

La musica nel cinema di animazione sovietico

Angelina Zhivova



**Fondazione
Ugo e Olga Levi**
onlus

**La musica nel cinema
di animazione sovietico**

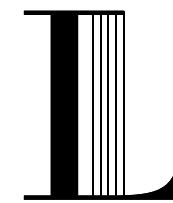
Angelina Zhivova

Comitato editoriale

Roberto Calabretto *Direttore*
Sergio Bassetti
Laurent Feneyrou
Antonio Ferrara
Daniele Furlati
Riccardo Giagni
Roberta Novielli
Cosetta Saba

**La musica nel cinema
di animazione sovietico**

Angelina Zhivova



Edizioni Fondazione Levi
Venezia 2023

Redazione
Claudia Canella
Alessandra Ignetti

Progetto grafico e impaginazione
Karin Pulejo
con Nicola Buiat

Stampa
L'Artegrafica, Casale sul Sile (Treviso)

In copertina
Un'inquadratura da *Il riccio nella nebbia*
di Jurij Norštejn (1975)
[HTTPS://DZEN.RU/MEDIA/ID/5A982FD0482677D101B21E07/EJIK-V-TUMANE-IEGO-SOZDATELI-5F87FAF517C9884CD3E9E90B?UTM_REFERER=WWW.GOOGLE.COM](https://DZEN.RU/MEDIA/ID/5A982FD0482677D101B21E07/EJIK-V-TUMANE-IEGO-SOZDATELI-5F87FAF517C9884CD3E9E90B?UTM_REFERER=WWW.GOOGLE.COM)

La Fondazione si dichiara a disposizione
degli aventi diritto in merito alle fonti
iconografiche non individuate

Nell'edizione digitale del presente volume
– disponibile in open access sul sito della
Fondazione Levi – i collegamenti ipertestuali
sono consultabili cliccando sui termini
sottolineati in colore.

Consiglio di Amministrazione
Davide Croff *Presidente*
Nicola Greco *Vicepresidente*
Luigi Brugnaro
Paolo Costa
Giovanni Giol
Dan Emanuel Levi
Fabio Moretti
Fortunato Ortombina
Gianpaolo Scarante

Revisori dei Conti
Chiara Boldrin *Presidente*
Leonardo Francesconi
Maurizio Messina

Comitato scientifico
Roberto Calabretto *Presidente*
Sandro Cappelletto
Dinko Fabris
Laurent Feneyrou
Cormac Newark
Paolo Troncon
Marco Tutino
Paula Varanda
Vasco Zara

Direttore e direttore della Biblioteca
Giorgio Busetto

Staff
Ilaria Campanella
Claudia Canella
Giulia Clera
Alessandro Marinello
Fabio Naccari
Anna Rosa Scarpa

Collaboratori
Margherita Olivieri
Valeria Zane

Commissione consultiva per la Biblioteca
Giorgio Busetto *Coordinator*
Roberto Calabretto
Stefano Campagnolo
Claudia Canella
Ammarita Coltrurato
Paolo Da Col
Andrea Liberovici

Lyra srl impresa sociale
Giorgio Busetto *Amministratore unico*
Alessandro Marinello *Direttore*
Giovanni Diaz *Sindaco*
Fabio Naccari
Anna Rosa Scarpa
Valeria Zane

Collaboratori per la digitalizzazione
Noemi La Pera
Carlo Mezzalira

Archivio Giovanni Morelli
Paola Cossu
Laura Desideri
Angelina Zhivova

Progetto grafico
Karin Pulejo

IX	Presentazione <i>Davide Croff</i>
XI	Ringraziamenti <i>Angelina Zhivova</i>
3	Introduzione
21	I. Il cinema di animazione 1. I primi passi del cinema di animazione. 2. Gli anni della disneyizzazione (1933-1953). 3. Disgelo e neoavanguardie. 4. La fine del disgelo
59	II. Il sodalizio tra Dmitrij Šostakovič e Michail Cechanovskij 1. Šostakovič e il cinema. 2. <i>La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco</i> (1933-1936). 3. <i>La fiaba del topolino sciocco</i> (1940)
119	III. Il sodalizio tra Moisej Weinberg e Fedor Chitruk 1. Mieczyslaw/Mojsze/Moisej Weinberg. Cenni sulla biografia artistica. 2. Chitruk e Weinberg: diciannove anni di collaborazione. 3. <i>Le vacanze di Bonifacio</i> (1965). 4. <i>Tre storie su Vinni-Puch</i> (1969-1972)
195	IV. Al'fred Šnitke e il cinema di animazione: genesi del polistilismo 1. Al'fred Šnitke. Cenni biografici. 2. Polistilismo e cinema. 3. Šnitke e il cinema di animazione. 4. Il sodalizio con Andrej Chržanovskij. 5. Al'fred Šnitke e Lev Atamanov. 6. Al'fred Šnitke e Valerij Ugarov
271	V. Sofija Gubajdulina tra avanguardia e cinema di animazione 1. Musica e religione: uno ‘spazio sacro’. 2. Sofija Gubajdulina e il cinema. 3. Il sodalizio con Roman Davydov. 4. <i>Le Novelle spaziali</i> . 5. <i>L'uomo e l'uccellino</i> . 6. Il sodalizio con Ideja Garanina
311	Conclusioni

Appendici

- 323 Appendice 1.
La creazione di un film, ovvero alcune interviste su questioni di lavoro
Natalija Venžer
- 335 Appendice 2.
La musica nel cinema. Note di un compositore
Dmitrij Šostakovič
- 337 Bibliografia

Davide Croff

Presentazione

Il volume che qui si pubblica testimonia della fedeltà della Fondazione all'indicazione statutaria che propone 'la realizzazione di ogni attività culturale connessa alla promozione della cultura musicale con particolare riguardo alle relazioni fra le varie forme di espressione artistica in ogni tempo ed in ogni società'. La ricerca di Angelina Zhivova non solo getta luce su un ambito per noi nuovo quale è quello del cartone animato sovietico, ma anche disvela l'esistenza di un singolare repertorio di musica per film, che ben si armonizza con le caratteristiche peculiari di una produzione estremamente alta e valoriale, più impegnata di quella occidentale coeva. Veniamo così messi in contatto con un nuovo inesplorato territorio della cultura musicale (e non solo) russa del Novecento.

Questo quarto numero della collana di musica per film conferma felicemente l'orientamento delle ricerche della Fondazione, aperte a tutto campo a esplorare aree ancora non percorse, contribuendo alla maturità o all'accrescimento di discipline critiche diverse, forgiando quindi strumenti esegetici adatti ai nuovi confronti, costruendo un nuovo livello della nostra musicologia.

Inoltre il fatto che il lavoro provenga da una tesi di dottorato conferma una delle linee più importanti dell'operatività della Fondazione, che ai giovani dottorandi e poi addottorati sta dedicando privilegiata attenzione, fino a rappresentare una vera e propria sede della giovane musicologia italiana.

Ringraziamenti

Per la realizzazione di questo volume ho potuto contare sull'aiuto di molte persone e istituzioni a cui vorrei esprimere un sincero sentimento di gratitudine.

Desidero ringraziare la Fondazione Ugo e Olga Levi nelle persone del suo Direttore, Giorgio Busetto, e del Presidente del Comitato scientifico, Roberto Calabretto, per aver accolto questo mio volume, frutto della ricerca svolta durante gli anni del dottorato sotto la guida del professor Calabretto, un vero maestro e esempio da seguire nella ricerca e nella vita. Ringrazio anche Claudia Canella, Alessandra Ignesti e Karin Pulejo che con pazienza hanno collaborato alla redazione del volume.

Un sentito ringraziamento va alle biblioteche e agli archivi in cui le mie ricerche si sono svolte, in primo luogo l'Archivio e la biblioteca dell'*Orchestra sinfonica russa di musica da film* (*Rossijskij gosudarstvennyj simfoničeskij orkestr kinematografij*). Il direttore dell'*Orchestra sinfonica russa di musica da film* Sergej Skripka mi ha concesso la possibilità di consultare l'archivio e la biblioteca offrendomi consigli e informazioni estremamente interessanti e di grandissima utilità.

Voglio ricordare anche il personale della *Biblioteca dell'arte cinematografica S.M. Ējzenštejn* (Mosca) e della Biblioteca dell'*Università statale pan-russa di cinematografia S. A. Gerasimov* (VGIK, Mosca) sempre disponibile a collaborare anche a distanza con l'invio di scansioni e immagini. Ringrazio tutto il personale e, in particolare, la bibliotecaria Katerina Kuznecova.

Sono infinitamente grata al regista Jurij Norštejn per le interviste che mi ha concesso e per le conversazioni che abbiamo avuto; egli ha anche generosamente dato il suo consenso all'utilizzo dell'immagine dal film *Il Riccio nella nebbia* per la copertina di questo libro.

Non posso dimenticare le conversazioni tra le mura dello studio *Sojusmul'tfil'm* con lo storico del cinema di animazione sovietico Georgij Borodin e lo storico del cinema e caporedattore dello studio *Sojusmul'tfil'm* Sergej Kapkov.

Per il materiale biografico e altre preziosissime informazioni ringrazio Marija Meerovič, figlia del compositore Michail Meerovič. Per i consigli e l'aiuto offertomi nel corso della ricerca un sentito grazie va alla compositrice Katia Tchemberdji, al compositore Andrej Semenov e alla musicologa Anna Giust.

Infine vorrei ringraziare la mia famiglia e i cari amici che mi hanno sempre sostenuto nel mio lavoro.

La musica nel cinema
di animazione sovietico

Introduzione

I primi decenni del Ventesimo secolo, caratterizzati in Russia dalla Prima guerra mondiale e dalle tre rivoluzioni del 1905, del febbraio 1917 e soprattutto dell'ottobre 1917, pongono pensatori, artisti, scrittori, musicisti e architetti di fronte al compito di creare un nuovo spazio culturale e linguistico. Le numerose scoperte tecniche, lo sviluppo dell'industria, l'espansione delle città con il conseguente inurbamento di vasti strati della popolazione rurale, l'affacciarsi di nuove classi sociali alla ribalta della storia creano un terreno straordinariamente fertile per tendenze sperimentali in tutti i campi dell'arte.

Subito all'indomani della rivoluzione, quando il compito di 'istruire le masse' e creare una nuova cultura rivoluzionaria favorisce lo sviluppo di istanze riformatrici e innovative nasce il Commissariato del popolo per l'istruzione (*Narodnyj Kommissariat Prosveščenija*, abbreviato in *Narkompros*), affidato da Lenin alla guida di Anatolij Lunačarskij. Gli intellettuali russi vengono mobilitati e coinvolti in grandiosi progetti che riguardano biblioteche, archivi, piani editoriali, università, accademie, corsi di formazione, cicli di conferenze, musei, nella complessa ricerca di un equilibrio tra lo sperimentalismo della cultura alta, all'epoca fortemente orientata all'avanguardia, e l'esigenza di portare il popolo alla conoscenza dei classici e della tradizione culturale russa ed europea. Un ruolo di primo piano è affidato al teatro [Malcovati 2014, 269]:

Sfogliando gli ancora inediti protocolli delle riunioni del Teatral'nyj Otdel (TEO) del Narkompros di Mosca a partire dall'aprile-maggio del 1918 ([...] il trasferimento della capitale avviene nel marzo, nei mesi successivi tutti i commissariati e gli enti, fra cui il TEO, spostano la loro sede principale a Mosca) ci si trova di fronte a progetti imponenti, a prospettive smisurate, a una inconfondibile voglia di totale rinnovamento. Basta leggere lo stenogramma della riunione straordinaria indetta nel dicembre del 1918 dal Commissario per l'Istruzione Lunačarskij: di fronte alle maggiori personalità teatrali, da Stanislavskij a Mejerchol'd, da Tairov a Komissarževskij, il Commissario decide di illustrare i programmi dell'Otdel, vuol fare il punto sulla loro attuazione, sollecitare il consenso e l'adesione dei presenti.

Lo stesso Lunačarskij scrive nel 1919 *Oliver Cromwell*, un ‘melodramma’ semidimenticato, ma recentemente tradotto in italiano [Lunačarskij 2018], in cui si attualizza la vicenda della rivoluzione puritana. Nell’ultima scena, Cromwell si rivolge al pubblico in sala predicendo loro un radiosso avvenire di uguaglianza sociale e ricordando come i suoi errori debbano essere loro di ‘monito e profitto’ [ivi, 138]. L’élite culturale allestisce spettacoli destinati a fare la storia del teatro [Leach 1994],¹ a cominciare da *Misterija-buff* (*Mistero-buffonata*), scritto da Vladimir Majakovskij nel 1918 e riallestito da Vsevolod Mejerchol’d nel 1921, mentre centinaia di troupe amatoriali portano in giro per il paese spettacoli ‘di agitazione e propaganda’ (*agitprop*), destinati a formare una nuova mentalità tra le masse popolari.

Accanto al teatro, a svolgere questo compito è chiamato il cinema. Figlio della modernità e del progresso tecnico, il cinema era già al centro dell’interesse di tutti gli artisti dell’epoca, e in primo luogo delle avanguardie. Lo stesso Majakovskij vi aveva recitato nel 1914, interpretando un ruolo ‘demoniaco’ nel film *Dramma nel cabaret dei futuristi n. 13* (*Drama v kabare futuristov № 13*). Nel 1918 Majakovskij realizza tre diversi progetti: scrive la sceneggiatura del film *Nato non per i soldi* (*Ne dlja deneg rodišsja*), tratto dal romanzo di Jack London Martin Eden, in cui si riserva il ruolo del protagonista; scrive la sceneggiatura e partecipa, con Lili Brik e Aleksandra Rebikova, alle riprese di *Incatenata dalla pellicola* (*Zakovannaja fil’moj*); si cimenta come regista nel famoso *La signorina e il teppista* (*Baryšnja i chuligan*), basato sul racconto di Edmondo De Amicis *La maestrina degli operai*, in cui nuovamente recita da protagonista accanto a Aleksandra Rebikova.² L’indubbio gradimento del pubblico per questa ‘settima arte’ è dimostrato dalla fitta presenza di sale cinematografiche nelle città russe negli anni prerivoluzionari [Kovalova e Civ’jan 2011].

Nella nuova Russia operaia e contadina il cinema, i cui vantaggi, dalla facile riproducibilità dello spettacolo agli aspetti più puramente economici,³ sono di per sé evidenti, appare lo strumento più consono alla necessità di forgiare l’uomo nuovo, il più atto a coinvolgere in una esperienza sinestetica masse incolte e, in genere, analfabete. La prima organizzazione cinematografica sovietica viene fondata nel gennaio 1918, a soli tre mesi

1. L’interesse per il teatro rivoluzionario è sempre stato molto vivo in Italia, grazie anche al magistero di Angelo Maria Ripellino [1959; 1965]. Tra le monografie più recenti si veda [Egidio 2005; Pieralli 2016].

2. Sui rapporti tra Majakovskij e il cinema si veda [Majakovskij 1954; Pronin 2019].

3. A seguito della nazionalizzazione dell’industria cinematografica (1919), tutti gli incassi delle sale cinematografiche entravano nelle casse dello stato insieme ai diritti in valuta pregiata sui film proiettati con successo all’estero, quali, per esempio, *La corazzata Potemkin*.

dalla rivoluzione, sotto forma di sezione autonoma del *Commissariato del popolo per l’istruzione* (*Narkompros*). Nel 1919 Anatolij Lunačarskij [1965, 19-21] scrive il famoso articolo *Zadači gosudarstvennogo kinodela v RSFSR* (*I compiti della cinematografia statale della RSFSR*), in cui sottolinea la funzione propagandistica del cinema. Uno tra i primi filmati a soddisfare questi requisiti è *Uplotnenie* (*Coabitazione* 1918) girato da Aleksandr Panteleev, Donat Paškovskij e Anatolij Dolinov su sceneggiatura dello stesso Lunačarskij, uscito in sala il 7 novembre del 1918.⁴ Altri, come ad esempio *Krasnoarmeec, kto tvoj vrag?* (*O soldato dell’Armata rossa, chi è il tuo nemico?*), *Mir chizinam – vojna dvorcami!* (*Pace alle capanne, guerra ai palazzi*) e *Beglec* (*Il disertore*), girati su commissione a Mosca nello studio di Aleksandr Chanžonkov, il primo produttore cinematografico russo [Jangirov 2001, 305-316], cominciano a circolare con i ‘treni di propaganda’,⁵ fanno parte del materiale divulgativo diffuso nelle varie zone agricole e minerarie, spiegano alle folle i principi del movimento operaio e della formazione dello stato rivoluzionario. Il 27 agosto del 1919 un provvedimento firmato da Lenin statalizza l’industria cinematografica. Nel 1922 Lenin ribadisce a Lunačarskij la sua particolare attenzione per il cinema: «dovete sempre ricordarvi che, di tutte le arti, la più importante per noi è il cinema» [Boltjanskij 1925, 19].⁶

Gli anni Venti vedono così un parallelo interesse per i nuovi linguaggi, in particolare per la tecnica del montaggio, e per le grandi potenzialità ‘pedagogiche’ dell’arte cinematografica, un interesse condiviso, sia pure per motivi diversi, dal nuovo potere bolscevico e da intellettuali e studiosi, primi tra tutti i formalisti. Uno stretto rapporto unisce in quegli anni oPOJAZ, la *Società per lo studio del linguaggio poetico* fondata nel 1916 da un gruppo di geniali teorici e storici della letteratura, linguisti e metricisti⁷ e FÈKS, la *Fabbrica dell’attore eccentrico* fondata nel 1922 da due giovani registi teatrali, Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, insieme a Sergej Jutkevič e Georgij Križitskij [Seminara 2018, 69-70]:

4. <https://www.youtube.com/watch?v=2jjHpNAmjvU>, consultato il 9 gennaio 2022.

5. Treni e navi d’agitazione politica attraversavano il paese promuovendo il nuovo governo. A queste campagne partecipano i migliori artisti del tempo, tra cui Vladimir Majakovskij con i suoi manifesti propagandistici, le famose ‘Finestre della satira dell’Agenzia telegrafica russa’ (rost). Si veda anche [Prončatov 2010, 148-155; Lebedev 1965, 120-128].

6. «Вы должны твёрдо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино». [Boltjanskij 1925, 19]. Al di là della propaganda più elementare, un ottimo esempio del legame tra cinema e politica sarà offerto dal film di Ėjzenštejn *General’naja linija* (*La linea generale* 1926), una narrazione dell’alleanza tra contadini e operai che il regista dovrà modificare radicalmente dopo l’inizio della collettivizzazione forzata nel 1927. Il film uscirà nel 1929 con il titolo *Staroe i novoe* (*Il vecchio e il nuovo*).

7. Ne ricordiamo solo alcuni: Viktor Šklovskij, Boris Ėjchenbaum, Jurij Tynjanov, Roman Jakobson, Evgenij Polivanov, Lev Jakubinskij, Sergej Bernštejn e Osip Brik.

La collaborazione tra Tynjanov e i due fondatori della FEKS – che sarebbe proseguita nel 1927 con il film *s.v.d. - Sojuz Velikogo Dela* (*s.v.d. - L'Unione della Grande Causa*) – conferma lo stretto rapporto che negli anni Venti si sviluppò tra i formalisti russi e l'avanguardia cinematografica: un rapporto che si tradusse in concrete collaborazioni (anche Šklovskij fu autore di soggetti e sceneggiature per il cinema), ma che si esplicò anche su un piano specificamente teorico. Basti citare il volume collettaneo *Poétika kino* (*Poetica del cinema*), che fu pubblicato nel 1927 a cura di Ejchenbaum e che conteneva – oltre a scritti di Tynjanov, Šklovskij e dello stesso Ejchenbaum – testi di Adrian Piotrovskij e del cineoperatore Andrei Moskvin, legati anch'essi alla FEKS.

I contributi raccolti in *Poétika kino* erano variegati, ma nel complesso costituivano il primo tentativo coerente di una legittimazione estetica del cinema da parte degli studiosi del formalismo.

Se all'inizio la bilancia sembra pendere dalla parte della sperimentazione e della ricerca di nuove forme di espressione artistica – il 1922 vede la nascita del *Kinoglaz* di Dziga Vertov e il debutto nella regia cinematografica di Éjsenštein e Pudovkin – il sopravvento spetterà in fine alle istanze più conservatrici e tradizionaliste delle classi dirigenti sovietiche. Ma prima di passare alla fase di restaurazione (e repressione) inauguratasi negli anni Trenta, occorre parlare del terzo, vivacissimo fronte della sperimentazione artistica postrivoluzionario: quello della musica.

Accanto e in contemporanea alle due ricordate sezioni del *Narkompros* – la *Sezione teatro* (*Teatral'nyj otdel*, TEO) e la *Sezione cinema* (*Kinootdel*), denominata anche *Goskino* (*Cinema di stato*) – il 1918 vede la nascita di una *Sezione musica* (*Muzykal'nyj otdel*, MUZO).⁸ Secondo un leggendario racconto, l'incarico di dirigere il MUZO sarebbe stato affidato a Artur Lur'e per caso: entrato negli uffici del *Narkompros* per chiedere l'autorizzazione a organizzare un concerto, il giovane compositore futurista ne sarebbe uscito Commissario responsabile della *Sezione musica*, mantenendo poi questa funzione per due anni, sino al 1920 [Fitzpatrick 1970, 122].

Vale per la musica quanto detto a proposito del cinema: la ricerca di nuovi linguaggi e di una nuova estetica, necessari a rendere percepibile il ‘rumore del tempo’, si sviluppa su due binari paralleli. Da un lato avanguardia e sperimentazione, dall'altro educazione delle masse e costruzione di una nuova cultura musicale proletaria. A interessarsene, accanto al MUZO di Lur'e e al *Proletkul't*⁹ (*Proletarskie kul'turno-prosvetitel'nye organizacii*, ovvero *Organizzazioni culturali e di istruzione del proletariato*), sono

due associazioni di compositori: la **ASM** (*Associaciya sovremennoj muzyki*, ovvero *Associazione di musica contemporanea*) e la **RAPM** (*Rossijskaja associaciya proletarskich muzykantov*, ovvero *Associazione russa dei musicisti proletari*). Entrambe fondate nel 1923 e sciolte nel 1931, esse si proponevano di favorire la creazione di un repertorio rivoluzionario per le masse popolari (RAPM) e la più ampia conoscenza della musica contemporanea sia sovietica, sia straniera, di qualunque tendenza e genere (ASM) [Frolova-Walker e Walker 2017, 91-92]:

From the beginning, ASM saw Russian culture as a part of European culture and nourished new hopes that the it could bring about the end of the decade-long dearth of new Western music in Russia (beginning from the First World War), which would, in turn, shake Russian composers out of their complacency or weariness. And, indeed, ASM, unlike its ephemeral predecessor, was to play a crucial role in the history of Soviet music, which outlasted the period of its active existence (which ended in 1929, due to external pressures).

Quattro sono gli obiettivi fondamentali perseguiti da musicisti e musicologi di questi anni: il rinnovamento della musica accademica e della tradizione dei Conservatori attraverso l'introduzione di ritmi complessi e di combinazioni timbriche insolite, quali, ad esempio, il sistema microtonale ‘ultracromatico’ di Arsenij Avraamov¹⁰ e le contigue ricerche sulla musica di quarto di tono svolte presso il conservatorio di Pietrogrado dal gruppo di Georgij Rimskij-Korsakov, nipote del grande compositore [Adér 2012]; l'idea futurista di sostituire i rumori alla musica (al suono),¹¹ che in Russia si tinge di una particolare valenza politica antiborghese; il tentativo di cancellare i confini tra musica colta e musica popolare, tra produzione accademica e folclore per creare una musica ‘da strada’, vicina per concezione alla pittura murale o alla ‘circhizzazione’ del teatro;¹² le ricerche volte a sperimentare nuovi mezzi acustici e nuovi strumenti musicali elettrici, quali il *Termenvoks* (o *Theremin*) inventato da

10. Rappresentante di spicco dell'avanguardia musicale sovietica degli anni Venti, il compositore e musicologo Arsenij Avraamov (1886-1944) si propone di superare il ‘temperamento equabile’, che erroneamente attribuisce a Bach, e la tradizionale suddivisione dell'ottava in 12 semitonni (il cosiddetto 12-tet), introducendo la suddivisione dell'ottava in 48 microintervalli. Nel 1927 presenta ‘das universelle Tonsystem’ (*Welttonsystem*), oggetto della sua tesi dottorale, a Berlino, Stoccarda e Francoforte, dove partecipa insieme a Lev Termen alla *Internationale Ausstellung: Musik im Leben der Völker* [Avraamov 2008, 375-379].

11. Esperimenti simili si compivano in quegli anni in Italia. Ricordiamo Francesco Balilla Pratella e soprattutto Luigi Russolo (1885-1947), il compositore e pittore futurista autore del manifesto *L'arte dei rumori* (11 marzo 1913), in cui teorizza una musica costituita da rumori puri invece che da suoni armonici. Fu anche inventore, nello stesso 1922, del ‘rumorarmonio’, mezzo necessario ad amplificare gli effetti musicali creati dagli ‘intonarumori’, apparecchi meccanici capaci di sviluppare suoni disarmonici [Bianchi 1995, 53-62].

12. Sull'influenza esercitata dal circo sul teatro e sul cinema di animazione si veda [Burenina-Petrova 2015, 321-340].

8. Sulla storia della fondazione di MUZO e Proletkul't si veda [Frolova-Walker e Walker 2017, 5-11].

9. *Proletkul't* è una potente organizzazione nata dopo il febbraio 1917 con lo specifico scopo di creare una vera cultura proletaria e sciolta nel 1923 a seguito della condanna del ‘bogdanovismo’ [Scherrer 1979, 493-546; Mally 1990].

Lev Termen¹³ e la *croix sonore* messa a punto dal compositore Nikolaj Obuchov, inventore della ‘armonia totale’, o la tecnica musicale basata su algoritmi matematici di Josif Schillinger.¹⁴

Tra le realtà già menzionate, MUZO, *Proletkul’t*, ASM e RAMP, la più radicale nel progetto di creare e propagandare una ‘musica nuova’ è la ASM. L’associazione, stilisticamente piuttosto eterogenea, riuniva al proprio interno autori quali Nikolaj Mjaskovskij e Nikolaj Roslavec, Dmitrij Šostakovič e Vladimir Deševov, Aleksandr Mosolov, Leonid Polovinkin e Gavril Popov. Manifesto del gruppo si può considerare il celebre episodio sinfonico *Zavod. Muzyka mašin (Fabbrica. Musica dei macchinari)* di Aleksandr Mosolov, composta per il balletto, mai realizzato, *Stal’* (Acciaio) op. 19 (1926-1928). A Nikolaj Roslavec si deve l’idea del *Sintetakkord*¹⁵ (‘accordo sintetico’) vicino alle summenzionate ricerche sulla musica di quarto di tono di Georgij Rimskij-Korsakov.

Le iniziative del *Proletkul’t* avevano carattere più pratico. L’idea, tipica del produttivismo, di sostituire in tutto o in parte la musica con rumori legati alla realtà operaia delle fabbriche e del mondo del lavoro si realizza nella creazione di ‘orchestre di rumori’ (*šumovye orchestry*), che, nel 1922, fanno la loro comparsa al *Teatro moscovita del Proletkul’t* diretto da Ėjzenštejn. Intorno alla metà degli anni Venti acquista grande popolarità la *Sinjaja bluza* (*Camiciotto blu*) un gruppo teatrale di agitazione e propaganda (*agitprop*) creato da Boris Južanin nel 1923, che nel corso dei suoi spettacoli eseguiva anche musiche ispirate ai rumori della città e delle macchine. Lo straordinario successo della *Sinjaja bluza*, che al momento della sua chiusura nel 1927 contava più di 5.000 troupe con più di 100.000 membri e che aveva ispirato con il suo esempio compagnie teatrali operate anche all’estero [Drain 1995; Mally 2000; Schechter 2003], unito alle esigenze di un’educazione musicale del popolo che non poteva contare sulla disponibilità di veri strumenti musicali, incoraggia la formazione di ‘rumoristi’ nelle scuole e nei club operai [Dudakov-Kašuro 2010; 2015, 24-35]. Oltre alla possibilità di accedere più facilmente all’esecuzione

13. La straordinaria biografia di Lev Termen/ Leon Theremin — le trionfali tournée compiute in Russia, in Europa e in America negli anni Venti, l’incontro con Lenin, cui Termen illustra le proprie invenzioni acustiche, che comprendono non solo strumenti musicali ma anche congegni per le intercettazioni e microspie, l’apertura della scuola di *Termenvoks* (in inglese: *Theremin*) a New York, gli otto anni trascorsi nei campi di lavoro staliniani, durante i quali prosegue le proprie ricerche nell’ambito della intercettazione, ricevendo per questo il Premio Stalin nel 1947 — sono ben illustrate nel volume di Albert Glinsky [2000].

14. Su Joseph Schillinger (Iosif Šilinger, 1895-1945), compositore e musicologo, uno tra i fondatori della *Associazione di musica contemporanea*, primo a far conoscere il jazz in Russia, poeta, matematico, scultore e fotografo si veda [Dubinec 2017].

15. Il *Sintetakkord* (accordo sintetico) è un’evoluzione dell’‘accordo mistico’ ideato da Aleksandr Skrjabin per il suo *Prometeo*, un gruppo di suoni prescelti dal compositore per un’opera o una sua parte, come una serie dodecafonica.

musicale grazie a strumenti improvvisati, al *Proletkul’t* interessava anche l’accessibilità sonora, rivolta non a un pubblico ristretto, ma alle masse popolari: la musica del futuro doveva raggiungere vaste folle riunite in assemblea, e, possibilmente, l’intera città [Kušner 1918, 165-170].

Uno dei progetti più ardui in questa direzione, e anche uno dei pochi a essere realizzato, è la *Sinfonija Gudkov* (*Sinfonia delle sirene di fabbrica*, 1922) di Avraamov, uno dei primi organizzatori del *Proletkul’t*, composta per il quinto anniversario della Rivoluzione ed eseguita nel porto di Baku il 7 novembre del 1922 [Chismatov 2010, 100-124]. Ispirata a versi di Aleksej Gastev e basata sulla melodia dell’*Internazionale* e di altri canti rivoluzionari, in particolare la *Warszawianka* e la *Marsigliese*, la sinfonia si avvaleva delle sirene delle navi ancorate nel porto mescolate alle sirene delle fabbriche e ad altre sonorità militari e industriali, rumori di idrovolanti e clacson di camion, colpi di artiglieria, raffiche di mitraglia, campane, orchestre di fiati, cori e un enorme strumento inventato dallo stesso Avraamov, il *Magistral’*, composto da una serie di sirene a vapore (Figura 1).

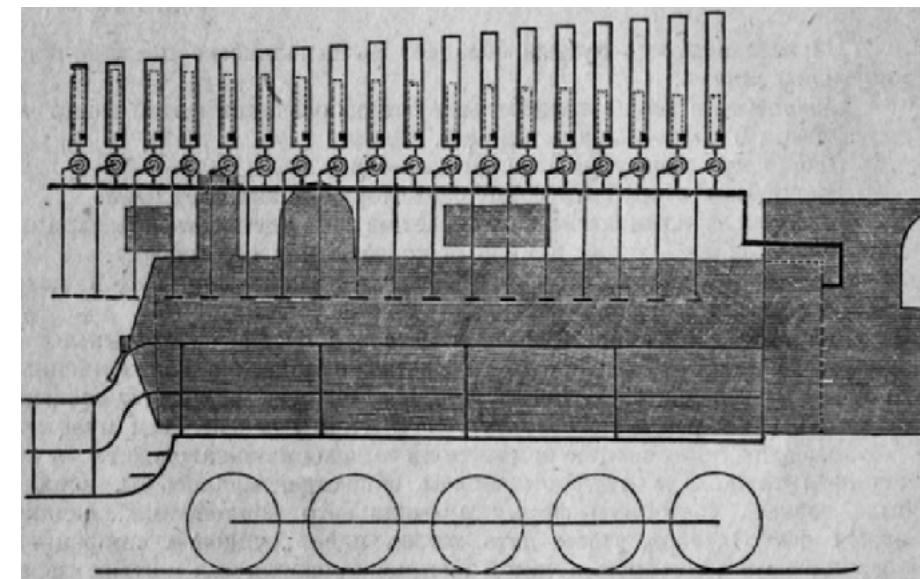


Figura 1.

Magistral’, lo strumento inventato da Avraamov composto da una fila di sirene a vapore. La figura è pubblicata nella rivista «Gorn», digitalizzata dalla Biblioteca im. N.A.Nekrasova, Mosca
[HTTPS://ELECTRO.NEKRASOVKA.RU/BOOKS/4279/PAGES/112](https://ELECTRO.NEKRASOVKA.RU/BOOKS/4279/PAGES/112)

**Figura 2.**

Arsenij Avraamov dirige l'esecuzione della *Sinfonia Gudkov* sul tetto della Centrale idroelettrica di Mosca nel 1923

PUBBLICATA IN [CHISMATOV 2010, 109]

Il direttore d'orchestra doveva dirigerla dall'alto di una piattaforma visibile a tutta la città con l'aiuto di una squadra di collaboratori muniti di bandiere e di pistole (Figura 2). Le istruzioni per gli esecutori della *Sinfonia* sono molto dettagliate: il *Nakaz po Gudkovoj simfonii (Istruzioni sulla Sinfonia delle sirene)* viene pubblicato nel 1922 sul quotidiano del *Proletkul't* «Bakinskij Rabočij» [Avraamov 1922], mentre la descrizione della *Sinfonia*, scritta un anno più tardi in occasione della meno fortunata replica della sinfonia a Mosca, vede la luce sulla rivista del *Proletkul't* «Gorn» nel 1923.¹⁶

Tra i progetti di Avraamov destinati a rivelarsi fondamentali per la cultura del tempo va sicuramente menzionato il cinema sonoro, delle cui tecniche Avraamov è pioniere. Il sonoro costituiva in quegli anni un importante campo di ricerca per registi quali Dziga Vertov, Michail Cechanovskij e Abram Room. Nel 1930 Dziga Vertov realizza il suo primo documentario sonoro, *Entuziazm o Simfonija Donbassa (Entusiasmo, o La sinfonia del Donbass 1930)*¹⁷ un inno al lavoro volto a celebrare gli 'operai d'avanguardia'¹⁸ del primo Piano quinquennale nel bacino carbonifero del Donbass. Vertov utilizza un rivoluzionario sistema ottico inventato da Aleksandr Šorin (1890-1941), consistente nella registrazione meccanica del suono su pellicola cinematografica di celluloide da 35 mm tramite un oscilloscopio a nastro che funzionava come modulatore di luce per la registrazione fotografica del suono secondo il metodo dell'ampiezza variabile (Figura 3, p. 12). Lo strumento, inventato da Šorin nel 1927 e collaudato nel 1928, permette l'apertura del primo cinematografo sonoro a Leningrado e, a partire dal 1930, la proiezione regolare di pellicole sonore.¹⁹

Alla versione sonorizzata del film muto *Baby rjazanskie (Le donne di Rjazan'*, noto in Italia con il titolo *Il villaggio del peccato* 1927) della regista Ol'ga Preobraženskaja, segue nel 1930 il primo vero film sonoro, *Plan*

16. Il testo completo di questa descrizione della sinfonia è disponibile anche sul sito <https://electro.nekrasovka.ru/books/4279/pages/112>, consultato il 8 dicembre 2021. Una traduzione in inglese si può leggere nel già citato volume [Frolova-Walker e Walker 2017, 81-84]. Il testo si apre con la citazione dei versi di Gastev che avrebbero fornito lo spunto a Avraamov: Когда ревут утренние гудки / на рабочих окраинах, — / это вовсе не зов неволи: / это — песня будущего (Quando urlano le sirene del mattino / nelle periferie operaie / non si tratta di un richiamo alla schiavitù / ma del canto del futuro).

17. Il primo documentario girato da Dziga Vertov è il leggendario *Čelovek s kinoapparatom (L'uomo con la macchina da presa* 1929), che però era privo di accompagnamento sonoro.

18. Venivano così chiamati gli operai che competevano tra loro per superare la quota di produzione prevista nel loro settore. Durante il secondo Piano quinquennale (1933-1937) questo atteggiamento prenderà il nome di 'stakanovismo' da Aleksej Grigor'evič Stachanov, un operaio del bacino carbonifero del Donbass che nella notte del 31 agosto 1935 superò di quattordici volte la quota di estrazione prevista.

19. Sulla figura di Šorin e sulle sue invenzioni si può vedere la pagina a lui dedicata da Nikolaj Majorov nel 2016 sul sito *Pervye v kino (cinemafirst)* <http://cinemafirst.ru/шорин-александр-фёдорович-05-12-1890-21-10-1941/>, consultato il 17 agosto 2022.



Figura 3.
Lo 'Šorinofono' portatile
[HTTP://WWW.RETROTEKNIKA-FORUM.RU](http://WWW.RETROTEKNIKA-FORUM.RU)

velikich rabot (*Progetto di grandi opere* 1930), dedicato al primo Piano quinquennale (1928-1932), alla cui realizzazione è chiamato Avraamov. Durante la lavorazione il compositore concepisce insieme all'ingegnere Evgenij Šolpo (1891-1951), uno dei padri del cinema sonoro russo, la tecnica del 'suono grafico', o 'suono disegnato',²⁰ ispirata alle fantasie futureste di Velimir Chlebnikov sul legame tra segno e suono [Avraamov 1939, 328-329]:

Nell'autunno del 1929 sono stato invitato in qualità di compositore e di tecnico del suono alla realizzazione del primo film sonoro sovietico, *Plan velikich rabot* (*Pjatiletka*) [*Progetto di grandi opere (Piano quinquennale)*]. I primi esperimenti si sono svolti a Leningrado, nel laboratorio di Šorin, inventore dello strumento sovietico per la registrazione del suono. Una volta ci siamo trovati negli studi in tre, io, E.A. Šolpo, che avevo invitato a farmi da assistente, e il regista animatore M.M. Cechanovskij (autore del primo film di animazione sonoro, *La posta*, ispirato a Maršak). Osservavamo con enorme interesse alla lente di ingrandimento la prima colonna sonora, ancora bagnata, portataci in quel momento dallo sviluppo. Cechanovskij era incantato dalla bellezza dei ghirigori della curva e fantasticava: 'Mi chiedo, ma se si imprimesse sulla pellicola un motivo ornamentale egizio o greco antico sentiremmo all'improvviso una musica arcaica e sinora sconosciuta'? Io e Šolpo lo abbiamo disilluso: dal momento che il motivo ornamentale è rigorosamente periodico, a seconda della sua forma viene prodotto un suono che può avere timbri diversi — 'egizio' o 'greco antico' — difficile dirlo, ma certamente nessuna melodia (adesso invece sappiamo come si fa a ottenerla). E però la parola era stata pronunciata: l'idea di disegnare sulla pellicola un fonogramma 'artificiale' preparato in precedenza e le prospettive inebrianti di questa idea ha infiammato i cuori di tutti i partecipanti alla conversazione. Conclusa la lavorazione del film ognuno di noi ha cercato di realizzarla a modo suo.²¹

20. Il procedimento consisteva nel disegnare direttamente sulla colonna sonora ottica del film, di modo che la fotocellula del proiettore reagisse alle fluttuazioni di intensità e frequenza negli schemi della colonna sonora ottica convertendole in modifiche di volume e tono, indipendentemente dal fatto che tali schemi non rappresentassero un suono reale registrato, ma fossero disegnati a mano. Si veda Bendazzi [2017, vol. 1, 277]. Interessanti particolari e immagini relative al suono disegnato sono reperibili sul sito <https://habr.com/ru/post/182778/>, consultato il 17 agosto 2022.

21. «Осенью 1929 г. я был приглашен в качестве композитора и звукоформителя первой советской звуковой картины 'План великих работ' (Пятилетка). Первые опыты производились в Ленинграде, в лаборатории Шорина, изобретателя советской звукозаписывающей аппаратуры. Как-то сидели мы в студии втроем — я, Е.А. Шолпо, приглашенный мною в качестве ассистента, и художник-мультипликатор М.М. Цехановский (автор первого звукового мультфильма 'Почта' — по Маршаку). Мы с огромным интересом рассматривали в лупу первую, еще мокрую, звуковую дорожку, только что принесенную из проявки. Цехановский восхищался красотой орнаментальных узоров кривой и фантазировал: — Интересно, если заснять на эту дорожку египетский или древнегреческий орнамент — не зазвучит ли вдруг неведомая нам доселе архаическая музыка? Мы с Шолпо разочаровали художника: так как орнамент сам по себе строго периодичен, то в зависимости от его формы прозвучит единственный звук того или иного тембра — 'египетского' или 'греческого', — трудно судить, но мелодии никакой, разумеется, не получится (мы уже знаем теперь — как она получается). Однако слово было сказано — идея нанесения на пленку заранее заготовленной 'искусственной' фонограммы и блестящие перспективы этой идеи запали в душу всем участникам беседы. Окончив картину, каждый из нас попытался реализовать ее на свой лад» [Avraamov 1939, 328-329].

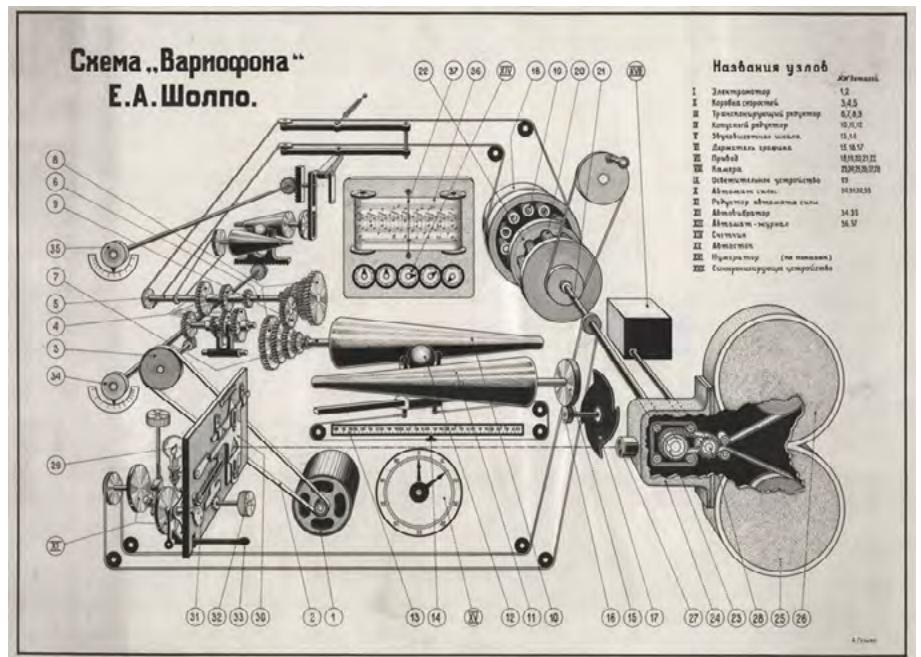
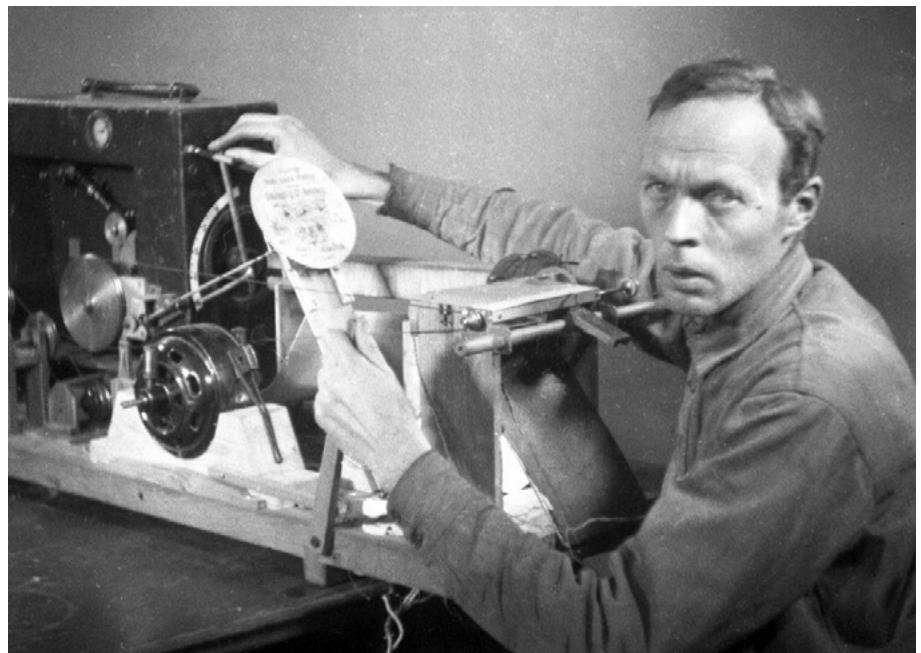


Figura 4a.
Evgenij Šolpo al lavoro sul suo Variofono
[HTTPS://WWW.DIGITALMUSICACADEMY.RU/](https://www.digitalmusicacademy.ru/)

Figura 4b.
Schema del Variofono
[HTTPS://WWW.DIGITALMUSICACADEMY.RU/](https://www.digitalmusicacademy.ru/)

È interessante notare che nessuno dei tre partecipanti alla scena qui descritta rivendica per sé l'invenzione del 'suono disegnato'. L'esplorazione di nuove tecniche era in quegli anni trasversale e condivisa. Se Šorin è l'inventore di una serie di strumenti per la registrazione del suono, tra cui il già citato 'Šorinofono', che gli vale il Premio Stalin nel 1941, a Šolpo, ingegnere e storico dell'arte, organizzatore insieme a Avraamov e Georgij Rimskij-Korsakov della società 'Leonardo da Vinci',²² si deve la sonorizzazione di numerosi film sovietici degli anni Trenta grazie all'uso di un sintetizzatore elettronico, il *Variofono*, da lui creato nel 1929 negli studi di produzione della Lenfil'm (Figure 4a e 4b).²³

Ciò che qui ci preme sottolineare è come le ricerche relative alla sonorizzazione delle pellicole cinematografiche abbiano contribuito allo sviluppo di un settore molto promettente della cinematografia sovietica, quello del cinema di animazione. Già nell'autunno del 1930 Avraamov apre a Mosca, insieme all'operatore Nikolaj Želinskij, all'animatore Nikolaj Voinov e all'acustico Boris Jankovskij, responsabile della traduzione delle partiture musicali nel sistema microtonale di Avraamov, un laboratorio chiamato *Mul'tzvuk* (*Laboratorio del multisuono*) che lavora alle prime colonne sonore con ornamenti,²⁴ definite da Avraamov «moltiplicazione ornamentale del suono».²⁵ Per la creazione del 'suono

22. La Società scientifico-artistica 'Leonardo da Vinci' nasce nel 1917 per iniziativa di Evgenij Šolpo, Arsenij Avraamov e Georgij Rimskij-Korsakov. Come ricorda Šolpo, «la fede nella forza della scienza e della matematica, il desiderio di pervenire a una conoscenza oggettiva delle 'misteriose' leggi dell'arte, ecco cosa ha spinto la Società a scegliere questo nome storico. [...] Il lavoro si muoveva secondo la linea della rivoluzione nel campo della teoria e della tecnica musicale sulla base di uno stretto legame tra arte e scienza. [...] Arsenij Avraamov operava nel campo della filosofia e della sociologia della musica, basandosi quando necessario sulla fisica e sulla storia» («Вера в могущество науки и математики, стремление к объективному познанию 'тайных' законов искусства вот что побудило Общество присвоить себе это историческое имя. [...] Работа шла по линии революции в музыкальной теории и технике на основе тесной связи искусства и науки. [...] Арсений Авраамов действовал в области философии и социологии музыки, опираясь по мере надобности на физику и историю») [Šolpo 2001, 334-335].

23. Il *Variofono* è un sintetizzatore ottico che permette di sintetizzare colonne sonore artificiali con la tecnica del 'suono di carta' automatizzato. La prima versione, lignea, dello strumento è messa a punto nel 1931 con la collaborazione di Georgij Rimskij-Korsakov. Il *Variofono* rende possibile la variazione dell'altezza del tono e l'intensità del suono, con la possibilità di ottenere effetti quali glissando, vibrato, rubato, rallentando, accelerando eccetera. Un filmato del 1934 che spiega il funzionamento dello strumento è visibile online <https://www.youtube.com/watch?v=OB4vs6qioJ4>, consultato il 17 aprile 2022.

24. Alla metà del 1933 il gruppo di Avraamov aveva girato già più di 1800 metri di pellicola, di cui la metà consistente di frammenti musicali composti con le nuove armonie microtonali.

25. Tradizionalmente l'invenzione viene attribuita a Norman McLaren, ma ricerche analoghe alla sua erano state condotte molto prima, proprio nell'ambito del cinema di animazione sovietico [Izvolov 2014, 28]. Un esperimento precedente a McLaren si sarebbe avuto anche in Germania: «The available evidence seems to indicate that the first body of investigation and practical work in this area [animated sound A.Zh.] was done in Russia at the Scientific Experimental Film Institute located in Leningrad. It was here in 1930 that the musical theorist and mathematician A. M. Avraamov worked with two animators, N.Y. Zhelinsky and N.V. Voinov, on what they called 'ornamental animation in sound'. This same work was later carried on at the Leningrad Conservatory by G.M. Rimsky-Korsakoff and E.A. Scholpo. [...] At about the same time as these Soviet experiments, a Munich electrical engineer by the name of Rudolph Pfenninger began work on his own system of animated sound. Pfenninger's system was similar to the Russians' although he apparently had no contact with them and developed his own system independently» [Prendergast 1991, 198-199].

disegnato' si utilizzano figure geometriche, triangoli, cerchi e quadrati [Izvolov 2014, 28]:

The underlying fundamentals of this process were the basic shapes of Euclidean geometry – squares, triangles, and circles – from which all visual forms are constructed, including those found on the optical soundtrack portion of the film-strip. Using the standard animation technology of the day, in the summer of 1930 Avraamov became the first person to create drawn sound; he demonstrated the results of his experiments at a conference on sound in Moscow the following autumn.

Nel 1931 Nikolaj Voinov abbandona il gruppo²⁶ e dà inizio a nuove ricerche nell'ambito del cosiddetto 'suono di carta', basato sulla sintesi di diverse colonne sonore attraverso l'accostamento di onde sonore ritagliate nella carta con uno strumento chiamato *Nivoton*. I frammenti della colonna sonora venivano poi fotografati, inquadratura per inquadratura, su un tavolo da animazione. Insieme ai registi Aleksandr Ivanov e Pantelejmon Sazonov Voinov fonda il gruppo Ivos, che dà vita a una serie di film di animazione che utilizzano il sistema delle colonne sonore sintetiche: *Barynya* (*La signorina* 1931), *Preljud Rachmaninova* (*Il preludio di Rachmaninov* 1932), *Tanec Vorony* (*La danza del corvo* 1933), *Cvetnye polja i linii bezopasnosti* (*Campi a colori e margini di sicurezza* 1934), *Vor* (*Il ladro* 1934). Particolarmente interessante ai fini del nostro discorso è il brevissimo corto (cinquantotto secondi) *Il Preludio di Rachmaninov*,²⁷ una raffinata traduzione in immagini geometriche della parte centrale del *Preludio in do diesis minore* op. 3 n. 2 di Sergej Rachmaninov. Nel marzo del 1929 lo stesso preludio era stato utilizzato dalla Walt Disney per *The Opry House*, il quinto cortometraggio con Mickey Mouse, dove il topolino si presenta come un virtuoso del pianoforte che esegue un *pastiche* di diversi brani di musica classica, tra cui la *Rapsodia ungherese n. 2* di Franz Listz e arrangiamenti dalla *Carmen* di George Bizet. Il concerto, che si conclude con il pianoforte che mette in fuga Topolino mordendogli il sedere, comincia appunto con il *Preludio in do diesis minore* op. 3 n. 2 di Sergej Rachmaninov. Il confronto tra questi due diversi prodotti permette di vedere con assoluta chiarezza come il cinema di animazione avesse in Russia ai suoi esordi un segno opposto a quello del cartone animato americano.

26. Nell'autunno del 1931 ciò che resta del gruppo si trasferisce nel NIKFI (*Naučno-issledovatel'skij kinofotoinstitut*), un istituto di ricerca cinephotografico, e cambia il suo nome in *Sintonfil'm*. Nel dicembre del 1932 il nikfi riduce il suo organico e il laboratorio di Avraamov si trasferisce presso la *Mežrabpromfil'm* (*Produzione internazionale di film operai*), dove viene definitivamente liquidato nel 1934 in quanto 'non redditizio', <http://nikfi.ru/en/about/history/>, consultato il 17 aprile 2022. Si veda [Šorin 1949].

27. Il video è disponibile online all'indirizzo www.youtube.com/watch?v=Hx7eg3iKdes, consultato il 17 aprile 2022.

Se per la Walt Disney lo scopo fondamentale era l'intrattenimento divertente, l'animazione sovietica è caratterizzata sino alla metà degli anni Trenta da un carattere marcatamente sperimentale e di avanguardia, da un lato, o di stretta propaganda, dall'altro (a volte le due cose insieme). È difficile dire quale sarebbe stato il suo sviluppo se Stalin non avesse deciso, a metà degli anni Trenta, che l'animazione sovietica doveva cambiare rotta e seguire ciecamente gli stilemi della produzione disneyana.

I

Il cinema di animazione

1. I primi passi del cinema di animazione

Gli esordi del cinema di animazione russo sono legati al nome del celebre regista Vladislav Starevič (Władisław Starewicz),²⁸ a lungo tacito nelle storie del cinema di animazione sovietico per via dell'emigrazione in Francia nel 1919. Nei suoi film, tuttora stupefacenti per il livello artistico, si impiega la tecnica dell'animazione 'volumetrica': i pupazzi rappresentano scarabei, formiche, libellule — una cavalletta fa l'operatrice cinematografica — nei quali gli spettatori degli anni Dieci del Ventesimo secolo riconoscevano personaggi della scena cittadina del primo Novecento, piccoloborghesi, cantanti, *habitue* di caffè *bohémien*. In uno dei suoi cortometraggi, *Petuch i Pegas* (*Il Gallo e Pegaso* 1914), si ironizza sullo scontro tra le due principali case di produzione cinematografica del periodo: quella di Chanžonkov, il cui logo era Pegaso (Figura 5), e quella dei fratelli Pathé,²⁹ il cui logo era un gallo (Figura 6). Chanžonkov si sarebbe rifiutato di produrre il film e lo avrebbe distrutto [Ivanov-Vano 1967, 16].



Figura 5.
Il logo della società
di Aleksandr Chanžonkov

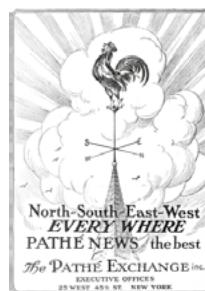


Figura 6.
Il logo della filiale americana
della società Pathé Frères

28. Nato a Mosca il 6 agosto 1882 da genitori polacchi, Starevič è considerato oggi uno dei padri del cinema russo e un pioniere dell'animazione in *stop motion*. Nel 1919 parte per l'Italia, ma dopo un breve soggiorno si trasferisce in Francia, dove assume la cittadinanza francese col nome di Ladislas Starevich e dove muore, il 26 febbraio 1965, a Fontenay-sous-Bois. Si veda [Nusinova 2001, 259-267].

29. Nel 1908 apre la filiale moscovita della società Pathé Frères.

In uno dei filmati istruttivi prodotti da Chanžonkov nella ‘sezione didattico-scientifica’ (*Naučnyj Otdel*) della sua casa di produzione, *Pjanstvo i ego posledstvija* (*L’ubriachezza e le sue conseguenze* 1914), Starevič inserisce un frammento animato che raffigura un diavolotto che esce dalla bottiglia. Ma nel 1919, come si diceva, il regista abbandona la Russia, seguito di lì a poco da Chanžonkov, che dopo la nazionalizzazione dell’industria cinematografica si trasferisce a Costantinopoli e poi a Vienna).

La fase successiva dell’evoluzione del cinema di animazione è legata a personalità di primissimo piano quali Dziga Vertov e Majakovskij, che, grazie al loro prestigio in campo artistico, offrono al settore nuove possibilità. Dziga Vertov provava un profondo interesse per i cartoni animati, un’arte ‘dalla fantasia sconfinata’ [Asenin 1974, 21]. Fu fra i primi a lavorarvi e a trattare il cinema di animazione nella sua rivista «*Kinopravda*». A lui si devono i primi film disegnati, *Sovetskije igruški* (*Giocattoli sovietici* 1924) e *Jumoreski* (*Humoresques* 1924), caricature eseguite con la tecnica della marionetta cartacea bidimensionale, vicine per spirito e stile ai manifesti propagandistici di Majakovskij.

Il coinvolgimento di artisti di primo piano accentua la diversità dell’animazione sovietica rispetto a quella americana, di cui si è già detto: se quest’ultima rappresenta un’evoluzione del fumetto e del disegno caricaturale, quella sovietica nasce dalle sperimentazioni delle avanguardie e si avvale della maestria di registi teatrali e di compositori quali Šostakovič, di cui parleremo oltre, Deševov e Polovinkin. Il 24 febbraio 1928 il regista Michail Cechanovskij, uno dei padri dell’animazione sovietica su cui torneremo nelle pagine che seguono, scrive nei suoi diari [Cechanovskij 2001, 128]:

nel cinema di animazione si possono realizzare ‘racconti’, ‘tragedie’, ‘commedie’, ‘sinfonie’ eccetera. È un lavoro non meno appassionante che la pittura e la scultura. Occorre trovare il genere adatto a sé. Non una cosa per bambini, non caricature, ma qualcosa di serio: l’animazione deve essere una forma di espressione autenticamente artistica.⁵⁰

Esempi di utilizzo dell’animazione negli spettacoli teatrali sono offerti da Vsevolod Mejerchol’d che a Mosca, nelle rappresentazioni del Teatro della Satira, del teatro Mjuzikcholl (Musichall) e del circo, fondeva la recitazione degli attori in carne e ossa con quella dei personaggi disegnati sullo schermo [Ivanov-Vano 1967, 33]. È interessante notare che negli

50. «В той же мультипликации можно создавать свои «повести», «трагедии», «комедии», «симфонии», и т.д. Эта работа может увлечь не меньше живописи или скульптуры. Нужно найти свой жанр. Не для детей, не карикатура, а серьезное: подлинно художественной формой выражения должен быть мультипликат» [Cechanovskij 2001, 128].

stessi anni in cui il cinema muto si avvaleva dell’accompagnamento di musiche eseguite al pianoforte da pianisti presenti in sala con effetti di sincronizzazione spesso deludenti, le inserzioni di scene animate negli spettacoli teatrali potevano invece vantare una sincronizzazione in genere soddisfacente [*ibidem*]:

Molti registi teatrali cominciano a interessarsi di animazione [negli anni 1927-1929. A. Zh.] [...] È interessante l’uso che fa dell’animazione Natalija Sac nello spettacolo *Pro Dzjuba* (*A proposito di Dzjuba* 1929). Qui i disegni animati, eseguiti da Nikolaj e Ol’ga Chodataev e dalle sorelle Valentina e Zinaida Brumberg, venivano proiettati direttamente sulle quinte, per illustrare nel momento giusto i sogni e le fantasie del piccolo Dzjuba. Questo procedimento serviva a creare un’atmosfera fatata, al cui incanto contribuiva la musica piena di talento del compositore Leonid Polovinkin, eseguita dall’orchestra del teatro a tempo con il ritmo dell’animazione in scena. Questa fusione ritmica di animazione e musica, che si estendeva anche all’azione attoriale sulla scena, è stata sperimentata da noi molto prima dell’avvento del cinema sonoro, dove questa sincronizzazione rigorosa dell’azione del personaggio disegnato con l’accompagnamento sonoro fece a suo tempo grande sensazione.⁵¹

Oltre che per il suo elevato livello artistico, il cinema di animazione si caratterizzava per lo sforzo di rispondere agli avvenimenti e ai problemi del momento: non a caso nel 1929 il pittore Aleksandr Ivanov, collaboratore di Vertov, ottiene dal *Sovkino* l’autorizzazione a organizzare una sezione dedicata al cinema di animazione nello studio principale del paese, il *Mežrabpromfil’m* (*Produzione internazionale di film operai*). Verso la fine degli anni Venti l’atmosfera politica e culturale dell’urss inizia però a cambiare, le organizzazioni e i gruppi di avanguardia vengono liquidati in un riassetto che sfocerà nel 1934 nel Primo Congresso degli Scrittori sovietici e nell’affermazione del realismo socialista come unico stile e linguaggio artistico consentito a livello ufficiale.

Da questo momento anche il cinema di animazione inizia la sua trasformazione da genere di avanguardia, sperimentale, a genere per bambini. L’elezione di questi ultimi a interlocutori privilegiati lo avvicina all’ambito

51. «[В 1927-1929 А. Zh.] мультипликацией начинают интересоваться многие театральные режиссеры. [...] Интересно использование мультипликации НаталиейSac в спектакле *Про Дзюбу* (1929). Здесь мультипликация, выполненная Николаем и ОльгойХодатеевыми и сестрами Валентиной и ЗинаидойБрумберг, демонстрировалась прямо на декорациях сцены, иллюстрируя в нужный момент мечты и фантазии мальчика Дзюбы. Этот прием создавал атмосферу сказки, очарованию которой помогала талантливая музыка композитора Леонида Половинкина, исполняемая оркестром театра синхронно с ритмом действия мультипликации на сцене [мой курсив А. Zh.]. Так ритмическая слитность мультипликации с музыкой и даже с действием актера на сцене была у нас проведена значительно раньше рождения звукового кино, где этот метод четкой синхронизации действия рисованного персонажа со звуком произвел в свое время большую сенсацию» [Ivanov-Vano 1967, 33].

della letteratura per l'infanzia, in cui spiccano le personalità di Kornej Čukovskij e di Samuil Maršak, che, come vedremo, saranno da questo momento strettamente legati al cinema di animazione. Ad accomunare libri e cartoni animati è non solo il tipo di pubblico, ma la presenza obbligatoria di una 'morale della favola' chiara e consona all'ideologia dell'epoca. La pubblicazione della fiaba in versi *Vanja i krokodil* (*Vanja e il coccodrillo*, in seguito semplicemente *Krokodil* 1917) aveva fatto di Čukovskij, studioso e critico letterario, il più amato autore di fortunatissime poesie per bambini. Proprio *Krokodil* viene fatto bersaglio di crescenti critiche sino a quando nel 1930, ridotto in miseria in seguito al divieto di pubblicare, Čukovskij è costretto a rinnegare pubblicamente le sue fiabe [Chalatov 1929, 2]:

Ho scritto pessime fiabe, riconosco che le mie fiabe non sono consone alla costruzione del socialismo, e per questo ora non posso scrivere più di coccodrilli, ma voglio lavorare su temi nuovi: fra i libri che ho in mente per il mio nuovo Piano quinquennale, al primo posto c'è *Veselaja Kolchozija* (*Il gioioso paese dei kolchoz*).⁵²

Veselaja Kolchozija non sarà mai scritto, e dopo questa dolorosa abiura Čukovskij smette di scrivere fiabe e libri per bambini.

Difficoltà simili attendevano Samuil Maršak, che dal 1924 dirigeva la sezione per l'infanzia della Casa editrice di stato (*Gosizdat*), nata alla metà degli anni Venti per iniziativa di Čukovskij e che, all'inizio degli anni Trenta, comprendeva un gruppo di autori di grande talento. Le riviste dirette da Maršak — «*Ёз*» (*Il riccio*), «*Новый Робинзон*» (*Il nuovo Robinson*), «*Чиж*» (*Il lucherino*) — erano stati dall'inizio oggetto di un attento controllo della censura e accusati spesso di essere apolitici e borghesi. Ma se fino alla metà degli anni Trenta la pressione si era limitata a misure amministrative che riguardavano la produzione letteraria, in seguito la repressione si fece sempre più dura, e nel 1937 furono arrestati ben nove membri della redazione e autori della rivista, fra i quali Nikolaj Zabolockij e Daniil Charms.

In questo mutato clima culturale, la letteratura per l'infanzia e il cinema di animazione, anche se sottoposti a forme di censura ideologica, divengono un rifugio per artisti sempre meno graditi e emarginati dalla cultura ufficiale [Šackich 2004, 84]:

52. «Я писал плохие сказки, я признаю, что мои сказки не годятся для строительства социалистического строя, поэтому теперь я не могу писать ни о каких крокодилах, мне хочется разрабатывать новые темы, в числе которых я наметил для своей новой пятилетки – первое место занимает «Веселая Колхозия». Questa abiura, pronunciata da Čukovskij il 10 dicembre 1929 a una riunione del *Gosizdat* (Casa editrice di stato) viene riportata all'interno dell'articolo di Artemij Chalatov *K sporam o detskoj literature* [Chalatov 1929, 2]. Si veda anche [Štejner 2019].



Figura 7.
La copertina del libro di Samuil Maršak, *Počta*, illustrato da Michail Cechanovskij

Nella prima metà degli anni Trenta il libro per l'infanzia divenne la nicchia che offriva un sostegno economico a tutti i grandi autori russi di talento, la cui biografia era indissolubilmente legata alla storia dell'avanguardia, non solo artistica. L'ultimo drappello di rappresentanti dell'avanguardia letteraria, eredi dei *budetljane* (futuristi) e dei cubofuturisti, come i poeti Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Olejnikov, poterono giungere fino al pubblico solo grazie ai libri per l'infanzia.³⁵

Tale sarà la sua funzione nella vita di alcuni dei compositori cui sono dedicati i capitoli successivi.

Da un poemetto di Maršak è tratto il film che rappresenta una vera pietra miliare nell'evoluzione del cinema di animazione: *Počta* (*La posta* 1929) del già ricordato Michail Cechanovskij, che di questo, come di altri libretti dello stesso autore, aveva curato le illustrazioni (Figura 7, p. 25).³⁴ Straordinario innovatore, grafico, illustratore, animatore, Cechanovskij (1889-1965) ha una formazione artistica ad ampio spettro: concluso il ginnasio, lavora per due anni in un laboratorio privato di scultura a Parigi (1908-1910), quindi, rientrato in Russia, frequenta l'Accademia d'arte di Pietroburgo per poi laurearsi presso la Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca. Dal 1918 al 1923 milita nell'Armata rossa, occupandosi della preparazione di manifesti propagandistici, decori e allestimenti. Dal 1926 lavora come illustratore e curatore di libri per l'infanzia presso la casa editrice *Raduga* (*L'arcobaleno*), caratterizzandosi per lo stile grafico costruttivista. Sua specialità sono i volumi dedicati a macchinari, meccanismi e invenzioni tecnico-scientifiche.³⁵ Nel 1928 Cechanovskij compone alcuni 'libri dinamici', o 'cinelibretti', album disegnati a fumetti in cui ogni disegno si ripete numerose volte su pagine successive così che, se le pagine vengono girate rapidamente, l'immagine comincia a muoversi come nei cartoni animati: *Bim-bom* (*Bim-Bom* 1928), *Igra v mjač* (*Il gioco del pallone* 1928), *Poezd* (*Il treno* 1928). In quest'ultimo, il treno sembra correre minacciosamente addosso al lettore con un procedimento di tipo cinematografico che forse allude al famoso cortometraggio dei fratelli Lumière, *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (*L'arrivo di un treno*

33. «В первой половине 1930-х годов книга для детей превратилась в нишу для выживания всех талантливейших русских мастеров, чья биография была неразрывно связана с историей русского авангарда, и не только изобразительного. Последний отряд русских авангардистов в литературе, наследники отечественных будетлиан и кубофутуристов, поэты Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Олейников находили свой путь к читателю только в детских книгах» [Šackich 2004, 84].

34. Sull'attività di Cechanovskij illustratore di Maršak si veda <https://myki.ucoz.ru/index/cehanovskii/0-12>, consultato il 17 luglio 2022.

35. Sulla biografia di Cechanovskij si veda [Kuznecova e Kuznecov 1973]. Una ricca raccolta di materiali si trova sulla pagina internet interamente dedicata a Michail Cechanovskij e al suo cinema: <https://chapaev.media/author/2442>, consultato il 10 luglio 2022.

alla stazione di La Ciotat 1895»).³⁶ Dal 1929 e fino alla morte lavora per il cinema di animazione, di cui è uno dei fondatori e anche dei principali teorici: è autore, infatti, di numerose pubblicazioni in cui difende il diritto dell'animazione a non essere considerata svago infantile ma una vera e propria arte, invitando a sviluppare uno stile personale che non imiti quello di Disney, ma prosegua nella tradizione grafica dell'illustrazione russa e sovietica [Cechanovskij 1934, 27]:

L'animazione [...] è un'arte figurativa che conserva tutta la sua libertà di deformare le immagini, ma si è separata dalla sua natura statica e puramente spaziale per elevarsi a un livello nuovo e superiore. È una nuova forma spazio-temporale di arte figurativa. [...]

Non abbiamo alcun bisogno, dopo aver riso a volontà del Mickey Mouse americano, di aggrottare la fronte, fare i furbi e cercare compromessi e vie traverse, quando davanti a noi si stende un percorso lineare e sicuro per giungere alla creazione di un film grafico sovietico.³⁷

Accanto ai suoi articoli meritano di essere ricordati i *Diari*, pubblicati in parte nella rivista «Kinovedčeskie zapiski» e più volte citati in questo lavoro, preziosa testimonianza della storia del cinema di animazione nel contesto della storia personale del regista e in quello più generale del suo tempo.

Lo stile filmico di Cechanovskij conosce una lunga evoluzione, dallo sperimentalismo dei suoi primi lavori, strettamente legati alle avanguardie degli anni Venti, sino allo pseudonaturalismo dei film degli anni Cinquanta: *Cvetik-semicvetik* (*Il fiore dai sette colori* 1948), *Skazka o rybake i rybke* (*La fiaba del pescatore e del pesciolino* 1950), *Kaštanka* (*Kaštanka* 1952). Negli anni Sessanta Cechanovskij modifica nuovamente la sua estetica e cura una nuova versione di *Počta* (1964), il film con cui aveva dato inizio al cinema di animazione.

Počta esce sugli schermi il 25 novembre 1929: è un cortometraggio muto, intervallato da didascalie, in bianco e nero. La storia raccontata nel poemetto di Maršak è quella di una lettera che insegue per tutto il mondo

36. L'idea dei cinelibretti gli sarebbe venuta da Vitalij Višnevskij, operatore e organizzatore del circolo cinematografico attivo dalla metà degli anni Venti a Leningrado presso il *Dom rabotnikov isskustva*; frequentandolo, Cechanovskij aveva conosciuto sia sua moglie, sia i film di Starevič. Allo RGALI (Archivio Statale Russo di Arte e Letteratura) si conserva un cinelibretto regalato a Cechanovskij da Višnevskij [Cechanovskij 2001, 210].

37. «Мультипликация [...] Это — изобразительное искусство, сохраняющее всю присущую ему свободу художественной деформации образа, но отделенное от своей статической, чисто пространственной природы и поднятое на новую более высокую ступень. Это — новая, пространственно-временная форма изобразительного искусства. [...] Нам нет нужды, вдоволь насыщаясь над американским «Мики-Маусом», морщить лбы, лукавить и искать компромиссных кривых путей, когда к созданию советской графической фильмы перед нами путь, прямой и верный» [Cechanovskij 1934, 27].

il suo destinatario, lo scrittore Boris Žitkov (1882-1938), grande viaggiatore, amico di Maršak e autore a sua volta di libri per bambini. Nel film l'inafferrabile destinatario della lettera è invece un immaginario Boris Prutkov che gira il mondo in compagnia del suo cane barbone, spostandosi da Leningrado a Berlino, quindi a Londra, poi in Brasile. Durante questi viaggi alla coppia cane padrone capitano varie avventure, assenti nel poemetto di Maršak: per esempio fanno naufragio, e un bruco contenuto nella busta della lettera finisce per diventare una farfalla. La lettera sarà infine consegnata dopo il rientro di Prutkov a Leningrado, a onore e gloria dei postini di tutto il mondo.

Nel 1930 ne viene approntata una versione colorata a mano e sonorizzata, con testi declamati da Daniil Charms e con la musica (Figura 8, p. 30-31) appositamente composta da Vladimir Deševov (1889-1955). Nel reparto manoscritti della Biblioteca Nazionale Russa⁵⁸ di Pietroburgo si conservano i materiali preparatori, gli spartiti, e una lettera di Cechanovskij a Deševov, datata 24 marzo 1930:

Caro Volodja, poiché penso che tu inizierai nei prossimi giorni a lavorare a 'La Posta' ti invio il piano di regia, cioè tutte quelle modifiche che occorre apportare al film perché si trasformi in un filmato *sonoro*. Il piano non ha nulla a che fare con la struttura musicale, tu sei qui totalmente libero; si tratta solo della *forma cinematografica*, che spetta a me stabilire. Però siccome dalla forma esterna (visiva) dipendono alcuni elementi formali della musica mi sembra necessario farveli conoscere per tempo. Il piano è solo orientativo, sarà definito esattamente nel corso delle riprese, e sarà frutto dei nostri sforzi congiunti.⁵⁹

Questi 'sforzi congiunti' sono ben visibili nella partitura: quella di Deševov comprende, oltre alle parti strumentali dell'orchestra sinfonica, due righe aggiuntive. Una, nel margine inferiore, si chiama 'sullo schermo', e comprende le indicazioni relative al piano visivo, agli episodi del cartone. L'altra, soprastante, detta 'voce' o 'conference', comprende le notazioni relative al testo che deve essere pronunciato.

Per motivi misteriosi, di questo primo film di animazione sovietico sonoro e a colori, primo a essere distribuito su larga scala e a conoscere un'ampia diffusione all'estero, non si sono conservate copie. Alle ricerche della

58. Biblioteca Nazionale Russa di Pietroburgo. Fondo V.M. Deševov, collocazione: F. 1058, № 161, 1.62.

59. «Дорогой Володя, так как, думаю, что в ближайшие дни ты начнешь работать над Почтой - то посылаю тебе режиссерский план съемок, т.е. те изменения, который необходимо произвести над картиной, чтобы она получила характер звуковой. План этот нисколько не касается музыкальной структуры - в этом ты, конечно, совершенно свободен; он касается только кинематографической формы, установление которой лежит на мне. Но так как от этой внешней (видимой) формы зависят и некоторые формальные музыкальные моменты - то считаю необходимым тебе их заблаговременно сообщить. План - ориентировочный, точно установлен он будет только в процессе съемки - общими усилиями» http://expositions.nlr.ru/ex_manus/cinema/music.php, consultato il 17 luglio 2022.

pellicola, per ora infruttuose, è dedicato addirittura un documentario di Nikolaj Izvolov e Sergej Kapterev, *V poiskach utračennoj 'Počty'* (Alla ricerca della 'Posta' perduta).⁴⁰ Nemmeno lo stesso Cechanovskij, che nel 1964 ha approntato una nuova versione del film, è stato in grado di recuperare la copia sonora del 1930. È una grande fortuna, dunque, che si sia conservata la partitura, che ci permette di capire come l'accompagnamento musicale fosse ben sincronizzato con il ritmo dell'animazione. Le prime inquadrature, con i titoli di testa nella versione del 1964 e quelle del prologo scritto da Charms per la versione del 1930, sono accompagnate da un singolare duetto di clarinetto e fagotto. L'abilità di Deševov nell'ottenere effetti inusuali dalla combinazione di pochi strumenti era stata notata già l'anno precedente dal compositore Valerian Bogdanov-Berezovskij, che riferendosi all'opera di Deševov *Lëd i Stal'* (Ghiaccio e acciaio 1929)⁴¹ scrive [Bogdanov-Berezovskij 1929, 7]:

Costretto a utilizzare ensemble molto ridotti, ha imparato a ottenere gli effetti più diversi dalla combinazione insolita degli strumenti e grazie all'uso di diverse tecniche di trasmissione del suono.⁴²

Quando l'azione ha inizio, attacca l'orchestra: se non si presta attenzione alla serie visiva, la musica potrebbe facilmente essere presa per un frammento di sinfonia o per un concerto di Prokof'ev. La strumentazione raffinata ed elaborata e la stilizzazione di vari generi dimostrano come Deševov non facesse differenza tra musica assoluta e musica applicata. Il compositore condivide del resto la sorte di molti suoi contemporanei: compagno di studi di Prokof'ev, autore delle prime opere e balletti su temi sovietici e di composizioni sperimentali in cui cerca di rappresentare i ritmi e le intonazioni degli anni immediatamente successivi alla rivoluzione, i suoni della strada e l'entusiasmo delle masse, negli anni Trenta viene accusato di 'formalismo' ed 'estetismo': la composizione di musica per spettacoli teatrali, radiodrammi e cinema rappresenta il suo unico rifugio.

40. *V poiskach utračennoj 'Počty'*, documentario in due parti che racconta delle ricerche dei film perduti, tra cui la versione sonora del film *Počta* di Michail Cechanovskij (1930), idea e produzione di Nikolaj Izvolov, Sergej Kapterev, *Master Fil'm*, 2014 https://www.youtube.com/watch?v=MC1bv_DaDq0, <https://www.youtube.com/watch?v=RxeNyh24CWQ>, consultato il 22 luglio 2022.

41. Andata in scena per la prima volta il 17 maggio 1930 al *Teatro Mariinskij*, che l'aveva commissionata, è questa la prima 'opera proletaria', destinata ad avere grande importanza nello sviluppo dell'arte operistica sovietica.

42. «Вынужденный пользоваться чрезвычайно сжатыми инструментальными ансамблями, он научился из небольшого состава инструментов, путем различного их комбинирования и видоизменения техники подачи звука – извлекать самые разнообразные эффекты» [Bogdanov-Berezovskij 1929, 7].

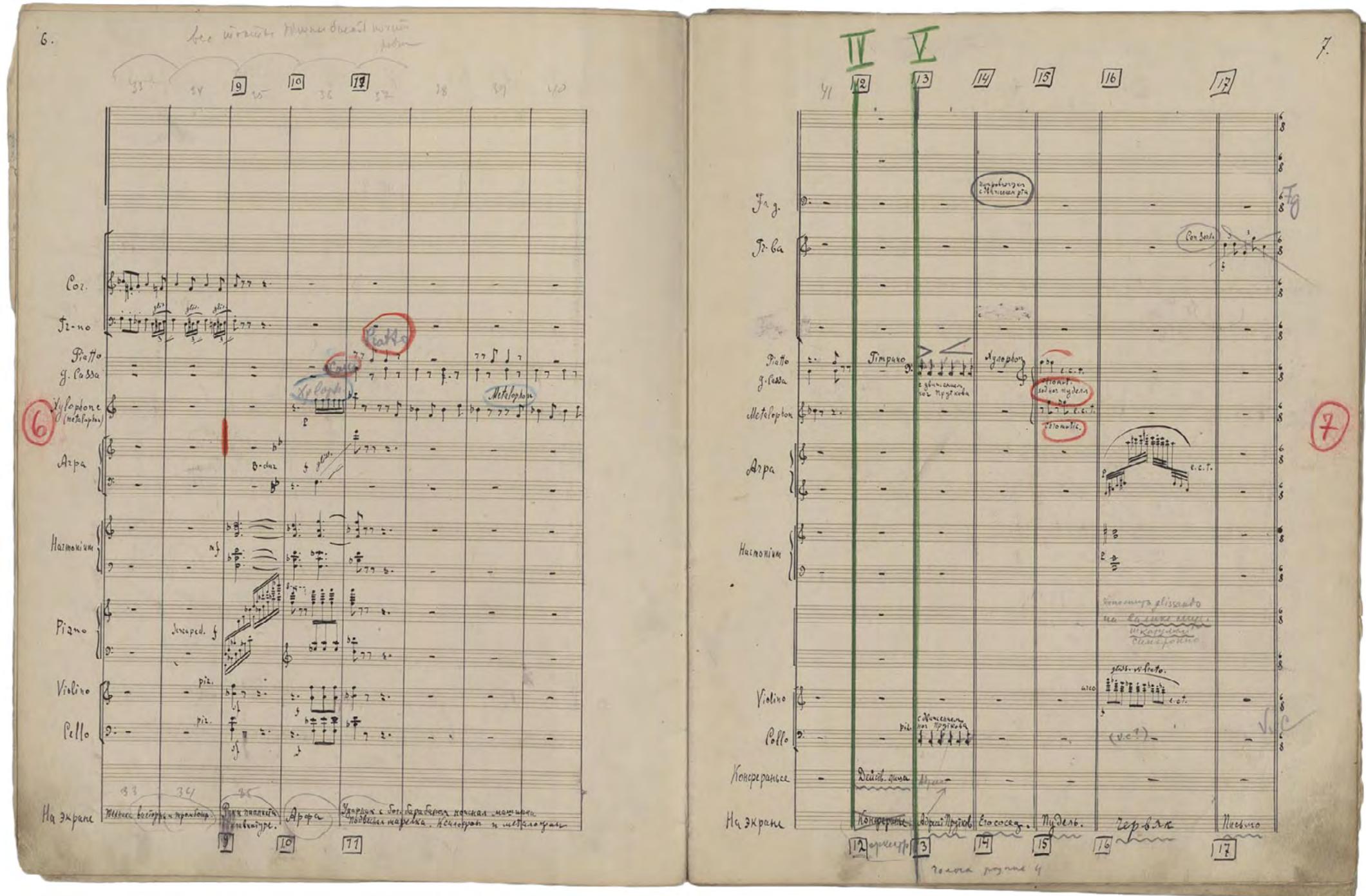


Figura 8.
Frammento della partitura della colonna sonora
di Vladimir Deševov per il film *Počta*

[BIBLIOTECA NAZIONALE RUSSA DI PIETROBURGO,
REPARTO MANOSCRITTI, FONDO V.M. DEŠEVOV,
COLLOCAZIONE: F. 1058, N. 161, L.62]

L'accompagnamento musicale è fondamentale per la filmografia di Cechanovskij: dopo *Počta* il regista dirige un filmato non animato sperimentale, *Pasifik 231* (1931) che illustra con le immagini di una locomotiva a vapore e l'immagine dell'orchestra sinfonica il poema sinfonico *Pacific 231 (Mouvement Symphonique)* di Arthur Honegger (1923).⁴⁵ Dopo due anni ha inizio la lavorazione della *Skazka o pope i ego rabotnike Balde* (*La favola del pop e del suo bracciante Gnocco*, 1933), basata sull'omonima fiaba di Aleksandr Puškin e musicata da Dmitrij Šostakovič. Alla collaborazione tra questi e Cechanovskij è dedicato il capitolo II.

2. Gli anni della disneyizzazione (1933-1953)

Dal momento in cui vengono proiettati in URSS i film di Disney, nel cinema di animazione sovietico non rimane quasi spazio per la libera sperimentazione. Agli spettatori sovietici e, cosa più importante, ai funzionari, la produzione di Disney appare un miracolo di plasticità e vivacità, un ideale irraggiungibile. Allo stesso Iosif Stalin i cartoni animati disneyiani piacciono moltissimo, e questo naturalmente influisce sulla nascita del ‘culto di Disney’ in URSS e sulla totale disneyizzazione del cinema di animazione sovietico. La nuova parola d’ordine è ‘vogliamo un Mickey Mouse sovietico!’: nonostante le rimostranze e le resistenze di molti registi, tra cui Cechanovskij e Ivanov-Vano [Pontieri 2012, 39], la questione del passaggio di tutto il cinema nazionale di animazione alla nuova tecnica rotoscopica è decisa. La tecnica di Disney, col suo pseudonaturalismo, l’accessibilità e la vivacità delle immagini, coincideva curiosamente con i nuovi compiti assegnati all’arte sovietica: realismo socialista e opere per l’infanzia. La programmazione dei film di Disney è il fiore all’occhiello del primo ‘Festival cinematografico internazionale di Mosca’ (MMKF) del 1935, dove ottengono uno dei premi principali. Alla conclusione del festival, tutti i cartoni animati escono nelle sale del paese. Il 20 giugno 1936 un’ordinanza della Direzione generale dell’industria cine-fotografica istituisce il *Sojuzdetmul’tfil’m* (*Unione del cinema animato per l’infanzia*), organizzato come una copia esatta degli studi americani di Disney. La strutturazione in diverse sezioni corrisponde a criteri di produttività: ogni settore o reparto deve occuparsi del proprio specifico segmento di lavoro all’interno della catena di produzione generale. Questo schema americano di organizzazione degli *studios* continuerà a funzionare sino alla fine degli anni Cinquanta.

Come già detto, molti registi e artisti lamentano l’imposizione di questi modelli importati dall’America, vedendo differenze insormontabili nelle caratteristiche di base dei personaggi. Uno dei padri fondatori del cinema animato sovietico, Ivan Ivanov-Vano, scrive nelle sue memorie [Ivanov-Vano 1980, 100]:

Per quanto suoni triste, tutti noi, all’inizio del lavoro nel nuovo studio, fummo prigionieri del metodo Disney, costretti a copiarne non solo la tecnologia, ma anche alcuni principi di costruzione e del movimento dei personaggi. La ragione era che la preparazione ai corsi per artisti del cartone animato avveniva in gran parte con l’ausilio di manuali elaborati da Disney per i suoi allievi. Tutte le forme più significative e tipiche del movimento dei personaggi (camminata, salti, corse,

45. Il poema sinfonico *Pasifik 231* di Honegger, così chiamato in onore di un tipo di locomotiva che il compositore amava particolarmente, attirerà anche un altro regista: nel 1949 esce il film del saggista, critico cinematografico e regista francese Jean Mitry (1904-1988). Nei titoli di testa si dice che il film non è un documentario, e che le immagini hanno solo la funzione di accompagnare la musica di Honegger. Tuttavia, rispetto al film di Cechanovskij, la componente visiva di Mitry è molto più concreta: se in Cechanovskij troviamo la sovrapposizione di diversi livelli, dove figurano sia le immagini degli strumenti musicali, degli esecutori e dei movimenti dell’archetto sulle corde, sia le immagini della locomotiva, il cui fumo investe direttamente gli orchestrali, in Mitry la componente visiva è fatta solo di dettagli della locomotiva, della ferrovia e del paesaggio. In altre parole, mentre Cechanovskij visualizza l’esecuzione musicale, seguendone il disegno ritmico, Mitry utilizza riprese dal vero che non comprendono gli esecutori e i loro strumenti. Purtroppo, non possiamo qui addentrarci in un’analisi più approfondita di questi due interessantissimi cortometraggi.

cadute) erano attentamente organizzate in cicli e registrate su speciali nastri, di cui in seguito si servivano gli animatori per risparmiare tempo nel loro lavoro.⁴⁴

Le nuove tecniche e la nuova estetica allontanano il cinema di animazione dal panorama artistico russo e sovietico di quegli anni. Così scrive il regista Fedor Chitruk, su cui torneremo in seguito, in un suo articolo sul cinema di animazione nel contesto della cultura artistica [Chitruk 1985, 19-20]:

Così, pur a fronte di un indubbio progresso delle capacità professionali, noi ci trovammo isolati dalla cultura artistica, e in primo luogo dalla grafica del libro per l'infanzia, che all'epoca aveva raggiunto un livello altissimo. Si trattò di una grave perdita.⁴⁵

Nonostante la ‘grave perdita’, e nonostante il fatto che la necessità di apprendere la tecnica della celluloide (il cosiddetto *Disney conveyor*), indispensabile per la produzione non artigianale dei cartoni, occupi totalmente i primi anni di esistenza del *Sojuzdetmul'tfil'm*, in questi anni prebellici escono opere interessanti e importanti, che spiccano sulla generale mancanza di originalità.

Tra i film di animazione non ancora ‘disneyzzati’ non si può non citare il lungometraggio *Novyj Gulliver* (*Il nuovo Gulliver* 1935) di Aleksandr Ptushko, rievocazione in chiave comunista dell’eroe di Jonathan Swift: un pioniere sovietico aiuta la classe operaia di Lilliput, prigioniera in tette fabbriche sotterranee, a rovesciare gli ‘sfruttatori’. Nel film, in cui si riconosce l’influenza di *Metropolis* (1927) di Fritz Lang, erano impiegate oltre tremila diverse marionette e tecniche di ripresa che, per la prima volta in modo così complesso, combinavano lo *stop motion* con attori in carne e ossa. La colonna sonora è opera di Lev Švarc e ha un ruolo molto importante nel film. Così, ad esempio, l’*Ouverture* è costituita da una lunga ripresa della riva del mare, accompagnata dal suono di un’orchestra sinfonica.

44. «Как это ни печально, но все мы на первых порах в своей работе на новой студии оказались в плена метода Диснея, вынуждены были копировать не только технологию, но и некоторые принципы построения и движения персонажей. Дело в том, что подготовка на курсах художников-мультипликаторов велась в основном на учебных пособиях, разработанных Диснеем для своих мультипликаторов. Все наиболее выразительные и характерные формы движения персонажей – походка, прыжки, пробеги, падения – были тщательно зациклованы и занесены на специальные ленты, которыми потом пользовались одушевители (аниматоры) в целях экономии времени в своей работе» [Ivanov-Vano 1980, 100].

45. «Мультипликация в контексте художественной культуры» так описывает этот период: «Так, при несомненном прогрессе профессионального мастерства мы все же оказались изолированными от изобразительной культуры (прежде всего – детской книжной графики, достигшей тогда чрезвычайно высокого уровня). Это было серьезной потерей» [Chitruk 1985, 19-20].

Tra gli esempi più riusciti della disneyzzazione possiamo citare *Šumnoe plavanie* (*Una navigazione rumorosa* 1937) dei registi Vladimir Suteev e Leonid Amal'rik e *Kvartet* (*Quartetto* 1935 e 1947) di Aleksandr Ivanov e Pantelejmon Sazonov. In entrambi i cartoni la musica svolge un ruolo centrale. *Šumnoe plavanie* è un musical, in cui è molto evidente la somiglianza tra il Ranocchietto, un musicista che sta partendo per la sua tournée, e il ‘primo’ Topolino: le mani bianche, le gambette nere a forma di manico di scopa. La trama, molto semplice, narra di un ranocchio artista, ballerino e cantante, che, dovendo partire in tournée, arriva al piroscalo in ritardo e chiede a diverse navi di essere imbarcato e trasportato all’isola di Magnolia, dove deve esibirsi. Alla fine, nonostante il nostromo che non vorrebbe accoglierlo a bordo, il capitano ordina di farlo salire. I topolini-marinai, oppressi dal malvagio nostromo, si rallegrano della presenza a bordo dell’artista e la pulizia del ponte diventa un magnifico spettacolo di musica e danza, alla maniera di Hollywood. I movimenti dei marinai ballerini, il secchio e la ramazza, che si ritroveranno pressoché identici nell’*Apprendista stregone* di *Fantasia*, tradiscono subito l’uso delle catene di montaggio disneyane. Quando, dopo una tempesta, la nave finisce su uno scoglio e l’equipaggio, stanco, non trova le forze per ripararla, l’elegante ranocchio artista infonde loro coraggio e tutti insieme, a suon di musica, riparano la nave, mentre il malvagio nostromo comprende ‘la grande forza dell’arte’. È interessante che un’idea simile torni nel film *Balerina na korable* (*La ballerina sulla nave*) del 1969, con musica di Šnitke, di cui parleremo nel capitolo iv. La musica di *Šumnoe plavanie* è opera di Aleksandr Cfasman (1906-1971), uno degli iniziatori del jazz sovietico e direttore artistico dell’orchestra jazz della radio pансоветская (1939-1946).

Kvartet, uno dei film di animazione più popolari in URSS prima della guerra, esce in bianco e nero nel 1935, ma le copie che si sono conservate sono quelle del *remake* a colori del 1947. I registi, Aleksandr Ivanov e Pantelejmon Sazonov, combinano felicemente la tecnica disneyana e la tradizione letteraria russa prendendo come spunto del film una favola di Krylov che racconta come quattro animali, una scimmia, un asino, un caprone e un orso, del tutto digiuni di musica, decidano di formare un quartetto. Non sapendo suonare, i quattro cambiano continuamente posto come se dalla loro posizione potesse dipendere la riuscita del progetto, sino a quando vola da loro un usignolo e dice «Amici miei, sedete come volete / comunque musicisti mai sarete» [Krylov 1954, 171].⁴⁶ Nel film la morale della favola è cambiata: gli animali capiscono che per fare

46. «А вы, друзья, как ни садитесь / все в музыканты не годитесь!» [Krylov 1954, 171].

qualsiasi cosa occorre studiare, e si incamminano verso il ‘Conservatorio del bosco’, prendono il diploma e diventano bravissimi musicisti:

Ivanov e Sazonov hanno dimostrato la possibilità di esprimere la ‘morale socialista’ nel quadro dell’estetica disneyana. Molto apprezzato da Stalin, il film ebbe ampia diffusione nella seconda metà degli anni Trenta, la sua musica e i personaggi raggiunsero una grande notorietà in tutta l’Unione Sovietica. Per anni, sino alla metà degli anni Cinquanta, Ivanov inserirà in molti suoi film i personaggi del *Quartetto* come forma di autocitazione.⁴⁷

La musica del film è scritta da Aleksandr Varlamov, direttore di una delle migliori orchestre jazz dell’urss, in puro spirito disneyano, con canzoni e musica ballabile di carattere jazzistico. La parte principale è quella dell’uignolo, interpretato dal famosissimo tenore del Teatro Bolšoj Sergej Lemešev (1902-1977), che canta la sua canzone accompagnandosi con il banjo.

Durante la guerra gli studi del *Sojuzmul’tfil’m*⁴⁸ vengono evacuati a Samarcanda, mentre molti registi e disegnatori partono per il fronte. Produrre cartoni animati sull’attualità e sugli eventi bellici era però praticamente impossibile, per mancanza di tempo e di risorse: in questi anni escono solamente alcuni *Žurnaly politsatiry* (*Cinegiornali di satira politica*), che portano sugli schermi caricature politiche grottesche volte a ridicolizzare il fascismo.

Nel periodo postbellico la produzione degli studi riparte ed è costituita fondamentalmente da fiabe-lungometraggi basate sul folclore russo o anche di altri popoli. Un esempio è *Zolotaja antilopa* (*L’antilope d’oro* 1953), film di Lev Atamanov ispirato a motivi del folclore indiano. Come sostiene Birgit Beumers [2008, 160]:

Fairy tales were suitable material for feature-length cartoons, which were needed to compete with Disney’s *Snow White* (1937) [Il cartone preferito di Stalin. A. Zh.] The fairy tale suited propaganda purposes for two reasons: on the one hand by drawing on national heritage, and on the other hand because of the inherent element of moral instruction as considered appropriate over centuries and could therefore hardly contradict socialist principles.

47. «Иванов и Сазонов доказали возможность выражения «социалистической морали» в рамках диснеевской эстетики. Высоко оцененный Сталиным, фильм получил широкое распространение во второй половине 1930-х годов, а музыка и типажи героев приобрели почти всемирную известность. Позже, вплоть до начала 1950-х годов, во многие свои ленты Иванов будет вставлять кадры с героями «Квартета» как своеобразную автодидату». Georgij Borodin, *Režisser Aleksandr Ivanov, Biografija*, ospitato sul sito <https://chapaev.media/faces/411>, consultato il 26 luglio 2022.

48. Il 20 agosto del 1937 *Sojuzdetmul’tfil’m* cambia il proprio nome in *Sojuzmul’tfil’m* a seguito della fusione con alcune sezioni di *Mežrabpromfil’m*, *Mosfil’m* e *Sovkino*.

Linea guida dell’epoca è la combinazione armoniosa di tre filoni – i motivi figurativi tradizionali russi, la musica classica e la letteratura classica. Sono di questi anni il celebre lungometraggio di Lev Atamanov *Alen’kij cvetoček* (*Il fiorellino scarlatto* 1952), ispirato alla omonima fiaba di Sergej Aksakov (1858) e numerosi capolavori di Ivan Ivanov-Vano: *Zimnaja skazka* (*Fiaba invernale* 1945), una poetica celebrazione della neve e dei miracoli che si compiono nel bosco nei giorni di Natale, su musica di Čajkovskij; *Konek-gorbunok* (*Il cavallino gobbo* 1947), ispirato alla favola di Petr Eršov (1834) con tutti gli ingredienti delle fiabe tradizionali russe – tre fratelli, di cui il minore Ivan è ritenuto uno sciocco ma grazie ai suoi aiutanti magici compie imprese impossibili e sposa una bellissima principessa; *Gusy-lebedy* (*Le oche-cigno* 1949), sui motivi dell’omonima fiaba popolare russa; *Skazka o mertvoj carevne i o semi bogatyrjach* (*La carevna morta e i sette eroi* 1951), tratto dall’omonima fiaba di Aleksandr Puškin (1833), *Sneguročka* (*La fanciulla di neve* 1952), lungometraggio ispirato al pièce omonima di Aleksandr Ostrovskij (1868) che utilizza come colonna sonora la *Sneguročka* di Rimskij-Korsakov (1882).

Accanto alle fiabe popolari non mancano sceneggiature di autori moderni: le registe Zinaida e Valentina Blumberg ottengono grandissimo successo di pubblico e di critica con un cortometraggio basato sulla sceneggiatura di Michail Vol’pin e Nikolaj Ėrdman (*Fedja Zaicev* 1948): un bambino della terza elementare arriva a scuola in anticipo e, dimentico della situazione, disegna sul muro un omino. Interrogato ha paura di ammettere le sue responsabilità, e lascia che la colpa ricada su un compagno. La sera, nel suo lettino, fatica a prendere sonno e capisce che tutti i suoi giocattoli lo hanno abbandonato in segno di protesta. Qui fa la sua comparsa l’omino da lui disegnato che, con gesti teatrali, gli rinfaccia la sua colpa. Nel lieto fine Fedja capisce che questa brutta storia è stata solo un sogno. Degna di nota è la filippica dell’omino disegnato, che esorta i bambini a non mentire servendosi di una lingua aulica, mutuata dalle traduzioni russe di Shakespeare, tipica delle rappresentazioni teatrali di testi classici.⁴⁹

Le contraddizioni e le difficoltà di questo periodo della storia russa riguardano anche la disneyizzazione: l’imitazione di modelli americani poteva infatti rivelarsi un boomerang negli anni della lotta al cosmopolitismo.

49. Il progetto originale prevedeva un lungometraggio diviso in due parti: *Fedja Zaicev* e *Nel regno della menzogna* (*V carstve lži*). Il dittatore del Regno della menzogna si affaccia al balcone ogni domenica (riferimento a Mussolini?) e promette di esaudire tutti i desideri di chiunque riesca a prendere in mano una bolla di saponio, chiara metafora del ‘luminoso futuro’, senza romperla. Fedja Zaicev ricorda di aver studiato nel libro di fisica di terza elementare che prendendo una bolla di saponio con i guanti di lana non la si rompe e riesce così a ottenerne di tornare a casa. La censura boccia questa seconda parte, che verrà ripresa dalle registe solo nel 1960.

Ne fa le spese, paradossalmente, proprio Ivan Ivanov-Vano, uno dei registi che maggiormente si erano opposti alla disneyizzazione, attaccato in particolare per il suo *Čužoj golos*⁵⁰ (*Una voce diversa* 1949), storia di una gazza che arriva in volo dopo un viaggio all'estero e cerca di convincere gli uccelli del bosco della superiorità della musica jazz. Aleksandr Ivanov, regista del film *Kvartet* (1935), si scaglia contro il collega accusandolo di ‘cosmopolitismo’, servile sudditanza all’Occidente, colpevole imitazione dei modelli disneyani e della corrotta musica occidentale. L’attacco di Ivanov è tanto più sorprendente se si considera che *Una voce diversa* sembra piuttosto un pamphlet patriottico di lotta contro l’occidente: gli animali del bosco ascoltano deliziati il canto degli usignoli che viene improvvisamente interrotto dalla gazza, appena tornata dall’estero. La presuntuosa gazza accusa gli usignoli di essere stati superati dal punto di vista musicale e propone di esibirsi in concerto: si traveste da uccello esotico, con la testa nera e la coda colorata, e, in grande contrasto con il paesaggio russo di betulle e i grandi prati, allestisce un palco e un sipario, dove attacca una rumorosa composizione jazz. Gli abitanti del bosco reagiscono male e la cacciano via. Nel bosco torna la pace, gli uccellini cinguettano felici e il narratore conclude che questa è la morale della favola, e non vale solo per gli uccelli... Sul piano musicale la lotta all’imitazione dei modelli occidentali è espressa dal contrasto tra il jazz e una melodia tipicamente russa: lenta, cantabile, larga, con le cadenze plagali.⁵¹ L’attacco di Ivanov è dunque puramente politico.

50. Operatore del film è Nikolaj Voinov, che, all’inizio del 1936, aveva iniziato a lavorare alla *Sojuzmul’tifil’m* dove rimarrà sino alla fine dei suoi giorni, senza però mai riprendere le audaci sperimentazioni dei primi anni Trenta.

51. La cadenza plagale consiste nell’uso della successione iv-1, cioè le funzioni sottodominante (S) e tonica (T) invece della cadenza autentica che consiste nella successione v-1, dominante – tonica. L’uso della successione S – T conferisce il colorito melancolico tipico delle melodie tradizionali russe.

3. Disgelo e neoavanguardie

Il breve periodo di democratizzazione che si apre in URSS con la morte di Stalin e la famosa denuncia del ‘culto della personalità’ pronunciata da Nikita Chruščëv in occasione del xx Congresso del PCUS non apporta cambiamenti immediati al mondo del cinema di animazione. Così, per esempio, le sorelle Blumberg dirigono altri tre cartoni animati di tipo didattico – *Stepa-Morjak* (*Stepa il marinaio* 1955), *Ispolnenie želanij* (*La realizzazione dei desideri* 1957) e *Tajna dalekogo ostrova* (*Il mistero dell’isola lontana* 1958) – impegnati sul dovere di studiare, di rispettare gli anziani e di fare i bravi bambini. Le colonne sonore sono composte da Andrej Volkonskij, il compositore cui si deve in larga misura la prima introduzione in URSS della musica delle avanguardie occidentali e della musica medievale, altrettanto poco conosciuta all’epoca. Volkonskij utilizza qui una singolare combinazione di stilizzazione barocca, musica da ballo, strumenti a percussione, inserendo spesso suoni dissonanti nelle frasi musicali tradizionali. Questa sua esperienza di composizione per il cinema di animazione non ha però in seguito avuto alcuno sviluppo.

A partire dalla metà degli anni Cinquanta il linguaggio del cinema di animazione diviene più libero, crescono le componenti grottesche e le allusioni alle trasformazioni in corso. Nelle fiabe si fa sempre più frequente il motivo dell’incantesimo, del maleficio di cui occorre liberarsi per tornare a essere se stessi. Si tratta di una velata allegoria allo stalinismo secondo la lettura che se ne dava in quegli anni. Così, per esempio, in *Snežnaja koroleva* (*La regina delle nevi* 1957), uno dei più grandi successi di Lev Atamanov tratto dalla fiaba omonima di Hans Christian Andersen, lo sforzo di tutti è teso a sciogliere il ghiaccio che ha imprigionato il cuore di un ragazzino di nome Kaj abbattendo le mura dei palazzi del perfido impero di ghiaccio. Un’altra fiaba di Andersen è alla base del film di Cechanovskij *Dikie lebedi* (*I cigni selvatici* 1962), che ugualmente racconta gli sforzi di una ragazza, Elisa, per liberare dal malefico incantesimo della matrigna i suoi undici fratelli e restituire loro la vera personalità e forma umana. Non mancano nei film di questi anni elementi di modernità: il lungometraggio animato *Dvenadcat’ mesjacev* (*Dodici mesi* 1956) di Ivanov-Vano si basa su una pièce di Maršak composta negli anni della Seconda guerra mondiale ed è musicato da Moisej Weinberg, sulla cui collaborazione al cinema di animazione torneremo in seguito.

Nel 1961 Fedor Chitruk, che già da venticinque anni lavorava negli studi della *Sojuzmul’tifil’m* come disegnatore, debutta come regista col film di animazione *Istorija odnogo prestuplenija* (*Storia di un delitto*). Critica della società contemporanea e di alcuni suoi squallidi aspetti come

l'alcoolismo e i problemi abitativi, ha subito un enorme successo. Si tratta del primo tentativo di affrontare un tema 'per adulti', una critica della società contemporanea e dei suoi problemi, quale, per esempio, quello delle case in coabitazione (Figura 9),⁵² molto lontana dallo stile disneyano.

Anche il linguaggio è nuovo,⁵³ caratterizzato in primo luogo dal laconismo del disegno che andava a scapito della raffigurazione pseudonaturalistica dei personaggi. Chitruk e il suo grafico, l'illustratore e animatore di Sergej Alimov, sperimentano per la prima volta lo schermo multiplo [Leving 2008, 344] facendo sviluppare l'azione in contemporanea in diversi riquadri, una tecnica che sembra quasi collegare il mondo del fumetto a quello dell'icona ortodossa.

