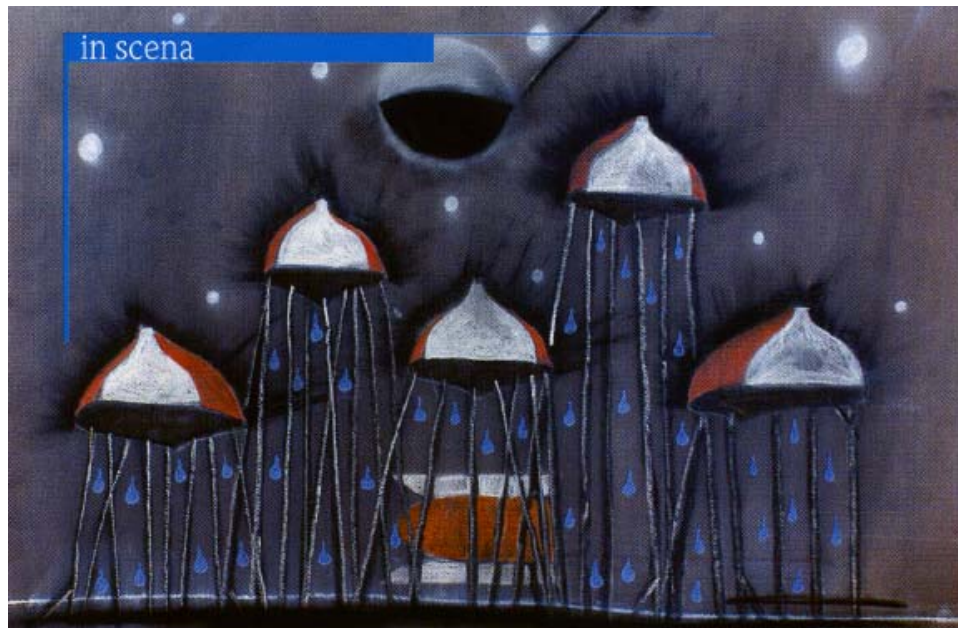


in scena



Con *La leggenda della città invisibile di Kitež* il Teatro Lirico di Cagliari inaugura la sua stagione e celebra il centenario della scomparsa di Nikolaj Rimskij-Korsakov, musicista-poeta che porta all'exasperazione sublime la componente fantastica e sognante del suo panteismo paganeggiante

In queste due pagine, bozzetti di Marcus Nekrosius per *La leggenda della città invisibile di Kitež* al Teatro Lirico di Cagliari

C'è qualche istituzione musicale che, in questo 2008, se la senta di sottrarsi dal celebrare in qualche modo una ricorrenza «planetaria» come i 150 anni dalla nascita di Giacomo Puccini? È difficile crederlo; ma siamo convinti che non passerà sotto silenzio neanche il centenario della scomparsa di Nikolaj Rimskij Korsakov (1844-1908): a parte le esecuzioni di capolavori molto popolari come *Shéhérazade*, *La grande Pasqua russa* o *Capriccio spagnolo*, che si riascolteranno in tutti gli angoli del Belpaese, la rappresentazione della sua *Leggenda dell'invisibile città di Kitež*, promossa dal teatro di Cagliari, appare non solo un omaggio doveroso, ma il segnale di una presa di coscienza della non comune statura creativa di questo compositore.

Di lui infatti tutti conoscono lo straordinario contributo dato alla diffusione (pur con criteri che oggi appaiono discutibili) delle opere di Musorgskij, Borodin, Dargomyžskij, i suoi esemplari *Trattati di armonia e di strumentazione*; ma le sue opere teatrali - ben 15 titoli collocati fra il 1873 e il 1907, fra cui *Fiaba dello zar Saltan*, *Sadko*, *Mozart e Salieri* - sono ben lontane dall'aver raggiunto un'autentica popolarità, almeno presso un pubblico di cultura non russa.

