти, а он отказался!

Марта: Если он отказался, значит, так не нужно.

Лиза: Как? Отказаться от невесты? Не поддержать тебя? Только поляки способны на это!

Марта: Вы не знаете нас, фрау надзирательница! Тадеуш прав!⁶¹

Queste battute trasmettono il carattere della protagonista – una prigioniera che aveva, secondo la narratrice, qualcosa di speciale: disprezzo e contegno, e un certo orgoglio nel relazionarsi con le carceriere (“В ней было что-то... что не знаю сама... Гордость, презрение, ненависть... Все вместе”).⁶² Martha reagisce in modo inaspettato alle attenzioni di Lisa, consapevole che queste erano mirate ad acquisire il controllo su di lei, visto il ruolo di leader che lei si era guadagnata nella baracca.⁶³ Il suo stoicismo nel rifiutare offerte che in quel contesto potevano apparire irrinunciabili, rifiuto che a sua volta si rifletterà nel gesto finale di Tadeusz, è incarnato in un momento cruciale dell’opera: nel sesto quadro Martha canta per le compagne la canzone di Ilonka – una prigioniera caduta nel campo – il cui testo è ispirato ai versi di Sándor Petöfi (1823-1849), i cui temi fondamentali, amore e libertà, coincidono con i tratti principali del carattere di Martha. Medvedev cita liberamente la poesia *Ha az isten* (Se Dio..., 1845) nella traduzione russa del poeta Leonid Nikolaevič Martynov (1905-1980), che qui affianchiamo alla versione italiana di Umberto Norsa.⁶⁴

⁶¹ Ivi, Kart. 6, pp. 233-236.

⁶² Ivi, Kart. 1, pp. 53-54.

⁶³ Così Lisa esprime la propria strategia a una collega: “Нужно иметь в команде своего человека. Его должны слушать лучше, чем нас. Я присмотрела одну. Полька, девушка... зовут Мартой. Твердый характер... И это так нравится мне”: M. Weinberg, *Die Passagierin / The Passenger / Passażirka*, Kart. 2, cit., pp. 91-92.

⁶⁴ L’originale ungherese si legge nella Biblioteca digitale ungherese sul sito <http://mek.oszk.hu/01000/01006/html/vs184504.htm#113> (24.5.2017). “Ha az isten ekkép szólna hozzám: / “Fiam, én neked megengedem, / Hogy úgy halj meg, mint magadnak tetszik”. / Erre kérném akkor istenem: / Legyen ősz, de szép, szelíd, derült ősz, / Sárga lombon fényes napsugár; / Sárga lomb közt zengje végdalát egy / A tavasztól elmaradt madár. / S valamint az őszi természetre / A halál jön észrevétlenül: / Énreám is így jöjjen... csak akkor / Vegyem észre, ha mellettem ül. / Ekkor, mint a lombon a madárka, / Zengjem én is el végdalomat / Bűvös hangon, mely le a sziveknek / Fenekére s föl az égbe hat. / És ha vége a varázséneknek: / Ajkaimat egy csók zárja be, / A te csóкод, szőke szép leány, te / Földi lények legdicsőbbike! - / De ha ezt nem engedné az isten, / Képném akkor, hogy tavasz legyen, / Harc tavasza, hol rózsák teremnek, / Véres rózsák, férfikebleken. / S lelkesítve zengjenek a harcok / Csalogányai, a trombiták, / Ott legyek, s az én szívemből szinte / Nőjön egy halálos vérvirág. / S ha ledőlök

le mie labbra sieno chiuse da un bacio
dal tuo bacio, bella libertà, che sei
delle celesti creature la più gloriosa!⁶⁵

