

OGAREV: IL RIVOLUZIONARIO MUSICISTA

Ugo Persi

L'approfondimento del tema della musica nella poesia del rivoluzionario Nikolaj Platonovič Ogarev potrebbe sembrare una scelta arbitraria, bizzarra. Julij A. Kremlev, storico dell'estetica musicale russa, dopo avergli dedicato due pagine nella sua monumentale opera, annota semplicemente:

Огарев был и композитором-любителем. Автограф одного из его романсов см. в журнале Советская музыка, 1939, № 9-10 (Кремлев 1954: 150).

La musica parrebbe così un'attività secondaria, se non del tutto amatoriale, nella vita di Ogarev. In realtà, come ci avverte uno studio non ancora troppo datato (Voronina 1981) 'la più sublime delle arti' penetrò ed occupò in maniera eccezionale il pensiero del rivoluzionario russo, amico di Herzen. E non solo idealmente; si contano infatti sette suoi walzer, un preludio, un *Abschiedslied* (Canto d'addio), una *Preghiera* (per pianoforte su parole di Lermontov), una *Canzone di uno studente a Derpt*, una mazurka; inoltre quattordici composizioni (romanze) per voce e pianoforte e sei composizioni incomplete.¹

Va detto che prima di N. I. Voronina pochi si erano occupati di Ogarev musicista,² e quei pochi hanno sottolineato che le sue composizioni non andavano al di là dei risultati di un dilettante assai dotato. Concorsero ad ombreggiare l'aspetto musicale della sua attività poe-

¹ Di queste opere, cinque sono state pubblicate in spartito, due nella riviste "Sovetskaja muzyka" e "Literaturnoe Nasledstvo". Per la prima rivista cf. le indicazioni di Kremlev alla nota 1; per la seconda t. 61: 767 e t. 63: 85-86. In Voronina 1981 sono stati pubblicati per la prima volta: *Mazurka in si bemolle magg.*, *Abschiedslied*, "Ja prišel k tebe s privetom" su parole di A. A. Fet (Fig. 1) e "Pesn' plennogo irokezca" su parole di A. I. Poležaev (Fig. 2).

² Cf. Kann-Novikova 1940, 1943, e Kiselev 1956.

tica, critica e ideologica non solo il suo sodalizio col più brillante Herzen e la dispersione nei vari archivi russi delle sue musiche, ma forse proprio l'ironico understatement dello stesso Ogarev, quando si riferiva alle sue competenze musicali. Scriveva a Herzen il 7 novembre 1840:

Играть не умею, петь не умею, писать не умею, да оно лучше!
Инструмент бы сфальшивил, голос мог бы показаться грубым,
в нотах сделал бы ошибку, и потом они показались бы мне из-
маранным листом бумаги – и не более (Воронина 1981: 76-77).

Questa umiltà nello sminuire il proprio talento frenò o persino inibì la divulgazione delle sue opinioni in materia di estetica musicale; esse rimasero velate nella sua corrispondenza, e non scesero nell'arena della cultura musicale russa per confrontarsi con i cospicui e solidi contributi dei vari Odoevskij, Stasov, Serov. Ma nella stessa lettera a Herzen, delineando il suo programma di vita al confino di Staroe Akšino, Ogarev si lascia andare ad una fervida dichiarazione d'amore:

[...] Мне дома будет и сладко, и грустно, и не хуже, чем в
Италии ... а музыка будет во мне. Ведь я знаю, что она во мне
— звучит там где-то внутри, и сладко слушать, и слеза навер-
нется. [...] Живи же во мне моя музыка, и я буду блаженство-
вать. Мне будет мечтаться гимн, когда я буду философ, мне
будет мечтаться сладкая мелодия, когда я буду любить, мои
рыдания будут звучать под музыку, как волна, когда стучит
об волну. Дивный звук! Я его люблю до безумия.

È evidente a questo punto che non si può più sottovalutare la componente musicale nell'opera e nel pensiero del "mite" rivoluzionario. "Divnyj zvuk! Ja ego ljublju do bezumija", queste parole scritte in una lettera personale non rimasero senza eco, e l'anno successivo, nel 1841, risuonarono in versi.

* * *

Как дорожу я прекрасным мгновеньем!
Музыкой вдруг наполняется слух,
Звуки несутся с каким-то стремленьем,
Звуки откуда-то льются вокруг.
Сердце за ними стремится тревожно,
Хочет за ними куда-то лететь ...
В эти минуты растаять бы можно,
В эти минуты легко умереть.

Adagio Я ПРИШЕЛ К ТЕБЕ С ПРИВЕТОМ *сл. А. А. Фета*

Я ПРИШЕЛ К ТЕБЕ С ПРИВЕТОМ
 Я ПРИШЕЛ К ТЕБЕ С ПРИВЕТОМ РАС-СКАЗТЬ, ЧТО СОЛН-ЦЕ
 ВСТА-ЛО, ЧТО О-НО ГО-РЯ-ЧИМ СВЕ-ТОМ ЛО-МЕ СТАМ ЗА-ТРЕ-ПЕ
 ТА-ЛО, ПО-МЕ-СТАМ ЗА-ТРЕ-ПЕ ТА-ЛО, РАС-СКА
 ЗТЬ, ЧТО ЛЕС ПРО-СНУЛ-СЯ, ВЕСЬ ПРО-СНУЛ-СЯ, ВЕТ-КОЙ КАЖ-ДОЙ, КАЖ-ДОЙ
 МЕ-КО ВЗГЛЯ-ДОМ ГУ-БИТ ВСЕХ О-НА. А КАК ЗА-ПО-ЕТ ОУ-НА,