Con *Storia di un delitto* ha inizio una nuova linea del cinema di animazione sovietico, quella della critica sociale in forma di satira che sarà portata avanti, tra gli altri, dallo stesso Chitruk con *Čelovek v ramke* (*L'uomo in cornice* 1966) e *Ostrov* (*L'isola* 1973), da Andrej Chržanovskij (*La fisarmonica di vetro* 1968) e da Anatolij Solin (*L'uomo e il suo uccellino* 1978), (vedi pp. 226 e 293). Come scrive Chitruk [2007, vol. 1, 159]

All'epoca il nostro cinema di animazione si basava per lo più sulla fiaba, noi invece ci siamo messi a fare un romanzo popolare di appendice. Non era il primo *feuilleton* cinematografico, ne avevano girati altri prima di noi, però nella realizzazione non si distinguevano dal resto della produzione, utilizzavano gli stessi mezzi stilistici.⁵⁴

52. Nelle sue memorie, Chitruk racconta che lo spunto era nato da una situazione reale capitata a lui, quando aveva dovuto vivere in una casa affollata e rumorosa in cui la portinaia sentiva tutto il giorno uno stesso disco a volume altissimo: «Di inventare la trama non c'era stato bisogno: l'avevo patita sulla mia pelle, trovandomi a vivere nella stessa situazione del mio futuro personaggio Vasilij Vasil'evič Mamin. All'epoca lavoravo a casa, vivevamo in una stanza al primo piano con le finestre sul cortile. In questo cortile ogni mattina due portinaie litigavano in un modo che avrebbero fatto impazzire chiunque. Come non bastasse, una delle due piazzava sul davanzale una radio giradischi e metteva un disco a tutto volume, con un'unica canzone di cui ricordo solo una frase: 'Chissà perché, mia mucca, non ti acchiappo...' Nessuna preghiera di abbassare la voce o almeno di cambiare il disco aveva effetto. La legge era dalla loro parte: dalle sette alle ventitré fare chiasso non era vietato. Così è nata la mia idea del terrore acustico. Ho scritto (o meglio: ho disegnato) la sceneggiatura e ho trovato anche il titolo: 'Senza sonno, senza riposo'» («Сюжет не нужно было придумывать – я буквально выстрадал его, попав однажды сам в положение моего будущего героя Василия Васильевича Мамина. В то время я работал дома, а проживали мы в комнатке на втором этаже, с окнами во двор. На этом дворе какое утро две дворничихи затевали между собой перебранку, вполне достаточную, чтобы свести любого с ума. Вдобавок одна из них выставляла у себя на подоконнике радио и запускала на предельную громкость грампластинку с единственной песенкой, из которой я помню только фразу: "Что-то я тебя, корова, не пойму..." Никакие просьбы кричать потише или хотя бы сменить пластинку не действовали. Закон был на их стороне: с семи до двадцати трех часов шуметь не запрещалось. Так родилась мысль сделать фильм о шумовом терроре. Я написал (вернее, нарисовал) сценарий и даже придумал ему название: "Ни сна, ни отдыха"») [Chitruk 2007, vol. 1, 158].

53. Sul linguaggio e sulle nuove tematiche dei film di Chitruk si veda la biografia scritta da Georgij Borodin per la pagina internet interamente dedicata a Fedor Chitruk sul sito <https://chapaev.media/faces/2295>, consultato il 20 luglio 2022.

54. «В то время наша мультипликация по большей части строилась на сказке, мы же взялись делать фильм-фельетон. Фельетоны снимали и до нас, но они по исполнению не отличались от основной продукции, пользовались той же стилистикой» [Chitruk 2007, vol. 1, 159].

Le novità nello stile erano di molto debitrici alla scuola di animazione cecoslovacca. Nel 1959 Chitruk aveva partecipato a un viaggio a Praga organizzato per i collaboratori della *Sojuzmul'tfil'm* al fine di far loro conoscere l'esperienza della scuola di animazione ceca. In particolare, come ricorda il regista nel suo libro, su di lui e sulla sua troupe aveva prodotto una forte impressione lo slogan di un cartellone visto negli studi di animazione di Praga: 'Il massimo dell'espressività con il minimo dei mezzi' [ivi, 163].

Intenzionato a proseguire sulla linea di questo suo nuovo linguaggio laconico e satirico, Chitruk mette mano al seguito del film *Storia di un delitto*, scegliendo come base un testo del noto sceneggiatore di film di animazione Vladimir Golovanov (1939-) dal titolo *Smert' passažira* (*Morte di un passeggero*). La sua contiguità con il teatro dell'assurdo non poteva però non insospettire i dirigenti della *Sojuzmul'tfil'm* [ivi, 163], che infatti bocciano il progetto. Chitruk decide allora di applicare lo slogan praghese a un film di animazione tradizionale, una fiaba per bambini con protagonisti animali: nasce così il progetto di *Toptyžka* (*L'orsacchiotto Toptop* 1964), la prima prova del sodalizio Chitruk / Weinberg.

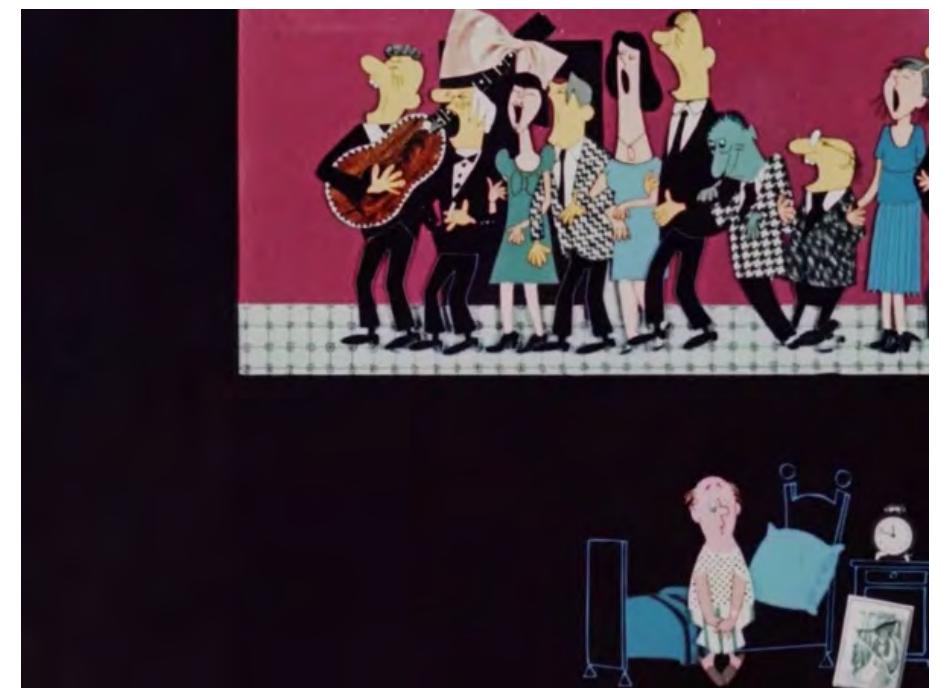


Figura 9.
Inquadratura dal film di Fedor Chitruk *Storia di un delitto* con l'effetto di polischemro

Per la realizzazione grafica del film, basata sui disegni di Evgenij Čarušin (1901-1965), Chitruk ricorre a piccoli tamponi in schiuma di poliuretano, che permettevano di ottenere contorni sfumati diversi dal disegno tradizionale realizzato con penna e inchiostro di china: «i disegni di Čarušin sembrano acquerelli cinesi, dove ogni pennellata nasce da un'ispirazione fugace».⁵⁵

Nella sua ricerca di uno stile misurato e tradizionale Chitruk si rivolge a Weinberg, da cui vorrebbe ottenere una illustrazione musicale del film parimenti 'classica'. Oltre a essere autore di musica sinfonica Weinberg aveva infatti già una buona esperienza di lavoro nel cinema di animazione, al fianco di registi di primo piano [Venžer 1990, 82]:

Be', il mio desiderio di lavorare con Moisej Samuilovič è chiaro: lui, uno dei nostri più importanti autori di musica sinfonica, aveva iniziato a comporre musica per cartoni animati già dal 1949. Aveva collaborato con i nostri corifei.⁵⁶

Ciò che Chitruk non poteva sapere è che la collaborazione con Weinberg sarebbe durata molti anni, e avrebbe dato frutti insperati, portando entrambi a trovare nuove soluzioni registiche e musicali (vedi capitolo III). L'inizio degli anni Sessanta vede dunque una decisa svolta nel cinema di animazione e nella musica, dove fioriscono nuovi movimenti di avanguardia. Come negli anni postrivoluzionari in Russia, o come, in quegli stessi anni, nella Germania che rinascava dalle ceneri del nazismo, la necessità di rompere con l'estetica di epoche che si vogliono rinnegare comporta il brusco abbandono di linguaggi quali il realismo socialista e lo pseudonaturalismo. Una delle figure più significative di questa nuova rivoluzione sonora è Evgenij Murzin (1914-1970). Ingegnere privo di formazione musicale ma dotato di straordinario talento, Murzin concepisce già nel 1938 l'idea di un sintetizzatore ottico elettronico, per la cui realizzazione si rivolge al laboratorio di acustica del Conservatorio di Mosca, diretto e fondato da Nikolaj Garbuzov (1988-1955). Quest'ultimo era chimico di formazione e compositore, studioso multiforme che si sforzava di combinare musicologia e scienze esatte, la fisica con la psicologia della ricezione musicale, la fisiologia dell'udito con la pratica dell'esecuzione [Rags 1980]. È Garbuzov a presentargli Boris Jankovskij, che viene così

55. «Рисунки Чарушина подобны китайской акварели, где каждый взмах кисти рожден мимолетным вдохновением» [Chitruk 2007, vol. 1, 163].

56. «Ну, мое желание работать с Моисеем Самуиловичем понятно: ведь он, один из крупнейших симфонистов, начал писать музыку к мультифильмам еще в 1949 году. Он работал с нашими корифеями». La ricostruzione dell'inizio della sua collaborazione con Weinberg è raccontata da Chitruk in una tavola rotonda organizzata da Natalija Venžer e riportata nel volume Natalija Venžer, *Sotvorenie fil'ma ili neskol'ko intervju po sluzebnym voprosam* [1990, 82].

a costituire il tramite tra le ricerche di Murzin e quelle del *Laboratorio del multisuono* aperto nell'autunno del 1930 da Avraamov (vedi p. 15). La collaborazione tra Murzin e Jankovskij continua sino allo scoppio della Seconda guerra mondiale, che costringe a sospendere per qualche anno il lavoro alla costruzione del sintetizzatore. Murzin si dedica all'elaborazione di algoritmi per la cattura di obiettivi volanti, per esempio missili: nel 1945 completa gli studi e discute presso la prestigiosa Università Tecnica Statale Moscovita N.È. Bauman (MVTU) una tesi dottorale sulla costruzione di apparecchiature per uso bellico, quindi si occupa della messa a punto di apparecchi per l'individuazione audiometrica dell'artiglieria terrestre e di armi contraeree, diventa colonnello della difesa e ottiene l'incarico di costruttore capo.

Nel frattempo, Murzin non smette di dedicare il suo tempo libero al sintetizzatore [Anfilov 1963, 163]:

Jankovskij era tornato dalle peripezie degli anni di guerra e lavorava a Mosca presso il Laboratorio di musica sperimentale. Un giorno si recò nella dacia di Murzin insieme al compositore Boldyrev, che era stato un tempo assistente di Šolpo. Jankovskij passò diverse ore allo strumento e ne restò soddisfatto. Disse che non si sarebbe aspettato un risultato simile [...] Boldyrev si mise a fare il confronto tra il nuovo sintetizzatore e il Variofono di Šolpo, che lui ricordava bene, e per molti versi accordò la sua preferenza alla macchina di Murzin.⁵⁷

Nel 1957 il prototipo del sintetizzatore ottico è pronto, e ne viene registrato il brevetto numero N118695, URSS, 24.06.1957 [Calabretto 2014-2015, 164]. Nell'autunno del 1959, dalla dacia dove per dieci anni Murzin lo aveva costruito a mano con l'aiuto della moglie e degli amici, ANS viene trasportato a Mosca e trova asilo presso il *Museo Skrjabin*, allestito nell'appartamento in cui aveva abitato il compositore a Mosca. Come ricorda Sofija Gubajdulina, quella casa esercitava sui giovani musicisti una attrazione speciale: vi si recavano per ascoltare pianisti come Judina e Neuhaus o letture poetiche di Pasternak e di Bal'mont [Restagno 1991, 38]. A Skrjabin, che di Murzin era un idolo, la macchina deve il suo nome: la sigla ANS è composta dalle iniziali del compositore, Aleksandr Nikolaevič Skrjabin. Non solo: Murzin dichiara di aver concepito il suo progetto per permettere ai compositori futuri di realizzare idee di Skrjabin rimaste purtroppo puramente utopiche come l'ampliamento

57. «Янковский вернулся из скитаний военных лет и работал в Москве на Экспериментальной музыкальной фабрике. На дачу к Мурзину Янковский приехал вместе с композитором Болдыревым, который некогда был ассистентом Шолпо. Янковский просидел за машиной несколько часов и остался доволен. Сказал, что не ожидал подобного результата. [...] Болдырев занялся сравнением нового синтезатора с хорошо памятными ему варифонами Шолпо и во многом отдал предпочтение машине Мурзина» [Anfilov 1963, 163].

dello spettro musicale temperato e la connessione di musica e colore [Zinjuk 1989, 10]:

Ero rimasto folgorato dalla sua ansia di uscire dai limiti dell'ottava tradizionale, suddivisa in dodici semitonni, ma tutti i suoi tentativi erano destinati al fallimento. Ho deciso allora di aprire un deposito di combinazioni sonore sconosciute, di trovare la strada verso nuove armonie per i compositori contemporanei.⁵⁸

Uno dei primi compositori ad apprezzare la ANS è Dmitrij Šostakovič, che già nel 1960 ne parla come di uno strumento molto interessante, capace di spalancare ampi spazi alla creatività, e rivolge al Comitato statale per la radioelettronica la richiesta, avanzata a nome dell'Unione Compositori, di predisporre 'a sostegno di questa importante iniziativa', un esemplare del sintetizzatore⁵⁹ capace di ottenere 576 variazioni di una stessa nota. Come scrive Julija Murzina [2008, 202]:

Grazie al vigoroso sostegno di D.D. Šostakovič fu possibile costruire un esemplare di ANS prodotto industrialmente, del cui funzionamento venne fatta una dimostrazione in Italia (a Genova) nel 1964, in occasione di una mostra sovietica.⁶⁰

Secondo la versione di Éduard Artem'ev è lo stesso Murzin a convincere le autorità militari della necessità di fabbricare ANS in serie:

Per iniziativa di Murzin venne aperto un reparto di costruzione dedicato all'elaborazione di una versione industriale dell'ANS — in qualche modo era riuscito a convincere le autorità militari che i sintetizzatori dovevano essere prodotti in serie. Lui aveva piani grandiosi di inserimento dell'ANS nella vita, nelle scuole musicali, nelle università. E ci era quasi riuscito: aveva una capacità di convincimento straordinaria. Il piano venne varato, Murzin costruì un secondo ANS per la produzione in serie, che adesso si trova nel Museo Glinka.⁶¹

58. «Я поразился его стремлению выйти за пределы привычной двенадцатиступенной октавы, но все его попытки были обречены на неудачу. Я решил открыть клад неизвестных звукосочетаний, найти для современных композиторов путь к новым гармониям» [Zinjuk, 1989, 10].

59. Il sintetizzatore conteneva quattro dischi-modulatori trasparenti, preparati con un macchinario costruito a mano da Murzin, su cui era inciso un disegno. Ogni disco si suddivideva in 144 zone con diverse combinazioni di oscuramento del suono: l'apparecchio nel suo insieme poteva quindi sintetizzare 576 diverse variazioni di una stessa nota (144 moltiplicato per quattro).

60. «При активной поддержке Д. Д. Шостаковича, был изготовлен промышленный образец анс, который с большим успехом демонстрировался в действии на Советской выставке в Италии (Генуя) в 1964 году» [Murzina 2008, 202].

61. «По инициативе Мурзина было открыто конструкторское подразделение по разработке промышленной версии АНС — каким-то образом ему удалось убедить военное руководство, что синтезаторы следует выпустить серий. У него был грандиозный план по масштабному внедрению анс в жизнь: музыкальные школы, институты. Он почти добился этого — он фантастически умел убеждать людей. План был запущен — Мурзин сделал второй анс для серийного производства, он сейчас стоит в музее Глинки». Éduard Artem'ev, *Vozmožnosti muzyki – bezgraničny: Intervista pubblicata sul sito https://www.colta.ru/articles/music_modern/5966-eduard-artemiev-vozmožnosti-muzyki-bezgranicny, consultato il 15 luglio 2022.*

Alla fine del 1961 Šostakovič e Chrennikov, rispettivamente Primo segretario dell'Unione compositori della RSFSR e Primo Segretario dell'Unione compositori dell'URSS, scrivono una lettera alla ministra della cultura Ekaterina Furceva in cui richiedono che ANS siano collocati negli studi di registrazione, radiofonici e televisivi, nei teatri e nelle case di produzione cinematografica, nelle scuole e negli istituti superiori di studi musicali. Inoltre, nella lettera, i firmatari auspiciano la creazione di uno studio sperimentale statale di musica elettronica, che sarà finalmente realizzato nel 1966:

Alla fine del 1966, a Mosca fu ufficialmente inaugurato lo studio sperimentale di musica elettronica. Il nostro mecenate è l'ente discografico «Melodia». L'attrezzatura principale dello studio è costituita da un modello da noi elaborato in un unico esemplare. Lo studio ha anche l'intenzione di condurre esperimenti nel campo dell'arte sintetica e sta costruendo a questo scopo una sala da concerto di musica luminosa sperimentale per 100 posti che entrerà in funzione nel 1968.⁶²

La ANS, sugli aspetti tecnici del cui funzionamento rimandiamo all'articolo di Roberto Calabretto [2014-2015, 157-180], si differenziava dalle precedenti apparecchiature elettroniche per un dato fondamentale: non era pensata per gli esecutori, ma per i compositori, che potevano utilizzarla per comporre, arrangiare ed eseguire la propria musica senza l'aiuto dell'orchestra o di singoli esecutori. Lo studio di musica elettronica nato nel 1966 si trasforma così da subito in uno dei laboratori meglio attrezzati del tempo, dove si svolgono tutte le più importanti ricerche nell'ambito della nuova musica da parte sia degli studiosi, sia di compositori d'avanguardia. Murzin aveva bisogno di loro, perché solo un utilizzo costante della macchina ne avrebbe rivelato a fondo i pregi e gli eventuali difetti. Attorno a lui si raccoglie un gruppo di giovani, di cui fanno parte Éduard Artem'ev, la cui collaborazione con Murzin risale agli anni in cui ANS era ancora in costruzione, Al'fred Šnitke, Édison Denisov, Sofija Gubajdulina, Sándor Kallós e altri (Figura 10, p. 46).

Nel 1968 Murzin è in Italia, dove presenta la sua ANS e alcune musiche composte nello studio sperimentale, tra cui la pièce *Mozaika (Il mosaico)* di Éduard Artem'ev. Il contesto è il Congresso internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica che si tiene a Firenze nell'ambito delle manifestazioni culturali indette dal XXXI Maggio musicale fiorentino, dal 9 al 14 giugno. Come sottolinea Calabretto [2014-2015, 158], l'intervento di Murzin suscita vivo interesse in quanto

62. Lettera di Evgenij Murzin a Pietro Grossi, Mosca, s.d., conservata nel Fondo Pietro Grossi (FPG) e riportata in Calabretto [2014-2015, 163, n.15].

testimonianza dell'interesse e della ricerca sulla musica sperimentale in ambito cinematografico che le scuole dell'Est già allora stavano realizzando, contrariamente a quanto accadeva negli altri centri europei occidentali in cui la musica per film era penalizzata da una serie di pregiudizi che, a parte qualche sporadico caso, l'avevano relegata ai margini della produzione colta.

Una recensione del Congresso apparsa su 'La Stampa' commenta: «uno dei centri più importanti dell'avanguardia elettronica si trova a Mosca» (14 giugno 1968).

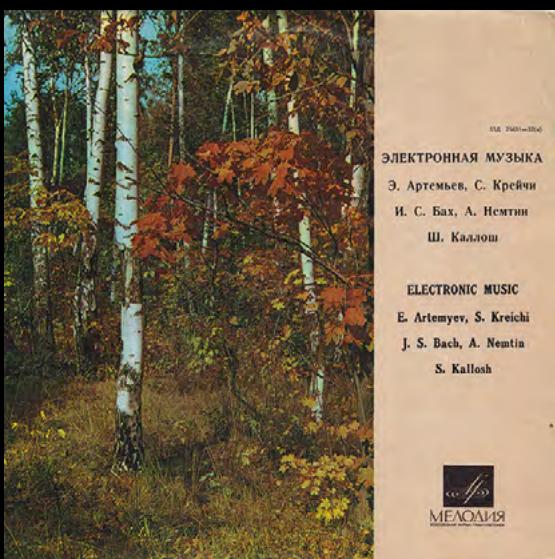
Nel 1969 la casa discografica *Melodija* pubblica il primo disco contenente musiche, originali o arrangiamenti, eseguite su ANS (Figura 11) intitolato *Elektronnaja muzyka* (*Musica elettronica* 1969).

Due anni dopo ha luogo la registrazione di un nuovo disco con musiche composte sul secondo esemplare di ANS, quello prodotto industrialmente, ma la direzione artistica della *Melodija* non ha il coraggio di pubblicare compositori problematici e lontani dalle direttive del partito quali Gubajdulina e Šnit'ke: il disco (Figura 12) intitolato *Muzykal'noe prinošenie* (*Omaggio musicale*) vedrà la luce vent'anni dopo, nel 1990 (LP *Melodija* SSSR, 1991 C60 30721 000).

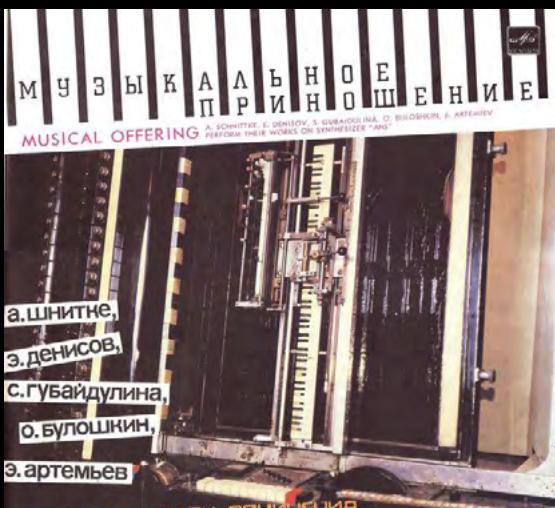


Figura 10.
Membri dello studio sperimentale di musica elettronica. In piedi, da sinistra a destra: Èduard Artem'ev, Al'fred Šnitke, Aleksandr Nemtin e Èdison Denisov. Seduti: Oleg Buloškin, Sofija Gubajdulina e Stanislav Krejči

11a.



11b.



12a.



12b.

Figura 11.
Elektronnaja muzyka (1969).
Primo disco di musiche prodotte con ANS,
Melodija D 25631-2

Figura 12.
Muzykal'noe prinošenie,
Melodija C60 30721 000
(1990, registrato nel 1971)

Non tutti i compositori che abbiamo nominato utilizzano l'ANS nel modo immaginato da Murzin, secondo cui la macchina avrebbe dovuto offrire qualsiasi genere di soluzione compositiva grazie alla sua capacità di dominare la totalità della materia acustica. Denisov, che vi compone il pezzo *Penie ptic* (*Canto degli uccelli* 1971) lo considera uno strumento ‘accessorio’, da affiancare a suoni naturali, voci umane e strumenti tradizionali. Sofija Gubajdulina, che negli anni tra il 1969 e il 1971 scrive molto per il cinema e il cinema di animazione (a lei è dedicato l'ultimo capitolo del presente libro), se ne serve con entusiasmo per la creazione di suoni ‘esotici’, per esempio le api che con il loro ronzio terrorizzano gli abitanti della jungla nel film *Maugli* (*Mowgli* 1967 e 1971). Trovando che nell'ANS vi fosse una componente inanimata e artificiale a lei sgradita, lo affianca ad altre sonorità – ‘pianoforte preparato’, voci umane, risate, sospiri, canto, campane – nella composizione di *Vivente – non vivente* (1970) [Kreičí 2008, 14-15]. Šnitke, che costruisce *Potok* (*Flusso*, 1969) lavorando esclusivamente sui timbri dell'ANS e riuscendo a creare un intreccio polifonico drammatico intorno alla nota Do [Ivaškin 1993, 106], dichiara poi che l'eccesso di possibilità offerte dall'ANS finiva per confonderlo. Chi non volterà mai le spalle alla creatura di Murzin sono i primi due compositori da lui invitati a partecipare alla sua invenzione, Ėduard Artem'ev e Stanislav Krejčí. Krejčí è stato fino alla sua morte nel 2021 il custode dello strumento, che si conserva nel Museo di cultura musicale ‘Glinka’, a Mosca. Artem'ev vi compone una grande quantità di colonne sonore, tra cui quella famosissima del film di Tarkovskij *Soljaris* (*Solaris* 1972).

L'epos del cosmo, inaugurato nel 1961 dal primo volo nello spazio del cosmonauta Jurij Gagarin, destinato a diventare uno degli eroi leggendari dell'URSS, da origine a un'ondata di film di fantascienza nelle cui colonne sonore la musica sperimentale trova una collocazione di primo piano: la tematica spaziale combaciava perfettamente con la musica contemporanea e in particolare con quella elettronica. Accanto al già ricordato *Solaris* di Tarkovskij possiamo citare il film *Mečte na vstreču* (*Incontro ai sogni* 1963) dei registi Michail Karjukov e Otar Koberidze con musica di Ėduard Artem'ev e Vano Muradeli, *Tumannost' Andromedy* (*La nebulosa di Andromeda* 1967) diretto da Evgenij Šerstobitov e musicato dal compositore ucraino Jakov Lapinskij.

Fenomeno analogo si registra nel cinema di animazione: Ėdison Denisov scrive la musica per il film di animazione *Il capo delle stelle* (*Glavnyj Zvezdnyj* 1966) del regista Roman Davydov, Sofia Gubajdulina è autrice della musica per le *Novelle spaziali* (*Novelly o Kosmose* 1973) di Lev Atamanov, di cui parleremo nel capitolo iv. Ėduard Artem'ev e Sándor Kallós hanno scritto rispettivamente trentacinque e settantacinque

colonne sonore per cartoni animati. Non tutti questi lavori hanno grande significato per la storia della musica o per la biografia dei loro compositori, ma senza dubbio il fenomeno nel suo insieme è di grande interesse e meriterebbe di essere studiato a fondo. Molto diverso nell'opera degli autori succitati è il modo di porsi rispetto alla musica da film: se per alcuni si tratta di musica applicata e dunque ‘di secondo piano’, altri compongono opere che si inscrivono perfettamente nella loro produzione di musica assoluta. A quattro di loro – Šostakovič, Weinberg, Šnitke, Gubajdulina – è dedicato il presente lavoro. Ma prima di passare all'analisi dei sodalizi che questi compositori hanno creato con importanti registi del cinema di animazione, aggiungiamo qualche informazione sull'ultimo periodo del cinema di animazione sovietico.

4. La fine del disgelo

La neoavanguardia degli anni Settanta non conosce per fortuna rappresentazioni analoghe a quelle degli anni Trenta: con la fine del disgelo, la censura si fa però sempre più rigida. Uno dei registi a pagarne le spese è Andrej Chržanovskij, il cui *Stekljannaja garmonika* (*La fisarmonica di vetro* 1968), che stava per uscire alla vigilia dell'invasione sovietica della Cecoslovacchia, è vietato per la sua esplicita critica del regime totalitario — la mancanza di libertà dell'artista, il contrasto tra i valori dell'umanesimo e la mostruosità della dittatura — e viene probabilmente distrutto nel cortile degli studi cinematografici. Chržanovskij viene richiamato alle armi in marina e inviato per due anni sul Baltico. Šnit'ke, che del film aveva composto la musica, riutilizza la colonna sonora nella *Sonata n. 2 per violino e pianoforte* (vedi capitolo v).

L'entusiasmo e l'effervescente scaturiti dalla vittoria militare, dal disgelo, dal ripreso contatto con l'occidente e dalla speranza di una pacificazione duratura, lasciano posto a un'opaca delusione, alla sensazione che nulla mai sarebbe cambiato nell'URSS. È questa l'epoca del ristagno legata al nome del segretario generale del partito Leonid Brežnev. Non mancano forme di resilienza: un esempio interessante, sia dal punto di vista della musica leggera, sia da quello della satira sociale, è il cartone animato *Bremennskye muzykanty* (*I musicanti di Brema* 1969), che racconta di una principessa fuggita con un trovatore di passaggio. In quegli anni tutti sapevano che la figlia di Brežnev era scappata di casa per sposare un artista del circo. La colonna sonora de *I musicanti di Brema* è opera di Gennadij Gladkov (1935-), un compositore molto amato da adulti e bambini. L'autore della prima monografia dedicata a Gladkov, Andrej Semenov, scrive [2009, 15]:

Per la generazione anziana [...] la comparsa, alla fine degli anni Sessanta, della fantasia musicale dei *Musicanti di Brema*, con la sua musica inaspettatamente luminosa, gioiosa, ma per nulla sovietica, con un intreccio allusivo e con versi leggeri (*La nostra fortuna è vivere così!*), niente affatto simili ai testi pseudopatriottici, ormai venuti a noia a tutti, fu una sorta di «piccola oasi di felicità» e una silenziosa sfida allo stile ufficiale, pesante e tedioso, delle cantate dedicate all'ultimo congresso del partito.⁶³

Nei cartoni animati prodotti verso la fine del periodo del disgelo, quali ad esempio *Malyš i Karlsson kotoryj živet na kriše* (*Il bimbo e Karlsson che*

63. «Для старшего же поколения, [...] появление в конце 60-х музыкальной фантазии 'Бременские музыканты' с неожиданно светлой, мажорной, но совсем не советской музыкой, иносказательным сюжетом и легкими стихами (*Наше счастье – жить такой судьбою!*), непохожими на надоеvшие псевдопатриотические тексты, воспринималось как своего рода 'островок радости' и тайный вызов тяжелой и скучной официальной стилистике кантат к очередному съезду партии» [Semenov 2009, 15].

vive sopra il tetto 1968), basato sui racconti di Astrid Lindgren e splendidamente realizzato da Boris Stepancev (1929-1983), predominano i valori dell'amicizia: tratti principali sono la bontà e il lirismo dei personaggi, una patina di malinconia che rende questi film attraenti non solo per i bambini, ma anche per gli adulti [Pontieri 2012, 170]:

The movement of animation from social criticism to a purely poetic function reflected the particular moment of transition from the ideals of the first years of the Thaw to the realization at the end of the 1960's that a 'bright future' was not on the horizon. The attention paid to man vis-à-vis society gave way to a desire to focus on man's subjective world.

La richiesta di creare un 'Mickey Mouse sovietico' aveva creato negli anni precedenti contraddizioni quasi insolubili dal momento che, come scrive a più riprese Sergej Ejzenštejn, Mickey Mouse con la sua forma 'a goccia' era un individualista che rispondeva bene al culto americano dell'intraprendenza individuale e del successo personale, ma era del tutto in contrasto con l'ideologia sovietica, col suo culto del sacrificio in nome dei dettami di partito e di governo [Kontenšul'te 2001, 117]. Tale richiesta viene adesso soddisfatta dalla creazione di personaggi-«goccia», individualisti quali l'orsetto Vinni-Puch, di cui parleremo nel capitolo III, o i malinconici protagonisti dei film di Jurij Norštejn *Lisa i zajac* (*La volpe e la lepre* 1973), *Žuravl'i caplja* (*L'airone e la gru* 1974), *Ežik v tumane* (*Il riccio nella nebbia* 1975) e *Skazka skazok* (*Il racconto dei racconti* 1979). tutti realizzati in collaborazione con il compositore Michail Meerovič (1920-1993).

Nato nel 1941, Norštejn è considerato uno dei più grandi registi del cinema di animazione russo.⁶⁴ Nel 1984 la maggioranza dei giurati dell'«Olympic Arts Festival» di Los Angeles proclama il suo *Il racconto dei racconti* il più bel film di animazione di tutti i tempi [Kitson 2005, 3]. *La volpe e la lepre* è girato in coproduzione tra la società 'Corona Cinematografica' di Roma e *Sojuzmulfilm* come parte di un grande progetto sulla favolistica europea. La vicenda narra delle vicissitudini che deve affrontare una lepre scacciata dalla propria casa da una volpe prepotente e dell'aiuto decisivo che un gallo le offrirà. Nei due cartoni successivi la trama è ridotta ai minimi termini e ciò che predomina è un'atmosfera onirica e sospesa nella nebbia. Ne *L'airone e la gru* i due animali che vivono solitari ai margini di uno stagno immerso nella nebbia si incontrano ogni tanto con proposte alternate di matrimonio, regolarmente respinte dall'altro: dalla solitudine non riusciranno ad uscire. *Il riccio nella nebbia*, uno dei

64. Su Jurij Norštejn si possono leggere in italiano numerose pagine non firmate in formato pdf all'indirizzo <http://www.geocities.ws/kenoms3/diverso.html>, consultato il 20 ottobre 2021.

capolavori del regista, racconta di un piccolo riccio e del suo amico orso che amano riunirsi ogni sera per prendere il tè, accompagnato con confettura di lampone, e contemplare il cielo contando le stelle. Un giorno il riccio, in cammino per raggiungere l'amico, si perde nella nebbia e si trova immerso in un mondo sconosciuto di creature strane (un gufo e un pipistrello) ma anche benevoli e pacifiche (il cane, il cavallo, il pesce), un mondo di oscurità, pieno di silenzio, di erbe alte e di stelle. Smarrito nella nebbia il riccio rischia di annegare, ma viene salvato da un pesce misterioso. Ritrovato infine l'amico orso, il riccio non smette di pensare al cavallo bianco che ha intravisto nella nebbia (Figura 13).

Fondamentale per la espressività lirica di questi cartoni è la musica di Meerovič, uno dei compositori di maggior talento del suo tempo. Gli anni della sua formazione coincidono con una crescente tensione politica che sfocia nella campagna contro il formalismo e nel trionfo dell'antisemitismo. Il decreto del 1948, che accusa i giovani musicisti di formalismo e di deviazionismo rispetto all'ideologia di partito, mette fine alla sua carriera [Vlasova 2010, 271]; nel 1952 è anche licenziato dal conservatorio. Dal 1954 si dedica alla musica per cinema e cinema d'animazione, componendo colonne sonore per più di 120 cartoni animati. Tra queste, autentici capolavori sono quelle composte per i film d'animazione del regista Jurij Norštejn.

Norštejn mi raccontò in un'intervista rilasciata nel 2018 che il primo esperimento di collaborazione con Meerovič non è stato facile.⁶⁵ Presto però si stabilisce tra il regista e il compositore una felice e duratura collaborazione, basata sulla reciproca comprensione. Così, per esempio, la colonna sonora de *La volpe e la lepre* è costituita da una sottile mescolanza di stilizzazione del folklore russo con tipiche cadenze plagali o con veloci episodi di danza che ricordano Stravinskij. Il tema del violoncello, elegiaco e romantico, accompagna i tristi pensieri della lepre, mentre l'inquieto *tremolo* (che ritroveremo dopo anche nel *Riccio*) richiama le sinfonie di Šostakovič.

Nel film successivo, la sincronizzazione delle componenti visive e sonore nel film è ancora più profonda. Come racconta Norštejn stesso, «tutta la colonna sonora doveva inserirsi tra un valzer e una marcia» [Norštejn 2016, 137]. La trama si sviluppa intorno al contrasto tra questi due principi, il

65. «Perché ero così esigente con Meerovič? Perché ero molto esigente riguardo alla musica. Io parlavo della musica del colore, della fattura, di una penetrazione profonda, drammaturgica, nella plasticità del film e nella recitazione dei personaggi. E alla fine a lui [a Meerovič. A.Zh.] questa cosa è piaciuta, è entrato nell'ordine di idea di un lavoro di questo tipo [non solo illustrativo. A.Zh.]» («Почему у меня такие требования к Meerovичу были? Были завышенные требования к музыке. Я говорил о музыке цвета, фактуры, драматургического, плотного вхождения и в пластику фильма и в игру персонажей. И в конце концов ему [Мееровичу. A.Zh.] это понравилось, он в это [в такой тип работы – не иллюстративный. A.Zh.] вошел»). Intervista rilasciata da Jurij Norštejn a Angelina Zhivova il 13.7.2018 a Mosca.



Figura 13.
Un'inquadratura da *Il riccio nella nebbia*
di Jurij Norštejn (1975)

polo maschile, rappresentato dalla marcia, e il polo femminile, rappresentato dal valzer. *Il riccio nella nebbia* rappresenta il vertice della collaborazione tra compositore e regista, l'armonia e il virtuosismo dell'intreccio musica-immagini sono davvero straordinari.

Uno dei punti di partenza è l'immagine del riccio che si perde nella nebbia. La soluzione si ispirava alle tecniche visive del teatro cinese: si attaccava una sagoma a un foglio di carta opaca, alla quale una fonte di luce veniva avvicinata o allontanata da dietro fino a far sparire il personaggio. Lo stato d'animo del riccio si esprime attraverso la musica. Il primo tema polifonico corrisponde a una lenta narrazione, un po' melancolica; il secondo tema è una stilizzazione nello stile di Haydn. Uno dei momenti centrali del film è l'apparizione dell'albero dalla nebbia in un episodio che il regista definisce 'liturgico'. La musica è quella di un corale ecclesiastico. Il riccio prende un bastoncino sovrastato da una lucciola e lo porta come una candela indirizzandosi verso l'albero-duomo. La musica solenne si interrompe quando il riccio si rende conto di aver perso il suo fagottino. Nell'accompagnamento musicale sentiamo lo sviluppo contrappuntistico di tutti i temi precedenti (escluso il tema haydniano che appare una volta sola all'inizio). Il crescendo drammaturgico continua fino al momento in cui il riccio cade nel fiume. L'assenza di musica sottolinea la drammaticità del momento. Mentre il piccolo riccio, convinto di annegare, fa i conti con il pensiero della morte imminente, si sente una melodia di balalajka che sembra alludere a una ninna nanna o al motivo folclorico del fiume come luogo di morte e rinascita. Ma ecco che arriva la salvezza inattesa. Quando il pesce misterioso domanda al riccio chi sia e da dove venga, si sente di nuovo il tema della nebbia; nel momento in cui il riccio viene riportato a riva, la musica scompare sottolineando lo stupore esistenziale dell'animale. Anche nell'inquadratura successiva, già a casa dell'orsetto, la musica tace: quest'ultimo parla e parla ma il riccio, pur felice di essere di nuovo con l'amico, non riesce a smettere di pensare al cavallo bianco intravista nella nebbia. Alla parola 'nebbia' si sente di nuovo il tema della nebbia in lontananza.

Anche *Il racconto dei racconti* è un film dalla trama esile, di pura suggestione visiva, intessuto di citazioni pittoriche e musicali: un lupacchiotto malinconico e solitario osserva un bambino succhiare il latte della mamma che gli canta una ninna nanna, un toro gioca alla corda insieme a una ragazzina, un altro bambino mangia mele insieme a dei corvi in uno stupendo paesaggio innevato, alcune donne sono costrette a separarsi dai loro amati a causa della guerra. Il passato è quello autobiografico dell'autore, ma la sua dimensione nostalgica e fiabesca attinge a vette di un lirismo universale.

Con questo straordinario esempio di lirismo puro chiudiamo la nostra ricostruzione della storia del cinema di animazione sovietico. Il sodalizio tra Norštejn e Meerovič meriterebbe certamente di essere studiato a fondo, ma nell'ambito del presente lavoro ho preferito limitare la mia scelta a quella di quattro compositori la cui produzione di musica assoluta prevale su quella di musica composta per il cinema, spesso trascurata o addirittura ignorata sia dal vasto pubblico, sia dagli specialisti, che si tratti di musicologi o di studiosi del cinema.

I capitoli successivi analizzeranno dunque i sodalizi tra Dmitrij Šostakovič e Michail Cechanovskij (capitolo II), Moisej Weinberg e Fedor Chitruk (capitolo III), Al'fred Šnitke e Andrej Chržanovskij (capitolo IV), Sofja Gubajdulina, Roman Davydov e Ideja Garanina (capitolo V).⁶⁶

66. L'elenco dei cartoni animati per cui i compositori qui trattati hanno scritto la musica è fornito nei capitoli a loro dedicati. Per quanto riguarda invece il cinema non di animazione, per la filmografia completa di Šostakovič si rimanda a [Pulcini 1988, 248-250], per la filmografia completa di Weinberg si rimanda a [Mogl 2017, 433-438]. La filmografia completa di Šnitke è riportata nel presente lavoro (Tabella 5, pp. 214-216), e così quella di Gubajdulina (Tabella 7, pp. 281-282 e tabella 8, p. 283).

Il sodalizio tra Dmitrij Šostakovič
e Michail Cechanovskij

1. Šostakovič e il cinema

Nonostante sulla vita e sull'opera di Dmitrij Šostakovič (1906-1975) esista una bibliografia sterminata e nonostante ricerche e pubblicazioni scientifiche e divulgative si siano succedute negli anni nelle principali lingue, a quasi cinquant'anni dalla morte l'interesse per la sua figura non accenna a diminuire. Ogni anno, a partire dal 2002, appaiono nuovi tomi del monumentale *Novoe sobranie sočinenij* (*Nuova raccolta delle opere*) suddiviso in quattordici serie;⁶⁷ si pubblicano e si traducono le sue lettere [Wilson 2015], si moltiplicano e si arricchiscono di nuovi contenuti le risorse internet.⁶⁸

Il primo tentativo di offrire una valutazione complessiva della vita e delle opere del compositore appena scomparso, ancora fortemente vincolata alla lettura 'sovietica' della figura di Šostakovič 'compositore comunista' fedele al partito, si deve alla studiosa russa Sof'ja Chentova, la quale, alla metà degli anni Settanta, dà inizio a una ricerca destinata a durare decenni con un volume dedicato agli anni giovanili del compositore: *Molodye gody Šostakoviča* [Chentova 1975, vol. 1].⁶⁹ Negli stessi anni vede la luce la discussa 'testimonianza' curata da Solomon Volkov [1979]: *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*. Musicologo e giornalista emigrato negli USA nel 1976, Volkov si è trovato subito al centro di un grande scandalo, la cui eco non si è ancora spenta [Brown 2004], per la tendenziosità antisovietica della sua ricostruzione, spesso falsa, della vita del compositore. Fondamentale per la critica di questi due lavori e per il tentativo di trovare una posizione equilibrata è la ricerca del musicologo e compositore polacco Krzysztof Mejer [1973]. In una versione ampliata del volume,

67. L'edizione completa delle opere di Šostakovič *Novoe sobranie sočinenij* (*Nuova raccolta delle opere*) è pubblicata dalla casa editrice dsch, <http://dsch.shostakovich.ru> consultato il 7 ottobre 1921.

68. Citiamo qui alcune delle principali: <http://dsch.shostakovich.ru>, <http://shostakovich.ru/en/life/>, <http://dschjournal.com>, <http://shostakovich.ru/en/archive/>, consultato il 7 ottobre 1921.

69. Seguiranno negli anni [Chentova 1976; 1979a; 1979b; 1980; 1982; 1985-1986a; 1986b; 1986c; 1990; 1993; 1996; 1996b].

pubblicata da Gustav Lübbe a Bergisch Gladbach nel 1995 [Meyer 1995], Mejer racconta come le prime edizioni (Kraków 1973 e 1986; Leipzig 1980) fossero state pesantemente manipolate dalla censura, e invita i lettori a basarsi sulla nuova stesura, destinata a essere ripubblicata numerose volte in varie lingue.⁷⁰

Analisi che si siano sforzate di non farsi condizionare da letture ideologiche della biografia del compositore, di fatto strettamente collegata agli avvenimenti storici e politici del suo tempo, sono state tentate da studiosi occidentali quali Franco Pulcini [1988], Laurel Fay [2000] ed Elizabeth Wilson che, nel suo *Shostakovich: A Life Remembered* [Wilson 2006], raccoglie una gran mole di ricordi e testimonianze di contemporanei, amici e colleghi del compositore. Il lavoro di Pulcini è particolarmente prezioso perché, alla biografia e all'analisi delle opere del compositore, affianca la traduzione italiana di molti scritti a lui risalenti, la bibliografia completa delle sue opere e la filmografia completa.

Non è questo il luogo per offrire una bibliografia esaustiva su Šostakovič, che è stato oggetto delle ricerche ad ampio raggio di storici, letterati, musicologi, storici del cinema, studiosi della cultura russa e persino del calcio [Curletto e Lupi 2018], sino a divenire protagonista di opere letterarie [Barnes 2016]. Ai fini della presente ricerca sarà sufficiente menzionare le pubblicazioni dedicate al rapporto tra Šostakovič e il cinema, ambito di studi che solo di recente ha attirato l'attenzione degli studiosi.

Tra le pubblicazioni più importanti va ricordata la monografia di John Riley, *Dmitri Shostakovich: A Life in Film* [Riley 2004], che abbraccia l'intera produzione cinematografica di Šostakovič. Un evento di grande rilievo è stato, nel 2004, la retrospettiva di film con la colonna sonora composta da Šostakovič organizzata a Torino dal Museo nazionale del cinema nell'ambito della manifestazione *Sintonie*. Dalla rassegna è nato un importante catalogo, curato da Eugenia Gaglianone: *Šostakovič al cinema: capolavori del cinema sovietico 1929-1970* [Gaglianone 2004].

Nel 2005 si è tenuto a Udine un convegno dal titolo *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*. Gli Atti del Convegno, curati da Rosanna Giaquinta [2008], ospitano quattro articoli consacrati alla produzione musicale di Šostakovič per il cinema. Oltre a *Šostakovič i FEKS. K voprosu o rabote Dmitrija Šostakoviča nad fil'mom Grigorija Kozinceva i Leonida Trauberga Odna* di Natal'ja Nusinova [2008, 255-267] e *Shostakovich and FEKS. Integrating the Theory of Russian Formalism into the Music of New Babylon* di Hélène Bernatchez [2008, 269-276], il volume include *Keeping the Icons on the Wall: Shostakovich's Cinema and Concert Music*

70. Amsterdam 1996, Madrid 1997, Sankt-Peterburg 1998, Warszawa 1999, Moskva 2006, Mainz 2008. Da qui in avanti le citazioni tratte da questo lavoro si riferiranno all'edizione russa, ovvero [Mejer 1998].

di John Riley [2008, 223-233], in cui si paragona l'uso delle citazioni nella musica non applicata e in quella composta per il cinema, e l'articolo di Roberto Calabretto *L'Amleto di Grigorij Kozincev* [Calabretto 2008, 277-327], in cui si propone un'analisi dettagliata delle strutture compositive della musica scritta da Šostakovič per il film di Kozincev.

Nel 2006 ha visto la luce una monografia dedicata alle prime musiche composte da Šostakovič per il cinema: *Schostakowitsch: und Die Fabrik Des Exzentrischen Schauspielers* di Hélène Bernatchez [2006]. Nel 2012 è stata pubblicata una fondamentale miscellanea, curata da Aleksander Ivaškin e Andrew Kirkman, dal titolo *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film* [Ivaškin e Kirkman 2012]. Il volume comprende un articolo di Olga Dombrovskaja che tratta anch'esso delle colonne sonore composte dal compositore per i film di Grigorij Kozincev *Amleto* (1964) e *Re Lear* (1971) [Dombrovskaja 2012, 141-164]. Infine, nel 2016 è uscito per i tipi della Oxford University Press il libro di Joan Titus *The Early Film Music of Dmitry Shostakovich* [Titus 2016].

Nonostante questo crescente interesse per la musica da film composta da Šostakovič, solo poche righe sono state dedicate sino a oggi ai due cartoni animati da lui musicati. Nel suo libro *Molodye gody Šostakoviča Sof'ja Chentova* [1975] racconta la storia della creazione del film di animazione e propone alcuni esempi musicali probabilmente tratti da materiali da lei ritrovati negli archivi di Leningrado all'inizio degli anni Sessanta.⁷¹ Altri riferimenti ai film di animazione si trovano nelle note introduttive alle diverse pubblicazioni delle partiture⁷² e nella recensione al volume 126 della *Nuova raccolta delle opere* firmata da John Riley [2007]. Nelle pagine che seguono si proporrà quindi l'analisi dell'unico episodio conservatosi del film di animazione *Skazka o pope i ego rabotnike Balde* (*La fiaba del pop e del suo braccante Gnocco*,⁷³ 1933-1936), basato su una fiaba di Aleksandr Puškin, e della *Skazka o glupom myšonke* (*La fiaba del topolino sciocco*, 1940), entrambi opera del regista Michail Cechanovskij.

Caratterizzata da una durata straordinaria, l'attività di Šostakovič nel campo del cinema ha inizio nel 1929, con il film muto di Georgij Kozincev e Leonid Trauberg *Novyj Vavilon* (*La nuova Babilonia*) per concludersi

71. Così viene detto nella nota redazionale *Ot izdatel'stva* preposta all'edizione della partitura: Dmitrij Šostakovič, *Skazka o pope i ego rabotnike Balde*, Sovetskij kompozitor, Leningrad, 1981.

72. Dmitrij Šostakovič, *Muzyka k mul'tfil'mu Skazka o glupom myšonke, soč. 56*, Muzyka, Moskva 1987; Dmitrij Šostakovič, *Skazka o pope i o rabotnike ego Balde. Muzyka k mul'tiplikacionnomu fil'mu. Soč. 36. Skazka o glupom myšonke. Muzyka k mul'tiplikacionnomu fil'mu. Soč. 56. Partitura. Novoe sobranie sočinenij*. Tom 126. Serija xiv: Kinomuzyka, dsch, Moskva 2005.

73. Utilizzo qui il titolo della traduzione italiana eseguita da Cesare G. De Michelis per l'edizione Marsilio: Aleksandr Puškin, *Fiabe in versi*, [Puškin 1990, 55-65].

nel 1970 con un altro film di Kozincev, il celebre *Korol' Lir (Re Lear)*. In questi quarantuno anni Šostakovič compone la musica per una quarantina di film. L'intera filmografia, ricca e interessante, non può essere trattata nell'ambito di questo lavoro;⁷⁴ ci dovremo limitare a descrivere i primi passi di Šostakovič come cinecompositore, soffermandoci poi soltanto sulla musica da lui composta per i film di animazione.

Il primo contatto tra Šostakovič e il cinema precede la collaborazione con Kozincev e Trauberg: nel 1923 il compositore, all'epoca diciassettenne, trova lavoro come pianista accompagnatore al cineteatro *La pellicola luminosa* di Leningrado, dopo che la morte del padre aveva lasciato la famiglia in gravi difficoltà economiche:

Per essere preso ho dovuto superare un esame di pianista-accompagnatore. Prima mi hanno chiesto di suonare il 'Valzer blu', e poi qualcosa di orientale [...] L'esame diede esito positivo, e a novembre presi servizio nel cineteatro 'Svetlaja lenta'.⁷⁵

Questa esperienza si rivela molto importante per la sua formazione, non solo come scuola di improvvisazione, ma anche come esperienza di lavoro con l'orchestra, e di relazioni con il pubblico. Nelle sale cinematografiche le orchestre non erano mai al completo, la loro composizione variava, e spesso era necessario trovare soluzioni immediate nel corso dell'esecuzione. La scelta delle musiche di accompagnamento presupponeva poi una certa intuizione, la capacità di empatizzare con il pubblico e, soprattutto, ciò che la nota scrittrice e critica Mariëtta Šaginjan (1888-1982) definisce il segreto della cultura di massa [Šaginjan 1975, 446]:

Šostakovič accompagnava al piano ciò che accadeva sullo schermo, ne accentuava con la musica il carattere tragico o comico, rafforzava le emozioni e la compartecipazione degli spettatori. Sbagliano però i biografi che vedono in questo precoce incontro tra il compositore e il 'Grande Muto' (in quegli anni il cinematografo era ancora muto!) soltanto una scuola di sonorizzazione, della cui arte doveva diventare maestro. Secondo me, lui qui ha studiato soprattutto il segreto della 'musica di massa', il mistero del magico legame con cui la musica riesce a unire la gente in un'unica emozione, ad accomunarla in un unico sentimento e in unico pensiero. E infatti lui per primo, seguendo le immagini sullo schermo, si sentiva parte delle centinaia di spettatori in sala, esprimendo al posto loro con la sua musica uno stato d'animo comune, condiviso da lui e da loro.⁷⁶

74. Si veda la bibliografia citata alle pp. 60-61 nelle note 119, 120, 124. Per la filmografia completa di Šostakovič si rimanda a Pulcini [1988, 248-250].

75. «Для того, чтобы поступить, мне нужно было пройти квалификацию на пианиста-иллюстратора. Сперва меня попросили сыграть 'Голубой вальс', а потом что-нибудь восточное [...] Квалификация дала положительные результаты, и в ноябре я поступил в кинотеатр 'Светлая лента'» [Šostakovič 1966, 25; Pulcini 1988, 200].

76. «Шостакович своею игрой сопровождал происходящее на экране, усиливал музыкой

La valutazione positiva dei critici non sembra però coincidere con la percezione che di quel periodo ha Šostakovič, il quale ricorda come gli anni in cui aveva lavorato come pianista-accompagnatore fossero stati del tutto improduttivi [Šostakovič 1966, 24]:

L'impiego nelle sale cinematografiche mi paralizzava dal punto di vista creativo, all'epoca non riuscivo assolutamente a comporre, e solo quando ho abbandonato il cinema ho potuto riprendere a lavorare.⁷⁷

La fine della crisi creativa è segnata dal successo della sua prima sinfonia, la *Sinfonia n. 1* in Fa minore op. 10 composta nel 1926 quale tesi di laurea per la conclusione degli studi presso il Conservatorio di Leningrado. Sono anni in cui Šostakovič partecipa attivamente alla vita culturale delle avanguardie russe, collabora con Vsevolod Mejerchol'd, è amico dei giovani studiosi formalisti, di Michail Zoščenko e del gruppo di scrittori legati a Evgenij Zamjatin.⁷⁸ È proprio a casa di Mejerchol'd, di cui era ospite a Mosca, che negli anni 1927-1928 compone la sua prima opera. Ispirata al *Nos di Gogol'* (*Il Naso*, 1928, op. 15), risente fortemente della poetica del grottesco caratteristica delle rappresentazioni teatrali del regista [Giust 2007]. Alla stesura del libretto, per lo più scritto di suo pugno, collabora Zamjatin, mentre la messa in scena avrebbe dovuto essere realizzata nel 1929 dallo stesso Mejerchol'd, al teatro *Bol'soj* di Mosca. La prima avrà invece luogo solo il 18 gennaio 1930 al *Malyj opernyj teatr* di Leningrado con la direzione di Nikolaj Smolič. Nel corso del 1929 il direttore artistico del *Malyj* sospende infatti le prove del *Naso* per dedicarsi alla rappresentazione dell'opera *Kolumbus (Der Arme Columbus)* di Erwin Dressel, chiedendo a Šostakovič di comporre la musica per due episodi 'aggiuntivi': l'*ouverture* e il finale. L'epilogo, dedicato alla descrizione di cosa fosse diventata l'America in quegli anni, avrebbe dovuto essere utilizzato come accompagnamento di un cortometraggio animato di propaganda mai realizzato [Mejer 1998, 109; Riley 2004, 6; Seminara, 2018, 71].

трагическое и комическое, поднимал чувство и сочувствие зрителей. Но ошибаются те биографы, кто видят в этой ранней встрече композитора с «Великим Немым» (в те годы кинематограф был еще нем!) только школу искусства озвучивания фильмов, которым он овладел впоследствии с таким совершенством. Мне кажется, что здесь он учился прежде всего секрету 'массовости' музыки, тайне той магической связи, посредством которой музыка сливает людей в едином переживании, объединяет их в одном чувстве и мысли. Ведь и сам он, следя за экраном, ощущал себя частицей сотен людей зрительного зала, выражая за них своей игрой общее для них и для себя настроение» [Šaginjan 1975, 446].

77. «Служба в кинотеатрах парализовала мое творчество, сочинять я тогда совсем не мог, и лишь когда я совершенно бросил кино, я смог продолжить работать» [Šostakovič 1966, 24].

78. Sui rapporti tra Šostakovič e le avanguardie degli anni Venti si veda [Bernatchez 2008, 297-301].

Questo primo contatto tra Šostakovič compositore e il cinema doveva presto avere un seguito, ben motivato dallo stretto rapporto che negli anni Venti univa le avanguardie, i formalisti russi, l'avanguardia cinematografica, o pojaz (Società per lo studio del linguaggio poetico) e FÉKS (Fabbrica dell'attore eccentrico) [Ejchenbaum et. al. 1927]. I due giovani registi teatrali Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, che nel 1922 avevano fondato la FÉKS insieme a Sergej Jutkevič e a Georgij Križitskij, si rivolgevano a Šostakovič per commissionargli la musica per il film *Novyj Vavilon* (*La nuova Babilonia*).

La storia di questo film muto, realizzato tra il 1928 e il 1929, è estremamente interessante e complessa.⁷⁹ Ciò che qui interessa sottolineare è il ruolo che esso ebbe nel determinare il rapporto tra Šostakovič e il cinema. Nel 1929, in un articolo dedicato al suo lavoro sulla partitura del film, il compositore dichiara [Šostakovič 1929, 5]:

L'unica via giusta è quella di comporre musica ad hoc, come viene fatto, per una delle prime volte, se non mi sbaglio, ne *La Nuova Babilonia*. Componendo la musica per *Babilonia* io mi sono fatto guidare pochissimo dal principio di dover obbligatoriamente illustrare ogni singolo quadro. Mi sono basato soprattutto sull'inquadratura principale all'interno di una serie [...] Molto è costruito sul principio del contrasto [...] In presenza di una grande quantità di materiale musicale la musica conserva un tono continuo, sinfonico. Suo scopo principale è quello di tenere il tempo, il ritmo delle immagini, e di rafforzarne l'effetto. Io ho cercato di dare alla mia musica, stante la sua novità e inusualità (soprattutto rispetto alla musica per il cinema esistente sino a oggi), una dinamica propria, e di trasmettere il pathos de *La Nuova Babilonia*.⁸⁰

In linea con le teorie sul cinema sonoro elaborate da Vsevolod Pudovkin e Sergej Ejzenštejn, Šostakovič si fonda quindi sul principio del contrasto per dare alla musica un ritmo asincrono, distinto e separato rispetto all'immagine. Densa di citazioni e di bruschi cambiamenti di registro, di grottesco e di parodie, la partitura riflette il lavoro compiuto da Šostakovič

79. Per una ricostruzione delle vicende del film, l'analisi del contesto culturale in cui fu concepito e dei processi compositivi che lo caratterizzano si veda [Seminara 2018, 67-90], e l'annessa bibliografia, <http://www.arabeschi.it/musica-e-immagini-in-nuova-babilonia-tra-letteratura-arti-figurative/>, consultato il 23 aprile 2021. Tra i lavori lì citati tre ci sembrano di particolare rilievo: [Rapisarda 1975; Nussinova, *Costruire* 1999, 89-102; Noussinova e Marek Pytel 2004, 135-154].

80. «Единственный правильный путь – это написание специальной музыки, как это делается, если я не ошибаюсь, в один из первых разов с *Новым Вавилоном*. Сочиняя музыку к *Вавилону* я меньше всего руководствовался принципом обязательной иллюстрации каждого кадра. Я исходил, главным образом, от главного кадра в той или иной серии кадров. [...] Многое построено по принципу контрастности. [...] При наличии большого количества музыкального материала музыка сохраняет непрерывный, симфонический тон. Основная ее цель – быть в темпе и ритме картины и усиливать ее впечатляемость. Я стремился дать музыке, при наличии новизны и необычности (особенно, для кино-музыки, имевшейся до сих пор), – динамику и передать патетику *Нового Вавилона*» [Šostakovič 1929, 5].

nella composizione del *Naso* e nelle prime due sinfonie (*Sinfonia n. 1 op. 10* in Fa minore, *Sinfonia n. 2 op. 14* in Si maggiore). Ma una colonna sonora di tal genere non era destinata a incontrare il favore del pubblico: dopo sole tre rappresentazioni le sale cinematografiche la sostituirono con il consueto collage di brani non composti appositamente per il film e la sua musica fu dimenticata.⁸¹ Destino analogo attendeva del resto il film stesso, aspramente criticato e cancellato dalla memoria [Mejer 1998, 123]. Nonostante l'insuccesso del film, la collaborazione con i due registi continuò con la musica per *Odna* (*Sola* 1931) e per la trilogia composta da *Junost' Maksima* (*La giovinezza di Maksim* 1935), *Vozvraščenie Maksima* (*Il ritorno di Maksim* 1937) e *Vyborgskaja storona* (*Il quartiere di Vyborg* 1939). Negli stessi anni Šostakovič continua a lavorare al genere che più gli era caro sin dagli anni del conservatorio, l'opera, e inizia la collaborazione con Michail Cechanovskij, che gli era stato presentato proprio da Leonid Trauberg [Chentova 1980, 78]. Come vedremo, le sorti di *Lady Macbeth* si intrecceranno strettamente con quelle del progetto di Cechanovskij.

81. Mejer [1998, 123]. La partitura originale (op. 18), considerata perduta, fu ritrovata solo nel 1975. Si veda Dmitrij Šostakovič, *Novyj Vavilon. Soč. 18. Partitura (bol'soj format). Muzyka k nemomu kinofil'mu. Novoe sobranie sočinenij*. Tom 122. Serija XIV: Kinomuzyka, dsch, Moskva 2004.

2. *La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco* (1933-1936)

Già nel corso del 1932 Cechanovskij aveva concepito il progetto di un film di animazione basato sulla famosa fiaba di Puškin *Skazka o pope i ego rabotnike Balde* (*La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco*). Come scrive nei suoi diari il 26 gennaio 1933, la satira doveva essere così graffiante da far apparire stucchevole la leziosaggine disneyana:

farne una satira così tagliente che nel confronto con ‘Gnocco’ Mickey Mouse sia di un estetismo stucchevole. Un riso del tutto diverso, che non sia gioioso, ma rivolti le budella!⁸²

Nel 1933 Cechanovskij chiede la collaborazione di Šostakovič per l’accompagnamento musicale e quello di Aleksandr Vvedenskij⁸³ per la scrittura dei dialoghi. La proposta di scrivere la musica per un film di animazione arriva in un momento molto opportuno: conclusa la composizione di *Lady Macbeth*, Šostakovič era intenzionato a proseguire il lavoro nell’ambito della musica operistica. Ad attrarlo era soprattutto l’idea di un’opera satirica. Il progetto di scrivere una farsa, su libretto composto da lui stesso, sembrava però destinato a non realizzarsi [Mejer 1998, 173]: Cechanovskij gli offriva la possibilità di spostarsi su un altro terreno, che i critici definiscono ora come ‘kino-opera’ ora come ‘kino-lubok’.

La prima definizione è sostenuta in particolare da Sof’ja Chentova, che ricorda come Cechanovskij avesse deciso di «misurare le proprie forze in una ‘opera animata’» [Chentova 1985, 299]⁸⁴ e come Šostakovič avesse «scritto la musica per la sceneggiatura come se si fosse trattato di un’opera» [Chentova 1985, 300].⁸⁵ Anche Krzysztof Mejer inserisce la musica scritta per *La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco* nella sezione delle composizioni per il teatro [Mejer 1998, 512].

Di opinione opposta è invece Manašir Jakubov, secondo cui questa definizione non compare mai negli scritti di Šostakovič relativi a questa fiaba [Jakubov 2004, 363, nota 21]. È lo stesso Cechanovskij a definire il suo progetto ‘kino-lubok’ nella prima pagina della sceneggiatura [Cechanovskij 2002, 351], e a rilevare inoltre come la lunghezza della ninna nanna sia del tutto eccessiva per qualcosa che non sia un’opera [ivi, 339]:

82. «сделать с такой сатирической остротой, чтобы Микки-Маус по сравнению с «Балдой» была бы эстетически слащавой. Совсем другой смех, не радостный, а с выворотом кипок» [Cechanovskij 2002, 299].

83. Aleksandr Vvedenskij (1904-1941) poeta e drammaturgo russo, fu insieme a Daniil Charms fondatore del gruppo obériu (acronimo di Ob”edinenie Real’nogo Iskusstva).

84. «...решил испытать силы в мультипликационной опере» [Chentova 1985, 299].

85. «...писал музыку по сценарию как оперу» [Chentova 1985, 300].

Così, la ninna nanna l’ho tirata per 125 metri! Ho perso il senso della misura! Per un’opera si tratta di grandezze *normali* (125 metri = 4,5 minuti), ma qui, è roba da matti!⁸⁶

È vero, comunque, che l’idea della ‘cine-opera’ era molto cara a Šostakovič:⁸⁷ nel 1939 pubblicherà sulla «Literaturnaja Gazeta» (10 aprile 1939), un appello intitolato *Muzyka i kino* in cui si legge [Šostakovič 1939, 5]:

Il mio sogno è realizzare una cine-opera che risponda a tutti i criteri dello spettacolo musicale realistico. Mi affascina l’idea degli spazi infiniti che la ‘scena cinematografica’ spalanca, l’idea della possibilità di risolvere qui i problemi di tempo, spazio e azione, così complessi per il teatro. A teatro è inevitabile che l’azione, suddivisa in una quantità di parti, si sfaldi. Al cinema invece quella stessa azione, mostrata in un flusso unitario di inquadrature che si succedono in modo inavvertibile, conserva tutta la forza di una percezione integrale. Che compito felice per il compositore quello di cogliere il ritmo di questo flusso dinamico di inquadrature e di creare una musica che agisca a pieno titolo nello spettacolo cinematografico [...] Il mio sogno di una cine-opera purtroppo non è ancora riuscito a realizzarsi. L’eterno problema della collaborazione tra i poeti e i compositori, che a volte è stato felicemente risolto nel dramma in musica, non è ancora stato posto per la cine-opera, così come del resto non è ancora stato posto per davvero il problema della cine-opera in sé. Tutti i miei tentativi di appassionare a questa idea poeti, librettisti, registi sono stati vani. Tramite la «Literaturnaja gazeta» voglio lanciare un appello a poeti e registi: chi desidera impegnarsi nella creazione di una cine-opera?⁸⁸

Quale che sia la definizione di genere che volesse adottare, Šostakovič si dedica a comporre con passione; la sceneggiatura gli piace e il lavoro lo diverte. Con il passare del tempo, Cechanovskij è sempre più affascinato

86. «Так, ‘Кольбельную’ размахнул на 125 метров! Я потерял чувство меры! Для оперы эти величины (125 метров = 4,5 минуты) *нормальны*, здесь же – чёрт знает что!» [Cechanovskij 2002, 339].

87. L’idea di una nuova sintesi tra musica e cinema aveva attratto anche Arnold Schönberg [Calabretto, 2010, 47-48].

88. «Я мечтаю сейчас написать кинооперу, созданную по всем законам реалистического музыкального спектакля. Меня очень увлекает мысль о тех безграничных просторах, которые открывает «киносцена», о возможности решить здесь столь сложные для театра вопросы места, времени и действия. В театре действие, разбитое на множество партий, неизбежно распыляется. В кино-спектакле то же действие, показанное в едином потоке неуловимо сменяющихся кадров, сохраняет всю силу целостного впечатления. Какая благодарная задача для композитора – уловить ритм этого динамического потока кинокадров и создать музыку, которая полноценно действует в киноспектакле. [...] Мои мечты о киноопере, к сожалению, до сих пор не удается реализовать. Извечный вопрос о содружестве поэтов и композиторов, порою удачно решавшийся в музыкальной драме, для кинооперы еще не ставился, как впрочем, не ставился еще по-настоящему вопрос о самой киноопере. Все мои попытки заинтриговать поэтов, либреттистов, режиссеров этой идеей пока тщетны. Через посредство «Literaturnoj gazety» мне хочется кликнуть поэтам и режиссерам: кто хочет творчески поработать над созданием кинооперы?» [Šostakovič 1939, 5]. Il testo completo dell’articolo, qui tradotto in italiano, è inserito nella Appendice 2 (pp. 335-336).

dalla sua personalità. Chiestosi inizialmente se la musica composta per il film fosse adatta al tipo di lavoro che intendeva fare, il regista passa in fretta da un atteggiamento un po' scettico e molto sicuro di sé alla consapevolezza del genio di Šostakovič, non priva di una punta di invidia e di sfiducia nelle proprie possibilità di essere all'altezza della musica che gli veniva offerta.

Il processo è molto ben descritto nei diari. Il 4 gennaio 1933 Cechanovskij scrive:

Ho parlato con Šostakovič del contratto [...] È molto bello: un viso intelligente, splendido. Tutti i musicisti lo portano alle stelle, lo considerano il più grande talento di questi nostri giorni. Secondo me è inferiore a Korsakov, a Čajkovskij, a Stravinskij. Talento però ne ha, autentico. Sarà interessante vedere cosa combineremo. La sua partecipazione mi sprona – è come una competizione. Per esempio, ne *La posta* ho superato Maršak.⁸⁹

Dopo quindici giorni (17 gennaio 1933) il suo giudizio non è cambiato, anzi, sembra quasi peggiorare:

Ieri sera ho sentito un concerto di Šostakovič [...] Ha un collo robusto, una struttura forte, le guance rosee, un viso indubbiamente energico e intelligente, la fronte alta. Ha circa 30 anni: età meravigliosa! [...] Šostakovič è figlio della *décadence* e allievo di maestri decadenti, Stravinskij e Prokof'ev. Lui *non li ha superati*, evidentemente non poteva farlo. Qualsiasi arte può essere utilizzata per *fini diversi*. Ma se una persona *dotata di talento* è *stupida*, il suo utilizzo sarà talentuoso, ma stupido. Lui ha talento musicale, forse anche fuori dal comune, però per ora manifesta solo stupidità, mancanza di tatto, e, per ciò che riguarda la composizione, una maestria di livello non molto alto: non ha vera forza, vera maestria.⁹⁰

Pochi giorni prima (14 gennaio 1933) Cechanovskij, incerto se preferire i disegni animati o i pupazzi, si era chiesto se il compositore dovesse comporre la musica a film finito (come era uso fare all'epoca), o se al contrario il film dovesse conformarsi a una musica preesistente:

89. «Говорил с Шостаковичем о договоре [...] Он очень красив: прекрасное, умное лицо. Все музыканты превозносят его как первый в наши дни талант. Мне кажется, он ниже Корсакова, Чайковского, Стравинского. Но талант явный, талант подлинный. Интересно, что у нас с ним получится. Его участие меня подстегивает – это ведь соревнование. Так, в «Почте» я побил Маршака» [Cechanovskij 2002, 296].

90. «Вчера вечером слушал концерт Шостаковича [...] У него сильная шея, крепкое сложение, розовые щеки, безусловно энергичное и умное лицо, высокий лоб. Лет ему около 30-ти – хорошие годы! [...] Шостакович – дитя декаданса и ученик упадочных мастеров – Стравинского и Прокофьева. Он их не преодолел, очевидно, он их не мог преодолеть. Средствами любого искусства можно пользоваться в разных целях. Но если *талантливый человек глуп*, то он пользуется ими талантливо, но глупо. У него – музыкальный талант и, может быть, незаурядный, но пока он проявляет только *глупость, беспактность*, а в композиционном отношении – мастерство не очень высокой марки: нет у него настоящей силы, настоящего мастерства» [Cechanovskij 2002, 298].

A molte questioni non ho ancora trovato risposta.

Šostakovič comporrà una musica bellissima, ma come farò a collegarla con il film se non sarà stata scritta sulla base della sceneggiatura di servizio? A me non serve la suite di Šostakovič, ma la cosa che ha fatto Deševov.⁹¹ A essere decisiva per il film non è la musica ma l'*elemento visivo*, la musica può anche essere mediocre. Io stesso saprei scegliere dei brani [...] Come si collega la musica ai dialoghi, ai rumori, all'imitazione di suoni reali? E senza di questi la colonna sonora del film è noiosa e piatta. Il compositore può certo inserire questi elementi nella partitura [come elementi musicali], ma allora è necessaria una sceneggiatura di servizio uguale e vincolante per entrambe le parti, assolutamente esatta per ciò che riguarda i tempi e il metraggio.⁹²

La decisione è poi quella di creare appositamente per il compositore le cosiddette ‘sceneggiature’, ovvero ‘schemi’ molto dettagliati che facessero comprendere al compositore che tipo di musica gli fosse richiesta e come dovesse essere distribuita in rapporto alle diverse scene. Il rapporto tra committente (il regista) e mano d'opera (il musicista) è ancora sbilanciato a favore della prima:

Oggi ho lavorato molto e mi sono sforzato di scrivere lo schema del ‘Bazar’ per Šostakovič. Come andrà a finire? La cosa mi nausea, però è necessario, lui deve comporre una musica con cui io possa lavorare, e non semplicemente una buona musica (10.3.1933).⁹³

Ai primi di aprile, quando già hanno inizio le registrazioni della colonna sonora, Cechanovskij dubita ancora della bontà della sua scelta:

Ieri ci sono state le prove della prima parte di ‘Balda’, musica di D.D. Šostakovič. Non sono sicuro di aver fatto bene a registrare prima la musica. Frugare in un nastro già registrato, in una musica messa insieme a caso è un gran daffare (4.4.1933).⁹⁴

91. Vladimir Deševov è l'autore delle musiche del film di Cechanovskij *La posta* (vedi p. 28).

92. «Многие вопросы мною не решены. Шостакович хорошо напишет музыку, но как я связу ее с фильмой, если она не будет сделана по рабочему сценарию? Не сконта Шостаковича мне нужна, а то, что дал Дешевов. Решающим в фильме является не музыка, а *видимое*, музыка же может быть постредственной. Я сам бы мог подобрать куски [...] Как связется музыка с диалогами, с шумом, с имитацией реальных звуков? А без них звуковая фильма скучна и однобока. Композитор может включить эти элементы в партитуру [как музыкальные элементы], но тогда необходим один общий и обязательный для обеих сторон рабочий сценарий, абсолютно точный по времени и метражу» [Cechanovskij 2002, 297].

93. «Днем энергично работал и старательно писал схему «Базара» для Шостаковича. Чем все это кончится? Противно до тошноты возиться с ним, но необходимо, чтобы он сделал музыку, с которой можно работать, а не вообще очень хорошую музыку» [Cechanovskij 2002, 303].

94. «Вчера репетиция 1-ой части «Балды», музыка Д. Д. Шостаковича. Я не уверен, что поступаю правильно, записывая сначала музыку. Какая возня копаться в записанной плёнке, барахтаться в случайно состряпанной музыке» [Cechanovskij 2002, 308].

Ma già a partire da luglio i dubbi cessano: «la musica è indubbiamente buona. La fantasia disegna un film di grande bellezza, splendido».⁹⁵ Da quel momento l'entusiasmo non fa che aumentare, accompagnato da un crescente e tormentoso senso di inferiorità. Alla rapidità di Šostakovič, che in breve tempo aveva composto quasi cinquanta minuti di musica, non corrisponde quella di Cechanovskij, il cui lavoro procede a intervalli, con frequenti battute di arresto causate sia da problemi pratici, legati alla produzione, sia da evidenti problemi psicologici:⁹⁶

Se non faccio una cosa di bellezza sovrannaturale, eccezionale e mai vista prima, se 'Balda' non sarà mille volte meglio della 'Posta', se non avrà grande successo, mi aspetta una fine ingloriosa, una vergogna da cui non uscirò mai più. Devo soprattutto lottare con me stesso, con i buchi neri in cui sprofondo più volte al giorno, con gli stati d'animo mortali, da cadavere in via in putrefazione (1.9.1933).⁹⁷

A settembre, Cechanovskij commenta nel suo diario l'inusuale rapidità con cui il geniale giovane compositore sta scrivendo la musica ed esorta se stesso a fare qualcosa che non sia inferiore per qualità:

Un ragazzo straordinario. Fa quello che gli commissiono con grande sensibilità e grande talento. La sua grandezza è unanimemente riconosciuta, lo ritengono quasi un genio. Lavora con una rapidità incredibile, senza che la qualità ne soffra. Un vero artista. Un vero maestro. Adesso tocca a me. Devo creare una cosa che non sia di qualità inferiore alla sua musica (18.9.1933).⁹⁸

Alla fine del mese di ottobre del 1934 erano già state composte le musiche per sette episodi del futuro film. Il 30 ottobre, dopo averle ascoltate a

95. «музыка, безусловно, хороша. Воображение рисует великолепную, блестящую фильму» (2.7.1933) [Cechanovskij 2002, 315].

96. «Есть художники, из которых 'прёт', – им очень легко включаться в творческую работу, им трудно удержаться, чтобы не работать. Это таланты, слава сама идёт к ним в руки. Это особо созданные организмы. Странно, но я ... не чувствую в себе этой организации художника: искусство для меня – большое и трудное напряжение, насилие над своим организмом, который не хочет 'творить'. Ох, как мне трудно достается искусство» (13.4.1933) [Cechanovskij 2002, 308-309]. («Ci sono artisti dominati dall'«urgenza», per loro mettersi al lavoro, creare, è facile, faticano semmai ad astenerse. Sono organismi fatti così. È strano, ma io ... non sento in me questa attitudine da artista: l'arte per me significa una grande tensione, devo fare violenza al mio organismo che non vuole affatto 'creare'. Ahimè, quanto è difficile per me l'arte»).

97. «Но если я не сделаю сверхъестественно прекрасной вещи, совершенно исключительной и еще не бывалой, если «Балда» не будет в тысячу раз лучше «Почты», если она не будет иметь большого успеха, тогда наступит позорный конец, из которого я никогда уже не вылезу. Я должен бороться прежде всего с самим собой, бороться с ямами, в которые падаю несколько раз в день, бороться с настроениями мертвеца, гниющего покойника» [Cechanovskij 2002, 320].

98. «Замечательный мальчик! Очень внимательно, очень талантливо делает то, что я ему заказываю. Он – общепризнанная величина, его почитают чуть ли не гением. Работает с необычайной быстротой, но нисколько не снижая качества. Настоящий художник, настоящий мастер. Теперь дело за мной! Я должен дать вещь по качеству не хуже его музыки» [Cechanovskij 2002, 321].

casa del compositore, Cechanovskij ribadisce la sua preoccupazione di non essere all'altezza:

Suonava con forza e precisione. Sembrava che le sue dita cavassero dagli strumenti pietre preziose. Nel voltare le pagine dello spartito quasi le stracciava, a tal punto voleva tenere il tempo, e alla fine aveva il respiro pesante, come se avesse corso [...] Le mie sceneggiature gli piacciono, e si è dedicato al suo lavoro come fa un vero grande artista quando è ispirato. Tutto ciò ha avuto su di me l'effetto di una frustata. Adesso non posso fare qualcosa di mediocre, opaco. Lo schermo deve brillare, non può essere inferiore alla musica per ritmo e colori (30.10.1933).⁹⁹

Le 'sceneggiature' che avevano creato tanti dubbi e fastidio a Cechanovskij si rivelano una scelta felice per Šostakovič, che comprende benissimo che tipo di musica gli viene richiesta e come distribuirla nei singoli episodi. Nel novembre 1934 scrive [Šostakovič 1934, 3]:

Una sceneggiatura fatta in modo superlativo, che conserva il sale della satira e tutto il colore della geniale fiaba di Puškin. Un film di animazione che si mantiene sempre nel solco del *balagan* popolare. Una gran quantità di situazioni spigolose, iperboliche, di personaggi grotteschi. Questa fiaba-film scintilla di ardimento, levità e allegria e comporre la musica è facile e divertente.¹⁰⁰

Nel gennaio del 1934 aveva intanto avuto luogo la prima di *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* (*Lady Macbeth del distretto di Mcensk* op. 29, 1932). L'opera ottiene grandissimo successo (più di centosettanta rappresentazioni in due anni), ma anche diverse critiche, che Šostakovič teme possano ripetersi in relazione a *La fiaba del pop* [Šostakovič 1934, 3]:

Forse, quando 'La fiaba del pop' comparirà sugli schermi, sentirò di nuovo rimproveri da parte di alcuni critici musicali che mi accusano di superficialità, bravate, assenza di vere emozioni umane... Ma cosa si intende per emozione umana? Solo il lirismo, la tristezza, la tragedia? Forse che il riso non ha il diritto di fregiarsi di questo nobile titolo?¹⁰¹

99. «Играл крепко, четко. Казалось, его пальцы выколачивают из инструментов драгоценные камни. Переворачивая ноты, он почти рвал бумагу – так хотелось ему держать темп [...] а кончив, тяжело дышал, как от бега. [...] Ему нравятся мои 'сценарии' – и он отнесся к работе, как вдохновенный первоклассный художник. Вот это на меня подействовало, как удар плетки. Я не могу сейчас сделать что-нибудь среднее, серое. Экран должен сверкать, не уступать музыке в темпе и в красках» [Cechanovskij 2002, 326-327].

100. «Превосходно сделан сценарий, в котором удалось сохранить сатирическую остроту и весь колорит гениальной пушкинской сказки. Мультипликационный фильм выдержан в плане народного балагана. Масса острых, гипербolicеских положений, гrotескных персонажей. Фильма-сказка искрится задором, лёгкостью и весельем и писать музыку легко и весело» [Šostakovič 1934, 3].

101. «Быть может, после того, как 'Сказка о попе' появится на экране, я вновь услышу упреки со стороны некоторых музыкальных критиков в легковесности, озорстве, в отсутствии настоящих человеческих эмоций... Но что следует считать человеческой эмоцией? Неужели только лирику, только печаль, только трагедию? Разве смех не имеет права на этот благородный титул?» [Šostakovič 1934, 3].

Il 28 gennaio del 1936 sulla «*Pravda*» apparve un durissimo articolo dal titolo *Sumbur v mestu muzyki* (*Caos anziché musica*) in cui Šostakovič viene attaccato per il ‘formalismo modernista’, la cacofonia deliberatamente sgradevole e la non aderenza ai dettami del realismo socialista della sua *Lady Macbeth*. A fine febbraio, in una seduta speciale della direzione della *Lenfil'm* dedicata all'esame dei materiali del film, alcuni episodi vennero accusati di ‘formalismo’ e di ‘naturalismo’. La critica riguardava anche la musica. Nonostante le promesse di modificare l'orchestrazione nel senso di un ‘maggiore realismo’, una delibera del 10 aprile 1936 decretò che la produzione del film venisse interrotta e che l'attrezzatura necessaria per le riprese cinematografiche venisse assegnata ad altri.¹⁰²

Dei motivi di quella che Cechanovskij nei suoi diari definisce ‘una catastrofe’¹⁰³ esistono diverse interpretazioni.

Nella ricostruzione di Cechanovskij, accolta da alcuni studiosi, la causa del mutato atteggiamento della *Lenfil'm* va ricercato nell'attacco subito da Šostakovič, che quindi figura come il vero ‘colpevole’ della definitiva chiusura del progetto. Il 24 agosto del 1947 il regista scriverà nel suo diario [Cechanovskij 2002, 324]:

Mi sono tornate in mente tante cose che avevo dimenticato [...] L'articolo su Šostakovič e sugli altri ‘formalisti’ [...] è stata sicuramente l'unica causa della ‘mesa in conserva’ dello ‘Gnocco’. Come sarebbe stato il film una volta finito non riesco a immaginarlo nemmeno io, nonostante ci abbia lavorato per tre anni (33, 34, 35). Molte cose erano venute benissimo, assolutamente originali.¹⁰⁴

Sarebbe stato questo uno dei rarissimi casi in cui a un cartone animato si applicò una censura di tipo ideologico, visto che il cinema di animazione in gran parte rimaneva ai margini del controllo della censura ideologica [Beumers 2008, 160].

Bloccata la realizzazione del film, i materiali furono affidati all'archivio della *Lenfil'm*, dove sarebbero andati quasi completamente distrutti (si salva un frammento di due minuti e ventisei secondi) nell'incendio provocato dai bombardamenti di Leningrado nel 1941, all'inizio della Seconda guerra mondiale.

102. Ol'ga Digonskaja, D.D. Šostakovič. *Nomer 'Bazar' iz muzyki k mul'tfil'mu 'Skazka o pope i o rabotnike ego Balde'*. L'articolo è apparso sul sito del Museo Glinka senza indicazione della data: <http://glinka.museum/visitors/exhibitions/neizvestnyy-romans-ya-lyublyu-/>, consultato il 24 aprile 2019.

103. «Неудача с Балдой была для него укусом блохи – не более, для меня – большой катастрофой» («Il fallimento dello Gnocco è stato per lui [per Šostakovič. A. Zh.] come la puntura di una pulce, niente di più. Per me, invece, una catastrofe») [Cechanovskij 2002, 324].

104. «Многое забытое вспомнил [...] Статья о Шостаковиче и других «формалистах» [...] была, конечно, единственной причиной консервации «Балды». Как бы выглядел фильм вполне законченный, даже я сам не могу себе представить, хотя работал над ним (33, 34, 35) – три года. Многое было очень хорошо сделано, совершенно оригинально» [Cechanovskij 2002, 324].

Altri critici ritengono che le cause vadano ricercate altrove. Aleksandr Medvedev invoca ragioni esterne, puramente amministrative [Medvedev 1999]; Ginzburg suggerisce che la decisione della *Lenfil'm* fu motivata da valutazioni di carattere sia pratico, ovvero le lungaggini nella realizzazione che avrebbero spinto la direzione degli studi a dubitare delle possibilità di riuscita del progetto, sia estetico: i movimenti dei personaggi in bianco e nero, collegati fra loro in modo meccanico, erano parsi in contrasto con lo stile elevato della fiaba puškiniana [Ginzburg 1957, 146].

Un ulteriore, importante punto di divergenza riguarda lo stato di avanzamento dei lavori. Medvedev ritiene che il lavoro rifiutato dalla *Lenfil'm* fosse ‘quasi pronto’.¹⁰⁵ Chentova afferma che *La fiaba del pop* sarebbe stata quasi completa all'inizio del 1936, per un totale di quattro parti, pari a quaranta minuti [Chentova 1980, vol. 2, 86]. Effettivamente, nel diario di Cechanovskij, su cui probabilmente si basa la studiosa per la sua affermazione, alla data del 24 febbraio 1936 si legge che il lavoro volge al termine, e che ‘Gnocco’ sta venendo bene, più ‘forte e maturo’ del suo precedente film *Počta* (*La posta*, 1929).¹⁰⁶ Ancora un mese prima, il 20 gennaio 1936, Cechanovskij elenca le parti già pronte:

È passato un anno, il 1935, e 2 mesi: 14 mesi in tutto. Sono finiti: la ‘Ninna nanna’ (125 metri), 3 ‘Gnocco al lavoro’ (70-80 metri), ‘il tè’ (che inizia con l’Ouverture), il ‘monologo del pop’ – in totale quasi 400 metri.¹⁰⁷

John Riley, nella recensione al volume 126 della *Nuova raccolta delle opere di Šostakovič*, ipotizza che Cechanovskij non avesse realizzato nulla più dei due minuti sopravvissuti all'incendio [Riley 2007]:

The dilatory Tsekhanovsky never finished *The Tale of the Priest*, later claiming Shostakovich's involvement led to it being ‘canned’. Actually it is more likely that the studio [la *Lenfil'm*. A. Zh.] simply lost patience with the slow progress, in spite of Shostakovich having written fifty minutes or so of music. Exactly how much was animated is unclear: the wartime bombing of *Lenfil'm* is blamed for there being just a fragment of a couple of minutes, though Tsekhanovsky may not have completed much more.

Quale che sia la verità, il fallimento del progetto di Cechanovskij/Šostakovič coincide con la fine di un'epoca e della possibilità di

105. «Производственные трудности и организационная неразбериха на киностудии приостановили почти готовую работу» («Difficoltà nella produzione e confusione organizzativa degli studi cinematografici bloccarono un lavoro quasi finito») [Medvedev 1999].

106. «Балда по сравнению с Почтой – много сильнее, зрелее» [Cechanovskij 2002, 187].

107. «Прошёл один год, 1935-й, и 2 месяца – всего 14 месяцев. Сделано: ‘Колыбельная’ (125 метров), 3 работы ‘Балды’ (70-80 метров), ‘чаепитие’ (со вступлением по ‘Увертюре’), ‘поп-монолог’ – всего около 400 метров» [Cechanovskij 2002, 346].

sperimentazioni di avanguardia. Nonostante il successo di pubblico, nel 1936 *Lady Macbeth* viene tolta dalle scene sovietiche; sarà ripresentata nel 1963 a Mosca con alcune varianti e con il titolo di *Katerina Izmajlova*. E mentre Šostakovič si allontana dalle avanguardie musicali per rivolgersi a un tipo di linguaggio più tradizionale, nasce la *Sojuzdetmul'tfilm*, istituzione centralizzata e preposta alla produzione di film di animazione per bambini. Come scrive Laura Pontieri [2012, 36] a proposito de *La fiaba del pop*,

Had this film been released, Soviet animated cinema might have developed differently. With the imposition of socialist realism and the subsequent creation of the centralized studio *Soiuzdetmul'tfilm* in 1936, which was oriented exclusively towards animated films for children, all such experiments came to a halt».

Mai realizzato, o forse vittima della censura o della guerra, del film è giunto sino a noi solo un frammento della durata di due minuti e ventisei secondi, sessanta metri di pellicola salvati dalla moglie del regista [Chentova 1980, vol. 2, 86]. Intitolato *Il bazar*, il frammento fu mostrato per la prima volta nel luglio 1967 nell'ambito del *Festival cinematografico di Mosca*, e nell'agosto dello stesso anno, al *Festival dell'arte sovietica* tenutosi a Montréal nell'ambito della *Exposition universelle et internationale* (Montréal 1967) [Chentova 1980, vol. 2, 86-87].

Migliore sorte toccò alla partitura di Šostakovič. Già il 1 giugno 1935 la musica di alcuni episodi de *La fiaba del pop* rielaborata in una *suite* in sette parti (op. 36a) fu eseguita in concerto dall'orchestra Filarmonica di Leningrado diretta da Aleksandr Melik-Pašaev (la partitura, tuttavia, non è mai stato ritrovata) [Jakubov 2004, 362]. La *suite* fu accolta favorevolmente sia dal pubblico, sia dagli organi ufficiali: nella relazione sull'attività svolta dai compositori di Leningrado a firma del segretario dell'Unione dei compositori sovietici Vladimir Iochel'son in occasione del 18º anniversario della Rivoluzione d'Ottobre (1935), questi affermò che la *suite* era uno splendido esempio di orchestrazione e di linguaggio musicale 'arguto' [Chentova 1980, vol. 2, 86].

Nel 1975, dopo la morte del compositore, Gennadij Roždestvenskij ha ritrovato materiali e manoscritti inediti che si credevano scomparsi. Questa scoperta apre una nuova fase nella vita della partitura de *La fiaba del pop*. Roždestvenskij compone una suite in sei parti che, nel dicembre 1979, viene eseguita dall'Orchestra Sinfonica Statale dell'URSS (*Gosudarstvennij simfoničeskij orkestr SSSR*) e registrata su disco vinile.¹⁰⁸ Nel 1980 Sof'ja Chentova, completando i brani musicali mancanti con brani tratti da

108. LP Melodija c 10-14415-16; LP Eurodisc 201 974-366.

canti popolari russi arrangiati da Šostakovič, 'ricostruisce' un'opera di settantacinque minuti, eseguita nel 1982 al *Malyj Teatr opery i baleta* di Leningrado con la direzione di Valentin Kožin.¹⁰⁹

Nel 1999, in occasione del bicentenario dalla nascita di Puškin, la direzione del teatro *Bol'soj* decise di ricostruire per quanto possibile la musica composta per il film *La fiaba del pop* e di farne un balletto chiamato *Balda*. Ricerche negli archivi di Mosca e di San Pietroburgo portarono alla scoperta di nuovi materiali: inoltre, alcuni episodi conservati dalla famiglia furono consegnati al teatro dalla moglie del compositore, Irina Šostakovič. L'orchestrazione e la composizione del balletto *Balda*, la prima esecuzione del quale ebbe luogo il 9 luglio 1999 al teatro *Bol'soj* di Mosca, fu affidata a un allievo di Šostakovič, Vadim Bibergan; autore del libretto e maestro di ballo fu Vladimir Vasil'ev [Medvedev 1999].

Successivamente, Bibergan ha rinvenuto altri materiali inediti, in parte autografi, in parte copie dell'originale [Jakubov 2004, 365]. La partitura di questa nuova versione de *La fiaba del pop* è stata pubblicata nel 2005, nel vol. 126 della *Nuova Raccolta delle opere* (v. nota 72). La registrazione di questa versione di Bibergan, eseguita dall'Orchestra Filarmonica della Russia (*Filarmoničeskij orkestr Rossii*) diretta da Thomas Sanderling, è del 2006.¹¹⁰ Nello stesso anno, ricorrenza del primo centenario dalla nascita del compositore, una rappresentazione de *La fiaba del pop* che doveva andare in scena al teatro di Syktyvkar (Teatro Statale dell'Opera e del Balletto della Repubblica Komi, regista Aleksander Zelenin) è stata censurata per desiderio della locale chiesa ortodossa,¹¹¹ la quale ha ottenuto che fossero tagliati gli episodi relativi al pop: l'anticlericalismo problematico all'epoca di Puškin¹¹² e gradito nella Russia sovietica, era nuovamente malvisto nella Russia del Ventunesimo secolo.

L'ultimo ritrovamento d'archivio legato a *La fiaba del pop* è il foglio rinvenuto e descritto da Ol'ga Digonskaja nel 2016 (Figura 14, p. 76). Questo autografo di Šostakovič è doppiamente interessante: una facciata e mezza dello spartito (l'intero *recto* e metà del *verso*) sono occupate da

109. Dmitrij Šostakovič, *Skazka o pope i rabotnike ego Balde*. Libretto, kompozicija i muzikal'naja redakcija S. M. Chentovoj. Sovetskij Kompositor, Leningrad 1981. Registrazione: LP Melodija c10 19323 008.

110. Si veda la *Nota* scritta da Manašir Jakubov <https://www.deutschgrammophon.com/en/cat/4776112> (ultimo accesso 24.4.2019).

111. Si veda Radio Svoboda (<https://www.svoboda.org/a/263622.html>, consultato il 6 aprile 2021) e [Kishkovsky 2006], *Shostakovich Is Scaled Down After Protests From Church*, «The New York Times», 5.10.2006, <https://www.nytimes.com/2006/10/05/arts/music/05prie.html>, consultato il 6 aprile 2021.

112. «A satirical portrait of a priest was highly sensitive in Pushkin's time, and when the fairy tale was posthumously published in 1840, Vasilij Zhukovsky wisely changed the priest into a merchant. On the other hand, *The Tale about the Priest and His Worker Balda* was a favourite in Soviet times, as it appeared to testify to Pushkin's anticlerical disposition and sympathy for the workman» [Hellman 2013, 36].

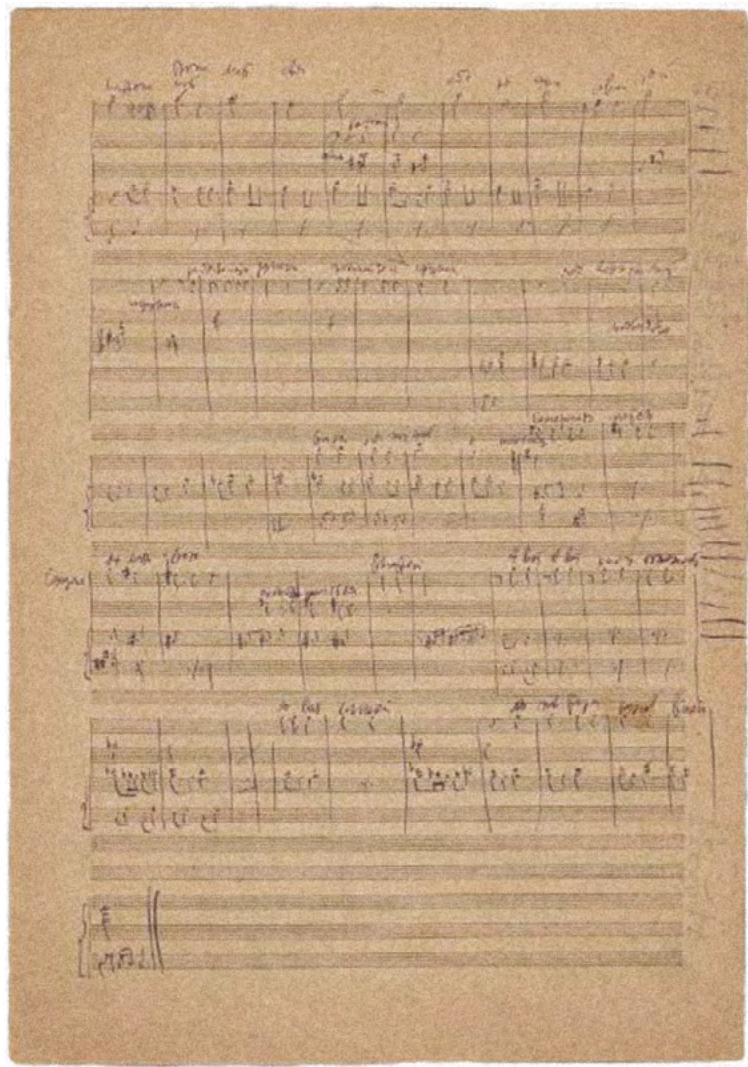


Figura 14.
Il manoscritto di Šostakovič dell'episodio *Bazar*
ritrovato nel 2016

uno schizzo dell'episodio del *Bazar*; le glosse relative alla strumentazione includono ‘rumori’ esotici (vetro infranto, un fischetto, una lacerazione) e l’indicazione dei timbri vocali. Una metà del *verso* è occupata da una romanza sconosciuta, per soprano e pianoforte, abbozzata, a giudicare dalla data, il 6 settembre 1933, praticamente negli stessi giorni del *Bazar*.¹¹³ Questo ritrovamento, prova del fatto che non è possibile escludere l’esistenza di altre pagine sconosciute che riguardano il progetto Šostakovič/Cechanovskij, getta ulteriore luce sulla straordinaria capacità del compositore di portare avanti, soprattutto negli anni giovanili, progetti paralleli anche molto lontani tra loro.

La fiaba in versi di Puškin racconta di un pop che cerca un bravo bracciante, senza però spendere troppo. Gnocco (Baldà) si dice disposto a lavorare anche gratis, ma chiede il diritto di dare tre buffetti sulla fronte del pop dopo il primo anno di lavoro. Il pop accetta. Quando arriva il momento, i tre buffetti lo fanno volare sino al soffitto, gli fanno perdere la lingua e infine schizzare via il cervello. Gnocco sentenzia che il pop avrebbe fatto meglio a non ‘tenere tanto al risparmio’.

L’episodio che si è conservato si svolge in una fiera, luogo dove il pop incontra Gnocco. Dai loro banchi i venditori offrono le loro merci o invitano la gente a varie forme di divertimento, più o meno innocente. Il testo è costituito quasi esclusivamente da versi di Aleksandr Vvedenskij, costruiti a imitazione delle ‘voci’ e dei richiami dei venditori, con accenti spesso satirici, graffiati e anticlericali che richiamano la *častuška*, quartina tradizionale della poesia popolare russa accompagnata a volte nell’esecuzione dalla balalaika o dalla fisarmonica.

Non sappiamo con precisione perché Cechanovskij abbia pensato di rivolgersi a Vvedenskij per il libretto de *La fiaba del pop*. Una delle ragioni potrebbe risiedere nel legame che già univa il regista a Daniil Charms, cofondatore con Vvedenskij del gruppo OBÉRIU. Charms aveva collaborato come voce fuori campo per la versione sonora del primo film di animazione di Cechanovskij, *Počta* (*La Posta*, 1930; la prima versione del film, muto, è del 1929), con musiche di Vladimir Deševov e disegni dello stesso Cechanovskij,¹¹⁴ basato sull’omonima poesia di Samuil Maršak (*Počta* 1927). Anche Maršak, all’epoca responsabile della redazione delle Edizioni di stato per l’infanzia a Leningrado (*Detgiz*) era molto legato

113. Digonskaja, D.D. Šostakovič. Nomer “Bazar” iz muzyki k mul’ifi”mu “Skazka o pope i o rabotnike ego Balde”, cit., s.p. (<https://music-museum.ru>, ultimo accesso 5.9.2019).

114. Disegni e schizzi di Cechanovskij si conservano allo RGALI (*Russkij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva*), <https://www.rgali.ru/storage-unit/2315452>; <https://www.rgali.ru/storage-unit/2315526>, consultato il 6 aprile 1922.

a Vvedenskij, che aveva chiamato più volte a collaborare, così come altri membri del gruppo ОВЕРИУ, a riviste per bambini da lui pubblicate («Еž» e «Čiž»). Il momento in cui Cechanovskij dà inizio alla lavorazione de *La fiaba del pop* coincide con il ritorno a Leningrado di Vvedenskij che, dopo l'esilio a Kursk, aveva sicuramente bisogno di lavorare e di riprendere i contatti.¹¹⁵

Richiesto di comporre versi ‘sulla falsariga di Puškin’, Vvedenskij si mette rapidamente all’opera. Il primo episodio cui si dedica è quello più allegro e più vicino alla sua indole, la scena del mercato. Se nella fiaba di Puškin l’incontro tra il pop e Gnocco è liquidato in due righe,¹¹⁶ Vvedenskij compone trentaquattro versi, che descrivono nel dettaglio la confusione, i colori e i rumori di un affollato e chiassoso bazar. Subito inclusi da Cechanovskij nelle sue ‘sceneggiature’, i versi hanno quasi certamente influito molto sul piano visivo, sulla resa grafica dei personaggi. Ad ogni verso corrispondono infatti un’immagine e una frase musicale che lo illustrano sul piano visivo e sonoro (della corrispondenza tra testo e musica parleremo in seguito).

Шумный базар
(Частушки за базарными лавками)

– Горячие пироги
Сегодня не дороги!
– Кресты золоченые,
– Яблоки моченые.
– Господь Бог Саваоф!
– Бочонок огурцов.
– Квасу, кому квасу
– Мяса, кому мяса.
– Ерши, окуни, караси.
– Ха-ха!
– Только у нас! Только у нас!
Зайдешь на минутку
Уйдешь через час.
– Как мужу жена,
Каждому нужна

Chiassoso bazar
(častuški tra i banchi del mercato)

– Panini caldi
огgi sconti!
– Crocette dorate
– Mele sciropate.
– Dio dei cieli!
– Mastello di cetrioli.
– Kvas, chi vuole kvas,
– Carne, chi vuole carne.
– Pesce persico, calassi, acerine.
– Ih Ih Ih!
– Solo qui! Solo qui!
Entri un minuto
e poi resti lì.
– Come della moglie il marito
ognuno ha diritto

Венера без рубашки –
Толстые ляжки!
Грудь открыта.
Купиши – и твоя...
– А вот продам митрополита!
Митрополит святой
С бородой завитой!
– Ребята и старушки,
Покупайте игрушки:
Медведь ворчит,
Барышня пищит:
– О, келькшоз!
Генерал ругается,
Солдат сражается!
Генерал-игрушка:
– Ах, мать твою!
А вот, а вот
Кому нужен кот?!

Ловит мышей,
Клопов, тараканов, вшей!

a una Venere nuda
dalla coscia bella soda!
La poppa prosperosa.
La compri – è tua...
– E io mi vendo il metropolita!
Il santo metropolita
con la barba avita!
– Bambini e vecchini,
comprate giochini:
l’orso ruglia,
la signorina strilla
– O, quelque chose!
Il generale sbraita
Il soldato assalta!
Generale giocattolo:
– ... tua madre!
Fatto, fatto,
chi vuole un gatto?!

Acciappa topi,
pulci, blatte e pidocchi!

Un altro frammento scritto da Vvedenskij è la ninna nanna¹¹⁷ (*kolybel’naja*) eseguita da Gnocco e dalla moglie del pop, la popessa. Nel testo, pur brevissimo, è presente, a mio avviso, una fitta rete di rimandi intertestuali. I due versi ‘А потом, а потом, / Станешь толстым попом’ (‘E poi, e poi diventerai un grasso pop’) costituiscono una citazione esplicita dei versi conclusivi della poesia di Maršak *Usatyj-polosatyj* (*Il baffuto a strisce*): ‘А потом, а потом, / стал он взрослым котом’ (‘E poi, e poi è diventato un bel gatto’).¹¹⁸

115. Arrestato ed esiliato a Kursk per presunte attività antisovietiche, Vvedenskij, dopo il ritorno a Leningrado e nonostante l’ingresso nell’Unione degli scrittori (1934), poté pubblicare quasi esclusivamente testi letterari per bambini. Arrestato di nuovo nel 1941 in concomitanza con l’avvicinarsi delle truppe tedesche a Char’kov, dove viveva dal 1936, morì di pleurite durante il trasferimento forzato da Char’kov a Kazan’.

116. «C’era una volta un pop / zucca piena di farina. / Andò il pop per il mercato / a guardare un po’ le merci. / Gli si fa incontro Gnocco, / dove va, non lo sa» [Puškin 1990, 55].

117. La registrazione è disponibile online all’indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=ILQ-OP4fL7c>, consultato il 5 settembre 2021.

118. Pubblicata nella rivista per bambini «Еž» nel 1929 la poesia di Maršak era stata sottoposta a dure critiche da parte dei censori sovietici: «la letteratura per bambini si sta snaturando e riducendo sempre più a una morta imitazione della letteratura... Gli scrittori, e in particolare il gruppo degli scrittori leningradiani (Maršak, Čukovskij e i loro sodali) hanno proclamato il primato della forma sul contenuto» («детская литература все больше вырождается в мертвую литературушину... Писатели, и в особенности группа ленинградских писателей – Маршак, Чуковский и их сподвижники –, провозгласили примат формы над содержанием») [Satilov 1929, 184].

Спи, спи, спи, попенок
Ты покуда мал и тонок.
А потом, а потом.
Станеши толстым попом.

Уж non стал стар,
У попа борода
Ты в груди зажег пожар,
Дорогой мой Балда.
Ты, Балда, хорош,
Ты, Балда, пригож.
Ты в груди зажег пожар,
Дорогой мой Балда.

Dormi, dormi, dormi popino
Magrolino e piccolino.
Solo poi, solo poi,
un pop grasso diverrai.

Il pop è invecchiato,
Il pop è barbuto
Tu nel petto mi hai appiccato un incendio,
caro il mio Gnocco.
Tu Gnocco sei bravo
Tu Gnocco sei bello.
Tu nel petto mi hai appiccato un incendio,
caro il mio Gnocco.