поцелуя своего ты, прекрасная свобода,
ты, лучшее на небе существо!⁶⁶

Offesa dall'atteggiamento di distacco messo in atto dalla prigioniera, e indispettita per la sua ingratitudine, Lisa contribuirà personalmente alla caduta dei prigionieri. Prima dello scioglimento finale tuttavia, quasi strumento di allentamento della tensione accumulata nella scelta tragica dei due protagonisti, alcuni momenti diversivi si alternano nell'opera. Sfondo all'azione principale è una sorta di panoramica su personaggi solo in parte integrati nel plot, che conferiscono una dimensione universale alla tragedia. L'autore dà spazio ad altre prigioniere del campo: la contadina religiosa Bronka, alla cui preghiera nascosta si contrappone la giovane polacca Krystyna, che ha perso la fede di fronte agli orrori; la giovanissima francese Hyvette, la partigiana russa Katja, la ceca Vlasta, l'ebrea Hannah. I rapporti di grande umanità tra le detenute contrastano con il distacco tra carcerieri e deportati, tra i quali mai, nell'opera, trapelano momenti di empatia. Un momento di grande intensità è rappresentato, ad esempio, dalla canzone di Katja, prigioniera coinvolta in rapporti con il movimento partigiano. Nonostante il ruolo funzionale alla trama (il ritrovamento di un messaggio segreto posseduto da Katja permette a Martha di scoprire che Tadeusz è detenuto nel suo stesso campo), il suo unico momento solistico non è apertamente politicizzato, sebbene abbia, come vedremo, un ruolo significativo nell'interpretazione. Per ora mi limito a osservare come questo momento incarni quello che potremmo considerare il 'punto di vista russo' nell'ottica del compositore, espresso nella citazione della canzone "Ty, dolinuška dolina", rielaborata in un *Adagissimo* che rappresenta uno dei picchi di lirismo nell'opera (Atto II, quadro 6). L'utilizzo del folclore nel teatro musicale russo data sin dalla fine del XVIII secolo; per la storiografia tradizionale esso fu sancito da Glinka come *topos* della tradizione russa. In particolare, le *pesni protjažnyja* erano, tra i diversi generi popolari, quelli che i compositori sfruttavano maggiormente (insieme alle canzoni di danza – *pljasovyja pesni*) proprio per il grande potenziale espressivo. Così nei ricordi di Gogol', in un articolo programmatico dedicato ai canti popolari, questi venivano definiti come

la storia nazionale, viva, vivida, piena di colori, di verità, che mette a nudo tutta quanta la vita del popolo. E se la sua vita è stata attiva, varia, libera, piena di tutto ciò che è poetico, ed esso pur con tutta la sua poliedricità non ha ricevuto ancora la somma

⁶⁵ A. Petófi, *Poesie*, Versione interlineare di U. Norsa, Vol. I, Roma, Remo Sandron Editore, 1911, pp. 284-285.

⁶⁶ M. Weinberg, *Die Passagierin / The Passenger / Passažirka*, cit., Kart. 6, pp. 220-226.

civilizzazione, allora tutto il suo ardore, tutta la sua forte e giovane natura si effonderà per certo nei suoi canti popolari. Essi son la lapide del passato, e ben più d'una lapide: una pietra con un eloquente bassorilievo, o con incisa una scritta storica non è nulla a paragone di questi viventi, parlanti, sonanti annali del passato. Sotto questo rapporto i canti, per la Piccola Russia, son tutto: son poesia, e storia, e sepolcro dei padri. E chi non è profondamente penetrato in essi, non potrà saper mai nulla della trascorsa esistenza di questa florida parte della Russia. Lo storico, certo, non dovrà attendersi da essi indicazioni riguardo al giorno o alla data d'una qualche battaglia, o una precisa descrizione d'un luogo, un fedele rendiconto: sotto questo rapporto ben pochi canti potranno essergli d'aiuto. Ma qualora gli venga desiderio di conoscere la vera vita, gli elementi primigeni del carattere, e tutti i meandri e le sfumature dei sentimenti, dei turbamenti, delle sofferenze, delle gioie del popolo che vi è raffigurato, qualora volesse interrogare lo spirito del secolo passato, allora ne rimarrà pienamente soddisfatto: la storia del popolo si disvelerà dinanzi a lui in una vivida grandiosità.⁶⁷

Nella sua opera Weinberg sembra riallacciarsi musicalmente a questa tradizione, sebbene sfrutti mezzi estetici propri del suo tempo. Le donne sulle quali l'autore getta uno sguardo saranno in seguito mandate all'esecuzione, salutate dalle loro compagne mentre pregano di non essere dimenticate. La loro provenienza disparata ricorda, come nel *Requiem*, l'universalità della tragedia dell'Olocausto. Martha non è nel gruppo, perché Lisa vuole che sia punita per la sua alterigia solo dopo aver assistito al concerto nel quale Tadeusz sarà costretto a omaggiare i propri aguzzini.⁶⁸

