Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*FM5-08*)
in musicologia e scienze dello spettacolo

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Libertà animata

Musica per i film di animazione sovietici degli anni 1965-1975

Relatore
Ch. Prof. Paolo Pinamonti

Laureando
Angelina Zhivova
Matricola 821376

Anno Accademico
2012/ 2013

Indice

Introduzione
Libertà animata p. 3

Capitolo I
Particolarità dello sviluppo del cinema di animazione sovietico nell'epoca del totalitarismo e del disgelo p. 7

Capitolo II
Mojsej Weinberg – cenni sulla biografia artistica p. 26

Capitolo III
Le vacanze di Bonifacio. Analisi della colonna sonora p. 54

Capitolo IV
Tre storie su Winnie Pooh. Analisi della colonna sonora p. 69

Capitolo V
Laboratorio d'avanguardia nel cinema d'animazione p. 95

Conclusione p. 111

Bibliografia
Opere sul rapporto musica/cinema p. 113
Opere sul cinema d'animazione p. 113
Opere sulla biografia artistica di Mojsej Weinberg p. 114
Opere sulla musica sovietica degli anni 1960-1980 p. 115
Sitografia p. 115
Analisi musicale p. 116
Altre opere consultate p. 116
Opere di carattere lessicografico p. 116

Introduzione

Libertà animata

Negli ultimi anni si è molto accentuato l'interesse per l'opera del grande compositore sovietico, e più tardi russo, Mojsej Weinberg (1919 - 1996). Nel 2010 è andata in scena la sua opera *Passažirka* (La passeggera), che era stata eseguita per la prima volta nel 2006 in forma di concerto nella Casa della musica di Mosca, poi a Novosibirsk. La messa in scena al Festival di Bregenz del 2010 è stata il primo allestimento teatrale dell'opera, e forse la scelta si deve all'intendente del festival, David Pountney, che ne ha assunto personalmente la direzione. Il 21 novembre 2009 a Liverpool ha avuto luogo la prima del *Requiem* op. 90 (mai eseguito durante la vita dell'autore) nell'esecuzione della Royal Liverpool Philharmonic Orchestra and Chorus, diretto da Thomas Sanderling. Si tratta delle due opere che meglio esprimono la tematica fondamentale, la missione della produzione di Weinberg: la denuncia degli orrori dell'olocausto e della guerra, e il compianto per le migliaia di vittime innocenti delle perversioni della politica nel ventesimo secolo.

Dopo la "scoperta" di queste composizioni, rimaste tanti anni non eseguite per motivi politici, in Russia, ma forse ancor più in Europa, si è cominciato a riscoprire anche altre opere di Weinberg. Registrazioni delle sue sinfonie e dei suoi concerti sono state incise dalla casa CHANDOS, un marchio inglese che ha in corso la pubblicazione di una serie di opere orchestrali del compositore, con particolare attenzione per le sinfonie e i concerti, mentre la formazione Quatuor Danel ha inciso tutti i 17 quartetti di Weinberg, immessi sul mercato dalla ditta "CPO" fra il 2009 e il 2011. Nel 2010 è uscita la fondamentale monografia di David Fanning, primo e per ora unico studio dedicato a Weinberg[1]. Sempre nel 2010, al compositore è stato dedicato un numero della rivista "Österuropa", 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. Infine, nel 2012 si è tenuta la conferenza *The Composer Mieczysław Weinberg and Social Realism during the Brezhnev Era*, ospitata dall'istituto di Musicologia presso l'università di Amburgo.

[1] D. Fanning, *Mieczyslaw Weinberg in Search of Freedom*, Hofheim, Wolke Verlag, 2010

Un aspetto della produzione del compositore non è stato ancora riportato alla luce, fatta eccezione per un articolo della studiosa tedesca Verena Mogl[2]; ma per coloro che sono stati bambini nell'URSS a partire dagli anni Settanta e fino a oggi, questo aspetto, e cioè la musica di Weinberg per il cinema di animazione, è un momento inscindibile della conoscenza della musica da parte di un bambino. Le canzoncine di Winnie Pooh e la musica per *Kanikuly Bonifacija* (Le vacanze di Bonifacio) sono familiari ai bambini russi molto prima che imparino a leggere e siano in grado di distinguere il nome dell'autore nei titoli dei film.

Per queste ragioni, mettendo insieme il mio *imprinting* musicale infantile, la mia formazione pratica di pianista e le conoscenze acquisite durante gli anni di studio per la laurea magistrale in musicologia, ho deciso di dedicare la mia tesi all'analisi di questo aspetto della produzione di Weinberg.

Nel corso del lavoro mi è sembrato opportuno allargare l'ambito della mia ricerca agli inizi e ai primi sviluppi della collaborazione, divenuta tradizionale, fra compositori e registi di cartoni animati, e al contesto storico e politico in cui lavoravano i compositori: che cosa li attraeva o li costringeva a lavorare per il cinema, e in particolare nel settore del cinema di animazione. A questi problemi è dedicato il primo capitolo della tesi.

Nel secondo capitolo ho cercato di descrivere con una certa ampiezza la vita e l'opera di Weinberg, mettendo in evidenza la pienezza e la profondità della sua esperienza umana, nonché il carattere multiforme e l'importanza della sua attività di compositore.

Il terzo e il quarto capitoli sono dedicati a una dettagliata analisi musicale della colonna sonora composta da Weinberg per il film di animazione *Le vacanze di Bonifacio* (1965) e per le tre storie su Winnie Pooh (1969, 1971, 1972). Dal momento che l'autore scriveva la cosiddetta "musica applicata" senza venir meno alle regole di composizione cui si atteneva per la musica classica, accademica, mi è sembrato indispensabile affrontare anche questo tipo di produzione dal punto di vista dell'analisi classica del testo musicale, applicando a questi testi i metodi e i criteri che utilizziamo nello studio, ad esempio, delle sonate di Beethoven o delle opere di Wagner. I risultati dell'analisi confermano che, nel comporre musica "applicata", il compositore rimaneva fedele alla propria tecnica di scrittura, al proprio linguaggio musicale.

[2] V. Mogl, *Musik in Bewegung*, "Österuropa», Jahrg. 60, H. 7 (juli 2010), pp.123-127.

Quello della “fedeltà” resta forse un concetto-chiave per tentare di capire la personalità del compositore. Egli fu fedele alle proprie radici polacche ed ebraiche, come testimonia la presenza nella sua musica di innumerevoli elementi folclorici; fu fedele alla memoria della sua famiglia, fucilata dai nazisti nella Polonia occupata, e a tutte le vittime del nazismo. Nonostante le persecuzioni, compreso l’arresto che dovette subire nell’URSS, egli rimase fedele alla sua patria di adozione per il fatto di essere stato, lui, profugo ebreo, accolto in Bielorussia. Allo stesso modo, rimase sempre fedele al suo più vecchio amico e mentore Dmitrij Šostakovič.

Anche quando, negli anni Sessanta, il clima politico dell’URSS cambiò, e con l’inizio del disgelo da dietro la cortina di ferro cominciarono a giungere nuove tendenze musicali, Weinberg restò fedele a se stesso e alle proprie scelte artistiche. E in un certo senso si ritrovò di nuovo all’opposizione: dapprima era stata contro il realismo socialista (lo stile imposto dalle autorità sovietiche), mentre negli anni Sessanta si trattò di opposizione alla nuova ondata dell’avanguardia.

Proprio a questa nuova ondata è dedicato il quinto capitolo del mio lavoro. Per offrire uno scorcio su uno stile diametralmente opposto, ispirato a concezioni del tutto diverse, in questo capitolo analizzo (in modo molto meno dettagliato rispetto alle opere di Weinberg) la musica per il cinema di animazione composta da autori d’avanguardia come Alfred Schnittke e Sof’ja Gubajdulina. Se per Weinberg il lavoro dedicato al cinema era (sono parole sue) una gioia, e in questa musica si concedeva di distrarsi temporaneamente dalla propria missione umanitaria (ricordare ancora una volta gli orrori delle guerre e del terrore), a Schnittke e Gubajdulina il lavoro per il cinema e per i cartoni animati consentiva di sperimentare nuove tecniche e un nuovo linguaggio musicale.

Ciononostante il potere non gradiva né Weinberg, né i giovani compositori d’avanguardia Schnittke e Gubajdulina: ed essi furono accomunati da una identica pressione della censura, dall’impossibilità di sentire le proprie opere eseguite in pubblico o di vederle pubblicate, dall’impossibilità di occuparsi della propria missione principale: la composizione di musica classica. La musica per il cinema non era sottoposta al controllo dell’Associazione dei compositori sovietici, – l’ente che sovrintendeva al rispetto della linea imposta dal Partito nell’ambito della cultura musicale – e per questo i compositori “in disgrazia” vi potevano trovare rifugio come in una sorta di nicchia. A loro volta, gli spettatori, come i bambini, diventavano ascoltatori di musica classica. Questa commistione forzata di musica pura e applicata produsse,

accanto a numerosi capolavori, anche una straordinaria tradizione che perdura ancor oggi.

A conclusione del mio lavoro, accenno in breve a un film di animazione del 2010, la cui musica si deve al giovane compositore minimalista Pavel Karmanov. Nel 2010 la Russia si è lasciata alle spalle la censura sovietica e la realtà dei compositori "in disgrazia" e di quelli tutelati delle autorità; resiste tuttavia una tradizione che, pur nata in quel contesto storico, gli è sopravvissuta di molti anni, dimostrando ancora oggi come il concetto di musica applicata non si identifichi con quello di musica di "qualità inferiore".

Capitolo I

Particolarità dello sviluppo del cinema di animazione sovietico nell'epoca del totalitarismo e del disgelo.

Gli esordi del cinema di animazione sovietico sono legati al nome del celebre regista Władislaw Starewicz[3], che nei suoi film, tuttora stupefacenti per il livello artistico e l'abilità di cesellatore, impiegava la tecnica dell'animazione "volumetrica" (con pupazzi). Essi hanno per protagonisti scarabei, formiche, libellule, in cui gli spettatori degli anni Dieci del XX secolo riconoscevano personaggi della scena cittadina del primo Novecento: piccoli borghesi, cantanti, *habitués* di caffè *bohemiens*. In uno dei film figura addirittura una cavalletta che fa l'operatrice cinematografica. Si trattava di satira *sui generis*, che rappresentava la società del tempo. Il nome di Starewicz a lungo fu omesso nelle storia del cinema di animazione sovietico, perché fin dal 1919 il regista era emigrato in Francia.

Tuttavia, già negli anni Venti, nello sviluppo del cinema di animazione cominciarono a svolgere un ruolo più importante il documentarista Dziga Vertov e il poeta Vladimir Majakovskij, che avevano un grande considerazione per questo tipo di cinema, di cui, grazie alla loro autorevolezza in campo artistico, consolidarono le possibilità. Majakovskij, la poetica del quale era molto affine a quella dei cartoni

[3] Władysław Starewicz, in russo Vladislav Aleksandrovič Starevič (Mosca, 6 agosto 1882 – Fontenay-sous-Bois, 26 febbraio 1965) è stato autore di film di animazione e regista. Considerato uno dei padri del cinema russo e pioniere dell'animazione in *stop motion*, nel 1919 si trasferì in Francia, assumendo la cittadinanza francese col nome di Ladislas Starevich.

animati, cercò di "dar vita" ai propri manifesti satirici con gli strumenti del cinema di animazione.

Dziga Vertov[4] dimostrò un profondo interesse per i cartoni animati, un'arte "dalla fantasia sconfinata": fu fra i primi a lavorarvi e inserì il cinema di animazione nella sua rivista "Kinopravda" (Cineverità). I primi film disegnati, *Sovetskie igruški* (Giocattoli sovietici) e *Jumoreski* (Humoresques) (1924) erano appunto caricature eseguite con la tecnica della marionetta cartacea bidimensionale, e dunque erano vicine per spirito e stile ai manifesti di Majakovskij. Il cinema di animazione si sforzava di rispondere agli avvenimenti e ai problemi del momento: così, nel 1929 il pittore Aleksandr Ivanov, che lavorava con Vertov, ebbe dal Sovkino (l'organizzazione cinematografica sovietica di stato) il permesso di organizzare una sezione dedicata al cinema di animazione nello studio principale del Paese, il "Mežrabpromfil'm". In seguito, nel 1936, questo settore venne riorganizzato col nome di "Sojuzdetmul'tfil'm" (Unione del film di animazione per l'infanzia).

In questi stessi anni, e precisamente nel 1930, viene creato nell'Istituto leningradese per la ricerca cinematografica e fotografica un "laboratorio del multisuono", dove un gruppo di entusiasti, guidati dal teorico musicale e matematico Arsenij Avraamov, elaborava una sua concezione del "suono disegnato". Tradizionalmente l'invenzione viene attribuita a Norman McLaren, ma ricerche analoghe alla sua si svolsero molto prima, proprio nell'ambito del cinema di animazione sovietico. Avraamov definiva la proprie ricerche "moltiplicazione ornamentale del suono".

Sempre nel 1930, Nikolaj Voinov, un operatore che apparteneva al gruppo di Avraamov, produsse due piccoli film con suono disegnato: Il *Momento musicale* di Schubert e il *Preludio* di Rachmaninov in do diesis minore. Pare che questi film fossero vicini al cinema "astratto", ma non si sono conservati.

Il periodo successivo del cinema di animazione sovietico vide la trasformazione dei cartoni animati da genere di avanguardia, sperimentale, a cinema per l'infanzia. La creazione di opere dirette ai bambini come legittimi "fruitori" di arte avvenne in molti campi, non solo nel cinema e nei cartoni animati.

[4] Dawid Kauffnman, in russo David Abelevič Kaufman (Białystok, 2 gennaio 1896-Mosca, 12 febbraio 1954), fu regista, sceneggiatore e teorico del cinema sovietico, noto con lo pseudonimo di Dziga Vertov.

