

P.I. Čajkovskij, *Lettere da Sanremo (1877-1878)*, a cura di M. Moretti, introd. di V. Sokolov, Zecchini editore, Varese 2022, pp. 219.

Il libro presenta una scelta di lettere inviate dal compositore russo a una serie di corrispondenti appartenenti al suo *entourage* professionale e familiare: la baronessa Nadežda von Meck (1831-1894), amica e mecenate, la sorella Aleksandra Davydova (1842-1891), il fratello Anatolij (1850-1915), Nikolaj Rubinštejn (1835-1881), pianista e direttore d'orchestra, nonché direttore del Conservatorio di Mosca, Sergej Taneev (1856-1915), allievo di Čajkovskij, l'editore Pëtr Jurgenson (1836-1904) e Karl Al'brecht (1836-1893), violoncellista e compositore di origini tedesche, suo collega allo stesso Conservatorio.

Le lettere sono qui presentate per la prima volta in una traduzione italiana integrale, dopo esser comparse in forma frammentaria nei pochi studi dedicati al compositore in Italia. La prima considerazione che emerge di fronte a un'iniziativa di questo tipo è proprio che essa non va a inserirsi in un contesto dovutamente preparato alla sua ricezione: pochi sono ancora, in effetti, gli studi che la musicologia e la russistica italiane hanno dedicato al compositore, a dispetto della celebrità del suo nome, del valore della sua produzione e della sua presenza nei repertori delle sale concertistiche e – sebbene meno frequentemente – nei cartelloni teatrali.

Da questo punto di vista possiamo, però, osservare che l'editore Zecchini negli ultimi tempi ha dimostrato grande attenzione per la cultura est-europea e russa in particolare, inserendo nel proprio catalogo svariati titoli dedicati a suoi esponenti in ambito musicale: mi riferisco ai volumetti biografici di Piero Rattalino (*Sergej Prokofiev. La vita, la poetica, lo stile*, 2005; *Sergej Rachmaninov, Il tataro*, 2006; *Sviatoslav Richter, Il visionario*, 2005; *Vladimir Horowitz, Il mattatore*, 2005; *Šostakovič. Continuità nella musica, responsabilità nella tirannide*, 2013) e, sempre per quel che concerne il pianoforte, al saggio *Soviet Piano* di Luca Ciammarughi (*I pianisti dalla rivoluzione d'ottobre alla guerra fredda*, 2018), che esplora le esperienze artistiche dei maggiori interpreti della scuola russa in epoca sovietica, con particolare riferimento al loro difficile rapporto con le autorità politiche.

Invece Čajkovskij, che pure è dedicatario di numerose note di sala scritte da voci anche autorevoli in occasione di *performance* della sua musica, appare ancora poco studiato rispetto a quanto accade all'estero: accanto ai volumi 'fondativi' di David Brown, che in italiano figurano compendati in *Čajkovskij, Guida alla vita e all'ascolto* (Il Saggiatore, Milano 2012) e agli studi ormai un poco *agè* di Aleksandra Orlova (*Čajkovskij, Un autoritratto*, a cura di M.R. Boccuni, EDT, Torino 1993¹) e di Claudio Casini con Maria Delogu (*Čajkovskij, La vita, Tutte le composizioni*, Rusconi, Milano 1993¹), la letteratura secondaria italiana annovera i contributi di Vincenzina Caterina Ottomano,

che alla poetica del compositore ha dedicato una serie di studi che mettono a confronto le forme sceniche occidentali con il modo in cui egli le interpretò, a partire dalla sua tesi di laurea specialistica *Lirismo e narrativa in Evgenij Onegin e Pikovaja Dama*, discussa alla Facoltà di Musicologia dell'Università degli studi di Pavia, nell'anno accademico 2006-2007 (disponibile online all'indirizzo <http://www-5.unipv.it/girardi/VO_2006_TS.pdf>), proseguiti con *Oltre l'opera: la teatralità trasfigurata di Romeo and Juliet nella poetica di Pëtr Il'ič Čajkovskij* (in: *Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestimenti di Romeo e Giulietta*, a cura di M.I. Biggi e M. Girardi, Edizioni di Pagina, Bari 2018, pp. 137-157); *La vergine guerriera: letture di Giovanna d'Arco da Schiller a Čajkovskij* (in: *La Pulzella d'Orléans: storia, teatro, suoni e immagini*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2008 [= Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani, 2], pp. 165-172); *Teatralizzazione sonora della scrittura: Luisa Miller ed Evgenij Onegin a confronto* (in: *Eroine tragiche... ma non troppo*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2007 [= Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani, 1], pp. 79-95); *Soggetto biografico e soluzioni estetiche in Orleanskaja Deva di Pëtr Il'ič Čajkovskij* ("Philomusica online", IV, 2005, 1, <<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/04-01-LAU02>>).