In un polo musicale opposto rispetto alla *pesnja* si colloca il valzer: quello danzato da Lisa con Walter e con il capitano della nave, e quello preferito dal comandante del campo e previsto per il concerto di Tadeusz, che come si è detto risuona dall'altoparlante in funzione di angoscioso *Leitmotiv*. In questo senso l'influsso musicale di Šostakovič su Weinberg appare inequivocabile: già riscontrabile nella rappresentazione degli ufficiali del campo (Kart. 2) – resa grottesca mediante il glissando del trombone, – e nel fugato vocale attraverso il quale si esprimono, che ricorda la scena all'ufficio postale nel *Naso* (Atto II, quadro V), esso appare nel ricorso alle danze leggere – il valzer per Weinberg com'era stato il *galop* per Šostakovič.⁶⁹ Queste analogie ci

⁶⁷ N.V. Gogol', *Sui canti della Piccola Russia*, in Id., *Opere*, a c. di S. Prina, Milano, Mondadori, 1994, pp. 994-5.

⁶⁸ “Нет, твой час не пробил! Не торопись. Успеешь. За проступки, проступки твои и Тадеуша ты будешь наказана. Я написала рапорт, ты пойдешь в тот блок... [...] Ты сначала пойдешь на концерт. Услышишь Тадеуша. Я щадила твою любовь.” M. Weinberg, *Die Passagierin / The Passenger / Passažirka*, Kart. 6, cit., pp. 253-255.

⁶⁹ Sulla scorta delle osservazioni di Hakobian relative alla molteplicità di linguaggi utilizzati da Weinberg, si potrebbe a questo riguardo allargare anche a quest'opera il concetto di *polistilistika*, che in questo caso anticiperebbe la definizione di Schnittke espressa in uno

rimandano al contesto, qui musicale, in cui nasce *La passeggera*. In questa come nelle opere di Šostakovič i generi leggeri non hanno la funzione di allentare la tensione. Al contrario, essi servono da *memento* su due livelli: per il pubblico, quando il valzer risuona nel campo con funzione evocativa coerente con l'azione del passato; per i personaggi, quando si sente sulla nave, suonato in funzione diegetica dall'orchestra da ballo proprio su richiesta di Martha (Kart. 7).

Quest'ultimo episodio stimola Lisa a cercare uno scontro diretto, ma di fronte alla sicurezza di Martha l'ex aguzzina cede e non ha coraggio di affrontare l'ex detenuta. Al contrario, quando sarà Martha a venirle incontro, Lisa sarà costretta a indietreggiare, e a risprofondare in quel passato che voleva nascondere a se stessa e agli altri. Così è introdotta l'ultima scena, alla quale anche Lisa, vestita negli abiti della contemporaneità, è costretta ad assistere: Tadeusz è condotto dal comandante per suonargli il valzer preferito.⁷⁰ In risposta all'ordine della guardia, Tadeusz intona, come evidente forma di protesta, la celebre *Ciaccona* di J. S. Bach dalla Partita in re minore per violino solo (BWV 1004), monumento della cultura tedesca delle più 'pure', – per utilizzare il lessico dell'auditorio cui è destinata nella finzione letteraria, – e argomento di schiacciante contrasto di fronte alle condizioni in cui i suoi sedicenti portavoce la manovraronero e ridussero in quegli anni. Nella rielaborazione di Weinberg il brano è ripreso all'unisono da tutti i violini di fila, e poi con un'armonizzazione estranea all'originale, fino a che lo strumento di Tadeusz viene fatto in pezzi dalle SS, mentre il violinista è aggredito e condotto all'esecuzione. La musica accompagna la scena con un linguaggio fortemente percussivo che, sempre caratterizzante la presenza dei kapò, riprende ancora una volta la lezione šostakoviciano, che nel *Naso* affidava alle percussioni e ad accordi dissonanti collocati nel registro grave i momenti che rivelavano l'aggressività della natura umana. Questo elemento contribuisce, com'era stato nella prima opera di Šostakovič, a consolidare la struttura drammaturgica dell'opera, e rappresenta, con la sua struttura armonica atonale e melodicamente non caratterizzata, una sorta di tessuto connettivo sul quale s'inseriscono i citati momenti lirici o grotteschi.

scritto del 1971: cf. L. Hakobian, *Weinberg's Position in Russian Context*, "Die Tonkunst", X (2016) 2, pp. 130-134. Il testo di Alfred Schnittke (1934-1998), si legge in inglese (*Polystylistic Tendencies in Modern Music*) in *A. Schnittke Reader*, a c. di A. Ivashkin, Bloomington and Indianapolis, Indiana Univ. Press, 2002, pp. 87-90.

