INTONAZIONI

INTONAZIONI

SERGEJ PROKOF’EV

AUTOBIOGRAFIA

Prima edizione italiana integrale

con introduzione, note e apparato

Traduzione italiana
revisionata da Dina Pysarenko

Introduzione, note e apparato
a cura di Luigi Gaggero

AD
VERITATEM

AD VERITATEM
INTONAZIONI

Prima edizione Ad Veritatem: Genova, 2026
Prima edizione italiana integrale

Titolo originale: *Avtobiografija*

Edizione di riferimento:
Sergej Prokof’ev, *Avtobiografija*, redazione e preparazione del testo a cura di M. G. Kozlova, Moskva, Sovetskij kompozitor, 1973.

Testo originale in pubblico dominio.

Traduzione italiana: Ad Veritatem
Revisione della traduzione: Dina Pysarenko
Nota di un’interprete: Dina Pysarenko
Introduzione, note e apparato: Luigi Gaggero

© 2026 Dina Pysarenko per la *Nota di un’interprete*.

© 2026 Luigi Gaggero per la traduzione italiana, l’introduzione, le note, l’apparato e gli altri contributi originali della presente edizione.

Pubblicato sotto il marchio editoriale Ad Veritatem
adveritatem.it

ISBN 979-12-82328-30-2

INDICE

AVVERTENZA EDITORIALE v

NOTA DI UN'INTERPRETE vi

INTRODUZIONE viii

NOTA BIBLIOGRAFICA SUL PRIMATO ITALIANO xvii

PREMESSA A MO' DI SCUSA 1

PARTE PRIMA — INFANZIA 3

PARTE SECONDA — CONSERVATORIO 125

AVVERTENZA EDITORIALE

Questa prima edizione italiana dell'Autobiografia di Sergej Prokof'ev si basa sul testo dell'edizione russa a cura di M. G. Kozlova (Moskva, Sovetskij kompozitor, 1973). Il volume comprende integralmente il testo autobiografico pubblicato in quell'edizione, compreso il tratto conclusivo, rimasto incompiuto, della Parte seconda.

La traduzione cerca di conservare la voce limpida, precisa, ironica e non enfatica dell'autore; mantiene, quando possibile, ripetizioni, immagini eccentriche, bruschi cambi di registro e ritmo del russo, evitando normalizzazioni non necessarie.

La traslitterazione segue un sistema scientifico italiano semplificato e coerente: Sergej Prokof'ev, Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, Glièr, Mjaskovskij. Titoli, diminutivi e forme storiche sono trattati secondo i criteri esposti nell'apparato.

Sono riprodotti gli esempi musicali presenti nel testo dell'edizione russa del 1973. Non sono invece riprodotti il corredo fotografico e gli altri materiali iconografici e documentari, che non sono indispensabili alla lettura e per i quali si è scelto un criterio prudenziale in materia di diritti di riproduzione. Le parentesi angolari 〈〉 distinguono le interpolazioni e i tagli di Prokof'ev nei documenti citati; le parentesi quadre [ ] distinguono gli interventi degli editori russi. Le parentesi tonde appartengono al testo. Le espressioni «oggi», «ora» e simili si riferiscono, quando usate retrospettivamente dall'autore, al tempo della redazione dell'autobiografia. I richiami in esponente rinviano alle note a piè di pagina.

NOTA DI UN’INTERPRETE

Prokof’ev comincia la sua Autobiografia con una premessa ironica sull’artista un po’ autocelebrativo che non sa parlare d’altro che di se stesso. E già da queste prime righe si capisce che vorrebbe guardarsi dallo stesso vizio. Prokof’ev parla di sé riuscendo continuamente a fare spazio agli altri: alle persone che ha amato e stimato, al mondo nel quale è cresciuto, a Soncovka, al Conservatorio.

È utile ricordare che Prokof’ev comincia a scrivere nel 1937, già dopo il suo rientro nell’Unione Sovietica. Scrive dunque i ricordi di un mondo sociale e spirituale che, quando li mette sulla carta, non esiste più nella forma in cui lo aveva conosciuto. Attraverso la sua scrittura, però, quel mondo torna vivo.

L’Autobiografia è scritta in un russo splendido. La lingua di Prokof’ev è precisa, concisa, concreta, molto viva, satura di dettagli sensoriali. Non è mai sentimentale, eppure fra le righe apre un mondo: l’amore assoluto per la madre, l’ammirazione sincera per il padre, la fedeltà alle amicizie, lo spirito critico, la curiosità.