L'incendio che divampa nel petto della moglie del pop, attratta dalla fresca baldanza di Gnocco, bello e aitante, potrebbe riferirsi alla storia di Katerina Izmajlova, la lady Macbeth del distretto di Mcensk che, accecata dalla passione per il bracciante Sergej, giovane e forte, finisce per uccidere il marito e il suocero. Se infatti nella fiaba di Puškin il triangolo amoroso non è sviluppato (sappiamo solo che la popessa non cessa di lodare Gnocco, la figlia non fa che sospirare per lui, e solo il pop non lo ama affatto), qui Cechanovskij sceglie di puntare proprio su un groviglio di sentimenti oscuri visti nel loro dipanarsi:

Ho lavorato molto, ma credo alla fine di essere riuscito a trovare la giusta confezione della 'Ninna nanna' [...] 125 metri, cioè il doppio del 'chiassoso bazar'. Verrà bene solo se l'interesse che suscita andrà crescendo e si risolverà in una qualche conclusione. Ma che crescendo si può trovare qui? L'unica cosa che si sviluppa è: la simpatia di Gnocco per la figlia del pop, la sua repulsione nei confronti della popessa che spasima per lui e la gelosia della popessa nei confronti della figlia.¹¹⁹

La partitura de *La fiaba del pop* condivide molti tratti stilistici con le opere composte da Šostakovič in quegli anni: *Il naso* e, in misura minore, *Lady Macbeth*. Fondamentale è la base ritmica, la mescolanza e la sovrapposizione di diversi piani ritmici che la accomuna alla musica di Igor' Stravinskij, in particolare al balletto *Petruska* (1911). Vi riecheggia anche la musica di Musorgskij (in particolare il ciclo vocale *Detskaja*, del 1872). Ma le coincidenze più importanti sono quelle con l'opera *Il naso*.

In primo luogo, lo stile colloquiale e declamatorio. Per quanto il tipo di

119. «Много работал, но кажется, наконец-то ухватил правильное оформление «Колыбельно» [...] 125 метров, т.е. кусок вдвое больший, чем «Шум. [ный] базар». Он будет хорошо лишь тогда, если захватность его будет прогрессивно нарастать – и кончаться, чем-то разрешаться. Но какое нарастание здесь можно дать? Единственное, что навертывается сейчас, это: симпатия Балды к поповне, отвращение к льнувшей к нему попадье и ревность попадьи к поповне» [Cechanovskij 2002, 339].

esecuzione non permetta di parlare di *Sprechgesang*, è evidente che le ricerche della seconda scuola di Vienna nell'ambito delle nuove potenzialità vocali-discorsive erano molto vicine a Šostakovič.

In secondo luogo, la dinamica della drammaturgia musicale, con la sua micro-frammentazione, il susseguirsi vorticoso delle scene, che si succedono come quadri cinematografici. Secondo Mejer questa tecnica rivela la chiara influenza esercitata su Šostakovič dall'opera europea d'avanguardia e potrebbe essere frutto del suo legame con il cinema muto:

Le immagini, che costituiscono ognuna una scenetta autonoma, sono collegate tra loro in una sorta di imitazione della tecnica di montaggio dei quadri cinematografici, il che sottolinea ulteriormente l'eccentricità della fabula [dell'opera *Il naso*. A.Zh.]. La frammentarietà dell'azione verbale e musicale si fondata da un lato sull'attrazione di Šostakovič per l'opera occidentale contemporanea (così, per esempio, è costruito *Wozzeck* di Berg), ma dall'altro poteva essere risultato del suo lavoro nel cinema muto, dove l'inanellamento dei singoli episodi era l'unico modo possibile di sviluppo dell'azione.¹²⁰

In terzo luogo, tratto caratteristico de *La fiaba del pop* e de *Il naso* sono gli effetti timbrici con cui viene sostenuto il *parlato*, ottenuti grazie all'uso e all'accostamento inusuale degli strumenti. Šostakovič avrebbe voluto utilizzare nella partitura una grande orchestra sinfonica, ma la sua idea doveva scontrarsi con due fattori: da un lato l'inadeguatezza delle apparecchiature utilizzate per la registrazione del sonoro nel cinema di quegli anni; dall'altro la volontà di Cechanovskij, che temeva l'effetto 'ilarmonico' del suono [Mejer 1998, 101].

Non solo non si deve registrare nell'atelier n. 6, ma occorre anche pensare se non sia il caso di rinunciare del tutto, o di rimandare la lavorazione del film al momento in cui la fabbrica sarà in grado di realizzarlo. L'atelier n. 6 è troppo piccolo per registrare grandi ensemble sinfonici. Šostakovič scrive per grandi orchestre, e io non mi metterò a convincerlo di scrivere per un organico diverso, anche se personalmente ritengo che per il cinema sonoro siano sufficienti organici ridotti (5.6.1933).¹²¹

120. «Картины, каждая из которых является самостоятельной сценкой, соединены между собой как бы в подражание технике монтажа кинокадров, что дополнительно подчеркивает эксцентричность фабулы [оперы Нос, А. Ж.]. Кадровость словесного и музыкального действия, с одной стороны, обусловливалась увлеченностю Шостаковича современной западной оперой (такое же строение имеет *Воцек* Берга), а с другой стороны, могла быть результатом его работы в немом кино, где нанизывание отдельных эпизодов было единственным способом развития действия» [Mejer 1998, 174].

121. «Не только не следует записывать в 6-ом ателье, но следует подумать о том, не отказаться ли вовсе от постановки картины или отложить ее до той поры, пока фабрика в силах будет ее делать. 6-ого ателье по своей кубатуре недостаточно для записи больших симфонических составов. Шостакович пишет для большого состава – я не берусь убеждать его писать для иного состава, хотя я лично считаю, что для звукового кино достаточны и меньшие составы» [Cechanovskij 2002, 312].

Sì, sin dall'inizio noi, insieme io e Šostakovič, abbiamo *sbagliato strada*. La maggior parte della sua musica ha carattere unitario, 'filarmonico' (26.9.1953).¹²²

Accanto agli strumenti tipici dell'organico di un'orchestra sinfonica trovano così posto la balalaika, la chitarra, il sassofono, l'armonica a mantice piccola e l'armonica a mantice grande (*bajan*), grazie ai quali Šostakovič riesce a conferire alla sua musica sfumature folcloriche, un carattere parodico e buffonesco.

È interessante notare come Šostakovič inserisca nella partitura citazioni di canti popolari russi. Ben riconoscibile, per esempio, è la sua citazione (Esempio 1)¹²³ di una canzone popolare molto nota già a partire dalla fine del Settecento, *Vo sadu li, v ogorode* (*Nel giardino o nell'orto*), visibile nell'Esempio 2.¹²⁴

Esempio 1. Šostakovič, *Bazar*, l'episodio del venditore di pesce

Esempio 2. Canzone popolare russa *Vo sadu li, v ogorode*

122. «Да, с самого начала мы с (вместе!) с Шостаковичем пошли *не по правильному* пути. Большая часть его музыки имеет общий, "филармонический" характер» [Cechanovskij 2002, 322].

123. Tutti gli esempi musicali sono trascritti da me se non diversamente indicato [A.Zh.].

124. Pubblicata per la prima volta nel 1780 e poi inclusa dal grande studioso Aleksej Sobolevskij (1856-1929) nella raccolta *Velikoruskie narodnye pesni*, voll. 1-7, Sankt-Peterburg 1895-1902: vol. IV, 1895, p. 606. Il testo russo qui citato («*Vo sadu li v ogorode devica guljala, nevelička, krugolikička, rumjanoe ličko*») si può così tradurre: «nel giardino, o nell'orto, passeggiava una fanciulla, piccolina, paffutella, dalle gote rosse» [A.Zh.].

La seconda citazione, meno precisa, rimanda al folclore cittadino odessita degli anni Venti. La canzone *Bubliki, kupite bubliki* che in seguito, nel 1966, Šostakovič utilizzerà nella seconda e nella terza parte del *Concerto n. 2* per violoncello e orchestra op. 126 (Esempio 3), risuona anche nel frammento del *Bazar* (Esempio 4), dove accompagna il richiamo del venditore di cetrioli (00'32'').¹²⁵

Esempio 3. Šostakovič, *Concerto n. 2* per violoncello e orchestra op. 126

Esempio 4. Il richiamo del venditore di cetrioli (00'32'')

Nella tabella seguente sono elencati i versi con le corrispondenti inquadrature e i frammenti musicali dell'episodio *Bazar* del film *La fiaba del pop* (Tabella 1).

125. Questo e i seguenti riferimenti cronometrici fanno riferimento al frammento del film di animazione *Skazka o pope i ego rabotnike Balde* (*La fiaba del pop e del suo braccante Gnocco* 1933-1936) <https://www.youtube.com/watch?v=UEHcMZ-m8MQ>, consultato il 20 agosto 2022.

Tabella 1.
Abbinamento di testo, musica, immagine nella scena *Bazar* del film *La fiaba del pop*

1 Il venditore di panini caldi



– Горячие пироги.
Сегодня не дороги!

– Panini caldi.
Oggi sconti!

2 La venditrice di crocette dorate



– Господь Бог Саваоф!
– Dio dei cieli!

3 Il venditore di cetrioli



– Бочонок огурцов!
– Mastello di cetrioli!

4 Il venditore di kvass



– Kvacy, кому kvacy!
– Kvass, chi vuole kvass!

5 Il venditore di carne

IL PORCELLINO (imitazione)

Mja - sa, ko - mu mja - sa!
u!

Chrju

fff



– Мяса, кому мяса!

– Carne, chi vuole carne!

6 Il venditore di pesce

Sil. solo

IL VENDITORE DI PESCE

Er - si, o - ku - ni, ka - ra - si!



– Ерши, окунь, караси!

– Pesce persico, calassi, acerine!

7 Primo oste, secondo oste, terzo oste

1° OSTE

Tol' - ko u nas: zaj - deš' na mi - nut - ku, uj - deš' če - rez čas!

2° OSTE

zaj - deš' na mi - nut - ku, uj - deš' če - rez čas!

3° OSTE *f*

Tol' - ko u nas: zaj - deš' na mi - nut - ku, uj - deš' če - rez čas!



– Ха-ха!

– Только у нас!
Только у нас!
Зайдешь на минутку
Уйдешь через час.

– Ih Ih Ih!

– Solo qui!
Solo qui!
Entri un minuto
e poi resti lì.

8 Il venditore di cartoline

mu - žu že - na, kaž - do - mu nuž - na! Ve - ne - ra bez ru - baš - ki,

– Как мужу жена,
каждому нужна!
Венера без рубашки...– Come della moglie
il marito ognuno ha
diritto
a una Venere nuda...

9 Il venditore di cartoline

Fag.
Arpa

Colpi sul corpo nudo

IL VENDITORE DI CARTOLINE

Ku - piš' i tvo - ja. Blis - ta - et vsja pre - kras - noj



Толстые ляжки!
Грудь открыта.
Купиши – и твоя...

dalla coscia bella soda!
La poppa prosperosa.
La compri – è tua...

10 Il venditore di cartoline

f

A vot pro - dam mi - tro - po - li - ta.



– A вот продам
митрополита!

– E io mi vendo il
metropolita!

11 Il venditore di cartoline

s-bo - ro - doj za - vi - toj!



Митрополит святой
С бородой завитой!

Il santo metropolita
con la barba avita!

12 Il venditore di giocattoli

T-но

Legno 1

Rag. 2

Sil.

IL VENDITORE DI GIOCATTOLI

ruš - ki!

Po - ku - paj - te ig - ruš - ki!



– Ребята и старушки,
Покупайте игрушки:
Медведь ворчит...

– Bambini e vecchini,
comprate giochini:
l'orso ruglia...

13 Il venditore di giocattoli, la signorina

LA SIGNORINA *Poco meno mosso*

IL VENDITORE DI GIOCATTOLI

f O, kel'k - šoz!
Ba - ry - nja pi - ščit!

f Ge - ne - ral ru

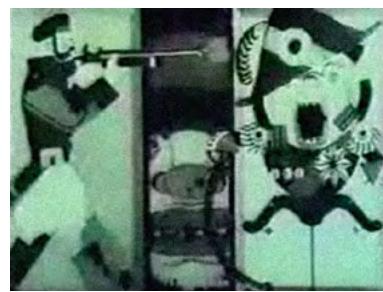


...барышня пищит:
– О, келькшо!

...la signorina strilla
– O, quelquechose!

14 Il venditore di giocattoli

Ge - ne - ral ru - ga - et - sja! Sol - dat sra - ža - et - sja!



Генерал ругается,
Солдат сражается!

Il generale sbraita
Il soldato assalta!

15 La venditrice di gatti

f A vot, a vot ko - mu nu - žen kot!



А вот, а вот
Кому нужен кот!?
Ловит мышей,
Клопов, тараканов,
вшей!

Fatto, fatto,
chi vuole un gatto?
Acciappa topi,
pulci, blatte e pidocchi!

Il materiale musicale che apre il film contiene un movimento veloce degli strumenti a fiato che trasmettono il rumore del bazar e il movimento del carretto spinto dal venditore ambulante, cui si aggiungono i suoni che imitano lo starnazzare delle oche e delle anatre. Nelle prime sei inquadrature della tabella si vede infatti che sullo sfondo appaiono sempre il carretto e le oche, a sottolineare fin da subito il rapporto strettissimo tra il visivo e il sonoro. L'intervallo di seconda minore utilizzato nell'imitazione dell'anatra e del rumore del carretto rende il carattere comico e stonato del sottofondo sonoro. La somiglianza con l'inizio del balletto *Petruška* di Stravinskij (1911) si rivela sia nel movimento ripetitivo degli strumenti a fiato, sia nel motivo-richiamo che si fonda sull'intervallo della quarta ascendente (Esempi 5 e 6).

Presto

Picc. ff

Fl. ff

Ob. ff

Ci. B. ff

Tr-be. mf

КУРЫ (имитация) ff KO-KO-KO-KO... KO- KO- KO...

УТКИ (имитация) ff KRYA... KRYA... KRYA...

ГУСИ (имитация) ff G... G...

Esempio 5. L'inizio della scena del *Bazar*



Esempio 6. L'inizio della prima scena di *Petruška* di Igor' Stravinskij, *Petruška. Potešnje sceny v četyrech dejstvijach*. Partitura, GMI, Moskva 1962, p. 21

Dopo il primo periodo (4+4 battute) si sente il richiamo del primo venditore. Il metro binario (2/4) e la struttura periodica 4+4 sottolineano il carattere folclorico e il rimando alla *častuška*. La struttura segue sempre la simmetria e le proporzioni del periodo classico. Alle otto battute suonate dall'orchestra seguono otto battute con il richiamo del venditore dei panini e quattro battute del 'ritornello' suonato dall'orchestra, eccetera. Il confronto dei temi riportati nella tabella evidenzia che si tratta sempre di variazioni di motivi molto semplici: ripetizioni della stessa nota con varianti ritmiche (nn. 4, 6, 7, 16, 17) oppure un motivo di due o tre note con il passo 'limitato' agli intervalli di seconda, quarta o quinta (esempi nn. 1, 2, 3, 5, 8, 11, 13, 14).

Due eccezioni sono costituite dal motivo che accompagna le parole 'E io mi vendo il metropolita!', molto più melodico e 'solenze' rispetto agli altri, e dal motivo che accompagna le parole 'una Venere nuda dalla coscia bella soda' dove appare l'intervallo di tritono, che probabilmente sottolinea il carattere licenzioso del testo. Queste *častuški* si caratterizzano non solo dal punto di vista ritmico e degli intervalli, ma anche per l'uso di diversi strumenti in combinazioni spesso insolite. Per esempio, il sapore grottesco dei versi 'Il santo metropolita con la barba avita!' è reso attraverso la combinazione del flauto piccolo e del fagotto. Collocato in un passaggio caratterizzato da una melodia che procede per valori larghi (minime e semiminime), questa strumentazione rende il carattere vuoto, superficiale, ridicolmente tronfio del metropolita (Esempio 7).



Esempio 7. Il santo metropolita con la barba avita!

Nell'opera di Šostakovič la combinazione di eros e grottesco non era nuova: un buon esempio si trova già nell'opera *Il naso* [Orlov 2012, 191]. Utilizzando il principio che poi sarà quello della *musique concrete* (indicare nella partitura rumori concreti, quali per esempio quello di un vetro rotto), Šostakovič inserisce nei suoi commenti alla partitura un rumore definito come 'colpi inferti a un corpo nudo'.¹²⁶

A sé stanti dal punto di vista musicale, queste scenette si collocano anche per il contenuto ai limiti del lecito. In entrambi gli episodi sono rappresentati venditori che reclamizzano non merci qualunque, animali da cortile, cibi e bevande, ma i propri quadri, una Venere nuda¹²⁷ e un metropolita barbuto, ovvero immagini dal soggetto 'scabroso'. Il frammento della Venere si può leggere come una citazione visiva: sia il nome del quadro sia il soggetto rimandano a opere di Boris Kustodiev (1878-1927) quali *Russkaja Krasavica* (*Una bellezza russa* 1915), *Kupčicha i domovoj* (*La mercantessa e il domovoj* 1922) o *Russkaja Venera* (*Una Venere russa* 1925). Nonostante la grande differenza di età, Šostakovič e Kustodiev erano uniti da una profonda amicizia; le opere del pittore erano sicuramente ben note anche a Cechanovskij (Tabella 2).

126. Šostakovič, *Novoe sobranie sočinenij*, Tom 126, Serija XIV, cit., p. 48.

127. Nella redazione della Chentova al posto della Venere si parla di una 'popessa': «Вот вам попадья. / Купиши – и твоя. / Блистает вся прекрасной / Кожей атласной» (Ecco qui la popessa, la comprì e sarà tua. Risplende la bella, di velluto ha la pelle). Dmitrij Šostakovič, *Skazka o pope i o robotnike ego Balde, po odnoimennoj skazke A.S. Puškina. Libretto, kompozicija i muzikal'naja redakcija S.M. Chentovoij*, Sovetskiy kompositor, Leningrad 1981, pp. 42-43.

Tabella 2



La fiaba del pop e del suo braccante Gnocco, fotogramma dell'episodio del Bazar



B. Kustodiev, *Una bellezza russa*, 1915



B. Kustodiev, *Una bellezza russa*, 1917



B. Kustodiev, *Una Venere russa*, 1925



B. Kustodiev, *La mercantessa e il domovo*, 1922

Chiude il frammento il grido di richiamo della venditrice del gatto. La sua parte consiste di un semirecitativo scandito su una nota ripetuta e intervallata dalle ‘battute’ del gatto che lei sta cercando di vendere. L’imitazione del miagolio è data dall’intervallo di seconda minore discendente la bemolle-sol, che evoca l’intonazione lamentosa.

L’analisi qui presentata permette di capire quanto dovesse essere nuovo e coraggioso il progetto della ‘opera di animazione’. Ogni aspetto, sia grafico, sia musicale, sia testuale, si collocava ai vertici della sperimentazione delle avanguardie artistiche dell’epoca. Soluzioni non standard, quali, per esempio, l’utilizzo delle percussioni nell’episodio del venditore di giocattoli, collegano questo cartone animato alla restante produzione di Šostakovič e, in particolare, all’opera *Il naso*, dove nell’*Entr’acte* del primo atto il compositore usa solo le percussioni. Gli Esempi 8 e 9 permettono di vedere le affinità nella strumentazione:

Esempio 8. *Entr’acte* dall’opera *Il Naso* di Dmitrij Šostakovič, 1981, *Nos*, opera v trech dejstvijach i desjati kartinach, partitura, in *Sobranie sočinenij*, vol. 18, Moskva, Muzyka



Esempio 9. Il venditore di giocattoli

Colpisce il carattere ‘futurista’ del progetto, che sopravanzava le possibilità dell’epoca poiché né la tecnica del cinema di animazione, né gli strumenti di registrazione del suono erano ancora pronti a realizzarne le idee. Successivamente, quando le possibilità tecniche avrebbero raggiunto il livello necessario, non ci sarebbe più stato lo spazio culturale per realizzare il progetto di ‘opera di animazione’ satirica, che avrebbe incarnato in sé il trionfo dell’antirealismo socialista.

Il destino del film riflette i destini delle avanguardie degli anni Venti e Trenta: interrotta di forza la produzione del film, fu interrotto lo sviluppo dell'avanguardia russa.

3. La fiaba del topolino sciocco (1940)

Il progetto della *Skazka o glupom myšonke* (*La fiaba del topolino sciocco*) risale agli anni in cui Cechanovskij lavorava ancora a *La fiaba del pop*. Il 22 ottobre del 1934 il regista annota nel diario il primo riferimento:

Ieri mi è venuta l’idea di girare un cartone su ‘Il topolino sciocco’ (con musica di Šostakovič) del tipo de ‘I tre porcellini’. Mi sembra un’ottima scelta. Questo proposito oggi mi impedisce di lavorare. Proprio quando mi sarebbe necessario mettere tutte le mie forze e la mia immaginazione al servizio dello ‘Gnocco’ vado a distrarmi con stupidaggini. La bontà della scelta sta nel fatto che i protagonisti sono animali. Ma come lo farà Šostakovič?¹²⁸

A motivare il regista erano due considerazioni: da un lato, il desiderio di continuare a collaborare con Šostakovič, della cui maestria e rapidità era a quel punto convinto ed entusiasta e il cui grande successo di critica e di pubblico non lasciava affatto presagire l’attacco di cui sarebbe stato fatto oggetto due anni dopo; dall’altro, il proposito di impratichearsi dei metodi di lavoro della Walt Disney. Già nel 1933 (il 5 novembre), Cechanovskij aveva iniziato a interrogarsi sulle differenze tra la grafica disneyana e la propria [Cechanovskij 2002, 328]:

Non faccio che pensare alla differenza tra la tecnica di animazione americana e quella mia, eppure non trovo soluzione. Lì è tutto chiaro ... Sono chiari i pregi.¹²⁹

In un appunto del 29 settembre 1934 e, dunque, prima che venisse concepito il progetto del *Topolino*, Cechanovskij paragona nuovamente la grafica di Disney a quella dello *Gnocco*, trovando che i disegni di Disney siano migliori dei suoi [Cechanovskij 2002, 332]:

Il pop è colorato malissimo: la tonaca è metà nera e metà grigia. Tutto balugina, si frantuma, e non si capisce niente. Ecco perché i disegni di Disney sono netti e immediati: lui si sforza con semplicità e onestà di ottenere che lo spettatore veda e capisca tutto con chiarezza.¹³⁰

128. «Вчера придумал сделать мультфильму «О глупом мышонке» (по музыке Шостаковича) по типу: [...] «Три поросенка». Кажется, очень хороший выбор. Эта затея мешает мне сегодня работать. Тогда, когда нужно все силы и всю изобретательность бросить на «Балду», я начинаю увлекаться ерундой. Удача выбора здесь в том, что персонажи – животные. Но сделает ли хорошо III.[остаковиЧ]?” [Cechanovskij 2002, 341]. *I tre porcellini* (*Three Little Pigs*), cortometraggio di animazione della serie *Silly Symphonies* diretto da Burt Gillett, era stato distribuito negli Stati Uniti dalla Columbia Pictures il 27 maggio 1933.

129. «Я все думал о различии американских «мультов» от моей работы – и все не могу это разрешить. Там все ясно... Ясны все достоинства» [Cechanovskij 2002, 328].

130. «Так скверно раскрашен поп: ряка наполовину черная, наполовину серая. Все мелькает, дробится – и ничего не понять. И вот почему четки и доходчивы рисунки Диснея: он просто и честно стремится к тому, чтобы зритель видел все с полной отчетливостью» [Cechanovskij 2002, 332].

Come racconta Éleonora Gajlan (1914-2007), a quel tempo sua collaboratrice come animatore e assistente, Cechanovskij era contrario alle imitazioni pedissequi; era intenzionato a trarre dai metodi di lavoro disneyani spunti da declinare secondo il proprio stile e definiva ‘scimmietture’ («обезьянство») le prime pellicole realizzate nel settore del cinema a colori della Lenfil’m [Gajlan 2005, 241]:

Da noi, all’epoca, tutti hanno cominciato a lavorare alla maniera di Disney, invece Cechanovskij voleva fare a modo suo.¹⁵¹

Nei diari, Cechanovskij torna ripetutamente all’analisi delle creazioni disneyane:

Ho cominciato a guardare rapidamente Mickey. Non ha niente a che vedere con quello che faccio io. Ma questa conclusione va a mio favore? [...] *Allegria*, vivacità e mobilità, ecco cosa caratterizza Mickey (27.10.1934).¹⁵²

In questi giorni ho cominciato di esaminare con attenzione Mickey Mouse. Molto istruttivo (10.11.1934).¹⁵³

In cosa consiste l’*espressività* della mimica e del movimento di Mickey? Tutti i movimenti e tutte le espressioni sono di una semplicità elementare [...] L’anatomia di Disney è ‘di gomma’. Mani e piedi sono di gomma, si piegano da tutte le parti (anche se *quasi* sempre il movimento è corretto dal punto di vista dell’anatomia (11.11.1934).¹⁵⁴

Lo sforzo di rendere i movimenti più plastici, il voluto tributo al realismo, lo spingono addirittura a regalare un topolino bianco in carne ed ossa a Éleonora Gajlan, così da farle comprendere quale fosse il suo compito e cosa spettasse a lei disegnare [Gajlan 2005, 250]:

Per il Topolino sciocco c’è stata una suddivisione dei compiti: sebbene Michal Michalyč fosse un ottimo grafico, ha affidato la realizzazione dei personaggi agli animatori del suo gruppo. Naturalmente, non senza intervenire sul loro lavoro.

151. «Тогда у нас все начали работать в диснеевской манере, а Цехановский хотел свое» [Gajlan 2005, 241].

152. «Совсем бегло начал просматривать «Микки». Ничего общего с тем, что я делаю. Но в мою л и пользу такой вывод? [...] *Веселость*, оживленность и подвижность – вот характер Микки» [Cechanovskij 2002, 342].

153. «За эти дни начал внимательно просматривать Микки-Мауса. Очень поучительно» [Cechanovskij 2002, 344].

154. «В чем *выразительность* мимики и движения «Микки»? Все движения и все мимики у него элементарно просты [...] Анатомия Диснея – «резиновая». Ножки и ручки - это во все стороны изгибающаяся резина (хотя изгибается она *почти* всегда анатомически правильно)» [Cechanovskij 2002, 344-345].

Prima di iniziare ha chiesto agli artisti: ‘Chi vuol essere chi?’ Io ho risposto che per me era lo stesso. In realtà avrei voluto essere la gatta, ma era già stata ‘presa’. Il giorno dopo [...] sul mio tavolo per l’alignamento ottico ho trovato una scatola bianca, legata con un nastrino col fiocco e la scritta: ‘Per È. Gajlan. Maneggiare con cura!’ [...] Sul fondo, in un angolino, su un pezzo di carta bianca c’era un gomitolino bianco. All’improvviso si è mosso e si è messo a correre Era un piccolo, graziosissimo topolino bianco [...] Così Michmich [Cechanovskij. A. Zh.] aveva deciso chi io dovessi raffigurare. Il topolino si è presto abituato a me, viveva tranquillo nel mio tavolo, in uno dei cassetti. Quando lo disegnavo mi correva sul braccio, saliva sulle spalle e cercava anche di mordicchiare la carta su cui lo stavo ritraendo, ma si prendeva un colpo di matita sul naso e smetteva subito. Il topolino è cresciuto, e alla fine del film poteva già fare da modello per la raffigurazione di sua madre.¹⁵⁵

Era quello, del resto, lo spirito dei tempi: come abbiamo ricordato nel capitolo 1 (vedi p. 53), è proprio di quegli anni la richiesta ufficiale di creare ‘un Mickey Mouse sovietico’.

Dopo il fallimento de *La fiaba del pop*, Cechanovskij conosce un periodo di ‘disgrazia’ parallelo a quello di Šostakovič [Riley 2004, 24]. Aveva quindi molti motivi per sforzarsi di produrre un film di animazione meno ambizioso e sperimentale, ma gradevole, ben realizzato e di successo. E infatti, come osserva John Riley, i disegni del *Topolino* saranno ‘far more Disney-esque’ di quelli dello *Gnocco* [Riley 2004, 47].

Il film si basa su una fiaba per bambini di Samuil Maršak, la *Skazka o glupom myšonke* (*La fiaba del topolino sciocco*), scritta nel 1923 sotto forma di poesia-apologo. È lo stesso Maršak a raccontare la storia della genesi della fiaba in una lettera indirizzata a Wanda Razova, che all’epoca stava lavorando a un libro su di lui,¹⁵⁶ spiegando di essere stato alla ricerca di un ‘tema musicale’:

155. «На *Глупом мышонке* у нас было разделение по ролям: не смотря на то, что Михал Михалыч был отличным художником-графиком, персонажи к этому фильму он доверил делать художникам-мультипликаторам своей творческой группы. Конечно не без вмешательства со своей стороны. Перед началом работы он спросил художников: «Кто кем хочет быть?». Я сказала, что мне все равно, кого. На самом деле, хотелось кошку, но она уже была ‘заявлена’. На следующий день, [...] я на столике-просветке увидела белую коробку, перевязанную ленточкой с бантиком и с надписью: ‘Э. Гайлан. Не кантовать!’ [...] На дне ее, в уголке на белой бумажке лежал белый комочек. Он вдруг зашевелился и забегал. Это оказался маленький, хорошенький белый мышонок. [...] Таким образом, сам Михмих [Cechanovskij. A. Zh.] решил, кого я буду изображать. Мышонок быстро привык ко мне, спокойно жил в моем столе, в одном из ящиков. Когда я его рисовала, бегал по моим рукам, забирался на плечи и пробовал даже грызть бумагу, на которой я делала портрет, но получал за это карандашом по носу и притихал. Мышонок подрастал и в конце фильма мог уже быть натурщиком для изображения своей мамы» [Gajlan 2005, 250].

156. Wanda Dmitrievna Razova era docente di letteratura per l’infanzia presso la scuola di biblioteconomia di Leningrado ‘N. Krupskaja’. La morte precoce le impedisce di portare a termine il lavoro, ma i materiali del suo seminario su Maršak saranno pubblicati postumi nel 1970 [Tomaševa 2018, 39-40], http://www.rasl.ru/e_editions/pbsh_2018_4-64.pdf, consultato il 16 agosto 2022.

La trama de *La fiaba del topolino sciocco* l'avevo pensata e ripensata molto prima della sua stesura. Mi mancava però una cosa: il tema musicale, quella forma ben trovata che permette di non limitarsi a esporre ciò che si vuole dire, ma di sviluppare la storia in modo allegro, divertente. La forma di questa fiaba, con tutte le sue ripetizioni, con il suo ritmo, mi è venuta in mente una sera mentre passeggiavo per le strade di Leningrado. L'ho composta tutta a voce, dall'inizio alla fine, e appena tornato a casa l'ho trascritta quasi senza correzioni.¹³⁷

Non è improbabile che proprio il ritmo della composizione abbia orientato la scelta di Cechanovskij: questa fiaba in versi, con la sua musicalità, le sue ripetizioni e variazioni, si presta perfettamente ad essere animata. La precedente collaborazione tra Cechanovskij e Maršak, alla base del primo film di animazione di Cechanovskij (*La posta*), non era stata semplice (vedi p. 28). Profonde divergenze tra il regista e lo scrittore si ebbero anche in questa seconda occasione. Il disaccordo sarebbe sfociato in un vero e proprio conflitto, a seguito del quale Maršak avrebbe preteso che il suo nome non venisse citato quale co-autore del film. La formula scelta farà riferimento alla fiaba di Maršak solo quale fonte di ispirazione: 'фильм снят по мотивам сказки Маршака'. In altri termini, il film è ispirato e liberamente tratto dalla fiaba di Maršak.

Georgij Borodin ha ricostruito tutta la vicenda e le posizioni rispettive delle due parti (autore e regista). Al di là delle difformità testuali, a essere in discussione era il finale del film. La trama è molto semplice. È notte, e nella sua confortevole tana Mamma topo cerca di mettere a letto il figlioletto disobbediente. Al capriccioso topolino la ninna nanna non piace, e la povera mamma invita a turno gli animali più diversi, pregandoli di provare loro a farlo addormentare. Alla fine, arriva la gatta, la cui dolce ninna nanna piace moltissimo al topolino. Ma quando la mamma torna a casa, di lui non c'è più traccia.

Maršak aveva lasciato il finale aperto. I censori sovietici, o meglio la direzione artistica, pretendevano invece che la conclusione fosse chiara e felice: la gatta aveva tentato di mangiarsi il topolino, ma un cane dal nome gogoliano di Polkan¹³⁸ era intervenuto in tempo a salvarlo. Dopo di ciò,

137. «Основной сюжет 'Сказки о глупом мышонке' был задуман и продуман мною задолго до того, как я написал эту сказку. Одного мне не хватало: музыкальной темы, той счастливо найденной формы, которая дает возможность весело, с удовольствием развивать сюжет, а не излагать задуманное. Форма этой сказки со всеми повторениями, с ее ритмом пришла мне в голову во время вечерней прогулки по улицам Ленинграда, и я сочинил эту сказку до конца устно. Записал ее почти сразу начисто, возвратившись домой». Lettera del 20 aprile 1962, in [Maršak, 1968-1972, vol 8, 417-420], <http://lib.ru/POEZIQ/MARSHAK/marshak8.txt>, consultato il 16 agosto 2022.

138. Polkan compare due volte nei *Zapiski sumašedšego* (Diario di un pazzo) di Nikolaj Gogol': è lui che consegna le lettere della cagnolina Maggie alla cagnolina Fidèle, ed è lui che sgranocchia in cucina ossa gigantesche che alla delicata Maggie sembrano poco invitanti. Il nome deriva dall'italiano 'pulicane', che nella tradizione romanzesca medievale definisce un mostro fantastico, metà uomo (nella parte superiore)

il topolino doveva diventare obbediente, smettere di fare i capricci e addormentarsi tranquillo, cullato dalla ninna nanna della mamma. Era cioè necessario sottolineare la morale della favola, dotando il film del valore pedagogico caratteristico dei film di animazione sovietici di quegli anni. Arbitro del conflitto fu il regista Michail Romm, che in quegli anni dirigeva la Direzione statale della produzione cinematografica (*Gosudarstvennoe upravlenie po proizvodstvu fil'mov*). Pur riconoscendo la validità delle ragioni dell'autore, non gli sfuggirono i problemi specifici della produzione del cartone animato: il film doveva essere consegnato nei tempi stabiliti, a rischio di perdere completamente i finanziamenti stanziati. La severità del controllo sulla produzione cinematografica e la necessità di rispettare i tempi è ben provata da uno dei documenti pubblicati da Borodin:

Decreto del comitato per gli affari cinematografici presso il SNK SSSR n. 602, Mosca, 13.12.1940: [...] Informare i registi dei film «Tre amiche», compagno Šmidt, e il regista del «Topolino sciocco», compagno Cechanovskij, che qualora non venissero rispettati i nuovi termini stabiliti per la consegna di questi film essi verranno privati della possibilità di lavorare come registi cinematografici.¹³⁹

Ignorare o trascurare le regole poteva costare molto caro: la già citata collaboratrice di Cechanovskij, Éleonora Gajlan, partita in vacanza alla conclusione de *La fiaba del topolino sciocco*, sarebbe stata addirittura incarcerata per la non corretta gestione della sua pratica da parte del funzionario preposto [Gajlan 2005, 238-266]. Alla fine, il film venne consegnato in tempo, senza le modifiche testuali richieste da Maršak, con il finale modificato e senza l'indicazione del nome del poeta.

I documenti pubblicati da Borodin (delibere della direzione artistica, corrispondenza tra Michail Romm e i rappresentanti della direzione artistica degli studi di Leningrado) mostrano chiaramente che la musica composta da Šostakovič per il film aveva ricevuto giudizi molto positivi. In una lettera a Michail Romm del 24 novembre 1940, Samuil Maršak scrive: «il film nel complesso non è male. I disegni sono interessanti, la musica di Šostakovič è bellissima».¹⁴⁰

e metà cane (nella parte inferiore). Dal romanzo cavalleresco *I reali di Francia* di Andrea da Barberino il nome era entrato nella letteratura russa tardo seicentesca (per esempio nella *Povest' o Bove Korolevič*, versione russa delle vicende di Buovo d'Antona, eroe di una delle leggende cavalleresche più diffuse in Europa) e nel folclore popolare.

139. «Приказ по комитету по делам кинематографии при снк ссср № 602, г. Москва, 13.12.1940: [...] Предупредить режиссеров картины «Три подруги» т. Шмидт и режиссера картины «Глупый мышонок» тов. Чехановского, что в случае нарушения вновь установленных сроков сдачи этих картин они будут отстранены от режиссерской работы в кинематографе» [Borodin 2005a, 231].

140. «Картина эта, в общем, сделана неплохо. Довольно привлекательны рисунки, прекрасна музыка Шостаковича» [Borodin 2005a, 227].

A sua volta, in una lettera a Fridrich Ērmller, regista e direttore artistico della *Lenfil'm*, Romm parla della musica di Šostakovič come di una cosa ‘magnifica’:

Il film mi è piaciuto molto. I movimenti degli animali sono resi magistralmente, è ben restituito il carattere di ogni personaggio, la grafica è piacevole e raffinata, il colore buono, la musica di Šostakovič è magnifica.¹⁴¹

Come già per *La fiaba del pop*, il lavoro di Šostakovič per *La fiaba del topolino sciocco* procede in tempi rapidissimi.¹⁴² La colonna sonora rappresenta per lui un’esperienza molto stimolante: è la prima volta, scrive, che compone musica da film per bambini, e spera vivamente che ai bambini piaccia.¹⁴³ È interessante notare che la musica composta per *La fiaba del pop* non era nelle sue intenzioni destinata a un pubblico infantile. Si tratta di una riprova del fatto che, negli anni intercorsi tra il primo e il secondo film, il cinema di animazione aveva perso il suo carattere di arte per adulti, sperimentale e di avanguardia, trasformandosi in un qualcosa di completamente diverso, un genere dal deciso valore pedagogico e moralistico ad uso dell’infanzia.

Divertito dalla vivacità della storia narrata, Šostakovič compone una musica nello stesso tempo ‘allegra e lirica’:

La musica di questo film consiste tutta nella ninna nanna cantata dalla mamma topo, dall’anatra, dalla maialina, dalla rana, dal cavallo, dal luccio e dalla gatta. La canzoncina varia a seconda del carattere del personaggio che la intona. La musica è allegra e lirica. A differenza dalla fiaba di Maršak, il nostro film avrà un lieto fine. La gatta non mangia il topolino, che viene salvato dal vecchio cane Polkan. Nel film ci sono molti avvenimenti interessanti e allegri.¹⁴⁴

Šostakovič avrebbe voluto utilizzare nella partitura una grande orchestra sinfonica. Anche questa volta il suo desiderio si scontra con difficoltà di

141. «Мне очень понравилась эта картина. В ней превосходно сделано движение зверей, передан своеобразный характер каждого персонажа, очень культурна и приятна графика, хороший цвет, великолепна музыка Шостаковича» [Borodin 2005a, 232].

142. Manašir Jakubov afferma che l’arrangiamento per pianoforte venne consegnato agli studi il 26 marzo del 1939 [Jakubov 2004, 363, n. 23].

143. «С большим удовольствием работаю я над этим сочинением. Это мой первый опыт детской киномузыки. Мне бы хотелось, чтобы опыт удался и чтобы дети одобрили мою работу» («Mi piace molto lavorare a questa composizione. È la mia prima esperienza di musica da cinema per bambini. Spero che l’esperienza riesca e che i bambini apprezzino il mio lavoro») [Šostakovič, 1939, 5].

144. «Музыка этого фильма состоит из Колыбельной песенки, которую поют мышка, утка, свинка, жаба, лошадь, щука и кошка. Эта песенка варьируется в зависимости от характера персонажа, который ее распевает. Музыка – веселая и лирическая. В отличие от сказки Маршака, в нашем фильме будет благополучный конец. Кошка не съест мышонка: мышонка спасет старый пес Полкан. В фильме много интересных и веселых приключений» [Šostakovič, 1939, 5].

vario genere, ma alla fine viene almeno in parte soddisfatto:

È costato una certa fatica convincere i dirigenti di *Lenfil'm* a metterci a disposizione l’orchestra che ci sembrava necessaria. All’inizio volevano limitarci a un’orchestra di... sedici elementi. Questo avrebbe senza dubbio abbassato il livello del nostro lavoro. È giunto da tempo il momento di riconoscere che per gli spettacoli cinematografici un’orchestra buona e sufficientemente grande non è uno spreco, ma una cosa necessaria dal punto di vista artistico. Ma questa semplice verità non è facile da capire per molti di quelli che lavorano nel cinema. Nel caso concreto [la registrazione del *Topolino. A. Zh.*] la direzione della *Lenfil'm* alla fine mi è venuta incontro, e così avrò un’orchestra di quaranta elementi.¹⁴⁵

Tra la fine di aprile e l’inizio di maggio ha inizio la registrazione: l’orchestra è diretta da Boris Tiles in presenza di Šostakovič. Come ricorda Jakubov [2004, 364], Tiles racconta nelle sue memorie che per la registrazione erano stati necessari alcuni cambiamenti, legati proprio alla insufficiente presenza di strumenti:

I cambiamenti più importanti riguardavano l’inizio del film: mancava la musica per i titoli di testa. Per questo all’inizio suonammo la ninna nanna, ma al posto del canto c’era il flauto. Quando poi iniziò l’azione del film, la musica riprese a essere così come era stata scritta. Piccole modifiche riguardarono l’orchestrazione. Evidentemente erano richieste dalla quantità straordinariamente piccola di strumenti ad arco: un solo leggio per ogni voce. Le modifiche si ridussero alla fin fine all’eliminazione di alcuni raddoppiamenti degli ottoni e all’uso modificato della sordina per gli strumenti ad arco e per gli ottoni.¹⁴⁶

La fiaba del topolino sciocco è l’unico lavoro composto da Šostakovič per il cinema in cui la musica non è frammentaria, ma rispetta l’unitarietà drammaturgica.

Il destino di questo film e della sua musica fu molto più felice di quello de *La fiaba del pop*. Anche se l’autografo della partitura non ci è pervenuto,

145. «Некоторого труда стоило убедить руководителей Ленфильма предоставить такой оркестр, который мы считали необходимым. Вначале хотели было ограничить нас оркестром в ... шестнадцать человек. Без сомнения, это сильно снизило бы нашу работу. Давно пора усвоить истину, что хороший и достаточно большой оркестр в киноспектакле – не расточительство, а художественная необходимость. Однако эту простую истину многие кино работники не всегда легко усваивают. В данном случае [запись Мышонка А. Zh.] руководство Ленфильма в конце концов пошло мне на встречу, и я получаю оркестр в сорок человек» [Šostakovič, 1939, 5].

146. «Главные изменения коснулись начала фильма: не хватило музыки на вступительные титры. Поэтому сначала игралась колыбельная Мышки, но вместо пения тему исполняла флейта. Когда же началось действие фильма, музыка шла, как было первоначально написано. Незначительные изменения коснулись оркестровки. По-видимому, это было вызвано необычайно малым количеством струнных инструментов: по одному пульту на каждую партию. Изменения свелись в основном к снятию некоторых удвоений у медных и переменам в использовании сурдин у струнных и медных инструментов» [Jakubov 2004, 364].

Boris Tiles è riuscito a ricostruirla sulla base delle parti orchestrali conservate all'Archivio della Letteratura e delle Arti di Leningrado¹⁴⁷ e dell'esemplare autografo dell'arrangiamento per pianoforte che si conserva nell'archivio familiare di Šostakovič.

Nel 1979, a Leningrado, lo stesso Tiles ha diretto la prima esecuzione della *Fiaba del topolino*, che due anni dopo è stata registrata negli studi della casa discografica *Melodija* (C52-16411-2). Nel 1987 la partitura è stata pubblicata nel volume 41 della raccolta delle opere del compositore¹⁴⁸ per essere infine fatta oggetto di una edizione critica curata da Manašir Jakubov nel più volte ricordato volume 126 (Serie XIV) della *Nuova raccolta delle opere* di Šostakovič.¹⁴⁹

Attenendoci all'analogia con il genere operistico di cui si è detto sopra, il primo episodio musicale del film può essere interpretato come *ouverture* (00'08" – 01'10").¹⁵⁰ L'azione si svolge in un villaggio di campagna, sul far della sera. Gli abitanti del paese, tutti animali, osservano il tramonto del sole e si preparano a dormire augurandosi l'un l'altro la buona notte. Il primo tema, *Allegretto*, è costituito dal duetto tra flauto piccolo e clarinetto (Esempio 10). La musica trasmette una sensazione positiva di gioia e di serenità:

Esempio 10. *Ouverture, Allegretto*, titoli di testa, battute 1-6.

147. *Leningradskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva* (LGALI, f. 257, op. 2, ed. chr. 2105). L'archivio si chiama oggi (dal novembre 2011) *Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva Sankt-Peterburga* (CGALI SPb).

148. Dmitrij Šostakovič, *Sobranie sočinenij*, vol. 41, Muzyka, Moskva 1987.

149. Dmitrij Šostakovič, *Novoe sobranie sočinenij*, Tom 126, Serija XIV: *Kinomuzyka*, dsch, Moskva 2005.

150. Questo e i seguenti riferimenti cronometrici fanno riferimento al film di animazione *Skazka o glupom myšonke* (*La fiaba del topolino sciocco* 1940) <https://www.youtube.com/watch?v=sOReJRHK-vok&t=713s>, consultato il 20 agosto 2022.

Nell'episodio successivo, *Moderato*, il ritmo rallenta, a significare il generale scivolare nel sonno (Esempio 11). Nel testo della partitura incontriamo commenti, probabilmente inseriti dal direttore Tiles, destinati al narratore, che doveva supplire alla mancanza dell'elemento visivo nel caso di esecuzioni in concerto. Sia la musica sia la veste grafica della partitura mimano e descrivono gli avvenimenti: il sole sbadiglia (e qui due corni 'sbadigliano') e scende dietro l'orizzonte, la celesta e l'arpa 'eseguono' il tramonto.

Esempio 11. *Ouverture, Moderato*, il tramonto, battute 25-34.

Dopo il tramonto del sole, i personaggi del film vengono inquadrati a uno a uno: il cavallo e la rana osservano il tramonto, gli anatreccoli e i porcellini si scambiano la buona notte. Scendono le tenebre e un gufo attraversa il quadro in volo, mentre nella musica risuonano le prime note di allarme. Queste sono rese con un'intonazione caratteristica del linguaggio musicale di Šostakovič che consiste nell'unione di due intervalli, una quinta diminuita ascendente (tritono) e una seconda minore discendente. Il tritono e l'intonazione del lamento sono eseguiti dal corno inglese (Esempio 12).

Esempio 12. Il tema del corno inglese, battute 40-44.

La battuta successiva appartiene a un personaggio assente nella fiaba di Maršak: il vecchio e bravo cane Polkan (Figura 15, p. 106), guardiano notturno del villaggio, garante della pace, personaggio del tutto positivo inserito per volere dei censori sovietici per salvare il topolino.



Figura 15.
La fiaba del topolino sciocco,
Polkan, guardiano notturno del villaggio



Figura 16.
La fiaba del topolino sciocco
Mamma topo e il topolino

Il suo invito a dormire: «Спать пора» (È ora di dormire) ha un’importanza decisiva nella struttura circolare del testo, dove funge da incipit e da conclusione. Inoltre, costituisce una citazione abbastanza esplicita da *Lady Macbeth* (op. 29), dove ricorrono esattamente le stesse parole con un’intonazione musicale molto simile (Esempi 13 e 14).

Nell'opera, questa frase è pronunciata dal suocero di Katerina, Boris Timofeevič, che, in assenza del figlio (marito di Katerina), controlla che la donna vada a letto presto. In entrambi i casi, sia nell'opera sia nel *Topolino*, la battuta appartiene a una voce di basso. Il ritmo della frase musicale riproduce quello naturale del parlato: per Šostakovič, erede in questo della tradizione russa dei Cinque e, in particolare, di Musorgskij, rispettare le intonazioni del linguaggio ha infatti un'importanza sostanziale.

Alla scena introduttiva, che descrive la serata del villaggio, segue la seconda, ambientata nell'accogliente cassetta di Mamma topo (Figura 16). Qui risuona per la prima volta la ninna nanna. Come si è detto, Šostakovič costruisce l'intera composizione come una serie di variazioni di questa ninna nanna, che si ripete otto volte in sette diverse varianti. L'ultima esecuzione riprende la prima, con la sola differenza che gli strumenti ad arco accompagnano la ninna nanna con la sordina.

La prima variante è in Do maggiore, tonalità che ha una connotazione di positività e chiarezza. Si compone di due frasi di quattro battute (un tipico periodo classico) più due battute conclusive che ripetono le sillabe ‘баю-бай’ (baju-baj), una variante di ‘dormi-dormi’ (Esempio 15).



Esempio 13.
Ledi Makbet Mcenskogo uezda, atto primo, scena 3: 'È ora di dormire',
Soč. 29. Opera, klavir. Tom 53. Serija IV: Sočinenija dla muzykal'nogo teatra,
Moskva, dsch, 2004, p. 105, 59-62.

Esempio 14. *La fiaba del topolino sciocco, ‘È ora di dormire’.*

Esempio 15. Ninna nanna di Mamma topo, in Do maggiore, battute 49-53.

Esempio 16. Le sillabe Baju-Baj, battute 57-59.

Esempio 17. Ninna nanna di Mamma topo con l'intervallo di quarta diminuita, battute 62-67.

Dal punto di vista armonico, le due note che corrispondono alle sillabe ‘baju-baj’ (‘бажу-бай’) sono la dominante e la tonica (v e iii), e dunque la frase alterna tensione e risoluzione (Esempio 16).

Un altro particolare della melodia della ninna nanna è l'utilizzo della scala maggiore con il sesto grado abbassato. Quando si ripete la seconda volta il periodo, la seconda frase inizia con il La bemolle (Esempio 17). L'intervallo con la nota precedente (nella tonalità di Do maggiore si tratta della nota Mi) è una quarta diminuita che trasmette ansia e tensione.

Nella **Tabella 3** sono riportate le varianti della ninna nanna.

Personaggio	Tonalità	Particolarità
Mamma topo	Do maggiore	intervallo di quarta diminuita
L'anatra	Sol maggiore	intervallo di quarta diminuita
La maialina	Fa minore	intervallo di quarta diminuita la seconda frase è notata ad altezza indeterminata la melodia è raddoppiata dal fagotto
La rana	La minore	intervallo di quinta diminuita la melodia è raddoppiata dal violoncello
Il cavallo	Re maggiore	ritmo semplificato la melodia inizia con una quarta invece che con la terza come in tutte le altre varianti
Il luccio	Si maggiore	la melodia è eseguita da oboi e clarinetti i corni fanno un rumore-soffio
La gatta Il duetto (gatta e cane)	La maggiore Si bemolle maggiore La maggiore La maggiore	si ripete solo la prima frase modulata un semitono sopra e raddoppiata da una seconda voce del cane
Mamma topo	Do maggiore	si ripete solo la prima frase

È ovvio che la scelta delle tonalità è collegata al contenuto narrativo e, unita all'utilizzo di diversi strumenti dell'orchestra, serve a rendere il particolare carattere del personaggio. L'analisi mostra come il compositore usi in modo molto raffinato i vari aspetti del linguaggio musicale (tonalità, timbri di strumenti, ritmo) per ottenere un'illustrazione più espressiva dell'azione e delle caratteristiche dei personaggi. È questa correlazione tra azione e musica a consentire un parallelo con il genere dell'opera, dove la musica ha una funzione non solo illustrativa, ma anche drammaturgica.

Per esempio, la ninna nanna della maialina doveva essere eseguita da una voce bassa di registro grave. Nelle sue memorie, Boris Tîles racconta che diversi cantanti si misurarono con questa parte senza riuscire a ‘rinunciare

al nobile suono di una voce baritonale' che non corrispondeva assolutamente al personaggio della 'zia Maialina'. Fu deciso allora di utilizzare un contralto che cantasse nella tessitura del baritono. Una parte dello spartito, inoltre, non prevedeva le note, ma solo l'indicazione del ritmo con cui la cantante doveva 'grugnire' durante la ripetizione della melodia eseguita dal fagotto. Come osserva John Riley [2004, 48], è questo uno dei rari casi in cui Šostakovič utilizza una notazione non convenzionale.

Though some twentieth-century composers produced unconventional-looking scores, Shostakovich was not one of them, [...] but here some of the animal's parts veer a little way away from conventional notation: the duck's 'krya' is given headless notes, indicating the rhythm but not the pitch, while at one point the pig grunts (in fact 'khryoos') not quite a melody but a rhythm and a couple of different notes, and a few of his utterances are marked to be 'snored'.

La melodia è eseguita dal fagotto, ma è la maialina a determinarne il carattere (Esempio 18).



Esempio 18. Ninna nanna della maialina.
Imitazione del grugnito di maialina, battute 260-263.

Anche la variazione della rana (Esempio 19), come quella della maialina, è in modo minore. Interessante è che alle sillabe 'baju-baj' corrisponda l'intervallo di quinta diminuita.



Esempio 19. Ninna nanna della rana, battute 310-314.

La ninna nanna del cavallo (Esempio 20) è l'unica che modifichi l'incipit della melodia attaccando non dalla terza discendente ma dalla quarta discendente: ciò conferisce immediatamente alla ninna nanna un carattere quasi marziale.



Esempio 20. Ninna nanna del cavallo, battute 325-330.

La poetica dell'assurdo, caratteristica delle avanguardie degli anni Venti, e in particolare dei poeti *oberjuty*, è qui incarnata dalla ninna nanna del luccio (Figura 17).¹⁵¹ Il silenzio del pesce e, dunque, della melodia, è sottolineato da Šostakovič con rumori eseguiti dai corni inglesi.



Figura 17.
La fiaba del topolino sciocco,
Ninna nanna del luccio

151. Nella ninna nanna del luccio si può vedere una citazione dei cosiddetti 'testi zero' dei poeti egofuturisti. Per esempio, la poesia di Vasilisk Gnedov *Poema konca* (*Poema della fine* 1913) che conclude la raccolta *Smert' Iskusstvu* (*Morte all'arte*) consta di un foglio bianco su cui compare soltanto il titolo della poesia e la sua numerazione all'interno del ciclo. Questa radicale minimalizzazione del testo è un esempio della strategia di 'creative destruction' delle avanguardie [Pavlovec 2013, 376].

A questo punto l'azione si fa più serrata, le arie diventano più brevi. L'episodio della gatta (Figura 18) è preceduto da un quintetto (o sestetto, se vogliamo contare anche il silenzioso luccio) che vede tutti gli esecutori della ninna nanna pregare insieme la gatta di andare a cullare il topolino. L'episodio – il tempo è *Allegro* – ha inizio come uno 'stretto' operistico. Quando attacca la gatta, il ritmo subisce due rallentamenti: uno alla sua replica che verrà il mattino successivo e uno alla sua manifestazione di disinteresse nei confronti del topolino.



Figura 18.
La fiaba del topolino sciocco, tutti gli esecutori della ninna nanna pregano la gatta di andare a cullare il topolino

Esempio 21. Ninna nanna della gatta. Modulazione in Si bemolle maggiore, battute 423-429.

La ninna nanna della gatta è in *La maggiore*; non ci sono strumenti a fiato, ma solo gli archi e la celesta che suona nel registro acuto. La melodia, molto dolce e senza intervalli alterati, trasmette la falsità del personaggio. In corrispondenza delle sillabe 'baju-baj' avviene una modulazione a Si bemolle maggiore, un innalzamento di semitono che tradisce la insincerità e l'affettazione della gatta (Esempio 21).

Tutti gli altri episodi musicali (diversi dalla ninna nanna) possono essere suddivisi in due gruppi: gli episodi con il pianto del topolino e gli episodi che illustrano il movimento dei personaggi mentre corrono da un posto all'altro.

Il pianto del topolino si ripete con variazioni per quattro volte nel corso del film: nel motivo risuonano elementi del folclore sia russo sia ebraico, che includono movimenti cromatici in senso discendente (Esempio 22).

Esempio 22. Il pianto del topolino, battute 130-135.

Ancora più numerosi sono gli episodi in cui la musica accompagna il movimento dei personaggi: dopo aver fallito con la ninna nanna, ogni 'balia' si unisce a Mamma topo e, alla fine, i sei personaggi si presentano alla gatta. Un buon esempio di questa tipologia è la corsa di Mamma topo, in tempo ternario (Esempio 23).



Esempio 23. La corsa di Mamma topo, battute 84-88.

La parte finale ha una forma complessa: la ninna nanna della gatta è interrotta da un segnale inquietante, il canto di un gallo, che sveglia la stanca Mamma topo. In preda all'ansia quest'ultima corre a controllare il topolino, ma non lo trova a casa. Tutti gli animali insieme corrono verso la casa della gatta. Il cane Polkan sfonda la porta e vede che la gatta tiene in braccio il topolino e lo culla dolcemente. Ingannato dalla scena, Polkan canta un duetto insieme alla gatta ma, nel mentre, nota un calderone d'acqua bollente preparato per cucinare il topolino. Dopo una breve battaglia, questo viene messo in salvo. Alla fine risuona una marcia vittoriosa e tutti gli animali si recano alla casa del topolino salvato. Fu così soddisfatta la richiesta di chiudere il film con un lieto fine. Nella scena successiva, Mamma topo mette a letto il topolino che ormai ha capito la lezione e non fa più capricci. Il cane Polkan annuncia che tutti dovrebbero dormire. Il film termina con la frase «спать пора» (è ora di dormire) con cui si era aperto.

Abbiamo già citato l'articolo di Šostakovič *Muzyka i kino* (1939) in cui il compositore pone il problema teorico del rapporto tra musica e cinema. L'idea di fondo è che la musica debba essere posta sullo stesso piano della componente visiva e valutata in base agli stessi criteri di valore artistico [Šostakovič 1939, 5]:

La musica da film spesso anche oggi resta una ‘aggiunta’ che serve a illustrare la pellicola. Dovrebbe essere invece, secondo me, una componente artistica ineliminabile dello spettacolo cinematografico o del concerto cinematografico [...] Durante questi lavori [nel 1939 Šostakovič aveva scritto le musiche per 14 film, se si conta anche l'incompiuto *Balad. A. Zh.*] l'idea di cosa sia la musica da film è diventata per me sempre più chiara. Questa idea, o meglio questo compito, può essere formulato nel seguente modo: la cosa fondamentale per la musica da film è la sua organica partecipazione all'azione filmica. Dalla musica si devono pretendere le stesse cose che si richiedono alla sceneggiatura, alla recitazione degli attori, alla regia. Ma alla musica si devono riconoscere gli stessi diritti. Certo, non è un compito facile... È necessario una grande lavoro di sperimentazione. Al momento sto componendo la

musica per il cortometraggio di animazione *La fiaba del topolino sciocco*, su testo di Maršak. A proposito, l'animazione è un procedimento molto interessante, che richiede un'espressione musicale di pari livello stilistico.¹⁵²

Ai fini del presente lavoro, particolare significato riveste l'ultima affermazione - *l'animazione è un procedimento molto interessante, che richiede un'espressione musicale di pari livello stilistico*: non solo Šostakovič non parla del cinema di animazione come di un genere secondario, ma sottolinea l'urgenza di creare un linguaggio musicale adeguato al cinema di animazione e alle sue specificità. Se il ruolo di Šostakovič nella creazione della musica da film sovietica è acclarato,¹⁵³ il suo sodalizio con Cechanovskij non è stato sinora studiato a fondo, né se ne è messa in risalto tutta l'importanza. È chiaro, infatti, che la musica da lui composta per *La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco* e per *La fiaba del topolino sciocco* ha posto le basi e stabilito lo *standard* della musica per il cinema di animazione scritta da compositori che si richiamano alla tradizione della musica classica, nella cui opera la musica assoluta e quella applicata (al cinema di animazione) troveranno forme interessanti di compenetrazione nelle opere di Moisej Weinberg, Michail Meerovič, Sof'ja Gubajdulina e Al'fred Šnitke.

152. «Киномузыка очень часто и теперь остается только иллюстративной «дополнительной» к картине. А она должна быть, на мой взгляд, неотъемлемой художественной частью киноспектакля или киноконцерта. [...] В процессе всех этих работ [к 1939 году Ш. написал музыку к 14 фильмам, считая неоконченный фильм ‘Балда’ для меня все ясней и ясней становилась идея киномузыки. Эту идею или, точнее, задачу ее можно сформулировать примерно так: главное в киномузыке – органическое участие в самом действии киноспектакля. В киноспектакле к музыке можно и должно предъявлять такие же требования, как и к сценарию, к актерской игре, к режиссуре. Но в таком киноспектакле музыка должна занять и равнозначное место. Конечно, эту задачу не решить сплеча... Нужна большая экспериментальная работа. Сейчас я пишу музыку для короткометражного мультипликационного фильма «Сказка о глупом мышонке» по Маршаку. Кстати, мультипликация есть тоже очень интересный прием, требующий равнозначенного стилевого выражения в музыке...» [Šostakovič 1939, 5].

153. Occorre però osservare che mentre la collaborazione tra Ėjzenštejn e Prokof'ev è notissima anche al vasto pubblico, quella non meno importante e produttiva tra Šostakovič e i registi Kozincev e Trauberg lo è molto meno.

III

Il sodalizio tra Moisej Weinberg e Fedor Chitruk



Figura 19.
Certificato di nascita di Mojsze Wajnberg

PHOTO: UMFC ARCHIVES
[HTTPS://CULTURE.PL/EN/ARTICLE/UNKNOWN-FACTS-FROM-MIECZYSLAW-WAJNBERGS-BIOGRAPHY](https://CULTURE.PL/EN/ARTICLE/UNKNOWN-FACTS-FROM-MIECZYSLAW-WAJNBERGS-BIOGRAPHY)

1. Mieczysław/Mojsze/Moisej Weinberg.
Cenni sulla biografia artistica

Moisej (Mieczysław) Weinberg nasce l'8 dicembre 1919 a Varsavia, nella Polonia che poco prima della sua nascita aveva riconquistato l'indipendenza dall'Impero Russo.¹⁵⁴ Le varianti del suo nome ufficiale – 'Metek' per gli amici – ci parlano di una biografia complessa: nel certificato di nascita (Figura 19), nella domanda di ammissione al Conservatorio di Varsavia e nelle pubblicazioni del teatro ebraico 'Skala' (di Varsavia) il compositore figura come Mojsze Wajnberg. Nella Russia sovietica il suo nome viene trasformato in Moisej Samuilovič Vajnberg. Per sua scelta, negli ultimi anni di vita (muore a Mosca nel 1996), la versione ebreo-russa viene sostituita da una polono-germanica: Mieczysław Wajnberg o Weinberg. A questa forma ci atterremo nel corso di questa trattazione. Dopo un lungo periodo di quasi totale oblio anche precedente alla sua morte, l'interesse per l'opera di Weinberg (1919-1996) rinasce alla fine del primo decennio del Ventesimo secolo grazie a due eventi. Il 21 novembre 2009, a Liverpool, ha luogo la prima del *Requiem* (mai eseguito durante la vita dell'autore) nell'esecuzione della 'Royal Liverpool Philharmonic Orchestra' diretta da Thomas Sanderling. Il 31 luglio 2010, al Festival di Bregenz, viene messo in scena il primo allestimento teatrale della sua opera *Passażirka (La passeggera)* con la regia del direttore artistico del festival, David Pountney, e la direzione di Teodor Currentzis.¹⁵⁵ Si tratta delle due opere che meglio esprimono il tema fondamentale e forse anche la missione della produzione musicale di Weinberg: la denuncia degli orrori dell'Olocausto e della guerra e il compianto per le migliaia di vittime innocenti delle politiche del Ventesimo secolo.

154. Il Regno di Polonia era stato definitivamente spartito alla fine del Settecento fra Russia, Austria e Prussia alla fine del Settecento. La Polonia riguadagna la sua indipendenza l'8 novembre 1918, alla conclusione della Prima guerra mondiale, come Seconda Repubblica di Polonia.

155. Una prima esecuzione in forma di concerto aveva avuto luogo a Mosca il 25 dicembre 2006. Il 14 febbraio 2010, lo stesso Currentzis aveva diretto *La passeggera* a Novosibirsk ma, anche in questo caso, solo in forma di concerto.

La ‘scoperta’ di queste composizioni apre la strada al rilancio delle altre opere di Weinberg. Registrazioni delle sue sinfonie e dei suoi concerti sono state incise dalla casa *Chandos*, marchio inglese che ha in corso la pubblicazione di una serie di opere orchestrali del compositore. Infine, fra il 2009 e il 2011, la formazione ‘Quatuor Danel’ ha inciso tutti i diciassette quartetti di Weinberg per l’etichetta discografica tedesca ‘cpo’.

Il successo delle esecuzioni, che si susseguono numerose – per limitarsi a *La passeggera* ricordiamo che l’opera va in scena a Varsavia nel 2010, a Karlsruhe nel 2013, a Houston nel 2014, a Chicago e a Francoforte nel 2015, a Ekaterinburg nel 2016, a Tel-Aviv nel 2019, mentre un nuovo allestimento si prepara a Madrid per il 2020 – è stato accompagnato e preceduto da un crescente interesse per Weinberg nel campo della musicologia, dove si procede ad ampliare la scarna bibliografia sovietica sul compositore. Quest’ultima, infatti, contava pochissimi titoli: il volume *Sinfonii Vajnberga* e l’articolo «*Počti ljuboj mig žizni – rabota...*». *Stranicy biografii i tvorčestva Mieczisława Vajnberga* di Ljudmila Nikitina [1972, 1994] e un articolo di Manašir Jakubov dal titolo *Mieczisław Vajnberg: «Vsju žizn’ ja žadno sočinjal muzyku»* [1995].

Lo studio approfondito e sistematico della musica di Weinberg ha inizio nel Ventunesimo secolo ed è legato al nome del musicologo, scrittore e direttore d’orchestra svedese Per Skans, il cui primo articolo dedicato a Weinberg, *Mieczysław Weinberg – ein bescheidener Kollege*, vede la luce nel 2001 [Skans 2001]. Nei sei anni successivi, Skans si dedica alla raccolta dei materiali per la pubblicazione di una biografia dettagliata del compositore che avrebbe dovuto uscire per i tipi della ‘Toccata Pres’ [Andersen 2007]. Purtroppo, la morte precoce gli impedisce la realizzazione del progetto. Tutti i materiali raccolti da Skans sono stati ripresi dal musicologo britannico David Fanning, che ha dato così alle stampe la prima opera completa dedicata alla vita e alle opere di Weinberg [Fanning 2010]. Sempre nel 2010, al compositore è dedicato un numero monografico della rivista «*Östeuropa*» intitolato *Die Macht der Musik. Eine Chronik in Tönen*, con articoli dedicati all’analisi di tutti gli aspetti della sua opera e della sua biografia.

Nel 2012 si è tenuto il convegno *The Composer Mieczysław Weinberg and Social Realism during the Brezhnev Era*, organizzato dal *Musikwissenschaftliches Institut* dell’università di Amburgo.¹⁵⁶ Altri appuntamenti importanti sono stati il Forum Internazionale *Mieczysław Vajnberg (1919-1996). Vozvrašenie*, tenutosi a Mosca nei giorni 16-19 febbraio 2017,

156. Gli atti del convegno sono stati pubblicati in un numero tematico della rivista «*Die Tonkunst. Magazin für klassische Music und Musikwissenschaft*», 10, 2, 2016, dal titolo *Thema: Mieczysław Weinberg in der Ära Brežnev* [Geiger e Mogl 2016].

e il convegno *Mieczysław Weinberg: Between East and West* organizzato a Manchester per il primo centenario dalla nascita di Weinberg.¹⁵⁷

Nel 2013 la studiosa polacca Danuta Gwizdalanka ha pubblicato la monografia *Mieczysław Wajnberg: kompozytor trzech światów* [Gwizdalanka 2013]. Una nuova monografia dal titolo *Juden, die ins Lied sich retten – der Komponist Mieczysław Weinberg (1919-1996) in der Sowjetunion* è uscita nel 2017 [Mogl 2017]. L’autrice, Verena Mogl, propone un’accurata indagine del contesto storico in cui si è svolta l’attività di Weinberg analizzando i rapporti con il potere e con le regole stilistiche del realismo socialista e il peso dell’identità ebraica nella sua opera.

La Varsavia dell’infanzia di Weinberg conservava ancora le tradizioni russo-ebraiche che l’avevano caratterizzata durante il dominio russo. Il padre, Samuil (Samuel, Shmuel) Weinberg, violinista, direttore e compositore, si era trasferito a Varsavia, probabilmente da Baku, poco prima della nascita del figlio. Qui risiedeva già parte della famiglia, che, dopo il *pogrom* del 1903 durante il quale erano periti il padre, il nonno e altri parenti di Samuil, aveva abbandonato la città d’origine, Kūšinëv (Chișinău). Weinberg padre lavorava al ‘Teatro ebraico’ come violinista, dirigeva un complesso musicale e componeva musica per gli spettacoli. La madre del compositore, Sonja (Sura Dwojra Stern), era un’attrice di teatro di origine ebraico odessita.¹⁵⁸ Mieczysław/Mojsze nei suoi primissimi anni non riceve una vera e propria educazione musicale, benché di tanto in tanto sostituisca il padre accompagnando al piano gli spettacoli del ‘Teatro ebraico’ e perfino cimentandosi nella composizione. Accortasi subito del grande talento dell’allievo dodicenne, la sua prima insegnante di pianoforte, la signora Matulewicz – che possedeva una scuola di musica a Varsavia¹⁵⁹ – lo indirizza al Conservatorio nella classe del pianista e celebre pedagogo Józef Turczyński.

La ricca esperienza di improvvisazione, composizione e orchestrazione accumulata grazie alla collaborazione col ‘Teatro ebraico’ è indubbiamente

157. Il programma del convegno organizzato dall’istituto di Musicologia dell’Università di Amburgo è accessibile sul sito <http://hummedia.manchester.ac.uk/schools/salc/subjects/music/events/weinberg-conference/schedule.pdf>, consultato il 18 agosto 2022. Negli ultimi anni sono aumentate le risorse online. Tra le più ricche fonti di informazione riguardanti la biografia, le opere, lo stato della ricerca, le nuove pubblicazioni e le registrazioni di Weinberg è il blog del musicologo Daniel Elphick <http://linesthatheavescapeddestruction.blogspot.com/>, consultato il 18 agosto 2022. Elphick è autore di importanti scritti sull’argomento, tra cui la tesi di dottorato *The String Quartets of Mieczysław Weinberg: A Critical Study*, [Elphick 2016], numerosi articoli e la monografia su Weinberg nel contesto polacco: *Music behind the Iron Curtain: Weinberg and his Polish Contemporaries* [Elphick 2019]. Un altro sito di interesse è <http://www.music-weinberg.net>. Infine, possiamo ricordare il violinista Linus Roth, che ha fondato nel 2015 la International Mieczysław Weinberg Society http://www.weinbergsociety.com/index.php?article_id=18&clang=1, consultato il 18 agosto 2022.

158. Suo nome d’arte era Sarra Kotlickaja [Zylbercweig 1931, vol. 1, colonna 683].

159. Le fonti concordano nell’affermare che il nome di battesimo della signora Matulewicz non è noto.

molto utile a Weinberg, come lo era stata per il suo futuro amico, Dmitrij Šostakovič. Già a sedici anni, ancora studente, Weinberg partecipa alla composizione della musica per il film *Fredek uszczęśliwia świat* (*Fredek rende felice il mondo*) di Zbigniew Ziembinski, del 1936.¹⁶⁰ Al periodo varsaviano risale anche il *Quartetto per archi* n. 1 op. 2, che il compositore dedica al proprio maestro Turczyński.¹⁶¹

Nel 1939 Weinberg riesce miracolosamente a fuggire dalla Polonia invasa dai nazisti:¹⁶² i genitori e la sorella minore, rimasti a Varsavia, periranno nel lager di Trawniki. In URSS gli sono concessi non solo i diritti di rifugiatore, ma anche la possibilità di frequentare il conservatorio, dato che al servizio militare era risultato inabile per motivi di salute. A Minsk Weinberg inizia a studiare seriamente composizione:

Cominciai a occuparmi seriamente di composizione solo all'inizio della guerra, quando i tedeschi attaccarono la Polonia e io mi rifugiai in Unione Sovietica, iscrivendomi al Conservatorio di Minsk. Qui, fino all'inizio dell'aggressione nazista all'URSS, studiai col professor Vasilij Andreevič Zolotarev, allievo di Rimskij-Korsakov, qui seguì i corsi di contrappunto e di storia della musica.¹⁶³

Nei due anni di studio trascorsi a Minsk hanno luogo alcuni incontri e avvenimenti cruciali nella vita di Weinberg. Nel 1940, nonostante la sua origine polacco-ebraica, viene prescelto per partecipare al primo festival dell'arte e della letteratura bielorusse a Mosca ('Pervaja dekada beloruskogo iskusstva i literatury'). Qui incontra Nikolaj Mjaskovskij, sinfonista e pedagogo di prim'ordine, che mostra grande apprezzamento per il giovane compositore. I rapporti si mantengono anche in seguito, dopo il trasferimento a Mosca. Weinberg eseguiva spesso opere di Mjaskovskij e sottoponeva al suo giudizio le proprie.

Sempre nel 1940, a Minsk, Weinberg prende parte all'esecuzione della *Sinfonia* n. 5 in Re minore op. 47 di Šostakovič. Non essendo disponibili celesta e arpa, viene invitato a eseguire queste parti al pianoforte. Avendo

160. Fra gli autori della musica per il film, oltre a Weinberg, si ricordano il compositore Wiktor Krupiński e la cantante Wanda Wobond.

161. Jozef Turczyński (1884-1953) fu un pianista, pedagogo e musicologo polacco che influenzò lo sviluppo della didattica e dell'esecuzione pianistica, in particolare delle opere di Chopin.

162. Al confine bielorusso, dove folle di polacchi aspettavano il permesso di passare il confine, era stato organizzato in gran fretta un centro per il rilascio delle autorizzazioni. Pare che quando Weinberg declinò le proprie generalità 'alla polacca' (Mieczysław) la guardia di confine, riconosciuto in lui l'ebreo, gli abbia attribuito il nome Moisej, che Weinberg avrebbe accettato senza obiezioni («Moisej, Abram, faccia come le pare; basta che io metta piede nell'Unione Sovietica») e portato poi per tutta la vita in Unione Sovietica [Nikitina 1994, 18].

163. «Всерьез я стал заниматься композицией, только в начале войны, когда немцы напали на Польшу, и я удрал в Советский Союз, поступив в Минскую консерваторию. Там я занимался до начала нападения Гитлера на СССР у профессора Золотарева Василия Андреевича, ученика Римского-Корсакова. Там я прошел полный курс контрапункта, истории музыки» [Nikitina 1994, 18].

scarsa familiarità con la musica di Šostakovič, il concerto è per lui una scoperta importantissima: la sua esperienza precedente, infatti, lo portava a credere che le tendenze più 'progressiste' della musica moderna fossero l'impressionismo e il 'neoimpressionismo', termine con cui definiva lo stile delle proprie opere giovanili, quali, per esempio, il ciclo vocale *Akacii (Acacie)* op. 4, composto su versi di Julian Tuwim.

Di questo periodo si sono conservate *Due Mazurche* op. 10, *Tre pezzi per violino e pianoforte*, indicati in seguito come op. 1, e il *Poema sinfonico* op. 6. La prima esecuzione del *Poema sinfonico* ha luogo il 21 giugno 1941, e costituisce l'esame di diploma del giovane compositore. L'orchestra sinfonica della Filarmonica di Minsk era diretta da Il'ja Musin.¹⁶⁴

Non erano trascorse ventiquattr'ore dal brillante concerto di Weinberg quando giunge la notizia dell'attacco dell'esercito nazista contro l'URSS: l'unica possibilità di salvezza era la fuga. Come ricorda Musin, la maggior parte dei musicisti di origine ebraica che lavoravano nell'orchestra sinfonica sarebbe stata ben presto annientata [Musin 1995, 175]. Weinberg non aveva i documenti necessari e gli mancava il tempo per procurarsi l'autorizzazione a partire; questo non gli impedisce di mettersi in viaggio verso Taškent (4.000 chilometri a est di Minsk) e di raggiungere la sua destinazione, ma gli rende poi estremamente difficile trovare lavoro.

Il suo primo impiego a Taškent è presso il 'Teatro dell'opera' uzbeko, dove accompagna i cantanti durante le prove. Qui fa la conoscenza di altri colleghi compositori, tra i quali Izrail' (Emil') Finkel'stejn e Jurij Levitin, come lui sfollati o fuggiti agli orrori della guerra. Weinberg e Levitin mantengono per tutta la vita uno stretto rapporto di amicizia. Un altro incontro importante è quello con Tochtasyn Džalilov, compositore, suonatore di *gidžak* (uno strumento ad arco dell'Asia centrale), raccoglitore di folklore uzbeko e direttore della Filarmonica di Taškent. Con lui e altri compositori, ma senza figurare col suo nome, Weinberg partecipa nel 1942 alla creazione del dramma musicale *Meč Uzbekistana (La spada dell'Uzbekistan)*. Negli anni della guerra, la vita culturale Taškent era molto ricca. Anna Achmatova, Kornej Čukovskij, Faina Ranevskaja e molti altri scrittori, musicisti e attori vi erano sfollati da Mosca e Pietroburgo. Direttore artistico del 'Teatro dell'opera' uzbeko era lo straordinario regista e attore, già direttore del 'Teatro Statale Ebraico', Solomon Michoels. Nel 1942 la figlia maggiore, Natalija Vovsi-Michoels, diviene moglie di Weinberg.

164. Eminente pedagogo e direttore d'orchestra, Musin aveva lasciato Leningrado nel 1937 per assumere la carica di primo direttore dell'orchestra sinfonica di Minsk. Con Weinberg continuò a collaborare a Taškent, dove entrambi trascorsero gli anni della guerra. In seguito, Musin ritornò a Pietroburgo, dove per molti anni continuò a formare nuove generazioni di direttori d'orchestra.

Per Weinberg questi sono anni molto produttivi: nel solo 1942 compone la *Sonata per pianoforte* n. 2 op. 8, la *Sinfonia* n. 1 op. 10, l'*Aria per quartetto d'archi* op. 9, il balletto in un atto *V boj za rodinu (In lotta per la patria)* e due operette, *Boevye druz'ja (Compagni d'armi)* e *Kar'era Klaretty (La carriera di Claretta)*, le cui partiture non si sono conservate. Nel 1943, grazie anche all'interessamento di Šostakovič, Weinberg riesce a trasferirsi a Mosca. Esistono diverse versioni sul modo in cui la partitura della *Sinfonia* n. 1 op. 10 di Weinberg giunge nelle mani di Šostakovič. Secondo la versione di Natalija Vovsi-Michoels, documentata nella lettera a Per Scans del 22 giugno 2006, a far da tramite sarebbe stato il padre, Solomon Michoels [Fanning 2010, 40]:

Metek gave my father [...] the score [of the First Symphony] to take with him to Moscow, so that Shostakovich would listen to it. Shostakovich so the score and liked it very much. Since it was wartime, one needed a visa to enter Moscow, and Shostakovich arranged it.

Secondo Weinberg, l'intermediario era stato Jurij Levitin, allievo di Šostakovič. Si è conservata una lettera di quest'ultimo, spedita il 6 dicembre 1942 da Kujbyšev, dove Šostakovič sarebbe rimasto fino al marzo del 1943. Il destinatario è Izrail' Finkel'stejn, collega e assistente di Levitin nel corso di composizione del conservatorio di Leningrado, anch'egli rifugiatosi a Taškent come già si è detto [Finkel'stejn 1974, 104]:

Lei mi ha già scritto diverse volte del compositore Weinberg, e sempre con grandi lodi. Mi piacerebbe molto conoscere le sue opere, perché ho molta considerazione per il Suo gusto e la Sua intuizione. Non potrebbe aiutarmi a conoscere la musica di Weinberg?¹⁶⁵

Comunque stiano le cose, dopo uno o due mesi, Weinberg riceve un invito ufficiale a Mosca e, nell'ottobre del 1943, ha luogo il primo incontro fra i due compositori che avrebbe dato inizio a un'amicizia destinata a durare per tutta la vita. Per vari anni Weinberg e Šostakovič abitano molto vicini, il che favorisce i loro incontri. Una componente importante del loro rapporto era l'esecuzione a quattro mani: Weinberg si trova spesso a suonare per la prima volta le nuove composizioni di Šostakovič a quattro mani con l'autore. Come Weinberg ricorda nel 1986 [Chentova 1996, 188]

165. «Вы мне уже несколько раз писали о композиторе Вайнберге, каждый раз с большой похвалой. Мне было бы очень интересно познакомиться с его сочинениями. Я ценю Ваш вкус и интуицию. Не могли бы Вы мне помочь узнать его музыку?» [Finkel'stejn 1974, 104].

Šostakovič adorava suonare con gli amici. Era la sua passione. Fino ai suoi ultimi giorni di vita si entusiasmava quando qualche musica nuova gli dava piacere. Perfino quando era già malato mi invitava a suonare un po' da lui.¹⁶⁶

Una tradizione cui non vennero mai meno era quella di eseguire davanti all'altro le rispettive opere appena portate a termine, in una sorta di amichevole 'competizione'. Šostakovič, per esempio, dedicherà a Weinberg il *Quartetto* n. 10 op. 118 (1965) con una motivazione che spiega nella lettera a Isaak Glikman del 21 luglio 1964 [1993, 196]:

Lui [Weinberg] aveva scritto nove quartetti, io ne avevo otto. Allora mi proposi di raggiungere e superare Weinberg, e così ho fatto.¹⁶⁷

Weinberg, per parte sua, riconosce quanto sia stata importante per lui la scuola di Šostakovič:

Anche se molti pensano e addirittura scrivono che io sia stato allievo di Šostakovič, non lo sono mai stato. Ma la scuola di Šostakovič è stata fondamentale per il mio lavoro creativo... Šostakovič mi ha aiutato in molti modi, di alcuni dei quali non sono neppure consapevole. Forse si è dato anche da fare per suscitare simpatia per la mia musica. Mi consideravo una persona fortunata perché potevo mostrare le mie opere al miglior compositore del Ventesimo secolo. È stato un onore, che inconsciamente mi ha stimolato a comporre.¹⁶⁸

Nel breve periodo che precede la fine della guerra, la produzione di Weinberg si sviluppa nell'ambito di due generi diversi: la musica da camera per piccoli complessi e i cicli vocali. Tra le opere di questi anni sono da ricordare il *Quartetto per archi* n. 3 op. 14 (che nel 1987 sarà rielaborato nella *Sinfonia da camera* n. 2) e il *Quartetto per archi* n. 4 op. 20 (lo *Scherzo* tratto da questo quartetto sarà più tardi utilizzato da Weinberg nella *Sinfonia* n. 21, dedicata alle vittime del ghetto di Varsavia), la *Sonata per violino e pianoforte* n. 1 op. 12, dedicata a Solomon Michoels, la *Sonata per violino e pianoforte* n. 2 op. 15, la *Sonata per violoncello e pianoforte*

166. «Шостакович очень любил музенировать. Это была его страсть. До последних дней, если ему что-либо нравилось из новой музыки, он загорался: даже будучи больным, приглашал поиграть» [Chentova 1996, 188].

167. «Он [Вайнберг] написал девять quartетов, тем самым обогнав меня (у меня их было восемь). Я поставил задачу догнать и перегнать Вайнберга, что и сделал». Lettera di Šostakovič a Isaak Glikman del 21 luglio 1964 [Glikman 1993, 196].

168. «Хотя многие считают и где-то даже писали, что я – ученик Шостаковича, я им не был. Но школа Шостаковича является основой моей творческой работы. Мне многим помогал Шостакович, всего я сам не знаю. Возможно, он предпринимал шаги, чтобы вызвать симпатию к моим сочинениям. Я чувствовал себя счастливым человеком, потому что мог показать свои произведения лучшему композитору двадцатого века. Это была честь и она подсознательно активизировала сочинительство музыки» [Chentova 1996, 186].

n. 1 op. 21, il *Trio per pianoforte e archi* op. 24 e il *Quintetto per pianoforte e archi* op. 18.

I cicli vocali sono per lo più dedicati al tema della guerra, sempre centrale nella sua opera: in *Evrejskie pesni (Canti ebraici)* op. 13 e *Detskie pesni (Canti infantili)*, come inizialmente era intitolato il ciclo ispirato a versi del poeta ebreo polacco Itzhok-Leib Peretz, Weinberg rappresenta in modo giocoso il mondo semplice del bambino, sino a quando nell'ultima tragica scena intitolata *Pis'mo siroty (Lettera di un orfano)*, il mondo infantile scompare e irrompe la guerra a seminare il terrore.¹⁶⁹ Qui il compositore scopre un linguaggio musicale personale che univa il folclore ebraico con nuove soluzioni armoniche. *Šest' evrejskikh pesen (Sei canzoni ebraiche)* op. 17, con parole di Samuil Galkin, è una sorta di prosecuzione del ciclo *Detskie pesni* op. 13 con l'accento posto sul rifiuto della guerra. Una linea più lirica è quella delle *Sei romanze* su versi di Fedor Tjutčev (op. 25) e delle *Tre romanze* su versi di Adam Mickiewicz (op. 22), vicine dal punto di vista stilistico al ciclo *Akacii (Acacie 1940)* su versi di Julian Tuwim. Come molti altri compositori, scrittori e pittori sovietici, anche Weinberg non disdegna il pubblico dei bambini. Nascono così in questo periodo tre raccolte di brani per pianoforte intitolate *Detskie tetradi (Quaderni infantili)* op. 16, 19 e 23 (1944-1945) che Weinberg dedica alla figlia Viktorija. L'euforia per la vittoria nella Seconda guerra mondiale dura relativamente poco e viene presto spenta dall'irrigidirsi del regime. I primi a subire la repressione ideologica sono i letterati. Nell'agosto del 1946 cadono in disgrazia Anna Achmatova e Michail Zoščenko.¹⁷⁰ Nell'ottobre del 1946 il Plenum dell'Associazione dei Compositori accusa i giovani compositori, fra cui Weinberg, di fare ricorso a testi classici in luogo di opere sovietiche nelle composizioni vocali e di avere scarsa attenzione per i contenuti ideologici. In difesa di Weinberg intervengono Šostakovič e Jurij Šaporin. Le risoluzioni del Plenum sono relativamente 'morbide': ai giovani compositori si raccomanda di propagandare la bellezza della vita sovietica e di scrivere canzoni e opere su temi 'corretti' dal punto di vista dell'ideologia. La risposta di Weinberg è quella di affiancare alla musica da camera¹⁷¹ opere orchestrali più o meno ideologicamente 'corrette' e attente al

169. Pubblicata dalla casa editrice 'Muzfond' nel 1944 e ristampata del 1945, è questa la prima opera edita di Weinberg. Il testo originale, in yiddish, fu tradotto in russo da Natalija Končalovskaja. La prima esecuzione ebbe luogo a Taškent, poco prima che l'autore partisse per Mosca nell'agosto del 1943.

170. Nel 1946, in un famoso articolo sulla rivista «*Zvezda*», Andrej Ždanov li definì 'un poltrone politico' e 'una gentildonna lunatica che fa la spola tra il boudoir e la cappella' [Tedeschi 1980, 96].

171. Sono del 1946 la *Sonata* n. 3 op. 31 e le *Legkie p'esy (Pezzi facili)* op. 34, entrambi per pianoforte; la *Sonata per clarinetto e pianoforte* op. 28 (in cui Weinberg utilizza come materiale tematico il Kletzmer ebraico); il ciclo *Dvenadcat' miniatjur (Dodici miniature)* op. 29 per flauto e pianoforte; il *Quartetto per archi* n. 6 op. 35.

folclore. Risponde a questi requisiti *Prazdnic'ye kartiny (Quadri festivi)*, op. 36, 1946-1947), composizione dedicata al trentennale della Rivoluzione d'Ottobre, anch'essa andata perduta nella sua forma originaria, che inizialmente avrebbe dovuto consistere di tre parti: *Privetstvennaja uvertura (Ouverture di benvenuto)*, *Evrejskaja rapsodija (Rapsodia ebraica)* e *Triumfal'naja oda (Ode trionfale)*.

In questi anni Weinberg compone anche due nuovi cicli vocali: l'*Elegia Die Sänger der Vorwelt* (op. 32) su testo di Friedrich Schiller e *Šest' sonetov Šekspira (Sei sonetti di Shakespeare)*, op. 33. Prevedendo critiche per questa scelta dei testi poetici, mentre lavora ai *Sonetti di Shakespeare*, Weinberg si rivolge anche a testi di Maksim Rylskij e di Galina Nikolaeva, fra i principali autori di panegirici a Stalin. Nascono così le *Quattro romanze* op. 38: la prima, *Stalinu (A Stalin)*, su versi di Maksim Rylskij; la seconda, *Ja prigotovila krasnye flagi (Ho preparato le bandiere rosse)*, su versi di Galina Nikolaeva; la terza *Počemu on umer? (Perché è morto?)*, dedicata a un soldato morto per il popolo sovietico su versi di Il'ja Erenburg e, infine, l'ultima, *Janvarskij den' (Giorno di gennaio)*, un inno-epitaffio a Lenin su versi di Samuil Maršak.

Il 1948 segna l'inizio di una dura campagna contro il formalismo e l'influenza musicale occidentale: la *Risoluzione* n. 17 del 14 febbraio 1948 elenca le opere sgradite al potere la cui esecuzione e registrazione sono proibite. Per ciò che riguarda Weinberg finiscono nella 'lista nera' l'*Ouverture di benvenuto* op. 44, i *Quadri festivi* op. 36, il *Quartetto per archi* n. 6 op. 35 e il ciclo vocale *Sonetti di Shakespeare* op. 33. Gli avvenimenti e l'atmosfera del 1948 sono così ricordati dal compositore [Nikitina 1994, 21-22]:

Che cosa è stato il '48? È stato qualcosa di disgustoso, ecco cosa posso dire. È stato un colpo della spada di Damocle? Vedete, è molto difficile dirlo, perché era il '48, e dal '53 è cominciata una specie di disgelo. D'altra parte, non era una spada di Damocle, perché quasi nessuno fra i compositori fu messo in galera (beh, a parte me), e nessuno fu fucilato. Šostakovič si prese più volte un po' di paura (diciamo così), ma poi quasi subito fu mandato in America a rappresentare l'URSS a qualche festival o congresso per la pace. Gli telefonava Stalin in persona, gli telefonava Berija, gli diedero macchina, appartamento, soldi. Lui rifiutava quasi tutto. Io ero in difficoltà, perché erano alcuni anni che non mi compravano nulla, ma in qualche modo avevo tanto lavoro per il teatro, per il circo. Il cinema cominciò un po' più tardi, all'inizio degli anni Cinquanta. Perciò non posso dire che la mia situazione fosse molto difficile. Cioè, era difficile, e tuttavia ero circondato dai migliori esecutori del mondo, ero in rapporti di amicizia con loro e loro suonavano le mie opere. Non posso dire di me stesso quello che dicono altri compositori, cioè che erano perseguitati. No, direi così: chi ne aveva la possibilità non fece nulla per diffondere le mie opere. Il Ministero della cultura non ostacolava, ma nemmeno sosteneva

l'esecuzione delle mie opere, che si dovette al solo desiderio intraprendente degli interpreti. E dal momento che gli esecutori erano fuori del comune, io ho ascoltato tutte le mie opere dei miei 'anni d'oro' (ma è vero che erano già gli anni Sessanta) nell'esecuzione dei migliori artisti. Così che se ora alcuni compositori dicono di essere stati perseguitati, – sì, qualcuno, forse, non veniva eseguito, qualcuno, forse, vietato... Ma non era così drammatico come certi famosi compositori vogliono far sembrare per stupire.¹⁷²

È difficile valutare la sincerità questo racconto. Di fatto, Weinberg, compositore ebreo e genero di Michoels, ucciso nel gennaio del 1948 su ordine personale di Stalin,¹⁷³ è sottoposto a un'enorme pressione e a continui perdinamenti. Fra il 1948 e il 1953 egli può pubblicare solo poche opere, che di rado vengono eseguite. Tra queste la *Sinfonietta* n. 1, op. 41, dedicata alla 'amicizia tra i popoli dell'URSS'. Come ricorda la moglie in una lettera indirizzata il 18 maggio 2000 a Per Skans [Fanning 2010, 63],

he placed a quotation from my father on the subject of the equal rights of the Jews in Russia at the top of the score. The idea to dedicate it 'to the Friendship of the Peoples' was his own, as a protest against the murder of my father/ Ha wanted to emphasize that a man must not be killed simply for being Jewish. When the work was printed, the motto, the quote of my father's words, was removed.

172. «Что такое 48-й год? Это было противно – вот, что я могу сказать. Был ли это удар «дамоклова меча»? Понимаете, это очень трудно сказать, потому что это был 48-й год, а с 53-го началась оттепель какая-то. А с другой стороны, это не был «дамоклов меч», потому что из композиторов почти никого не посадили, ну, кроме меня, никого не расстреляли. Шостакович немножко натерпелся страха, я бы так сказал, а потом почти сразу же был послан в Америку – представлять СССР на каком-то фестивале или конгрессе мира. Ему лично звонил Сталин, звонил Берия, дали машину, квартиру, деньги. Он почти от всего отказывался. Мне было тяжело, потому что несколько лет у меня ничего не покупали, но я как-то очень много работал для театра, для цирка. Кино началось чуть позже, в начале 50-х. Значит, я не могу сказать, что было очень тяжело. То есть было тяжело, но все-таки я был окружён лучшими исполнителями мира, я с ними дружил. Они играли мои сочинения. Я не могу говорить о себе то, что говорят другие композиторы – что их преследовали. Нет, я бы так сказал, что власть имущие ничего не делали для популяризации моих сочинений. Все, что было сыграно, было сыграно не вопреки Министерству культуры, но и не с помощью министерства, а при активном желании исполнителей. А так как исполнители были замечательные, я все свои сочинения в мои «звездные годы» (это были, правда, уже 60-е годы) слушал в исполнении лучших артистов. Так что если сейчас какие-то композиторы говорят, что их преследовали, – да, кое-что, может быть и не играли, кое-что, может быть запрещали. Но это не так драматично, как хотят для спектакля показать некоторые известные композиторы» [Nikitina 1994, 21-22].

173. Nel maggio 1942 Michoels era stato inaspettatamente convocato a Mosca e informato dal presidente del 'Sovinformbjuro' (Ufficio sovietico di informazione), Solomon Lozovskij, della decisione di creare un 'Comitato Antifascista Ebraico' sotto la sua direzione. Nel 1943 Michoels si era recato in America: la versione ufficiale vuole che il viaggio di Michoels e Fefer avesse avuto luogo su invito di Albert Einstein nella sua veste di Presidente del Congresso Mondiale Ebraico. In realtà, l'invito non avrebbe avuto effetto se l'Unione Sovietica non avesse avuto bisogno dell'aiuto degli ebrei di tutto il mondo. Verso la fine degli anni Quaranta, tuttavia, la politica del potere sovietico nei confronti degli ebrei muta e i 'cosmopoliti senza patria' divengono bersaglio di una persecuzione sistematica. A dare inizio a questa campagna è proprio l'assassinio di Michoels avvenuto a Minsk il 13 gennaio del 1948. Da quel momento, la famiglia dell'ucciso era stata tenuta sotto costante controllo.

La *Sinfonietta*, approvata dall'Unione dei Compositori, viene eseguita nel maggio del 1948. Nonostante questo successo, il musicologo Grigorij Bernandt la stronca sulla rivista «Sovetskaja Muzyka» accusando Weinberg di formalismo e di imitazione di Šostakovič.

Alla fine di dicembre del 1948 si tiene la seconda riunione dell'Unione dei Compositori con lo scopo di verificare i 'successi' dei propri membri nel mettere in pratica le direttive ideologiche. Tichon Chrennikov, Presidente dell'Unione, inaspettatamente loda sei giovani compositori nelle cui opere aveva notato una svolta verso il realismo; tra loro vi era anche Weinberg. Fra le sue opere, Chrennikov mostra di apprezzare le *Canzoni ebraiche* op. 13:

Weinberg ha creato un'opera splendida, piena di gioia di vivere, dedicata alla vita serena, libera e operosa del popolo ebraico nel paese del socialismo.¹⁷⁴

Nel corso del 1948 Weinberg compone il *Concertino per violino e orchestra d'archi* op. 42 e il *Concerto per violoncello e orchestra* op. 43, che sarà eseguito solo nove anni dopo, nel gennaio del 1956.¹⁷⁵

Un ritardo ancora superiore attendeva la *Sinfonia* n. 3 op. 45, composta nel 1949. La *Sinfonia* tratta un tema costante nella produzione di Weinberg, quello degli orrori della guerra, mescolando in modo organico melodie liriche e motivi folclorici, ovvero una canzone popolare bielorussa nella prima parte e, nella seconda, una mazurka polacca che ricompare in forma modificata nel finale. La prima della *Sinfonia* era già fissata e le prove cominciate quando giunse l'ordine di annullare l'esecuzione. La spiegazione ufficiale era che lo stesso Weinberg vi avrebbe rinunciato dopo aver rilevato alcuni 'errori'. Una volta 'emendata' la sinfonia sarà eseguita solo nel 1960. Minore attenzione e meno rilievi venivano mossi ai generi 'brevi': in questi anni Weinberg scrive *suites* sinfoniche usando intonazioni del folclore slavo ed ebraico: *Rapsodija na moldavskie temy* (*Rapsodia su temi moldavi*) op. 47 n. 1, *Pol'skie napevy* (*Melodie polacche*) op. 47 n. 2, *Rapsodija na slavjanskie temy* (*Rapsodia su temi slavi*). Continuando a porsi l'obiettivo di essere accessibile all'ascoltatore e, in questo caso, all'esecutore, Weinberg scrive le due *Sonatine per violino e pianoforte* op. 46 e 49. Forse il compositore, nello scegliere questo genere, 'semplificato' rispetto alle sonate, pensava a studenti esecutori.

174. «Вайнберг создал яркое, жизнерадостное сочинение, посвященное теме светлой свободной трудовой жизни еврейского народа в стране социализма» [Chrennikov 1949, 23].

175. Il ritardo della prima diretta da Mstislav Rostropovič non era un fatto eccezionale per quegli anni: anche il *Concerto per violino e orchestra* di Šostakovič, composto nel 1947, fu eseguito per la prima volta solo sette anni dopo. Tra la composizione e la prima esecuzione, Weinberg apportò alcune modifiche al suo *Concerto*.

Una delle poche composizioni di questo periodo a non recare il marchio della pressione ideologica è il ciclo vocale su versi di Aleksandr Blok *Za gran'ju prošlych let* (*Oltre il limite dei giorni passati*) op. 38. Apparso sedici anni prima delle *Sem' romansov na stichi Bloka* (*Sette romanze su versi di Blok*) di Šostakovič, il ciclo dimostra che non vi fu semplice imitazione di Šostakovič da parte di Weinberg, ma che i rapporti tra i due compositori furono sempre di reciproca influenza. Da quest'opera, molto importante per Weinberg, derivano alcune soluzioni e melodie utilizzate più tardi nelle sue *Sinfonie* n. 4 e n. 7. Così come il ciclo vocale dei *Sonetti di Shakespeare* è contiguo a quelli composti su versi di poeti sovietici, anche il ciclo di Blok è contiguo alla *Cantata V kraju rodnom* (*Nel paese natio*) op. 51 che celebra Stalin e l'esercito, la bellezza degli immensi spazi sovietici e l'amicizia fra i popoli. La prudenza consigliava di dare ascolto alle richieste del partito: propaganda della gioiosa vita sovietica, amicizia fra i popoli e motivi folclorici.

Relativamente ostracizzato come molti altri compositori sovietici, anche in conseguenza della diffusione della musica di consumo, Weinberg è costretto a guadagnarsi da vivere componendo musica applicata. Chi non riceveva commissioni da parte dello stato e, di conseguenza, non aveva esecuzioni garantite, doveva trovare delle strade alternative come la radio, il circo e il cinema.

Come ricorda nelle sue memorie la moglie di Boris Čajkovskij, Janina-Irena Moszyńska-Čajkovskaja, in quegli anni né Weinberg né suo marito ricevevano commissioni per musica da concerto. Impiegata alla Radiotelevisione di stato, è lei a favorirne la collaborazione a trasmissioni e spettacoli radiofonici per bambini.¹⁷⁶ Weinberg collabora con Samuil Maršak per *Veseloe putešestvie čerez alfavit* (*Allegro viaggio attraverso l'alfabeto*) e compone le canzoni per lo spettacolo radiofonico di Vadim Korostylov e Michail L'vovskij, *Dimka-nevidimka* (*Dimka l'invisibile* 1954).

Il catalogo ufficiale di Weinberg comprende anche cinque raccolte di musica circense composta tra il 1948 e il 1952. Nell'Unione Sovietica il circo occupava un posto notevole nella gerarchia delle arti: lo stato vi investiva molto denaro e, insieme al balletto, esso era l'orgoglio del paese nei confronti dell'Occidente. Lenin considerava il circo un importante strumento di propaganda, secondo solo al cinema in termini di efficacia.

176. «Apart from the 'serious' music, Weinberg wrote very much for Lenfilm, possibly even more than for Mosfilm [...] He wrote a lot for cartoon films, and there was much music for children. In the years after the 1948 Decree, Metek (like Boris [Čajkovskij. A. ZH.]) did not get any commissions to write concert music. During the period when I was working as an editor at the children's department of the Gosteleradio I sometimes commissioned music for children's broadcasts from Metek. And this money of course helped him. The most difficult years were from 1948 up to 1951/52... In those years Boris worked as a music editor at the Music Department of Gosteleradio. Weinberg did not have any official position, however; for him these years were hard» [Fanning 2010, 80].

L'accompagnamento musicale dello spettacolo circense aveva il compito di dare forma, di unire i singoli numeri in un tutto unico: lo spettacolo si apriva con l'*ouverture* e finiva con una chiusa. La reputazione come autore di musica da circo di alto livello aiuta molto Weinberg (Figura 20). In quegli stessi anni viene fondata la Biblioteca della musica circense, il cui patrimonio è inizialmente costituito da opere, oltre che sue, di rappresentanti di spicco dell'élite musicale sovietica come Isaak Dunaevskij, Dmitrij Kabalevskij, Aram Chačaturjan.¹⁷⁷

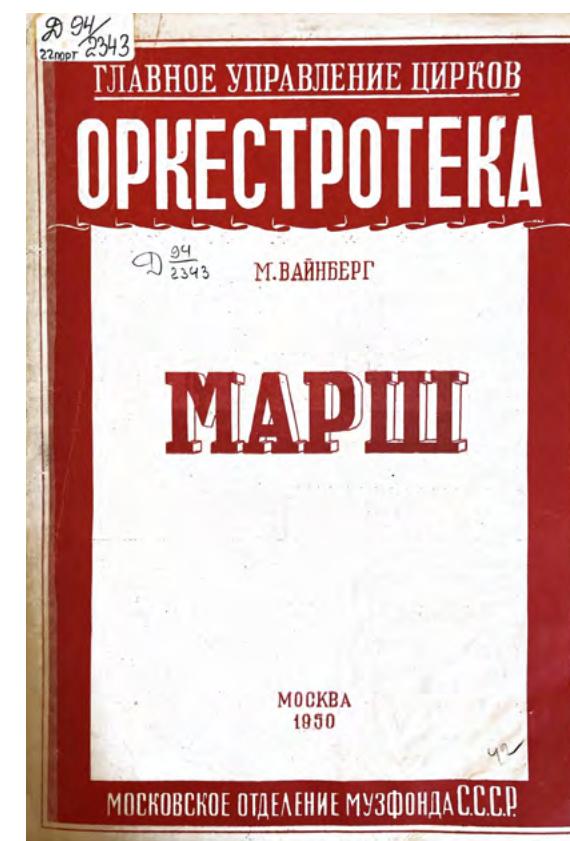


Figura 20.
Frontespizio della *Marcia* di Weinberg nella collana di musica circense 'Glavnoe upravlenie cirkov, Orkestrroteka' (Moskva 1950)

177. Isaak Dunaevskij (1900-1955), Dmitrij Kabalevskij (1904-1987), Aram Chačaturjan (1903-1978) occupano tutti posizioni di potere all'interno dell'Unione dei compositori e un posto di primo piano nel panorama musicale sovietico: Aram Chačaturjan, autore dell'inno ufficiale dell'Armenia (1944) è insignito quattro volte del Premio Stalin, di un Premio Lenin e di un Premio Statale. Dunaevskij vince il Premio Stalin per la musica composta per il film *Cirk* (*Il circo* 1936) e *Volga-Volga* (1938). Kabalevskij, uno dei fondatori dell'Unione dei compositori, figura pubblica molto potente in URSS, presidente della commissione per l'educazione musicale dei bambini, vanta ben quindici importanti riconoscimenti di Stato. Il Premio Stalin gli viene assegnato tre volte (1946, 1949 e 1951).

Nel 1951 Weinberg collabora con ventotto episodi alla messa in scena dello spettacolo teatrale *Studenty (Gli Studenti)* di Vladimir Lifšic (1913-1978). Inoltre, e ciò è particolarmente importante per il presente studio, dal 1949 al 1953 compone quattro partiture per il cinema di animazione, di cui parleremo in seguito (vedi Tabella 4, p. 144).

Il 6 febbraio 1953 Weinberg è arrestato nell'ambito della campagna contro i 'medici assassini', il cui capo, Miron Semenovič Vovsi, era zio di sua moglie Natalija Vovsi-Michoels. La notizia ufficiale dell'inizio della campagna appare sulla *Pravda* del 13 gennaio 1953 con la pubblicazione di un articolo intitolato *Podlye špioni i ubijcy pod maskoj professorov-vračej (Vili spie e assassini mascherati da medici e professori)*. Nell'articolo, che per una strana e fatale coincidenza esce nel giorno del quinto anniversario dell'assassinio di Michoels, quest'ultimo viene citato come agente del JOINT (*American Jewish Joint Distribution Committee*) e accusato di aver trasmesso a suo cugino Miron Vovsi le istruzioni circa i membri del governo che i medici avrebbero dovuto eliminare. L'articolo, come il comunicato del governo, insiste in modo particolare sul carattere sionista del complotto:

La maggior parte dei membri del gruppo terroristico – Vovsi, B. Kogan, Fel'dman, Grinštejn, Ètinger e altri – è stata comprata dallo spionaggio americano. Sono stati arruolati da una filiale dei servizi segreti americani, l'organizzazione internazionale borghese e nazionalista ebraica 'JOINT'. La faccia laida di questa organizzazione spionistica sionista, che nascondeva la sua vile attività sotto la maschera della beneficenza, è stata pienamente smascherata.¹⁷⁸

Weinberg viene portato via al termine della prima rappresentazione della *Cantata V kraju rodnom (Nel paese natio)* e della *Moldavskaja rapsodija (Rapsodia moldava)* per violino e orchestra, nel bel mezzo della cena di festeggiamento. Lo ricorda Janina-Irena Moszyńska-Čajkovskaja nella Lettera a Per Skans del 28 maggio 2000 [Fanning 2010, 89]:

In those years it was usual to get together without fail after concerts, to celebrate for half the night... We went to the [flat at the] Tverskoy Bulvard and sat down together, sharing our impressions from the excellent concert. All of a sudden there was a long ring at the door. Then another. [...] In sum it turned out that some two men had come to arrest Weinberg. As far as I now remember, Metek was standing there, already in his overcoat, without his tie and belt. And Metek said: 'Dear friends! I am

178. «Большинство участников террористической группы – Вовси, Б. Коган, Фельдман, Гринштейн, Этингер и другие – были куплены американской разведкой. Они были завербованы филиалом американской разведки – международной еврейской буржуазно-националистической организацией 'Джойнт'. Грязное лицо этой шпионской сионистской организации, прикрывающей свою подлую деятельность под маской благотворительности, полностью разоблачено». *Senza autore, Podlye špioni i ubijcy pod maskoj professorov-vračej, «Pravda»*, 13.2.1953.

not guilty of anything. Please excuse me...' And so he left. This episode from Metek's life was very characteristic of him – in spite of all his vulnerability, his childishness and a certain timidity, he endured this moment in a very courageous way.