Anche chi scrive ha indagato la poetica del compositore nel saggio *Un Onegin nell'Onegin: la scena della lettera di A.S. Puškin nell'opera di P.I. Čajkovskij*, "Romanticismi. La rivista del C.R.I.E.R.", VI, 2021, pp. 251-289), dopo aver contribuito con un saggio generalista al volume a lui dedicato nella recente collana "Impronte musica" (*L'opera e Discografia in Čajkovskij*, GEDI-Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Milano 2019 [= monografia della collana Impronte musica, 12], pp. 51-145 e 147-157).

Questa raccolta di lettere non rientra pienamente, per il taglio scelto, nella letteratura scientifica di ambito musicologico: Marina Moretti è infatti una traduttrice, nonché studiosa dei rapporti tra la Russia e la Riviera Ligure, tema sul quale ha già pubblicato due libri in edizione italiana (qui citata) e russa: *I Russi a Sanremo* (Comune di Sanremo, Sanremo 2005) e *I Russi in Riviera* (Philobiblon Edizioni, Ventimiglia 2021). La sua ricerca sull'emigrazione russa in Italia, e in particolare in questa regione, è sicuramente agevolata dalle origini sanremesi; tuttavia, l'Autrice sembra riconoscere la necessità di affiancare le competenze linguistiche ad analoghe conoscenze nell'altro ambito scientifico cui questo contributo guarda. Così si spiega, a mio avviso, l'inserimento di un'articolata introduzione di Valerij Sokolov, violinista ucraino già premiato in concorsi internazionali, che ha all'attivo numerose collaborazioni con orchestre europee ed extraeuropee, nonché svariate incisioni discografiche, che includono anche musiche di Čajkovskij.

Dopo una brevissima *Introduzione* (pp. 1-2) che fornisce una chiave di lettura emotiva della figura del compositore russo, Sokolov propone due saggi volti a guidare il lettore nell'approccio alle lettere: *Il filo del destino* (pp. 3-12) e *Il "nodo" di Sanremo* (pp. 13-21). Il primo è sostanzialmente una sintetica biografia di Čajkovskij, che ripercorre i momenti salienti della sua vita personale e artistica, offrendo qualche cenno sulle modalità in cui la produzione del compositore si inserì nelle più diffuse pratiche musicali russe e nella vita delle istituzioni musicali del Paese. Il secondo testo si concentra sullo specifico periodo in cui si collocano le lettere, ovvero quello trascorso dal compositore a Sanremo alla Pension Joly, insieme al fratello Modest Il'ič (1850-1916), a Nikolaj Germanovič Konradi (Kolja), un ragazzino sordomuto seguito da Modest su incarico della famiglia, e al servitore Aleksej Sofronov. Proprio questi fu causa del prolungamento del soggiorno sanremese del compositore: mostrati presto i sintomi di una malattia venerea, fu costretto alla separazione dai compagni e al ricovero in una *maison de santé* della zona, ragione per cui Čajkovskij, arrivato a Sanremo proprio alla fine del 1877 (31 dicembre, secondo il calendario gregoriano), vi dovette rimanere fino a metà febbraio dell'anno successivo, quando la compagnia si spostò a Firenze con la prospettiva di recarsi

poi in Svizzera, passando per Milano e Como. Come si evince dalla successione delle lettere, questo cambio di piani dovette indispettare non poco il compositore, che a tutti i propri interlocutori ribadisce a più riprese il senso di insofferenza per la situazione, la propria iniziale ‘avversione’ per la cittadina (“sono completamente indifferente alle bellezze di San Remo”, p. 45, “non riesco ancora a farmi piacere San Remo” p. 126, e sim.), che pure gli arrecò infine – a suo stesso dire – “grandissimo giovamento” (p. 109), e la nostalgia per il Paese natale (“sogno la primavera in Russia”, p. 53, “Ah, quanto mi attira la Russia, amica mia! Penso a lei come alla terra di Canaan”, p. 82, “Oh, come amo la cara, lontana Russia!”, p. 126, e sim.).

Il testo di Sokolov anticipa anche altri temi che figurano nell’epistolario solo in forma di allusioni che rimandano a un *background* ben noto ai corrispondenti, ma meno al lettore non specialista. Vi si legge infatti della nomina di Čajkovskij a delegato russo all’Esposizione Universale di Parigi nel 1878, che testimonia le aspettative riposte in lui dalle autorità russe; di come il sofferto rifiuto dell’incarico indispettì Nikolaj Rubiŋštejn (agli occhi di Čajkovskij, trascinato da “indomabile dispotismo” e “mania di primeggiare”) fino a creare una frattura che fece emergere anche altri motivi di divisione ascrivibili a questioni interne alle istituzioni musicali russe, ma anche a un rapporto maestro-allievo da cui per primo Čajkovskij intendeva svincolarsi.