⁷⁰ "Сыграй получше, артист! Сыграй вальс коменданту. Сыграй, как пред господом богом. Ты скоро увидишься с ним": M. Weinberg, *Die Passagierin / The Passenger / Pasažirka*, cit., Kart. 8, p. 290.

Questo stesso linguaggio, violento e percussivo, accompagna l'esecuzione delle compagne di prigionia di Martha (quadro VI): esse se ne vanno con una richiesta rivolta ai sopravvissuti: “Не забывают нас! Не забывают! И не прощайте им никогда!”⁷¹ La richiesta trova soddisfazione nell'epilogo, che chiude l'opera con un carattere nettamente contrastante, anche se altrettanto esente da compromessi. L'episodio si svolge in un 'terzo tempo' ancora più recente, – attorno al 1970, ovvero il momento della contemporaneità per gli spettatori di Weinberg. Seduta sulla riva di un fiume, Martha evoca le vittime della tragedia nazista, promettendo loro eterna memoria:

Какая тишина! Какой покой и мир кругом. Река моя, я с тобою вновь. И вы, друзья мои, со мной. Ваши сердца во мне. Ваши слезы, улыбки во мне, ваша любовь во мне. Я знаю: если заглухнут ваши голоса, то мы погибнем. Я слышу: “И не прощайте им никогда”. Катя... Катюша... и ты, Власта... Ханна... Иветта... И ты, мой Тадеуш. Я вас, никогда не забуду...⁷²

Nella circolarità di una struttura drammaturgica che il compositore vuole solida e coesa, il testo dell'epilogo richiama l'epigrafe presente all'inizio della partitura, che cita un noto verso del poeta surrealista Paul Eluard, già membro della resistenza antifascista in Francia: “Если заглухнет эхо их голосов, то мы погибнем” (“Si l'écho de leur voix faiblit, nous périrons”).

Nell'epilogo Weinberg sceglie quindi di concedere a Martha e ai sopravvissuti l'ultima parola, affinché possano prolungare il ricordo di coloro che non ce l'hanno fatta: un messaggio di memoria e di negazione del perdono. A più riprese, nel corso della narrazione, Lisa ribadisce la propria sconfitta di fronte alla detenuta, che nonostante lo stato di soggezione non fa concessioni alla guardia che cerca, seppur per interesse, di stabilire un rapporto empatico. È la stessa Lisa a confermare il paradossale ribaltamento della relazione sul piano emotivo: “Я с Мартой не справилась. Не я – она меня одолела своим упорством, своим тяжелым молчанием... Как ненавидели нас, Вальтер, все они. Даже на пороге смерти у Марты был все тот же, полный ненависти взгляд...”⁷³ Ансога: “Он [Тадеуш] не хотел услуг от меня. Вальтер! Он все понял. Даже зная, что обречен, он отказался. Их всех ослепила ненависть”⁷⁴.

⁷¹ Ivi, Kart. 6, pp. 251-252.

⁷² Ivi, Epilogo, pp. 300-305.

⁷³ Ivi, Kart. 1, pp. 62-63.

⁷⁴ Ivi, Kart. 5, pp. 202-203.