Il celebre letterato K. I. Čukovskij[5], insieme a S. Ja. Maršak[6], svolse un'attività titanica, mirata a creare una nuova letteratura per l'infanzia. A partire dal 1917, anno della rivoluzione, quando fu pubblicato il suo primo esperimento di libro per bambini, *Vanja i krokodil* (Vanja e il coccodrillo) (in seguito semplicemente *Krokodil*), Čukovskij è rimasto nella storia della cultura russa soprattutto come autore di leggendarie poesie e poemi destinati all'infanzia, costruiti su intrecci favolosi, ma con dettagli estremamente realistici. Ma fu proprio *Krokodil* a subire aspre critiche. Nel 1930, ridotto in miseria in seguito al divieto di pubblicare le sue opere, Čukovskij fu costretto a rinnegare pubblicamente le sue fiabe: *Krokodil*, *Mojdodyra*. In un documentario dedicato a Čukovskij, dal titolo *Zapreščennye skazki* (Fiabe proibite), è riportato il testo della sua "abiura": "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)[7].

Čukovskij non subì repressioni, ma il campo di attività che gli era concesso era limitato alla letteratura per l'infanzia. La sua produzione principale, quella scientifica di critico e ricercatore (si occupava di Nekrasov e della letteratura dell'età d'argento), rimase praticamente inedita. Nel documentario è riportata un'intervista nella quale Čukovskij ammette: "Mi ha sempre offeso il fatto di aver dedicato al massimo sei mesi della mia vita alle Mosche-Cochottuchi e ai Mojdodiry (personaggi delle sue fiabe – A. Ž.), mentre molti miei lavori, sui quali avevo lavorato tre, quattro, o anche dieci anni, uscivano con tirature di tremila copie, e neppure gli specialisti le conoscono."[8]

Nel 1924 Samuil Maršak dirigeva la sezione per l'infanzia della Casa editrice di stato (Gosizdat), che aveva cominciato a formarsi fin dalla metà degli anni Venti per iniziativa di K. I Čukovskij e all'inizio degli anni Trenta comprendeva un gruppo di autori unici, di grande talento, che concepirono l'idea di una rivista per scolari delle medie, intitolata "Ëž" (Il riccio). Sotto la direzione di Maršak uscirono giornalini per bambini come "Novyj Robinzon" (Il nuovo Robinson), "Ëž" e "Čiž" (Il lucherino). Fin

---

[5] Kornej Ivanovič Čukovskij, pseudonimo di Nikolaj Vasil'evič Kornejčukov (S. Pietroburgo, 31 marzo 1882 - Mosca, 28 ottobre 1969), è stato poeta, traduttore e critico letterario russo, noto soprattutto come autore di favole e versi per bambini.

[6] S. M. Maršak (Voronež 1887 - Mosca 1964), ammiratore e seguace di Maksim Gor´kij, si può considerare uno dei principali autori della letteratura sovietica per bambini.

[7] Kornej Čukovskij. *Zapreščennye skazki*. Per il documentario cfr.: http://rutv.ru/brand/show/id/10250

[8] *Ibidem*.

dall'inizio questi giornali erano costantemente sottoposti a un attento controllo della censura politica e alla critica delle autorità, all'accusa di essere apolitici e borghesi. Ma, se fino alla metà degli anni Trenta la pressione era limitata a misure amministrative che riguardavano la produzione letteraria, in seguito molti autori subirono repressioni per motivi politici. Nel 1937 furono arrestati nove membri della redazione e autori della rivista, fra i quali Nikolaj Zabolockij e Daniil Charms.[9]

Nel suo articolo *Poslednij vsplesk russkogo avangarda* (L'ultimo sussulto dell'avanguardia russa), Aleksandra Šackich scrive che: "Nella prima metà degli anni Trenta il libro per l'infanzia divenne una nicchia che consentiva 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 raggungere i lettori solo grazie ai libri per l'infanzia"[10].

Una pietra miliare nell'evoluzione del cinema di animazione fu il film *Počta* (La posta) del regista Cechanovskij, tratto da un libro di Maršak.

Michail Cechanovskij [11] fu uno straordinario innovatore, che realizzò il passaggio dalla dimensione spazio-temporale convenzionale del libro a quella reale del cinematografo. Molti libriccini di Cechanovskij nacquero dalla collaborazione con Boris Žitkov (1882-1938), uno scrittore che raccontava con passione ai bambini i miracoli veri, non inventati, del mondo reale che li circondava. Al nome di Žitkov si collegava indirettamente un libretto di Maršak, intitolato *Počta*, che cambiò il destino di Cechanovskij. Nei versi di Maršak si rispecchiava una storia vera: una lettera, inviata a Žitkov, lo inseguì in diversi paesi e raggiunse il destinatario solo dopo che era tornato a Leningrado.

Il libro dinamico *Počta* di Cechanovskij era costruito come un nastro di strada che, svolgendosi, mostrava a ogni svolta immagini nuove, mentre il montaggio che metteva in contrasto i vari quadretti faceva da collante a tutto il libro.

---

[9] Daniil Ivanovič Juvačëv (S. Peitroburgo, 30 dicembre 1905 – Leningrado, 2 febbraio 1942) fu un poeta e drammaturgo sovietico surrealista, conosciuto con lo pseudonimo di Daniil Charms.

[10] A. Šackich, *Poslednij vsplesk russkogo avangarda*, in: "Tret'jakovskaja Galereja / The Tretyakov Gallery", nr. 3, 2004, p. 84.

[11] Michail Cechanovskij (Proskurovo, 6 luglio 1889 – Mosca, 22 giugno 1965), importante regista di cartoni animati, pittore. Studiò all'Accademia d'arte di Pietroburgo, poi si laureò alla Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca. Nel 1926 lavorava come illusrratore e curatore di libri per l'infanzia alla casa editrice "Raduga" (L'arcobaleno); dal 1929 e fino alla morte lavorò per il cinema di animazione, di cui fu uno dei fondatori. Nel 1964 fu proclamato artista emerito della Repubblica Federativa Russa.

La continuazione logica di questi procedimenti portò Cechanovskij a realizzare degli album disegnati a fumetti, il cui genere fu definito "cinelibretti". Sulle pagine degli album *Bim-bom*, *Igra v mjač* (Il gioco del pallone), *Poezd* (Il treno), usciti nel 1928, vi erano disegni che si scomponevano nelle fasi consecutive del movimento: se le pagine venivano girate rapidamente, l'immagine cominciava a muoversi come nei cartoni animati. Cechanovskij divenne così uno degli iniziatori del cinema di animazione sovietico: nel 1929, con la sceneggiatura di Maršak, egli produsse il film grafico *Počta*. Inizialmente il film, che uscì sugli schermi il 25 novembre 1929, era muto, intervallato da didascalie, e in bianco e nero. Tuttavia, già nel 1930, ne uscì una versione sonora, con la declamazione di Daniil Charms e con la musica appositamente composta da Vladimir Deševov[12], e fu questo il primo film di animazione sonoro sovietico. *Počta* fu anche il primo cartone animato sovietico distribuito su larga scala, il primo a conoscere un'ampia diffusione all'estero, mentre la versione colorata a mano fu il primo film di animazione sovietico a colori.

Un'altra innovazione del film è costituita dagli scorci diagonali e dall'organizzazione ritmica del disegno, che è sincronizzata col suono.

Anticipando quanto dirò più avanti sulla musica destinata al cinema di animazione, vorrei osservare che già il primo film animato sonoro nel suo accompagnamento musicale fa riferimento alla musica classica, senza alcuno "sconto" dovuto al suo impiego applicato. Fin dalle prime inquadrature, dai titoli, si sente un bizzarro duetto di clarinetto e fagotto. Quando l'azione ha inizio, attacca un'intera orchestra sinfonica e, se non si presta attenzione alla serie visiva, questa musica si può facilmente scambiare per un frammento di sinfonia o per un concerto di Prokof'ev. La strumentazione raffinata ed elaborata e la stilizzazione di vari generi dimostrano l'altissima professionalità del compositore.

Il lavoro successivo di Cechanovskij fu la *Skazka o pope i ego rabotnike Balde* (La favola del pop e del suo servo Balda, 1933), dall'omonima fiaba di Puškin, con versi di A. Vvedenskij e musica di Dmitrij Šostakovič, per conformarsi alla tecnica imperante, il "rotoscoping" (conosciuta in URSS come *éclair*), basata sull'utilizzo di

[12] Vladimir Michajlovič Deševov (S. Pietroburgo, 11 febbraio 1889 – Leningrado, 27 ottobre 1955), compositore sovietico, costruttivista, autore delle prime opere e balletti su temi sovietici. Compagno di studi di S. Prokof'ev, fu attivo soprattutto negli anni Venti. Nelle sue innovative composizioni cercò 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, quando cominciò la repressione staliniana, la ricerca di nuovi mezzi di espressione fu bollata come "formalismo" ed "estetismo", e per questa ragione molte opere di Deševov, come quelle di altri compositori d'avanguardia degli anni Venti, furono per lungo tempo proibite. Da allora Deševov non produsse più nulla di innovativo, sperimentale, concentrandosi invece sulla musica per spettacoli teatrali, radiodrammi e cinema.

immagini filmate e poi proiettate su un pannello di vetro traslucido per fungere da supporto all'attività dei disegnatori. Il film sarebbe divenuto il primo lungometraggio del regista, e il quinto film per cui Šostakovič scrisse la colonna sonora. La preparazione cominciò nel 1933; nel 1933-1934 il compositore scrisse un pezzo della partitura, e nel novembre 1934 scriveva: "C'è una massa di situazioni vivaci, iperboliche, di personaggi grotteschi…È facile e mette allegria scrivere la musica."[13]

Nel 1936 Šostakovič fu costretto a interrompere il lavoro dopo la pubblicazione di un articolo, *Sumbur vmesto muzyki* (Caos anziché musica), che criticava il "formalismo" della sua produzione. Sorsero anche problemi organizzativi nello studio cinematografico[14], mentre i movimenti dei personaggi in bianco e nero, collegati fra loro in modo meccanico, venivano definiti dai critici "in contrasto con lo stile alto della fiaba puškiniana."[15] Alla fine la parte di animazione relativa al film fu girata quasi per intero e affidata all'archivio della Lenfil'm, dove andò distrutta durante un incendio provocato dai bombardamenti di Leningrado nel 1941, all'inizio della Seconda guerra mondiale.

Del lungometraggio si è conservato solo un frammento di sei minuti, *Il bazar*, con versi di Aleksandr Vvedenskij[16], che fu mostrato per la prima volta nel 1967 nell'ambito del Festival cinematografico di Mosca. La partitura di Šostakovič, incompiuta e separata dal resto, fu per due volte ricostruita e portata a termine dagli allievi del compositore. Nel 1980 Sof'ja Chentova mise insieme un'opera di 75 minuti, completando i brani musicali mancanti con altre opere di Šostakovič[17], e in seguito Vladimir Bibergan ricostruì, orchestrò (in parte) e compose il balletto *Balda*, la prima esecuzione del quale ebbe luogo il 9 luglio 1999 al teatro Bol'šoj di Mosca; autore del libretto e maestro di ballo era V. Vasil'ev.

---

[13] A. Medvedev, «…*Legko i veselo.» (O muzyke baleta «Balda» D. Šostakoviča)* («…Semplice e allegro» (A proposito della musica del balletto «Balda» di D. Šostakovič], Teatro accademico di opera e balletto intitolato a P. I. Čajkovskij: http://archive.is/HLnnI

[14] Secondo altre fonti, lo studio non riusciva a sostenere un ritmo di lavoro per lui inusuale: il compositore scriveva la musica così rapidamente, che i disegnatori faticavano a tenergli dietro (ne parla, in particolare, il biografo di Šostakovič Krzysztof Meyer). Il lavoro fu interrotto per motivi finanziari.

[15] S. Ginzburg, *Risovannyi i kukol'nyj fil'm* (Il cinema disegnato e quello di pupazzi), Moskva 1957, p. 146

[16] Aleksandr Ivanovič Vvedenskij (S. Pietroburgo, 23 novembre/6 dicembre 1904 – Leningrado, 19 dicembre 1941), poeta e drammaturgo russo del gruppo OBERJU (Ob"edinenie Real'nogo Iskusstva [Unione dell'arte reale]), che fra il 1927 e l'inizio del 1930 riunì a Leningrado scrittori ed esponenti della cultura, fra i quali Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Zabolockij, Konstantin Vaginov, Jurij Vladimirov, Igor' Bachterev, Dojvber (Boris Michajlovič) Levin. Gli *oberjuty* proclamavano il rifiuto delle forme artistiche tradizionali, la necessità di rinnovare i modi di rappresentare la realtà, coltivavano il grottesco, la poetica dell'illogicità e dell'assurdo.

[17] J. Riley, *Dmitri Shostakovich: a Life in Film*, London - New York, I. B. Tauris, 2005 p. 118.

Nei suoi diari, Cechanovskij definì la sorte del film "una catastrofe". B. Beumers sotttolinea che questo fu uno dei rarissimi casi in cui un cartone animato fu proibito dalla censura: "This is one of the few cases of censorship in animation, which remained largely on the margins of ideological control"[18]. "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", conclude Laura Pontieri nel suo libro dedicato alla storia del cinema di animazione sovietico[19].