Nel seguire e rivedere l’intera traduzione italiana, mi è sembrato essenziale che queste qualità non andassero perdute. Sono bellissime, per esempio, le lettere che scrive al padre fin da bambino. Gli racconta come ha trascorso le giornate, gli itinerari percorsi con la madre, viaggiando in carrozza o a cavallo, quali domande gli hanno rivolto all’esame, o com’era disposta la stanza in cui si svolgeva. A volte disegna perfino la disposizione degli oggetti. È come se non gli bastasse raccontare ciò che gli era accaduto: voleva far vedere al padre il mondo nel quale si trovava.

È il racconto di un’infanzia felice. Fu un bambino molto atteso, e i suoi genitori si accorsero presto delle sue doti musicali; ma prima di essere un bambino prodigio, fu un bambino amato.

Prokof’ev non prende le distanze dal bambino che era stato, non lo tradisce mai, non lo guarda con indulgenza né con superiorità: è sempre lui. Racconta le sue prime composizioni senza superbia, ma anche senza falsa modestia; non sorride dall’alto alla serietà con cui prendeva le proprie idee musicali, le amicizie, le impressioni, le piccole avventure. È spesso autoironico, ma non considera mai ingenuo ciò che per quel bambino era importante.

Prokof’ev riporta moltissimi dialoghi, spesso lunghi, e cita continuamente lettere per intero. Lascia agli amici d’infanzia, ai compagni di giovinezza, ai maestri del Conservatorio la loro voce. Anche da qui viene, forse, la straordinaria facilità con cui il

libro si legge, nonostante l'enorme quantità di informazioni: sembra di entrare in un mondo nel quale le persone stanno ancora parlando.

Quando arrivano gli anni del Conservatorio, compaiono nomi che per noi appartengono ormai alla storia della musica: Glièr, Taneev, Glazunov, Rimskij-Korsakov, Asaf'ev, Mjaskovskij e molti altri. Ma per Prokof'ev non sono ancora monumenti. Sono maestri, colleghi, amici; persone con pregi, difetti, abitudini, simpatie.

E qui si vede anche un altro tratto del suo carattere: la capacità di giudicare senza distruggere. Prokof'ev può essere severo, e il suo pensiero critico è molto netto; ma può vedere chiaramente i limiti di una persona senza negarne il valore. Può essere riconoscente verso un maestro e sapere nello stesso tempo che la propria strada deve andare altrove.

Forse per questo la battuta iniziale sull'artista egocentrico non è soltanto una battuta. È quasi una dichiarazione di metodo. Prokof'ev sa bene chi è, non soffre certo di falsa modestia; ma proprio per questo non ha bisogno di trasformarsi in un monumento. In questo modo di raccontarsi si riconosce già qualcosa del Prokof'ev della sua musica: preciso, ironico, lucidissimo, poco incline alla retorica. Ma si scopre anche quanto fosse capace di affezionarsi alle persone e ai luoghi e di conservarli dentro di sé.

Forse è questo che rende l'Autobiografia così viva. Prokof'ev lascia che il bambino giochi, componga, si offenda, si entusiasmi; lascia che i maestri parlino, che gli amici tornino nelle stanze, che gli scacchi siano ancora una questione terribilmente seria, che una strada sia ancora quella strada e una lettera ancora quella lettera.

E alla fine, quasi senza accorgersene, l'artista che all'inizio scherzava sul pericolo di parlare troppo di sé ha scritto un libro nel quale la cosa più bella non è il suo ego.

È tutto il mondo che riesce a riportare in vita.

Dina Pysarenko

INTRODUZIONE

A sette anni Sergej Prokof’ev perde una partita a scacchi in quattro mosse e la trascrive; a nove inventa battaglie fra soldatini, ne registra le perdite e ne disegna gli spostamenti; a dodici prende nota di quello che gli succede durante la giornata, possibilmente dell’ora esatta in cui succede, e siccome non vuole che nessuno legga il diario lo nasconde e qualche volta si chiude perfino nel gabinetto per aggiornarlo; intanto compone, numera le proprie composizioni, conta le battute dell’Evgenij Onegin, misura giardini, studia carte geografiche, cataloga navi da guerra, calcola coefficienti di combattimento, annota la velocità dei treni, registra il tempo atmosferico, raccoglie piante soltanto dopo averne determinato il nome latino, costruisce sistemi di scrittura segreti e, quando comincia a interessarsi seriamente agli scacchi, conserva le partite perché gli errori commessi una volta possano essere studiati e non si ripetano. Non è ancora il Prokof’ev che conosciamo, e nello stesso tempo lo è già in maniera quasi inquietante. In questo bambino che sembra incapace di lasciare il mondo allo stato brado, che appena vede qualcosa sente il bisogno di darle un nome, un numero, una forma, una misura, una posizione dentro un sistema, si riconosce qualcosa che resterà in lui fino alla fine: non tanto, o non soltanto, il gusto dell’ordine, quanto una voracità della coscienza, il desiderio di non perdere niente.

