

Federica Fortunato

Commedia senza parole.
Il segno di Dante nel sinfonismo russo

Esplosa in età romantica, l'attrazione dei compositori per la *Divina Commedia* si è rinforzata nel corso del Novecento manifestandosi in pluralità di stili, strumentazioni, generi e coinvolgendo ogni area, dalla sperimentazione elettroacustica, alla popular music, al rock.

Tra le infinite possibilità tematiche offerte da tale repertorio si sono scelte qui alcune composizioni che per genere (sinfonia) e area culturale (Russia) disegnano un percorso coerente, legato alla storia politica e artistica, sorprendente per ricchezza e concentrazione di opere idealmente collegate al poema o programmaticamente costruite sulla traccia di questo.

Da mito romantico a ispirazione postmoderna

Alimentata da edizioni, traduzioni, commenti, trasposizioni letterarie del poema, l'irruzione della *Divina Commedia* nell'immaginario musicale dell'Ottocento trova uno spazio privilegiato nei generi "rappresentativi" del teatro musicale e del poema sinfonico. La potenza dei versi danteschi nutre pulsioni intellettuali¹, nazionalistiche², spirituali; ma se scorriamo il centinaio di titoli

¹ Modello e "interlocutore", Dante viene *vissuto* «come autore di poesia per musica, quanto come intellettuale con cui confrontarsi sul piano dei contenuti attraverso il proprio linguaggio»: A. Rostagno, *Dante nella musica dell'Ottocento*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 2, 2013, p. 233.

² Per l'ispirazione musicale a Dante nell'Italia postunitaria, cfr. *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, a cura di G. Salvetti, Milano 1994. Sul contributo dell'opera dantesca all'edificazione di un'identità nazionale attraverso un percorso rigenerativo di società e cultura, cfr. anche F. Bissoli, *L'orgoglio identitario e lo 'spirito di Dante' nella musica*

censiti in età romantica³ notiamo che, insieme alla venerazione per il poeta, è all'opera la fascinazione per alcuni soggetti estrapolati (e variamente romanzzati) dalla *Commedia*. Su tutti quello di Francesca da Rimini domina incontrastato, seguito a distanza dalle figure di Ugolino, Pia de' Tolomei, Piccarda Donati. Più che il pensiero e la poetica di Dante, ispiratori sembrano scenari e valori coagulati ed esaltati in specifici fatti e personaggi: il tragico-amoroso, l'orrido, l'ambientazione neogotica, l'ineffabile dell'oltretomba corrispondono all'estetica romantica e trapassano in quella simbolista.

Maggiore aderenza allo spirito dell'opera dantesca si trova in «quell'operazione complessa e spesso stimolatrice d'alta fantasia che è l'ispirarsi a Dante per composizioni strumentali nell'ordine delle suggestioni estetiche e della musica "a programma"»; un'operazione che «ha prodotto opere di grande pregio e talvolta autentici capolavori»⁴. Riferita all'Ottocento, l'osservazione mantiene la sua validità per i repertori successivi.

È a queste interpretazioni, ai tentativi di conversione in suoni di senso ed immagini che mi dedico in queste pagine, escludendo in partenza l'ampio e appassionante repertorio di musica vocale che nel corso dell'ultimo secolo ha prodotto opere di estremo impegno speculativo e visionaria ricerca linguistico-drammaturgica⁵: azioni teatrali e coreutiche (in linea con il secolo precedente), oratori, cantate, lirica corale e da camera, esperienze radiofoniche e ci-

italiana, «Dante e l'arte», 2, *Dante e la musica. Il Sinfonismo*, Barcelona 2015.

³ Nella ricognizione delle opere dal XIX secolo ad oggi punto di partenza è stata la sezione *Musical Settings of the "Commedia"*, in *The Dante Encyclopedia*, ed. R. Lansing, New York 2010, pp. 906-912; l'elenco si arresta al 1997, ma altre fonti hanno portato ad integrare tutto il secolo, coprendo gli anni fino al 2010. Tra queste: RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); *The Princeton Dante Project*, in https://dante.princeton.edu/pdp/da_mu.htm (ultima consultazione: 5/04/2021); M.A. Roglieri, *Nineteenth-and Twentieth century musical adaptations of Dante's "Commedia": Dante's greatest hits*, «Bibliotheca Dantesca. Journal of Dante Studies», vol. 1, Article 10, 2018, pp. 177-195, consultabile in <https://repository.upenn.edu/bibdant/vol1/iss1/10>. Di notevole utilità e interesse, soprattutto per la parte contemporanea, è l'antologia musicale in tre parti *700 anni di Dante in musica (Inferno, Purgatorio e Paradiso, Oggi)* di Stefano Nardelli pubblicata il 12 gennaio 2021 sul «Giornale della Musica». I tre articoli sono consultabili in <https://www.giornaledellamusica.it/articoli/700-anni-di-dante-musica-inferno>, <https://www.giornaledellamusica.it/articoli/700-anni-di-dante-musica-purgatorio-e-paradiso>, <https://www.giornaledellamusica.it/articoli/700-anni-di-dante-musica-oggi> (ultima consultazione: 05/05/2021).

⁴ Q. Principe, *Il senso della presenza di Dante nella musica italiana dell'Ottocento*, in *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)* 1994, p. 27.

⁵ Per citare almeno un esempio, ricordiamo *Laborintus II*, opera scenica per voci, strumenti, nastro magnetico (1965) di Luciano Berio con testi di Edoardo Sanguineti, Ezra Pound, T.S. Eliot. Commissionata dalla Radio-Televisione francese, l'opera utilizza enciclopedicamente ogni forma di espressione, tecnica compositiva, trattamento della parola, creando uno statuto molteplice tra teatro, allegoria, documentario, azione danzata.

nematografiche, fino alle manifestazioni multimediali degli ultimi decenni⁶.

Seguendo l'esplosione novecentesca di forme, generi e linguaggi anche la dantologia strumentale si ramifica generando forme ibride di musica da camera, ambiziosi progetti sinfonici, una sorprendente produzione elettroacustica⁷. Alla grande articolazione del repertorio corrisponde un nuovo respiro geografico che dal dominante quartetto di Italia, Francia, Germania, Russia dilata l'orizzonte a misura universale⁸. Se questo corrisponde alla linea di crescita generale del panorama compositivo "classico" nel secolo scorso, più interessante diventa seguire la linea di distribuzione cronologica delle opere; pur con inevitabili approssimazioni, il grafico dei dati raccolti (ordinati per cronologia, generi, organici, nazionalità) mostra coerenze e qualche sorpresa rispetto agli eventi storici periodizzanti e agli anniversari danteschi.

L'onda lunga del mito romantico rinforzato da connotazioni simboliste e teosofiche prosegue con forza nella prima parte del nuovo secolo, scavalcando con esempi radi ma non irrilevanti il primo conflitto mondiale; arenata nel primo dopoguerra, sembra spegnersi totalmente con la Grande Depressione per riprendere agli inizi degli anni Sessanta e affermarsi con decisione nel decennio successivo, fino all'impressionante fioritura degli anni Novanta. Abbastanza prevedibilmente l'anniversario del 1965 genera fervore spontaneo e committenze istituzionali: oltre alle aree storicamente interessate, Gran Bretagna⁹, Da-

⁶ Per restare ancora ad un esempio, la *Dante Trilogy* (2002-2006) del gruppo tedesco Tangerine Dream meriterebbe più di una semplice citazione, con quella *kosmische Musik* che, nel connubio di rock e avanguardia, catapulta in una lettura dell'intero percorso della *Commedia* tra grido e meditazione.

⁷ La formidabile espansione sonora portata dai mezzi elettronici ha aperto inedite possibilità evocative alle opposte "indicibilità" di *Inferno* e *Paradiso*; sono decine le opere censite dalla metà degli anni Sessanta ad oggi, dal *Dante's Joynte* (1966) di Kenneth Gaburo per nastro magnetico, tromba, viola, contrabbasso e *body percussion* da parte di vari esecutori, a *La Divine Comédie d'après Dante*, trilogia di Bernard Parmegiani (*Enfer*, 1972 e *Paradis*, 1976) e François Bayle (*Purgatoire*, 1972-76) per narratore e *electronics*, alle colonne sonore realizzate nel 2011 sia dai Tangerine Dream che da Edison Studio per il restaurato film *Inferno* (1911, regia di Bertolini, de Liguoro, Padovan). Per l'opera di Gaburo si veda la descrizione che ne offre Roglieri 2018, pp. 185-186; per Parmegiani e Bayle sintetiche note si trovano sul sito istituzionale dell'IRCAM (<https://brahms.ircam.fr/>), mentre la sceneggiatura appare sul *Catalogue exhaustif* del sito dedicato a Parmegiani: https://bernardparmegiani.fr/wp-content/uploads/catalogue_exhaustif_Bernard_Parmegiani.pdf (ultimo accesso: 16/06/2021).

⁸ Naturalmente le aree a riferimento culturale europeo (Americhe, Australia), ma va ricordata la presenza di Dante in *Marco Polo* (1995) di Tan Dun (1957), rappresentante del "nuovo corso" della musica cinese a partire dagli anni Ottanta. Con gesto radicale Tan Dun esplora materiali inediti (acqua, carta, tessuti) e singolari sintesi di tradizioni lontane, come nel *Marco Polo* dove le ombre di Dante, Shakespeare, Li Po (ed altre anime nobili da mondi diversi) si intrecciano in un viaggio spirituale interculturale.

