

DI UN SEVERO ED ECCENTRICO PIANISTA  
 LA PRESENZA DI SVIATOSLAV RICHTER  
 NELLA VICENDA MUSICALE NOVECENTESCA\*

di  
*Dario Miozzi*

1. *Introduzione*

Dieci anni or sono, l'1 agosto 1997, Sviatoslav Richter, uno tra i massimi protagonisti dell'arte pianistica del nostro tempo, cessava di vivere nella sua dacia nei pressi di Mosca. Con lui se ne andava l'ultimo rappresentante di quella generazione di "sovrani" della tastiera, nata nei primi due decenni del Novecento: il cileno Claudio Arrau (1903-1991); i russi-ucraini Vladimir Horowitz (1904-1989), Emil Gilels (1916-1985) e lo stesso Richter (nato nel 1915); l'italiano Arturo Benedetti Michelangeli (1919-1995).

La biografia artistica di Sviatoslav Richter è racchiusa all'interno di un arco temporale di poco meno di settant'anni e può essere divisa in due ampie fasi di durata quasi equivalente (1930-60 e 1960-97). Nella prima, che riguarda gli anni trascorsi in Russia, si possono individuare tre periodi: il primo concernente il percorso di formazione, svoltosi ad Odessa durante gli anni Trenta, è caratterizzato dalla disordinata ricerca di una via certa per il proprio talento. È all'inizio del periodo successivo, nel 1937, che matura in Richter la decisione di diventare un pianista concertista, con il conseguente trasferimento a Mosca per studiare in Conservatorio con Heinrich Neuhaus. Nel corso degli anni successivi, che comprendono anche quelli terribili della guerra contro l'invasore nazista, Richter brucerà le tappe di una carriera iniziata in forte ritardo, ottenendo i primi riconoscimenti in patria con la prima esecuzione della *Settima Sonata* di Prokof'ev nel '43 e confermandosi tra i primi pianisti sovietici con la vittoria,

---

\* Avvertenza: nella stesura di questo saggio ho utilizzato fonti in lingua francese e in lingua inglese; nel tradurle, ho preferito mantenere la traslitterazione dei nomi, dei cognomi e di tutti i termini in lingua russa, riportata in quei testi. Anche in alcune delle fonti in lingua italiana che ho utilizzato, la traslitterazione dal russo appare altresì diversa da quella che ho invece utilizzato nel presente saggio, facendo riferimento al sistema di traslitterazione con i segni diacritici adottato dal DEUMM (*Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti*), edito dalla UTET (Torino, 1983 e sgg.).

*ex aequo* con Victor Merzhanov, al Concorso Panrusso del '45. Con il conferimento del Premio Stalin nel '49 ha inizio il terzo periodo, durante il quale la fama di Richter nel proprio paese si accrescerà, consolidandosi in modo definitivo nel corso degli anni Cinquanta, consentendogli di muoversi liberamente all'interno dell'URSS e dei paesi satelliti (Cecoslovacchia, Polonia, Ungheria, Bulgaria, Romania). Tuttavia in questi anni, nonostante che dopo la morte di Stalin, avvenuta nel marzo del '53, sia stata avviata la cosiddetta politica della "distensione" nei confronti degli Stati Uniti e dell'Europa occidentale, gli zelanti burocrati del regime non consentiranno a Richter di recarsi in *tournee* in Occidente temendo, a torto, che il maggior talento pianistico sovietico possa approfittarne per fuggire dalla Russia.

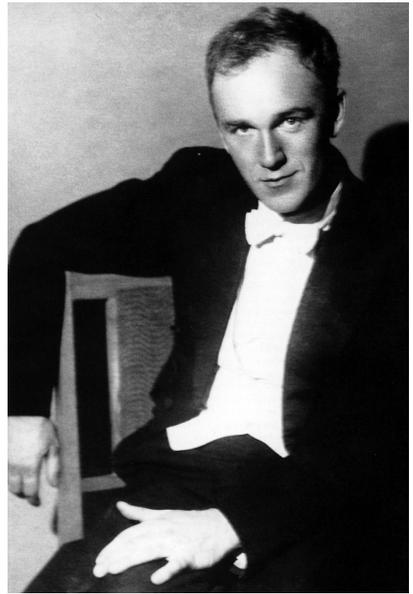
La seconda fase della biografia artistica di Richter, anch'essa suddividibile in tre periodi, inizia nell'autunno del 1960, allorché gli viene finalmente concesso il visto d'uscita per esibirsi negli Stati Uniti. Con il clamoroso esordio in terra americana (concerti con orchestra e recital solistici a Chicago, New York, Boston, e in varie altre sedi) inizia la carriera occidentale del pianista ucraino, che con le sue incandescenti ed eccentriche esibizioni conquisterà in breve tempo i favori del pubblico e l'attenzione della critica internazionale. All'inizio degli anni Settanta, Richter perviene ad una maturazione del suo stile interpretativo, ora divenuto più riflessivo e controllato; ma intorno al 1974 egli comincerà ad accusare una serie di gravi disturbi fisici (affaticamento cardiaco, alterazioni dell'udito) che, sommati al manifestarsi di uno stato depressivo cronico, lo indurranno prima a diradare e poi ad interrompere per un lungo periodo l'attività concertistica.

Al suo ritorno in attività, Richter è un artista del tutto diverso da quello fin lì conosciuto. Nel corso degli anni Ottanta egli si esibirà in sale immerse nella semioscurità, con gli spartiti delle musiche da eseguire poggiati sul leggìo dello strumento, dal momento che la sua memoria, un tempo prodigiosa, è ora insidiata da improvvisi cedimenti. Al suo pubblico Richter propone (ma sarebbe più veritiero dire "impone") dei programmi stravaganti, che ai brani più noti del repertorio ne affianca o alterna altri non proprio popolari, "per intenditori", si sarebbe detto un tempo: Händel e Haydn, oltre al prediletto Bach, tra i classici del Settecento; il Brahms delle variazioni meno note, il Dvořák dei quintetti con pianoforte, il Grieg dei *Pezzi lirici*, per l'Ottocento; il Debussy del tutto insolito degli *Studi*, ed ancora Hindemith, Webern, Szymanowski, per il Novecento.

Con questi recital svolti "a lume di candela", la cui singolare "ritualità" identifica il suo tardo stile, Richter entra nel mito, sospintovi dall'entusiasmo dei suoi innumerevoli estimatori, ma anche da un'attribuzione quasi unanime di preminenza tra i grandi pianisti del Novecento, che la critica gli aveva già da tempo assegnato.



1 – Il giovane Richter nei primi anni Trenta.



2 – Agli inizi della carriera concertistica (anni Quaranta).



3 – Durante un recital (primi anni Settanta).



4 – Un momento di studio (1964).

Negli ultimi anni di vita, caratterizzati da un profondo quanto sofferto ripiegamento interiore e dal progressivo distacco dall'attività concertistica, Richter diverrà addirittura una leggenda vivente, "Il Messaggero degli Dei"<sup>1</sup>.

L'intento del presente saggio è quello di indagare, al di là delle osservazioni più o meno note sul talento tecnico ed interpretativo di Richter, le ragioni più vaste della grandezza e dell'esemplarità della sua lezione; esse vanno infatti riferite alla complessità di una personalità umana ed artistica che ha lasciato un segno forte, di autentica originalità, nella vicenda artistico-culturale della seconda metà del Novecento.

Movendo da alcuni ricordi personali, concernenti la presenza e la ricezione di Richter a Catania, ho ripercorso la carriera del pianista ucraino dagli anni Sessanta in poi, soffermandomi su alcuni momenti significativi: dalla trionfale *tournee* americana dell'autunno del 1960, alle collaborazioni con i maggiori compositori ed interpreti del secolo scorso; dal rapporto con i musicisti russi con cui Richter ha scelto di collaborare, stringendo con essi un autentico sodalizio artistico (David Ojstrach, Mstislav Rostropovič, il Quartetto Borodin, tra i grandi della sua generazione; Oleg Kagan, Natal'ja Gutman, Jurij Bašmet, Andreij Gavrilov ed Elisaveta Leonskaja, tra i più giovani), alla cura, condotta in prima persona, di due festival – organizzati il primo a Mosca e l'altro nei pressi di Tours, in Francia – il cui tratto distintivo era l'accostamento della musica alla pittura, ovvero l'altra arte cui Richter si dedicava con talento nei momenti di libertà che sapeva procurarsi. Ho infine cercato di illustrare il rapporto, del tutto particolare, eccentrico si potrebbe ben dire, intrattenuto da Richter con la musica (lo studio, l'attività concertistica, le scelte di repertorio).

Lungo questo avvincente itinerario mi hanno fatto da guida il bel documentario del regista francese Bruno Monsaingeon, *Richter l'insoumis*<sup>2</sup>; la selezione dei diari tenuti da Richter negli anni 1970-1995 pubblicata nel '98 a cura dello stesso Monsaingeon<sup>3</sup>; una recente monografia di Piero Rattalino, il nostro maggior esperto di cose pianistiche, dedicata al pianista ucraino<sup>4</sup>, ed altri libri ed ar-

---

<sup>1</sup> *Sviatoslav Richter. Il Messaggero degli Dei* è il titolo di copertina che il direttore della rivista milanese «Musica», Umberto Masini, volle attribuire al numero speciale (n. 104, anno 21, giugno-settembre 1997) pubblicato subito dopo la scomparsa di Richter e a lui ampiamente dedicato. Masini dichiara nell'editoriale di aver tratto la suggestiva definizione da un quotidiano moscovita (p. 8) e la ripropone come titolo del suo articolo, *Il Messaggero degli Dei - ricordi personali e note sparse* (pp. 40-56), che è biografico ed autobiografico ad un tempo.

<sup>2</sup> Bruno Monsaingeon, *Richter l'insoumis (Richter il ribelle)*, DVD (3984-23029-2), Warner Music-NVC Arts, 1998. Per ulteriori notizie sul documentario, si rinvia alle pp. 230 e 233 del presente saggio.

<sup>3</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, Arles, Editions Van de Velde - Arte Editions - Actes Sud, 1998.

<sup>4</sup> Piero Rattalino, *Sviatoslav Richter. Il visionario*, Varese, Zecchini Editore, 2005.

ticoli che riportano le opinioni e i pensieri del maestro, in forma diretta o di intervista.

### 1.1. *Un ricordo di gioventù*

Il mio primo ricordo di Sviatoslav Richter risale ai primi anni Sessanta. Avevo quasi dodici anni e – senza eccessivo entusiasmo, ma pur con qualche curiosità – studiavo il piano sotto la severa guida di mia madre, Emilia Miozzi, pianista e docente al Liceo Musicale «Vincenzo Bellini» di Catania. La domenica pomeriggio accompagnavo mia madre dalla sua amica e collega Eugenia Zappalà, che sin da prima della guerra organizzava degli incontri musicali nel suo accogliente appartamento in Corso Italia. Questi pomeriggi musicali, durante i quali maestri ed allievi si alternavano alla tastiera e si scambiavano pareri e consigli, erano molto noti in città e costituirono un'occasione importante di crescita e di confronto per l'ambiente musicale locale. Altri tempi, ed altre maniere, rispetto all'esasperato individualismo d'oggi, che isola gli individui, riducendo gran parte della cosiddetta vita di relazione ad una dimensione frenetica e superficiale.

In quel pomeriggio di inizio estate, Francesco Valenti, uno dei migliori allievi della Zappalà (oggi è docente di pianoforte all'Istituto Musicale Vincenzo Bellini di Catania), doveva eseguire la temibile *Sonata* op. 57 di Beethoven, a tutti nota con il titolo di “Appassionata”, pezzo centrale del suo programma per l'imminente esame di diploma. ‘Ciccio’ si presentò però in ritardo, trafelato e pallido in volto, serrando un disco sotto un braccio. In preda ad una forte eccitazione, dichiarò subito che, prima di decidere se suonare in quella circostanza o, addirittura, di proseguire nell'attività pianistica, desiderava fare ascoltare a tutti i presenti il disco che aveva portato con sé: un pianista russo fino a poco tempo prima sconosciuto in Occidente, Sviatoslav Richter, vi interpretava l'op. 57 di Beethoven in modo stupefacente, sconvolgente, inimitabile!

In realtà, fino a quel momento di Richter si erano avute poche notizie. Alcune di esse erano giunte dagli Stati Uniti, dove nell'autunno del '60, e dunque alla non più giovane età di quarantacinque anni, Richter aveva compiuto il suo clamoroso esordio in un paese dell'area occidentale. Si era saputo, ad esempio, che aveva studiato in modo irregolare, perfezionandosi sotto la guida del celebre pianista e didatta russo Heinrich Neuhaus<sup>5</sup>, e che il governo sovietico non

---

<sup>5</sup> Heinrich Neuhaus nacque nel 1888 ad Elisavetgrad, in Ucraina, da una famiglia di musicisti. Dopo gli studi condotti in patria con lo zio, il pianista, compositore e direttore d'orchestra Feliks Blumenfel'd (1863-1931), nel 1905 si perfezionò a Berlino con Leopold Godowski. Considerato per le sue eccelse doti interpretative uno dei maggiori pianisti russi del Novecento, durante gli anni Trenta Neuhaus divenne celebre nella Russia sovietica anche per l'eccezionale qualità del suo insegnamento, svolto sin dal 1922 e per oltre quarant'anni al Conservatorio di

gli aveva consentito fino ad allora di suonare all'estero (con l'eccezione, come si è già accennato, dei paesi dell'Est europeo satelliti dell'URSS). Si sapeva anche che aveva suonato per la prima volta in Italia a Firenze, nella primavera del '62<sup>6</sup>, e che nell'autunno successivo aveva eseguito il *Secondo Concerto* di Brahms al Teatro alla Scala di Milano, sotto la direzione di Sergiu Celibidache<sup>7</sup>.

L'insolita proposta di Valenti, ma soprattutto l'atteggiamento piuttosto agitato del giovane pianista, fu fonte di qualche perplessità tra i presenti; tuttavia, la curiosità prevalse e si passò all'ascolto. Ciò che accadde subito dopo è rimasto impresso in modo indelebile nella mia memoria: dopo le cupe battute iniziali, impregnate d'un'attesa densa ed inquietante, dal grammofono venne fuori una tempesta di accordi di inaudita potenza; sotto le dita granitiche di Richter, i temi della celebre sonata esplodevano letteralmente, quasi venissero tratti in quel momento da una materia incandescente ed il modo in cui l'interprete modellava il loro sviluppo era in effetti paragonabile all'azione del magma, che in pochi attimi è capace di cancellare la presenza e la memoria stessa di tutto ciò che travolge al suo passaggio. Alla fine del primo tempo, lo scelto uditorio riunito nel salotto di Eugenia Zappalà appariva disorientato e anche un po' spaventato: dove erano finiti i consueti punti di riferimento dell'interpretazione beethoveniana? Fino a quel momento – si commentava – essi erano stati rappresentati dalle classiche interpretazioni di uno Schnabel, di un Backhaus, di un Kempff e, su un versante più moderno e dunque più problematico, da quelle di artisti quali Wal-

---

Mosca. Tra i suoi allievi più affermati si ricordano, oltre a Richter, Emil Gilels, Lev Naumov, Vera Gornostaeva, Jakov Zak, Eliso Virdeladze, Igor' Žukov e il rumeno Radu Lupu; il che spiega perché la sua fama in Occidente sia legata in modo particolare proprio alla sua attività didattica. È morto a Mosca nel 1964. In Italia sono stati pubblicati due libri di Neuhaus: il saggio didattico *L'arte del pianoforte* (Milano, Rusconi, 1985) e una raccolta di scritti autobiografici *Riflessioni, memorie, diari* (Palermo, Sellerio, 2002), entrambi a cura di un suo allievo residente in Italia, Valerij Voskobochnikov. Per notizie su quest'ultimo, si veda la nota 13 del presente saggio.

<sup>6</sup> Richter esordì con due recital al Teatro Comunale, per il XXV Maggio Musicale Fiorentino. Tenne il primo concerto il 19 maggio 1962, eseguendo la *Suite n. 5*, in *Mi maggiore* di Händel, la *Prima Sonata* di Hindemith, *Visions fugitives*, *Danza e Valzer* dai *Quattro Pezzi* op. 32, *Gavotta* dai *Tre Pezzi* op. 95 e *Sesta Sonata* di Prokof'ev; nel secondo concerto, svoltosi il 23 maggio, eseguì il *Carnevale di Vienna* e la *Seconda Sonata* di Schumann, la *Polacca Fantasia* di Chopin, *Estampes* di Debussy e la *Quinta Sonata* di Scriabin. Un noto critico fiorentino ha ben descritto la straordinaria emozione suscitata dai due recital: «Il Teatro Comunale è esaurito e al termine dei concerti il pubblico in piedi continua ad applaudire: forse dai tempi della Callas non si era più visto un simile entusiasmo, che suscita peraltro discussioni accese sullo stile del grande pianista sovietico, indicato da qualche giornale, alla stregua di un corridore, come “il più bravo del mondo”» (cfr. Leonardo Pinzauti, *La storia del Maggio*, Firenze, Vallecchi, 1967, p. 197).

<sup>7</sup> Questo concerto, svoltosi il 3 ottobre del '62, fu ripreso e trasmesso dalla RAI-TV. Il 28 e il 31 ottobre Richter tenne due concerti a Roma, all'auditorium di via della Conciliazione; nel primo suonò con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia diretta da Fernando Previtali, nell'altro si esibì in un recital solistico.

ter Gieseking o il più giovane Friedrich Gulda. Ma adesso tutto ciò sembrava posto in discussione, o addirittura, secondo alcuni, spazzato via, cancellato, dall'impetuosa lettura appena ascoltata. Ed il peggio doveva ancora arrivare: dopo la breve tregua concessa nell'Andante con moto, la tempesta si scatenò di nuovo, e con veemenza ancora maggiore, nell'Allegro ma non troppo, il terzo ed ultimo tempo dell'op. 57. Qui il pathos tragico, che i ripetuti squilli di settime diminuite annunciano nel breve episodio di transizione, spargendosi poi attraverso le idee tematiche in linee espressive sempre più concitate, venne innalzato dall'interpretazione di Richter verso un punto di tensione e di aggressività sonora che nel Presto conclusivo superò addirittura il limite della possibile immaginazione.

Pochi giorni dopo la stupefacente audizione in casa Zappalà, mia madre acquistò il disco pubblicato dalla RCA Victor italiana con l'op. 57 e l'op. 26 di Beethoven eseguite da Richter, che conservo ancora gelosamente. Nelle brevi note sul retro di copertina, a firma del critico americano Samuel Chotzinoff, oltre ai cenni illustrativi sulle due sonate, si leggeva un interessante commento al recital d'esordio di Richter alla Carnegie Hall di New York<sup>8</sup>, ma non c'era alcuna informazione biografica su quel fenomenale pianista. Da articoli reperiti su giornali e riviste, ma anche tramite un paziente quanto efficace *tam tam* telefonico, attivato da mia madre con colleghi ed amici musicofili residenti in altre città, riuscimmo poi ad apprendere altri dati sulla biografia di Richter: che era nato in Ucraina nel 1915 e che aveva trascorso gli anni della giovinezza ad Odessa, studiando da autodidatta e dedicandosi per lo più all'attività di maestro ripetitore al piano nel teatro di quella città. Ma la notizia più sconcertante riguardava il fatto che solo nel 1937, e dunque quando aveva già ventidue anni, Richter, senza aver mai sostenuto alcun esame, aveva iniziato a frequentare un conservatorio di musica! Recatosi a Mosca, era stato infatti ammesso con una semplice audizione nella classe di Neuhaus, divenendone subito l'allievo prediletto.

Negli anni successivi, grazie alle sempre più frequenti *tournee* fuori dalla Russia sovietica, la fama di Richter si accrebbe rapidamente in tutto l'Occidente e le informazioni su di lui divennero facilmente reperibili.

## 1.2. Ottobre 1966: Sviatoslav Richter suona a Catania

All'inizio dell'autunno del '66, Sviatoslav Richter suonò anche a Catania. Il 29 ottobre di quell'anno si esibì in un recital al Teatro Massimo Bellini, che sarebbe rimasto l'unico da lui tenuto nella città etnea<sup>9</sup>. Il programma comprende-

<sup>8</sup> Sulle osservazioni di Chotzinoff, si veda la successiva nota 30.

<sup>9</sup> Se si considerano i 281 dei concerti tenuti da Richter in Italia – un numero davvero ragguardevole in quanto, secondo le statistiche elaborate da Bruno Monsaingeon, è inferiore solo a

va nella prima parte la *Sonata in Mi bemolle maggiore* di Haydn e la *Terza Sonata* di Weber; la seconda parte era invece interamente dedicata a Chopin, con la *Polacca in Do diesis minore*, op. 26 n. 1, la *Barcarola*, dieci dei ventiquattro *Preludi* op. 28 (n. 6, in *Si min.*; n. 7, in *La magg.*; n. 8, in *Fa diesis min.*; n. 11, in *Si magg.*; n. 21, in *Si bem. magg.*; n. 17, in *La bem. magg.*; n. 23, in *Fa magg.* e n. 24, in *Re minore*) ed infine la *Quarta Ballata*. Ero presente a quel concerto e ricordo la grande emozione che si diffuse in sala mentre Richter interpretava Chopin con un gesto interpretativo ad un tempo appassionato e brusco, privo di fronzoli, e comunque del tutto non convenzionale. Alla fine ci furono momenti di autentico entusiasmo da parte del pubblico, che Richter ricompensò con ben quattro *bis* (ancora un preludio di Chopin, poi *La sérénade interrompue* dal pimo libro dei *Préludes* di Debussy ed infine due *Études Tableaux* di Rachmaninov).

### 1.3. 1998: L'Istituto Bellini di Catania ospita l'anteprima italiana di un documentario su Richter

Nel maggio del '98, e dunque trentatré anni dopo quell'unico recital al Teatro Massimo Bellini, Catania rese il suo omaggio a Sviatoslav Richter, ricordandolo a quasi un anno dalla sua scomparsa, avvenuta l'1 agosto del '97.

L'Istituto Musicale Vincenzo Bellini ospitò infatti l'anteprima italiana del film-documentario *Richter, The Enigma (L'Enigma Richter)*<sup>10</sup> del musicista, re-

---

quello dei concerti tenuti in Francia (294) e, ovviamente, in Russia (1806) –, le sue presenze in Sicilia appaiono davvero esigue. All'unico recital catanese, vanno infatti aggiunti solo i due concerti tenuti a Messina, ospite dell'Accademia Filarmonica (3 novembre del '66 e il 19 gennaio del '93) e i quattro tenuti a Palermo (il primo dei quali il 9 novembre del '62, al Teatro Massimo). Cfr. Bruno Monsieingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., *Nombre de concerts par région, pays, et par décennie*, pp. 418 sgg. Nel 1998, per festeggiare i suoi cinquant'anni di attività, l'Accademia Filarmonica di Messina ha pubblicato un riversamento su cd, autorizzato dallo stesso Richter poche settimane prima della sua scomparsa, della registrazione del recital tenuto da Richter al Teatro Savoia di Messina il 3 novembre del '66, con il quale si inaugurò la stagione 1966-'67 del sodalizio messinese. Il cd, che fa parte della collana "Documenti Sonori" edita fuori commercio dall'Accademia, con il contributo della Fondazione Bonino-Pulejo di Messina, contiene la *Sonata in Mi bemolle maggiore*, Hob XVI/n. 52 di Haydn, la *Terza Sonata*, op. 49 di Weber, la *Barcarola*, nove *Preludi* e la *Quarta Ballata* di Chopin. La copertina di questo cd è riprodotta in tav. B (p. 231).

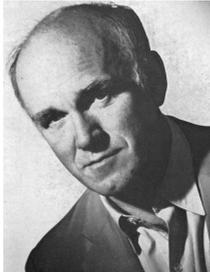
<sup>10</sup> Il documentario è stato prodotto dalla Idéale Audience International e dalla IMG Artists Production, con una cospicua partecipazione di aziende partner e distribuito dalla Warner Music Visions. Pubblicato nel 1998 nella collana "Great Artists of the 20th Century", in formato VHS, in inglese e con i sottotitoli nella stessa lingua, il documentario è oggi disponibile sul mercato anche in formato DVD (WMV 3984-23029-2) ed in versione trilingue (francese, inglese, tedesco).

Il testo che scorre sui filmati è spesso una sintesi di ciò che Richter dice in russo, conversando o leggendo dai suoi diari, sicché a volte non appare del tutto chiaro il senso logico della nar-



1-2 – Copertina e pagina interna del programma di sala del recital tenuto da Richter al Teatro Massimo Bellini di Catania il 29 ottobre 1966

### La stagione concertistica Stasera al Massimo recital del pianista Sviatoslav Richter



Stasera alle ore 20,30 il Teatro Massimo Bellini, per la seconda manifestazione concertistica, ospita uno dei più grandi artisti viventi: il pianista russo Sviatoslav Richter.

Richter viene a Catania dopo una applaudita tournée in alcuni teatri italiani. Quali per l'occasione hanno organizzato il tutto sono: il pianista sovietico e discende da una famiglia di musicisti. Dopo i primi successi giovanili, Richter ottiene i primi riconoscimenti della sua arte

vincendo il premio Stalin, il premio Lenin ed infine fu proclamato anche zarista del popolo.

Stasera Sviatoslav Richter, nel corso del suo recital, eseguirà un interessante programma che comprende: la «Sonata n. 1 in mi bem. magg.» di Haydn; la «Sonata n. 3 in re min. op. 49» di Weber; la «Polacca in do diesis min. op. 28»; la «Barcarola in fa diesis magg. op. 60»; i «10 preludi op. 28» e la «Ballata n. 4 in fa min. op. 52» di Frederic Chopin.

Nella foto: Sviatoslav Richter



3 – Presentazione dello stesso recital apparsa sul "Corriere di Sicilia" del 29 ottobre 1966.

4 – Copertina del cd fuori commercio, edito nel 1998 dall'Accademia Filarmonica di Messina, in occasione del 50° anno di attività, contenente la registrazione del recital che Richter tenne al Teatro Savoia di Messina il 3 novembre 1966.

gista e critico musicale francese Bruno Monsaingeon<sup>11</sup>. La trascrizione dei dialoghi con Richter che si ascoltano nel film è poi confluita nella prima parte, *Richter tel qu'en lui-même*, stesa in forma autobiografica, di un libro curato dallo stesso Monsaingeon<sup>12</sup>. A presentare il film-documentario fu Valerij Voskoboinikov, pianista e didatta residente in Italia dal 1965<sup>13</sup>, che in quell'occa-

---

razione, che in questi casi va rintracciato nel libro. Nel corso di questo saggio si farà riferimento all'edizione titolata in francese, *Richter l'insoumis (Richter il ribelle)*, che è poi quella originale della produzione (il francese è la lingua utilizzata per i titoli di testa e di coda).

Il documentario verrà d'ora in poi citato in nota solo con il titolo, *Richter l'insoumis*, seguito dalla sigla DVD, dall'indicazione della "Face" (A o B) del disco e dal titolo del *track* ("chapter", abbreviato in "chap."). Per tutte le citazioni tratte dal documentario la traduzione è nostra.

<sup>11</sup> Nato nel 1943, Bruno Monsaingeon ha acquisito fama internazionale con i documentari su alcuni tra i più celebri interpreti del Novecento: il pianista Glenn Gould (*L'Alchimiste, Récital Glenn Gould*, RTF, 1974; poi, con il titolo *Glenn Gould. The Alchemist*, DVD Idéale Audience-IMG Artists-EMI, 2002); a questo celebre documentario ha fatto seguito il recente *Au delà du temps*, DVD Idéale Audience, 2006), sempre dedicato a Gould; il baritono tedesco Fischer-Dieskau (*Dietrich Fischer-Dieskau: La voix de l'âme*, Idéale Audience, 1995; poi, con il titolo *Dietrich Fischer-Dieskau. Autumn Journey*, VHS NVC ARTS-Warner Music Vision, 1998); il soprano rumeno Varady (*Julia Varady, ou le chant possédé*, DVD Idéale Audience-EMI, 1998); i violinisti Menuhin (*Yehudi Menuhin, Le violon du siècle*, Idéale Audience, 1994; poi, con il titolo *Yehudi Menuhin, The Violin of the Century*, DVD Idéale Audience-IMG Artists-EMI, 2005); Ojstrach (*David Oistrakh - Artiste du Peuple?*, VHS NVC ARTS-Warner Music Vision, 1998; poi DVD Idem, 2003) ed altri. Anche i documentari su Fischer-Dieskau e Ojstrach fanno parte della collana "Great Artists of the 20th Century", curata da Monsaingeon. Molto noti anche i suoi libri dedicati a Glenn Gould: la traduzione in francese, in due volumi – *Le Dernier puritain* e *Contrepoint à la ligne*, Paris, Fayard 1997 e 2000 –, di una scelta degli scritti di Gould; e l'originale collage di interviste raccolte in *Non je ne suis pas de tout un excentrique*, Paris, Fayard 1986 (trad. it. *Glenn Gould. No, non sono un eccentrico*, Torino, EDT, 1989).

<sup>12</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit. Il libro fu realizzato contestualmente al documentario. Oltre ai diari, il regista francese ebbe la possibilità di consultare anche l'archivio personale del Maestro. Un'ampia selezione dei diari, che copre gli anni dal 1970 al 1995, costituisce la seconda parte del volume, *Carnets, à propos de musique*. Di grande utilità sono infine le appendici, che riportano dati, grafici e tabelle statistiche sull'attività concertistica di Richter. Anche per le citazioni tratte da questo libro la traduzione è nostra.

<sup>13</sup> Valerij Voskobojnikov (Char'kov, Ucraina, 1939) è stato uno degli ultimi allievi di Neuhaus, essendosi diplomato sotto la sua guida nel 1963, al Conservatorio di Mosca. Voskobojnikov era già venuto a Catania circa trent'anni prima. Nel dicembre del '69 e nel dicembre del '70 era stato infatti ospite del Teatro Massimo Bellini, esibendosi in due recital solistici: il 23 dicembre del '69 Voskobojnikov eseguì la *Sonata* op. 109 e le *Variazioni "Eroica"* di Beethoven, la *Sonata* op. 120 di Schubert, i *Sarcasmi* di Prokof'ev e la *Quarta Sonata* di Skrjabin; il 29 dicembre del '70, eseguì le *Sonate* op. 7 ed op. 78 di Beethoven, tre *Intermezzi* di Brahms, i *Drei Klavierstücke* op. 11 di Schönberg, la *Decima Sonata* e quattro *Preludi* di Skrjabin. In seguito Voskobojnikov ha continuato a svolgere un'intensa attività concertistica, anche nel campo della musica da camera, prodigandosi in particolare per far conoscere in Italia ed altrove la produzione pianistica e cameristica poco nota in Occidente di autori russi e sovietici quali Bortnianskij, Glinka, Borodin, Rimskij-Korsakov, Mosolov, Mjaskovskij, Denisov, Schnittke, Gubajdulina, Mansurjan, Volkonskij, Karamanov, Herschkowitz ed altri. Si è inoltre dedicato all'insegnamen-

sione tenne anche un seminario su Heinrich Neuhaus. Il documentario fu realizzato da Monsaingeon durante gli ultimi due anni di vita di Richter. Fu a seguito di laboriose trattative, giunte a buon fine anche grazie alla paziente mediazione di Milena Borromeo, la segretaria italiana di Richter, che a Monsaingeon fu consentito di filmare le conversazioni con il Maestro, il quale mise inoltre a disposizione del regista il suo materiale d'archivio e i suoi quaderni di appunti. Il merito principale di Monsaingeon è stato quello di conferire al documentario un eccellente ritmo narrativo, alternando i dialoghi con ampie citazioni di questi scritti, che è lo stesso Richter a leggere, a voce bassa e con un tono pacato e riflessivo, come di recitazione, con picchi improvvisi verso l'acuto, quando gli capita di esprimere giudizi ed opinioni molto personali.

A Monsaingeon è poi riuscito d'inserire il racconto sulle vicende private ed artistiche di Sviatoslav Richter in un'adeguata cornice storico-sociale, soprattutto nella prima delle due parti in cui è diviso il documentario. Egli ha infatti utilizzato una grande quantità di materiale d'archivio: preziosi estratti da registrazioni private o in studio, e da concerti tenuti da Richter in momenti diversi della sua carriera; brevi inserti di interviste rilasciate dall'artista; rari filmati con Prokof'ev e Šostakovič, i due grandi musicisti con i quali egli intrattenne un importante rapporto personale, ed altro ancora.

Nella prima parte del film sono compresi gli eventi che, muovendo dall'infanzia e dall'adolescenza, giungono fino alla partecipazione ufficiale del pianista ai funerali di Stalin (marzo 1953): gli anni di formazione e di lavoro del giovane Sviatoslav ad Odessa; il suo trasferimento a Mosca nel 1937, per studiare con Neuhaus; le sue prime clamorose affermazioni come pianista e la collaborazione con Prokof'ev negli anni di guerra; le oscure e dolorose vicende familiari, con la morte del padre, che nel '42 venne fucilato dai sovietici, in quanto sospettato di collaborazionismo con i nazisti per via delle sue origini tedesche, e con la contestuale fuga della madre, Anna Pavlovna Moskaliova, in Germania insieme ad un musicista, Sergej Kondratiev, che in seguito diventerà

---

to, collaborando tra l'altro per alcuni anni, in qualità di assistente, con il figlio di Heinrich Neuhaus, Stanislav, all'Accademia Musicale Chigiana di Siena e al Conservatorio di Perugia. Voskobojnikov si è inoltre dedicato con ammirevole impegno nell'organizzazione delle attività dell'Associazione Musicale "Heinrich Neuhaus", da lui fondata a Roma nel '91, con la finalità di informare il pubblico italiano sulla scuola pianistica russa, con particolare riferimento all'insegnamento del suo maestro, e della quale è stato presidente e direttore artistico fino al recente scioglimento. A sua cura sono stati pubblicati in Italia due libri di Neuhaus: il saggio didattico *L'arte del pianoforte. Note di un professore* (Milano, Rusconi, 1985) e una raccolta di scritti autobiografici *Riflessioni, memorie, diari* (Palermo, Sellerio, 2002). Per un resoconto sul seminario tenuto da Voskobojnikov a Catania e per un commento al film di Monsaingeon, rinvio il lettore al mio articolo *Il Maestro e la solitudine*, apparso sulla rivista «Piano Time», n. 167, luglio-agosto 1998, pp. 26-28.

il suo secondo marito; l'incontro, avvenuto a Mosca nel '46, con la cantante Nina Dorliac, che Richter avrebbe poi sposato<sup>14</sup>.