È forse questa la porta migliore per entrare nella sua Autobiografia, perché il libro nasce precisamente da qui. Prokof’ev non diventa memorialista in vecchiaia, quando avverte il dovere di consegnare ai posteri la propria immagine; è stato archivista di se stesso da sempre, molto prima di sapere se sarebbe diventato qualcuno, e quando decenni più tardi si mette a scrivere possiede una quantità quasi imbarazzante di lettere, diari, taccuini, liste, partite di scacchi, quaderni di musica, testimonianze familiari, appunti, programmi, recensioni, e soprattutto possiede ancora l’uomo che solo può capire che cosa vi sia dietro quei documenti. Lo dice subito, con quella sua capacità meravigliosa di pronunciare una cosa seria mentre sembra che stia scherzando: se non scriverà lui la propria biografia, altri lo faranno e, per mancanza d’informazioni, «mentiranno coscienziosamente»; non per malizia, ma precisamente perché i documenti da soli non bastano, perché un diario può registrare dopo un fiasco «non è riuscito — pazienza» mentre chi lo ha scritto, ricorda Prokof’ev, dentro si rodeva.

È un’affermazione che vale quasi come una piccola teoria della storiografia: il documento è indispensabile, ma non è innocente; la memoria è fallibile, ma possiede informazioni che il documento non contiene; e il racconto più veritiero nasce forse

quando i due testimoni, la carta e la coscienza, vengono messi uno di fronte all'altro e costretti a contraddirsi. Per questo l'Autobiografia è un libro assai più sottile di quanto lasci immaginare la sua prosa limpidissima. Vi sono continuamente almeno due Prokof'ev sulla pagina: il bambino o il ragazzo che sente, scrive, giudica, si entusiasma, si offende, e l'uomo maturo che molti anni dopo lo guarda fare, qualche volta gli dà ragione, spesso sorride, ogni tanto lo corregge e non gli risparmia quasi nulla.

Il primo dice che una studentessa suona «bene», ma sbaglia una lettera della parola russa perché gli costa ammetterlo; il secondo, a distanza di decenni, nota il lapsus e racconta con gusto la propria gelosia. Il primo registra scrupolosamente chi ha vinto a croquet; il secondo aggiunge che la cronaca tace il particolare essenziale, cioè che lui perdeva e ne soffriva atrocemente. Il ragazzo è convinto di aver suonato magnificamente; l'uomo, davanti alla testimonianza di chi lo aveva ascoltato, precisa che no, la pulizia non c'era affatto, i passaggi li impiastricciava almeno una volta su due e sapeva semplicemente nascondere abbastanza bene il disastro. La grazia letteraria del libro nasce in gran parte proprio da questa continua frizione fra il documento contemporaneo e il commento retrospettivo: il primo conserva ciò che Prokof'ev pensava allora, il secondo vi restituisce ciò che allora non poteva ancora sapere.

In questo modo anche il prodigio rimane sempre dentro la cronaca quotidiana. Ed è una fortuna, perché di materiale per fabbricare la statua ce ne sarebbe moltissimo. A cinque o sei anni compone già, a nove scrive un'opera, a undici una sinfonia, a tredici entra al Conservatorio di Pietroburgo portando sotto il braccio una quantità di musica che lascia interdetti gli esaminatori; ha l'orecchio assoluto, legge le partiture con una facilità sorprendente, orchestra, improvvisa, inventa, assimila con rapidità, incontra Taneev, Glazunov, Rimskij-Korsakov, Ljadov, più tardi Čerepnin, e tutto questo, raccontato da un altro biografo, correrebbe continuamente il rischio di diventare la prevedibile storia del genio che fin dall'infanzia contiene già il proprio destino. Prokof'ev fa l'opposto: ci mostra quanto lavoro, quanta goffaggine, quanta vanità, quanti errori, quanti entusiasmi sbagliati, quante opere dimenticate siano occorsi perché quel destino prendesse forma.