Fig. 1

Ja prišel k tebe s privetom. Parole di A. A. Fet, musica di N. P. Ogarev

ПЕСНЬ ПЛЕННОГО ИРОКЕЗЦА
В темпе марша сл. А. И. Полежаева

Я ум-ру! на по-зор па-ла-чам. без-за-щит-но-е те-ло от-
 дам! но как дуб ве-ко вой не-под-ви-жен от стрел не-под-ви-жен и
 смел! встре-чу миг ро-ко-вой, встре-чу миг ро-ко-
 вой и как во-ин и муж пе-рей-ду в стра-ну
 душ, пе-рей-ду в стра-ну душ.

p *f* *p* *f*

Fig. 2

Pesn' plennogo irokezca. Parole di A. I. Poležaeв, musica di N. P. Ogarev

Nell'estetica musicale russa dell'ultimo scorcio degli anni Trenta, e ancor più negli anni Quaranta, va affinandosi l'apparato critico e metodologico sulla scorta della filosofia della musica degli idealisti tedeschi, nonché di una maggiore sensibilità realistica che si sforzava di diradare le nebulosità romantiche.

In questi versi di Ogarev non scorgiamo ancora traccia di realismo; in essi, per di più, la fusione dei contenuti musicali con la musicalità della forma ci svela che Ogarev è ancora fedele a certe concezioni romantiche circa il primato della voce sulla musica strumentale (o viceversa) e, con ciò, della poesia sulla musica *tout-court* (o viceversa). Analizzandoli, vi ritroviamo tutte le caratteristiche di aniconicità di molta poesia lirica romantica. Non vi sono termini evocatori di immagini reali, non possiamo ammirare quadri poetici; qui, sulle ali della musica, veniamo trasportati in un empireo dove tutto è evanescente, indistinto, etereo; insomma: musicale e sentimentale.

La marca del sentimento come principio informatore di questa poesia è impressa dal primo verbo (*dorožu*), la marca del romanticismo come temperie culturale di cui questi versi si nutrono è scolpita nel primo attributo (*prekrasnyj*): fra l'uno e l'altro l'io del poeta. La poesia si chiude, simmetricamente, con una marca sentimentalistica (*umeret'*). Tra questi estremi si estende un contenitore poetico colmo di indistinto romantico, aneliti, tensioni ("*zvuki nesutsja s kakim-to stremleniem*"); presagi, ricerca dell'assoluto ("*zvuki otkuda-to l'jutsja vokrug*").

La cultura del cuore non si è ancora spenta: "*serdce za nimi stremitsja trevožno*", dove il verbo e l'avverbio accoppiati meglio non potrebbero rivelare il terreno culturale in cui affondano le radici; il cuore inquieto "*chočet za nimi kuda-to letet*", e quel *-to*, paroletta fatale quasi quanto l'*und* wagneriano, ci dischiude le porte delle incomparabili regioni del Meraviglioso, dell'Assoluto, dopo aver soddisfatto il desiderio di dissoluzione ("*rastajat' by možno*", "*legko umeret'*"), ed esserci lasciati alle spalle le contrade della realtà, che in questi versi, appunto, è assente del tutto.

Ogarev nell'esprimere le sensazioni che gli comunicava l'ascolto della musica ha impiegato buona parte dell'armamentario romantico, composto di utensili poco affidabili per gli scopi dell'"espressione" ed è rimasto necessariamente fermo all'"impressione". Del resto, l'estetica musicale del tempo non era ancora in grado di offrirgli strumenti più efficaci. M. D. Rezvoj, nel 1839, ci fornisce un esempio delle idee

(se non proprio ancora delle teorie estetiche) e una testimonianza del grado di sviluppo dei loro mezzi espressivi proprio negli anni in cui Ogarev scriveva i suoi versi sulla musica.

Одной только музыке (производящей, не исполнительской) открыта чистая, отстраненная от всякой вещественности идеальность. Не щекотание нашего слуха, не забавы и улаживание чувств, – нет, таинственный, потрясающий душу говор, голос из области, недоступной для самой мысли, язык существ совершеннейших, небесный, очаровательно выраженное предчувствие высочайшего блаженства – вот что изливается из стройного совокупления звуков... (Кремлев 1954: 152).

“Voce proveniente da regioni inaccessibili al pensiero stesso”, “lingua di essenze perfettissime”, ecco la riserva concettuale e terminologica cui potevano attingere musicisti e semplici dilettanti nella ricerca inesausta di una chiave di interpretazione del mistero musicale. Ma a sua volta Rezvoj attingeva ad altre fonti molto autorevoli: la filosofia della musica di Schopenhauer, che aveva influenzato l'estetica musicale di buona parte dell'Ottocento europeo, e più vicina cronologicamente, quella di Hegel; entrambi si proponevano di dare struttura e dignità di pensiero a tutte le *Herzensergießungen*, le effusioni del cuore, che da Wackenroder si erano riversate tumultuose e disordinate nella valle del Romanticismo tedesco. Mentre, però, Hegel si pone di fronte alla musica con il distacco del sistematore, Schopenhauer la affronta con la passione dell'intenditore, e la pone decisamente al vertice delle arti.