Fra le accuse vi erano il tentativo di organizzare una regione ebraica in Crimea¹⁷⁹ e il nazionalismo ebraico, individuato dal kgb nella sua *Sinfonietta* n. 1.

Šostakovič si dà subito da fare per liberare l'amico e collega. Insieme alla moglie, Nina Vazar, prepara una dichiarazione in virtù della quale i coniugi avrebbero potuto assumere la tutela della figlia di Weinberg, Viktorija, nel caso in cui Natalija Vovsi-Michoels fosse stata arrestata. Weinberg ne era consapevole, e temeva per loro [Jakubov 1995, 12]:

Ero solo in una camera dove potevo stare solo seduto, non sdraiato. La notte periodicamente si accendeva la luce abbagliante di un faro che rendeva impossibile dormire... Verso il 19 dicembre il giudice istruttore mi disse in modo enigmatico: «Ci sono i tuoi amichetti che intercedono in tuo favore». Io non feci domande, perché poteva essere una provocazione. Se avessi fatto il nome di qualcuno, avrebbero potuto arrestarlo. Sta di fatto, comunque, che Šostakovič aveva scritto una lettera a Berija.¹⁸⁰

Sono tuttavia altre le circostanze che giocano a favore di Weinberg. Il 5 marzo 1953 muore Stalin e già il 4 aprile vengono liberati molti di coloro che erano stati coinvolti e condannati per la 'congiura dei camici bianchi'. Uno degli ultimi a uscire, come ricorda Natalija Vovsi-Michoels, è proprio Miron Vovsi (il 14 aprile). Dopo qualche giorno, il 27 aprile, viene liberato anche Weinberg.

Nell'ottobre del 1954 Šostakovič porta a termine la composizione della sua *Sinfonia* n. 10 e, come era già più volte successo, prega Weinberg di eseguirne insieme a lui una trascrizione a quattro mani. La nuova opera doveva essere sottoposta al giudizio del consiglio moscovita e di quello dell'Unione dei compositori di Leningrado. Per Weinberg si tratta di un importante ritorno alla vita e all'ambiente professionale. Quando, nell'aprile del 1954, la sinfonia è criticata a Mosca nel corso di una seduta dell'Unione dei compositori, Weinberg interviene in difesa dell'opera e

179. «Варе centinaia di intellettuali furono arrestati; un certo numero di essi [...] furono deportati in Siberia e poi giustiziati, nel 1952, con l'accusa di aver proposto, a fini di sabotaggio, di riunire ebrei nella Crimea svuotata dai suoi tatari» [Werth 1993, 414].

180. «Я был в одиночной камере, где я мог только сидеть, не лежать. Ночью периодически включался яркий свет из проектора, так, что было невозможно спать... Приблизительно вокруг 19 февраля следователь сказал мне загадочно: «за тебя дружки заступаются» Я не стал расспрашивать, так как это могла быть провокация. Если бы я упомянул чье-нибудь имя, они могли бы арестовать этого человека. Во всяком случае, это факт, что Шостакович написал Берии письмо» [Jakubov 1995, 12].

osa opporsi ai musicologi burocrati che trovano la sinfonia ‘non corrispondente alla linea del partito’. Questo intervento, così poco consono al carattere di Weinberg, si spiega con la sua enorme riconoscenza verso Šostakovič per il suo intervento durante la sua prigione.

Dopo la morte di Stalin il ‘disgelo’ politico penetra ovunque e coinvolge anche l’Unione dei compositori. Nel 1955, quando diversi settori dell’Unione vengono riorganizzati, a Weinberg viene proposto di diventare membro della commissione preposta alla produzione musicale per le masse popolari (*massovye muzykal’nye žanry*). La collaborazione con l’Unione era sintomo certo di una riabilitazione agli occhi della società sovietica. Come scrive David Fanning nella sua monografia su Weinberg [Fanning 2010, 89],

No one expected swift changes in any field after Stalin’s death, though it was cautiously hoped that some aspects of policies in the arts might soften up, for example as regards the relationship between the authorities and those with relatively modernist inclinations. There was as yet hardly any musical avant-garde, or composers who were categorized as such in the USSR. By 1960, however, composers such as Andrey Volkonsky, Galina Ustvolskaya, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke and Arvo Pärt had all appeared on the scene. All were modernists in the sense that they sought to distance themselves quite sharply from the heritage of Shostakovich and Prokofiev, in a way that Weinberg, for all his openness to stylistic innovation, never countenanced. All nurtured dreams of new worlds of expression in their student years, which (with the exception of Ustvolskaya who was a few months older than Weinberg) coincided with the beginnings of the Thaw (named after Ilya Erenburg’s eponymous novel of 1954). All regarded the official Composers’ Union with a suspicion that to a certain extent was mutual. But outright counter-cultural subversion was not an option, even if composers had wanted to adopt such posture (which is doubtful). On the contrary, peaceful coexistence was the only realistic policy. Every Soviet composer had to be a member of the Union if they wanted a career. The modernists and independents alike enjoyed the privileges that came with Union membership, in exchange for which occasionally wrote works on commission, not seldom of a propagandistic character.

I tre mesi di prigione minano però irreparabilmente la salute fisica di Weinberg e, senza dubbio, influiscono sulla sua visione del mondo. Negli anni che seguono immediatamente l’arresto e la morte di Stalin, il compositore scrive un numero limitato di opere adatte a essere incluse nel catalogo della sua musica accademica. Fra di esse vi è la *Sonata per violino e pianoforte* n. 5 op. 53, una composizione straordinaria dedicata a Šostakovič, probabile espressione musicale della gratitudine per l’aiuto prestatogli durante l’arresto. Ultima nell’elenco delle opere precedenti al xx Congresso è la *Sonata per pianoforte* n. 4, op. 56.

A questa scarsa produzione accademica si accompagna l’inizio di una fase in cui Weinberg si apre a generi diversi, quali il balletto *Zolotoj ključik* (*La piccola chiave d’oro*) op. 55 su libretto di Aleksandr Gajamov. Ispirata alla fiaba di Aleksej Tolstoj *Priklučenija Buratino ili Zolotoj ključik* (*Le avventure di Burattino, ovvero la piccola chiave d’oro*), la prima versione del balletto viene composta negli anni 1954-1955. Anche in questo caso, la messa in scena si fa aspettare ben sette anni.¹⁸¹

A questo stesso periodo risale l’inizio della composizione di musica per film. Dopo i quattro cartoni animati degli anni 1949, 1950 e 1953, i primi film per cui Weinberg scrive la colonna sonora (se si trascurano le prove giovanili a Varsavia) sono *Dva druga* (*Due amici*), *Na lesnoj estrade* (*Sul palcoscenico del bosco*), *Tanjuša, Tjavka, Top i Njuša* (*Tanjuša, Tjavka, Top e Njuša*), e *Ukrotitel’nica tigrov* (*La domatrice di tigri*), tutti del 1954. La collaborazione di Weinberg con il mondo del cinema sarà destinata a durare sino al 1989, con la composizione di più di sessanta partiture per film e film di animazione (vedi p. 144).

Il 25 febbraio 1956 Chruščev legge al ventesimo congresso del partito il celebre discorso *Sul culto della personalità e sulle sue conseguenze*. Per quanto riguarda la musica, il nuovo corso politico significava l’abrogazione della risoluzione del 1948 *Sull’opera ‘La grande amicizia’ di V. Muradeli*. Anche se, di fatto, i compositori fatti bersaglio di critiche nel 1948 erano già stati riammessi alla vita musicale, l’atto simbolico della rimozione dell’accusa è un avvenimento di un’importanza senza precedenti, che comporta anche per Weinberg una totale riabilitazione. Il compositore, tuttavia, non torna a partecipare attivamente alla vita socio-musicale: la sua salute, che era sempre stata molto fragile, lo era divenuta ancor più dopo l’arresto. Nella sua limitata cerchia di amici e colleghi, l’amicizia con Šostakovič continua a occupare la posizione principale e a costituire una fonte importante di ispirazione. A quegli anni risale anche la conoscenza con Andrej Volkonskij, il primo compositore sovietico a utilizzare il sistema dodecafónico e a occuparsi di musica barocca. Volkonskij prende parte come clavicembalista alla prima esecuzione della *Sinfonia* n. 7 di Weinberg, nel 1964.

Nel decennio 1956-1966 la produzione di Weinberg è ricca e variegata: tornato dopo undici anni al genere del quartetto per archi, Weinberg ne

181. Il lungo intervallo fra composizione e messa in scena fu certamente dovuto a motivi politici. Aleksej Tolstoj, che pure godeva di un certo favore presso Stalin e chiaramente ci teneva a non perdere questa posizione, non era riuscito a trattenersi dallo scrivere una satira sociale troppo trasparente. I problemi della tirannia, della ricerca di un paese migliore, della violenza, e altri ancora traspaiono con evidenza dalla fiaba, che si ispira al soggetto italiano di Pinocchio, ben noto al grande pubblico. Nel 1961 Weinberg rielaborò il balletto, aggiungendo nuovi personaggi e componendo ex novo quasi metà del materiale musicale. Nel 1964 scrisse quattro *suites* orchestrali che si basavano sulla musica della prima e della seconda versione del balletto.

compone cinque (nn. 7, 8, 9, 10, 11); tra questi, il n. 8 op. 66 (1959) sarà per molti anni il più eseguito fra tutti i suoi diciassette quartetti. Risalgono a questi anni sonate, sinfonie, concerti, balletti, suites, numerosi cicli vocali, romanze e alcune cantate. La musica vocale di questo periodo si sviluppa fondamentalmente nella direzione che porterà alla creazione dell'opera *Passazirka (La passeggera)*, op. 97. La visione del mondo drammatica ma luminosa di Weinberg trova consonanze nella poesia di Julian Tuwim, di Adam Mickiewicz, di Leopold Staff, Stanisław Wygodzki, del poeta ungherese Sándor Petöfi, dei poeti sovietici Aleksandr Jašin ed Evgenij Vinokurov. Al grande poema di Julian Tuwim *Kwiaty Polskie (I fiori della Polonia)* è ispirata anche la *Sinfonia* n. 8 per tenore, coro misto e orchestra, op. 83, intitolata *Cvety Pol'si (I fiori della Polonia)* e dedicata agli orrori della guerra e degli anni del dominio nazista in Polonia. Appartiene a questo periodo una delle sue più famose colonne sonore, quella composta per il film di Michail Kalatozov *Quando volano le cicogne* (1956-1957), vincitore della Palma d'Oro a Cannes nel 1958.

Nel 1965-1967 viene composto il *Requiem* op. 96, dedicato a tutte le vittime della guerra. Quest'opera in qualche modo 'corrisponde' al *War Requiem* op. 66 di Britten, al *Dies irae* (1967) di Penderecki e alla *Sinfonia* n. 14 op. 135 di Šostakovič, composte all'incirca negli stessi anni. L'autore utilizza testi di poeti di vari paesi, dei russi Dmitrij Kedrin e Michail Dudin, dello spagnolo Federico García Lorca, dell'americana di origini ebraiche Sara Teasdale e del giapponese Munetoshi Fukugawa. Su versi di quest'ultimo, l'anno prima, aveva scritto la cantata *Chirosimskoe pjatistiše (Pentastico di Hiroshima)*, che diviene la quarta parte del *Requiem*. L'epigrafe stampata sul frontespizio della partitura è un verso tratto dalla poesia di Aleksandr Tvardovskij *V čas mira (Nell'ora della pace)*, composta il 3 agosto 1945 e dedicata alla fine della guerra [Tvardovskij 1966, 344]:

Ещё теплы стволы орудий,
И кровь не всю впитал песок,
Но мир настал.
Вздохните, люди,
Переступив войны порог...

Ancora è calda la canna delle armi,
E la sabbia non ha assorbito tutto il sangue,
Ma è venuta la pace.
Respirate, gente
che avete varcato la soglia della guerra...

Considerata da Weinberg la più importante fra le sue composizioni, *La passeggera* (1967-1968) rappresenta il suo primo cimento in campo operistico [Giust 2018, 173-201; Fanning 2010, 117-120; Mogl 2017, 286-367]. Si tratta di una composizione molto organica e tipica del compositore: vi si ritrovano sia l'intreccio su base polacca a lui caro, sia lo spirito dell'internazionalismo e una netta ispirazione antifascista. È noto che

egli considerava *La passeggera* il proprio capolavoro; qui si esprime nel modo più completo il suo dolore per la morte di tante e tante persone per l'arbitrio e la crudeltà di altri uomini. Per tutta la vita, con tutta la sua creazione, egli esorta a non dimenticare gli orrori della guerra, le vittime dell'Olocausto, i bimbi innocenti periti. Per questo è così importante che oggi l'opera abbia trovato stabilmente posto nei repertori teatrali e che sinfonie e quartetti siano eseguiti e incisi sia in Russia che in Occidente. Il libretto dell'opera, di Alexander Medvedev e Juri Lukin, è basato sull'omonimo racconto della scrittrice polacca Zofia Posmysz, scritto nel 1962, tradotto in russo poco dopo e pubblicato nella rivista «Inostrannaja literatura». Dal racconto furono tratti un film, un telefilm e uno spettacolo radiofonico. Come ricorda la stessa Zofia Posmysz, Šostakovič aveva letto il racconto e consigliato a Weinberg di utilizzare questo materiale letterario per trarne un'opera [Posmysz 2010, 152]:

Dmitrij Šostakovič las die Erzählung und empfahl Weinberg, aus dem Stoffe eine Oper zu machen. Das Libretto verfasste der Musikwissenschaftler Aleksandr Medvedev.

Zofia Posmysz era sopravvissuta ad Auschwitz e il suo racconto si basava sulla terribile esperienza del lager. La narrazione si apre con l'incontro fra un'ex detenuta e una sorvegliante. L'azione si svolge quindici anni dopo la guerra, in quella che doveva essere la sua nuova vita. Il problema etico fondamentale verte sulla possibilità di vivere con una simile esperienza alle spalle, sul 'contrappunto' temporale fra un presente apparentemente sereno e un terribile passato. La specificità dell'opera e le leggi della drammaturgia musicale richiedevano l'introduzione di importanti integrazioni nel libretto. Compiono personaggi nuovi – la maestra russa Katja, l'anziana contadina polacca Brońska, la giovane francese Yvette, la ceca Vlasta – alla cui introduzione l'autrice del racconto cerca invano di obiettare osservando come il loro carattere internazionale sapesse di propaganda. Medvedev le risponde che, senza un simile intervento, sarebbe stato impossibile anche solo pensare alla messa in scena dell'opera. Ciononostante, la sua prima esecuzione in forma di concerto si svolge solo nel 2006 a Mosca, mentre la prima mondiale in forma scenica ha luogo il 21 luglio 2010 al festival musicale di Bregenz (Austria) in coproduzione con il 'Teatr Wielki' di Varsavia, la 'English National Opera' e il 'Teatro Real' di Madrid (direttore Teodor Currentzis, regista David Pountney). La musica de *La passeggera* commuove per la sua profonda verità, per la nitida precisione nel disegnare le immagini. Nonostante i forti contrasti tra scene cariche di tensione drammatica e scene limpidamente liriche, fra tragico e grottesco, e nonostante il fatto che il linguaggio musicale

dell'opera comprenda sia motivi popolari del folclore, sia elementi atonali e dodecafoni, la rigorosa unità stilistica dell'opera non viene mai perduta, ma si conserva in un perfetto equilibrio di tutti gli elementi formali e strutturali. Nella nota introduttiva all'edizione dell'opera per pianoforte a quattro mani, Šostakovič scrive [Šostakovič 1977, 4]:

Non mi stanco di appassionarmi all'opera *La passeggera* di Weinberg. Per tre volte l'ho ascoltata, ho studiato la partitura e ogni volta ho capito più a fondo la bellezza e la grandezza di questa musica. È un'opera magistrale, perfetta per stile e forma.¹⁸²

Non è questo il luogo per ricostruire l'intera, vastissima produzione di Weinberg. Il catalogo del compositore si arricchisce nel decennio 1965-1975 di due *Quartetti per archi* (n. 11, op. 89 e n. 12, op. 103), *Ventiquattro preludi per violoncello* (op. 100, dedicata a Rostropovič), numerose sonate per violino (n. 2, op. 95), per violoncello (n. 2, op. 86; n. 3 op. 106), per viola (n. 1, op. 107), per contrabbasso (op. 108), e tre grandi sinfonie con coro (n. 9, op. 93; n. 10, op. 98; n. 11), profondamente differenti tra loro. Come la precedente *Sinfonia* n. 8, la *Sinfonia* n. 9 per coro misto e grande orchestra dal sottotitolo *Ucelevšie stroki (Righe superstiti)* è ispirata a versi di Julian Tuwim e di Władysław Broniewski. La *Sinfonia* n. 11 dal sottotitolo *Toržestvennaja (Solenne)* è dedicata al centenario della nascita di Lenin. Originariamente composta di tre parti, è integrata con una quarta parte, la *Cantata V'etot den' rodilsja Lenin (In questo giorno è nato Lenin)*, aggiunta probabilmente dopo la data del giubileo. La *Sinfonia* n. 10 si contrappone radicalmente a quelle appena descritte. Orchestrata per un complesso di diciassette strumenti e articolata in parti intitolate *Concerto Grosso, Pastorale, Canzone, Burlesque, Inversion*, questa sinfonia è dedicata a Rudol'f Baršaj, fondatore della prima orchestra da camera dell'urss, cui si deve la 'scoperta' della scuola neoviennese. Weinberg vi utilizza sia la musica aleatoria, sia le serie dodecafoni.

Gli anni Settanta sono caratterizzati dalla nascita di quattro opere in una volta. *Madonna i soldat (La madonna e il soldato)*, op. 105, è composta nel 1970-71 sulla base del racconto di Vladimir Bogomolov Zosja. Al libretto, come nel caso de *La passeggera*, lavora Medvedev. L'opera è dedicata al trentesimo anniversario della vittoria nella Seconda guerra mondiale. La trama ha carattere lirico, anche se l'azione principale, l'amore di un soldato russo per una ragazza polacca di campagna, si svolge durante la guerra. La prima ha luogo nel marzo del 1975 a Leningrado, grazie a

182. «Не устаю восхищаться оперой «Пассажирка» М. Вайнберга. Трижды слушал ее, изучал партитуру, и с каждым разом все глубже постигал красоту и величие этой музыки. Мастерское, совершенное по форме и стилю произведение» [Šostakovič 1977, 4].

un deciso impegno di Šostakovič, che ne aveva un'altissima opinione dal punto di vista sia musicale e drammaturgico. Dopo aver composto due opere così serie, dolorose sul piano tematico, Weinberg si volge al genere comico. Nascono così *Ljubov' D'Artan'jana (L'amore di d'Artagnan)*, ispirata ai *Tre moschettieri* di Alexandre Dumas, *Mazl tov! (I nostri auguri)*, basata su motivi del racconto di Sholem Alejchem e *Ledi Magnezija (Lady Magnesia)*, ispirata al dramma di Bernard Shaw *Passion, Poison and Petrification*. Per quest'ultima, come per la precedente, è lo stesso Weinberg a scrivere il libretto.

Molte opere di Weinberg contengono dediche. Evidentemente si tratta per lui di una forma di comunicazione con le persone vicine e care. Ad esempio, il *Quartetto* n. 10 del 1965 è dedicato a Ol'ga Rachal'skaja, che presto diviene la sua seconda moglie. Il *Quartetto* n. 11, caratterizzato da una particolare intimità e profondità, dalla trasparenza e dalla compattezza della forma, è dedicato invece alla figlia maggiore, Viktorija. Il *Quartetto* n. 12 è dedicato a un suo intimo amico, il compositore Veniamin Basner. Le sonate per strumenti solisti sono dedicate rispettivamente a Mstislav Rostropovič (quelle per violoncello) e a Michail Fichtengol'c (quelle per violino).

Nell'agosto del 1975 scompare Šostakovič. Per Weinberg è una perdita enorme: da sempre suo amico e interlocutore privilegiato, Šostakovič era stato presente in molti momenti cruciali della sua vita, dall'invito a trasferirsi a Mosca da Taškent, alla fine della guerra, all'intervento per liberarlo dalla prigione, sino alla proposta di comporre *La passeggera*. Alla sua memoria Weinberg dedica la *Sinfonia* n. 12, puro esempio del genere sinfonico, priva di carattere programmatico, senza parti vocali, né coro. Con la morte dell'amico, collega e maestro, la vita creativa di Weinberg, incapace di lottare per un proprio posto nella comunità musicale, di ottenere l'esecuzione delle proprie opere e di seguire le mode, entra in un cono d'ombra. Negli anni Ottanta la società sovietica stava cambiando molto rapidamente. L'Unione Sovietica viveva i suoi ultimi anni e la capacità di unire l'alta qualità della composizione con i dettami ideologici non era più necessaria. La cortina di ferro si stava dissolvendo e lo spazio musicale si riempiva di nuovi generi e correnti. Weinberg rimane fedele alla via che aveva scelto tanto tempo prima. Come scrive nel suo articolo Verena Mogl [2010, 134],

In einer Vielzahl seiner eigenständigen Werke hingegen setzte Weinberg sich kompositorisch mit dem Krieg und dem Holocaust auseinander, was den Charakter seiner Musik nachhaltig beeinflusste. Gänzlich leichtfüßige, gar lustige Werke sind in Weinbergs umfangreichem Œuvre die Ausnahme. Eigenen Aussagen folge resultierte diese thematische Gewichtung jedoch nicht aus einer freiwillig

getroffenen künstlerischen Entscheidung. Vielmehr fühlte Weinberg sich eigenen Aussagen zufolge angesichts der selbst erlebten Kriegswirren und des Schicksals seiner Familie moralisch verpflichtet, sich künstlerisch mit der Erfahrung des Krieges auseinanderzusetzen.

Weinberg lavora instancabilmente sino alla fine della sua vita. Il lavoro era la sua vita, una vita sempre più isolata dal mondo esterno, come si legge nella sua lettera a Krzysztof Meyer (ricevuta il 25 novembre 1988), trasmessa a Per Skans il 24 aprile 2000, [Fanning 2010, 143]:

My health is weak, as so often with elderly people. My circle of friends and acquaintances is diminishing with catastrophic rapidity. My family is my strongest foundation.

Continuando la collaborazione col librettista Medvedev compone altre due opere: *Portret (Il ritratto)*, dal racconto di Nikolaj Gogol', e *Idiot (L'idiota)*, dall'omonimo romanzo di Fedor Dostoevskij. Queste due opere non rientrano nel normale ambito tematico del compositore: non trattano di interpretazione e memoria della guerra e dell'Olocausto e neppure manifestano una tendenza comico-lirica. *Il ritratto* è una riflessione sul destino e la vocazione dell'artista, mentre al centro dell'*Idiota* vi è la questione dell'idealismo e del perdono universale. La prima dell'*Idiota* si tiene nel 1991 al 'Teatro musicale da camera' di Mosca con la messa in scena del celebre regista Boris Pokrovskij.

Caratteristico di questo periodo è il progressivo allontanamento dalla poesia polacca e yiddish e l'avvicinamento alla letteratura russa: alla fine degli anni Settanta nascono tre cicli vocali su versi di Žukovskij, Lermontov e Baratynskij. Alla poesia di Anna Achmatova, Sergej Orlov, Aleksandr Tvardovskij è ispirata una trilogia sinfonica (*Sinfonie* nn. 17, 18 e 19) creata all'inizio degli anni Ottanta e dedicata alla tematica della guerra dal titolo *Perestupiv porog vojny* (*Dopo aver varcato la soglia della guerra*). La *Sinfonia* n. 17 op. 137, intitolata *Pamjat'* (*Memoria*), reca come epigrafe versi di Anna Achmatova tratti dalla poesia *Prošlo pjat' let, – i zalečila rany* (*Sono passati cinque anni, e si rimarginano le ferite*, 1950) [Achmatova 1977, 231]:

Ты стала вновь могучей и свободной, Страна моя!	Di nuovo sei divenuto potente e libero, Paese mio!
Но живы навсегда	Ma vivi per sempre
В сокровищнице памяти народной	Ben conservati nello scrigno della
Войной испепеленные года.	memoria popolare
	Saranno gli anni bruciati dalla guerra.

La *Sinfonia* n. 18 op. 138, a differenza della precedente, prettamente strumentale, è scritta per coro misto e orchestra. Vi sono utilizzati testi di Sergej Orlov, Aleksandr Tvardovskij e della poesia popolare russa. Il titolo di questa sinfonia, *Vojna - žestoče slova netu* (*Guerra - non c'è parola più crudele*) è una citazione da Tvardovskij che il compositore aveva già ripreso nell'opera *La madonna e il soldato*.

La *Sinfonia* n. 19 op. 142, intitolata *Svetlyj maj* (*Maggio luminoso*), rinvia al giorno della vittoria nella Seconda guerra mondiale (9 maggio del 1945) e reca anch'essa un'epigrafe tratta dalla poesia di Achmatova *Pobeda* (*La vittoria*, 1942-1945) [Achmatova 1977, 215]:

Победа у наших стоит дверей...	La vittoria è alle nostre porte...
Как гостю желанную встретим?	Come accoglieremo l'ospite agognata?
Пусть женщины выше поднимут детей,	Le donne levino in alto i loro bimbi,
Спасенных от тысячи тысяч смертей,	Salvati da migliaia e migliaia di morti, –
Так мы долгожданной ответим.	Così risponderemo all'ospite tanto a lungo attesa.

Fra le ultime composizioni di Weinberg compare il genere delle 'sinfonie da camera'. La prima, composta per orchestra d'archi nel 1986, è una rielaborazione del *Quartetto per archi* n. 2 op. 3. Si tratta di un ciclo in quattro parti che, esteriormente, sembra seguire il modello del sinfonismo classico viennese. La seconda, op. 187 del 1987, rielabora il *Quartetto per archi* n. 3 op. 14 aggiungendo agli archi i timpani; per contenuto e linguaggio è un'opera più complessa della precedente, in cui svolgono una parte rilevante i momenti drammatici. La terza, op. 151, è composta nel 1991 sulla base del *Quartetto per archi* n. 5 op. 27. La quarta, op. 153, del 1992, è l'ultima opera compiuta di Weinberg. All'orchestra per archi si aggiungono una parte per clarinetto e una per triangolo, breve, ma di rilevanza simbolica. Il clarinetto ha un ruolo importante nella produzione del compositore, poiché, oltre alla sonata e al concerto per strumento solista, in molte opere gli viene affidata la voce dell'autore, del protagonista. Al 1991 risale la *Sinfonia* n. 21 op. 152 in una sola parte per soprano (che canta senza parole) e orchestra. La sinfonia è dedicata alle vittime del ghetto di Varsavia. Weinberg aggiunge a mano il titolo *Kadysh*, la preghiera ebraica per i morti.

Non viene portata a termine e resta priva di orchestrazione la *Sinfonia* n. 22 op. 154, dedicata alla seconda moglie, Ol'ga Rachal'skaja, che si era votata interamente a Weinberg. Gli ultimi anni di vita del compositore sono funestati da gravi malattie e da difficoltà economiche: convinto nella sua modestia di non avere nulla da insegnare, non aveva mai avuto allievi.

Nella vita musicale del tempo non c'è più posto per lui, anche se insignito di importanti riconoscimenti da parte dello stato, come il titolo di Artista del Popolo della Repubblica Sovietica Russa (1980) e il Premio di Stato dell'URSS (1990). Weinberg si spegne il 26 febbraio 1996, a settantasei anni.

Nonostante la crescente attenzione per l'opera di Weinberg, la sua musica per film e, in particolare, quella per il cinema di animazione, è un aspetto della produzione del compositore su cui non è stata fatta ancora piena luce, con l'unica eccezione dell'articolo di Verena Mogl [2010, 123-137]. Nel periodo dal 1948 al 1989 il compositore scrive più di sessanta partiture per i film,¹⁸⁵ di cui venticinque sono pellicole di animazione (il loro numero sale a ventotto se si contano separatamente le quattro puntate di *Ušastik*, *Il coniglio Grandioreccie* 1979-1982). Come abbiamo già ricordato (vedi p. 135), se si trascurano le prove giovanili a Varsavia il primo film per cui Weinberg scrive la colonna sonora è *Ukrotitel'nica tigrov* (*La domatrice di tigri*), di Nadežda Koševerova e Aleksandr Ivanovskij. Si tratta di una commedia girata nel 1954 a Leningrado negli studi della *Lenfil'm*, per i quali l'autore comporrà anche in seguito una serie di opere. La musica per *La domatrice di tigri* è per lo più allegra e spensierata come il film, con le sue peripezie amorose e con il prevedibile lieto fine; tuttavia, già in questa prima prova si delineano le modalità con cui Weinberg cerca di risolvere il compito di armonizzare la musica con la trama. La collaborazione con Nadežda Koševerova era destinata a durare nel tempo, per un totale di sette lungometraggi (l'ultimo, *Skazka pro vlyublennogo maljara*, *La favola del pittore innamorato*, è del 1987).

I film per cui Weinberg compone appartengono ai generi più diversi, dal cinema per bambini – per esempio *Dva druga*, (*I due amici*), del 1955 – alla fantascienza, e richiedono soluzioni musicali differenziate. In *Bar'er neizvestnosti* (*La barriera dell'ignoto* 1961) dei registi Nikita Kurichin e Teodor Vul'fovič, l'atmosfera fantascientifica – un misterioso alone fosforescente circonda l'aereo supersonico sperimentale di cui si tratta – è resa tramite il ricorso a musica elettronica eseguita dal quintetto di strumenti elettronici di I. Varovič¹⁸⁴ con l'accompagnamento di un'orchestra strumentale da camera. Un altro film di argomento 'aeronautico' degli stessi due registi, *Poslednyj djujm* (*A un passo* 1958), deve in larga misura il suo

183. Per la filmografia completa si veda [Mogl 2017, 433-438].

184. Le informazioni su I.M. Vorovič sono molto limitate: è uno dei tre inventori di un dispositivo in grado di produrre un effetto di *glissando* in uno strumento elettromusicale polifonico a tastiera, nonché direttore di un ensemble musicale di strumenti elettronici <https://patentdb.ru/patent/149028>, consultato il 22 agosto 2022.

successo alla colonna sonora e, in particolare, a una canzone composta per l'occasione da Weinberg.

Numerosi e diversi tra loro sono anche i registi con cui Weinberg collabora, a volte per più di una pellicola. Tra i più famosi va annoverato Michail Kalatozov, vincitore a Cannes della Palma d'oro con il celebre *Quando volano le cicogne* (*Letjat žuravli* 1958), film di culto che rappresenta una delle icone del cinema del disgelo.

La produzione di Weinberg per il cinema di animazione è abbastanza diseguale. Negli anni Cinquanta, nei lavori nati dalla collaborazione con i registi Aleksandr Ivanov¹⁸⁵ e Vladimir Degtjarev,¹⁸⁶ lo stile è tipico di quell'epoca: al cinema di animazione di quegli anni si chiede di ispirarsi alla produzione di cartoni animati della Disney. La trama doveva avere una funzione pedagogica e una morale istruttiva, i protagonisti erano per lo più animali, le storie si ispiravano al folclore, in genere russo, ma non solo: *Chrabryj Pak* (*Pak il coraggioso* 1953) di Degtjarev, per esempio, è basato su fiabe e motivi folclorici coreani. La musica doveva essere orecchiabile e utilizzare melodie popolari: Weinberg si adegua alle direttive del Plenum dell'Unione dei compositori del 1948. Le pellicole di animazione da lui musicate sono ventotto (Tabella 4, p. 144).¹⁸⁷

A partire dalla metà degli anni Sessanta il linguaggio musicale di Weinberg si fa complesso e vario. Ciò è particolarmente evidente nelle colonne sonore composte per i film di animazione del regista Fedor Chitruk, dove la musica assume un ruolo di primaria importanza per la costruzione dei personaggi e per la loro caratterizzazione psicologica. Per questo motivo, la mia analisi verterà sul sodalizio Weinberg / Chitruk, e, in particolare, su due cartoni animati: *Kanikuly Bonifacija* (*Le vacanze di Bonifacio*) e il celeberrimo *Vinni-Puch*.

185. Aleksandr Ivanov (1899-1959), regista e sceneggiatore, è uno dei padri dell'animazione grafica sovietica. Nel 1926 ha fondato un laboratorio di cinema di animazione presso lo studio cinematografico *Sovkino*. Dal 1925 è regista di film di animazione. Dal 1936 lavora nello studio *Sojuzmul'tfilm*.

186. Vladimir Degtjarev (1916-1974), regista e sceneggiatore, dal 1948 lavora nello studio *Sojuzmul'tfilm* dapprima come disegnatore e, dal 1953, come regista. Nella Seconda guerra mondiale gli era stato amputato il braccio destro, per cui aveva dovuto imparare a disegnare con la mano sinistra.

187. La restante filmografia di Weinberg si può consultare in [Mogl 2017, 433-438].

Tabella 4. Film di animazione con la musica di Weinberg

Titolo originale del film	Titolo in italiano	Regista	Anno
<i>Polkan i Šavka</i>	<i>Polkan e Šavka</i>	Aleksandr Ivanov	1949
<i>Deduška i vnuček</i>	<i>Il nonno e il nipotino</i>	Aleksandr Ivanov	1950
<i>Chrabryj Pak</i>	<i>Pak il coraggioso</i>	Evgenij Rajkovskij, Vladimir Degtjarev	1953
<i>Krašenij lis</i>	<i>Il volpone dipinto</i>	Aleksandr Ivanov	1953
<i>Na lesnoj Ėstrade</i>	<i>Sul palcoscenico del bosco</i>	Ivan Aksenčuk	1954
<i>Tanjuša, Tjavka, Top i Njuša</i>	<i>Tanjuša, Tjavka, Top e Njuša</i>	Viktor Gromov	1954
<i>Lesnaja istorija</i>	<i>Una storia boschiva</i>	Aleksandr Ivanov	1956
<i>Dvenadcat' mesjacev</i>	<i>Dodici mesi</i>	Michail Botov	1956
<i>Skazka o sneguročke</i>	<i>La fiaba di Sneguročka (La fanciulla di neve)</i>	Vladimir Degtjarev, Vladimir Danilevič	1957
<i>Pro kozla</i>	<i>Per il caprone</i>	Vadim Kurčevskij, Iosif Bojarskij	1960
<i>Funtik i ogurci</i>	<i>Funtik e i cetrioli</i>	Leonid Aristov	1961
<i>Kto poedet na vystavku?</i>	<i>Chi andrà alla mostra?</i>	Vladimir Degtjarev	1964
<i>Možno i nel'zja</i>	<i>Si può e non si può</i>	Lev Mil'čin	1964
<i>Toptyžka</i>	<i>L'orsacchiotto Toptop</i>	Fedor Chitruk	1964
<i>Kanikuly Bonifacija</i>	<i>Le vacanze di Bonifacio</i>	Fedor Chitruk	1965
<i>Vinni-Puch</i>	<i>Vinni-Puch (Winnie-the-Pooh)</i>	Fedor Chitruk	1969
<i>Skazka pro Kolobok</i>	<i>La Fiaba di Pagnottella</i>	Natalija Červinskaja	1969
<i>Byl'-nebylica</i>	<i>Una storia fantastica</i>	Vladimir Polkovnikov	1970
<i>Vinni-Puch idet v gosti</i>	<i>Vinni-Puch va in visita</i>	Fedor Chitruk	1971
<i>Samyj mladšij doždik</i>	<i>La pioggerella più giovane</i>	Stella Aristakesova	1971
<i>Vinni-Puch i den' zabol</i>	<i>Vinni-Puch e il giorno delle preoccupazioni</i>	Fedor Chitruk, Gennadij Sokol'skij	1972
<i>Kak verbljužonok i oslik v školu chodili</i>	<i>Come il camillino e l'asinello andavano a scuola</i>	Leonid Švarcman	1975
<i>Prosto tak</i>	<i>Semplicemente così</i>	Stella Aristakesova	1976
<i>Ušastik</i>	<i>Il coniglio Grandioreccchie</i>	Ol'ga Rozovskaja	1979
<i>Ušastik i ego druz'ja</i>	<i>Grandioreccchie e i suoi amici</i>	Ol'ga Rozovskaja	1981
<i>Kak gusenok na lisu ochotilsja</i>	<i>L'anatroccolo a caccia nel bosco</i>	Ol'ga Rozovskaja	1982
<i>Tainstvennaja propaža</i>	<i>Una misteriosa scomparsa</i>	Ol'ga Rozovskaja	1982
<i>Lev i byk</i>	<i>Il leone e il toro</i>	Fedor Chitruk	1983

2. Chitruk e Weinberg: diciannove anni di collaborazione

La collaborazione tra Weinberg e Fedor Savel'evič Chitruk (1917-2012) riguarda sette cartoni animati (vedi Tabella 4). Fu un sodalizio di grande importanza per l'elaborazione dello personale che avrebbe fatto di Chitruk un classico del cinema di animazione russo, fondatore, insieme a Jurij Norštejn, Andrej Chržanovskij ed Ėduard Nazarov, della scuola-studio ŠAR che più volte avremo modo di ricordare.¹⁸⁸

Laureatosi nel 1936 all'Istituto d'Arte (ogiz), Chitruk aveva lavorato fin dal 1938 alla *Sojuzmul'tfil'm*. Il suo primo film, *Istorija odnogo prestuplenija* (*Storia di un delitto* 1962) ha subito un enorme successo (vedi p. 41). Come già detto, il seguito del film viene bloccato ancora in fase progettuale dalla censura e Chitruk decide di girare un film di animazione per bambini, rivolgendosi a Weinberg per la colonna sonora. Frutto di questo sodalizio è il cartone *Toptyžka* (*L'orsacchiotto Toptop*), che Chitruk amava definire il suo lavoro più riuscito [Chitruk 2007, vol. 1, 169]:

Quando mi chiedono quale dei miei film considero più riuscito io nomino regolarmente *Toptyžka*. Non perché sia meglio degli altri, ma perché è questo l'unico film di tutta la mia pratica di regista in cui sono riuscito a realizzare esattamente ciò che avevo in mente.¹⁸⁹

Curiosamente, questo entusiasmo non sembra condiviso da Weinberg, che nelle sue memorie non menziona mai *Toptyžka*, soffermandosi invece in modo particolareggiato e soddisfatto sul lavoro svolto per i successivi cartoni diretti da Chitruk [Venžer 1990, 83]:

Per me i miei film più riusciti sono quelli fatti con Chitruk. *Le vacanze di Bonifacio*, la serie di *Vinni-Puch*, *Il leone e il toro*. Quando iniziavamo la lavorazione, il regista mi dava per prima cosa la sceneggiatura da leggere. Poi io gli suonavo alcuni temi musicali, che dovevano caratterizzare i protagonisti. Poi passavamo giornate intere seduti insieme al pianoforte e per ogni secondo del film io improvvisavo un accompagnamento. Poi, avuta l'approvazione di Chitruk, trasformavo tutto ciò in una colonna sonora. Non era un pane facile da guadagnare. Ma tutta la fatica richiesta dalla collaborazione con Chitruk, persona estremamente esigente, era compensata dall'alta qualità artistica del risultato ottenuto.¹⁹⁰

188. Fondata nel 1993 da Andrej Chržanovskij – che ne è direttore artistico – Jurij Norštejn, Ėduard Nazarov e Fedor Chitruk, la *Škola animatorov-režisserov* (ŠAR), ovvero 'Scuola per registi di animazione' funziona ancora oggi sia come studio di produzione, sia come scuola di regia.

189. «Когда мне задают вопрос, какой из своих фильмов я считаю наиболее удачным, я неизменно называю *Топтыжку*. Не потому, что он лучше других, а потому, что это, пожалуй, единственный раз в моей режиссерской практике, когда полностью получилось то, что было задумано» [Chitruk 2007, vol. 1, 169].

190. «Я считаю для себя самыми удачными те фильмы, которые я делал с Хитруком. Это – *Каникулы*

Può essere giusto quindi far iniziare il sodalizio tra i due autori con *Le vacanze di Bonifacio*. È qui che Chitruk si allontana dal canone della fiaba classica con la sua obbligatoria morale e l'inevitabile colorito folclorico, mentre Weinberg abbandona il cliché della musica orchestrale tradizionale, sintesi di sinfonismo e folclore [Mogl 2010, 131]:

Erst ab 1964 reagierte Weinberg musikalisch auf den gewachsenen künstlerischen Anspruch der Animationsfilme. Er löst die Musik aus ihrer untergeordneten Begleitfunktion und geht dazu über, die Bilder mit seiner Musik zu interpretieren und die Handlung musikalisch zu pointieren. [...] Stilistisch äußert sich der veränderte Einsatz von Musik vor allem in einer weiteren Abwendung vom Flächig-Orchestralen: Die Klänge werden differenzierter, filigraner und dissonanter. Im Vordergrund stehen nicht mehr prägnante Melodien, sondern einzelne musikalische Motive und deren situative Klanglichkeit. Das Klangfarbenspektrum der Musik erweitert Weinberg durch den Einsatz von modernen elektronischen Instrumenten, etwa dem Synthesizer oder der Hammond-Orgel.

Momento più alto della collaborazione tra Chitruk e Weinberg è costituito senza dubbio dalla serie di tre film su Vinni-Puch, la cui straordinaria popolarità si deve sia alla grafica, che mima lo stile del disegno infantile, sia alla musica, facile e orecchiabile ma dall'orchestrazione raffinata e ricca di *Leitmotiv*. Su questi tre film torneremo nelle pagine che seguono. Il sodalizio tra il regista e il compositore si conclude nel 1983 con il cartone *Lev i byk* (*Il leone e il toro*), che è anche l'ultimo film girato da Chitruk e l'ultimo musicato da Weinberg. Come già *Storia di un delitto*, anche *Il leone e il toro* non può essere considerato un film per bambini, nonostante il fatto che non si tratti né di satira sociale, né di un apolofo della morale più o meno esplicita. La storia raccontata è però amara, priva di qualsiasi *happy end*. Il Leone e il Toro sono grandi amici, ma un giorno il subdolo Sciacallo decide di farli litigare. Il Leone giunge a uccidere il Toro, per scoprire troppo tardi di essere stato ingannato dalle calunnie dello Sciacallo. E così, con le sue ultime forze, uccide anche quest'ultimo. Alla base c'è una fiaba che aveva colpito con forza l'immaginazione di Chitruk bambino, una triste fiaba araba, trascritta dallo scrittore Stepan Konduruškin.¹⁹¹

Бонифация, серии о Винни-Пухе, Лев и Бык. Когда мы начинали работу, режиссер давал мне прочесть сценарий. Потом я играл ему некоторые музыкальные темы – они были характеристикой персонажей. Потом мы буквально днями сидели за роялем и на каждую секунду действия я импровизировал, а затем, получив согласие Хитрука, приводил это в удобный для фильма музыкальный вид. Нелегкий это хлеб. Но все трудности работы с Федором Савельевичем – человеком чрезвычайно требовательным – искупаются достигнутым высоким художественным результатом» [Venžer 1990, 83].

191. Stepan Konduruškin (1874-1919), scrittore vicino a Gorkij e a Korolenko, aveva lavorato come insegnante per cinque anni in Palestina e in Siria. Le impressioni accumulate in quegli anni si riversano nei ‘Racconti siriani’ (*Sirijskie rasskazy*) e sono all'origine della fiaba del leone e del toro, pubblicata nel 1918 con le illustrazioni del celebre pittore e grafico Vladimir Lebedev (1891-1967).

Scrive Chitruk [2007 vol. 1, 18]:

Leggevo e rileggevo questa fiaba, e ogni volta speravo che questi nobili animali non credessero allo sciacallo. Invece gli credevano e perivano, e io piangevo inconsolabile. Alla fine, mi hanno sequestrato il libro e per moltissimo tempo non mi è più capitato sotto gli occhi. Però me ne ricordo ancora come di una delle più forti emozioni della mia infanzia, e chissà, forse mi ha messo al riparo dal rischio di compiere io stesso nella vita qualche vigliaccata.¹⁹²

L'ultimo film del regista chiude così un cerchio apertosi all'età di sei anni. E non è probabilmente un caso che per questo suo ultimo lavoro Chitruk voglia proprio la collaborazione di Weinberg: in questo film, dove non ci sono né dialoghi né didascalie di alcun genere, la musica assume una funzione di primissimo piano.

Descrivendo la *Sinfonia* n. 16 op. 131 composta da Weinberg due anni prima del film (nel 1981), David Fanning scrive [2010, 150]:

Symphony No. 16, op. 131 is [...] an intense exploration of the possibilities of the single-movement symphony. After an introduction over a march-like tread that suggest the opening movement of Britten's *Sinfonia da requiem*, uneasy reflectiveness and tensely coiled aggression are the predominant moods.

Queste parole si prestano molto bene a descrivere la colonna sonora composta per i nove minuti del film, la quale potrebbe a pieno titolo essere definita un ‘poema sinfonico’. E, del resto, la contiguità tra la musica composta per il cinema di animazione e la musica sinfonica è sottolineata dallo stesso Weinberg [Venžer 1990, 83]:

Lavorare per il cinema di animazione mi arricchisce senza dubbio moltissimo anche come compositore di musica sinfonica. Trovo che sia un'esperienza molto utile, che permette di ottenere nuovi risultati dal punto di vista artistico.¹⁹³

Dopo *Il leone e il toro*, Chitruk si dedica esclusivamente all'insegnamento e Weinberg non scrive più nulla per il cinema di animazione.¹⁹⁴

192. «Я много раз перечитывал эту сказку, все надеялся, что гордые звери не поверят шакалу. А они верили и погибали, и я ревел от горя. В конце концов у меня эту книжку отобрали, и долгое время она не попадалась мне на глаза. Но я помню ее до сих пор, как одно из самых сильных переживаний детства, и – кто знает? – может быть, она впоследствии предостерегла меня от каких-то подлостей» [Chitruk 2007, vol. 1, 18].

193. «Работа в мультипликационном кино, несомненно, обогащает меня и как композитора, пишущего симфоническую музыку. Я нахожу, что такая работа – очень полезное для композитора дело, дающее новый художественный результат» [Venžer 1990, 83].

194. Compone però le colonne sonore per quattro lungometraggi non di animazione [Mogl 2010, 135-137].

3. *Le vacanze di Bonifacio* (1965)

Nel 1965 Fedor Chitruk gira il cartone animato *Kanikuly Bonifacija* (*Le vacanze di Bonifacio*), ispirato a una fiaba dello scrittore ceco Miloš Macourek. Per la musica si rivolge a Weinberg, già autore di sei sinfonie. Nel creare i suoi film d'animazione, Chitruk parte sempre dalla musica e dal suono. Come afferma in un documentario a lui dedicato, una volta chiusi gli occhi ascolta la registrazione, mentre nella sua fantasia comincia a prendere forma il film.¹⁹⁵ Weinberg non è quindi chiamato a fornire una ‘illustrazione sonora’ delle sequenze visive, ma è libero di impiegare una linea di sviluppo musicale e drammaturgica continua, di orientarsi verso generi musicali estesi e di utilizzare lo stesso linguaggio e le stesse tecniche della musica assoluta.

Caratteristico di Chitruk è l'uso di quelli che egli stesso definisce 'lenzuoli', grandi fogli di carta su cui il tempo della narrazione viene reso in dimensione spaziale (Figura 21).

La sceneggiatura del film assume così l'aspetto di quello che il regista definisce 'cardiogramma' [Chitruk 2007, vol. 1, 172]:

A partire da Bonifacio ho cominciato a elaborare un nuovo tipo di sceneggiatura registica. Ho suddiviso la trama in episodi, sotto forma di singole 'Attraktion' [...] Poi ho disegnato su un grande foglio di carta una scala di secondi, ho misurato la lunghezza degli episodi e ho messo segni di accentuazione sui punti di culminazione e di scioglimento. Poi con delle matite colorate ho segnato le 'linee umorali'. Così, sotto i miei occhi, si è venuto a disegnare una sorta di cardiogramma dell'intero film. Spiego cosa intendo per 'Attraktion': intendo 'numeri' in cui l'impatto esercitato sullo spettatore attraverso determinati trucchi lo costringe a ricordare bene il dato episodio e, quindi, tutto il film.¹⁹⁶

Le pagine che seguono sono dedicate ad analizzare da un lato la penetrazione fra la musica assoluta di Weinberg e la tecnica compositiva della sua ‘musica applicata’; dall’altro, la felice rispondenza tra i momenti cruciali della trama, i ‘numeri’ segnati nei cardiogrammi di Chitruk e le soluzioni musicali escogitate dal compositore.

195. *Fedor Chitruk. Professija animator*, documentario del regista Sergej Serëgin, prodotto dalla Master-Fil'm nel 1999 <https://www.youtube.com/watch?v=vIi0Du981Fk>, consultato il 22 agosto 2022.

196. «Начиная с Бонифация, я стал по-новому разрабатывать режиссерский сценарий. Сюжет я разбил на эпизоды в виде отдельных аттракционов. [...]. Затем вычертил на большом листе шкалу поsekундного расчета, измерил длину эпизодов, расставил акцентные места для кульминации и развязки. Затем цветными карандашами обозначил 'Линии настроения'. Таким образом перед моими глазами развертывалась как бы кардиограмма всего фильма. Объясню, что я подразумевало под словом 'Аттракцион'. Это сила воздействия на зрителя через прием, заставляющий лучше запомнить эпизод, а то и весь фильм» [Chitruk 2007, vol. 1, 172].

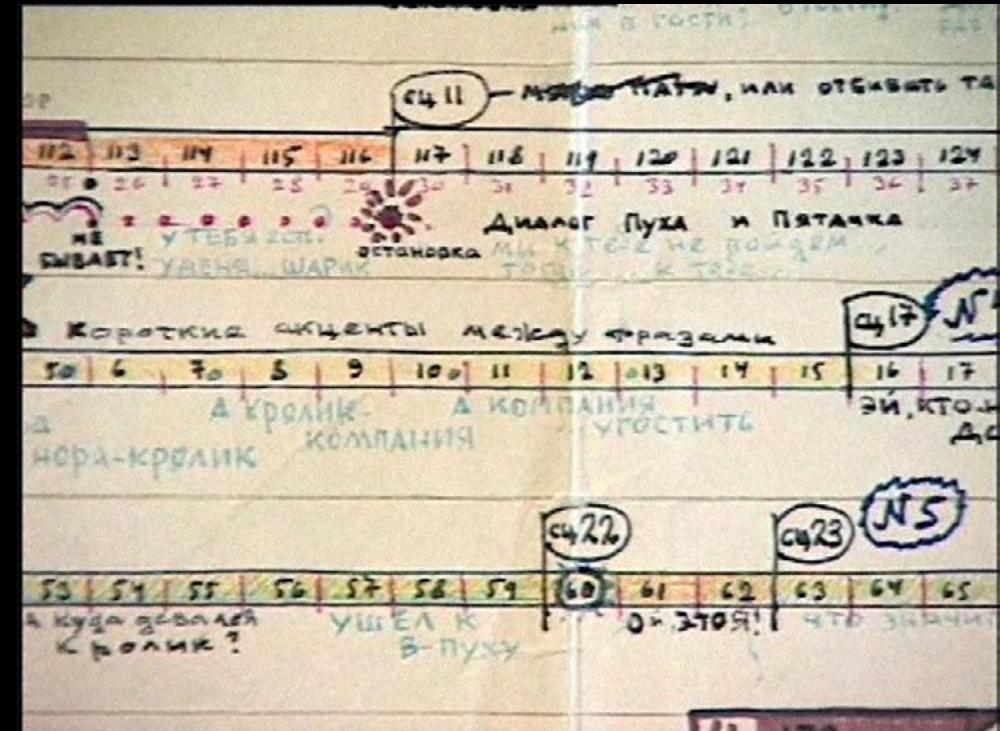


Figura 21.
Un 'lenzuolo-partitura' del cartone animato *Vinni-Puch*.
Fedor Chitruk, *Bonifacij*, *Vinni-Puch*, film, film, film, film...

Le vacanze di Bonifacio racconta la vita di un leone che lavora in un circo. Un giorno decide di andare in vacanza, perché è molto stanco. Arrivato su una piccola isola africana vorrebbe dedicarsi alla pesca, con la speranza di prendere all'amo un pesciolino d'oro. Sull'isola, però, Bonifacio incontra dei bambini che non avevano mai visto uno spettacolo del circo e, essendo un leone buono e altruista, finisce per passare tutte le sue vacanze a esibirsi per i bambini africani (Figura 22).

Il film si apre con una tipica *ouverture* orchestrale, in cui sono già presenti i motivi principali che saranno sviluppati in seguito. Nelle prime inquadrature, la serie figurativa illustra quella sonora: viene mostrata l'orchestra e, uno per uno, vengono illuminati i diversi strumenti in una sorta di citazione del film *Fantasia* di Walt Disney.

La colonna sonora di Weinberg gioca con le aspettative dell'ascoltatore: quando ritmo e metro creano una precisa associazione con la marcia del circo, la melodia è volutamente 'sbagliata' e, dal momento che il modello è facilmente riconoscibile, lo 'sbaglio' ritmico o melodico si percepisce facilmente. Nel passaggio illustrato nell'Esempio 24, ci si aspetterebbe che la seconda frase (battuta 9) finisse sul v grado di Fa maggiore; Weinberg, invece, propone una 'deviazione' armonica.



Esempio 24. Ripresa dell'*Ouverture*



Figura 22.
Il leone circense Bonifacio

МАРШ

М. Вайнберг

Piano-Directione

Marciale

Tri-be, Tri-be

94
2343

Государственная
БИБЛИОТЕКА
СССР
им. В. И. Ленина
50-8888

III – IL SODALIZIO TRA MOISEJ WEINBERG E FEDOR CHITRUK

Come detto in precedenza (vedi p. 130), Weinberg scrisse diverse composizioni per il circo dimostrando grande conoscenza di questo specifico linguaggio musicale. Citiamo il frammento della marcia circense di Weinberg pubblicata nel 1950, riprodotto in Figura 23.

Anche il secondo episodio musicale dell'*ouverture* contiene questa ‘scorettezza’: il tema viene eseguito dai tromboni nel registro grave, mentre i fiati che accompagnano in un registro più acuto si muovono su e giù lungo la gamma cromatica producendo di continuo armonie dissonanti, come se musicisti dilettanti perdessero il filo e non riuscissero a suonare all’unisono (Esempio 25).

Esempio 25. *Ouverture*, secondo episodio musicale

L’episodio termina con un grande crescendo che guida verso tre accordi che si ripetono nell’esecuzione dell’intera orchestra con un ben preciso significato simbolico: rappresentano l’inchino e, più avanti, serviranno a separare i vari numeri dello spettacolo circense. Si inchinano le ballerine, si inchinano i cavalli e, con l’ultimo, terzo accordo, si inchina il direttore ponendo fine all’*ouverture* (Esempio 26).



Figura 23.
Marcia di Weinberg nella collana
di musica circense ‘Glavnoe upravlenie
cirkov, Orkestroteka’ (Moskva 1950 p. 3)

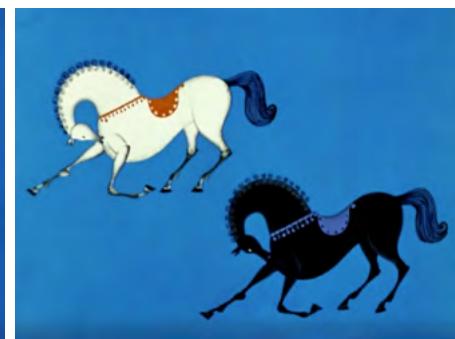


Figura 24a, 24b.
Inchino delle ballerine e dei cavalli

Esempio 26. *Ouverture*, 'inchino'Figura 24c.
Inchino del direttore

Nell'arena appaiono i clown e l'orchestra introduce un nuovo materiale musicale che assomiglia a un *galop* o a una *polka*: è il tema del circo (Esempio 27). Questo tema riapparirà in seguito nella scena in cui Bonifacio corre alla stazione e nella scena dello spettacolo per i bambini in Africa.

Esempio 27. Tema del circo

La musica passa in secondo piano e si sente la voce del narratore che comincia il racconto. L'episodio successivo presenta il tema del forzuto (Esempio 28).

Si noti che la musica illustra perfino il modo in cui il forzuto si stringe la cintura (Figura 25): è un esempio di pura onomatopea (Esempio 29).

Esempio 28. Tema del forzuto

Esempio 29. Il forzuto si stringe la cintura

Figura 25.
Il forzuto si stringe la cintura

Il leone Bonifacio scende nell'arena. Il suo numero è accompagnato da un valzer lirico (Esempio 30). La scelta di un accompagnamento così straniato, sentimentale, vuole sottolineare il carattere del personaggio: il leone è mite e obbediente, non sopporta il rumore e non riesce a capire perché il pubblico si eccita tanto alla sua comparsa; ne ha perfino un po' paura. Il valzer ricorda la musica per film di Šostakovič, ad esempio il *Valzer* dal film *Zlatye gory* (*Le montagne dorate* 1931), di cui l'Esempio 31 mostra l'incipit.

Nell'episodio successivo, Bonifacio passeggiava con il direttore del circo che gli parla dei bambini che vanno in vacanza: appare per la prima volta uno dei temi principali del film, il tema dei bambini (Esempio 32).

Anche Bonifacio vorrebbe andare in vacanza e il direttore del circo decide di dargli il permesso. Il leone non crede alla propria fortuna e la musica sottolinea il suo entusiasmo. Weinberg stacca il motivo iniziale del tema dei bambini e lo ripete in una sequenza ascendente a toni interi: ne risulta un effetto di crescente esultanza ottenuto con un procedimento impiegato anche nella musica sinfonica o da camera.

L'episodio successivo descrive nei particolari il viaggio verso il luogo di vacanza, l'Africa, dove vive la nonna di Bonifacio. Il rumore delle ruote del treno, come anche alcuni motivi leggermente modificati provenienti dal tema dei bambini, è inserito in maniera virtuosistica nella partitura; la musica cambia quando il treno entra in galleria, ritornando com'era precedentemente quando il treno riemerge. Nel momento in cui Bonifacio arriva sul pontile per imbarcarsi, la musica agitata che aveva accompagnato il movimento del treno viene interrotta da un assolo di tromba. (È difficile non pensare alla colonna sonora di Nino Rota per il film *La strada* di Fellini [1954], ma non sappiamo se Weinberg negli anni Sessanta in URSS conoscesse la musica del compositore). L'atmosfera della notte, sull'acqua, è resa da una nuova strumentazione: flauto e celesta suonano una successione di triadi in maggiore, con un linguaggio che ricorda quello dell'impressionismo francese (Esempio 33).

Compare poi un motivo che ricorda la 'siciliana'. Si tratta di un genere tradizionale, ma Weinberg utilizza armonie acute conferendo alla musica un che di magico, nostalgico, inafferrabile (Esempio 34, p. 158).

Bonifacio sogna ciò che lo aspetta (Figura 26): le parole del narratore «Pensava a che bella cosa fossero le vacanze!» sono accompagnate da un nuovo tema che, convenzionalmente, possiamo chiamare il tema del sogno delle vacanze, o anche del sogno non realizzato (Esempio 35, p. 158).

Esempio 30. Il *Valzer* lirico di Bonifacio

Esempio 31. Dmitrij Šostakovič *Valzer* dal film *Zlatye gory*

Esempio 32. Tema dei bambini

Esempio 33. Accordi di flauto e celesta

Esempio 34. Motivo di 'siciliana'

Esempio 35. Tema del sogno o delle vacanze

Figura 26.
Bonifacio sogna le vacanze

Questo tema risuonerà anche quando Bonifacio sarà tornato a casa e ripenserà alle sue vacanze. Per strumentazione, carattere e fattura esso è molto simile all'*Intermezzo* che precede il terzo atto della *Carmen* di Bizet: si nota la stessa combinazione tra l'accompagnamento trasparente, a onde, dell'arpa e la melodia prolungata del flauto (Esempio 36).

Esempio 36. George Bizet, *Carmen*, *Intermezzo* che precede il terzo atto

Giunti a destinazione, lo sfondo sonoro ricorre ad associazioni con strumenti popolari locali che servono a costruire una rappresentazione convenzionale dell'Africa. Il paesaggio sonoro 'africano' reso con strumenti a percussione viene sostituito dall'orchestra quando il leone arriva dalla nonna e la saluta: l'analogia è con l'inchino nell'arena del circo. Lo stupore crescente della nonna in risposta a ciò che Bonifacio le mostra – dapprima il suo costume da bagno, poi il cartellone del circo e, infine, l'ombrellino a righe offertole in dono – è sottolineato da accordi di vibrafono e percussioni. Quando è inquadrato Bonifacio, la musica assomiglia a quella del circo; quando la macchina da presa si sposta sulla nonna, risuonano gli accordi dello 'stupore' affidati al vibrafono e alle percussioni.

Bonifacio, finalmente, si prepara per la prima giornata di vacanza e per la pesca. Weinberg prepara lo spettatore agli avvenimenti che seguono

utilizzando associazioni di motivi. Il motivo staccato dal tema dei bambini ha qui un carattere variabile, cromatico (Esempio 37).



Esempio 37. Motivo ascendente dal tema dei bambini

Lo spettatore non vede ancora i bambini, il protagonista non è ancora in scena, ma, dal punto di vista musicale, i bambini sono già presenti (Esempio 38).



Esempio 38. Tema dei bambini in Do maggiore

Sono numerosi gli esempi di illustrazione musicale ‘alla lettera’ di sequenze visive quali, ad esempio, l’episodio della farfalla. Sul sentiero che porta al lago, Bonifacio vede una farfalla su un cespuglio e cerca di catturarla con una reticella; la farfalla vola sul cespuglio vicino e il tema dei bambini si alza di un tono, in sequenza; quando la farfalla si solleva in aria, anche la musica abbandona la tonalità (Esempio 39).



Esempio 39. Sequenza illustrativa della farfalla

L’episodio successivo vede l’apparizione di una bambina, che si spaventa davanti al leone. Per tranquillizzarla, Bonifacio esegue alcuni giochi di prestigio con delle pietruzze. Il gioco è accompagnato da suoni di xilofono: l’autore individua il motivo che, gradualmente, cresce cresce e si sviluppa

‘mettendo in il tema del circo. La bimba scappa e Bonifacio continua il cammino verso il lago, accompagnato dal tema interrotto dei bambini. Ben presto, però, sulla sua strada appaiono due bimbetti che lo pregano di fare giochi di prestigio. Questa parte ricorda come lo sviluppo della forma sonata, dove si alternano, si mescolano e si sviluppano i motivi dei tre temi principali: il tema dei bambini, quando Bonifacio cerca di ‘fare le vacanze come tutti’; il tema del circo, quando Bonifacio esegue i suoi numeri circensi; il tema del sogno delle vacanze, che è legato all’acqua e alla speranza di pescare il pesciolino d’oro. L’apparizione reale o sognata del pesciolino è sempre accompagnata dagli accordi della celesta. Anche l’incertezza di Bonifacio – se tornare a pescare o esibirsi davanti ai bambini – ha la sua espressione musicale: questo momento è reso da un breve motivo dei fiati, molto variabile dal punto di vista armonico (Esempio 40).



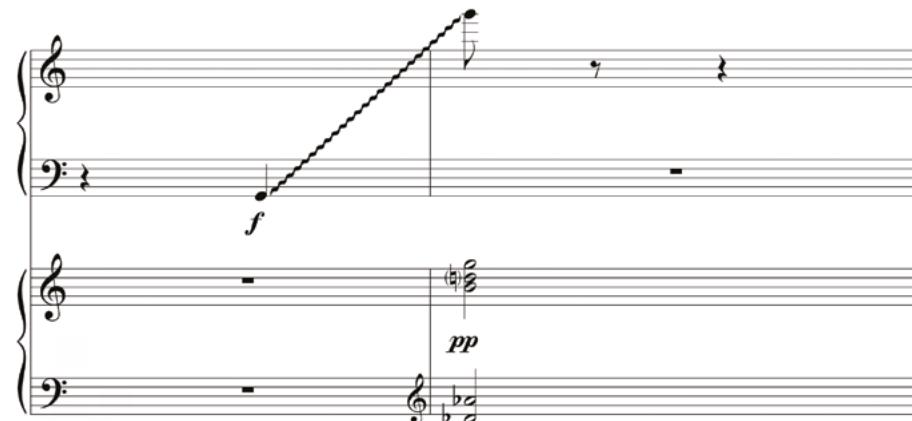
Esempio 40. Incertezza di Bonifacio

Il motivo si ripete più volte, Bonifacio si volta a guardare il lago, ma poi comincia a esibirsi per i bambini (Esempio 41). Il tema del circo, eseguito stavolta con un maggior numero di strumenti – quanto più numerosi sono i bambini, tanto più densa è la strumentazione – si alterna al tema dei bambini. Weinberg utilizza anche qui il procedimento straniante descritto nell’*ouverture*: una nota stonata alla fine del tema dei bambini è un chiaro segno di qualcosa che non funziona:



Esempio 41. Tema dei bambini variato

Il tema del circo è in un registro molto basso, suonato dal clarinetto. È il procedimento dell'ostinato, del *perpetuum mobile*. Si sente la voce del narratore: «E così quel giorno Bonifacio non riuscì a prendere il pesciolino». Il tema del circo sembra evaporare, sollevarsi, e termina con un *glissando* di arpe sostenuto da un accordo alla celesta che illustra l'inquadratura del pesciolino d'oro che guizza via nel lago agitando la coda (Esempio 42).



Esempio 42. Glissando del pesciolino d'oro

Bonifacio fa un ultimo tentativo di liberarsi dai bambini per andare al lago, ma il suo senso del dovere artistico non glielo permette: «Probabilmente questi bambini non sono mai stati in un vero circo», pensa infatti il leone. A questo punto comincia la ripresa della prima parte, sia nel senso musicale di 'ripresa', sia per quanto riguarda l'azione nel suo complesso. Ritornano gli accordi dell'inchino e la musica dell'*ouverture* (Esempio 43).

Il tema del numero di Bonifacio (il valzer) si ripete, praticamente immutato. Bonifacio mostra ai bambini tutti i numeri del circo, trasformandosi ora in leggera cavallerizza, ora in forzuto (Figura 27). Quando solleva il suo secchiello come se fosse un peso ritorna il tema del forzuto (Esempio 44).

L'azione accelera, passano in fretta i giorni delle vacanze, la nonna di Bonifacio sferruzza sempre più in fretta un maglione destinato a lui. La voce del narratore racconta che Bonifacio trascorre così tutte le sue giornate, esibendosi dal mattino alla sera, dimentico delle banane, del lago e perfino del pesciolino d'oro. Le vacanze sono finite. La musica indica



Esempio 43. Ripresa dell'*Ouverture*



Esempio 44. Tema del forzuto



Figura 27.
Bonifacio si trasforma in forzuto

fretta e confusione. La scena successiva si svolge al porto. La nonna si affretta a donare il maglione a Bonifacio, i bambini si affollano intorno al leone, la navicella è pronta a salpare. Di nuovo, a questo punto, si ode il tema del sogno. Salendo sulla nave il leone cade in acqua, ma subito si arrampica sul ponte. Sotto il maglione è finito il pesciolino d'oro, ma lui lo ributta in mare (Figura 28). Infatti, leggiamo nella sceneggiatura di Chitruk [2016, 47]:

ora non aveva più bisogno del pesciolino. Dopo averlo guardato per un po', si piegò sopra il parapetto e il pesciolino, brillando al sole, scomparve nel mare. Il leone agitò la zampa in segno di saluto anche verso di lui.

La navicella si allontanava sempre di più, l'Africa diventava sempre più piccola e Bonifacio guardava la riva pensando: 'Però, che cosa straordinaria, le vacanze!...' ¹⁹⁷

Il tema del sogno risuona in forma un po' più sviluppata della prima volta (quando Bonifacio navigava verso l'isola), ma con la medesima strumentazione, identica a quella di Bizet. La pacificazione è resa mediante suoni luminosi, gioiosi. La musica finisce con un accordo di Re maggiore.

Tutta la drammaturgia del film è dunque strettamente intrecciata allo sviluppo musicale. L'ultimo episodio ha un ruolo molto importante perché ci fa capire che il leone è felice del modo in cui ha trascorso le vacanze, anche se non coincide con quanto si immaginava. Non è uscito dalla sua routine circense, anzi, da solo ha interpretato la parte di tutti gli artisti. La morale della favola, condivisa probabilmente dagli autori del cartone animato, è quindi che l'altruismo e la possibilità di donare gioia agli altri sono più importanti del divertimento personale.



Figura 28.
Il pesciolino d'oro

197. «Но теперь рыбка была ему уже не нужна. Полюбовавшись на неё, он наклонился над бортом, и рыбка, сверкнув на солнце, исчезла в море. Лев помахал и ей на прощанье. Пароходик уходил всё дальше и дальше, Африка становилась всё меньше и меньше, а Бонифаций смотрел на берег и думал: 'Какая всё-таки замечательная вещь - каникулы!'» [Chitruk 2016, 47].



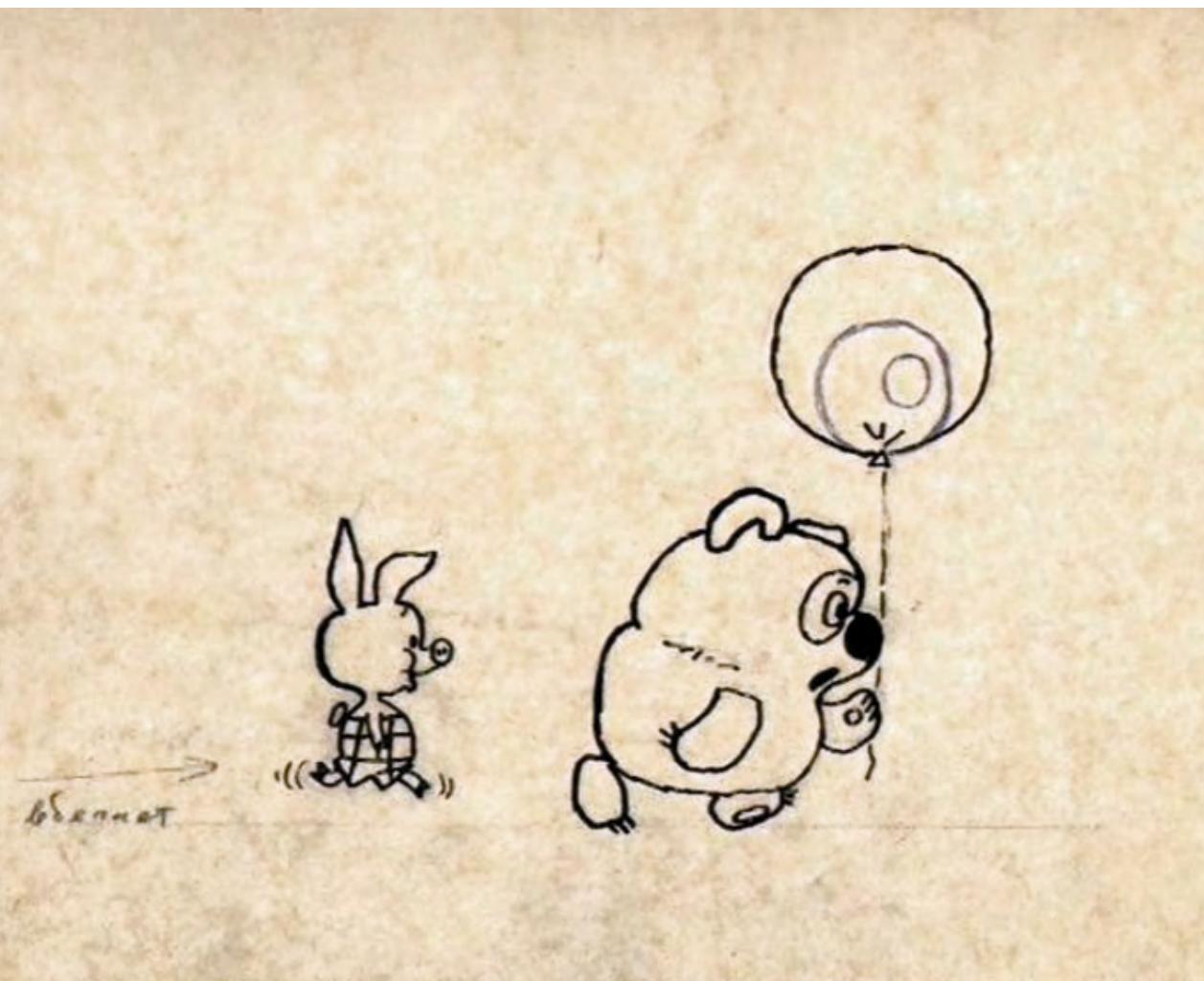


Figura 29.
Vinni-Puch e Pjatačok, schizzo del regista

4. Tre storie su *Vinni-Puch*¹⁹⁸

Le tre storie su Vinni-Puch furono girate da Fedor Chitruk tra il 1969 e il 1972. Lo spunto per il primo film proviene dal primo capitolo del libro di Alan Alexander Milne, *Winnie-the-Pooh*, nella traduzione o, meglio, ‘parafraſi’ russa, come non si stanca di sottolineare l’autore Boris Zachoder.¹⁹⁹ Il secondo film esce due anni dopo, nel 1971, col titolo *Vinni-Puch idet v gosti* (*Vinni-Puch va in visita*), e si ispira al secondo capitolo del libro. Il terzo e ultimo film, *Vinni-Puch i den’ zabot* (*Vinni-Puch e una giornata di grattacapi*), risale al 1972 e si rifà al quarto e al sesto capitolo del libro. La sceneggiatura doveva essere scritta da Chitruk in collaborazione con Zachoder, ma il lavoro in comune procede con qualche difficoltà; questo finisce per provocare l’abbandono del progetto iniziale, che prevedeva una serie di puntate corrispondenti a tutti i capitoli del libro. Alcuni episodi, frasi e canzoni – prima fra tutte la celebre canzoncina *Kuda idem my s Pjatačkom* (*Dove andiamo noi con Pjatačok*) – mancano nel libro e sono composte appositamente per i film. D’altra parte, contro la volontà di Zachoder, viene escluso il personaggio Christopher Robin, la cui parte viene attribuita nel primo film a Pjatačok (Piglet, Pimpi) e, nel secondo, a Krolik (*Rabbit, il coniglio Tappo*). Chitruk voleva evitare il contrasto fra una persona (il ragazzo Christopher Robin) e i personaggi fiabeschi. Per il sonoro vengono coinvolti ottimi attori: Evgenij Leonov²⁰⁰ per Vinni-Puch, Ija Savvina²⁰¹ per Pjatačok, ed Erast Garin²⁰² per Ia-Ia (Eeyore). È

198. In russo, come del resto in tutte le altre lingue [Sičinava 2016], il nome dell’orsetto, Vinni-Puch, non consiste in una mera trascrizione fonetica con traslitterazione cirillica del nome inglese: il sostantivo ‘puch’, che significa in russo ‘piuma’, rimanda alla possibile imbottitura morbida dell’animale. La semplice trascrizione fonetica sarebbe stata ‘Ujnni Pu’.

199. Boris Vladimirovič Zachoder (Kagul, Bessarabia, 1918 - 2000) fu poeta russo sovietico, scrittore per l’infanzia, traduttore, divulgatore di classici per bambini di tutto il mondo. Dopo l’iscrizione all’Università di Leningrado nel 1938, cominciò a pubblicare poesie ma la sua notorietà si deve soprattutto alle traduzioni e alle parafrasi di classici della letteratura per l’infanzia. Grazie alle sue rielaborazioni, molti lettori russi hanno conosciuto libri come *Winnie-the-Pooh e tutti tutti tutti* di Alexander Milne, *Mary Poppins* di Pamela Lyndon Travers, *Peter Pan* di James Barrie, *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, e anche le fiabe di Karel Čapek e le poesie di Julian Tuwim e Jan Brzechwa.

200. Evgenij Pavlovič Leonov (Mosca, 1926 – Mosca, 1994) è stato un attore russo e sovietico, insignito nel 1978 dell’onorificenza di Artista del Popolo dell’Unione Sovietica. Molto amato dal pubblico, era noto non solo per la sua partecipazione a numerose commedie, ma anche per aver doppiato numerosi film di animazione. Poiché la sua voce era troppo bassa per l’orsacchiotto, gli ingegneri, in fase di registrazione, la accelerarono del 30%, donando a Vinni-Puch la sua voce così particolare.

201. Ija Sergeevna Savvina (Voronež, 1936 – Mosca, 2011) fu un’attrice teatrale e cinematografica sovietica. Non aveva avuto un’educazione teatrale, ma a partire dal 1960, dopo il debutto nel film *La signora col cagnolino* di Iosif Chejfic, tratto dal racconto di Čechov, aveva partecipato a più di trenta film e recitato in teatro. Nel 1990 ricevette il titolo di Artista del Popolo dell’Unione sovietica.

202. Erast Pavlovič Garin (pseudonimo di Gerasimov; Rjazan’, 10 novembre/28 ottobre 1902 – Mosca, 4 settembre 1980) è stato uno dei più importanti attori della troupe di Vsevolod Mejerchol’d. Fra il 1936 e il 1950 lavora come attore e regista al Teatro della commedia di Leningrado, restando sempre fedele al suo maestro Mejerchol’d, anche dopo il suo arresto. Lavora anche per il cinema e per il sonoro di cartoni animati. Nel 1977 è nominato Artista del Popolo dell’Unione Sovietica.

interessante osservare che ancora oggi non è del tutto chiaro se durante le riprese del film il regista sapesse che lo studio Disney aveva girato dei cartoni su Winnie Pooh. In un'intervista rilasciata a Jurij Michajlin, Chitruk dichiara di non essere stato a conoscenza della versione girata da Wolfgang Reitherman all'epoca delle sue riprese [Chitruk 2005, 64]:

Da tempo sognavo di trasporre sullo schermo quest'opera. O meglio, non è che sognassi: anche questa volta da qualche parte nella testa frullava il pensiero «sarebbe carino fare Vinni-Puch». All'epoca non avevo ancora visto la pellicola disneyana. Forse, se l'avessi vista, non avrei girato la mia. Che senso ha ripetere le cose? Anche se, devo dire, non sono molto soddisfatto del film della Disney. E adesso, a posteriori, posso anche riferire le parole dell'autore di questo film americano, Willy Reitherman. Anche lui non era molto contento del suo Winnie Pooh».²⁰⁵

Molti studiosi ritengono però che la cosa non fosse impossibile: nel 1967 Chitruk, cui non era preclusa la possibilità di compiere soggiorni all'estero, si era recato insieme a Ivan Ivanov-Vano in Canada, dove aveva frequentato l'Istituto canadese di cinematografia e conosciuto, tra gli altri, il famoso regista e disegnatore Norman McLaren [Leving 2008, 316]. Diverse opinioni esistono anche in merito al problema dei diritti: Jurij Leving sostiene che il fatto di non avere acquistato i diritti, posseduti in esclusiva dalla Walt Disney, avrebbe reso impossibile presentare il Vinni-Puch sovietico all'estero e farlo partecipare a festival internazionali [Leving 2008, 344]:

Vinni-Puch non ha potuto partecipare a nessun festival internazionale all'estero perché l'amministrazione sovietica della distribuzione cinematografica non aveva comprato i diritti d'autore dai legittimi proprietari del brand.²⁰⁴

Altri autori, quali per esempio Sarah Robertson e Ned Donovan, scrivono che Walt Disney avrebbe ceduto i diritti ai cineasti sovietici ‘in un gesto di distensione raro all'epoca della guerra fredda’ e che la pellicola sarebbe stata proiettata a Londra in occasione del ‘Festival del film sovietico’ (febbraio 1970) con il doppiaggio di voci prestigiose quali quelle di Sir Derek Jacobi, David Suchet e Miriam Margolyes [Robertson e Donovan

203. «Я давно мечтал об экранизации этого произведения. Даже не то, чтобы мечтал. Это, опять же, где-то так в затылочной части мозга вертелось: «А хорошо было бы сделать *Винни-Пуха*. Я к тому времени еще не видел диснеевский фильм. Может быть, если бы я увидел его, я бы не стал делать свой. Какой смысл повторять? Хотя, должен вам сказать, что я не очень доволен диснеевским фильмом. И теперь, задним числом, я могу сообщить слова автора этого американского фильма – Вилли Райтермана. Он тоже был не очень доволен своим *Винни-Пухом*» [Chitruk 2005, 64].

204. «Винни-Пуха нельзя было посыпать ни на один зарубежный международный фестиваль, потому что советская кинопрокатная администрация не выкупила авторских прав у законных владельцев бренда» [Leving 2008, 344].

2017]. In ogni caso, i cartoni diretti da Chitruk non riescono ad arrivare nelle sale cinematografiche occidentali. Mentre restano sconosciuti al resto del mondo, sono film estremamente popolari e amati dal pubblico in Unione Sovietica: tutti, adulti e bambini, conoscono e sanno cantare le loro canzoncine.

La musica fa la sua comparsa fin dai primi secondi del film e accompagna i titoli di testa. Essa ha la funzione di creare fin dal primo momento un'atmosfera particolare: il carattere fiabesco di questo mondo è molto umano, organico, anche se viene reso con le immagini convenzionali e semplificate dei disegni infantili. Il preludio ci immerge subito nella vita placida e accogliente della foresta magica e dei suoi abitanti, tutti dotati di precise caratteristiche psicologiche umane: Vinni-Puch, Pjatačok, Coniglio. Come si legge in una lettera di Chitruk a Zachoder a proposito del profilo psicologico del protagonista [Zachoder 2002, 16],

Io lo vedo così: è sempre preso da piani grandiosi, troppo complessi e ingombranti per le azioni da nulla che intende compiere, e per questo i suoi piani falliscono a contatto con la realtà. Non fa che mettersi nei guai, non perché sia stupido, ma perché il suo mondo non coincide con la realtà. In questo vedo la comicità del suo carattere e del suo modo di agire. Certo, gli piace mangiare, ma questa non è la cosa principale.²⁰⁵

Weinberg riesce felicemente a esprimere questa dissociazione dalla realtà, scegliendo per la musica dell'introduzione il genere del minuetto barocco riveduto in chiave neoclassica. La solida struttura ternaria dell'antica danza, il timbro quieto e discreto del clavicembalo danno un'impressione di stabilità, di compiutezza, come nel disegno di un bambino in cui bastano una casa, il sole e un alberello per avere tutto un mondo. Dal punto di vista armonico, tuttavia, questo minuetto barocco con funzione di preludio, è lontano dal modello storico poiché Weinberg intreccia numerose dissonanze e modulazioni. Questa mancata corrispondenza dà immediatamente un'impressione di non coincidenza fra realtà diverse. Chitruk cerca il modo di rendere il gioco linguistico con le immagini, mentre Weinberg fa lo stesso con la musica. Torna utile qui un'altra citazione dalle memorie del regista [Chitruk 2005, 64]:

Per qualche anno mi sono arrovellato su questo *Vinni-Puch* per capire come tradurre in un'altra qualità tutto il fascino intraducibile della lingua. Perché questo

205. «Я понимаю его так: он постоянно наполнен какими-то грандиозными планами, слишком сложными и громоздкими для тех пустяковых дел, которые он собирается предпринимать, поэтому планы рушатся при соприкосновении с действительностью. Он постоянно попадает впросак, но не по глупости, а потому, что его мир не совпадает с реальностью. В этом я вижу комизм его характера и действия. Конечно, он любит покрять, но не это главное» [Zachoder 2002, 16].

fascino, questa attrattivit non derivassero pi dal materiale verbale, dal testo, ma dalla rappresentazione, dai comportamenti dei personaggi. Ci sono, ad esempio, dei passi come: ‘Vinni-Puch, l’asinello Ia e Pjataok erano seduti sulla porta di casa e ascoltavano quello che diceva Vinni-Puch. Che ingenua assurdit!²⁰⁶

Questa definizione – ingenua assurdit – rende con molta precisione lo stile dell’introduzione musicale, quell’insieme di ingenua assurdit, di saggezza e candore. La soluzione strumentale, la scelta del clavicembalo per il primo episodio musicale (il preludio), produce immediatamente un contrasto sonoro rispetto alla maggior parte dei film di animazione per bambini dell’epoca: ci ritroviamo subito nel mondo della musica colta e della tradizione occidentale, dato che il preludio ricorda il minuetto di Bach dal *Notenbchlein für Anna Magdalena Bach* (G-dur, bwv 114). Nella produzione accademica di Weinberg c’ un altro caso di utilizzo del clavicembalo solo, e cio l’introduzione alla *Sinfonia* n. 7, op. 81. In questa sinfonia, che risale al 1964, al clavicembalo  riservato un ruolo parzialmente simile, quello dell’introduzione che esprime lo stato d’animo fondamentale, le riflessioni del compositore. Anche lo stile neobarocco coincide: l’introduzione alla sinfonia si pu definire una sarabanda pseudo-hndeliana.

L’introduzione musicale al film ritorna all’inizio di ciascuna delle tre parti della serie di *Vinni-Puch*, ma ogni volta Weinberg varia la strumentazione e l’armonizzazione della melodia. Cosi, anche se le tre parti sono unite dalla medesima melodia dei titoli, questa non  sempre la stessa. Dal punto di vista formale, l’introduzione  un periodo regolare, formato da due frasi, binario. Il periodo si conclude con cadenza imperfetta sulla dominante minore. Lo sviluppo all’interno delle frasi appartiene al ‘tipo dello svolgimento’, com’ tipico di un periodo dell’epoca barocca. La seconda frase del periodo ripete la prima con l’aggiunta dello sviluppo di sequenze. Anche la fattura dell’accompagnamento  caratteristica della tradizione barocca e classicista; ci che si distacca in maniera evidente  il cambio degli accenti che nelle battute 6 e 8 dell’introduzione sono spostati dal primo tempo al secondo (vedi esempio 45). Nelle battute 11 e 12 l’accompagnamento ostinato continua mentre nella melodia si determinano dei vuoti. Questa violazione del ritmo e dello scorrere del tempo attribuisce ai tratti barocchi di cui abbiamo parlato un carattere relativo,

parodistico, ma anche qualcosa di lirico e straniato. Un’altra sottigliezza del lavoro del compositore sulla melodia e il ritmo  riscontrabile nell’ottava battuta, dove la melodia ha inizio un ottavo ‘prima del tempo’.

Dal punto di vista tonale, anche nella seconda frase troviamo una forte deviazione rispetto al modello barocco. A partire dalla nona battuta inizia una serie di modulazioni, che per sono ingannevoli: dapprima percepiamo l’allusione a una tonalit, mentre in seguito la modulazione risulta su una tonalit diversa, inattesa. La tonalit viene trattata in modo abbastanza libero. Ad esempio, sentiamo una modulazione assolutamente netta in Si bemolle maggiore, che comincia nell’undicesima battuta con un intervallo di ottava aumentata, mentre nella stessa battuta il compositore usa la tecnica della sostituzione enarmonica; nella linea del basso il Mi bemolle dell’inizio della battuta diventa Re diesis a met della battuta, e questo rende naturale il ritorno alla tonalit iniziale in La minore. In questi dettagli minuti si rivela la maestria del compositore.

Quando il preludio-introduzione finisce e ha inizio il racconto, un piccolo ensemble da camera continua a suonare in secondo piano, sviluppando ed elaborando il materiale musicale dell’introduzione. Come nella musica di *Le vacanze di Bonifacio*, ascoltiamo un lavoro su motivi staccati dalla melodia di base (00’40’’).²⁰⁷ Il carattere generale della musica  per strumenti da camera, meditativo, e questa concentrazione musicale conferisce profondit agli allegri disegni per bambini.



Esempio 45. Preludio-introduzione, melodia dei titoli per la prima storia

206. «Буквально несколько лет я ходил вокруг этого *Винни-Пуха* и думал, как можно перевести всю непередаваемую прелесть языка в другое качество. Чтобы эта прелесть, эта аттрактивность шла бы уже не от словесного материала, не от текста, а от изображения, от поведения этих героев. Например, там есть такие места: ‘Винни-Пух, ослик Иа и Пятачок сидели как-то на пороге дома и слушали, что говорит Винни-Пух’. Это такая наивная нелепость» [Chitruk 2005, 64].

207. Questo e i seguenti riferimenti cronometrici fanno riferimento al film di animazione di Fedor Chitruk *Vinni-Puch* <https://www.youtube.com/watch?v=BQmGXzNMw0E>, consultato il 24 agosto 2022.

Il narratore prepara lo spettatore alla comparsa di Vinni-Puch: l'orsetto dapprima si 'avvicina' scandendo le proprie improvvisazioni in versi, poi, una volta giunto in primo piano in cima a una collinetta, per una straordinaria invenzione del regista fissa negli occhi lo spettatore in un silenzio totale: in questi pochi secondi di sguardo fisso e stupito facciamo conoscenza con il protagonista (01'15"). Ma ecco che nella sua testa si è definitivamente composta la canzoncina (Esempio 46): con l'aggiunta dell'accompagnamento musicale, Vinni-Puch esegue la sua celebre 'aria', *Chorošo živet na svete Vinni-Puch* (*Vive bene al mondo Vinni-Puch*, 01'30"). Questa musica risuonerà ancora alla fine della prima puntata (09'40") e alla fine della seconda serie (19'40").



Esempio 46. 'Aria' di Vinni-Puch *Chorošo živet na svete Vinni-Puch*
(*Vive bene al mondo Vinni-Puch*)

Nonostante il forte contrasto fra l'introduzione-minuetto e la canzoncina di Vinni-Puch, ciò che li unisce è il motivo iniziale. Vengono impiegate le medesime semicrome ripetute (Esempio 47).



Esempio 47. Il motivo che unisce l'introduzione e l'aria di Vinni-Puch

Ancora una volta, dunque, siamo testimoni di un lavoro accurato che rivela la professionalità del compositore. Questi dettagli non si colgono a una scorsa rapida del film, ma a livello inconscio i due episodi musicali risultano collegati proprio grazie ad essi.

La canzoncina finisce nel momento in cui Vinni-Puch vede 'una quercia alta, proprio alta' e comincia a riflettere sulle api che vi abitano e producono il miele. Le sue meditazioni sono accompagnate da una musica strumentale che si contrappone al ritmo di marcia della canzoncina; anche la strumentazione è in contrasto perché al posto delle percussioni abbiamo larghi arpeggi al flauto, con modulazioni varie che alludono al corso dei pensieri. Questo tema si può definire *Leitmotiv* delle api (Esempio 48); lo risentiremo ancora quando l'orsetto salirà fino all'alveare su un palloncino (06'39").



Esempio 48. Il *Leitmotiv* delle api

L'episodio dura da 02'00" a 02'40", quando Vinni-Puch comincia ad arrampicarsi sull'albero. A questo punto sentiamo nuovamente il tema dell'introduzione, che tuttavia appare nella variante in maggiore in una strumentazione per flauto e oboe (02'30"). Qui la musica assume carattere descrittivo, l'arrampicata sull'albero è illustrata da *cluster* diatonici e la successiva caduta da un *ostinato* di archi e fiati. In questo film non è frequente la musica illustrativa, anzi: il regista usa in modo molto attento l'accompagnamento musicale, cui aggiunge spesso il silenzio a sottolineare i momenti cruciali.²⁰⁸ Di solito un determinato personaggio è accompagnato da una musica, un *Leitmotiv* o un motivo precisi. Nella nostra

208. Il compositore aveva applicato lo stesso metodo in film più drammatici: in *Letjat žuravli* (*Quando volano le cicogne* 1957) il silenzio risuona due volte in momenti cruciali, drammatici. Nel primo caso vediamo la protagonista Veronica salire la scala del suo palazzo bombardato. La musica trasmette una tensione crescente, una velocità sempre più accentuata, ma nel momento in cui Veronica vede che della sua casa non è rimasto nulla, la musica si interrompe improvvisamente e resta solo il rumore del ticchettio dell'orologio appeso in mezzo a pareti dirocate (35'00"). Nel secondo contesto, la morte al fronte del protagonista, questi giace a terra ferito mentre nella sua mente scorrono immagini del passato: quando tra di esse appare la stessa scala della casa della fidanzata che saliva per correre da lei, nella musica compaiono il medesimo ritmo crescente e la medesima tensione; le scene di un passato felice si mescolano a quelle della guerra, con le immagini di un nuovo, impossibile incontro. Una volta raggiunta l'apoteosi, la musica si interrompe d'un tratto e il silenzio che subentra marca la morte dell'eroe (50'00"-51'41"). I riferimenti cronometrici fanno riferimento al film pubblicato dalla fondazione di Michail Kalatozov nel 2008, *Cranes are Flying*, film by Michail Kalatozov, The 50th Anniversary Special Edition.

analisi vedremo che ogni personaggio è caratterizzato da una ‘sua’ musica. Ma torniamo all’azione del film: Vinni-Puch è caduto dall’albero senza riuscire a raggiungere il miele, e ora va dall’amico Pjatačok a chiedere aiuto. Questo tragitto si compie sullo sfondo di una variante strumentale della *Canzoncina di Vinni-Puch*, che è una rielaborazione dell’originale. Vinni-Puch e Pjatačok si scambiano i saluti, e qui (03’30’’), per la prima volta, risuona il tema di Pjatačok (Esempio 49).



Esempio 49. Il *Leitmotiv* di Pjatačok

L’orsetto chiede a Pjatačok se ha il palloncino necessario al suo astuto piano per conquistare il miele. Si parla di palloncini e nuvolette, di qualcosa di magico, inconsueto, che si libra nell’aria, e lo stesso fa la musica. Questi oggetti aerei sono rappresentati da strumenti come i campanellini, l’arpa, il vibrafono, materiale musicale che ricorda il tema del pesciolino d’oro de *Le vacanze di Bonifacio*.

Una volta che Vinni-Puch ha esposto il suo piano a Pjatačok, i due si mettono in cammino verso l’albero (04’50’’). Come nel precedente passaggio attraverso il bosco, l’accompagnamento musicale è basato sulla canzone che lo caratterizza, *Vive bene al mondo Vinni-Puch* (Esempio 50).



Esempio 50. Accompagnamento musicale basato sulla canzone *Vive bene al mondo Vinni-Puch*

Il motivo di base è proposto con un ritmo puntato; inoltre, nell’accompagnamento sono utilizzate figure che ricordano il preludio. La musica reagisce al dialogo dei protagonisti, si ferma insieme a loro, e così via. Anche questo rivela un raffinato lavoro del compositore. L’unione e l’uso dei vari temi, già ascoltati in precedenza o che anticipano lo sviluppo futuro, rivelano una tecnica compositiva propria della musica accademica, da camera.

Nella scena in cui Pjatačok gonfia il pallone, la musica assume di nuovo un carattere descrittivo: l’operazione viene resa usando una scala per toni interi. La sequenza musicale si interrompe quando Vinni-Puch vede che al posto del pallone si gonfia Pjatačok, che è troppo leggero, e viceversa la musica raggiunge il suo culmine nel momento in cui il pallone è gonfio e Vinni-Puch si solleva in aria. Qui il tema della canzoncina di Vinni-Puch subisce una netta trasformazione, anche se il motivo principale si riconosce ancora (Esempio 51). Anche il carattere della musica contrasta col precedente: al posto della forma della marcia appare la fantasticheria, un leggero movimento di valzer (06’18’’).



Esempio 51. Valzer basato sulla canzone *Vive bene al mondo Vinni-Puch*

La tonalità resta la stessa della forma di riferimento della canzoncina di Vinni-Puch, ma, per accrescere il carattere sognante, la melodia principale è eseguita dal flauto. Con l’arrivo delle api risuona la musica già udita all’inizio del film (01’58’’), quando Pooh, seduto sotto l’albero, pensava alle api (vedi esempio 48, p. 173). Ora la musica non è più astratta ma, al contrario, è molto dinamica, la strumentazione è molto più densa, il ritmo accelera, gli archi e i fiati si avvicendano nell’esecuzione della gamma ascendente e discendente, gli ottoni riprendono il tema, come nelle opere di Wagner vi sono motivi suonati su larghi arpeggi, si percepiscono l’inevitabilità della soluzione drammatica, il forte sviluppo sinfonico, la tonalità passa al modo minore.

Mentre le api lo circondano e cercano di pungerlo, l’orsetto capisce che non riuscirà a prendere il miele; tenta di distrarre con una canzoncina, nella quale sostiene di essere ‘una nuvoletta, una nuvoletta, una nuvoletta, e non un orso’; questa melodia si combina contrappuntisticamente con l’elaborazione del tema delle api suonato dell’orchestra. Vinni-Puch chiede a Pjatačok di andare a prendere un fucile per sparare al palloncino,

ma Pjatačok non capisce a chi si debba sparare e cerca di colpire le api. Vinni-Puch allora gli spiega che il bersaglio giusto è il palloncino:

- Ma dove spari?
- Alle api, naturalmente,
- Ma non alle api, devi colpire il pallone!
- Ma se sparo al palloncino, si rovina...
- Ma se non gli spari mi rovino io.

Quando nell'inquadratura vediamo il palloncino, risuona il motivo di Pjatačok, l'intervallo di seconda maggiore e una strumentazione in contrasto col tema delle api, che già viene eseguito da tutta l'orchestra (08'36"). Vinni-Puch scende sul palloncino che si sta sgonfiando e la musica torna a essere illustrativa; nel momento dell'atterraggio si interrompe all'improvviso e, a questo punto, abbiamo di nuovo una 'pausa sonora', cinque secondi interi di silenzio e inerzia (09'02"-09'15"). Mentre Pooh cerca di tornare in sé dopo la caduta, si sente la musica in minore dell'introduzione (09'17") e viene utilizzata la seconda frase del minuetto neobarocco. Ma ecco che Pooh decide che è ora di fare uno sputtino, la musica gira intorno a un motivo di congiunzione (09'40"), al minore si sostituisce il maggiore, e questo motivo trascorre dolcemente, 'scivola' nella canzone di Vinni-Puch. Così il primo episodio termina in maggiore, con una musica ottimistica e gioiosa.

Il secondo episodio della serie si apre ancora una volta con l'introduzione-preludio (Esempio 52).



Esempio 52. Preludio-introduzione, melodia dei titoli di testa per la seconda storia con metro variabile

In questo caso si nota una sorta di evoluzione verso il linguaggio novecentesco. Il preludio si caratterizza in primo luogo per il metro variabile e la generale asimmetria del ritmo. Evidentemente ciò è in rapporto col contenuto, dato che in questa serie si sviluppa una storia comica, la spedizione per far colazione dal Coniglio e la dimostrazione di un'avidità smodata. Weinberg sceglie il metro 5/8, che consente raggruppamenti diversi all'interno della battuta: 3+2 o 2+3. Fino alla quarta battuta del preludio si sente con chiarezza la combinazione 3+2, poi subentra 2+3; due battute dopo, la misura si trasforma in 6/8, ovvero il metro iniziale del preludio nella prima variante. La struttura rimane grosso modo immutata: è un periodo composto di due frasi, con una semicadenza alla fine della prima frase. Nella seconda frase c'è una serie di modulazioni che porta molto lontano dal La minore iniziale. Passando attraverso il Mi maggiore e il Si bemolle maggiore, ci ritroviamo in una tonalità di Sol diesis maggiore. Alla fine del periodo, il movimento generale si scomponete anche la strumentazione muta rispetto al preludio del primo episodio. Il periodo termina con un dialogo tra flauto e fagotto e col ritorno alla tonalità originaria. Anche nella terza variante del preludio, e cioè nell'introduzione al terzo episodio del film, sentiamo il legame con i generi del Novecento, ma questa volta il riferimento è al jazz (Esempio 53).



Esempio 53. Preludio-introduzione, melodia dei titoli di testa per la terza storia con il riferimento al jazz

In questo preludio il metro scelto è 4/4. La melodia è eseguita dal flauto, com'è caratteristico dello stile neobarocco, ma se si pensa alla passione del Novecento per le rielaborazioni jazzistiche di Bach e di tanta musica barocca – ricordiamo, ad esempio, la famosa versione della *Bourrée* di Bach dei Jethro Tull, 1969 – il preludio si inserisce in modo esemplare in questo genere.²⁰⁹ C'è poi in qualche misura un richiamo alla cultura occidentale proibita. La melodia si fonda sul classico basso del jazz, il cosiddetto *walking base* eseguito dal contrabbasso.

È interessante confrontare le tre varianti del preludio nei tre episodi. Struttura e forma restano ogni volta immutate: due frasi, la seconda delle quali è più complessa e modulata. La prima e la terza variante hanno dei prototipi di genere: il minuetto barocco nel primo preludio e la rielaborazione jazzistica della musica pseudobarocca nel terzo episodio. Il secondo preludio suscita qualche associazione con Bartok o Prokof'ev, soprattutto per il metro asimmetrico. Nel secondo e nel terzo preludio si perde il carattere lirico: sono movimenti più dinamici, più attivi. Il 5/8 nel secondo preludio accelera lo sviluppo dell'intreccio poiché è un metro più accentuato, addirittura insistente. Per quanto riguarda la strumentazione, si può rilevare che il clavicembalo, dal quale proviene una certa liricità, non è più presente nella seconda e nella terza variante; nella terza, chiaramente più vicina al teatro di varietà, operano strumenti a percussione: non lo xilofono, che si trova più spesso nel corpo dell'orchestra, ma un piccolo gruppo jazzistico di strumenti a percussione a cui la partitura assegna l'esecuzione di una improvvisazione.

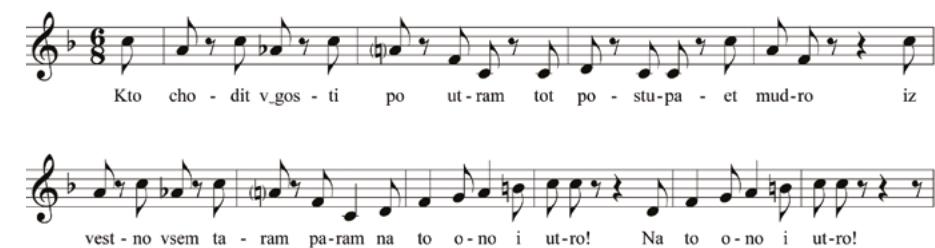
Nel secondo episodio, subito dopo il preludio (10'40''), si sente il *Leitmotiv* di Pjatačok (Esempio 54).

La voce del narratore dietro l'inquadratura descrive l'idillio del mattino: 'quando la colazione è da tempo finita, mentre il pranzo non pensa neppure a cominciare', Vinni-Puch passeggiava col suo amico Pjatačok e componeva una canzoncina nuova. Il tema di Pjatačok risuona nella stessa tonalità del primo episodio ma con una strumentazione diversa, dato che qui è affidato a un duetto di clarinetto e clarinetto basso. Il nuovo materiale musicale che segue il tema di Pjatačok è la canzoncina di Vinni-Puch (Esempio 55), *Kto chodit v gosti po utram* (*Chi va a far visita la mattina*).

209. Si potrebbe riportare una lista molto lunga di esempi, ma ci limitiamo a ricordarne alcuni, quali l'esecuzione a cappella di brani di Bach del gruppo francese *Swingle Singers* e del famoso jazzista Bobby McFerrin o l'album *Blues on Bach* registrato nel 1973 da *The Modern Jazz Quartet*, che combina l'esecuzione in versione blues di brani di Bach e improvvisazioni basate sulle note B-A-C-H (Si bemolle-La-Do-Si).



Esempio 54. Il *Leitmotiv* di Pjatačok



Esempio 55. La canzoncina di Vinni-Puch *Kto chodit v gosti po utram* (*Chi va a far visita la mattina*)

Si tratta di una tipica marcia, in otto battute o un periodo di due frasi. Alla fine della seconda frase, Pjatačok ripete le parole 'e per questo c'è il mattino' (*na to ono i utro*), la musica modula ritornando dalla tonalità di dominante a quella di tonica, e vi si aggiunge un gruppo di quattro battute, una sorta di ritornello. La forma è strofica, per cui la musica si ripete più volte con un testo nuovo. Durante i recitativi fra Vinni-Puch e Pjatačok rimane solo l'accompagnamento, che viene eseguito da pesanti ottoni: questa strumentazione si adatta alla goffaggine propria a Vinni-Puch. La marcia ricorda quella di Prokof'ev in *Muzyka dlja detej* (*Musica per bambini*) soprattutto per l'impiego di maggiore e minore (Esempio 56).

МАРШ

I
 Государственная
 библиотека СССР
 им. В.И.Ленина
 1965 г. 1535 С. ПРОКОФЬЕВ

Tempo di marcia (Темп марша)

The musical score consists of three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music is in common time. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Rehearsal numbers are placed above the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Esempio 56. *Marcia* di Sergej Prokof'ev

L'episodio musicale successivo è la visita al Coniglio. L'azione si svolge nella sua tana (14'51"). La musica contrasta con la marcia che la precede: mutano il testo, la tonalità, la strumentazione. Si tratta di un quartetto d'archi con aggiunta frammentaria di fiati. Ciò che emerge è il carattere ampolloso, noioso, del Coniglio: si può dire che sia il suo *Leitmotiv* (Esempio 57).