Il bambino prodigio non è per lui un essere miracoloso che conosce in anticipo ciò che gli altri dovranno apprendere; è semmai un bambino nel quale alcune facoltà sono straordinariamente sviluppate e altre infantilissime, e la convivenza delle une con le altre produce alcune delle pagine più irresistibili del libro. Può discutere di orchestrazione con musicisti adulti e poco dopo essere mortalmente serio a proposito di un sottomarino giocattolo; può calcolare la forma di una sonata e baciare il padre sulla pancia perché ha letto che così si rende omaggio a un satrapo orientale; può progettare un'opera in cinque atti e non capire affatto perché i giovanotti guardino le ragazze anziché i ragazzi; può seguire una partitura d'orchestra e contemporaneamente soffrire perché la madre lo obbliga a indossare sopra i pantaloncini corti certi mostruosi calzoni imbottiti. Nessuna di queste cose è collaterale rispetto alla formazione dell'artista, perché una delle scoperte più belle del libro è proprio che una vocazione non cresce in una camera sterilizzata: cresce mescolata a tutto il resto, ai cani, alle sardine, ai francobolli, ai regali

di compleanno, ai giocattoli a molla, alle prime simpatie amorose, ai litigi, alle malattie, ai viaggi in treno, alle figure un po' ridicole degli adulti, alla neve di Pietroburgo, al fango della campagna, all'eccitazione per una nuova lampadina elettrica.

E la musica, proprio perché non è isolata dalla vita, finisce per impregnare tutto. C'è una pagina in cui un colonnello cammina dietro di lui facendo tintinnare gli speroni in coincidenza con i suoi passi; il ragazzo se ne accorge, sposta deliberatamente il proprio passo di mezzo tempo e mette il colonnello in sincope, finché quello, irritato dal misterioso disordine ritmico, attraversa la strada. È una monelleria, naturalmente; ma è difficile non sorridere pensando che questo ragazzo, per divertirsi, altera il metro di un passante. La musica non è ancora "la professione": è già un modo di percepire il mondo.

E forse qui conviene essere prudenti con una tentazione molto forte. Sarebbe facile dire che la prosa di Prokof'ev è uguale alla sua musica: ritmica, netta, tagliente, ironica, costruita per contrasti. Più interessante è osservare che nella musica e nella scrittura agisce una medesima diffidenza verso l'indistinto. Prokof'ev ama che le cose abbiano contorni. Una persona entra e in tre righe possiede già un naso, un modo di parlare, una stranezza; una conversazione viene restituita attraverso una battuta che la fa vivere; un insegnante attraverso un tic; una giornata attraverso una temperatura, un viaggio attraverso il numero delle ore, una composizione attraverso il punto preciso in cui qualcosa ha funzionato o ha fallito. Non dice che sua madre fosse una donna straordinaria: ce la fa vedere mentre ascolta, insegna, scherza, decide, protegge, si impunta, organizza viaggi, affitta appartamenti, sorveglia l'alimentazione del figlio, lo spinge verso i musicisti migliori e nello stesso tempo è pronta a dirgli che ha suonato male. Non dice semplicemente che suo padre fosse metodico: lo vediamo amministrare una gigantesca tenuta, misurare, calcolare, stabilire orari, preoccuparsi che le unghie del figlio siano pulite, contrattare il prezzo di una locomotiva giocattolo e continuare per trent'anni a trasformare con pazienza Soncovka.

Da questi due esseri molto diversi Prokof'ev sembra aver ricevuto due metà di una stessa facoltà: dalla madre l'orecchio, il gusto, la curiosità intellettuale, il bisogno di una vita più larga; dal padre la misura, la tenacia, il piacere dell'esattezza, la fiducia quasi morale nel lavoro ben fatto. E Soncovka, che nella mitologia convenzionale del genio potrebbe essere ridotta alla remota provincia dalla quale il talento deve riuscire a fuggire, appare invece come uno straordinario laboratorio. Il pianoforte è lì, ma ci sono anche le trebbiatrici, le mandrie, la scuola dei contadini, gli operai, le stagioni agricole, le strade impraticabili, le poste che arrivano due volte la settimana, il giardino da misurare, le stelle, i fiori, gli animali, i libri ordinati dalla città, il mondo immenso che giunge attraverso giornali e lettere. La lontananza non impoverisce necessariamente l'esperienza: qualche volta la concentra. Una partitura ricevuta per posta può essere studiata con un'intensità che in una capitale piena di partiture non avrebbe; una visita di Glièr può occupare un'estate intera e modificare un'esistenza.