⁹ Il mondo britannico si distingue fin da inizio Novecento per l'attrazione dantesca; dal poema sinfonico *Dante* (1901), poi rivisto con il titolo *Dante and Beatrice* (1910), di Sir Granville Ban-

nimarca, Paesi Bassi, Scandinavia, Est Europa, aree di altri continenti sviluppano costellazioni di opere che da Dante traggono spunto, testo, immaginario.

L'ultimo decennio del secolo scorso vede un'impennata quantitativa di questi titoli; rinforzato dall'anniversario simbolico dei 700 anni del Viaggio dantesco, il passaggio al nuovo millennio sembra avere intensificato la riflessione sui destini umani attraverso il confronto con la visione spirituale e il disegno drammaturgico della *Commedia*.

Per quantità e varietà di approcci protagonisti di questo flusso tematico sono gli Stati Uniti e il grande paese tornato a chiamarsi Russia all'inizio degli anni Novanta. Nel primo caso la molteplicità di generi, stili, profili culturali di autori dalla varia origine nazionale richiederebbe una ricostruzione troppo estesa e articolata di genesi ed esiti artistici; in ambito sovietico-russo invece è possibile cogliere a più livelli permanenze e continuità nella diffusa fascinazione per Dante, nella ricerca linguistica legata a caratteri nazionali, nel ricorso al genere sinfonico che innerva la storia russa con opere di potente espressività.

In Russia¹⁰

Si fa risalire l'incontro del mondo russo con la *Divina Commedia* all'offerta di una copia in lingua originale all'imperatrice Elisaveta Petrovna, probabilmente intorno al 1760¹¹. I primi frammenti tradotti dal francese sul finire del

tock (1868-1946) al plurimo ritornare di John Foulds (1880-1939) su temi idealmente motivanti: la concert opera *The Vision of Dante* per soli, coro e orchestra op. 7 (1908) prelude con il suo impegno innovativo agli echi postbellici di *The Song of Honour* op. 54 per narratore, voci femminili, coro e orchestra da camera (1919-21) e, negli stessi anni, di *A World Requiem* op. 60 per soli, voci bianche, coro, organo, orchestra. Nel 1948 *Pictures from Dante* di Erik Chisholm (1904-1965) sarà tra i pochissimi ritorni alla *Commedia* nel suo tempo; dopo aver evocato Ossian nella sua seconda sinfonia completata alla soglia della guerra (1939), *Pictures from Dante* riflette la denuncia e il lutto per la tragedia ancora bruciante. Compositore e direttore d'orchestra scozzese, Chisholm esercita a lungo in Sudafrica e, con questo primo lavoro composto nella nuova realtà, porta quindi Dante anche in quell'estremo lembo geografico.

¹⁰ Una prima ricostruzione della presenza di Dante nella musica russa si deve a J. Keldyš, *Dante v ruskoj muzyke/Dante nella musica russa*, in *Dante i Slavjane/Dante e gli Slavi*, a cura di I. Belza, Mosca 1965, pp. 49-66. Uno studio più recente è quello di G.P. Ovsjankina, *Razvitie muzykal'noj «dantologii»; put' iz Evropj v Rossiju/Lo sviluppo della «dantologia» musicale; viaggio dall'Europa alla Russia*, «Fundamental'nye issledovanija», 8, 2013, pp. 1476-1481. Pubblicato in <http://dante.rhga.ru/section/dante-v-iskusstve/razvitie-muzykalnoj-dantologii-put-iz-zapadnoj-evropy-v-rossiju.html> (ultimo accesso: 02/04/2021).

¹¹ Nel 1757-58 l'editore veneziano Antonio Zatta pubblica in tre volumi *La Divina Commedia di Dante Alighieri con varie annotazioni, e copiosi Rami adornata. Dedicata alla sagra imperial maestà di Elisabetta Petrowna imperatrice di tutte le Russie ec.ec.ec. dal conte don Cristoforo Zapata*

secolo aprono la strada a quello che da Puškin in avanti diventerà più che un fenomeno culturale: un impressionante fervore di traduzioni parziali diffonderà il personaggio Dante e la sua opera non solo come oggetto di studio, ma come esperienza coinvolgente (vera e propria identificazione in alcuni casi) da parte di artisti e comuni lettori.

Se l'acquisizione di temi danteschi nella letteratura poetica e drammaturgica è precoce e percorre tutto il XIX secolo¹², in ambito musicale ne abbiamo un primo quanto fortunato esempio con la fantasia sinfonica *Francesca da Rimini* (1876) di Pëtr Ilič Čajkovskij¹³; un ventennio dopo la lisztiana sinfonia *Dante*¹⁴ e in un clima segnato dall'estetica wagneriana, il soggetto dantesco entra nell'immaginario musicale russo mettendo una felice ipoteca sulle scelte drammaturgiche della generazione successiva¹⁵.

Negli anni Novanta e continuando poi fino alla guerra una rinnovata e intensa ventata di italomania accompagna il movimento simbolista che, in modi diversi, eleva Dante a nume ed eroe¹⁶: integrando arte, scienza, religio-

de Cisneros. Per una ricostruzione della diffusione dell'opera e della figura di Dante in Russia, in particolare delle traduzioni della *Divina Commedia*, F. Romoli, *Dante in Russia*, in *La ricezione di Dante Alighieri: Impulsi e tensioni*, atti del convegno internazionale (Urbino, 26-27 maggio 2010), a cura di R. Unfer Lukoschik, M. Dallapiazza, München 2011, pp. 243-253; per gli influssi sul mondo culturale russo e sovietico, C.G. De Michelis, *Dante in Russia nel XX secolo*, «Critica del testo», XIV/3, 2011, pp. 243-252.

¹² Assunto dai maggiori rappresentanti della cultura nazionale (Puškin, Gogol', Dostoevskij) come modello universale per lo sviluppo di un pensiero russo innovativo a fine secolo, «the Florentine poet became a critical fulcrum on which the nation's intelligentsia balanced its arguments about culture». J.M. Kopper, *Dante in Russian Symbolist Discourse*, «Comparative Literature Studies», vol. 31, 1, 1994, p. 25.

¹³ Per uno studio critico dell'opera cfr. F. Cesari, *Come Francesca sedusse Čajkovskij*, in «*Meravigliosamente un amor mi distrae*» *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, a cura di F. Fortunato e I. Comisso, Rovereto 2017, pp. 137-149.

¹⁴ Preceduta dal pianistico *Après une lecture du Dante* (1838 in prima pubblicazione), la *Dante-Symphonie* (prima esecuzione nel 1857, completata con il *Magnificat* nel 1860) resta un monumento della musica a programma e un riferimento ineludibile per analoghi progetti ispirati alla *Commedia*. Tra i numerosi contributi critico-analitici, M. Storino, *Il soggetto o i soggetti? La Dante-Symphonie di Franz Liszt*, in «*AnDante*»: *Dante e la musica. Riflessioni interdisciplinari*, a cura di M.T. Arfini e A. Rizzuti, Torino 2018, pp. 57-87.

¹⁵ Si ha notizia dell'idea di un oratorio su temi del poema dantesco concepito già negli anni Quaranta da due giovanissimi "intellettuali della musica", Vladimir Stasov e Aleksandr Serov; il progetto non si realizzerà, ma la scelta del *Purgatorio*, in controtendenza rispetto ai temi poi più frequentati, permette di interrogarsi su possibili esiti diversi rispetto all'approccio "episodico" che verrà poi privilegiato. Keldyš 1965, pp. 51-53.

¹⁶ Kopper 1994, p. 32. Per i simbolisti della prima fase (i cosiddetti "estetici", tra i quali Brjusov, Bal'mont, Merežkovskij) diventa autorità morale e fulcro di una nuova estetica, sintesi di mistica, poesia, politica; negli anni Venti i "simbolisti religiosi" (tra cui Blok, Belij, Solov'ev) ne rileggono l'immagine scorporandola dal suo tempo storico e facendone l'icona dell'energia creativa

ne, il poeta fiorentino diventa una guida sia nell'elaborazione di una nuova estetica che nel riformulare una cultura nazionale in cui serpeggiano pulsioni mistiche e confronto con la modernità¹⁷. Autorità morale indiscussa, Dante fornisce «a model for their understanding of love and the spiritual experience»¹⁸. All'inizio del nuovo secolo l'entusiasmo per il poeta arriva a livelli senza precedenti allargandosi ad un pubblico sempre più ampio e accendendo una passione che durerà nel tempo in modo più o meno sotterraneo¹⁹.

Sono autori russi ad aprire il Novecento nel segno della *Divina Commedia* con gli sventurati amanti del V canto dell'*Inferno* come soggetto privilegiato di continue variazioni. Dopo anni di ponderazione nell'estate 1900 Sergej Rachmaninov mette le basi per il duetto d'amore della sua *Francesca da Rimini* e qualche anno dopo (1906) mostrerà al pubblico di avere assimilato la lezione čajkovskiana nel trattamento drammaturgico, nella vocalità e nelle ampie pagine orchestrali (preludio, interludi) ricche di rimandi psicologici e di realismo descrittivo. Con un impianto più tradizionale legato al gusto ottocentesco e alla propensione per i fastosi allestimenti imperiali, l'omonima opera (1902) di Eduard Nápravník si era concentrata sull'evoluzione affettiva della vicenda relegando la fonte dantesca a semplice spunto suggestivo²⁰.