The musical score consists of two staves. The top staff is for 'Archi' (strings) and the bottom for 'Tromba frullato' (trumpet). The music is in common time. The strings play eighth-note chords, while the trumpet plays eighth-note patterns. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Esempio 57. Il *Leitmotiv* del Coniglio

Solo quando l'immagine mostra le provviste di cibo si diffonde una chiara macchia sonora, ottenuta dall'effetto *frullato* di due trombe. La musica poi illustra come vengono divorate tutte le provviste del Coniglio (16'55"). Analogamente al cartone *Le vacanze di Bonifacio*, la musica si carica di tensione come una molla: là il procedimento viene utilizzato quando Bonifacio continua a far divertire i bambini senza fermarsi; qui, invece, il motivo per toni interi rende bene il modo in cui tutte le leccornie a disposizione vengono divorate (Esempio 58).

The musical score consists of a single staff of music. It features a series of eighth-note patterns that create a sense of repetitive motion, representing the consumption of food by the rabbit. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Esempio 58. La musica illustra come vengono divorate tutte le provviste del Coniglio

A questo punto inizia il tema del sassofono, poi subentrano il clarinetto e altri strumenti (15'55"). Nel momento in cui Vinni-Puch e Pjatačok

finiscono di mangiare la prima porzione (16'44'') si risente il tema del preludio in forma leggermente modificata: il punto di partenza è la prima variante, ma con strumenti diversi: flauto, clarinetto e percussioni. La prima frase è praticamente senza modifiche, mentre la seconda ha modulazioni nuove ed è interrotta, invece che dalla cadenza, da una trepidante triade in minore (17'08''). L'interpretazione drammaturgica è chiara: la comparsa del preludio significa che questa potrebbe essere la fine dell'episodio, ma l'improvvisa svolta dell'intreccio annulla questo lido fine. Vinni-Puch viene a sapere che non tutte le pietanze sono finite e accetta volentieri di restare. Solo un trepidante accordo lascia prevedere dei guai. Se Vinni-Puch se ne fosse andato dopo la prima porzione, come intendeva fare, non sarebbe rimasto bloccato nell'uscire dalla tana. Ma il senso della misura e la cautela non sono il forte del nostro orsetto. Gli ospiti rimangono dal Coniglio e di nuovo ascoltiamo il motivo per toni interi, che rinvia all'avidità con cui vengono divorate le pietanze. Il ritmo della musica accelera, l'orologio alla parete gira sempre più rapidamente, mentre nella ripresa vi sono meno dettagli e più ripetizioni letterali. L'accompagnamento musicale di questo episodio ha dunque forma ABA. Quando tutto il cibo è stato mangiato, anche la musica finisce e restano solo i dialoghi. Vinni-Puch rimane bloccato e, insieme a Pjatačok, si mette a chiamare: 'aiuto, soccorso!', mentre il Coniglio li spaventa dicendo che, per venire fuori dalla tana, l'orsacchiotto dovrà aspettare tutta una settimana finché non sarà dimagrito. Dopo le parole di Vinni-Puch: 'Oh, ma mi pare di essere dimagrito', nell'orchestra suona un accordo-segnale di fanfara, che simboleggia la soluzione positiva della 'situazione senza via di scampo' (19'17'').

Segue poi il preludio nella seconda variante in 5/8 (19'20''), e su di esso la voce del narratore riassume la morale dell'episodio: Vinni-Puch pensava che non fosse il caso di trattenersi in visita, mentre il Coniglio pensava... Non sapremo mai che cosa pensasse il Coniglio, perché era molto ben educato. La seconda frase del preludio è abbreviata e, come nel primo film della serie, sul motivo di congiunzione la musica trapassa nella canzoncina di Vinni-Puch *Vive bene al mondo Vinni-Puch* e così finisce, esattamente come il primo, anche il secondo episodio.

Già prima dei titoli e del preludio al terzo episodio si sentono tre accordi di celesta (Esempio 59): si tratta di una sorta di simbolo, che verrà spiegato poco dopo. Questi accordi sono un'autocitazione dal film *Le vacanze di Bonifacio* (vedi esempio 33, p. 157).



Esempio 59. Gli 'accordi magici' della celesta, autocitazione dal film *Le vacanze di Bonifacio*

Nel terzo episodio il preludio risuona nella variante jazz con assolo di flauto, una piccola configurazione eseguita dal clarinetto e dal *walking base* e con una libera improvvisazione delle percussioni. Un altro tratto distintivo di questa variante del preludio è il fatto che termina sulla sottodominante, con una cadenza plagale. Le spiegazioni possono essere diverse. Una simile conclusione dà un'idea di incompiutezza, dopo la quale è più semplice proseguire la storia: questa cadenza può anticipare lo stato d'animo tragico del protagonista di questo episodio, l'asinello Ia-Ia. Senza allontanarsi dalle leggi classiche dell'opera, il compositore introduce subito il nuovo personaggio: risuona il *Leitmotiv* (20'49''-21'10'') in Sol minore, poi (21'26'') in Do minore dell'asinello Ia-Ia (Esempio 60).



Esempio 60. Il *Leitmotiv* dell'asinello Ia-Ia

Questo tema, come anche l'introduzione-preludio, è in stile neoclassico. Sul piano formale si tratta di un periodo classico, composto di due frasi con struttura ripetuta di otto battute: la prima frase termina con una modulazione a Fa maggiore, tonalità della dominante di Si bemolle maggiore. Quest'ultima è la relativa maggiore della tonalità d'impianto, Sol minore; si configura, quindi, un tentativo di uscire dal modo minore, che però non si realizza. Nella sesta battuta la melodia si muove per quarte ascendenti fino al Si bemolle, la nota più acuta della melodia; non vi si trattiene, tuttavia, anzi, letteralmente 'scende' lungo la scala cromatica tornando al sol, che anticipa il ritorno a Sol minore; gli ultimi quattro suoni non si limitano al Sol minore, ma adottano la variante frigia, o napoleana, il cui carattere implica un 'minore ancora più triste'. La melodia viene suonata dal violino con, sullo sfondo, l'accompagnamento lirico del violoncello. L'associazione che si crea è con il *Lago dei cigni* di Pëtr I. Čajkovskij, Atto 2, scena 10 (Esempio 61).



Esempio 61. *Il lago dei cigni* di Čajkovskij, Atto 2, scena 10

Dopo una piccola pausa, in cui l'asinello passa dall'altra parte dello stagno e si sente solo lo sciabordio dell'acqua, ecco di nuovo il medesimo tema, questa volta nella tonalità di Do minore. La seconda frase è abbreviata e contiene la modulazione in Sol minore. Dunque, la forma generale di questo episodio musicale è binaria con ripresa tonale.²¹⁰

210. La prima esposizione consiste in un periodo con modulazione al centro e con ritorno alla tonalità originaria; inizia poi la parte centrale, che sembra una ripetizione ma in una tonalità diversa (Do minore), più alta di una quarta; la seconda frase riporta alla tonalità di partenza.

Il tema malinconico dell'asinello finisce e al suo posto (21'44'') riappare la canzone di Vinni-Puch 'Esli ja češu v zatylke ne beda, V golove moej opilki, da-da-da' ('Se mi gratto la nuca non è male, / In testa ho dei trucioli, sì-sì-sì'), visibile nell'Esempio 62.



Esempio 62. La canzone di Vinni-Puch *Esli ja češu v zatylke ne beda, V golove moej opilki, da-da-da* ('Se mi gratto la nuca non è male, / In testa ho dei trucioli, sì-sì-sì')

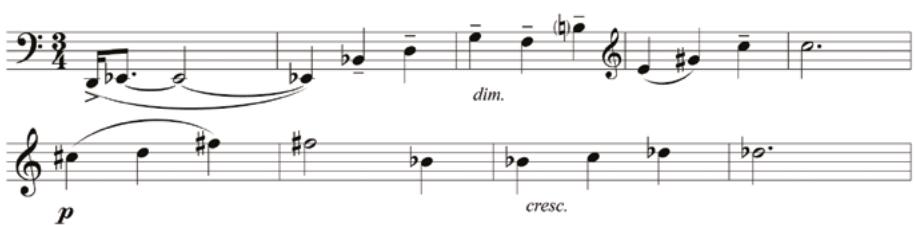
Ancora un esempio di riferimento al modello dell'opera: dapprima sentiamo la voce di Vinni-Puch che recita la sua poesia, e solo dopo l'orsetto appare nell'inquadratura da dietro una collina. La serie sonora funziona preparando il terreno a quella visiva. Puch continua il suo allegro canto finché non vede l'asinello, e tace imbarazzato. Con le prime parole dell'asinello ancora una volta risuona il triste tema in Sol minore. Questa esposizione inizia in questa tonalità e passa in Do minore nella seconda frase. Il piano tonale sottolinea tutto il pessimismo e la cupezza della visione del mondo dell'asinello. Il dialogo si svolge dapprima sullo sfondo del tema di Ia-Ia; poi l'asinello comincia a far la bertuccia a Vinni-Puch, 'non è male ha-ha-ha'. Un momento dopo (22'40'') Vinni-Puch si accorge che l'asinello ha perso la coda e glielo fa subito notare: «Non è che ti sei sbagliato?» gli chiede Ia-Ia. «La coda o c'è o non c'è proprio, non è possibile sbagliarsi», risponde Vinni-Puch. E di nuovo il regista fa ricorso al procedimento che sottolinea l'importanza del momento col silenzio. L'assenza della coda, il vuoto... Questo silenzio totale, mentre l'asinello si guarda da tutte le parti, dura quasi mezzo minuto (fino a 23'15'').

L'asinello pronuncia poi un discorso intriso di amarezza, da cui apprendiamo che è il suo compleanno: «Non vedi i regali, la torta di compleanno, gli zuccherini alle bacche?» – «No, non li vedo», risponde ingenuamente l'orsacchietto; «Ecco, neanche io li vedo, è uno scherzo – ha-ha, ma non mi lamento, non farci caso, Vinni-Puch, è già abbastanza che io sia così infelice il giorno del mio compleanno, e se anche gli altri lo saranno altrettanto...» Queste parole strazianti risuonano sullo sfondo di un materiale musicale molto interessante (24'10'') che, sebbene rielaborato, è chiaramente inerente al tema dell'asinello Ia-Ia sia per ritmo che per timbro (Esempio 63).

Weinberg mescola in un intreccio contrappuntistico il suono dell'assolo di violoncello, frammenti del preludio, del tema di Ia-Ia (con la variante jazzistica dell'introduzione a questo terzo episodio della serie) e, cosa molto interessante, con gli accordi di celesta, che noi già identifichiamo come simbolo dell'acqua, dell'ineffabile, dell'irrealtà, dei cerchi nell'acqua. Questi accordi, già proposti fin dall'inizio, accompagnano le lacrime dell'asinello, che cadono nello stagno. La mia ipotesi è che questa sia un'autocitazione del tutto intenzionale da *Le vacanze di Bonifacio*. Si possono distinguere tre livelli: il primo, e più concreto, è l'asinello sofferente, il secondo, più generale, è l'apparizione del preludio, che unisce tutti e tre gli episodi, mentre il terzo è l'autocitazione, cioè l'accentuazione della particolare importanza di questo episodio per il compositore. Anche la comparsa dell'assolo di violoncello può essere in rapporto col ciclo dei *Ventiquattro preludi per violoncello solo* op. 100 (1968), che risale agli stessi anni (Esempio 64). In questo piccolo episodio strumentale l'autore immette qualcosa di molto personale, come se d'un tratto si fosse trovato all'interno della tematica tragica che gli era così consueta. A questo punto Vinni-Puch interrompe l'asinello e lo prega di aspettare e di non allontanarsi, perché si rende conto che bisogna fare subito qualcosa.



Esempio 63. Il lamento dell'asinello Ia-Ia



Esempio 64. Weinberg, *Preludio* n. 4 dai *Ventiquattro preludi per violoncello solo* op. 100

La scena successiva si svolge davanti alla casa di Vinni-Puch. Vediamo Pjatačok che suona alla sua porta mentre si sente il tema già noto di Pjatačok. Ad eseguirlo sono il flauto e il fagotto; la tonalità è Si maggiore,

luminosa e gioiosa. Anche questo è un periodo composto di due frasi. Il metro è 6/4, che consente accentuazioni diverse, due o per tre per battuta. Alla fine della prima frase, grazie a una modulazione enarmonica, si ha una modulazione a Mi bemolle maggiore, mentre la seconda frase inizia anch'essa, come la prima, in Si maggiore; è prolungata però di una battuta quando, mediante una sostituzione enarmonica inversa, la musica torna in Si maggiore. Pooh aiuta l'amico a suonare alla porta mentre gli riferisce le cattive notizie riguardanti l'asinello e la sua coda, e si arrabbia perché nessuno apre. Alla fine, Vinni-Puch si rende conto che quella è la sua casa e i due entrano. Vinni-Puch comincia a cercare febbrilmente un regalo per Ia-Ia. La ricerca si svolge senza accompagnamento musicale. Il regista utilizza molto accortamente la musica, che sottolinea lo svolgimento dell'intreccio, ma in modo non solo illustrativo.

Ora Vinni-Puch ha trovato un vasetto di miele da regalare a Ia-Ia e si è rimesso in cammino. Come nei due primi episodi della serie, i 'passaggi', gli spostamenti di Vinni-Puch sono accompagnati dalle sue canzoncine-improvvisazioni, che hanno sempre la forma strofica del *couplet*. Alla fine della strofa compare sempre un piccolo ritornello, che viola la struttura del periodo regolare e classico. Questa volta l'orsacchiotto canta 'lučšij podarok, po-moemu, med, eto i oslik srazu pojmet' ('il miglior regalo per me è il miele, anche un asino lo capisce subito'); vale la pena di richiamare l'attenzione sul suo nesso stilistico con il preludio. Di nuovo, e in questo caso in modo molto appropriato, viene impiegato il procedimento del *walking base* e il *pizzicato* del contrabbasso procede 'di pari passo' con Vinni-Puch. L'orsetto a poco a poco tira fuori il miele dal vaso, poi si siede per terra e si mangia tutto il miele. Mentre Vinni-Puch, dimentico di sé, finisce di mangiare il regalo destinato all'asinello, allo spettatore viene mostrato Pjatačok che corre col suo regalo per Ia-Ia. La sua corsa è accompagnata da una musica veloce di archi e xilofono, che non ha a che fare col suo *Leitmotiv*, ma è la musica del movimento. Nel frattempo, Vinni-Puch ha finito di mangiare il miele e fatica a ricordare dove stava andando. Si sente di nuovo il *walking base*, ma con un ritmo molto più rapido, mentre l'orsetto continua a cantare nella stessa tonalità maggiore, a differenza dei primi *couplets* in minore. 'Vot goršok pustoj, on predmet prostoj, on nikuda ne denetsja' ('Ecco che il vaso è vuoto, è un oggetto molto semplice, non scappa mica'). Queste parole sono accompagnate da una musica eccessivamente gioiosa, simile a una marcia, con una sfumatura di ottimismo falso, esagerato, nello spirito delle canzoni sovietiche di propaganda. L'orsacchiotto cerca di convincere sé e gli spettatori di non aver fatto nulla di male, e questa riflessione viene resa molto sottilmente dalla musica, che oscilla fra maggiore e minore.

Ecco che Vinni-Puch passa davanti alla casa della Civetta (28'00''), e in primo piano viene mostrata la coda di Ia-Ia, che questa ha legato al campanello davanti al proprio uscio (Figura 30). Non è chiaro se Vinni-Puch abbia capito che cos'è la 'cordicella' appesa dalla Civetta, ma la musica già reagisce suggerendolo allo spettatore: sentiamo infatti una citazione dall'accompagnamento del tema di Ia-Ia. Questa volta ad eseguire il motivo è l'arpa, non il violoncello, ma è mantenuta la tonalità di Sol minore. Dopo un minuto di riflessione e smarrimento, l'orsetto bussa alla porta della Civetta.

Anche il nuovo personaggio, come tutti gli altri, ha il suo *Leitmotiv*: un valzer, comico e maldestro (Esempio 65).



Esempio 65. Il *Leitmotiv* della Civetta

Gli strumenti principali sono il clarinetto con sordina e le chitarre elettriche, una strumentazione che rende bene l'enfasi e la falsità del carattere della Civetta. Dopo molte esortazioni, questa si lascia convincere a scrivere sul vasetto di Vinni-Puch gli auguri per l'asinello; udita la notizia della coda perduta, la Civetta volutamente non dà importanza alla cosa. Fra le due esposizioni del tema della Civetta l'accompagnamento musicale ricorda le altre linee narrative: il *walking base* segnala che Vinni-Puch stava andando dalla Civetta, mentre l'accordo solitario di celesta alla fine della seconda esposizione del tema della Civetta richiama le sofferenze dell'Asinello (30'05'').

La nostra attenzione si sposta ora di nuovo su Pjatačok. La stessa musica che accompagnava la sua corsa risuona ora più veloce, in minore, e annuncia una disgrazia ineluttabile di cui né lo spettatore, né Pjatačok sono consapevoli. Pjatačok, come se fosse stato lui a ricordare il compleanno dell'Asinello, ha corso così tanto per essere il primo a fargli gli auguri da non prestare attenzione a dove camminava. La musica si interrompe

bruscamente con lo scoppio di un palloncino (30'46''). Subentra il silenzio e qualche attimo dopo si fa strada del materiale musicale del tutto contrastante, un motivo di tre suoni ascendenti per cromatismo, armonizzati diversamente ad ogni ripetizione (31'28''). Pjatačok ancora non capisce che cosa sia successo, ma quando se ne rende conto, il motivo si rovescia e i tre suoni si ripetono in direzione opposta, dall'alto verso il basso, in un movimento ininterrotto e in crescendo.

L'azione si sposta di nuovo nella casa della Civetta (31'47''), che sta leggendo ciò che ha scritto sul vasetto, mentre Vinni-Puch guarda la 'cordicella' e sembra indovinarne la provenienza. Si sente il tema dell'asinello Ia-Ia, senza modificazioni; una volta divenuto esplicito e percepito dall'ascoltatore, esso si combina contrappuntisticamente al valzer che caratterizza la Civetta (32'14''). Vinni-Puch cerca di chiarire con lei la provenienza della coda. La Civetta cerca di svicolare senza rispondere, ma l'orsacchiotto riesce a farsi dire che essa ha visto la 'cordicella' su un cespuglio nel bosco, ha pensato fosse la corda di qualche campanello, ha provato a suonarla ma nessuno ha aperto, ha suonato ancora più forte finché la 'cordicella' non si è strappata; a quel punto se l'è portata a casa, pensando che non servisse a nessuno. Questo racconto concitato è accompagnato da trombone e



Figura 30.
Vinni-Puch racconta alla Civetta che l'asinello Ia-Ia ha perso la coda

clarinetto, che rielaborano motivi tratti dal tema della Civetta; il ritmo è fortemente accelerato. A queste parole di nuovo compare il tema dell'asinello (33'40''), mentre Vinni-Puch dice che per l'appunto la ‘cordicella’ serviva al suo amico, che ‘byl k nemu tak privjazan’ (‘gli era così legato’), e consiglia alla Civetta di regalargliela per il suo compleanno. Poi si allontana, lasciando alla coscienza della Civetta di sciogliere gli ultimi enigmi e fare le ultime riflessioni.

L'assolo di fagotto (34'12''-36'00''), che ricorda quello di violoncello del primo dialogo fra l'asinello e Vinni-Puch, accompagna l'arrivo di Pjatačok a casa di Ia-Ia: fra le lacrime, Pjatačok fa gli auguri all'amico, dicendo che avrebbe tanto voluto regalargli un palloncino. Poi cerca di raccontargli quello che è accaduto, ma l'Asinello è già tutto preso dal pensiero del regalo: in questo momento risuona l'assolo del violoncello, il tema del sogno e della speranza misti a malinconia (Esempio 66). Ritorna il procedimento che già conosciamo: nel momento in cui Pjatačok dice: ‘è scoppiato’, la musica tace. Ora i due assoli si intrecciano in un duetto polifonico di violoncello e flauto. Si tratta di un valzer triste, con la tipica intonazione del sospiro, della lamentazione e su questo sfondo l'asinello cerca di capire, con Pjatačok in lacrime, di quale colore e dimensione fosse il suo palloncino.

Esempio 66. Il valzer triste, lamento

La melodia struggente dell'assolo di clarinetto è rafforzata dal movimento per grado descendente e dal modo minore frigio (36'10''). In questo momento, quando la pena dell'asinello e di Pjatačok raggiunge il culmine, appare Vinni-Puch che scandisce i suoi auguri e annuncia di avere un

regalo molto utile; l'asinello, sempre con la stessa intonazione di pianto, risponde di avere già ricevuto un regalo e che lo potrà mettere nel vasetto. Vinni-Puch ribatte che un palloncino non può stare nel vasetto, perché non sa che il palloncino di Ia-Ia è scoppiato. E a questo punto si sentono gli accordi ‘magici’ della celesta (36'55''). Ancora una volta questo conferma l’ipotesi che si tratti di una citazione della musica de *Le vacanze di Bonifacio*. Nelle *Vacanze di Bonifacio*, infatti, gli accordi della celesta avevano un chiaro rapporto con il miracolo, con l'apparizione del pesciolino d'oro: mentre l'imprendibile pesciolino d'oro finisce casualmente sotto il maglione del leone Bonifacio, l'asinello si ritrova proprietario di un palloncino che può giusto stare nel vasetto.

Vinni-Puch scandisce una nuova canzoncina, ‘Prijatno drugu podarit’ goršocek v den’ roždenija’ (‘È bello far regali per il compleanno di un amico’) e, in questo momento, compare la Civetta (37'42''). Il suo solenne discorso è accompagnato dal suo *Leitmotiv* (fino a 38'22'') mentre consegna a Ia-Ia il proprio ‘modesto, ma utilissimo regalo’: la ‘cordicella’ in cui l'Asinello riconosce subito la coda. Il dramma fondamentale di questo episodio della serie è risolto, tutti ridono e sono contenti. Tutti cantano in coro la canzoncina ‘Kak chorošo, kak chorošo, kakoe sovpadenie, našelsja k šariku goršok i chvost ko dnju roždenija’ (‘Che bello, che bello, si è trovato un vasetto per il palloncino e una coda per il compleanno’). L'accompagnamento musicale di quest'ultimo brano nasce da un motivetto di terza (39'12'') che si ripete diverse volte e che, di nuovo, si può confrontare con la ‘carica’ di una molla prima di lanciarsi in un’allegra danza che non si fermerà più sino alla fine del film. Nel finale dell’episodio, a differenza dei due precedenti, non compaiono più né il preludio, né la canzoncina *Vive bene al mondo Vinni-Puch*. Il motivo è probabilmente l’importanza che qui assumono la reciprocità e l'accordo fra i vari personaggi: ‘I ja, i ja, i ja togo že mnenija’ (‘Anche io, e io, e io, la pensiamo così’), cantano insieme tutti i protagonisti del cartone animato.

Al'fred Šnitke
e il cinema di animazione:
genesi del polistilismo

1. Al'fred Šnitke. Cenni biografici

A partire dagli anni Novanta la bibliografia su Al'fred Šnitke (Alfred Schnittke) è andata sempre crescendo, gli studi a lui dedicati si sono arricchiti con cadenza regolare di nuove monografie e raccolte di saggi. Un ruolo fondamentale è quello giocato in questo campo da Aleksandr Ivaškin, violoncellista, musicologo e direttore d'orchestra, che, legato a Šnitke da antica amicizia, gli ha dedicato numerosissime pubblicazioni, oltre a curarne in qualche modo il lascito. Dopo aver pubblicato nel 1994 la raccolta di interviste *Besedy s Al'fredom Šnitke* [Ivaškin 2019], Ivaškin, alla morte del compositore, ha fondato lo *Schnittke Archive*²¹¹ presso il Goldsmiths College di Londra, ha pubblicato una raccolta di articoli sulla musica a firma di Šnitke [Ivashkin 2002], ha varato il progetto di un'edizione delle sue *Opere complete* e ha scritto una biografia in lingua inglese [Ivashkin 1996].

Negli stessi anni in Russia sono state scritte importanti monografie, quali *Al'fred Šnitke – Očerk žizni i tvorčestva* di Valentina Cholopova e Evgenija Čigariova [1990] e *Kompositor Al'fred Šnitke* della stessa Valentina Cholopova [2003]. Nel 1999 ha visto la luce il primo volume della collana *Dedicato ad Al'fred Šnitke*,²¹² pubblicazione periodica del 'Centro Šnitke' giunta nel 2016 al suo decimo volume.²¹³

Di particolare interesse per la presente ricerca è la pubblicazione curata dal regista Andrej Chržanovskij, *Al'fred Šnitke. Stat'j, interv'ju. Vospominanija o kompositore* [2014]. Oltre a contenere una grandissima quantità di illustrazioni, fotografie e riproduzioni di opere d'arte che hanno avuto un particolare significato per Šnitke, il libro, la cui preparazione è durata un quindicennio, raccoglie più di quaranta testi composti

211. <https://www.gold.ac.uk/crm/schnittke-archive/> (consultato il 14 settembre 2022).

212. *Al'fredu Šnitke posvyaschaetsja* (Dedicato ad Al'fred Šnitke), collana di pubblicazioni curata dal 'Centro Šnitke': <http://shnitke-mgim.ru/science/shnitke-centr/izdaniya/> (consultato il 14 settembre 2022).

213. <https://kmpztr.ru/books/alfredu-shnitke-posvyashchaetsjad2/> (consultato il 14 settembre 2022).

espressamente per questa edizione, articoli, interviste, ricordi, interviste a Šnitke in cui il compositore descrive nei dettagli gli aspetti pratici e teorici del suo lavoro come autore di colonne sonore. Sono inoltre riproposti brani di testi già editi ma difficilmente reperibili, tratti dalle succitate pubblicazioni di Ivaškin e da quelle curate dal 'Centro Šnitke'. Il libro è un *homage* alla grande amicizia che legava Chržanovskij e Šnitke [Chržanovskij 2014].

Nato a Mosca il 30 novembre 1939, Chržanovskij studia presso il dipartimento di regia dell'Istituto Cinematografico (VGIK) con Lev Kulešov. Per una serie di coincidenze, la tesi con cui si laurea nel 1962 riguarda il cinema di animazione; questo ne determinerà il destino. Appena laureato inizia a collaborare con gli studi della *Sojuzmul'tfil'm*. Già il suo secondo film, *La Fisarmonica di vetro* (1968), segna l'inizio della collaborazione con Šnitke di cui parleremo in questo capitolo. I cartoni animati di Chržanovskij, che definisce il suo stile 'centauristica', sono realizzati per la maggior parte con la tecnica del collage: animazione disegnata a mano combinata con riprese e fotografie reali. I film di Chržanovskij sono sempre in dialogo con le altre arti – musica, letteratura, poesia. Anche nel suo ultimo film, uscito nel 2020, *Il naso, o la congiura dei 'diversi'* (*Nos, ili Zagovor ne takich*), combina il lavoro di due classici, Gogol' e Šostakovič. La collaborazione tra Šnitke e Chržanovskij avrà una grande importanza nella biografia di entrambi.

Se nella biografia della compositrice Sofija Gubajdulina, come vedremo (capitolo v), è di fondamentale importanza la compresenza di due religioni (Islam e Ortodossia), nella biografia di Šnitke è la combinazione di nazionalità, lingue e culture a creare le premesse di una personalità complessa.

Il padre, Garri Viktorovič, era nato a Francoforte sul Meno da una famiglia ebraica di origini lettoni trasferitasi in Russia nel 1926. La madre, Maria Vogel, era una tedesca del Volga, discendente dei contadini stanziatisi in Russia nella seconda metà del Settecento su invito di Caterina II. Al'fred nasce il 24 novembre 1934 a Engel's, all'epoca capitale della Repubblica Socialista Sovietica Autonoma dei tedeschi del Volga. In famiglia si parlavano entrambe le lingue, il russo e il tedesco.

Nell'agosto del 1941, quando, per ordine di Stalin, ha inizio la deportazione dei tedeschi del Volga, la famiglia di Šnitke riesce a salvarsi grazie all'origine ebraica del padre. Inviato al fronte, dopo la guerra il padre si stabilisce a Vienna per lavorare come traduttore e corrispondente per la «Österreichische Zeitung», quotidiano ufficiale delle forze occupanti sovietiche. I due anni trascorsi a Vienna (1946-1948) sono di grande importanza per la formazione di Al'fred, allora adolescente, tanto da fargli

dire che «quella Vienna avrebbe determinato tutto il corso della sua vita» [Šnitke 2014a, 26-29].

È a Vienna che Šnitke entra in contatto con la musica: per un anno e mezzo prende lezioni di pianoforte, impara da solo a suonare la fisarmonica (*accordion*), e inizia a comporre [Wilson 1993, 52].

Nel 1948 la famiglia torna in Russia, e nel 1949 Šnitke si iscrive a una scuola di musica con la specializzazione di «direttore del coro». Negli stessi anni prende lezioni private preoccupando il suo professore, Iosif Rižkin [2014, 51], con la sua 'eccessività':

Ero molto soddisfatto di come eseguiva i compiti [in composizione, contrappunto, etc. A.Zh.], ma ci vedevi preoccupanti germogli di un andare 'oltre', segnali all'epoca ancora modesti, ma che già indicavano una tendenza per cui non c'era posto nella situazione dell'epoca.²¹⁴

Dal 1953 al 1958 frequenta il Conservatorio, diplomandosi in composizione sotto la guida di Evgenij Golubev e Nikolaj Rakov.

Grande influenza su tutti gli studenti-compositori era esercitata in quegli anni dalla *Società Scientifica degli Studenti* (*Naučnoe Studenčeskoe Obščestvo: nso*), diretta all'epoca da Édison Denissov e, successivamente, da Valentina Cholopova. Durante le riunioni si ascoltavano o si eseguivano musiche contemporanee, composizioni del Ventesimo secolo e anche opere composte dagli studenti stessi.

Šnitke ha così modo di studiare a fondo i linguaggi e le tecniche musicali di compositori quali Sergej Prokof'ev, Dmitrij Šostakovič e Igor' Stravinskij. Una breve ma importante influenza è esercitata da Carl Orff e, come ricorda lo stesso Šnitke, da Arthur Honegger.

La composizione più importante di questi anni è l'oratorio *Nagasaki* (1957-1958), sua tesi di laurea al Conservatorio di Mosca dedicato al tragico evento del 1945. 'Si trattava di un'opera immatura ma allo stesso tempo la sua onestà era assoluta ed è per questo che essa resta un momento importante per me', ricorda Šnitke [Ivaškin 1993, 88].²¹⁵ Pur allo stato embrionale, sono qui presenti due elementi importanti per l'arte del compositore. Il primo è 'una certa teatralità di pensiero' – definizione di Ivaškin [ivi, 87], – il secondo è il tema del Male, che sempre più negli anni acquisterà centralità nell'opera di Šnitke [Šul'gin 2014, 26]:

214. «Меня радовало выполнение им письменных заданий, но они же тревожили меня ростками 'запредельности'; тогда еще очень скромными, но все же указывающими на тенденцию, для которой не было места в ситуации того времени» [Rižkin 2014, 51].

215. Queste parole del compositore sono citate, senza che ne venga specificata la fonte, nel saggio di Ivaškin *Alfred Schnittke: la musica e l'armonia del mondo*, compreso nel già ricordato volume miscellaneo *Schnittke*, a cura di Enzo Restagno [1993, 88]. Il testo, composto appositamente per questa edizione da Ivaškin, è tradotto da Luigi Giaccone.

Nell'oratorio c'è tutto ciò che la morte incarna, spietata, crudele, selvaggia nella sua irrazionalità, tutto ciò che è privo di umanità, terribile e spaventoso.²¹⁶

Dopo la laurea, negli anni dal 1958 al 1962, Šnitke continua gli studi presso il Conservatorio di Mosca. Nei dialoghi con Dmitrij Šulgin il compositore ricorda quel periodo come un momento difficile, il tempo dei suoi falliti tentativi di stabilire rapporti amichevoli con l'Unione dei Compositori e della sua opera meno riuscita, *Pesni vojny i mira* [Šul'gin 2014, 17]:

Caratterizzerei quel periodo come il tempo dei falliti tentativi di entrare in relazioni amichevoli con l'Unione dei Compositori, il tempo in cui ho scritto, posso dire, la mia opera meno riuscita, *Pesni vojny i mira*.²¹⁷

La scelta di un percorso lontano dalle direttive del partito è resa possibile da due circostanze: una conoscenza sempre più approfondita della musica d'avanguardia contemporanea e l'incontro con Luigi Nono (1963),²¹⁸ che rappresenta un punto cruciale nello sviluppo del linguaggio musicale di Šnitke: «Nono ha dimostrato che la musica contemporanea non può essere soltanto e puramente razionale» [Ivaškin 1996, 93].

Ricordando il suo decennio di lavoro al Conservatorio di Mosca, dal 1961 al 1971, anno in cui fu costretto a lasciare l'insegnamento per divergenze con gli organi direttivi contrari al suo sperimentalismo, Šnitke racconta [Šnitke 2014b, 72]:

L'incontro con Nono, questo 'origliare' [i burocrati dell'Unione Compositori non avevano permesso a Šnitke e ai suoi colleghi di assistere al concerto, per cui essi furono costretti a orecchiare da dietro una porta. A. Zh.], che ha lasciato un'impronta artistica indelebile dall'indimenticabile impatto artistico è stato decisivo per il mio definitivo imboccare la via delle 'deviazioni laterali' dalla strada del compromesso... Da quel momento mi sono messo a studiare le partiture di questa musica per me nuova, e non ho più smesso. Spesso lo facevo insieme ai miei studenti. In generale mi toccava lavorare di notte, perché le giornate erano tutte occupate dal lavoro per il cinema.²¹⁹

216. «В оратории – это все, что олицетворяет собой смерть с ее безжалостностью, жестокостью, дикую в своей бессмыслицей, то есть все античеловеческое, ужасное и страшное...» [Šul'gin 2014, 26].

217. «Этот период я бы охарактеризовал, как время неудачных попыток войти в дружеские отношения с Союзом композиторов, как время, когда я написал, наверное, самое худшее свое сочинение 'Песни войны и мира'» [Šul'gin 2014, 17].

218. La visita di Luigi Nono a Mosca è descritta in tutti i particolari nel saggio di Enzo Restagno [1993, 1-48].

219. «Встреча с Ноно, вот это 'подслушивание', оставившее неизгладимое художественное впечатление, наверное, во многом оказалась решающим моментом для моего окончательного поворота на путь 'левых заскоков' с компромиссного пути. ...С этого момента я бесповоротно занялся изучением партитур новой для себя музыки. Часто делал это вместе со своими студентами. В основном же приходилось работать ночью, поскольку дневное время отнимала работа для кино». [Šnitke 2014b, 72].

Šnitke passa gli anni successivi a studiare la tecnica di compositori quali Boulez, Stockhausen e Poussier, tentando di 'pensare nel loro stesso modo'. Insieme ai colleghi compositori lavora alla pubblicazione di una raccolta di saggi su tutte le nuove tecniche compositive, scrivendo per questo progetto, che non era destinato a realizzarsi, più di dieci articoli dedicati a compositori del Novecento, da Schönberg a Xenakis. Gli articoli sono poi stati raccolti nel già ricordato volume *A Schnittke Reader*, a cura di Ivaškin [2002]. Frutto evidente di questi studi approfonditi è la *Muzyka dlja kamernogo orkestra (Musica per orchestra da camera)* composta nel 1964. Qui Šnitke arriva a utilizzare alcune matrici numeriche calcolate da Boulez per le sue *Structures per due pianoforti*, libri I & II (1952, 1961) [Cholopova 2010, 74].

Le sue composizioni di questi anni, che costituiscono un periodo preparatorio e propedeutico alla creazione di un linguaggio personale, combinano razionalità assoluta e simbolismo nascosto, con coincidenze numeriche quali quella tra i dodici suoni della serie dodecafonica e i dodici apostoli. Così, per esempio, il *Secondo Concerto per violino* (1966) scritto nella forma di mono-ciclo – una forma compressa che contiene in sé i rudimenti delle tradizionali divisioni in parti separate, – nasconde il racconto delle passioni del Cristo. Nella versione ufficiale destinata all'Unione dei Compositori sovietici Šnitke aveva spiegato la presenza di un solista (il violino protagonista) e di un antagonista (il contrabbasso) che diventa un traditore entrando in conflitto con altri dodici strumenti ad arco. Ma nel 1976, nei già ricordati dialoghi con Dmitrij Šul'gin, il compositore rivela la 'trama' reale del *Secondo Concerto per violino*, che narra gli episodi del Vangelo dalla preghiera nell'orto di Getsemani fino alla Resurrezione [Šul'gin 2014, 46-47].

Pianissimo (1968), un pezzo orchestrale che rappresenta l'apice della tecnica razionale della scrittura seriale, 'traduce' il racconto di Franz Kafka *Nella colonia penale*,²²⁰ da cui prende spunto per riflessioni sulla 'impossibilità di stabilire un margine qualitativo che separa lo schema dall'idea, il bene dal male, il senso dall'insensatezza' [Ivaškin 1993, 103].

Nella seconda metà degli anni Sessanta Šnitke lavora attivamente per il cinema. Si tratta di una scelta per lui non semplice, un ripiego imposto dall'ostracismo di cui era fatto oggetto. Eppure, proprio la musica da film lo avrebbe aiutato a superare la crisi creativa. Il compositore ha condiviso alcune riflessioni in merito con il critico musicale Evgenij Barakin [1999, 34]:

220. Per un'analisi dettagliata di *Pianissimo* si veda Ivaškin [1993, 102-103], Šnitke [1993, 71], Schmelz [2009, 250].

Mi è molto difficile far convivere il lavoro per il cinema con la composizione della musica che vorrei comporre. È vero, sulle prime ho lavorato con grande piacere per il cinema, perché all'incirca fino al 1967 ho scritto musica che con la sua tecnica seriale mi metteva al sicuro da quella che consideravo l'influenza deleteria del cinema. La serialità è una barriera così potente che le 'melodie per lo schermo' non riuscivano a superarla. Ma col cinema mi sfogavo, scrivevo volentieri musica tonale e, con piacere ancora più grande, musica di genere. Gradualmente mi parve sempre più spesso che in questa combinazione di cose tanto diverse ci fosse qualcosa di schizofrenico, di poco normale. A un certo punto mi prese un insopportabile desiderio di qualcosa di nuovo, tanto più che avevo ormai perso la mia fiducia assoluta nella musica seriale. Questo non significa che la rifiutassi del tutto; decisi solamente che servirsene in modo esclusivo era un po' scorretto dato che non c'era una soluzione intonativa per ogni minuto di suono, né spontaneità di espressione, ma c'era un vantaggio comune. E poi non mi sembrava onesto essere così completamente 'sporco' nel cinema e completamente 'puro' nella tecnica seriale: comunque ero quello che ero. Decisi che forse era anche un bene che fosse nato un contrasto e che esso tornasse utile alla musica, e mi misi a mescolare musica per il cinema e non, a farle cozzare l'una contro l'altra.²²¹

Con il film di animazione *Stekljannaja garmonika* (*La fisarmonica di vetro*), a cui il compositore lavora nel 1968 con Chržanovskij, inizia un nuovo periodo nella sua biografia musicale. Ivaškin sostiene che la musica di Šnitke per il film di animazione di Chržanovskij è probabilmente la prima colonna sonora coerentemente polistilistica della musica europea del dopoguerra. Tornerò in seguito al polistilismo e all'analisi della colonna sonora de *La fisarmonica di vetro*, che, come fenomeno di compenetrazione di musica scritta per il cinema e di musica assoluta rappresenta un tema centrale per la mia ricerca.

Nel 1968 fanno la loro comparsa due composizioni che caratterizzano il cosiddetto periodo dell'eclettismo. Si tratta della *Seconda Sonata per violino*,²²² con sottotitolo *quasi una sonata*, in cui il compositore riutilizza la musica composta per *La fisarmonica di vetro*, e della *Serenata per violino*,

221. «Мне очень тяжело сочетать работу в кино с сочинением той музыки, которую мне бы хотелось сочинять. Правда, поначалу для кино я работал с большим удовольствием, потому что примерно до 1967 года писал музыку, которая меня страхowała от пагубного, как я считал, влияния кино своей серийной техники. Серийность – это такой мощный заслон, что сквозь него не могли пробиться 'мелодии экрана'. А в кино я отводил душу, с удовольствием писал тональную музыку и с еще большим – жанровую. Постепенно мне все чаще стало казаться, что в этом сочетании столь разных вещей есть некая шизофрения, ненормальность. В какой-то момент невыносимо захотелось другого. Тем более что я потерял прежнее абсолютное доверие к серийной технике. Это не значит, что я от нее полностью отказался. Просто я решил, что пользоваться только ею немножко недобросовестно, поскольку нет интонационного решения для каждой минуты звучания, нет spontaneitatis, выражения, а есть общий расчет. И кроме того, мне показалось, что недобросовестно быть таким совершенно 'грязным' в кино и совершенно 'чистым' в серийной технике: все равно какой я есть, такой я и есть. Я решил, что, может, это даже и хорошо, чтобы возник некий контраст, он полезен для музыки – я стал перемешивать кино – и некиномузыку, сталкивать лбами» [Barankin 1999, 34].

222. Per un'analisi dettagliata della *Seconda Sonata per violino* si veda [Ivaškin 1993, 107-108].

clarinetto, contrabbasso, pianoforte e percussioni, con il suo ricco corredo di citazioni e allusioni. Insieme alla serie e al serialismo, nella *Serenata* vengono usati l'improvvisazione jazz e tecniche aleatorie, valzer, fox-trot e altre danze.²²³ Una tecnica di composizione simile è utilizzata nella *Prima sinfonia*, che Šnitke inizia parimenti a scrivere nel 1968. Il lavoro sulla sinfonia si protrae per più di quattro anni: la prima esecuzione ha luogo nel 1974 a Gor'kij (oggi Nižnij Novgorod) con il direttore d'orchestra Gennadij Roždestvenskij.

Parallelamente alla *Sinfonia* Šnitke lavora per il film di Michail Romm, *Mir segodnja (Il mondo di oggi)*, un documentario sugli eventi storici e politici del Ventesimo secolo costruito come un collage di reportage, cronache e filmati d'epoca. In sintonia con l'impostazione del regista, Šnitke compone un caleidoscopico mosaico sonoro del secolo. Come scrive Ivaškin [1993, 109],

La *Sinfonia* entrò parzialmente nel film, ma il film entrò assai di più nella *Sinfonia*, determinandone sotto molti aspetti il carattere polistilistico e i numerosi strati sonori.

La *Sinfonia* contiene infatti numerose citazioni e allusioni, improvvisazioni jazzistiche, tecnica aleatoria, elementi del teatro strumentale. Il finale riecheggia apertamente la *Sinfonia degli addii* di Haydn [Medič 2017, 43-68].

Nel 1971, al congresso internazionale di musica, Šnitke presenta a Mosca il suo lavoro teorico *Tendenze polistilistiche nella musica contemporanea*, in cui per la prima volta viene usato il termine 'polistilismo' e viene descritto questo concetto come principio compositivo. L'articolo diventa presto un manifesto dell'epoca e di tutta quella generazione.

Intorno alla metà degli anni Settanta ha inizio l'interesse profondo del compositore per la letteratura spirituale e filosofica. In questo periodo di intense ricerche spirituali, che lo stesso Šnitke definisce 'bogoiskatel'stvu' (ricerca di Dio)²²⁴ e che viene etichettato dai critici come 'nuova semplicità', il compositore si rivolge ai generi della musica da camera. Un esempio significativo è il *Quintetto con pianoforte* (1972-1976), scritto in memoria della madre. Composizioni importanti di questo periodo sono il *Requiem* (1975), le musiche per il dramma di Schiller *Don Carlos*, per solisti, coro misto e insieme strumentale, il pezzo umoristico *Moz-Art* e *Moz-Art à*

223. A proposito dell'uso delle danze (valzer, tango) nella musica di Šnitke si veda [Tremblay 2007].

224. 'Bogoiskatel'stvu' (Ricerca di Dio) è il nome di un movimento che, come il suo correlato 'Bogostroitel'stvu' (Costruzione di Dio) segna profondamente il pensiero filosofico e religioso della cultura russa tra la fine del Ottocento e l'inizio del Novecento.

la Haydn (1975-1977) e il *Primo Concerto Grosso* (1977) per due violini, clavicembalo, pianoforte su nastro magnetico e archi, che segna il punto conclusivo del periodo eclettico di Šnitke. Nei *Quattro Inni* (1979) per insieme cameristico si riflette l'interesse per la musica cristiana ortodossa. «Nella profondità simbolica e nella densità di linguaggio è racchiusa la peculiarità limpida e cristiana della musica di Šnitke», scrive Ivaškin [1993, 119] a proposito di questo periodo compositivo.

Negli anni Ottanta, grazie al sostegno di grandi solisti quali Gidon Kremer, Jurij Bašmet e Natalia Gutman, la musica di Šnitke arriva a essere conosciuta in Occidente, dove suscita un grande interesse.

Nel 1980 Šnitke scrive la *Seconda sinfonia*. Il concetto e la forma riuniscono il ciclo sinfonico in sei movimenti e una messa gregoriana. Nel 1981, per l'apertura della sala di concerto Gewandhaus a Lipsia, gli viene commissionata la *Terza sinfonia*, uno sguardo panoramico sulla musica austriaca e tedesca che incorpora parafrasi e ‘monogrammi’ (critogrammi musicali) che ‘nominano’ ventotto compositori, da Bach a Stockhausen, e sei termini di valore simbolico [Medič 2017, 152]:

Šnitke also incorporates paraphrases of German and Austrian music, as well as thirty-four ‘monograms’ – twenty-eight composers’ names and six symbolic words: ‘Erde,’ ‘Deutschland,’ ‘Leipzig,’ ‘Thomaskirche,’ ‘Gewandhaus’ and ‘das Böse’ (‘evil’; rendered as ‘das Boese’). The use of a monogram to represent a composer’s name (or any other noun) is a device widely used by composers from J. S. Bach to Shostakovich; however, never have the monograms been used with such an abundance and with such a straightforward narrative purpose as in Šnitke’s Symphony No. 3.

Nel 1984 nasce la *Quarta sinfonia*, basata sulla stilizzazione della musica liturgica di tre diverse confessioni: cristianesimo ortodosso, cattolicesimo e protestantesimo. Ivaškin classifica le sinfonie così: «La Prima e la Terza sinfonia sono rivolte alla storia della cultura. La Seconda e la Quarta sono invece maggiormente rivolte ai simboli della fede e della religione, esaminati nel loro più ampio aspetto» [Ivaškin 1993, 127].

La questione della fede e delle diverse confessioni è molto importante per il compositore, che all’età di quarantotto anni sceglie di aderire alla Chiesa cattolica prendendo il battesimo a Vienna, pur avendo come padre spirituale il *pope* ortodosso padre Nikolaj Vedernikov.²²⁵ Parimenti

225. In una intervista Šnitke ricorda: «all’età di quarantotto anni, dopo aver passato tutti gli stadi dello scetticismo e dell’atteggiamento ironico, ho fatto questo passo. E dopo averlo fatto si è aperto in me qualcosa. O meglio, qualcosa che stava in me già da prima ha incontrato qualcosa che stava al di fuori di me ma era a me rivolto. In quel momento ho sentito di non essere più rinchiuso dentro di me» («я в возрасте сорока восьми лет, пройдя все стадии скептицизма и иронического отношения, все же сделал этот шаг. И когда шагнул, мне открылось нечто во мне самом. Точнее, то что было во мне самом, в этот момент встретилось с чем-то вне меня существующем и ко мне повернутым. В этот момент я

fondamentale è il tema del Male, elaborato dal compositore nella *Cantata di Faust* (1983) per contotenore, contralto, tenore, basso, coro misto e orchestra, in seguito inglobata nella sua opera *Historia von D. Johann Fausten* (1994). Cito le parole della moglie del compositore, Irina Šnitke [2014, 23]:

Intorno al Faust si sviluppa il tema principale dell’opera di Al’fred, la lotta tra il bene e il male. Perché il male risulta così spesso più forte del bene? Nella realtà le forze del male sono davvero più forti. Questa lotta interiore dell’uomo, della sua coscienza, di circostanze e desideri, dell’anima umana è appunto il suo [di Šnitke, A. Zh.] tema centrale.²²⁶

La versione tedesca del testo è tratta dal *Libro di Faust* pubblicato da Johann Spies nel 1587. La traduzione russa – equiritmica – appartiene a Viktor Šnitke, fratello del compositore. Secondo la studiosa Valentina Cholopova, Šnitke fu attratto dal *Faust* di Spiess perché ciò che gli interessava non era l’idea di natura sublime dagli impulsi titanici descritta da Goethe, ma quella di una creatura terrena vista nella sua polarità di forza e debolezza [Cholopova 2003, 160-169].

La cantata utilizza i due capitoli finali del libro, che descrivono gli ultimi giorni della vita di Faust e la sua morte. Il ruolo di Mefistofele è eseguito da due solisti: il contotenore, che rappresenta il diavolo che seduce, e il contralto pop, che rappresenta il diavolo che castiga. Nel momento culmine dell’assassinio di Faust, il diavolo contralto esegue un’aria nel ritmo del tango, creando un contrasto stilistico scioccante.

Nel 1985 vengono composti il *Concerto per coro misto* su versi di Gogol’ Narekaci, il *Concerto per Viola*, il *Terzo Concerto grosso, Eskizy (Schizzi) – fantasia coreografia su temi di Gogol’*.

Il fruttuoso lavoro di Šnitke è interrotto da un ictus. Già dopo pochi mesi riprende però a comporre, e nascono nuovi capolavori, tra cui il *Concerto per violoncello* (1986) e il balletto *Peer Gynt* (1986). Da quel momento la fama del compositore conosce un continuo crescendo. Dopo anni di ostracismo, dopo le accuse di formalismo di cui era stato fatto oggetto durante gli ultimi decenni del regime sovietico, finalmente si organizzano festival dedicati alla sua musica. Šnitke riceve numerosi premi e ha la possibilità di essere presente alle prove e alle esecuzioni delle sue opere.

чувствовал, что я не замкнут в себе») <http://www.karamanov.ru/articles/20.html>, consultato il 4 gennaio 2023. La citazione è priva di indicazioni bibliografiche.

226. «В принципе, на Фаусте завязана основная тема Альфреда – борьба добра и зла. Почему зло чаще бывает сильнее добра? В реальности злые силы действительно всегда сильнее. И эта внутренняя борьба человека, его совести, обстоятельств и желаний, и вместе с тем души - есть основная его тема...» Irina Šnitke [2014, 23].

Nel 1987 compone, su commissione dell'orchestra 'Concertgebouw' di Amsterdam, il *Quarto Concerto grosso / Quinta Sinfonia*. Qui Šnitke unisce la forma del concerto grosso – contrapposizione dei solisti e dell'orchestra – a quella della sinfonia dando vita a una forma ibrida. Šnitke, che affermava di aver percepito tutta la musica del Ventesimo secolo attraverso Gustav Mahler e di aver intravisto nelle sue opere l'alternativa al razionalismo della tecnica seriale, inserisce nel secondo movimento una citazione diretta dal *Quartetto per pianoforte e archi* del 1876.

Nel 1990 Šnitke si trasferisce ad Amburgo, dove insegna presso la 'Hochschule für Musik und Theater'. Dopo un secondo ictus nel 1991, compone le opere *Žizn' s idiotom* (*La vita con un idiota* 1991) e l'opera in tre atti *Storia del dottor Johann Faust* (*Historia von D. Johann Fausten*) che ingloba la precedente *Cantata di Faust* (1994). Nel 1993 e nel 1994 vedono la luce la *Settima* e la *Ottava sinfonia*, definite da Gavin Dixon una 'coda concettuale' dell'iter del compositore [Dixon 2007, 23].

La *Nona sinfonia*, iniziata dopo il terzo ictus nel 1995, rimane incompiuta per la morte del compositore, avvenuta il 3 agosto 1998. La prima versione orchestrale ne è tratta da Gennadij Roždestvenskij nel 1998, la seconda da Alexander Raskatov, nel 2007.

2. Polistilismo e cinema

Per alcuni anni ho sentito in me il desiderio di comporre musica per il teatro e per il cinema. Inizialmente mi dava piacere, poi ha cominciato a pesarmi, ma alla fine ho avuto una illuminazione: il mio compito nella vita doveva essere superare la frattura tra 'E' e 'U' (*Ernst*: la musica seria; *Unterhaltung*: la musica d'intrattenimento), anche a costo di rompermi il collo. Mi balena l'idea utopica di uno stile unitario, in cui frammenti di 'E' e di 'U' non rappresentano intermezzi scherzosi, ma componenti di una realtà musicale eterogene [Šnitke 2014c, 166].²²⁷

Negli anni Cinquanta, quando ha inizio il suo iter di compositore, Šnitke è molto attratto dall'espressionismo. Mosso dal desiderio di incarnare nella sua musica la tragedia della guerra e, allo stesso tempo, tormentato dalle immagini apocalittiche di Hiroshima e Nagasaki (al Giappone, come si è detto, è dedicata la sua tesi), fatica a adattare la sua opera all'ottimismo ufficiale. Ciò lo condanna ad andare irrimediabilmente controcorrente.

Concluso il conservatorio si dedica seriamente allo studio della musica occidentale contemporanea, studio che, all'epoca, non era minimamente incoraggiato in URSS. L'accesso alla musica europea moderna era, in effetti, estremamente difficile: le avanguardie musicali della seconda ondata²²⁸ inizieranno a muovere i primi timidi passi solo tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta. Come ricorda Édison Denisov [1999, 35],

Negli anni del conservatorio non avevamo mai sentito nemmeno nominare Béla Bartók e Olivier Messiaen, per non parlare di Igor' Stravinskij, di Edgard Varèse e dei compositori della seconda scuola di Vienna.²²⁹

Tuttavia, come già accennato in precedenza, la conoscenza delle tendenze musicali dell'Occidente penetra comunque attraverso la cortina di ferro, grazie soprattutto all'attività di due musicisti: Andrej Volkonskij (1933-2008), compositore, clavicembalista e fondatore del primo

227. «В течение нескольких лет я чувствовал внутреннее побуждение писать музыку для театра и кино. Сначала мне это доставляло удовольствие, потом начало тяготить меня, затем меня осенило: задача моей жизни – это преодоление разрыва между 'E' и 'U' (*Ernst* – серьезная музыка – *Unterhaltung* – развлекательная музыка), даже если я при этом сломаю себе шею. Мне мерецится утопия единого стиля, где фрагменты 'E' и 'U' представляются не шуточными вкраплениями, а элементами многообразной музыкальной реальности» [Šnitke 2014c, 166].

228. Per 'prima ondata' delle avanguardie si intende il periodo degli anni Venti, conclusosi nella prima metà degli anni Trenta con l'istituzione dello stile ufficialmente e ideologicamente approvato del realismo socialista.

229. «Во время обучения в консерватории мы не слышали даже имён Бартока и Мессиана, не говоря уже о Стравинском, Варезе и композиторах второй венской школы» Édison Denisov [1999, 35].

ensemble di musica medievale e rinascimentale,²⁵⁰ e Filip Gerškovič (Philip Gershkovich, 1906-1989), musicologo allievo di Anton Webern. Entrambi si erano formati in Europa: Volkonskij era nato in Svizzera. Gerškovič era immigrato in URSS dall'Austria.

In pochi anni Šnitke si impadronisce di tutti gli ‘ismi’ dell’Occidente: impressionismo, espressionismo, neoclassicismo, avanguardismo, ‘dodecafonismo’, serialismo, musica stocastica, tecniche aleatorie, musica elettronica. Non volendo creare opere *a là Bartók*, o *a là Schönberg*, il compositore lavora sulle loro tecniche compositive per sviluppare le proprie autonome idee musicali. Sarà proprio lui, insieme a Denisov, a costruire una rete di rapporti con i compositori occidentali. Come ricorda Sofija Gubajdulina [Cholopova 2008, 20],

Furono loro i primi a fare amicizia con i compositori e con i musicologi d’oltrecortina. Si creò così una finestrella attraverso cui tutti noi ricevevamo informazioni sugli eventi musicali del mondo.²⁵¹

È proprio in questa situazione di complesso e contrastato dialogo con la musica occidentale che si possono ricercare le radici del polistilismo. Dopo la separazione forzata della cultura musicale sovietica da quella del resto del mondo alla fine degli anni Venti e dopo l’affermarsi dello stile unico del realismo socialista negli anni Trenta, i compositori di questa generazione cercano di rinnovare e ricontestualizzare i propri linguaggi. Approfittando di un breve intervallo di maggiore libertà politica e di allentamento della censura, si riagganciano al simbolismo russo e all'avanguardia russa degli anni Venti e si impadroniscono delle nuove tecniche comparse nella musica europea alla metà del secolo. La coesistenza di una cultura ufficiale e di una cultura parallela, underground, favoriva l’ampio utilizzo delle citazioni, ma soprattutto dei doppi sensi, delle allusioni e degli eufemismi, che veicolavano concetti e significati sgraditi alla censura ma chiari per una ristretta cerchia di destinatari. Šnitke distingue nettamente tra citazione e allusione, definendo quest’ultima ‘una promessa mai mantenuta’ che si muove ‘ai

250. Uno degli stimoli non solo ideali alla creazione dell’ensemble fu sicuramente la tournée sovietica del famoso gruppo newyorkese *Pro musica*. Come rivelarono dal clavicembalista Edward Smith, che prese parte a quella tournée e che desiderò qui ringraziare per la sua testimonianza, i musicisti di *Pro musica* regalarono ai colleghi sovietici diversi materiali e spartiti. Dell’ensemble *Madrigal* avremo modo di parlare anche in seguito, poiché ad esso si deve la registrazione della musica composta da Šnitke per il film di animazione di Chržanovskij, *V mire basen* (*Nel mondo delle fiabe* 1973).

251. «Раньше, чем другие, они подружились с композиторами и музыковедами из других стран. Образовалось окошечко, через которое мы все получали сведения о музыкальных событиях в мире» [Cholopova 2008, 20].

margini della citazione, ma mai li oltrepassa’ [Šnitke 2014, p. 104].²⁵² Un buon esempio è il trattamento del soggetto evangelico della Passione di Cristo, ‘nascosto’ nel *Concerto per violino* (vedi p. 199). Il polistilismo, soprattutto se utilizzato nell’ambito della musica applicata, offriva ottime possibilità di utilizzare nuove tecniche all’interno di musiche tradizionali e accessibili a un vasto pubblico.

Come scrive Ivana Medić [2017, 19],

The young composers’ turn to polystylistism was undoubtedly conditioned by their attempts to navigate between the contradictory requirements of Soviet cultural life. On the one hand, they were expected by the officialdom to write accessible music, which they associated with academicism and conformism. On the other hand, a majority of them [giovani compositori, A. Zh.] were earning a living by composing music for film and theatre, which often required an eclectic employment of various styles and genres. Their attempts at pursuing their own, self-taught and inevitably idiosyncratic brands of avant-gardism were systematically frustrated by the officialdom. Besides, it was not just avant-garde music that was officially condemned in the ussr, but also religious music, early music, improvised music, as well as Western rock, pop and jazz. Although none of these were strictly banned (at least not after 1955), the official attitude towards them vacillated between relative tolerance and increased vilification.

Nato dalla ricerca di un difficile compromesso tra avanguardia e tradizione, improvvisazione e accademia, il polistilismo finisce per diventare l’espessione più profonda e organica del modernismo, la svolta più importante nello sviluppo della cultura artistica mondiale del Ventesimo secolo. Per Šnitke, inoltre, il polistilismo rappresenta un mezzo per esprimere il pluralismo di una memoria culturale composita e sofferta: la ‘simultaneità’ degli stili gli permette infatti di accostare ed elaborare nelle sue opere elementi contrastanti della sua biografia, tra cui la complessa questione dell’autoidentificazione nazionale e religiosa.

Come afferma il culturologo Igor’ Kondakov in un suo saggio [2006, 151],

Il polistilismo stava a indicare che, a seguito di tutto il precedente sviluppo storico e culturale, il contesto della creazione artistica si era talmente ampliato e complicato che l’artista si trovava ormai, volente o nolente, costretto a fare i conti con la pluridimensionalità stilistica dell’arte (e della cultura in generale) e ad interagire con il pluralismo stilistico del mondo circostante, utilizzando nelle sue opere più stili in contemporanea visti nel loro confronto, contrasto, conflitto e concorrenza, nelle loro diverse configurazioni e proiezioni. Questa ‘simultaneità’ degli stili, nati

252. «Принцип аллюзии проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая ее» (Il principio dell’allusione si manifesta sotto forma di sottilissimi accenni e promesse non mantenute, ai margini della citazione, senza mai oltrepassarla) [Šnitke 2014, p. 104].

come espressione di epoche e di tendenze estetiche differenti, ha rappresentato il principale paradosso di tutta l'arte contemporanea. [...] Si tratta, in sostanza, del *pluralismo della cultura e della memoria* (compresa quella estetica e artistica).²⁵⁵

Non è un caso se lo scritto di Šnitke, intitolato *Le tendenze polistilistiche della musica contemporanea* (1971) e destinato a diventare il ‘manifesto’ del polistilismo, presenta tanti motivi di consonanza con il celeberrimo e quasi coevo saggio di Roland Barthes, *La morte dell'autore* (1968). In modo del tutto autonomo il compositore e il filologo giungono a conclusioni simili che riecheggiano ciò che in ambito critico-letterario andava scrivendo Michail Bachtin sulla ‘polifonia’ del romanzo [Barthes 1988, 4]:

Sappiamo oggi che un testo non consiste in una serie di parole esprimenti un significato unico, in un certo senso teologico (che sarebbe il messaggio dell’Autore-Dio), ma è uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture, nessuna delle quale è originale: il testo è un tessuto di citazioni, provenienti dai più diversi settori della cultura.

Concetti quali il dialogismo, l’inter-testualità, la memoria collettiva, sono fondamentali per comprendere la musica di Šnitke.²⁵⁴ Come scrive Ivaškin [1993, 107],

Nella musica di Šnitke, grazie per lo più all'afflusso di stili diversi, alla loro sovrapposizione e ai loro contrasti, noi avvertiamo subito due particolarità: il dualismo e lo sdoppiamento della coscienza e dell'intelletto del singolo individuo e, allo stesso tempo, l'unità e la fermezza della *memoria collettiva* dell'uomo. [...] Šnitke ci rende partecipi delle verità e dei simboli elaborati dalle generazioni passate e radicati nel fondo lessicale della cultura.

La memoria collettiva rappresenta per Šnitke e per quelli della sua generazione il luogo privilegiato di una possibile sintesi, dell'elaborazione di una lingua ‘a più voci’ condivisa da tutti. La cultura musicale europea tra gli anni Cinquanta e l'inizio anni Sessanta si caratterizzava per la sua drastica frammentazione in subculture del tutto separate le une dalle altre: il retaggio classico, lo sperimentalismo delle avanguardie, il jazz, la musica

255. «Полистилистика означала, что в результате всего предшествующего культурно-исторического развития контекст художественного творчества настолько умножился и уплотнился, что отныне художник вольно или невольно должен учитывать стилистическую многомерность искусства (а также культуры в целом) и откликаться на стилевой плюрализм окружающего мира, используя в своих произведениях одновременно несколько стилей, апеллируя к их сопоставлению, контрасту, соревнованию, разнообразной конфигурации и проекции. В этой установке на ‘одновременность’ стилей, выражавших различное время и разные эстетические тенденции, проявился главный парадокс всего современного искусства. [...] По существу, речь идет о плюрализме культурной (в том числе и художественно-эстетической) памяти» [Kondakov 2006, 151].

254. Alla possibile lettura ‘bachtiniana’ della opera di Šnitke ha dedicato uno studio Gavin Thomas Dixon [2007].

pop e rock, il varietà e il musical, il folclore, le canzonette, la musica sacra, la musica elettronica e la *musique concrète*, la musica tradizionale dei paesi extraeuropei eccetera.²⁵⁵ L'esigenza di una sintesi accomuna numerosi compositori europei, tra cui è il caso di citare almeno Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) e Henri Pousseur (1929-2009),²⁵⁶ con cui, in quel periodo, Šnitke erano in stretto contatto epistolare (è proprio grazie a Šnitke che i musicisti sovietici avevano notizie di Pousseur).

Il più importante ‘concorrente’ europeo di Šnitke in questa ricerca di sintesi tra diverse culture musicali è senza dubbio Luciano Berio, autore di una sinfonia in memoria di Martin Luther King composta totalmente all'insegna del polistilismo. Šnitke è persino accusato di aver plagiato Berio nella sua *Prima Sinfonia* (1969-1972), di averne ‘rubato’ le idee, e per questo si trova costretto a ricostruire pazientemente la successione cronologica delle diverse stesure [Šulgin 2014, 26]:

Per ciò che riguarda la sinfonia di Berio, io l'ho ascoltata nel 1969 ... All'epoca la mia sinfonia era già finita come struttura e quindi il suo impasto polistilistico è stato concepito da me prima che sentissi la sinfonia di Berio. Nel 1968 ho composto la *Serenata*, che rappresenta una delle fonti della sinfonia. Lì è già presente tutto l'impasto che poi ritorna nella seconda parte della sinfonia, lo *Scherzo*.²⁵⁷

Ricerche e sperimentazioni simili si possono trovare anche nelle opere dei colleghi e coetanei sovietici di Šnitke. La tecnica compositiva del collage, inteso come confronto di stili con un forte effetto shock, è utilizzata da Arvo Pärt, autore del *Collage über B-A-C-H* (1966) per orchestra d'archi, oboe, clavicembalo e pianoforte, e da Rodion Šedrin, che ad essa mescola la dodecafonia e il jazz nel *Concerto per pianoforte e orchestra n. 2, op. 35* (1966).

255. Una frantumazione analoga non era nuova nella storia della cultura, e non solo di quella musicale. In Russia qualcosa del genere si era osservato all'inizio dell'Ottocento, quando una lingua nazionale unitaria non si era ancora definitivamente formata e i diversi registri erano ben diversificati. Non a caso Nikolaj Gogol', che di questo polistilismo linguistico è uno dei massimi esempi, fu uno degli scrittori preferiti di Šnitke e ispirò diverse sue opere.

256. La produzione del compositore tedesco, noto soprattutto per la sua opera *Die Soldaten* (1960), potrebbe essere classificata come avanguardia seriale o postmoderna. La sua espressione musicale, affine al linguaggio musicale del *Wozzeck* di Alban Berg (1922), è caratterizzata dalla combinazione di diverse tecniche, dalla dodecafonia alla musica concreta. Nei primi anni Sessanta il compositore belga si trovò in contrasto con molte delle restrizioni imposte dalla scrittura musicale strutturalista ed assunse una personale posizione di ‘rifiuto del rifiuto’ delle esperienze musicali del passato, non per ricollegarsi a stili o epoche preesistenti, bensì per sviluppare l'esperienza weberiana in modo più completo e a più ampio spettro. L'inizio dell'uso di questa tecnica è riscontrabile nella composizione dell'opera *Votre Faust* (1961-1968), su libretto di Michel Butor.

257. «Что касается Симфонии Берio, то её услышал в 1969 году. Запись была привезена Джоэлом Шпигельманом, а сделана в Нью-Йорке. Моя же Симфония была в это время по форме готова и её полистилистическая смесь, следовательно, задумана до моего знакомства с симфонией Берio. В 1968 году я написал ‘Серенаду’. Она явилась одним из источников Симфонии. Там есть и вся та смесь, которая наблюдается во второй части – скерцо» [Šulgin 2014, 26].

Le prime prove di Šnitke stesso nel campo del collage e del polistilismo sono, come abbiamo già ricordato, la colonna sonora per *La fisarmonica di vetro* e la *Seconda sonata per Violino* (1968), che da quella deriva. Apice e manifesto del polistilismo sono invece la *Prima Sinfonia* e l'articolo *Tendenze polistilistiche nella musica contemporanea* [Šnitke 2014, 105-106]:

Nonostante tutte le complicazioni e i rischi del polistilismo, è già chiaro quali ne siano i vantaggi: l'ampliamento del novero dei possibili strumenti espressivi, la possibilità di integrare lo stile 'basso' e lo stile 'elevato', 'banalità' e 'raffinatezza', cioè un mondo musicale più vasto e una complessiva democratizzazione dello stile; l'oggettività documentale della realtà musicale [...] nuove possibilità di incarnazione musicale e drammaturgica di questioni 'eterne', la guerra e la pace, la vita e la morte.²⁵⁸

Resta aperta la questione del termine. Secondo Valentina Cholopova, il termine 'polistilismo' è anch'esso una creazione di Šnitke, così come l'elaborazione della concezione cui si riferisce. Ivana Medić ritiene invece che il termine preesistesse e che non avesse un significato preciso agli occhi di Šnitke [Medić 2017, 16]:

Šnitke neither invented the term polystylism, nor had his own oeuvre exclusively in mind when introducing this catchword into his theoretical discourse. Instead, he used it as a broad and flexible umbrella term for various manifestations of the tendency to employ, within a single piece, creative tools drawn from diverse styles and traditions.

Prescindendo dalla paternità del termine, è chiaro comunque che a Šnitke appartiene sia l'elaborazione teorica sia la concreta realizzazione pratica del polistilismo. Quest'ultimo, attraverso una lunga evoluzione creativa, lascia infine il posto alla sintesi e alla semplicità [Tremblay 2007, 6]:

For example, works like the Violin Sonata No. 2 and the Serenade for Five Musicians, both from 1968, make extensive use of direct quotations. They create shocking contrasts and strong stylistic clashes which break conventional musical continuity. In contrast, late works like the last four symphonies (from 1993 to his death in 1998) present ethereal textures in which the tension is constant and moments of relief few. Unison pitches and simple triads, which appear only occasionally in earlier works, become much more frequent, as aspects of a new

258. «При всех сложностях и возможных опасностях полистилистики уже сейчас, очевидны ее достоинства: расширение круга выразительных средств, возможность интеграции "низкого" и "высокого" стиля, "банального" и "изысканного" – то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля; документальная объективность музыкальной реальности [...] новые возможности для музыкально-драматургического воплощения "вечных" проблем – войны и мира, жизни и смерти» [Šnitke 2014, 105-106].

simplicity. Overall the language is still modern but less dense, almost pointillistic. Šnitke's style of this period has been described as synthetic: typical elements from the 1970s, like unexpected transitions and the layering of many diverging styles, are still present but they are subdued by the economy of means; they are no longer thrust upon the listener but more subtly introduced.

Fondamentale per la storia del polistilismo è il rapporto tra musica e cinema: le prime prove di Šnitke nel campo del collage e del polistilismo sono legate alla colonna sonora de *La fisarmonica di vetro*; nella *Serenata per archi* è utilizzata musica da film, mentre la *Prima Sinfonia* è indissolubilmente legata alle riprese del film documentario di Romm. Confrontando il polistilismo di Šnitke e gli esperimenti relative alle tecniche di montaggio di Ėjzenštejn, il grande storico e critico cinematografico Naum Klejman sottolinea come sia comune a entrambi la scelta di far cozzare stili differenti:

Così come Ėjzenštejn anche Šnitke non cerca di nascondere le linee di giunzione, al contrario le mette a nudo, fa scontrare apertamente temi, stili, fattura, sia in sequenza, sia simultaneamente. La musica diventa così la vera 'sezione' di un'epoca, in senso stretto e in senso lato, con tutti i diversi echi attuali di tempi più o meno lontani.²⁵⁹

Lo stesso compositore, confrontando il proprio polistilismo con quello di Luciano Berio nel corso di una conversazione con Ivaškin, concorda con il critico sull'importanza del cinema quale fonte di ispirazione [Ivaškin 2019, 150]:

A. Ivaškin: Io penso che Berio derivi [il suo postilismo. A. Zh.] in primo luogo dalla letteratura, dai testi, da Levi-Strauss e dagli strutturalisti; il tuo invece, nella tua *Prima Sinfonia*, viene dal cinema. A quanto pare nel periodo in cui lavorava alla sua *Sinfonia* Berio era molto aiutato da Umberto Eco. Questo strato mitologico-strutturalistico nella tua *Sinfonia* manca del tutto.

A. Šnitke: Sì, nel mio caso molto viene dal cinema. Mi ricordo che già tra il 1965 e il 1967 abbiamo parlato molto con Ėlem Klimov e con Andrej Chržanovskij che all'epoca tentavano di utilizzare nel cinema il polistilismo, il citazionismo. La *fisarmonica di vetro* di Chržanovskij è ricchissima di citazioni pittoriche. E il film risale al 1968, cioè è precedente alla *Sinfonia* di Berio.²⁴⁰

259. «Как и Эйзенштейн, Шнитке не скрывает, а обнажает 'стыки', открыто сталкивает темы, стили, фактуры – и в последовательности, и в одновременности. Музыка действительно становится срезом эпохи в прямом и переносном смысле – с отголосками разных, давних и недавних, времен в настоящем времени» [Klejman 2014, 241].

240. «А. Ивашик: Я думало, что Берio шел больше от литературы, от текстов, от Леви-Стросса и структуралистов, а ты в своей Первой симфонии – от кино. Ведь, кажется, в период работы над Симфонией Берio очень помогал Умберто Эко. Такого мифологически-структуралистского пласта у тебя в Первой симфонии нет. А. Шнитке: Да, у меня от кино очень много пошло. Еще в 1965-76 годах, я помню, было много разговоров с Элемом Климовым и Андреем Хржановским, которые тогда

In un'altra intervista, rilasciata nel 1990 a Gennadij Cypin, Šnitke ritorna sul tema del cinema sottolineando il suo ruolo salvifico negli anni più bui della sua carriera [Cypin 2014, 308]:

Gli ho dedicato venticinque anni della mia vita. In verità era quello il lavoro con cui mi mantenevo. Letteralmente: li avevo più possibilità di guadagnare un po' di denaro. Le composizioni scritte tra gli anni 1961-62 e il 1978 non sono state prese in considerazione né dal Ministero della cultura né dalla radio. In tutti quegli anni ho vissuto esclusivamente del mio lavoro di cinecompositore [...] Il cinema mi ha proprio salvato, e in quel tipo di lavoro c'era anche molto di utile. Soprattutto per la necessità di entrare ogni volta in contatto con un linguaggio musicale che di per sé non era il mio.²⁴¹

Al di là degli aspetti economici, non è da sottovalutare l'influenza esercitata dalle tecniche compositive della musica per film sulla musica assoluta da lui composta. Soprattutto 'utile' per Šnitke si rivela la collaborazione con alcuni registi, quali Chržanovskij, Aleksandr Mitta e Èlem Klimov. È dalle musiche scritte per loro che penetra nella sua produzione 'autonoma', ovvero non-applicata, la più gran quantità di materiale. Ne troviamo un ottimo esempio nel *Primo Concerto Grosso*, dove risuonano temi che provengono dal film *Voschoždenie (L'ascesa* 1977) di Larisa Šepit'ko, un tema tratto dal film di Mitta *Skaz pro to, kak car' Petr arapa ženil (Racconto di come lo zar Pietro diede moglie al moro* 1976) e un tango dal film *Agonija (Agonia* 1981) di Èlem Klimov. Semplice e ben riconoscibile, il tango è qui incorniciato da espressioni musicali ultramoderne quali la dodecafonia, la tecnica aleatoria, la sonoristica, la micro-cromatica, le intonazioni a quarti di tono e i *clusters* ... Non mancano esempi di segno opposto, in cui cioè una musica già composta quale 'autonoma' viene utilizzata nel cinema e solo dopo aver conosciuto la sintesi con elementi visuali e narrativi torna a essere un genere puramente musicale. La gestazione della *Suite nel Modo Antico*, ad esempio, dura anni, dal 1965 al 1972. Il progetto iniziale consisteva nella creazione di una serie di *pièce* strumentali con finalità didattiche e pedagogiche che, successivamente, si trasformano nel canovaccio musicale per la colonna sonora di due film di Klimov, *Pochoždenija zubnogo*

пробовали обратиться к полистилистике, цитированию – в кино. Мультипликационный фильм 'Стеклянная гармоника' – это огромное количество процитированной живописи. И он сделал это в фильме, который был готов в 1968 году, то есть раньше, чем Симфония Берии» [Ivaškin 2019, 130].

241. «Я ей отдал лет 25. Дело в том, что эта работа практически меня кормила. Я говорю кормила, ибо она давала возможность легче зарабатывать деньги. Сочинения, писавшийся примерно с 61-62 год до 78 года, не приобретались ни Министерством культуры, ни радио. Все эти годы я жил исключительно на свою работу в кино. ... Кино просто спасло, и в работе там было много полезного. В частности - необходимость каждый раз входить в контакт с музыкальным языком, который сам по себе не являлся моим музыкальным языком» [Cypin 2014, 308].

vrača (Le avventure di un dentista 1965) e *Sport, sport, sport* (1970). Solo negli anni Settanta la *Suite al Modo Antico*, ormai completata, diventa un pezzo concertistico.

Šnitke comincia a lavorare nel cinema nel 1962, appena terminato il dottorato al conservatorio. Sua prima esperienza è la collaborazione con il regista Igor' Talankin per il film *Vstuplenie* (1963). Il titolo, che si può rendere in italiano con 'esordio', 'introduzione', 'incipit', 'iscrizione' o 'ingresso' in un'istituzione, doveva rivelarsi profetico: inizia per lui un'attività di cinecompositore destinata a durare più di vent'anni. I primi passi non sono semplici: nell'intervista rilasciata a Elena Petrušanskaja Šnitke ricorda [Petrušanskaja 2014, 387]:

Sono capitato lì senza sapere e senza capire nulla di cinema e Talankin avrebbe avuto più di un motivo per rifiutare la mia collaborazione, ma non so perché non lo fece. Il regista bocciò le prime due soluzioni musicali da me proposte [...] Ho iniziato a capire meglio il mio compito solo dopo, guardando il materiale già girato. Dopo la proiezione ho sentito non tanto un tema, quanto un ritmo di sottofondo che accompagnava l'intero film [...] Dopo *Vstuplenie* ho acquisito fiducia in me stesso. E dal film successivo ho cominciato a sperimentare. Il cinema offre al compositore la possibilità di testare in forme rudimentali e schematiche idee di timbro e fattura orchestrali [...] ho trovato quello che mi serviva nelle composizioni 'autonome'. E in seguito mi è capitato più volte di rubare da una colonna sonora qualcosa che avevo cercato o trovato per caso.²⁴²

Nell'arco della sua non lunga vita (muore all'età di sessantaquattro anni), Šnitke compone la musica per più di sessanta pellicole, tra cui anche serie televisive (un genere nuovo per quei tempi, che lo annovera tra i suoi primi compositori), documentari e film d'animazione, ovvero tutti i possibili settori dell'industria cinematografica. Pur con perfetta padronanza dei procedimenti propri a questi diversi tipi di produzione, collabora a film di valore diseguale, a volte tratti da opere di autori a lui cari quali Gogol' e Puškin, a volte poco significativi, a volte firmati da registi quali Mitta e Klimov (vedi Tabella 5).

242. «Я попал на картину, ничего не умей и не понимая в кино, и у Таланкина было достаточно поводов отказатьься от работы со мной, но он почему-то этого не сделал – Режиссер отклонил первые два варианта предложенных музыкальных решений – ... Лучше понимать свою задачу я начал лишь потом, посмотрев отснятый материал. После просмотра я услышал не столько тему, сколько некий сквозной ритм, который стал исходным и сквозным в фильме. ... После 'Вступления' у меня возникло доверие к самому себе. И в следующей картине я начал экспериментировать. Кино предоставляет композитору возможность в грубых, схематических формах опробовать оркестровые фактурные тембровые идеи. ... я нашел то, что пригодилось мне в «автономных» сочинениях. И позже неоднократно доводилось перенимать у киномузыки нечто искомое или найденное случайно» [Petrušanskaja 2014, 387].

Tabella 5. Filmografia completa di Šnitke

Lungometraggi

1963	<i>Vstuplenie (Esordio)</i>	Igor' Talankin (Mosfil'm)
1965	<i>Pochoždenija zubnogo врача (Le avventure di un dentista)</i>	Élem Klimov (Mosfil'm)
1966	<i>Šutočka (Uno scherzetto)</i>	Andrej Smirnov (Mosfil'm)
1967	<i>Komissar (La commissaria)</i>	Aleksandr Askol'dov (Studi cinematografici «Gor'kij»); seconda versione 1986
1968	<i>Dnevnye zvëzdy (Stelle diurne)</i>	Igor' Talankin (Mosfil'm)
1968	<i>Dom i chozjain (Casa e padrone)</i>	Budimir Metal'nikov (Mosfil'm)
1968	<i>Šestoe iulja (Il 6 luglio)</i>	Julij Karasik (Mosfil'm)
1968	<i>Streljanye gil'zy (Bossoli sparati)</i>	Evgenij Fridman (Studi cinematografici «Gor'kij»)
1968	<i>Angel (L'angelo)</i>	Andrej Smirnov (Studio centrale di cinematografia sperimentale)
1969	<i>Toska (Angoscia)</i>	Aleksandr Blank (Mosfil'm)
1970	<i>Sport, sport, sport</i>	Élem Klimov (Mosfil'm)
1970	<i>Čajka (Il gabbiano)</i>	Julij Karasik (Mosfil'm)
1971	<i>Djadja Vanja (Zio Vanja)</i>	Andrej Michalkov-Končalovskij (Mosfil'm)
1970	<i>Belorusskij vokzal (Stazione Belorusskaja)</i>	Andrej Smirnov (Mosfil'm)
1971	<i>Ty i ja (Tu ed io)</i>	Larisa Šepit'ko (Mosfil'm)
1972	<i>Gorjačij sneg (Neve calda)</i>	Gavriil Egiazarov (Mosfil'm)
1972	<i>Pravo na pryžok (Diritto al salto)</i>	Valerij Kremnev (Mosfil'm)
1973	<i>Na uglu Arbata i ulicy Bubulinas (All'angolo tra l'Arbat e via Bubulinas)</i>	Manos Zacharias (Mosfil'm)
1973	<i>Goroda i gody (Le città e gli anni)</i>	Aleksander Zarchi (Mosfil'm)
1974	<i>Výbor celi (La scelta del fine)</i>	Igor' Talankin (Mosfil'm)
1974	<i>Osen' (Autunno)</i>	Andrej Smirnov (Mosfil'm)
1974	<i>Agonija (Agonia)</i>	Élem Klimov (Mosfil'm)
1981		seconda versione del 1981
1975	<i>Rikki-Tikki-Tavi</i>	Aleksandr Zguridi (Centraučfil'm, in coproduzione con l'India)
1975	<i>Belyj parachod (La nave bianca)</i>	Bolotbek Šamšiev (Kirgizfil'm)
1976	<i>Priklučenija Travki (Le avventure di Travka)</i>	Arkadij Kordon (Mosfil'm)
1976	<i>Voschoždenie (L'ascesa)</i>	Larisa Šepit'ko (Mosfil'm)

1976 *Skaz pro to, kak car' Petr arapa ženil (Racconto di come zar Pietro diede moglie al moro)* Aleksandr Mitta (Mosfil'm)

1976 *Povest' o neizvestnom aktёre (Novella su un attore ignoto)* Aleksandr Zarchi (Mosfil'm)

1976 *Klouny i deti (Clowns e bambini)* Aleksandr Mitta (Mosfil'm)

1977 *Sčet čelovečeskij (Il punteggio umano)* Aleksandr Svetlov (Mosfil'm)

1978 *Otec Sergij (Padre Sergio)* Igor' Talankin (Mosfil'm)

1979 *Ekipaž (L'equipaggio)* Aleksandr Mitta (Mosfil'm)

1981 *Proščanie (L'addio)* Élem Klimov (Mosfil'm)

1981 *Zvezdopad (Stelle cadenti)* Igor' Talankin (Mosfil'm)

1981 *Krepyš (Il trottatore Orlov)* Aleksandr Zguridi, Nina Kldiašvili (Studio centrale di cinematografia sperimentale)

1983 *Skazka stranstvij (La fiaba dei viaggi)* Aleksandr Mitta (Mosfil'm)

1985 *Ljubimec publiki (Il beniamino del pubblico)* Aleksandr Zguridi, Nina Kldiašvili (Studio centrale di cinematografia sperimentale)

1989 *Posetitel' muzeja (Il visitatore del museo)* Konstantin Lopušanskij (Lenfil'm)

1992 *Konec Sankt-Peterburga (La fine di San Pietroburgo)* Musica scritta in collaborazione con il figlio Andrej Šnitke.

1994 *Master i Margarita (Il Maestro e Margherita)* Jurij Kara (TAMP) Musica scritta in collaborazione con il figlio Andrej Šnitke.

Film per la televisione

1964	<i>Vyzyvaem ogon' na sebja (Attiriamo il fuoco su di noi)</i>	Sergej Kolosov (Mosfil'm, to «Ékran»)
1969	<i>Nočnoj zvonok (La chiamata notturna)</i>	Valerian Kvačadze (Mosfil'm, to «Ékran»)
1969	<i>Val's (Valzer)</i>	Viktor Titov (Mosfil'm, to «Telefil'm»)
1971	<i>Poslednij rejs Al'batrosa (L'ultima traversata dell'Albatros)</i>	Leonid Pčělkin (Mosfil'm, to «Ékran»)
1972	<i>Byloe i dumy (Passato e pensieri)</i>	Lev Elagin (Televisione centrale)
1974	<i>Domik v Kolomne (La cassetta a Colomna)</i>	Lev Elagin (Mosfil'm, to «Telefil'm»)
1975	<i>Dressirovški (I domatori)</i>	Aleksandr Belen'kij, Nina Kldiašvili (Studio centrale di cinematografia sperimentale)
1978	<i>Kapitanskaja dočka (La figlia del capitano)</i>	Pavel Reznikov (Televisione centrale)
1979	<i>Fantazii Farjat'eva (Le fantasie di Farjat'ev)</i>	Il'ja Averbach (Lenfil'm)

1979	<i>Malen'kie tragedii (Piccole tragedie)</i>	Michail Švejcer (Mosfil'm, studi televisivi)
1980	<i>Don Karlos (Don Carlos)</i>	Evgenik Zavaskij, Nikolaj Aleksandrovič (Mosfil'm, to «Ékran»)
1981	<i>Evgenij Onegin</i>	Televisione centrale; accompagnamento musicale alla lettura di strofe dell'opera di Puškin
1984	<i>Mertvie duši (Le anime morte)</i>	Michail Švejcer (Mosfil'm, studi televisivi)

Film documentari e divulgativi

1971	<i>Naš Gagarin (Il nostro Gagarin)</i>	Igor' Bessarabov, Jaroslav Golovanov. csdf (Studi centrali del film documentario)
1971	<i>I vse-taki ja verju... (Mir segodnja)</i> (<i>Eppure io credo... [Il mondo oggi]</i>)	Michail Romm (Mosfil'm) Il film fu terminato da Ėlem Klimov e Marlen Chuciev nel 1976
1972	<i>Čili v bor'be, trude i nadeždach</i> (<i>Il Cile che lotta, lavora e spera</i>)	Jurij Monglovskij csdf (Studi centrali del film documentario)
1973	<i>Trudnye dorogi mira - Ravnovesie stracha</i> (<i>Le difficili strade della pace - L'equilibrio del terrore</i>)	Anatolij Kološin csdf (Studi centrali del film documentario)
1979	<i>Paradoksy evoljucii (Paradossi dell'evoluzione)</i>	Priva di informazioni...
1979	<i>Začem babirusse klyki</i> (<i>A che servono le zanne ai babirussa</i>)	Aleksandr Zguridi, Nina Kldiašvili (Centrnaučfil'm)
1980	<i>Larisa</i>	Ēlem Klimov (Mosfil'm)

Film di animazione

1968	<i>Stekljannaja garmonika</i> (<i>La fisarmonica di vetro</i>)	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)
1969	<i>Balerina na korable</i> (<i>La ballerina sulla nave</i>)	Lev Atamanov (Sojuzmul'tfil'm)
1971	<i>Škaf (L'armadio)</i>	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)
1972	<i>Výše golovu (Su la testa)</i>	Lev Atamanov (Sojuzmul'tfil'm)
1972	<i>Pro čudaka-ljagušonka</i> (<i>La ranocchia stravagante</i>)	Valerij Ugarov (Sojuzmul'tfil'm)
1972	<i>Babočka (La farfalla)</i>	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)
1973	<i>V mire basen (Nel mondo delle favole)</i>	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)
1977	<i>Ja k Vam leču vospominaniem</i> (<i>Corre a voi il mio pensiero</i>)	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)
1981	<i>I s vami snova ja</i> (<i>E di nuovo sono con voi</i>)	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)
1982	<i>Osen' (Autunno)</i>	Andrej Chržanovskij (Sojuzmul'tfil'm)

La ricca cinebiografia di Šnitke può essere suddivisa in tre periodi, ciascuno della durata di un decennio.

Al primo periodo, gli anni Sessanta, risalgono le musiche scritte per undici lungometraggi, tre film televisivi e due film d'animazione, tra cui particolarmente importanti per il compositore sono i seguenti: *Dnevnye zvězdy (Stelle diurne)* di Igor' Talankin (1966-1968), i già menzionati *Pochoždenija zubnogo врача (Le avventure di un dentista)* 1965) e *Sport, sport, sport* (1970) di Klimov, *Komissar (La commissaria)* 1967) di Aleksandr Askol'dov, *Vyzyvaem ogon' na sebja (Attiriamo il fuoco su di noi)* 1964) di Sergej Kolosov e *La fisarmonica di vetro* di Chržanovskij (1969). Uno spazio importante è occupato dal tema della guerra e della pace, molto sentito dalla generazione che, nata come Šnitke poco prima del conflitto mondiale, si sarebbe dedicata alla creazione artistica negli anni Sessanta. Musiche per film dalle tematiche affini furono composte in quegli anni anche da Gubajdulina (*Belyj Vzryv, Bianca esplosione* 1969) e Denisov (*Sil'nye duchom, Forti d'animo* 1967).

Due tra i lavori citati furono vietati dalla censura: si tratta di *La fisarmonica di vetro*, su cui torneremo in seguito, e *La commissaria*. Si ripeteva nel cinema ciò che Šnitke conosceva bene nel campo della musica non-applicata.

Il lungometraggio *La commissaria* è l'unico film girato da Askol'dov. Tratto da un celebre racconto di Vasilij Grossman intitolato *V gorode Berdičeve (Nella città di Berdičev)*, è girato nel 1967 e rielaborato nel 1986. Approdato sugli schermi solo nel 1987, dopo aver procurato gravi problemi al regista,²⁴⁵ il film ottiene subito un grande successo di pubblico. L'azione si svolge negli anni della guerra civile (1918-1922). La protagonista, Klavdija Vavilova, è una donna dura, una commissaria dell'Armata rossa dimentica di ogni femminilità. La scoperta di un'imprevista gravidanza la terrorizza, costringendola, suo malgrado, a cercare ospitalità nella casa di un poverissimo contadino ebreo, Magazannik, padre di sei figli. Qui la nuova esperienza della maternità e l'atmosfera calda degli affetti familiari la inteneriscono sino quasi a farle dimenticare la guerra. Ma la realtà avrà presto il sopravvento; Klavdija dovrà tornare a combattere,

245. «Poiché non voleva accettare che il suo film fosse proibito e continuava a battersi per esso in tutte le istanze, Askol'dov fu duramente punito. Venne licenziato dagli studi cinematografici per 'incompetenza professionale', fu espulso dal partito e quindi privato del diritto di residenza a Mosca per parassitismo. Costretto a trasferirsi da Mosca a Kazan' per la costruzione di una fabbrica di autocarri (КАМАЗ), lavorò sino al 1974 in una squadra di carpentieri e cementisti» («Поскольку Аскольдов не смирился с запретом своего фильма и бросился отстаивать его во всех инстанциях, власти его наказали по полной программе. Он был уволен с киностудии за 'пропнепригодность', исключен из партии и выслан из Москвы за тунеядство. Вынужден был уехать из Москвы в Казань на строительство 'камаза', работал в бригаде плотников-бетонщиков до 1974 года») [Oreškin 2018]. <http://mail.ekogradmoscow.ru/sreda/ekologija-kultury/v-shvetsii-skonchalsya-rezhissor-filma-komissar-aleksandr-askoldov>, consultato il 5 gennaio 2023.

lasciando il figlio appena nato a Magazannik, la cui famiglia sarà deportata dai nazisti vent'anni dopo. Ricorda Cholopova [2003, 89-90]:

Per Šnitke *La commissaria* non rappresenta solo una tappa della sua crescita stilistica come compositore, ma un'esperienza ormai acquisita di generalizzazione psicologica. Il problema della sintesi tra stili alti e stili bassi, che lo aveva così a lungo tormentato, rimane qui fuori dalla porta. Sceglie mezzi musicali essenziali, semplici, ma di massima efficacia. Il tema conduttore è costituito da una ninna nanna intonata da una calda voce di petto, simbolo dell'eterno nascere degli uomini sulla terra. Le fanno da contraltare i motivi minacciosamente ritmati di tutti i rumori bellici, colpi, spari, mitraglia, simbolo degli attacchi, della guerra, della morte. Le campane svelano la verticale della vita umana, consacrata da una tradizione millenaria. Al centro, nel cuore del film, quale suo sommesso punto culminante, c'è il contrappunto di due ninnenanne, quella russa e quella ebrea, cantate sottovoce dalle due madri mentre cullano i loro bambini. Scritto secondo tutte le regole della composizione musicale, questo armonioso duetto di due voci femminili di diversa nazionalità incarna tutto il meglio dell'anima umana: la Fede, la Speranza e la Carità.²⁴⁴

Il lungometraggio *La commissaria* è per Šnitke anche un esempio importante di come la forma musicale possa agire sulla tessitura complessiva del film. Nell'intervista rilasciata a Elena Petrušanskaja, Šnitke ricorda [Petrušanskaja 2014, 389]:

Lo spettatore, me ne sono convinto, non notando la musica, quasi come se non la sentisse, pensa che l'effetto così potente sia tutto frutto della immagine. Invece se si 'sposta' la drammaturgia musicale, o anche solo si modifica il punto in cui la musica attacca, tutto il film muta d'accento. Così nel film *La commissaria* [...] c'è un episodio in cui i protagonisti [...] chiusi in uno scantinato durante un pogrom sentono un lontano, invisibile e quasi iperuraneo ballo [...] il ruolo della musica è fondamentale, ma sul film incide anche la sua collocazione e il suo legame con una data scena.²⁴⁵

244. «Для Шнитке же *Комиссар* – не только этап стилистического роста как композитора, но и уже законченный опыт психологического обобщения, когда музыка вводит действие в контекст вечных человеческих тем. Мучившая его проблема синтеза высокого и низкого стилей остается здесь за порогом. Он отбирает скучные, простые, но максимально действенные музыкальные средства. Лейттема фильма - материнская колыбельная, пропетая теплым грудным голосом: символ вечных рождений людей на земле. Ей противостоит угрожающе-ритмичные мотивы всевозможных военных звучаний, стуков, выстрелов, символизирующих нашествия, войны, смерть. Колокола выявляют вертикаль человеческой жизни, освященной тысячелетними традициями. А в центре, в сердце картины – как тихая кульминация – контрапункт двух колыбельных, русской и еврейской, которые сокровенно поют две матери, качая своих детей. Написанный по всем правилам музыкальной композиции, этот гармоничный разнонациональнй дуэт женских голосов воплощает лучшее в человеческой душе – Веру, Надежду, Любовь» [Cholopova 2003, 89-90].

245. «Дело в том, что зритель – я убедился в этом –, не замечая, как бы не слыша музыки, представляет, что это так сильно действует изображение. Однако 'сдвинуть' музыкальную драматургию, даже поменять место вступления музыки – значит переакцентировать фильм. Так, в картине 'Комиссар'... есть эпизод, когда герог ... запертые в подвале во время погрома, слышат музыку неизримого заоблачного танца... Роль музыки очень велика; на содержание фильма влияет не только то, какова она, но и где стоит и что подкрепляет» [Petrušanskaja 2014, 389].

Il destino censorio de *La commissaria*, insolito in URSS, dove la messa all'indice riguardava pochi film, lo accomuna a un altro lungometraggio musicato da Šnitke, il già menzionato *La fisarmonica di vetro*. Anche in questo caso abbiamo a che fare con un'esperienza cruciale per il compositore, che qui per la prima volta sperimenta il suo 'polistilismo' [Cypin 2014, 309]:

Un momento critico si è avuto alla fine degli anni Sessanta, inizio anni Settanta [...] mi dava molto disagio l'interazione tra la musica applicata, alla quale dovevo necessariamente fare riferimento lavorando per il cinema, e quello che componevo per me. Stava diventando un ostacolo per il mio lavoro autonomo. La via d'uscita l'ho trovata, ma non subito. Una soluzione positiva del problema è stata per me il polistilismo, cioè la mescolanza di diversi piani stilistici. Questo mi ha dato la possibilità di rimettermi in piedi, e grazie a ciò ho potuto scrivere la *Prima sinfonia* e continuare a lavorare per il cinema.²⁴⁶

Poiché *La fisarmonica di vetro* è proibito dalla censura, Šnitke riutilizza i temi fondamentali della musica che aveva composto (il corale costruito sul monogramma BACH) nella sua seconda sonata per violino (*Quasi una sonata* per violino e piano, 1968). La *Prima sinfonia* (1974) di cui si parla nel passo succitato è invece profondamente legata al già ricordato documentario di Romm, *Mir segodnya* (vedi p. 201). Così ricordano i due registi che ne portano a compimento il grandioso progetto, interrotto dalla morte: Klimov e Marlen Chuciev [Klimov 2014, 379]:

Quando Michail Romm morì e volevano buttare, bruciare, distruggere tutto il materiale documentario da lui raccolto, ché non c'era posto dove metterlo, io e Marlen Chuciev abbiamo deciso di provare a ordinarlo [...] ne risultò un film, *I vse-taki ja verju* (Eppure io credo) [...] Romm aveva proposto a Šnitke di lavorare con lui, e lui all'epoca aveva già buttato giù abbozzi del tema principale, e così questo tema meraviglioso, di stupefacente bellezza, finì nel nostro film.²⁴⁷

246. «Критическая полоса была где-то примерно в конце шестидесятых - начале сорокадвух годов, когда, в принципе, все стереотипные ситуации киномузыки были мною неоднократно испытаны, и в этом смысле опыта первого плана работа в кино уже не давала. Я испытывал определенные неудобства от взаимодействия сугубо прикладного уровня, на который я неизбежно опирался, работая в кино, с тем, что я делал сам по себе. Это становилось проблемой для моей самостоятельной работы. И выход был мною найден, хотя и не сразу. Неким положительным решением этой проблемы для меня явилась полистилистика, то есть совмещение разных стилистических уровней. Это дало возможность встать на ноги, благодаря чему мне удалось написать Первую симфонию, и продолжать дальнейшую работу в кино» [Cypin 2014, 309].

247. «Вышло так, – вспоминает Элем Климов – что когда Михаил Ромм умер и хотели весь хроникальный материал, который он собрал, просто смыть, скжечь, уничтожить, хранить нечё было, мы взялись с Марленом Хуциевым эту работу привести в какой-то порядок... В результате возник фильм *И все-таки я верю...* Ромм пригласил работать на этом фильме Шнитке, который к тому времени уже сделал какие-то наброски основной темы, она в результате и прозвучала в этом фильме - совершенно прекрасная тема, изумительной красоты» [Klimov 2014, 379].

Veniamo così al secondo periodo, gli anni Settanta. È questo il momento della più intensa collaborazione tra Šnitke e numerosi registi dell'epoca: Talankin, Klimov, Chržanovskij, con cui aveva già lavorato, e poi Larisa Šepit'ko, Mitta, Aleksandr Zarchi, Aleksandr Zguridi, Andrej Michalkov-Končalovskij e altri ancora. Si amplia la tipologia dei film per cui scrive colonne sonore, che supera i venti, dai film storici alle favole di Kipling. E si arricchisce, grazie alla sua musica, la caratteristica di genere dei film [Miroškina 2017, 11]:

Grazie alla musica di Šnitke l'appartenenza di genere dei film si amplia, accogliendo in sé tratti grotteschi e parodici, elementi del dramma 'giocoso' e della narrazione lirica. In alcune cinepartiture assume un ruolo dominante la musica d'autore, mentre le allusioni stilistiche si utilizzano con parsimonia. A volte il compositore rivela una grande ispirazione lirica, caratterizzata da un humor tenero e bonario (nei film per bambini).²⁴⁸

In questi anni Šnitke è impegnato attivamente anche nel campo della televisione e del cinema di animazione: scrive la musica per due sceneggiati televisivi tratti da opere di Puškin (*Domik v Kolomne*, *La casetta a Kolonna*, del regista Lev Elagin, 1974 e *Kapitanskaja dočka*, *La figlia del capitano*, del regista Pavel Reznikov, 1978) e per numerosi cartoni animati diretti da Lev Atamanov (*Balerina na korabli*, *La ballerina sulla nave* 1969, *Vyše golovu!*, *Su la testa!* 1972) e da Chržanovskij (*Škaf*, *L'armadio* 1971, *Babocka*, *La farfalla* 1972, *V mire basen*, *Nel mondo delle favole* 1973, *Ja k Vam leču vospominaniem*, *Corre a Voi il mio pensiero* 1977). Nel cartone *Nel mondo delle favole* Chržanovskij utilizza per la prima volta i disegni di Puškin, che successivamente utilizzerà per la trilogia *Ljubimoe moe vremja* (*Amata mia stagione* 1987). La figura del poeta è molto importante anche per Šnitke e per le sue riflessioni sul rapporto tra l'artista e la sua epoca, tra l'artista e la società.

Nel terzo periodo, tra gli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, l'attività di cinecompositore di Šnitke va scemando: in questa fase tarda della sua arte collabora «con quei registi e quei film che pongono di per sé interessanti problemi musicali» [Ivaškin 2019, 76]. Si tratta ancora di Chržanovskij (*I s vami snova ja*, *E di nuovo sono con voi* 1980; *Osen'*, *Autunno* 1982, poi confluiti insieme a *Ja k Vam leču vospominaniem* in

Ljubimoe moe vremja, Amata mia stagione 1987), e dei film di Talankin (*Zvezdopad*, *Pioggia di stelle* 1981), Klimov (*Proščanie, Addio* 1980 e *Larisa* 1980), Mitta (Èkipaž, *Equipaggio* 1979, *Skazka stranstvij*, *La favola dei viaggi* 1982), Zguridi (*Krepyš*, *Il trottatore Orlov* 1981) e Zguridi e Nana Kldiašvili (*Ljubimec publik*, *Il beniamino del pubblico* 1985). Scrive anche le musiche per due sceneggiati televisivi di Michail Švejcer ispirati rispettivamente a Puškin (*Malen'kie tragedii*, *Piccole tragedie* 1980) e a Gogol' (*Mertvye duši*, *Le anime morte* 1984). Commissionato per i festeggiamenti del 150º anniversario della composizione delle *Piccole tragedie*, l'omonimo sceneggiato attinge largamente dalla partitura composta da Šnitke, che consta di quaranta 'episodi musicali' per orchestra sinfonica. Con l'inizio degli anni Ottanta ha praticamente fine la collaborazione del compositore a film documentari o di animazione: l'ultima partitura del genere è quella scritta per *Larisa* (1980), il documentario che il regista Klimov dedica alla moglie Larisa Šepit'ko, appena scomparsa. Qui Šnitke utilizza temi, motivi e intonazioni delle musiche scritte in collaborazione con la stessa Šepit'ko. A questa si lega anche un altro importante episodio della cinebiografia di Šnitke: nel finale del film *Proščanie (Addio)*, che Klimov porta a termine nel 1980 dopo la morte improvvisa della moglie che ne era regista, il compositore riesce a realizzare una delle idee cui aveva lavorato senza successo già nel 1966, nel *Primo quartetto per archi*, quella della 'eco variabile'. Come il compositore ricorda [Petrušanskaja 2014, 393],

Era la realizzazione di un'idea nata da tempo, nel 1966, nel *Primo quartetto per archi*, quella di creare una 'eco variabile', cioè di dare corpo a una situazione in cui alla musica risponde una eco, come in uno specchio incantato, ma questo riflesso risulta essere una musica del tutto diversa. Nel quartetto, nella reale esecuzione, questo effetto non si realizzava. Nel film invece sì, questa 'eco diversa' è saltata fuori.²⁴⁹

Dietro suggerimento di Šnitke nel film vengono utilizzate incisioni dell'*Ensemble Astreja*, specializzato nell'improvvisazione con strumenti popolari russi, caucasici, dell'Asia centrale e orientale (vedi p. 274). Negli anni Novanta si collocano gli ultimi due film che vedono la sua partecipazione: si tratta della famosa pellicola di Vsevolod Pudovkin *Konec Sankt-Peterburga* (*La fine di San Pietroburgo* 1927), restaurata

248. «Благодаря музыке Шнитке жанровая основа фильмов расширялась, вбирая в себя черты гроцеска и пародии, «веселой» драмы и лирического повествования. В некоторых кинопартитурах стала преобладать авторская музыка, а стилевые аллюзии использоваться экономней. Композитор подчас раскрывается и как проникновенный лирик, для которого характерен и мягкий, добрый юмор (фильмы для детей)» [Miroškina 2017, 11].

249. «Это было воплощением еще давно – в 1966, в Первом струнном квартете – задуманной идеи создать «вариабельное эхо», то есть воплотить такую ситуацию, когда на музыку возникает ответ – эхо как бы в волшебном зеркале, и отражение оказывается совсем иной музыкой. Но в квартете, при живом исполнении это не получилось. А в фильме эффект «другого эха» возник» [Petrušanskaja 2014, 393].

in Germania nel 1992 con titolo *Poslednie dni Sankt-Peterburga* (*Gli ultimi giorni di Pietroburgo*), e del film *Master i Margarita* (*Il maestro e Margherita* 1994) di Jurij Kara. In entrambi i casi la musica è composta in collaborazione con il figlio Andrej.