La seconda parte del film è incentrata sulla carriera internazionale di Richter, dal suo debutto negli Stati Uniti d'America (autunno 1960) alle sue ultime esibizioni degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta; ma si sofferma anche sul repertorio e sul metodo di studio del grande pianista. Di particolare interesse sono i capitoli in cui Richter racconta della sua collaborazione artistica con Šostakovič, oppure parla dei suoi rapporti di amicizia e di collaborazione artistica con alcuni tra i più noti interpreti russi (i violinisti David Ojstrach e Oleg Kagan, i violoncellisti Mstislav Rostropovič e Natal'ja Gutman, il pianista Andrej Gavrilov) e con il compositore inglese Benjamin Britten; o invece descrive i suoi difficili rapporti artistici con il direttore d'orchestra Herbert von Karajan e con il baritono Dietrich Fisher-Dieskau.

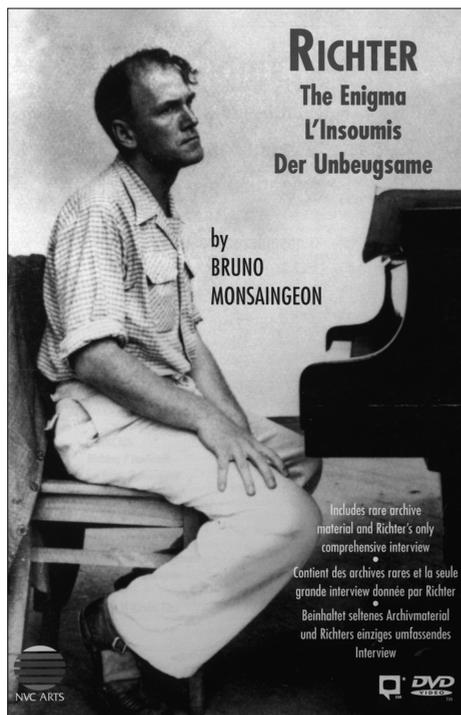
## 2. Prove di “distensione” tra URSS e USA: gli scambi culturali

«Il pubblico si era follemente innamorato di Van Cliburn ed andò in visibilio quando gli venne assegnato il primo premio» (Sviatoslav Richter, a proposito della reazione del pubblico russo per la vittoria del pianista americano Van Cliburn al Concorso Čajkovskij di Mosca, primavera del '58).

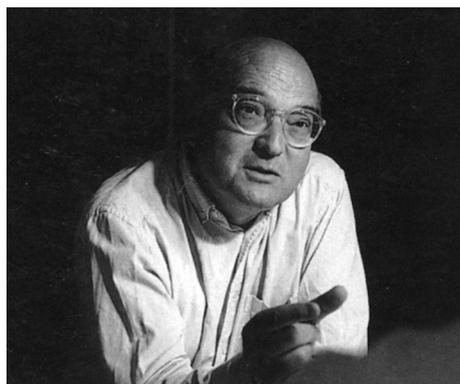
Intorno alla metà degli anni Cinquanta, e dunque in piena “Guerra Fredda”, ebbe inizio una prima fase di distensione, durante la quale sembrò che i rapporti tra le due maggiori potenze mondiali – l'URSS ed il gruppo dei paesi europei

---

<sup>14</sup> Nina L'ovnova Dorliac nacque a Pietroburgo nel 1908. Figlia della cantante Ksenija Dorliac, che nella Russia della prima metà del Novecento fu un'autentica celebrità, Nina fu allieva della madre al Conservatorio di Mosca. Nel 1935 iniziò la sua carriera di cantante di musica da camera, svolta con successo sia in patria sia all'estero, arricchendo via via il proprio repertorio, che si estendeva dagli autori barocchi fino ai maggiori compositori del Novecento. Nel '46 la Dorliac incontrò Richter, con il quale ha poi convissuto per oltre cinquant'anni, sostenendolo psicologicamente, oltre che affettivamente, in ogni momento della sua carriera e nel corso delle sue non infrequenti malattie. Durante il loro lungo ed intenso sodalizio artistico, Nina Dorliac e Sviatoslav Richter hanno esplorato in particolare il vasto repertorio russo di liriche da camera, che da Glinka giunge fino a Šostakovič; ne sono testimonianza alcune preziose registrazioni, ora riversate su cd da alcune etichette discografiche (Doremi, Cascavelle, MK Shinsekai). La Dorliac ha insegnato al Conservatorio di Mosca dal '47, formando alla sua scuola un gran numero di allievi, tra cui spiccano i nomi di Galina Pissarenko e di Elena Brilova. Nina Dorliac è morta a Mosca nel maggio del 1998, sopravvivendo poco meno di un anno alla scomparsa di Richter. Per sua volontà, tutto il materiale artistico presente nella casa in cui aveva vissuto con il Maestro (la biblioteca, i quadri – alcuni dei quali opera dello stesso Richter –, gli spartiti, i dischi, gli strumenti musicali) è stato donato al Museo Puškin di Mosca.



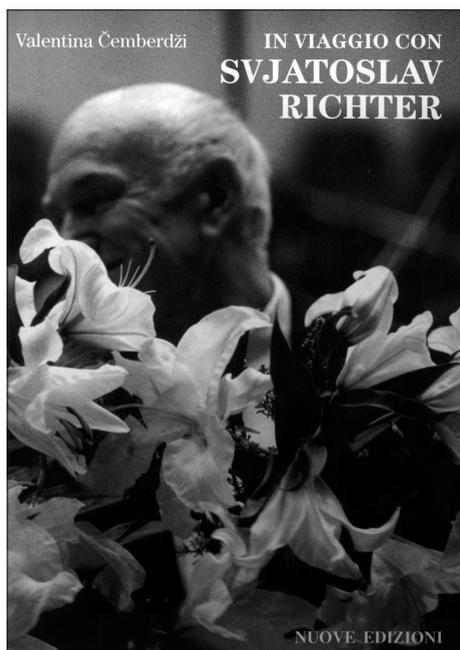
1 – Copertina della versione in DVD del documentario *Richter l'insoumis* (*Richter il ribelle*), a cura di Bruno Monsaingeon, edito nel 1998 e distribuito dalla Warner Music Vi-



2 – Bruno Monsaingeon, musicista, saggista e regista francese, autore del documentario su Richter e su altri celebri artisti: Glenn Gould, Dietrich Fischer-Dieskau, David Ojstrach,



3 – Richter e Valerij Voskoboynikov (Roma, 1994).



4 – Copertina del volume di Valentina Čemberdži, *In viaggio con Svjatoslav Richter* (Nuove Edizioni/Bracco, 1994). In questo libro l'autrice ha raccolto un interessante resoconto delle due *tournee* transiberiane svolte da Richter nel 1986.

con regime comunista, aderenti al Patto di Varsavia siglato nel maggio del '55, da una parte; l'America e i paesi aderenti alla NATO dall'altra – potessero in qualche misura migliorare. Fu avviato anche un programma di scambi artistico-culturali; ma in conseguenza della nuova crisi tra le due grandi potenze, determinatasi nel novembre del '56 a causa dell'intervento militare russo in Ungheria, questo programma venne ufficializzato solo nel '58. Il primo dei grandi interpreti sovietici al quale fu consentito di esibirsi negli Stati Uniti fu il pianista Emil Gilels<sup>15</sup>, che vi si recò nell'ottobre del '55, eseguendo a Filadelfia, e subito dopo a New York, il *Primo Concerto* di Čajkovskij, con la Philadelphia Orchestra diretta da Eugene Ormandy. Nel corso di un'intervista, Gilels sorprese i critici e i giornalisti rispondendo così ai loro elogi: «Aspettate di ascoltare Richter!»<sup>16</sup>. Lo seguirono poco tempo dopo il violinista David Ojstrach<sup>17</sup> e il

---

<sup>15</sup> Nato nel 1916 a Odessa (Ucraina) in una famiglia di musicisti, Gilels studiò dapprima con Berta Reinbald al conservatorio della sua città natale (dal '30 al '35), vincendo a soli diciassette anni la prima edizione del Concorso Pansovietico. Nel '35 si trasferì al Conservatorio di Mosca, per perfezionarsi nella classe di Heinrich Neuhaus, dove due anni dopo venne accolto Richter. Ottenne quindi il secondo posto al Concorso di Vienna del '36, e la vittoria al Concorso "Yasaïe" di Bruxelles nel '38. Premio Stalin nel '46, "Artista del Popolo" nel '54, Premio Lenin nel '62, insegnò dal '51 al Conservatorio di Mosca. Gilels, che già dal '47 aveva cominciato ad esibirsi in Europa, in seguito del suo brillante esordio negli Stati Uniti incrementò la sua carriera concertistica internazionale, imponendosi quale autorevole interprete del repertorio classico austro-tedesco (Mozart, Beethoven, Weber, Schubert), dei romantici (Chopin, Liszt, Schumann, Brahms, Grieg) e dei russi, da Čajkovskij a Skrjabin e a Prokof'ev. Di quest'ultimo compositore Gilels eseguì per primo l'*Ottava Sonata* (Mosca, 30 dicembre '44), a lui dedicata. La sua arte è testimoniata dalle numerose incisioni effettuate con l'etichetta di stato sovietica Melodya e distribuite sul mercato occidentale dalla EMI, nonché con la Deutsche Grammophon (Mozart, Brahms, Grieg). Con questa etichetta Gilels aveva intrapreso anche la registrazione dell'integrale delle *Sonate* di Beethoven; il ciclo è rimasto però incompiuto a causa dell'improvvisa scomparsa dell'artista, avvenuta a Mosca nell'ottobre del 1985. Benché vivendo nella stessa città, Odessa, si conoscessero sin da ragazzi e si stimassero con sincera reciprocità come pianisti, Gilels e Richter non strinsero mai una vera amicizia. Anzi, con il trascorrere del tempo, Richter assunse verso il collega un atteggiamento molto critico, per via, a suo dire, dell'atteggiamento di ingratitudine manifestato in più occasioni da Gilels nei confronti del comune maestro, Heinrich Neuhaus, che a lui aveva preferito Richter. Tutto ciò è documentato in diverse pagine dei diari di Richter, e forse sarebbe stato più opportuno che Monsaingeon non includesse quei giudizi, sgradevoli e comunque molto personali, nella selezione da lui compiuta.

<sup>16</sup> Cit. in Harris Goldsmith, *Sviatoslav Richter in America*, articolo contenuto nel booklet del doppio album dal titolo *Sviatoslav Richter rediscovered*, 2 cd RCA-BMG 09026-63844-2, 2001, p. 6; la traduzione è nostra. Il doppio album contiene la registrazione del recital supplementare tenuto da Richter il 26 dicembre 1960 alla Carnegie Hall di New York, in aggiunta ai cinque già svolti in precedenza, e i bis di un ulteriore recital, non previsto inizialmente dal programma della *tournee*, svoltosi due giorni dopo al Mosque Theatre di Newark. Per il dettaglio delle date della prima *tournee* americana di Richter si veda alla successiva p. 244).

<sup>17</sup> Nato ad Odessa (Ucraina) nel 1908, David Ojstrach studiò privatamente con Pëtr Stoljar-skij, diplomandosi nel 1926 al conservatorio della sua città. Premiato con il secondo posto al

violoncellista Mstislav Rostropovič<sup>18</sup>. Gli artisti occidentali cominciarono ad esibirsi con una certa frequenza in Unione Sovietica solo dopo la morte di Stalin. Già nel '55 alcune compagnie teatrali provenienti dalla Francia e dall'Inghilterra tennero degli spettacoli di prosa, e nello stesso anno una compagnia nordamericana rappresentò *Porgy and Bess* di Gershwin. Ma fu il "rapporto segreto" che l'allora segretario del PCUS Nikita Kruščëv lesse nel febbraio del '56 al XX Congresso del partito, denunciando i crimini compiuti da Stalin e la sua gestione autocratica del potere, ad inaugurare la sia pur breve stagione del cosiddetto "disgelo" culturale all'interno della Russia e a favorire un incremento dei contatti verso l'Occidente, anche in nome del principio della "coesistenza pacifica" lanciato dallo stesso Kruščëv durante quel Congresso. Benché, come si è accennato, nell'autunno di quello stesso anno i fatti di Ungheria avesse-

---

Concorso "Wieniawski" di Varsavia nel '35 e vincitore del Concorso "Ysaïe" di Bruxelles nel '37, Ojstrach ha ricevuto in patria le più alte onorificenze riconosciute agli artisti, quali il Premio Stalin nel '42 ed il Premio Lenin nel '60. Come avvenne per Gilels, la sua carriera internazionale, avviata agli inizi degli anni Cinquanta con concerti in Italia, Francia e Gran Bretagna, acquisì ulteriore prestigio con la *tournee* americana svolta nel '55. Considerato dalla critica mondiale uno dei massimi violinisti del secolo scorso, Ojstrach fu grande interprete di Bach e del repertorio classico-romantico, ma anche della musica russa e slava del Novecento (la sua incisione de *La fontana di Aretusa*, primo dei tre poemi della raccolta *Mity* di Szymanowski, con Lev Oborin al pianoforte, rappresenta uno dei vertici assoluti della discografia violinistica). La sua collaborazione con Richter, avviata solo nel '67, benché i due artisti si conoscessero sin dalla giovinezza, è testimoniata in alcuni dischi memorabili (si veda il par. 5.3. del presente saggio). Dalla fine degli anni Cinquanta Ojstrach si dedicò anche alla direzione d'orchestra. È morto ad Amsterdam nel 1974.

<sup>18</sup> Nato a Baku (Arzebaigjan) nel 1927, Mstislav Rostropovič, è considerato il più importante violoncellista della sua generazione. La sua eccezionale carriera solistica, iniziata già nel 1942, giunse ad una svolta nel 1956, con l'invito a suonare alla Carnegie Hall di New York. Da allora si è esibito presso le maggiori istituzioni concertistiche ed orchestrali del mondo. Gli sono state dedicate diverse composizioni per violoncello da alcuni dei più importanti musicisti russi (Prokof'ev, Šostakovič, Kabalevskij, Mjaskovskij) ed europei (Britten) del Novecento. Dalla fine degli anni Sessanta in poi ha affiancato all'attività solistica quella di direttore d'orchestra con varie compagnie europee ed americane. Coraggioso quanto intransigente difensore dei diritti umani e civili, Rostropovič è stato uno degli oppositori più strenui del regime politico del suo paese. Nel 1974 ha lasciato l'Unione Sovietica, recandosi in volontario esilio a Parigi con la moglie, il noto soprano Galina Višnevskaja; quattro anni dopo, il governo di Mosca ha privato entrambi della cittadinanza sovietica per aver svolto attività "antipatriottiche". Poco prima di prendere la strada dell'esilio, Rostropovich aveva difeso pubblicamente l'intellettuale dissidente Alexandr Solženicyn, premio Nobel per la letteratura nel 1970, sfidando le autorità sovietiche fino al punto di ospitare lo scrittore in casa propria. Una grande emozione mediatica suscitò il 9 novembre del 1989 il suo gesto estemporaneo di eseguire Bach davanti al muro di Berlino che crollava. Nel 1990, sotto la presidenza di Michail Gorbačëv, gli venne restituita la cittadinanza russa e nel marzo del 2007 il presidente russo, Vladimir Putin, ha organizzato un grande ricevimento al Cremlino, per festeggiare l'ottantesimo compleanno di Rostropovič, che è poi morto a Mosca nell'aprile successivo.



Richter conversa con il suo maestro, Heinrich Neuhaus.

ro gravemente compromesso il processo di distensione tra Est e Ovest, la collaborazione culturale, sia pur tra molti dubbi e rallentamenti, proseguì. Nel maggio del '57, il governo canadese, d'intesa con quello americano, riuscì ad organizzare per un giovane pianista emergente, il venticinquenne Glenn Gould, una *tournee* di sei concerti, da svolgere tra Leningrado e Mosca<sup>19</sup>. Richter ascoltò Gould nel terzo concerto tenuto a Mosca dal pianista canadese: «Suonò le *variazioni Goldberg* in modo stupefacente, ma senza i ritornelli, il che ha sciupato una parte del mio piacere. Ho sempre pensato che si debbano fischiare i musicisti (numerosi!) che non si attengono a quanto prescritto dai compositori ed omettono i ritornelli»<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Un interessante resoconto sulla trionfale *tournee* di Glenn Gould in Unione Sovietica si legge nel denso studio biografico di Kevin Bazzana, *Mirabilmente singolare. Racconto della vita di Glenn Gould*, Roma, Edizioni e/o, 2004, pp. 188-198.

<sup>20</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 137. Ecco quanto riferisce Bazzana a proposito di quel recital, svoltosi alla sala Čajkovskij l'11 maggio: «In quest'ultimo concerto, non solo andarono esauriti tutti i millecinquecento posti a sedere, ma vennero ammesse anche novecento persone in piedi e sul palcoscenico furono sistemate delle sedie. Alla fine del recital gli applausi e i bis continuarono per mezz'ora, e il grande pianista Svjatoslav Richter fu visto applaudire e acclamare a lungo, anche dopo che gran parte del pubblico si era stancata». Cfr. Kevin Bazzana, *Mirabilmente singolare. Racconto della vita di Glenn Gould*, cit., pp. 192-193.

Un altro positivo segnale della tendenza alla “distensione” in atto tra i due paesi fu la clamorosa vittoria del pianista americano Van Cliburn alla prima edizione del Concorso Internazionale Čajkovskij di Mosca, svoltosi nella primavera del '58<sup>21</sup>. Il concorso era stato organizzato per dare al mondo intero una dimostrazione della supremazia sovietica anche in campo artistico-culturale; ma la splendida prova finale di Cliburn, che eseguì il *Primo Concerto* di Čajkovskij ed il *Terzo Concerto* di Rachmaninov, sovvertì in modo clamoroso i propositi propagandistici della vigilia. Alla fine la giuria, presieduta da Dmitri Šostakovič e della quale facevano parte, tra i diversi componenti russi, i pianisti Richter, Gilels e Oborin e il compositore Kabalevskij, lo designò vincitore<sup>22</sup>. Pare che il *premier* sovietico Kruščëv<sup>23</sup>, interpellato dal suo ministro della cultura, Ekaterina Furtsava, e da alcuni componenti della giuria sull'opportunità di conferire il primo premio ad un pianista americano, abbia risposto: «È il migliore? Allora, in tal caso, dategli il premio!»<sup>24</sup>. Sempre nel '58, inoltre, la Phi-

<sup>21</sup> Nato a Shreveport, in Louisiana, nel 1934, Van Cliburn, il cui vero nome è Harvey Lavan jr., ad appena tre anni prese le prime lezioni di pianoforte dalla madre, Rildia Bee O'Bryan, che era stata allieva di Arthur Friedheim, uno degli ultimi allievi di Liszt. Nel '40 la famiglia di Cliburn si trasferì a Kilgore, nel Texas. Nel '51 Van Cliburn divenne allievo della prestigiosa Juilliard Graduate School di New York, nella classe della celebre pianista ucraina Rosina Lhévinne (1880-1976), che lo educò alla conoscenza della produzione romantica russa e alla tradizione interpretativa di quel repertorio. Nel '54 vinse il prestigioso “Levintritt Award” e fece il suo debutto alla Carnegie Hall sotto la direzione di Dimitri Mitropoulos, eseguendo il *Primo Concerto* di Čajkovskij. Dopo la vittoria in Russia, Cliburn iniziò una brillante carriera concertistica internazionale, che lo ha più volte riportato in Unione Sovietica (nel '60, '62, '65, '72 e '89), ma che non ha però conosciuto lo sviluppo che agli inizi lasciava intravedere. Dal '78 in poi il pianista americano, anche a seguito di una evidente involuzione tecnica e stilistica, ha ridotto gradualmente la sua attività pianistica per dedicarsi alle numerose attività della Fondazione istituita a Forth Worth (Texas), che porta il suo nome e a cui è collegato il concorso pianistico, fondato nel '62 ed organizzato con cadenza quadriennale nella stessa località. Il Concorso Van Cliburn è oggi incluso tra le più importanti competizioni del circuito internazionale.

<sup>22</sup> Proprio Richter svolse un ruolo decisivo per l'assegnazione del primo premio a Van Cliburn. Accortosi durante le sessioni del concorso che alcuni giurati russi si erano messi d'accordo per abbassare le votazioni assegnate al pianista americano in modo da favorire altri candidati ed in particolare il russo Lev Vlašenko, decise con alcuni colleghi più onesti di assegnare a Cliburn la votazione massima di venticinque punti; quindi, con gesto platealmente polemico, Richter nelle proprie schede ridusse a zero il punteggio assegnato agli altri candidati, ad esclusione di tre, tra cui Vlašenko. Sulla partecipazione di Richter al concorso e sull'episodio riguardante Cliburn, si veda il racconto reso da lui stesso in Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., pp. 85-86.

<sup>23</sup> Nikita Kruščëv (1894-1971) nel marzo del '58 aveva concentrato nelle sue mani tutto il potere, assumendo la carica di Presidente del Consiglio dei Ministri dell'URSS al posto di Nikolaj Bulganin, che la deteneva dal marzo del '53, e mantenendo quella di Segretario del PCUS, assunta nel settembre del '53, alcuni mesi dopo la morte di Stalin.

<sup>24</sup> Cliburn tornò in patria accolto come un eroe. A New York gli fu addirittura riservata la parata trionfale (la *Ticket Tape Parade*), onore mai concesso in precedenza ad un musicista, e il 19

ladelphia Orchestra e il suo direttore principale, Eugene Ormandy, furono invitati in Russia per tenere a Mosca e a Leningrado alcuni concerti, cui partecipò anche Richter<sup>25</sup>.

Per dirla con chi, come Enzo Restagno, ha studiato a fondo le vicende musicali della Russia poststaliniana, sul finire degli anni Cinquanta, la «[...] breccia attraverso la quale irrompe un'aria nuova sembra destinata ad allargarsi allorché Leonard Bernstein e la New York Philharmonic Orchestra compiono una *tournee* in Unione Sovietica, facendo ascoltare al pubblico quel *Sacre du Printemps* che solo pochi anni prima poteva costare a uno studente l'espulsione dal Conservatorio. La musica sembra godere, rispetto alle altre arti, di maggiore libertà o quanto meno di maggiore indulgenza [...] Šostakovič compone i suoi sfingei commentari sonori alle rivoluzioni, per cui ci si chiede se alla fine la pensa come un "Premio Stalin" o come Solženicyn ne *La ruota rossa*. Ma Gould che analizza le *Variazioni* op. 27 di Webern e Bernstein che fa ascoltare *Le Sacre du Printemps* costituiscono un insieme di eventi che si fa fatica ad ammettere parallelo alla scomunica che colpisce Pasternak per aver pubblicato in Italia il suo *Dottor Živago*»<sup>26</sup>.

Il capolavoro di Kruščëv sul terreno diplomatico-musicale rimane l'invito rivolto ad un grande esule, Igor Stravinskij, che nel '62, dopo quarantotto anni, fece ritorno in patria, accolto ovunque con straordinario entusiasmo. In quello stesso 1962, che passerà alla storia per le drammatiche settimane della crisi di Cuba, Kruščëv consentì anche il ritorno sulle scene di *Katerina Izmailova*, l'opera di Šostakovič che Ždanov, l'implacabile burocrate posto da Stalin a capo della censura, aveva messo al bando all'inizio del '36. Quelli del *premier* sovietico sono dei successi mediatici ben calcolati, che devono servire a dare un'immagine dell'Unione Sovietica diversa e più al passo con i tempi. Anche il visto di uscita per Sviatoslav Richter, che Kruščëv concesse nel '60, dopo anni

---

maggio del '58 il settimanale "Time" gli dedicò la copertina, definendolo «The Texan who conquered Russia». La RCA Victor fece sottoscrivere a Cliburn un contratto in esclusiva e, naturalmente, la prima incisione riguardò il *Primo Concerto* di Čajkovskij, eseguito con l'Orchestra Symphony of the Air diretta da Kyryll Kondrašin. Il successo fu straordinario; fu infatti il primo lp di musica classica a vendere oltre un milione di copie e a rimanere per oltre dieci anni in cima alla classifica dei dischi più venduti, totalizzando l'incredibile numero di tre milioni di copie vendute. Quel disco, che in Italia fu pubblicato dalla RCA italiana nella prestigiosa serie "Living Stereo" (LSC-2252) e che ancora oggi è reperibile in versione cd, divenne addirittura un simbolo di una nuova stagione di speranza per la pace mondiale che sembrava profilarsi, pur in un periodo di forti tensioni tra i due blocchi; speranza che purtroppo la drammatica crisi di Cuba dell'autunno del '62 avrebbe bruscamente allontanato.

<sup>25</sup> Richter eseguì a Leningrado il *Quinto Concerto* di Prokof'ev.

<sup>26</sup> Enzo Restagno, *URSS/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi*, in *Schnittke*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, 1993, p. 9.

di vane richieste da parte degli impresari occidentali, rappresentò un episodio di un'accurata strategia che alla gradevole carota dell'arte era capace di alterare d'improvviso il duro bastone di un'azione politica aggressiva quanto intransigente.

### 2.1. *Come l'Occidente conobbe Sviatoslav Richter*

«Non ho mai avvertito delle differenze tra i concerti in Russia e quelli all'estero» (Sviatoslav Richter).

La fama dell'eccezionale talento di Richter cominciava a diffondersi anche in Occidente e si cominciò dunque a sperare che prima o poi anche lui sarebbe stato autorizzato a partire; ma non fu così. Gilels ritornò in America nel '58 insieme al cognato, il violinista Leonid Kogan<sup>27</sup>, ma Richter non si mosse dalla Russia. L'impresario americano Sol Hurok, che faceva la spola tra i due paesi, allorché chiedeva alle autorità moscovite notizie di Richter, si sentiva puntualmente rispondere che il Maestro non era in buone condizioni di salute e che doveva rimanere a casa a far cautela; fino a che – come racconta nel documentario la moglie del pianista, Nina Dorliac – un giorno non se lo trovò di fronte, mentre passeggiava per le vie di Mosca in perfetto stato di salute!<sup>28</sup> Sulle ragioni che indussero le autorità sovietiche a rinviare ostinatamente la concessione del visto di espatrio a Richter sono state formulate diverse ipotesi, senza però giungere a conclusioni del tutto convincenti. Si è insistito in particolare sui sospetti della polizia segreta sovietica (KGB) nei confronti della famiglia di Richter che, per la parte paterna, era di origine tedesca. Come si è accennato, nel '42 il padre di Richter era stato fucilato dai sovietici ad Odessa, al momento dell'invasione nazista dell'Ucraina, poiché sospettato di collaborazionismo con il nemico; e la madre si era di lì a poco rifugiata in Germania, risposandosi con quel Sergej Kondratiev che era stato il suo amante e che per un breve periodo aveva impartito lezioni di composizione al giovane Richter. A seguito di queste vicende, mai del tutto chiarite nella loro drammatica evoluzione, si sarebbe dunque potuto ritenere che Richter nutrisse un legittimo risentimento nei confronti del regime sovietico e che egli attendesse solo l'occasione opportuna per abbandonare la Russia.

<sup>27</sup> Nato a Dnjepropetrovsk (Ucraina) nel 1924, Leonid Kogan studiò dapprima nella città natale, poi al Conservatorio di Mosca. Dopo la vittoria conseguita nel '51 al Concorso "Reine Elisabeth" di Bruxelles, svolse una brillante carriera concertistica internazionale. Docente dal '52 al Conservatorio di Mosca, costituì con Gilels e Rostropovič un formidabile trio. È morto a Mosca nel 1982.

<sup>28</sup> *Richter l'insoumis*, DVD, Face B, Chap. 4, *Amérique*. Cfr. anche il racconto di Richter in Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 137.

Ma se è vero che lo si sospettava di sentimenti antisovietici, occorrerebbe piuttosto chiedersi come mai, proprio durante l'aspro decennio 1945-1955, siano stati assegnati a Richter alcuni dei più alti riconoscimenti artistici dell'URSS e gli sia stato consentito di svolgere una rapida e brillante carriera concertistica in patria e nei paesi dell'area comunista, senza dire dell'onore, che fu riservato a lui, a Ojstrach e a pochissimi altri artisti, di suonare in occasione della veglia funebre a Stalin (marzo 1953). A nostro modo di vedere, infatti, non sarebbe sufficiente a giustificare un simile trattamento "di riguardo" neanche il puro riconoscimento dello straordinario talento pianistico di Richter. Nella Russia di quegli anni, se davvero avessero gravato su di lui sospetti di tal genere, non solo non gli sarebbe stato concesso alcuno spazio professionale, ma la sua libertà e la sua stessa vita sarebbero state esposte ad un rischio permanente. In realtà è ben noto che nel corso della sua lunga esistenza Richter non si è mai interessato di politica, così come non ha mai manifestato opinioni o atteggiamenti da "dissidente"; c'è una bella differenza, per intenderci, tra le occasionali battute sarcastiche di Richter sul regime e l'aperta contestazione posta in essere contro di lui da Rostropovič. È più probabile allora che se ci fu una valutazione di ordine politico nel negare a Richter per un tempo così lungo l'opportunità di esibirsi in Occidente, essa possa essere stata determinata dal timore di esporre il musicista più rappresentativo dell'Unione Sovietica a tutta una serie di rischi mediatici che, data la sua assoluta inesperienza del mondo occidentale, egli avrebbe avuto gravi difficoltà a fronteggiare o ad evitare, e che tutto ciò sia stato valutato in considerazione del fatto che si trattava di far viaggiare Richter verso gli Stati Uniti d'America. Che poi, al fondo di questi timori, ci fosse comunque quello più grave, e cioè che alla fine anche Richter potesse rimanere affascinato dalle "sirene dell'espatrio", ci può anche stare, anche perché a Richter non veniva consentito di recarsi neanche nell'Europa non comunista. In ogni caso, si tratta pur sempre di congetture o, come oggi usa dire, di "dietrologie", per le quali ancora oggi non si dispone di verifiche definitive.

In ogni modo, a quanto ci narrano i fatti, affinché Richter potesse recarsi in Occidente fu addirittura necessario l'intervento di Kruščëv. Il 16 luglio 1960, sulle colonne del "Saturday Review", il noto critico Irving Kolodin raccontò l'intera vicenda: «Quando, alcuni mesi fa, Nikita Kruščëv iniziò a predisporre il suo viaggio in America, suggerimmo su questo giornale che egli avrebbe potuto dar prova della sua buona volontà includendo nella sua delegazione il grande pianista Sviatoslav Richter. [...] Quella che poteva apparire come una provocazione ha fatto invece il suo corso, in quanto Hurok, recentemente rientrato dall'Unione Sovietica, ha confermato che Richter ha ricevuto l'autorizza-

zione a partire per gli Stati Uniti, dove svolgerà oltre l'Atlantico una tournée di tre mesi, con cinque date alla Carnegie Hall»<sup>29</sup>.

## 2.2. Ottobre 1960: il “meteorite” Richter si abbatte sull'America del Nord

«Quante volte mi è capitato di immaginare quale sarebbe stata la mia felicità se avessi mancato quella partenza. Non avrei conosciuto l'America, e sarei stato molto meglio» (Sviatoslav Richter, a proposito della sua prima *tournée* americana).

«Ses débuts en Amérique, avec une série de huit recital et concerts avec orchestre à Carnegie Hall, font sur le monde musical l'effet d'un tremblement de terre» (Bruno Monsaïgeon).

Quando, nell'autunno del 1960, affrontò il suo primo viaggio negli Stati Uniti d'America, Richter aveva già quarantacinque anni e fino ad allora non aveva mai varcato la “cortina di ferro”, esibendosi all'estero solo in paesi satelliti dell'URSS. La sua unica esibizione avvenuta all'esterno dell'area comunista era stata un recital tenuto ad Helsinki il 10 maggio di quello stesso anno. Egli dunque non sapeva gran che delle esigenze (e dei conseguenti fastidi) della pianificazione a lungo termine di una carriera artistica internazionale; sapeva soltanto che quel viaggio non voleva proprio farlo; non lo attraeva una trasferta così lunga in un paese che sapeva tanto diverso dal suo e nel documentario racconta divertito di averle tentate tutte pur di non partire<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Cit. in Harris Goldsmith, *Sviatoslav Richter in America*, cit., p. 6; la traduzione è nostra. Nikita Kruščëv si recò in visita ufficiale negli USA nel settembre del 1959. Il buon esito della visita sembrò poter segnare un passo decisivo in quella politica della “distensione” che avrebbe dovuto condurre alla fine della cosiddetta “guerra fredda” tra USA e URSS e ad una reciproca intesa sul disarmo nucleare. Invece – come è noto – la fase più critica del contrasto tra le due superpotenze sarebbe stata raggiunta nell'ottobre del '62, quando la crisi apertasi a seguito della scoperta di installazioni missilistiche montate dai sovietici, con il consenso di Fidel Castro, nella zona occidentale dell'isola di Cuba e puntate verso gli Stati Uniti, rischiò di scatenare il terzo conflitto mondiale. Sullo storico viaggio del '59, si veda l'immediato resoconto apparso il mese successivo in *Khrustciiov in America* (Roma, Editori Riuniti, 1959). L'interesse documentario del libro è notevole in quanto vi sono stati riportati i testi integrali di tutti i discorsi tenuti dal premier sovietico a Washington, New York, Hollywood, Los Angeles, San Francisco, Des Moines, Pittsburg e, al suo rientro in Unione Sovietica, a Mosca. Sui problemi concernenti i rapporti artistico-culturali tra i due paesi, si veda il testo del documento letto a San Francisco dall'addeetto stampa della delegazione sovietica, Karamalov (pp. 235-238).