Ed è bellissimo che il primo vero maestro di Prokof'ev non arrivi come un sacerdote dell'arte, ma come un giovane musicista che vive in casa, gioca a scacchi e a croquet, passeggia, compone la propria musica, insegna armonia e forma, parla d'orchestrazione

davanti ai pezzi che il ragazzo sta studiando e, senza quasi dichiararlo, gli fa capire che comporre non è più uno dei molti giochi possibili. Fino ad allora Prokof'ev inventava opere, alfabeti, battaglie, drammi, sistemi navali con la stessa inesauribile energia; Glièr, prendendo sul serio una sola di quelle attività, le attribuisce un peso diverso, e il bambino comincia a intuire che la musica può non essere semplicemente ciò che ama fare, ma ciò che farà.

Questo non significa che l'insegnamento sia sempre giusto, e proprio le memorie permettono di seguire con una precisione rara che cosa Prokof'ev ricevette da ciascuno dei suoi maestri e che cosa, invece, dovette più tardi disimparare o conquistare da solo. Di Glièr riconosce molti anni dopo anche le formule troppo scolastiche, i periodi quadrati, certe modulazioni convenzionali, le sequenze comode; di Rimskij-Korsakov ammira l'immenso sapere e confessa tranquillamente di non aver saputo trarne abbastanza; di Ljadov ricorda l'occhio infallibile per quinte e ottave parallele insieme alla pigrizia, all'irritazione per le dissonanze e a un insegnamento che spesso gli pareva arido; Glazunov è il grande musicista e l'uomo generoso che gli apre le porte del Conservatorio, ma anche colui che bisogna andare a pungolare quindici volte perché una sinfonia venga finalmente provata.

Taneev, per esempio, compare nella vita di Prokof'ev quasi di passaggio e gli lascia dentro una bomba a scoppio ritardato. Ascolta la sinfonia del ragazzo undicenne, lo loda, poi osserva che l'armonia è un po' semplice: primo, quinto, quarto grado, «eh-eh». Prokof'ev ricorda che quel piccolo «eh-eh» gli entrò dentro come un microbo; quattro anni più tardi cominciarono quelle ricerche armoniche che avrebbero sconcertato chi gli stava attorno, e quando, otto anni dopo, Taneev si lamentò delle troppe «note false», il giovane gli ricordò chi lo aveva messo su quella strada. È difficile trovare una pagina che racconti meglio la formazione di un artista: non una trasmissione lineare di sapere dal maestro all'allievo, ma una frase, quasi un'esitazione, che cade in un terreno fertile e vi lavora per anni.

E così accade continuamente. Una cosa che Prokof'ev non comprende resta lì; un giudizio che lo irrita torna molto tempo dopo; una musica che dapprima lo annoia improvvisamente si apre. Mozart per anni gli sembra insignificante, perché cerca altrove colori, dramma, armonie che pungano; la musica da camera gli appare bella ma noiosa; della Valchiria bambino scrive che è un'opera «terribilmente noiosa, senza motivi, senza movimento, ma con molto rumore»; più tardi Wagner diventa una passione, ed eccolo intrufolarsi alle prove dell'Anello, imparare i motivi conduttori, spiegare a un'amica che cosa deve ascoltare. Brahms gli rimane estraneo finché Čerepnin non gli suggerisce di smettere di smontarlo vite per vite e di ascoltare la purezza del suo scorrere; allora qualcosa cambia. Mozart stesso, studiato nelle partiture durante le lezioni di direzione, comincia a rivelargli il piacere di un fagotto, dello staccato di un oboe, di un flauto disposto due ottave sopra, e Prokof'ev annota retrospettivamente che proprio lì si trova uno dei semi della futura Sinfonia classica.

È questo che rende il libro prezioso anche musicologicamente: non offre soltanto informazioni sulla formazione di Prokof'ev, ma conserva la storia del suo ascolto prima

che il gusto si trasformi in canone. Noi sappiamo che Mozart è Mozart e Wagner è Wagner; il ragazzo no. Li incontra quando ancora possono piacergli o non piacergli, e perciò ci permette di assistere a qualcosa che le biografie ricostruiscono di rado: non la storia delle influenze una volta che le influenze sono diventate visibili, ma il momento instabile in cui un orecchio sceglie, rifiuta, fraintende, ritorna sui propri passi e lentamente diventa se stesso.