Che la scelta celebrativa cada su *Kitež* sembrerebbe quasi un passaggio obbligato (dopo la première italiana, alla Scala, nel 1933, anche un'istituzione come il Maggio Fiorentino ha reso il primo omaggio al teatro di Rimskij con questo titolo, ma solo nel 1990): si tratta infatti di un capolavoro dell'estrema maturità (cui seguirà, postumo, solo il grottesco *Gallo d'oro*), che rimanda alla più autentica sua vena ispiratrice, quella del fiabesco, del fantastico e del popolare nazionale iniziata con *La fanciulla di neve*, *La notte di maggio* e *La notte di Natale*, ma che in questo *Kitež* si arricchisce di una forte componente religiosa/mistica e di un respiro epico/corale.

Il soggetto, infatti, non è tratto da Gogol, Puškin o Ostrovskij, ma da alcune antiche byline (ballate) popolari che narrano episodi dell'invasione dell'«Orda d'Oro» tartara, avvenuta nel XIII secolo, contro alcuni territori del-

All'inseguimento dell'eterna felicità

di Cesare Orselli



l'Oltre Volga, con la leggenda della città di Kitež che, sollevata dagli angeli, affonda nelle acque del lago lucente Jar e, divenuta invisibile, è così salvata dalla dominazione dei mongoli. A questa materia Rimskij Korsakov aveva pensato di ispirarsi, per un poema sinfonico, fin dagli anni Novanta; ma fu grazie al librettista Vladimir Bel'skij, profondo esperto di letteratura russa antica e già suo collaboratore per *Sadko* e *Zar Saltan*, che fra il 1901 e il 1903 poté dedicarsi e compiere quest'opera, rappresentata al teatro Marinskij di Pietroburgo nel febbraio 1907: in essa, i versi e i canti elaborati da Bel'skij hanno una fonte autenticamente popolare⁽¹⁾ e rilievo di assoluta protagonista vi assume la figura della vergine Fevronia, presente in una poe-vest (racconto) russa medievale; nome che, infatti, compare anche nel titolo originale del lavoro.

È questo personaggio, l'unico femminile in un'opera

tutta al maschile, a dominare fin dall'inizio la scena: una fanciulla bellissima - si esprime con una luminosa vocalità di soprano lirico - che vive in una foresta in armonia con animali selvaggi, orsi, cervi, cicogne, in una sorta di felice respiro panteistico con la natura; una bellezza celeste, povera e semplice, che conosce le proprietà delle erbe ed è capace di leggere - come si vedrà - anche sotto l'aspetto più oscuro e ripugnante, una scintilla del divino da risvegliare con l'amore.

Vsevolod (tenore), figlio di Yuri, principe della Grande Kitež, che è stato ferito da un orso e viene da lei curato, se ne innamora immediatamente e decide di farla sua sposa. Ma, mentre si stanno per celebrare le nozze con il principe (atto II), in mezzo a una popolazione festosa, con orsi ammaestrati, cantori, musicisti, mendicanti, emerge l'ubriacone Griška Kuter' ma che deride Fevronia, e subito si schiererà come traditore con i tartari che invadono la città e fanno prigioniera la fanciulla.

La quale, nel momento di essere trascinata su una carretta, prega Dio: «Signore, rendi invisibile Kitež, e i giusti che ci vivono!» In questi due primi atti sono delineati i protagonisti assoluti dell'opera: da una parte la natura incantevole della mistica Fevronia, in mezzo al fremito delle voci della foresta come Sigfrido e Parsifal, con i suoi slanci amorosi e la sua fede cristiana che però ha molto di panteismo e qualche scheggia, anche, di paganesimo (quando il principe Vsevolod le chiede se prega in chiesa, risponde: «Non è il Signore ovunque? Forse credi vuoto questo luogo, ma non è: qui, nella foresta, sorge un grande tempio, qui si celebra notte e giorno la messa, risuonano cantici, voci di beatitudine che lodano il creato di Dio»). Dall'altra, una sorta di demone beffardo, un cinico mercenario, un