Tra l'edizione postuma dell'*Estetica* hegeliana e i versi di Ogarev passano solo sei anni ed è evidente che nonostante la diversità dei mezzi espressivi e delle sedi in cui si presentavano i pensieri di Schopenhauer, Hegel, Rezvoj e Ogarev; nonostante la peculiarità degli scopi che si proponevano, nonché dell'impianto scientifico che sta alla loro base, il motivo conduttore è sostanzialmente affine. Così Hegel a proposito della musica:

[...] deve elevare l'anima [...] al di sopra di se stessa, deve farla librare al di sopra del suo soggetto e creare una regione dove, libera da ogni affanno, possa rifugiarsi senza ostacoli nel puro sentimento di se stessa (Fubini 1987: 129)

E in un altro passo:

L'interiorità astratta ha ora come sua diretta particolarizzazione, con cui la musica entra in connessione, il sentimento, la soggettività ampliandosi dell'io... (Hegel 1972: 188).

Cosicché il sentimento, l'espressione viva dell'anima umana, e con ciò anche dell'assoluto, diviene la 'materia' per eccellenza elaborata dalla musica, che si rivela perciò mediatrice fra l'uomo e l'assoluto stesso.

Essa poi si dispiega qui fino all'espressione di tutti i sentimenti particolari; e così tutte le sfumature della letizia, della serenità, dello scherzo, [...] ed egualmente le gradazioni dell'angoscia, dell'accoramento, della tristezza [...] divengono la sfera peculiare dell'espressione musicale (Hegel 1972: 189).

Una quindicina d'anni prima, Schopenhauer andava elaborando la sua filosofia della musica. Se per Hegel la musica era espressione, il veicolo del noumeno, per Schopenhauer essa è il noumeno stesso, l'assoluto, la volontà.

La musica è infatti, della volontà un'oggettivazione, una copia tanto immediata quanto lo stesso mondo, quanto le stesse idee [...]. La musica non è dunque, come le altre arti, una riproduzione delle idee, ma è una riproduzione della volontà stessa, una sua oggettivazione al pari delle idee. Perciò il suo effetto è più potente più penetrante di quello delle altre arti: queste ci parlano dell'ombra; quella dell'essenza (Schopenhauer 1989: 373)

Singolare è il fatto che entrambi i filosofi, per delineare il rapporto dell'individuo con la musica, e anche quello proprio, personale, si servano di un termine che, pur inserito logicamente del loro discorso, sembra farsi beffe di tutta la sapiente costruzione concettuale che stanno erigendo: l'impressione.

Hegel:

Per cui l'anima, lo spirito, nella sua unità immediata, nella sua soggettività, il cuore umano, la pura impressione, tutto ciò costituisce l'essenza stessa di questa arte (Fubini 1987: 125).

Schopenhauer:

Poiché ho l'abitudine di abbandonarmi con tutto l'animo alle impressioni della musica in ogni sua forma e di riflettermi su riferendomi sempre al corso dei pensieri esposto nel presente libro, sono riuscito infine a rendermi conto della sua intima essenza, [...] (Schopenhauer 1989: 182).

Questa osservazione ci permette di ricongiungerci, chiudendo il cerchio, a quanto si era detto a proposito dell'impressionismo delle affermazioni fatte dal critico coevo di Ogarev e ai versi di Ogarev stesso. A questo proposito varrà qui sottolineare che in Russia, la musicologia in quanto tale, conobbe i suoi albori negli anni cinquanta; prima, anche uno spirito profondo e sensibile, un musicista dilettante, come Vladimir Odoevskij non andava molto oltre un colto e raffinato soggettivismo. In una lettera alla moglie, datata 29.12.1841, lo stesso anno di *"Kak dorozu ja..."*, Ogarev scriveva ancora in questi termini:

Слушал, и плакать хотелось. Они пели Беллини. Пели хорошо. Мне так было сладко и грустно (Воронина: 54).

A ventotto anni, dunque, nelle lettere di Ogarev (e ben sappiamo quanta importanza programmatica rivestisse il suo epistolario) riecheggiano ancora certi languori del Sentimentalismo, stereotipi romantici, fiammate idealistiche. Lo confessa lui stesso a Herzen nel 1856:

Я не могу забыть первые впечатления, которые сильно затронули меня (i soit dit en parenthèse и тебя), — это чтение Шиллера и Руссо и 14-е декабря. Под этими тремя влияниями, очень родственными между собою, совершился наш переход из детства в отрочество. (Огарев 1988: 27)

Tuttavia la lettura di Schiller e Rousseau, congiunta alla rivolta decabrista del '25 non aveva solo contribuito ad esaltare l'anima degli adolescenti per i nobili ideali; l'esaltazione non rimase sterile e astratta, ma pose le basi per una più realistica richiesta di giustizia.

Идеальный Шиллер, идеальный Руссо, юношеское движение 14-го декабря — все это кажется так далеко от реализма! ... А между тем я прав, тут был зародыш реализма. [...] В героях Шиллера и в его философских письмах важным для нас становилась не идеализация, не духовность понятий, это было преходящее, важным было то, что для оправдания идеализации и духовности мы должны были пальцем дотронуться до действительного общества и указать ложь, указать рану, указать страдание. Руссо — сколько он ни фразер — дал еще более положительную точку зрения: l'homme est né libre et partout il est dans les fers (Огарев 1988: 27-28)

Questa affermazione è percepita da Ogarev come un “fatto” che trovò conferma dalla protesta decabrista. Schiller, Rousseau e i decabristi, dunque, costituirono per lui “il primo passo nei territori del pensiero”, ma non si rivelarono una “ricerca dell’astratto”, un “muovere dall’assoluto”,

а был столкновением с действительным обществом и пробудил жажду анализа и критики (Огарев 1988: 27)

Non si dimentichi, fra l’altro, che la tappa successiva delle suggestioni filosofiche di Ogarev furono gli idealisti tedeschi, Fichte, Schelling, Hegel, che avevano nutrito in buona misura proprio quella generazione a cui appartenevano i giovani decabristi.