Nata quasi per necessità, la cinecomposizione ha avuto nella vita di Šnitke un ruolo di fondamentale importanza. Il cinema gli offre la possibilità non solo di sperimentare e di mutuare procedimenti verificati nella pratica applicata all'interno della musica accademica, ma anche di travalicarne i confini dando corpo a idee che non sarebbero state realizzabili altrimenti. Nell'intervista a Elena Petrušanskaja, più volte citata, il compositore sottolinea ciò che accomuna il cinema e la musica contemporanea: una «polifonia di spazi e di contenuti» [Petrušanskaja 2014, 394-395]:

Credo che oggi, data la nostra attuale visione del mondo, solo la volumetria delle immagini, solo la stratificazione del testo possano trasmettere qualcosa di adeguato alla nostra coscienza polifonica [...] E, naturalmente, questo è ciò a cui ci fa pensare il cinema, con la sua stratificazione di associazioni mentali. Anche quando il risultato finale non realizza o non lascia bene immaginare questa qualità, essa è sempre presente nella fase di missaggio. Alla console di missaggio si riunifica una molteplicità di segnali sonori e di fonogrammi. Il cinema e la musica contemporanea sono accomunati dall'idea di una *polifonia di spazi e di contenuti*.²⁵⁰

Possiamo affermare dunque in conclusione che la polifonia non ha solo caratterizzato tutta l'opera di Šnitke, con la sua ricerca di 'volumetria', 'stratificazione', di una 'eco variabile' in cui lo sfondo sonoro influenzò la percezione del suono principale, ma ha dato voce, con la sua «molteplicità di segnali sonori e di fonogrammi» alla profonda e sentita esigenza di arrivare a una sintesi di diverse culture e religioni.

3. Šnitke e il cinema di animazione

Il rapporto tra Al'fred Šnitke e il cinema di animazione è molto importante per la libertà di sperimentazione che qui veniva lasciata al compositore. Le colonne sonore dei cartoni animati gli davano la possibilità di combinare il lavoro con l'orchestra e quello con la musica elettronica sperimentando in fase di montaggio. Per esempio, ne *La fisarmonica di vetro*, Šnitke propone a Chržanovskij di incidere un certo episodio musicale su nastro e di farlo poi scorrere all'indietro.²⁵¹ Il regista accetta, trovando che il risultato fosse «una massa sonora informe e vischiosa, che rendeva come meglio non si sarebbe potuto l'atmosfera di una città in cui il tempo si era fermato» [Chržanovskij 1999a, 6].²⁵² Il grado di libertà e le possibilità di sperimentazione dipendevano ovviamente dalle intenzioni del regista, dal soggetto, dal genere. I tre registi più significativi da questo punto di vista sono, in ordine decrescente di importanza (per il numero di progetti condivisi e per il ruolo lasciato alla musica) Chržanovskij, Lev Atamanov e Valerij Ugarov. Lo stesso Šnitke, nell'intervista rilasciata a Marija Nejman, stabilisce una netta differenza tra il primo e gli altri due [Nejman 2014, 374-375]:

Nel cinema di animazione ho lavorato anche con Atamanov. Con lui ho fatto due film, *La ballerina sulla nave* e un altro, di cui non ricordo il nome [*Su la testa*, A. Zh.]. Poi ho fatto anche un breve cortometraggio per Ugarov, ma il mio era più che altro un lavoro di supporto a Fedor Chitruk e Éduard Nazarov. Il film è una specie di poster, io ho portato alcuni suoni elettronici e Nazarov li ha montati. Tutti gli altri film li ho fatti con Chržanovskij ed è stato molto interessante per me come cineasta ma soprattutto come compositore.²⁵³

Alla regia di Chržanovskij si devono sei film più la pellicola del 1987, *Amata mia stagione* (1987), che raccoglie in sé tre precedenti cartoni legati alla figura di Puškin.

251. Un procedimento analogo è utilizzato da Maurice Jaubert e Jean Vigo negli anni Trenta: «In *0 de conduite* di Jean Vigo (*Zero in condotta* 1933), scrive una partitura con l'obiettivo di riprodurre al contrario la registrazione dell'esecuzione [...] Vigo fa riprodurre in senso inverso la registrazione di un valzer impressa su disco» [Calabretto 2010, 196].

252. «Получилась тягучая, бесформенная звуковая масса, которая как нельзя лучше передавала атмосферу города, где остановилось время» [Chržanovskij 1999a, 6].

253. «В мультипликации я работал еще с Атамановым. Сделал с ним два фильма: Балерина на корабле, а вот названия второго я не помню... [*Výše golovi*, *Su la testa* 1972, A. Zh.]. Еще я делал небольшой фильм с В. Угаровым, и была такая, я бы сказал, подсобная для меня работа с Ф. Хитруком и Э. Назаровым, фильм - плакат, где я принес просто некий набор электронных звуков, а Назаров их смонтировал. Все остальные фильмы я сделал с Хржановским [...] это было интересно для меня не только как для кинематографиста, но и, прежде всего, как для композитора» [Nejman 2014, 374-375].

250. «Наверное, сейчас, при нынешних представлениях о мире, только образная объемность, многослойность текста, могут передать нечто адекватное нашему полифоническому сознанию. [...] И, конечно, на эту мысль нас наводят кино с его многослойной ассоциативностью. Если это качество не всегда реализуется или труднопредставимо по конечному результату, то оно всегда присутствует в процессе перезаписи, когда на микшерском пульте сводятся воедино множество сигналов, множество фонограмм. Кино и современную музыку объединяет идея пространственной и содержательной полифонии» [Petrušanskaja 2014, 394-395].

La collaborazione con Lev Atamanov riguarda invece due cartoni, entrambi rivolti a un pubblico infantile: *La ballerina sulla nave* e *Su la testa*. Anche se sappiamo che, per Šnitke, queste colonne sonore non ebbero la stessa importanza di quelle composte per i film di Chržanovskij, si tratta di esempi altissimi di capacità illustrativa musicale, come vedremo a un'analisi ravvicinata.

Il terzo regista per cui Šnitke compone musica è Valerij Ugarov. Il cortometraggio *Pro čudaka-ljagušonka* (*La ranocchia stravagante*) faceva parte della raccolta «*Veselaja Karusel'*» del 1972.²⁵⁴

Le musiche di Šnitke continuano a essere utilizzate anche quando smette di scrivere per il cinema di animazione. Nella raccolta «*Veselaja Karusel'*» del 1982, ad esempio, è pubblicato il cartone animato *Karandaš i lastik* (*La matita e la gomma*) della regista Elena Gavrilko con la musica del *Concerto grosso* n. 1 op. 119. La musica di Šnitke è utilizzata spesso dai registi dello studio «*Šar*», fondato nel 1993 da Fedor Chitruk, Ėduard Nazarov, Jurij Norštejn e Chržanovskij. Gli ultimi cartoni animati che utilizzano la sua musica sono del 2018: si tratta di *Artchaos* (*Art-caos*) della regista Angelina Gil'derman (vgik 2018) e di *Esli ty pokineš menja* (*Se tu mi abbandoni*), della regista Anna Gerasimova (vgik 2018). Ciò mostra come la musica di Šnitke non abbia perso attualità per i registi di oggi: evidentemente, la 'eco variabile' la rende, anche quella non composta per il cinema, molto suggestiva e attraente per i cineasti. Tra tutti spicca come sempre per importanza la collaborazione con Chržanovskij, che nel film *Škola izjaščnykh iskusstv, film 1: Pejzaž s možževel'nikom* (*Scuola di belle arti, film 1: paesaggio con ginepro* 1987), co-diretto con Valerij Ugarov, decide di utilizzare musiche di Šnitke non composte per il cinema. Il regista ricorda la preoccupazione con cui ha mostrato a Šnitke la prima parte della dilogia – la seconda parte, intitolata *Vozvraščenie* (*Il ritorno*) sarà girata nel 1990 – e il suo sollievo nel ricevere la piena approvazione del compositore [Chržanovskij 2014, 367]:

Accingendomi a lavorare al film di disegni animati e quadri del defunto Julo Sooster, comune amico mio e di Al'fred, ho ottenuto l'autorizzazione di Šnitke a utilizzare sue opere composte in precedenza. Con comprensibile trepidazione ho mostrato la prima parte della dilogia al compositore la cui musica avevo scelto e montato senza la sua partecipazione. Al termine della proiezione Al'fred, con il suo solito, luminoso sorriso, mi ha detto: «secondo me è la cosa migliore che io abbia mai scritto per il cinema». Raffinatissimo complimento di un amico capace di grande delicatezza.²⁵⁵

254. «*Veselaja Karusel'*» è una raccolta di cartoni animati, per lo più opera di registi giovani e alle prime prove, pubblicata ogni anno, a partire dal 1969, dalla *Sojuzmulfilm*.

255. «Приступая к фильму по рисункам и живописи нашего с Альфредом покойного друга

4. Il sodalizio con Andrej Chržanovskij

Un'analisi specificamente rivolta al rapporto tra Šnitke e il cinema di animazione non può non soffermarsi sul legame di amicizia e collaborazione che lo legò a Chržanovskij. Senza nulla togliere a altre opere parimenti interessanti, come le musiche scritte per due cartoni animati diretti da Lev Atamanov, *Balerina na korable* (*La ballerina sulla nave*) e *Výše golovu* (*Su la testa*) su cui torneremo in seguito, è proprio grazie alla collaborazione con Chržanovskij e ai prodotti cinematografici che ne nacquero che il cartone animato si emancipò dalla posizione periferica che occupava nel sistema generale del cinema, trasformandosi in un'arte pienamente autosufficiente con una propria lingua.

Come scrive nel 1978 Jurij Lotman nel suo celebre saggio *Sulla lingua dei cartoni animati* [Lotman 1998, 113, 117],

Fondamentale premessa per un ulteriore sviluppo dell'animazione è il riconoscimento della specificità della sua lingua [...] L'ulteriore percorso dell'animazione per la sua affermazione in qualità di lingua indipendente non sta nella eliminazione delle peculiarità della sua lingua, ma nel loro riconoscimento e sviluppo. Uno di tali percorsi, per quanto ci sembra, può essere la combinazione, congeniale al pensiero artistico del xx secolo, di diversi tipi di lingue artistiche e di diversi livelli di convenzionalità in uno stesso intero artistico.

La strada della contaminazione tra i generi è appunto quella scelta da Chržanovskij per le sue pellicole. Ispirandosi alla vita e all'opera di poeti come Puškin e Iosif Brodskij, di artisti come Sergej Barchin e Žilo Sooster, di registi come Fellini, di musicisti come Oleg Kagan e utilizzando i loro disegni, schizzi, appunti e fotografie, Chržanovskij crea delle 'biografie-mosaico' che restituiscono un'immagine tridimensionale della personalità di questi artisti, in cui dettagli biografici reali si fondono con la finzione filmica [Chržanovskij 1992, 103]:

Avevo un enorme desiderio di violare i tabù non scritti che vietano di contaminare codici diversi, linguaggi teatrali, musicali, letterari, scientifici, poetici, cinematografici, registri stilistici e di genere, di creare così una nuova forma di arte dello schermo.²⁵⁶

художника Юло Соостера, я заручился согласием Шнитке использовать его готовые сочинения. С понятным волнением я показывал первую часть дилогии Школа изящных искусств композитора, чью музыку я отбирал и монтировал без его участия. После просмотра Альфред сказал с обычной своей светозарной улыбкой: «По-моему, это лучшее из всего, что я написал для кино». Изящнейший комплимент деликатного друга», [Chržanovskij 2014, 367].

256. «Было большое желание нарушить неписаные табу на несочетаемость различных театральных, музыкальных, литературных, научных, поэтических, жанровых, стилевых, кинематографических и других кодов, создавая тем самым некую новую форму экранного искусства» [Chržanovskij 1992, 103].

Questa scelta stilistica del regista non poteva non affascinare Šnitke, che in quegli stessi anni stava maturando un'analoga scelta di contaminazione tra i generi, che dal semplice accostamento e dalla mescolanza di stili diversi, di musica tonale e musica seriale, di musica per il cinema e musica non applicata, sarebbe infine approdata al polistilismo.

La nascita del sodalizio tra Šnitke e Chržanovskij si deve stranamente al caso: come ricorda il regista, tutto il merito di una collaborazione che sarebbe stata cruciale per la vita di entrambi va a una trasmissione radiofonica [Chržanovskij 2014, 356]:

Primavera del 1967. Dopo la mia prima prova nel campo del film di animazione (*C'era una volta Kozjavin*) metto mano al secondo lavoro. Era ancora più complicato ... doveva essere un apolofo sulla stupidità, della volgarità e della miseria della nostra vita così come organizzata dal nostro potere politico e sul fatto che a contrastarla poteva riuscire solo la creatività e la spiritualità, incarnata nel film sotto forma di musica. Cerco un direttore artistico. [...] Contemporaneamente mi occupo di trovare un compositore. Un giorno accendo la nostra vecchia e gloriosa radio Telefunken e comincio a tremare a tempo con la lucetta verde del sintonizzatore: quella era la 'mia musica'. Se ne avessi avuto il talento sarebbe stata proprio la musica che avrei scritto io.²⁵⁷

Quello sentito dal regista alla radio era il *Primo quartetto* di Šnitke. Il compositore a sua volta ricorda come il caso gli avesse fatto incontrare il regista e come ne fosse nata la proposta di collaborazione a *La fisarmonica di vetro* [Nejman 2014, 371]:

Al cinema di animazione sono approdato per caso, o meglio grazie a un incontro con Andrej Chržanovskij. Nel 1967 l'ho incontrato a un concerto del Quartetto Borodin. Mi si è avvicinato ... e mi ha detto che aveva sentito per radio il mio *Primo quartetto*, e che secondo lui era proprio ciò che gli serviva per il suo prossimo film.²⁵⁸

La fisarmonica di vetro parve a Šnitke estremamente interessante dal punto di vista cinematografico; inoltre, come già detto, il compositore

257. «Весна 1967 года. После первого опыта в мультипликации – фильма 'Жил-был Козявин' -- я приступаю к следующей работе. Она еще более сложна. ... Это должна быть притча о тупости, пошлости и подлости нашей жизни в том виде, в каком она организована нашей властью, о том, что противостоять этому может творческое, духовное начало -- в фильме оно будет явлено в образе музыки. Я ищу художника-постановщика. [...] Параллельно я занят поисками композитора. Однажды я включаю наш старенький трофеинный 'Телефункен' и вздрагиваю в такт с зеленым глазком индикатора настройки: звучит 'моя' музыка. Такую музыку к своему фильму написал бы я, если бы обладал этим даром» [Chržanovskij 2014, 356].

258. «В мультипликацию меня привел случай, а именно встрече с Андреем Хржановским. В 1967 году я встретился с ним на концерте Квартета им. Бородина. Он подошел ко мне ... и сказал, что слышал мой Первый квартет и что, по его мнению, -- это прямо музыка к его будущему фильму» [Nejman 2014, 371].

vi scorse «uno strumento importante per trovare una via d'uscita dalla situazione di crisi in cui si trovava» [Chržanovskij 1999a, 74].

Ovviamente, con la sua critica di ogni forma di totalitarismo, il film aveva poche possibilità di essere autorizzato. Tuttavia, l'esperienza positiva del primo film di Chržanovskij, *C'era una volta Kozjavin* (1966), che nonostante la sua esplicita irruzione della stupidità del sistema burocratico non era stato censurato, autorizzava qualche speranza.²⁵⁹

Il film, la cui trama è per molti versi analoga a quella del contemporaneo *Yellow Submarine* di George Dunning (1968),²⁶⁰ racconta di una città oppressa da un dittatore, rappresentato come l'Uomo con la bombetta di Magritte.²⁶¹ I cittadini corrotti e avari sono diventati mostri che assomigliano ai personaggi di Hieronimus Bosch. Un giorno arriva un musicista, suona uno strumento magico che dovrebbe risvegliare la bontà e la bellezza nelle persone, ma viene subito arrestato. Passano gli anni e un giovane torna nella città con lo stesso strumento magico e libera i cittadini. I loro musi mostruosi si trasformano nei visi dei dipinti di Botticelli e Petrus Christus. Grazie alla musica la bellezza vince.

L'universalità della cultura, che nel film si esprime attraverso la giustapposizione di immagini tratte da diverse tradizioni pittoriche, suggeriva la necessità di una unione polistilistica delle immagini musicali. Per trovare una soluzione compositiva coerente con il gioco delle citazioni pittoriche adottate dai grafici, Šnitke decide di utilizzare citazioni, allusioni e stilizzazioni anche nella colonna sonora [Nejman 2014, 372-373]:

La musica che ho scritto è costruita sostanzialmente sul contrasto tra due stili musicali. Qui non ho fatto alcun tentativo di creare una musica frammentata, caleidoscopica e polistilistica, ho semplicemente deciso di accostare due tipi di

259. *C'era una volta Kozjavin* è la storia di un impiegato cui il capoufficio ordina di trovare il collega Sidorov per dirgli che li sta aspettando il cassiere. L'impiegato parte seguendo la direzione indicatagli e fa il giro del mondo ponendo a tutti coloro che incontra la stessa domanda: 'Avete visto Sidorov? Il cassiere è arrivato'. Per paura di deviare dalla direzione giusta va sempre dritto incontrando diversi pericoli, interrompendo costruzioni, spettacoli, scavi archeologici, calpestando tutto e tutti. Alla fine ritorna al punto di partenza, nel suo ufficio, nuovamente 'pronto a qualsiasi incarico'. Già in questo primo film le citazioni/allusioni sia musicali, sia visive, sia linguistiche hanno un ruolo molto importante. La maggior parte della musica che accompagna il film è *free jazz*, eseguito dal compositore German Lukjanov (nato nel 1936, allievo di Aram Khačaturjan) e dalla sua band. Il suo significato di opposizione al regime è reso più evidente dal gioco del contrasto tra le citazioni: per esempio, le inquadrature del tramonto e del riposo dei lavoratori vengono accompagnate dalla famosissima canzone *Mezzanotte a Mosca*, che nel 1957 aveva vinto il primo premio al Festival mondiale della gioventù a Mosca.

260. In un'intervista rilasciata nel 1998 al quotidiano «Kommersant» e intitolata *Tridcat' let (Trent'anni)* Chržanovskij ricorda: «Del cartone animato *Yellow Submarine* sono venuto a sapere per caso da una pubblicazione che ne raccontava il contenuto quando ancora era in lavorazione. Ho capito così che coincideva alla lettera con la trama del film che stavo girando io, *La fisarmonica di vetro*», [Chržanovskij 1998, 10], <https://www.kommersant.ru/doc/202617>, consultato il 5 gennaio 2023.

261. Anche nel cartone animato *L'uomo e il suo uccellino*, con musica di Gubajdulina, gli autori hanno fatto ricorso alla pittura di Magritte: la vita del 'capitalismo in via di putrefazione' è resa mediante la pittura surrealista.

musica. Uno è una musica dissonante, caotica, ridotta a tratti al livello di impulso biologico. L'altro è una sorta di stilizzazione di Bach con maggiori possibilità sul piano della strumentazione e dell'armonizzazione, una musica più aspra, che accoglie meglio in sé l'enorme mole di significati culturali presenti nel film.²⁶²

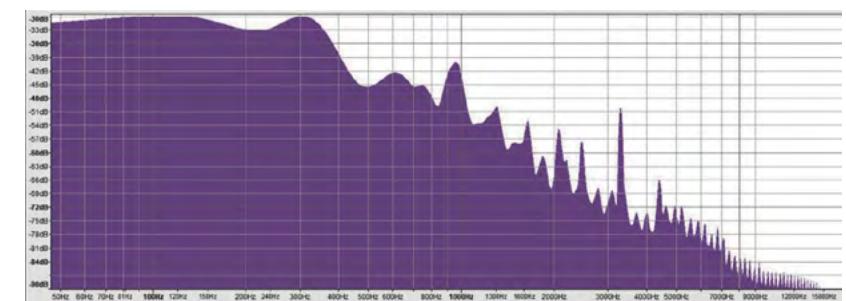
Vediamo nel dettaglio come si costruisce questo contrasto tra stili musicali diversi. Il film è suddiviso in tre parti secondo lo schema ABA¹, dove A¹ rappresenta la ripresa speculare di A.

La prima parte racconta l'oppressione della città, la parte centrale mostra il trionfo del male, mentre la terza mostra la salvezza e la rinascita della città e dei suoi abitanti. Si possono individuare sette principali temi musicali (Tabella 6), suddivisi in positivi e negativi:

- 1) Il tema del bene e della bellezza. Stilizzazione di un corale, si basa sulle note che compongono il nome BACH (si bemolle – la – do – si).
- 2) Il tema del fiore, simbolo della vita.
- 3) Il tema dell'orologio, simbolo del tempo, dello scorrere 'regolare' della vita.
- 4) Il tema del minuetto, simbolo della vittoria della bellezza sulla mostruosità, rappresenta la gioia di vivere, la bellezza, un'ideale vita armoniosa.
- 5) Il tema della città inanimata, regno dell'avidità, del terrore e della dittatura, vuota di vita.
- 6) Il tema del Dittatore, del terrore, dell'arresto.
- 7) Il 'tema' del caos e della dissonanza, incarnazione estetica di ciò che è brutto, corrotto, frammentato.

Tabella 6. Principali temi musicali di Šnitke della colonna sonora del film *La fisarmonica di vetro*

Tempo	Commento / Musica
00'00"-	Il tema della città inanimata.
00'33"	La sensazione del vuoto è accompagnata dal rumore del vento. Mescolanza di musica elettronica e rumori. Sono impiegati strumenti elettronici quali Theremin, Ekvodin, Ionika e verosimilmente anche l'ANS (Tema 5).



Analisi di frequenza del tema 5

00'33"-	Il tema del bene e della bellezza (Tema 1). BACH
01'05"	Didascalie con la premessa narrativa. Stilizzazione di un corale, si basa sulle note che compongono il nome BACH



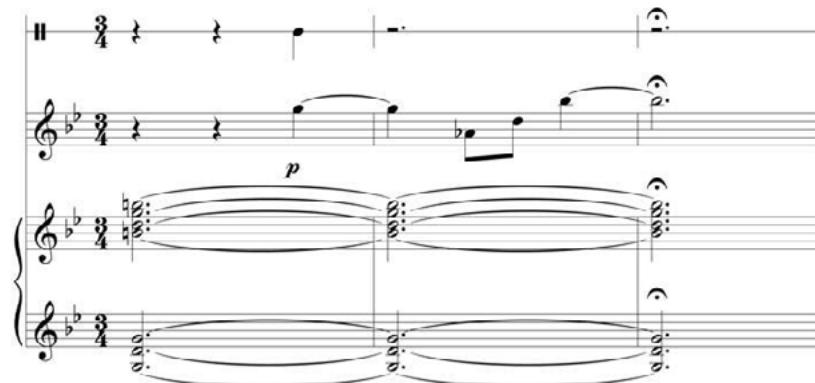
(Tema 1)

01'05"-	Il tema della città inanimata	(Tema 5)
02'13"		

02'13"-	Il tema del bene e della bellezza. BACH	(Tema 1)
02'30"		

262. «Музыка, которую я написал, строилась в основном на сопоставлении двух музыкальных стилей. Здесь не было попытки создать некую дробную многостилевую калейдоскопическую музыку, а я решил сопоставить два типа музыки. Один - это некая диссонансно-хаотическая, иногда сведенная на почти биологически-импульсивный уровень музыка. Другой - стилизованный как бы под Баха, но с несколько, так сказать, большими возможностями в смысле инструментовки и в гармоническом плане, несколько более острая музыка, которая как бы охватывала огромный культурный пласт, который был в фильме» [Nejman 2014, 372-373].

02'30"- Il tema del fiore, simbolo della vita (Tema 2)
02'37"

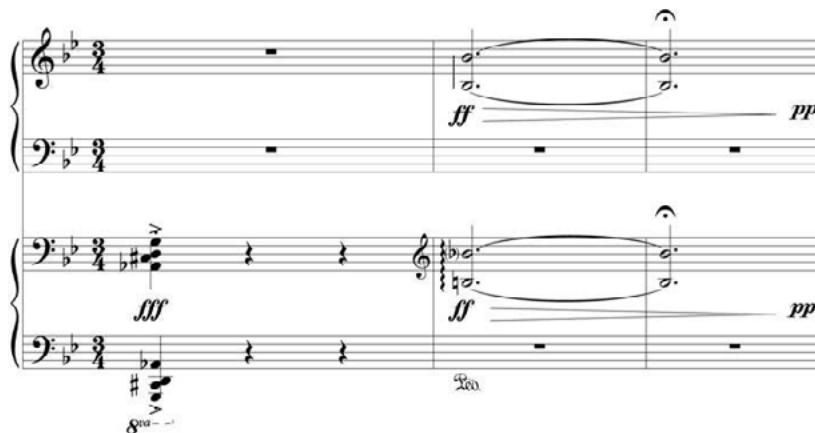


(Tema 2)

02'37"- Il tema del bene e della bellezza. BACH (Tema 1)
02'45"

02'45"- Il tema del Dittatore, il terrore, l'arresto Percussioni = passi
03'13"

03'13"- La fisarmonica rotta
03'15"



03'15"- Il tema della città inanimata (Tema 5)
03'28"

03'28"- Il suono di una nota che indica il fiore e il fiore appassito
03'44"

04'05"- Il tema dell'orologio, simbolo del tempo; è basato sul tema del fiore.
04'22" In sottofondo si ripete il corale BACH



04'22"- Il tema della città inanimata (Tema 5)
04'58"

04'58"- Il tema del fiore, simbolo della vita (Tema 1) + (Tema 2)
05'22" e due accordi dal corale (BA)

05'22"- Il cluster dell'orchestra.
08'30" I suoni 'ammucchiati'. Sinfonia del brutto, caos.
Il tema della città inanimata, regno dell'avidità. Metamorfosi.
I servitori del Dittatore si trasformano definitivamente in mostri



05'40" Un servitore del dittatore si avvicina al palco. Si sente il pianoforte preparato
05'46"



05'46" Sullo schermo si vede il palco del teatro L'accordatura dell'orchestra sinfonica e si sente l'accordatura dell'orchestra sinfonica

05'50" Ha inizio lo spettacolo. Il servitore si mette a spiare dal buco della serratura un usuraio che conta le sue monete d'oro e «nuota nell'oro». Il tema assomiglia al tema del *Gallo d'oro* (Rimskij-Korsakov)



08'33"- La marcia. Il Dittatore dirige l'orchestra sotto il pendolo gigantesco.
09'55" Sfilata dei mostri. I mostri si riuniscono attorno alla gigantesca statua della mano del dittatore



09'57"- Il tema del fiore, simbolo della vita.
10'20" Il tema è più sviluppato.
 Il giovane abbandona la città



10'25"- Il tema della città inanimata (Tema 5)
11'17"

11'17"- Il tema del bene e della bellezza. BACH (Tema 1)
11'32" Le farfalle che erano infilzate con gli spilli rinascono a nuova vita e riprendono a volare

11'32"- Il tema del fiore, simbolo della vita (Tema 2)
11'58"

11'58"- Il tema del bene e della bellezza. BACH (Tema 1) + (Tema 2)
13'07" insieme al tema del fiore.
 I mostri si trasformano in esseri umani.
 (Gioco visuale con i ritratti)

13'08"- Il minuetto idilliaco
14'30"



14'30"- Il tema BACH trasformato e sviluppato. (Tema 1)
15'30" (Assomiglia alla *Ciaccona* di Bach).

15'30" Esaltazione del tema BACH.
16'10" La gente vola in cielo

16'10" La discesa.
 Apparizione del Dittatore

16'10" Solo percussioni.
16'30" Le statue nello stile di Goya

16'30" Percussioni = passi. Il tema della paura (Tema 6)
16'55"

16'55" La fisarmonica rotta.
17'15" Effetti elettronici

17'17" Una nota ostinata indica il fiore che si moltiplica.
17'48" Il dittatore abbandona la città.
 Il tema dell'orologio sottofondo

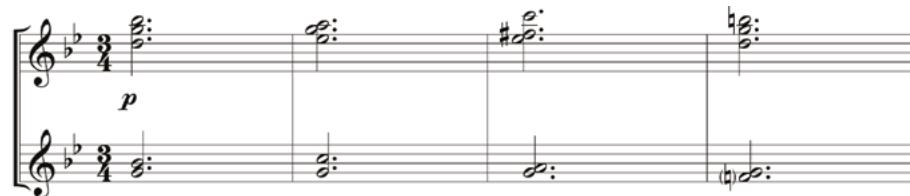
17'48" Il tema dell'orologio. Il tema si moltiplica (Tema 3)
18'30"

18'30" Il tema BACH insieme al tema dell'orologio, (Tema 1) + (Tema 3)
19'00" si conclude con un solenne accordo maggiore

19'02" Il minuetto idillico con accompagnamento jazzistico.
19'37" Titoli di coda

Il primo nucleo semantico-musicale è costituito dal *Leitmotiv* della città inanimata, dove regnano il terrore, l'avidità e la dittatura: non è rimasto nulla di vivo, il tempo si è fermato, i fiori appassiscono nel momento stesso della fioritura (tema n. 5). La sensazione di vuoto è accompagnata dal rumore del vento. Qui Šnitke utilizza una grande quantità di strumenti elettronici: *Theremin*, *Ekvodin*, *Ionika*,²⁶³ fisarmonica elettrica e chitarra elettrica. Questo nucleo semantico-musicale ritorna a metà film, quando, ancora una volta, vengono mostrati la città senza vita e i suoi abitanti sfigurati dall'avidità.

Il secondo nucleo è in totale contrasto con il primo: risuona qui il tema centrale de *La fisarmonica di vetro* (tema n. 1), il tema del bene, della pulizia e della bellezza. Šnitke non solo usa stilemi musicali bachiani, ma compone il corale principale – il tema della fisarmonica – basandolo sul crittogramma musicale BACH (Esempio 67). Si tratta di un gioco musicale-intellettuale praticato da secoli,²⁶⁴ che nella musica di Šnitke assume un ruolo molto importante.²⁶⁵ Il compositore crea il suono della fisarmonica mescolando i timbri di celesta, arpa e pianoforte preparato.



Esempio 67. Il corale BACH (tema n. 1)

Un musicista dal nobile volto (Figura 31) giunge in città e il suono della sua fisarmonica fa nascere un fiore nelle mani di un giovane. Segue il *Leitmotiv* del fiore (tema n. 2), simbolo della rinascita, affidato al flauto. La scelta dello strumento si spiega con il fatto che l'esecutore produce il suono con il respiro: il suono, dunque, porta in sé il respiro umano, la vita. Il corale viene interrotto dal tema del Dittatore (tema n. 6). Il musicista viene arrestato e la sua fisarmonica di vetro viene rotta. La musica

263. Sul *Theremin* (*Termenvoks*) vedi pp. 7-8. *Ekvodin* è uno strumento elettronico monofonico (un sintetizzatore analogico a dodici timbri) inventato nel 1935 dall'ingegnere acustico Andrej Volodin. *Ionika* è un organo elettronico costruito nel 1959 nella Repubblica Democratica Tedesca.

264. Un crittogramma musicale è una sequenza di note che codifica un contenuto extra-musicale, tipicamente un testo, tramite una qualche relazione logica, spesso data dai nomi delle note.

265. Nella *Sinfonia n. 3* di Šnitke ci sono più di trenta crittogrammi che codificano i nomi di compositori e scrittori [Medič 2017, 153].

esprime il potere disumano e il terrore, con le percussioni che riproducono il passo del dittatore. Questa scena rispecchiava l'angoscia di milioni di persone che per anni erano vissute in URSS in attesa dell'arresto. I servi del dittatore, infatti, indicano il giovane con il fiore e anche lui viene arrestato. Il fiore cade per terra appassito. Del tema del fiore risuona solo una nota. I servi ricevono il compenso per la denuncia e la musica commenta utilizzando il primo tema della città morta con i suoni degli strumenti elettronici (tema n. 5).

Al dittatore non bastano questi arresti: sente la musica dell'orologio sulla torre (tema n. 3), basata sulla combinazione del tema del fiore con il motivo BACH, eseguito questa volta non dal flauto ma dallo xilofono e dalla celesta, e ordina di smontare il meccanismo dell'orologio con l'intenzione di arrestare non solo le persone, ma anche il tempo. Il tema della città morta (tema n. 5) accompagna l'inquadratura del quadrante senza lancette. Il dittatore arresta il tempo.



Figura 31.
Il musicista con la fisarmonica di vetro.



Figura 32.
Il ragazzo raccoglie il fiore appassito
che riprende vita nelle sue mani

Figura 33.
Il ragazzo con il fiore
e il *Ritratto di un ragazzo* del Pinturicchio

32.



33.

Sulla piazza deserta un ragazzo raccoglie il fiore appassito che riprende vita nelle sue mani (Figura 32). Sarà lui, quel ragazzo, che ha le sembianze del *Ritratto* del Pinturicchio,²⁶⁶ a salvare alla fine gli abitanti della città oppressa (Figura 33). Il rifiorire del fiore è accompagnato dal suo *Leitmotiv* e dai primi due accordi del corale BACH (Esempio 68).



Esempio 68. Il rifiorire del fiore è accompagnato dal suo *Leitmotiv* e dai primi due accordi del corale BACH (BA)

Si conclude così la prima parte del film. La seconda inizia con l'inquadratura di un mucchio di opere d'arte accatastate alla rinfusa, su cui vengono buttate anche le lancette dell'orologio. Poi segue la musica del caos e della

dissonanza (tema n. 7) basata su tecniche aleatorie come, per esempio, il suono dell'accordatura dell'orchestra,²⁶⁷ elementi di microtonalità e fasce sonore. Anche se l'effetto di tutte queste tecniche compositive contemporanee è una sensazione di caos, lo spartito è scritto con molta cura e molti dettagli. L'insieme crea un'atmosfera che rispecchia molto bene il piano visivo-narrativo; non ci sono melodie o temi facili da individuare – le citazioni sono ben mascherate – anche se, per esempio, il tema del *Gallo d'oro*, tratto dall'opera di Nikokaj Rimskij-Korsakov, è riconoscibile e nasconde forse un gioco di parole perché uno dei protagonisti sta spianando un sordido avaro che conta le monete d'oro contenute in un baule. Il caos e la confusione sono resi tramite i rumori degli strumenti elettronici, fisicamente fastidiosi per l'orecchio umano. Tutto questo episodio centrale del film segue un'estetica del brutto [Rosenkranz 1853], l'idea che il disgusto sia una delle sensazioni più violente per i sensi umani.²⁶⁸ Gli abitanti della città, trasformatisi in orribili mostri, si dirigono in corteo verso la statua della mano del Dittatore (Figura 34, p. 240) accompagnati da rintocchi di strumenti a percussione, mentre il Dittatore, impassibile, dirige un'invisibile orchestra. La musica che accompagna il corteo è una mescolanza di jazz, musica leggera, musica circense (i *glissando* degli ottoni).

Dopo il baccanale dei mostri e la loro marcia verso la statua, il dittatore osserva la città e gli abitanti addormentati, sdraiati per terra. In questo episodio il regista cita i dipinti di Pieter Bruegel il Vecchio - la *Grande Torre (Torre di Babele)* e il *Paese della cuccagna* (Figura 35, p. 240).

267. Anche nella *Sinfonia n. 1* Šnitke utilizza il suono dell'accordatura dell'orchestra inserendola nel tessuto musicale.

268. «Disgust is one of the most violent shocks our perceptual system is capable of receiving», [Menninghaus 2003, 1].

266. *Ritratto di un ragazzo* del Pinturicchio (anno 1481-1483 circa), Dresden, Gemäldegalerie.



34.



35.

Figura 34.
Il corteo verso la statua della mano del Dittatore

Figura 35.
Pieter Bruegel il Vecchio, *Paese della cuccagna*
VIENNA, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM

L'unico personaggio che conserva la sua lucidità e la sua pulizia è il ragazzo con il fiore. Per questo risuona nuovamente il suo *Leitmotiv*. Il ragazzo si allontana per fare poi ritorno con la fisarmonica di vetro con cui salverà i suoi concittadini.

Qui ha inizio la terza parte del film, che dal punto di vista musicale funziona come ripresa. L'unico elemento di novità è costituito dal minuetto (tema n. 4) che simboleggia la vittoria del bene sul male, della bellezza e della grazia sulla mostruosità etica ed estetica (Esempio 69).



Esempio 69. Il minuetto, che simboleggia la vittoria del bene sul male

Molto interessante dal punto di vista musicale è l'episodio in cui gli abitanti della città, incantati dal suono della fisarmonica di vetro, si librano in volo. Le immagini sono citazioni da opere di Botticelli e Mark Chagall, mentre la musica riprende il corale BACH, che risuona sempre più forte (Figura 36).

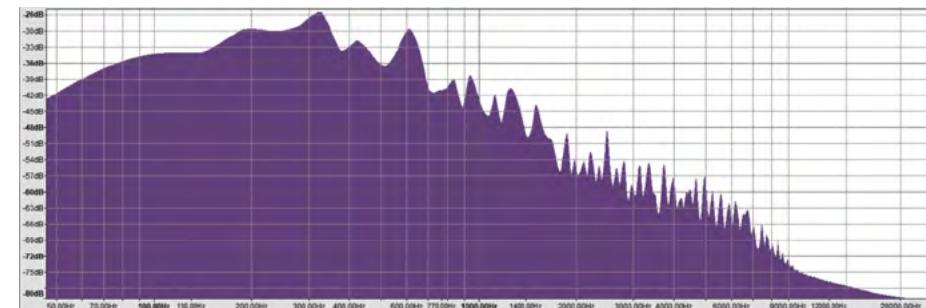


Figura 36.
Analisi di frequenza dal frammento del film *La fisarmonica di vetro* (14'35"-15'15")

Una volta raggiunta la massima intensità sonora, la musica sale di un tono, ascende nell'alto dei cieli, con l'accompagnamento dei *glissando* dei violini che rendono questa verticalità. Si tratta di uno sviluppo del

materiale musicale caratteristico di Šnitke, che in molte sue opere, per esempio nel famoso concerto per viola, inserisce simili episodi di ‘elevazione’, modulazioni in ‘ascesa’. La comparsa del dittatore costringe tutti a tornare a terra. Questi fa nuovamente a pezzi la fisarmonica di vetro e nuovamente cerca di tentare gli abitanti della città con la promessa di ricompense in denaro per i delatori (risuona qui il tema n. 5, dell’avidità). Questa volta però la gente preferisce i fiori al denaro: il fiore che il ragazzo tiene in mano si moltiplica (con la ripetizione di un’unica nota musicale eseguita dal vibrafono) e tutti gli abitanti cominciano a scambiarsi fiori (dalla nota si sviluppa il tema dell’orologio). Il dittatore abbandona la città e gli abitanti rimettono in movimento l’orologio. Come gli ingranaggi dell’orologio inizialmente si muovono in modo scoordinato e poi procedono all’unisono, così il tema dell’orologio è eseguito inizialmente dal solo vibrafono e poi da tutta l’orchestra. Sullo sfondo del tema dell’orologio risuona trionfante, per l’ultima volta, il corale BACH. Il film termina con un accordo in maggiore. I titoli di coda sono invece accompagnati dal minuetto, cui si mescolano elementi jazz. Il brano, molto bello, esprime simbolicamente la rifrazione dei valori eterni nella società contemporanea. Šnitke era solito ripetere che non esiste una musica ‘attuale’ e una musica ‘superata’, in quanto la musica è tutta sempre compresente. Nella sua personale esperienza di compositore egli non ha mai voltato le spalle alla musica tonale, ‘classica’ in nome di nuove tecniche; al contrario, ha sempre mostrato una sorta di nostalgia per la bellezza pura, per le forme limpide e prevedibili. Il grande merito del polistilismo è proprio quello di offrire la possibilità di non rigettare gli stili, sperimentandone la mescolanza.

La sorte de *La fisarmonica di vetro* non è felice: i censori fin dall’inizio pretendono che venga modificata la sceneggiatura, scritta, come già quella di *C’era una volta Kozjavin*, da Gennadij Špalikov,²⁶⁹ che fu accusato di ‘elitarismo’. Il film non era per tutti. Il direttore degli studi della *Sojuzmul’tfil’m* Michail Val’kov (in carica dal 1961 al 1978) non vuole correre il rischio di essere accusato di ‘liberalismo’ e, come riporta Georgij Borodin, dice [Borodin 2005b, 261]:

La sceneggiatura nasconde un’insidiosa mancanza di tatto politico. Diciamo la verità: si parla del rapporto tra l’artista e la società e tra la società e l’artista. Se l’autore ha intenzione di esprimersi in questi termini sugli artisti sovietici (voglio mettere questo a nudo, nessuno ne parla, anche se tutti lo pensano, e io voglio

269. Gennadij Špalikov (1937-1974) è autore delle sceneggiature per *Ja šagaiu po Moskve* (A zonzo per Mosca 1964), *Mne dvadcat’ let* (Ho vent’anni 1965) e *Dolgaja ščastlivaja žizn’* (Lunga felice vita 1966) di cui è anche regista.

mettere ciò a nudo), beh, io non sarei disposto a realizzare questo film, perché non risponderebbe alla realtà dei fatti.²⁷⁰

In risposta gli autori cercano di gettare fumo negli occhi dei censori con l’aggiunta della seguente epigrafe:

Benché i fatti narrati nel film siano frutto di fantasia, gli autori hanno voluto sottolineare l’avidità senza freni, l’arbitrio poliziesco, l’incapacità di comunicare e l’imbarbarimento che dominano oggi nella società borghese.²⁷¹

Alla fine, pur con numerosi interventi del censore, pareva che il film potesse avere l’approvazione della censura. Tutto, però, cambia all’improvviso nel giorno in cui gli autori consegnano la versione finale del film. È molto probabile che anche la data della consegna abbia influenzato la decisione dei censori. Cito il regista [Chržanovskij 2014, 359]:

Ci sono cose che non si lasciano prevedere: andammo a consegnare *La fisarmonica di vetro* [...] il giorno dopo l’ingresso delle nostre truppe in Cecoslovacchia, il 22 agosto 1968. Questo fu decisivo per la sorte del film, che rimase per vent’anni a impolverarsi su uno scaffale, e per la mia sorte personale, ché il giorno successivo mi vidi recapitare la cartolina-precezzo del comando militare, per poter osservare la vita da un diverso punto di vista...²⁷²

Chržanovskij è richiamato alle armi e a trascorre due anni nella marina militare sul Baltico. Dopo un’unica proiezione, a cui partecipano pochi eletti, la copia ufficiale de *La fisarmonica di vetro* viene fisicamente distrutta nel cortile degli studi cinematografici [Borodin 2005b, 261]. La triste sorte del film non riesce però a spegnere la volontà e la determinazione creativa dei suoi autori.

Nel 1971, quando Chržanovskij ritorna dal servizio militare, la collaborazione con Šnitke riprende con il film *Škaf* (*L’armadio*). La sceneggiatura,

270. «В сценарии таится опасность политической бесактности. Давайте говорить откровенно: речь в сценарии идет об отношении художника к обществу и общества к художнику. Если автор сценария собирается сказать о советском художнике таким образом (я это обнажаю, потому что никто об этом не говорит, все об этом думают, я сознательно обнажаю это), то мне не хотелось бы делать такой фильм, потому что он не отвечал бы действительному положению вещей» [Borodin 2005b, 261].

271. «Хотя события фильма носят фантастический характер, авторы хотели напомнить о безудержной алчности, полицейском произволе, разобщенности и озверении людей, царящих в современном буржуазном обществе». Mia trascrizione dai titoli di testa [A.Zh.] (<https://www.youtube.com/watch?v=maXodSVqsnU>, consultato il 5 gennaio 2023).

272. «есть вещи, которые не поддаются предвидению: сдавать ‘Стеклянную гармонику’ мы повезли на следующее утро после вторжения наших войск в Чехословакию – 22 августа 1968 года. Этим во многом была предрешена судьба и фильма, на двадцать лет задвинутого на полку, и моя личная судьба, вручившая мне еще через день повестку в военкомат – для изучения жизни с другой, так сказать, стороны...» [Chržanovskij 2014, 359].

scritta da Roza Chusnudinova²⁷³ e probabilmente ispirata all'apologo di Saltykov Ščedrin, *Premudryj peskar'* (*Il ghiotto sapiente*), racconta la storia di un uomo che, impaurito dal mondo esterno, decide di traslocare dentro un enorme armadio a tre ante con un grande specchio ovale e di lasciarvisi morire. Così come la scelta del codardo pesciolino – Il ghiotto sapiente –, che per tutta la sua vita centenaria non esce dal suo rifugio per paura di essere preso all'amo, l'*intelligencija* russa era paralizzata dalla paura dopo le repressioni seguite al regicidio del 1881. Il rifiuto del mondo esterno da parte del pallido protagonista del cartone animato poteva essere letto come una allegoria della situazione politica di quegli anni, che il film prendeva forse di mira. La fine del disgelo e delle illusioni di un'intera generazione aveva generato una grande ondata di emigrazioni; chi non era potuto partire si era spesso votato a una sorta di emigrazione interna, fatta di totale rifiuto della realtà. Non contento di spostare tutti i propri mobili dentro l'armadio, il protagonista del film sbarra anche l'unica finestra, coprendola con un quadro che rappresenta il cielo. Nonostante questa possibile lettura politica, il film, entrato a far parte della raccolta di cartoni animati pubblicata dagli studi della *Sojuzmulfilm* (*Kalejdoskop* 1971), non incontra alcuna difficoltà con la censura.

Ne *L'armadio* Šnitke utilizza musiche di Bach e di Vivaldi alternandole con brani musicali di sua composizione. Quando il protagonista sceglie la reclusione volontaria, la colonna sonora è fatta di rumori 'inanimati', colpi, ticchettii, un linguaggio musicale che ricorda il tema n. 5, il tema della città inanimata e desolata de *La fisarmonica di vetro*, con musica elettronica e sintetizzatore. Il mondo esterno, che fa una breve irruzione quando l'uomo decide di portare dentro l'armadio un quadro che raffigura il cielo, dando l'illusione di una finestra aperta", si accompagna invece all'irruzione di suoni reali, i rumori della città e la musica di Bach (02'30"). Il contrasto è reso anche a livello visivo: attraverso la finestra aperta fa la sua comparsa un paesaggio urbano reale, una fotografia in bianco e nero che ritrae un quartiere-dormitorio di epoca brežneviana, mentre nel cielo si disegna la scia di un aereo. Alla fine del film, sull'armadio in cui si svolge la reclusione del protagonista si chiudono le porte di un altro armadio, molto più piccolo e brutto, mentre gli strumenti a percussione riproducono i colpi di un martello, creando l'impressione di un coperchio che venga inchiodato sulla bara. Si tratta probabilmente di una citazione del finale di *Ruka* (*La mano* 1965) del regista ceco Jiří Trnka, in cui parimenti al protagonista allestiscono una bara utilizzando un armadio.

273. Roza Chusnudinova, nata nel 1940 a Ufa (Repubblica di Baschiria), scrittrice e scenografa, è l'autrice delle sceneggiature di alcuni dei film che analizziamo in questo lavoro: *Ballerina sulla nave* e *Novelle spaziali* di Lev Atamanov, *La farfalla* di Chržanovskij, *L'uomo e il suo uccellino* di Anatolij Solin.

L'anno successivo vede la realizzazione di un nuovo cortometraggio realizzato in collaborazione con Chržanovskij intitolato *Babočka* (*La farfalla* 1972), anch'esso su sceneggiatura di Chusnudinova. In un paesaggio che ricorda quello del film precedente, ovvero un quartiere-dormitorio degli anni Settanta con enormi palazzi ancora in costruzione, vive un ragazzino in una stanza piena di robot, aereoplanini appesi al soffitto e giocattoli telecomandati. Una farfalla che si affaccia alla sua finestra lo spinge a uscire, portandolo attraverso la città verso prati fioriti su cui volano meravigliose farfalle variopinte. Il ragazzino ne cattura molte, chiudendole in un barattolo di vetro e si addormenta sull'erba. Qui gli appare in sogno una farfalla, ma quando tenta di catturarla l'insetto gli strappa di mano il retino e, diventata gigantesca, lo cattura a sua volta, lo porta in volo sopra città e campagna e lo lascia cadere in un corso d'acqua pieno di pesci. Al risveglio il ragazzino capisce di essere stato crudele, apre il barattolo e assiste al lento risvegliarsi delle farfalle che, finalmente, riconquistano la libertà e lo ricoprono da testa a piedi, quasi a ringraziarlo.

Tema del film è quindi ancora una volta quello della libertà come scelta. Chržanovskij deve modificare la sceneggiatura per accontentare i censori. Il personaggio, originariamente un adulto, viene trasformato in un ragazzino amante della natura e della fantascienza. Radicalmente cambiata è la scena in cui vengono liberate le farfalle: nella versione originale l'uomo è osservato da centinaia di occhi puntati su di lui, a sottolineare l'importanza della scelta che sta compiendo. La libertà degli uni è nelle mani degli altri. Donare o meno la libertà deve essere una scelta consapevole [Borodin 2006, 224-225].

Nella colonna sonora il tratto di Šnitke è inconfondibile e si riallaccia alle soluzioni musicali dei due film precedenti, *La fisarmonica di vetro* e *L'armadio*. Il tema principale è quello della farfalla, incarnazione della libertà (farfalle compaiono in scena anche ne *La fisarmonica di vetro*, nella scena in cui il musicista fa il suo arrivo in città).

Nelle inquadrature iniziali il paesaggio collinare, dove tra i fiori troneggia un'antica torre diroccata, cede il posto a giganteschi cantieri. La città invade la campagna. Questo passaggio è reso a livello di *soundscape* dal subentrare del rumore delle automobili e di un elicottero allo stormire delle fronde e al cinguettio degli uccelli. Mentre il ragazzino gioca con i suoi robot l'episodio è accompagnato dalla musica elettronica tipica dei film di fantascienza, interrotta dal trillo del violino che segna l'ingresso della farfalla. Il tema della farfalla è affidato inizialmente al violino, quindi al flauto, per poi cedere il posto a una registrazione dal vero del cinguettio degli uccelli: si utilizza quindi anche in questo caso la contrapposizione tra musica acustica e suoni prodotti dal sintetizzatore. Il momento in cui

il ragazzino cattura la farfalla costringendola a terra con il suo retino è segnato da un accordo di vibrafono. Nel frammento successivo (03'19" – 04'03") due farfalle volano libere e la colonna sonora propone un brano di musica barocca stilizzata (Esempio 70).



Esempio 70. Il tema della farfalla dall'omonimo film di animazione di Chržanovskij e Šnitke

Questo episodio sarà utilizzato da Šnitke nel 1977 nel suo *Concerto grosso n. 1 op. 119* (Esempio 71)



Esempio 71. Al'fred Šnitke, *Concerto grosso n. 1 op. 119*, Partitura, Sovetskij Kompositor, Moskva, 1979, p. 62

Quando il ragazzino si addormenta e sogna di essere catturato dalla farfalla tramutatasi in un gigantesco mostro, l'orchestra al completo e il pianoforte rieseguono il tema in una veste trasformata e aggressiva.

Nel film, totalmente muto, il coinvolgimento emotivo dello spettatore è affidato alla sola colonna sonora. Se ne ha un chiaro esempio nell'episodio in cui il ragazzino decide di liberare le farfalle e prende in mano il barattolo di vetro: sale una forte tensione, espressa da un crescendo dell'orchestra; quando il ragazzino apre il barattolo risuona un accordo in maggiore degli strumenti ad arco, che resta sospeso; il coperchio è tolto, le farfalle restano immobili, sembrano morte, l'orchestra passa dall'accordo in maggiore a un accordo in minore (la combinazione di maggiore e minore fa parte strutturale del tema della farfalla). Dopo qualche istante le farfalle iniziano lentamente a muoversi: musicalmente questo risveglio è accompagnato dal suono del vibrafono, che richiama il motivo dell'orologio ne *La fisarmonica di vetro*: il compositore utilizza lo stesso procedimento per simboleggiare anche qui il ritorno alla vita. Le farfalle volano fuori dal barattolo e circondano il ragazzino, mentre l'orchestra al completo sviluppa il tema della farfalla. Il film termina su un accordo sospeso, che dopo alcune esitazioni si trasforma in un chiaro e evidente accordo di maggiore.

La collaborazione tra Chržanovskij e Šnitke prosegue con il film *V mire basen* (*Nel mondo delle favole* 1973), che segna l'inizio di un ciclo contrassegnato da particolare attenzione per la letteratura russa. Chržanovskij sceglie alcuni testi di Ivan Krylov, famoso scrittore e commediografo russo vissuto a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento (1768-1844) autore di dieci raccolte di favole pubblicate tra il 1809 e il 1820. Ispirate a Esopo e a La Fontaine, sono ricche di riferimenti alla realtà contemporanea russa e sono caratterizzate dall'uso, rivoluzionario per i tempi, della lingua parlata.

Il film si apre con un episodio basato sulla favola *Ljubopytnyj* (*Il curioso*), in cui si ironizza su chi, perdendosi nei dettagli, non nota ciò che ha davvero importanza: il protagonista, infatti, osserva a lungo farfalle e altri insetti, ma non nota la presenza di un elefante. Il film non è però concluso, viene interrotto da un 'intermezzo' che mostra da un lato la società mondana e dall'altro un gruppo di poeti dell'epoca puškiniana. Il secondo episodio si basa sulla favola *Osel i solovej* (*L'asino e l'usignolo*): un asino si permette di giudicare il canto di un usignolo in gabbia, consigliandogli di andare a lezione dal gallo. L'usignolo, mortificato, spicca il volo e se ne va 'lontano lontano'. La morale della favola è l'augurio che «Dio ci salvi da giudici siffatti» [Krylov 1954, 129].²⁷⁴ Considerando la frequente ingerenza dei censori nel lavoro di Chržanovskij è facile pensare che la favola non

274. «Услыша суд такой, мой бедный Соловей // Вспорхнул – и полетел за тридевять полей. // Избави Бог и нас от этаких судей» («Udito tal verdetto il mio povero usignolo se ne volò lontano lontano. Dio ci salvi da siffatti giudici») [Krylov 1954, 129].

sia stata scelta per caso. Dopo una lenta inquadratura della gabbia vuota e una nuova apparizione del gruppo di poeti, che sembrano interessarsi alle sorti dell'usignolo, ha inizio il terzo episodio, che ha la forma di una mini-operetta. Basato sulla favola *Kukuška i petuch* (*Il cuculo e il gallo*), ha per oggetto i giudizi che gli artisti e gli scrittori riservano alle opere altrui. Qui sono il cuculo e il gallo a scambiarsi lodi immeritate, motivate solo dal fatto di essere reciproche [ivi, 375].²⁷⁵ I due personaggi adorano due contemporanei di Krylov, i noti scrittori, giornalisti ed editori Nikolaj Greč e Faddej Bulgarin.

Ispirato alla struttura tripartita della forma sonata, il film vede infine la ripresa del primo episodio (*Il curioso*) e, a seguire, l'intermezzo dove sono di nuovo rappresentati la società mondana e il gruppo dei poeti. In chiusura si torna alla conclusione della favola *Il curioso*, che ammette di non aver notato la presenza dell'elefante. L'ultima scena mostra un primo piano del gruppo dei poeti, caratterizzati dallo sguardo pensieroso e colmo di scetticismo.

Nel mondo delle favole si fonda sugli stessi principi del collage e del polistilismo de *La fisarmonica di vetro*. Citazioni pittoriche si alternano a disegni grotteschi, la colonna sonora combina diversi elementi quali dissonanze, uso del sintetizzatore e stilizzazioni di brani musicali della metà dell'Ottocento. Chržanovskij utilizza come citazione visiva il quadro di Grigorij Černecov (1802-1865) intitolato *Parad na Caricynom lugu* (*Parata al Campo di Marte*), dove sono ritratti 223 personaggi reali, uomini pubblici, cortigiani, artisti, musicisti, attori, scrittori, tra cui è facile riconoscere Krylov, Puškin e tanti altri (Figura 37).



Figura 37.
Georgij Černecov,
Parad na Caricynom lugu, particolare
del gruppo dei poeti

275. «За что же, не боясь греха, // Кукушка хвалит Петуха? // За то, что хвалит он Кукушку» («Perché, senza tema di fare peccato, il Cuculo loda il Gallo? Perché questi loda il Cuculo») [ivi, 375].



Figura 38.
Il canto dell'usignolo accompagnato dagli schizzi di Puškin

Come nel suo precedente *C'era una volta Kozjavin* (vedi pp. 226-227) il regista fa qui affidamento sulla capacità dello spettatore di riconoscere i visi e ricostruire il contesto e il senso profondo dell'opera, che Natalija Venžer descrive con queste parole [Venžer 1983]:

Il primo film del ciclo puškiniano consiste, per quanto strano possa sembrare, nella riduzione cinematografica di alcune favole di Krylov (*Nel mondo delle favole* 1973). Nel film ci sono due protagonisti: la società ignorante e indifferente e, dall'altra parte, Puškin.²⁷⁶

È chiaro, dunque, che anche in questo film il regista tratta il tema più importante per lui, quello del rapporto tra l'artista e la società, il poeta e la folla incapace di intenderne il valore. La figura di Puškin incarna per Chržanovskij tutti gli ideali più nobili, come l'onestà, l'indipendenza di pensiero critico, la moralità. Non a caso il regista decide di utilizzare, per l'episodio dell'usignolo, proprio i disegni del poeta [Chržanovskij 1999a, 79]:

Questa grafica così nobile nella sua semplicità e raffinatezza, nella melodiosa armonia delle sue linee, doveva secondo me rendere l'immagine del canto dell'usignolo (se parliamo in concreto del film) e più in generale l'immagine di una creazione artistica alta e libera.²⁷⁷

276. «Первым фильмом Пушкинианы стала, как это ни покажется странным, экранизация басен Крылова – «В мире басен» (1973). В фильме два героя: невежественное, равнодушное общество и – Пушкин» [Venžer 1983].

277. «Эта благородная в своей простоте и отточенности, певучести линий графика должна была, по моему замыслу, передать образ соловьиного пения (если говорить о сюжете фильма), а в широком плане – образ высокого, свободного творчества» Chržanovskij [1999a, 79].

Černecov era un grande amico di Puškin. Alla citazione del suo quadro si accompagna una citazione musicale parimenti significativa: il valzer per pianoforte scritto da un altro grande scrittore, amico e contemporaneo del poeta, il drammaturgo Aleksandr Griboedov.²⁷⁸

Il fatto che Chržanovskij si rivolga al retaggio classico ha conseguenze dupliche. Da un lato, la figura di Puškin preoccupa i censori sovietici, che vedono nel poeta un pericoloso simbolo dell'aspirazione alla libertà creativa [Borodin 2005b, 261]:

non era la prima volta che il fatto di riferirsi all'epoca puškiniana veniva inteso dal potere sovietico come un tentativo di alludere segretamente [e negativamente. A. Zh.] a lui stesso.²⁷⁹

Dall'altro, è proprio la canonicità della fonte letteraria a garantire il successo del film. Nonostante il giudizio negativo del *Goskino*, per altro contrastante con quello positivo della *Sojuzmul'tfil'm*, il film fu prodotto con una tiratura molto alta perché 'coerente con i programmi scolastici' [Borodin 2005b, 261]:

Il film era stato considerato pieno di pericolosi difetti, e gli era stata attribuita, credo, la valutazione più bassa. Ma quando poi mi sono recato nell'ufficio che si occupa della tiratura e dei compensi relativi ho scoperto che, nonostante questo voto, al film era stata assegnata la tiratura più alta tra quelle possibili in Unione Sovietica. Perché? 'Perché è conforme ai programmi scolastici'.²⁸⁰

La stessa sorte toccò alla colonna sonora: come ricorda lo storico del cinema Georgij Borodin, il fonogramma del film venne pubblicato nel 1980 come disco allegato al giornale per bambini «*Kolobok*».²⁸¹

La musica composta da Šnitke per il film combina, come già detto, suoni dissonanti, suoni prodotti dal sintetizzatore, brani 'classici' e stilizzazioni di musiche della metà dell'Ottocento. A esegirla era stato invitato l'ensemble «*Madrigal*» fondato da Andrej Volkonskij, uno dei più radicali esponenti dell'avanguardia degli anni Sessanta (vedi pp. 39, 135, 205).

278. Aleksandr Griboedov (1795-1829) è stato un drammaturgo, poeta, compositore e diplomatico russo. La sua opera più famosa è la commedia in versi *Gore ot uma* (*Che disgrazia l'ingegno!*). Il *Valzer in mi minore* è uno dei primi valzer scritti da un compositore russo.

279. «уже не в первый раз обращение к пушкинской эпохе воспринималось Советской властью как попытка скрытого [негативного A. Zh.] намека в ее адрес» [Borodin 2005b, 261].

280. «Фильм объявлялся порочным и ему дали, по-моему, самую низкую категорию. Но когда после этого я пошел в то учреждение, которое ведает определением тиражка и выдачей потиражных, то узнал, что, несмотря на такую оценку, картине назначен самый высокий из всех возможных в Советском Союзе тиражей. Почему? Это соответствует школьным программам». Questo ricordo di Chržanovskij è citato senza indicazione della fonte in [Borodin 2005b, 261].

281. «*Kolobok*» è una rivista illustrata per bambini cui venivano allegati dischi 45 giri di vinile morbido con le registrazioni di favole musicali o di illustrazioni sonore del contenuto.

Il materiale sonoro di base è costituito da un tema grottesco, che emergerà poi nella scena del Cuculo e del Gallo: un intervallo di terza discendente, che serve a rendere il canto del cuculo (cu-cu), si intreccia a un caratteristico motivo grottesco eseguito dal flauto con la tecnica del *frullato* (Esempio 72).

Questa combinazione conferisce al brano una sfumatura comica, giocata sul contrasto con il suono del flauto non *frullato* che era servito a riprodurre il canto dell'usignolo (Esempio 73, p. 252).



Esempio 72. Il tema del cuculo



Esempio 73. Il tema dell'usignolo

L'episodio in cui il Curioso osserva gli insetti conservati nella teca di un museo è risolto tutto con l'ausilio di suoni del sintetizzatore, del vibrafono, della riverberazione e di altri effetti speciali. È interessante notare che in questo tessuto sonoro si inserisce in modo quasi impercettibile il tema grottesco del Cuculo. Inoltre, a un tratto fa irruzione una voce registrata dal vivo (e modificata elettronicamente) che pronuncia in francese la parola *éléphant* (ricordo che nella favola omonima il Curioso non nota l'elefante). Il ricorso al francese costituisce un ulteriore rimando all'epoca di Puškin, quando la nobiltà russa e la società colta si esprimevano esclusivamente nel 'gallico idioma' e la lingua russa muoveva i primi passi di moderna lingua polifunzionale grazie a scrittori quali Krylov e Puškin. Nell'intermezzo la società mondana ritratta da Černecov è accompagnata dal suono del chiacchiericcio in francese frivolo e superficiale delle dame che passeggiavano nel quadro, cui corrisponde, sul piano musicale, la stilizzazione di una banale musica 'da salotto' (*Salonmusik*) in cui le parole sono sostituite dal riso (la sillaba *cha-cha-cha*). Questa lascia il posto alle note del *Valzer in Mi minore* di Griboedov (Esempio 74), incarnazione di un lirismo raffinato e profondo, non appena sulla scena compare il gruppo dei poeti (Figura 37, p. 248).

Esempio 74. Incipit del *Valzer in Mi minore* di Aleksandr Griboedov

Nel secondo episodio del film, *Osel i solovej* (*L'asino e l'usignolo*), il canto dell'usignolo in gabbia è reso, come già detto, da una armoniosa melodia eseguita dal flauto (Esempio 73). Ad essa si accompagnano disegni, schizzi e autografi di Puškin che scorrono sullo schermo (Figura 38, p. 249). Gli ottusi e presuntuosi giudizi dell'asino, vestito da ricco funzionario, sono accompagnati da un motivo volutamente stonato eseguito da un clavicembalo, il cui suono, secondo Šnitke, ben si presta, se modificato elettronicamente, a un effetto comico.

Nel terzo episodio, che Chržanovskij caratterizza come opera buffa (nella prima inquadratura compare anche una locandina), la musica, giocata sul motivo cu-cu, ricorda l'opera di Šostakovič *Il naso* dal punto di vista stilistico (per l'analisi del linguaggio musicale dell'opera *Il Naso* vedi p. 63). Nella conclusione la serie visiva e quella musicale si fondono: l'inquadratura mostra il sipario del teatro Marijnskij, mentre risuonano le note di un finale operistico (07'50"-08'00").

Della colonna sonora di questo ultimo episodio il regista si dice particolarmente soddisfatto [Chržanovskij 1999a, 80]:

Ritengo che questa musica sia un piccolo capolavoro di Šnitke (piccolo per dimensioni – non dura più di tre minuti – non per qualità); non so chi oltre a lui avrebbe saputo rendere, in un intervallo di tempo talmente ristretto, un'immagine satirica così vivida di un'intera compagnia di adulatori e leccapiedi che riversano l'uno sull'altro (leggendo delle carte) i propri peana, chi avrebbe saputo trovare tanti dettagli buffoneschi e particolari comici.²⁸²

Concluso l'episodio operistico torna la musica che aveva accompagnato, all'inizio del film, la scena il cui il Curioso osserva gli insetti e non nota

282. «Я считаю эту музыку маленьким (по размеру – она длится не более трех минут – но не по значению) шедевром Шнитке; не знаю, кто кроме него мог бы дать на таком ограниченном временном пространстве столь яркий сатирический образ целой компании льстецов и подхалимов, изливающих (по бумажке читавших) свои славословия друг другу, и найти при этом столько буффонных деталей и комических подробностей» [Chržanovskij 1999a, 80].

l'elefante. Quindi, in chiusura, le note del valzer di Griboedov, il gruppo dei poeti, il trillo dell'usignolo, un primo piano di Krylov e di Puškin.

Nel mondo delle favole può essere visto, a posteriori, come la premessa e l'embrione di quella che sarà la successiva collaborazione di Chržanovskij e di Šnitke, ovvero la cosiddetta 'trilogia puškiniana'.

Come abbiamo visto, il progetto di un film basato sui disegni di Puškin nasce nel corso della lavorazione di *Nel mondo delle favole*, nel cui secondo episodio il canto dell'usignolo è accompagnato dallo scorrere sullo schermo di schizzi autografi del poeta. Ricorda Chržanovskij:

Nel fare ricorso alla grafica puškiniana non potevo presupporre che fosse il primo passo in direzione di un lavoro grande e complesso, durato nell'insieme più di dieci anni, e confluito nella trilogia basata sui disegni di Puškin [Chržanovskij 2014, 361].²⁸⁵

Il regista non sapeva di stare per intraprendere un'opera lunga e articolata composta di tre film, usciti con cadenza irregolare. I loro titoli originali erano: *Ja k Vam leču vospominan'ěm* (Corre a Voi il mio pensiero 1977), *I s vami snova ja* (E di nuovo sono con voi 1981) e *Osen'* (Autunno 1982). Nel 1987 sarebbero confluiti nel lungometraggio *Ljubimoe moe vremja* (La mia stagione preferita), titolo che verrà 'soprascritto' ex-post dalla dicitura più utilizzata di *Trilogia puškiniana*.

Prima di mettere mano alla *Trilogia Chržanovskij* compie un passo preliminare, girando nel 1975 un cortometraggio che avesse più possibilità di piacere ai censori: *Den' čudesnyj* (Mirabile giorno): in un'intervista rilasciata a *Radio Svoboda* il regista ricorda che uno dei dirigenti della commissione incaricata di valutare il film lo avrebbe abbracciato e gli avrebbe detto 'vedi che se vuoi ci riesci!'²⁸⁴, intendendo con ciò che per una volta il regista era riuscito a fare a meno di sottotesti critici e satirici, rimanendo nell'ambito del cinema per bambini. La colonna sonora del film, che sul piano visivo utilizza disegni infantili ispirati alle opere del poeta e scenette in cui bambini in carne e ossa ne leggono i versi e ne raccontano la biografia, venne composta da Vladimir Martynov,²⁸⁵ che, pur appartenendo alla stessa avanguardia di Šnitke e Gubajdulina e

283. «Обратившись к пушкинской графике я не мог предположить, что делаю первый шаг к большой и сложной работе, вылившийся в трилогию по рисункам Пушкина и занявшей в общей сложности более десяти лет» [Chržanovskij 2014, 361].

284. «Ну, видишь, можешь, когда захочешь». Intervista rilasciata a Viktor Šenderovič il 31 dicembre 2006: <https://www.svoboda.org/a/370635.html>, consultato il 5 gennaio 2023.

285. Vladimir Martynov (1946-) è compositore, etnomusicologo e autore di diversi libri e articoli seminali di teoria musicale, storia e filosofia della musica.

interessandosi di musica elettronica, etnomusicologia e musica medievale, era fatto oggetto in quel momento di minore ostracismo.

Il progetto della *Trilogia* nasce comunque tra mille difficoltà e viene inizialmente rifiutato in quanto 'non conforme alla specificità del cinema di animazione', ovvero privo dei tratti fondamentali di un carattere infantile, fiabesco e inoffensivo. La *Trilogia* racconta la vicenda del poeta così come appare riflessa nei disegni, negli schizzi, nelle glosse ai margini. La prima tappa di questo decennale lavoro consiste nella scrupolosa analisi delle carte, nella scelta e nella classificazione del materiale, guidata dalla ricerca di un *Leitmotiv* grafico [Chržanovskij 1999, 165].

Sapevo che gli originali dei manoscritti puškiniani si conservavano a Leningrado nel *Puškinskij Dom*. Sapevo però anche che nel museo Puškin sulla Prečistenka, a qualcosa come duecento passi dalla casa dove ero nato e cresciuto, nel vicolo Mansurovskij, se ne conservavano copie. Così ho cominciato a recarmi quotidianamente nel reparto manoscritti del museo e a studiare i quaderni pagina per pagina.²⁸⁶

Accingendosi a questa fatica Chržanovskij fece da subito conto sulla collaborazione con Šnitke, di cui apprezzava moltissimo la capacità di creare una musica dallo sviluppo drammatico unitario nonostante la frammentazione degli episodi [Chržanovskij 2014, 361].

Una delle qualità di Šnitke come compositore è costituita dal suo grandioso talento drammatico. Una sorta di spirito shakesperiano che lo rende capace di accostare temi contrastanti e di presentare il materiale nel suo sviluppo. L'inusuale ricchezza propria del Puškin scrittore e del Puškin uomo richiedeva la congenialità del compositore. E faticherei a dire chi se non Al'fred Garrievič avrebbe saputo cavarsela con questo compito.²⁸⁷

Il non facile compito del compositore era quello di trovare una 'risposta' alla molteplicità di schizzi, prove di penna, silhouette, senza perdere le linee generali di sviluppo della musica. La scelta delle immagini musicali è condivisa dal regista e dal compositore, a partire da quella di alcuni 'anacronismi' quali la stilizzazione di musiche di Schumann e Brahms,

286. «Я знал, что подлинники пушкинских рукописей хранятся в Пушкинском доме в Ленинграде. Но я знал также, что в музее Пушкина на Пречистенке, в каких-нибудь двухстах шагах от дома в Мансуровском переулке, где я родился и вырос, хранятся их дубликаты. Ежедневно я приходил в рукописный отдел музея и просматривал, страница за страницей, все тетради» [Chržanovskij 1999, 165].

287. «Одно из качеств Шнитке-композитора – это грандиозный драматургический дар. Просто какой-то шекспировский дух заключен в его умении сталкивать контрастные темы, давать материал в развитии. То необычайное богатство, которое свойственно Пушкину-писателю, Пушкину-человеку, требовало конгениальности композиторской. Я затрудняюсь назвать кого-либо, кто бы так, как Альфред Гарриевич справился с этой задачей» [Chržanovskij 2014, 361].

che serve a individuare uno dei temi conduttori del film: il tema lirico del destino [ivi, 362]:

Solitamente Puškin e la sua epoca sono associati alla musica di Mozart, Rossini, Glinka... e nel farlo dimentichiamo che lui era contemporaneo di Beethoven, la cui musica ha ascoltato in diversi concerti (ne abbiamo testimonianze)... Penso che germogli del romanticismo tedesco possano avere avuto eco nel suo cuore. A questa nostra ipotesi si deve la genesi del meraviglioso tema lirico composto da Šnitke cui noi abbiamo dato il nome convenzionale di 'tema brahmsiano'.²⁸⁸

Una riflessione legata a questo 'anacronismo' trova posto anche nell'intervista rilasciata da Šnitke a Marija Nejman: qui il compositore opera una distinzione tra la stilizzazione musicale che si lega strettamente all'epoca in oggetto, quella atemporale nella sua universalità (il tema della creazione artistica) e quella anacronistica, da lui definita 'alla Schumann' (il tema del destino) [Nejman 2014, 374]:

Nei film puškiniani ci sono molti temi, ma a me per primo non è tutto chiaro: c'è una musica che è stilizzata secondo l'epoca, c'è una musica che pretende all'universalità atemporale. Ma c'è anche una musica anacronistica rispetto a quel periodo, per esempio la stilizzazione pianistica di Schumann.²⁸⁹

La colonna sonora composta da Šnitke per i 'film puškiniani' è ricca di citazioni e allusioni musicali eterogenee: vi risuonano balli tradizionali (ad esempio danze caucasiche), stilizzazioni di canti popolari russi destinate a rimanere nel repertorio dell'*Ensemble di musica popolare* diretto di Dmitrij Pokrovskij²⁹⁰ e passi della liturgia ortodossa, quali quelli che accompagnano il disegno di una processione e la declamazione dei versi «A Davyдов», in cui il poeta dichiara di aver imparato a essere ipocrita e bigotto nella speranza che Dio perdoni i suoi peccati, e lo zar i suoi versi.²⁹¹ La durata decennale del lavoro comportava inoltre la maturazione

288. «Обычно Пушкин и его время ассоциируются с Моцартом, Россини, Глинкой... При этом мы забываем, что Пушкин был современником Бетховена, чью музыку он слышал в концертах – тому есть свидетельства... Думаю, ранние ростки немецкого романтизма также могли найти отзвук в его душе. В этом нашем предположении коренится происхождение сочиненной Шнитке красивейшей лирической темы, которую мы условно обозначили как 'брамсовскую'» [Chržanovskij 2014, 362].

289. «В пушкинских фильмах много тем, но мне самому как-то не все ясно: есть музыка как бы стилизованная под то время, есть музыка, претендующая на универсальную вневременную значимость. [Тема творчества А. Ж.] Но есть музыка, которая является просто анонхронизмом по отношению к тому времени, ну, скажем, шумановская стилизация фортепианная» [Nejman 2014, 374].

290. Si tratta di *Kak u našego knjazja neveselye koni stojat* (Come sono tristi i cavalli del nostro principe), *Ne vidala l', devica, konja moego* (Non hai visto, fanciulla, il mio cavallo) e *Kak za cerkov'ju, za nemeckoju* (Dietro la chiesa, quella luterana). Gli studiosi non hanno ancora stabilito con certezza se il testo di queste canzoni sia stato solo trascritto o composto da Puškin.

291. «Я стал умен, я лицемерю / Пощусь, молюсь и твердо верю / Что Бог простит мои грехи /



Figura 39a.
Autoritratto ironico di Puškin
tratto dai suoi schizzi

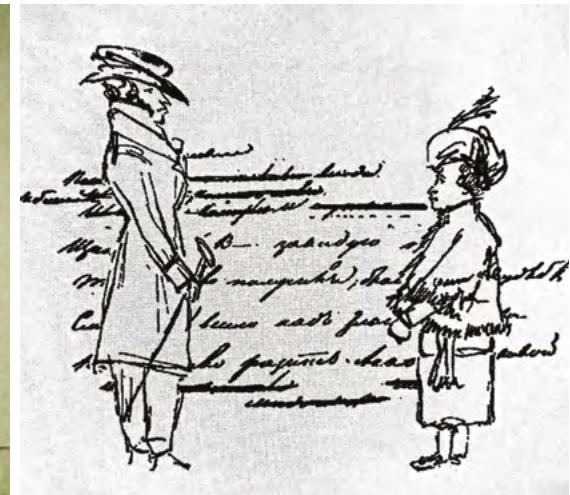


Figura 39b.
Puškin e Car'.
Tratto dagli schizzi di Puškin

di idee sempre nuove, che sorgevano in corso d'opera [Nejman 2014, 374]:

Il lavoro si è protratto per molti anni, e perché procedesse bene io per primo avevo bisogno di qualcosa di nuovo, restare sempre sugli stessi temi sarebbe stato impossibile. Se il tutto fosse durato solo un anno o due, i temi sarebbe probabilmente stati, a parità di durata, meno numerosi, ma siccome il lavoro è durato circa dieci anni mi venivano continuamente idee nuove sulla musica, per questo ce n'è tanta.²⁹²

Le innovazioni riguardavano l'interazione tra gli strumenti, la drammaturgia del timbro, la polifonia degli stili. La scena in cui Puškin intavola un dialogo immaginario con il sovrano è resa dalla stilizzazione di recitativi operistici, con le caratteristiche 'battute' del clavicembalo, mentre dal punto di vista grafico sono utilizzati due autoritratti ironici del poeta animati da Jurij Norštejn, che collabora con Chržanovskij nel film *Ja k Vam leču vospominan'ěm* (Figura 39).

Как государь мои стихи» («Sono diventato furbo, fingo, digiuno, prego, e credo fermamente che Dio perdonerà i miei peccati, così come lo zar i miei versi»). Si veda minuto 10'03" nel film *Ja k Vam leču*.

292. «Работа эта распределилась на много лет, и для того, чтобы она шла хорошо, нужна была самому какая-то новизна, и сидеть на одних и тех же темах было невозможно. Если бы это произошло за год, за два, возможно тем было бы меньше при той же длительности, но так как работа шла около десяти лет, то все время возникали какие-то новые идеи относительно музыки, поэтому ее так много» [Nejman 2014, 374].

Il recitativo predispone a percepire il dialogo meglio di quanto potrebbe fare un attore in carne e ossa [Chržanovskij 1999, 170]:

Il principio del dialogo tra Puškin e Puškin è suggerito dallo stesso poeta, così eloquente nel mostrare nelle sue opere la natura dialogica della nostra coscienza. Chiedetemi se un attore ‘in carne e ossa’ avrebbe potuto interpretare la parte di Puškin in un modo altrettanto brillante, profondo e convincente di come ha fatto Jurij Norštejn nella trilogia puškiniana: la mia risposta è ‘certamente no’. E non si tratta solo dell’irripetibile talento attoriale di Norštejn, ma del fatto che solo la tecnica del film di animazione permette di ricreare alcune sfumature psicologiche e plastiche della recitazione.²⁹⁵

Accanto a questi episodi musicali predefiniti e concordati in anticipo Chržanovskij prevede anche la possibilità di un’improvvisazione libera: l’episodio in cui il poeta ride dei suoi nemici mettendoli in parodia è reso da un duetto improvvisato in studio da Šnitke e dal grande attore e regista teatrale Sergej Jur’evič Jurskij. Ecco come il regista descrive questo esperimento, che potremmo definire ‘tecnica aleatoria condizionata’ per via della presenza di alcuni parametri prefissati [Chržanovskij 2014, 362]:

Ho immaginato l’episodio sotto forma di improvvisazione teatrale, una sorta di balagan. Certo avrei potuto coordinare il lavoro di Sergej Jurskij e di Šnitke in modo che l’uno si accordasse con l’altro in una registrazione consecutiva. Ma capivo che avrei perso l’essenziale: la straordinaria capacità di caricarsi a vicenda che due grandi artisti avrebbero potuto ottenere dal fatto di lavorare sincronicamente in simultanea, trovandosi entrambi ‘qui e ora’. Prima della registrazione ho indicato le sequenze e il tipo di sonoro, ho segnato l’esordio, le pause e i momenti di passaggio da un esecutore all’altro. E Jurskij e Šnitke hanno cominciato a darsi reciprocamente la carica con tutte le possibili intonazioni e accenti di derisione ed erano così abili nel passarsi l’un l’altro la mano che noi, che osservavamo questo spettacolo irripetibile dalla cabina di registrazione, riuscivamo a stento a trattenerci dal ridere e dal prorompere in esclamazioni di entusiasmo.²⁹⁴

293. «Принцип диалога, который ведут между собой Пушкин и Пушкин, также подсказан самим поэтом, столь красноречиво выявившим в своих текстах диалогическую природу нашего сознания. Если Вы спросите меня, мог ли сыграть «живой» актер роль Пушкина столь же блестательно, глубоко и убедительно, как это сделал в пушкинской трилогии Юрий Норштейн, я отвечу: «конечно же, нет». И дело здесь не только в уникальном актерском таланте Ю. Норштейна, но и в том, что только в технике мультипликации могли быть воссозданы некоторые тонкие психологические и пластические нюансы игры» [Chržanovskij 1999, 170].

294. «Эпизод был задуман мною как балаганная импровизация. Скоординировать работу Сергея Юрского и Шнитке таким образом, чтобы один из них подстраивался под фонограмму другого при последующей записи, конечно, было возможно. Но я понимал, что потеряю главное: ту уникальную возможность взаимной подзарядки, которую два больших артиста могут получить только в случае совместного синхронного творчества, находясь «здесь и сейчас» одновременно. Перед записью я разметил последовательность и характер звучания, а также оговорил вступления, паузы и переходы от исполнителя к исполнителю. И Юрский и Шнитке с таким энтузиазмом «заводили» друг друга всевозможными интонационными поднажками и акцентами и с такой чуткостью принимали и посыпали друг другу «паслы», что нам, наблюдавшим и слушавшим весь этот уникальный спектакль из кабин звукорежиссера, еле удавалось удерживаться от смеха и восторженных восклицаний» [Chržanovskij 2014, 362].

L’entusiasmo era evidentemente condiviso dai protagonisti dell’esperimento: Sergej Jurskij dichiara di ricordare ancora, dopo quasi cinquant’anni, l’emozione provata [Jurskij 2014, 369]:

Attaccò il piano. Se si trattasse di musica composta in precedenza o se Šnitke stesse improvvisando non lo so, lo spartito davanti a lui non ce n’era. Al’fred guardava lo schermo. Poi toccò a me. Qualche parola dal diario [di Puškin. A. Zh.]... un pensiero interrotto... Un verso spezzato... Pausa. Ed ecco che dal piano provengono non più suoni, ma una nascente melodia [...] Adesso, da questa lontananza temporale, dopo quasi mezzo secolo, questa scena mi emoziona ancora.²⁹⁵

Come si evince dal racconto, Šnitke non era solo il compositore della colonna sonora, ma anche l’interprete: tutta la musica per pianoforte era suonata da lui stesso, su un vecchio pianoforte che si trovava negli studi. Chržanovskij non volle mai farne una seconda registrazione, sia perché come regista gli piaceva che il suono fosse quello di uno strumento vecchio e non perfettamente accordato, sia perché era incantato dall’abilità di Šnitke come pianista.

È facile, ‘a distanza di mezzo secolo’, capire come la musica composta da Šnitke per il cinema di animazione sia stata importante e quale grande arricchimento abbia costituito per lui la collaborazione con Chržanovskij. Come scrive Valentina Cholopova, grazie a loro si attuò la «*sinfonizzazione del cartone animato*» [Cholopova 2003, 133].²⁹⁶ Ed effettivamente è difficile resistere alla tentazione di paragonare la musica composta per questo ultimo film animato alla *Prima Sinfonia*: se questa rappresenta una sorta di documentario sonoro del Novecento, la *Trilogia puškiniana* può essere considerata un documentario sonoro dell’Ottocento.

295. «Зазвучал рояль. Была ли это написанная заранее музыка, или Шнитке импровизировал сейчас, не знаю, но перед ним не было. Альфред смотрел на экран. Теперь вступил я. Несколько слов из дневника... [Пушкина А. Zh.] Оборванная мысль... Незаконченная стихотворная строчка... Пауза у обоих. И вдруг в рояле уже не звуки, а формирующаяся мелодия. [...] Теперь из временного далека, через полвека без малого, эта сцена меня сильно волнует» [Jurskij 2014, 369].

296. «Симфонизация мультифильма – вот особый результат сотрудничества Хржановского и Шнитке. Но полистилистика и симфонизация – свойства фильмов и других типов, которыми занимался Шнитке. Важно то, на какой эмоциональный настрой в профессиональной работе «раскрытия» Андрей Альфред. Хржановский вспоминает, как много композитор смеялся, работая с ним. Шнитке, один из самых трагических авторов всех времен, в общении с режиссером сохранял непосредственность и веселость. Лучики, расходящиеся от смеющихся глаз, и звучание смеха в ушах – вот черты его портрета, особенно запечатлевшиеся в памяти создателя мультифильмов» («Risultato particolare della collaborazione tra Chržanovskij e Šnitke è la sinfonizzazione del film di animazione. Ma il polistilismo e la sinfonizzazione caratterizzano anche altri film di cui è occupato Šnitke. Ciò che conta è la cifra emotionale in cui Andrej ha coinvolto Al’fred nella sua attività professionale. Chržanovskij ricorda che il compositore lavorando con lui rideva moltissimo. Šnitke, uno degli autori più tragici di tutti i tempi, conservava nel rapporto con il regista la sua spontaneità e la sua allegria. I suoi occhi ridenti e la sua risata sono i tratti che si sono particolarmente impressi nella memoria del creatore di film di animazione» [Cholopova 2003, 133].

5. Al'fred Šnitke e Lev Atamanov

Se i film di animazione di Chržanovskij sono destinati in prevalenza a un pubblico di adulti, i cartoni animati di Lev Atamanov (1905-1981) hanno carattere più leggero, non sono apologhi e non contengono sottotesti ideologici o allegorici.

La collaborazione di Šnitke con Atamanov, uno dei padri fondatori del cinema di animazione sovietico, si limita a due film: *Ballerina na korabli* (*La ballerina sulla nave* 1969) e *Vyše golovu* (*Su la testa* 1972).

La trama de *La ballerina sulla nave* è estremamente semplice: su una nave da crociera, in mezzo agli altri passeggeri, si trova una ballerina che, durante il viaggio, fa le prove sul ponte ammirando la bellezza del mare. Ispirati dalla sua danza, i membri dell'equipaggio cercano di imitarne i movimenti, e questo porta a diverse collisioni. Alla fine, la ballerina viene costretta a interrompere i suoi esercizi; tuttavia, quando la nave finisce in mezzo a una tempesta e poi in un vortice, è proprio la ballerina a spiccare il volo e raggiungere la riva, dove fissa il cavo dell'ancora salvando così tutti dalla morte. Giunta in porto, la squadra si dispone come in una parata per accompagnare solennemente la ballerina, mentre in cielo si accendono fuochi d'artificio (Figura 40).

Dal punto di vista delle soluzioni grafiche il film si ispira alla pittura di Raoul Dufy, con la sua leggerezza, la sua assenza di prospettiva, le figure ben definite sullo sfondo di ampie, audaci pennellate. Un ruolo molto importante nel film, muto, è affidato alla musica, cui spetta il peso funzionale di costituire il tema conduttore e di supplire alla mancanza dei dialoghi.

A differenza della musica scritta in quegli stessi anni per *La fisarmonica di vetro*, la colonna sonora della *Ballerina* è di carattere più illustrativo. Tuttavia, nonostante l'apparente semplicità dell'accompagnamento musicale, fin dalle prime battute si riconosce la personalità e il linguaggio musicale di Šnitke, in particolare la grande varietà degli strumenti. Il tema della ballerina è composto di due salti ascendenti – una quarta giusta seguita da una quarta aumentata – seguiti da un ‘atterraggio’ discendente di un semitono: in un certo senso, anche questo è un tema figurativo, che rende due passi leggeri, il salto e l’atterraggio (Esempio 75).



Esempio 75. Il tema della ballerina



Figura 40.
Ultime inquadrature dal film *La ballerina sulla nave*

Questo tema risuona all'inizio del film e si ripete più volte senza variazioni, tranne in un caso, quando cioè l’‘atterraggio’ di semitono è sostituito da un semitono ascendente (Esempio 76).



Esempio 76. Il tema della ballerina con semitono ascendente

La trasformazione della conclusione modifica il carattere del tema: quando questo piega verso il basso esprime un carattere femmineo e tenero; quando invece piega verso l'alto dimostra un carattere volitivo e vittorioso che ricorda i temi di fanfara nelle sinfonie di Mahler. Questa piccola sfumatura è funzionale a rendere lo sviluppo della trama: il tema ‘vittorioso’ annuncia la fine della tempesta e la salvezza della nave dovuta alla Ballerina, capace di compiere un salto così lungo, arrivare fino all'isola e fissare la gomena; diversamente, la nave sarebbe affondata nel vortice. Come il tema della Ballerina, anche quello del Capitano è introdotto fin dai primi momenti. A dire la verità, non si tratta neppure di un tema, ma di un motivo. L'intervallo di nona eseguito da ottoni, che si ripete due volte, ricorda la sirena di bordo e si fonde con la figura del Capitano (Esempio 77).



Esempio 77. Il motivo del Capitano e della sirena di bordo

Nella scena dell'imbarco (00'55" – 01'40") vengono utilizzati suoni elettronici (Esempio 78). L'organo elettronico illustra l'imbarco delle carrozzine per bambini (00'58"), e il medesimo suono compare anche quando nell'inquadratura si vedono i bimbi (01'04").



Esempio 78. L'imbarco delle carrozzine per bambini

Nella scena della partenza della nave e dei saluti fra i passeggeri e i loro accompagnatori (01'20") viene impiegata la tecnica aleatoria. Sono resi in modo contrastante i suoni dei marinai e dei passeggeri, il suono che rappresenta il movimento della nave (nella strumentazione prevalgono fiati e pianoforte), e quelli associati alla Ballerina, la cui sfera strumentale è costituita da archi, arpa, celesta. A questa stessa sfera appartengono i temi della Vela e del Volo (Esempio 79). La somiglianza fra questi temi non è dovuta solo alla strumentazione, ma anche a un'analogia combinazione di quarte ascendenti (che in questo caso poi discende).



Esempio 79. Il tema della Vela e del Volo

Nei minuti successivi lo sviluppo dei *Leitmotiv* si alterna a momenti puramente illustrativi. Ad esempio, quando la Ballerina sfoglia le pagine di un libro, questo gesto viene reso tramite il suono con un *glissando* al flauto. La Ballerina è in piedi sul ponte con un libro in mano e prova diverse coreografie mentre i marinai, rapiti, cercano di imitarne i movimenti; a questo punto nella sfera strumentale di fiati, propria dei marinai, si insinua il suono degli archi. In questo episodio la musica è, nel complesso, atonale. Come già detto, il suono del violino è stabilmente collegato all'immagine della Ballerina: i suoi esercizi sono resi simbolicamente da ripetute scale di violino (la scala come simbolo di esercizio quotidiano è comprensibile a chiunque abbia solo un poco studiato musica).

La comparsa del Capitano (04'48") è accompagnata da un motivo di due note (Esempio 77, p. 261). Un particolare interessante è rappresentato

dal fatto che, mentre i marinai sono caratterizzati da intervalli di tritono e dal suono del clarinetto, il Capitano, in quanto figura più importante, in questo caso è accompagnato da un intervallo più ampio (nona) e da uno strumento più profondo (il fagotto).

Una piccola sfumatura parodistica si percepisce al quinto minuto, quando i marinai che sono caduti fuori bordo vengono trasportati su barelle: in questo caso risuona una triade in minore al ritmo di marcia funebre (04'32"). La Ballerina continua imperturbabile i suoi esercizi; copia le movenze delle onde e dei gabbiani (5'45") e il suo tema varia in un movimento a onde (Esempio 80).



Esempio 80. Il tema della ballerina con le variazioni

Al settimo minuto (07'27") si ode una piccola cadenza di violino: si tratta di un'allusione ai balletti classici, nei quali è sempre presente l'assolo della prima ballerina. Tutta la scena degli esercizi della Ballerina sul ponte e dei marinai che la osservano ha forma ternaria con ripresa e una base ritmica di valzer. La ripresa ritorna alla tonalità di Do maggiore, con cui la scena era iniziata.

Nell'episodio musicale successivo l'attenzione si sposta sui marinai, che danzano il *galop* (Esempio 81).



Esempio 81. Il *Galop*

Le danze di marinai sono anch'esse un procedimento fisso del genere (basti ricordare che nella *suite* barocca è spesso presente una giga, non di rado associata alle danze dei marinai). Šnitke cita alla lettera la canzone marinaresca *Jabločko (Piccola mela)* (12'58"). Questa scena piena di allegria e baldanza ricorda i balletti di Stravinskij, con le loro scene di feste popolari, le armonie aspre e il ritmo ostinato.

La festa viene interrotta dalla tempesta a partire dal decimo minuto del film: la musica rappresenta la tempesta, il *glissando* degli archi rende le



raffiche di vento, il *Leitmotiv* del movimento del timone si fa incessantemente strada in mezzo al ‘rumore’ dell’orchestra. La tensione è resa anche da intervalli (tritoni) e accordi tesi, dissonanti. Si odono *cluster* di accordi di settima diminuita, la cui semantica segnala tensione, pericolo, precarietà. Ma ecco che la Ballerina riesce a fissare la gomena e la tromba suona il tema della Ballerina nella sua variante vittoriosa, di fanfara, di tono ascendente (12'40").

Il secondo film di Atamanov per cui Šnitke compone la musica è *Vyše golovu* (*Su la testa* 1972). Semplice e allegro, questo disegno animato per bambini racconta di un omaccione brutto e cattivo che si diverte a sputare noccioli di ciliegia su un giovane dall’aspetto gentile che gli passa davanti con un fiore in mano. Il giovane decide di restituirgli pan per focaccia e l’omaccione, per tutta la durata del cartone, ne subisce la irridente vendetta: il giovane gli compare davanti dappertutto e diventa il suo incubo, sino a quando non lo vediamo andare via, sempre allegro e sorridente, attaccato all’ultimo vagone di un treno.

La colonna sonora di questo film è totalmente illustrativa, un classico esempio di *mickeymousing*, quando ad ogni movimento dei personaggi e ad ogni rumore corrisponde un motivo. Alla convenzionalità e al laconismo del disegno (che stilisticamente ricorda la scuola di Zagabria (vedi p. 41) corrisponde in pieno l’accompagnamento musicale. Uno dei temi principali del film è il rock’n’roll, che serve a rendere la camminata, continuamente interrotta, del giovane. Šnitke utilizza da virtuoso l’orchestra per le onomatopee, generalmente comiche. Così, per esempio, i passetti in punta di piedi sono accompagnati dal pianoforte preparato. Il viaggio dell’ascensore da terra al dodicesimo piano è ‘raccontato’ da passaggi pianistici in crescendo.

6. Al'fred Šnitke e Valerij Ugarov

La collaborazione di Šnitke e di Valerij Ugarov (1941-2007), sceneggiatore, cartoonist e regista di animazione, si limita a un unico cortometraggio: *Pro čudaka-ljagušonka* (*La ranocchia stravagante* 1972). La loro collaborazione alla creazione di cartoni animati data però al 1968. Ugarov, che dal 1961 lavora come cartoonist e come direttore artistico presso gli studi della *Sojuzmul'tfil'm*, aveva partecipato infatti come cartonista a molti dei film per cui Šnitke aveva scritto la musica: *La fisarmonica di vetro*, *La ballerina sulla nave* e *L'armadio*.²⁹⁷

Come il già ricordato *Karandaš i lastik* (*La matita e la gomma* 1982), *La ranocchia stravagante* viene pubblicato nella raccolta «Veselaja Karusel'» (4, 1982). Il cortometraggio è brevissimo: 2'42" minuti. Tutto si risolve nel dialogo tra la mucca Rossa e la ranocchia, basato su una brevissimo racconto di Gennadij Cyferov, noto sceneggiatore e autore di favole e filastrocche per bambini. La mucca chiede alla ranocchia cosa farebbe se fosse una mucca e quella risponde che si dipingerebbe di verde, si taglierebbe le corna, si accorcerebbe le zampe, e alla fine esclamerebbe «ma che mucca sarei io? Sono solo una ranocchietta verde».

Il motivo conduttore dell'accompagnamento musicale è costituito dal contrasto, tipico di Šnitke, tra maggiore e minore (Esempio 82). In questo contesto, il contrasto era forse era inteso a rendere l'idea della trasformazione da animale grande (mucca) a piccolo (ranocchia).



Esempio 82. Il tema dei titoli di testa

La ranocchia è accompagnata dalle battute del sassofono, la mucca da un assolo di violoncello. Nei pochi minuti del film sono utilizzati strumenti a fiato, archi e percussioni, pianoforte preparato e clavicembalo, i cui *cluster* sono rafforzati dall'impiego dei microfoni. Una tale ricchezza cromatica, dispiegata in un cartone così breve e semplice nel contenuto,

dimostra ancora una volta a quali vette potesse giungere il talento di Šnitke compositore, capace di rimanere se stesso anche nel dare voce a mucche e ranocchie.

297. Ugarov è anche cartoonist di un film con musica di Gubajdulina, *Mowgli* (*Rakša*, 1967).

v

La musica di Sofija Gubajdulina
tra avanguardia
e cinema di animazione

1. Musica e religione: uno ‘spazio sacro’

La monografia di Michael Kurtz [2007], *Sofia Gubaidulina: A Biography*, mette in luce con la massima precisione e completezza le circostanze della vita e il percorso creativo di Sofija Gubajdulina. La genesi delle sue opere è ben raccontata nel volume di Enzo Restagno [1991], *Sofija Gubajdulina*: la prima parte del libro si basa sul dialogo fra l'autore e la compositrice, mentre la seconda offre una dettagliatissima analisi musicale di cui è autrice la musicologa Valentina Cholopova. La produzione di Gubajdulina per il cinema viene ricordata però solo di sfuggita in entrambi i libri.

Quasi tutte le biografie di Gubajdulina si aprono con la menzione della sua provenienza da una famiglia in cui si incrociano Oriente e Occidente: il nonno paterno era un imam musulmano, il padre un agnostico, che si era allontanato dalla religione per fare l'ingegnere minerario. La madre aveva origini ebreo-polacche ed era cristiano-ortodossa non praticante. La religione, come fede, tradizione culturale, appartenenza, diviene fondamentale per la futura compositrice già dalla primissima infanzia, nonostante l'opposizione dei genitori e del suo ambiente.

Nata a Čistopol', nella repubblica russa del Tatarstan dell'ex Unione Sovietica il 24 ottobre 1931, Sofija si trasferisce poco dopo con i genitori e due sorelle a Kazan', capitale del Tatarstan, dove trascorre l'infanzia e l'adolescenza; a sei anni inizia il suo percorso professionale iscrivendosi a una scuola di musica, che ricorderà come un rifugio spirituale dalla quotidianità, uno ‘spazio sacro’.²⁹⁸ Nel 1954 si diploma in composizione e pianoforte al Conservatorio di Kazan' e in quello stesso anno si trasferisce a Mosca per approfondire gli studi di composizione presso il Conservatorio con Nikolaj Pejko, assistente di Dmitrij Šostakovič.

Fin dai primi anni del conservatorio la musica di Gubajdulina suscita aspre critiche per le sue ricerche formali e soluzioni alternative.

²⁹⁸. Ricorderà a questo proposito in un'intervista: «Music naturally blended with religion, and sound, straightaway, became sacred for me» [Kurtz 2007, 14].

Nonostante gli incoraggiamenti di Šostakovič, che la esorta a seguire la sua ‘via sbagliata’ [Restagno 1991, 12], le controversie intorno al suo stile compositivo non si placano. Dopo la laurea al Conservatorio, nel 1959, e pur essendo accolta nel 1961 come membro dell’Unione dei Compositori, Gubajdulina continua a essere malvista dai colleghi e dai funzionari dell’Unione. Emarginata dagli ambienti musicali ufficiali, la compositrice trova rifugio nel cinema. È il suo professore, Pejko, a presentarla nel 1960 a un collega della *Gosudarstvennaja studija dokumental’nych fil’mov* dove le viene immediatamente commissionata la colonna sonora per un documentario dal titolo *Baby rjazanskie* (*Le donne di Rjazan’* 1963) sulla vita felice e radiosa di un *kolchoz*, che però non arriverà mai sugli schermi [Kurtz 2007, 59].

È questo il periodo in cui comincia a maturare lo stile individuale e indipendente del linguaggio musicale di Gubajdulina. I *Cinque Studi* per contrabbasso, arpa e percussioni (1965), il cui titolo è da intendersi nel senso pittorico di ‘schizzi’, serviranno poi come materiale preparatorio per la *Cantata* per mezzosoprano, coro maschile e orchestra *Noč’ v Memfise* (*Notte a Menfi*) su testi di antichi autori egizi, nella traduzione di Anna Achmatova (1968).²⁹⁹ Nel linguaggio degli *Studi* si riflettono le soluzioni compositive di Anton Webern e Igor’ Stravinskij. L’influenza dello stile compositivo di Stravinskij si sente nell’uso delle possibilità espressive del ritmo. Per esempio, nello *Studio n. 2 Allegretto* il percussionista è obbligato a suonare nel ritmo del 4/4, ma il timbro e le pause sono aleatorie.³⁰⁰ La drammaturgia del ciclo (*Studio n. 1 Largo*, *n. 2 Allegretto*, *n. 3 Adagio*, *n. 4 Allegro disperato*, *n. 5 Andante*) ricorda le composizioni di Webern per la struttura del ciclo senza l’uso della forma di sonata, la presentazione aforistica e laconica del materiale e una estrema espressività di ogni singolo suono (*Sei pezzi per grande orchestra*, op. 6, *Cinque pezzi per orchestra*, op. 10) [Restagno 1991, 110]. Come scrive Cholopova [2008, 112],

Nella prima fase stilistica di Sofija Gubajdulina possiamo ravvisare un percorso che, muovendo dall’esperienza weberniana, ha sostituito un certo tipo di accessibilità musicale, fatto di frasi melodiche che tutto possono cogliere, con un tipo diverso: quello di un suono ad alta carica emozionale, un suono tramante, vibrante, esclamante, comprensibile ad ognuno senza necessità di traduzione.

Un anno dopo la conclusione della *Cantata Notte a Menfi*, la compositrice

299. La scelta di testi musicati da Gubajdulina proviene dall’antologia *Lirika drevnego Egipta*, [Kacnel’son 1965], una raccolta di liriche curate dall’orientalista Isidor Kacnel’son la cui traduzione interlineare era stata elaborata poeticamente da Anna Achmatova e da Vera Potapova.

300. Un’analisi dettagliata dei *Cinque Studi* per contrabbasso, arpa e percussioni (1965) è proposta da Valentina Cholopova [2008, 123].

scrive la *Cantata Rubajjat* (1969), su testi di ‘Umar Khayyām, matematico, astronomo, poeta e filosofo persiano, e di Ḥāfez-e Shīrāzī, mistico e poeta persiano. Questa scelta testimonia il nascente interesse della compositrice per le possibilità espressive della voce umana, interesse che ritroveremo nel 1983 in *Perception*, per soprano, baritono e sette strumenti ad arco. In queste due cantate si definisce una tematica che rimarrà fondamentale in tutto il suo percorso creativo: la vita e la morte, l’amore e la solitudine, il lutto e la consolazione, il rapporto con Dio e la fede. In questo periodo la compositrice è molto influenzata dalla filosofia e dalla concezione dell’arte di Nikolaj Berdjaev [Cholopova 2008, 170], uno dei maggiori esponenti dell’esistenzialismo e dell’anarchismo cristiano, al centro della cui riflessione si trovano i concetti di creazione e di libertà. Ex marxista, Berdjaev cerca una via diversa da quella che separava spiritualità e giustizia sociale, trovando nella libertà interiore dell’uomo e dell’artista la possibilità di non farsi sopraffare dal senso di colpa storica e sociale che tanto pesantemente aveva segnato la storia dell’intelligencija russa, e di trovare nella solitudine e nella contemplazione mistica la forza per creare un mondo migliore: «la libertà è la mia indipendenza e la possibilità di determinare la mia persona dall’interno, e la libertà è la mia forza creatrice, non la scelta tra il bene e il male che mi sono posti davanti, ma la mia creazione del bene e del male. Il fatto stesso di trovarsi in una situazione in cui deve scegliere può dare all’uomo un senso di oppressione, di indecisione, persino di illibertà. La liberazione inizia quando la scelta è fatta e quando segue un cammino creativo. Il tema della libertà è inseparabile da quello della creazione» [Berdjaev 2006, 59]; E ancora: «nella contemplazione del sublime, del bello, dell’armonioso, colui che contempla vive un momento di estasi creatrice» [Berdjaev 2006 ivi, 241]; «la creatività non è soltanto lotta contro il male e il peccato, essa crea un altro mondo: nella creatività c’è il proseguimento della Creazione» [Berdjaev 1994, 135].

Negli anni 1969-1970 Gubajdulina lavora nel leggendario *Studio di musica elettronica*, dove si potevano sperimentare le nuove tecniche compositive e dove si trovava il sintetizzatore ANS a settantadue toni, costruito quasi a mano dall’ingegnere Evgenij Murzin (vedi p. 42-43). Frutto del lavoro nello studio è la composizione elettronica *Vivente-non vivente* (1970).³⁰¹ Le ricerche stilistiche degli anni Settanta sono caratterizzate, oltre che dall’interesse per la musica elettronica, per le ricerche di tipo etnomusicologico: strumenti di diversa provenienza etnica permettono al compositore di superare i vincoli della tradizione classica europea, di stabilire un

301. Gubajdulina spesso dà alle sue opere titoli italiani o latini (per esempio: *Rumore e silenzio*, *Pro et contra*, *In croce*).

contatto immediato con la musica, che esclude il ruolo dell'esecutore. Nel 1975 Gubajdulina fonda insieme a Viktor Suslin e Vjačeslav Artëmov l'*Ensemble Astreja*, un gruppo che pratica la meditazione e la condivisione di esperienze spirituali e si specializza nell'improvvisazione con strumenti musicali popolari e rituali russi, caucasici, dell'Asia centrale e orientale.⁵⁰² Fin dalla prima infanzia la futura compositrice si interessa alle potenzialità latenti dei vari strumenti, tendendo ad allargare i confini del loro uso tradizionale. Come ci informa il suo biografo Kurtz, era ancora una bimba quando faceva esperimenti col pianoforte, suonando non solo coi tasti, ma anche con le corde e, di fatto, creando il cosiddetto 'pianoforte preparato', cioè la stessa scoperta che in quegli stessi anni, all'inizio della sua carriera, stava facendo John Cage [Kurtz 2007, 13]. Ogni strumento, compresi quelli tradizionali, era per lei 'personificato', carico della personalità dell'esecutore: i violinisti Oleg Kagan e Gidon Kremer, i violoncellisti Natalija Gutman e Vladimir Toncha, il fagottista Valerij Popov, il fisarmonicista Fridrich Lips e il percussionista Mark Pekarskij. Come scrive Restagno [1991, 102]: «Si ha così una personificazione dei timbri musicali, agli strumenti e ai diversi procedimenti di produzione sonora vengono assegnati significati semantici inamovibili».