Giuda traditore (che per timore delle torture rivelerà ai tartari la strada per la bella Kitež dalla quaranta chiese dalle cupole d'oro e d'argento) incarnato da Griška, che può solo cantare, con la sua voce di sgradevole tenore, un inno al bere (ma senza quell'ombra d'ironia che si trova in altri ubriacconi, come quelli del Principe Igor⁽²⁾, o in Varlaam e Missail del Boris Godunov), quasi un mostro fuori da ogni legge che non crede in niente⁽³⁾, nonostante i teneri consigli di Fevronia («Prega l'Altissimo e San Basilio...»). Intorno a questi due personaggi, che incarnano simbolicamente il Bene e il Male, Bel'sky e Rimskij distendono un fitto fondale di pungenti figure caratteristiche (l'ammaestratore del-

l'orso, il cantastorie che si accompagna sul gusli (una specie di salterio), i due tartari Burundaj e Bediaj, che - come i giganti Fafner e Fasolt nell'Oro del Reno - si contenderanno la vergine Fevronia e l'uno ucciderà l'altro) e di masse umane (popolo, mendicanti, notabili, fanciulle) che aggiungono pennellate di gusto realistico al quadro narrativo e dilatano quella dimensione corale che - sulla traccia di altre opere russe - diverrà caratteristica della drammaturgia di Kitež, conferendole un ampio respiro epico e nazionale.

Questa dimensione di grande poema eroico si continua nel III atto, in cui sulla desolazione del popolo di Kitež che si appresta a scontrarsi con i tartari (forte è l'individuazione dell'opposizione cristiani/musulmani, e decine di volte s'invoca la Vergine, la Regina, la Madre) emerge il canto solenne, di Grande Padre, un declamato di respiro musorgskijano del principe Yuri (voce di basso) che riflette sulla vanitas vanitatum, sulla sua grande Kitež da lui edificata e destinata alla fine. Si alternano poi la descrizione vivace del giovinetto (un mezzosoprano in travesti) che annuncia l'arrivo dell'Orda tartara, e poi il suo lamento, le preghiere del popolo alla Vergine, l'addio alla vita delle donne. Un agitato, colorito intermezzo sinfonico - trionfo delle capacità illustrative del grande orchestratore Rimskij - dipinge lo scontro fra russi e mongoli nella battaglia di Kergeniez⁽⁴⁾ in cui perde la vita Vsevolod.

Nel quadro seguente si assiste alla barbara contesa fra i due tartari che si disputano Fevronia, al suo lamento sullo sposo morto, alla conciliazione nel segno della pietà fra la nobile fanciulla e il perfido Griška «*sinistramente realistico*»

in scena

che, «sempre ossessionato da terribili visioni e da inesprimibili terrori»⁵⁾, impazzirà, ma nel suo delirio gli si schiuderà un barlume di fede, la possibilità di entrare nel regno dei giusti. Ma soprattutto, con il miracolo delle campane delle chiese che si mettono a suonare da sole, riprende quota la dimensione fantastica del racconto: i tartari stupiti, spaventati, assistono al miracolo della città che «Ddio potente» avvolge in una nebbia dorata e sprofonda nel lago.

Ma prima di accennare al finale dell'opera, in cui il respiro mistico - enunciato fin dalla prima scena nella foresta - giunge a una sorta di incantato parossismo, con le nozze tra lo spirito di Vsevolod e Fevronia, che passa dalla vita alla dimensione celestiale, una riflessione sulle scelte musicali che Rimskij compie in questo suo estremo capolavoro. Non v'è dubbio che i grandi esempi operistici di Musorgkij, su cui Rimskij ha tanto amorevolmente lavorato, il suo senso dell'epos popolare, della sua alta declamazione abbiano lasciato traccia nella *Leggenda di Kitež*: in un quadro di diffuso eclettismo stilistico, i portati di una forte tradizione di canto e di danza popolare emergono nei canti del giovinetto, nelle «ballate» di Griška, nell' incisivo intervento di Poiarok al I atto, nei brutali accenti dei due ubriacconi mongoli, nei molti cori, e alcuni studiosi hanno individuato temi tartari nell'intermezzo della battaglia; anche se non sempre è decisa la scelta tra una struttura a pezzi chiusi (vere e proprie «canzoni») e un declamato/arioso che, appoggiandosi a un denso e respirato tessuto orchestrale, talvolta sfiora i modi del «durchkomponiert».