Nel dopoguerra sembra riemergere un "bisogno di Dante"; proiettato in una dimensione atemporale, rappresentante artistico e civile di ogni mondo in drammatico sconvolgimento²¹, il Dante monumentale è anche portatore di un tratto demoniaco, altra immagine faustiana di potenza creativa capace di mobilitare forze profonde e di portare a coesione i frammenti centrifughi

suscitata dalle crisi dell'umanità. Con le parole di Andrej Belij, «The Symbolist struggle sweeping Europe carries us toward an eternal sea, toward universal religious symbols. Remaining with all an artist, Dante developed for us this system of religious symbols». Citato in Kopper 1994, pp. 32-33.

¹⁷ Nel 1907 la pubblicazione della prima traduzione russa integrale del poema permette un approccio più completo e diretto. «While nineteenth century criticism had focused on the moral and social implications of the *Comedy*, the twentieth century discovered Dante the mystic and the prophet». L. Vogel, *A Symbolist's Inferno: Blok and Dante*, «The Russian Review», vol. 29, 1, 1970, p. 39.

¹⁸ Z. Ishov, *Introduction to poetry in the form of poetry: Dante read by Mandel'stam*, «Slavic & East European Journal», (in corso di pubblicazione). Ringrazio l'autore per avermi permesso la lettura e l'utilizzo di questo saggio.

¹⁹ È nota la familiarità di Anna Achmatova («Non faccio altro che leggere Dante») e di molti altri artisti con la *Divina Commedia* da alcuni frequentata anche in lingua originale.

²⁰ Su entrambe le opere cfr. E. Bonomi, *Epigonismo čajkovskiano e risonanze wagneriane. Le "Francesche" di Nápravník e Rachmaninov*, in «Meravigliosamente un amor mi distrae» 2017, pp. 109-136.

²¹ «Bard of the underworld and a puritan singer of 'terror', the popular Dante of the early 1900 was often the vivid creation of a neo-Romantic sensibility». Kopper 1994, p. 32.

della realtà rivoluzionaria. Nel 1921, pur immerso in immani difficoltà, il mondo culturale russo si mobilita per una prodigiosa celebrazione dell'anniversario con profusione di eventi letterari, conferenze pubbliche, produzione critica e divulgativa mirata ad ogni categoria di lettore.

Nell'ambito di questi festeggiamenti si registra un concerto con pagine ispirate alla *Divina Commedia* e alla *Vita Nuova* sotto la direzione di Boris Asaf'ev²²; ma è di qualche anno dopo una composizione orchestrale che possiamo considerare capostipite di quelle "riflessioni musicali" sull'universo della *Commedia* che si infittiranno verso fine secolo. Il pietroburchese Vladimir Ščerbačëv²³ presenta nel 1927 la sua seconda Sinfonia, *Blokovskaja*, per soprano, tenore, coro misto e grande orchestra su testi poetici di Aleksandr Blok. Tenue sul piano oggettivo, il collegamento con il mondo spirituale dantesco è profondo: per anni Ščerbačëv si era alimentato dei versi di Blok, il simbolista che letteralmente viveva in una parentela mistica con Dante. L'ultimo dei cinque movimenti (*Vivo, poi rubato*) è costruito intorno ai versi di *Pesn' Ada/Canzone dell'Inferno*²⁴ tratta dal ciclo *Strašnij mir/Mondo spaventoso*

²² Compositore e musicologo, ardente organizzatore e promotore di musica contemporanea, Boris Vladimirovič Asaf'ev (1884-1949) è anche autore del primo importante saggio russo sul rapporto tra Dante e la musica. Keldyš 1965, pp. 65-66.

²³ Considerato tra le voci più promettenti della sua generazione, Vladimir Vladimirovič Ščerbačëv (1889-1952) ha scontato l'attrazione per l'avanguardia occidentale con allontanamenti da Leningrado e ad oggi mantiene una notorietà non sostenuta da adeguati studi biografici e critici. Seconda di cinque sinfonie, la *Blokovskaja* ha ugualmente conosciuto un cammino tortuoso: grandioso successo alla prima esecuzione, perdita della partitura, seconda ed ultima proposta in pubblico (1987) sulla base di una ricostruzione appassionata quanto aleatoria. Solo a fine aprile 2021 la partitura è ritornata alla luce, pubblicata dalla famiglia del compositore. M. Micheeva, «*Blokovskaja simfonija*» Vladimira Ščerbačëva: *partitura incognita*, «Opera musicologica», 13, 2, 2021.

²⁴ Oltre al clima generale nella poesia sono riconoscibili riferimenti diretti, quasi un calco ideale di ritmo e di noti frammenti: la struttura in terzine di endecasillabi a rima incatenata, forse un unicum nella produzione di Blok; l'incipit «Den' dogorel na sfere toj zemli./Gde ja iscal putej i dnei koroče. / Il giorno si è spento sulla sfera di quella terra/Dove io cercavo la via breve» (vv. 1-2); i versi «Menjà tam net. Tropoj podzemnoj noči/Skhožù, skol'zjà, ustupom skol'zkich skal./ Znakomyj Ad gljadit v pustye oči. / Non sono lì. Sui sentieri sotterranei della notte/Vado, scivolando, tra sporgenze di rocce scivolose./Un Inferno familiare guarda negli occhi vuoti» (vv. 4-6), «Idù odin, utrativ pravij put',/V krugach podzemnyh, kak velit obyčaj / Vado solo, perso il retto sentiero./Nei cerchi dell'inferno mondo, come l'uso prescrive» (vv. 11-12) e infine, inequivocabile, l'invocazione «Gde sputnik moj? – O, gde ty, Beatrič? / Dov'è il mio compagno di viaggio? – O, dove sei, Beatrice?» (v. 10). R.I.Chlodovskij, *Blok i Dante/Blok e Dante*, in *Dante i vseмирnaja literatura/Dante e la letteratura mondiale*, a cura di N.I. Balašov, Mosca 1967, pp. 243-244. Qui e oltre le traduzioni dal russo sono da me curate. Nella traslitterazione dal cirillico mi attengo al modello standard ISO 9 con due eccezioni: 'x' diventa 'kh' (come indicato nel sistema ufficiale russo) quando la combinazione con altre lettere altererebbe fortemente la sonorità originale e 'u' è resa con 'tz'.

del 1909²⁵. Se l'Inferno della poesia blokiana non ha riferimento esplicito alla cantica dantesca, il nesso subliminale acquista in potenza: lo slancio del poeta russo per Dante costituisce uno sfondo culturale ed emotivo da cui erompe una poesia fatta di corti circuiti, immagini simboliche, sonorità. Acutamente Galina Ovsjankina rileva: «Qui non solo uno degli episodi, ma l'intera cantica è diventata oggetto di rappresentazione musicale, benché attraverso il prisma dell'interpretazione di Blok. Inoltre, la struttura del poema di Dante ha influenzato nel suo complesso la struttura compositiva della sinfonia di Ščerbačëv»²⁶. Portare l'attenzione su quest'opera apparentemente tangenziale rispetto al nostro soggetto è opportuno anche per un paio di aspetti che ritorneranno nel gruppo di composizioni affrontate oltre: il ruolo della forma sinfonica in Russia/URSS e la ricerca (impostata nel secolo precedente) di una "voce" autenticamente russa.

È un'opera su scala gigantesca, dotata di un intenso sviluppo melodico-polifonico del primo tema [...]. I temi-simboli sono paragonabili a Leitmotive [...] e la struttura può essere avvicinata alla drammaturgia di opere di Musorgskij e di Wagner. Nello stesso tempo, Ščerbačëv stava cercando una speciale "linearità russa" di canto, attingendo alle tipologie melodiche di movimenti lenti di sinfonie e concerti [...]. E nella melodia della Seconda Sinfonia, questa tela è approfondita in senso filosofico [...]; l'intonazione russa e i tratti stilistici sono sottoposti a trasformazione²⁷.

Rispetto ai due approcci possibili per la musica strumentale legata ad un soggetto extramusicale (illustrazione fonica specifica o evocazione d'insieme, *Pointierung* o *Gesamtschau*) si può individuare qui una via ulteriore, un'operazione al quadrato che, oltrepassando la descrizione e la parafrasi, punta ad un'assimilazione a livello profondo. Come Blok aveva introiettato lo spirito della *Commedia* (e a sua volta era stato oggetto di un processo di "dantificazione")²⁸, altrettanto sembra tentare Ščerbačëv sull'ala dei versi blokiani

²⁵ Pur trattandosi di coincidenza cronologica, citiamo qui la coeva *Canzone XXXII*, op. 26 n. 2 di Sergej Ivanovič Taneev (1856-1915), allievo e amico di Čajkovskij; in seguito trascritta per trio con pianoforte (e quindi tra le prime opere strumentali da camera ispirate a Dante), *Venite a 'ntender li sospiri miei* si trova all'interno di una raccolta di dieci romanze su testi dal profondo impegno emotivo e intellettuale (tra gli autori, anche Moore, Baudelaire, Maeterlinck, Nietzsche).

²⁶ Ovsjankina 2013, p. 1476.

²⁷ R.N. Slonimskaja, *Dresdenskie pamjatnje vstreči: Vladimir Ščerbačëv – Nikolaj Metner/Incontri memorabili a Dresda: Vladimir Ščerbačëv – Nikolaj Metner*, «Opera musicologica», t. 12, 1, 2020, pp. 26-27.

²⁸ «He descended into the abyss with the gentlest eyes and the pure heart of a child, dispassio-

resi solo orchestralmente, in un processo forse inconsapevole giocato su una forma di intuizione e adesione poetica.