<sup>30</sup> Un divertente resoconto di Richter sul suo primo viaggio negli Stati Uniti si legge in Bruno Monsaïgeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., pp. 137-141. Richter, che prova un'invincibile avversione per gli aerei, si recò negli Stati Uniti via mare. Da Mosca raggiunse in treno il porto di Le Havre, dove si imbarcò per New York su un transatlantico di linea. Sulla

La *tournée* ebbe inizio il 15 ottobre a Chicago, dove Richter eseguì il *Secondo Concerto* di Brahms, sotto la direzione di Erich Leinsdorf, e proseguì fin quasi alla fine di dicembre, con un ciclo di recital solistici e di concerti con orchestra tenuti in varie città (tra queste, oltre Chicago, Boston, Philadelphia, Newark). Rimasero impressi nella memoria del pubblico e dei critici americani i sei memorabili recital alla Carnegie Hall di New York. In un primo momento i recital tenuti da Richter nella celebre sala newyorkese furono cinque: 19 ottobre (Beethoven), 23 ottobre (Prokof'ev e Rachmaninov), 25 ottobre (Haydn, Schumann, Debussy) 28 ottobre e 30 ottobre (Chopin, Ravel e Rachmaninov). A seguito delle pressanti richieste del pubblico, Richter acconsentì a tenere, in coda alla *tournée*, un sesto recital alla Carnegie Hall il 26 dicembre ed un altro al Mosque Theatre di Newark il 28 dicembre, presentando in entrambi i concerti lo stesso programma: Haydn (*Sonata n. 50, in Do magg.*), Chopin (*Scherzo n. 4 e Ballata n. 3*), Rachmaninov (*Quattro Preludi*), Ravel (*Jeux d'eau e La vallée des cloches*) e Prokof'ev (*Sonata n. 6*), già eseguiti in precedenti recital. Il 18 dicembre Richter eseguì inoltre, sempre alla Carnegie Hall e sotto la direzione di Leonard Bernstein, il *Secondo Concerto* di Liszt e il *Primo Concerto* di Čajkovskij.

### 2.3. Il giudizio della critica statunitense

«This was a true prince of music and an artist to his fingertips. [...] Beautiful as the four early sonatas (Nos 3, 9, 12, 22) sounded, they were a sort of preparation of the heart and soul for the tumult of the "Appassionata". There Mr. Richter was without superior among today's masters» (Louis Biancolli).

A proposito del primo di questi recital, che ebbe luogo il 19 ottobre, il noto critico statunitense Samuel Chotzinoff scrisse: «Per il suo debutto a New York, Sviatoslav Richter scelse – osò scegliere si potrebbe dire – cinque sonate per pianoforte di Beethoven<sup>31</sup>. Audacia questa, che è rara in un artista: la maggior parte di essi ritiene infatti più prudente presentarsi ad un pubblico sconosciuto in veste di interpreti di musiche già eseguite e quindi ben conosciute, ovvero con un programma variato, appositamente scelto per soddisfare il gusto più co-

---

sua decisione di non tornare più negli Stati Uniti dopo l'ultima *tournée* del '70, dovette influire in misura cospicua anche la cancellazione delle rotte navali transoceaniche. Rare ed interessanti immagini di quella prima trasferta in terra americana si vedono in *Richter l'insoumis*, cit., DVD, Face B, Chap. 4, *Amérique*.

<sup>31</sup> Le sonate scelte da Richter per quello storico recital furono, nell'ordine: la n. 3, in Do maggiore, op. 2, n. 3; la n. 9, in Mi maggiore, op. 14, n. 1; la n. 12, in La bemolle maggiore, op. 26; la n. 22, in Fa maggiore, op. 54; la n. 23, in Fa minore, op. 57 "Appassionata".

mune. La mossa straordinaria di Mr. Richter sortì il suo effetto, giacché egli venne, suonò, conquistò. Il suo insolito programma produsse sul pubblico qualcosa di più profondo della prevedibile emozione per l'incontro con un artista di prim'ordine con la grande musica. Quel successo sensazionale non fu solo la rivelazione di un artista, bensì anche il tributo ad un uomo dotato di un grande coraggio e ad un vero musicista. In una sola serata, Richter divenne leggenda vivente»<sup>32</sup>. Parimenti entusiastico fu il commento a questo recital d'esordio di un altro celebre critico newyorkese, Louis Biancolli: «In un programma con cinque sonate di Beethoven, l'austero pianista dall'ascetico aspetto ha proclamato se stesso quale componente della regale famiglia del pianoforte. Egli è un vero principe della musica e un artista fino alla punta delle dita. [...] Benché eseguite in modo impeccabile, le quattro sonate (nn. 3, 9, 12, 22) costituirono solo un momento preparatorio, per il corpo e per lo spirito, allo sconvolgimento suscitato dall'«Appassionata». Qui Mr. Richter si mostrò senza dubbio il più grande tra gli interpreti d'oggi»<sup>33</sup>. Anche in occasione del debutto a Boston, avvenuto l'1 novembre del 1960 alla Symphony Hall, dove Richter eseguì, con la Boston Symphony Orchestra diretta da Charles Munch, il *Primo Concerto* di Beethoven, uno dei suoi preferiti. Il successo fu straordinario ed il critico del

---

<sup>32</sup> La citazione è tratta proprio dalle note di copertina al disco che il pianista Francesco Valenti fece ascoltare durante il pomeriggio musicale catanese descritto in apertura di questo saggio. Oltre all'«Appassionata», il disco, pubblicato dalla RCA Italiana nel maggio del 1962 (RCA Victor LM 2545), conteneva un'altra sonata beethoveniana, l'op. 26; entrambe le sonate furono registrate da Richter il 29 novembre 1960 alla Webster Hall di New York. Ad esclusione dei dati reperiti attraverso il materiale in mio possesso (dischi in vinile, cd, musicassette e DVD), tutti i riferimenti discografici riportati nel presente saggio sono stati desunti dalla *Discografia di Sviatoslav Richter*, (aggiornamento al novembre 1998) curata da Claudio Pedrazzini per la rivista «Symphonia» (n. 88/1998) e dalla *Discografia e Videografia*, a cura di Stefano Biosia, pubblicata in coda al recente saggio di Piero Rattalino, *Sviatoslav Richter. Il visionario*, Varese, Zecchini Editore, 2005, pp. 111-232. Per una discografia ragionata si rinvia il lettore a quella curata da Umberto Masini, apparsa sulla rivista «Musica» (n. 52, ott.-nov. 1988, pp. 42-67) con il titolo *Capolavori alla luce del laser*. Sul numero 26 (ottobre 1982) della stessa rivista Masini aveva già pubblicato una *Discografia di Sviatoslav Richter* (pp. 278-286), frutto della revisione e dell'aggiornamento di un suo precedente lavoro, apparso nel '76 su «Discoteca Alta Fedeltà». Il primo lp RCA di Richter apparso sul mercato italiano fu quello con il *Secondo Concerto* di Brahms, registrato all'Orchestra Hall di Chicago nell'ottobre del 1960 con la Chicago Symphony Orchestra diretta da Erich Leinsdorf (LM/LSC 2466). In assoluto, il primo disco di Richter giunto in Italia fu quello con la *Sonata in La minore*, D. 845 (op. 42) di Schubert, registrata negli studi Melodya di Mosca nel marzo del 1957.

<sup>33</sup> Ho ripreso e tradotto questo frammento del commento di Biancolli dal fotogramma della sua recensione riprodotto nella seconda parte del documentario di Monsaingeon, (DVD, face B, chap. 4, *Amérique*); nel fotogramma non appare il nome della testata, ma si tratta quasi certamente del quotidiano «The New York World-Telegram and Sun», di cui Biancolli fu critico musicale dal 1928 al 1966.

«Boston Globe», Cyrus W. Durgin, elogiò «il modo di suonare delicato ma potente, senza ostentazione, una infallibile sicurezza di articolazione di ritmo, la bellezza del fraseggio e la proprietà dello stile, un magistrale senso di poesia musicale»<sup>34</sup>. Molto interessante è anche il commento del pianista e critico discografico Harris Goldsmith che, come sottolinea Jon M. Samuels, responsabile di produzione del doppio album edito nel 2001 dalla RCA americana, fu testimone diretto di tutti i concerti tenuti da Richter alla Carnegie Hall<sup>35</sup>. Goldsmith loda in particolare le interpretazioni rese da Richter nel secondo recital, interamente dedicato a Prokof'ev ed imperniato sulla *Sesta* e sull'*Ottava Sonata*: «Secondo me, il vero gioiello fu la superba interpretazione della *Sesta Sonata*: Richter ne affrontò le difficoltà tecniche con una disinvoltura quasi miracolosa. I tempi di una rapidità sbalorditiva con cui affrontò il secondo e il quarto movimento conferirono alle parti meno intense della musica un'evidenza strutturale rivelatrice, contrastando splendidamente con il morbido cantabile delle sezioni lente e il brio drammatico del tempo d'apertura»<sup>36</sup>. A proposito delle interpretazioni di Chopin e di Rachmaninov, Goldsmith scrive di una lettura magistrale ed audacemente soggettiva, condotta da Richter in aperto contrasto con i principi di un rigoroso rispetto del testo musicale; è proprio questo atteggiamento 'trasgressivo' a produrre l'«unique iconoclastic stature», quell'impatto assolutamente iconoclastico che, più che al futuro, sembra però rivol-

<sup>34</sup> Questo giudizio è tratto dalle note di copertina del disco RCA LM 2544, contenente il *Concerto n. 1*, in *Do maggiore*, op. 15 e la *Sonata in Fa maggiore*, op. 54 di Beethoven. Il concerto fu registrato alla Symphony Hall di Boston nei due giorni successivi (il 2 e il 3 novembre 1960) all'esecuzione 'live', con la Boston Symphony Orchestra diretta da Charles Munch; la *Sonata* op. 54 fu invece registrata alla Webster Hall di New York il 29 novembre.

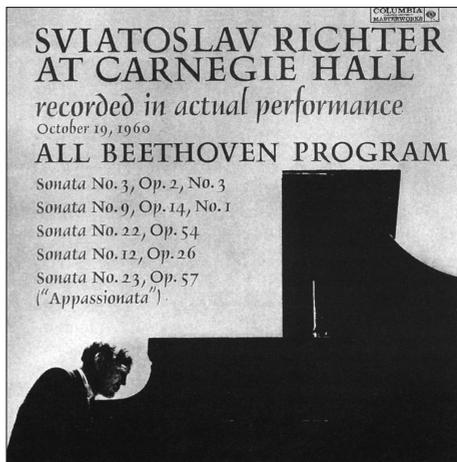
<sup>35</sup> Jon. M. Samuels, *Producer's Note* al doppio album RCA *Sviatoslav Richter rediscovered*, cit., p. 5. I due cd contengono la registrazione dal vivo dell'intero programma e i bis (*Visions fugitives* nn. 3-6, 8, 9, 11, 14, 15 e 18 di Prokof'ev) del recital tenuto alla Carnegie Hall di New York il 26 dicembre del 1960, ed inoltre i bis del successivo recital tenuto a Newark il 28 dicembre (*Gavotte* da *Cenerentola* e *Vision fugitive* n. 4 di Prokof'ev; *Les collines d'Anacapri*, dal secondo libro dei *Préludes* di Debussy; *Études* op. 10, nn. 10 e 12, *Mazurka* op. 24, n. 2 di Chopin. Si tratta di una pubblicazione di notevole interesse in quanto, come spiega Samuels, quasi tutti i brani contenuti nell'album non erano mai stati incisi prima né in vinile, né in seguito riversati su cd, nonostante l'approvazione dello stesso Richter. Samuels fornisce inoltre utili informazioni riguardo ad un album in vinile, edito nel 1965 in America con il titolo *Richter in Recital* (LSC 2611), che qualche anno dopo fu pubblicato anche in Italia, con il titolo *L'arte di Sviatoslav Richter* (RCA VICTROLA KV 223). Le registrazioni contenute in questo disco provengono tutte dal recital del 28 dicembre a Newark, ad esclusione di cinque (nn. 6, 8, 9, 15 e 18) delle dieci *Visions fugitives* di Prokof'ev eseguite due giorni prima alla Carnegie Hall. E dunque, a parte questi cinque brani e la *Gavotte* da *Cenerentola* dello stesso Prokof'ev, eseguita tra i bis del concerto di Newark, tutti gli altri brani costituiscono dei preziosi inediti della discografia richteriana. Per i programmi di questi due recital si veda alla precedente p. 244.

<sup>36</sup> Harris Goldsmith, *Sviatoslav Richter in America*, cit., p. 7.

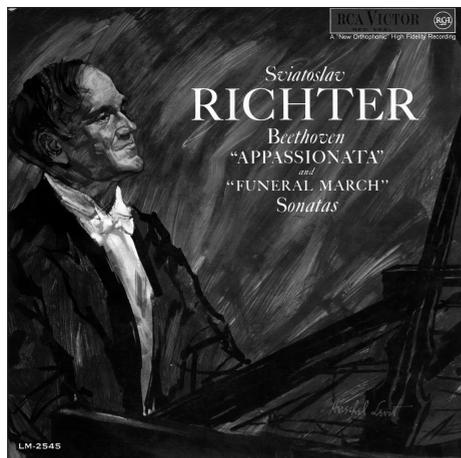
Copertine dei dischi incisi dalla RCA Victor e dalla Columbia in occasione della *tournee* svolta da Richter nell'ottobre-dicembre 1960 negli Stati Uniti d'America. Era la prima volta che il pianista sovietico si esibiva nel mondo occidentale.



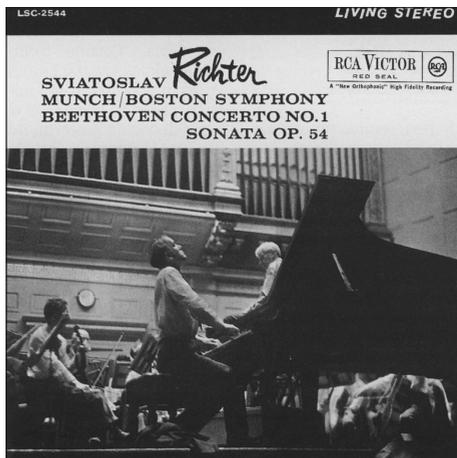
1 – Richter esordì negli Stati Uniti il 15 ottobre del 1960 eseguendo il *Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra* di Brahms, con la Chicago Symphony Orchestra diretta da Eric Leinsdorf, che all'ultimo momento sostituì l'indisposto Fritz Reiner (disco RCA Victor).



2 – Per il recital d'esordio alla Carnegie Hall di New York (19 ottobre 1960), Richter scelse un programma con ben cinque *Sonate* di Beethoven: l'op. 2, n. 3, l'op. 10 n. 3, l'op. 54, l'op. 26 e l'op. 23, detta "Appassionata" (disco Columbia).



3 – Copertina del disco con le registrazioni americane delle sonate op. 26 ed op. 57, "Appassionata", pubblicato dalla RCA Victor italiana (LM 2345) nel maggio del 1962 (Cfr.



4 – *Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra* di Beethoven; Charles Munch dirige la Boston Symphony Orchestra. Nel disco è inclusa anche la *Sonata* op. 54 di Beethoven (disco RCA

to al passato: «lo stile di Richter è apparso sorprendente poiché ricorda in modo singolare un'epoca trascorsa di cavalieri del pianoforte: L'era di Friedman, Hofmann e Rachmaninov»<sup>37</sup>. Proprio il grande Rachmaninov sembra essere il riferimento principale di Richter, allorché egli affronta alcuni passaggi melodici della *Terza Ballata* e del *Quarto Scherzo* di Chopin modellandone il fraseggio con imprevedibili audacie dinamiche. Sulla stessa sintonia delle osservazioni di Goldsmith si pone il commento di Josef Mossman, critico musicale del quotidiano "The Detroit News": «Egli sembrò essere la reincarnazione dei leggendari giganti della tastiera del passato. Come egli riesca a fare ciò che fa, può essere spiegato con la genialità. Ma ciò non è affatto, senza alcun dubbio, genio. Richter, che è soprattutto un autodidatta, ha suonato con un'inquietante consapevolezza dei brani del suo programma, una consapevolezza che egli ha comunicato al pubblico, un risultato che può giungere solo attraverso un lavoro ed un impegno sovrumani»<sup>38</sup>.

#### 2.4. I pregiudizi di Harold C. Schonberg

«[...] egli ha già appreso tutto ciò che il suo paese poteva offrirgli. Adesso deve adattare la sua capacità di riflessione ai nuovi influssi» (Il critico americano Harold C. Schonberg a proposito dei limiti stilistici di Richter).

Richter era appena ripartito per la Russia, già sospinto nella leggenda da questo coro entusiastico di lodi e di riconoscimenti, quando, sul «New York Times» dell'8 gennaio 1961, apparve un articolo dal titolo *An Evaluation of Richter (Per un giudizio su Richter)*, a firma di Harold C. Schonberg, uno tra i più autorevoli critici americani<sup>39</sup>. Movendo da considerazioni dettate più dalla riflessione che dalla suggestione, il critico del "New York Times" vuol fare un passo indietro rispetto all'euforia del momento, in modo da affrontare in una dimensione più concreta e credibile le problematiche suscitate dall'arte interpretativa di Richter. «L'artista sovietico è uno dei più grandi pianisti del mon-

<sup>37</sup> Ivi, p. 9.

<sup>38</sup> L'articolo di Mossman, il cui titolo – *Richter Proves to Detroit He's the World's Top Pianist (Richter dimostra a Detroit di essere il più grande pianista del mondo)* – trabocca già di entusiasmo, si riferisce al recital tenuto da Richter al Masonic Auditorium di Detroit il 25 novembre del '60, ed è anch'esso in parte riprodotto nel già citato documentario di Monsaignon, *Richter l'insoumis*, DVD, Face B, Chap. 4, *Amérique*; anche in questo caso la traduzione è nostra.

<sup>39</sup> Harold C. Schonberg, *An Evaluation of Richter*, articolo contenuto nel booklet del doppio cd *Sviatoslav Richter rediscovered*, cit., pp. 11-13. Tutte le citazioni seguenti fanno riferimento a questo articolo, la cui traduzione è nostra.

do», afferma Schonberg senza esitazioni; a suo modo di vedere, però, egli «può ancora imparare molto dall'Occidente». Dopo aver ammesso di non aver mai assistito ad un trionfo paragonabile a quello appena riscosso da Richter negli Stati Uniti, ne attribuisce il maggior merito alla personalità magnetica sprigionata da Richter sin dal momento in cui si presenta sulla scena: «Qualcosa del suo aspetto soggioga immediatamente l'ascoltatore. Ci si dimentica delle proprie facoltà di giudizio e si cade in uno stato di ipnosi collettiva»; ma subito dopo aggiunge: «Richter, quando dà il meglio di se stesso, è un pianista meraviglioso, uno dei più grandi, ma non 'il più grande'. Nessuno lo è mai stato, né potrà mai esserlo». Secondo Schonberg, Richter possiede una grande tecnica naturale, che però non riesce a tenere sotto controllo, giacché i suoi recital sono «punteggiati da un gran numero di note false»; la sua qualità migliore è la straordinaria qualità di suono che riesce a trarre dallo strumento: «Egli fa davvero cantare il pianoforte, il che costituisce un'arte quasi scomparsa». A fronte di questi indubitabili meriti, Richter è tuttavia «un erratic artist», un pianista imprevedibile, dal temperamento incostante, come dimostrano ampiamente le sue registrazioni discografiche: «Spesso – sottolinea Schonberg – le sue idee sono poco ortodosse. L'assenza di ortodossia non è criticabile in quanto tale: molti grandi interpreti sono eccentrici. Ma l'originalità non sostenuta dall'esperienza (utilizzando questa parola con il significato attribuitole da Platone) non ha molto senso, se non per lo stesso artista che la esprime. Ed alcune idee di Richter nel *Concerto in Si bemolle minore* di Tchaikovsky sono difficili da spiegare sul piano razionale, così come è difficile trovare una ragione per cui un pianista così esperto possa eseguire in modo tanto astruso la coda della Sonata "Appassionata" di Beethoven». La critica di Schonberg oscilla tra severità ed ammirazione: Richter ha molti limiti, ma possiede una grande capacità interpretativa e, quando tutto scorre fluidamente (memoria, tecnica, condizione psicologica, etc.), «l'effetto è incandescente». Il suo suono è sempre interessante forse perché egli sembra possedere il segreto che sta dietro la musica: «Trionfale, disastroso o normale che ne sia l'esito, ogni recital di Richter costituisce un evento», proprio perché il pianista russo riesce sempre a svelare a chi lo ascolta gli aspetti più inesplicabili della musica. Dopo tutte queste considerazioni preparatorie, il critico americano giunge infine al nocciolo della sua valutazione critica allorché afferma che «il grande problema di Richter è dovuto al fatto che la sua maturazione artistica è stata parziale. Fino a ieri egli non si era mai esibito in un paese non comunista. È dunque inevitabile che il suo modo di suonare sia talvolta provinciale, il che accade spesso agli artisti russi che per la prima volta si esibiscono in Occidente». Infatti, mentre i pianisti formati nelle altri grandi scuole pianistiche maturano presto il possesso di una «prospettiva cosmopolita» attraverso i continui scambi di esperienze favoriti dalla loro car-

riera internazionale, ciò non può avvenire per i pianisti russi, costretti a rimanere isolati all'interno dell'area geografica controllata dall'URSS; e Richter, uscito per la prima volta dalla Russia a quarantacinque anni, rappresenta il caso esemplare di tale situazione. Schonberg sostiene in breve che in genere il modo di suonare degli artisti russi è eccellente dal punto di vista tecnico e della ricerca espressiva, ma carente sul piano dei riferimenti stilistici; e cita il caso di Emil Gilels, il cui gusto interpretativo, al suo esordio in Occidente, mostrava dei «tratti grossolani», in seguito mitigati e quindi eliminati. Secondo il critico americano, la metamorfosi stilistica di Gilels era avvenuta non soltanto per via di una naturale maturazione dell'interprete, ma soprattutto grazie al proficuo «contatto con un clima intellettuale nuovo e stimolante».

Benché alcune delle sue osservazioni siano interessanti, appare evidente come nel valutare gli interpreti russi il critico americano sia orientato da un pregiudizio intellettuale, dettato dalla convinzione di una superiorità delle scuole musicali occidentali rispetto a quella russa; tale superiorità sarebbe facilmente verificabile, secondo la prospettiva di Schonberg, scorrendo le vicende delle scuole strumentali così come esse si sono svolte all'interno della storia della musica europea. Nelle riflessioni di Schonberg sembra agire in pari misura anche un pregiudizio di tipo ideologico, antisovietico; il che, in considerazione dell'epoca in cui l'articolo fu scritto, non dovrebbe meravigliarci più di tanto. Non si può tuttavia non rimanere perplessi quando si legge ciò che egli scrive a proposito di un artista della statura di David Ojstrackh: «in occasione della sua prima visita [negli USA] rivelò delle carenze sorprendenti [...] Il suo Mozart era privo di stile, in quanto utilizzava lo stesso tipo di vibrato che in Bruch o in Tchaikovsky e ciò avveniva perché aveva imparato a suonare Mozart come si fa in Russia. In pratica egli suonava con lo stesso stile qualsiasi opera del repertorio; con un'incredibile precisione e fluidità tecnica – è vero – ma senza il sostegno di un'adeguata capacità espressiva». Quanto a Richter, Schonberg afferma che «egli ha già appreso tutto ciò che il suo paese poteva offrirgli. Adesso deve adattare la sua capacità di riflessione ai nuovi influssi». Schonberg si dichiara altrettanto certo che, se le autorità sovietiche gli consentiranno di uscire più spesso dalla Russia e dunque di percorrere quelle «strade cosmopolite» che fino ad ora gli sono state precluse, il modo di suonare di Richter maturerà straordinariamente, ed infine conclude: «Egli è già uno dei più grandi pianisti del mondo [...] La sola cosa che gli manca è una buona conoscenza delle tante direzioni intraprese dalla riflessione sulla musica nel corso degli ultimi trent'anni».

Nel prosieguo del presente saggio avremo modo di verificare come si possano individuare delle riflessioni alternative al pragmatico schematismo del critico newyorkese. Si tratta infatti di valutare lo stile interpretativo degli artisti

russi non solo in rapporto ai ritardi e ai limiti d'esperienza rispetto all'Occidente, che senza dubbio possono essere rilevati in alcuni aspetti del loro modo di suonare; ma anche, come suggerisce Piero Rattalino, considerando quel gusto interpretativo e quelle scelte di repertorio quale frutto di una cultura slavofila, che assimila e fa proprio tutto ciò che proviene dall'esterno. Il che, come si cercherà di mostrare, non è tuttavia sufficiente a spiegare nel caso di Richter l'eccezionalità e l'unicità della sua arte pianistica.

## 2.5. In America, come un pesce fuor d'acqua

«Certo, le orchestre americane sono di un'assoluta qualità, così come le gallerie d'arte e i cocktails. Ma il rumore, la cultura a buon mercato, la pubblicità, e la lingua!» (Sviatoslav Richter critica con severità la civiltà nordamericana).

Nonostante lo straordinario successo di pubblico e di critica ottenuto, il fastidio di Richter nei confronti degli Stati Uniti non mutò: «L'America è standardizzata. Ovunque tutto si somiglia, non mi ci ritrovavo... mi sentivo terribilmente agitato, in uno stato di panico costante»<sup>40</sup>, afferma Richter con severo distacco. A Bruno Monsaingeon, che gli ricorda il trionfale esito della *tournee*, risponde laconicamente: «Può darsi, ma ho suonato male, malissimo! E con una gran quantità di note sbagliate!»<sup>41</sup>. E allorché la moglie ricorda l'entusiasmo del pubblico e la folla di persone che assediava il suo camerino dopo ogni concerto, egli oppone un diniego ancora più netto, quasi un rimprovero rivolto a se stesso dalla sua intransigenza senile: «Non lo meritavo».

Scorrono le pagine dei quotidiani, che riportano le critiche entusiastiche delle maggiori firme della critica musicale americana – Louis Biancolli, Day Thorpe, Josef Mossman – e la Dorliac racconta del curioso episodio avvenuto a Boston allorché, durante le prove del *Concerto in do maggiore* di Beethoven, Richter si alzò dal pianoforte per andare a baciare la mano del direttore d'orchestra, Charles Munch: «Credo che Munch non sia rimasto del tutto sorpreso. Accettò quel gesto con cortesia e semplicità»<sup>42</sup>. Un altro illustre direttore, Eu-

<sup>40</sup> *Richter l'insoumis*, DVD, Face B, Chap. 4, *Amérique*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Richter l'insoumis*, cit., DVD, Face B, Chap. 4, *Amérique*. Nato nel 1891, a Strasburgo, dove compì i suoi primi studi violinistici (poi proseguiti a Parigi con Capet e a Berlino con Fleisch), Charles Munch fu fino al 1918 un suddito dell'impero germanico, anche nel cognome (Münch). Allo scoppio della prima guerra mondiale fu arruolato nell'esercito tedesco e rimase ferito nella battaglia di Verdun. Quando, dopo la sconfitta, la Germania dovette restituire alla Francia le regioni dell'Alsazia e della Lorena, Munch acquisì la nazionalità francese. Dopo aver

gene Ormandy, cercò più volte di convincere Richter a rimanere negli Stati Uniti; Richter, stupito ed un po' infastidito da quell'insistenza, se ne lamentò con la moglie: «Perché mi ripete queste cose? Io sto benissimo a casa mia!»<sup>43</sup>.

Dopo il primo viaggio dell'ottobre-dicembre 1960, Richter fu di fatto costretto dalla rigida programmazione impostagli dai suoi agenti artistici e dalle case discografiche a ritornare altre volte negli Stati Uniti e nel '64 tenne anche quindici concerti in Canada. L'ultima *tournée* americana fu quella dell'aprile-maggio del '70; da allora in poi però egli rifiutò con fermezza tutti i successivi inviti per altre trasferte nel Nuovo Continente.

## 2.6. *Gli incontri con Horowitz e Rubinstein a New York*

«Richter è un immenso musicista, dotato di grande intelligenza; egli suona e lo strumento gli risponde, cantando con lui» (Arthur Rubinstein).

Lo stravagante atteggiamento di Richter, il suo carattere schivo ed indifferente alla mondanità e al successo, furono messi davvero a dura prova durante quel primo soggiorno americano.

---

lavorato per alcuni anni a Strasburgo, nel 1926 si trasferì a Lipsia, dove fu docente di violino al Conservatorio e *Konzertmeister* dell'Orchestra del Gewandhaus di Lipsia. Nel '29 fu costretto a dimettersi dall'orchestra per non aver voluto riprendere la nazionalità tedesca e nel '33, con l'avvento del nazismo, rientrò in Francia. La sua carriera direttoriale ebbe inizio solo nel '32, a Parigi, dove lavorò con diverse orchestre e fu docente all'École Normale de Musique. Alla fine della seconda guerra mondiale, gli fu assegnata la Légion d'Honneur per la sua opposizione al nazismo e per il suo impegno nella Resistenza francese. Nel '49 si trasferì negli Stati Uniti, a Boston, dove succedette al celebre Serge Kussevitsky nell'incarico di direttore principale della Boston Symphony Orchestra, che mantenne fino al '62. Nel '67 rientrò in Francia per assumere la direzione dell'Orchestre de Paris, appena costituita per iniziativa di André Malraux, allora ministro della cultura. Munch morì nel novembre del '68 a Richmond, in Virginia, mentre era in *tournée* con quest'ultima orchestra. Benché eccellente interprete, per gusto e per formazione, del repertorio classico, romantico e tardo romantico, Munch ottenne i suoi maggiori successi, anche discografici, dirigendo gli autori francesi del primo Novecento ed in particolare Debussy e Ravel.

<sup>43</sup> *Ibidem*. Eugene Ormandy (in realtà Jenő Blau) è stato uno dei più importanti direttori d'orchestra del secolo scorso. Nato a Budapest nel 1899, a cinque anni fu ammesso all'Accademia Reale di Musica della sua città natale, dove nel '14 si diplomò in violino. Nel '17 si trasferì a Berlino e nel '20 negli Stati Uniti, dove quattro anni dopo iniziò la carriera di direttore d'orchestra. Assunta la cittadinanza americana nel '27, svolse in breve tempo una brillante carriera, che nel '36 gli consentì di affiancare Leopold Stokowski nella direzione dell'Orchestra di Philadelphia, di cui divenne direttore stabile nel '38, mantenendo tale incarico fino al 1980. Sotto la sua direzione l'Orchestra di Philadelphia si è affermata in tutto il mondo, eseguendo un vastissimo repertorio, con particolare attenzione ai compositori del Novecento. Ormandy è stato spesso presente anche in Europa, quale direttore ospite di varie orchestre ed ha ricevuto onorificenze in diversi paesi (Francia, Finlandia, Austria). *Doctor of Music* dell'Università di Pennsylvania, ha insegnato al Curtis Institute di Philadelphia dal 1968 al 1977. È morto a Philadelphia nel marzo del 1984.

Ce ne dà conferma egli stesso, commentando con sarcastico distacco gli incontri con illustri personalità della cultura e dell'arte che furono organizzati per lui. È ancora la moglie, Nina Dorliac, a ricordare l'invito ricevuto da parte di Vladimir Horowitz, con il quale Richter trascorse piacevolmente alcune ore; e quello con un altro mostro sacro del pianoforte, Arthur Rubinstein, che appare nel film e con la sua consueta enfasi affabulatoria racconta, parlando in un "musicalissimo" russo, di essere rientrato dall'Europa proprio per ascoltarlo: «Suonò tre pezzi di Ravel in modo semplicemente incredibile! Un suono di prodigiosa bellezza! Non avevo mai sentito un pianoforte suonare così; era un altro strumento. Avevo le lacrime agli occhi. Richter è un immenso musicista, dotato di grande intelligenza; egli suona e lo strumento gli risponde, cantando con lui»<sup>44</sup>. In realtà, il clamoroso successo di Richter in America mise in forte apprensione sia il cinquantaseienne Horowitz, che dal '53 non si esibiva in pubblico, sia il settantatreenne Rubinstein, il quale aveva come agente artistico lo stesso Sol Hurok che, dopo vari tentativi andati a vuoto, era riuscito ad organizzare quella prima *tournée* di Richter negli Stati Uniti. Rubinstein nella sua autobiografia racconta di aver preteso che per la stagione autunnale del 1961 Hurok organizzasse per lui la bellezza di ben dieci recital a New York. Alle obiezioni di Hurok riguardanti l'eccessivo costo complessivo dei cachet per un simile numero di concerti, egli dichiarò che avrebbe suonato per beneficenza: «Il mio pubblico non mi tradì: praticamente a tutti i concerti i biglietti furono venduti subito dopo l'annuncio; io insistei per suonare dieci programmi diversi. A questo punto vorrei confessare un lato non troppo simpatico del mio carattere: malgrado tutta la mia ammirazione per Richter, fui non poco seccato dell'entusiasmo eccessivo per i suoi sei concerti – nei quali, al contrario di quello che avrei fatto io, aveva ripetuto alcuni programmi – e dalla prontezza dei newyorkesi nell'adottarlo sin dalla sua prima apparizione»<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Richter *l'insoumis*, cit., Face B, Chap. 4, *Amérique*.

<sup>45</sup> Citato in Piero Rattalino, *Piano Recital. L'evoluzione del gusto musicale attraverso la storia del programma da concerto*, I libri di Symphonia, n. 4, maggio 1997, p. 132. Più facilmente reperibile è forse la prima edizione di questo saggio, pubblicata nel 1992, con lo stesso titolo, dall'editore napoletano Flavio Pagano. In una nota apposta alla citazione della "confessione" di Rubinstein, Rattalino puntualizza: «Contrariamente a quanto dice Rubinstein, i concerti di Richter furono cinque, non sei» (p. 132, nota 25); in realtà Rubinstein non si era sbagliato, in quanto nel conteggio aveva incluso anche quel sesto recital che Richter tenne alla Carnegie Hall il 26 dicembre 1960, in aggiunta ai cinque tenuti in ottobre nella celebre sala newyorkese. Nel suo saggio più recente sul pianista ucraino, Rattalino afferma invece che i recital furono sette, cadendo dunque in errore anche questa volta, ma per eccesso, in quanto la settima esibizione di Richter alla Carnegie Hall non fu un recital, bensì un concerto con la New York Philharmonic Orchestra diretta da Leonard Bernstein. Per il programma di questo concerto e dei sei recital si veda *supra*, p. 244. Cfr. Piero Rattalino, *Sviatoslav Richter Il visionario*, cit., p. 75.