Destino di *Passažirka*

In un articolo pubblicato su “Sovetskaja kul’tura” l’11 marzo 1967, Šostakovič elogiava pubblicamente l’opera, che aveva ascoltato al pianoforte direttamente da Weinberg. Nel 1968 il compositore ne avrebbe organizzato un’audizione all’Unione dei Compositori. L’opera fu infine pubblicata in forma di spartito per canto e pianoforte nel 1977.⁷⁵ L’edizione si apriva con una prefazione dello stesso Šostakovič, il quale – mentre dichiarava: “не устану восхищаться оперой ‘Пассажи́рка’” – sottolineava l’attualità dell’argomento, definito “остро современное”.⁷⁶

Nonostante il sostegno di una figura autorevole come quella di Šostakovič, l’opera incontrò innumerevoli difficoltà di allestimento durante la vita dell’autore, sebbene fosse inserita nel programma non solo del Bol’šoj, ma anche di altri teatri dell’Unione Sovietica. Su questo punto è possibile concordare con l’interpretazione del musicologo David Fanning, che spiega questa mancata produzione proprio con la difficoltà delle autorità a relazionarsi con la questione ebraica: “[...] it is clear that the Soviet authorities always had problems with commemorations of the Holocaust, which they tended to regard as one-sided in view of the colossal scale of Russian losses during the War”.⁷⁷ Forse proprio a questa situazione si doveva il commento di Šostakovič, generalmente poco incline ad aperte prese di posizione, in sostegno dell’opera. Lui stesso era consapevole della delicatezza della questione, e lo aveva dimostrato reagendo con particolare forza e prontezza all’uso non autorizzato della sua musica (la Sinfonia n. 11 – 1905) come colonna sonora del film *I sequestrati di Altona* (1962). In tale occasione il compositore aveva personalmente scritto al regista Vittorio De Sica richiedendo il ritiro della pellicola che definiva “fascista”, pur essendo il film basato su posizioni decisamente opposte, tratte dall’omonimo dramma di Jean-Paul Sartre (*Les séquestrés d’Altona*, 1959).⁷⁸

⁷⁵ M. Vajnberg, *Passažirka*, Pervoe izdanie pereloženiija dlja fortepiano, M., Sovetskij kompozitor, 1977.

⁷⁶ D. Šostakovič, *Ob opere*, in M. Weinberg, *Die Passagierin / The Passenger / Passažirka*, cit., p. 9. La prefazione è stata anche ripubblicata nel numero speciale di “Östeuropa” del 2010 dedicato a Weinberg, pp. 157-158. Cf. n. 11.

⁷⁷ D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: in Search of Freedom*, cit., p. 120.

⁷⁸ Di questa vicenda si è recentemente occupata la musicologa Ol’ga Digonskaja nel contributo intitolato *Dmirtij Šostakovič i Vittorio de Sica: sovetko-ital’janskij kazus 1960-ch*, presentato alla conferenza internazionale “Italian Musical Connections”, Institute for Russian Music Studies, Vipiteno, 11-13 luglio 2018. Tra l’altro, una certa analogia, che merita di essere approfondita, si riscontra negli argomenti messi in campo da Medvedev e Sartre (attraverso la

Il veto sull'allestimento si spiega con l'atteggiamento minimizzante nei confronti della Shoah mostrato dalle autorità sovietiche, nel senso di una reticenza, quando non un vero rifiuto opposto al riconoscimento del popolo ebraico nel suo insieme come obiettivo precipuo dello sterminio nazista. Questo riconoscimento andava in contrasto con l'universalismo degli ideali sovietici, e fu motivo di contenzioso tra le autorità e il Comitato antifascista ebraico (e motivo del suo stesso scioglimento nel 1948) una volta domata l'emergenza della guerra.⁷⁹

Pochi anni prima questo silenzio era stato denunciato con riferimento all'eccidio di Babij Jar, che aveva visto decine di migliaia di ebrei trucidati dai militari tedeschi tra il 29 e il 30 settembre del 1941. Nel 1961 Evgenij Evtušenko aveva pubblicato il poema *Babij Jar*, che poneva l'accento sul colpevole vuoto di risonanza che circondava anche il solo luogo fisico della tragedia: "Над Бабим Яром памятников нет".⁸⁰ L'anno successivo il poema era stato musicato da Šostakovič, che, a partire da questo testo e da altri commissionati al poeta, aveva tratto la Sinfonia per coro e orchestra n. 13 (op. 113 – "Babij Jar"). La composizione a sua volta aveva subito pressioni da parte delle autorità,⁸¹ per la limatura di un testo che effettivamente si presenta come un'accusa rivolta all'antisemitismo russo più che un generico lamento sulla condizione universale del popolo ebraico di fronte al tentativo nazista di eliminarlo. Il verso "Бей жидов, спасай Россию!" è un esplicito riferimento al contesto locale, nel quale il poeta denuncia, a dispetto del proclamato internazionalismo sovietico, l'esistenza di "те, чьи руки нечисты", ovvero gli "антисемиты" che "пышно нарекли себя 'Союзом русского народа!'"⁸²