Scomparendo proprio nel 1921, Blok sembra aver preparato “esistenzialmente” la sterzata ermeneutica che Osip Mandel’stam propone nella sua *Conversazione su Dante*, testo in cui si confondono una folgorante *lectura Dantis* e un’autobiografia reale e spirituale; scritto nel 1933 e circolato in forma clandestina fino alla pubblicazione nel 1967, il volumetto promuove una strada originale di avvicinamento alla parola e allo spirito della *Divina Commedia*. Benché sia difficile determinare l’influsso di quest’opera sul mondo musicale russo²⁹, la sua presenza è imprescindibile per l’invito alla “presa diretta” del testo, con il rigetto di ogni esegesi erudita e l’invito ad immergersi nella valenza sensoriale della parola, della musicalità pervasiva dei versi e dell’architettura del poema. Il superamento della venerazione agiografica per un Dante sovrumano incita ad abbandonarsi in modo “ingenuo” al vivo della materia poetica, alla sonorità della lingua italiana («la più dadaistica delle lingue romanze»)³⁰ per chi può avvicinare l’originale, ma soprattutto ai paesaggi sonori. Dall’onomatopea al senso epico costruito con mezzi musicali³¹, Mandel’stam rileva nella stessa composizione fonetica l’impulso profondo dell’invenzione poetica; rapito dalla fascinazione linguistica, il lettore viene trascinato dalla dimensione sonora che ingloba ed esalta il contenuto. Il carattere ostico della *Conversazione su Dante* si rischiarava proprio nei capitoli dedicati alla musica del testo, indagata in tutti i suoi valori: ritmici, melodici³², timbrici soprattutto:

nately traversed its most sinister recesses and carried back his difficult, Dante-like experience into the blinding light of contemporaneity»; così Sergej Gorodezkij nelle sue *Vospominaniia ob Aleksandre Bloke / Memorie di Aleksandr Blok*. La citazione si trova in Kopper 1994, p. 40.

²⁹ Non solo musicale e non solo russo: la scarsa vivacità di studi danteschi ufficiali in età sovietica, insieme all’oscurità del testo, considerato a lungo più un’espansione autoreferenziale che un saggio interpretativo, hanno tenuto a lungo la *Conversazione* in un limbo di rispetto e di distanza.

³⁰ O. Mandel’stam, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, trad. it. di R. Giaquinta, Genova 1994, p. 49.

³¹ «Molto tempo prima di Bach, e in un’età in cui non si costruivano ancora i grandi organi monumentali, ma solo modestissimi prototipi-embrioni del futuro mostro, un’età in cui lo strumento principe restava ancora la cetra usata per accompagnare la voce umana, l’Alighieri costruì, entro lo spazio verbale, un organo di una potenza smisurata, e già si deliziava di tutti i suoi possibili registri e ne gonfiava i mantici, e lo faceva mugghiare e tubare da tutte le sue canne». Mandel’stam 1994, p. 64.

³² «Invece di ammucciare la propria scultura, come avrebbe fatto, ad esempio, Victor Hugo, Dante la fascia con una sordina, la avvolge di tenebra grigiazzurra, la rimpiastra sul fondo di un oscuro sacco di suoni. Essa viene data su un registro discendente, si dilegua in basso, attraverso un occhio di bue, un tondo finestrono acustico». Mandel’stam 1994, p. 64.

Se imparassimo ad ascoltare Dante, sentiremmo il maturare del clarinetto e del trombone, sentiremmo il trasformarsi della viola in violino e l'allungarsi di un pistone del corno. E il nostro orecchio sarebbe testimone di come, intorno al liuto e alla tiorba, si vada formando il confuso nucleo della futura orchestra omofonica a tre sezioni³³.

Il canto trentatreesimo dell'*Inferno* [...] è avvolto in un timbro di violoncello, denso e grave come miele rancido, avvelenato.

La densità del timbro del violoncello è destinata a rendere come meglio non si potrebbe il senso di attesa e tormentosa impazienza. [...]

Il racconto di Ugolino è una delle più significative arie di Dante, uno dei casi in cui un uomo al quale è concessa un'unica possibilità di essere ascoltato, mai più ripetibile, si trasfigura sotto gli occhi dell'ascoltatore, suona la sua infelicità come un virtuoso trae dalla propria sciagura un timbro mai udito fino ad allora e a lui stesso sconosciuto³⁴.

Né manca la dimensione formale:

I canti danteschi sono le partiture di una speciale orchestra chimica, in cui per un orecchio estraneo sono meglio percepibili le similitudini, che coincidono con gli slanci, e gli a solo, cioè le arie e gli 'ariosi', una sorta di autoconfessioni, autoflagellazioni e autobiografie, a volte così piccole che stanno sul palmo di una mano, a volte lapidarie come un epitaffio, a volte ampie come un attestato di lode rilasciato da un'università medievale, a volte fortemente sviluppate, articolate e dotate di una maturità drammatica da opera lirica, come, ad esempio, la celebre 'cantilena' di Francesca³⁵.

L'accento posto sugli aspetti musicali non esaurisce la novità della *Conversazione*, ma l'intensità viscerale del rapporto di Mandel'stam con Dante contribuisce a comprenderne l'influenza ideale e la ricorrente presenza dei suoi testi nei repertori dei compositori dell'ultimo mezzo secolo.

Per tutta l'età staliniana la passione per Dante e per l'Italia continua a pervadere in profondità il mondo letterario e di molti attraversa la poesia: «In their condition of 'inner émigrés', citizens ostracised in their own country, they acutely felt a kinship with Dante's predicament of exile. Besides Dante must have provided the stranded Russian poets with moral support and

³³ Ivi, p. 54.

³⁴ Ivi, pp. 115-116.

³⁵ Ivi, p. 114.

served them as a temporary means of obliterating the stifling local reality»³⁶.

Gli anni Sessanta, con il settimo centenario, segnano una potente ripresa di studi critici e pubblicazione in russo dell'opera omnia dantesca; a questo entusiasmo non corrisponde immediatamente qualcosa di analogo nel circuito musicale, in quel periodo elettrizzato dall'incontro diretto con i repertori e le tecniche dell'Occidente. Tappe dantesche maturano negli anni Settanta³⁷, in era brežneviana, quando la cosiddetta "normalizzazione" richiude agli artisti il respiro liberato durante il precedente "disgelo"³⁸; in uno stesso anno, 1974, Dmitrij Šostakovič (1906-1975) evoca Dante esule attraverso i versi di Michelangelo Buonarroti³⁹ e Al'fred Garrievič Šnitke (1934-1998) presenta la sua Prima sinfonia (1969-1974)⁴⁰.

Come nel caso di Ščerbačëv, in Šnitke il riferimento all'*Inferno* non è esplicito, eppure un'atmosfera familiare si ravvisa in particolare nell'ultimo movimento⁴¹, dove il tema della morte è squadernato attraverso una sorta di collage di marce funebri a cui fanno seguito catene di variazioni sul *Dies Irae*. Imponente impianto formale, estreme tensioni sonore, uso enciclopedico di ogni stile e tecnica, richieste coreografiche agli orchestrali: questo e una rara concentrazione di pensiero ne hanno bandito l'esecuzione in età sovietica, ma gli stessi aspetti e soprattutto l'impegno etico (urgenza di denunciare il male del mondo, verità come compito supremo dell'artista) ne hanno fatto riconoscere immediatamente il valore esemplare.

³⁶ Ishov, (in corso di pubblicazione).

³⁷ Potremmo citare una *Vita Nuova* per soprano, tenore e orchestra di Nikolaj Dmitrevič Nabokov (1903-1978, cugino di Vladimir) «on three sonnets from Dante's *La Vita Nuova* with their prose introduction. The sonnets were sung in their original Florentine and the introduction in English in a beautiful translation prepared for me by W.H. Auden». In N. Nabokov, *Bagázh: Memoirs of a Russian Cosmopolitan*, New York 1975, p. 246. Insieme a *The Return of Pushkin*, la *Vita Nuova* era stata commissionata da Serge Koussevitzky per la Boston Symphony Orchestra e a Boston viene eseguita nel marzo del 1951, tre mesi prima della morte del grande direttore.

³⁸ «[G]li anni Settanta hanno un volto duro e triste»: parole di Enzo Restagno nell'intervista a Sofija Gubajdulina, in *Gubajdulina*, a cura di E. Restagno, Torino 1991, p. 43.

³⁹ Dmitrij Dmitrevič Šostakovič, *Suite on verses of Michelangelo Buonarroti* per basso e orchestra op. 145a (1974). Delle undici liriche *Dante* occupa la posizione centrale (*Sonetto I su Dante Alighieri*) seguito da *All'esilio* (*Sonetto II su Dante Alighieri*).

⁴⁰ Tutte le opere qui presentate sono rintracciabili per l'ascolto su piattaforme digitali libere.

⁴¹ Conforto a questa interpretazione è E.V. Baraš, *Apokalipsis Šnitke i Dante: Točki pereščenijsjal Apocalisse in Šnitke e Dante: punti di intersezione*, in *Al'fred Šnitke: na pereščenijs prošlogo i buduščego: sbornik statej/Al'fred Šnitke: all'incrocio tra passato e futuro: raccolta di scritti*, a cura di E.I. Čigareva, Mosca 2017, pp. 128-148. Atti del convegno tenuto il 2-3 dicembre 2004 al conservatorio di Mosca in occasione dell'80° anniversario della nascita di Šnitke. Analizzando la valenza drammaturgica dell'ultimo movimento, l'autrice individua una corrispondenza di clima, contenuto, impianto formale tra le 9 parti del brano e i cerchi dell'*Inferno*.