In effetti, il fantasma wagneriano aleggia in quest'opera russa, che pure - a parte qualche isolato momento di cromatismo - è il trionfo di una sensibilità orchestrale lontana da Wagner, e vive di un colorismo acceso con tratti sovrabbondanti e con venature decorative che sembrano piuttosto guardare verso il Floreale (si pensi, per tutti, agli estenuati interventi del violino solista). Presenza wagneriana non solo per alcuni topoi narrativi che abbiamo già accennato (il «mormorio della foresta»), con autentiche imitazioni di canti di uccelli, che apre l'opera e imparenta la mistica Fevronia con il Sigfrido figlio della natura e il «puro folle» Parsifal; i due beoni tartari/Giganti; la magia della città che scompare, come il castello di Kling-sor; l'apparizione del principe Vsevolod che ha qualcosa della presenza fantastica di Lohengrin, e, nel IV atto, gli uccelli profetici Sirin e Alkonost che - come quello del Sigfrido - annunciano a Fevronia la morte e la guidano verso le mistiche nozze in paradiso).

Ma soprattutto per l'adozione della tecnica del Leit-Motiv che Rimskij fa sua in quest'opera (un metodo, diceva Rimskij, che «aiutava ad affrettare il mestiere del compositore»), anche se per lo più i temi sono materiale vocale

che non subisce radicali trasformazioni e ritornano, quasi immutati, perfettamente riconoscibili, nel canto del personaggio con cui si sono presentati.

Ma le intenzioni «filosofiche», la componente superomistica, la caratterizzazione psicologica non hanno spazio nella narrazione musicale di Rimskij, che anche nel malizioso finale, in mezzo a trionfi floreali, a estatiche cantilene, a preghiere celesti, appare tutt'altro che un teologo, ma un lirico poeta della religione che porta all' esasperazione sublime la componente fantastica e sognante del suo panteismo paganeggiante. E mentre Fevronia, in una delle pagine più compattamente ispirate e nobili che Rimskij ci abbia lasciato, assume la dimensione della felicità eterna, della santità, nell'inquieta Russia zarista scoppia una violenta insurrezione; Korsakov si schiera a favore degli studenti ribelli e verrà espulso dal Conservatorio: *La leggenda dell'invisibile città di Kitež e della vergine Fevronia* sarà l'ultima opera cui assisterà.

Note:

1) «La lingua - scriveva Bel'skij nella prefazione all'opera - alla cui meticolosa pulitura l'autore ha conferito un particolare significato, ci si è prefissi di attenerla non tanto al senso di una sua corrispondenza con la parlata del XIII sec., quanto piuttosto a quello stile tra il popolare e il libresco con cui si esprimevano in tempi assai posteriori i versi spirituali dei cantori ciechi-ambulanti, lo stesso delle antiche leggende e tradizioni cristiane che hanno servito da fonti alla presente opera» Cit. da Guido Molinari, *Nikolaj Rimskij Korsakov: l'artista e le sue opere teatrali*, «Rassegna Musicale Curci», maggio 1994, p. 32.

2) «I due beoni dell'Igor [i disertori Škula e Yeruška] sono i padri naturali di Kut'jerma», Rubens Tedeschi, *I figli di Boris*, EDT, Torino 1990, p. 108.

3) «Kut'erma non ha niente di comico e il suo cinismo spirituale ha un carattere profondamente tragico: nel suo nichilismo oltranzista, è pronto a mandare tutti al diavolo compreso il Regno dei Cieli (...) Egli non crede né a Dio né al diavolo...» R. Hofmann, *Un siècle d'opéra russe*, Corrèa, Parigi 1946, p. 230.

4) «Il tema, molto russo, dei guerrieri di Vsevolod e quello dei Tartari si scontrano furiosamente tra loro, sostenuti dal tema della battaglia; si produce così una sovrapposizione di tre temi molto diversi (...) La notte discende sul campo coperto di morti, una notte molto asiatica ed anche molto sensuale». R. Hofmann, op. cit., pp. 232-3.

5) Michael D. Calvacoressi, *Panorama della musica russa*, Tarantola, Milano 1947, p. 93.

Figurini di Nadezda Gultiajeva per i costumi, di Fevronia e Burundaj, creati per l'opera di Rimskij Korsakov con la regia di Eimuntas Nekrosius