L'operazione portata avanti da Šostakovič con la sinfonia, e poi con l'orchestrazione, nel 1963, del suo stesso ciclo *Dalla poesia popolare ebraica* (op. 79, 1948), e col sostegno a *Passažirka* manifestato anni più tardi, appare

sceneggiatura di Cesare Zavattini) nell'affrontare il tema della responsabilità della popolazione tedesca nella Shoah.

⁷⁹ Nel suo studio Salomoni rileva il "rifiuto dell'ideologia comunista di studiare la Shoah come un evento sterminazionistico distinto, e quindi di considerare la storia delle vittime ebrei separatamente da quella delle altre vittime del nazismo". A. Salomoni, *L'Unione Sovietica e la Shoah: genocidio, resistenza, rimozione*, cit. p. 8. Si veda anche il capitolo *Una identità intollerabile*, ivi, pp. 233-271.

⁸⁰ E.A. Evtušenko, *Babij Jar*, in *Sobranie sočinenij*, t. I, *Stichotvorenija i poemy*, M., Chudožestvennaja literatura, 1983, p. 316.

⁸¹ K. Mejer, *Šostakovič, Žizn', Tvorčestvo, Vremja*, cit., pp. 378-387.

⁸² E.A. Evtušenko, *Babij Jar*, cit., p. 316-317.

come un tentativo di portare alla luce la questione, cara al compositore per il suo interesse per la musica ebraica, per le sue frequentazioni personali e forse anche per desiderio di giustizia.⁸³ Tale tematica fu forse non a caso motivo di comunanza del maestro con i rappresentanti della sua ‘scuola’ – includendo in questo gruppo anche Weinberg. Come si è detto, il compositore aveva a sua volta toccato tale problematica anche in altre composizioni, dalle *Evrejskie pesni* per soprano e pianoforte su testi di Shmuel Halkin (Tetrad’ n. 2, op. 17, 1943), che si aggiungono al primo quaderno di *Canzoni ebraiche* per tenore e pianoforte (Tetrad’ n. 1, *Detskie pesni*, op. 13), alla *Sinfonietta* op. 41 (1948), che contiene citazioni di musica ebraica e presenta in epigrafe parole di Solomon Michoels che rivendicano parità di diritti per gli ebrei sovietici, fino alla trilogia sinfonica *Perestupiv porog vojny* (Sinfonie nn. 17, 18 e 19) composta negli anni Ottanta.⁸⁴

D’altra parte, il libretto di Medvedev, a differenza del poema di Evtušenko, sembra risentire maggiormente dell’atteggiamento ufficiale delle autorità sovietiche nei confronti dell’Olocausto:⁸⁵ esso presenta sì denotazioni precise in riferimento ad Auschwitz e al ‘muro nero’ davanti al quale si portavano a termine le esecuzioni, come anche sulla provenienza polacca della donna misteriosa. Tuttavia, mentre i tedeschi sono menzionati espressamente in quanto tali, e termini specifici vengono utilizzati per le guardie: “эсэсовец” e “эсэсовка”, “вожд”, quando non direttamente “фюрер”, per denotare i prigionieri il librettista opta per termini più vaghi: “заклученные”, “узники” e “узницы”. Martha è definita “Полка”, “девушка”, naturalmente “пассажирка” o semplicemente “она” nelle scene sul ponte della nave; in risposta alle domande di Walter sulla sua identità Liza la definisce, qui comprensibilmente, con una perifrasi: “Она была в аду, в Освенциме”.⁸⁶ Tadeusz è denotato solo come “скрипач”, sebbene nell’ultima scena le guardie si preoccupino di assicurargli che presto incontrerà “il suo Dio”, ironizzando sarcasticamente

⁸³ Meyer ricorda come dal momento della sua composizione il musicista usasse festeggiare annualmente due avvenimenti della sua carriera: la prima esecuzione della *Prima sinfonia* (12 maggio 1926), e il giorno in cui aveva concluso la stesura della *Tredicesima* (20 luglio 1963). K. Mejer, *Šostakovič, Žizn’, Tvorčestvo, Vremja*, cit., p. 387.