Dopo le violente critiche abbattutesi su di lui per la *Favola di Balda*, solo nel 1939 Cechanovskij si accinse a un nuovo progetto: questa volta si trattava del cartone animato *Skazka o glupom myšonke* (Fiaba del topolino stupido). Ancora una volta egli invitò a collaborare Šostakovič, della cui opera aveva la massima stima. Come scrive lo studioso John Riley, "expecting criticism for the Priest's levity, Schostakovich covered himself by enthusing about the film, describing the music's farcical, fairground atmosphere and explaining that humor in music was just as valid as lyricism, melancholy and tragedy."[20]

Ma anche in questo caso non mancarono le difficoltà. Il film era pensato per i bambini e mostrava ancora chiaramente la maniera grafica di Cechanovskij, anche se non più nella forma radicale che caratterizzava *Počta* e *Balda*. Il grado di "tridimensionallità" dei personaggi e dell'ambiente tradisce già l'influenza della tecnica della celluloide, o meglio, dell'estetica che, secondo gli autori di cartoni animati del tempo, si collegava a questa tecnologia. Tuttavia il film mostra la possibilità di un compromesso fra la maniera di Cechanovskij come artista e i canoni estetici sovietici, imposti come modello al cinema di animazione sovietico.

Quando il film era ormai quasi terminato, sorsero dei contrasti fra l'autore (Maršak) e il regista Cechanovskij. Quest'ultimo venne accusato di citare il testo in modo impreciso, ma il regista aveva le mani legate dalla scadenza dei termini di consegna del film e dalle possibilità della produzione. Alla fine il film fu consegnato

---

[18] B. Beumers, *Comforting Creatures in Children's Cartoons*, in: *Russian Childeren's Literature and Culture*, a cura di M. Balina e L. Rudova, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2008, p. 160.
[19] L. Pontieri, *Soviet Animation and the Thaw of the 1960s: Not Only for Children,* New Barnet, Herts, UK, John Libbey Publishing Ltd, 2012, p. 36.
[20] D. Šostakovič, *Sčast'e poznanija* (La gioia della conoscenza), in: "Sovetskoe iskusstvo", 5 novembre 1934, p. 5, cit. da J. Riley, *op. cit.*, p.118.

entro i tempi dovuti (l'ultimo giorno del 1940), ma Maršak impose che il suo nome come autore della sceneggiatura fosse tolto dai titoli[21].

Mi sono soffermata così a lungo sull'opera di Cechanovskij, perché fu lui a curare in modo particolare la componente musicale dei film di animazione. La sua collaborazione con Šostakovič costituisce uno dei primi "duetti" fra regista e compositore: esso fu seguito dai "duetti" formati da Chitruk e Weinberg (che esamineremo più a fondo in questo lavoro), fra Chržanovskij e Schnittke, fra Norštejn e Meerovič, per non parlare del celebre esempio del "grande" cinema, quello di Ejzenštejn e Prokof'ev. (La sorte del compositore Meerovič somiglia in qualche modo a quella di Dešovov: in entrambi i casi gli avvenimenti politici soffocarono lo sviluppo dell'attività di composizione accademica, lasciando compe unica possibilità il lavoro in ambito applicato. Della biografia di Meerovič parlerò più avanti.)

Nell'articolo che ho già citato sopra, A. Šackich osserva: "I cartoni animati di Cechanovskij che si sono conservati, come lo straordinario *Pacific 231* con musica di A. Honegger, ci rivelano un precursore delle *clip* televisive, un genere artistico così influente alla fine del XX secolo. Gli esperimenti grafico-musicali di Cechanovskij sono veri e propri capolavori che mettono insieme musica, grafica, dinamica, luce, tempo"[22].

Facciamo un passo indietro per vedere l'inizio dell'ondata successiva nel cinema di animazione. Gli avvenimenti del 1933 determinarono per un lungo periodo la direzione di sviluppo dei cartoni animati sovietici. A distanza di pochi mesi si tenne a Mosca la presentazione di cartoni sovietici (*Black and white*, registi I. Ivanov-Vano ed L. Al'marik, *Organčik* (L'organetto), regia di N. Chodataev, *Slazka o care Durandae* (La fiaba dello zar Durandaj), regia di I. Ivanov-Vano, V. e Z. Brumberg, e altri film) e americani: per la prima volta nell'URSS giunsero sugli schermi dei film di Disney: *La nave Willie* e *I tre porcellini*). La produzione di Disney parve agli spettatori sovietici e, cosa più importante, ai funzionari, non solo un miracolo di plasticità e vivacità, ma anche un "ideale irraggiungibile". Una ragione importante della nascita del "culto di Disney" nell'URSS fu anche il fatto che i suoi cartoni animati piacquero molto a Stalin. La programmazione dei film di Disney fu il fiore all'occhiello del Primo Festival del Cinema di Mosca (MKF) del 1934, dove essi ottennero uno dei premi principali. Al primo Convegno nazionale sulla commedia cinematografica, nel 1933, nel quale si

[21] G. Borodin, *Istorija "nechrestomatijnoj" kartiny. "Skazka o glupom myšonke" M. M. Cechanovskogo v dokumentach* (Storia di un film "non da antologia": la "Fiaba del topolino stupido" di M. M. Cechanovskij nei documenti), in: *"Kinovedčeskie zapiski*", nr. 73, 2005.
[22] A. Šackich, *Poslednij vsplesk…*, cit. p. 85.

discussero fra l'altro le prospettive del cinema di animazione sovietico, la parola d'ordine fu "Evviva il Mickey Mouse sovietico!" e, in sostanza, fu così risolta definitivamente la questione del passaggio di tutto il cinema nazionale di animazione alla nuova tecnologia. La tecnica di Disney, col suo pseudorealismo, l'accessibiità e la vivacità delle immagini, coincideva curiosamente con le nuove richieste avanzate all'arte sovietica: realismo socialista e opere per l'infanzia: il fenomeno generale della disneyzzazione nell'URSS si proponeva come una necessaria "rivoluzione tecnica".

Il 20 giugno 1936 la Direzione generale dell'industria cine-fotografica emanò un'ordinanza che istituiva il "Sojuzdetmul'tfil'm" (Unione del cinema animato per bambini), che fu organizzato come una copia esatta degli studi americani di Disney. La struttura rispondeva ai fini della catena di produzione, in cui ogni settore o reparto produceva il proprio specifico ciclo di lavoro. Secondo questo schema disneyano lo studio continuò a funzionare sino alla fine degli anni Cinquanta.

Molti registi e artisti si lamentavano per l'imposizione di modelli, poiché vedevano differenze ineliminabili nelle carattestiche di base dei personaggi. Uno dei principali padri fondatori del cinema animato sovietico, Ivan Ivanov-Vano, scrive nelle sue memorie *Kadr za kadrom* (Un'inquadratura dopo l'altra): "Per quanto suoni triste, tutti noi, all'inizio del lavoro nel nuovo studio, eravamo prigionieri del metodo Disney e fummo 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 si svolgeva in gran parte su manuali elaborati da Disney per i suoi allievi. Tutte le forme più significative e tipiche del movimento dei personaggi (camminata, salti, corse, 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".[23]

Nel suo articolo *Mul'tiplikacija v kontekste chudožestvennoj kul'tury* (Il film di animazione nel contesto della cultura artistica), Fedor Chitruk così descrive questo periodo: "Così, pur a fronte di un indubbio progresso delle capacità professionali, noi ci trovammo però 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".[24]

---

[23] I. Ivanov-Vano, *Kadr za kadrom*, Moskva, Iskusstvo, 1980, p. 100.

[24] F. Chitruk, *Mul'tiplikacija v kontekste chudožestvennoj kul'tury* (Il film di animazione nel contesto della cultura artistica), in: *Problemy sinteza v chudožestvennoj kul'ture* (Problemi di sintesi nella cultura artistica), Moskva, Nauka, 1985, pp. 19-20.

Sergej Ejzenštejn, che si occupò molto di Disney e ne ammirava la produzione, scrisse più volte che esteriormente Mickey era "come una goccia d'acqua", in tutto simile alle forme organiche, naturali. Nei film di Disney si attribuiva alla mitologia sociale un carattere, per così dire, originario e naturale, in modo che a poco a poco per gli spettatori diveniva impossibile discuterla e rifiutarla. La richiesta, proveniente dall'alto, di creare un Mickey "sovietico" conteneva una contraddizione insolubile. Mickey Mouse non era solo "goccia di un fiume", ma anche un individualista, che rispondeva 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 governo". [25] Precorrendo quanto si dirà più avanti, si può anticipare che questi personaggi-"goccia", individualisti, compariranno nel cinema di animazione sovietico negli anni del disgelo: valgano come esempi uno dei protagonisti della mia ricerca, Winnie-Pooh, e il meraviglioso, solitario Volčok di *Skazka Skazok* (Fiaba delle fiabe) di Norštejn.

In questi anni prebellici appaiono però opere molto interessanti e importanti: non si può non citare il primo lungometraggio *Novyj Gulliver* (Il nuovo Gilliver, 1935) di Aleksandr Ptusko, una rivisitazione in chiave comunista dell'eroe di Jonathan Swift, che gli valse un Premio Speciale al Festival Internazionale del Cinema di Venezia e durante il quale utilizzò oltre tremila diverse marionette e tecniche di ripresa che combinavano lo *stop-motion* con attori in carne e ossa per la prima volta in modo così complesso). Nel film, in cui un pionere sovietico aiuta la classe operaia di Lilliput a rovesciare gli "sfruttatori", si riconosce anche l'influenza dell'antiutopia di Fritz Lang, *Metropolis* (1927). La colonna sonora è opera di Lev Švarc, e ancora una volta colpisce per il suo altissimo livello. L'*ouverture* del film è la riva del mare, ripresa abbastanza a lungo al suono di un'orchestra sinfonica.

Fra gli esempi più significativi della disneyzzazione si può ricordare il cartone animato *Šumnoe plavanie* (Una navigazione rumorosa) dei registi Vladimir Suteev e Leonid Amal'rik (1937). La trama, molto semplice, narra di una rana virtuosa di canto che deva andare in *tournee*, ma arriva al piroscafo in ritardo e chiede a diverse navi di essere imbarcato e portato all'isola di "Magnolia", dove deve esibirsi. Alla fine il malvagio nostromo di una nave si rifiuta di prendere a bordo una ranocchia, mentre il capitano, buono, ma un po' sciocco, ordina che venga imbarcata. I topolini-marinai,

[25] D. Kontenšul'te, *¡Que viva Disney!. Vosprijatie Disneja Ejzenštejnom* (¡Que viva Disney!. La ricezione di Disney in Ejzenštejn), in: "Kinovedčeskie zapiski" (Note di teoria cinematografica), nr. 52, 2001, p. 117.

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. Quando, dopo una tempesta, la nave finisce su uno scoglio e l'equipaggio, stanco, non trova le forze per ripararla, la rana artista assume il ruolo dell'ispiratrice e tutti insieme, a suon di musica, riparano la nave, mentre il malvagio nostromo comprende "la grande forza dell'arte" e si riconcilia con la rana. È interessante che un'idea simile torni nel film *Balerina na korable* (La ballerina sulla nave), del 1969, con musica di Schnittke (di cui ci occuperemo nell'ultimo capitolo). L'idea si inseriva organicamente nell'ideologia sovietica: il prestigio del Teatro Bol'šoj era infatti quasi pari a quello dei cosmonauti sovietici. La musica per questo film era di Aleksandr Cfasman, uno degli iniziatori del jazz sovietico.[26]

Durante la guerra gli studi del "Sojuzmul'tifil'm" furono evacuati a Samarcanda, mentre molti registi e disegnatori andarono al fronte. Creare cartoni animati di argomento attuale, in risposta agli eventi bellici, era praticamente impossibile. Negli anni della guerra uscirono solamente alcuni *Žurnaly politsatiry* (Cinegiornali di satira politica), che riprendevano e facevano vivere sullo schermo caricature politiche grottesche che ridicolizzavano il fascismo.

Nel periodo postbellico la produzione fondamentale dello studio fu costituita da fiabe-lungometraggi, basate sul folclore russo e straniero e destinate al pubblico infantile. "Fairy tales were suitable material for feature-length cartoons, which were needed to compete with Disney's Snow White (1937). 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."[27] Come copioni si usavano non solo le fiabe popolari, ma anche intrecci fiabeschi moderni: una fiaba moralizzatrice sul bimbo bugiardo Fedja Zajcev, sceneggiata da M. Vol'pin e N. Erdman, fu girata dai registi Z. e L. Brumberg nel 1948 (qui un omino disegnato e animato parla la lingua della traduzione russa di Shakespeare: come per la musica classica, anche per la letteratura classica l'apprendimento cominciava in tenera età e gradualmente). Il regista Ivanov-Vano gira un lungometraggio animato dal titolo *Dvenadcat' mesjacev*, da una fiaba di Maršak e con musica di Čajkovskij.

---

[26] Aleksandr Naumovič Cfasman (Aleksandrovsk, 1/14 dicembre 1906 – Mosca, 20 febbraio 1971), pianista, compositore, arrangiatore, direttore e responsabile artistico d'orchestra, pubblicista e uomo pubblico, direttore artistico dell'orchestra jazz della radio pansovietica (1939-46). Nel 1957 fu proclamato artista emerito della Repubblica Federativa Russa.

[27] B. Beumers, *Comforting Creatures…*, cit., p. 160.

Ciò che caratterizza la produzione di questi anni è in generale il ricorso alla musica e alla letteratura classiche. Nel suo articolo *Puti sovetskoj mul'tiplikacii* (Percorsi del cinema di animazione sovietico), S. Asenin scrive del regista Ivanov-Vano: "…è importante rilevare che la combinazione armoniosa di tre filoni (i motivi figurativi tradizionali russi, la musica classica e la letteratura classica) viene come moltiplicata per la visione moderna del regista, per il senso civico e l'umanesimo che sostanziano la sua posizione creativa".[28] Queste parole si possono considerare una buona definizione della generale tendenza dei cartoni animati degi anni Quaranta e Cinquanta.

L'inizio degli anni Sessanta videro una svolta decisa nel cinema di animazione. Nel 1961 Fedor Chitruk,[29] che già da 25 anni lavorava negli studi della "Sojuzmul'tifil'm" come disegnatore, debuttò come regista col film *Istorija odnogo prestuplenija* (Storia di un crimine), una critica della società contemporanea e di suoi squallidi aspetti come l'alcoolismo, i problemi abitativi, ecc.