Quanto ad Horowitz, il suo ritorno all'attività concertistica, avvenuto nel maggio del '65, fu sollecitato in modo determinante dai grandi successi ottenuti in terra americana da pianisti come Emil Gilels e Sviatoslav Richter, che non solo erano russi come lui, ma per di più erano originari della stessa terra, l'Ucraina, in cui egli era nato<sup>46</sup>. «Fu soltanto nel 1962 che Horowitz cominciò ad accennare al fatto che – forse – avrebbe ripreso la sua attività di concertista. Wanda [Toscanini], quando le si chiedeva che cosa ne pensasse, si stringeva nelle spalle e gli lanciava un'occhiata sconsolata; Volodia, intanto, era intento a far ciò che pareva riuscirci meglio di tutto: stare comodamente disteso sul suo divano. Fu una lunga ibernazione. Horowitz non poteva essere sottoposto a pressioni: ogni pressione lo avrebbe indotto a reagire, ostinatamente, nel senso opposto. A scuoterlo fu, infine, un insieme di circostanze: il miglioramento delle sue condizioni fisiche e mentali, la consapevolezza che la bravura del pianista non gli era venuta meno, e l'apparire alla ribalta di nuovi campioni russi quali Richter, Gilels e Aškenazij. Era, anche, una questione di orgoglio: chi erano quegli ultimi arrivati, per sfidare lui, l'unico?»<sup>47</sup>. Il giorno dopo il memorabile concerto del 9 maggio '65 alla Carnegie Hall, il cronista inviato dal "New York Times" ad intervistare Horowitz trovò la casa dell'illustre pianista invasa dai fiori: «Tutti mi hanno mandato fiori – disse Horowitz – Sviatoslav Richter mi ha mandato fiori e un telegramma da Detroit. Ho avuto un bellissimo telegramma di Rubinstein da Venezia: "Sono con te con tutto il mio cuore. Bravo per essere tornato. Ti auguro il più grande successo che tu meriti"». Questo estratto dell'intervista rilasciata da Horowitz si legge nel saggio che Piero Rattalino ha dedicato alla storia del recital pianistico<sup>48</sup>; lo studioso italiano osserva acutamente che Horowitz citò al giornalista del "New York Times" solo due dei numerosi omaggi floreali ricevuti, quelli di Rubinstein e di Richter, che si erano da poco esibiti alla Carnegie Hall (il 19 febbraio ed il 19 aprile di quello stesso 1965): «Sarà stato un caso, ma con ciò egli estraeva dal mazzo i suoi pari. Horowitz andava a rioccupare il seggio che era stato il suo, e che era stato prima di Paderewski, Rubinstein occupava il seggio di d'Albert, Richter il seggio di Busoni: si era formata una trinità»<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> Horowitz era nato a Kiev nel 1904; Richter a Žitomir nel 1915 e Gilels a Odessa nel 1916.

<sup>47</sup> Harold C. Schonberg, *Horowitz. Vita e musica*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 204. Horowitz sposò Wanda Toscanini, figlia del celebre direttore d'orchestra, nel 1933, a Milano.

<sup>48</sup> Piero Rattalino, *Piano Recital*, cit., p. 135.

<sup>49</sup> *Ibidem*. Il polacco Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), lo scozzese di origine italo-franco-tedesca Eugene d'Albert (1864-1932) e l'italiano Ferruccio Busoni (1866-1924) sono ritenuti i più grandi pianisti della loro generazione.

### 3. Il decennio d'oro della carriera concertistica di Richter

«Il ne va pourtant pas se prêter bien longtemps aux conventions du circuit international des concerts; allergique à toute planification, il joue où et quand bon lui semble, imposant souvent des programmes hors normes à des publics médusés par la puissance tellurique comme par les infinies délicatesses de son jeu» (Bruno Monsaingeon).

Nel corso degli anni Sessanta, Richter tenne l'impressionante numero di 821 concerti, così distribuiti: Stati Uniti (56), Canada (15), URSS (349), Europa Orientale (111), Europa Occidentale (302, ben 105 dei quali in Italia, 91 in Francia e 42 in Gran Bretagna), Medio Oriente (10)<sup>50</sup>.

Anche le sue incisioni discografiche si incrementarono, sia pur con un ritmo meno frenetico. Ai dischi prodotti in America con la RCA e con la CBS, si aggiunsero quelli della Deutsche Grammophon, che immise sul mercato due lp prodotti utilizzando alcune registrazioni effettuate da Richter in Polonia nel '59, e nel '63 produsse un terzo disco con brani solistici di Haydn, Chopin, Debussy e Skrjabin. In quello stesso periodo Richter effettuò diverse incisioni anche con la Philips, e in seguito lavorò anche con la EMI, che tra gli anni Sessanta e Settanta iniziò a ristampare per il mercato occidentale le registrazioni effettuate da Richter in Russia per conto dell'ente discografico di stato, la Melodya. Ricordo ancora con viva emozione l'impressione ricevuta dai primi ascolti di alcuni di quei magnifici dischi: il *Primo Concerto* di Beethoven con

---

<sup>50</sup> Dai dati statistici tratti da Monsaingeon dall'ordinatissima documentazione che lo stesso Richter raccoglieva, concerto dopo concerto, si evince che il decennio 1960-1969 fu in assoluto il più denso di impegni per il pianista ucraino. Nel corso degli anni Quaranta, nonostante la catastrofe della guerra, Richter riuscì a tenere ben 410 concerti, tutti in Unione Sovietica. Negli anni Cinquanta si esibì 518 volte in URSS, e 139 volte nei paesi dell'Est Europa (con 73 concerti nella sola Cecoslovacchia), per un totale di 673 concerti. Dopo la punta massima di 821 concerti, raggiunta negli anni Sessanta, si passa ai 681 concerti degli anni Settanta, con impegni in tutto il mondo, estesi ora anche al Giappone (59), ma con un minore impegno in URSS (210) e in Europa (263); tale flessione riguarda in modo particolare l'Italia (58 concerti, quasi la metà rispetto al decennio precedente) e la Gran Bretagna (19), mentre in Francia la quota si abbassa di poco (da 91 a 87 concerti) e la Germania Ovest (32) entra per la prima volta nel circuito degli impegni Richter, che nel decennio precedente vi si era esibito solo due volte. Negli anni Ottanta, su un numero complessivo di 616 concerti, la quota risale in URSS (265), ma scende ancora in Europa occidentale (204 concerti, di cui 51 in Italia, 62 Francia, appena 5 in Gran Bretagna, ma ben 65 in Germania Ovest), mentre cresce in Giappone (80). Dal 1990 al 1997, anno della scomparsa di Richter, si contano infine "solo" 370 concerti; tra questi, 36 in URSS, 23 in Giappone, 67 in Italia, 54 in Francia, 8 in Gran Bretagna, 79 nella Germania riunificata e 3 in Turchia. Il numero complessivo dei concerti tenuti da Richter nel corso della sua carriera è di 3589. Cfr. Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 418.

Munch e la Boston Symphony Orchestra e il *Secondo Concerto* di Brahms con Leinsdorf e la Chicago Symphony Orchestra (RCA Victor); lo *Scherzo n. 4* di Chopin, tre *Preludi* di Rachmaninov, *La vallée des cloches* e *Jeux d'eau* di Ravel, *Gavotte* dal balletto *Cenerentola* e cinque *Visions fugitives* di Prokof'ev (RCA Victor); il *Secondo Concerto* (con Witold Rowicki e l'Orchestra Sinfonica della Filarmonica Nazionale di Varsavia) e sei *Preludi* di Rachmaninov (DG); il *Concerto in La minore*, sempre con Rowicki e la *Toccata op. 7* di Schumann (DG); l'integrale delle *Sonate per violoncello e pianoforte* di Beethoven con Rostropovič, sei *Preludi e Fughe* dall'op. 87 di Šostakovič e i due *Concerti* di Liszt, registrati a Londra con Kiril Kondrašin e la London Symphony Orchestra (Philips), in seguito più volte ristampati, anche su cd.

Ciò che allora rendeva sorprendenti quegli ascolti e che, a distanza di oltre quattro decenni, li rende tali anche all'ascoltatore odierno, era ed è il segno di originalità che Richter riesce ad imprimere alle sue interpretazioni, rendendole più spontanee, più "autentiche" rispetto alle altre. Consideriamo ad esempio il suo modo di interpretare alcuni dei *Preludi* di Rachmaninov<sup>51</sup>; si ascolti nel *Preludio in Si bemolle minore*, op. 32 n. 2, o in quello in *Re maggiore*, op. 23 n. 2, la sua capacità di evocare le cupe profondità del nostalgico lirismo del compositore, sottraendolo all'insulsa dimensione salottiera di tante interpretazioni superficiali; oppure di conferire uno slancio nobilmente appassionato alla lettura del *Preludio in Sol minore*, op. 23 n. 5, in assenza di qualsiasi traccia del frenetico esibizionismo con cui spesso questo celebre pezzo viene affrontato; ed infine si ammiri il fascio di infinite sensazioni che egli sa irradiare verso l'ascoltatore, attraverso una stupefacente articolazione dei piani sonori e delle differenti dinamiche che percorrono ogni pagina del *Preludio in Do minore*, op. 23 n. 7, che è capolavoro emblematico del decadentismo pianistico di Rachmaninov.

Lo stile di Richter, sia nella sala da concerto sia in studio di registrazione, è stato sempre imprevedibile, capace di sorprendere in qualsiasi momento l'ascoltatore, di tenerlo sulle spine anche nei pezzi più agevoli da seguire poiché più noti. Avviene così che sotto le sue dita agilissime e nello stesso tempo potenti, udiamo trasformarsi l'elegante ed a tratti enigmatico romanticismo dello *Scherzo n. 4, in Mi maggiore* di Chopin in un'eccitante improvvisazione da prima avanguardia novecentesca, condotta per contrasti violenti di luci e ombre sonore e con folgoranti scarti di velocità, tali da farci addirittura intravedere inedite

---

<sup>51</sup> Si tratta di una selezione di sei *Preludi* tratti dall'op. 23 (quattro brani) e dall'op. 32 (due brani), che completano un lp dedicato a Rachmaninov, con il *Secondo Concerto* eseguito da Richter con l'Orchestra Filarmonica Nazionale di Varsavia diretta da Stanislaw Wislocki. La registrazione venne effettuata a Varsavia nella primavera del 1959 e pubblicata dalla Deutsche Grammophon.

anticipazioni delle asimmetrie ritmiche della raveliana *Alborada del Gracioso*, brano che non a caso fu uno dei “cavalli di battaglia” del sommo pianista.

Richter dunque riesce a sorprendere l'ascoltatore, esperto o ingenuo che questi sia, coinvolgendolo ed eccitandone l'emotività. Spiegare in dettaglio come ciò avvenga, ovvero in che modo si verifichi “la misteriosa fascinazione” che solo alcuni grandi interpreti esercitano sul pubblico, non è un compito che il critico possa giungere ad analizzare in modo esaustivo, compiuto. Ogni interpretazione di uno stesso brano è infatti diversa da tutte le altre, anche se a suonare è sempre lo stesso artista; e da tale dato di fatto discendono l'estrema variabilità e l'imprevedibilità della risposta del pubblico, in primo luogo; nonché le difficoltà per il critico, dovendo egli porsi, in teoria, ogni volta in una prospettiva di giudizio differente. Nella pratica accade altro: il critico è abituato in genere a confrontare l'idea che ha maturato allorché ha ascoltato per la prima volta un artista nell'interpretazione di un determinato brano, con le impressioni ricevute nei successivi ascolti (dal vivo, discografici, ecc.); il suo giudizio è dunque la sintesi, assai soggettiva, di una statistica elaborata su quei diversi ascolti e del confronto con le esecuzioni di altri interpreti.

Per ragioni analoghe, neanche lo stesso interprete riesce tuttavia ad avere piena consapevolezza della natura e della qualità dei flussi di energia che, nell'eseguire un determinato brano, il suo talento ed il suo corpo in movimento sono in grado di produrre e di inviare al pubblico, ponendosi in comunicazione con esso; anche quei “flussi di energia” infatti, così come le “impressioni” ricevute dal critico, sono ad ogni occasione diversi.

Nel caso di Richter si può comunque affermare che, al di là dello straordinario magistero tecnico, il suo *feeling* con il pubblico veniva a determinarsi soprattutto in ragione della gamma eccezionalmente varia di sonorità che egli sapeva trarre dal pianoforte; e che il contatto si attivava indipendentemente dalla diversa qualità delle sue esibizioni, soggette, come è noto, a frequenti quanto imprevedibili sbalzi di rendimento.

### 3.1. A confronto con i musicisti occidentali

«Non mi piace incontrare le persone importanti, ma tuttavia vi furono alcuni di questi incontri» (dai *Diari* di S. Richter, a proposito del suo primo soggiorno negli Stati Uniti).

Lo sviluppo della carriera in Occidente ed in seguito l'organizzazione del festival estivo a Tours consentirono a Richter di conoscere e in molti casi di collaborare con diversi celebri artisti. Tra questi, i compositori Luciano Berio, Benjamin Britten e Maurizio Kagel; il compositore e direttore d'orchestra Pier-

re Boulez; i direttori d'orchestra Leonard Bernstein, Sergiu Celibidache, Herbert von Karajan, Karlos Kleiber, Lorin Maazel e Riccardo Muti; i pianisti Arturo Benedetti Michelangeli, Vladimir Horowitz, Arthur Rubinstein, Rudolf Serkin e Zoltán Kocsis; i cantanti Elisabeth Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Dieskau, Jessye Norman. Con altri, come il pianista Glenn Gould e il direttore d'orchestra Eugene Ormandy, Richter fece invece conoscenza in Russia, prima di recarsi in Occidente.

Nei suoi *Carnets* Richter si sofferma talvolta a commentare questo o quell'incontro; o ad esprimere le impressioni ricevute all'ascolto dei concerti, di registrazioni o di dischi di quei musicisti che lo hanno incuriosito. Nel leggere i suoi concisi appunti, la sensazione che si riceve è di una sincera disponibilità a comunicare, a conoscere e ad apprezzare gli altri artisti; ma tale disponibilità viene sovente come contraddetta, frenata, da un'altrettanto spontanea tendenza a ritrarsi in se stesso, ad indulgere ad una certa discontinuità (o forse anche volubilità) nel porre attenzione alle opinioni dei propri interlocutori e – nel caso di esecutori e ancor più dei colleghi pianisti – dei loro gusti interpretativi. Richter non era fatto per le mezze misure: quando provava insofferenza o, non di rado, fastidio nell'ascoltare le loro interpretazioni, era lesto a buttar giù dalla torre anche i più eminenti tra i suoi colleghi con giudizi lapidari, come questo, riservato ad Arturo Benedetti Michelangeli: «Come sempre, irreprensibile. Il testo esatto. L'assoluta perfezione tecnica. Tutto è glaciale. [...] Beethoven: il Trio della Marcia funebre è così formale e secco da sembrare quasi un episodio comico (al posto d'una salva d'artiglieria...) [...] Debussy: Nessuna obiezione. Nessuna impressione [...] Un concerto superbo. Non vi si avverte amore per la musica»<sup>52</sup>.

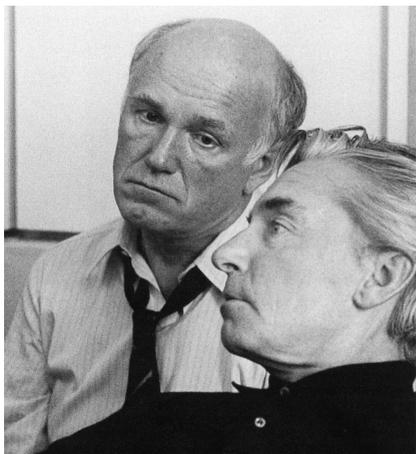
### 3.2. *La collaborazione con Bernstein, Karajan, Kleiber, Fischer-Dieskau, Schreier, Britten*

«Quanto alle sedute di registrazione vere e proprie, le ricordo come un vero autentico incubo. Ci fu guerra tra Karajan e Rostropovič da una parte, ed Oistrakh e me dall'altra» (dai *Diari* di S. Richter, a proposito dell'incisione EMI del *Triplo Concerto* di Beethoven diretto da Herbert von Karajan).

Anche i giudizi di Richter sui celebri direttori d'orchestra con cui ha collaborato non sono in genere esenti da critiche, talvolta anche severe. L'incontro con Leonard Bernstein avvenne in occasione della sua prima *tournee* americana. Il 18 dicembre del '60, alla Carnegie Hall, i due artisti eseguitarono con la

<sup>52</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 250.

Nel corso della sua lunga carriera Richter ha avuto modo di lavorare con illustri direttori d'orchestra.



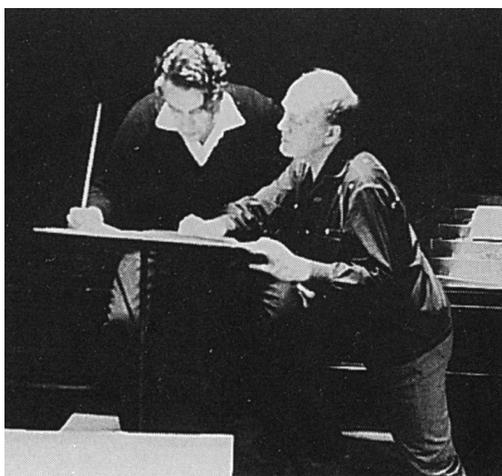
1 – In questo eccellente scatto fotografico di Siegfried Lauterwasser, Richter sembra esprimere tutte le sue perplessità, di uomo e di artista, nei confronti di un im-



2 – Henri Cartier-Bresson ha colto Sviatoslav Richter e Leonard Bernstein in un momento di “incomunicabilità” durante le prove per il concerto del 19 dicembre 1960 alla Carnegie Hall, nel corso del quale i due artisti eseguirono con la New York Philharmonic Orchestra il *Concerto n. 1* di Čajkovskij e il *Concerto n. 2* di Liszt. Richter rimase molto deluso da quella collaborazione.



3 – Richter considerava Carlos Kleiber, “senza alcun dubbio, il più grande direttore d'orchestra della nostra epoca”. La foto li ritrae in occasione della registrazione del *Concerto per pianoforte e orchestra* op. 33 di Dvořák, effettuata per conto della EMI (Monaco di Baviera, giugno 1976).



4 – Richter e il celebre direttore rumeno Sergiu Celibidache durante le prove del *Concerto n. 2* di Brahms (Milano, Teatro alla Scala, ottobre 1962).

New York Philharmonic il *Primo Concerto* di Čajkovskij e il *Secondo Concerto* di Liszt. Ricordando con la Čemberdži quell'esperienza, Richter si esprime così: «Bernstein mi piace, ma a volte è vittima del suo temperamento. Mi ricordo di una volta che abbiamo suonato insieme a New York il primo Concerto di Čajkovskij, che più di un Concerto per me è una Sinfonia. Secondo me la coda del Finale va eseguita in maniera trattenuta per arrivare gradualmente al culmine, che in questo modo diventa grandioso. Ma Bernstein si fece coinvolgere a tal punto da mettersi a suonare all'impazzata, così che anch'io fui costretto a suonare velocemente. Lui, però, continuava ad accelerare, e io con lui, tanto che alla fine i legni si confusero con gli ottoni. Il bello è che quando gli chiesero come si era trovato a suonare con me, Bernstein rispose che era andata a meraviglia, ma che ero troppo nervoso. Nervoso io!?! Io ero di ghiaccio. È stato lui a non lasciarmi altra scelta. Anche le critiche furono curiose: scrissero che il pianista russo, con la sua anima slava, aveva suonato troppo velocemente, ma che Bernstein non aveva fatto molto meglio e per il 30 % del tempo era rimasto sospeso per aria...»<sup>53</sup>.

Anche la collaborazione con il grande direttore d'orchestra austriaco Herbert von Karajan non fu facile; i rispettivi punti di vista erano spesso diametralmente opposti e Richter non era tipo da lasciar correre per il quieto vivere. Nei *Carnets*, a proposito della loro registrazione del *Primo Concerto* di Čajkovskij, effettuata a Vienna nel settembre del '62, con i Wiener Symphoniker, gli attribuisce la responsabilità di un errore ritmico ben rilevabile nel disco pubblicato dalla Deutsche Grammophon: «Nella registrazione del Concerto di Tchaïkovsky, è rimasto un errore di lettura scandaloso, dovuto solo alla sua testardaggine. Si trova nel secondo movimento, alla ripresa del tema dopo la cadenza; lui ha sospeso la battuta, mentre io lo avevo pregato di darmi l'attacco in levare. Si è rifiutato ostinatamente di fare ciò che gli chiedevo e non si trattava che di pura precisione ritmica; ne è venuto fuori quest'orrendo errore!»<sup>54</sup>.

Nel film egli racconta che in occasione della registrazione del *Triplo Concerto* di Beethoven, effettuata a Berlino nel settembre del '69, per conto della EMI, si crearono due "schieramenti": da una parte Karajan e Rostropovič, sempre solerte, a dire di Richter, nell'asseccarlo; ed Oistrach e Richter, che non condividevano in diversi punti la lettura interpretativa di Karajan, dall'altra<sup>55</sup>. Il giudizio di Richter verso quest'ultimo è molto severo ed è riportato anche nei *Carnets*: «[...] aveva una concezione superficiale e manifestamente errata di questa composizione che non gode di una buona valutazione critica, ma che io

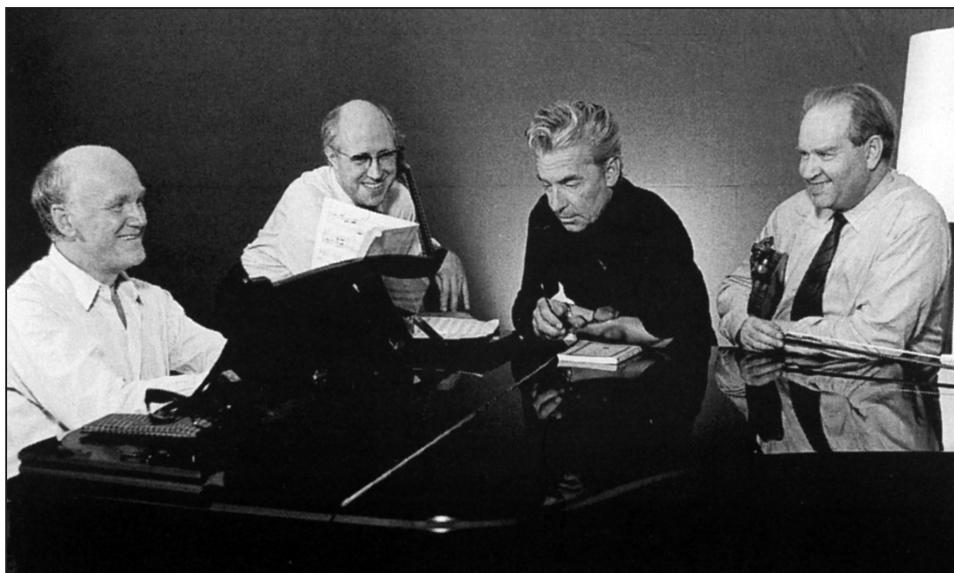
<sup>53</sup> Valentina Čemberdži, *In viaggio con Svatoslav Richter*, cit., p. 47.

<sup>54</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 153.

<sup>55</sup> Ivi, DVD, Face B, Chap. 9, *Karajan*.

amo molto. Il tempo del secondo movimento, tra l'altro, era fin troppo lento. Egli impediva il flusso naturale della musica; c'era della falsità e ciò non piaceva né ad Ojstrach né a me. Ma Rostropovič aveva voltato gabbana. Egli provava ad intrufolarsi in primo piano, quando in fin dei conti, ciò che doveva suonare aveva solo una funzione ornamentale. Karajan si accorgeva bene che io ero scontento, e che Ojstrach era accigliato. Si chiedeva perché. Io me ne stavo apposta a suonare per conto mio, non tanto per contrariarlo, quanto perché Rostropovič mi esasperava. Ad un certo momento, Karajan decise che tutto era a posto, e che la registrazione era terminata. Io allora insistetti per registrare un'ulteriore esecuzione. “No, no – mi rispose –, non abbiamo più il tempo, rimane da fare la fotografia”»<sup>56</sup>.

E Richter commenta con sarcasmo le foto ufficiali di quell'avvenimento, che ritraggono i quattro grandi musicisti mentre si scambiano, «come degli idioti», dei grandi sorrisi<sup>57</sup>.



Da sinistra a destra: Richter, Rostropovič, Karajan e Ojstrach, in occasione della registrazione del *Triplo Concerto* di Beethoven per la EMI (Berlino, settembre 1969).

<sup>56</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 150. Nella stessa pagina Richter afferma anche che si trattò di «registrazione detestabile» e di rinneccarla totalmente.

<sup>57</sup> *Richter l'insoumis*, cit., DVD, Face B, Chap. 9, *Karajan*. Richter ricorda anche la scarsa cordialità del direttore austriaco nei suoi confronti, raccontando in proposito un breve ma significativo episodio: «Un giorno, mentre stavamo chiacchierando, gli dissi: “Ich bin ein Deutcher” (“Io sono un tedesco”). E lui di rimando: “Also, Ich bin ein Chineser!” (“E allora io sono un cinese!”)».

Ma oltre alle critiche, Richter sa rivolgere a Karajan il dovuto apprezzamento; lo definisce infatti «un direttore d'orchestra prodigioso» e dichiara di apprezzarlo soprattutto in Mahler (*Das Lied von der Erde*), Wagner (*Parsifal*) e Beethoven (*Missa Solemnis* e *Quinta Sinfonia*), ma anche in Šostakovič (*Decima Sinfonia*).

Se le riserve nei confronti di Karajan sono comprensibili alla luce delle forti divergenze nel modo di affrontare l'interpretazione, sorprende leggere un giudizio negativo anche riguardo ad una registrazione effettuata per conto della EMI nel giugno del '76, a Monaco di Baviera, con il suo direttore preferito, Karlos Kleiber. La composizione era l'amatissimo *Concerto in Sol minore*, op. 33 di Dvořák, considerato dal pianista ucraino uno dei concerti più difficili da studiare e da eseguire: «Ancora una volta una mezza delusione. No, non è come avrebbe dovuto essere! Carlos spaccava il capello in quattro e io ero esasperato. Da tutto ciò l'assenza di fascino e di semplicità così caratteristici di Dvořák»<sup>58</sup>. Richter, in qualche modo, si sentiva depositario dell'autenticità interpretativa del repertorio slavo; il rigore stilistico dei direttori tedeschi applicato alle musiche di un Dvořák, di un Čajkovskij, ma anche a quelle di autori moderni come Skrjabin e persino Šostakovič, gli appariva fuor di luogo, errato, in quanto sottraeva ad esse autenticità e spontaneità, e dunque lo infastidiva.

Nina Dorliac accenna poi alla collaborazione con il baritono tedesco Dietrich Fischer-Dieskau<sup>59</sup>, straordinario quanto intransigente interprete dell'intera letteratura liederistica: «A volte ci sono state delle difficoltà, perché Fischer-Dieskau possiede una personalità eccezionale, come Slava. L'intesa non era immediata»<sup>60</sup>. E Richter conferma: «Non era facile lavorare con Fischer-Dieskau. È così esigente rispetto al testo che, sulle consonanti, pretende che il pianista suoni con un leggero ritardo. Ma la sua dizione è davvero stupefacente. Ciò che questo grand'uomo ha fatto è eccezionale, quasi inverosimile»<sup>61</sup>. In realtà il punto di vista di Richter, sostenitore della predominio della musica sul-

<sup>58</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 281.

<sup>59</sup> Il baritono Dietrich Fischer-Dieskau (Berlino, 1925), rinomato interprete del repertorio operistico ed oratoriale, da Mozart a Berg, fino ai contemporanei, è stimato come il maggior interprete novecentesco del repertorio liederistico austro-tedesco. La sua più rilevante impresa in campo discografico rimane l'incisione di circa cinquecento *Lieder* per voce sola di Schubert, effettuata tra gli anni Sessanta e Settanta per la Deutsche Grammophon (29 LP distribuiti in tre box), con la collaborazione pianistica di Gerald Moore. È anche autore di numerosi saggi musicologici, in parte dedicati al Lied tedesco (Schubert, Schumann).

<sup>60</sup> *Richter l'insoumis*, cit., Face B, Chap. 14, *Fischer-Dieskau*.

<sup>61</sup> *Ibidem*. Per notizie più specifiche sulla collaborazione tra i due artisti si rinvia al par. 5.3 del presente saggio.

la parola, era diametralmente opposto a quello del cantante tedesco, che affidava al testo un ruolo preminente rispetto ai suoni<sup>62</sup>.

A proposito della collaborazione con Fischer-Dieskau, nei *Carnets* si può leggere questo giudizio di Richter riferito alla registrazione del ciclo brahmsiano *Die Schöne Magelone*: «Mi ricordo di tutto il lavoro che abbiamo fatto su questo ciclo; non fu semplice. L'insistenza di Dieter su ogni vocale e su ogni consonante era spesso un ostacolo al libero fluire della musica [...] Questa incisione ha avuto molto successo, ma io non la amo troppo, non più d'altronde... della composizione»<sup>63</sup>. Interessante anche quest'altro commento, riferito al recital wolfiano di Budapest: «Con Wolf, le cose andarono molto meglio che con *La bella Magelone* di Brahms. Siamo riusciti a stabilire un eccellente rapporto umano ed abbiamo condiviso il piacere di far musica insieme»<sup>64</sup>.

Di altro genere è stato il rapporto con il compositore inglese Benjamin Britten<sup>65</sup>, con il quale Richter stabilì un forte legame d'amicizia. Nel libro del pianista, didatta e musicologo Jacov Milstein<sup>66</sup> *O Sviatoslave Richtere (A proposi-*

<sup>62</sup> Rispetto a tale sua prospettiva, Richter sentiva più affine alla propria sensibilità un altro cantante tedesco, Peter Schreier, con il quale nel corso del 1985 registrò per ben due volte il ciclo liederistico della schubertiana *Winterreise (Il viaggio d'inverno)*. A proposito della prima di queste memorabili incisioni, effettuata il 17 febbraio '85 dalla Philips, in occasione delle manifestazioni inaugurali della ricostruita Semper-Opera di Dresda, Schreier ha definito la sua collaborazione con Richter «un'esperienza grandiosa»; cfr. Ferdinando De Carli, *Un maestro del Lied*, in "Musica", n. 52, cit., pp. 70-76:74. Il 10 dicembre '85 Schreier e Richter eseguirono la *Winterreise* al Museo Puškin di Mosca, per il festival "Le Serate di dicembre". La registrazione di questo secondo recital venne riversata su vinile, ed in seguito su cd dall'etichetta sovietica Melodya.

<sup>63</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 217.

<sup>64</sup> Ivi, p. 237.

<sup>65</sup> Benjamin Britten nacque nel 1913 a Lowenstoft, nel Suffolk, e morì nel '76 ad Aldeburgh, una località della stessa regione dove nel '48 aveva fondato un festival, divenuto sotto la sua direzione uno dei più rilevanti appuntamenti della stagione musicale internazionale. Britten è considerato il maggiore compositore inglese del secolo scorso; la sua produzione più nota riguarda il teatro, ove si è imposto con autentici capolavori, quali *Peter Grimes* (1945), *The Rape of Lucrezia* (1946), *Albert Herring* (1947), *Billy Budd* (1951) e *The Turn of Screw* (1954). I lavori registici cui allude Richter riguardano gli allestimenti approntati a Mosca per "Le serate di dicembre", il festival da lui stesso ideato e diretto.

<sup>66</sup> La traslitterazione più corretta è Jakov Mil'stein; tuttavia, al fine di evitare inutili dubbi nel lettore, nel prosieguo del testo si manterrà la traslitterazione adottata nell'edizione italiana del libro (cfr. la successiva nota 67). Jacov Milstein (1911-1981) fu allievo di Kostantin Igumnov al Conservatorio di Mosca, dove a sua volta insegnò dal 1946 alla morte. Fu molto noto in patria, oltre che per l'eccellente attività didattica, anche per la sua vasta produzione scientifica. Milstein curò infatti la revisione in dieci volumi degli *opera omnia* di Liszt, cui dedicò anche un'ampia monografia in due volumi; scrisse inoltre diversi saggi sull'interpretazione pianistica e sulla scuola pianistica russa e curò la revisione della produzione pianistica di Schubert, Brahms, Chopin, Čajkovskij e Skrjabin.

to di Sviatoslav Richter)<sup>67</sup>, che è una sintesi delle sue conversazioni svolte con Richter dal 1945 in poi, il pianista ucraino ricorda con affetto il suo incontro con Britten: «Ho conosciuto Britten a Londra. Facemmo conoscenza in uno dei ristoranti della vecchia moda londinese, tipico dell'epoca di Dickens. Che straordinario, caloroso e sincero incontro! Tutto era arredato con garbo, e con ricercata eleganza. Britten è un uomo semplice, affabile e comprensivo. Quando ci incontrammo, sembrava che ci conoscessimo da molti anni. Ci demmo subito del tu»<sup>68</sup>. Il giudizio di Richter sulla produzione del compositore inglese, soprattutto quella teatrale, è colmo d'ammirazione: «La musica di Britten mi è piaciuta molto. Ho ascoltato le sue opere migliori, *Curlew River*, *Albert Herring*, che ho messo in scena, così come *The Turn of Screw*»<sup>69</sup>. Nelle conversazioni con Milstein, risalta l'entusiasmo di Richter per *Curlew River* (1964), una parabola da rappresentare in chiesa, ispirata al teatro "Nō" giapponese: «Mi piace moltissimo per la semplicità che la caratterizza e, allo stesso tempo, per l'intensità dell'espressione. È una composizione del tutto insolita. A me sembra che sia persino più originale del glorioso *War Requiem*, che ho ascoltato cinque volte e, ogni volta con un autentico trasporto. È senza dubbio un'opera commovente e profondamente umana»<sup>70</sup>. Di Britten, oltre ai lavori cameristici Richter amava eseguire il *Concerto in Re maggiore per pianoforte e orchestra*, op. 13: «Lo amo dal principio alla fine, ma preferisco soprattutto il terzo movimento e mi piacciono molte cose del finale»<sup>71</sup>. Infine Richter prediligeva l'atmosfera distesa ed amichevole che circondava il festival organizzato da Britten ad Aldeburgh, una deliziosa località marinara sulla costa del Suffolk: «Nel pubblico vi era assoluta assenza di qualunque atteggiamento snob. Tutto era eccezionalmente semplice, perfino ascetico e, soprattutto, spontaneo. [...] La freschezza dei rapporti umani giova ad un festival. E lì non vi era nessuna ufficialità, nes-

---

<sup>67</sup> Il volume è stato tradotto in italiano da Pamela Cufino con il titolo *Svjatoslav Richter. Genio e regolatezza*, Napoli, Pagano, 1998. Si tratta purtroppo di un'edizione piuttosto approssimativa; nel testo abbondano infatti i pasticci e gli strafalcioni dovuti ad un'errata traduzione o traslitterazione dei nomi di persone, opere e luoghi, e sono troppi i semplici refusi tipografici in cui s'inciampa nel corso della lettura. Inoltre, il testo di Milstein, così come viene presentato, ovvero in modo disorganico e senza un adeguato supporto di note di chiarimento e di collegamento, può in fondo essere utile solo a chi abbia già una buona conoscenza della biografia di Richter, per integrarne alcuni dati.