Anche la modernità di Prokof'ev nasce davanti ai nostri occhi senza bisogno di manifesti. All'inizio c'è un ragazzo che ama Beethoven, Čajkovskij, Grieg, il teatro, l'orchestra, il gesto drammatico; poi compare Skrjabin, con armonie che sembrano aprire uno spazio sconosciuto; compaiono le Serate di musica contemporanea, Karatygin, Nurok, Nuvel', un ambiente nel quale le sue asperità non vengono più corrette come errori ma riconosciute come possibilità; nel dicembre 1908 suona in pubblico i propri pezzi e, quasi distrattamente, osserva che quella fu la sua prima apparizione come compositore, mentre una recensione lo colloca già nell'ala estrema dei modernisti. Ma la cosa più interessante è che lui non si comporta mai come il giovane rivoluzionario che ha finalmente trovato la propria parte nella storia. Continua a giudicare tutto, compresi i moderni. Davanti al Poema dell'estasi di Skrjabin rimane dapprima perplesso, alla seconda esecuzione lo proclama geniale, più tardi ne ridimensiona qualche aspetto; della Quinta sonata ammira pagine magnifiche e insieme trova che la sua continua morbosità finisca per stancare. L'avanguardia non è una fede alla quale convertirsi: è un territorio da esplorare con lo stesso appetito con cui da bambino esplorava una carta geografica.

E questa indipendenza è forse una delle qualità più profondamente prokof'eviane. Non ha paura di essere entusiasta, ma neppure di cambiare idea; non ha paura di sembrare ingenuo, perché sa che un gusto vivo deve poter passare anche attraverso l'ingenuità. Persino la tecnica, nel libro, non procede secondo una linea ascendente. Prokof'ev può essere già un compositore sorprendentemente personale e orchestrare ancora male; può avere idee che i maestri non comprendono e non comprendere a sua volta ciò che essi avrebbero da insegnargli. Alla fine del corso di strumentazione ammette con disarmante tranquillità che avrebbe imparato davvero a orchestrare soltanto cinque o sei anni dopo e che, pur amando Rimskij-Korsakov, non seppe allora approfittare di tutto quello che quell'uomo sapeva. Non esiste forse antidoto migliore contro la retorica del genio. Il talento non cancella il tempo necessario a imparare; al contrario, proprio perché il talento corre più in fretta della tecnica, fra i due si crea una tensione continua, e una parte del fascino di queste pagine sta nell'assistere alla loro rincorsa.

Si capisce allora perché gli esempi musicali contenuti nel libro siano così importanti. Non sono figure messe lì per conferire autorevolezza a un'autobiografia di compositore. Sono pezzi dell'azione. Prokof'ev racconta che una musica era convenzionale e la fa vedere; racconta che ha trovato un accordo strano e lo scrive; ricorda un tema infantile che molti anni dopo entrerà in un'opera pubblicata e mette l'uno accanto all'altro il bambino e l'adulto; discute con Mjaskovskij una melodia, un'orchestrazione, una

modulazione, e il lettore può seguire la discussione sulla pagina. L'autobiografia diventa così, in certi momenti, una specie di romanzo del comporre, probabilmente uno dei più concreti che un musicista abbia lasciato: non il racconto mistico dell'ispirazione, ma l'invenzione osservata mentre prende forma, sbaglia strada, si corregge, riutilizza qualcosa, abbandona molto e salva pochissimo.

Prokof'ev tratta le proprie opere giovanili con una mescolanza di affetto e spietatezza che è la stessa con cui tratta se stesso. Non gli interessa dimostrare che a dieci anni fosse già l'autore di Romeo e Giulietta. Gli interessa mostrare come un bambino che scrive Il gigante, Le isole deserte, Il convito durante la peste e Undine impari a poco a poco che un'idea musicale non basta, che una forma deve reggere, che un'orchestra è un organismo e non un grande pianoforte, che una voce possiede un registro reale e non quello teorico letto sul manuale, che una cosa nuova può essere nuova e brutta, mentre una cosa semplice può essere assai più difficile da rendere viva. Il lettore finisce per affezionarsi perfino alle opere scomparse, perché le vede nascere, essere amate, criticate, talvolta smarrite, talvolta cannibalizzate da opere future.