Di particolare interesse sono le osservazioni condivise con Nadežda von Meck (pp. 37 e sgg.) sul rapporto del compositore con i membri del cosiddetto ‘gruppo dei Cinque’: C. Kjuj, M. Balakirev, A. Borodin, N. Rimskij-Korsakov e M. Musorgskij. Generalmente percepiti come gruppo coeso e monolitico, per il quale il critico Vladimir Stasov creò il ‘nomignolo’ di *mogučaja kučka*, questi colleghi pietroburghesi ebbero rapporti non facili con Čajkovskij di formazione moscovita, in quanto coltivavano orientamenti nazionalistici e valorizzavano un approccio istintivo alla composizione, che prescindesse volutamente dalla competenza tecnica sulla base della convinzione che questa, appresa per tradizione in istituzioni accademiche e generalmente impartita da maestri di origine o formazione occidentale, vincolasse a un linguaggio e a forme ad essa debitorie. Dal canto suo Čajkovskij, che nell’approccio alla scrittura inseguiva piuttosto l’ideale dell’artigiano capace di dominare la materia trattata, non poneva limiti al libero utilizzo di forme che caratterizzavano la scrittura sinfonica e scenico-musicale, pur reinterpretandone il linguaggio in modo spesso personale e lungi dall’essere ‘imitativo’, e mal sopportava le loro posizioni intransigenti e autoreferenziali (“Tutti i nuovi compositori pietroburghesi [a eccezione di Rimskij] sono pieni di talento, ma sono influenzati fino al midollo da un’estrema presunzione e da una convinzione tipicamente dilettantesca della propria superiorità su tutto il restante mondo musicale”, p. 37).

Su un altro piano, le lettere ai familiari lasciano trapelare l’astio maturato da Čajkovskij-uomo nei confronti di Antonina Miljukova (1848-1893), sua giovane consorte, intenzionata a far durare ad ogni costo un’unione impossibile sin dal principio. Il soggiorno sanremese del compositore si colloca infatti in un periodo cruciale: Čajkovskij aveva tradito la propria omosessualità contraendo matrimonio con l’ex allieva, che solo pochi mesi prima aveva ripreso i contatti con lui dichiarandogli i propri sentimenti. A cose fatte, aveva realizzato di non poter tollerare la vita di coppia con lei, e – come lui stesso si esprime – di aver “pagato a caro prezzo” il fatto di essere andato contro la propria natura e di considerare “come obbligo ciò che non lo era” (p. 112), cercando invano di ottenere l’annullamento. L’episodio rimbalza tra tutte le biografie del musicista, occupando più spazio del dovuto (se si pensa a pubblicazioni specialistiche musicologiche) e nutrendo il mito dell’‘anima malata’ di Čajkovskij, spesso usato come chiave di lettura prevalente della sua musica.

Sicuramente le lettere ci danno conto delle molte nevrosi del musicista e del suo bisogno continuo di trovare presso i suoi interlocutori (“Io sono nervoso”, p. 82, ma vale di più il continuo rovello

su singoli temi che si manifesta in tutta questa sezione dell'epistolario); eppure, da esse trapela anche la gioia sempre connessa all'attività compositiva, in particolare della *Quarta Sinfonia* (definita "cara" p. 128) e dell'opera *Evgenij Onegin* ("due grandi lavori", p. 53), la cui scrittura non par generare situazioni problematiche come le altre circostanze della sua esistenza, ma sembra anzi sgorgare fluida da una semplice ma "invincibile esigenza dell'anima" (p. 59). Un divario che deve far riflettere il lettore che voglia studiare la genesi di questi lavori in modo genuino, libero da convenzioni della passata tradizione storiografica di derivazione romantica (citerò a esempio sintomatico di questa tradizione, il testo di Nina Berberova *Čajkovskij, Istorija odinokoj žizni*, 1936, tradotto in italiano come *Il ragazzo di vetro* nell'edizione Guanda del 1993).

A completare l'immaginario evocato dalla lettura dei testi, il volume presenta un apparato iconografico in bianco e nero che include riproduzioni di manoscritti e ritratti dei protagonisti e dei luoghi in cui essi si trovarono ad agire nel periodo a cui l'epistolario si riferisce; come indicato dall'autrice (p. 205), queste fotografie, collocate in margine ai testi (pp. 22, 30, 49, 64), e in fondo al volume (pp. 205-214), provengono prevalentemente da un album intitolato *San Remo*, che Čajkovskij stesso aveva portato con sé a Mosca rientrando dall'Italia, e che è oggi conservato presso la casa-museo di Klin (Russia).

Tutto ciò non basta a fornire al lettore interessato a un approfondimento i necessari strumenti di comprensione di un mondo (quello della vita musicale russa del secondo Ottocento) complesso, pieno di retaggi del passato e contrastanti urgenze del presente, tanto più che le note biografico-artistiche relative ai corrispondenti contengono qualche imprecisione, se non dei veri e propri errori (segnalo che Taneev studiò al Conservatorio di Mosca con Nikolaj Rubiņštejn, e non con suo fratello Anton, come si afferma a p. 185).

Tuttavia, in quanto fonte primaria, queste lettere – nonostante qualche scelta discutibile nella resa dei tempi verbali dell'originale – senza dubbio introducono il lettore inesperto al mondo čajkovskiano, e favoriscono l'auspicio che tra i ricercatori italiani aumentino coloro che, volendo avvicinarsi in modo più consapevole, siano pronti allo sforzo – oggi più che mai grande – di imparare la lingua e conoscerne la cultura.

Anna Giust