<sup>68</sup> Jacov Milstein (a cura di), *Svjatoslav Richter. Genio e regolatezza*, cit., pp. 41-42.

<sup>69</sup> *Richter l'insoumis*, cit., DVD, Face B, Chap. 11, *Britten. L'allestimento di The Turn of Screw* cui fa riferimento Richter fu prodotto a Mosca, durante l'edizione 1986 delle "Serate di dicembre".

<sup>70</sup> Jacov Milstein (a cura di), *Svjatoslav Richter. Genio e regolatezza*, cit., p. 42.

<sup>71</sup> Ivi, p. 43. Richter registrò tre volte questo concerto; due volte in Inghilterra (nel '67 e nel '70), sotto la direzione dell'autore; e una volta in Russia (nel '67), con l'Orchestra Sinfonica di Stato dell'URSS diretta da Evgenij Svetlanov.

suna tensione. Ognuno esprimeva il proprio parere apertamente. Ognuno manifestava il proprio amore per la musica e per gli artisti come meglio credeva... A due passi c'erano i pescatori. Britten si è dimostrato un loro amico da sempre; va a trovarli, conversa con loro, e compra granchi... È proprio uno di loro. Ma forse la cosa più piacevole del Festival [...] è l'esecuzione delle nuove composizioni e al tempo stesso di quelle vecchie, completamente dimenticate»<sup>72</sup>.

### 3.3. Glenn Gould rivaluta Schubert grazie a Richter...

«[...] sono ben lungi dall'essere un patito di Schubert e faccio fatica ad abituarmi alle strutture ripetitive tipiche di gran parte della sua musica [...]»  
(Glenn Gould).

Alla testimonianza di Rubinstein, Monsaingeon contrappone nel documentario un intervento di tutt'altro genere, quello di Glenn Gould, ovvero il pianista-mito dello scorcio finale del Novecento. Gould distingue gli interpreti in due categorie: i grandi virtuosi, «che si dedicano soprattutto a far prendere coscienza all'ascoltatore dell'esistenza di un rapporto tra loro e lo strumento [facendo] in modo che tale rapporto divenga il punto focale della nostra attenzione»<sup>73</sup>; e i musicisti, «che tentano di far andare in corto circuito il problema del meccanismo dell'esecuzione, di creare l'illusione di un legame diretto tra loro e una data partitura e che, di conseguenza, aiutano a creare nell'ascoltatore la sensazione di partecipare non tanto all'interpretazione quanto alla musica stessa»<sup>74</sup>; Gould afferma di considerare Richter il maggiore rappresentante del secondo tipo di interprete, in quanto capace di pervenire «ad un rapporto talmente perfetto con lo strumento che il processo meccanico che c'è sotto, essendo messo all'esclusivo servizio della struttura musicale, cessa di essere percepibile; da quel punto in poi l'interprete – e del resto anche l'ascoltatore – può liberarsi di tutte le considerazioni superficiali sul virtuosismo o sull'esibizionismo strumentale e dirigere invece l'attenzione verso le qualità spirituali inerenti alla musica in sé»<sup>75</sup>. È la

<sup>72</sup> *Ibidem*. Nei due festival che organizzava a Mosca in dicembre, e a Tours in estate, Richter cercò di riprodurre la stessa dimensione di semplicità e di gioiosa cordialità tra artisti e pubblico, ma anche tra gli stessi artisti, che aveva scoperto ad Alburgh.

<sup>73</sup> Questa lunga dichiarazione di Gould fa parte di un'intervista filmata rilasciata a Bruno Monsaingeon ed inserita nella seconda parte del suo documentario *Richter l'insoumis*, cit., DVD, Face B, Chap. 6, *Témoignage de Glenn Gould*. Il testo qui citato è riportato – quale parte di una videoconferenza immaginaria tra Gould e dieci giornalisti, costruita dallo stesso Monsaingeon con il montaggio di brani di varie interviste – nel volume Glenn Gould, *No, non sono un eccentrico*, Torino, EdT, 1989, pp. 116-118: 116.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

prorompente personalità di Richter a frapporti tra il compositore e l'ascoltatore, consentendo a quest'ultimo di ascoltare e di giudicare da una prospettiva del tutto diversa, nuova, opere a lui già note. Gould ha un ricordo diretto di questa straordinaria capacità nel captare e modificare l'attenzione del pubblico: «La prima volta che lo sentii suonare fu nella grande sala del Conservatorio di Mosca nel maggio 1957. Inizì il programma con l'ultima Sonata di Schubert, quella in si bemolle maggiore. Si tratta di una sonata estremamente lunga, una delle più lunghe mai scritte, e Richter la suonò con il tempo più lento che io abbia mai sentito, rendendola di conseguenza ancora più lunga. A questo punto mi sembra il caso di fare una doppia confessione: innanzitutto, anche se a molti sembrerà un'eresia, sono ben lungi dall'essere un patito di Schubert e faccio fatica ad abituarmi alle strutture ripetitive tipiche di gran parte della sua musica, l'idea di dover star fermo ad ascoltare i suoi interminabili tentativi mi irrita spaventosamente, è una tortura. Per di più detesto assistere ai concerti e preferisco ascoltare musica registrata nella solitudine di casa mia, dove nessun elemento visivo viene a inserirsi nel processo uditivo distraendolo. Ho confessato queste cose per dire che, quando sentii che Richter cominciava con un tempo così incredibilmente rallentato, mi preparai a passare un'oretta alquanto agitata e a contorcermi sulla poltrona. Ebbene, per tutta l'ora che effettivamente durò mi trovai in uno stato che non posso descrivere altrimenti se non come quello di una trance ipnotica. Tutti i miei pregiudizi sulle strutture ripetitive di Schubert erano scomparsi; tutti i dettagli musicali, che fino ad allora m'erano apparsi come appartenenti alla sfera dell'ornamentazione, assumevano improvvisamente l'aspetto di elementi organici. Avevo l'impressione di essere testimone dell'unione di due qualità apparentemente inconciliabili: un intenso calcolo analitico, che si rivelava però attraverso una spontaneità paragonabile all'improvvisazione, e in quell'istante – cosa che mi fu confermata a più riprese ascoltando le incisioni di Richter – compresi di essere davanti a uno degli uomini con la più forte capacità di comunicazione che il mondo musicale abbia prodotto nel nostro tempo»<sup>76</sup>.

### 3.4. ...ma Richter non apprezza il giudizio di Gould su Schubert

«Schubert non ha nulla a che vedere con ciò che ne dice Gould» (Sviatoslav Richter).

Come spesso gli accade nell'approfondire le sue intuizioni lungo percorsi di riflessione critica, tanto originali quanto imprevedibili, Glenn Gould alla fine del suo ragionamento sposta il suo obiettivo dal problema interpretativo riguardante Schubert e la sua *Sonata in Si bemolle maggiore* alla ben più ampia e com-

<sup>76</sup> Ivi, pp. 117-118.

plexa questione della comunicazione nell'arte, che in ambito musicale riguarda la funzione dell'interprete. Ma il russo Richter è un artista troppo lontano dai "distinguo" sociologico-mediatici dell'occidentale Gould, per poterlo seguire su questa linea di riflessione. Benché appropriati e sinceri – gli elogi del pianista canadese non lo gratificano più di tanto; quel giudizio negativo su Schubert a lui non va proprio giù, e commenta: «Lui dice che gli è piaciuta la mia interpretazione, ma sta parlando di me. Ha cambiato la sua opinione su Schubert?»<sup>77</sup>.

Quando Richter afferma in modo quasi provocatorio: «Voglio essere uno specchio, lo specchio del compositore»<sup>78</sup>, egli intende dire che tale "specularità" non può che nascere da una totale comprensione ed accettazione dell'universo formale ed estetico del compositore. Inoltre, Richter – come ricorda egli stesso nel documentario, e non senza un certo sussego – è stato il primo pianista russo ad eseguire le sonate di Schubert, ritenute insignificanti e noiose dai suoi colleghi più anziani, che lo giudicavano un po' matto per via di queste



Richter si congratula con Glenn Gould al termine di un recital del pianista canadese alla sala Čajkovskij di Mosca (11 maggio 1957).

sue scelte di repertorio fin troppo inusuali. A Richter dunque non basta che Gould rivaluti Schubert "solo" quando lo ascolta interpretato da Richter; nell'atteggiamento intellettualistico del pianista canadese egli coglie un che di estraneo alla propria sensibilità, al suo modo di rapportarsi con la musica e con i suoi musicisti preferiti, che lo indispette e taglia corto: «Schubert non ha nulla a che vedere con ciò che ne dice Gould»<sup>79</sup>. La diffidenza di Richter nei confronti di Gould nasceva dalla distanza culturale, ancor prima che generazionale, che separava i due artisti. Richter, benché molto attento a tutto ciò che era accaduto e andava accadendo nel secolo in cui viveva, rimase infatti sempre legato ad una dimensione sonora di impronta tardo romantica che, per fare un esempio, gli faceva sentire più prossimi alla propria sensibilità musicisti come Glazunov o Miaskovskij, piuttosto che Satie o Falla. Ma a dividere i due artisti c'erano anche delle questioni più specifiche, riguardanti la lettura del testo. Dopo aver ascoltato ed ammirato Gould nelle *Variazioni Goldberg* in occasione del terzo dei tre con-

<sup>77</sup> Richter *l'insoumis*, cit., DVD, Face B, Chap. 6, *Témoignage de Glenn Gould*.

<sup>78</sup> Valentina Čemberdži, *In viaggio con Sviatoslav Richter*, cit., p. 36.

<sup>79</sup> Richter *l'insoumis*, cit., DVD, Face B, Chap. 6, *Témoignage de Glenn Gould*.

certi tenuti dal pianista canadese a Mosca nel maggio del '57, Richter andò a congratularsi con Gould, ma gli fece anche notare che per rendere nella sua interezza l'opera occorreva eseguire tutti i ritornelli. Quando nel 1981 Bruno Monsaingeon girò con Glenn Gould un film sulle *Variazioni Goldberg*, il pianista canadese si limitò ad eseguire solo i ritornelli delle prime variazioni a canone. Poche settimane dopo, Monsaingeon incontrò Richter a Tours e gli riferì del lavoro appena completato con il pianista canadese. L'unica cosa che Richter gli chiese riguardò la questione dei ritornelli nelle *Goldberg* e si rammaricò molto del fatto che anche in questa occasione Gould non avesse seguito il suo consiglio.

#### 4. Considerazioni sulla personalità di un grande artista

«[...] mi sembra [...] che con Liszt, Busoni e Richter si siano toccati i punti nevralgici dell'interpretazione al pianoforte. [...] l'indirizzo culturale avviato da Liszt, fondatore del concertismo pianistico, si compie e si esaurisce con la generazione dei suoi discepoli, e lo stesso avviene con Busoni: dopo cinquant'anni bisogna cambiare gli orizzonti o rinnovarli, e Busoni è un riformatore, e Richter è un riformatore. Non solo, ma secondo me è il più eminente» (Piero Rattalino).

Nel suo più recente studio su Richter, Piero Rattalino ha riproposto, approfondendola, la propria tesi sulla collocazione storica del celebre pianista. Dopo aver individuato in Liszt, in Busoni e in Richter le tre personalità che, in epoche diverse, hanno svolto un ruolo superiore nel riformare e rinnovare il ruolo del pianista concertista nella società e nella storia della cultura, lo studioso italiano attribuisce a Richter il primato tra i grandi pianisti del Novecento; e lo fa ponendo in evidenza il percorso di superiore respiro culturale compiuto da Richter grazie alla capacità di scegliere per il suo repertorio un cospicuo numero di brani solistici e di concerti con orchestra in genere trascurati o del tutto ignorati dai suoi colleghi. Richter avrebbe dunque proposto nel tempo una diversa, rinnovata immagine della letteratura pianistica che da Bach si inoltra nel Novecento, fino ai *Movements* stravinskiani (1961), e l'impulso al rinnovamento del repertorio sarebbe stato sollecitato in lui dall'appartenenza ad una civiltà musicale giovane ed emergente, quella russa, che nella prima metà del Novecento avrebbe svolto un ruolo egemone, influenzando non poco anche l'altra civiltà musicale in ascesa, quella francese<sup>80</sup>.

Nelle sue linee generali, un simile quadro evolutivo della civiltà musicale europea del XX secolo può essere condiviso, soprattutto in riferimento alla sto-

<sup>80</sup> Su questa tesi di Rattalino si veda, *infra*, al par. 4.6.

ria della letteratura pianistica; più difficile è far procedere le scelte di repertorio di Richter lungo le linee tracciate da tale disegno storico. Se, come argomenta Rattalino, il pianista ucraino fu consapevole di rappresentare dinanzi al pubblico e alla critica occidentali un'immagine egemone della civiltà pianistica russa, ci si può chiedere perché egli abbia escluso dai suoi concerti e dai suoi programmi discografici diverse opere importanti appartenenti a quella civiltà: il *Secondo Concerto* di Čajkovskij, poco eseguito e poco noto in Occidente, ma ben presente nella tradizione interpretativa russa, da Gilels a Žukov, ai più giovani Leonskaja e Pletnev; il *Terzo Concerto* e la *Seconda Sonata* di Rachmaninov; l'integrale degli *Studi* op. 8, la *Terza* e la *Decima Sonata* di Skriabin; la versione pianistica del balletto *Petruška* di Stravinskij, il *Secondo* e il *Terzo Concerto* di Prokof'ev ed altro ancora<sup>81</sup>.

#### 4.1. Arte e ideologia...

«La mossa straordinaria di Mr. Richter sortì il suo effetto, giacché egli venne, suonò, conquistò» (Il critico statunitense Samuel Chotzinoff, a proposito del programma del primo recital di Richter alla Carnegie Hall di New York, 19 ottobre 1960).

Agli esordi della sua carriera in Occidente, Richter è apparso a molti – in America ed anche in Europa – come il rappresentante di un modo radicalmente diverso di intendere l'arte pianistica e con essa anche il mestiere, la professione di pianista. Ciò è avvenuto anche in coincidenza di una contingenza storica e politica di particolare complessità, che vedeva il blocco russo-slavo, guidato dall'URSS, e quello dei paesi occidentali, capeggiati dagli Stati Uniti d'America, contrapposti in ogni attività, dalla corsa ai primati scientifici (primo fra tutti, quello della conquista dello spazio) ai successi nei vari campi della cultura e dell'arte, nello sport e persino nel giuoco degli scacchi.

Arte e ideologia in quegli anni si sovrapponevano in modo quasi naturale e certamente la prima *tournee* americana di Richter, così come la formulazione di alcuni dei programmi che egli presentò, ricevette una forte connotazione ideologica, politica. Oggi, a distanza di quasi cinquant'anni da quell'evento, si può affermare che il lungo viaggio del più importante pianista dell'Unione Sovietica attraverso gli Stati Uniti fu sentito dai russi come un'autentica sfida, giocata per di più in casa del loro principale avversario. E dunque, se il primo dei suoi sei recital alla Carnegie Hall Richter lo dedicò a Beethoven, nel secondo egli riservò l'intero programma a Prokof'ev, vale a dire a quel compositore

<sup>81</sup> Per una più ampia disamina delle esclusioni, spesso sorprendenti, riscontrabili nel repertorio di Richter, si veda il par. 5.2. del presente saggio.

russo che, unico tra i musicisti venuti dopo Beethoven, ne aveva saputo riprendere e sviluppare la lezione sonatistica<sup>82</sup>.

Pur tuttavia, il fatto che il pubblico americano e la maggior parte della critica non abbiano tenuto in alcun conto quei segnali di sfida, manifestando invece un entusiasmo straripante nei confronti del pianista sovietico, sta a dimostrare che un artista autentico come Richter, nel far prevalere i valori dell'arte, o meglio, di ciò che egli stesso intendeva per arte, è stato in grado di "andare oltre", benché consapevole di rappresentare il proprio paese in un altro grande paese tanto diverso dal suo, e di porsi dunque al di sopra delle cosiddette barriere ideologiche. A Richter riuscì persino di non consentire che il suo ruolo di artista e la sua immagine privata potessero essere, da una parte, condizionati in modo eccessivo dalla poderosa macchina pubblicitaria messa in moto dal suo impresario americano e, dall'altra, troppo limitati dall'asfissiante controllo dei vari sorveglianti che i sovietici gli misero alle costole per tutta la durata di quel primo viaggio in Nord America.

#### 4.2. ...ma soprattutto "eccentricità"!

«Detesto tutta questa pianificazione della vita musicale. Se ho un pezzo pronto, che desidero eseguire, io intendo eseguirlo, non importa dove, in una scuola o in qualche altro posto, così come viene, gratuitamente. Per me è un piacere, e allo stesso modo mi è del tutto indifferente che si faccia in una grande sala o in una piccola» (Sviatoslav Richter).

C'è in realtà, nell'arte di Richter, un elemento – evidente e nello stesso tempo assai difficile da circoscrivere all'interno di una definizione – che sta al fondo di tutte le sue scelte artistiche e che è del resto rilevabile anche nei tratti,

---

<sup>82</sup> Non è certo casuale che, tra i grandi compositori del Novecento, siano stati due russi a dedicarsi con assiduità, e sia pur con intenti assai diversi, alla composizione di sonate per pianoforte: Aleksandr Skrjabin (con dieci sonate comprese tra il 1893 ed il 1913) e Sergej Prokof'ev (con nove sonate, composte tra il 1907 ed il 1944). Allontanatosi ben presto dagli schemi formali della tradizione, Skrjabin dalla *Quarta Sonata* in poi ha via via modificato la struttura stessa della sonata in una forma aperta, in cui tutti i parametri fondanti (armonia, melodia, timbro) sono sottoposti ad un'incessante elaborazione. Le sue sonate sono costruite su flussi melodici e blocchi armonici che diffondono sonorità ora sgarbanti ed enfatiche, ora cupe e ossessive; in esse si scorge il suo sforzo vitalistico di enucleare e di rappresentare quell'assoluto sinestetico che costituì la meta più alta della sua ricerca creativa. Del tutto diverso fu l'atteggiamento di Prokof'ev, che nella sua produzione sonatistica sperimentò un geniale modo di conciliazione tra tradizione e modernità, aggregando sonorità e dinamiche aspre e violente con altre di tutt'altro segno, ma sempre all'interno di strutture formali ben equilibrate. Nel ciclo delle cosiddette "Sonate di guerra" – la *Sesta* (1939-40), la *Settima* (1939-42) e l'*Ottava* (1939-44) – a Prokof'ev riuscì poi di drammatizzare gli elementi espressivi del suo stile; e ciò avvenne, per le ultime due sonate, nel segno di una sua piena adesione emotiva alle tragiche vicende vissute dalla Russia sconvolta dall'invasione nazista.

spesso contrastanti quando non contraddittori, della sua personalità. Tale elemento è costituito da ciò che il senso comune identifica nel termine “eccentricità”; vale a dire una sorta di instabilità emotiva permanente, che, sul piano soggettivo, induce a continui mutamenti d’umore e di attenzione; ma, a ben guardare, è proprio l’eccentricità a dare al talento artistico la possibilità di esprimersi in modo compiuto, dando dunque pieno spazio ad una naturale tendenza a disattendere le regole, a contrastare le opinioni ed i valori espressi dalla società e dal proprio ambiente di lavoro.

Nel caso di Richter, l’incrocio tra l’accentuata eccentricità del carattere ed un formidabile talento pianistico (orecchio assoluto; lettura a prima vista eccezionale; tecnica formidabile, dovuta oltre che all’agilità anche ad una presa della mano sui tasti del pianoforte estesa fino alla dodicesima!) hanno prodotto uno dei più grandi artisti del secolo appena trascorso.

L’eccentricità ha d’altra parte segnato sin dalla giovinezza quasi ogni momento della vita di Richter, e dunque anche della sua carriera artistica, che è stata tra le più irregolari che si conoscano. Se non si tiene in giusto conto questo aspetto della personalità incomparabile di questo artista, non si comprendono tanti suoi atteggiamenti, la cui stravaganza e incongruenza rispetto alla “normalità” lasciano spesso interdetti.

In ogni caso, ciò che ci preme osservare in questa sede è come tale inclinazione all’eccentricità abbia influito sulle scelte di repertorio e sullo stile interpretativo di Richter in misura superiore rispetto alle sue convinzioni intellettuali e più strettamente ideologiche.

Nell’ultima parte della sua vita, Richter, che ormai si riteneva libero da obblighi verso il mondo, accentuò, non senza una punta di consapevole esibizione-provocazione, la frequenza di simili atteggiamenti, sui quali si è costruito l’ultimo, ampio capitolo della mitologia alimentata dai suoi ammiratori.

Se durante gli anni Sessanta e Settanta erano divenuti oggetto di culto gli aneddoti riguardanti gli improvvisi annullamenti di concerti e, talvolta, di intere *tournées*, negli ultimi anni si infoltirono i racconti intorno all’insofferenza del Maestro rispetto al dover programmare con largo anticipo i propri impegni professionali; come pure facevano notizia gli episodi riguardanti la sua pretesa di suonare lì per lì in piccole località, incontrate lungo i percorsi per vie interne dei suoi interminabili trasferimenti in automobile<sup>83</sup>; oppure quella di non tenere

---

<sup>83</sup> Come si è già accennato a proposito delle trasferte in America, Richter detestava viaggiare in aereo e si adattava con poco entusiasmo anche agli spostamenti in treno. Il suo mezzo di trasporto preferito, in Russia così come all’estero, era l’automobile; solo così poteva fermarsi ogni qual volta decideva di fare il “turista” e poi magari scovare sulla carta stradale una località, una villa, adatte per un concerto fuori programma.

il concerto nella sede prevista dagli organizzatori, bensì in un'altra che aveva attratto il suo gusto estetico o che gli appariva più in sintonia con il suo stato d'animo del momento. Si trattava di piccole chiese, chiostri, cortili di antichi palazzi, tutti luoghi in genere poco adatti ad accogliere il folto pubblico dei suoi ammiratori<sup>84</sup>; i quali erano comunque disposti a raggiungere Richter ovunque, anche a dispetto dei programmi difficili, astrusi, che di volta in volta l'ascetico artista decideva di imporgli.

#### 4.3. Richter e il suo universo sonoro

«Il mio principio è quello di suonare solo le composizioni che io prediligo (e non solo quelle che sono in genere ben accolte). A questo principio mi sono quasi sempre attenuto» (Sviatoslav Richter).

«Ci sono dei brani che invece non ho voglia di suonare anche se sono belli. Le sonate di Chopin, per esempio, o la Sonata n. 3 di Brahms» (Sviatoslav Richter).

Qualunque sia il giudizio che si voglia attribuire alle sue scelte esistenziali ed artistiche, rimane il fatto che Richter si era costruito nel tempo un proprio mondo, un suo universo sonoro, abitato in solitudine, raramente condiviso con i colleghi da lui stimati. Poche erano le *star*, molti di più i giovani artisti da lui invitati a partecipare alle frenetiche giornate dei due festival da lui organizzati a Mosca e a Tours, forse per interrompere semestralmente il penitenziale isolamento che s'impondeva. In fondo, il commento del critico americano Samuel Chotzinoff, citato nella parte iniziale del presente saggio, e in particolare il suo considerare una «mossa straordinaria» quella compiuta da Richter durante la tournée americana del '60, presentandosi al pubblico della Carnegie Hall con «un unusual program», un programma insolito, costituito da ben cinque sonate di Beethoven, giova bene a far rilevare quel *quid* d'eccentricità che, è bene ripeterlo, costituisce l'aspetto forse più rilevante della personalità artistica ed umana del pianista ucraino.

---

<sup>84</sup> «Ovunque si dice che io preferisco le piccole sale, ma non è vero che le preferisco, la verità è che le grandi sale sono prenotate con molto anticipo e che io sono allergico ad ogni tipo di pianificazione. Non ho alcuna difficoltà ad esibirmi nelle grandi sale, ma la sera che ho desiderio di farlo, la sala in questione è occupata da un concerto di... vai a saperlo, Philippe Entremont, o Moura Lympany! Che posso farci?». Osserviamo Richter lanciarsi in queste sarcastiche ed un po' provocatorie affermazioni nel documentario di Monsaingeon (Face B, Chap. 8, *Répertoire et tournées*); le stesse considerazioni si leggono anche nella parte conclusiva del settimo capitolo (*Au delà des frontières*) del libro di Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 143.

Per il suo esordio londinese (Royal Albert Hall, 16 luglio 1961; London Symphony Orchestra diretta da Kyril Kondrašín) egli scelse ad esempio un concerto sconosciuto, lungo e difficile, come quello di Dvořák, riservando i due *Concerti* di Liszt, ben più noti e amati dal pubblico, all'esibizione successiva del 18 luglio, la cui registrazione rimane tra gli avvenimenti memorabili della discografia novecentesca<sup>85</sup>.

Ancora più inconsueto fu il programma presentato da Richter a Milano nell'ottobre del '62: i quasi ignoti brani di Händel, Hindemith, Šostakovič e Prokof'ev da lui proposti misero via via in fuga il pubblico della Società del Quartetto, irritato peraltro dalla prova per nulla entusiasmante offerta dal maestro<sup>86</sup>. Il recital milanese andò male, è vero, perché Richter suonò male; ma anche perché il programma era "unusual", inconsueto; non adatto cioè ad un pubblico tradizionalista e per nulla abituato ad ascoltare un seguito di brani che iniziava con una lunga *Suite* di Händel in luogo di un paio di limpide e brevi sonate di Scarlatti; che procedeva con un'ignota quanto indigesta *Prima Sonata* di Hindemith in luogo della consueta sonata beethoveniana; e che nella seconda parte, al posto di Schumann, Chopin o Liszt, aggiungeva altra musica difficile, come tre *Preludi e Fughe* di Šostakovič e la *Sesta Sonata* di Prokof'ev. Nell'articolazione di questo programma non vediamo sotteso alcun intento ideologico, ma vi risalta invece con evidenza una curiosità intellettuale talmente spinta da sfociare in una proposta eccentrica, del tutto estranea alle consuetudini del concertismo professionale. Richter era fatto così: non seguiva alcuna convenzione, non accettava e spesso non osservava alcuna delle regole non scritte previste dal rapporto tra artista, istituzione concertistica e pubblico; se avesse potuto, avrebbe fatto a meno volentieri dei manager, dei contratti e di

---

<sup>85</sup> I due *Concerti* per pianoforte e orchestra di Liszt furono registrati da Richter, sempre alla Royal Albert Hall di Londra e con la London Symphony Orchestra diretta da Kyril Kondrašín, nei giorni immediatamente successivi al concerto pubblico del 18 luglio 1961. Il disco, pubblicato dalla Philips (ABL 3401), fu in seguito ristampato più volte e lo stesso è avvenuto per la versione in cd. L'interpretazione di Richter rimane ancora oggi quella di riferimento, e ciò anche a dispetto dell'imponente incremento di incisioni discografiche dei due concerti lisztiani verificatosi nel corso dei decenni successivi.

<sup>86</sup> Ecco come Piero Rattalino ricorda l'infelice esito di quella serata, di cui fu diretto testimone: «Richter poteva suonare benissimo e poteva suonare malissimo: cosa che capitava a tutti i pianisti. Ma i pianisti del 1960, quando suonavano male, in genere mantenevano almeno una correttezza formale, una impeccabilità che mascherava la giornata di scarsa vena; Richter, quando suonava male, lo doveva far sapere anche all'ascoltatore più sprovveduto: vuoti di memoria e relative fermate, note false, pasticci, precipitazioni incredibili. Di qui l'indignazione scandalizzata di tanti bravi ascoltatori che, pensando alla campagna pubblicitaria e al favoloso onorario del concertista, se ne andavano durante l'esecuzione». Sta in Piero Rattalino, *Da Clementi a Pollini. Duecento anni con i grandi pianisti*, Milano-Firenze, Ricordi-Giunti Martello, 1983, p. 322.

tutti i non sempre piacevoli obblighi formali e burocratici cui è legata la vita del concertista. Richter non proponeva se stesso come divo, come *star* del concertismo internazionale; bensì come tramite di una superiore dimensione del vivere, da raggiungere tramite i capolavori della musica da lui ritenuti tali, e che in genere non erano gli stessi ritenuti tali dal pubblico o dalla critica. In questo senso è da intendere l'appellativo di *insoumis*, di ribelle, attribuito a Richter nel titolo del film di Monsaingeon; nello stesso senso egli costituisce, per chi intenda studiarne ed approfondirne la personalità, un *enigma*, che è l'appellativo attribuitogli nel titolo della versione in inglese dello stesso film.

#### 4.4. *Eccentricità interpretative, gestuali e... professionali*

«L'interprete è uno specchio e suonare della musica non significa inquinarla con la propria individualità, significa suonare *tutta* la musica, nulla di più, ma anche niente di meno. Chi potrebbe ricordarsi di *tutte* le indicazioni annotate dal compositore? In difetto, ci si mette ad "interpretare", e io sono contrario» (Sviatoslav Richter).

«Non suono per il pubblico ma per me stesso. Se provo soddisfazione, allora anche il pubblico apprezzerà ciò che suono» (Sviatoslav Richter).

Farsi un'idea dell'eccentricità di Richter al pianoforte non è difficile, in quanto gli esempi, grandi e piccoli, non mancano e suscitano quasi sempre interessanti riflessioni.

Basterà comunque osservarlo negli estratti di alcuni filmati, girati in Russia e in Occidente, ripresi nel film di Monsaingeon, per farsi un'idea degli estri imprevedibili della sua personalità. In quei brevi quanto emozionanti frammenti delle interpretazioni di Richter, colpiscono, da una parte, il contrasto tra l'irruenza scomposta dei gesti e, dall'altra, la precisione tecnica dell'esecuzione e la qualità di suono ottenuta.

La sensazione che si riceve, di un'energia allo stato puro che aggredisce ogni spazio della tastiera, è identica, sia che si tratti di brani solistici (una *Fuga* di Šostakovič, la *Sesta Sonata* di Prokof'ev o le *Variations Serieuses* di Mendelssohn), sia che l'artista sia impegnato con l'orchestra (nel *Concerto n. 2* di Brahms, nella *Burleske* di Strauss, o nel *Quinto Concerto* di Prokof'ev). Gli improvvisi sussulti delle spalle, i movimenti della testa e del suo dorso possente diventano essi stessi espressivi, quasi fossero parte dell'interpretazione; e Richter proietta i flussi di quell'energia incontenibile verso ogni settore della sala, annullando con i suoi gesti bruschi ed imperiosi quelli ben più convenzionali del direttore d'orchestra: una vera forza della natura!

Richter fu infatti prima di tutto un “sensitivo”, nella vita come nell’arte, che per lui erano un’unica cosa.

Negli appunti di viaggio raccolti dalla Čemberdži durante la *tournee* transiberiana del 1986, sono frequenti i riferimenti all’eccezionale memoria posseduta da Richter di qualsiasi cosa vedesse o leggesse e al fatto che tale memoria sollecitasse di continuo la sua capacità analogica; nel riferire, ad esempio, le immagini, la luce, i colori di un paesaggio ad una scena d’opera, oppure nell’associare i tratti somatici di una persona appena conosciuta a quelli della figura di un quadro<sup>87</sup>. Tutto ciò Richter lo faceva in modo del tutto naturale, spontaneo, passando con rapidità da un argomento ad un altro del tutto diverso.

Anche la scelta dei brani da suonare ed il modo in cui li interpretava erano determinati dalle traiettorie improvvise disegnate dalle immagini analogiche che via via la musica gli suggeriva; e quando queste immagini Richter si metteva a descriverle, pare che riuscisse a coinvolgere chiunque in modo irresistibile: «Richter mi mostrò più volte il “disegno” della musica di Szymanowski e in effetti gli arpeggi prolungati e d’ampio diapason, che riempivano magnificamente lo spartito, trasmettevano anche graficamente le modulazioni del canto delle sirene. Svjatoslav Teofilovič suonò più volte di seguito, una dopo l’altra, *L’isola delle sirene*, *Calipso*, *Shéhérazade*, e *Tantris*: fu un autentico concerto di opere di Szymanowski, anzi non un semplice concerto, ma un concerto-saggio, con spiegazioni e commenti. [S.R.] “*L’isola delle sirene* e *Calipso* sono l’Ellade. In Szymanowski, in ogni sua pièce, c’è un’atmosfera che giunge fino a noi da quelle epoche lontane... È un linguaggio armonico tutto particolare. Dal punto di vista armonico, il tema di Ulisse è assolutamente originale”»<sup>88</sup>.