Философия немецкая, которая нашла в Москве, может быть, слишком много молодых последователей, кажется, начинает уступать духу более практическому. Тем не менее влияние ее было благотворно: оно спасло нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии и удалило ее от упоительных и вредных мечтаний, которые имели столь ужасное влияние на лучший цвет предшествовавшего поколения! (Пушкин 1984: 530)

I filosofi tedeschi, unitamente all’idealismo schilleriano e all’umanitarismo di Rousseau, il tutto rielaborato negli anni di reclusione, di forzato isolamento e di maturazione culturale a Staroe Akšino, condussero Ogarev a rifiutare l’arte per l’arte nel corso degli anni Quaranta. Nel poeta va ormai maturando l’impegno sociale che si trasformerà in azione rivoluzionaria: del resto è già del ’41 la lettera a Herzen in cui definisce la sua posizione:

Лучшая мысль современной германской философии – die Philosophie der Tat (Краснов 1988: 7)

Nel 1856 Ogarev abbandona definitivamente la Russia. La sua collaborazione con Herzen e la pubblicazione delle loro famose riviste segnano un ulteriore allargamento degli orizzonti culturali di Ogarev; la sua concezione estetica reca ormai i tratti decisi del realismo e in essa si esprime ormai chiaramente la missione dell’artista, che non ha più ragione di esistere, se non in sintonia con le esigenze del popolo. L’arte, secondo Ogarev, era decaduta poiché in essa “la vita della società era esalata”.

Questi pensieri si concretizzarono nell'articolo apparso su "Poljarnaja zvezda" (1859) in occasione della morte del pittore Aleksandr Ivanov, intitolato *Pamjati chudožnika*

'Искусство ради искусство', помимо общественного содержания, не в состоянии вдохновить его [художника, U.P.]; это посторонняя, натянутая идейка, а не внутренняя сила, которая просится наружу (Огарев 1988: 41-42).

Al rifiuto ormai definitivo e totale dell'*art pour l'art*, si accompagna una nuova valutazione della musica, che pur non venendo meno nell'attenzione di Ogarev, passa la mano all'arte della parola, più univoca, razionale, strumento più adatto all'impegno sociale e alla lotta.

Звуки языка мелодично коснутся до слуха, но не неопределенностью музыки, а с ясностью мысли (Огарев 1988: 43).

Finita la grande epoca della musica religiosa, dell'eroica musica beethoveniana, non resta che epigonismo:

Музыканту не меньше тяжело, чем живописцу. И он устал от своих исторических образцов, в душе утратил и обедню и ораторию, устал от страшной драмы Бетховенской симфонии и впал в спячку — то грустно-сладенькой грациозности, то мелочной оконченности фьоритурой или такой же мелочной оконченности разных шумов в оркестре, которым думает заменить энергию мысли и полноту гармонических сочетаний (Огарев 1988: 42-43)

Ogarev si dimostra ormai un acuto e profondo osservatore del panorama storico-musicale della sua epoca. Qui egli coglie senza possibilità di contestazione la fine dell'era romantica, dalla esaltante e drammatica esperienza di Beethoven giù giù verso la dissoluzione melodica, armonica, tematica, ideale, della musica wagneriana; e così conclude il suo pensiero:

... или в отчаянье ищет выхода и бредит музыкой будущности, туманной, как сама будущность, возникающая не на девственной, а на истощенной почве (Огарев 1988: 46).

La parabola della musica romantica è qui ben delineata, sebbene in assoluta concisione, poiché per "musica del futuro" con tutta la sua "nebulosità" non può essere inteso che il *Gesamtkunstwerk*, il Drama wagneriano, che tenta di risolvere le grandi aspirazioni sintetiche

di tutto il Romanticismo, a cui aveva attinto, per primo e parzialmente, solo Beethoven nel quarto movimento della Nona.

Ma Wagner non sembra essere materia gradita a Ogarev, nonostante le velleità rivoluzionarie del musicista di Lipsia. Gli sfuggì probabilmente il concetto wagneriano secondo cui ogni organismo musicale è femminile e può solo concepire, mentre la forza produttiva viene dalla parola (*Oper und Drama*), unica capace di salvare la musica, ormai minacciata dal delirio di autosufficienza. Probabilmente l'esperienza di Wagner sulle bar-ricate della rivoluzione di Dresda (1843) organizzata da Bakunin, non sembrava a Ogarev particolarmente significativa, stabilito ormai che lo spirito rivoluzionario wagneriano andava sempre più estetizzandosi (*Tristan und Isolde* è del 1858) in un recupero dell'*art pour l'art* il cui il ri-chiamo popolare era affidato ad un "nebuloso" mitologismo mistico.

Stava maturando anche in Ogarev l'esigenza di rappresentare uno degli idoli musicali di quell'epoca, Mozart.

* * *

МОЦАРТ

Толпа на улице и слушает, как диво,
 Артистов-побродяг. Звучит кларнет пискливо,
 Играющий на нем, качая головой,
 Бьет оземь мерный такт широкою ногой,
 Треща, визжит труба, тромбон самодовольный
 Гудит безжалостно и как-то невпопад,
 Громко все они играют на разлад,
 Так что становится ушам до смерти больно.