Šnitke si presenta come una testa di ponte per quanto maturerà successivamente: un'apertura quasi programmatica a suggestioni occidentali sparse, come a ricercare un linguaggio universale in cui ogni genere si mescola (jazz, musica circense, lirismo romantico, cacofonia, bruitismo)⁴² e materiali dissonanti, apparentemente incongrui, si accumulano con una sorta di ossessione (clusters d'organo, fanfare distorte) disegnando l'incubo di una fiera grottesca.

I cerchi infernali di Sergej Slonimskij

Ad inaugurare la riflessione musicale di fine millennio sulla *Commedia* è il pietroburghese Sergej Slonimskij⁴³ il cui catalogo è un inno alla cultura universale: classici e contemporanei russi, Bibbia, antichi testi buddhisti, Gilgamesh, i tragici greci. Non mancano specifiche tradizioni popolari (la Cecenia, la regione di Novgorod, l'ebraismo), le fiabe russe e quelle di Perrault e dei Grimm. I riferimenti alla musica colta sono altrettanto ecumenici: Brahms e i grandi scandinavi, le più originali voci del pensiero novecentesco (Cage, Messiaen, Boulez) e il folklore slavo di Martin e Szymanowski, il jazz⁴⁴.

Quanto si può ascrivere ad una ricercata sintesi stilistica ed estetica ha ragioni più profonde: la tensione verso un linguaggio nuovo, sintesi e recupero di radici antiche: «It is necessary to strive for an ancient breath, which can be found in ancient Greece and in ancient, eastern music. That is the only way to achieve a new quality in the 21st century. It's the new Renaissance»⁴⁵.

⁴² «My search is for a synthesis of styles, juxtaposing different elements. One must learn to listen to music intuitively [...]. I believe future generations will bridge the abyss between all types of music [...] including jazz, rock, classical, folk». Citato in C. Polin, *The Composer as Seer, but Not Prophet*, «Tempo», 190, 1994, p. 14.

⁴³ Per interessi e per competenze Sergej Michajlovič Slonimskij (1932-2020) è uno dei musicisti russi più versatili della sua generazione: oltre ad un repertorio che spazia in ogni genere vocale e strumentale, è stato attivo come pianista dalle straordinarie doti di improvvisatore, direttore d'orchestra, didatta, organizzatore culturale, autore di studi musicologici e di peculiari sperimentazioni teorico-pratiche, in particolare nell'ambito del ritmo. Per un inquadramento del pensiero e di aspetti stilistici illustrati con esempi dalle opere, cfr. V. Kholopova, *Sergej Slonimsky: The impetus to innovation and cultural synthesis*, in «Ex Oriente... - II» *Nine composers from the former USSR*, a cura di V. Tsenova, Berlin 2003, pp. 23-53. Oltre alle voci dei dizionari biografici (Grove), informazioni di libero accesso si trovano sul sito del Saint Petersburg Contemporary Music Center <https://en.remusik.org/resources/composers/slonimsky/> (ultimo accesso: 21/04/2021).

⁴⁴ «All of this is very interesting to me, the melodies, harmonies, clarity, the natural originality and at the same time the non-primitive quality, the sense of folklore which comes from any country including Russia». Slonimskij in S. Evtjušina, *Sergei Slonimsky. The Age of the Symphony in the XXI Century*, «reMusikJournal», 21/02/2011, p. 4.

⁴⁵ Ivi, p. 5.

Il contatto con le esperienze più innovative della musica contemporanea (per decenni avversate dal regime) aveva scatenato un furore avanguardistico in molti giovani compositori, contagiando anche Slonimskij e portandolo nel tempo a sviluppare un linguaggio personale attraverso quella che è stata definita la sua «empatia universale»⁴⁶: un trasporto genuino verso le tragedie della storia e un senso acuto della responsabilità dell'artista nel mondo.

Luogo elettivo per l'addensarsi di motivi espressivi e di nuovi orizzonti formali è la sinfonia, che con i 34 numeri presenti in catalogo rende Slonimskij l'autore più prolifico di un genere di peculiare presenza nella storia russa e sovietica. Con atteggiamento mahleriano Slonimskij tratta la sinfonia come luogo del pulsare multiforme della vita, espressione del mondo, azione filosofica e testimoniale: «It seems to me that the essence of the symphony concludes in that it is a kind of diary of humanity without words about our time and about our very dreadful era»⁴⁷.

Per quanto riguarda l'approccio ad una forma così segnata da modelli del passato e del presente, è l'autore stesso a guidarci nella lettura:

The symphony is the most free form, which is an expression of the inner and outer being of the whole human race. It is definitely not a formal plan. [...] the symphony is the freest form today, which can be expressed, practically, by any structural principle. It might be a form with large movements, which comment on each other and which merged by a discontinuous single development. It can be a very laconic form for after the symphony of Wagner it's not possible to require a certain length from a sonata or a symphony. The length might be calculated not only by minutes but also by seconds⁴⁸.

La decima sinfonia (1992) va oltre la sperimentazione di forma e organico caratterizzante le precedenti; con titolo e dedica annuncia un impegno nella storia presente attraverso un'allegoria eterna e universale. *Krugj Ada / Cerchi dell'Inferno*⁴⁹ rimanda a Dante con un collegamento esplicito alla contemporaneità: «A tutti i vivi e i morti in Russia»⁵⁰. Non è superfluo ricordare il periodo di composizione, intorno a quel 1991 che segna il passaggio traumatico

⁴⁶ Kholopova 2003, p. 29.

⁴⁷ Evtjušina 2011, p. 3.

⁴⁸ Ivi, p. 2.

⁴⁹ Eseguita la prima volta a San Pietroburgo il 22 aprile 1995.

⁵⁰ «The symphony is dedicated to the living and dying in Russia, that is, to all of us, to all people who go through the circle of hell during life and because of that, maybe we could be freed from this hell in that light». Slonimskij in Evtjušina 2011, p. 3.

dall'Unione Sovietica ad una nuova Russia; ed è già stato osservato che non possono essere estranei alla memoria dell'autore alcuni modelli postbellici intrisi di compassione per i recenti cataclismi dell'umanità, come lo schönberghiano *A Survivor from Warsaw* o *Tren! Trenodia per le vittime di Hiroshima* di Krzysztof Penderecki⁵¹.

L'opera è divisa in nove sezioni⁵² collegate tra loro e condotte secondo un preciso programma, calibrato nell'aspetto numerico della macroforma, ma rintracciabile anche nel complesso simbolismo che governa le permutazioni delle serie musicali utilizzate⁵³. Nella *Prefazione* l'autore tiene a descrivere puntualmente l'argomento dei nove cerchi che nella trasposizione in movimenti si snodano ora con effetti contrastivi ora con trapassi sfumati; nonostante il filo narrativo originario che guida l'opera, più che attraverso una successione di immagini siamo trascinati entro una sostanza orchestrale coerente con gli episodi e i personaggi del poema, ma non a questi asservita⁵⁴. È come se, procedendo a fianco di Dante, fossimo afferrati non da singoli elementi, ma da un clima generale di disperazione variamente declinato.

I cardini architettonici sono chiariti dall'autore:

The symphony can be especially tragic as in say, my tenth symphony *Circles of Hell* alla Dante, where nine movements or nine cycles and two series unfold like a snake. In the last two movements, the music unfolds horizontally, in the last cycle, vertically always aligning in chords. They fill almost all of the space as if already evil occupies these paths. In these paths, torment is clenched in the space of sound⁵⁵.

Alcuni materiali tematici sono rintracciabili fin dalle prime battute: il tema conduttore, l'incipit del *Dies Irae*, un tetracordo discendente. Tutto si apre (*Largo iniziale*) con il Leitmotiv⁵⁶ proposto dal flauto, di per sé un esem-

⁵¹ M. Bjalik, *Der Komponist Sergej Slonimskij. Eine Porträtskizze*, «International Journal of Musicology», vol. 6, 1997, pp. 395-412.

⁵² I. Largo, II. Allegro con Espansione, III. Allegretto Scherzando, IV. Allegretto Leggero, V. Moderato Bruscamente, VI. Andante Sostenuto, VII. Allegro Marziale, VIII. Adagio Molto, IX. Presto Furioso.

⁵³ Le due serie dodecafoniche che nel Finale sono riprese in forma retrograda ne sono l'esempio più evidente.

⁵⁴ «Melodisch-thematische Verbindungen und die Berechnung symbolischer Zahlen schließen die Klangarchitekturen zu einem Ganzen zusammen; besonders aber trägt dazu eine konsequent im Laufe der Symphonie durchgeführte Steigerung bei». Bjalik 1997, p. 410.

⁵⁵ Evtjušina 2011, pp. 2-3.

⁵⁶ «Slonimskijs Kunst instrumentaler Malerei ist so perfekt, seine Phantasie so reich, daß Dan-

pio di fusione di stili e tecniche: 11 note, con una prima parte cromatica, esitante, a cui risponde una tripla asserzione del simbolico (diabolico, secondo la teoria medievale) intervallo di tritono. Ogni nota sembra suggerire un passo, con ritorni, ripresa di movimento, insistenza sul tritono lungo tutta la composizione. Segue un passaggio dei legni con aggiunta progressiva delle voci secondo un procedimento latamente eterofono, con processi imitativi di sapore mottettistico coerente con il riferimento medievale. Domina un colore oscuro, nebuloso, fonte di spaesamento: limbico.