Ancora più aspra era la critica della società nei film animati del regista Andrej Chržanovskij, *Žil-byl Kozjavin* (C'era una volta Kozjavin, 1966), *Stekljannaja garmonika* (La fisarmonica di vetro, 1968). Di tutta questa ondata satirica di film sulla società moderna, la censura vietò solo *La fisarmonica di vetro*. "Cartoons for adults tended to cause more controversy, as they were critical and often satirical of modern life. Indeed, the only cartoon banned in Soviet history is Andery Khrzhanovskii's Stekliannaia garmonica, a satire on bureaucracy."[30]

Nel 1962 uscì un film a colori e per grande schermo tratto dal dramma *Banja* (Il bagno) di V. Majakovskij e diretto da S. Jutkevič e A. Karanovič. Il film, caratterizzato da uno sperimentalismo sconosciuto fino a quel momento, conteneva personaggi disegnati e pupazzi, notiziari, frammenti modificati di cineriviste occidentali, un attore

---

[28] S.Asenin, *Puti sovetskoj multiplikacii* (Percorsi del cinema di animazione sovietico), in: *Mir mul'tfil'ma* (Il mondo dei cartoni animati), Iskusstvo. Moskva, 1986 p. 50

[29] Fëdor Savel'evič Chitruk (Tver' 18 aprile/1 maggio — Mosca 3 dicembre 2012), autore russo e sovietico di film di animazione, regista, sceneggiatore, pedagogo, traduttore. Laureato nel 1936 all'Istituto d'Arte (OGIZ), fin dal 1938 lavorò come specialista di cartoni animati nello studio «Sojuzmul'tifil'm». A partire dal 1962 si cimentò nella regia. Il suo primo film, *Istorija odnogo prestuplenija* (Storia di un delitto) ebbe subito un enorme successo. Se al suo esordio il suo modello erano i film di Disney, in seguito egli elaborò uno stile personale, vivace e originale, insieme laconico e a più dimensioni. Nel 1993 Chitruk, insieme con altri tre importanti cineasti (Ju. B. Norštejn, A. Ju. Khržanovskij ed E. V. Nazarov) fondò la scuola-studio di film di animazione "Šar" (Sfera). Nel 2008 pubblicò un grosso libro dal titolo *Professija-animator* (La professione di animatore). I suoi cartoni animati, sia per adulti che per bambini (*Fil'm fil'm fil'm*, 1968; *Ostrov* (L'isola) e le tre storie di Winnie Pooh) sono entrati nel novero dei classici del cinema di animazione sovietico.

[30] B. Beumers, *Comforting Creatures…*, cit., p. 165.

in carne e ossa (Arkadij Rajkin) e un disegno "animato" di Picasso. Il disegnatore del film era il celebre Feliks Zbarskij, che in seguito emigrò, ragione per cui il film fu tolto dalla circolazione nell'Unione Sovietica. "Nonostante tutto, i burocrati del cinema, che concepivano i film con disegni e marionette come destinati esclusivamente all'educazione e all'intrattenimento dei piccoli, dedicavano alla produzione di quegli strani tipi che giocavano con abnegazione con i loro "giocattoli" un'attenzione diversa da quella che riservavano ai creatori di cinema di attori e ai documentari. E per questa ragione, in anni che per il cinema sovietico furono di stagnazione, l'animazione rappresentò una nicchia unica per lo sviluppo di forme sperimentali d'avanguardia e per l'elaborazione di temi innovativi. Nei cartoni animati di quel periodo vivevano e fiorivano gli stili, le tendenze, i generi più diversi e ovunque, anche nei film più esplicitamente "d'evasione", si sentiva la mano dell'autore, sempre di altissimo livello."[31]

Altre due tendenze nacquero alla fine degli anni Sessanta: in primo luogo, dei miniserial per bambini, come le storie dei Karlsson, basate sui racconti di Astrid Lindgren e splendidamente realizzate da Boris Stepancev (alla bambinaia, Fröken Bock, prestò la sua voce la celebre attrice Faina Ranevskaja), o Winnie-Pooh, diretto da Chitruk; compare un personaggio importante come Čeburaška, creatura del regista Kačanov e del disegnatore Švarcman. Tutte queste storie sono calate nel mondo contemporaneo, in cui dominano i valori dell'amicizia, e i tratti principali sono la bontà e il lirismo dei personaggi, che rendono questi film così attraenti non solo per I bimbi, ma anche per gli adulti. "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; as Vail' and Genis note, idealism was replaced by cynicism and a tendency to take refuge in oneself."[32]

L'apice di questa tendenza verso i toni poetici, lirici e filosofici, fu rappresentato dal film *Ežik v tumane* (Il riccio nella nebbia, 1975) di Jurij Norštejn.[33]

---

[31] O. Kovalev, *Novejšaja istorija otečestvennogo kino. 1989-2000. Kino i kontekst* (Storia del cinema russo recente. 1999-2000. Cinema e contesto), vol. IV, Sankt-Peterburg, Seans, 2000.
[32] *Soviet Animation and the Thaw of the 1960's*, p. 170.
[33] Jurij Borisovič Norštejn (Andreevka, 15 settembre 1941), regista considerato uno dei più grandi maestri del cinema di animazione russo. Nel 1984 la maggioranza dei giurati dell'Olympic Arts Festival di Los Angeles votò la sua *Fiaba delle fiabe* come il più bel film di animazione di tutti i tempi.

Ancora una volta bisogna sottolineare che nei film di Norštejn la musica ha un ruolo tutt'altro che secondario. Ho già accennato sopra al sodalizio artistico fra Norštejn e Meerovič, uno straordinario musicista di cui pochissimo è noto. Come nel caso di Weinberg (della biografia e composizione del quale mi occupo specificamente in questo lavoro), la sua musica più nota è quella destinata ai cartoni animati. "La mia generazione è stata schiacciata dall'*Ordinanza* del 1948" – scrisse più volte Meerovič, riferendosi probabilmente a Mieczysław Weinberg, Aleksandr Lokšin, Galina Ustvol'skaja e a molti altri autori brillanti e fuori dell'ordinario di quel tempo…

Molti notano la straordinaria bellezza profondità della musica dei cartoni animati e il suo rapporto organico con l'azione, ma solo pochi prestano attenzione al nome del compositore nei titoli.

Michail Meerovič nacque a Kiev il 26 febbraio 1920, nel 1942 si diplomò al conservatorio nelle classi di composizione e di pianoforte. I suoi primi anni di formazione coincisero con una crescente tensione politica, con la lotta contro il formalismo, col trionfo dell'antisemitismo. Di tanto in tanto il giovane guadagnava producendo musica per compositori graditi al potere, che si limitavano a mettere la propria firma sotto le opere e ricevevano onori immeritati. Ma nel 1957 Meerovič ricevette il primo ordine di musica per film, e da questo momento fino al 1993 (anno della sua morte) scrisse la musica per più di 120 cartoni animati. Nel catalogo delle sue opere vi sono balletti e sinfonie, quartetti e sonate, che sono ancora praticamente sconosciuti al pubblico. La prima collaborazione con Norštejn si realizzò in un cartone animato del 1973, basato sulla fiaba *Lisa i zajac* (La volpe e la lepre). Norštejn raccontò in un'intervista che il primo esperimento di collaborazione non fu privo di asperità: "Capisce, le ho portato uno schizzo perché lei si renda conto della tonalità della musica, perché il problema non è solo la melodia, ma nel far sì che la tonalità si faccia strada attraverso l'immagine, vi si sciolga dentro". Per lui fu una novità. Con lui litigammo di brutto, ma poi imparammo a tollerarci a vicenda e lavorammo stabilmente insieme…"[34] Il risultato fu una musica deliziosa, una sottile mescolanza di stilizzazione del folclore russo, con tipiche cadenze plagale (come nella musica di chiesa o in Rachmaninov) o con veloci episodi di danza che ricordano Stravinskij. Il tema del violoncello, elegiaco e romantico, accompagna i tristi pensieri della volpe, mentre l'inquieto *tremulo* richiama le sinfonie di Šostakovič. Tutto questo ci parla dell'incredibile abilità e del senso dello stile del compositore.

[34] http://www.muzcentrum.ru/orfeus/programs/issue4620/

Nell'intervista già ricordata sopra Norštejn racconta che, mentre lavoravano al film successivo, *Caplja i Žuravl'* (L'airone e la gru, 1974), a un certo punto Meerovič, indignato, disse a Norštejn: "E va bene, mi canti la musica che vuole, così la scrivo", dimenticando che l'altro era il regista, non il compositore.

Il valzer, con cui dal punto di vista drammaturgico culmina il film *L'airone e la gru*, fu composto da Meerovič mentre si trovava in manicomio, dove era stato internato a forza e senza motivo. Si trattava di una pratica repressiva frequente nell'URSS. Fu proprio Norštejn ad aiutarlo a liberarsi da questa cura-detenzione. Lo racconta la scrittrice e drammaturga Ljudmila Petruševskaja, che con Norštejn fu coautrice della sceneggiatura della *Fiaba delle fiabe*: "Meerovič aveva composto una musica perfetta per *L'airone e la gru*! Soprattutto questo valzer. Penso che l'avesse scritto per il suo fratello di adozione, Jura Norštejn. Forse Meerovič seguiva Jura con lo sguardo dal suo manicomio, dalla gabbia con in mezzo un albero rinsecchito, ma lui aveva già composto la musica che Jura gli aveva appena ordinato. Meerovič sapeva che lo avrebbero liberato. Dopo *La volpe e la lepre*, come molti, egli aveva cominciato a credere incondizionatamente in Norštejn. Senza ripensamenti, senza riserve…"[35]

La fiducia era reciproca. Si trattava di una vera collaborazione alla pari. In una delle interviste rilasciate ormai dopo la morte di Meerovič (1993), Norštejn lamentava di non riuscire a trovare una musica adeguata per il proprio, incompiuto *Šinel'* (Il cappotto), tratto da Gogol'. Aveva ascoltato il settimo quartetto di Šostakovič, ma poi era giunto alla conclusione che "non cresce insieme all'immagine, come fa la musica del mio amato Meerovič…"[36]

Nel 1975 uscì il capolavoro successivo, il cartone animato *Ežik v tumane* (Il riccio nella nebbia), poi, nel 1979, il celebre *Skazka skazok* (La fiaba delle fiabe). Tutti i film di Norštejn erano accompagnati da musiche di Meerovič, a eccezione del *Cappotto*, che è ancora in lavorazione: forse è proprio la scomparsa del compositore amico e collega a frenare la creazione di Norštejn.

Il secondo filone del cinema di animazione di questi anni è costituito da film lirici dal debole intreccio narrativo, accompagnati da musica classica: i film di Boris Stepancev *Okno* (La finestra, 1966) con musica di Prokof'ev, *Pesnja o sokole* (La canzone del falco, 1967), dal poema omonimo di Gor'kij e con musica di Skrjabin, e *Šelkunčik* (Lo schiaccianoci, 1973) con musica di Čajkovskij.

---

[35] http://www.21israel-music.com/Meerovich.htm
[36] *Ibidem*.

Del tutto diversa è la funzione della musica nel film *Nu pogodi* (Aspetta un po'): la drammaturgia di questo cartone animato ricorda molto Tom e Jerry, e per la prima volta nell'animazione sovietica, vi prevale la musica leggera.

Un altro esempio interessante, sia dal punto di vista della musica leggera, sia da quello della satira sociale, è il cartone animato *Bremennskye muzykanty* (I bandisti di Brema, 1969). La satira consisteva nel fatto che nella trama del racconto la principessa fuggiva con un trovatore di passaggio, e proprio in questi anni tutti sapevano che la figlia del segretario generale del partito, Brežnev, era scappata di casa per sposare un artista di circo. La musica, sia per i *Bandisti di Brema*, sia per *Aspetta un po'*, come per molti altri film, era opera di Gennadij Gladkov.

Nel suo libro su Gladkov[37] lo studioso e compositore Andrej Semenov propone la seguente classificazione delle tendenze presenti nell'Unione Sovietica degli anni 1960-80 per quanto riguarda la composizione musicale: la prima, e più numerosa, è la *cultura musicale sovietica*, dallo stile monumentale, che privilegia generi come la canzone e la sinfonia, spesso di carattere programmatico e vicine dal punto di vista stilistico alla sinfonia epico-drammatica russa dell'Ottocento, la cantata-oratorio, spesso di ispirazione patriottica, le opere, i balletti, le operette. La seconda tendenza è costituita dall'*avanguardia* di opposizione, che ama i generi da camera e sinfonici. E infine, il terzo gruppo, che riunisce i compositori professionisti che coltivano i generi della musica leggera di intrattenimento, o più vicini alla musica leggera europea e americana, che non alla canzone sovietica. "Essendo vicino alla musica leggera, esso [lo stile dei compositori della terza tendenza – A. Ž.] inizialmente venne percepito come lo stile della nuova musica di evasione, finché quegli stessi compositori non scrissero opere, balletti, cicli vocali, che non avevano nulla a che vedere con lo svago, ma erano piene di una grandissima profondità e serietà". Entro questa tendenza si colloca appunto Gennadij Gladkov, la cui musica era amata (ed è ancora amata) non solo dai bambini, ma anche dagli adulti.

"Per la generazione anziana… la comparsa, alla fine degli anni Sessanta, della fantasia musicale dei *Bandisti di Brema*, con la sua musica inaspettatamente luminosa, gioiosa, ma per nulla sovietica, con un intreccio allusivo e con versi leggeri, niente affatto simili ai testi pseudopatriottici, ormai venuti a noia a tutti, fu una sorta di

[37]A. Semenov, *Gennadij Gladkov. Kniga o veselom kompozitore*, Moskva, Muzyka, 2009. pp. 11-12.