Ci fu un periodo in cui Richter venne preso sotto tiro dalla stampa internazionale per i frequenti annullamenti dei suoi recital. L’artista soffriva di frequenti cedimenti nervosi e di altri problemi fisici, che col tempo si sarebbero aggravati, e dunque gli capitava di dover rinunciare ad alcuni dei suoi impegni. Negli ultimi anni lo amareggiava ancora ripensare all’accusa di divismo che gli

<sup>87</sup> «Quando nella vivida, grigia foschia cominciammo a intravedere il minaccioso lago Bajkal, Richter disse: “Wagner: *La Valchiria*, atto secondo” [...] Ci fermammo infine sulla riva del Bajkal [...] Richter era assolutamente immune da sospiri di meraviglia. Guardò il lago e disse: “Ha presente la Cappella Sistina?” – “No, non ci sono mai stata, né l’ho mai vista.” – “Ma si ricorda dei ragazzi del dipinto?” – “Vagamente” – “Guardi: il nostro autista è tale e quale a uno di loro.” Ebbi modo di stupirmi ancora una volta della continua, vigile attenzione che Richter dimostrava per qualunque cosa tradisse la minima attinenza con l’arte. Spesso le sue osservazioni e associazioni ci lasciavano di stucco per la loro precisione e per l’assoluta inconsuetudine». Sta in Valentina Čemberdži, *In viaggio con Svjatoslav Richter*, cit., pp. 52-53.

<sup>88</sup> Ivi, p. 128. *L’île des sirènes* e *Calypso* sono il primo ed il secondo brano del trittico *Métopes*, op. 29 (1915), ispirato all’*Odisea*; *Shéhérazade* e *Tantris le Bouffon* sono il primo e il secondo brano del trittico *Masques*, op. 34 (1916).

veniva rivolta: «Mi hanno costruito addosso la fama di essere volubile e spesso mi hanno rinfacciato di aver annullato senza motivo dei concerti. Qualcuno si è spinto a scrivere che ero più famoso per i concerti che avevo annullato che per quelli svolti. Ancora dei resoconti giornalistici! È vero che mi è capitato più volte di essere malato e di annullare dei concerti. Ma far credere che ciò avveniva per mio capriccio, ciò è assolutamente falso. Per di più, quando annullavo dei concerti, li recuperavo sempre in una data successiva»<sup>89</sup>.

#### 4.5. *Suonare in penombra, con lo spartito*

«[...] entrava in scena tenendo sotto il braccio destro lo spartito, era affiancato dal voltapagine [...] sedeva tranquillo al pianoforte comprimendo con il suo rispettabile peso l'altissimo ma morbido cuscino sul seggiolino, metteva la musica sul leggio, l'apriva, trovava la pagina, si sistemava per bene, e poi, mentre si spegnevano le luci, accendeva un faretto collocato per terra» (Piero Rattalino sulla "teatralità" dei recital del Richter anni Ottanta).

Nei filmati degli ultimi anni, Richter appare molto invecchiato e porta gli occhiali, poiché suona leggendo la musica, che è lui stesso a sistemare sul leggio; egli teme gli improvvisi vuoti di una memoria un tempo ferrea, ma indebolitasi nel tempo anche per via di una serie di malanni senili, tra i quali anche dei gravi disturbi all'udito che hanno alterato la sua percezione delle tonalità. Le immagini lo mostrano tuttavia ancora energico e ben saldo nel portamento mentre, all'inizio e alla fine del concerto, percorre con passi misurati la distanza che lo separa dal pianoforte e porge il suo austero inchino al pubblico. La differenza si nota di più mentre Richter suona, perché i suoi movimenti appaiono meno scattanti e molto più controllati di un tempo; anche la situazione ambientale dei suoi recital è diversa: la tastiera viene illuminata da un faretto che proietta dal basso l'unica luce disponibile nella sala, tenuta per sua volontà in assoluta oscurità; inoltre, accanto a lui siede un voltapagine, accuratamente istruito prima del concerto.

Sia nel documentario di Montsaingon, sia nel libro della Čemberdži, Richter fa discendere queste sue scelte da motivate riflessioni: «Perché suono con lo spartito? Purtroppo ho iniziato a farlo troppo tardi, sebbene sospettassi da tempo che fosse la cosa migliore. Il paradosso è il seguente: in passato, quando il repertorio era estremamente circoscritto e meno complicato, si aveva la buona abitudine di suonare seguendo lo spartito, un'abitudine interrotta da Liszt. Ora che il nostro patrimonio musicale è diventato incommensurabile, oberare la

<sup>89</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 143.

mente di note è un rischio, per non dire addirittura un pericolo [...] Inoltre un rapporto ininterrotto e serrato con il testo musicale e i precisi dettami dell'autore danno minor adito ad eccessive "libertà" e al famigerato "individualismo" dell'esecutore, che tormenta il pubblico e rovina la musica, non essendo altro che mancanza di umiltà e di rispetto nei confronti del compositore. Con lo spartito di fronte agli occhi non è così facile sentirsi liberi, non c'è alcun dubbio. Lo spartito va studiato, ci vuole tempo e un adeguato esercizio: sono cose che sarebbe bene acquisire fin da subito»<sup>90</sup>.

A proposito del suonare a memoria o con la carta, va comunque ricordato che Richter, anche in tempi non sospetti, ha sostenuto l'importanza, ai fini di un'estensione del repertorio dell'interprete, dell'esecuzione con la musica sul leggio. Ecco come si esprimeva in una delle sue conversazioni con l'amico e collega Jakov Milstein che, come si è detto, si svolsero tra il '45 e gli anni Sessanta: «Peccato che durante i concerti non si possa suonare leggendo la carta. Quale ottima esecuzione potrebbe avere la musica! Per esempio quella di Händel, che ormai quasi non si suona più. [...] Perché si deve perdere tanto tempo con uno studio estenuante di pezzi complicati, quando si potrebbe eseguire un brano con la partitura sul leggio? [...] resto convinto del fatto che moltissima musica si potrebbe, anzi si dovrebbe suonare leggendo la partitura. Per esempio le *Variazioni Goldberg* di Bach, *Le Suites francesi*, le *Sonate* di Haydn, ed anche alcuni tra i *Concerti* di Mozart. [...] Io penso che non si possa suonare tutto a memoria. La musica classica non ha bisogno dell'esecuzione senza partitura sul leggio»<sup>91</sup>. Alla fine del suo ragionamento, Richter afferma però qualcosa che, in una certa misura, contraddice le precedenti affermazioni: «Suonare a memoria limita enormemente il repertorio. [...] Ma perderemmo molto di più se suonassimo *tutto* con la carta. Anche suonare *senza* partitura è indispensabile»<sup>92</sup>.

È molto divertente il seguito di risposte, secche ed intransigenti, rese da Richter (*S.R.*) a Bruno Monsaingeon (*B.M.*), che lo incalza sulla questione del suonare con la sala al buio:

*S.R.* "È per la concentrazione, affinché il pubblico ascolti meglio";

*BM* "Non è necessario vedere";

*S.R.* "Che cosa?";

*BM* "L'interprete";

*S.R.* "Per fare cosa?...Io non esprimo altro che il lavoro che sto svolgendo su una composizione. Chi ha bisogno di vedere ciò?"<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> Valentina Čemberdži, *In viaggio con Svatoslav Richter*, cit., pp. 69-70.

<sup>91</sup> Jacov Milstein (a cura di), *Svatoslav Richter. Genio e regolatezza*, cit., p. 61.

<sup>92</sup> Ivi, pp. 61-62.

<sup>93</sup> *Richter l'insoumis*, cit., DVD, Face B, Chap. 5, *Méthode de travail*.

Una diecina di anni prima, il pianista ucraino si era mostrato meno distaccato, anzi decisamente polemico, nel trattare lo stesso argomento: «Quante misteriose ragioni, più o meno lusinghiere, sono state inventate a questo proposito! Ma il motivo è uno solo: il pubblico. Noi siamo abituati a *guardare* la musica, e non c'è niente di più deleterio. Il movimento delle dita e la mimica non riflettono la musica, bensì il lavoro che su di essa è stato svolto, e non aiutano a carpirne l'essenza; gli sguardi rivolti alla sala o agli ascoltatori deconcentrano, distraggono, si insinuano tra la musica e i suoi fruitori. È necessario che la musica giunga incontaminata e per via diretta. E comunque mi auguro spero che il buio non induca al sonno, ma faciliti invece la concentrazione»<sup>94</sup>.

Certo, ogni volta che si leggono queste nette affermazioni di Richter contro la mimica e la gestualità dell'interprete, che “distraggono” il pubblico-ascoltatore in favore del pubblico-spettatore, si rimane perplessi e subito si è indotti a chiedersi: ma il Richter che l'Occidente aveva conosciuto all'inizio degli anni Sessanta, rimanendone subito soggiogato, non era forse dotato, e in misura del tutto eccezionale, di quella superiore sensibilità gestuale, di quella capacità di drammatizzare ogni suo recital, che invece venti anni dopo egli ha ripudiato e contestato in modo così intransigente?

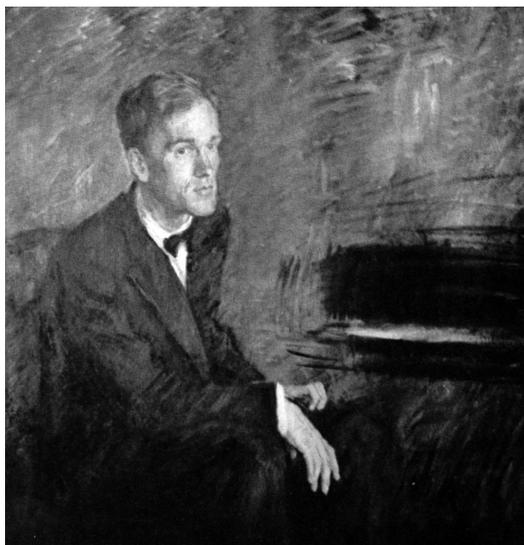
Ed inoltre, non era proprio il Richter irruento ed iconoclasta degli anni Cinquanta e Sessanta, quel Richter che Piero Rattalino definisce “dionisiaco”, l'innimitabile attore della tastiera, capace di trasformare in un'azione scenica, teatrale, le sue interpretazioni di un concerto per pianoforte e orchestra, indipendentemente dal fatto che la musica fosse di Mozart, di Beethoven, di Liszt o di Rachmaninov? Le risposte che si possono dare a queste lecite domande non sono facili da formulare, proprio in ragione della palese contraddizione tra i due atteggiamenti.

Quel che si può affermare con certezza è che nella personalità di Richter, proprio a seguito dei problemi fisici e psichici cui si è già accennato, si verificò una profonda metamorfosi. Ciò che non è invece semplice da indagare è il modo con cui egli prese atto di un così radicale cambiamento; se cioè egli volle davvero dare una nuova immagine di sé, corrispondente al suo diverso sentire di uomo entrato nell'ultima stagione della sua vita; o se invece intese celare dietro le sue severe affermazioni il doloroso disagio per la perdita di una vitalità smarrita e non più recuperabile.

In questo periodo della sua attività concertistica Richter faceva stampare due suoi scritti sul programma di sala; in essi sosteneva la necessità etica per ogni pianista di non suonare a memoria e di anteporre alla propria personalità i

<sup>94</sup> Valentina Čemberdži, *In viaggio con Svjatoslav Richter*, cit., pp. 70-71.

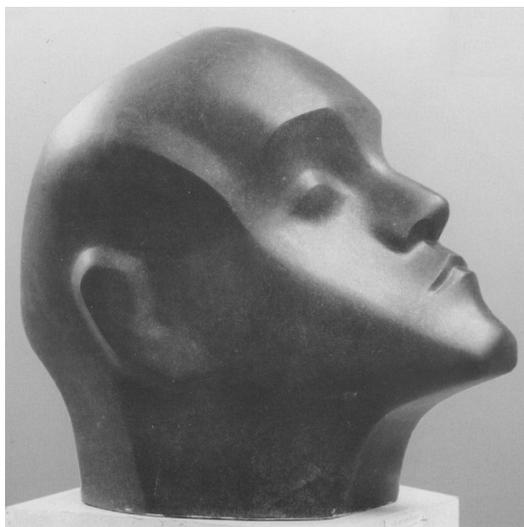
Alcuni ritratti di Richter.



1 – Dipinto del pittore georgiano K. Magalashvili, databile intorno agli anni Quaranta.



2 – Disegno di Oskar Kokoshka (1965).



3 – Ritratto in granito della scultrice lettone Lea Matysovna Davidova-Mudene (1967).



4 – Particolare del ritratto realizzato da Herschel Levit (1912-1986), pittore, illustratore e fotografo americano. Levit eseguì il ritratto nell'autunno del 1960, in occasione della prima *tournee* americana di Richter e la RCA Victor lo utilizzò per la copertina del disco con le *Sonate* op. 57 e op. 26 di Beethoven, apparso in Italia nel maggio del 1962 (cfr. tav. D, n. 3).

sacri diritti della musica. Piero Rattalino sostiene che dietro tutto questo cerimoniale “antidivistico”, Richter – suo malgrado, o magari, se si vuol essere più maliziosi, per un suo studiato calcolo da “uomo di teatro”, che non riusciva a tradire la sua vocazione giovanile – continuava a “fare spettacolo”: «Illuminazione dal basso verso l’alto che allunga le ombre, luce tenue, la maschera di Richter in cui si evidenziavano la forte mandibola e le potenti ossa del cranio, il profilo del voltapagine che usciva un attimo dal buio e ci rientrava, tutto creava un’atmosfera da seduta spiritica. [...] Ma al di là della messinscena, che all’inizio, secondo la mia opinione, era prima di tutto messinscena ai fini dello spettacolo, e che in quanto tale esercitava una fortissima seduzione nei confronti del pubblico, Richter si era veramente incamminato verso lo spinoso sentiero dell’ascesi mistica»<sup>95</sup>.

Dall’impressione visiva di un minor controllo sull’esecuzione, suscitata per suggestione dal fatto che Richter non suona a memoria, ne discende dunque un’altra, che riguarda una diversa maniera interpretativa maturata dall’artista. Ci si domanda allora: è più interessante il Richter prima maniera, aggressivo, imprevedibile e trascinate, degli anni Sessanta? O lo è di più quello degli anni Settanta, che sta assimilando in modo diverso, i concetti più profondi della “classicità” occidentale? O ancora l’asceta degli anni Ottanta, dimentico del pubblico e avviato alla mistica saggezza del tardo stile? «Domanda oziosa!», sembra risponderci stizzito lo stesso Maestro, allorché in un filmato registrato a Mantova nel 1984 stacca il finale della *Quarta Ballata* di Chopin ad un tempo che manderebbe chiunque fuori binario, mantenendolo inalterato fino alla fine.

#### 4.6. Richter pianista “slavofilo”?

«Il cuore della sua poetica sta nei *Quadri* [di Murgskij]: di lì si irradiano tutti i fasci di luce che illuminano ciò che era prima e ciò che sarà dopo, i fasci che si rincorrono e che si rifrangono, che mischiano i loro colori, che si frammentano in riflessi innumerevoli e, come sognava Debussy, in riflessi dei riflessi» (Piero Rattalino, a proposito della matrice slava del pianismo di Richter).

Piero Rattalino ritiene che, al di sopra della sua apparente disorganicità, nel repertorio richteriano si possa individuare un percorso intellettuale, lucido quanto determinato nello sforzo di rileggere l’intera letteratura pianistica dal punto di vista della cultura slava, e di quella russa in particolare. La dimostrazione di tale tesi è complessa, in quanto articolata su due livelli. Nel primo, di

<sup>95</sup> Piero Rattalino, *Sviatoslav Richter. Il visionario*, cit., p. 99.

natura formalistica, lo studioso italiano vede Richter impegnato nel rileggere Beethoven quale riorganizzatore – a partire dagli esiti rivoluzionari (in senso formale e non politico) raggiunti nella *Sonata Appassionata* – di un assetto diverso della *forma-sonata* classica, fondato su concetto di variazione costante di tutti gli elementi costitutivi della forma (melodia, armonia, ritmo) e quindi di un modo del tutto nuovo di procedere nell’elaborazione tematica. Il momento successivo di questa vicenda, allorché nella produzione pianistica si afferma il *kreis*, la ghirlanda romantica di brevi brani collegati tra loro da sottili affinità tonali e tematiche (dalle *Bagatelle* dello stesso Beethoven agli *Improvvisi* di Schubert; dalle *Romanze senza parole* di Mendelssohn alle raccolte pianistiche dello Schumann anni Trenta, fino ai *Preludi* di Chopin e alle *Consolazioni* di Liszt), non svolgerebbe – nella concezione maturata da Richter – la funzione di alternativa alla *forma-sonata* classica, che l’odierna musicologia tende ad identificare come il contributo più significativo offerto dal movimento romantico all’evoluzione delle forme musicali. La sostituzione della dialettica tematica perfezionata nei perfetti sincronismi della *forma-sonata* dal classicismo della Scuola di Vienna (Haydn, Mozart, il primo Beethoven) con il frammentato *kreis* romantico, costituirebbe bensì il segno del progressivo cedimento della forma rispetto al contenuto, del liberarsi cioè dell’elemento lirico e del prevalere del moto soggettivo, individuale; in sintesi, un modo di comporre che, nei suoi fini ultimi, teoretici, sarebbe più “disgregativo” che “alternativo” rispetto alle regole della tradizione.

Richter avrebbe dunque individuato un percorso «che vedeva l’Ottocento come trionfo dell’irrazionale, dell’effimero, dell’esistenziale, e che collegava Schubert all’inizio e Scriabin alla fine di una lenta distruzione della classicità»<sup>96</sup>. Passando adesso a considerare in sintesi il secondo livello – vale a dire quello ideologico ed estetico – della tesi sviluppata da Rattalino, Richter avrebbe scelto di collocare al centro di questa vicenda il più longevo tra i grandi musicisti romantici, vale a dire Franz Liszt, il più alto genio pianistico dell’Ottocento<sup>97</sup>. È Liszt dunque «che lega il passaggio dalla civiltà austro-tedesca alla

<sup>96</sup> Cfr. Piero Rattalino, *Richter*, in *Pianisti e fortisti. Viaggio pellegrino tra gli interpreti alla tastiera da... Bunin a Planté*, Milano-Firenze, Ricordi/Giunti, 1990, pp. 311-315: 314.

<sup>97</sup> Nato nel 1811 al confine tra Austria ed Ungheria, ma formatosi culturalmente e spiritualmente nella Parigi degli anni Venti-Trenta, Liszt provò ad inserirsi, durante gli anni trascorsi alla corte granducale di Weimar (1848-’59), nella vicenda della cultura romantica tedesca di metà secolo, venendone però emarginato anche a seguito della polemica sviluppatasi tra formalisti-brahmsiani ed avveniristi-wagneriani. Dal 1861 in poi, Liszt soggiornò a lungo a Roma; entrò nei ranghi di Santa Romana Chiesa, divenendo abate nel 1865, ed aspirò senza successo ad un posto di maestro di cappella in San Pietro. Morì nel 1886 a Bayreuth, ovvero nel luogo eletto a sede permanente del mito wagneriano, che lo stesso Liszt – amico, ammiratore, mentore e per di più suocero dell’autore del *Tristano* –, tanto contribuì ad alimentare, fino ad oscurare se stesso. Sarà

civiltà franco-russa del tardo romanticismo e del simbolismo (Musorgskij), e successivamente, dopo la catarsi di Scriabin, la civiltà slava ritrova con Prokofiev (e con Bartók) i principi eterni della classicità»<sup>98</sup>.

Ma da quale prospettiva Richter osservava la storia della letteratura pianistica? Attraverso quali coordinate misurava la sua scala di valori, le sue scelte? Rattalino non ha dubbi in merito: «Richter non cerca di interpretare Bach alla tedesca, Schubert alla viennese, Chopin alla polacca, Ravel alla francese. Egli interpreta tutto alla russa, egli è l'esponente di una civiltà che delle altre civiltà si è nutrita, che le ha fatte sue e che le ha restituite con il suo inconfondibile marchio: il Beethoven di Richter passa attraverso Prokofiev, il suo Chopin passa attraverso Skrjabin, il suo Ravel passa attraverso Rachmaninov. Il cuore della sua poetica di interprete, oserei dire, sta nei Quadri di una esposizione di Mussorgski»<sup>99</sup>. Abbiamo già espresso i nostri dubbi circa la capacità di Richter di dar corso con continuità alle sue riflessioni storicistiche, e lo abbiamo fatto valutando alcune incongruenze ed omissioni riscontrabili nel suo repertorio.

La definizione di Richter quale “pianista slavofilo” ci appare sì convincente, ma solo fino a un certo punto; accogliendola del tutto si rischia infatti di dover riconoscere nel suo stile interpretativo proprio quei limiti individuati, da opposta prospettiva, dal critico americano Harold C. Schonberg, che all'inizio degli anni Sessanta giudicava Richter e gli interpreti russi in genere, “attardati” rispetto alle acquisizioni stilistiche e alla superiore consapevolezza storica del repertorio maturate in Occidente.

In ogni caso tale definizione può essere applicata in misura convincente solo al Richter degli anni Cinquanta-Sessanta (che è poi il Richter che Rattalino preferisce). Dopo, infatti, il pianista ucraino visse una fase più riflessiva, durante la quale mitigò i propri estri e iniziò a riflettere in modo diverso sul repertorio ed in particolare sui classici tedeschi. In una fase ulteriore, che occupa all'incirca gli ultimi quindici anni di attività di Richter, egli maturò il suo “tardo

---

qui opportuno osservare che Richter assimila la lezione di Beethoven attraverso Liszt, che ne trascrisse le sinfonie e i cicli liederistici e ne eseguì in concerto alcune sonate; tra queste l'op. 106, nota come *Hammerklavier Sonate*, che Richter considera in assoluto l'opera pianistica più difficile da affrontare. Sarà anche utile osservare come l'incandescente interpretazione dell'*Appassionata* – del tutto *off limits* secondo i criteri della tradizione tedesca, condivisa dalle altre scuole occidentali – discenda dal rapporto Beethoven-Liszt, istituito dalla scuola pianistica russa.

<sup>98</sup> Piero Rattalino, *Pianisti e fortisti*, cit., p. 314. Il processo qui descritto entrò in piena maturazione intorno alla metà degli anni Settanta dell'Ottocento, con opere di forte impatto emotivo quali il *Concerto n. 1* per pianoforte e orchestra op. 23 (1874-'75) e la *Grande Sonata*, op. 37 (1878) di Čajkovskij (in direzione tardo romantica) e i *Tableaux d'une exposition* (1874) di Mussorgskij (in direzione simbolista).

<sup>99</sup> Cfr. Piero Rattalino, *Richter il terzo uomo*, in «I Grandi della Musica», n. 4/s. i. d., pp. 3-6: 6.

stile”, individuando in compositori come Bach, Händel, Brahms, Reger, Hindemith l’asse portante di una ricerca stilistica ora votata all’essenzialità e all’attuazione dell’inimitabile esuberanza sonora che aveva caratterizzato le interpretazioni della giovinezza. Richter cercò anche nuovi spazi, estendendo i suoi interessi concernenti il Novecento ad autori come il Webern delle *Variazioni* op. 27, lo Stravinskij dei *Movements per pianoforte e orchestra*, il Bartók di *Burlesques*, lo Szymanowski di *Métopes*, di *Masques* e delle due *Sonate*, il Gershwin del *Concerto in Fa*. In relazione a tutto ciò, negli ultimi anni Richter giunse a proporre una lettura molto diversa – anch’essa si potrebbe dire “decolorata”, meno dinamica e aggressiva – dei grandi romantici come Chopin, Liszt e Schumann e dei tardo romantici russi.

La discussione sull’arte di Richter rimane dunque aperta all’indagine degli studiosi per quel che riguarda il periodo grosso modo compreso tra il 1975 ed il 1995, ed in fondo è naturale che sia così. Dovrà infatti trascorrere ancora del tempo prima che la prospettiva storica possa delineare i fatti con maggiore chiarezza, consentendo di poter valutare con la necessaria obiettività il contributo reso da Richter alla vicenda pianistica di fine Novecento.

## 5. Il Maestro e il suo strumento

«Mi ricordo che un giorno Igumnov<sup>100</sup> mi disse: ‘Lei non ama i pianoforti!’ ‘È possibile, – gli risposi – io preferisco la musica’» (dai *Diari* di Sviatoslav Richter).

Contrariamente alla maggior parte dei suoi colleghi, Richter non si curava granché della qualità dei pianoforti sui quali doveva suonare. Anzi sosteneva che fosse una delle cose da non fare, in quanto fonte di ansia e di insicurezza: «Niente è più nefasto per un pianista del dover scegliere lo strumento sul quale dovrà suonare. Bisogna suonare sul pianoforte che si trova in sala, come se si trattasse del destino. Allora tutto diventa infinitamente più facile sul piano psicologico. Io non scelgo mai un pianoforte e non faccio tante prove prima di un concerto. Tutto ciò è inutile e demoralizzante. Mi affido all’accordatore. Se sono in buona forma, mi adatto a qualsiasi strumento, mentre se mi metto a dubi-

---

<sup>100</sup> Kostantin Nikolaevič Igumnov (1873-1948), fu rinomato pianista e didatta. Artista del popolo dell’URSS e Premio Stalin nel 1946, costituì con Heinrich Neuhaus e Aleksandr Goldenweiser (1875-1961), la triade dei grandi didatti del Conservatorio di Mosca. Richter lo preferiva a Goldenweiser, da lui ritenuto troppo accademico, e ne conservava un ricordo positivo: «Igumnov era un eccellente musicista e un pianista originale. Suonava senza brio, ma con lirismo; la sua sonorità era splendida, raffinata, anche se un po’ limitata».

tare non combino nulla»<sup>101</sup>. L'atteggiamento fatalistico di Richter riguardo alla scelta dei pianoforti è, come spesso accade, spiazzante perché inconsueto, imprevedibile; la fermezza con cui egli sostiene la propria opinione, la rende anche un po' paradossale e non esente da una punta di polemica verso quei pianisti che hanno il culto del "pianoforte perfetto", messo a punto, su proprie ed inconfutabili indicazioni, dall'accordatore di fiducia<sup>102</sup>.

Richter si divertiva a raccontare l'episodio accadutogli a Parigi, allorché concordò un recital da svolgere nella sede dell'ambasciata sovietica. Essendo stato informato da un accordatore che lo Steinway in possesso dell'ambasciata era insuonabile, Richter annullò subito il concerto, ma l'ambasciatore non ne tenne conto e la macchina organizzativa seguì il suo corso. Così nel pomeriggio in cui doveva aver luogo il recital, gli invitati si presentarono in sala puntuali e numerosi, gettando nel panico i funzionari russi; convocato d'imperio dall'ambasciatore, Richter, al fine di evitare un incidente diplomatico, fu costretto, comunque, a suonare: «Salii sulla pedana e, dopo aver mandato al diavolo il pianoforte e tutto il resto, attaccai la *Sonata in fa diesis minore* di Brahms. Ebbene quello fu forse il mio miglior concerto della stagione!»<sup>103</sup>. Tuttavia, anche il severo anticonformismo di Richter dovette ad un certo momento cedere alle cosiddette "pressioni del mercato". Nell'ultima parte della sua carriera, egli scoprì nei pianoforti della ditta giapponese Yamaha alcune qualità di timbro da lui ritenute fondamentali, come la possibilità di ottenere delle sfumature diverse di sonorità nei "pianissimo"; ciò lo convinse a mutare radicalmente il suo atteggiamento e ad accettare l'opportunità che gli fu offerta di svolgere le proprie *tournées* con tanto di pianoforti e di ossequiosi accordatori nipponici al seguito. Come dire che... il principio di contraddizione, per gli spiriti eccentrici, è quasi una regola!

---

<sup>101</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 141. Richter giunse al punto di attribuire all'insistenza degli organizzatori nel proporgli ad ogni concerto una gran quantità di strumenti tra i quali scegliere, il cattivo esito (secondo lui, beninteso...) della sua prima *tournee* americana.

<sup>102</sup> Tra i pianisti di fama internazionale che furono letteralmente ossessionati dall'esigenza di poter disporre in occasione di ogni loro concerto o registrazione in studio di uno strumento che rispondesse in ogni dettaglio della meccanica e nella qualità del suono alle proprie intenzioni interpretative, ricorderemo qui Vladimir Horowitz ed Arturo Benedetti Michelangeli. È noto che il pianista italiano fu assistito per decenni dal fido accordatore Cesare Augusto Tallone (1895-1982), il quale fu anche titolare di una rinomata fabbrica milanese di pianoforti costruiti su suoi progetti. Con Benedetti Michelangeli ha poi collaborato Angelo Fabbrini, oggi titolare a Pescara di una nota azienda di pianoforti e strumenti, che da oltre trent'anni è l'accordatore di riferimento dei pianisti italiani di generazioni più recenti, come Maurizio Pollini e Michele Campanella, e di diversi concertisti stranieri.

<sup>103</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., pp. 141-142.

### 5.1. *Quanto e come studiava Richter?*

«Sviatoslav Richter possiede una qualità che gli offre molti vantaggi di fronte a molti grandi pianisti, Busoni incluso. Egli legge a prima vista in modo così magnifico che, suonando per la prima volta un'opera del tutto sconosciuta, dà l'impressione di conoscerla invece quasi a memoria, che tutto gli è chiaro fino in fondo; stupisce [...] il riconoscimento infallibile della musica, del suo "senso" e la sua immediata, perfetta realizzazione» (Heinrich Neuhaus).

Su questo argomento non era possibile discutere con il Maestro, che sosteneva con fermezza di non aver mai dedicato troppo tempo allo studio giornaliero. Nella seconda parte del film di Monsaingeon si assiste in proposito ad un divertente siparietto: la moglie di Richter, Nina Dorliac, racconta come Richter abbia sempre raccomandato agli altri pianisti di non studiare più di tre ore al giorno, asserendo di fare egli stesso così; ma che in realtà egli da giovane giunse a studiare dalle dieci alle dodici ore al giorno: «Lavora con un cronometro; una precisione maniacale!». La replica di Richter è stizzita: «Che sciocchezza! Non ho mai studiato più di tre ore al giorno; forse in qualche occasione particolare, ad esempio quando ho preparato la *Settima Sonata* di Prokof'ev, l'ultimo giorno ho dovuto lavorare di più, ma dodici ore mai»<sup>104</sup>. In verità, leggendo gli appunti raccolti da Valentina Čemberdži durante la tournée transiberiana svolta da Richter nel 1986, le ore da lui dedicate allo studio giornaliero, in qualunque luogo e con qualunque situazione climatica, sommano in genere a ben più di tre, ma può anche darsi che la Čemberdži, che non perde occasione per dichiarare la sua adorante ammirazione verso il Maestro, si sia lasciata andare a qualche esagerazione.

È comunque verosimile che Richter abbia dedicato un tempo abbastanza limitato allo studio, e ciò in virtù della sua naturale facilità di lettura e di memorizzazione, che gli consentì di compilare nel tempo un repertorio enorme (ben 80 programmi diversi) e che egli conservò fino al momento in cui, nella seconda metà degli anni Settanta, si ammalò seriamente.

Il suo maestro Heinrich Neuhaus amava raccontare questo inquietante episodio, avvenuto nella sua classe: «[...] un buon allievo del defunto Kostantin Nikolaevič Igumnov pregò Richter di accompagnarlo nel primo movimento del *Secondo (Si bemolle maggiore) Concerto* di Brahms (i restanti li conosceva ancora male). Richter lo accompagnò, poi stava convincendo l'allievo ad andare avanti, ma questi non rischiò. Allora Richter eseguì i successivi tre movimenti,

<sup>104</sup> Richter *l'insoumis*, cit., DVD, Face B, Chap. 5, *Méthode de travail*.

costringendo l'allievo ad accompagnarlo (a stento). Richter li suonò brillantemente, anche se, pare, vedeva per la prima volta la musica»<sup>105</sup>.

Ho definito inquietante l'episodio appena riportato in quanto il *Secondo Concerto* di Brahms è, tra i concerti di repertorio per pianoforte e orchestra, il più lungo (i tempi sono quattro e non tre, come di consueto), ma anche il più complesso e difficile da imparare e da eseguire. Tuttavia, al fine di render più chiaro ai lettori non pratici di musica e di apprendimento pianistico ciò che accadde quel giorno nella classe di Neuhaus, occorrerà aggiungere che Richter compì con assoluta naturalezza un'impresa paragonabile a quella di chi, dopo aver letto per la prima volta una cantica della *Divina Commedia*, fosse subito dopo capace di ripeterla a memoria!

Anche sul metodo di lavoro, Richter non ha particolari segreti da svelare: «Quel che è facile si apprende con rapidità, ciò che è difficile richiede del tempo. È molto semplice. Studio una pagina, e finché non l'ho imparata, non passo alla successiva. E così con la terza. [...] Il metodo non è poi così dannoso. Si fa così. Una sorta di esattezza maniacale»<sup>106</sup>.