Passaggi a carattere processionale sono evidente riferimento alla coralità ortodossa, a volte confermati da sonorità 'sacrali' (campane, arpe, maestosità di ottoni), a volte disturbati da sberleffi di trombe o xilofono. Strumenti e situazioni sonore assumono valenze anche divergenti (le campanelle di richiamo all'adorazione diventano inquietanti pedali, sussurri lontani di fiati si ritorcono con stridore acuto di flauti) seguendo le sorprese orrifiche e i cambi di registro del viaggio infernale.

Ad un minuto dalla conclusione, tra il frastuono scomposto di accordi dissonanti a piena orchestra gli esecutori sono chiamati a gridare con sgomento reverenziale. L'ultima immagine sonora è il crescendo di percussioni e rumori dal carattere aguzzo fino all'apice fortissimo che si scioglie negli armonici della campana. Appassionato di teatralità, Slonimskij qui prevede effetti illuminotecnici sinestetici, in particolare per le ultime battute con lo spegnimento totale delle luci al tocco della campana. Per questo finale lascio la parola a Michail Bjalik:

Als der Komponist gegen Ende seines Werkes unverbrauchter Ausdrucksmittel bedurfte, verwendete er Stimmen, die jedoch nicht sangen (wie es seit Beethovens Neunter Symphonie Tradition geworden war), sondern schrien (die Schreie der leidenden Sünder sind in den Orchesterstimmen entsprechend bezeichnet). All dies verletzt jedoch die Grenzen des Ästhetischen ebensowenig wie bei Dante. Dies sind in großen Zügen die charakteristischen Erscheinungen in Sergej Slonimskijs Schaffen, das sehr reich und vielfältig ist. Er schreibt mit nie erkal tendem Feuer⁵⁷.

tes Visionen, auf die diese Notiz den Zuhörer lenkt, von selbst vor sei nem geistigen Auge erstehen. In dieser Beziehung ist ein Thema bezeichnend, das 11 der 12 Töne der chromatischen Tonleiter enthält». Bjalik 1997, p. 410.

⁵⁷ *Ibidem*.

L'epopea dantesca di Boris Tiščenko

L'apertura del discorso sinfonico ad aspetti espliciti di teatralizzazione continua e si intensifica con *Beatrice*, ciclo coreo-sinfonico di Boris Tiščenko⁵⁸, opera segnata da un perseguito gigantismo nel programma come negli effetti fonici e spettacolari. Nel programma: la materia della *Commedia* (tutte le cantiche) è preceduta da quella della *Vita Nuova*, monumentalizzando e connettendo musicalmente biografia e *opus magnum*. Nell'espressione: nulla viene omesso con il ricorso a 'grande orchestra sinfonica'⁵⁹, voci solistiche, coro, rumorismo, spazializzazione del suono, corpo di ballo.

Nel vasto repertorio orchestrale di Tiščenko⁶⁰, separate nel tempo e autonome nell'esecuzione ma con uno stesso numero d'opus (op. 123) e importanti connessioni tematiche, si trovano le cinque "Sinfonie dantesche", meditate per decenni e considerate dall'autore il coronamento spirituale ed artistico della propria creatività. Seguiamo il progetto di trasposizione formale e simbolica così come Tiščenko lo delinea all'epoca della prima sinfonia:

[...] this work does not merely attract me: it is a part of my life, because Dante's poem is a universal creation, in which a lot is written about the world and the framework of the universe by means of wonderful poetry and won-

⁵⁸ Boris Ivanovič Tiščenko (1939-2010) è considerato uno tra i più illustri e originali della variegata galassia di compositori russi contemporanei. Notato precocemente (cfr. S.M. Volkov, *Molodye kompozitory/Giovani compositori*, Leningrad 1971) e oggetto di grande apprezzamento in monografie su singoli lavori, non beneficia ancora di uno studio critico complessivo e aggiornato. Il sito <http://www.remusik.org/boristishchenko/> (ultima consultazione: 20/06/2021) fornisce un profilo biografico e l'elenco delle composizioni fino al 2005. Principale studio di riferimento resta V. Kholopova, *Boris Tishchenko: striking spontaneity against a rationalistic background*, in *Ex oriente...III: Eight composers from the former USSR—Philip Gershkovich, Boris Tishchenko, Leonid Grabovsky, Alexander Knaifel, Vladislav Shoot, Alexander Vustin, Alexander Raskatov, Sergei Pavlenko*, ed. V. Tsenova, Berlin 2000, pp. 23-53.

⁵⁹ La strumentazione è imponente e originale; ad una base sontuosa (fino a 16 contrabbassi) si aggrega una grande varietà di fiati (da notare l'uso del cimbasso tra gli ottoni) e di percussioni (tra gli altri, nella terza sinfonia, la raganella, l'eliofono, il flagello); e ancora l'ibrido marimbafono e un sintetizzatore. Non sorprende la ricerca di effetti rumoristici per l'ambientazione diabolica; ed ecco messi in campo sirene, suonerie di cellulare, vari tipi di ronzii, lastre di vetro percosse con martelli metallici. Coro e baritono sono previsti nelle due parti dell'*Inferno* (seconda e terza sinfonia), coro e soprano nel *Purgatorio*.

⁶⁰ Sono nove le sinfonie numerate (l'ultima rimasta incompiuta a pochi mesi dalla morte), altre hanno un riferimento o caratterizzazione specifica, come la "Puškin" o la "Francese"; altre opere sono poemi sinfonici, variazioni, concerti per uno o più solisti e orchestra. Nel repertorio sinfonico andrebbero poi incluse numerose orchestrazioni di classici d'autore e le decine di lavori legati alla drammaturgia: teatro, balletto, musiche di scena.

derful imagery. A person who does not know this composition is bereft and impoverished [...] if my life will be finished before I will have finished this composition, it will mean that I will have not accomplished something particularly important in my life [...] it will be huge – it will consist of ten one-movement symphonies: three of them will be about *Hell*, three will pertain to *Purgatory* and three – to *Heaven* with one symphony being the *Prologue*, which itself does not exist in the *Divine Comedy*. The *Prologue* presents itself the pre-history, dealing with why Dante ended up in the dense forest, and why his fate turned out in this particular way. It recounts the meeting of two nine-year-old children, about the love of the young people and the death of Beatrice. This is the First Symphony. The large-scale numerical system based on ten, based on numbers of three and nine is also present in Dante's work: its ternary system has 100 lays, with one extra lay in *Hell* (each have 33 and the latter has 34). He held in high esteem everything which can be fitted into 100. For me, the highlighted number is 10⁶¹.

Scandito in cinque grandi unità, il progetto su base dieci è realizzato fedelmente nello sviluppo compositivo condotto lungo i dieci anni (1996-2005) a cavallo del millennio. Tiščenko rispetta la linea drammaturgica portante delle cantiche incatenando i diversi episodi; puntualmente citato in titoli, sottotitoli, eserghi, il testo dantesco si incarna in recitativi strumentali oltre che nelle parti vocali. Il pericolo di un affresco assoggettato a finalità puramente descrittive è scongiurato da una poderosa programmazione architettonica e motivica; riconoscibili all'ascolto, i temi o loro frammenti sono portatori di senso ed emozione più che di immagini (tensione al sublime, evocazione funebre, fatica, sollievo, ...). Non solo: intervalli o incisi significativi, tessiture, situazioni timbriche percorrono il ciclo piegandosi di volta in volta anche ad intenzioni espressive contrastanti, garantendo il controllo della materia attraverso permutazioni o deformazioni e permeando tutto il viaggio di stupore e timore reverenziale⁶².

Nella prima Sinfonia (1998) il sottotitolo *Tra i vivi* è accompagnato dalla citazione più circostanziata «Menja pokinuv, on ušël k drugim / Questi si tolse a me e diessi altrui» (*Purg.* XXX, 126)⁶³, sintesi di quella conversione mondana che precipiterà il poeta nella tenebra morale. Corrisponde al *Pro-*

⁶¹ In Kholopova 2003, p. 47-48.

⁶² Esempio ne è il tema d'apertura il cui intervallo generatore (la quinta) verrà usato in modo polisemico nel corso dell'opera: richiamo, simbolo di trascendenza, tensione, desiderio, si ritroverà con opposto significato in diversi momento delle visioni infernali (Sinfonia n. 2, inizio parte II o *Zuffa di diavoli* nella *Sinfonia* n. 3).

⁶³ Tutte le citazioni usate da Tiščenko sono tratte dalla traduzione di Michail L. Lozinskij del 1945.

logo pensato da Tiščenko, protostoria del Viaggio con la rivisitazione biografica del giovane Dante in 33 sezioni attraverso innamoramento, lutto, lotte, esilio, smarrimento nella selva⁶⁴. Un canovaccio tanto articolato permette la successione di una varietà di situazioni musicali entro una cornice ben riconoscibile: richiami su intervalli ostinati e protagonismo degli ottoni gravi circondano l'opera chiudendola in un'oscurità grave e sospesa. Il repertorio di atmosfere e ricerche sonore predispone il materiale per le sinfonie a seguire: il tema di Beatrice, naturalmente, danze di strada e altri materiali popolari, ma soprattutto sonorità acide, passaggi striduli, ritmi ossessivi e violenti, sbuffi ironici, impertinenti, beffardi.