“piccola oasi di felicità” e una silenziosa sfida allo stile ufficiale, pesante e tedioso, delle cantate dedicate all’ultimo congresso del partito”. [38]

Oggi, a distanza di trenta-quarant’anni, quando in un secondo è possibile trovare su YouTube praticamente qualunque composizione musicale, dal Medioevo ai giorni nostri, è difficile immaginare quale parentesi di libertà potesse essere il canto di canzoni al suono della chitarra vicino a un falò, o l’ascolto delle rare registrazioni dei Beatles e dei Pink Floyd, difficilmente accessibili in URSS.

“Il jazz nelle sue forme moderne fu praticamente vietato dalla metà degli anni Sessanta e rinacque in Russia in epoca postsovietica, ormai come fenomeno musicale classico. La cultura dei bardi (canzoni d’autore accompagnate dalla chitarra o dal pianoforte) si inseriva parzialmente nel sistema, poiché aveva un pubblico molto vasto grazie alle registrazioni sul magnetofono e a un modo di diffusione che si sottraeva ai controlli. La cultura dei bardi non poteva essere proibita, e negli ultimi anni di Brežnev assunse molti tratti di una subcultura a parte. La cultura rock si fece strada nonostante i divieti alla fine degli anni Settanta, svolse un suo ruolo durante il tramonto della civiltà sovietica, fiorì negli anni Ottanta-inizio Novanta e gradualmente uscì dal proscenio della cultura russa, lasciando solo alcuni gruppi di ‘vero rock’”; così Michail Petrov descrive il panorama della musica non classica.[39]

Così il cinema di animazione divenne ancora una volta il raro *medium* a cui era consentito, sotto l’etichetta “per l’infanzia”, di trasmettere le nuove tendenze musicali, dall’avanguardia classica alla musica leggera.

Riassumendo quanto detto in questo capitolo, dedicato allo sviluppo del cinema di animazione nell’URSS, ai suoi rapporti col potere e al ruolo della musica nei cartoni animati sovietici, si possono mettere in rilievo diverse tappe.

La prima coincide col periodo in cui la cultura era “diretta” da Lunačarskij, dal 1917 al 1929. Fu un’epoca di rapido sviluppo e di esperimenti nel cinema, in particolare in quello di animazione. E in un certo senso Lunačarskij proteggeva questa libera ricerca: un buffo esempio è il fatto che egli stesso fu ripreso in un cartone animato, purtroppo andato perduto. Si trattava del film *Obižennye bukvy* (Le lettere dell’alfabeto offese, 1928), del regista A. Presnjakov. Offese dalla negligenza degli scolari, le lettere

[38] Ivi, p. 17.
[39] M. Petrov, *Gody, soedinennye v epochu* (Anni che sono diventati un’epoca), in: *Vremja peremen. Iskusstvo 1960-1985 v Sovetskom Sojuze. Al’manach* (Il tempo dei tempi. L’arte degli anni 1960-1985 nell’Unione Sovietica. Almanacco), Nr. 140, Sankt-Peterburg, Palace Edition, 2006, p. 17.

dell'alfabeto vanno a lamentarsi dal Commissario del popolo, Lunačarskij. I cartoni animati qui erano sostituiti dalla recitazione di persone in carne e ossa, fra le quali Lunačarskij.[40] Negli anni successivi è difficile immaginare esponenti politici che prendano parte alle riprese di un cartone animato per l'infanzia. "Negli anni di Stalin, quando Stato e partito si dedicheranno a irreggimentare la cultura con metodi di ottusa brutalità, la scaltrezza manovriera di Lunačarskij diverrà leggendaria ed egli apparirà come difensore del libero pensiero." [41]

Gli anni Trenta e Quaranta furono i meno "liberi"; il genere più affidabile fra quelli del cinema di animazione era quello delle fiabe popolari, fornite di una interpretazione ideologica "corretta". Quanto al periodo, definito "disgelo" (così detto da un romanzo omonimo di Il'ja Ehrenburg del 1953), riporto le parole di Laura Pontieri: "The entire period … was characterized by pendulum swing in the behavior of the authorities, at times granting more freedom, at other times freezing the liberal atmosphere and imposing harsher control."[42]

Vi sono opinioni diverse sulla misura in cui il cinema di animazione fu strumento di propaganda o una delle rare forme artistiche in cui censura e propaganda lasciavano spazio sufficiente per l'espressione di idee veramente buone e morali. Ad esempio, Birgit Beumers, studiosa del cinema e dei cartoni animati russi, afferma:

> …by contrast with the [Soviet) children's film… Soviet animation was much less affected by ideological constrains and thus was able to instill in children universal moral values of right and wrong and often to make subversive comments on contemporary society. … Magic thus is re-ideologized and instead takes on a universal educational function.[43]

Una visione opposta è rappresentata da David MacFadyen, studioso dell'animazione sovietica, che nell'introduzione al suo libro *Yellow Crocodiles and Blue Oranges* scrive: "This book attempts such reconsideration and hypothesizes that Socialist animation between 1936 and 1999 was fundamentally emotional, not wordy, propagandistic enterprise." [44]

A sua volta, Paul Wells in *Understanding Animation* propone un'interpretazione più sfaccettata: "Animation legitimizes the social and political ambivalence of such narratives by simultaneously approximating some of the conditions of real existence

---

[40] L. Pontieri, *Soviet Animation and the Thaw…*, cit., p.17.
[41] R. Tedeschi, *Ždanov l'immortale Sessant'anni di musica sovietica*, La Nuova Italia, Venezia 1980 p. 25.
[42] L. Pontieri, *Soviet Animation and the Thaw…*, cit., p.52
[43] B. Beumers, *Comforting Creatures…*, cit., p. 154.
[44] D. MacFadyen, *Yellow Crocodiles and Blue Oranges. Russian Animated Film since World War Two,* Montreal & Kingston – London- Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2005, p. xii.

while distancing itself from them by recourse to the unique aspects of its own vocabulary." [45]

La fine del disgelo non ha una data precisa, ma ora la si identifica con l'ingresso dei carri armati sovietici a Praga nel 1968, ora col celebre processo a Sinjavskij e Daniel' (1965 - 66), comunque negli anni di Brežnev (1964 - 1982). Ma in questi anni è già evidente la stanchezza della società per le promesse vuote, per il luccichio solo apparente; per questo in molti settori della cultura cominciano a spuntare nuovi, giovani, ancora fragili germogli di un'arte libera. Per questo mi sembra che i cartoni animati degli anni 1965-1975 da me esaminati e la musica che li accompagna abbiano un particolare significato storico e culturale.

[45] P. Wells, *Understanding Animation*, NewYork, Routledge, 1998, p. 21.

Capitolo II

Mojsej Weinberg – cenni sulla biografia artistica

Mojsej (Mieczysław) Vajnberg (d'ora in avanti verrà usata la grafia con cui è più noto: Weinberg, 1919 - 1996) nacque l'8 dicembre 1919 a Varsavia, nella Polonia che poco prima della sua nascita aveva riconquistato l'indipendenza dall'Impero Russo[46]. La città conservava ancora alcune delle tradizioni russo-ebraiche che l'avevano caratterizzata durante il dominio russo. Il padre, il violinista, direttore e compositore Samuil Weinberg, poco prima della nascita del figlio si era trasferito a Varsavia, probabilmente da Baku. Qui risiedeva già parte della famiglia, proveniente da Kišinëv, città abbandonata forse a causa del ricordo del *pogrom* avvenuto in quella città nel 1903, in cui erano periti il padre, il nonno e altri parenti di Samuil Weinberg. Weinberg padre lavorava al teatro ebraico come violinista, dirigeva un complesso musicale e componeva musica per gli spettacoli. La madre del compositore, Sara Kotlitskaja, era pianista. Fino all'età di dodici anni l'educazione musicale di Mojsej non era orientata verso il professionismo, benché di tanto in tanto egli sostituisse il padre, accompagnando al piano in teatro e perfino cimentandosi nella composizione. La sua prima insegnante di pianoforte, la pianista Matulewicz, si accorse fin da subito del grande talento dell'allievo e lo indirizzò al conservatorio di Varsavia, nella classe di un celebre pedagogo, il pianista Józef Turczyński.

Durante gli studi in Polonia Weinberg non ricevette una preparazione specifica di composizione. Sull'inizio dei propri studi scriveva:

[46] Il Regno di Polonia alla fine del XVIII secolo fu diviso fra Russia, Austria e Prussia. La Polonia riguadagnò l'indipendenza l'8 novembre 1918, in seguito alla prima guerra mondiale, come Seconda Repubblica di Polonia.

> 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 seguii i corsi di contrappunto e di storia della musica.[47]

Ma anche questi studi furono interrotti dalla guerra e dall'invasione tedesca dell'URSS nel giugno del 1941.

Di questo periodo si sono tuttavia conservate alcune composizioni da camera e per pianoforte (due mazurche op. 10, tre composizioni per violino e pianoforte, indicate in seguito come op. 1). Bisogna rilevare che Weinberg seguì criteri molto rigorosi nello stilare l'elenco delle proprie opere: ad esempio, tutta la musica applicata, compresa quella destinata al cinema, non vi rientrava, perché l'autore non la considerava allo stesso livello della musica accademica.

È evidente che fin dall'inizio Weinberg ebbe una ricca esperienza in improvvisazione, composizione e orchestrazione, grazie alla collaborazione col teatro ebraico di Varsavia. Già a sedici anni, ancora studente, si distinse nell'attività di compositore che in seguito, per tutta la vita, costituì la parte preponderante, ed evidentemente a lui più cara, della sua creazione: l'occasione fu la partecipazione alla composizione della musica per il film *Fredek uszczęśliwia świat* (Fredek rende felice il mondo) di Zbigniew Ziembiński, del 1936[48].

Sempre al periodo varsoviano risale il quartetto per archi n. 1 op. 2, che il compositore dedicò al proprio maestro J. Turczyński.[49]

Nel 1939 Weinberg riuscì dunque per miracolo a fuggire dalla Polonia nell'URSS, mentre la sua famiglia (i genitori e la sorella minore) rimase a Varsavia e fu in seguito fucilata nel lager di Travniki. Al confine bielorusso, dove folle di polacchi aspettavano il permesso di passare il confine, fu organizzato in gran fretta un centro per il rilascio delle autorizzazioni. Quando Weinberg pronunciò il proprio nome, Mieczsław, la guardia di confine gli chiese di nuovo la sua nazionalità e gli attribuì il nome Moisej, che Weinberg portò poi per tutta la vita in Unione Sovietica. (Come raccontava lui stesso, le sue parole furono: "Moisej, Abram, faccia come le pare; basta che io metta

---

[47] L. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni – rabota* (Quasi ogni momento della vita è lavoro), in: "Muzykal'naja Akademija", 1994, nr. 5, p. 18.

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

[49] Józef Turczyński (1884 – 1953) fu un pianista, pedagogo e musicologo polaco, che influenzò lo sviluppo della didattica e dell'esecuzione pianistica, in particolare delle opere di Chopin.

piede nell'Unione Sovietica".[50] Qui gli furono concessi non solo i diritti di rifugiato, ma anche la possibilità di studiare al conservatorio, dato che per il servizio militare era risultato inabile per motivi di salute.

Nei due anni di studio a Minsk ebbero luogo alcuni incontri e avvenimenti cruciali, che ebbero un ruolo importante nella vita di Weinberg. Nel 1940, nonostante la sua origine polacco-ebraica, egli fu scelto per partecipare al primo festival dei "dieci giorni della musica e della letteratura bielorusse" a Mosca. Qui Weinberg incontrò Nikolaj Mjaskovskij, sinfonista e pedagogo di prim'ordine, che mostrò grande apprezzamento per il giovane compositore. I rapporti si mantennero anche in seguito, dopo il trasferimento a Mosca di Weinberg, che spesso eseguiva opere di Mjaskovskij e sottoponeva al suo giudizio le proprie.

Sempre nel 1940, a Minsk, Weinberg prese parte all'esecuzione della quinta sinfonia di Šostakovič. Dato che non erano disponibili celesta e arpa, egli fu invitato a eseguire nell'orchestra queste parti al pianoforte. Fino a questo momento aveva avuto scarsa familiarità con la musica di Šostakovič e il concerto fu per lui una scoperta importantissima. La sua esperienza precedente lo portava a credere che le tendenze più "progressive" della musica moderna fossero l'impressionismo e il "neo-impressionismo", termine con cui definiva le proprie opere giovanili; a questa maniera riconduceva il ciclo vocale *Akacii* (Acacie) op. 4, composto su versi di Julian Tuwim.

Un'altra opera importante di questo periodo fu il *Poema sinfonico* op. 6, sua prima grande opera sinfonica, alla quale fecero seguito ben 26 sinfonie! La prima esecuzione del *Poema sinfonico* ebbe luogo il 21 giugno 1941, e fu l'esame finale del giovane compositore. L'orchestra sinfonica della Filarmonica di Minsk era diretta da Il'ja Musin[51].

Non era trascorso neppure un giorno dal brillante concerto finale di Weinberg, quando si diffuse la notizia dell'attacco dell'esercito nazista contro l'URSS: l'unica possibilità di salvezza era l'evacuazione. Come ricorda Musin, la maggior parte dei

[50] L. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni – rabota*, cit., p. 18.
[51] Eminente pedagogo e direttore d'orchestra, nel 1937 Musin aveva lasciato Leningrado per assumere la carica di primo direttore della città 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 educare le nuove generazioni di direttori d'orchestra.

musicisti di origine ebraica che lavoravano nell'orchestra sinfonica fu ben presto annientata[52]. Si prospettava un lungo viaggio verso Taškent (4000 chilometri a est di Minsk). Weinberg non aveva i documenti necessari e gli mancava il tempo per procurarsi l'autorizzazione a partire; questo non gli impedì di raggiungere la sua destinazione, ma gli rese poi estremamente difficile trovare lavoro.