Richter era poi solito affermare di non essere interessato all'analisi delle musiche che interpretava. Seguiamo in proposito questo interessante dialogo tra il pianista ucraino (S.R.) e la Čemberdži (V.Č):

S.R. "Sa qual è una delle ragioni per cui non ho voluto mettermi a dirigere? Perché quando prendi in mano una partitura ogni mistero scompare e ha inizio l'analisi, e io le analisi non le sopporto";

V.Č. "Ma non analizza anche lei un'opera quando la studia?";

S.R. "No, mi limito a suonarla così com'è";

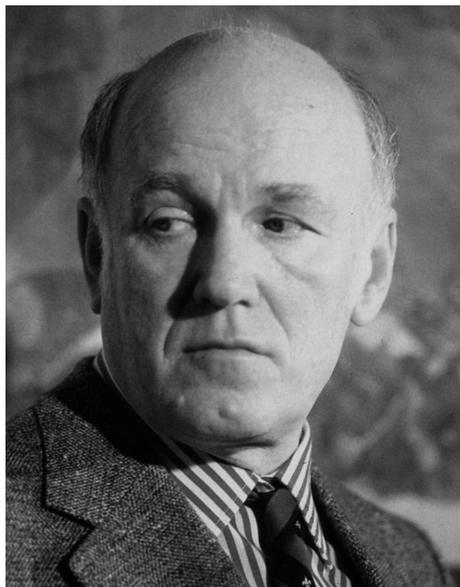
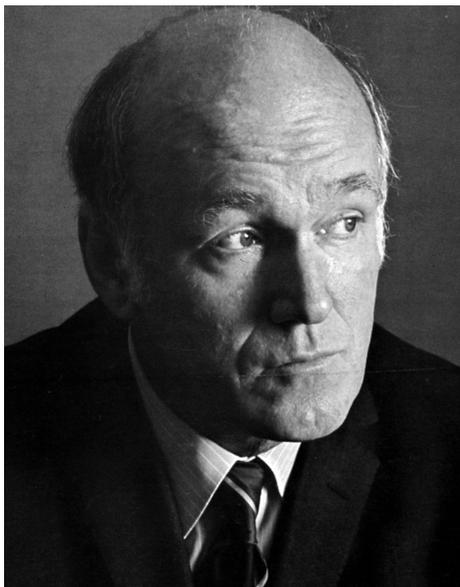
V.Č. "Stento a credere che non le piaccia provare";

S.R. "Affatto. Sa cos'è che mi piace fare, invece? Mi piace suonare lo Studio di Liszt su Tema di Paganini e cinque minuti le ottave della *Wilde Jagd* [*Caccia Selvaggia*, Studio Trascendentale n. 8 di Liszt]. Mi interessa semplicemente un puro calcolo matematico: quanto riesco a suonare in un'ora, ed è per questo che provo. E poi tutte quelle ripetizioni! Ore e ore senza sosta... Per la testa ti passano solo stupidaggini: non si può pensare a cose serie, ti distrarrebbero, e perciò in testa ti si infilano pensieri di infima qualità. Mi piace provare quando sto studiando qualcosa di nuovo, questo sì"<sup>107</sup>. È difficile dar credito alle affermazioni di Richter riguardo al suo disinteresse per l'analisi; ciò lascerebbe presupporre anche una sua debole attenzione per la riflessione sui valori non solo estetici, ma anche ideologici, espressi dalla letteratura pianistica. Il che non

<sup>105</sup> Heinrich Neuhaus, *Riflessioni, memorie, diari*, cit., p. 173.

<sup>106</sup> *Richter l'insoumis*, cit., DVD, Face B, Chap. 5, *Méthode de travail*.

<sup>107</sup> Valentina Čemberdži, *In viaggio con Svjatoslav Richter*, cit., pp. 101-102.



1-2 – Richter in due ritratti fotografici degli anni Sessanta e Settanta.



3 – Da sinistra a destra: Il compositore Dmitri Šostakovič si avvia a ricevere, insieme a Sviatoslav Richter ed al violinista David Ojstrach, gli applausi del pubblico moscovita in occasione della prima esecuzione della sua *Sonata per violino e pianoforte* op. 134 (1968).



4 – Dal 1986 al 1994 Richter è stato più volte ospite dell'associazione concertistica "Serate Musicali" di Milano. La foto ritrae Richter intento a firmare autografi al termine di un recital. A sinistra, lo osserva la moglie, Nina Dorliac; di spalle, Giovanni Hans Fazzari, direttore artistico dell'associazione.

corrisponde davvero all'immagine della sua personalità che la vastità dei suoi interessi artistici ed intellettuali consente di ricostruire con una certa facilità.

## 5.2. Il repertorio pianistico

«Bisogna suonare solo ciò che si ama!» (Sviatoslav Richter).

Sapere che Arturo Benedetti Michelangeli non ha mai eseguito in pubblico o registrato in studio una parte consistente della letteratura pianistica più nota, suscita rammarico ma non sorpresa, avendo egli, sin dall'inizio della carriera concertistica, ristretto il proprio repertorio ad alcuni concerti, brani e raccolte, aggiungendo in seguito solo poco altro.

Assai sorprendenti sono invece le esclusioni e le omissioni operate da Richter nel compilare il suo repertorio, che è invece vastissimo e nel quale il critico e l'ascoltatore si aspetterebbero di poter trovare "tutto"!

Basterà invece rileggere con attenzione gli ottanta programmi da concerto messi insieme da Richter negli oltre cinquant'anni di attività che vanno dagli esordi moscoviti del 1942 al 1997, anno della sua scomparsa, per rendersi conto della particolarità delle sue scelte, che appaiono discontinue, non organiche ad un progetto di storicizzazione del repertorio pianistico.

Ci si accorge così che, a parte le due raccolte del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, Richter infatti non ha mai eseguito in pubblico, né ha registrato in studio, l'integrale dei più importanti cicli pianistici: né delle *Sonate* di Mozart e di Beethoven; né dei *Preludi* o degli *Studi* di Chopin o degli *Studi trascendentali* di Liszt; né ancora delle *Sonate* di Skrjabin e di Prokof'ev o dei *Preludi e Fughe* di Šostakovič.

Sono inoltre assenti dal suo repertorio concertistico e discografico diverse opere fondamentali della letteratura per pianoforte: tra queste le *Sonate* di Domenico Scarlatti e di Muzio Clementi; il *Quarto* e il *Quinto* Concerto di Beethoven; *Carnaval* e *Kreisleriana* di Schumann; le due *Sonate* op. 35 ed op. 58 di Chopin; il *Primo Concerto* e la *Sonata* op. 5 di Brahms; il *Concerto in Sol* e il *Gaspard de la nuit* di Ravel<sup>108</sup>.

<sup>108</sup> Riguardo al *Gaspard*, è interessante osservare che del celebre trittico raveliano Richter tenne in repertorio e registrò solo il secondo brano, *Le gibet*. Il motivo? Non gli piaceva *Scarbo*, il virtuosistico brano conclusivo, ed è lui stesso a dichiararlo nel corso di una delle sue estemporanee conversazioni con Valentina Čemberdži: «Di Ravel c'è una sola cosa che non mi piace: la Sonatine. È insipida. E comunque non ho un debole per le "sonatine" in quanto tali, forse è colpa della scuola. Sa che altro non mi piace? *Scarbo*, perché è una rimasticatura rifinita di *Mephisto*. Ma *Mephisto* è decisamente migliore, anzi è geniale». Sta in Valentina Čemberdži, *In viaggio con Sviatoslav Richter*, cit., pp. 66-67. Richter fa qui riferimento al *Mephisto-Waltz* di Liszt; Ma se è vero che nel comporre *Scarbo* Ravel tenne ben presente il pianismo trascendentale del

Delle importanti composizioni di autori russi mai eseguite né registrate da Richter si è già detto in un precedente paragrafo. Sarà però interessante apprendere adesso, attraverso il suo racconto che Richter ne fa nei suoi diari, il motivo per cui, nonostante le ripetute sollecitazioni di Šostakovič, egli non volle mai eseguire l'intera raccolta dei suoi ventiquattro *Preludi e Fughe* op. 87: «Ho suonato molte delle sue composizioni, il quintetto, il trio, e sedici dei suoi ventiquattro Preludi e Fughe, tutte partiture grandiose che io considero tra le più importanti del nostro secolo – Šostakovič è, tutto sommato, l'erede di Beethoven, tramite Mahler e Čajkovskij. Ma lui voleva che li suonassi tutti e ventiquattro. Non aveva motivo di sentirsi offeso: io suonavo quelli che mi piacevano, perché suonare quelli che non mi piacevano? Lui se ne adombrò»<sup>109</sup>. Nei confronti di Šostakovič, Richter provò sempre sensazioni contrastanti: di ammirazione per il suo genio musicale, ma anche di fastidio per il suo carattere estremamente suscettibile e permaloso. Come quando il compositore si offese con Evgenij Mavrinskij, il leggendario direttore dell'Orchestra Filarmonica di Leningrado, perché si era rifiutato di dirigere la sua *Dodicesima Sinfonia*: «una composizione piuttosto mediocre, in effetti», commenta, un po' acido, Richter. A parte i giudizi personali, espressi con la consueta franchezza, è comunque molto interessante la collocazione storica di Šostakovič – compiuta da una prospettiva slavofila – quale erede di Beethoven attraverso l'asburgico Mahler e il russo Čajkovskij. Anche se oggi il debito di Šostakovič nei confronti di Mahler viene in genere riconosciuto ed accettato, la linea di discendenza proposta da Richter non tiene in alcun conto i crismi delle ideologie musicologiche correnti dal secondo dopoguerra in poi, e non può certo essere condivisa da quei musicisti formati alla lezione dell'avanguardia post weberniana che, come Pierre Boulez, non considerano Šostakovič tra i grandi della musica del Novecento<sup>110</sup>.

---

*Mephisto* lisztiano, non si può certo dar ragione a Richter allorché esprime un giudizio tanto negativo quanto stravagante su uno dei massimi capolavori dell'intera letteratura pianistica novecentesca. Non condivisibile appare peraltro il giudizio di insipidità attribuito alla *Sonatine*.

<sup>109</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 158.

<sup>110</sup> C'è un punto di una lunga intervista raccolta da Jean Vermeil e pubblicata in Francia in un volume dal titolo *Conversations de Pierre Boulez sur la direction d'orchestre avec Jean Vermeil* (trad. it. di Silvia Tuja, *Pierre Boulez, Conversazioni sulla direzione d'orchestra*, Scandicci, La Nuova Italia Editrice, 1995), in cui Boulez liquida quasi tutta la produzione sinfonica russa e sovietica, che egli giudica «musica di secondo piano», salvando Musorgskij e omettendo addirittura Čajkovskij riguardo all'Ottocento; e, ovviamente, recuperando il solo Stravinskij per il Novecento. A proposito di Šostakovič e di Prokof'ev, si esprime così: «[J.V.] E Šostakovič? [P.B.] Non mi interessa. Abbiamo eseguito alcune sue opere, ma non mi interessa assolutamente... Ho fatto anche un po' di Prokofiev nella mia vita, i suoi primi balletti, perché ne avevo come ricordo di gioventù una certa vitalità. Ma in realtà, Prokofiev, è abbastanza vuoto, a parte forse la *Suite scita* di *Ala e Lolli*, molto meglio delle altre cose, e i concerti per pianoforte che sono davvero molto ben scritti». Il passo ora citato si legge alle pp. 54-55 dell'edizione italiana.

Per Richter, invece, stabilire quel rapporto assume a nostro avviso un significato ancora più profondo, che si spinge oltre la specifica riflessione sulle grandi linee della storia della musica europea: è infatti un modo per riunire e riconoscere nell'opera di Šostakovič le due anime, quella tedesca e quella russa, che sono state determinanti nello svolgersi della sua biografia e della sua formazione artistica ed intellettuale.

Volendo rimanere in area slava, così come è difficile spiegare la scelta di ignorare quasi del tutto la produzione pianistica di un autore storicamente rilevante come il ceco Léoš Janáček (1854-1928)<sup>111</sup>, può apparire ancora più sorprendente la maggiore attenzione rivolta a Karol Szymanowski (1882-1937), che pure è considerato il maggior compositore polacco della prima metà del '900, rispetto ad un autore comunque più significativo per la storia della musica e della letteratura pianistica moderna qual è Béla Bartók. A parte il *Secondo Concerto per pianoforte*, l'assenza dal repertorio di Richter dei principali lavori pianistici del compositore ungherese ed in particolare della *Sonata* e del ciclo *All'aria aperta*, costituisce invero un considerevole danno per la storia dell'interpretazione pianistica.

È comunque possibile che l'interesse di Richter per Szymanowski sia stato stimolato dal suo maestro, Heinrich Neuhaus, che di Szymanowski era cugino (la nonna materna di Neuhaus era una Szymanowski). In una pagina dei suoi diari (luglio 1983) è lo stesso Richter a descrivere la sua predilezione per il compositore polacco: «Ascolto di nuovo il “mio” Szymanowski. Dalla quantità di sue composizioni che suono, si può intuire la seduzione che egli esercita su di me e che è autentica! A poco a poco, sebbene molto lentamente, il pubblico davvero musicale comincia a capirlo e, di conseguenza, a riconoscerlo (ma pochi musicisti ne fanno parte). Sogno, benché ne abbia un gran timore, di studiare ancora due pezzi tratti dal ciclo *Métopes: L'île des sirènes* (di una difficoltà incredibile) e *Calypso*. Ma quando sarà possibile? C'è tanta di quella buona musica!?!!»<sup>112</sup>. Durante la *tournee* transiberiana dell'autunno del 1986, Richter, tra un concerto e l'altro, studiava proprio i brani di *Métopes* e ne parlava spesso con Valentina Čemberdži: «Ulan Ude-Irkutsk, 11 novembre. Appena il treno si

<sup>111</sup> Di questo autore nel repertorio di Richter figura solo il *Concertino per pianoforte e orchestra da camera* (1925), di cui non è nota alcuna registrazione.

<sup>112</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 330. Richter riuscì in seguito a coronare il suo sogno di eseguire i due brani di Szymanowski, dei quali esiste anche una magnifica incisione su cd; la registrazione fu effettuata dalla Decca nel febbraio del 1989, nel corso di un recital tenuto da Richter allo Yamaha Centre di Vienna. Il cofanetto (436 451-2) contiene due cd ed include anche brani di Prokof'ev (*Sonata* op. 14), Stravinskij (*Piano-Rag-Music*), Šostakovič (due *Preludi e Fughe* dall'op. 87), Webern (*Variazioni* op. 27), Bartók (*Tre Burlesques*) e Hindemith (*Suite* 1922).

mise in movimento Richter aprì lo spartito del *Calipso* di Szymanowski e mi mostrò punto per punto il momento in cui Calipso supplica Ulisse di non andarsene, quello in cui Ulisse le oppone un netto rifiuto, quello in cui si percepisce lo sciabordio del mare, quando Ulisse abbandona Calipso e parte. Richter la compativa. “*Nausicaa* – disse – non la suonerei, non mi piace: è troppo ciarlierà”. Mi raccontò delle prove di quella mattina: aveva iniziato con quattro pagine, poi ne aveva suonate altre due, poi tutte e sei di seguito, e per concludere le due rimanenti. Sarebbe stato in grado di eseguirla quel giorno stesso». E qualche giorno dopo: «Krasnojarsk, 14 novembre. Sviatoslav Teofilovič si sedette sulla poltrona situata in una nicchia del muro, l’angolo più buio della stanza, e disse: “voglio studiare *L’isola delle sirene* di Szymanowski... È pura poesia, fantasia allo stato puro, un piacere coinvolgente...mentre in Rachmaninov è l’angoscia a prevalere... Chopin è invece inspiegabile: va dall’improvvisazione più totale alla perfezione più assoluta. È il sangue polacco, l’aristocrazia...”»<sup>113</sup>.

In compenso Richter eseguì volentieri e registrò opere “inusuali” quali il *Secondo Concerto* di Glazunov, il *Concerto* op. 30 di Rimskij-Korsakov, il *Concerto* op. 33 di Dvořák, *Les Dijns* di Franck, il *Primo Concerto* di Rachmaninov, il *Prometheus* di Skrjabin, il *Primo* e il *Quinto Concerto* di Prokof’ev, il *Concerto per la mano sinistra* di Ravel, il già citato *Secondo Concerto* di Bartók, l’*Aubade* di Poulenc; ed inoltre, il *Concerto per tredici strumenti* (*Kammerkonzert*) di Berg la *Kammersymphonie n. 2* di Hindemith, i *Concerti* Gershwin e di Britten e i *Movements* di Stravinskij, tutti lavori che è raro riscontrare nel repertorio degli altri pianisti.

Straordinario interprete di Debussy e Ravel, Richter trascurò però quasi tutto il resto della musica francese; non capiva e non gradiva lo stile allusivo di Satie; ad esclusione di Poulenc, si disinteressò del Gruppo dei Sei e non si decise mai a suonare qualche lavoro di Messiaen. Ciò che egli provava nei confronti del maestro francese potrebbe essere definito come una forma d’istintiva insofferenza: «Messiaen è riservato e chiuso, somiglia piuttosto ad un prete che ad un artista. Sua moglie Yvonne Loriod è completamente l’opposto; è socievole, vivace, ed è un’eccellente pianista [...] Il discorso era caduto sui *Vingt regards sur l’Enfant Jésus*. Guardai le note con attenzione. Suonai un po’. È effettivamente molto difficile, soprattutto da mandare a memoria»<sup>114</sup>. Richter non lo dice in modo esplicito, ma è proprio la parte più importante della scrittura di Messiaen, quella che produce l’originale “ascetismo sonoro” di tante sue com-

<sup>113</sup> Le due citazioni si leggono in Valentina Čemberdži, *In viaggio con Sviatoslav Richter*, cit., pp. 105 e 118. *Nausicaa* è il terzo brano del citato trittico *Métopes* (cfr. la nota 88 del presente saggio).

<sup>114</sup> Jacov Milstein (a cura di), *Sviatoslav Richter. Genio e regolatezza*, cit., p. 44.

posizioni, a dargli fastidio: «Lo trovo interessante [...] Nelle sue composizioni che ho ascoltato ha spesso dei magnifici inizi promettenti, ma seguono poi dei momenti culminanti sdolcinati che non posso sopportare. Delle idee grandiose, e poi all'improvviso qualcosa di Gershwin, un po' di saccarina! Detto questo, mi piace molto Gershwin, che nel suo genere è eccellente, ed è meno sentimentale di Messiaen»<sup>115</sup>. Neanche i compositori spagnoli lo attraevano e non suonò mai nulla di Albeniz, Granados o Falla: «Mi è sempre sembrato, d'altra parte, che Ravel e Debussy rappresentino meglio la musica spagnola e che, rispetto ai compositori del luogo, le conferiscano un significato più universale. Non mi sono dunque avventurato oltre su questo terreno, se non per accompagnare Nina Dorliac nella *Suite espagnole* di Manuel de Falla»<sup>116</sup>.

Un intero capitolo del documentario di Monsaingeon è dedicato al problematico rapporto che Richter intrattenne con Mozart, la cui opera pianistica trovava meno interessante rispetto a quella di Haydn: «Prokof'ev confessava che il suo autore preferito era Haydn. Anch'io adoro Haydn, c'è tanta freschezza nella sua musica. [...] A dire il vero io preferisco Haydn a Mozart. Io dimentico la musica di Mozart. È un difetto del mio cervello? La mia memoria non riesce a ricordarla. Non mi rimane in mente nulla. Cosa accade dunque con Mozart? Chi lo suona davvero bene? Qual è il suo segreto? Sì. Nessuna risposta»<sup>117</sup>. Questi stessi concetti si riascoltano in un'intervista filmata, rilasciata da Richter all'inizio degli anni Settanta: «Un piccolo passaggio che sembrerebbe del tutto semplice in Haydn o in Beethoven, diviene orribilmente difficile in Mozart. Realmente difficilissimo! Non ho sempre trovato la giusta chiave di lettura per Mozart!». Infine, Richter ribadisce a Monsaingeon il suo pensiero: «Gentile Haydn che amo! E gli altri pianisti? Sono relativamente indifferenti; il che è piuttosto deludente»<sup>118</sup>.

Richter amava sorprendere i suoi interlocutori con dei giudizi, non di rado molto personali, sui compositori; oppure sottoporre alla loro attenzione delle graduatorie di difficoltà esecutiva, come questa riportata dalla Čemberdži: «Haydn è quanto di più facile si possa suonare, o per lo meno per me è così: Poi viene Schubert e dopo Beethoven, che è molto difficile. Skrjabin è più facile di Rachmaninov, perché scriveva di getto, mentre Rachmaninov invece rifeceva, riscriveva... È per questo che è più difficile»<sup>119</sup>; o come quest'altra, riportata nel volume curato da Milstein: «Il *Concerto* di Dvořák è sempre stato tra i

<sup>115</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 181.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Richter l'insoumis*, cit., Face B, Chap. 16, *Haydn et Mozart*.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> Valentina Čemberdži, *In viaggio con Svyatoslav Richter*, cit., p. 133.

miei preferiti; per alcuni anni non mi ha dato tregua. Altri pezzi invece sono riuscito a realizzarli subito, a volte letteralmente alcuni giorni prima del concerto. Ricordo quando ho studiato la *Hammerklavier*: accidenti è uno di quei tre pesci grossi! Come le *Variazioni sopra un tema di Paganini* di Brahms, ed il *Secondo Concerto* di Prokof'ev, brani ai quali mi sono dedicato per molto tempo, ma che non riuscivo ad eseguire nel modo che mi ero proposto. Ci sono alcuni compositori "difficili": per me i più difficili di tutti sono Mozart e Chopin tra gli occidentali, e Rachmaninov tra i russi. In particolare straordinariamente complesso è Shostakovich. Prokof'ev è molto più semplice; suonarlo è più comodo, vorrei quasi dire più "facile". Sono certo che autori come Simanovskij<sup>120</sup> e Reger non vengano eseguiti proprio perché molto complessi»<sup>121</sup>.

Proseguire in un'indagine approfondita sul repertorio di Richter, benché di estremo interesse, ci condurrebbe lontano dall'ambito critico che abbiamo individuato per il presente saggio, in cui si intende piuttosto dar conto della lezione, da artista ed intellettuale autenticamente libero ed anticonformista, resa dal pianista ucraino alla cultura occidentale dell'ultimo cinquantennio.

Non si può comunque tacere del contributo fondamentale dato da Richter, sia in Russia sia in Occidente, alla riscoperta dell'opera pianistica di Schubert e segnatamente delle *Sonate*. Quando cominciai ad inserirne alcune nei suoi recital, la sua scelta, ancora una volta contro corrente, fu presa per una stramberia bella e buona: «In URSS fui il primo a suonarle, e quando cominciai a farlo, mi presero per matto. I professori di vecchia generazione mi dicevano: "perché suonate Schubert? Che strana idea! È talmente noioso. Piuttosto, suonate Schumann"»<sup>122</sup>. Oltre alla memorabile interpretazione della *Sonata in Si bemolle maggiore*, D 960 op. posth., tanto elogiata da Glenn Gould, Richter ha suonato e registrato molte altre *Sonate* schubertiane<sup>123</sup>; ma la sua preferenza la riservava alla *Wanderer Fantaisie*, della quale apprezzava in parte anche l'incisione da lui effettuata all'inizio del '63, per conto della EMI, alla Salle Wagram di Parigi: «La *Fantasia* di Schubert è stata incisa discretamente. Tecnicamente è tutto a posto, tutto ben definito. Ma, nuovamente, non c'è ispirazione. Chi lo sa?

<sup>120</sup> Così nel testo, nella traslitterazione dal russo; in polacco il cognome del compositore è Szymanowski.

<sup>121</sup> Jacob Milstein (a cura di), *Svjatoslav Richter. Genio e regolatezza*, cit., pp. 50-51.

<sup>122</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 91.

<sup>123</sup> Richter ha inciso dieci *Sonate* di Schubert e precisamente: D. 566, D. 575 (op. 147), D. 625, D. 664 (op. 120), D. 784 (op. 143), D. 840, D. 845 (op. 42), D. 850 (op. 53), D. 894 (op. 78) e D. 960 (op. posth.). La numerazione preceduta dalla lettera D. è quella del catalogo tematico delle opere di Schubert compilato nel 1951 da Otto E. Deutsch e aggiornato nel '78; tra parentesi, ove presente, si legge invece la vecchia numerazione preceduta dal numero d'opus; quest'ultima è in genere ancora in uso tra gli addetti ai lavori.

Forse questa *Fantasia*, dopo tutto, non può essere incisa veramente bene. Ciò che in essa vi è di essenziale, in qualche modo non viene a trasmettersi. A mio parere si tratta della migliore composizione per pianoforte in assoluto»<sup>124</sup>.

Franz Liszt è stato, insieme a Chopin e a Schumann, uno degli autori romantici più amati e frequentati da Richter<sup>125</sup>. Il suo ampio repertorio lisztiano comprende su disco alcuni suoi capolavori interpretativi, quali i due *Concerti* e la *Fantasia Ungherese* con orchestra, la *Sonata in Si minore* e il *Primo Mephisto-Waltz*. Ci stupiremo allora per il fatto che in esso figurino solo una delle *Rapsodie Ungheresi* (e per di più una delle meno note, la diciassettesima) e, come si è prima accennato, solo alcuni degli *Studi Trascendentali*<sup>126</sup>; ma ancor più nel constatare come Richter abbia quasi del tutto ignorato l'immenso repertorio di parafrasi e trascrizioni lisztiane.

L'omissione di tale repertorio – che proprio la scuola pianistica russa ha sempre considerato e considera ancora oggi un passo obbligato nella formazione del pianista concertista, ai fini dell'accesso ai livelli più alti del virtuosismo, ma anche dello studio del timbro, dei colori del suono pianistico – potrebbe d'altra parte apparire ancor più contraddittoria allorché si consideri la passione che Richter ha nutrito sin dall'adolescenza per il teatro d'opera ottocentesco, il cui repertorio Liszt esplorò a lungo con le sue geniali "riscritture" pianistiche dei più celebri brani teatrali. È invece probabile che proprio la conoscenza diretta del repertorio operistico, sviluppata "sul campo" dal giovane Richter grazie al lavoro di maestro ripetitore al piano, svolto al Teatro dell'Opera di Odesa dal 1930 al '37, abbia contribuito ad intiepidire la sua attenzione verso il repertorio delle trascrizioni e delle parafrasi pianistiche da opere.

A sciogliere ogni perplessità sull'argomento ci pensa comunque lo stesso Richter: «Detesto le trascrizioni, tranne quelle composte dallo stesso autore; la versione originale mi sembra sempre migliore. Nonostante la mia passione per Ravel, trovo che la sua trascrizione per orchestra dei *Tableaux d'une exposition* di Moussorgsky sia un orrore, una raccapricciante degradazione decorativa del

<sup>124</sup> Jacov Milstein (a cura di), *Svjatoslav Richter. Genio e regolatezza*, cit., p. 74.

<sup>125</sup> Un episodio singolare, tra i tanti riscontrabili nella biografia di Richter, è costituito da una sua fugace apparizione nei panni di Liszt, nel film *Il compositore Glinka*, dedicato alla vita del noto compositore russo, che fu girato in Russia nel '52, dal regista G. Aleksandrov. All'inizio della seconda parte del documentario di Monsaingeon (Face B, Chap. 3, *Richter, comedien*) si vede la breve scena in cui Richter-Liszt esegue la *Marcia dei Circassi*, dall'opera *Ruslan e Ludmilla* di Glinka, nella trascrizione pianistica di Liszt.

<sup>126</sup> Nel corso degli anni Cinquanta, Richter eseguì spesso in concerto e registrò (Mosca, 1955 e Praga, 1956) otto dei dodici *Studi trascendentali* e precisamente i nn. 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10 e 11. Oltre trent'anni dopo, nel 1988, registrò la stessa scelta di studi a Colonia, ad esclusione del n. 11, registrato a Lubeca nello stesso periodo.

più profondo capolavoro della letteratura russa per pianoforte<sup>127</sup>. Ci fu un'epoca, sfortunatamente non del tutto trascorsa, in cui i pianisti – e il pubblico – gradivano molto questa sorta di attentati contro l'arte. Io non mi sono mai concesso di fare altrettanto, con tre sole eccezioni: il *Liebsfreud* di Kreisler, trascritto da Rachmaninov, la *Morte di Isotta* di Wagner e *Il re degli Elfi* di Schubert, trascritti da Liszt<sup>128</sup>.

Ci si sbaglierebbe di molto, tuttavia, ad attendersi che Richter risponda con pari franchezza in merito alla particolarità e all'originalità di alcune sue scelte di repertorio: «Suono soltanto quello che mi sento di suonare», taglia corto infatti Richter in una delle rare interviste da lui concesse, allorché il suo interlocutore – Umberto Masini, direttore della rivista “Musica” – cerca di saperne di più sull'argomento<sup>129</sup>. In quella sua ruvida reticenza s'intuisce il disappunto di chi ha costruito nel tempo un percorso artistico tanto vasto quanto coerente nelle sue scelte ed omissioni, e si accorge che gli altri non ne hanno consapevolezza. Al termine dell'intervista, Masini ricevette da Richter alcuni doni: «Stiamo per salutarci, ma mi prega di aspettare ancora un momento. Sale in camera per ritornare quasi subito con in mano alcuni oggetti che, al colmo della mia sorpresa, appoggia sul tavolino pregandomi di guardarli. C'era una busta color carta di zucchero, un pacchetto verde che deve aver confezionato in fretta e un volume rilegato in tela. “Questo è un piccolo regalo”, mi dice indicandomi il pacchetto, “è artigianato del mio paese”. Lo apro. Saltano fuori due statuine di porcellana: un toro stilizzato [...] e un cavaliere tartaro che tiene in mano uno strumento simile ad una balalaika. Dalla busta esce invece una foto di Richter giovanissimo [...] curiosamente vestito da ‘grand viveur’. [...] “Questa è una cosa molto interessante”, continua ‘Slava’ indicandomi il volume. È una specie di tesi di laurea scritta minutamente a macchina, in caratteri cirillici. Richter spiega: “Qui c'è tutto il mio repertorio, tutto quello che ho suonato in pubblico dal 1934 fino ad oggi, con la sola esclusione degli accompagnamenti ai cantanti. Penso che sia interessante pubblicarlo. Ma, mi raccomando, pubblicate anche i repertori degli altri pianisti, non solo il mio!” [...] Comincio

<sup>127</sup> Il severo ed anche in questo caso discutibile giudizio sulla trascrizione orchestrale dei *Quadri* compiuta da Ravel non deve sorprenderci più di tanto: esso va infatti considerato nella prospettiva di una strenua difesa dell'integrità di un patrimonio musicale nazionale, che Richter riteneva esposto, in Occidente, ai rischi di riletture pittoresche e fuorvianti.

<sup>128</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 147. Nell'elenco delle composizioni eseguite in pubblico da Richter dal 1934 al 1982, stilato dallo stesso pianista, le due trascrizioni lisztiane sono presenti. Cfr. U. Masini, *Il repertorio di Sviatoslav Richter*, in «Musica», n. 26, ottobre 1982, pp. 264-266: 266.

<sup>129</sup> Umberto Masini, *Intervista con Sviatoslav Richter*, in «Musica», n. 26, ottobre 1982, pp. 255-263: 260.

a sfogliare il libro, il repertorio di Svjatoslav Richter. E finalmente capisco. Capisco il perché di questo omaggio, il significato di un gesto fino a quel momento sottovalutato. Qui ci sono le risposte che non ho avuto, qui in questa ‘tesi’ rilegata in tela grigia c’è tutto quanto si può e si deve sapere su Svjatoslav Richter. Non nelle parole, non nei racconti: nella musica sono le verità di Richter. Come se avesse voluto dirmi, consegnandomi il suo repertorio: “Ecco, questo sono io, questa è la mia vera storia, questo è il mio lavoro. Forse non serviva parlarne”»<sup>130</sup>.

### 5.3. *Il repertorio cameristico*

«Il s’adonne avec un plaisir manifeste à la musique de chambre, en compagnie de partenaires réguliers qui s’appellent Mstislav Rostropovič, David Ojstrakh, le quatuor Borodine, accompagnée de chanteurs, Nina Dorliac, Dietrich Fischer-Dieskau, Peter Schreier dans des récital de Lieder, joue avec de nombreuses jeunes musiciens [...] dont il contribue à établir la réputation» (Bruno Monsaingeon, a proposito dell’attività cameristica di Richter).

Richter ha sempre amato suonare insieme ai musicisti che ammirava e in questi casi metteva volentieri da parte la sua ben nota riservatezza. Il suo ampio repertorio cameristico si è formato, soprattutto in Russia, ma anche all’estero, attraverso la collaborazione con artisti prestigiosi, quali David Ojstrach, Mstislav Rostropovič, il Quartetto Borodin, Dietrich Fischer-Dieskau, Benjamin Britten; o con giovani emergenti, che sono oggi protagonisti della ribalta concertistica internazionale, come la violoncellista Natal’ja Gutman, il violinista Oleg Kagan (scomparso prematuramente nel ’90), il violista Yurij Bašmet, i pianisti Elisaveta Leonskaja e Andrej Gavrillov ed altri ancora<sup>131</sup>.

Tra le incisioni discografiche realizzate da Ojstrach con Richter, sono divenute celebri quelle delle *Sonate* op. 100 e op. 108 di Brahms, della *Sonata* di Franck, della *Sonata* op. 21 di Bartók, della *Sonata* op. 80 di Prokof’ev e della *Sonata* op. 134 di Šostakovič<sup>132</sup>. Nella discografia del Rostropovič violoncellista spiccano due collaborazioni con Richter: le cinque *Sonate per pianoforte e violoncello* di Beethoven, e il *Triplo Concerto* di Beethoven, con Ojstrach e i

<sup>130</sup> Ivi, p. 263.

<sup>131</sup> Sul rapporto di Richter con i giovani musicisti e sulla sua collaborazione con alcuni di essi, si veda il successivo par. 5.4.

<sup>132</sup> Tutte queste registrazioni, effettuate tra il 1968 e il 1972, furono pubblicate in Italia dalla EMI e nella collana “Orizzonte” della Ricordi su dischi in vinile; oggi sono disponibili in varie edizioni su cd.



Richter prova con Ojstrach a Tours (fine anni Sessanta).



Copertina del doppio cd Philips, contenente la celebre registrazione delle *Sonate per violoncello e pianoforte* di Beethoven (Vienna, giugno 1962 e marzo 1963).