⁸⁴ Cf. Lettera di Natalija Vovsi-Michoels a Per Skans, 18 maggio 2000, citata in D. Fanning, *Mieczysław Weinberg: in Search of Freedom*, cit., p. 63, n. 60. L’epigrafe fu eliminata dalla partitura a stampa dopo la caduta in disgrazia di Michoels.

⁸⁵ Su questo argomento facciamo riferimento alla ricostruzione offerta da Antonella Salomoni in *L’unione Sovietica e la Shoah, Genocidio, resistenza, rimozione*, cit.

⁸⁶ M. Weinberg, *Die Passagierin / The Passenger / Passażirka*, cit., Kart. 1, p. 46. Allo stesso modo le battute di Lisa riferite alle altre prigioniere risentono di una tendenza alla spersonalizzazione: ad es. “Из блока смерти не выходили!”: ivi, Kart. 1, p. 64.

sulla sua appartenenza alla fede ebraica, che resta, nella mia interpretazione, sottintesa. La provenienza delle detenute è la più variegata: Varsavia, Kiev, Salonicco, Riga, Smolensk, Zagabria, Budapest, Praga, Bruxelles, Minsk, Parigi, Cracovia, Copenaghen, Digione. Come nel caso del *Requiem*, questo conferisce universalità alla tragedia, aspetto messo in evidenza nella citata produzione di Bregenz per la Prima assoluta, diretta da David Pountney, nella quale i testi dei personaggi principali non russi sono resi in versione ritmica nella propria lingua d'origine.⁸⁷

Laddove in *Babij Jar* il riferimento agli ebrei è esplicito, come il citato riferimento all'antisemitismo russo: “Мне сегодня столько лет, как самому еврейскому народу. Мне кажется сейчас – я иудей”,⁸⁸ nell'opera di Weinberg il termine *evrej* è utilizzato in un unico caso: al tentativo di evasione virtuale di Martha, che invita la prigioniera Hannah a memorizzare il suo indirizzo per andarci insieme quando saranno fuori dal campo, la stessa risponde: “Нет, Марта, нет. Я умру... Я еврейка”.⁸⁹ È possibile che librettista e compositore (e con loro i fautori del primo allestimento) abbiano inteso questa scelta nella prospettiva ‘inclusiva’, nell'intento di trascendere il dramma degli ebrei e portarlo al livello universale di tragedia umana – una scelta coerente con l'atteggiamento che Weinberg mostrò in riferimento a questi eventi in altre opere. Tuttavia, questa particolarità è rivelatrice dell'interpretazione dell'Olocausto come attacco alla comunità sovietica, più che a quella ebraica, due gruppi solo in parte coincidenti. Inoltre, proprio Hannah manifesta nel dialogo un pessimismo fatalistico (“Неужели я буду смеяться и любить?”)⁹⁰ con il quale contrasta l'atteggiamento positivo-eroico che abbiamo visto in Martha, e che si ritrova nella detenuta russa Katja e nei suoi pragmatici tentativi di organizzare la dissidenza all'interno del campo, che lei stessa difende orgogliosamente anche quando viene scoperta (“Нет! Не поддамся вам!”).⁹¹ Questa divisione dei ruoli tradisce l'idea di fondo che distingue i salvatori (sovietici) dai salvati (ebrei), in seguito persino accusati di non aver partecipato nella misura dovuta alle azioni militari al fronte.⁹²

Così pare potersi spiegare l'ampio spazio concesso alla canzone russa,

⁸⁷ Tale produzione ha dato luogo a un'incisione (*Mieczysław Weinberg, The Passenger*, Blu-ray disc, Unitel Classica-ORF, 2010).

⁸⁸ E.A. Evtušenko, *Babij Jar*, cit., p. 316.

⁸⁹ Ivi, Kart. 3, pp. 115-116.

⁹⁰ Ivi, Kart. 3, p. 118.

⁹¹ Ivi, Kart. 3, p. 136.