Так что ж? Вся наша жизнь проходит точно так!
 В семе ль, в народах ли - весь люд земного шара,
 Все это сборище артистов-побродяг
 Играет на разлад под действием угара ...
 Иные, все почти, уверены, что хор
 Так слажен хорошо, как будто на подбор,
 И удивляются, когда страдают сами.
 А те немногие, которых тонкий слух
 Не может вынести напор фальшивой ноты,
 Болезненно спешат, все угащая дух,
 Уйти куда-нибудь от пытки и зевоты,

Проклятьем наградя играющих и их
 Всех капельмейстеров, небесных и земных.

Люблю я Моцарта, умел он забавляться,
 Дурного скрипача и слушать и смеяться,
 Он даже сочинил чудеснейший квартет.
 Где все — фальшивый звук и ладу вовсе нет,
 Над этим, как дитя, он хохотал безмерно,
 Художник и мудрец! О, Моцарт беспримерный!
 Скажи мне, где мне взять тот добродушный смех,
 Который в хаосе встречает ряд утех,
 Затем, что на сердце — дорогою привольной —
 Так просто весело и внутренне не больно!

I versi dedicati a Mozart e datati intorno alla metà degli anni '60, dimostrano quanto Ogarev fosse maturato e cambiato. Non più voluttà di annullamento sulle ali della musica; eliminate ormai le formule totalizzanti e indeterminate. L'articolo *Pamjati chudožnika* dimostra già che Ogarev ormai tendeva a valutare l'arte col metro del suo significato sociale, sebbene le sue riflessioni sul rapporto, spesso paritetico, fra le arti, e il tradizionale accostamento del titanismo di Shakespeare con altri artisti, si possano ricondurre ancora a schemi romantici.

Откуда выросло трагическое величие Шекспира, как не из общественного скептицизма? Откуда в живописи явилась трагическая глубина Рембрандта? Откуда взялась страшная возможность у Моцарта создать 'Дон-Жуана', с одной стороны, и 'Requiem' — с другой, как не из того же проникновения художника скептицизмом общественной жизни? (Огарев 1988: 46).

L'opposizione rilevata da Ogarev fra il *Don Giovanni* e il *Requiem* non era casuale; volendo opporre due opere di Mozart diverse per spirito e intonazione avrebbe potuto scegliere più decisamente *Il flauto magico*, ma la prima permette di evidenziare non solo un contrasto fra sacro e profano, bensì anche un contrasto interno ('dramma giocoso' è il sottotitolo dato da Mozart e Da Ponte), fra il buffonesco (Leporello) e il tragico (Don Giovanni), con ciò esaltando l'aspetto più ammirato dai russi della personalità artistica di Mozart.³

³ "Правда жизненного содержания, сирота и свобода, с которой Моцарт воплощал различные стороны жизни, контрастные человеческие характеры

Mozart era già conosciuto in Russia alla fine del XVIII secolo e probabilmente si sarebbe recato in Russia se la morte non lo avesse colto prematuramente (1791);⁴ nelle riviste si pubblicavano poesie a lui dedicate già nei primi anni del XIX secolo; si ricorda, fra le altre manifestazioni del '22-'23, l'esecuzione di sinfonie mozartiane nella tenuta di Luizino, appartenente a Michail Jur'evič Viel'gorskij, uno dei massimi riferimenti della cultura musicale pietroburchese, violinista apprezzato e animatore di uno dei più ambiti *salons* della capitale. (Aronson-Rejser 1929: 193-198)

Intorno al '25 si stava ormai combattendo una fiera battaglia fra il "mozartismo" e il "rossinismo"; la rappresentazione moscovita di un *Don Giovanni* da parte di una compagnia italiana, altamente lodata da V. F. Odoevskij in una recensione per il "Moskovskij telegraf" (ritenuta la prima mai pubblicata in Russia su un'opera di Mozart), segnò "la svolta in quella malattia chiamata 'rossinismo'".

Proprio di quella stessa epoca (fu ideato nel '26 e terminato del '30) il dramma breve di Puškin *Mozart e Salieri* aveva creato il cliché del musicista divinamente fanciullesco, capace di rappresentare con la stessa immediatezza le più alte vette della gioia trionfale come gli abissi del dolore cosmico; un cliché a cui restò ancora fedele in buona misura Ogarev, almeno fino al suo *Mozart*.

Mozart godeva di generale ammirazione: dall'aristocrazia per il suo stile musicale "galante" e dall'*intelligencija* più radicale per il suo carattere onnicomprensivo; Herzen in *Byloe i dumy* dichiara di amarlo "in modo eccezionale, senza limiti" e Bakunin in una lettera del '33 alla sorella:

— вот что было прежде всего близко русским художникам, скорбная лирика Реквиема и народная буффонада Лепорелло и Папагено, жизненная сила, бросающая в облик Дон Жуана вызов смерти.. " (Ливанова 1956: 4).

⁴ Livanova riporta una lettera scritta da A. K. Razumovskij, ambasciatore russo a Vienna, a G. A. Potemkin (15. 9.1791), in cui si chiede l'autorizzazione a invitare in Russia "первого клавесиниста и одного из крупнейших композиторов Германии — по имени Моцарт — который [...] был бы расположен предпринять это путешествие [...]. Если Ваша светлость разрешит мне, я его тогда пригласил бы, не надолго, а просто для того, чтобы поехать к Вашей светлости, чтобы Вы его услышали и, если найдете нужным, затем приняли бы к себе на службу" (Ливанова 1956: 6).