Berliner Philharmoniker diretti da Karajan<sup>133</sup>. A queste incisioni più note vanno aggiunte quelle della *Sonata in Mi minore*, op. 38 di Brahms e della *Sonata in Do maggiore*, op. 119 di Prokof'ev. Ma la collaborazione storicamente più importante tra i due grandi artisti, purtroppo non documentata su disco, risale al 1952, in occasione della prima ed unica apparizione di Richter in qualità di direttore d'orchestra. Cogliendo l'opportunità di un periodo di inattività pianistica di Richter, dovuto ad un incidente occorsogli a un dito della mano destra, alcuni amici riuscirono a convincerlo a salire sul podio per dirigere l'Orchestra Giovanile di Mosca nella prima esecuzione della *Sinfonia concertante in Mi bemolle maggiore*, op. 125 per violoncello e orchestra, composta da Prokof'ev per Mstislav Rostropovič, che ne fu il primo interprete, alla presenza del compositore, nella Sala Grande del Conservatorio (18 febbraio 1952)<sup>134</sup>. Si è visto che in più occasioni Richter ha dichiarato, sia pur con argomenti non del tutto convincenti, il suo disinteresse per la direzione d'orchestra. Eppure Heinrich

<sup>133</sup> Le *Sonate* furono incise tra il '61 e il '63, per conto della Philips, mentre il *Triplo Concerto* fu registrato dalla EMI a Berlino, nel settembre del '69. Anche queste ormai storiche registrazioni sono oggi disponibili su cd; del ciclo delle sonate beethoveniane esiste anche un DVD, distribuito dalla EMI.

<sup>134</sup> La *Sinfonia concertante* è in realtà un rifacimento del *Secondo Concerto per violoncello e orchestra* op. 58, che era stato eseguito senza alcun successo a Mosca, nel novembre del '38.

Neuhaus, pur stravedendo per il pianista, era convinto del talento direttoriale di Richter, e in uno scritto a lui dedicato lo dichiara apertamente: «Io, come tante altre persone, ho avuto la fortuna di ascoltare Richter a casa, mentre egli suona per gli ospiti le opere di Wagner, di Čajkovskij, di R[ichard] Strauss, Debussy, Schreker, le sinfonie di Mahler, di N[ikolaj] Mjaskovskij ecc. Questo suo modo di “far musica” mi ha impressionato quasi più dei suoi concerti. Quale direttore d’orchestra sprecato, non espresso! Desidero ardentemente, lo spero davvero, che un giorno egli ci renderà felici con le sue esecuzioni delle sinfonie, delle ouverture, delle opere [liriche] – chi se non lui dovrebbe dirigere?»<sup>135</sup>.

La collaborazione di Richter con il Quartetto Borodin era iniziata già negli anni Cinquanta, in Russia. Con questo gruppo all’inizio degli anni Ottanta incise il *Quintetto “La trota”* di Schubert, il *Quartetto con pianoforte* op. 26 di Brahms, il *Quintetto in Fa minore* di Franck, i due *Quintetti* op. 5 e op. 81 di Dvorák e il *Quintetto* di Šostakovič. Nel giugno del ’94, al festival di Tours, Richter realizzò con il Quartetto Borodin una delle sue ultime registrazioni, eseguendo il *Quintetto* op. 44 di Schumann.

Del difficile connubio artistico tra Richter ed il baritono Dietrich Fischer-Dieskau si è già detto in precedenza. Qui accenniamo al repertorio svolto dai due artisti, che si concentrò su autori austro-tedeschi: Schubert, Schumann, Brahms e Wolf. Richter esordì al festival organizzato da Britten ad Aldeburgh (Suffolk, Inghilterra) il 20 giugno 1965, proprio in un recital con Fischer-Dieskau; i due artisti eseguirono il ciclo brahmsiano delle quindici romanze dal ciclo poetico *Die Schöne Magelone*, di Ludwig Tieck<sup>136</sup>. Nel ’73 la loro collaborazione riprese con un programma dedicato ai *Möricke Lieder* di Hugo Wolf. Ai Lieder schubertiani furono dedicati i programmi presentati ai festival di Tours e di Salisburgo nell’estate del ’77 e a Monaco di Baviera nell’agosto del ’78.

L’amicizia con il compositore inglese Benjamin Britten fece sì che Richter venisse invitato con frequenza al festival di Aldeburgh. Poiché Britten era anche un buon pianista, i due artisti suonarono spesso a quattro mani o su due pianoforti; di Mozart, Schubert e Schumann, ma anche dello stesso Britten, le musiche messe in programma. Nel documentario è inserita la parte conclusiva

<sup>135</sup> Heinrich Neuhaus, *Sviatoslav Richter (Profilo artistico)*, in Id. *Riflessioni, memorie, diari*, cit., pp. 278-283: 282.

<sup>136</sup> La registrazione di questo recital è stata riversata su cd nel ’96 dall’etichetta californiana Music & Arts, che ha anche riprodotto su cd la registrazione del recital wolfiano di Budapest, svoltosi il 6 ottobre del ’73 al Teatro Erkel. La Deutsche Grammophon ha pubblicato invece i due recital schubertiani di Tours e un altro con i *Möricke Lieder* di Wolf (Innsbruck, 10 ottobre ’73). Per ulteriori dettagli su queste ed altre incisioni liederistiche di Fischer-Dieskau con Richter, si rinvia alla già menzionata *Discografia e Videografia*, a cura di Stefano Biosa, pubblicata in appendice al saggio di Piero Rattalino, *Sviatoslav Richter. Il visionario*, cit., pp. 111-232, *passim*.

del terzo tempo della *Sonata in Re maggiore*, K 448 per due pianoforti, registrata dal vivo, nel giugno del '67, al festival di Aldeburgh; vi si può notare il diverso atteggiamento dei due artisti, con Britten che suona con disinvoltura, rivolgendo ammiccamenti e sorrisi di complicità artistica ad un Richter che invece, mantenendo lo sguardo fisso sullo spartito, sembra seguire con qualche preoccupazione l'andamento della musica. Richter eseguì e registrò con il musicista inglese, nella veste di direttore d'orchestra, anche due *Concerti* di Mozart (K. 482 e K. 595) e il *Concerto* op. 13 dello stesso Britten<sup>137</sup>.

Un capitolo a parte, che meriterebbe di essere approfondito in altra sede, occupa infine la collaborazione di Richter con la moglie, il soprano Nina Dorliac, con la quale ha eseguito in concerto, ed in parte registrato, un vastissimo repertorio di *Lieder* e melodie, che va dai classici tedeschi ai compositori francesi e slavi.

#### 5.4. La rinuncia all'insegnamento e il rapporto con i giovani

«Negli ultimi tempi vedo spesso questi giovani musicisti e mi trovo bene in loro compagnia» (Sviatoslav Richter, a proposito di Elisaveta Leonskaja e Oleg Kagan, *Diari*, ottobre 1971).

Richter non ha mai insegnato, non ha mai svolto corsi di perfezionamento né, tanto meno, ha accettato di tenere qualcuna delle cosiddette *master class*, oggi molto di moda tra i concertisti di maggiore o minor prestigio, che in pochi giorni (spesso anche in un solo giorno!) pretendono di sciorinare a coloro che sono disposti a versare cospicue quote d'iscrizione il proprio, incontestabile punto di vista sulla tecnica pianistica e su quella parte di repertorio che prediligono. In lui non trovò mai spazio quel "demone didattico", che invece spinse il suo maestro, Heinrich Neuhaus, a rinunciare progressivamente alla carriera

---

<sup>137</sup> L'etichetta londinese Decca ha riunito in un cd alcune registrazioni effettuate da Richter e Britten ad Aldeburgh, in duo pianistico: di Mozart, oltre alla *Sonata* K 448, c'è anche la *Sonata in Do maggiore*, K 521 per pianoforte a quattro mani, eseguita nel giugno del '66; i due artisti eseguono inoltre l'*Andantino varié*, D 823 di Schubert, (1965) ed *En blanc et noir* di Debussy (1967). La registrazione di K 521 è stata riversata su cd anche dalla Music & Arts (insieme alla *Sonata Gran Duo*, in *Do maggiore*, D 812 di Schubert, del '65). L'incisione in mio possesso di K 521 è inserita in una musicassetta della collana *Il Dizionario Enciclopedico della Musica Classica*, prodotta nel 1992 dalla Armando Curcio Editore, che contiene anche le Sonate K. 283 (Aldeburgh, live, 1966) e K 309 (Praga, live, 1968), nell'interpretazione di Richter. Altre interpretazioni *live* di Richter e Britten al festival di Aldeburgh, a quattro mani o su due pianoforti (con brani di Schubert, Schumann, Britten), sono documentate da vari riversamenti su cd prodotti dalla Music & Arts; questa stessa etichetta ha inoltre pubblicato un cd con i *Concerti per pianoforte e orchestra* K 595 (1965) e K 482 (1967), con Richter solista e Britten che dirige la English Chamber Orchestra.

concertistica<sup>138</sup>; o che stimolò un altro grande pianista della sua generazione, Arturo Benedetti Michelangeli, ad impegnarsi in vari tentativi di costituire una propria scuola permanente. Richter era nel suo intimo un uomo solitario e scontroso; l'aver voluto tenersi fuori dall'impegno didattico è un altro segno della sua esigenza di sentirsi libero da vincoli professionali assillanti; ma anche del suo modo di vivere eccentrico, fuori dalle regole, con cui ha gestito il suo talento durante la giovinezza ed in seguito ha svolto la sua carriera.

Il fatto di non essersi dedicato all'insegnamento non ha tuttavia allontanato Richter dai giovani. Al contrario, quando il talento di qualche artista lo colpiva in modo particolare, le rigide cortine sollevate dal suo carattere spigoloso svanivano come d'incanto, lasciando libero il campo ad una generosità spirituale che in altri momenti egli sapeva ben celare.

Così, nella lettura dei passi tratti dai suoi diari degli anni 1970-1995, che Bruno Monsaïgeon ha pubblicato nella seconda parte del suo libro, uno degli aspetti più interessanti è costituito proprio dalla sua viva attenzione per le nuove generazioni di interpreti<sup>139</sup>. Con alcuni di essi – la violoncellista Natal'ja Gutman<sup>140</sup>, il violinista Oleg Kagan<sup>141</sup>, il violista Jurij Baš-

<sup>138</sup> Richter manifestò più volte il suo disappunto per questa scelta di campo di Neuhaus, oposta alla sua. Monsaïgeon ha inserito nel suo documentario una dichiarazione in tal senso (*Richter l'insoumis*, cit., DVD, Face A, Chap. 7, *Au Conservatoire de Moscou: Neuhaus*), riprendendola anche nel terzo capitolo del libro: «[Neuhaus] suonava in modo discontinuo, poiché perdeva il suo tempo ad insegnare e non ne aveva mai abbastanza per il suo studio personale. L'insegnamento è una cosa spaventosa che annienta un pianista. D'altra parte come si fa ad insegnare quando si trascorre tutto il proprio tempo ad imparare, ancora e ancora di più?» (*Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 58).

<sup>139</sup> Bruno Monsaïgeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., *Carnets, à propos de musique*, pp. 200-412, *passim*.

<sup>140</sup> La violoncellista Natal'ja Gutman, nata a Mosca nel 1942, fece parte della cerchia più ristretta delle amicizie di Richter. Oltre a suonare spesso con lui in duo o in trio, insieme al marito, il violinista Oleg Kagan (cfr. la successiva nota 141), la Gutman è stata una sua fedele quanto assidua collaboratrice per l'organizzazione delle "Serate di dicembre" al Museo Puškin di Mosca, un festival che, come si è già accennato, Richter aveva contribuito a fondare e di cui era la "mente" artistica.

<sup>141</sup> Nato nel 1946 a Južno Sakhalinsk (isola di Sakhalin), dal '53 Oleg Kagan studiò il violino al Conservatorio di Riga (Lettonia), dove il padre, medico chirurgo dell'esercito sovietico, si era trasferito. Dopo i primi studi di violino svolti a Riga, dal '59 fu allievo di Kutnetsov e poi di Ojstrach alla Scuola Centrale di Mosca. Affermatosi in prestigiosi concorsi internazionali ("Ene-sco" di Bucarest, "Sibelius" di Helsinki, "Čajkovskij" di Mosca, "Bach" di Lipsia), Kagan iniziò una brillante carriera concertistica, affermandosi soprattutto in ambito cameristico. Ammalatosi gravemente nel corso del 1989, Kagan decise di continuare la propria attività fino a che le forze lo avessero sorretto; morì a Monaco di Baviera nel luglio del '90, il giorno dopo aver eseguito con il violista Jurij Bašmet la *Sinfonia concertante* K 364 di Mozart al festival di Wildbach Kreuth, nei pressi di Monaco di Baviera, da lui fondato ed organizzato insieme alla moglie proprio nel periodo in cui la malattia lo aveva già colpito duramente.

Nel corso della sua carriera, Richter ha incontrato alcuni tra i più celebri interpreti della sua epoca, stabilendo con alcuni di essi un felice sodalizio artistico.



1 – In conversazione con il baritono tedesco Dietrich Fischer-Dieskau.



2 – Con Arturo Benedetti Michelangeli, in occasione di un recital del pianista italiano a Tours (26 giugno 1975).



3 – Una profonda amicizia legò Richter al compositore inglese Benjamin Britten. Richter apprezzava in modo particolare le opere teatrali di Britten e curò personalmente l'allestimento di alcune di esse per "Le serate di dicembre", il festival da lui diretto a Mosca. Quando si incontravano al festival organizzato da Britten ad Aldeburgh, nel Suffolk, i due artisti amavano esibirsi insieme al pianoforte; nei loro programmi figuravano brani di Mozart, Schubert, Schumann e dello stesso Britten.



4 – Richter studia insieme alla moglie, il soprano Nina Dorliac (anni Cinquanta).

met<sup>142</sup>, i pianisti Elisaveta Leonskaja<sup>143</sup> e Andrej Gavrilov<sup>144</sup> – Richter ha stabilito un sodalizio artistico ed affettivo la cui qualità è molto difficile da riscontrare nel mondo musicale odierno.

Ecco cosa scrive della Gutman nei suoi *Carnets*, commentando una magistrale interpretazione delle sei *Suites per violoncello* di Bach, resa al Festival di Zvenigorod nell'agosto del 1981: «Natacha suona Bach tenendo gli occhi chiusi, annullando totalmente sé stessa, e il suo volto ispirato esprime una superiore bellezza interiore. Sa cogliere l'essenza stessa della musica»<sup>145</sup>. Le numerose registrazioni della Gutman con Richter, in duo e in trio (con Kagan al violino), effettuate dal vivo nel corso degli anni Ottanta e Novanta, com-

---

<sup>142</sup> “Senza alcun dubbio, uno dei massimi musicisti viventi”. Così il violista Yuriy Bašmet è stato definito dall'autorevole quotidiano londinese “The Times”. Nato a Rostov nel 1953, Bašmet ha iniziato la sua eccezionale carriera internazionale nel '76, ad appena ventitrè anni, subito dopo la vittoria al Concorso Internazionale di Monaco di Baviera. Le sue qualità tecniche (un magistrale dominio dell'arco, una cavata di straordinaria bellezza) lo hanno imposto presto ai vertici del concertismo internazionale. Nel gennaio del '92 e del '94, in occasione della consegna dei Classical Musical Awards, è stato premiato quale migliore strumentista dell'anno. Numerosi anche i riconoscimenti e gli incarichi artistici ricevuti da Bašmet nel nostro paese: dal '97 è direttore artistico del Festival Internazionale “Elba Isola Musicale d'Europa” e dal 2000 della “Stagione Musicale a Villa Abamelek”, la residenza romana dell'ambasciata russa in Italia. Nell'ottobre del 2000 è stato inoltre insignito del titolo di Commendatore al Merito della Repubblica Italiana.

<sup>143</sup> Elizaveta (oggi Elisabeth) Leonskaja è nata nel 1946 a Tbilisi, in Georgia (ex URSS). Dopo aver esordito appena undicenne in un concerto con orchestra, nel '64 si è trasferita a Mosca per perfezionare i suoi studi al Conservatorio “Čajkovskij”, con Jacov Milstein. È stata premiata ai concorsi internazionali “Unesco” di Bucarest (1964), “Long-Thibaud” di Parigi (1965) e “Reine Elisabeth de Belgique” di Bruxelles (1968). Dopo aver avviato una brillante carriera internazionale, nel '78 ha lasciato la Russia, trasferendosi a Vienna, dove attualmente risiede. La Leonskaja collabora con il Quartetto Alban Berg, con il quale ha inciso per la EMI i quintetti di Schubert (“*La trota*”), Brahms e di Dvořák; da solista ha inciso per la Teldec diversi album monografici dedicati a Schubert, Chopin, Liszt, Brahms, Skrjabin, ed inoltre il *Secondo Concerto* di Čajkovskij con l'orchestra del Gewandhaus di Lipsia diretta da Kurt Masur.

<sup>144</sup> Nato a Mosca nel 1955, Andrej Gavrilov è stato uno dei più brillanti allievi della sua generazione alla Scuola Superiore di Mosca, che ha frequentato dal 1961, sotto la guida di Lev Naumov. Vincitore nel 1974 del Concorso “Čajkovskij” di Mosca, nel '76 esordì al festival di Salisburgo, dove sostituì proprio Richter, e a Londra. Dopo una prestigiosa *tournee* europea con i Berliner Philharmoniker (1978), Gavrilov svolse una brillante carriera concertistica internazionale, interrotta all'inizio degli anni Ottanta da una pesante serie di provvedimenti restrittivi, attivati nei suoi confronti dai servizi segreti sovietici (KGB), a seguito di alcune sue dichiarazioni ritenute ostili al regime. Ripresa l'attività nel 1984, grazie all'intervento personale di Michail Gorbacëv, l'anno seguente Gavrilov ha esordito con grande successo alla Carnegie Hall di New York. La sua produzione discografica, realizzata nei primi anni Settanta con la Melodya, dal '76 al '90 con la EMI, e dal 1990 con la Deutsche Grammophon, è per lo più riservata ad autori romantici (Chopin, Schumann), tardo romantici (Grieg, i russi) e moderni (Prokof'ev, Ravel).

<sup>145</sup> Bruno Monsaingeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 314.

prendono le sonate di Chopin, Saint-Saëns (n. 1, op. 32), Prokof'ev, Britten e i trii di Schumann (n. 1, op. 63), Čajkovskij, Franck, Ravel e Šostakovič (n. 2, op. 67)<sup>146</sup>.

La Gutman condivise la grande amicizia che la legò a Richter con il marito, Oleg Kagan, di quattro anni più giovane; su di lui il pianista ucraino ha scritto pensieri densi di ammirazione come questo: «L'obiettivo che si è posto Oleg, di eseguire tutte le opere per violino solo di Bach è davvero eroico. Egli vi si applica con la forza di volontà e con molte ore di studio. Questo desiderio di perfezione e questa serietà nel lavoro (non riesco a capire come si possa suonare così su quello strumento) danno i loro frutti. [...] Se si pensa alla quantità di preoccupazioni che si abbattono su di lui, e che non hanno niente a che vedere con la musica, e se si pensa al tempo perduto nel tentativo di risolverli, non ci si può che meravigliare della resistenza di questa straordinaria figura di uomo e di musicista»<sup>147</sup>.

Memorabili testimonianze della collaborazione artistica di Kagan con Richter, svoltasi per più di venti anni in Russia e in Europa, sono le interpretazioni di alcune *Sonate* di Mozart (K 306, K 378 e K 379) e di Beethoven (op. 23 ed op. 24, “Primavera”), registrate nel luglio '74 (*live*, a La Grange de la Besnardière, Tours) e nel febbraio-marzo '76 (a Monaco di Baviera)<sup>148</sup>.

Un altro giovane talento con cui Richter amò collaborare fu il violista Yurij Bašmet, con il quale registrò diversi brani novecenteschi: la *Sonata* op. 11 n. 4 di Hindemith, la *Sonata* op. 134 di Šostakovič, le *Lachrymae, Reflections on a Song of Dowland* di Britten. Nell'ottobre del '93, al Teatro Regio di Parma, Richter registrò con Bašmet – che in quest'occasione dirigeva l'orchestra dell'Orchestra da Camera di Padova e del Veneto – anche il *Concerto* K. 503 di Mozart. Bašmet è attualmente direttore artistico di quel festival “Le serate di dicembre”, ideato da Richter e realizzato al Museo Puškin di Mosca grazie all'interessamento e alle sollecitazioni della direttrice del celebre museo, Irina Antonova.

<sup>146</sup> Tutte queste incisioni sono state pubblicate su cd dalle etichette Live Classics, Rarissima, Revelation, Sun Crown ed altre.

<sup>147</sup> Bruno Monsiegeon (a cura di), *Richter. Écrits, conversations*, cit., p. 342.

<sup>148</sup> Le registrazioni citate furono prodotte in vinile dalla EMI, che in seguito le ha rese disponibili su cd. L'etichetta Live Classics ha inoltre riversato su tre cd le registrazioni *live* di due concerti mozartiani tenuti dai due artisti nella Sala Grande del Conservatorio di Mosca nel maggio '75 (*Sonate* K 304, K 305, K 306, il 16 maggio; *Sonate* K 380, K 403, K 404, K 454 e *Allegro* K 372, il 20 maggio) e di un terzo concerto dedicato a Mozart, tenuto al Museo Puškin di Mosca nel dicembre dell'82 (*Sonate* K 376, K 378 e K 379). Un'altra registrazione delle due *Sonate* di Beethoven sopra citate (l'op. 23 e l'op. 24 “Primavera”), effettuata nell'autunno del '75 nella Sala Grande del Conservatorio di Mosca, è stata riversata su cd dalla stessa etichetta, insieme alla *Sonata* op. 12, n. 2.

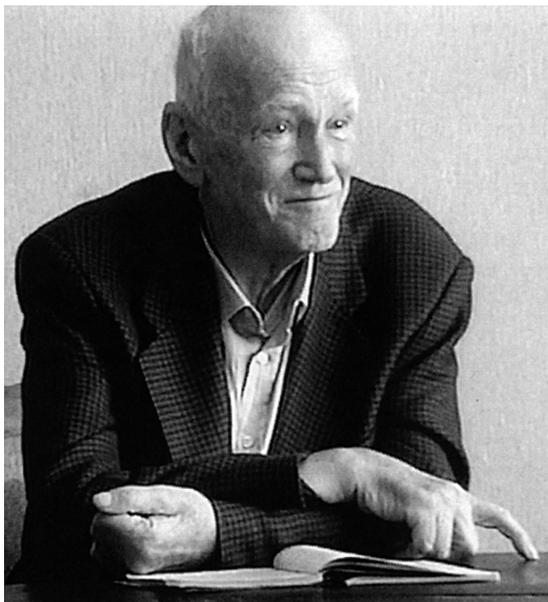
Richter stimava molto la pianista Elisaveta (Lisa) Leonskaja. Essendo grande amico del suo insegnante di perfezionamento, Jacov Milstein, ne aveva seguito sin dagli esordi la brillante carriera internazionale e nell'ultimo periodo della sua vita la frequentò e suonò con lei con una certa assiduità. Richter si interessò con affettuosa attenzione anche della collaborazione della Leonskaja in duo con il violinista Oleg Kagan e spesso nei diari si leggono frasi di ammirazione e di lode per le interpretazioni dei due giovani artisti. Della sua collaborazione con la Leonskaja rimane la registrazione, effettuata nell'estate del '93 in Norvegia, di alcune trascrizioni per due pianoforti di Grieg da Mozart (*Fantasia* K 475, *Sonate* K 533 e K 545, *Rondò* K 494)<sup>149</sup>. Da una nota di diario del '92 apprendiamo inoltre che Richter desiderava suonare con lei il *Concerto per due pianoforti* di Poulenc, il che avvenne nel giugno dell'anno successivo al festival di Tours, in un concerto con l'Orchestra Sinfonica Lettone diretta da Peter Magi.

Andrej Gavrilov, di dieci anni più giovane della Leonskaja, fu un altro pupillo di Richter, che lo considerava il pianista più dotato della sua generazione. Gli era affezionato e gli consentiva qualche tratto di presunzione: «Che fortuna possiede: è sempre soddisfatto di sé. È un segno di salute, ma se fosse più modesto, sarebbe ancora più felice». Nei difetti che rilevava (e paternamente perdonava) nel modo di suonare e di interpretare di Gavrilov (l'eccessiva velocità nell'affrontare i pezzi virtuosistici, le sonorità troppo forti e violente, una certa spregiudicatezza stilistica), Richter ritrovava forse qualcosa di familiare, gli estri e le esuberanze della propria giovinezza. Nell'ampia produzione discografica di Andrej Gavrilov occupa un posto particolare la collaborazione con Richter, che ha riguardato un'impresa del tutto inconsueta: la registrazione di sedici *Suites* per clavicembalo di Händel, effettuata al pianoforte, nel castello di Marcilly-sur-Maulne (Tours), alternandosi in serate diverse delle "Fêtes musicales en Touraine" del '79<sup>150</sup>. A proposito di questa registrazione, nel documentario Richter, che legge dai suoi diari, afferma che le loro interpretazioni sono talmente simili che, quando fece ascoltare alcuni brani delle *Suites* senza rivelare il nome dell'esecutore, tutti scambiarono Gavrilov per Richter e viceversa; e aggiunge che egli stesso avrebbe potuto commettere facilmente lo stesso errore. Afferma inoltre che, dopo aver ascoltato le registrazioni, Gavrilov gli è sembrato più interessante, «nonostante il carattere ineccepibile delle esecuzioni di Richter»<sup>151</sup>.

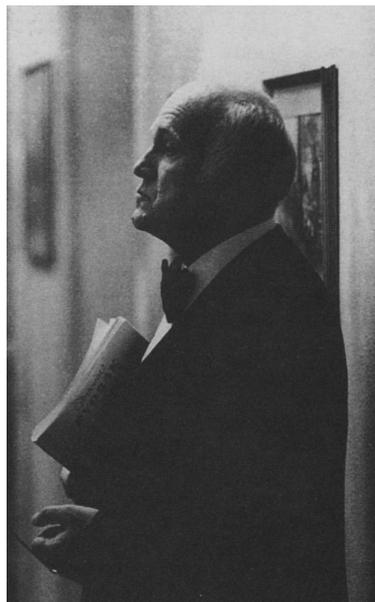
<sup>149</sup> Questa registrazione è stata pubblicata su cd dalla Teldec.

<sup>150</sup> La raccolta, che fu pubblicata nel 1982 dalla EMI tedesca in un box di quattro dischi in vinile, è ora disponibile anche in formato cd, a cura della stessa etichetta (collana EMI Classics - Double Forte).

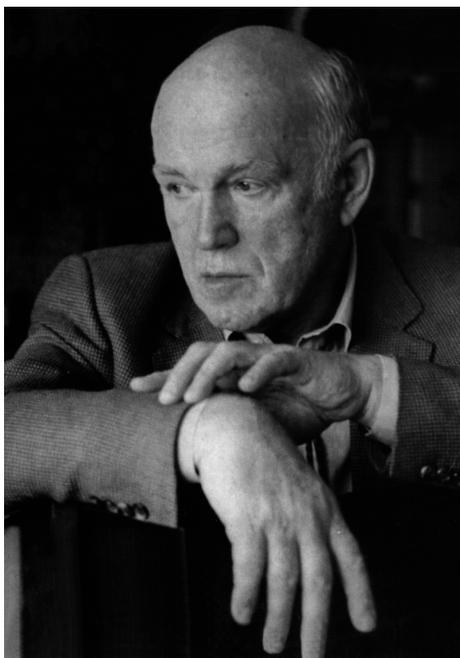
<sup>151</sup> *Richter l'insoumis*, cit., DVD, Face B, Chap. 15, *Jeunes Musiciens*.



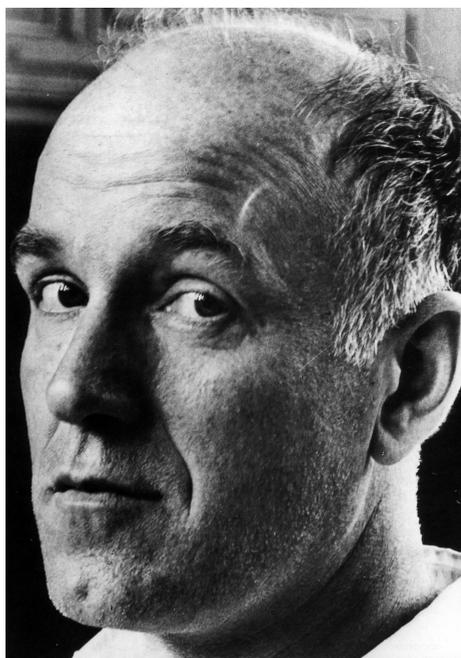
1 – Richter in una delle ultime foto, scattata durante la lavorazione del documentario di Bruno Monsiegeon.



2 – La ricerca della concentrazione prima di un concerto.



3 – Un ritratto fotografico degli anni Novanta.



4 – Un'enigmatica espressione del Maestro.

## 6. In forma di congedo

Giunti alla conclusione di questo scritto, è quasi banale osservare che tanto ancora ci sarebbe da scrivere su Sviatoslav Richter. Ad esempio sulle complesse quanto romanzesche vicende della prima parte della sua vita, quasi interamente trascorsa in Unione Sovietica. Ma anche sui suoi molteplici ed inesauribili interessi culturali: per la letteratura (oltre ai classici russi e francesi dell'Ottocento, i moderni con in cima Proust, e gli americani Fitzgerald e Hemingway); per il teatro di prosa (da Racine alla scena russa del Novecento); ed ancora per il cinema e per il balletto.

Su tutto ciò occorrerà magari scrivere un altro saggio e soffermarsi inoltre sul talento registico di Richter, in parte mostrato in alcuni suoi allestimenti per le "Serate di dicembre" a Mosca; e così pure sulla sua particolare inclinazione per la pittura, che aveva imparato a praticare prendendo lezione da artisti suoi amici. Nel poco tempo libero che gli rimaneva tra una *tournée* e l'altra, Richter dipingeva acquarelli in uno stile che ricorda un po' gli amati impressionisti francesi; poi, con quello spirito di consapevole diletterantismo, tipicamente russo e del tutto ignoto all'Occidente, organizzava in casa sua delle piccole esposizioni, che talvolta riproponeva durante i suoi festival alla Grange de Meslay.

Eppure, alla fine della sua vita, questo stupefacente personaggio, il grandissimo pianista che Heinrich Neuhaus definì senza mezzi termini «il primo tra i suoi pari», dichiara di non essere soddisfatto di buona parte di ciò che ha fatto, di non amarsi. Le ultime immagini del documentario di Monsaingeon ce lo mostrano seduto dinanzi ad una nuda parete a leggere simili amarezze dal suo diario. Questo è il suo congedo, severo e solitario, come lo era nel punto più segreto il suo spirito.

Mentre scorre la dolente melodia dell'Adagio sostenuto della *Sonata in Si bemolle maggiore* di Schubert, egli porta la mano sinistra alla fronte, e la sorregge in un gesto di dolorosa meditazione; quasi che la massa dei ricordi fin lì evocati con i moti d'animo più diversi – con gioia o con sofferenza, con ironia o con durezza, con affabilità o con intransigenza – gravi tutta e d'improvviso su di lui, impedendogli di riconoscere la grande lezione di umanità e di pura bellezza che ci ha consegnato con il suo esistere.

*Referenze fotografiche*

TAVOLA A (p. 225).

**1, 2 e 3** - libro di B. Monsaingeon, *Richter. Écrits, conversations*, p. 151, p. 110 e p. 194; **4** - rivista *MUSICA*, n. 104, p. 69.

TAVOLA B (p. 231).

**4** - copertina del cd fuori commercio edito nel 1998 dall'Accademia Filarmonica di Messina.

TAVOLA C (p. 235).

**1** - Warner Music - DVD a cura di B. Monsaingeon, *Richter The Enigma* (foto di copertina); **2** - libro di B. Monsaingeon, *Richter. Écrits, conversations* (secondo risvolto di copertina - foto di Alain Le Bacquer); **3** - sito internet [www. neuhaus.it](http://www.neuhaus.it); **4** - foto di copertina del libro di Valentina Čemberdži, *In viaggio con Sviatoslav Richter*.

Libro di B. Monsaingeon, *Richter. Écrits, conversations*, p. 57. (p. 238).

TAVOLA D (p. 247).

**1, 2 e 4** - rivista *MUSICA*, n. 104, pp. 66 e 67; **3** - copertina di Herschel Levit per il disco in vinile RCA Victor LM 2345.

TAVOLA E (p. 259).

**1, 3 e 4** - libro di Bruno Monsaingeon, *Richter. Écrits, conversations*, p. 146 (foto di Siegfried Lauterwasser), p. 156 (foto di Werner Neumeister Deph) e p. 166; **2** - rivista *MUSICA*, n. 104, p. 67 (foto di Henri Cartier-Bresson).

Libro di B. Monsaingeon, *Richter. Écrits, conversations*, p. 136. (p. 261).

TAVOLA F (p. 279).

**1 e 3** - rivista *MUSICA*, n. 26, p. 256 e n. 104, p. 56; **2** - libro di B. Monsaingeon, *Richter. Écrits, conversations*, p. 133; **4** - particolare del ritratto realizzato da Herschel Levit per il disco in vinile RCA Victor LM 2345.

TAVOLA G (p. 287).

**1 e 2** - rivista *MUSICA*, n. 52, immagine di copertina, e p. 57; **3** - libro di Bruno Monsaingeon, *Richter. Écrits, conversations*, p. 159; **4** - libro di Valentina Čemberdži, *In viaggio con Sviatoslav Richter*, p. 8.

**1** - libro di B. Monsaingeon, *Richter. Écrits, conversations*, p. 183 (foto di Sylvain Knecht); **2** - rivista *MUSICA*, n. 52, p. 52: copertina del doppio cd Philips contenente l'integrale delle *Sonate per violoncello e pianoforte* di Beethoven eseguite da Rostropovič e Richter. (p. 297).

TAVOLA H (p. 301).

**1, 2 e 3** - libro di Bruno Monsaingeon, *Richter. Écrits, conversations*, p. 166 (foto di Siegfried Lauterwasser), p. 163 (foto di Sylvain Knecht) e p. 179; **4** - libro di B. Monsaingeon, *Richter. Écrits, conversations*, p. 90.

TAVOLA I (p. 305).

**1** - libro di B. Monsaingeon, *Richter. Écrits, conversations*, p. 198; **2 e 3** - rivista *MUSICA*, n. 104, p. 71 ed immagine di copertina; **4** - rivista *PIANO TIME*, n. 112, p. 15.