La compositrice dedica un lungo arco di tempo a familiarizzarsi con ogni nuovo strumento: ad esempio, per sei mesi frequenta tutti i concerti e le lezioni del fagottista Valerij Popov al conservatorio. Il risultato è lo straordinario *Concerto* per fagotto e strumenti ad arco gravi (1979), che svela ai fagottisti soluzioni timbriche e tecniche estese del tutto nuove come, ad esempio, suoni multifonici, glissandi, *flatter*, microtoni [Wilson 2011, 38-39]. È grazie a Gubajdulina se la fisarmonica, che prima trovava posto solo nello spazio musicale popolare e folclorico, spesso non professionale, si inserisce stabilmente nel mondo della musica classica moderna. Al fisarmonicista Fridrich Lips sono dedicate le opere: *De profundis* (1986) per fisarmonica sola, *Sem' slov* (*Sette parole* 1982) per violoncello, fisarmonica e archi, *Et expecto* (1985), sonata per fisarmonica sola, e *Pod znakom skorpiona* (*Sotto il segno dello scorpione* 2003) per fisarmonica e orchestra. Prima di scrivere pezzi per koto, strumento a corde giapponese, Gubajdulina trascorre una settimana a Tokyo con la suonatrice di Kazue Sawai: entrambe ricordano come per una intera settimana la compositrice non si separasse né di giorno, né di notte da due diversi koto, scoprendo sonorità assolutamente nuove di questo strumento [Kurtz 2007, 224].

502. Meno conosciuto in occidente, questo gruppo manifesta notevoli affinità con il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (GINC), fondato in Italia nel 1964 da Franco Evangelisti, da cui però lo distingue un maggiore misticismo.

Contemporaneamente alla ricerca di nuovi timbri, di nuove possibilità offerte dagli strumenti e di un nuovo rapporto tra compositore, esecutore e pubblico, Gubajdulina amplia gli studi musicali con la lettura di testi filosofici, religiosi e poetici da un lato, e, dall'altro, con una continua ricerca etnomusicologica. Come scrive Paolo Eustachi [2016],

Filosofia, religione, simbolismo e poesia rappresentano le colonne portanti del suo cosmo musicale. La musica di Sofja Gubaidulina nasce dal silenzio, dalla solitudine e riposa su un linguaggio denso di spiritualità che, muovendosi in un profondo respiro di spazio e tempo, coniuga in modo altamente suggestivo elementi della filosofia orientale e della tradizione tartara con la sensibilità dell'avanguardia occidentale.

In tutti questi anni è però solo la musica applicata a permetterle di continuare a vivere e a comporre. Il già ricordato *Baby rjazanskie* (*Le donne di Rjazan'*) segna l'inizio del suo lavoro nel cinema, che la accompagnerà sino agli anni Novanta. Fra il 1969 e il 1971 scrive le colonne sonore per tre lungometraggi del regista Stanislav Govoruchin, ma lavora molto anche per il cinema di animazione. Nella già ricordata intervista a Restagno [1991, 36] afferma che: «non era facile avere un lavoro nel cinema e così spesso mi sono adattata a scrivere musiche per i cartoni animati». Tra il 1967 e il 1988 Gubajdulina compone le colonne sonore di numerosi cartoni animati *Kuznec-koldun* (*Il Fabbro Stregone* 1967), *Maugli* (*Mowgli* 1967, 1971, 1973), *Novelly o Kosmose* (*Novelle spaziali* 1973), *Čelovek i ego ptica* (*L'uomo e l'uccellino* 1975), *Balagan* (*Il teatrino dei burattini* 1981) e *Koška, kotoraja guljala sama po sebe* (*La gatta che andava in giro da sola* 1988), su cui torneremo in seguito.

Nel 1979, in occasione del vi Congresso dei compositori dell'URSS, Gubajdulina e altri sette compositori – Édison Denisov, Viktor Suslin, Vjačeslav Artëmov, Elena Firsova, Dmitrij Smirnov, e Aleksandr Knajfel' – sono sottoposti al cosiddetto 'boicottaggio ufficiale' a causa dell'inclusione non autorizzata della loro musica nel programma dei festival musicali di Colonia e Venezia o, più in generale, per il crescente interesse che circondava in Europa l'Avanguardia non-conformista dei compositori sovietici. Le opere dei sette compositori vengono accusate dal Segretario dell'Unione compositori, Tichon Chrennikov, di essere state composte «solo per sperimentare combinazioni timbriche inusuali ed effetti eccentrici», in cui «il pensiero musicale, se anche è presente, annega irrimediabilmente in un flusso di rumori violenti, grida taglienti o borbottii incomprensibili [...] Come potrebbero costoro – si chiedeva Chrennikov al suddetto Congresso – rappresentare il nostro paese, la nostra musica?» [Chrennikov 1979].

Nonostante il boicottaggio Gubajdulina continua a lavorare, pur senza alcuna certezza che le sue opere, talvolta eseguite a Mosca in piccole sale grazie al determinante sostegno dei colleghi e di esecutori amici, sarebbero state pubblicate. Mancavano però ormai meno di dieci anni all'inizio della *perestrojka*, quando, grazie soprattutto agli sforzi di Gidon Kremer (al quale è dedicato il concerto per violino *Offertorium*), la musica di Gubajdulina diventa ampiamente nota in Occidente. A partire dal 1986 la sua vita sarà piena dei successi meritati e tanto a lungo attesi e le regalerà la dimensione pubblica così indispensabile per un compositore.⁵⁰³

Tutta l'opera di Gubajdulina è pervasa di simbolismo religioso e filosofico, da allusioni poetiche e letterarie. Un tratto distintivo è costituito dalle dicotomie: l'autrice contrappone luce e tenebra, rumore e silenzio, dolore e gioia, la vita terrena che trascorre orizzontale e la sublime esistenza verticale. Questo si esprime sia nel linguaggio musicale, sia nei titoli delle sue opere, ad esempio *Vivente – non vivente* (1970), *Rumore e Silenzio* (1974), *Svetloe i Temnoe* (*Chiaro e scuro* 1976). La ricerca della drammaturgia musicale si riflette nei *Dieci Preludi* per violoncello solo (1974), nel *Concerto* per fagotto e strumenti ad arco gravi (1975) e nel *Concerto* per orchestra sinfonica e jazz band (1976): in quest'ultimo caso il contrasto è costituito dal confronto fra musica classica e musica leggera.

A partire dagli anni Ottanta assume sempre maggiore peso nella tecnica compositiva di Gubajdulina la costruzione architettonica dell'opera, elaborata con precisione matematica, e l'organizzazione ritmica, in cui contano non solo i suoni, ma anche le pause, e che è fondamento essenziale della sua composizione. Come ricorda la compositrice [Cholopova 1991-2006],

Effettivamente adesso [dal 1983. A.Zh.] rifletto molto sulle proporzioni interne alle forme delle composizioni musicali. Poco alla volta sto elaborando un punto di vista ben definito sulla bellezza delle opere d'arte in relazione alla purezza strutturale con cui sono realizzati gli impegni 'matematici' assunti. Si tratta di un compito difficilissimo. E anche molto rischioso, perché può soffocare la spontaneità dell'ascolto intuitivo... È un esperimento appena agli inizi.⁵⁰⁴

503. Ecco solo un breve elenco dei premi tributati: il Prix de Monaco (1987), il Premio Franco Abbati della Critica musicale italiana (1991), lo Heidelberger Künstlerinnenpreis (1991), il Russian State Prize (1992), il Ludwig-Spohr-Preis der Stadt Braunschweig (1995), il Praemium Imperiale in Giappone (1998), il premio musicale Léonie Sonning in Danimarca (1999), il Polar Music Prize in Svezia (2002), il Great Distinguished Service Cross of the Order of Merit della Repubblica federale tedesca (2002) e il Classical Awards di Cannes nel 2003. Nel 2004, è stata eletta membro onorario straniero dell'American Academy of Arts and Letters. Nel 2013 è stata insignita del Leone d'oro alla carriera alla Biennale di Venezia.

504. «Я действительно сейчас много думаю о пропорциях в форме музыкального сочинения. У меня постепенно складывается определенный взгляд на красоту художественных произведений в зависимости от структурной чистоты в выполнении взятых 'числовых' обязательств. Но это – труднейшая задача. И очень опасная, так как может привести к тому, что будет задавлена spontанность интуитивного слышания... Это – эксперимент, который только ставится» [Cholopova 1991-2006].

Un ottimo esempio di questo tipo di organizzazione ritmica è *Stimmen... Verstummen...* (1986), dove grande importanza hanno le pause. Al centro dell'opera 'risuona' la cadenza del direttore, che gesticola nel silenzio più totale mostrando il tema ritmico dell'opera. Il tempo tipico della forma-sinfonia, l'Allegro, è sostituito con i tempi lenti, mentre i gesti del direttore⁵⁰⁵ sono sostituiti con i 'ritmi fluttuanti', come li definisce Cholopova, della successione di Fibonacci, che la compositrice utilizza in molte altre sue opere di quegli anni: (*Perception* 1983), *V načale byl ritm* (*In principio era il ritmo* 1984), *Posvjaščenie Marine Cvetaevoj* (*Omaggio a Marina Cvetaeva* 1984), *Quasi hoquetus* (1984), *Et expecto* (1985). La compositrice non li abbandonerà mai del tutto, anche quando dice di una sua opera, il *Concerto* per viola e orchestra del 1996, che sarebbe stata scritta 'liberamente e intuitivamente'.

Il simbolismo numerico si manifesta sia a livello esterno (per esempio il numero 7 può apparire nel titolo, nella quantità degli strumenti, nella quantità dei movimenti nel ciclo), sia a livello interno nella struttura delle composizioni. Gubajdulina crea una 'trama numerica' (sua definizione) per cui la forma di quasi tutte le sue composizioni è data dalle proporzioni tra le diverse sezioni [Cenova 2000; 2002]. Oltre alle strutture numeriche – la sezione aurea, la successione di Fibonacci, gli armonici naturali, di cui dice «la serie degli ipertoni è la massima ricchezza di cui disponga l'umanità. Non è né simbolo, né metafora, ma sostanza fisica»⁵⁰⁶ – Gubajdulina attribuisce grande importanza ai simboli, che possono essere sia simboli nel senso classico del termine (per esempio, come vedremo, la croce) sia procedimenti dell'esecuzione, simboli-strumenti, che diventano quasi organismi viventi, personaggi animati del suo linguaggio musicale [Restagno 1991, 50-51]:

Il simbolo di per se stesso è un fenomeno vivo e come ogni organismo vivente passa attraverso le varie fasi della vita: nasce, invecchia e muore. Cosa vuol dire simbolo? Secondo me la massima concentrazione di significati, la rappresentazione di tante

505. Come riporta il direttore d'orchestra Gennadij Roždestvenskij, a cui è dedicata la Sinfonia *Stimmen... Verstummen...*, Gubajdulina era convinta che questo silenzio si potesse 'registrare' su disco: «nella partitura c'è un episodio in cui l'orchestra tace, e il direttore riproduce nell'aria la cosiddetta successione di Fibonacci. Per questo motivo io avevo rinunciato all'idea di registrare su disco la Sinfonia, perché questo silenzio 'sterile' riprodotto su cd avrebbe fatto l'effetto di un errore, di un problema tecnico, e di dvd all'epoca non si parlava. Sofija Asgatovna mi ha dichiarato perentoria: 'Se eseguirete la successione di Fibonacci con convinzione si sentirà eccome!'» (В партитуре есть эпизод, в котором оркестр молчит, а дирижер воспроизводит в воздухе так называемые 'Фибоначчиевы фигуры'. Благодаря этому я отказался от идеи записать Симфонию, так как 'стерильная' тишина на cd производила бы впечатление ошибки, технического брака, а о dvd в то время речь не шла. Софья Асгатовна решительно заявила: «Если Вы будете 'убежденно' воспроизводить Фибоначчиевы фигуры – это будет слышно!») [Roždestvenskij 2016].

506. *Byt' orakulom* 2017 TRK-Tatarstan-Novyy Vek, <https://tinyurl.com/y5ddtm3g>, consultato il 5 gennaio 2023.

idee che esistono anche fuori della nostra coscienza e il momento in cui questa apparizione si produce nel mondo: questo è il momento di fuoco della sua esistenza, perché le molteplici radici che si trovano al di là della coscienza umana si manifestano anche attraverso un solo gesto.

I simboli pervadono tutta l'opera di Gubajdulina e ne costituiscono un particolare nucleo semantico. La stessa Gubajdulina, commentando il proprio secondo *Quartetto per archi* (1987), parla di 'simbolismo musicale' [Parsons e Ravenscroft 2016, 104]:

In the course of many years my attention has been persistently drawn to an idea I call 'musical symbolism'. This means that what appears as a symbol (i.e. a knitting together of things of different significance) is not some sound or other, not yet a conglomeration of sounds, but the separate constituent elements of a musical instrument or the properties of those elements... this is a highly specific aesthetic experience, the experience of a symbol. It is just such an experience which distinguishes between everyday time and true essential time, which distinguishes between existence and essence...

La compositrice attribuisce 'valore simbolico' anche alla voce dei singoli strumenti: la fisarmonica fa pensare 'al respiro e al sospiro', il violoncello con le sue corde sensibili 'fa pensare al sistema nervoso', le percussioni 'in una forma misteriosa, un po' folle e sempre in movimento, ci legano all'orizzonte della terra', mentre l'organo, 'strumento astratto', ci porta 'oltre la vita terrestre' [Restagno 1991, 50, 67-68].

L'abbinamento di organo e violoncello rappresenta uno dei simboli principali per Gubajdulina, il simbolo della croce: «per me la figura della croce è un simbolo basilare, la verticale e l'orizzontale sulle quali c'è tutto, tutta la sostanzialità umana, l'intera esistenza».⁵⁰⁷ Ulteriori affermazioni della compositrice dedicate all'organo e al violoncello sono riportate da Restagno [1991, 50]:

L'organo mi sembrava uno strumento astratto, lontano dalla terra, il violoncello mi appariva con le sue corde sensibili e nervose tutto permeato di sostanza umana e il contrasto fra queste due opposte nature si risolveva spontaneamente nella simbologia della croce.

L'importanza della croce è confermata da un recente film documentario su Gubajdulina in cui la compositrice dichiara:

507. «Во всяком случае для меня каким-то таким основным символом является фигура креста, вот как раз эта вертикаль и горизонталь, на которой все, вся сущность человеческая, вся экзистенция». *Pod znakom ljubvi. Kompozitor Sofija Gubajdulina v Kazani*, documentario del regista Stepan Belov presentato al IX Festival Internazionale del cinema musulmano (Kazan' 2015) dove viene insignito di un Premio Speciale, https://youtu.be/QZ6g6gRaDaY?si=vEGETP7pas_aC4eA, consultato il 5 gennaio 2023.

Questa è per me la questione cardinale: il fatto che cresce l'odio mentre l'amore scompare, così come la dimensione suprema della vita, cioè la Perfezione Suprema, l'Assoluto: comunque vogliate chiamarlo, con qualsiasi parola, questa dimensione sta diventando secondaria, l'uomo si riduce gradualmente a una sola dimensione. Con tutta la sua superiorità, una superiorità materiale, si trasforma in un uomo che vive su una superficie piatta e non spicca mai il volo verso l'alto. Ecco perché questa croce, questa verticale e questa orizzontale per me sono importanti e potete trovarli in qualunque mia opera.⁵⁰⁸

Opera di grande rilievo, che ben rappresenta il simbolismo musicale di Sofija Gubajdulina, è il *Concerto per violino e orchestra Offertorium* (1986). Il concerto, il cui simbolo musicale è il tema del *Musikalisches Opfer in Re minore*, bwv 1079 di Johann Sebastian Bach nell'elaborazione orchestrale di Anton Webern, esprime con mezzi musicali il concetto di sacrificio e rinascita a una nuova vita.

Nel 1992 Gubajdulina si trasferisce in Germania, a Appen-Untergrinde, vicino ad Amburgo, dove trova la pace e il silenzio necessari al suo processo creativo: «Due strade e i campi, nient'altro. Lì trovo la pace, non sopporto più le città» dichiara la compositrice in un'intervista al quotidiano «La Stampa» [Cappelletto 2014].

Negli anni Novanta nella produzione artistica di Gubajdulina assumono un ruolo centrale l'emancipazione del timbro musicale e la teoria del compositore Viktor Suslin, basata sulla suddivisione del tono in quarti di tono, ottenuta attraverso calcoli matematici [Cholopova 1996]. I particolari effetti acustici procurati da questa suddivisione si realizzano per la prima volta nella *Musica per flauto, archi e percussioni* (1994), scritta con l'uso rigoroso della 'scala' di ventiquattro gradi di quarti di tono; l'organico degli strumenti a corda è suddiviso in due parti, in modo che una parte suoni un quarto di tono sotto l'altra. La compositrice, che si era sempre sforzata di ampliare le potenzialità timbriche dei diversi strumenti, scrive alcune opere per koto: *In the Shadow of the Tree* (1998) per koto, koto-basso, zheng, ed *Early in the Morning, Right Before Waking...* (1993), che utilizza sette koto, di cui quattro koto-tenore, e tre koto-basso. Il nuovo secolo si apre con uno dei capolavori della compositrice, la *Passione secondo San Giovanni* per soprano, tenore, baritono, basso,

508. «Для меня этот вопрос кардинальный, вопрос о том, что ненависть растет, любовь исчезает, и высшее измерение жизни, то есть Высшее Совершенство, Абсолют, или как бы вы не называли, каким угодно словом, но все высокое измерение жизни становится второстепенным, человек становится одномерным постепенно, он со всеми своими преимуществами, материальными преимуществами, он становится человеком, который живет на плоскости, и никогда не взлетает вверх. Поэтому для меня вот этот крест, эта вертикаль и горизонталь, [важны – А. Zh.], в любом моем сочинении вы можете найти». *Byt' orakulom*, documentario della regista Zul'fija Asadullina trasmesso sul canale televisivo «Novyj Vek» l'8 marzo 2017, https://www.youtube.com/watch?v=PCF9aZ_PG98, consultato il 5 gennaio 2023.

due cori misti, organo e grande orchestra (2000), seguito da altre due opere con tematica religiosa, (sovraconfessionale, come ha spiegato Gubajdulina [Restagno 2018]): *Resurrezione di Gesù Cristo secondo San Giovanni* (2001) e *The Light of the End* per grande orchestra (2003).

La prematura scomparsa della figlia, morta nel 2005 dopo una lunga malattia, spinge ancora una volta Gubajdulina a riflettere sulla vita, sulla sua origine e sulla sua fine, che per lei si identificano sempre con l'idea della genesi e dello spegnersi del suono. Per la compositrice «il principio dell'inizio e il principio della fine del mondo sono metaforicamente contenuti nella stessa natura acustica dei rapporti sonori». Nasce così il concetto dei 'suoni combinati',⁵⁰⁹ per cui qualunque coppia di suoni presi simultaneamente dà origine a due toni di combinazione: un suono totale e un suono risultante. Le tre sezioni del trittico *Nadejka* (2006) – ovvero *Lira Orfeja* (*La lira di Orfeo*), ...*Mež likom nadeždy i likom otčajanija* (*Tra il volto della speranza e il volto disperazione*) e *Pir vo vremja čumy* (*Festino in tempo di peste*) – dedicato alla memoria della figlia, sono unite dalla stessa idea della corrispondenza tra un intervallo e il suono risultante da esso prodotto. Particolarmente significativa è la terza parte, dal titolo puškiniano *Festino in tempo di peste*. Il festino «isterico» rappresenta per la compositrice la metafora del presente, in cui ruolo dell'artista è quello di proporre all'ascoltatore una visione autentica delle cose [Gubajdulina 2005]:

Il compito dell'artista è 'solo' quello di cogliere il problema nel suo complesso e di trasmettere all'ascoltatore la propria consapevolezza. L'artista non giudica; il suo compito, anche nel corso di un ininterrotto, isterico festino, è quello di proporre una consapevolezza autentica; se c'è questa, c'è anche la speranza.⁵¹⁰

2. Sofija Gubajdulina e il cinema

Una volta raggiunto il successo e le condizioni necessarie al suo lavoro di composizione, Gubajdulina cessa di scrivere per il cinema: non avrebbe più concepito nemmeno l'idea di fare musica da film [Zav'jalova 2011], desiderando addirittura rinnegare quanto composto in precedenza (Tabella 7). In un'intervista dal titolo *Das Klingen der Seele*, a una domanda circa il suo lavoro per il cinema, Gubajdulina risponde [Reif 2006, 43]:

Sehr häufig sagte ich ab, weil es mir denn doch widerstrebt, nur um des Verdienstes willen diese Musik zu schreiben. Außerdem empfand ich es als sehr ärgerlich, dass zwar die Aufnahme der Musik in der Regel sehr gelungen war und gut klang, aber integriert in den Film von Dialogen oder von mit der Handlung zusammenhängenden Geräuschen verschiedenster Art überdeckt wurde. Doch ich möchte nicht, dass diese Musik wieder zum Leben erweckt wird...

Questo risentimento non è difficile da capire: l'emarginazione causata dalla sua alterità ai dettami dell'Unione dei Compositori, che in un certo senso le assicura la libertà artistica⁵¹¹ ma le crea anche gravi difficoltà economiche, costringe Gubajdulina al lavoro in ambito cinematografico, che quindi la compositrice vive come un doloroso ripiego.

Tabella 7. Filmografia completa dei film con musica di Gubajdulina (esclusi i film di animazione)

Lungometraggi

1964	<i>Chotite ver'te, chotite net</i> (<i>Che ci crediate o no</i>)	Igor' Usov, Stanislav Čaplin (Jalta)
1967	<i>Vertical' (La verticale)</i>	Stanislav Govoruchin, Boris Durov (Odessa)
1968	<i>Den' angela (L'onomastico)</i>	Stanislav Govoruchin, (Odessa)
1969	<i>Belyj vzryv (Bianca esplosione)</i>	Stanislav Govoruchin, (Odessa)
1973	<i>Každyj den' doktora Kalinnikovo</i> (<i>Ogni giorno della dottoressa Kalinnikova</i>)	Viktor Titov (Mosca)
1976	<i>Klad (Tesoro)</i>	Ol'gerd Voroncov (Sverdlovsk)
1981	<i>Rišad - vnuk Zify</i> (<i>Rišad – nipote di Zifa</i>)	Mark Osepjan (Studi cinematografici «Gor'kij»)
1981	<i>Velikij samoed (Il grande Samoiedo)</i>	Arkadij Kordon (Mosca)

509. Una spiegazione dettagliata del concetto dei suoni combinati è fornita dalla compositrice stessa nelle note alla sua composizione *Lira Orfeja* per violino, percussioni e orchestra di archi [Gubajdulina 2006].

510. «Дело художника – ‘всего лишь’ увидеть проблему в полный рост и донести это свое ведение до слушателя. Художник не судит; его обязанность, даже в условиях непрекращающегося истерического пира, – создать реальное ведение. Есть оно – есть и надежда» [Gubajdulina 2005].

511. Rileggendo a posteriori la sua vita, in un'intervista concessa a «The Guardian» nel 2013, Gubajdulina affermerà quasi con soddisfazione di essere riuscita a volgere a proprio vantaggio la sua emarginazione: «Being blacklisted and so unperformed gave me artistic freedom, even if I couldn't earn much money [...] I could write what I wanted without compromise» [Jeffries 2013].

1982 *Tri dnja praznika, vozvrašenje čuvstv* (Tre giorni della festa, il ritorno dei sentimenti) Mark Osepjan (Kazachfil'm)

1982 *Kafedra* (Cattedra) Ivan Kiasašvili (Belarus'fil'm)

1983 *Čučelo* (Spaventapasseri) Rolan Bykov (Mosca)

Documentari

1964 *My otkryvaem okean* (Esploriamo l'oceano) n/a

1964 *Anna Golubkina* Arkagij Levitan (Mosca)

1964 *Tri vesny Lenina* (Le tre primavere di Lenin) n/a (Mosca)

In un'intervista rilasciata a Restagno un'ulteriore valutazione negativa riguarda proprio il cinema di animazione [Restagno 1991, 36]: «non era facile avere un lavoro nel cinema e così spesso mi sono adattata a scrivere musiche per i cartoni animati». ³¹²

In altre interviste, pubblicate in Russia, si percepisce però anche una sorta di gratitudine per il cinema [Gubajdulina 2012]:

A salvarmi è stata la musica per film. L'Unione dei Compositori controllava tutte le registrazioni e le esecuzioni, ma il cinema non era sottoposto al suo controllo. Trovare un lavoro per il cinema non era facile, ma era possibile, e così sono sopravvissuta. ³¹³

Di alcuni progetti la compositrice era palesemente soddisfatta: in un'intervista sulla produzione del film *La gatta che andava in giro da sola* dichiara [Venžer 1990, 93]:

Questo lavoro è stato per me di un interesse fuori del comune; tutti vi eravamo immersi: io, la regista, il tecnico del suono... Il film deve essere ben riuscito, non ne ho dubbi. Ma il mio sogno sarebbe di ascoltare la musica registrata a parte su una cassetta: solo l'accompagnamento sonoro del film. ³¹⁴

312. Comporre musica per i film di animazione era comunque un lavoro ben retribuito: i compensi sarebbero stati di trenta rubli al minuto per i film di divulgazione scientifica; quaranta rubli al minuto per i codumentari; sessanta rubli al minuto per i film per bambini; ottanta rubli al minuto per i lungometraggi: «According to Gubaidulina, a hierarchy of payments went along these lines: popular science films, thirty rubles per minute; documentaries, forty rubles per minute; children's films, sixty rubles per minute; and features, eighty rubles per minute» [Kurtz 2007, 299, n.14].

313. «Меня спасла музыка к кинофильмам. Союз композиторов контролировал все записи и все исполнения, но кинематографисты ему не подчинялись. Получить работу в кино было непросто, но возможно – так я и выжила» [Gubajdulina 2012].

314. «Эта работа была для меня фантастически интересной, мы все купались в ней: и я, и режиссер, и звукооператор... Фильм должен быть очень хороший, я в этом не сомневаюсь. А музыка я бы мечтала услышать отдельно на кассете» [Venžer 1990, 93].

Inoltre, ciò che la porta a non amare il cinema, il fatto cioè che la musica sia montata in modo arbitrario e soprattutto coperta dalle voci, non avviene quasi mai nel genere cinematografico che analizzeremo in questa sede, ossia cartoni animati in cui la musica ha un indubbio rilievo e nei quali il regista prevede in genere uno stretto legame fra il tessuto musicale e la trama.

Nei cartoni animati la componente musicale occupa infatti più spazio che negli altri generi cinematografici. Spesso si tratta di cortometraggi muti, in cui la musica rappresenta l'unica forma di accompagnamento e commento delle immagini. ³¹⁵ E se nell'opera che segna l'esordio di Gubajdulina nel cinema di animazione (*Il fabbro stregone* 1967) la colonna sonora è un tipico esempio di musica applicata, del tutto periferica rispetto alla produzione della compositrice – fatto salvo l'ottimo livello, – con il passare del tempo la distanza tra la musica applicata e quella assoluta va progressivamente diminuendo, sino a farsi nulla ne *La gatta che andava in giro da sola* (1988).

Undici sono i film di animazione con colonna sonora composta da Gubajdulina (Tabella 8):

Tabella 8. Filmografia completa dei film di animazione con musica di Gubajdulina.

<i>Kuznec-koldun</i> (<i>Il fabbro stregone</i>)	Perč Sarkisjan	1967
<i>Maugli. Rakša</i> (<i>Mowgli. Raksha</i>)	Roman Davydov	1967
<i>Maugli. Pochiščenie</i> (<i>Mowgli. Rapimento</i>)	Roman Davydov	1968
<i>Maugli. Poslednjaja ochota Akeli</i> (<i>Mowgli. L'ultima caccia di Akela</i>)	Roman Davydov	1969
<i>Maugli. Bitva</i> (<i>Mowgli. Battaglia</i>)	Roman Davydov	1970
<i>Maugli. Vozvrašenie k ljudjam</i> (<i>Mowgli. Il ritorno tra gli uomini</i>)	Roman Davydov	1971
<i>Maugli</i> (<i>Mowgli</i>)	Roman Davydov	1973
<i>Novelly o Kosmose</i> (<i>Novelle spaziali</i>)	Lev Atamanov	1973
<i>Čelovek i ego ptica</i> (<i>L'uomo e l'uccellino</i>)	Anatolij Solin	1975
<i>Balagan</i> (<i>Il teatrino dei burattini</i>)	Ideja Garanina	1981
<i>Koška, kotoraja guljala sama po sebe</i> (<i>La gatta che andava in giro da sola</i>)	Ideja Garanina	1988

315. Con ciò non si vuole negare l'esistenza di film non di animazione in cui la musica di Gubajdulina ha un ruolo molto importante, che trascende il puro compito illustrativo come, ad esempio, *Čučelo* (*Lo spaventapasseri* 1983) del regista Rolan Bykov.

Il primo lavoro di Sofija Gubajdulina per il cinema di animazione è *Kuznec-koldun* (*Il fabbro stregone* 1967). La trama, basata su una fiaba della scrittrice francese di origine russa Luda [1959],⁵¹⁶ racconta l'amicizia di due fabbri, famosi per la loro straordinaria forza e abilità, uno dei quali è accusato di aver fatto un patto col diavolo.

Il regista, Perč Sarkisjan (1922-1970), pittore e illustratore di libri di nazionalità armena, dal 1952 lavorava anche come scenografo presso lo studio *Sojuzmul'tfilm*. Le sue uniche prove come regista sono due film, *Gorjačij kamen'* (*Il sasso rovente* 1965) e appunto *Il fabbro stregone* (1967). In entrambi i casi si tratta di cartoni animati disegnati, molto vicini dal punto di vista stilistico ai libri illustrati per l'infanzia.

La musica de *Il fabbro stregone* non ha nessuna delle caratteristiche specifiche del linguaggio musicale di Gubajdulina. La partitura consiste di stilizzazioni musicali, valzer, musica da ballo. A questa musica leggera si contrappone la musica che accompagna gli episodi associati al diavolo e allo spirito maligno, dove sono usati strumenti a fiato i cui *glissando* creano l'effetto di ululati.

Nonostante il film non avesse riscosso particolare successo, la colonna sonora composta da Gubajdulina non viene dimenticata ed è tutt'ora parte del repertorio dell'orchestra 'Novaja Musyka' di Kazan'. È anche interessante notare che nel 1969, due anni dopo l'uscita del film, Gubajdulina compone *Muzykal'nye igruški* (*Giocattoli musicali*), un ciclo di quattordici pezzi pianistici per bambini di cui uno, il numero 4, porta il titolo *Il fabbro stregone*. Pur non potendosi affermare che tra la colonna sonora e il pezzo in questione ci sia una reale somiglianza o che si possano individuare citazioni dirette del materiale musicale, è riscontrabile una qualche affinità nelle intonazioni.

⁵¹⁶ Luda è uno pseudonimo della scrittrice Ludmilla Makowsky (1913-2002). Nata a Berlino in una famiglia russa, visse sempre a Parigi dal 1925. È nota per le sue opere per l'infanzia, ma ha scritto anche sul cinema sovietico in collaborazione con suo marito, il cineasta Jean Schnitzer.

3. Il sodalizio con Roman Davyдов

Il secondo lavoro di Gubajdulina nell'ambito del film di animazione è rappresentato dalla colonna sonora di *Maugli* (*Mowgli*) del regista Roman Davyдов. Basato sul *Libro della giungla* di Rudyard Kipling, il film si articola in cinque episodi della durata di venti minuti ciascuno, che uscirono con cadenza annuale dal 1967 al 1971, e nel 1973 furono raccolti insieme in un unico lungometraggio della durata di novanta minuti.

Il primo episodio di *Mowgli* è dello stesso anno (1967) in cui usciva sugli schermi *Il libro della Giungla* del regista Wolfgang Reitherman, uno dei più importanti registi della Walt Disney. Questa coincidenza, non casuale,⁵¹⁷ ha spinto i critici a soffermarsi sulle notevolissime differenze tra i due film. Se *Il libro della giungla* disneyano può essere definito un musical destinato a un pubblico di bambini piccoli, il *Mowgli* sovietico si caratterizza piuttosto come un dramma cui non sono estranee scene di violenza, tensione e spargimento di sangue. I personaggi hanno tratti psicologici ben definiti: il vecchio saggio lupo Akela, capo del branco, la coraggiosa mamma lupa pronta a dare la vita per il suo figlio adottivo Mowgli, l'audace e onesta pantera Bagheera, il saggio e potente Kaa, Shere-Khan, una tigre feroce, spietata e senza scrupoli costantemente seguita dal leccapiedi Tabaqui, uno sciacallo sempre in giro a fare disastri e a raccontare frottole.⁵¹⁸ Disney non aveva apprezzato lo *storyboard* predisposto da Bill Peet, suo sceneggiatore di fiducia, giudicandolo troppo cupo e pesante, e aveva quindi affidato il lavoro a Floyd Norman, un giovane disegnatore dello suo studio, con la precisa consegna di essere il

⁵¹⁷ Spesso nella letteratura sovietica sull'argomento si legge che in URSS e a Hollywood si sarebbero prodotti in contemporanea ma 'del tutto casualmente' film basati su identiche storie (per esempio *Il libro della Giungla* del regista Wolfgang Reitherman e il lungometraggio *Mowgli* del regista Roman Davyдов, *Winnie the Pooh* di Reitherman e *Vinni-Puch* di Fedor Chitruk). Lo storico del cinema di animazione Georgij Borodin ha però pubblicato di recente un documento che dimostra come le autorità sovietiche fossero perfettamente al corrente del *Libro della giungla* di Hollywood e avessero esplicitamente chiesto a Davyдов di realizzare un prodotto diverso, più coerente con i valori della loro società: «Tenuto conto del fatto che il famoso regista americano Disney sta per portare a termine la lavorazione del suo *Mowgli* sarebbe auspicabile che gli studi, nel realizzare un film basato sull'omonima opera di Kipling, mettessero il massimo impegno nell'evidenziare la base popolare e folclorica implicita nell'opera, affinché il nostro film possieda tutte le caratteristiche di una creazione artistica originale e, ovviamente, tratti il materiale secondo la nostra attuale interpretazione delle immagini di questa famosa opera» («Учитывая то обстоятельство, что известный американский режиссер Дисней вскоре заканчивает картину «Маугли», желательно было бы, чтобы студия, создавая картину по одноименному произведению Киплинга, обратила более пристальное внимание на выявление той народной фольклорной основы, заключенной в этом произведении, с тем, чтобы наша картина обладала всеми чертами оригинального творческого своеобразия и, естественно, по своей художественной трактовке носила все признаки нашего современного понимания образов этого популярного произведения») [Borodin 2005c, 96-97].

⁵¹⁸ Nel suo libro *The Trinity Archetype in the Jungle Books and the Wizard of Oz*, Juliet McMaster sostiene che l'orso Baloo, la pantera Bagheera e il serpente Kaa rappresentano rispettivamente la forza, l'amore e la conoscenza [McMaster 1992, 90-110].

più divertente possibile.³¹⁹ Il film sovietico affronta al contrario il tema della vita e della morte, collegando quest'ultima alle figure di Kaa e di Akela. Lo scrittore Sergej Kuznecov sottolinea come Mowgli si trovi spesso a fronteggiare la morte, propria e altrui, e come siano queste esperienze a farne un adulto [Kuznecov 2004]:

La morte costituiva una vera e propria pietra d'inciampo per il cinema per l'infanzia del periodo tardosovietico. È tanto più stupefacente quindi come *Mowgli* punti sin dall'inizio alla morte ... due episodi del film si chiudono con immagini di morte, la danza di Kaa e la canzone di Akela.

Il secondo episodio (*Pochiščenie, Il rapimento* 1968) reca il titolo di coda ‘Così finì l'infanzia di Mowgli’. Nel finale del quarto episodio Akela canta la sua ultima canzone, e quando finisce compare il titolo ‘così finì l'adolescenza di Mowgli’ [...] gli autori vogliono dirci che l'infanzia termina quando scopri l'esistenza della morte, e l'adolescenza quando muore qualcuno a te vicino. Ovvero, quando capisci che anche tu un giorno morirai.³²⁰

Entrambi i titoli di coda citati dallo sceneggiatore non corrispondono a frasi del romanzo di Kipling.

Questa dimensione filosofica del cartone animato non poteva non essere congeniale a Gubajdulina, che in questo lavoro ha a disposizione uno spazio per sperimentare stili e tecniche diversi, trovando anche risposta alle domande di carattere etico-filosofico che le stanno più a cuore: la posizione dell'individuo all'interno del gruppo, il rapporto tra uomo e natura, la questione della solitudine.

Sul piano stilistico la musica di Gubajdulina per *Mowgli* ricorda la musica di Stravinskij. L'*incipit* della storia è l'inquadratura in cui un pavone fa la ruota (Figura 41), mentre un assolo di corno inglese esegue una bellissima frase musicale (Esempio 83), di cui è evidente l'affinità col tema del fagotto della *Sagra della primavera* di Stravinskij (Esempio 84).



Figura 41.
L'inquadratura di apertura del film *Maugli*, un pavone che fa la ruota



Esempio 83. Tema del pavone



Esempio 84. Tema del fagotto da *Le Sacre du printemps* (1912) di Igor Stravinskij, *Le sacre du printemps. Pictures of Pagan Russia*. Kalmus orchestra scores, New York 1933, p. 4.

319. Come ricorda lo stesso Norman, «He [Walt Disney. A. Zh.] just wanted everything to be as entertaining as possible», [Norman 2013].

320. «Для позднесоветского детского кинематографа смерть была настоящим камнем преткновения. Тем удивительнее, что «Маугли» с самого начала буквально устремлен к смерти. Две серии фильма завершаются образами смерти и образы эти – танец Кая и песня Акелы. Эпизод «Похищение» завершается титром: «Так кончилось детство Маугли». В finale четвертого эпизода Акела поет свою последнюю песню, и когда она кончается, появляется титр: «Так кончилась юность Маугли». [...] Иными словами, авторы сказали нам, что детство кончается, когда ты узнаешь, что смерть существует, а юность – когда умирает близкий тебе человек. Если угодно – когда понимаешь, что ты сам умрешь» [Kuznecov 2004].

Si può anche ipotizzare un nesso più profondo tra le soluzioni musicali dei due brani, dato che in entrambe le opere si fa riferimento all'epoca primitiva in cui l'uomo era molto più vicino alla natura e la legge della società umana non era così lontana da quella di un branco di lupi.³²¹

Il tema musicale dell'*incipit* divide il racconto in capitoli: lo sentiremo tre volte durante il film. Poi, in una *mini-ouverture*, sentiamo il tema dello sciacallo Tabaqui, un personaggio molto negativo che serve fedelmente Shere-Khan e che, terrorizzato dalla forza della tigre, e cerca di influenzare l'opinione dei lupi a favore di quest'ultima. Il tema di Tabaqui viene eseguito dal fagotto (Esempio 85).



Esempio 85. Il tema di Tabaqui

Il motivo esprime un mix di paura e disonestà. Il tema di Shere-Khan viene eseguito dai tromboni che suonano *frullato* e *glissando* e dalle percussioni. La pantera Bagheera ha un tema eseguito dal sassofono con alcuni elementi di jazz che sottolineano la sua plasticità. Un'altra soluzione musicale molto bella è l'utilizzo della musica circense nella scena in cui Mowgli e i suoi fratelli lupi mostrano al branco le loro capacità di cacciatori eseguendo una specie di danza con i movimenti sincronizzati. La musica non 'parla' solo per i personaggi, ma trasmette anche le emozioni e perfino il clima, il paesaggio (per esempio il silenzio notturno con alcuni fruscii).

Furono proprio le ricerche di nuove sonorità per la colonna sonora di *Mowgli* a guidare Gubajdulina verso lo studio della musica elettronica. Come ricorda il compositore Stanislav Krejčí, custode del sintetizzatore ANS, Gubajdulina si rivolge a lui spiegando di essere alla ricerca di una sonorità per rappresentare le api selvatiche e di voler provare a comporre per l'ANS [Novikova 2003].³²² Così la partitura contiene sia musica sinfonica

nica (in prevalenza), sia musica elettronica. In particolare, Gubajdulina usa lo strumento elettronico Ekvodin.³²³ La musica elettronica viene usata per i personaggi negativi e per le situazioni di pericolo, mentre per le parti narrative o liriche l'organico strumentale è abbastanza tradizionale. L'utilizzo di questi due mondi sonori si percepisce chiaramente nell'episodio dello scontro con i cani rossi: all'inizio si sente il sintetizzatore ANS, che rende il ronzio delle api. Mowgli si getta da una rupe nell'acqua per indurre i cani rossi che lo inseguono a fare altrettanto. Quindi a nuoto si avvicina alla riva su cui c'è Bagheera, che con poderosi colpi di zampa colpisce i cani rossi che le arrivano a tiro. Le zampate di Bagheera sono sottolineate dall'orchestra con accordi forti e staccati, che citano alla lettera l'attacco del *Dies irae* dal *Requiem* di Giuseppe Verdi (1874). Comincia quindi lo scontro vero e proprio, la cui componente visiva è chiaramente ispirata alla battaglia sul lago ghiacciato dei Ciudi dell'*Aleksandr Nevskij* di Èjzenštejn (1938) con un accompagnamento musicale altamente drammatico e violento. Il primo piano di Mowgli che si erge come un gigante tra i nemici è accentuato dall'orchestra con il *Dies irae* in canto gregoriano.³²⁴ Mowgli, ormai adulto, invita gli altri lupi a resistere per difendere il loro territorio invece di scappare per salvare le proprie vite. È Mowgli, dunque, a salvare tutto il branco chiedendo ai fratelli lupi di sacrificarsi per la società e per il bene comune, valori appunto tipicamente sovietici. Nel *Maugli* sovietico questa scena della battaglia, totalmente assente nella produzione americana, rappresenta uno dei punti culminanti dell'intero ciclo. Certamente Gubajdulina non si aspettava che i bambini potessero cogliere tutti i simboli e le citazioni musicali di cui è ricca la sua partitura. Ma questo dimostra come il suo atteggiamento non fosse quello di chi compone controvoglia una musica applicata in cui non crede.

321. Il balletto mette in scena un rito sacrificale pagano nella Russia antica all'inizio della primavera, nel quale un'adolescente veniva scelta per ballare fino alla morte allo scopo di propiziare la benevolenza degli dei in vista della nuova stagione.

322. Sull'utilizzo del sintetizzatore ANS da parte di Gubajdulina vedi pp. 48, 273.

323. Sullo strumento Ekvodin vedi p. 236, nota 263.

324. Il *Dies irae*, musicato e adattato da decine di musicisti, da Tomás Luis de Victoria a Karl Jenkins, è utilizzato nel cinema con grande frequenza. Tra i film più famosi citiamo *The Shining* (1980) di Stanley Kubrick e *Star Wars: Episode IV - A New Hope* (1977) di George Lucas.

4. Le *Novelle spaziali*

Nello stesso anno in cui viene ‘assemblato’ il lungometraggio *Mowgli*, Gubajdulina scrive la colonna sonora di un altro cartone animato, *Novelly o kosmose* (*Novelle spaziali* 1973) del regista Lev Atamanov. La sceneggiatura, opera di Roza Chusnutdinova, prevedeva inizialmente tre episodi di pari durata: i primi due sono inclusi nel film, mentre il terzo, intitolato *Orfeo*, non è approvato dal consiglio artistico del *Goskino* e viene sottoposto dalla censura a drastici tagli.³²⁵ L’episodio descrive Orfeo che siede solitario e piange Euridice, alza con tristezza gli occhi al cielo e si chiede se su altri pianeti ci possano essere creature capaci di apprezzare la sua musica e di condividere il suo dolore. Qui scrive su un pezzo di carta le note di un inno dedicato a Euridice, fa dello spartito una colomba di carta e la lancia nello spazio. In numerosi pianeti gli alieni eseguono questa melodia sui loro strumenti mostrando come la musica sia un linguaggio interplanetario.³²⁶ Non è chiaro cosa esattamente non sia piaciuto ai censori: forse la solitudine di Orfeo sulla terra è stata letta come un’allusione alla solitudine dei compositori sovietici, rinchiusi oltre la cortina di ferro. Come che sia, l’episodio viene fortemente ridimensionato, lasciando solo l’idea generica della gioia che nasce dal contatto con gli altri pianeti. Le tre piccole novelle di cui è composto il film sono così molto diseguali.

Nella prima, intitolata *Kosmonavt, kotoryj vyletel s opozdaniem ili zemnaja devočka* (*L’astronauta che decollò in ritardo, ovvero la bimba terrestre*) è già evidente l’uso di codici-simboli o di motivi semantici che pervadono tutta l’opera di Gubajdulina. La trama è semplicissima. Un astronauta, dipinto in modo molto convenzionale, deve volare nello spazio su un razzo: il momento solenne è accompagnato dalla vivace marcia suonata da un’orchestra di fiati. All’improvviso, una bimba lascia cadere la palla, che va a finire oltre il recinto che circonda la pista di lancio del razzo. L’astronauta si piega per raccogliere la palla e lanciarla alla bimba. L’uomo si accinge più volte a partire, ma la bimba lo invita a giocare a palla con lei. Ogni volta che l’astronauta va verso il razzo risuona la vivace musica dei fiati, che indica lo svolgersi ‘giusto’ della cerimonia, il giusto procedere del tempo. Alla fine, l’astronauta gioca con la bambina, la diverte con diversi trucchi con la palla; la bimba smette di piangere mentre un primo piano dell’astronauta, mostrato per la prima volta invece del casco chiuso, lascia apparire un volto d’uomo che sorride. In questa figura è facile riconoscere il primo astronauta sovietico, Jurij Gagarin col suo celebre sorriso

325. Il testo della sceneggiatura sarà pubblicato nella collana *Kinominiatjury*, presso la casa editrice *Goskino*, Mosca 1982.

326. Ringrazio per l’informazione Georgij Borodin, storico del cinema russo di animazione.



Figura 42.
Inquadrature dal film *Novelle spaziali*

(Figura 42). A questo punto risuona il tema eseguito dal clarinetto, che convenzionalmente si può chiamare ‘tema dell’anima’, o dell’umanità. La seconda novella, *Kosmičeskaja devočka* (*La bimba dello spazio*), narra di una bimba che, giocando in strada, si ritrova lontano da casa; un buon poliziotto la riporta alla mamma. In una realtà spaziale convenzionale vengono trasferiti comuni personaggi terrestri: bambini che giocano in strada, adulti che giocano a carte, meccanici intenti a riparare un oggetto volante e un poliziotto che regola il traffico stradale.

La terza novella, conclusiva, parla del contatto stabilitosi fra due pianeti. Come già detto, la censura cui fu sottoposto questo terzo episodio spiega la sua sproporzione: più corto, non possiede lo sviluppo narrativo dei primi due.

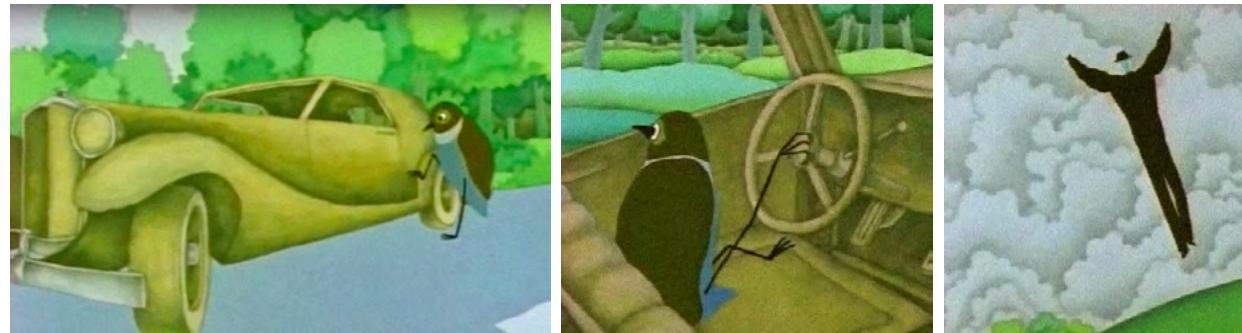
In questo film fa la sua comparsa un tema che ritorna più volte nella musica di Gubajdulina (ad esempio nel film *L’uomo e l’uccellino*, nel *Concerto per fagotto*, nel film *Lo spaventapasseri*): il tema dell’anima e del volo. In generale, la musica di questo film si mantiene pienamente all’interno della tradizione musicale del cinema di animazione sovietico dell’epoca, come, ad esempio, la musica di Weinberg. Nelle *Novelle* sono molto usati i suoni della musica elettronica e vi sono molti esempi di stilizzazione. Così, nella seconda novella figura un personaggio orientale su un tappeto volante, mentre la musica è ricca del tipico ‘colore orientale’, con una resa convenzionale mediante un motivo con una terza discendente del violino solista, *re-do diesis-la diesis*. Il voluto eclettismo del linguaggio musicale riproduce la mescolanza delle diverse civiltà; oltre ai simboli musicali vengono impiegati anche rumori reali, come, ad esempio, il suono di un motore o di una sirena, oppure il linguaggio umano, registrato e accelerato fino a raggiungere un effetto comico. Sono molto usati i *glissando* di

strumenti a fiato in ottone. La musica complicata a bella posta si affianca a stilizzazioni quasi circensi.

Nella terza novella Gubajdulina utilizza una combinazione di pianoforte – che accompagna la scena in cui gli abitanti di un pianeta cercano di osservare al telescopio gli abitanti dell'altro pianeta – e orchestra sinfonica con l'aggiunta di suoni elettronici quando si verifica il contatto interplanetario. La variopinta serie visuale ricorda i fuochi d'artificio. Il film termina con il tema dell'anima-volo-elevazione eseguito dagli archi. Nel suo insieme, il linguaggio musicale è praticamente identico a quello della composizione *Concordanza* (1971) per quintetto di fiati, quattro archi e percussioni, di cui la compositrice dirà [Restagno 1991, 44]:

L'idea che perseguiavo attraverso questa composizione era quella di trovare il senso della sonorità stessa. Ho scelto determinate unità e raggruppamenti sonori che avessero tra loro rapporti di concordanza e di discordanza e poi ho tentato di verificare se fra quei lati opposti si poteva trovare una certa unità musicale.

Figura 43.
Inquadrature dal film *L'uomo e l'uccellino*
→



5. *L'uomo e l'uccellino*

Due anni dopo le *Novelle spaziali* Gubajdulina scrive la colonna sonora per un altro film sceneggiato da Roza Chusnudinova e girato dal regista Anatolij Solin, *Čelovek i ego ptica* (*L'uomo e l'uccellino* 1975).

Il film, un cortometraggio della durata di 9'47", mette in scena la quotidianità del protagonista, un impiegato che abita e lavora in una città industriale. Il suo spazio di vita è limitato alla casa – un appartamento poco arredato, con angoli acuti – e al suo posto di lavoro, rappresentato da un pannello di controllo con pulsanti e leve accanto a centinaia di persone che condividono lo stesso spazio; alcune immagini richiamano Fritz Lang o Jacques Tati nel film *Playtime* (1967).

A un certo momento l'uomo arriva a casa e posa sul tavolo una gabbia con dentro un uccellino. Lo sviluppo della narrazione lascia intendere che l'uomo prende con sé l'uccellino perché cerca una via di uscita dal sistema, e che per lo stesso motivo ricorre all'arte – suona e dipinge. In corrispondenza della scena, gli archi suonano una serie di cluster in successione producendo un effetto di eco che ricorda il turbinio del vento, il volo: si tratta probabilmente di una rappresentazione simbolica delle riflessioni dell'uomo e dell'uccellino sulla libertà. Segue poi un 'dialogo' fra l'uccellino e l'uomo. 'Parla' l'uccellino, mentre l'uomo guarda, capisce e, per tutta risposta, apre lo sportello della gabbia. Così prende avvio la loro amicizia. Il tema centrale è la libertà dell'individuo in una società dominata da regole e costrizioni.

Tutti gli episodi procedono in forma di rondò, con l'alternarsi di episodi di sogno-volo³²⁷ dell'uomo ed episodi in cui è l'uccellino a imitare le attività dell'uomo leggendo, suonando e dipingendo, in una sorta di inversione dei

327. Cito la compositrice: 'While sleeping, we experience time out of time... it is a special time, our essential being. We have three ways of experiencing this essential time: in art, in sleep, and in the Eucharist' [Kurtz 2007, 176].

ruoli. La città disumana è descritta dalle percussioni e dai pizzicati degli archi. Nel finale del film l'uomo porta in macchina l'uccellino fuori dalla città e lo libera. L'uccellino, però, non sa più volare e ritorna a piedi verso la macchina; aspetta il ritorno dell'uomo, ma questi corre via nel bosco, si allontana di alcuni passi dallo spettatore, apre le braccia formando una croce e vola via, allontanandosi dietro uno stormo di gru (Figura 43, p. 295).

Nonostante l'utilizzo di tecniche composite occidentali, nuove per i compositori sovietici dell'epoca, la logica generale di sviluppo della partitura rimane tradizionale, con ampio utilizzo di *Leitmotiv*. È facile individuare temi conduttori come quello della ‘giungla del capitalismo’, quello dell’uccellino (che può essere interpretato come immagine dell’‘anima con le ali tarpate’), o quello del volo e del sogno (quando l'uomo, che è il protagonista, sogna o fantastica sulla natura, i prati e i campi). Questi temi si accompagnano sempre a una serie visiva corrispondente e sono una costante di tutto il film.

Il primo materiale musicale, che comincia a risuonare fin dai titoli di testa, ricorda come forma metrica la passacaglia o la sarabanda; anche se viene presentato con dei *cluster* dello xilofono e dalla scatola di legno, *woodblock*, noi vi leggiamo un rimando ai simboli del corteo funebre e della morte. Questa musica ‘morta’ accompagna le inquadrature che mostrano una città futuristica per l’epoca, con grattacieli e strade simmetriche. Per sottolineare la mancanza di vita e la disumanità del paesaggio sono utilizzati toni grigio-verdi. Questa musica associata alla morte tornerà in forma di passacaglia nelle ultime scene del film.

Nella partitura si mescolano tutte le ‘tecniche occidentali proibite’: do-decafonia, *walking base jazz*. Dopo i titoli di testa, che scorrono sopra le immagini della città, uno zoom della macchina da presa e il *walking base jazz* che ne accompagna il passo introducono l'uomo, che fa la sua comparsa in un lungo corridoio con una gabbia in mano. Fa qui la sua prima apparizione anche l'uccellino, segnalato da un tema onomatopeico: i passaggi vocali tipici caratteristici sono eseguiti dal flauto (Esempio 86).



Esempio 86. Tema dell'uccellino

Nel tema dell'uccellino riecheggiano gli esperimenti di Olivier Messiaen con le registrazioni musicali del canto degli uccelli (Esempio 87).

Esempio 87. Olivier Messiaen, *Réveil des oiseaux*, Muzyka, Moskva 1981, p. 17



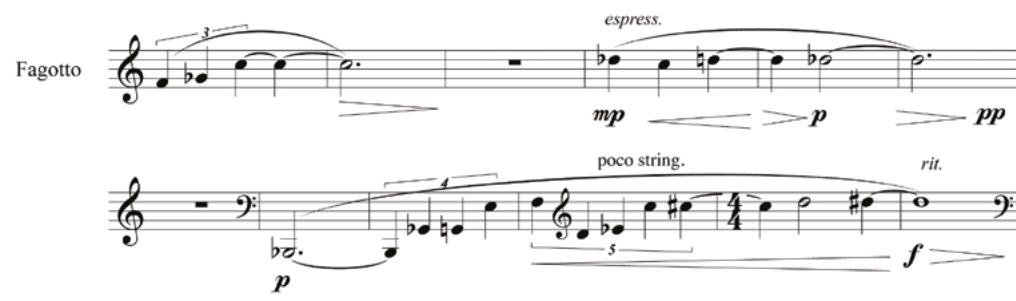
Esempio 88. Tema dell'uomo, il passo trasmesso attraverso il *Walking base*

I due temi, quello dell'uccellino e quello dell'uomo (Esempio 88), si combinano contrappuntisticamente. Il terzo tema – il tema del volo – conclude l'esposizione del gruppo tematico, che si compone quindi della musica ‘morta’ eseguita dalle percussioni, del tema dell'uccellino e del tema del volo. Questo gruppo tematico viene ripetuto ciclicamente in connessione con le serie visive corrispondente (la città, l'uccellino, il volo sul bosco) secondo uno schema che ricorda il rondò. Negli episodi in cui il protagonista legge, suona o dipinge, a ognuna di queste attività corrisponde invece un diverso tipo di musica: la marcia, un certo tipo di improvvisazione jazzistica e il valzer, rispettivamente. Il trattamento della componente musicale è quindi di tipo tradizionale.

Scende la notte e le luci si spengono dietro le finestre dei grattacieli. La musica ricorda alla lontana il tema dell'introduzione. L'uomo si addormenta e sogna la natura con nuvole, alberi e colline. Il sogno non è a colori, ma color seppia. Emerge così un nuovo tema del sogno con gli elementi di esaltazione e elevazione, che poi si ripete come un *refrain*: lo esegue dapprima il corno, poi subentra l'oboe, e infine il flauto conclude con il trillo dell'uccellino.



Esempio 89. Tema del sogno-volo

Esempio 90. Tema del fagotto dal *Concerto per fagotto e strumenti ad arco gravi* di Sofja Gubajdulina (*Concerto For Bassoon And Low Strings*, G. Schirmer, Inc. 2001)Esempio 91. Alban Berg, *Sonata per pianoforte* op. 1, Muzyka, Moskva 1985, p. 3

Il tema del volo (Esempio 89) assomiglia moltissimo al tema del fagotto nel *Concerto per fagotto e strumenti ad arco gravi* che Gubajdulina componne quello stesso anno (Esempio 90). In un'intervista la compositrice spiega ‘la trama’ del concerto come una lotta tra l’individuo (fagotto) e la società, che, alla fine, distrugge l’individuo.

Il tema è scritto in uno stile post-romantico: lo si potrebbe ascoltare in Gustav Mahler, Arnold Schönberg o Alban Berg (Esempio 91).

Un’altra apparizione del tema che appartiene allo stesso nucleo semantico riassumibile nella simbologia croce-volo-esaltazione si trova nel *Concerto per orchestra sinfonica e jazz band* composto nel 1976 (Esempio 92).

Esempio 92. Tema del sassofono dal *Concerto per orchestra sinfonica e jazz band* (1976) di Sofja Gubajdulina *Koncert dlja dvuch orkestrov*. Partitura, Sovetskij kompozitor, Moskva 1985, p. 33

Nell’episodio successivo l’uomo si sveglia nella sua stanza. Il pavimento quadrato, gli angoli acuti, tutto contrasta con il sogno. Dopo qualche secondo di silenzio compare un nuovo, gioioso tema. Una sorta di marcia-valzer in Mi bemolle maggiore. La marcia non solo non è atonale, ma anche dal punto di vista formale rinvia a modelli neoclassici con la costruzione del periodo in due frasi, sebbene con l’aggiunta di qualche irregolarità e dissonanza (Esempio 93).

Esempio 93. Il tema del *Marcia-Valzer*

L’uomo fa colazione e legge il giornale. L’uccellino si unisce a lui ma l’idillio mattutino viene interrotto dal battito delle ore. Suonano le 7:00 e l’uomo deve andare a lavorare, il tempo destinato a se stesso è terminato. Il rintocco delle campane come richiamo alla quotidianità, a ritmi imposti, risuonerà di nuovo alla fine del film.

Di nuovo la musica è ‘morta’, eseguita dalle percussioni, ci viene mostrata la ‘giungla del capitalismo’, con infinite case e strade. Una folla di persone, tutte simili fra loro, vanno al lavoro lungo strade che si somigliano tutte, stanno sedute in scomparti uguali davanti a pannelli di controllo identici; uniformi e pannelli hanno dei numeri: come nel celebre *Noi* di Zamjatin le persone non hanno nome, ma solo un numero. Rialacciandosi alle scene iniziali del film la musica delle percussioni ricorda una marcia funebre. La scena ricorda molto il già citato *Metropolis* (1927) di Lang. D’un tratto l’uomo si addormenta davanti al suo pannello e, per un attimo, di nuovo risuonano i temi dell’uccellino e della libertà.

Tornato a casa, l’uomo trova l’uccellino seduto in poltrona, che legge il giornale; glielo toglie, gli dà il beccchime e si mette a disegnare. Il disegno è accompagnato da un tema che passa dal trombone al fagotto, dal fagotto alla tromba. Si riconosce una somiglianza col tema del corno, già udito nell’episodio del sogno. Ancora una volta si tratta di un episodio tonale. Risuona un valzer in La bemolle maggiore con un effetto di riverbero che gli conferisce un carattere astratto. L’uomo cerca di rappresentare sulla carta la natura, disegna un mazzo di fiori.

Il giorno dopo, tornando dal lavoro, l’uomo trova l’uccellino che suona musica jazz al piano. Si alternano poi immagini di sonno e veglia del protagonista. Nella musica si alternano suoni associati a estremi espressivi opposti: archi e fiati ‘vivi’, vibranti, e percussioni e xilofoni ‘morti’. Il giorno successivo l’uomo si addormenta al posto di lavoro con la testa sul pannello di comando e comincia a volare sopra colline e alberi. L’unione di due realtà diverse è accompagnata dalla sovrapposizione dei due piani musicali: quello ‘meccanico’ e quello ‘sognante’.

Un giorno, tornato a casa, l’uomo decide di lasciar libero l’uccellino. Dal punto di vista sonoro, è molto riuscita la scelta del regista di utilizzare qui per la prima e unica volta il rumore al posto della musica: quando l’uomo apre la finestra per far volar via l’uccellino, nella stanza irrompe il rumore vero della città. L’uccellino salta giù dal davanzale e cammina (non vola!) verso la stanza accanto. Per la prima volta l’immagine dell’uccellino coincide con la musica ‘morta’, meccanica. L’uccellino, davanti allo specchio, comincia a disegnare il suo autoritratto sotto forma di uomo col becco, palese riferimento a Magritte. Riappare il tema del valzer, che risuonava mentre l’uomo disegnava (Esempio 94).

Una musica vivace di archi e fiati accompagna l’uscita dell’uomo e dell’uccellino dalla città. Viaggiano tra infiniti grattacieli e raggiungono infine la campagna, dove si vede per la prima volta il colore verde: ciò significa che per la prima volta il paesaggio non è sognato, ma reale. Dal punto di vista drammaturgico, questa sequenza è fatta di continue intensificazioni.

Esempio 94. Il tema del *valzer*

L’uomo libera l’uccellino fuori dalla macchina, ma l’uccellino non sa più volare. Mentre risuona il tema secco della passacaglia, l’uccellino ritorna a piedi verso la macchina e i suoi passi sono accompagnati da pizzicati di strumenti ad arco e dalla scatola di legno: viene qui utilizzato il simbolismo musicale proprio del linguaggio sinfonico di Šostakovič, dove spesso il pizzicato è usato per esprimere qualcosa di impersonale. Torna alla memoria, ad esempio, il *fugato* della settima parte della *Sinfonia n. 14* in Sol maggiore per soprano, basso archi e percussioni, op. 135 (Esempio 95).

Esempio 95. *Sinfonia n. 14* in Sol maggiore per soprano, basso archi e percussioni, op. 135 di Šostakovič

La sinfonia è in sostanza un Requiem, e la settima parte è scritta sui versi *À la Santé* di Apollinaire. Anche la strumentazione è la stessa: gli archi che suonano *pizzicato* e *col legno* e la scatola di legno. In Šostakovič questi simboli della morte, questa *danse macabre*, rinviano a loro volta alla musica di Musorgskij.

L'uccellino si siede al volante, chiama e aspetta l'uomo, che però corre via nel bosco. Di nuovo risuonano i temi del volo e del sogno. Una campana batte sette colpi. Come già detto, ogni mattina alle sette la sveglia richiamava l'uomo alla realtà quotidiana. L'uomo guarda il cielo e vede uno stormo di gru. Il tema del volo è interrotto dal richiamo del clacson, ma presto si impone di nuovo la musica del volo. Di nuovo si diffondono i rintocchi della campana; l'uomo si alza, si allontana di alcuni passi dallo spettatore, apre le braccia formando la figura della croce e vola via, allontanandosi dietro lo stormo (vedi figura 43, p. 293). Si sente l'ultimo rintocco della campana e la musica tace. È anche interessante che l'ultimo simbolo rappresentato nel film sia proprio l'uomo-croce: come abbiamo visto, il simbolo della croce è fondamentale per Gubajdulina (vedi pp. 277-279) e certamente vicino anche alla sensibilità del regista. L'uomo-croce che si alza in volo, accompagnato dalla 'ascensione' della musica di Gubajdulina, suggerisce così una lettura più profonda e filosofica del film.

6. Il sodalizio con Ideja Garanina

Gli ultimi due cartoni animati che vedono la Gubajdulina autrice della colonna sonora sono entrambi opera della regista e sceneggiatrice Ideja Garanina (1937-2010). Si tratta di *Balagan* (*Il teatrino dei burattini* 1981) e *Koška, kotoraja guljala sama po sebe* (*La gatta che andava in giro da sola* 1988).

Balagan è un film destinato a un pubblico adulto, che mescola tre diverse opere teatrali di Federico García Lorca componendo una storia unica: *L'amore di don Perlimplino*, *La calzolaia prodigiosa* e *Il teatrino di Don Cristóbal*. Il film esce in due versioni: la prima, tagliata, non ha avuto grande diffusione, mentre la seconda, prodotta nel 1983 su richiesta di uno studio inglese, non ha avuto proiezioni pubbliche in URSS.³²⁸

La sceneggiatura del film riserva un ruolo molto importante alla musica e, in particolare, al canto. L'azione si sviluppa sul palcoscenico di un teatrino itinerante e la trama narra la storia della giovane Rosita, data in sposa per il suo denaro al vecchio don Cristóbal, di tradimenti e amori fugaci. Nella seconda parte prevale invece l'intreccio di *L'amore di don Perlimplino*: Rosita soffre d'amore per un giovane sconosciuto e l'anziano marito si traveste da giovane e si trafigge con un pugnale.

Il ruolo della musica è così rilevante che essa non solo illustra la trama, ma letteralmente la crea. Nella prima parte del film Gubajdulina fa ampio uso della stilizzazione. Udiamo quindi canzoni popolari andaluse, la musica che accompagna la corrida e il tipico semirecitativo caratteristico del teatro delle marionette; nella seconda parte, non incentrata su eventi esterni, ma sulle intime emozioni dei protagonisti, risuona invece una musica molto espressiva, che non rinvia a modelli precisi. L'unione, o per meglio dire, la fusione fra la sequenza visuale e quella musicale si realizza attraverso la rappresentazione di scale e gradini che scorrono le une sugli altri, avvolte dalla nebbia, col canto di Rosita che scende lungo i gradi della scala. Si tratta probabilmente di una allusione alla composizione *Stupeni (Gradi, o Gradini* 1972), per orchestra sinfonica, composta da Gubajdulina su testo di Rainer Maria Rilke (dal ciclo *Marienleben*), dove ciascuno dei sette movimenti rappresenta una discesa verso la morte. In uno stato prossimo alla pazzia, Rosita gira in tondo ripetendo di continuo: «Muoiono d'amore i rami» (*¡Se mueren de amor los ramos!*), in un modo che ricorda il comportamento di Gelsomina in *La strada* di Fellini. L'interprete della parte di Rosita è la straordinaria cantante Valentina

328. Ringrazio per l'informazione Georgij Borodin, storico del cinema russo di animazione.

Ponomareva,³²⁹ che ha lavorato nei generi musicali più diversi, dalla romanza tzigana, all'improvvisazione jazzistica, alla musica sperimentale d'avanguardia. Il fulcro, la sostanza del film sta proprio nell'eccezionale espressività del suo canto. Interprete della principale parte maschile è invece il grande attore e regista Rolan Bykov (1929-1998), che qualche anno dopo avrebbe invitato Gubajdulina a scrivere la musica per il film *Čučelo (Lo spaventapasseri)* 1984), una delle principali opere scritte dalla compositrice per il cinema.

La collaborazione a *Balagan* propizia la nascita di un'amicizia con Garanina, oltre che di una relazione professionale. Come già osservato, le due artiste lavorano insieme a un secondo film: *Koška, kotoraja guljala sama po sebe (La gatta che andava in giro da sola)*. In entrambi i film la cantante Ponomareva ha un ruolo molto importante. A più riprese (nel 1983 e 1987 a Mosca e, nel 1991, in Svizzera al *Music Festival Davos*),³³⁰ Gubajdulina invita la Ponomareva a prendere parte ai concerti del gruppo *Astreja*.

La gatta che andava in giro da sola è un film di animazione della durata di settanta minuti girato presso lo studio *Sojuzmul'tfil'm* nel 1988³³¹ e basato sull'omonima fiaba di Rudyard Kipling.

La scelta di questo testo è tutt'altro che casuale, poiché dietro quella che sembra una fiaba per bambini si nasconde un racconto sull'evoluzione della società umana, su come una donna si è creata una famiglia e una casa, ammansendo animali selvatici e chiamandoli al suo servizio. Solo una gatta rifiuta di sottomettersi completamente, dettando le proprie condizioni per la vita in comune.

È possibile che una regista donna come Garanina sia stata attratta da un intreccio in cui l'eroina è una madre in una famiglia primitiva, intelligente, lungimirante, dotata delle capacità soprannaturali della magia, di cui si serve a vantaggio della propria famiglia. Nella letteratura, e anche nella coscienza russa, esiste la figura di una donna dalla forza soprannaturale, che «entra nell'isba in fiamme, ferma il cavallo al balzo»,³³² ma spesso questa eroina russa arriva a compiere grandi imprese per disperazione, perché non c'è una via d'uscita, mentre per il resto del tempo sopporta

329. Valentina Ponomareva (nata il 10 luglio 1939 a Mosca) è una cantante russa, interprete di romanze e vocalista jazz. Ha lavorato nel celebre teatro tzigano *Romen* di Mosca, interpretato film, collaborato con gruppi rock e di avanguardia.

330. Esiste una registrazione dal vivo del concerto eseguito al Davos Music Festival del 1991: Sofia Gubaidulina, Valentina Ponomareva, Mark Pekarsky, Victor Suslin, *Astreja - Music From Davos*, Leo Records, CD LR 181.

331. Una versione precedente fu girata nel 1968, sempre presso lo studio *Sojuzmul'tfil'm* dalla regista Aleksandra Snežko-Blockaja con il titolo *Kot, kotorij guljal sam po sebe (Il gatto che se ne andava da solo)*.

332. Citazione dal poema di Nikolaj Nekrasov (1821-1877), *Moroz krasnyj nos (Gelo naso rosso)*.

pazientemente botte e umiliazioni. La donna eroina di Kipling è invece chiaramente consapevole della propria superiorità intellettuale: credo che proprio a questo tipo sociale di donna indipendente, forte e di successo, appartenessero sia la regista Garanina, sia la stessa Gubajdulina. Quest'ultima afferma di non avere mai sperimentato personalmente la disparità di genere nell'URSS.³³³ Il problema della differenza fra i sessi la interessava però sul piano filosofico e per questo aveva dedicato molte letture al tema. Gubajdulina era giunta alla conclusione che la coscienza maschile e quella femminile si differenziassero nettamente e percepiva in sé una chiara prevalenza del tipo femminile, caratterizzata per lei dal pensiero 'verticale', cioè dalla compresenza di diversi strati di pensiero ed emozione. La coscienza maschile, per Gubajdulina, non sperimenta questo caos: tutto le è chiaro e semplice e i pensieri sono orizzontali e lineari. Gubajdulina sostiene di aver lavorato su se stessa esercitandosi a scegliere solo una linea di pensiero, quella più importante, e di aver così imparato a costruire in modo logico il discorso e, più in generale, la propria vita. Fin dalla prima lettura della sceneggiatura Gubajdulina comprende le grandi possibilità di sperimentazione musicale. Le possibilità tecniche offerte dalla registrazione consentivano di fissare più strati di suono (ventisei canali di registrazione) per poi riunirli insieme a piacere, decidendo quali di essi fossero da mettere in primo piano. Viene registrato a parte il suono dell'organo, poi la voce della cantante, ancora a parte l'orchestra sinfonica e il complesso degli strumenti a percussione sotto la direzione di Mark Pekarskij. Oltre ai coloriti timbri musicali, nel film ha un ruolo di rilievo la simbologia del colore. Come afferma Gubajdulina [Venžer 1990, 93]:

come compositrice, avevo trovato molto interessante la simbologia del colore, che si intreccia strettamente con quella dei pianeti e degli elementi... Nella sceneggiatura ci sono tre animali: un cane, un cavallo e una mucca, e ciascuno di essi è collegato con un elemento, con un pianeta e un colore.³³⁴

Nel racconto di Kipling, per tranquillizzare un bambino spaventato dal buio, una gatta gli racconta la storia dei rapporti fra l'uomo e il mondo

333. Dopo la rivoluzione del 1917 fu proclamata la parità di diritti fra uomo e donna (compreso il diritto di voto). Il fatto che la donna dovesse conciliare il lavoro per la costruzione del comunismo con l'educazione dei figli portò a una grave crisi demografica. Verso la metà degli anni Trenta ci fu un cambio di politica verso valori familiari più tradizionali, ma dopo la guerra del 1941-1945 il numero dei caduti fra la popolazione maschile era così alto che le donne dovettero svolgere le funzioni più varie, comprese le 'professioni tipicamente maschili', mentre lo Stato assicurava asili gratuiti e sussidi per le ragazze madri.

334. «Прежде всего для меня, как для композитора, оказалась там крайне интересной символика цвета, тесно связанная с символикой планет и стихий... В сценарии есть три зверя: собака, конь и корова. Каждый из них связан со стихией, с планетой и с цветом» [Venžer 1990, 93].

animale. Tanto tempo prima il cane, il cavallo e la mucca erano esseri selvaggi e solo la saggezza della donna li aveva resi così come sono ora: per del buon cibo e un tetto sicuro essi hanno rinunciato alla loro indipendenza. Solo la gatta non ha accettato di sacrificare la propria libertà, dichiarando che berrà il latte e si riscalderà vicino al focolare e in cambio terrà buono il bambino, purché non gli tiri la coda e a condizione di rimanere ‘la gatta che va in giro da sola’ (Figura 44, p. 306). In russo questa espressione è diventata idiomatica, a significare l’indipendenza di vedute e comportamenti: e proprio così si può definire la scelta di vita di Gubajdulina, la sua totale libertà e indipendenza interiori.³⁵⁵

La sceneggiatura ha una struttura ciclica e al centro della composizione vi sono tre incantesimi operati dalla donna. Nel primo essa si rivolge al fuoco chiedendo un amico e una guardia fedele (il cane); nel secondo, rivolta al sole, chiede un aiutante fedele com’è il vento per il sole stesso, e le giunge il cavallo. Nel terzo incantesimo la donna si rivolge alla luna chiedendole una nutrice, ed ecco la mucca. I titoli di testa sono accompagnati dalla musica ‘cosmica’ delle stelle: nel registro acuto gli archi suonano senza interruzione il tono di riferimento tonale Sol diesis con un tremolo microcromatico, mentre gli intervalli sparsi eseguiti al pianoforte, sempre nel registro acuto, assomigliano allo sfarfallio di stelle lontane. Al termine del film risuona la medesima musica: il tema della gatta sullo sfondo del tema del cosmo, dei pianeti.

Quasi all’inizio del film è introdotto il *Leitmotiv* della gatta, eseguito da un flauto contralto. La prima metà del tema, con i suoi ampi intervalli, ricorda i movimenti flessuosi della gatta, mentre nella seconda parte si sente chiaramente il tema, che abbiamo già più volte incontrato (Esempio 89, p. 296), della libertà-volo-elevazione (Esempio 96).



Esempio 96. Il tema della gatta

355. Un’altra prova della popolarità del racconto di Kipling in Russia è la canzone dal medesimo titolo lanciata dal leggendario complesso rock *Mašina vremeni* nel 1987, un anno prima del cartone animato.



Figura 46.
Inquadrature dal film *La gatta che andava in giro da sola*.

Fra i tre incantesimi sono inseriti tre episodi. La gatta racconta al bambino del male che l’uomo fa alla natura tagliando i boschi e uccidendo gli animali rari, parla del fiducioso cavallo Quagga, «del quale l’uomo ha cancellato per sempre le tracce sulla terra solo per divertirsi». Dopo il secco, dissonante suono di *cluster* all’organo, in una ripresa rallentata si vede il cavallo morente. «Per questo ora esiste la Lista rossa, per conservare le specie di animali e le piante in via di estinzione», continua la gatta. Si sente poi l’assordante rumore di uno sparo, reso con un *glissando* discendente da parte dei *cluster* suonati dall’organo. Questo elemento musicale si ripete nove (sic!) volte (Figura 45), mentre sullo schermo vediamo un animale che corre e, dopo lo sparo, cade morto (Figura 46).

La soluzione audiovisiva di questo episodio, con la sua ripetizione ossessiva, è molto efficace: per forza e tipo di impressione prodotta questo episodio si può confrontare con la scena finale di *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni, quando la protagonista guarda la villa del

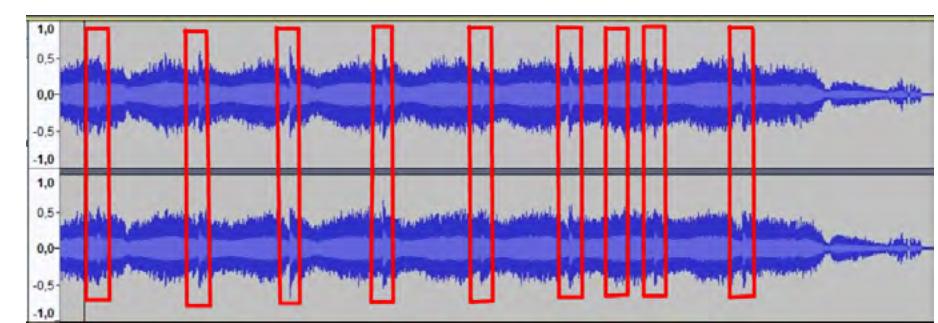


Figura 45.
Lo spettro sonoro del frammento dal film *La gatta che andava in giro da sola* che illustra i nove spari che uccidono gli animali

suo capo mentre per dieci volte di seguito, con variazioni minime, si ripetono le inquadrature dell'esplosione della villa.³⁵⁶

Il secondo episodio è collegato con il dominio dello spazio. Un coro infantile scandisce il ritornello: «Cosa c'è là, oltre l'orizzonte? Cosa c'è oltre l'orizzonte?», mentre una voce fuori campo racconta delle cime e dei deserti conquistati dall'uomo. Dopo il terzo incantesimo segue la sinfonia dei colori: in musica questo episodio viene reso con una vibrazione appena percettibile di strumenti a corda e a percussione nel registro acuto e dal suono di un secchio di latta con il latte che vi gocciola dentro (il suono riproduce il contrasto di alto, celeste e quotidiano – rappresentato dal suono del secchio per la mungitura). L'enumerazione degli elementi della natura secondo i colori è accompagnata da una sequenza di triadi ascendenti che sottolinea ancora una volta il cromatismo del suono e del colore.

Parte della musica per orchestra di *La gatta che andava in giro da sola* fu utilizzata più tardi in *Pro et Contra* (Sinfonia per orchestra 1989). È significativo che il lavoro sulla simbologia del colore non tardi a manifestarsi anche nella produzione principale, non per il cinema, di Gubajdulina, ossia nell'opera *Alleluja* per coro e orchestra, organo, voce bianca e proiettori luminosi (1990).³⁵⁷



Figura 44.
Inquadratura dal film
*La gatta che andava
in giro da sola*

356. «Dopo l'esplosione iniziale, nel lento avvicinamento della macchina da presa, quelle seguenti si alternano in modo sempre più ravvicinato per giungere al boato finale, preparato da ben tre colpi scanditi metronomicamente al battito di un secondo, quasi fossero una cadenza musicale». Cito la descrizione dell'episodio da Calabretto [2012, 177].

357. Sulla concezione del colore in *Alleluja* si vedano le parole di Cholopova: «Affrontando la letteratura specifica sul colore, Gubajdulina ha trovato una simbologia a lei vicina nel 'meccanismo' stesso di formazione del colore. Perché si materializzi un qualche colore dello spettro solare, il raggio di luce bianca, che cade

Quanto detto finora consente di concludere che ogni esperimento (riuscito o no) nel campo della musica per film di animazione si rifletteva e trovava un'eco anche nella produzione principale di Gubajdulina. Il motivo è che la compositrice è rimasta fedele a se stessa non solo al livello del linguaggio musicale, ma anche sul piano del contenuto. Tutta la sua opera è rivolta verso l'alto, verso la comprensione della vita, della missione dell'uomo: «Tutto ciò che scrivo, lo scrivo per la perfezione suprema, Dio, l'Assoluto». ³⁵⁸

su una superficie, deve perdere una parte delle sue componenti. Vale a dire: qualsiasi colore è il risultato del colore bianco che ha sacrificato una propria parte. La nascita di ogni colore comporta un appropriata percentuale di 'sacrificio' e in tal senso la compositrice ha elaborato una propria 'scala di vittime sacrificali cromatiche': giallo 1:7, arancione 2:6, azzurro 3:5, verde e porpora 4:4, rosso 5:3, blu 6:2, viola 7:1. Questa gamma di colori base è completata agli estremi dal colore di sintesi, bianco (0:8), e dal colore assente, nero (8:0)» [Restagno 1991, 255].

358. *Byt' orakulom*, TRK-Tatarstan-Novyj Vek, 2017 https://www.youtube.com/watch?v=PCF9aZ_PG98, consultato il 5 gennaio 2023.

Conclusioni



Figura 47.
L'orsa Miša offre pane e sale a Mickey Mouse, giunto a Mosca
in occasione del suo 60º compleanno.
Il primo a sinistra nella foto è il regista Fedor Chitruk (15 ottobre 1988)

Come ho mostrato in ognuno dei capitoli che compongono questo libro, il cinema di animazione sovietico partecipa a pieno titolo alla storia culturale del paese: le sperimentazioni di avanguardia degli anni Venti-Trenta, il trionfo del realismo socialista, delle tematiche patriottiche e della pedagogia socialista negli anni dello stalinismo, il nuovo sperimentalismo che accompagna il disgelo, condito di allusioni esopiche al totalitarismo e critiche al regime, il lirismo malinconico dell'*intelligencija* disillusa e ripiegata su se stessa negli anni della stagnazione... tutto si riflette e trova espressione nei film di animazione, che raramente sono pensati davvero a misura di un pubblico infantile e mai si propongono quale unico fine il divertimento spensierato. Non è un caso quindi che le colonne sonore dei cartoni animati sovietici siano opera di alcuni tra i compositori più noti e importanti del Ventesimo secolo, da Šostakovič a Weinberg, da Šnitke a Gubajdulina, in un paese che conosce sodalizi quale quello famosissimo tra Ėjzenštejn e Prokof'ev (*Aleksandr Nevskij* 1938) e quello, meno noto, tra Kozincev, Trauberg e Šostakovič (vedi pp. 60-62).

Pagina non marginale della cultura russa e sovietica, il cinema di animazione s'inserisce perfettamente nel quadro generale della ricerca e della sperimentazione artistica del Ventesimo secolo, a volte per contatti diretti tra personalità della cultura russa, europea e americana, che nonostante le rivoluzioni, le guerre mondiali e la guerra fredda non sono mai cessati — ricordiamo i famosi viaggi di Majakovskij (luglio – novembre 1925) e di Ėjzenštejn (maggio 1930 – maggio 1932) negli USA e in Messico, e viceversa i viaggi e i soggiorni in Russia di decine di artisti, scrittori e intellettuali, da Filippo Tommaso Marinetti³³⁹ a Walter Benjamin,³⁴⁰ da Curzio Malaparte³⁴¹ a Romain Rolland (1935) e André Gide (1936), senza

339. Sul viaggio di Marinetti a Mosca e a Pietroburgo (1914) si veda Lapšin [2008].

340. Al soggiorno in Russia (dicembre 1926 – gennaio 1927), motivato in parte dall'amore per la rivoluzionaria Asja Lacis, sono dedicate le pagine del suo *Moskauer Tagebuch*: Walter Benjamin [1983].

341. Curzio Malaparte soggiorna in URSS nel 1929. Ai suoi rapporti culturali con la Russia, un *fil rouge* che attraversa l'intera opera malapartiana cui non è stata sinora prestata la meritata attenzione, è dedicata

dimenticare la produttrice teatrale e regista americana Hallie Flanagan³⁴² — a volte in parallelo, come dimostrano le mai sopite discussioni sul futurismo italiano e russo o, in un ambito più specifico, quelle sulla paternità del suono disegnato, tra la sperimentazione sovietica del laboratorio *Mul'tzvuk* e Norman McLaren (vedi p. 15).

Di particolare interesse per la storia del cinema di animazione sovietico appare il confronto con la grande patria della cinematografia del Ventesimo secolo: Hollywood (Figura 47, p. 310).

La cultura russa dialoga con quella americana su vari piani: da un lato si hanno scambi di visite più o meno ufficiali, come nel caso dei già citati lunghi viaggi di Majakovskij, Ėjzenštejn e Flanagan. Dall'altro si assiste alla penetrazione capillare della cultura russa in quella americana, penetrazione che era iniziata già alla fine dell'Ottocento e che si rafforzerà notevolmente con la grande ondata migratoria seguita alla rivoluzione del 1917: tre delle quattro principali case cinematografiche americane sono state fondate da russi e polacchi, spesso ebrei, tutti ex sudditi dell'Impero russo: la Metro-Goldwin-Mayer (che riunisce gli studi fondati da Szmuł Gelbfisz e Lazar Meir), la Warner Bros. (fondato dai quattro fratelli polacchi Wonskolaser), la 20th Century-Fox (che riunisce vari studi, tra cui la 20th Century Pictures fondata da Iosif Michajlovič Šejnker. Per altro ricordiamo che Fox era un ungherese, Vilmos Fried, la cui madre si chiamava Fuchs).

Per ciò che riguarda più strettamente il tema di questo lavoro, tra i protagonisti più interessanti di questo dialogo c'è senza dubbio Walt Disney, uno dei padri dei film d'animazione, il cui contributo più grande alla settima arte è visto da molti nella creazione di un rapporto del tutto nuovo fra cinema e musica. Nella Notte degli Oscar 1942, *Premi speciali* sono attribuiti a Walt Disney, William Garity, John N. A. Hawkins e alla RCA Manufacturing Company «per il loro straordinario contributo al progresso dell'uso del sonoro nel cinema» oltre che a Leopold Stokowski, direttore dell'Orchestra di Filadelfia, «per il suo contributo alla realizzazione del progetto», con il progetto si intende il film *Fantasia* (1940).³⁴³

una recente tesi di dottorato, Giacobbe [2017].

342. Hallie Flanagan aveva visitato la Russia nel 1926 nell'ambito di un viaggio di studio in Europa finanziato da una borsa di studio della fondazione Guggenheim. Gli incontri con gli artisti russi, la visita dei teatri, la conoscenza degli esperimenti che venivano compiuti dai bolscevichi in ambito culturale la impressionano profondamente, così come la coesistenza di gravi problemi abitativi e ampi spazi destinati alla vita culturale. Quando nel 1929 il presidente Roosevelt la nomina capo del *Federal Theatre Project*, Flanagan 'importa' negli Stati Uniti l'esperienza teatrale della *Sinjaja Bluza* [Kurilla 2018].

343. «In 1942, Walt received another Honorary Oscar for the creation of *Fantasia*, and more specifically for the film's contribution to sound design. For the production of the film, designers and technicians at the Walt Disney Studios developed a new sound system, known as 'Fantasound' that approximated the experience of hearing a live orchestra in a symphony hall. The system was the precursor to today's Surround Sound,

Molto prima della creazione di *Fantasia* Disney, resosi conto dell'importanza della colonna sonora, aveva ingaggiato il compositore Carl Stalling, che conobbe all'inizio degli anni Venti nella sala cinematografica in cui lavorava accompagnando all'organo i film muti. A Stalling si deve l'idea di non adattare a posteriori la musica all'azione filmica, ma di plasmare quest'ultima su una colonna sonora preparata in precedenza [Vlad 1994, 162], nonché l'invenzione di un sistema per la sincronizzazione di musica e immagine ('tick system') che è all'origine di ciò che sarà poi noto come *Mickey Mousing*. Ma, soprattutto, si deve a Stalling la nascita della serie di cortometraggi animati noti come *Silly Symphonies* (*Sinfonie allegre*), una serie di corti musicali in cui figure inanimate prendono vita danzando al ritmo della musica composta dallo stesso Stalling [2002, 37-60]. La denominazione 'sinfonie', suggerita dal compositore per evitare quella troppo banale di musical [ivi 41], ci ricorda un altro grande merito storico di Disney: l'aver avvicinato la musica classica al grande pubblico, rendendola accessibile e interessante [Vlad 1994, 177]:

Un suo [di Disney. A.Zh.] non piccolo merito storico riguarda specificamente il campo della musica del nostro secolo: questo campo era frastagliato e diviso, Walt Disney ha saputo gettare non pochi ponti tra le opposte sponde della popolare musica leggera e dell'elitaria musica classica.

Un esempio emblematico di questo 'ponte' gettato tra cultura alta e cultura popolare è l'apparizione di Mickey Mouse nella veste di virtuoso del pianoforte nel cartone animato *The Opry House* (1929) di cui abbiamo già parlato nel capitolo 1 (vedi p. 16). La performance di Mickey Mouse, rumorosamente applaudito da un pubblico di campagnoli — tra cui la mucca Arabella in una delle sue prime apparizioni — ha inizio con il *Preludio* in Do diesis minore op. 3 n. 2 di Sergej Rachmaninov, seguita da un pastiche di diversi brani di musica classica, tra cui la *Rapsodia ungherese* n. 2 di Franz Listz e arrangiamenti dalla *Carmen* di George Bizet. La scena si conclude con il pianoforte che inseguiva Topolino cercando di mordergli il sedere, evidentemente scontento dell'esecuzione di cui invece si dichiara entusiasta Rachmaninov in persona.³⁴⁴

Confrontare *The Opry House* con il cortometraggio realizzato due anni

with speakers placed strategically around the sides and back of the audience chambers. Honored along with Walt Disney were Bill Garity, John Hawkins, and the RCA Manufacturing Company. *Fantasia* conductor Leopold Stokowski was also awarded an Honorary Oscar in 1941 for his contributions to the project» <https://www.waltdisney.org/blog/look-closer-recap-walts-honorary-oscars>, consultato il 5 gennaio 2023).

344. Nonostante l'odio per il suo troppo popolare preludio, che si vedeva costretto a suonare in ogni circostanza, Rachmaninov avrebbe detto a Disney: «I have heard my inescapable piece done marvelously by some of the best pianists, and murdered cruelly by amateurs, but never was I more stirred than by the performance of the great maestro Mouse», [Raykoff 2013, 14].

dopo in Russia da Nikolaj Voinov (*Il preludio di Rachmaninov* 1931; vedi p. 16) permette di vedere con chiarezza come il cinema di animazione avesse in Russia ai suoi esordi un segno opposto rispetto a quello del cartone animato americano. Se per Disney lo scopo fondamentale era l'intrattenimento divertente — il pianoforte che insegue Topolino — l'animazione sovietica è caratterizzata fino alla metà degli anni Trenta da un carattere marcatamente sperimentale e di avanguardia, reso possibile dalla assenza di quelle preoccupazioni strettamente commerciali che invece sono imprescindibili per Disney. Il classico *Fantasia*, oggi considerato uno dei suoi capolavori, rischia di provocare il fallimento dell'azienda, che si salva solo grazie al film successivo, il semplice ed economico *Dumbo* (1941). Il pubblico americano è infatti spaventato e spiazzato dal netto cambio di stile della Disney, che promuove *Fantasia* come un film colto, artistico, tutt'altro che 'per bambini'.⁵⁴⁵

Il cortometraggio di Voinov, in cui forme geometriche si muovono sullo schermo e 'illustrano' le frasi musicali con effetti simili, anche se tecnicamente rudimentali, a quelli che caratterizzano la *Toccata e fuga* in Re minore di Johann Sebastian Bach tradotta in linee animate da Oscar Fishinger per il film *Fantasia*, non deve misurarsi né con il mercato, né con studi di registrazione e distributori. Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta il cinema di animazione attraversa in URSS una fase di sperimentazione rivoluzionaria, che vede coinvolti i migliori artisti dell'epoca. Come descritto nel capitolo 1, Cechanovskij inviata il compositore Deševov a musicare il primo film sonoro della storia sovietica, ingegneri e compositori lavorano insieme alla creazione del 'suono disegnato', mettendo al servizio del cinema innovazioni tecnologiche e scoperte nate in altri settori e destinate a usi non artistici quali la possibilità di telecomandare via radio carri armati e ordigni esplosivi, o di intercettare conversazioni attraverso microspie.

Liberi da preoccupazioni commerciali, gli animatori sovietici sono però rigidamente vincolati dalla politica culturale del paese: sarà proprio quella a determinare la svolta che viene convenzionalmente definita 'disneyizzazione'. Nel 1935, quando si svolge a Mosca il primo 'Festival cinematografico internazionale', i cartoni animati di Disney hanno uno straordinario successo. Avendolo conosciuto personalmente a Los Angeles, Ėjzenštejn, presidente della giuria, gli scrive una lettera di congratulazioni e ne

riceve in risposta uno schizzo di Mickey Mouse con l'autografo di Walt. Ammaliato dalla produzione disneyana Ėjzenštejn [2017, 22] scrive:

Quest'uomo sembra conoscere non solo la magia di tutti i mezzi tecnici, ma anche gli strati, le immagini, le idee, i sentimenti più reconditi della mente umana. Era questo probabilmente l'effetto delle prediche di san Francesco d'Assisi. I dipinti del Beato Angelico ci incantano alla stessa maniera. La creazione di Disney avviene in qualche parte nel regno della profondità più pura e più originaria, là dove siamo tutti figli della natura. Al livello concettuale dell'uomo non ancora imbrigliato dalla logica, dalla ragione o dall'esperienza. È così che le farfalle intrecciano i loro voli. È così che crescono i fiori. È così che i ruscelli si stupiscono del loro stesso corso.

Di Disney si innamora lo stesso Stalin (il cui film preferito è *Biancaneve e i sette nani*, del 1937): la nuova parola d'ordine è 'vogliamo un Mickey Mouse sovietico!'. Nonostante le resistenze di molti registi, a cui dispiace rinnegare la tradizione grafica russa, famosa nel mondo per il suo altissimo livello, la questione del passaggio di tutto il cinema nazionale di animazione alla nuova tecnica rotoscopica è decisa. I cartoni animati di Disney, con il loro pseudonaturalismo e la vivacità delle immagini, piacciono ai dirigenti sovietici più di tutte le forme di sperimentalismo e avanguardia che sono messe al bando come arte decadente, borghese, formalista. Come si è detto nel capitolo 1, nell'estate del 1936 un decreto istituisce gli studi cinematografici *Sojuzdetmul'tfil'm*, organizzati come una copia degli studi americani, con la tecnica della 'catena di montaggio'.

Al di là degli aspetti tecnici, campo in cui gli americani erano sicuramente più avanzati, l'importazione dei modelli disneyani tradisce il desiderio della dirigenza sovietica di semplificare i linguaggi e offrire al pubblico la possibilità di evadere dalle crescenti difficoltà della vita reale: in un paese alle prese con i piani quinquennali, alla vigilia delle repressioni e dei grandi processi del 1937, anche Mosca sente un grande bisogno della 'felicità' che Disney sapeva regalare alle plebi americane.

Come è facile immaginare, l'atteggiamento nei confronti di Disney non è privo di contraddizioni: l'entusiasmo degli anni Trenta, quando Disney viene assolto dal sospetto di essere uno 'sporco capitalista' per via dei suoi umili natali che ne fanno un coraggioso *self-made man*,⁵⁴⁶ si accompagna a giudizi più ambigui, come quello di Ėjzenštejn [2017, 23-24], secondo cui:

Disney è una meravigliosa ninnananna per i sofferenti e gli sfortunati, gli oppressi e gli sfruttati. Per coloro che sono incatenati a ore di lavoro e momenti di riposo regolati, a una suddivisione matematica del tempo, le cui vite sono legate

545. «Futurist, surrealist, abstract artist: those are not customary descriptions of Walt Disney, yet they all fit. People who insist on pigeonholing him as a purveyor of bland family entertainment haven't bothered to watch his movies closely, especially his work in the 1940s. *Fantasia* alone should silence nay-sayers who only see Disney as a commercial populist; 75 years after its debut on 13 November 1940, it remains one of the most astonishing films ever to come from Hollywood». <http://www.bbc.com/culture/story/20151112-when-disney-got-adult-and-trippy>, consultato il 7 gennaio 2023.

546. «национального по духу и пролетарского по содержанию» («...национального по духу и пролетарского по содержанию») [Borodin 2005c, 96].

all'andamento del centesimo e del dollaro. [...] Sono piuttosto i 'sogni d'oro' in cui ci rifugiamo, come altri mondi in cui tutto è diverso, dove siamo liberi da qualsiasi vincolo.

Alla metà degli anni Quaranta quando, alla fine della guerra e in piena campagna contro il 'cosmopolitismo' (1948-1949), si viene a sapere che Disney avrebbe collaborato con i servizi segreti e sarebbe sospettabile di fascismo, razzismo e antisemitismo [Borodin 2005c, 96], l'atteggiamento nei suoi confronti subisce un drastico mutamento.

Un segno inequivocabile della fine dell'era disneyana – almeno sul piano della politica culturale: la tecnica rotoscopica sopravviverà ancora a lungo – si può leggere nell'accoglienza riservata al film *Čužoj golos* (*Una voce diversa* 1949) di Ivan Ivanov-Vano, di cui abbiamo parlato nel capitolo 1 (vedi p. 38). Sono passati poco più di dieci anni da *Kvartet* (*Quartetto* 1935) e *Šumnoe plavanie* (*Una navigazione rumorosa* 1937) quando Aleksandr Ivanov, il regista di *Kvartet* (1935), si scaglia contro il collega Ivan Ivanov-Vano accusandolo, come si è detto, di 'cosmopolitismo', servile sudditanza all'Occidente, colpevole imitazione dei modelli disneyani e della corrotta musica occidentale. L'attacco è tanto più sorprendente se si considera che Ivanov-Vano era stato uno dei principali nemici della disneyizzazione, laddove Ivanov si era dichiarato convinto della necessità di impararne e utilizzarne le tecniche.³⁴⁷ Ma il fine della polemica era evidentemente altro [Maljantovič 2005, 191]:

– Perché continue con Disney, Disney? – esordì quasi gridando, – quando il nostro cosmopolita ce l'abbiamo qui! Eccolo, seduto lì». Il dito indice puntò su Vano, che era seduto in prima fila [...] Lui è da tempo un ammiratore dell'occidente [...] mentre io giravo *Ded Ivan, Naš perelet, Kvartet*, lui cosa faceva? Girava *I tre moschettieri!* Copiava Disney! Vi ricordate le oche, erano rubate dal Donald Duck di quelli lì! E adesso che fa? Adesso fa *Čužoj golos*!!!

[...] L'obiettivo era stato raggiunto: il cosmopolita, prono davanti all'occidente, era stato chiamato per nome, smascherato e messo alla gogna!³⁴⁸

347. «Игнорировать или обойти Диснея – нельзя. Его нужно изучить и критически освоить. А для этого мы в первую очередь должны покончить с кустарницей и вредным универсализмом, которые процветают у нас в производстве мультиплекционных лент» («Ignorare o evitare Disney non è possibile. Occorre studiarlo e assimilarlo criticamente. E per fare ciò dobbiamo in primo luogo farla finita con la rudimentalità artigianale e con il pernicioso universalismo che fioriscono da noi nella produzione di pellicole di animazione») [Ivanov s.d. pubblicato online all'indirizzo <https://chapaev.media/articles/2764> consultato il 15 gennaio 2023].

348. «Что вы всё про Диснея, да про Диснея? – начал он с ходу, почти криком. – Когда у нас свой космополит есть! Вот он сидит!» И его указующий перст уперся в сидящего в первом ряду Вано. [...] Он уже давно перед Западом преклоняется. [...] в то время как я делал 'Деда Ивана', 'Наш перелёт' [имеются в виду 'Таёжные друзья'], 'Квартет' – он что делал? Он 'Три мушкетера' делал! Диснея копировал! Вы помните, помните – гусей с ихнего Дональда Дака сдирал! Он и сейчас что делает? 'Чужой голос' он делает!!!» [...] дело было сделано: космополит, преклоняющийся перед Западом, был назван, обличен и притгожден к позорному столбу!» [Maljantovič 2005, 191].

Subito dopo Ivanov prende la parola Nikolaj Burov, vicedirettore della *Sojuzmul'tfil'm*. Kirill Maljantovič ne ricorda così il discorso grossolano e pieno di errori:

– Bisogna smetterla, compagni! Ma a cosa siamo arrivati, che sulla testa di Aleksandrov [il direttore della *Sojuzmul'tfil'm*. A.Zh.] nel suo studio che ritratto c'è? Pensate che sia il nostro Duce, il caro compagno Stalin? No! Pensa un po', lui sulla testa ha il ritratto di Disney! E anche con l'autografo!³⁴⁹

L'entusiasmo per Disney lascia quindi il posto alla sua demonizzazione. Eppure, dopo più di un decennio di utilizzo di determinate tecniche e linguaggi, il cinema di animazione non può mutare così velocemente veste. Come abbiamo detto nel capitolo 1, gli anni Cinquanta sono caratterizzati dalla produzione di fiabe-lungometraggi tratte dal repertorio del folclore e della letteratura russa, le cui colonne sonore, dal caratteristico sinfonismo illustrativo, mantengono molti tratti in comune con il linguaggio musicale disneyano, quale si può ascoltare, per esempio, nella famosa scena della morte della madre di Bambi. Muovendo da un altro punto di vista, ma giungendo a conclusioni simili alle nostre, scrive Ennio Simeon [1995, 210]:

Le musiche scritte dai compositori sovietici per i film dei decenni successivi [anni Quaranta-Cinquanta, A.Zh.] risentono dunque pesantemente dell'atmosfera imperante durante lo stalinismo. Un turgido sinfonismo di stampo mahleriano e gli intenti di sottolineatura enfatica caratterizzano gran parte delle colonne sonore dei tardi anni Trenta, degli anni Quaranta e Cinquanta, tanto che, entro una certa misura, si può parlare di un avvicinamento stilistico e soprattutto drammaturgico tra la musica per film sovietica e quella hollywoodiana.

È solo a partire dagli anni Sessanta, con l'arrivo del disgelo, che nel cinema di animazione si verificano reali cambiamenti sia musicali sia grafici: l'abbandono della tecnica rotoscopica e dello pseudonaturalismo e il ritorno dello sperimentalismo in campo musicale.

I giovani compositori possono finalmente accedere a nuovi linguaggi musicali, sia d'avanguardia, sia pop, purché al di fuori dai circuiti accademici. Il cinema diventa così rifugio per le nuove sperimentazioni, quali quelle della regista Gubajdulina di cui si è parlato più volte a proposito del sintetizzatore ANS (vedi pp. 48 e 273). La musica da film si fa più raffinata, cessando di essere puramente illustrativa: come abbiamo visto con Šostakovič, Šnitke e Gubajdulina, composizioni nate come colonne

349. «Прекращать ета надо, товарищи! А то у нас до того дошло, что у Александрова в кабинете над головой чай партрет висит? Думаете вождя нашего, дорогого товарища Сталина? Нет! У него виши ты – Диснея етова партрет висит! И даже с подписью!» [*Ibidem*].

sonore entrano poi nei repertori dei rispettivi autori come musica assoluta. Il pesante sinfonismo illustrativo degli anni Cinquanta è soppiantato da una musica da camera più intima, a volte neoclassica, come nel caso di Weinberg, a volte complicata da soluzioni armoniche della musica contemporanea. Il musical, che non cessa di esistere – pensiamo per esempio alla colonna sonora dei *Bremennskye muzykanty* (*I musicanti di Brema* 1969) opera di Gennadij Gladkov (vedi p. 50) – raggiunge un livello di maggior maturità che lo differenzia dagli ingenui calchi degli anni Trenta. Un importante punto di svolta è rappresentato dal film di Chitruk *Storia di un delitto*, di cui abbiamo parlato diffusamente nel capitolo I (vedi pp. 39-41). Qui si percepisce con chiarezza come l'influenza americana abbia ceduto il passo a quella della scuola di animazione di Zagabria e dell'animazione ceca. Semplicità e divertimento per tutti non sono certo tra gli obiettivi di questi nuovi cartoni animati, che non si rivolgono più a un pubblico infantile.

Un confronto tra gli stili e i metodi di lavoro degli animatori cechi e di quelli sovietici non rientra tra i temi di questo lavoro: mi limiterò qui a ricordare il regista Jiří Trnka, illustratore, animatore e regista ceco, celebre per le sue animazioni di pupazzi in *stop motion*, il cui famoso cortometraggio *Ruka* (*La mano* 1965), creato in collaborazione con il compositore Václav Trojan, si presta molto bene a un confronto con *La fisarmonica di vetro* di Chržanovskij, di cui abbiamo a lungo parlato nel capitolo IV (vedi pp. 226-243). Entrambi i film, infatti, trattano il tema dell'artista in una società totalitaria. Ciò che però ha qui più importanza è il sodalizio tra Trnka e Trojan, che ricorda i modelli di collaborazione caratteristici del cinema di animazione sovietico [Vičar 2005, 41]:

Trnka's animated films with Trojan's music achieved sensational success internationally and won numerous top prizes at film festivals. Even though Trnka received the most acclaim, it was obvious from the start that a large share of the appeal of these films was due to Trojan. The visual and musical aspects of these films were ideally suited to each other.

Come nei sodalizi che abbiamo illustrato nei capitoli precedenti, anche in questo caso il compositore non è un professionista stipendiato dalle case cinematografiche, come nel caso dei fratelli Sherman, ma un artista libero, autore di musica assoluta, non-applicata, interessato però a comporre una colonna sonora in stretta collaborazione con il regista [Bellano 2019; Miceli 2009, 940-945]. Proprio a questa specificità del rapporto tra cinema di animazione e musica in URSS (e in alcuni altri paesi del Patto di Varsavia) è dedicato il presente lavoro.