Как чувствуешь себя выше всего, когда слушаешь хорошую музыку. Вчера играли Моцарта, и я был в восхищении. Я едва дышал (Ливанова 1956: 16-17).

Tanto entusiasmo dell'epoca per il musicista austriaco sfociò in una monografia in tre tomi dedicatagli da un aristocratico conservatore, Aleksandr Ulybišev, scritta in francese nell'isolamento della sua tenuta di Lukino (Niz]nij-Novgorod). E proprio sulla scorta di questa opera, che costituisce un significativo passo verso una più moderna concezione della critica musicale e un contributo prezioso agli studi mozartiani non solo per la Russia, ma per l'Europa tutta, le opinioni che Ogarev continuava ad esprimere nel suo epistolario in modo occasionale,⁵ si addensano in una lettera a M. N. Ostrovskij e V. N. Kašperov del 18 aprile 1852. Ogarev attacca ancora, a distanza di dieci anni dalla pubblicazione, la *Nouvelle biographie de Mozart*, là dove Ulybišev, dimostrando di essere un romantico puro, afferma che nella natura esiste un "accordo maggiore" che, espresso musicalmente, riflette i segreti tormenti dell'animo umano, passando così necessariamente in un "accordo minore".

А вот что меня потешило, так это мажорный аккорд природы и минорный человека! А ведь как вы думаете, в блаженные времена Гофмана и Новалиса это было бы очень эффектно, и не одна бы барышня над этой мыслью томно задумалась и вздохнула бы всею грустью минорного аккорда, страдая всеми страданиями человечества. А нынче уж этим не надуешь! Не говоря уже о том, что, вероятно, Улыбишев не слышал ни птиц, ни бури, ни леса, ни ручья, словом, ничего минорного в природе, но он смешал очень различные вещи, одну ноту и музыку. Действительно, ударьте на хорошо настроенных фортепьянах С и держите, прислушиваясь, вы услышите квинту d, потом дециму (т.е. терцию) е. Кажется, perfectaccord? Не тут-то было: слушайте дальше, и вы услышите малую септиму b и

⁵ Nella lettera scritta da Roma il 18 giugno 1843 e indirizzata a Timofej Granovskij, Ogarev fa accenno a una disputa fra il suddetto e Vasilij Botkin: secondo quest'ultimo Mozart era ormai antiquato e il primo se ne offese personalmente. Ogarev, dà ragione ad ambedue, sostenendo che nel poeta come nel musicista esiste sempre un ché estraneo al buono o cattivo gusto, ma dettato dalla moda; se Shakespeare a volte è inopportuno osceno, allo stesso modo "in Mozart c'è la banalità del suo tempo"; più avanti sostiene che nella sua musica c'è ampiezza e abbondanza quanta non se ne trova nella musica contemporanea.

если вообразить продолжение сотрясений, то вы перейдете во все возможные модуляции, которые равно существуют в природе и человеке, т. е. в акустике и музыке. Или этот господин считает акустику не за теорию распространений звуков в природе? А между тем полагает малую терцию за сладкую имагинацию человека, не существующую в физическом мире? Ох уж эти мне идеалисты! (Ogarev 1988: 219).

Ci si chiede per quale ragione Ogarev non si fosse dedicato con maggiore convinzione alla critica musicale, vista la sua buona preparazione tecnica, filosofica e la prospettiva storica in cui sapeva collocare i fenomeni culturali del suo tempo. Rimaste nello spazio privato della corrispondenza quotidiana, le sue riflessioni non ebbero, come è ovvio, la risonanza che avrebbero meritato, potendosi invece collocare a buon diritto accanto a quelle dei maggiori critici e musicologi dell'epoca.

Quanto scrisse nella lettera a Ostrovskij e Kašperov, per altro, dimostra ancora una volta che l'itinerario dell'impegno culturale e sociale di Ogarev era ormai segnato e che lui stesso lo stava percorrendo con determinazione. Anche Mozart può essere preso come segnalatore di questa sua direzione; Ogarev si oppone ad una visione idealistica dell'estetica musicale che tentava di riferire a Mozart astrazioni che probabilmente non gli pertinevano affatto, e con ciò, crediamo, vuole sostenere con spirito realistico l'immagine ormai tradizionale che del musicista diede Puškin, accolta pienamente da Glinka;⁶ un Mozart non percorso da fremiti romantici, ma classico nella sua olimpica capacità di "giocare" col mondo, di non prendere nulla sul serio e di essere tragicamente serio nel contempo, sintesi riuscita di umano e divino espresso nell'arte, genio ancora inconsapevole di essere *génie*.