Il primo impiego di Weinberg a Taškent fu presso il teatro dell'opera uzbeco, dove accompagnava i cantanti durante le prove. Qui fece la conoscenza di altri colleghi compositori, tra i quali Izrail' Finkel'štejn e Jurij Levitin, come lui sfollati o fuggiti davanti agli orrori della guerra. Weinberg e Levitin mantennero per tutta la vita uno stretto rapporto di amicizia. Un altro incontro importante fu quello con Tochtasyn Džalilov, compositore, suonatore di *gidžak* (uno strumento ad arco dell'Asia centrale), raccoglitore di folklore uzbeco, direttore della filarmonica di Taškent. Con lui e altri compositori, ma senza figurare col suo nome, Weinberg partecipò alla creazione del dramma musicale *Meč Uzbekistana* [La spada dell'Uzbekistan] nel 1942. Sempre conservando l'anonimato, Weinberg si occupava dell'orchestrazione per altri compositori, e questo gli consentiva di guadagnarsi da vivere.

Negli anni della guerra Taškent aveva una vita culturale molto ricca. Anna Achmatova, Kornej Čukovskij, Faina Ranevskaja e molti altri scrittori, musicisti e attori vi erano stati sfollati da Mosca e Pietroburgo. Fra gli altri giunse a Taškent uno straordinario regista e attore, direttore del Teatro Statale Ebraico, Solomon Michoels. Anche nel periodo dell'evacuazione questi continuava a svolgere un'intensa attività professionale, ed era fra l'altro direttore artistico del Teatro Uzbeco di opera e danza. Viveva con le due figlie Natalija e Nina e con la seconda moglie; la sua figlia maggiore, Natalija Vovsi-Michoels, in breve tempo divenne la moglie di Weinberg. Le nozze furono celebrate nel 1942.

La biografia di Michoels meriterebbe uno studio a parte; per questo mi limiterò ad accennare ad alcuni momenti della sua vita, più direttamente correlati alla figura di Weinberg. Nel maggio 1942 Michoels fu inaspettatamente convocato a Mosca e, come ipotizza la figlia nelle sue memorie, fu allora che il presidente del "Sovinformbjuro" [Ufficio sovietico di informazione], Solomon Lozovskij, lo chiamò per informarlo della decisione di creare un Comitato Antifascista Ebraico sotto la sua direzione. Nel 1943

[52] I. Musin, *Uroki žizni: Vospominanija dirižera* (Lezioni di vita: Ricordi di un direttore d'orchestra), Prosvetit.-izd. Centr DEA-ADIA-M, Puškin. Fond, Sankt-Peterburg, 1995.

Michoels si recò in America: la versione ufficiale vuole che il viaggio di Michoels e Fefer abbia 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 mutò. Ebbe inizio la campagna contro il "cosmopolitismo", i "cosmopoliti senza patria", che divennero bersaglio di una persecuzione sistematica, e che erano, appunto, gli ebrei. Il comitato antifascista fu sciolto e i suoi membri arrestati e più tardi fucilati. A dare inizio a questa campagna fu l'assassinio di Michoels nel gennaio del 1948: il potere sovietico non aveva più bisogno di lui e il 13 gennaio 1948 egli fu ucciso a Minsk. L'ordine venne personalmente da Stalin (l'assassinio fu fatto apparire come un incidente d'auto) e divenne una pietra miliare simbolica nell'evoluzione in senso sciovinista del tardo stalinismo. Da questo momento la famiglia dell'ucciso fu tenuta sotto costante controllo. Ogni notte ci si aspettavano degli arresti, ma solo Weinberg fu arrestato cinque anni dopo, nel 1953, come vedremo più avanti.

Per ora torniamo a Taškent: nonostante la guerra, i musicisti continuavano a comporre, i registi a mettere in scena spettacoli. La loro opera serviva da sostegno per la popolazione sfinita dalla fame, dalla guerra e dalla paura. Nel giugno del 1942 a Taškent fu eseguita la settima sinfonia ("Leningrado") di Šostakovič. In agosto l'opera fu eseguita nella città assediata.

Per Weinberg questi anni furono molto produttivi: nel solo 1942 compose un balletto in un atto e due operette (le partiture di queste opere non si sono conservate), la sonata per pianoforte n. 2 op. 8, la sinfonia n. 1 op. 10, due componimenti per quartetto d'archi e la Sonata n. 1 per violino e pianoforte, op. 12, dedicata a Solomon Michoels. Nei *Evrejskie pesni* (Canti ebraici) op. 13 (o *Detskie pesni* [Canti di bambini], come inizialmente era intitolato il ciclo) su versi del poeta ebreo polacco Itzhok-Leib Peretz, Weinberg rappresenta in modo giocoso il mondo semplice del bambino, ma nell'ultima, tragica scena *Pis'mo siroty* [Lettera di un orfano], il mondo infantile scompare e al suo posto risuona la voce dell'autore che condanna la guerra e il terrore, che spezzano vite infantili.

Questa fu la prima opera edita di Weinberg, pubblicata dalla casa editrice Muzfond nel 1944 e ristampata del 1945. Il testo originale in yiddish fu tradotto in russo da Natalija Končalovskaja. In quest'opera il compositore scoprì un proprio linguaggio musicale, che univa il folclore ebraico con nuove soluzioni armoniche. La prima esecuzione ebbe luogo a Taškent poco prima che l'autore partisse per Mosca nell'agosto del 1943.

Il trasferimento a Mosca fu possibile grazie all'intervento di Šostakovič. Esistono diverse versioni sul modo in cui la partitura della prima sinfonia di Weinberg finì nelle mani di Šostakovič. Si è conservata una lettera di quest'ultimo, scritta il 6 dicembre 1942 a Izrail' Finkelštejn, suo collega e assistente nel corso di composizione del conservatorio di Leningrado: "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?"[53] Finkelštejn era sfollato a Taškent, mentre Šostakovič fino al marzo del 1943 rimase a Kujbyšev. Secondo la versione di Natal'ja Vovsi-Michoels,

> Metek [M. Weinberg] aveva dato la partitura della prima sinfonia a mio padre perché la portasse a Mosca a Šostakovič. Questi guardò la partitura, che gli piacque molto. Dato che si era in tempo di guerra, era necessario avere il visto che consentiva l'ingresso a Mosca, e Šostakovič ci fece avere questa possibilità[54].

Secondo Weinberg, l'intermediario fu Jurij Levitin, allievo di Šostakovič. Comunque stiano le cose, un mese o due dopo Weinberg ricevette un invito ufficiale a Mosca.

Nell'ottobre del 1943 ebbe luogo il primo incontro fra i due compositori, che diede inizio a un'amicizia stretta durata molti anni. Weinberg fece amicizia anche con gli allievi 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 considero una persona

[53] E. Finkiel'štejn, *O mastere v ličnom tone*, (Sul maestro dal punto di vista personale), in: "Muzykal'naja Akademija", 1974, nr. 4, p. 104.
[54] Lettera di Natal'ja Vovsi-Michoels a Per Skans del 22 giugno 2006., cit.da D. Fanning, *Mieczyslaw Weinberg*..., cit., p. 40

fortunata perché posso mostrare le mie opere al miglior compositore del ventesimo secolo. È stato un onore, che inconsciamente mi ha stimolato a comporre[55].

Una componente importante dell'amicizia fra i due compositori fu l'esecuzione a quattro mani, che consentiva di conoscere la musica dall'interno. Come ricordava Weinberg, "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"[56]. Per vari anni Weinberg e Šostakovič abitarono molto vicini, e anche questo favorì i loro incontri. Šostakovič dedicò a Weinberg il proprio quartetto n. 10, cosa che l'altro considerò sempre un grande onore. Secondo Šostakovič, "Lui [Weinberg] aveva scritto nove quartetti (io ne avevo otto). Allora mi proposi di raggiungere e superare Weinberg, e così feci". Una tradizione sempre rispettata era quella di eseguire davanti all'altro le rispettive opere appena portate a termine. A Weinberg capitò più volte di suonare per la prima volta a quattro mani con l'autore le nuove composizioni di Šostakovič. Alla prima del ciclo di romanze scritte da Šostakovič su versi di Blok, Weinberg suonò insieme con David Ojstrach, Mstislav Rostropovič e Galina Višnevskaja.

Negli anni che precedettero la fine della guerra, la produzione di Weinberg si sviluppò nell'ambito di due generi diversi: la musica da camera per piccoli complessi e i cicli vocali. Nascono due quartetti per archi (n. 3 e n. 4), una sonata per violino e pianoforte e una per violoncello e pianoforte, e anche un trio e un quintetto per pianoforte e archi. Il quartetto n. 3 per archi in seguito fu rielaborato nella sinfonia da camera n. 2, ma questo solo nel 1987. Nel quarto quartetto, ancor più che nel terzo, si perfeziona il linguaggio musicale del compositore, la passionalità dell'espressione si accorda in modo ideale con una forma di classico equilibrio. Lo scherzo tratto da questo quartetto fu più tardi utilizzato da Weinberg nella sinfonia n. 21, dedicata alle vittime del ghetto di Varsavia. Il ciclo vocale *Šest' evrejskich pesen* [Sei canzoni ebraiche] op. 17, con parole di Samuil Galkin, è una sorta di prosecuzione del ciclo delle «canzoni di bambini» op. 13, ma in questo caso l'accento non è più sul rifiuto della guerra da parte dei bambini, bensì su quello degli adulti.

[55] S. M. Chentova, *V mire Šostakoviča* (Nel mondo di Šostakovič), Moskva, Kompozitor 1996, p. 186.
[56] S. M. Chentova, *V mire Šostakoviča,* cit., p. 188.

Una linea più personale e lirica è quella che Weinberg persegue nel ciclo vocale op. 22. Le tre romanze su versi di Adam Mickiewicz (1798 - 1855), grande poeta romantico polacco, sono vicine dal punto di vista stilistico al ciclo *Akacii* [Acacie] su versi di Julian Tuwim. Come molti altri compositori, scrittori e pittori sovietici, Weinberg sceglie il suo pubblico fra i bambini. Torneremo più avanti sul significato della produzione per bambini nell'URSS, su quella nicchia in cui la censura sovietica si immischiava più raramente. Nascono così tre raccolte di brani per pianoforte per bambini, intitolate *Detskie tetradi* [Quaderni di bambini] op. 16, 19 e 23 (1944 - 1945), che Weinberg dedicò alla figlia Viktorija.

L'euforia per la vittoria nella Seconda guerra mondiale durò relativamente poco e fu presto sostituita dall'irrigidirsi del regime, da un'attiva e demagogica propaganda patriottica, che mirava a rafforzare l'imperialismo dell'URSS sia all'estero sia all'interno del paese; arresti e purghe divennero più frequenti. La propaganda proclamava scoperte e invenzioni d'ogni genere degli scienziati sovietici, vittorie e successi degli atleti e degli artisti sovietici, mentre fra quegli stessi scienziati e medici si intensificavano gli arresti, spesso sulla base dell'appartenenza nazionale. Gli artisti erano premuti dalla censura e dalle esortazioni a «creare per il popolo». Questa lotta per accrescere l'orgoglio nazionale era in parte dettata dal timore che i soldati, i quali, nonostante la guerra, avevano visto un altro livello di vita fuori dell'URSS, potessero dubitare della giustezza della strada verso il "radioso avvenire sovietico".

I primi a subire la repressione ideologica furono i letterati. Nell'agosto del 1946 caddero in disgrazia due grandi scrittori come Anna Achmatova e Michail Zoščenko[57]. Due settimane dopo uscì un decreto che indicava ai teatri drammatici il repertorio «corretto». Tutte le forme artistiche dovevano tendere le proprie forze a descrivere gli aspetti positivi della vita sovietica e la visione positiva del futuro. Erano questi i dogmi fondamentali del realismo socialista.

Nell'ottobre del 1946 si svolse il plenum dell'Associazione dei Compositori, nel corso del quale furono sottoposti a critica i giovani compositori, fra i quali anche

[57] Nel 1946 in un famoso articolo sulla rivista "Zvezda" Andrej Ždanov, il teorico del realismo socialista, li definì "un poltrone politico" e "una gentildonna lunatica che fa la spola tra il boudoir e la cappella", cit. da R. Tedeschi, *Ždanov l'immportale. Sessant'anni di musica sovietica*, La Nuova Italia, Venezia, 1980, p. 96.

Weinberg. Le accuse riguardavano il difetto di ideologia, il ricorso a testi classici nelle composizioni vocali (invece di utilizzare opere poetiche moderne, sovietiche). In difesa di Weinberg intervennero D. Šostakovič e Ju. Šaporin, che utilizzarono gli strumenti linguistici dei funzionari di partito: "Dobbiamo sostenerlo in ogni modo con critiche amichevoli e con aiuto cameratesco" [58]. Il plenum e le sue risoluzioni furono relativamente "morbidi" in confronto al plenum successivo del 1948. Ai giovani compositori si raccomandava di propagandare la bella vita sovietica, di scrivere canzoni e opere su temi che corrispondessero all'ideologia. Weinberg si adeguò in parte a questi consigli, come mostra la scelta dei testi. Più esplicita fu la risposta del compositore georgiano Vano Muradeli, che accelerò il lavoro già iniziato sull'opera *Velikaja družba* (La grande amicizia). Proprio quest'opera sarebbe stata oggetto di aspra critica un anno e mezzo dopo.[59]

Fra la fine della guerra e il 1947 Weinberg continuò a scrivere musica da camera: due quartetti per archi, alcune sonate da camera, tre cicli vocali. A differenza del passato, compone anche alcune opere orchestrali: la sinfonia n.№ 2 op. 30 (1946), la *Fantasia* per orchestra, due *suites* per balletto (registrate nel catalogo, ma oggi perdute) e *Prazdničye kartiny* [Quadri festivi] op. 37, composizione anch'essa andata perduta nella sua forma originaria: inizialmente consisteva in una *Privetstvennaja uvertjura* [Ouverture di benvenuto], della *Evrejskaja rapsodija* [Rapsodia ebraica] e della *Triumfal'naja oda* [Ode trionfale]. Nel catalogo quest'opera era dedicata «al trentennale della Rivoluzione d'Ottobre ed era, evidentemente la risposta all'esortazione ideologica del plenum del 1946. Tuttavia si è conservata solo la *Rapsodia ebraica,* che in seguito ricevette una numerazione diversa (opera 44) nell'elenco delle sue opere, e fu presentata da Weinberg in anni più tardi (dopo il plenum del 1948) come opera dal «melos popolare». In questi anni apparvero anche tre nuovi cicli vocali. Il primo consiste di sei romanze su versi di Tjutčev (op. 25); seguono *Šest' sonetov Šekspira* [Sei sonetti di Shakespeare] op. 33. seguono l'elegia op. 32 un arioso sul testo di Friedrich Schiller *Die Sänger der Vorwelt* [cantori del passato] e *Šest' sonetov Šekspira* [Sei sonetti di Shakespeare] op. 33

[58] Anonimo, *Vystuplenie na plenume* (Intervento al plenum), in: "Sovetskaja muzyka", 1946, nr. 10, p. 58; cit.da Fanning, op. cit., n.50 p. 170.
[59] R. Tedeschi, *Ždanov l'immortale*, cit., pp 97-100.