E la storia personale, intanto, procede dentro una storia assai più grande senza che l'autore abbia quasi mai bisogno di salire su una tribuna per raccontarcela. Questo è uno degli aspetti storiograficamente più affascinanti del libro. La Russia imperiale degli ultimi anni non compare come un capitolo di manuale: arriva nelle stanze. La guerra russo-giapponese entra attraverso i giornali e soprattutto attraverso le navi che il ragazzo conosce una per una; la disfatta di Tsushima non è innanzitutto un avvenimento geopolitico, ma il momento in cui quelle corazzate, divenute quasi esseri familiari attraverso mesi di calcoli e classificazioni, vengono distrutte, e il ragazzo siede in poltrona come se gli fossero morti tutti i parenti. La rivoluzione del 1905 arriva nello stesso modo: Prokof'ev confessa che all'inizio non ne capisce la sostanza e la percepisce soprattutto perché può impedire al padre di raggiungerlo a Pietroburgo; poi vede scioperi, manifestazioni, il Conservatorio chiuso, gli studenti in agitazione, Rimskij-Korsakov allontanato dopo aver criticato la direzione, Glazunov, Ljadov e altri professori dimettersi per solidarietà, e firma anche lui, con il permesso della madre, una protesta, registrando compiaciuto che è la prima azione politica della propria vita.

L'importanza di queste pagine sta proprio nella sproporzione dello sguardo: i grandi eventi non sono ancora grandi eventi per chi li sta vivendo. Coesistono con un esercizio di contrappunto, una bicicletta nuova, una partita a scacchi, una ragazza incontrata in corridoio. È così, del resto, che la storia accade agli uomini prima che gli storici la mettano in ordine. E non meno viva è la storia delle istituzioni musicali, perché il Conservatorio di Pietroburgo che troviamo qui non ha nulla del museo. È rumoroso, burocratico, pieno di corridoi, rivalità, lezioni saltate, professori geniali e professori svogliati, studenti poveri e rampolli benestanti, proteste, concerti, biglietti gratuiti inseguiti con accanimento, esami nei quali ci si salva per una media calcolata all'ultimo momento. Rimskij-Korsakov può dire che un compositore dovrebbe possedere una voce di sette ottave; Ljadov può bollare le quinte parallele con un enorme «5» e contemporaneamente perdere la pazienza davanti a un'armonia che gli sembra troppo

moderna; Glazunov può essere direttore, autorità europea e benefattore segreto degli studenti poveri, ma anche l'uomo corpulento la cui figura induce il giovane Prokof'ev a infilarsi un cuscino sotto il cappotto e andare in strada per vedere che effetto fa essere patologicamente grassi. Persino l'ammirazione non impedisce la caricatura.

È una qualità morale oltre che letteraria: Prokof'ev non sembra disposto a falsificare la fisionomia di una persona per rispetto della sua grandezza. E questo vale naturalmente anche per se stesso. Quando si comporta male, lo racconta; quando è vanitoso, non cerca attenuanti; quando prova invidia, la chiama invidia; quando un proprio lavoro è brutto, dopo quarant'anni non lo trasforma in una profezia. Vi è in tutto ciò una forma particolare di pudore: non quello che nasconde, ma quello che impedisce di insistere. Le morti delle due sorelline, la solitudine del padre rimasto a Soncovka mentre moglie e figlio vivono a Pietroburgo, le paure, le malattie, le tensioni domestiche, i primi turbamenti amorosi entrano e passano senza essere spremuti per ottenerne commozione. Prokof'ev possiede un istinto quasi infallibile contro il patetico, e proprio per questo alcune frasi fanno più male di quanto farebbero se fossero preparate. Lo stesso accade con l'umorismo, che non è un ornamento aggiunto alla memoria ma una delle forme della sua intelligenza: ridere significa spesso ristabilire le proporzioni, impedire al senno di poi di rendere tutto troppo significativo.

Un ragazzo può essere ammesso a tredici anni fra Rimskij-Korsakov e Glazunov, ma nello stesso giorno resta un ragazzo al quale, dopo l'esame, si comprano caramelle; una prima esecuzione può essere un momento decisivo, ma l'orchestra suona la sinfonia più rozzamente di quanto lui sperasse e tornando a casa, invece di sentirsi consacrato, pensa che bisogna scriverne un'altra. Questa frase non viene pronunciata come un programma estetico: è semplicemente il suo modo di vivere. Ogni risultato, appena raggiunto, diventa materiale per il lavoro successivo.