Caratteristiche del linguaggio di Tiščenko, qualità e potenza del suono trovano applicazione massima nelle parti dedicate all'*Inferno*. La seconda sinfonia (2000) corrisponde ai primi sei cerchi della cantica, divisi in due parti⁶⁵; il testo dantesco domina la partitura nei titoli e nelle suggestioni tematiche: sotto il verso «Nel'zjà čtob strach povelevel umu / Non deve il timore dominare la mente» (*Inf.* II, 46)⁶⁶ la prima parte si apre con un tema-recitativo costruito sul primo verso dell'*Inferno* «Zemnuju žizn' projdjà do poloviny / Andando verso la metà della vita terrena» da eseguirsi «senza precisione [ritmica]» da corni e clarinetti in *fortissimo*. Nella seconda parte⁶⁷ siamo afferrati dal grido dei corni⁶⁸ portato su un intervallo caratterizzante (serie di quinte) e soprattutto sul riconoscibilissimo ritmo di «Pape Satàn, pape Satàn aleppe!» a cui risponde il fremito grave degli archi modellato su «Khriplogolosij Plutos zakričal / cominciò Pluto con la voce chiocchia» (*Inf.* VII, 1-2).

⁶⁴ 1. Introduzione, 2. Beatrice a nove anni, 3. Dante a nove anni, 4. Beatrice e Dante insieme da soli, 5. Gioco, 6. Dante e Beatrice circondati da bambini, 7. Gioco collettivo, 8. I bambini corrono via con Dante, 9. Beatrice sola a 12 anni, 10. Beatrice se ne va, 11. Dante solo a 15 anni, 12. Beatrice ricompare a 18 anni, 13. Rimproveri, 14. Beatrice e Dante a 18 anni – Perdono, 15. Gioco, 16. Giovani e giovanette (carnevale), 17. Bastarda, 18. Scompaiono il carnevale e Dante, 19. 1290. Beatrice sola a 25 anni, 20. Morte di Beatrice, 21. Dante a 25 anni, 22. Dolore, 23. I Neri guidati dal papa Bonifacio VIII, 24. I Bianchi guidati da Dante, 25. Scontro, 26. I Bianchi sono sconfitti, 27. Dante perseguitato, 28. Dante bandito, 29. 1300. «Nel mezzo del cammino». Totale solitudine di Dante, 30. Voce di Beatrice dal Cielo, 31. Voce di Beatrice (I), 32. Voce di Beatrice (II), 33. Dante perso nella foresta oscura.

⁶⁵ Parte I: Introduzione, Primo Cerchio (Limbo), Secondo Cerchio, Terzo Cerchio; Parte II: Introduzione, Quarto cerchio, Quinto Cerchio, Sesto Cerchio.

⁶⁶ Corrispondente a «la qual molte fiata l'omo ingombra».

⁶⁷ All'insegna di «Kto stradan'ja, / Vse te, čto ja uvidel, perečtet? / Chi soffrendo / ripercorrerà tutto quello che ho visto?», corrispondente a «tante chi stipa / nove travaglie e pene quant'io viddi?» (*Inf.* VII, 19-20).

⁶⁸ Secondo una collaudata spazializzazione teatrale i corni sono dislocati in tre postazioni diverse con precisa indicazione in partitura.

La terza sinfonia (2001) consiste di un unico movimento⁶⁹ annunciato dalla sezione grave degli ottoni spazializzati (l'inciso sordo della tuba, brevi glissandi stridenti, accenni al *Dies Irae*): un paesaggio di desolazione, dominato dalla mostruosità e dalla rabbia impotente del Minotauro. Come osato da Slonimskij, si arriverà alle grida degli orchestrali per poi passare alla comicità stridente della lotta dei diavoli (*Inf.* XXII, 124-150) con il tempestoso ripieno di ostinato in contrattempo dalla vena di danza grottesca.

Immagini sonore percorrono l'opera con pennellate tematiche poliseemiche che fungono da elementi sia formali che denotativi: le zampate d'inizio ritornano come una punteggiatura, folate sonore evocano il volo di Gerione e le ali di Lucifero, scricchiolii premonitori saranno il timbro del lago infernale. Le prime tre o quattro note del *Dies Irae* diventano testa di melodie dai più vari caratteri; frasi cantabili appaiono come citazioni innocenti di canti o danze popolari destinate a deformarsi. Tocchi di vibrafono, arpa, campane portano più volte l'illusione di un'uscita dall'incubo, subito smentita da aggressioni sonore pronte a dilatarsi in forme parossistiche. Il finale è un caleidoscopio di sonorità taglienti fino ad una promessa del «chiaro mondo» (*Inf.* XXXIV, 134) nello spegnersi lontano di timpani, archi e marimbafono.

Regno della musica corale nel poema, il tripartito *Purgatorio*⁷⁰ (2003) è anche per Tiščenko innervato dalla coralità; molti dei salmi, inni, preghiere che punteggiano la cantica vengono intonati con varietà di strutture. L'approdo all'Antipurgatorio con «mne sverknul [...] /svet, po volnam / mi apparve [...] un lume per lo mar» (*Purg.* II, 16-17) è reso dal tema con curve 'a richiamo' che ricorre in tutta l'opera: qui con viole (ma sarebbe previsto anche il sitar, con intento di esotismo mistico) che preparano il coro fuori scena *In exitu Israel* (*Purg.* II, 46 ss.) in forma di *bicinium*⁷¹. Condotte parallele a inter-

⁶⁹ La sinfonia è articolata in venticinque sezioni; senza riportare ognuno dei momenti che non trascurano nessuna tipologia di peccatori, indichiamo alcuni passaggi tra i più caratterizzati timbricamente: Minotauro, Flegetonte, Foresta dei suicidi, Volo di Gerione, Lotta di diavoli, Cocito, Ugolino, Giudecca.

⁷⁰ Parte I (*Antipurgatorio*) (op. 123, n. 5): 1. Morti scomunicati, 2. Richiesta di Manfredi, 3. Prima balza del Purgatorio, i negligenti, Belacqua, 4. Seconda balza, morti di morte violenta, 5. Storia di Buonconte, 6. Primo sogno di Dante. Parte II (*Le sette cornici del Purgatorio*) (op. 123, n. 6): 1. Superbi, 2. Invidiosi, 3. Iracondi, 4. Accidiosi, 5. Secondo sogno di Dante, 6. Avari, 7. Golosi, 8. Racconto di Forese Donati, 9. Lussuriosi. Parte III (op. 123, n. 7): 1. Terzo sogno di Dante, 2. Processione mistica - Fuga su tema 515, 3. Apparizione di Beatrice, 4. Beatrice introduce Dante al Paradiso.

⁷¹ La forma di polifonia a due voci più diffusa in Italia nell'età di Dante. Tiščenko è consapevole della discussione storiografica relativa alla presenza o meno della polifonia nella *Divina*

valli di quarta o di quinta vengono adottate altrove per passaggi strumentali, confermando tecnicamente il clima sacro medievale. Non tutto resta velato ed irenico; tremoli, impennate di tromba, ripieni di fanfara, ossessioni percussive ribadiscono la drammaticità della materia.

Per il *Miserere* (*Purg.* V, 24) ritorna il tema principale, ma il canto è più teso, con la forza dell'invocazione e glissandi dolenti; il momento orchestrale che segue (per i morti di morte violenta) è un tessuto denso di contrasti, dissonanze durissime, sibili, percussioni e ottoni graffianti.

Fedele all'apertura dell'ottavo canto con l'evocazione della campana che «squilla di lontano», segue un passaggio dal timbro trasparente da cui emerge il solistico *Te lucis ante* (*Purg.* VIII, 13). Senza rendere conto di ogni intervento vocale, ricordiamo ancora il *Te Deum* (*Purg.* IX, 140) appena accennato a due voci in imitazione con cui si conclude la prima parte.

Esasperazioni sonore non dissimili da quelle delle sinfonie precedenti si accumulano arrivando a segnare in modo terrifico la conclusione della seconda parte (la prova del muro di fuoco, *Purg.* XXVII, 16 ss.) con cui contrastano la lievità iniziale della terza parte e quindi il lungo canto espressivo di Lia: «Čtob vsjakij vedal, kak, ja nazvana,/Ja – Lija, i, prekrasnymi rukami/Pletja venok, ja zdes' brožu odnà / Sappia qualunque il mio nome dimanda/ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno/le belle mani a farmi una ghirlanda» (*Purg.* XXVII, 100-102).

Ed ecco l'apparizione di Beatrice con il ritorno del tema portante della prima sinfonia intonato dal flauto.

Tripartita è anche la quinta sinfonia, *Paradiso*⁷² (2005), con un ricorso trasparente alla simbologia numerica⁷³. Il tappeto sonoro con cui partono

Commedia, anche se in questo passo si scosta da quanto Dante specifica al verso 47: «cantavan tutti insieme ad una voce». Quello che conta naturalmente è il clima che ne risulta: «Nel tenue chiarore mattinale, in quella spiritualità fatta di sospensione e di attesa, il salmo vien colto nella sua caratteristica di staticità ritmica e melodica». G. Salvetti, *La componente musicale nel mondo poetico di Dante*, Milano 1988, p. 25.

⁷² Parte I (*Ascensione*) (op. 123, n. 8): 1. Primo Cielo: Luna, 2. Secondo Cielo: Mercurio, 3. Terzo Cielo: Venere. Parte II (op. 123, n. 9): 1. Quarto Cielo: Sole, 2. Quinto Cielo: Marte, 3. Sesto Cielo: Giove. Parte III (op. 123, n. 10): 1. Settimo cielo: Saturno, 2. Ottavo: Cielo stellato, 3. Nono Cielo: Motore Primo, 4. Empireo. La rosa del Paradiso, 5. Manifestazione della divinità.