È questa la versione di Mozart che ritroviamo nei versi di Ogarev, forse perché vicina all'"uomo", oltre che puškiniana. Essa ci conferma, appunto, come la musica e il suo impegno socio-politico, e rivoluzionario, potessero compenetrarsi in un'unica esperienza; come anche un musicista potesse supportare pensieri indotti dall'osservazione del disordine e dell'ingiustizia sociale; come la rappresentazione e la condanna di tale ingiusto disordine potesse avvalersi di un artista

⁶ Nei suoi taccuini, però, ammette di aver imparato nuovamente tutte le opere di Mozart in partitura orchestrale dopo la lettura della monografia di Ulybišev.

apparentemente lontano nel tempo e dal contingente epocale. Dai suoni di quei lontani versi del '41, forse versati sulla carta dopo essersi diffusi in un concerto domestico, alla scena di strada, forse a Londra, al concertino scalcinato di suonatori girovaghi, il passo è considerevole. La aniconicità di *"Kak dorozu ja"* cede il passo all'iconicità pressoché totale dei primi otto versi di *Mocart*; vi si reintreccia nelle metafore di vita/concerto di girovaghi, umanità/coro, maestri di cappella/dei-principi, nei quattordici successivi; riemerge, ma senza sdilinquimenti romantici, negli ultimi cinque, nella stretta finale. Sia nell'una che nell'altra poesia è il cuore che reclama i suoi diritti; ma se nella prima esso vuole volare dietro ai suoni *"kuda-to"*, verso l'infinito, l'assoluto, nella seconda l'indefinitezza del *"kuda-to"* si concretizza nel caos che il cuore vuole redimere in un appagante *"rjad utech"*, che non è più nostalgica rêverie di romantiche, perdute età dell'oro.

E il mezzo di tale redenzione non è più il dissolvimento dell'io fuggiasco davanti alla banalità quotidiana, ma la sua autoaffermazione razionalistica: il riso. Il riso di Mozart, che nella breve tragedia di Puškin ride del suo *"voi che sapete"* bistrattato da un violinista cieco in una bettola, risuona ancora nei versi di Ogarev; riso fanciullesco, riso del saggio, riso apollineo, cui presto si sovrapporrà il dionisiaco delle battaglie, dell'eroismo, dell'angoscioso tormento di Beethoven.

* * *

ГЕРОИЧЕСКАЯ СИМФОНΙΑ БЕТГОВЕНА

Я вспомнил вас, торжественные звуки,
Но применил не к витязю войны,
А к людям доблестным, погибшим среди муки
За дело вольное народа и страны.

Я вспомнил петлей пять голов казненных
И их спокойное умершее чело,
И их друзей, на каторге сраженных,
Умерших твердо и светло.

Мне слышатся торжественные звуки
Конца, который грозно трепетал,
И жалко мне, что я умру без муки
За дело вольное, которого искал.

Queste tre brevi quartine, scritte probabilmente nel 1874, e dunque ormai quasi al termine della vita di Ogarev, sembrano inconsapevolmente tirare le somme della sua vita e di tutta un'epoca della cultura musicale russa. I tre capisaldi della sua formazione intellettuale, Rousseau, Schiller, il decabrisimo, si ritrovano sintetizzati in misura maggiore o minore in questi versi. Soprattutto il richiamo all'ultimo è forte e dichiarato: la poesia è dedicata alla memoria di Aleksandr Odoevskij. L'impresa dei decabristi, evocata già nella dedica, trova una giusta enfasi nella seconda quartina, nella quale si dà risalto all'eroica condotta dei condannati. Essa, poi, viene intessuta con la vicenda politica di Ogarev stesso, rammaricato di dover morire senza aver sofferto come i suoi eroici modelli per la causa che aveva liberamente abbracciato. Il fatto assolutamente speciale è che la rievocazione dei fatti del '25 (nonché della guerra patriottica contro il "vitjaz' vojny") e le considerazioni retrospettive sulla propria esperienza vengono unificate nel segno degli *zvuki*.

Di nuovo quindi, come in *Mocart*, il mondo dei suoni si lega al vissuto, storico-nazionale e personale, in una sottolineatura estetico-musicale che rende particolarmente pregevoli queste poesie. Ma questi *zvuki* non sono più gli indefiniti suoni che nel '41 si diffondevano intorno al poeta da un non-so-dove; essi sono "toržestvennye", sono i suoni della *Terza sinfonia* di Beethoven, che con la loro solennità sostengono e accompagnano le riflessioni di Ogarev; dunque, ci troviamo dinnanzi ad un'ulteriore conferma dell'importanza che la musica rivestì nella sua concezione. Va sottolineato, però, che la scelta del soggetto musicale per questi versi e per questa occasione non fu casuale. Nonostante il culto professato per Mozart, è Beethoven l'ideale di Ogarev, davanti al quale egli sarebbe pronto a cadere in ginocchio;⁷ è la potenza, l'esaltante tripudio della sua musica che meglio di ogni altra riesce a stimolare, accompagnare, interpretare l'azione patriottica, la rivoluzione, l'anelito di libertà.

⁷ Cf. la lettera a N. Ch. Ketčer e V. G. Belinskij del 17.10.1844 [Literaturnoe nasledstvo 63 (1844): 92]. Dalla stessa apprendiamo che Bettina Brentano faceva parte della sua cerchia di amicizie; probabilmente Ogarev l'aveva avvicinata proprio perché a suo tempo ella aveva avuto rapporti molto cordiali col musicista: "Вчера была у нас Беттина, много говорит, так много, что у меня происходят головокружения... В ее 'Переписке с Гете' есть ее разговоры с Бетговым [...]. Из немногих слов Бетгомена можно развить всю философию музыки".