E intorno ai sedici anni avviene un incontro che forse, più di qualunque insegnamento ufficiale, fa entrare Prokof'ev nella vita adulta della musica: Nikolaj Mjaskovskij. È più grande, ha alle spalle la disciplina militare, una sensibilità diversa, una cultura e un temperamento diversi; ma fra i due si stabilisce quasi immediatamente quella forma rarissima di amicizia nella quale l'affetto passa attraverso il diritto di dire all'altro che ha scritto male. Si mandano manoscritti, li massacrano, li difendono, litigano sulle melodie, sulle armonie, sulle forme, sui titoli; Prokof'ev stesso riconoscerà che quell'analisi reciproca gli giovò più delle lezioni aride di Ljadov. È uno dei punti nei quali l'Autobiografia cambia impercettibilmente natura. Il bambino aveva avuto maestri, adulti che lo guidavano, persone che si meravigliavano del suo talento; adesso compare un interlocutore. E un artista comincia davvero a diventare adulto quando trova qualcuno davanti al quale non deve essere né il bambino prodigio né l'allievo, ma semplicemente un musicista che risponde della musica che ha scritto.

Le lettere a Mjaskovskij sono fra le pagine più vive del volume proprio perché non hanno nessuna solennità: si chiamano «tesoro», «felicità mia», si spediscono «cagnolini» musicali, si prendono in giro, si usano parole assurde, e in mezzo a questa allegra complicità discutono con una serietà assoluta di sviluppo tematico, declamazione vocale,

orchestrazione, Skrjabin, Wagner, semplicità e complessità. Mjaskovskij gli ordina quasi: «scrivete complesso, è il vostro elemento»; Prokof'ev gli risponde difendendo invece il diritto di un intermezzo a essere semplice. È già tutta una poetica, ma è una poetica ancora mobile, non trasformata in dottrina, e forse proprio per questo tanto preziosa.

Il Prokof'ev che a diciassette anni comincia a essere riconosciuto come uno dei giovani estremisti della musica pietroburghese non desidera essere estremista a ogni costo; vuole poter essere aspro quando l'asprezza è necessaria e semplice quando la semplicità lo è. Il famoso profilo futuro — il musicista del motore, dell'ironia, della durezza ritmica, della linea classica, del lirismo improvvisamente disarmato — non è ancora ordinato nelle categorie con cui egli stesso più tardi proverà a descrivere la propria evoluzione, ma i materiali sono già tutti in movimento.

E la cosa forse più bella è che il libro si interrompe proprio mentre stanno cominciando a combinarsi. Non arriviamo al Prokof'ev dei grandi balletti, delle sinfonie mature, dei concerti, dell'America e di Parigi, dell'emigrazione e del ritorno sovietico; non arriviamo nemmeno alla soglia rassicurante di una carriera ormai definita. Nel 1909 ha diciotto anni, ha terminato il corso di composizione, comincia a farsi ascoltare come pianista e come autore, ha scritto una sinfonia e una Sinfonietta, ha amici con i quali discutere alla pari, si è affacciato alla musica contemporanea, ha ancora moltissimo da imparare e moltissimo da contraddire. La Parte seconda, rimasta incompiuta, si arresta addirittura dentro la corrispondenza con Mjaskovskij, e l'ultima voce di Prokof'ev non è una frase destinata alla posterità, ma la chiusa impaziente di una lettera del luglio 1909: «Oh, scrivete!».

Non si sarebbe potuta inventare una conclusione migliore proprio perché non è una conclusione. Il libro che aveva cominciato col timore che gli altri, in mancanza di informazioni, ricostruissero la sua vita per deduzione termina con una richiesta di altra materia, altra voce, altra risposta; comincia dall'archivio e finisce nell'attesa di una lettera. In mezzo c'è la cosa assai più rara di una biografia di un grande compositore: c'è la formazione di una persona osservata con abbastanza precisione da non diventare mai

Quando chiudiamo il libro sappiamo naturalmente molte più cose su Prokof'ev; ma ciò che resta non è soprattutto un insieme di informazioni. Abbiamo imparato il suo passo. Sappiamo come guarda una partitura e come guarda un cane, come prende una critica, come si offende e come gli passa, come può appassionarsi per mesi a un coefficiente navale e poi abbandonarlo, come si mette a cercare un'armonia perché un vecchio maestro ha detto «eh-eh», come ascolta una musica nuova senza sapere ancora se gli piace, come trasforma un errore in una storia e una storia in un giudizio su se stesso.

E forse è proprio questo il dono più grande di un'autobiografia: non dirci finalmente chi fosse un uomo, come se una vita potesse essere risolta in una definizione, ma permetterci per qualche centinaio di pagine di stare accanto al movimento con cui quell'uomo, giorno dopo giorno, fra una partita a scacchi e una partitura, un viaggio in treno e un accordo che nessun maestro approva, diventa ciò che ancora non sa di essere.

Luigi Gaggero