⁷³ Un accorto simbolismo musicale pervade tutto il ciclo; un esempio estremamente sottile ne è il fugato che illustra la processione mistica verso la fine del *Purgatorio*: il tema indicato come DXV rinvia per permutazione alla parola 'dux' (nei procedimenti imitativi 'dux' è la voce che guida ed è imitata) e, letto numericamente, rappresenta il soggetto stesso della fuga (5 reb – 1 lab – 5 reb).

gli archi gravi⁷⁴ è costruito secondo un procedimento bartokiano di germinazione espansiva, proposto qui in un ostinato circolare, più inquietante che glorioso; un solo del clarinetto basso e poi l'ingresso dei violini aprono progressivamente alla luminosità del cielo lunare.

La cantabilità aerea di molti passaggi solistici (legni, arpa, glockenspiel), alcuni momenti danzanti, melodie popolari e infantili segnano la trama positiva dell'ultima cantica, ma non ne nascondono la tensione permanente. Incisi graffianti, segnali, glissandi e tremoli degli ottoni, aggregati ritmici e percussivi, dissonanze, accumulazioni stridenti e ossessive, persino il fantasma del *Dies Irae*: tutto riporta alla "terribilità" delle presenze celesti. L'ultima parte si avvia in modo apparentemente improvvisato: scalpiccii (rumore di passi con tutta l'orchestra chiamata a battere scompostamente i piedi in accelerando) e stropicciamenti, percussioni, sirene, fino al grido in crescendo degli orchestrali. Per l'indicibile delle regioni più elevate Tiščenko si affida a risorse storicamente sedimentate: trasparenze timbriche e melodie pacificate (luminosità spirituale, simbologia dell'eterno femminile) portano ad un finale vitalistico e sontuoso. Il lungo crescendo conclusivo riprende l'iniziale movimento di archi gravi punteggiato da accordi dal sapore di grand'organo fino ad una mahleriana esplosione in re bemolle maggiore.

La complessità dell'operazione e alcune suggestioni esotiche rimandano a grandi opere cerimoniali di culture antiche; per esempio, e con tutti i necessari distinguo, al *Katakali* con la sua natura narrativa e rappresentativa, eminentemente simbolica, legata ai concetti di bene e male.

Il ricercato descrittivismo, il monumentalismo sinfonico, l'enfasi di molti effetti possono lasciare perplessi per una troppo esplicita ricerca di comunicatività; ma sarebbe fuorviante considerare l'opera come una colonna sonora subordinata ad una sceneggiatura e dominata da uno scopo esclusivamente rappresentativo. Nonostante l'abbondanza delle citazioni in partitura, le grandi arcate di questo polittico si apprezzano nella loro potenziale autonomia da ogni riferimento testuale; la materia dantesca è radice di un discorso svolto nel rispetto della logica compositiva, come in una scultura che, sviluppata su una specifica struttura portante, da questa possa sganciarsi, senza rinnegarla ma senza esserne assimilata. Se la lezione di Šostakovič è ben evidente (orchestrazione sgargiante, pluralità e contrapposizione di registri e di tessiture, lunghe sequenze in progressiva tensione), quella di Galina Ivanovna

⁷⁴ «to, čto o svjatoj strane/Ja mog skopit', v duše oberegaja,/Predmetom pesni vosposlužit mne / quant'io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio canto» (*Par.* I, 10-12).

Ustvol'skaja (1919-2006), docente diretta di Tiščenko per la composizione, è altrettanto fondativa; l'estetica della "necessità" e dell'essenziale incarnata di volta in volta in una specifica forma può sembrare antitetica a questo affresco epico, ma il rigore e l'originalità dell'architettura complessiva insieme al controllo dei gesti musicali garantiscono un valore musicalmente autonomo⁷⁵. Con una sorta di interpretazione romantica l'autore si avvale di materiali e procedimenti attinti da tutta l'esperienza novecentesca e da uno sguardo largo alle tradizioni extraeuropee; l'apparente eclettismo è al servizio di una visione universalistica, all'altezza della complessità e ineffabilità della materia dantesca. Negli anni Novanta si è andata rafforzando in Tiščenko l'urgenza comunicativa, tematizzata dal musicista come necessaria tensione *verso* il pubblico, ricostruzione di un linguaggio comprensibile e coinvolgente: non per "tornare all'antico", ma per metabolizzare il Novecento.

Per quanto concerne il descrittivismo musicale di Tiščenko riporto l'interpretazione di Stepan Sumin:

Tiščenko non teme anche [...] la banalità proprio perché i simboli possono essere compresi facilmente [...]; e questo è assolutamente giustificato: poiché non è possibile rappresentare la *Divina Commedia* al di fuori del contesto dell'antica mitologia e del mondo di Dante, così anche il ciclo di Tiščenko si inserisce nel contesto di una semantica musicale condivisa e nella storia della musica contemporanea⁷⁶.

E, pur rilevando una serie di contraddizioni insite nell'intera operazione di *Beatrice*, il musicologo conclude:

In un'epoca in cui l'arte si è separata dall'uomo e l'uomo dall'arte, quando nella musica tutte le tecniche sono controllate [...] all'artista dedito e impegnato ogni volta e con nuova forza si ripropongono le domande retoriche "per chi?" e "a quale scopo?". La soluzione che Tiščenko ha trovato è matura: inventa, compone musica benissimo costruita e chiara dal punto di vista tecnico, usa una semantica musicale della massima comunicatività, conserva il suo stile individuale e impone un progetto artistico ai mezzi contemporanei⁷⁷.

⁷⁵ «Io [...] ho già imparato a trattare l'illustratività in quanto tale. E so subordinarla alle leggi musicali». Affermazione di Tiščenko citata in S. Sumin, *Boris Tiščenko «Beatrice» choreo-sinfoničeskaja tzikliada | Il ciclo coreo-sinfonico «Beatrice» di Boris Tiščenko*, «Opera musicologica», 2 [4], 2010, p. 120.

⁷⁶ Ivi, pp. 119-120.

⁷⁷ Ivi, p. 121.

Il percorso lungo questi esempi sinfonici non esaurisce il panorama della musica russa contemporanea che medita sui versi e sulla figura di Dante. Per riduzione ad un organico intimistico e per respiro di contenuto e processi compositivi, la trilogia per quartetto d'archi della famiglia Smirnov-Firsova⁷⁸ fornisce un esempio di tre personali e integrati approcci compositivi, distillato musicale di una lettura intima e di una consuetudine condivisa; tre sguardi distinti e connessi, così raffinati per tecnica e pensiero da richiedere una trattazione a parte.

La concentrazione e l'impegno di tali opere che circondano il passaggio di millennio appaiono, nel mondo russo, un'urgenza collettiva senza paralleli. Leggere e interpretare Dante, soprattutto la *Božestvennaja Comedia*, costituisce una delle ancore intellettuali, emotive, esistenziali sia nell'universo patrio, sia per chi, in un esilio pur abbracciato lucidamente, trova radicamento spirituale nei versi del Fiorentino.

Per Aleksandr Blok e Osip Mandel'stam l'*Inferno* è stata metafora del proprio tempo e specchio per l'anima individuale; a distanza di alcune generazioni la loro lettura continua ad alimentare il pensiero dei connazionali che condividono l'angoscia per una civiltà in disgregazione e la compassione per un'umanità bisognosa di luce. Slonimskij denuncia la società atomizzata e violenta («a struggle of everybody against the individual, the individual against everybody and everybody against everybody»)⁷⁹ e porta l'epica a dimensione quotidiana: «[...] for me the main theme in the symphony is the very bad, difficult and unsettled life of the everyday, decent, honest man. It concerns his incompatibility with life, his loneliness, and unrelenting struggle with all sorts of temptations, aggression, and rudeness»⁸⁰.

Pur nel continuo riferimento al testo del poema anche Tiščenko attualizza il tema mettendo in dialogo l'atmosfera medievale con un universo sonoro postmoderno. La tensione etica e lo spirito tragico manifestati fin dalle prime opere⁸¹ sostengono la denuncia del male attraverso forme di grido espressionista e venature satiriche proprie della "scuola di Leningrado".

⁷⁸ Dmitrij Smirnov (1948-2020) e Elena Firsova (1950) sono tra i più significativi compositori dell'area pietburghese, dagli anni Novanta residenti in Gran Bretagna. Insieme alla figlia, Alissa Firsova (1986), sono autori del ciclo *La Divina Commedia* (2008) commissionato dall'Università di Liverpool e affiancato da illustrazioni del quarto artista della famiglia, il pittore e scultore Philip Firsov.

⁷⁹ Evtjušina 2011, p. 3.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Emblematica è la messa in musica di *Requiem* di Anna Achmatova: presa di parola di fronte al terrore di regime, il ciclo poetico (1935-1940) resta clandestino in Unione Sovietica fino al 1987; sorte analoga era scontata per la composizione di Tiščenko, del 1966, eseguita a Leningrado per la prima volta nel 1986 e seguita dal bando della musica del compositore dalla Filarmonica di Stato.

Nel richiamo all'eterno femminile redimente, Beatrice appare come memento e dono augurale per il nuovo millennio, ma anche omaggio al maestro d'arte e di pensiero Šostakovič che il 26 ottobre 1965 gli scriveva: «Il bene l'amore, la coscienza: ecco che cosa c'è di prezioso nell'uomo. E l'assenza di queste cose nella musica, nella letteratura, nella pittura non sarà compensata né dall'originalità delle associazioni sonore, né dall'eleganza del verso, né dal brillante colorismo»⁸².

⁸² D. Šostakovič, *Trascrivere la vita intera: Lettere 1923-1975*, a cura di E. Wilson, Milano 2015, p. 389.

ISBN: 979-12-80581-14-3



9 791280 581143