Esiste l'idea preconcetta che la musica per film, compresi quelli di

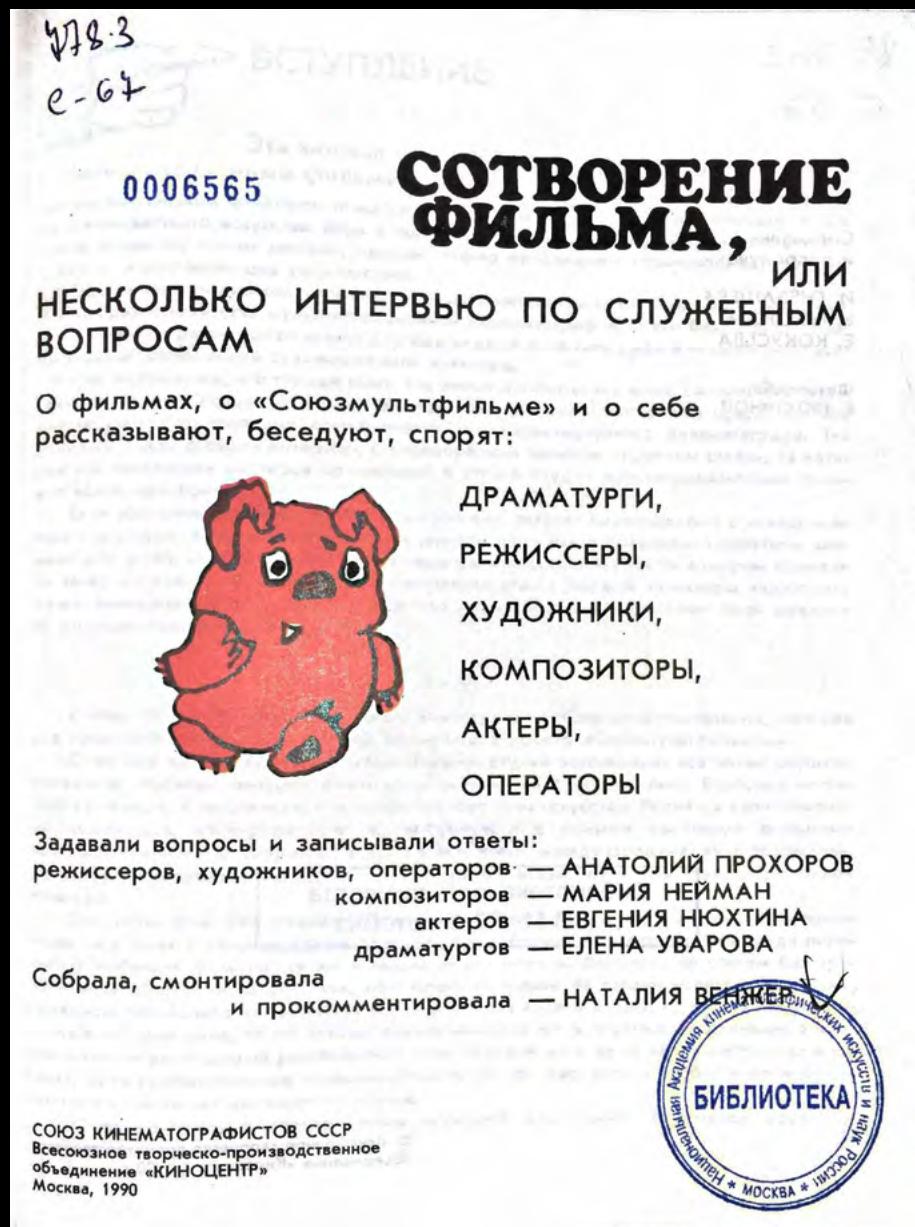
animazione, sia musica di second'ordine e che per i compositori si tratti di un ripiego obbligato, motivato da necessità economiche, dalla censura o da altri fattori extra-artistici.³⁵⁰ Contro questa visione si schiera Roman Vlad, invitando i musicisti a «non abbandonare il cinema nelle mani di mediocri mestieranti».³⁵¹

I risultati della nostra ricerca dimostrano invece quale posizione di rilievo occupi la musica scritta per il cinema di animazione nell'opera complessiva di compositori di primissimo piano. Per Šostakovič si tratta della ricerca di un nuovo genere musicale, la 'cine-opera' cui dedica addirittura un articolo (vedi Appendice 2). Per Weinberg, cui non erano estranee le preoccupazioni di carattere economico, comporre per il cinema di animazione rappresentava una felice fuga dai temi che considerava obbligatori nella sua musica assoluta: la guerra, l'olocausto, la sofferenza. Inoltre, è proprio il cinema a garantirgli una più vasta notorietà: *Quando volano le cicogne* vince la Palma d'oro a Cannes, mentre *Vinni-Puch* è il cartone animato più amato da intere generazioni di russi. Per Šnitke l'incontro con Chržanovskij si rileva fondamentale ai fini dell'elaborazione del polistilismo. Gubajdulina, l'unica a dichiarare di essere stata costretta a lavorare per il cinema per una questione di sopravvivenza, ammette però che si trattava di una rara opportunità di lavorare con l'orchestra e che molte idee, entrate in seguito nella sua musica assoluta, erano nate dalla collaborazione con Garanina.

Possiamo dunque concludere che per questi quattro compositori la musica composta per il cinema di animazione abbia costituito un importante 'laboratorio sperimentale' e che, dunque, lo studio *Sojuzmul'tfil'm* abbia lasciato una traccia profonda nella storia della musica sovietica.

350. Contro questo tipo di preconcetti si schiera anche Sergio Miceli: «dai tempi della Rivoluzione d'Octobre in poi, e perfino nei movimenti d'avanguardia artistica, il cinema ha assunto un ruolo sociale primario e ben lontano dall'apparire ai compositori un'attività di ripiego» [Miceli 2009, 398].

351. «Anche se una musica da film risulta così perfettamente integrata nel complesso dell'opera cinematografica da dar luogo a quel vero e proprio fenomeno di 'mimesi sonora' che secondo Eisenstein ne condiziona l'idoneità filmica, cionondimeno la sua presenza non può non incidere sulla ricettività dello spettatore (inconscio uditore che *sente* senza ascoltare) e contribuire così a plasmarne il gusto. Ciò vale a maggior ragione nel caso di realizzazioni cinematografiche nella quali la musica emerge con più marcata evidenza come nei disegni animati che costituiscono il genere filmico prelibato dalla gioventù. Donde risulta per i migliori musicisti contemporanei l'imperativo d'ordine culturale di non disertare il campo del cinema e di non abbandonare nelle mani mediocri mestieranti una così importante leva per la formazione della sensibilità musicale delle nuove generazioni» [Vlad 1955, 310].



Natalija Venžer

La creazione di un film,
ovvero alcune interviste su questioni di lavoro

Reportiamo qui la traduzione di alcune pagine tratte dal libro di Natalija Venžer, *Sotvorenje fil'ma ili neskol'ko intervju po služebnym voprosam* (*La creazione di un film, ovvero alcune interviste su questioni di lavoro*) [Venžer, 1990]. Nata a Mosca nel 1932 e morta sempre a Mosca nel 2021, Venžer è stata una delle più importanti studiose nel campo del cinema di animazione russo e sovietico. Autrice di numerosi scritti, è anche fondatrice della più completa banca dati sui film di animazione e sui loro autori sul sito web <http://www.animator.ru>, che ha curato in collaborazione con Fedor Chitruk, nipote del regista omonimo.

Sotvorenje fil'ma è una raccolta di interviste con registi, compositori, attori, sceneggiatori e artisti coinvolti nel processo della produzione dei film di animazione. A renderlo fondamentale per la mia ricerca è il fatto che si tratti di una delle pochissime pubblicazioni a toccare il tema del rapporto tra musica e cinema di animazione: in numerose interviste gli interlocutori sono compositori, e ciò permette di conoscere direttamente la loro opinione sull'argomento trattato in questo libro.

Nel frammento qui riportato dialogano con Venžer i registi Fedor Chitruk, Andrej Chržanovskij e Jurij Norštejn e i compositori Moisej Weinberg, Al'fred Šnitke, Sofija Gubajdulina e Michail Meerovič. A conclusione dell'intervista Venžer pone una domanda che coincide con quella cui cerchiamo di rispondere con la presente ricerca [Venžer 1990, 93]: «ma se il cinema di animazione ha influenzato l'opera di compositori come Šnitke, Gubajdulina, Weinberg, non significa forse che lo studio *Sojuzmul'tfil'm* ha lasciato una traccia anche nella storia della musica sovietica?»

*Nel giorno secondo-terzo dalla creazione
del film di animazione il compositore fa il suo ingresso
fra i creatori di questo miracolo quotidiano...*

Questo giorno è il secondo, perché gli incontri fra regista e compositore cominciano quando le accese discussioni con il disegnatore sono ancora tutt'altro che concluse. Ma è anche il terzo, perché, ancor prima di cominciare a scrivere la musica, il compositore farebbe bene non solo a prendere conoscenza della sceneggiatura e della tabella di esposizione (*exposure sheet*), ma anche a dare un'occhiata ai personaggi, all'ambientazione del futuro film. Del resto, capita anche che la musica venga composta e trascritta quando ormai il film è quasi pronto, come nel cinema di finzione.

Comunque sia, la musica nel cinema di animazione non è proprio la stessa cosa che in quello di finzione. Anzi, si può forse dire che è tutt'altro. Il compositore Michail Aleksandrovič Meerovič, autore della musica di molte decine di film, ha scritto: «Se

Figura 48.
Sotvorenje fil'ma ili neskol'ko intervju po služebnym voprosam,
Moskva 1990

Glinka ha detto: 'È il popolo a comporre la musica: noi non facciamo che elaborarla', così noi oggi possiamo dire che nel cinema di animazione è il regista a comporre la musica, mentre noi compositori aiutiamo solamente a darle voce».

Non si tratta di finta modestia, anzi: è piuttosto il riconoscimento dell'importante ruolo svolto dalla musica nel cinema di animazione, nella struttura stessa del film. La maggior parte dei cartoni animati non può esistere senza musica, così come un dramma cinematografico non vive senza il dialogo degli attori. Ed è questa la ragione per cui il regista, che è autore-direttore di tutta la squadra, non potrebbe rassegnarsi all'arbitrio del compositore (se pure esistesse).

(Replica di Ida Garanina: «E infatti, il compositore mi dice sempre: 'Sei stata tu a scrivere la musica, c'era già nelle indicazioni che mi hai dato. Quanto a me, ho dovuto solo capire e sentire'»).

Alcuni anni fa, in uno studio della Televisione centrale, si sono svolti un incontro e un dibattito che avevano diretta attinenza con il nostro argomento. All'incontro prendevano parte registi, compositori, attori impegnati nella realizzazione di film di animazione, i quali raccontavano del loro lavoro sulla musica e sulle canzoni per i cartoni animati. Conduceva la trasmissione Fedor Savel'evič Chitruk. Così, al momento di passare al racconto del 'terzo giorno della creazione', che, come d'accordo, rimaneva anche il secondo, abbiamo tentato di rievocare e ricreare i termini quell'antica conversazione e abbiamo pregato Fedor Savel'evič di tornare a condurre questo nostro incontro immaginario, cosa che gentilmente ha acconsentito di fare. Fra i partecipanti alla conversazione vi sono anche persone che non erano presenti quel giorno nello studio televisivo, ma hanno accettato di intervenire in questa nostra tavola rotonda.

Ecco perché abbiamo rinunciato a presentare i partecipanti alla nostra conversazione: già così è molto interessante ciò che raccontano di se stessi e degli altri!

Ed ecco allora la prima domanda al conduttore: «Fedor Savel'evič, come vede il ruolo della musica nel cinema di animazione?»

Chitruk. La musica nel cinema di animazione? Io direi: la musica e il cinema di animazione, perché non è ancora chiaro quale dei due contenga l'altro! A volte l'impulso a creare un film di animazione viene dalla musica stessa...

Ricordo che il mio primo vero incontro con il cinema di animazione si è impresso nella mia memoria come un tutto unico: sonoro, visivo e musicale. Un vero e proprio choc è stato per esempio il film del regista Suteev *Šumnoe plavanie* (*Una navigazione rumorosa*), di cui posso ancora oggi cantare tutte le melodie, dall'inizio alla fine. E sono passati cinquant'anni! Ricordo il film musicale *Kot v sapogach* (*Il gatto con gli stivali*), sempre degli anni Trenta. E mi ricordo tutte le frasi musicali. In generale, quando la musica può sostituire la parola senza danno per l'idea e per la comprensione, è preferibile il ricorso alla musica. Ricordo quali difficoltà abbiamo dovuto affrontare con il compositore Weinberg quando abbiamo fatto *Vinni-Puch* (*Winnie the Pooh*). Perché era un testo meraviglioso, in cui ogni parola valeva oro. Abbiamo preso il testo quasi com'era nel libro, ma anche la musica era splendida. A me dispiaceva per ogni parola, ma anche per ogni nota...

Weinberg. Ho conosciuto Fedor Savel'evič Chitruk molto tempo fa, quando ancora nello studio lavorava alla produzione di cartoni animati ed era un vero maestro nel suo campo. Forse il nostro incontro è avvenuto durante la lavorazione di uno dei film per cui io scrivevo la musica e lui si occupava dell'animazione, non ricordo con precisione... Quando Chitruk mi ha invitato a scrivere la musica per un suo film ho subito accettato...

Chitruk. Beh, il mio desiderio di lavorare con Moisej Samuilovič è comprensibile: lui era uno dei nostri più importanti autori di musica sinfonica e aveva iniziato a comporre musica per cartoni animati già dal 1949. Aveva collaborato con i nostri corifei. La sua

musica risuona in alcuni dei nostri film che hanno fatto epoca, come *Chrabryj Pak* (*Pak il coraggioso*), *Sneguročka* (*La fanciulla di neve*), *Dvenadcat' mesjacev* (*Dodici mesi*)...

Weinberg. E però tra i miei film considero più riusciti proprio quelli fatti con Chitruk: *Kanikuly Bonifacija* (*Le vacanze di Bonifacio*), la serie di *Vinni-Puch*, *Lev i byk* (*Il leone e il toro*). Quando iniziavamo la lavorazione per prima cosa il regista mi dava da leggere la sceneggiatura. Poi io gli suonavo alcuni temi musicali, che dovevano caratterizzare i protagonisti. Poi passavamo giornate intere seduti insieme al pianoforte, e per ogni secondo della storia io improvvisavo un accompagnamento. Poi, ottenuta l'approvazione di Chitruk, davo a tutto ciò una veste musicale adatta al film. Non era pane che si guadagnasse facilmente. Ma tutta la fatica richiesta dalla collaborazione con Chitruk, persona estremamente esigente, era compensata dall'alta qualità artistica del risultato.

Nel complesso il lavoro del compositore nel cinema di animazione è tutt'altro che facile. E comunque, scrivere una sola parte di un cartone animato è più complicato che scrivere la musica di un lungometraggio di finzione. Perché per un film di finzione si scrive in modo, per così dire, monolitico, mentre qui tutto è suddiviso in inquadrature di mezzo secondo. Ogni secondo visivo, 'ottico', deve avere un proprio equivalente musicale. Bisogna poi tener conto dei desideri del regista e contemporaneamente cercare di far sì che ci sia una concezione musicale, una forma musicale, che il risultato sia un numero con tutti gli elementi della *pièce* musicale: intreccio, sviluppo, conclusione... e che allo stesso tempo coincida con la struttura del cartone animato, con i suoi disegni. In questo, è ovvio, aiuta la conoscenza dei disegni, degli schizzi degli artisti del film.

Senza dubbio, lavorare per il cinema di animazione mi arricchisce moltissimo anche come compositore di musica sinfonica. Trovo che sia un'esperienza molto utile, che permette di ottenere nuovi risultati dal punto di vista artistico.

Chitruk. Se si chiede cosa sia più difficile per un regista nel lavoro sull'animazione, ciascuno risponderà probabilmente in modo diverso. Per me la cosa più difficile è percepire il ritmo. Il ritmo non è un passo, un metro, un tempo, ma un'alternanza di stati d'animo. Come esempio di soluzione ideale (non ho timore nell'usare questa parola) del ritmo posso citare l'episodio del film *Ežik v tumane* (*Il riccio nella nebbia*), in cui il Riccio finisce in mezzo alla nebbia, in un mondo in cui tutto è ignoto, e questo ignoto lo attira e insieme lo spaventa, dove tutto è nuovo e perfino la foglia che gli passa sulla testa è come se provenisse da un altro mondo. Nella nebbia il Riccio si avvicina a qualcosa di scuro e tocca il tronco di un albero. All'inizio ho visto il film in fieri, senza sonoro. E poi ho visto l'albero nel film finito e l'ho sentito: non è un lapsus, bisognava proprio sentirlo. Questa chioma che si agitava... l'ho vista e sentita con gli occhi e le orecchie del personaggio, del Riccio, e d'un tratto quell'albero ha assunto per me un significato diverso, simbolico. L'albero è un tetto, è casa mia, è la terra, la volta celeste, l'universo. Ecco a quali immensità mi ha portato la musica... E poi succede qualcos'altro: il Riccio si ricorda all'improvviso di aver dimenticato da qualche parte il suo fagotto: come ritrovarlo in quella nebbia lattiginosa... Il fagotto per lui è molto importante (così vuole la trama), e lui si slancia e corre, e il compositore, in una fattura musicale a strappi, rende l'agitarsi dell'anima e del corpo... con totale, assoluto sincronismo. Azione e musica costituiscono la seconda fattura. Quando guardiamo, vediamo il Riccio che si agita; quando ascoltiamo, vediamo la sua anima che si agita...

Meerovič. La cosa più buffa è che quando scrivevo la musica per l'episodio dell'albero mi sembrava che fosse tutto un capriccio del regista. Ma in lui credevo, mi fidavo ciecamente e, come si è visto, non mi ero sbagliato.

Chitruk. Durante l'allestimento del film, mentre ne prepara il modello, il regista deve sentire tutta la partitura sonora. Ogni cosa: non esiste musica a sé stante, battute,

rumori separati gli uni dagli altri; esiste la partitura sonora, e tutto deve essere bilanciato perché la musica non disturbi la parola o viceversa, e i rumori non coprano entrambe.

Norštejn. È per questo che a volte diventa così difficile spiegare al compositore quale musica vuoi sentire da lui in ogni singolo caso. Tutti i miei film li ho girati in collaborazione con Michail Aleksandrovič Meerovič. Abbiamo lavorato insieme per molti anni, ma questo non significa affatto che ci intendiamo sempre. Quali trucchi ci sono voluti in qualche caso... muggire, saltare, battere la testa contro il muro per indurre Michail Aleksandrovič a scrivere quella musica, e solo quella, che era necessaria per realizzare il progetto.

Meerovič. Ho cominciato a lavorare alla *Sojuzmul'tifilm* molto tempo fa. Ho scritto la musica per molti film, credo non meno di cento... A condurmi al cinema di animazione era stato l'artista e regista Evgenij Migunov. Avevo scritto la musica per il suo film *Karandaš i Kljaksa* (*La matita e la macchia*), il primo film di pupazzi. Mi ricordavo di lui perché era stato il mio primo incontro nell'ambiente del cinema di animazione, ed era una persona brillante e interessante... E ora il destino mi aveva portato a lavorare insieme a Norštejn. E solo a quel punto ho capito veramente com'era difficile scrivere la musica per un film di animazione. È difficile lavorare con Norštejn. Lui vede tutto con precisione e acutezza. Capisco che un regista non debba saper esporre la propria visione in una specie di saggio. Jura certo non lo fa, e per questo mi è spesso difficile capire quello che vuole. E poi la difficoltà di lavorare con Norštejn dipende anche dal fatto che è sempre alla ricerca di qualcosa e non è per nulla facile tenere il passo con lui. Con altri registi il lavoro procede diversamente, e in questo caso io entro nel film come 'componente' autonomo.

Ho fatto molti film con Norštejn e di conseguenza ho imparato, o forse sto ancora imparando a capirlo. C'è stato ad esempio, mentre si girava *Žuravl'i caplja* (*L'airone e la gru*), il seguente episodio. In un certo punto del film Norštejn insisteva perché ci fosse un flauto. Lo pretendeva proprio: un flauto e nient'altro! Gli dico «Jura, il flauto ha un timbro freddo, e in più c'è la vibrazione, non farà affatto l'impressione che ci vuole». «No, – dice lui, – no». «Jura, – dico io – gli strumenti li conosco, sono un compositore...». «No, per niente al mondo!» E sapete come è finita? Un piccolo miracolo. A quell'epoca un mio vicino studiava il flauto e d'un tratto, proprio nel mezzo di questa nostra conversazione, si è messo a suonare. Dico: «Jura, è questo che vuole?». Si è messo a fare grandi gesti con le braccia: «Neanche per idea!». Ecco come è andata a finire col flauto.

Ora sta girando un film tratto da Gogol', *Šinel'* (*La mantella*)... Mi dice: «Bisogna che la musica rappresenti il modo in cui si scrivono le lettere dell'alfabeto». Nel film è Akakij Akakievic che scrive le lettere. Ci ho provato, e lui mi fa: «Capisce, ho bisogno delle lettere, delle lettere!...» Grazie alla mia relativamente lunga esperienza, so che in genere per qualsiasi film si può scrivere la musica più diversa. Che il segreto sta nel fatto di elaborare una concezione. La medesima trama si può illustrare in modo ironico o drammatico, oppure partendo da un contrasto. Ad esempio, nella *Carmen*, nel momento tragico in cui José uccide Carmen, il coro canta la melodia 'To-re-ador...tam...tara...ra...ram...', e l'effetto è particolarmente forte. Ma, almeno mi sembra, non esiste una musica che rappresenti le lettere dell'alfabeto. E dunque, gli mostravo diverse mie composizioni... lui sceglieva qualcosa, ma poi al momento della registrazione era scontento perché, diceva, non funzionava. Capisce, ho bisogno delle lettere...

Norštejn. In questo caso il suono è qualcosa che proviene dal cosmo o dalla coscienza di Akakij, e si unisce con lui nel momento in cui poggia la penna sulla carta e comincia a tracciare la lettera 'M'. Tutto deve convergere verso questo punto, su questa lettera. Deve essere come quando un bimbo di cinque anni fa scorrere l'archetto su un violino. Il suono gli viene incerto, debole. E questo suono ha una qualità che nessun

violinista professionista potrebbe avere. Forse non riesco a spiegarlo con le parole, ma sento come deve essere. In nessun caso deve essere un tema musicale!..

Meerovič. Nonostante tutto, sono molto soddisfatto del mio lavoro con Norštejn. E sono felice di lavorare con lui e sempre pronto a farlo. Nonostante le difficoltà. Il lavoro non gli riesce facilmente ed è difficile lavorare con lui, quindi tutto è come deve essere. È una persona estremamente scrupolosa e coscienziosa. Mi viene in mente un episodio del nostro lavoro comune. La musica era ormai tutta registrata, il film stava per essere finito e d'un tratto ecco che telefona Norštejn e, con voce agitata, mi prega di venire subito allo studio. Mi metto in macchina e vado. Dice: «Capisce, qui adesso abbiamo questa scena: le farfalle svolazzano; lei deve mettersi al pianoforte e fare un 'cip cip'!». Insomma, mi metto al pianoforte, faccio un 'cip cip' e me ne vado. Jura sembrava soddisfatto.

L'animazione richiede una straordinaria precisione, e la musica va adattata in modo che tutto torni. Ad esempio: Jura mi ha appena telefonato per dirmi che ha bisogno di rappresentare fra la folla una massa di persone che si soffiano in naso, ognuna a modo suo. E io come faccio, se la lunghezza del film è limitata?.. Bisognerà probabilmente improvvisare in base all'immagine. Sono convinto che sia impossibile fare bella musica per un brutto film. Ho un'esperienza in proposito. Il regista, chissà perché, aveva girato il film senza musica. Perché non lo so... Poi mi ha fornito una scaletta analitica, secondo per secondo. Per due settimane ho tenuto gli occhi inchiodati su quei secondi, poi ho composto la musica (di solito lo faccio più in fretta), con grande cura, dannandomi l'anima, e al momento nella registrazione non ne veniva fuori nulla. Dico al regista: «Non è che ha tagliato qualcosa?» e lui mi risponde: «Sì, ho tagliato un po', qualcosa...» Aveva tagliato!.. Mi è toccato salvare la situazione improvvisando al pianoforte, su vari strumenti elettrici... È un lavoro complicato...

Se uso in altre mie opere la musica scritta per i cartoni animati? In genere no. Ma un noto musicologo, un professore, una volta ha ascoltato per radio delle mie composizioni sinfoniche, che non avevano nulla a che fare col cinema di animazione, mi ha telefonato e mi ha detto: «Sa, mi pare che la sua musica abbia qualcosa che ricorda il cinema di animazione». Come ho poi capito, lui non aveva la minima idea che io scrivessi musica per il cinema di animazione. Ci deve essere quindi una qualche interazione: o il cinema di animazione ha influito sulle mie composizioni serie, o, viceversa, queste ultime hanno avuto una certa influenza sulla musica destinata al cinema di animazione...
[...]

Chitruk. L'animazione utilizza con successo anche la musica classica. Tutti noi ricordiamo cartoni animati come *Vremena goda* (*Le quattro stagioni*) e *Ščelkuncik* (*Lo schiaccianoci*) con la musica di Čajkovskij, *Okno* (*La finestra*) con la musica di Prokof'ev... La musica di Skrjabin, di Glinka, di Rachmaninov e di molti altri classici ha risuonato sullo schermo dei cartoni animati. Ed è naturale. Succede a volte che l'impulso, l'embrione di un'idea prenda le mosse dalla musica. Così è stato, ad esempio, nel film *Le quattro stagioni* (del regista Ivanov-Vano), dove è stata la musica stessa a suggerire un interessante procedimento stilistico. È un film molto particolare, in cui vengono impiegati i materiali più diversi, non solo per dimostrare che si è capaci di utilizzarli, ma soprattutto per trovare un qualcosa che equivalesse in maniera più puntuale alla musica. Anche il film *Seča pri Keržence* (*La battaglia di Keržene*) di Ivanov-Vano e Norštejn con musica di Rimskij-Korsakov ha reso necessaria la ricerca di materiale adeguato, che si è risolta nella decisione di utilizzare antiche icone e affreschi russi, che sullo schermo hanno acquistato vita e movimento del tutto nuovi.

All'inizio degli anni Trenta il giovane Šostakovič aveva composto appositamente la musica per il film *Skazka o pope i rabotnike ego Balde* (*La fiaba del pop e del suo bracciante Gnocco*) del regista Michail Michailovič Cechanovskij... E già che

stiamo parlando di classici, è il caso di ricordare anche la trilogia puškiniana di Andrej Chržanovskij con musica di Al'fred Šnitke. Alla base del film vi sono i disegni del poeta e altri suoi testi, letti dagli attori Smoktunovskij e Jurskij.

A prima vista pareva difficile che si potesse girare un film del genere in forma di cartone animato. Perché per decenni, quasi senza rendercene conto, avevamo creato uno stereotipo del film di animazione. Ovviamente, non intendo dire nulla di male, ma tutti noi eravamo abituati a prender posto nella nostra poltrona e a guardare un cartone animato rilassandoci. E invece un film come *Osen'* (Autunno), come del resto tutta la trilogia, richiede tensione, attenzione, non bisogna lasciarsi sfuggire una sola inquadratura. In questo caso il cinema di animazione entra in collisione con l'origine documentaria (i disegni dovuti alla penna di Puškin), e da questo materiale documentario scaturisce l'unicità del film. Si tratta di uno studio della personalità di Puškin, della sua opera, della sua poetica. E al tempo stesso è una vera opera d'arte, in cui regista, disegnatori, compositore, attori creano un'immagine del genio di straordinaria forza, potenza e profondità. Mi sembra che qui stia la sua novità. Non bisogna aver timore di sconfinare nel territorio delle arti contigue, se si tiene presente che la funzione principale di ogni arte è di far appello ai sentimenti dello spettatore.

La musica scritta da Šnitke per questo film è molto importante, necessaria e (cosa che per me equivale alla massima lode) non 'si perde' accanto a fenomeni giganteschi come il testo e i disegni di Puškin. Non c'è dubbio che il lavoro di Al'fred Šnitke per il cinema di animazione arricchisca la nostra arte. E credo che sia rilevante il suo apporto non solo a questa trilogia, ma in generale al livello intellettuale del nostro cinema di animazione. Šnitke, e non solo lui, ma anche altri compositori sinfonici, aiutano i disegnatori a far ricorso a materiali nuovi con più coraggio di quanto abbiamo fatto noi finora, e nel nostro lavoro troviamo in loro un punto di appoggio.

Šnitke. È stato l'incontro con Andrej Chržanovskij nel 1967 a guidarmi verso il cinema di animazione. Mi disse di aver ascoltato il mio *Primo quartetto* che, secondo lui, era la musica del suo prossimo film. Certo, non era musica da film bell'e pronta, ma lui mi ha proposto di leggere la sceneggiatura di *Stekljannaja garmonika* (*La fisarmonica di vetro*), sceneggiatura che mi ha colpito molto, perché fino a quel punto avevo avuto un'idea completamente diversa dell'animazione. Mi ha colpito anche l'autore della sceneggiatura, Gennadij Špalikov, con cui ho fatto allora conoscenza, e i racconti di Andrej su di lui... E alla fin fine mi ci sono appassionato...

Chržanovskij. La storia della mia conoscenza col compositore Šnitke è abbastanza inconsueta e mi permetto di raccontarla in questa sede.

Quando ho iniziato a lavorare al film *Stekljannaja garmonika* (*La fisarmonica di vetro*) non riuscivo a fissare la mia scelta su un possibile compositore: nel mio ristretto orizzonte musicale non riuscivo a vedere un compositore dotato della necessaria acutezza di sguardo e, di conseguenza, di scrittura musicale.

Ed ecco che accendo la radio e letteralmente rimango di sasso, catturato dai primi suoni che sento: è quello che sognavo. In quei pochi minuti in cui ascoltavo la musica sono riuscito perfino a immaginare un episodio del mio futuro film.

Ma era presto per rallegrarmi: alla fine della trasmissione l'annunciatore non dice che musica avevano trasmesso e chi ne fosse l'autore. Viene però citato il nome del commentatore musicale che aveva condotto la trasmissione. Era un nome che avevo sentito prima, mentre era la prima volta che incontravo la musica di Šnitke. Su mia richiesta, degli amici comuni ci hanno fatto conoscere, e sono riuscito a ottenere l'assenso di Al'fred Garrievič a collaborare al nostro film.

Šnitke. Era dal 1962 che lavoravo nel cinema, e quindi avevo già una certa esperienza. Ma qui, nel cinema di animazione, tutto era diverso, la musica andava composta

all'inizio, e non alla fine del lavoro, bisognava comporre 'per caselle', per secondi... Ciò che per me si rivelò estremamente importante era la grande quantità di materiale visivo. Il regista mi ha fatto subito conoscere artisti geniali: Julo Sooster, Jurij Sobolev, Vladimir Jankelevskij... Mi sono recato molte volte con Andrej nell'atelier di Sooster, dove sceglievano il materiale figurativo necessario, e lì mi è apparso chiaro che tutte le immagini plastiche del futuro film erano opere d'arte che prendevano vita. Ed ecco che, quando ho visto la grande quantità di queste immagini dallo stile diverso, mi sono preoccupato: come mettere insieme tutto questo, non sarebbe stato troppo vario, eclettico? Certo, dentro di me ero preparato alla combinazione di elementi di stili diversi, e addirittura sapevo che qualcosa del genere esisteva non solo nel cinema, anche se si trattava di un'idea cinematografica... tutto Fellini è così... Anche nella musica c'erano molte cose analoghe, ma io di mio non ci avevo mai pensato. Ora all'improvviso lo vedevo e lo sentivo, e in modo spontaneo mi si è presentata la necessità che la musica fosse altrettanto varia e ricca di forme stilistiche contrastanti. E ho capito che questa idea dell'universalità della cultura, non solo di quella spirituale e artistica, ma dell'universalità dell'essenza stessa dell'uomo, si può rendere con una grande varietà di stili, perché sia chiaro alla fine che tutto questo riguarda l'uomo, che tutto ha a che fare con una stessa entità... E qui tutto è andato a coincidere: il mio essere preparato a questo, la mia delusione per l'evoluzione un po' sterile della musica d'avanguardia, che portava ad amputare in modo artificioso interi generi musicali, a eliminarli in quanto 'indegni', non abbastanza precisi e raffinati, puri *divertissements*: c'è stata nell'evoluzione della musica questa fase puristica, e anch'io l'ho attraversata insieme ad altri. E così *La fisarmonica di vetro*, oltre ad apparirmi interessante per la sua sostanza cinematografica, ha rappresentato per me anche uno strumento importante per cercare una via d'uscita dal momento di crisi in cui mi trovavo in quel tempo. La soluzione stava proprio nella giustapposizione di elementi di stile diverso, in ciò che costituiva la componente visiva di questo film. La musica che ho scritto nasceva, in sostanza, dal confronto di due stili musicali. Non tentavo di creare un quadro minutamente caleidoscopico di stili diversi, ma mettevo a confronto due serie: quella della musica caotica e dissonante, impulsiva, ridotta in qualche caso al livello degli impulsi biologici; e quella della musica quasi stilizzata alla maniera di Bach, ma con maggiori possibilità sul piano della strumentazione. Qui ci voleva una musica un po' più vivace dal punto di vista armonico, una musica che in qualche misura abbracciasse tutta la vasta estensione culturale presente in questo film... La mia scelta è caduta su quella che per me è la vetta della musica: la musica di Bach o del suo tempo, che ho cercato di stilizzare e imitare. Poi molta di questa musica l'ho usata in altre opere: ad esempio, il tema-base che risuona ne *La fisarmonica di vetro* è finito nella *Seconda sonata per violino*, dove è abbastanza importante per tutta la forma... E, soprattutto, questa concezione del confronto frontale fra diversi stili e diverse epoche musicali l'ho più volte declinata in seguito nelle mie opere. Ma torniamo al film e alla mia partecipazione. Il regista aveva posto degli obiettivi complessi. Il primo era di rendere il suono musicale della fisarmonica di vetro. Al momento non avevo un'idea molto chiara di che cosa fosse, lo immaginavo solo in modo confuso e ho escogitato un equivalente per archi. Anni dopo ho avuto modo di vedere coi miei occhi e addirittura di ascoltare questo strano strumento, e allora mi è parso che avrei potuto scrivere in modo diverso la musica... In seguito, contrariamente alla mia idea originaria che tutto sarebbe stato minutamente illustrato secondo per secondo, si è capito che potevo scrivere anche episodi piuttosto estesi, come quello culminante del ritorno del Musicista, in piena libertà, prendendo le mosse dallo sviluppo del materiale musicale. Durante il montaggio, il regista cercava la coincidenza con la musica in una sorta di fraseggio plastico e nella coincidenza delle frasi, non in un doppiaggio letterale secondo per secondo. Come ha

avuto modo di convincermi più tardi, questo principio ha continuato per molti anni ad essere valido per lui e contraddistingue i suoi film –lui conferisce ai propri film un secondo ritmo, una sorta di respiro unico, che esiste al di sopra del consueto ritmo frazionato del cinema di animazione: esiste, cioè, un ritmo minuto, frazionato, ma al di sopra di esso si formano anche grandi frasi. E questo, non lo nasconde, è molto comodo per il compositore, che crea con maggior libertà, senza essere legato all'illustrazione secondo per secondo.

Chitruk. E nel lavoro sui disegni di Puškin?

Šnitke. Anche nella trilogia puškiniana è andata esattamente allo stesso modo... Ma in questo caso il compito era diverso. Il film dà la sensazione dell'immensità del mondo interiore di Puškin e della sua epoca, un'immensità che riguarda non solo i temi e il ricorso ad un ampio materiale di diverse epoche, ma anche la profondità, la capacità, caratteristica di Puškin, di abbracciare ogni cosa in un attimo. Sono convinto che in un film di finzione questo non riuscirebbe, che sarebbe inevitabile la delusione, mentre qui è riuscito... Per questo è stata necessaria una grande quantità di materiale eterogeneo. E un'altra cosa ancora: questo lavoro si è prolungato per molti anni, e perché procedesse bene anche io avevo bisogno di cose nuove, perché non era possibile rimanere fissi sugli stessi temi. Se fosse trascorso un anno o due, in un film della medesima durata la quantità di temi musicali forse sarebbe stata inferiore, ma dal momento che il lavoro ha preso circa dieci anni, continuavano a scaturire nuove idee sulla musica; per questo ce n'è tanta... Ma per me il lavoro in sé è stato molto interessante, e può darsi che un giorno io faccia qualcosa con questo materiale...

Chitruk. Al'fred Garrievič, con quali altri registi dello studio ha lavorato?

Šnitke. Nel cinema di animazione ho lavorato anche con Lev Konstantinovič Atamanov; con lui ho fatto due film, uno dei quali è *Balerina na korabie* (*La ballerina sulla nave*). Ho girato anche due brevi film con i registi Valerij Ugarov ed Éduard Nazarov. La maggior parte del lavoro su cartoni animati l'ho fatto con Chržanovskij e sempre, ne *La fisarmonica di vetro*, in *Babochka* (*La farfalla*), nel film *V mire basen* (*Nel mondo delle fiabe*), l'ho trovato interessante non solo per il cineasta, ma anche per il compositore, dato che gli obiettivi erano sempre di carattere concettuale e non illustrativo, e c'era sempre la possibilità di giocare con gli stili, molto stimolante per me. E, certo, da questo punto di vista le maggiori possibilità me le ha offerte il film sui disegni di Puškin.

Chitruk. È noto che lei ha una grande esperienza di lavoro nel cinema di finzione... Secondo lei ci sono delle differenze nel lavoro del compositore per il cinema di finzione e in quello di animazione?

Šnitke. Mi sembra che si tratti di differenze molto sostanziali. Anche se in entrambi il lavoro viene costruito in base al cronometraggio, si potrebbe dire che nel cinema di finzione gli accenti non sono così frequenti, cioè le coincidenze di suono e figura non sono così regolamentate, e quindi ci sono, per così dire, maggiori possibilità di comporre i temi più liberamente, di svilupparli o frazionarli. Nell'animazione si riceve in genere una sorta di partitura grafica della musica che verrà, perché le spiegazioni del regista rappresentano appunto la partitura... Che è interessante, è come se fosse già musica, o meglio, guardandola, ci si può illusoriamente immaginare questa musica come se fosse fissata per iscritto e come se non ci fosse che da decifrarla... trasferire sulla carta tutte queste proporzioni temporali in forma di battute e, per così dire, separare i secondi con battute, quarti, o in qualche altra maniera. E poi tutto questo va riempito con le note. Semplicissimo. Ed effettivamente, un po' aiuta... Il lavoro nell'animazione somiglia un po' a una tecnica musicale di precisione, come potrebbe essere una tecnica seriale, o la composizione di una fuga, dove fin dall'inizio è più o meno chiara la costruzione, alla

quale bisogna solo dare contenuto e vita, cosa estremamente importante. Qui stanno la differenza e il fascino del lavoro nel cinema di animazione. Esso costringe a un'estrema precisione. E poi c'è un'altra cosa: bisogna dare un contenuto al singolo secondo. In entrambi i tipi di cinema si comprende la relatività del tempo. Un secondo di cartone animato può contenere molto, è estremamente denso, a differenza del secondo nel cinema di finzione, che, al contrario, tende a rendere breve non solo il secondo, ma anche l'ora...

Chitruk. Lei riceve un ulteriore impulso creativo dagli schizzi creati dagli artisti per il film?

Šnitke. Certamente. Il problema è sempre quanto si debba accogliere ciò che fa il disegnatore e riprodurlo, o se, viceversa, non si debba fare qualcosa che sia esattamente l'opposto. Prendiamo, ad esempio, la trilogia puškiniana. Se non si tiene conto del fatto che, oltre ai disegni del poeta, vi sono utilizzati molti documenti contemporanei, stampe, quadri, i disegni rappresentano tutti grosso modo un solo stile e una calligrafia, mentre la musica per il film è volutamente polistilistica. Ne *La fisarmonica di vetro*, invece, le maniere sono due in tutto. Cioè, in entrambi i casi ciò che è stato fatto non è un doppiaggio. Per questo bisogna conoscere il lavoro del disegnatore: non solo per corrispondergli, ma anche per non ripeterlo, perché non c'è alcuna necessità di ripetere. Bisogna solo affrontare lo stesso problema da un punto di vista diverso, perché si determinino due percezioni diverse e in costante rapporto di reciproca interazione: l'una frazionata, l'altra continua, ma legate fra loro da un comune respiro. E se poi questo respiro, questa comunanza esistono già nel disegnatore, non è necessario doppiarli... In conclusione, vale la pena ribadire che anche gli schizzi del disegnatore, e cioè uno sguardo in più all'arte figurativa, e, in generale, molte cose che hanno a che fare col lavoro per il cinema di animazione, mi aiutano nell'altra mia, per così dire, 'ipostasi', quella del compositore...

Chitruk. Abbiamo insomma capito che la musica nel cinema di animazione è molto importante. Ecco un altro esempio, diciamo così, 'fresco'. Poco tempo fa la regista Garanina ha portato a termine il film *Koška, kotoraja guljala sama po sebe* (*La gatta che andava in giro da sola*). La musica è opera di un'autrice che ha scritto molte celebri composizioni sinfoniche e da camera, Sofija Gubajdulina... Questa musica è dotata di una tale incisività psicologica che, pur essendo praticamente al di fuori della componente visiva, racchiude in sé elementi dell'azione, della trama...

Gubajdulina. Qui tutti hanno rilevato questo fatto strano, e cioè che la musica per il cinema di animazione si scrive prima che venga girato il film. Davanti a me ho la sceneggiatura e la divisione delle inquadrature; per il resto il lavoro del nucleo creativo dipenderà molto dalla mia fantasia, cioè devo essere io a dar loro la carica, e non viceversa, e per questo lo trovo un lavoro di grandissima responsabilità. L'ho percepito in particolare quando ho composto la musica per il film *La gatta che andava in giro da sola*. La sceneggiatura mi era piaciuta molto: come compositrice, avevo trovato molto interessante la simbologia del colore, che si intreccia strettamente con quella dei pianeti e degli elementi... Nella sceneggiatura ci sono tre animali: un cane, un cavallo e una mucca, e ciascuno di essi è collegato con un elemento, con un pianeta e un colore: il cane – un colore nero, vellutato – con le stelle, il cielo. Il cavallo è collegato con la gamma giallo-arancio, il sole, il fuoco. E la mucca – un colore tra il celeste e il verde tenero – con la luna, l'acqua.³⁵² Tutto si compone in modo molto poetico. Ed ecco che al centro della composizione si trovano tre incantesimi di una donna che attira, chiamandoli nella sua casa, prima il cane, poi la mucca, infine il cavallo. La sceneggiatura è costruita in modo tale che i tre incantesimi siano inframmezzati da excursus lirici, fatti di riflessioni,

³⁵² Il collegamento tra animali, piante, elementi naturali e musica è stato analizzato nelle pagine dedicate al film *La gatta che andava in giro da sola* (vedi pp. 301-307).

di giochi fra la gatta e il bambino. E gli incantesimi rappresentano il nocciolo che crea la forma. A 'incantare' abbiamo invitato una straordinaria cantante e attrice, Valentina Ponomareva, che avevo già incontrato durante la lavorazione del precedente cartone animato della Garanina, *Balagan (Il teatrino dei burattini)*,³⁵³ ispirato alle opere di García Lorca. Penso di essere fortunata a lavorare con Ideja Nikolaevna Garanina, perché lei ha tutto: un grande talento di organizzatrice, la volontà e una visione profonda di ciò che vuole dall'arte: una visione profonda ed esatta, precisa. Per me è significativo il fatto di non avere mai obiezioni contro ciò che mi chiede, tanto mi piace ciò che vuole... Quando ho ricevuto la sua copia della sceneggiatura, così amorevolmente e attentamente elaborata, ho capito quale terreno fertile rappresentasse per me come compositrice e ho deciso di dedicare a questa musica tutto il tempo che sarebbe stato necessario. Abbiamo lavorato sette mesi a una sola serie: una durata inammissibile, si potrebbe dire non professionale... Ma non c'era altra via d'uscita, perché abbiamo dovuto scrivere una quantità di musica cinque volte superiore al necessario. Come mai?.. Il fatto è che ciascuno dei numeri musicali era formato da cinque-sei strati, che poi venivano messi insieme con un sistema di registrazione a 26 canali, che produce effetti incredibili. Tutto questo è così interessante dal punto di vista sperimentale, che sarebbe stato un peccato rinunciarvi. E anche creare una comune partitura con un piccolo gruppo orchestrale sarebbe stato inaccettabile per questo film, perché la sceneggiatura era di grandi dimensioni, profonda, e per il fatto che avrebbe contenuto sia la simbologia del colore sia quella del suono. Era necessario rendere nella musica il grande respiro che viene dalle profondità e penetra nell'anima, nella coscienza e si perde nel cosmo... Ora, quando ascolto la registrazione di questa musica, mi pare di non avere buttato via il tempo. Avevamo deciso di usare una tavolozza policromatica, gesti musicali non scherzosi. In questa musica, che naturalmente era dettata dalla sceneggiatura, volevamo ottenere un respiro grande e libero, una piena pittoricità musicale, e credo che un simile esperimento sia stato tentato per la prima volta nel cinema di animazione.³⁵⁴

Il compito proposto era prettamente pittorico e si aveva piena facoltà di realizzarlo. Alla base di tutta la musica c'è l'organo, e noi ne abbiamo tratto tutti i colori. In due notti trascorse nella Sala grande del Conservatorio [di Mosca, A.Zh.] abbiamo scritto la parte per l'organo. Il fatto stesso di poter avere a che fare con questo 'bestione' ci ha fatto un'enorme impressione: eravamo tutti scossi da questo lavoro.³⁵⁵

Lei probabilmente vuole chiedermi che importanza abbia avuto per la mia opera il lavoro nel cinema di animazione? Il lavoro che ho fatto adesso, con cui ho convissuto per sei mesi, in un certo senso, per la svolta inattesa che ha comportato – pittura in musica –, è al di sopra delle altre mie opere. Nella nostra consueta attività di composizione prevale la struttura, una sorta di concezione metafisica, mentre la pittura rimane in secondo piano; qui è esattamente il contrario. I colori che mettevamo insieme nella musica per organo erano la base di tutti gli altri strati: la splendida voce della Ponomareva, l'orchestra sinfonica al completo, il gruppo jazzistico e così via. Questo lavoro è stato per me di un interesse straordinario, tutti vi eravamo immersi: io, la regista, il tecnico del suono... Il film deve essere ben riuscito, non ne ho dubbio. Ma il mio sogno sarebbe di ascoltare la musica registrata a parte su una cassetta: solo l'accompagnamento sonoro

del film. Potrebbe esistere un genere come questo: non una sinfonia, un concerto o un balletto, ma proprio un genere nuovo... Adesso, nel secolo della tecnica, è il momento giusto per la nascita di un simile genere: delle note su un nastro magnetico...³⁵⁶

E dunque, abbiamo fatto conoscenza con una lunga serie di compositori che hanno lavorato con successo per la *Sojuzmul'tfil'm*. Purtroppo, non è stato possibile conversare con altri grandi maestri, quali per esempio Nikolaj Karetnikov e Sándor Kallós, Vladimir Šainskij e Aleksej Rybnikov, Michail Ziv e Éduard Artem'ev... Da questa breve chiacchierata abbiamo compreso non solo ciò che è noto a tutti, ovvero la grande importanza della musica per il cinema di animazione, ma anche qualcosa di cui è più raro che si scriva, si ricordi, si rifletta: come può essere importante il cinema di animazione per la musica. Per molti musicisti lavorare alla *Sojuzmul'tfil'm* è stata una tappa fondamentale nella loro biografia di compositori. E se il cinema di animazione ha influenzato l'opera di compositori come Šnitke, Gubajdulina e Weinberg, non significa forse che lo studio *Sojuzmul'tfil'm* ha lasciato una traccia anche nella storia della musica sovietica?

353. Per un'analisi dettagliata del film vedi pp. 301-302.

354. In realtà quale primo esperimento di questa 'pittoricità musicale' potrebbe essere ricordato quello di Oskar Fischinger, autore di *An optical poem* (1938).

355. Notiamo che, ancora una volta, si vede l'importanza che ha per la compositrice il contatto diretto con lo strumento musicale, in questo caso con l'organo costruito dal famoso organaro francese Aristide Cavaillé-Coll e installato al Conservatorio di Mosca nel 1901.

356. Questo passo, che abbiamo già citato sopra, è importante per capire come non tutto il lavoro nell'ambito del cinema di animazione fosse percepito negativamente dalla compositrice (vedi p. 282).

Dmitrij Šostakovič
La musica nel cinema. Note di un compositore

Mentre attori, registi, cineoperatori si fanno forti di una teoria e dispongono di un intero arsenale di speciali strumenti di rappresentazione cinematografica; noi musicisti, invece, lavoriamo ancora a tentoni, dato che sappiamo poco o nulla delle caratteristiche e della tecnica del cinema.

Eppure, scrivere musica per il cinema senza conoscenze teoriche e tecniche è più o meno come orchestrare un brano musicale senza conoscere le caratteristiche foniche dell'orchestra alla quale ci si rivolge. Sembrerebbe logico che la stessa apparizione del cinema sonoro dovesse mettere in primo piano il problema dell'arte cinematografica musicale. L'unione organica di parola e suono, di suono e azione, la possibilità di utilizzare nuove, interessanti combinazioni orchestrali, pone alla musica da film i medesimi problemi che da tempo e con successo vengono affrontati nella musica 'in generale': nel dramma musicale, nell'opera, nella sinfonia.

La musica da film spesso anche oggi resta una 'aggiunta' che serve a illustrare la pellicola. Dovrebbe invece essere, secondo me, una componente artistica ineliminabile dello spettacolo cinematografico o del concerto cinematografico.

Certo, in qualche misura la colpa è anche nostra. Purtroppo, io non so se qualcuno dei nostri teorici e compositori si sia occupato seriamente del problema della musica da film. Anche la nostra scuola musicale è in ritardo: in quale facoltà di composizione dei nostri conservatori è entrata nel piano di studi la teoria della scrittura musicale? Eppure, attraverso il cinema la musica si fa strada in un pubblico vastissimo: nessun teatro, nessuna sala da concerto possono competere da questo punto di vista con il cinema e con i suoi milioni di spettatori.

Ho già avuto occasione di comporre per il cinema — la musica per i film *Vstrečnyj (Contropiano)*, *Odna (Sola)*, *Zlatye gory (Le montagne d'oro)*, *Podrugi (Amiche)*, *Druz'ja (Amici)*, *Junost' Maksima (La giovinezza di Maksim)*, *Vozvraščenie Maksima (Il ritorno di Maksim)*, *Vyborskaja storona (Il quartiere di Vyborg)*, *Voločaevskie dni (I giorni di Voločaevka)*, *Čelovek s ruž'em (L'uomo col fucile)*. Durante questi lavori l'idea di cosa sia la musica da film è diventata per me sempre più chiara. Questa idea, o meglio questo compito, può essere formulato all'incirca nel modo seguente: la cosa fondamentale per la musica da film è la sua organica partecipazione all'azione filmica. Dalla musica si devono pretendere le stesse cose che si richiedono alla sceneggiatura, alla recitazione degli attori, alla regia. Ma alla musica si devono riconoscere gli stessi diritti. Certo, non è un compito facile... È necessario un grande lavoro di sperimentazione. Al momento sto componendo la musica per il cortometraggio di animazione *Skazka o glupom myšonke (La fiaba del topolino sciocco)*, su testo di Maršak. A proposito, l'animazione è un procedimento molto interessante, che richiede un'espressione musicale di pari livello stilistico. Il disegnatore M.M. Cechanovskij sta lavorando al film *La fiaba del topolino sciocco*. Io ho già terminato la versione per pianoforte dell'opera e sto portando a termine la partitura. Il lavoro mi dà molta soddisfazione. Si tratta della mia prima esperienza di musica da cinema per bambini. Spero che l'esperimento riesca e che i bambini apprezzi il mio lavoro.



Figura 49.
Muzyka v kino. Zametki kompozitora,
«Literaturnaja Gazeta», n. 20 (799), 10 aprile 1939.

La musica di questo film consiste tutta nella ninna nanna cantata da Mamma topo, dall'anatra, dalla maialina, dalla rana, dal cavallo, dal luccio e dalla gatta. La canzoncina varia a seconda del carattere del personaggio che la intona. La musica è allegra e lirica. A differenza dalla fiaba di Maršak il nostro film avrà un lieto fine. La gatta non mangia il topolino, che viene salvato dal vecchio cane Polkan. Nel film ci sono molte avventure interessanti e allegre.

È costato una certa fatica convincere i dirigenti di *Lenfil'm* a metterci a disposizione l'orchestra che ci sembrava necessaria. All'inizio volevano limitarci a un'orchestra di.... sedici elementi. Questo avrebbe senza dubbio abbassato il livello del nostro lavoro. È giunto da tempo il momento di riconoscere che per gli spettacoli cinematografici un'orchestra buona e sufficientemente grande non è uno spreco, ma una cosa necessaria dal punto di vista artistico. Ma questa semplice verità non è facile da capire per molti di quelli che lavorano nel cinema. In questo caso la direzione di *Lenfil'm* alla fine mi è venuta incontro, e così avrò un'orchestra di 40 elementi. Evidentemente la musica nel cinema sta ancora vivendo la sua 'infanzia'. Un tempo, anche nel teatro drammatico si pensava che all'orchestra bastasse un numero minimo di elementi, ma ora in qualunque gruppo teatrale è difficile trovare sostenitori di questa idea. E anche a noi tocca cercare pazientemente di convincere chi lavora per il cinema che la musica non può restare in una condizione che forse è stata normale solo negli anni dell'infanzia del 'cinema' muto. Il cinema deve dotarsi non solo di grandi orchestre qualificate, ma anche di direttori di prim'ordine. E noi compositori dobbiamo far sì che le orchestre e i direttori abbiano materiale su cui lavorare nello spettacolo cinematografico. Il mio sogno è realizzare una cine-opera che risponda a tutti i criteri dello spettacolo musicale realistico. Mi affascina l'idea degli spazi infiniti che la 'scena cinematografica' spalanca, l'idea della possibilità di risolvere qui i problemi di tempo, spazio e azione, così complessi per il teatro. A teatro è inevitabile che l'azione, suddivisa in una quantità di parti, si sfaldi. Al cinema invece quella stessa azione, mostrata in un flusso unitario di inquadrature che si succedono in modo inavvertibile, conserva tutta la forza di una percezione integrale. Che compito felice per il compositore quello di cogliere il ritmo di questo flusso dinamico di inquadrature e di creare una musica che agisca a pieno titolo nello spettacolo cinematografico! La musica di Sergej Prokof'ev per il film *Aleksandr Nevskij* mi sembra uno degli esempi in cui in molti episodi si fondono felicemente l'efficacia della musica e la sua qualità 'scenica'. Il mio sogno di una cine-opera purtroppo non è ancora riuscito a realizzarsi. L'eterno problema della collaborazione tra i poeti e i compositori, che a volte è stato felicemente risolto nel dramma in musica, non è ancora stato posto per la cine-opera, così come del resto non è ancora stato posto per davvero il problema della cine-opera in sé. Tutti i miei tentativi di appassionare a questa idea poeti, librettisti, registi sono stati vani. Tramite la «Literurnaja gazeta» voglio lanciare un appello a poeti e registi: chi desidera impegnarsi nella creazione di una cine-opera?

Bibliografia

ACHMATOVA Anna, 1977, *Stichotvoreniya i poemy*, Leningrad, Sovetskij pisatel'.

ADÈR Lidija, 2012, *Štab-kvartira avangarda, Kružok četvertitonovoj muzyki v konservatorii*, in «Opera Musicologica», 2/12, pp. 80-88.
[http://old.conservatory.ru/files/OM_12_Ader_full.pdf].

ANDERSEN Martin, 2007, *Per Skans – Champion of Soviet composers*, in «The Independent», 15/03, [<https://johnsonsrambler.wordpress.com/2007/03/15/per-skans/>].

ANFILOV Gleb, 1963, *Fizika i muzyka*, Moskva, Detgiz.

ASAF'EV Boris, 1971, *Muzikal'naja forma kak process, 1930-1947*, Leningrad, Muzyka.

ASENIN Sergej, 1974, *Volšebrničeskaja muzyka. Esteticheskie problemy sovremennoj multfil'moprodukcii*, Moskva, Iskusstvo.

— 1986, *Mir multfil'ma*, Moskva, Iskusstvo.

AVRAAMOV Arsenij, 1922, *Nakaz po Gudkovoj simfonii*, in «Bakinskij Rabočij», 250, p. 3.

— 1939, *Sinteticheskaja muzyka*, in «Sovetskaja muzyka», 8.

— 2001, *Sinteticheskaja muzyka*, in «Kinovedčeskie zapiski» 53, pp 328-329.

— 2008, *Universelles Tonsystem (uts)*, in Meyer Petra Maria ed., 2008, *Acoustic turn*, München, Wilhelm Fink, pp. 375-379.

BARANKIN Evgenij, 1999, *Soedinjačnaja nesoediničnaja*, in «Iskusstvo kino», 2, pp. 33-42.
[<http://kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article12>].

BARNES Julian, 2016, *The noise of time*, New York, Alfred A. Knopf.

BARTHES Roland, 1988, *La morte dell'autore*, in Barthes Roland, 1988, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, pp. 51-56.

BELLANO Marco, 2019, *Václav Trojan: Music Composition in Czech Animated Films*, Boca Raton, CRC Press.

BENDAZZI Giannalberto, 2017, *Animazione. Una storia globale*, 2 vols., Torino, UTET.

BENJAMIN Walter, 1983, *Diario moscovita*, ed. Gary Smith, Torino, Einaudi.

- BERDJAEV Nikolaj, 1994, *Il senso della creazione: saggio per una giustificazione dell'uomo*, ed. Adriano Dell'Asta, Milano, Jaca Book. (Edizione originale, *Smysl tvorčestva. Opty opravdanija čeloveka*, 1915, Paris, YMCA-Press).
- 2006, *Autobiografia spirituale*, Adriano Dell'Asta ed., Milano, Jaca Book.
- BERNATCHEZ Hélène, 2006, *Schostakowitsch und Die Fabrik Des Exzentrischen Schauspielers*, München, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung GmbH & Co. Kg.
- 2008, *Shostakovich and FEKS. Integrating the Theory of Russian Formalism into the Music of New Babylon*, in Giaquinta Rosanna ed., 2008, *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, Firenze, Olschki, pp. 269-276.
- BEUMERS Birgit, 2008 *Comforting Creatures in Children's Cartoons*, in Balina Marina - Rudova Larissa eds., 2008, *Russian Children's Literature and Culture*, New York, Routledge Taylor & Francis Group.
- 2009, *A History of Russian Cinema*, Oxford-New York, BERG.
- BIANCHI Stefano, 1995, *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Lucca, LIM.
- BOGDANOV-BEREZOVSKIY Valerian, 1929, *V.M. Deševov*, in «Žizn' iskusstva», 33, p. 7.
- BOJARINOV Denis, 2015, *Éduard Artem'ev: Vozmožnosti muzyki – bezgraničny*, 16 gennaio, [https://www.colta.ru/articles/music_modern/5966-eduard-artemiev-vozmozhnosti-muzyki-bezgranicichny].
- BOLTJANSKIY Grigorij, 1925, *Lenin i kino*, Moskva-Leningrad, Gosizdat.
- BORODIN Georgij ed., 2005a, *Istorija «nechrestomatijskoj» kartiny. «Skazka o glupom myšonke» M.M. Cechanovskogo v dokumentach*, in «Kinovedčeskie zapiski», 73, pp. 231-237.
- 2005b, *V bor'be za malen'kie myсли. Neadekvatnost' cenzury (glava iz knigi "Animacija podnevol'naja")*, in «Kinovedčeskie zapiski», 73, pp. 261-309.
- 2005c, *Animacija podnevol'naja*, in «Kinograf», 16, pp. 54-153.
- 2006, *Kastracija begemota*, in «Kinovedčeskie zapiski», 80, pp. 210-225.
- *Režisser Aleksandr Ivanov. Biografija*, in «Chapaev Media» [https://chapaev.media/faces/411].
- *Režisser Fedor Chitruk. Biografija*, [https://chapaev.media/faces/2295].
- BROWN Malcolm Hamrick ed., 2004, *A Shostakovich Casebook (Russian Music Studies)*, Bloomington (IN), Indiana University Press.
- BURENINA-PETROVA Ol'ga, 2015, *Cirk v prostranstve kul'tury*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- CALABRETTA Roberto, 2006, *La difficile 'identità' della musica da film*, in Canazza Sergio - Casadei Turroni Monti Mauro eds., 2006, *Ri-medializzazione dei documenti sonori*, Udine, Forum, pp. 125-258.

- 2008, *L'Amleto di Grigorij Kozincev*, in Giaquinta Rosanna ed., 2008, pp. 277-327.
- 2010, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia, Marsilio.
- 2012, *Antonioni e la musica*, Venezia, Marsilio.
- 2014-2015, *La musica per film al Convegno Internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica di Firenze del 1968: alcuni segnali provenienti dall'Est*, in «Musica/Tecnologia», 8/9, pp. 157-180.
- CANO Cristina, 2002, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Roma, Gremese.
- CAPPELLETTI Sandro, 2014, *Sofia Gubaidulina: in note i "perché" del nostro tempo*, in «La Stampa», 21/07 p. 7.
- CECHANOVSKIY Michail, 1934, *Ot «Murzilki» k bol'somu iskusstvu*, in «Sovetskoe kino», 10, pp. 20-27.
- 2001a, *Dychanie voli*, in «Kinovedčeskie zapiski», 54, pp. 292-361.
- 2001b, *Dychanie voli*, in «Kinovedčeskie zapiski», 55, pp. 216-273.
- 2002, *Dychanie voli*, in «Kinovedčeskie zapiski», 57, pp. 293-361.
- CENOVA Valerija, 2000, *Čislovye tajny muzyki Sofii Gubajdulinoj*, Moskva, Moskovskaja Konservatoriya.
- 2002, *Magic numbers in the music of Sofia Gubaidulina*, in «Muzikologija», 2, pp. 253-261.
- CHALATOV Artemij, 1929, *K sporam o detskoj literature*, in «Literaturnaja gazeta», 30/12, p. 2.
- CHANŽONKOV Aleksandr, 1937, *Pervye gody russkoj kinematografii*, Moskva-Leningrad, Iskusstvo.
- CHENTOVA Sof'ja, 1975-1980 *Molodye gody Šostakoviča*, 2 vols., Leningrad-Moskva, Sovetskiy kompozitor.
- 1976, *Rasskazy o Šostakoviče*, Moskva, Sovetskaja Rossiya.
- 1979a, *D.D. Šostakovič v gody Velikoj Otečestvennoj voiny*, Leningrad, Muzyka.
- 1979b, *Šostakovič v Petrograde - Leningrade*, Leningrad, Leninizdat.
- 1982, *Šostakovič: Tridcatiletie (1945-1975)*, Leningrad, Sovetskiy kompozitor.
- 1985-1986, *Šostakovič: Žizn' i tvorčество*, 2 vols., Leningrad, Sovetskiy kompozitor.
- 1986a, *Šostakovič na Ukraine*, Kiev, Muzyčna Ukraina.
- 1986b, *Šostakovič v Moskve*, Moskva, Moskovskij rabočij.
- 1990, *Šostakovič i Sibir'*, Novosibirsk, Knižnoe izdatel'stvo.

-
- 1993, *Udivitel'nyj Šostakovič*, Sankt-Peterburg, Variant.
- 1996a, *Puškin v muzyke Šostakoviča*, Pavlovsk, Tipografija VIR.
- 1996b, *V mire Šostakoviča*, Moskva, Kompozitor.
- CHION Michel, 2001, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau.
- CHISMATOV Sergej, 2010, *Sinfonija gudkov*, in «Opera musicologica», 4 [6], pp. 100-124.
- CHITRUK Fedor, 1985, *Mul'tiplikacija v kontekste chudožestvennoj kul'tury*, in Raušenbach Boris ed., 1985, *Problemy sinteza v chudožestvennoj kul'ture*, Moskva, Nauka, pp. 7-25.
- 2005 *O zaroždenii idei fil'ma*, in «Kinovedčeskie zapiski», 73, pp. 55-65.
- 2007, *Professija - animator*, Moskva, Gajatri.
- 2009, *Bonifacij, Vinni-Puch, film, film, film...* catalogo della mostra, Moskva, Galereja na Soljanke.
- 2016, *Kanikuly Bonfacija*, Moskva, Del'fin.
- CHOLOPOVA Valentina - ČIGARIOVA Evgenija, 1990, *Al'fred Šnitke - Očerk žizni i tvorčestva*, Moskva, Sovetskij kompozitor.
- CHOLOPOVA Valentina, 1991-2006 *Kontrapunkt zemli i neba*, [http://www.famhist.ru/famhist/gub/004c3edc.htm#_ftn21].
- 1996, *Viktor Suslin: otkrytie šansov, propušennych progressom*, in Cenova Valerija ed., 1996, *Muzika is byvšego sssr*, Moskva, Kompozitor, pp. 229-254.
- 2003, *Kompozitor Al'fred Šnitke*, Čeljabinsk, Arkaim.
- 2008, *Sofja Gubajdulina*, Moskva, Kompositor.
- CHRENNIKOV Tichon, 1949, *Tvorčestvo kompozitorov i muzykovedov posle Postanovlenija ck vkp(b) ob opere 'Velikaja družba'*, in «Muzykal'naja Akademija», 1, pp. 23-37. [<https://mus.academy/articles/tvorchestvo-kompozitorov-i-muzykovedov-posle-postanovleniya-tsk-vkpb-ob-opere-velikaya-druzhba>].
- 1979, *Muzyka prinadležit narodu, Otchetnyj doklad pervogo sekretarja pravlenija Sojuza kompozitorov sssr* T. N. Chrennikova in «Sovetskaja kul'tura» 23 novembre 1979, 94 /5310, [http://wikilivres.ru/Музыка_принадлежит_народу#cite_ref-1].
- CHRŽANOVSKIJ Andrej, 1992, *Esli Vy sprosite menja...*, in «Iskusstvo kino», 7, pp. 95-103.
- 1998, *Tridcat' let*, in «Kommersant», 137, 30 luglio, p. 10, [<https://www.kommersant.ru/doc/202617>].
- 1999, *Byvajut strannye sblženija*, in «Kinovedčeskie zapiski», 42, pp. 165-173.
- 1999a, *Prodolženie žizni*, in «Iskusstvo kino», 2, pp. 68-78, [<http://old.kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article14>].
- CHRŽANOVSKIJ Andrej ed., 2014, *Al'fred Šnitke. Stat'i, interv'ju. Vospominanija o kompozitore*, Moskva, Arcadia.
- 2014 *On priletal liš' odnaždy*, in Chržanovskij Andrej ed., 2014, pp. 356-367.
- CLARK Katerina, 1996, *Petersburg, crucible cultural revolution*, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press.
- COYLE Rebecca ed., 2009, *Animation Film Music and Sonicity*, London - Oakville, Equinox.
- CURLETTI Mario Alessandro - LUPI Romano, 2018, *Šostakovič. Note sul calcio*, Genova, Il Melangolo.
- CYPIN Gennadij, 2014, *O «vozvyšennom i zemnom»*, in Chržanovskij Andrej ed., 2014, pp. 296-309.
- DENISOV Édison, 1999, “*Novaja technika - éto ne moda*”, in Cenova Valeria ed., 1999, *Svet, Dobro, Večnost'. Pamjati Édisona Denisova*, Moskva, Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija, pp. 33-43.
- DIGONSKAJA Ol'ga, 2018, *D.D. Šostakovič. Nomer "Bazar" iz muzyki k mul'tfil'mu "Skazka o pope i o rabotnike ego Balde"*, [<http://glinka.museum/visitors/exhibitions/neizvestnyy-romans-ya-lyublyu-/>]
- DIXON Gavin Thomas, 2007, *Polystylistism as Dialogue: A Bakhtinian interpretation of Šnitke's Symphonies 3, 4, and his Concerto Grosso No.4/Symphony No. 5*, PhD, Goldsmiths College, Universoty of London. [http://www.gavindixon.info/Polystylistism_as_Dialogue.pdf].
- DOMBROVSKAIA Olga, 2012, *Hamlet, King Lear and Their Companions: The Other Side of Film Music*, in Ivashkin Alexander - Kirkman Andrew eds., 2012, *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*, Farmham, Ashgate, pp. 141-164.
- DRAIN Richard, 1995, *Twentieth-Century Theatre: a Sourcebook*, London, Routledge.
- DUBINEC Elena, 2017, *Pereros muzyku kak takovuju*, in «Izrail' xxi. Muzykal'niy žurnal», 12, [<https://web.archive.org/web/20171222051635/http://www.21israel-music.net/Schillinger.htm>].
- DUDAKOV-KAŠURO Konstantin, 2010, *Rannesovetskaja šumovaja muzika: opyt istoričeskoy rekonstrukcii*, [<https://theatrummundi.ru/material/noise/>].
- 2015, *Musica ex machina: u istokov industrializacii zvuka*, in «Iskusstvo», 2, pp. 24-35.
- EGIDIO Aurora, 2005, *Aleksandr Tairov e il Kamernyj Teatr di Mosca. 1907-1922*, Roma, Bulzoni.
- EGOROVA Tatiana, 1997, *Soviet Film Music: An Historical Survey*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers.
- ÉJCHENBAUM Boris ed., 1927, *Poëтика кино*, Leningrad, Academia.
- ÉJZENŠTEJN Sergej, 2017, *Walt Disney*, in De Pascale Massimo ed., 2017, Roma, Castelvecchi.

ELPHICK Daniel, 2016, *The String Quartets of Mieczysław Weinberg: A Critical Study*. PhD, University of Manchester.

– 2019, *Music behind the Iron Curtain: Weinberg and his Polish Contemporaries*, Cambridge, Cambridge University Press.

EUSTACHI Paolo, 2016, *Note in rosa: la carriera cine-musicale di Sofja Gubaidulina*, in «Colonne sonore», 20 Giugno, [http://www.colonnesonore.net/contenuti-speciali/monografici/4464-note-in-rosa-la-carriera-cine-musicale-di-sofja-gubaidulina.html].

FANNING David, 2010, *Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom*, Hofheim, Wolke Verlag.

FAY Laurel, 2000, *Shostakovich: A Life*, Oxford, Oxford University Press.

FINKEL'ŠTEJN Emil', 1997, *O mestere v ličnom tone*, in «Muzykal'naja Akademija», 4, p. 104. [https://mus.academy/articles/o-mestere-v-lichnom-tone?highlight=%D0%AD%D0%BC%D0%BB%D0%BB%D1%8C].

FITZPATRICK Sheila, 1970, *The commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge, Cambridge University Press.

FORNARA Bruno - PITASSIO Francesco - SIGNORELLI Angelo eds., 1997, *Jan Švankmajer*, Bergamo, Stefanoni.

FROLOVA-WALKER Marina - WALKER Jonathan, 2017, *Music and soviet power 1917-1932*, Woodbridge, The Boydell Press.

GAGLIANONE Eugenia ed., 2004, *Šostakovič al cinema: capolavori del cinema sovietico 1929-1970*, Torino, Museo Nazionale del Cinema.

GAJLAN Éleonora, 2005 *Kogda-to... Vospominanija o leningradskoj predvoennoj mul'tiplikacii*, in «Kinovedčeskie zapiski», 73, pp. 238-266.

GEIGER Friedrich - MOGL Verena eds., 2016 *Thema: Mieczysław Weinberg in der Ära Brežnev*, in «Die Tonkunst. Magazin für klassische Music und Musikwissenschaft», 10/2.

GIACOBBE Carla Maria, 2017, *Kurt Erich Suckert e la Russia. Nuove prospettive di studi malapartiani*, PhD, Università degli studi di Milano (Statale), https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/558721/982334/phd_unimi_R10831.pdf.

GIAQUINTA Rosanna ed., 2008, *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema* (Atti del Convegno internazionale tenutosi presso l'Università degli Studi di Udine, 15-17 dicembre 2005), Firenze, Olschki.

GINZBURG Sergej, 1957, *Risovannyi i kukol'nyj fil'm*, Moskva, Iskusstvo.

GIUST Anna, 2007, «Il naso» di Šostakovič e il dibattito su Gogol' nel modernismo russo, in «Musica e storia», 15/3, pp. 679-698.

– 2018, *Passažirka di Mieczysław Weinberg: opera russa e tematica ebraica nella 'scuola šostakoviciana'*, in «Europa Orientalis», 37, pp. 173-201.

GLIKMAN Isaak ed., 1993, *Pis'ma k drugu. Dmitrij Šostakovič Isaaku Glikmanu*, Moskva - Sankt-Peterburg, Kompositor.

GLINSKY Albert, 2000, *Theremin: Ether Music and Espionage*, Champaign, (IL), University of Illinois Press.

GUBAJDULINA (GUBAIDULINA) Sofija, 2005, *Annotacija «Triptich Nadejka»*, [http://www.famhist.ru/famhist/gub/009b1312.htm].

– 2006, *The Lyre of Orpheus, Composer's Notes*, [http://www.oosey.com/cr/music/Sofia-Gubaidulina-The-Lyre-of-Orpheus/49624].

– 2012, *Sovety starejšin. Sofija Gubajdulina, kompozitor, 80 let*, intervista, in «Afisha» 9 febbraio, [https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/pundits-gubaidulina/].

GWIZDALANKA Danuta, 2013, *Mieczysław Wajnberg: kompozytor trzech światów*, Poznań, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki.

HAKOBIAN Levon, 2017, *Music of the Soviet Era: 1917-1991*, Abingdon, New York (NY), Routledge.

HELLMAN Ben, 2013, *Fairy Tales and True Stories. The History of Russian Literature for Children and Young People (1574-2010)*, Leiden - Boston, Brill.

IVANOV Aleksandr, s.d., «Ego nužno izučit' i kritičeski osvoit'». *O Disnēi i sovetskoy mul'tiplikacii*, [https://chapaev.media/articles/2764].

IVANOV-VANO Ivan, 1967, *Očerk istorii razvitiya mul'tiplikacii (do vtoroj mirovoj vojny)*, Moskva, VGIK Naučno-issledovatel'skij kabinet.

– 1980, *Kadr za kadrom*, Moskva, Iskusstvo.

IVASHKIN Aleksandr, 1993 *Alfred Schnittke: la musica e "l'armonia del mondo"*, in Restagno Enzo ed., 1993, *Schnittke. Con un saggio su "Urss/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi"*, Torino, EDT, pp. 1-48.

– 1996 *Alfred Schnittke*, London, Phaidon Press.

– 2019, *Besedy s Al'fredom Šnitke*, Moskva, Klassika xxi.

IVASHKIN Aleksandr ed., 2002, *A Schnittke Reader*, Bloomington (IN), Indiana University Press.

IVASHKIN Alexander - KIRKMAN Andrew eds., 2012, *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*, Farnham, Ashgate Publishing.

IZVOLOV Nikolaj, 2001, *Iz istorii risovannogo svuka v SSSR*, in «Kinovedčeskie zapiski», 53, pp. 290-296.

– 2014, *From the History of Graphic Sound in the Soviet Union; or, Media without a Medium*, translated from the Russian by Sergei Levchin, in Kaganovsky Lilya - Salazkina Masha eds., 2014, *Sound Speech Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, Bloomington (IN), Indiana University Press, pp. 21-37.

JAKUBOV Manašir, 1995, *Mečislav Vajnberg: «Vsiu žizn' ja žadno sočinjal muzyku»*, in «Utro Rossii», 7(67), 16-22 febbraio, p. 12.

– 2004, *Muzyka Šostakoviča k fil'mam Michaila Cechanovskogo*, in Šostakovič Dmitry, *Kinomuzyka*, ed. Jakubov Manašir, 2004, vol. 126, Moskva, DSCH, pp. 358-365.

JANGIROV Rašit, 2001, *K biografii A.A. Chanžonkova: Novyj rakurs*, in «Kinovedčeskie zapiski», 55, pp. 305-307.

JEFFRIES Stuart, 2013, *Sofia Gubaidulina: unchained melodies*, in «The Guardian», 31 October, [https://www.theguardian.com/music/2013/oct/31/sofia-gubaidulina-unchained-melodies].

JURSKIJ Sergej, 2014, *Dve vstreči*, in Chržanovskij Andrej ed., 2014, Moskva, Arcadia, pp. 369-370.

KACNEL'SON Isidor ed., 1965, *Lirika drevnego Egipta*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.

KAGANOVSKY Lilya - SALAZKINA Masha eds., 2014, *Sound Speech Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, Bloomington (IN), Indiana University Press.

KISHKOVSKY Sophia, 2006, *Shostakovich Is Scaled Down After Protests From Church*, in «The New York Times», 5 December, [https://www.nytimes.com/2006/10/05/arts/music/05prie.html].

KITSON Clare, 2005, *Yuri Norstein and Tale of Tales: An Animation Journey*, Bloomington (IN), Indiana University Press.

KLEJMAN Naum, 2014, *Al'fred Šnitke: srez istorii*, in Chržanovskij Andrej ed., 2014, pp. 233-246.

KLIMOV Ėlem, 2014, *On deržal v golove ves' mir*, in Chržanovskij Andrej ed., 2014, pp. 378-380.

KONDAKOV Igor', 2006, «Proryv k polistilistike» *Muzyka v kontekste istoričeskogo vremeni*, in «Obšestvennye nauki i sovremennost'», pp. 147-159.

KONTENŠUL'TE Daniel, 2001, *¡Que viva Disney! Vosprijatie Disneja Ėjzenštejnom*, in «Kinovedčeskie zapiski», 52, pp. 115-129.

KOVALOVA Anna - CIV'JAN Jurij, 2011, *Kinematograf v Peterburge 1896-1917. Kinoteatry i zriteli*, Sankt Peterburg, Masterskaja Seans.

KREIČI Stanislav, 2008, *Moja ANSiana*, in Šantir' Natal'ja ed., *U istokov elektronnoj muzyki. Evgenij Murzin, vospominanija o E. A. Murzine*, Moskva, Kompozitor, pp. 12-15.

KRYLOV Ivan, 1954, *Stichotvoreniya*, Leningrad, Sovetskij pisatel'.

KURILLA Ivan, 2018, *Zakljatye druz'ja. Istorija mnenij, fantazij, kontaktov, vzaimo(ne) ponimanija Rossii i ssA*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.

KURTZ Michael, 2007, *Sofia Gubaidulina. A Biography*, Bloomington (IN), Indiana University Press.

KUŠNER Boris, 1918, *Revolucija materialov*, in «Naš put'», 2, pp. 165-170.

KUZNECOV Sergej, 2004, *Ujti iz džunglej. Nezakrytyj list kalendarja*, in «Iskusstvo kino», 3, pp. 79-82.

KUZNECOVA Vera - KUZNECOV Ėrast, 1973, *Cechanovskij*, Leningrad, Chudožnik RSFSR, 1973.

LAPŠIN Vladimir, 2008, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del xx secolo*, Milano, Skira.

LEACH Robert, 1994, *Revolutionary Theatre*, London - New York, Routledge.

LEBEDEV Nikolaj, 1965, *Očerki istorii kino sssr. Nemoe kino: 1918-1934 gody*, Moskva, Iskusstvo.

LEVING Jurij, 2008, «Kto-to tam vse taki est'...», in Kukulin Il'ja - Lipoveckij Mark - Majofis Marija eds., 2008, *Veselye čelovečki: kul'turnye geroi sovetskogo detstva*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, pp. 315-353.

LOTMAN Jurij, 1998, *Sulla lingua dei cartoni animati*, in Burini Silvia ed., 1998, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti & Vitali, pp. 113-119.

LUDA, 1959, *Kuznec Ėnrik*, Moskva, Detgiz.

LUNAČARSKIJ Anatolij, 1965, *Stat'i, vyskazyvanija, scenarii, dokumenty*, Moskva, Iskusstvo.

– 2018, *Oliver Cromwell*. Melodramma con testo russo a fronte, ed. Cesare G. De Michelis, Bari, Stilo Editrice.

MAES Francis, 2002, *A History of Russian Music (From Kamarinskaya to Babi Yar)*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press.

MAJAKOVSKIJ Vladimir, 1954, *Teatr i kino*, Moskva, Iskusstvo.

MALCOVATI Fausto, 2014, *Ma i contadini hanno una cultura? Vjačeslav Ivanov tra i bolscevichi nel 1919*, in Ciccarini Marina - Marcialis Nicoletta - Ziffer Giorgio eds., 2014, *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, Firenze, Firenze University Press, pp. 269-273.

MALJANTOVIČ Kirill, 2005, *Kak borolis' s «kosmopolitami» na «Sojuzmul'tfil'me»*, in «Kinovedčeskie zapiski», 52, p. 191.

MALLY Lynn, 1990, *Culture of the future: the Proletkult movement in revolutionary Russia*, Berkeley - Los Angeles - Oxford, University of California Press.

– 2000, *Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938*, Ithaca (NY), Cornell University Press.

MARŠAK Samuil, 1968-1972, *Sobranie sočinenij*, Žirmunskij Viktor - Maršak Samuil, et al. eds., 8 vols., Moskva, Chudožestvennaja literature, vol. 8: *Izbrannye pis'ma*, 1972.

McMASTER Juliet, 1992, *The trinity archetype in the Jungle Books and the Wizard of Oz*, in «Children's Literature», 20, pp. 90-110, [https://www.press.jhu.edu/journals/childrens-literature].

MEDIĆ Ivana, 2017, *From Polystylism To Meta-Pluralism. Essays On Late Soviet Symphonic Music*, Belgrade, Institute of Musicology SASA. [http://ivanamedic.com/wp-content/uploads/2018/09/Ivana-Medic-From-Polystylism-to-Meta-Pluralism.pdf].

MEDVEDEV Aleksandr, 1999, «...Legko i veselo» (la pubblicazione è solo digitale e le pagine non sono numerate) [https://archive.ph/HLnnI].

MEJER Krzysztof, 1973, *Dymitr Szostakowicz*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

(Meyer) 1998, Šostakovič. Žizn'. *Tvorčestvo. Vremja*, Sankt-Peterburg, DSCH- Kompozitor.

– 1995, *Schostakowitsch – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach, Gustav Lübbe Verlag.

MENNINGHAUS Winfried, 2003, *Disgust*, Albany, State University of New York Press.

MICELI Sergio, 2009, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Milano, Ricordi LIM.

MIROŠKINA Al'fija, 2017, *Kinomuzika Al'freda Šnitke: opit issledovanija*, PhD, Magnitogorskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni Michaila Glinki.

MOGL Verena, 2010, *Musik in Bewegung*, in «Osteuropa», 60/7, pp. 123-137.

– 2017, *Juden, die ins Lied sich retten - der Komponist Mieczyslaw Weinberg (1919-1996) in der Sowjetunion*, Münster, Waxmann.

MORELLI Giovanni, 2011, *Prima la musica, poi il cinema*, Venezia, Marsilio.

MOUËLLIC Gilles, 2005, *La musica al cinema. Per ascoltare i film*, Torino, Lindau.

MUNIPOV Aleksej, 2019, *Fermata. Razgovory s kompozitorami*, Moskva, Novoe Izdatel'stvo.

MURZINA Julija, 2008, *Evgenij Murzin - izobretatel', posledovatel' A.N. Skrjabina*, in Skrjabin Aleksandr Serafimovič ed., 2008, *A.N. Skrjabin v prostranstvakh kul'tury xx veka*, Moskva, Kompozitor, pp. 200-204.

MUSIN Il'ja, 1995, *Uroki žizni: Vospominanija diržera*, Sankt-Peterburg, Prosvetit.-izd. Centr dea-adia-m, Puškin Fond, 1995.

NEJMAN Marija, 2014, *Istorija odnogo interv'ju*, in Chržanovskij Andrej ed., 2014, pp. 371-377.

NIKITINA Ljudmila, 1972 *Simfonii Vajnberga*, Moskva, Muzyka.

– 1994, «Počti ljuboj mig žizni – rabota...». *Stranicy biografii i tvorčestva Mečislava Vajnberga*, in «Muzykal'naja Akademija», 5, pp. 17-24.

NORMAN Floyd, 2013, *How we made a Jungle Book*, in «The Guardian» 29 July, [https://www.theguardian.com/film/2013/jul/29/how-we-made-jungle-book?CMP=share_btn_link].

NORŠTEIN Jurij, 2016, *Sneg na trave*, Moskva, Krasnij Parochod.

NOVIKOVA Inna, 2003, *Pervij v mire muzikal'nyj sintezator bil sovetskij*, in «Pravda», 25 aprile [https://www.pravda.ru/eureka/32235-sintezator/].

NUSSINOVA (NUSINOVA, Noussinova) Natalia, 1999, *Costruire una 'Nuova Babilonia'. Conversazione con Leonid Trauberg*, in «Cinegrafia», 12, pp. 89-102.

- 2001, *Volšebrnik iz Fontené. Čas volšebrstva. V studii L. Stareviča*, in «Kinovedčeskie zapiski», 52, pp. 259-267.
- 2008, *Šostakovič i fëksy: K voprosu o rabote Dmitrija Šostakoviča nad fil'mom Grigorija Kozinceva i Leonida Trauberga Odna*, in Giaquinta Rosanna ed., 2008, pp. 255-267.

NOUSSINNOVA Natalia - PYTEL Marek, 2004, *Autour de La Nouvelle Babylonie*, in Huvelle Didier - Nasta Dominique eds., 2004, *Le son en perspective: nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles, Lang, pp. 135-154.

OREŠKIN Gennadij, 2018, *V Švezii skončala režisser fil'ma 'Komissar' Aleksandr Askol'dov*, 28 maggio, [https://ekogradmoscow.ru/sreda/ekologija-kultury/v-shvetsii-skonchalsya-rezhissor-filma-komissar-aleksandr-askoldov].

ORLOV Vladimir, 2012, *Shostakovich and Soviet Eros: Forbidden Fruit in the Realm of Communal Communism*, in Ivashkin Alexander - Kirkman Andrew eds., 2012, *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*, Farmham, Ashgate, pp. 191-206.

PARSONS Laurel - RAVENSCROFT Brenda eds., 2016, *Analytical Essays on Music by Women Composers: Concert Music from 1960-2000*, Oxford, Oxford University Press.

PAVLOVEC Michail, 2013, 'Nulevye' i 'pustotnye' teksty v russkoj poézii: ot 'istoričeskogo avangarda' k nepodcenzurnoj poézii xx veka, in Katunjan Margarita ed., 2013, *Sto let russkogo avangarda*, Moskva, Moskovskaja Konservatorija, pp. 375-384.

PETROV Andrej - KOLESNIKOVA Natalija eds., 1982, *Dialog o kinomuzyke*, Moskva, Iskusstvo.

PETRUŠANSKAJA Elena, 2014, *Izobraženie i muzyka - vozmožnosti dialoga*, in Chržanovskij Andrej ed., 2014, pp. 387-395.

PIERALLI Claudia, 2016, *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov dalla teatralità alla 'poetica della rivelazione'*, Firenze, Firenze University Press.

PONTIERI Laura, 2012, *Soviet Animation and the Thaw of the 1960s. Not Only for Children*, New Barnet (UK), John Libbey Publishing Ltd.

POSMSZ Zofia, 2010, *Die Passagierin*, in «Osteuropa», 60/7, pp. 146-155.

PRENDERGAST Roy M., 1991, *Film Music. Neglected art*, New York - London, Norton.

PRONČATOV Vladimir, 2010, 'Vchod po biletam Politotdela...' Nižnyj Novgorod: teatry i flotilija, in «Nižegorodskij muzej» 20, pp. 148-155.

PRONIN Aleksandr, 2019, *Bumažnij Vertov / Celluloidnyj Majakovskij*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.

- PULCINI Franco, 1988, *Šostakovič*, Torino, EDT.
- PUŠKIN Aleksandr, 1990, *Fiabe in versi*, traduzione italiana di Cesare G. De Michelis, Venezia, Marsilio.
- RAFFAELLI Luca, 2018, *Le anime disegnate. Il pensiero nei cartoon da Disney ai giapponesi e oltre*, Latina, Tunué.
- RAGS Jurij ed., 1980, *N.A. Garbuzov - muzykant, issledovatel', pedagog*, Moskva, Muzyka.
- RAPISARDA Giusi ed., 1975, *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica. La Feks: Kozincev e Trauberg*, Roma, Officina Edizioni.
- RAYKOFF Ivan, 2013, *Dreams of Love: Playing the Romantic Pianist*, Oxford, Oxford University Press.
- REIF Adelbert, 2006, *Das Klingen der Seele*, in «Fono Forum», 10, pp. 40-43.
- RESTAGNO Enzo, 1991, *Sofija Gubajdulina*, Torino, EDT.
- 1993, *Schnittke. Con un saggio: Urss/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi*, Torino, EDT.
 - 2018, *Considerazioni sul silenzio nell'opera di Sofija Gubajdulina*, [<http://www.bolognafestival.it/saggio.asp>].
- RILEY John, 2004, *Dmitri Shostakovich: A life in film*, London-New York, I.B.Tauris.
- 2007, recensione a *New Collected Works, Volume 126: The tale of the priest and his worker Balda and The tale of the silly little mouse*, «DSCH Journal», 27, p. 100, [<http://dschjournal.com/book-reviews-27>].
 - 2008 *Keeping the icons on the wall: Shostakovich's cinema and concert music*, in Giaquinta Rosanna ed., 2008, pp. 223-233.
- RIPELLINO Angelo Maria, 1959, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi.
- 1965, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi.
- Rižkin Iosif, 2014, *Ne nado trevožit' CK*, in Chržanovskij Andrej ed., 2014, pp. 51-55.
- ROBERTSON Sarah - DONOVAN Ned, 2017, *Winnie the Putin! Bizarre Soviet Version of a AA Milne classic hits British screens after nearly 50 years*, in «The Mail on Sunday», 14 May, [<https://www.dailymail.co.uk/news/article-4503542/Soviet-version-AA-Milne-classic-hits-British-screens.html>].
- ROSENKRANZ Karl, 1853, *Ästhetik des Hässlichen*, Koenigsberg, Bornträger.
- ROŽDESTVENSKIJ Gennadij, 2016, *Glavnym avangardistom mirovoj muzyki byl Bach!*, in «Muzykal'noe obozrenie», 3/396, 28 aprile [<https://muzobozrenie.ru/glavny-m-avangardistom-mirovoj-muzyki-by-l-bah/>].
- ŠACKICH Aleksandra, 2004, *Poslednij vsplesk russkogo avangarda*, in «Tret'jakovskaja Galereja / The Tretyakov Gallery», 3, pp. 74-85.
- ŠAGINJAN Marietta, 1975, *Sobranie sočinenij* 9 vols., vol. 9 *Raboty o muzyke*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, p. 446, [<http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/index.html@id=4996>].
- ŠATILOV Boris, 1929, *Ēž*, in «Oktjabr'», 12, pp. 184-189.
- SCHECHTER Joel ed., 2003, *Popular Theatre: a Sourcebook*, London, Routledge.
- SCHERRER Jutta, 1979, *Bogdanov e Lenin: il bolscevismo al bivio*, in *Storia del Marxismo*, 4 vols., vol. 2 *Il marxismo nell'età della Seconda Internazionale*, Torino, Einaudi, vol. 2, pp. 493-546.
- SCHMELZ Peter J., 2002, *Listening, Memory, and the Thaw: Unofficial Music and Society in Soviet Union, 1956-1974*, PhD, University of California Berkeley.
- 2009, *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*, Oxford - New York, Oxford University Press.
- SEMENOV Andrej, 2009, *Gennadij Gladkov. Kniga o veselom kompozitore*, Moskva, Muzyka.
- SEMINARA Graziella, 2018, *Musica e immagini in Nuova Babilonia tra letteratura e arti figurative*, in «Arabeschi», 11, pp. 67-90.
- SIČINAVA Dmitrij, 2016, *Vinni-Puch ot Zapadnogo do Vostočnogo poljusa*, [<https://gorky.media/context/vinni-puh-ot-zapadnogo-do-vostochnogo-polyusa/>].
- SIKORSKI Axel - SIKORSKI Dagmar eds., 2019, *Russische Filmmusik des 20. Jahrhunderts*, in «Sikorski magazin», 3, [https://www.boosey.com/downloads/sikorski_magazin_2019_03.pdf].
- SIMEON Ennio, 1995, *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Milano, Rugginetti.
- SKANS Per, 2001, *Mieczysław Weinberg – ein bescheidener Kollege*, in Kuhn Ernst - Wehrmeyer Andreas - Wolter Günter eds., 2001, *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe*, Berlin, Verlag Ernst Kuhn, pp. 298-324.
- ŠNITKE Al'fred, 1993, «PIANISSIMO...» in Šul'gin Dmitrij, 2014, *Gody neizvestnosti Alfreda Schnittke* p. 71.
- ŠNITKE Al'fred, 2014, *Polistilisticheskie tendencii sovremennoj muzyki*, in Chržanovskij Andrej ed., 2014, pp. 103-106.
- 2014a, *Vospominanija o Vene*, in Chržanovskij Andrej ed., 2014, pp. 26-30.
 - 2014b, *Ja popal v černij spisok*, in Chržanovskij Andrej ed., 2014, p. 72.
 - 2014c, *O Concerto Grosso n. 1*, in Chržanovskij Andrej ed., 2014, p. 166.
- ŠNITKE Irina, 2014, *On šel vsegda svoim putem*, in Chržanovskij Andrej ed., 2014, pp. 19-24.

SOBOLEVSKIJ Aleksej, 1895-1902, *Velikorusskie narodnye pesni*, 7 vols., Sankt-Peterburg, Gos. tipografia, vol. 7.

ŠOLPO Evgenij, 2001, *Iskusstvennaja fonogramma na kinoplenke kak techničeskoe sredstvo muzyki*, in «Kinovedčeskie zapiski», 53, pp. 334-352.

ŠORIN Aleksandr, 1949, *Kak ekran stal govorjašim*, Moskva, Goskinoizdat.

ŠOSTAKOVIČ Dmitrij, 1929, *O muzyke k Novomu Vavilonu*, in «Sovetskij Ekran», 11, p. 5.

– 1934, *Scast'e poznanija*, in «Sovetskoe iskusstvo», 18 / (214), p. 3.

– 1939, *Muzyka i kino*, in «Literaturnaja Gazeta», 10 aprile, p. 5.

– 1966, *Avtobiografija*, in «Sovetskaja muzyka», 9, p. 25.

– 1977 *Ob opere*, in Vajnberg Moisej, *Passažirka. Opera v 2-x dejstvijach, 8 kartinach s epilogom. Libretto A. Medvedeva i Ju. Lukina po odnoimennoj povedi Zofii Posmyš. Klavir*, 1977, Moskva, Sovetskij kompositor, pp. 1-5.

STALLING Carl, 2002, *An Interview with Carl Stalling*, in Goldmark Daniel - Taylor Yuval eds., 2002, *The Cartoon Music Book*, Chicago, A Cappella Books, pp. 37-60.

ŠTEJNER Evgenij, 2019, *Čto takoe chorošo. Ideologija i iskusstvo v rannesovetskoy detskoj knige*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.

ŠUL'GIN Dmitrij, 2014, *Gody neizvestnosti Alfreda Schnittke*, Moskva, Direkt-Media.

TARUSKIN Richard, 1996, *How Talented Composers become Useless*, in «The New York Times», March 10, p. 4.

– 2016, *Russian Music at Home and Abroad: New Essay*, Oakland (ca), University of California Press.

TEDESCHI Rubens, 1980, *Ždanov l'immortale. Sessant'anni di musica sovietica*, Venezia, La Nuova Italia.

TITUS Joan, 2016, *The Early Film Music of Dmitry Shostakovich*, Oxford, Oxford University Press.

TOMAŠEVA Elena, 2018, *Sila pritiaženija. Tradicij kafedry detskoj literatury i bibliotečnoj raboty s det'mi 1946-1995 gg.*, in «Peterburgskaja bibliotečnaja škola», 4/64, pp. 32-42.

TREMBLAY Jean-Benoit, 2007, *Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke*, Vancouver, The University of British Columbia, [https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0100526].

TSENOVA Valeria ed., 1997, *Underground Music from the Former USSR*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers.

– 2002, *Magic numbers in the music of Sofia Gubaidulina*, in «Muzikologija», 2, pp. 253-261.

TVARDOVSKIJ Aleksandr, 1966, *Vasilij Terkin. Voennaja lirika*, Moskva, Voennoe izdatel'stvo Ministerstva oborony SSSR.

VENŽER Natalija, 1983, *Andrej Chržanovskij*, in *Režisery sovetskogo mul'tiplikacionnogo kino*, Moskva, Sojuzinformkino.

– 1990, *Sotvorenje fil'ma ili neskol'ko intervju po služebnym voprosam. O fil'mach, o «Sojuzmul'tfil'me» i o sebe rasskazyvajut, besedujut, sporjat: dramaturgi, režisery, chudožniki, kompozitory, aktery, operatory*, Moskva, Sojuz kinematografistov SSSR.

VIČAR Jan, 2005, *Imprints, Essays on Czech Music and Aesthetics*, Praga, Palacký University in Olomouc, Togga.

VLAD Roman, 1955, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi.

– 1994, *L'anima musicale di Topolino*, in Capelli Gaudenzio - Carpi Giovan Battista et al. eds., *Topolino 60 anni insieme*, Firenze, Mondadori, pp. 162-177.

VLASOVA Ekaterina, 2010, *1948 god v sovetskoy muzyke*, Moskva, Klassika xxi.

VOLKOV Solomon, 1979, *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, New York, Harper and Row.

WERTH Nicolas, 1993, *Storia dell'Unione sovietica*, Bologna, Il Mulino.

WILSON Elisabeth, 1993 *Conversazione tra Elizabeth Wilson e Alfred Schnittke*, in Restagno Enzo ed., 1993, p. 52.

– 2006, *Shostakovich: A Life Remembered*, Princeton, Princeton University Press.

– ed., 2015, *Trascrivere la vita intera. Lettere 1923-1975*, traduzione italiana di Laura Dusio, Milano, Il Saggiatore.

WILSON Jacqueline May, 2011, *The Concerto for Bassoon and Low Strings by Sofia Gubaidulina: a Performance Guide*, Dma, University of Iowa, (IA) [https://ir.uiowa.edu/etd/1109/].

ZACHODER Galina ed., 2002, *Priklučenija Vinni-Pucha*, in «Voprosy literatury», 5, pp. 197-225.

ZAV'JALOVA Olga, 2011, *Kompozitor Sofija Gubajdulina - o populjarnoj muzyke, Šostakoviče i černych spiskach*. 16 novembre, [https://iz.ru/news/506996].

ZINJUK Stanislav, 1989, *Kino i elektronnaja muzyka*, in «Muzykal'naja žižn'», 7, pp. 10-11.

ZYLBERCWEIG Zalman, 1931, *Leksikon fun yidishn teater*, 6 vol., New York, Elisheva.

SENZA AUTORE 1953, *Podlye špioni i ubijcy pod maskoj professorov-vračej*, in «Pravda», 13 febbraio, s. p.

Partiture

ŠOSTAKOVIČ DMITRIJ, 1981, *Nos, opera v trech dejstvijach i desjati kartinach, partitura*, in *Sobranie sočinenij*, vol. 18, Moskva, Muzyka.

- 1981a, *Skazka o pope i ego rabotnike Balde, po odnoimennoj skazke A.S. Puškina. Libretto, kompozicija i muzikal'naja redakcija S.M. Chentovoj. Partitura*, Leningrad, Sovetskij kompozitor.
- 1987, *Muzyka k mul'tfil'mu Skazka o glupom myšonke*, soč. 56, Moskva, Muzyka.
- 2004, *Lady Macbeth Mcenskogo uezda, Soč. 29. Opera, klavir*. Tom 53. Serija IV: Sočinenija dlja muzykal'nogo teatra, Moskva, dsch.
- 2004a, *Novyj Vavilon. Soč. 18. Partitura (bol'soj format). Muzyka k nemomu kinofil'mu. Novoe sobranie sočinenij*. Tom 122. Serija XIV: Kinomuzyka, Moskva, dsch.
- 2005, *Skazka o pope i o rabotnike ego Balde. Muzyka k mul'tiplikacionnomu fil'mu. Soč. 36. Skazka o glupom myšonke. Muzyka k mul'tiplikacionnomu fil'mu. Soč. 56. Partitura. Novoe sobranie sočinenij*. Tom 126. Serija XIV: Kinomuzyka, Moskva, dsch.

WEINBERG Moisej, 1950, *Marš*, collana di musica circense “Glavnoe upravlenie cirkov, Orkestroteka” Moskva, Moskovskoe otdelenie muzfonda sssr.

- 1977, *Passažirka, Opera v 2-x dejstvijach, 8 kartinach s épilogom. Libretto A. Medvedeva i Ju. Lukina po odnoimennoj povedi Zofii Posmyš. Klavir*, Moskva, Sovetskij kompozitor.

Sitografia

Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. KG
<https://www.sikorski.de/>

Al'fredu Šnitke posvjaščaetsja
<http://schnittke-mgim.ru/science/publications/>

Schnittke archive
<https://www.gold.ac.uk/crm/schnittke-archive/>

Istorija kino v istorii strany. Istorija strany v istorii kino
<https://chapaev.media/about>

Dmitrij Šostakovič
<http://shostakovich.ru>

Pervye v kino (cinemafirst)
<http://cinemafirst.ru/>

International Mieczysław Weinberg Society
http://www.weinbergsociety.com/index.php?article_id=18&clang=1

‘Lines that have escaped destruction’ (the life and music of Mieczysław Weinberg)
<http://linesthathaveescapeddestruction.blogspot.com/>

Mieczysław Weinberg (Moishei Vainberg). The Composer and His Music
<http://www.music-weinberg.net>

Fonti audiovisive (documentari)

Fedor Chitruk, 1999, *Professija animator, documentario, Master-Fil'm*.
<https://www.youtube.com/watch?v=vIi0Du981Fk>

Pod znakom ljubvi. Sofija Gubajdulina v Kazani, 2015, *documentario, Kazan*.
<https://www.youtube.com/watch?v=QZ6g6gRaDaY>

Byt' orakulom, 2017, *documentario, TRK-Tatarstan-Novyj Vek*.
https://www.youtube.com/watch?v=PCF9aZ_PG98

Variofon, 1934, *documentario, Naučno-Techničeskaja Laboratoriya Kino-Fabriki Lenfil'm, Leningrad*.
<https://www.youtube.com/watch?v=YiIB36ZY0WM&feature=youtu.be>

«15 let sovetskoy kinematografii», 1934, frammenti del documentario.
<http://cinemafirst.ru/шорин-александр-фёдорович-05-12-1890-21-10-1941/>

V poiskach utračennoj ‘Počty’, 2014, *documentario in due parti, Master Fil'm*.
https://www.youtube.com/watch?v=MC1bv_DaDq0
<https://www.youtube.com/watch?v=RxenYh24CWQ>

«Technologija “risovannogo zvuka”: sintez zvuka v sssr 30-ch godov XX veka», frammenti di documentari d'epoca
<https://habr.com/ru/post/182778/>

Archivi e biblioteche

Archivio di Stato per la letteratura e l'arte, Mosca, Russia,
<https://rgali.ru/>

Museo Nazionale Russo di Musica, (fino al 2018 Museo Glinka), Mosca, Russia,
<https://music-museum.ru/>

Museo A. N. Skrjabin, Mosca, Russia,
<https://scriabinmuseum.ru/>

Museo del cinema, Mosca, Russia,
<https://www.museikino.ru/en/funds/>

Archivio e biblioteca dell'Orchestra sinfonica russa di musica da film
<http://www.rgsok.ru/en/ob-orkestre/separ/obshchie-svedeniya.html>

Biblioteca dell'arte cinematografica S.M. Ėjzenštejn, Mosca, Russia,
https://www.eisenstein.ru/reading_room/elcat/

Biblioteca dell'Università statale pan-russa di cinematografia S. A. Gerasimov (VGIK),
Mosca, Russia,
<https://vgik.info/library/information/>

Biblioteca di Stato russa, (Biblioteca Lenin), Mosca, Russia,
<https://www.rsl.ru/en>

All'indirizzo internet
<https://www.fondazionelevi.it/attivita-editoriale>
è consultabile il catalogo delle pubblicazioni.
Alcuni volumi possono essere scaricati
gratuitamente in formato PDF.
I volumi possono essere acquistati presso
Fondazione Ugo e Olga Levi
info@fondazionelevi.it

La musica nel cinema di animazione sovietico

La collana *Quaderni di Musica per Film* della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia intende aprire una riflessione sull'universo sonoro delle immagini in movimento. Raccoglie, pertanto, saggi e monografie sulla musica cinematografica e sui diversi aspetti e problemi dell'allestimento di una colonna sonora. Una particolare attenzione è riservata alle attività dei gruppi di ricerca che operano all'interno della Fondazione e ai loro risultati, che in questa collana trovano il loro naturale approdo.

La musica nel cinema di animazione sovietico getta luce su un ambito poco conosciuto qual è quello del cartone animato sovietico e disvela l'esistenza di un singolare repertorio di musica per film, che ben si armonizza con le caratteristiche peculiari di una produzione estremamente alta e valoriale.

INDICE *Presentazione. Ringraziamenti. Introduzione. I. Il cinema di animazione. II. Il sodalizio tra Dmitrij Šostakovič e Michail Cechanovskij. III. Il sodalizio tra Moisej Weinberg e Fedor Chitruk. IV. Al'fred Šnitke e il cinema di animazione: genesi del polistilismo. V. Sofija Gubajdulina tra avanguardia e cinema di animazione. Conclusioni. Appendice 1. Natalija Venžer, La creazione di un film, ovvero alcune interviste su questioni di lavoro. Appendice 2. Dmitrij Šostakovič, La musica nel cinema. Note di un compositore. Bibliografia*