Когда французская революция пела Марсельезу, не стукнул ли Гете по христианскому миру первой частью Фауста? Не прогремела ли с плачем и торжеством Героическая симфония? Видите ли, как великие мастера связаны с общественной жизнью, как они возникают из нее и говорят за нее?⁸

È arduo dimostrare se i poeti decabristi conoscessero o meno la musica di Beethoven; I. G. Neupokoeva sostiene che

музыку Бетховена не слышали ни Байрон, ни Шелли, ни поэты-декабристы (Неупокоева 1971: 101),

mentre Kremlev afferma che

восторженное отношение к свободолюбивым гражданским идеям, к полноте и силе гуманизма музыки Бетховена находим (хотя и поразному выраженное) у всех передовых русских людей 20-30х годов,

e precisa che

уже в 1822-1823 годах в имении Луизино исполнялись шесть симфоний Бетховена (от Второй до Седьмой включительно), увертюра к 'Эгмонту' и другие (Кремлев 1954: 43-44);⁹

Quando Odoevskij pubblicò nel 1830 il racconto *Poslednij kvartet Beethovena*, che diede l'avvio alla grande stagione beethoveniana in Russia, la musica del grande maestro non trovò un pubblico del tutto sprovveduto.

Comunque sia, è evidente che Ogarev mette sullo stesso piano etico-estetico-eroico sia le imprese di Napoleone non ancora incoronatosi, sia la vittoria russa su Napoleone, sia la rivolta decabrista, con ciò abolendo le frontiere spaziali e con ciò prescindendo da conteggi cronologici: i decabristi, i suoi amati modelli, erano ben degni della musica del maestro di Bonn. Ogarev, l'abbiamo visto, difese contro Botkin la musica di Mozart, ma non fino in fondo, perché in essa si ravvisano i segni, quella certa "*banal' nost'*" della sua

⁸ *Памяти художника*: 6.

⁹ Ancora Kremlev rileva che fra i cultori della musica di Beethoven spiccava Venevitinov; e, rileviamo noi, egli era anche un affiliato alla società 'filosofica' di V. F. Odoevskij, che pure temette di dover seguire in Siberia (aveva già preparato i bagagli e la pelliccia) il decabrista suo cugino Aleksandr, a cui è dedicata la poesia di Ogarev.

epoca, i tratti della moda. Non è un giudizio negativo, è solo la constatazione che seppure

художественное произведение [...] будет всегда одинаково прекрасно, потому что вечно,

un'epoca era finita, quella della contrapposizione Rossini-Mozart, che altro non era se non l'opposizione fra i principi estetici edonistico e contenutistico-emozionale. Era ormai in atto in Russia un altro pacifico, ma appassionato scontro che dava il segno all'epoca successiva, quello fra la classica apollinea superiorità alle cose del mondo espressa da Mozart e il romantico dionisiaco tuffo nel tumulto di un'epoca eroica musicata da Beethoven.

Ne dà il segno ancora una volta Ulybišev con la pubblicazione di un'altra monografia, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs par Alexandre Oulibicheff.*, (Leipzig 1857) che dimostra, nonostante una documentazione forse maggiore rispetto alla monografia dedicata a Mozart e nonostante il superamento dell'iniziale ostilità nei confronti di Beethoven, la sua incapacità di comprenderlo a fondo e accettarlo definitivamente, proprio per le sue intrinseche tendenze democratiche e rivoluzionarie.

Ogarev, senza alcun intento programmatico, senza alcuna velleità sistematica, ma con grande intuito estetico ha capito non solo lo spirito della musica, di quella di Mozart e di Beethoven in particolare, ma ha saputo applicarlo nel contesto sociale e ha fatto in modo che, sulla scorta delle peculiarità artistiche dei due grandi, il suo pensiero si spiegasse con maggiore chiarezza, svelandoci nel contempo un altro aspetto raffinato e gentile della sua personalità di poeta rivoluzionario.

BIBLIOGRAFIA

- Aronson M.- Rejser C.
1929 Literaturnye kružki i salony. Leningrad 1929.
- Fubini E.
1987 L'estetica musicale dal Settecento a oggi. Torino 1987.
- Hegel G. W. F.
1972 Estetica (trad. N. Merker e N. Vaccaro). — In: Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche, a cura di G. Guanti, Torino, EDT, 1981.

- Kann-Novikova E. I.
1940 Muzykal'noe nasledie poeta N. P. Ogareva.— Ogonek 7-8 (1940).
1943 Ogarev i muzyka. — In: N. P. Ogarev, Tri romansa na stichi Lermontova, Moskva 1943.
- Kislev V. A.
1956 Ogarev-muzykant.—Voprosy muzykoznanija 2 (1956): 361-386.
- Krasnov G.
1988 Kritika poeta-borca.—In: N. P. Ogarev, O literature i iskusstve, Moskva 1988, pp. 3-17.
- Kremlev Ju. A.
1954 Russkaja mysl' o muzyke. Očerki istorii russkoj muzykal'noj kritiki i estetiki v XIX veke. 1825-1860. I. Leningrad 1954.
- Livanova T. N.
1956 Mocart i russkaja muzykal'naja kul'tura. Moskva 1956.
- Neupokoeva I.G.
1971 Revoljucionno-romantičeskaja poema pervoj poloviny XIX veka. Moskva 1971.
- Ogarev N. P.
1988 Otryvok iz avtobiografii.— In: O literature i iskusstve, Moskva 1988, pp. 26-28.
- Puškin A. S.
1984 Putščestvie iz Moskvy v Peterburg.— In: Sobranie sočinenij v odnom tome, Moskva 1984, pp. 529-537.
- Schopenhauer A.
1989 Il mondo come volontà e rappresentazione (trad. di A. Vigliani). Milano 1989.
- Ulybišev A. Dm.
1841-43 Nouvelle biographie de Mozart suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart par Alexandre Oulibicheff. Moscou 1841-1843.
- Voronina N. I.
1981 Ogarev i muzyka. Saransk 1981.