⁹² Cf. A. Salomoni, *L'Unione Sovietica e la Shoah: genocidio, resistenza, rimozione*, cit., in particolare il capitolo *Resistenza ebraica e mito della “passività”*, pp. 100-110.

che va oltre la mera funzione teatrale definita nella terminologia operistica come *divertissement*, o ancora come ‘peripheral decorativity’, per utilizzare l’espressione coniata da Taruskin: nella tradizione sette- e ottocentesca simili momenti di svago erano piuttosto comuni nelle opere russe, tanto che finirono per rappresentare un elemento fondativo della cosiddetta ‘Scuola nazionale russa’. Nell’opera di Weinberg la canzone “*Ty, dolinuška dolina*”, cantata da Katja per ricordare l’amica Ilonka, ci riporta al contesto di genesi dell’opera, e ci comunica che il punto di vista sulla vicenda è quello sovietico-russo. In questo senso il momento solistico di Katja rappresenta, *mutatis mutandis*, quel connubio di folclore e patriottismo che aveva caratterizzato la tradizione dell’opera russa dai tempi delle glinkiane *Una vita per lo zar* (1836) e *Ruslan e Ljudmila* (1842).⁹³ Il contrasto tra il ruolo minoritario di Hannah, rappresentante della componente ebraica delle vittime del nazismo, e quello prominente di Katja trasmettono, se non l’intenzione, – che sarebbe inverosimile vista la vicinanza del soggetto con l’esperienza diretta del compositore – quanto meno l’*habitus* mentale, evidentemente interiorizzato dal compositore stesso nel contesto sovietico, nell’interpretazione della tragedia dell’Olocausto.

Nella diversità di declinazioni qui sottolineate, che pur non garanti una sorte dissimile a due opere parimenti censurate come *Passažirka* e *Babij Jar*, resta il fatto che questa tematica trascese la poetica del singolo compositore per avvicinare in un’ottica comune i protagonisti qui chiamati in causa, a vario titolo tra loro collegati. Una tematica, in conclusione, che resta destabilizzante per la Russia come per altre nazioni europee, e che, se non può ancora contare su una pacificazione di umori a livello politico e storiografico, potrà forse sperare di trovare, complice il revival dell’arte sovietica *tout court*, un auditorio più ampio e disponibile in ambito musicale.

⁹³ In questo caso, naturalmente, il potere esaltato dal nazionalismo musicale era quello della dinastia Romanov. Sull’uso del folclore a scopo ideologico si vedano: M. Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism, From Glinka to Stalin*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 2007 (in particolare il capitolo *Glinka’s three attempts at Russianness*, pp. 74-139) e R. Taruskin, *Defining Russia Musically*, Princeton and Oxford, Princeton Univ. Press, 1997 (in particolare i capitoli *N. A. Lvov and the Folk*, pp. 3-24 e *M. I. Glinka and the State*, pp. 25-47). Nel contesto preglinkiano mi permetto di segnalare il mio saggio “*Ivan Susanin*” *Kavosa-Šachovskogo: predvestie teorii Oficial’noj Narodnosti v 1812 godu*, in *Realii i legendy otečestvennoj vojny 1812 goda*. Sbornik naučnych stat’ej, a c. di S.V. Denisenko, SPb.-Tver’, RAN, Institut russkoj literatury (Puškinskij dom), 2012, pp. 154-171.

Abstract

Mieczysław Weinberg's *Passażirka*

Mieczysław Weinberg (1919-1996), a Jewish composer born in Poland from a Russian family, took refuge in the Soviet Union during the World War II. He experienced repression due to his origins and family relationships and made the Shoah a pillar of his own poetics, raising the lament for the victims to a universal dimension. This article is dedicated to his main opera, *The Passenger* (1967-68), based on a subject by the Polish writer Zofia Posmysz, an opera, which brings the composer close to the artistic interests of his older colleague Dmitry Shostakovich, as well as to other Soviet composers of his generation, such as Revol Bunin and Veniamin Fleysman. Its subject matter turns out to be particularly delicate in coeval Russia, while the fortune of the opera reveals the difficulty of post-Soviet authorities in dealing with the historical moment treated by Weinberg's masterpiece.

Keywords: *The Passenger*, Mieczysław Weinberg, Dmitry Shostakovich, Shoah, Russian opera.