Prevedendo delle critiche per la scelta dei testi poetici, mentre lavora ai Sonetti di Shakespeare Weinberg si rivolge anche a testi di Maksim Rylskij e di Galina Nikolaeva, che erano fra i principali autori di panegirici a Stalin: nascono così le *Quattro romanze* op. 38. La prima, *Stalinu* [A Stalin] è su versi di M. Rylskij, la seconda, *Ja prigotovila krasnye flagi* [Ho preparato le bandiere rosse] su versi di G. Nikolaeva, la terza *Počemu on umer?* [Perché è morto?] (a proposito di un soldato morto per il popolo sovietico) su versi di Il'ja Erenburg, e infine l'ultima, su versi di Samuil Maršak (famoso autore di poesie per bambini), è *Janvarskij den'* [Giorno di gennaio], un inno-epitaffio a Lenin. Mentre in questo ciclo vocale appare una certa tendenza a «compiacere il potere», i quartetti per archi seguono un percorso di sviluppo indipendente dagli eventi esterni. Nei quartetti Weinberg usa una strumentazione sottile, trasparente. Un altro tratto è l'attribuzione di nomi-titoli alle varie parti. Forse in questo egli segue l'esempio di Šostakovič (penso al quartetto N. 2 del 1944 di Šostakovič). Per pianoforte vennero scritte in questi anni la Sonata N. 3 op. 31 e le *Legkie p'esy* [Pezzi facili] op. 34; per strumenti a fiato, la sonata per clarinetto e pianoforte op. 28 (in cui Weinberg utilizza come materiale tematico il Kletzmer ebraico); per flauto e pianoforte scrisse il ciclo *Dvenadcat' miniatjur* [Dodici miniature] op. 29.

Si era giunti intanto al 1948, che portò nuovi colpi e persecuzioni. Il pretesto formale per l'inizio di una campagna scatenata contro il formalismo e l'influenza occidentale nella musica fu l'opera *La grande amicizia* di Vano Muradeli. Come ho già detto, l'autore intendeva seguire le istruzioni emerse nel corso dal plenum del 1946, e scrisse un'opera di tono ideologicamente corretto, almeno nelle intenzioni. Tuttavia, in modo del tutto imprevedibile, Stalin, che era presente alla prima del 5 gennaio 1948, espresse il proprio scontento e il disaccordo con l'interpretazione storica dei fatti:

> Falsa e artificiosa dal punto di vista storico è la fabula dell'opera, che pretende di rappresentare la lotta per l'instaurazione del potere sovietico e dell'amicizia fra i popoli nel Caucaso settentrionale nel 1918 - 1920. L'opera produce l'erronea impressione che popoli caucasici, come i georgiani e gli osseti, a quest'epoca fossero ostili al popolo russo, cosa che dal punto di vista storico è falsa, dato che l'ostacolo all'amicizia fra i popoli nel nord del Caucaso in questo periodo era costituito dagli ingusci e dai ceceni[60].

Poco dopo fu emanato la celebre *Risoluzione* n. 17 del 14 febbraio 1948, che enumerava i compositori e le opere sgraditi al potere, la cui esecuzione e registrazione

[60] Dalla delibera del Politburo del CC del Partito Pansovietico Comunista (bolscevico) del 10 febbraio 1948 sull'opera *La grande amicizia* di V. Muradeli.

erano proibite. Fra le opere di Weinberg, finirono 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. Anticipando i tempi, ricordo che l'ordine fu personalmente abrogato da Stalin nel marzo del 1949 e fu riconosciuto come illegittimo.

Mi sembra utile riportare le parole di Weinberg, che con la consueta franchezza descrivono gli avvenimenti e l'atmosfera del 1948:

> 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, cioé 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 mei '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[61].

È difficile giudicare questo racconto. Forse Weinberg cercava di smussare e addolcire la terribile realtà di quegli anni; oppure in lui si era insinuata la paura di criticare il potere? Weinberg, che non solo come compositore ebreo, ma anche come genero di Moichoels, era preso di mira dal regime, era sottoposto a un'enorme pressione e a continui pedinamenti. Nel febbraio del 1953 fu arrestato. Lo stesso Šostakovič fece di tutto perché fosse liberato ma, anche dopo la morte di Stalin (all'inizio di marzo del 1953), ci volle un mese intero prima che Weinberg riacquistasse la libertà. Fra il 1948 e il 1953 egli poté pubblicare solo poche opere, che di raro venivano eseguite. Ricordiamo che nel gennaio del 1948 Solomon Michoels, suocero del compositore, fu ucciso su ordine personale di Stalin. Nel marzo di quello stesso anno Weinberg scrisse la *Sinfonietta* [Sinfonietta] n. 1, op. 41, un'opera che suscitò molte reazioni diverse. La moglie di Weinberg, Natalija Vovsi-Michoels, scriveva in una lettera

[61] L. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni – rabota*, cit., p. 21-22.

> Inizialmente la *Sinfonietta* era dedicata all'Amicizia fra i popoli dell'URSS, e all'inizio della partitura egli (Weinberg) citava le parole di mio padre sulla parità di diritti degli ebrei in Russia. L'idea di dedicare la *Sinfonietta* all''amicizia fra i popoli' era stata sua, come protesta contro l'assassinio di mio padre. Egli voleva sottolineare che un uomo non può essere ucciso solo in quanto ebreo. Quando l'opera fu pubblicata, la citazione del motto di mio padre fu tolta[62].

Letteralmente Michoels aveva scritto quanto segue: «Sui campi dei kolchoz hanno cominciato a risuonare canzoni ebraiche, ma non quelle di prima, piene di tristezza e sofferenza: nuove canzoni, liete, sulla felicità e sul lavoro».

David Fenning, autore della monografia più completa su Weinberg[63], avanza dei dubbi su questa interpretazione e scrive che forse la citazione era stata inserita per compiacere le autorità, perché suonava come propaganda sovietica della più bell'acqua e racchiudeva in sé allo stesso tempo sia le speranze e le illusioni di Weinberg, sia un calcolo politico. L'opera corrispondeva alle richieste del partito: propaganda della gioiosa vita sovietica, amicizia fra i popoli e motivi folclorici. La *Sinfonietta* fu approvata dall'Associazione dei Compositori e la prima ebbe luogo già nel maggio del 1948. Nonostante questo successo, il musicologo G. B. Bernandt pubblicò sulla rivista "Sovetskaja Muzyka" [La musica sovietica] una stroncatura, che accusava Weinberg di formalismo e di imitazione di Šostakovič. Una certa approvazione andò alle *Canzoni di bambini* op. 13, soprattutto per l'utilizzazione che vi si faceva del folclore musicale ebraico.

Alla fine di dicembre del 1948 si tenne la seconda riunione dell'Associazione dei Compositori, allo scopo di verificare i «successi dei compositori» nel mettere in atto i precetti ideologici. Tichon Chrennikov (Presidente dell'Associazione) inaspettatamente lodò sei giovani compositori, nelle cui opere aveva notato una svolta verso il realismo: «Le nostre opere dovevano essere scritte in una lingua vicina e accessibile al popolo». Anche Weinberg si ritrovò fra coloro che "si erano posti sulla giusta via". Fra le sue opere Chrennikov lodò, come già Bernandt, le *Canzoni ebraiche* op. 13: "Weinberg ha creato un'opera splendida, piena di gioia di vivere (*joie de vivre*), dedicata alla gioiosa vita lavorativa del popolo ebraico nel paese del socialismo".

Una qualche forma di riabilitazione riguardò anche altri compositori: Chačaturjan, Mjaskovskij, Šostakovič, Prokof'ev. Oltre alle opere già ricordate, nel

[62] Lettera a Per Skans, 18 maggio 2000; cit da: D. Fanning, op. cit., p. 63, n. 60.
[63] Fanning *Mieczyslaw Weinberg...*, cit., pp 63-64

1948 Weinberg creò anche il *Concertino* per violino e orchestra d'archi op. 42 e il Concerto per violoncello e orchestra op. 43, che fu eseguito solo nove anni dopo. Nel gennaio del 1956, prima della prima esecuzione (da parte di Mstislav Rostropovič) il compositore operò alcune modifiche. Il ritardo della prima non era un fatto eccezionale: anche il concerto per violino e orchestra di Šostakovič, composto nel 1947, fu eseguito per la prima volta solo sette anni dopo la sua composizione.

Weinberg aveva tutte le ragioni per comportarsi con cautela ed evitare ogni possibile scontro con le autorità di regime. Per questo aveva bisogno di soluzioni di compromesso nella scelta dei generi e dell'orientamento della sua nuova produzione. Quanto più astratto era il linguaggio musicale, tanto più numerose potevano essere le obiezioni nei confronti dell'opera. La musica doveva essere accessibile al popolo, alla classe operaia. Sonorità brillanti e motivi folclorici venivano accolti con favore. All'estremo opposto rimanevano le sinfonie e le composizioni da camera per archi, i cicli polifonici, come, ad esempio i 24 preludi e fughe di Šostakovič del 1951. Weinberg riprese a scrivere quartetti per archi solo nel 1957.

La Sinfonia n. 3 op. 45 fu composta nel 1949: si tratta della prima grande opera dell'autore nel periodo che intercorse fra la fine della guerra e la morte di Stalin (1953). Il linguaggio musicale della sinfonia mescola in modo organico melodie liriche e motivi folclorici (nella prima parte una canzone popolare bielorussa, mentre nella seconda risuona una mazurka polacca, che ricompare in forma modificata nel finale). Dal punto di vista del contenuto, come molta della produzione di Weinberg, la sinfonia parla della guerra, della necessità di non ricadere ancora in una simile tragedia. La prima della sinfonia era già stata fissata, le prove erano cominciate, ma questo non impedì ai burocrati di annullare l'esecuzione. La spiegazione ufficiale fu che lo stesso Weinberg vi aveva rinunciato, dopo aver rilevato alcuni "errori". In forma "migliorata" la sinfonia fu eseguita solo nel 1960.

Minore attenzione e meno rilievi venivano mossi ai generi "ridotti": rapsodie e *suites* per orchestra, invece di sinfonie; sonatine, invece di sonate. In questi anni Weinberg scrive *suites* sinfoniche, usando il vocabolario di 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 perseguire il medesimo obiettivo di essere accessibile all'ascoltatore e, in questo caso, per l'esecutore, Weinberg scrive le due sonatine per violino e pianoforte op. 46 e 49. Le sonatine hanno un carattere alquanto semplificato, a differenza delle sonate: forse il compositore, nello scegliere questo genere, pensava a esecutori studenti.

Il ciclo vocale su versi di Alekandr Blok *Za gran'ju prošlych let* [Oltre il limite dei giorni passati] op. 38 è una delle poche composizioni di questo periodo che non porti il marchio della pressione ideologica. Si noti anche che il ciclo apparve sedici anni prima delle *Sem' romansov na stichi Bloka* [Sette romanze su versi di Blok] di Dmitrij Šostakovič. Ci tengo a sottolinearlo perché molto spesso Weinberg viene accusato di imitare ciecamente Šostakovič. L'influenza era invece reciproca, e non si trattava di semplice imitazione. È evidente che quest'opera per Weinberg aveva enorme importanza, dal momento che più tardi nelle sue sinfonie (la quarta e la settima) riutilizzò alcune soluzioni e melodie di questo ciclo vocale.

Ricordiamo che il ciclo vocale *Sonety Šekspira* [Sonetti di Shakespeare] è contiguo a quello su versi di poeti sovietici; il ciclo blokiano è contiguo alla Cantata *V kraju rodnom* [Nel paese natio] op. 51. Questa cantata celebra Stalin e l'esercito, la bellezza degli immensi spazi sovietici e l'amicizia fra i popoli.

Come molti altri compositori sovietici, anche in conseguenza della diffusione della musica di consumo, Weinberg fu costretto a guadagnarsi da vivere componendo musica "applicata". Il tema di questo lavoro è appunto l'ampio spettro della creazione dei compositori sovietici. Chi non aveva un lavoro da insegnante o funzionario e non riceveva commissioni da parte dello stato, e di conseguenza anche esecuzioni garantite, doveva trovare delle strade alternative. Fu proprio in questi anni, successivi al 1948, che Weinberg cominciò a scrivere musica per cartoni animati e per il circo. La moglie del suo caro amico e collega Boris Čajkovskij racconta quali erano queste strade alternative:

> Oltre alla musica accademica, Weinberg scrisse molto per gli studi cinematografici, per la Lenfil'm, forse ancor più che per la Mosfil'm. Scriveva molta musica per cartoni animati e per bambini. Negli anni successivi al decreto del 1948 Metek, come anche Boris (Čajkovskij) non ricevettero commissioni per musica da concerto. Nel periodo in cui ho lavorato come redattrice della redazione per l'infanzia della Radiotelevisione di stato, di tanto in tanto ordinavo a Metek della musica per le trasmissioni destinate ai bambini. E quei soldi gli erano certamente di grande aiuto. Gli anni più difficili furono dal '48 al '51-52. Boris lavorava come redattore musicale alla Radiotelevisione, Metek non aveva un posto ufficiale di lavoro e per lui questo periodo era molto difficile[64].

[64] D. Fanning, *Mieczyslaw Weinberg...*, cit., n. 80, p. 80.

Evidentemente l'infanzia trascorsa a teatro accanto al padre e le prove giovanili di musica per il cinema produssero importanti germogli, che molti anni dopo portarono ricchi frutti molti anni dopo, quando Weinberg aveva appreso tutte le sottigliezze dell'arte della composizione e creò opere riconducibili a tutti i generi della musica accademica. E forse proprio per la creazione di opere era importante quel complesso di nuovi linguaggi e intonazioni, accumulati lavorando per il cinema, il circo e il teatro. Parleremo a parte e in dettaglio della musica di Weinberg per i cartoni animati; per ora ci limiteremo a un panorama generale. Dal 1949 al 1983 egli compose 25 partiture per il cinema di animazione, a partire dal cartone animato *Palkan i Šafka* [Palkan e Šafka] del 1949 fino a *Lev i Byk* [Il leone e il toro] del 1983, e passando per capolavori cari al grande pubblico come *Vinni Puch* [Winnie the Pooh] e *Kanikuly Bonifacija* [Le vacanze di Bonifacio].

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, subito dopo il cinema in termini di efficacia. 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 e molto richiesta aiutò molto Weinberg. In quegli stessi anni fu fondata la Biblioteca della musica circense, il cui patrimonio fu inizialmente costituito da opere, oltre che sue, di Dunaevskij, Kabalevskij, Chačaturjan,. Il catalogo ufficiale di Weinberg comprende cinque raccolte di «Musica per rappresentazioni circensi», composta tra il 1948 e il 1952.

Come menzionato dalla moglie di Boris Čajkovskij nelle proprie memorie, il compositore scrisse anche musica per trasmissioni e spettacoli radiofonici per bambini. Fra essi ricordiamo il lavoro in collaborazione con Samuil Maršak *Veseloe putešestvie čerez alfavit* [Allegro viaggio attraverso l'alfabeto], le canzoni per lo spettacolo radiofonico di Korostylov e L'vovskij *Dimka-nevidimka* [Dimka l'invisibile]. Per quanto riguarda le messinscene teatrali, il compositore scrisse la musica per i lavori dei registi Dadiani e Lifšic.

Procedendo in ordine cronologico, ci avviciniamo ora al momento più difficile nella biografia di Weinberg, e cioè il suo arresto. Il 6 febbraio 1953 Weinberg fu incarcerato dopo un tormentoso pedinamento di ogni suo passo. Il suo arresto era parte della campagnia su vasta scala contro i «medici assassini», il cui capo sarebbe stato Miron Semenovič Vovsi, zio della prima moglie del compositore, Natalija Vovsi-Michoels. La notizia ufficiale dell'inizio della campagna fu pubblicata sulla *Pravda* del 13 gennaio 1953 con l'articolo intitolato *Podlyie špioni i ubijcy pod maskoj professorov-vračej* [Vili spie e assassini sotto la maschera di medici e professori]. Per una strana e fatale coincidenza, l'articolo usciva nel giorno del quinto anniversario dell'assassinio di Michoels, e quest'ultimo veniva citato proprio in quando sarebbe stato compromesso come agente del JOINT (American Jewish Joint Distribution Committee). Sarebbe stato lui a trasmettere le istruzioni del JOINT al suo parente, il medico Vovsi, circa i membri del governo che i medici avrebbero dovuto eliminare.

L'articolo, come il comunicato del governo, insisteva 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[65].

Le azioni della maggior parte degli arrestati venivano poi messe in relazione con l'ideologia del sionismo e fatte risalire a Michoels, già coinvolto nel caso del Comitato antifascista Ebraico. L'eroina che aveva smascherato gli *assassini in camice bianco* (un *cliché* propagandistico molto popolare di questa campagna) era, secondo la propaganda, Lidija Timašuk, una dottoressa che fin dal 1948 si era rivolta al Comitato Centrale del partito denunciando superficialità nelle cure impartite ad Andrei Ždanov.

Un'altra coincidenza probabilmente non casuale fu quella fra la data dell'arresto del compositore e quella della prima della sua cantata *V kraju rodnom* [Nel paese natio] e della *Moldavskaja rapsodija* [Rapsodia moldava] per violino e orchestra. Weinberg fu arrestato la sera stessa e portato via nel mezzo della cena di festeggiamento. Ancora una volta possiamo citare le parole di una testimone degli avvenimenti, Janina-Irena Moszyńska-Čajkovskaja:

---

[65] Cfr. il sito http://www.diletant.ru/articles/11644552/?sphrase_id=559174&PAGEN_1=2

> In quegli anni c'era la consuetudine di ritrovarsi insieme dopo il concerto e festeggiare metà della notte… Eravamo tutti insieme a tavola e ci scambiavamo le nostre impressioni sul concerto, quando d'un tratto si udì uno squillo alla porta, poi un altro… Si seppe che erano venuti ad arrestare Weinberg. Ricordo che Metek stava in piedi, già col cappotto indosso, senza cravatta né cintura, e disse: "Cari amici, non sono colpevole di nulla. Scusatemi, per piacere"…e così se ne andò. Questo episodio è molto caratteristico del suo modo di essere: nonostante la sua vulnerabilità, i suoi modi infantili e timidi, affrontò un simile momento con grande coraggio.

Tuttavia Krzysztof Mayer, citando le parole del compositore, sostiene che egli era pronto a riconoscersi subito colpevole, nonostante l'assurdità dell'accusa che gli veniva mossa, perché temeva di essere torturato. Fra le accuse vi erano il tentativo di organizzare una regione ebraica in Crimea[66] e il nazionalismo ebraico, individuato dal KGB nella sua *Sinfonietta* n. 1.

A favorire la liberazione di Weinberg furono diverse circostanze. Così egli ricordava:

> 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[67].

In effetti, Šostakovič si dava da fare per liberare l'amico e collega e, insieme alla moglie Nina Vazar, aveva preparato una dichiarazione in virtù della quale i coniugi avrebbero potuto assumere la tutela della figlia di Weinberg, Viktorija, nel caso che Natalija Vovsi-Michoels venisse arrestata. Il giorno in cui il musicista venne liberato questo documento fu solennemente strappato.

Vi furono tuttavia altre circostanze che chiaramente giocarono a favore di Weinberg. Il 5 marzo 1953 era morto Stalin, e già il 4 aprile furono 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, fu Miron Vovsi (il 14 aprile).

Dopo qualche tempo, il 27 aprile, fu liberato Weinberg. I tre mesi di prigionia minarono irreparabilmente la salute fisica del compositore e senza dubbio influirono sulla sua visione del mondo, che già era pessimista. Tuttavia egli continuò a comporre, e il suo percorso artistico di compositore era prossimo a raggiungere l'apice.

---

[66] Varie 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; cfr. N. Werth, *Storia dell'Unione sovietica*, Il Mulino, Bologna, 1993. p. 414.

[67] M. Jakubov, *Mečislav Vajnberg: «Vsju žizn' ja žadno sočinjal muzyku»,* (Mečislav Weinberg: «Per tutta la vita non o fatto che comporre musica»), in: "Russkoe Utro", 67.7 (16-22 febbraio 1995), p.13.

Nell'ottobre del 1954 Šostakovič portò a termine la composizione della sua decima sinfonia e, come era già più volte successo, pregò Weinberg di eseguirne insieme a lui una trascrizione a quattro mani. La nuova opera doveva essere presentata al giudizio del consiglio moscovita e di quello leningradese dell'Associazione dei compositori. Per Weinberg era un importante ritorno alla vita e all'ambiente professionale. Inoltre, quando la sinfonia subì dure critiche a Mosca nel corso di una seduta dell'Associazione dei compositori nell'aprile del 1954, Weinberg intervenne in difesa dell'opera e osò opporsi ai musicologi burocrati che trovavano 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 e il suo intervento durante la sua prigionia.

Dopo la morte di Stalin il "disgelo" politico penetrò ovunque, anche nell'Associazione dei compositori. Nel 1955, quando diversi settori dell'Associazione furono riorganizzati, a Weinberg fu proposto di diventare membro della sezione dei Generi per le masse. Di certo la collaborazione con l'Associazione era sintomo di una certa riabilitazione agli occhi della società sovietica. Come scrive David Fanning nella sua monografia su Weinberg:

> 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.[68]

Negli anni che seguirono immediatamente l'arresto di Weinberg e la morte di Stalin, il compositore scrisse un numero limitato di opere adatte a essere incluse nel catalogo della sua musica accademica: fra di esse, la *Sonata* per violino e pianoforte n. 5 op. 53, una composizione straordinaria, fra le migliori sonate di Weinberg. Era dedicata

[68] D. Fanning, *Mieczyslaw Weinberg...*, cit., p. 89.

a Šostakovič, e ancora una volta viene spontaneo pensare che si tratti di un'espressione musicale di gratitudine per l'aiuto prestatogli durante l'arresto. Ultima nell'elenco di questi anni è la Sonata per pianoforte n. 4, op. 56.

La brevità dell'elenco di nuove composizioni da camera e l'assenza di nuove sinfonie e quartetti non significano che Weinberg in questi anni scrivesse di meno; al contrario, questo periodo coincide con l'inizio di una fase molto fertile per quanto riguada la composizione di musica per film e cartoni animati.

Il primo film per cui Weinberg scrisse la colonna sonora (se si trascurano le prove giovanili a Varsavia) fu *Ukrotitel'nica tigrov* [La domatrice di tigri] di Nadežda Koševerova e Aleksandr Ivanovskij. Si tratta di una commedia girata nel 1954 negli studi leningradesi della "Lenfil'm", per i quali l'autore compose in seguito una serie di opere. La musica per *La domatrice di tigri* è in gran parte spensierata e divertente come il film, con le sue peripezie amorose e con il prevedibile lieto fine. Ma già qui si può cogliere l'approccio dell'autore al compito di armonizzare la musica con la trama. Rinvio a più avanti un'analisi più approfondita della musica da film per non interrompere il filo della biografia del compositore.

In questo periodo Weinberg si apre anche a generi diversi: lo dimostra il balletto *Zolotoj ključik* [La chiavina d'oro] op. 55. Il libretto fu scritto da Aleksandr Gajamov ispirandosi alla fiaba di Aleksej Tolstoj *Priključenija Buratino ili Zolotoj ključik* [Le avventure di Burattino, ovvero la chiavina d'oro]. Una prima versione del balletto fu composta negli anni 1954-55, ma la messa in scena avvenne solo sette anni dopo, nel teatro musicale "Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko" di Mosca. Il lungo intervallo fra composizione e messa in scena fu forse dovuto a motivi politico-ideologici. Aleksej Tolstoj, che pure godeva di un certo favore presso Stalin e chiaramente non voleva perdere questa posizione, non riuscì tuttavia a trattenersi dallo scrivere una satira sociale del tutto evidente. I problemi della tirannia, della ricerca di un paese migliore, della violenza, e altri ancora traspaiono dalla fiaba che si ispira al soggetto italiano di Pinocchio, ben noto al grande pubblico[69]. Nel 1961 Weinberg rielaborò il balletto, aggiungendo nuovi personaggi e componendo *ex novo* quasi metà del materiale musicale. Entro il 1964 avrebbe scritto quattro *suites* orchestrali che si basavano sulla musica della prima e della seconda versione del balletto.

Il periodo successivo dell'attività del compositore si può considerare relativamente tranquillo. Dopo gli orrori della guerra e degli arresti era cominciato il

[69] D. Fanning, *Mieczyslaw Weinberg...*, cit., pp. 92-93.

disgelo chrusceviano. Il 25 febbraio 1956 Chruščev aveva letto al ventesimo congresso del partito un discorso dal titolo *Sul culto della personalità e sulle sue conseguenze* che fece grande scalpore, poiché denunciava la figura e i crimini di Stalin. Il XX congresso viene comunemente identificato col momento che mise fine all'epoca staliniana, rese più libera la discussione di numerose questioni sociali e attenuò la censura ideologica sulla letteratura e sull'arte[70]. Per quanto riguarda la musica, il nuovo corso politico comportò l'abrogazione della risoluzione del 1948 *Sull'opera "La grande amicizia" di V. Muradeli*; di fatto i compositori che nel 1948 erano stati bersaglio di critiche erano già stati riammessi alla vita musicale, ma l'atto simbolico della rimozione dell'accusa fu un avvenimento importante senza precedenti.

Gli anni successivi comportarono anche per Weinberg una totale riabilitazione. Tuttavia la sua salute, che era sempre stata molto fragile, era divenuta ancora più vulnerabile dopo l'arresto. Il compositore non cercò di partecipare attivamente alla vita socio-musicale: la sua cerchia di amici e colleghi era limitata; l'amicizia con Šostakovič era e rimase una fonte importante di ispirazione. Attraverso di lui in questi anni Weinberg fece la conoscenza del suo allievo, il compositore Veniamin Basner. A questi stessi anni risale anche la conoscenza con Andrej Volkonskij, un musicista estremamente interessante, il primo compositore dell'URSS a utilizzare il sistema dodecafonico, il primo musicista che divulgò la musica barocca. Come clavicembalista, Volkonskij prese parte all'esecuzione della prima della Settima sinfonia di Weinberg nel 1964.

Dopo undici anni, Weinberg tornava al genere del quartetto: a questi anni risalgono i quartetti n. 7 op. 59 e n. 8 op. 66; quest'ultimo per molti anni fu il più eseguito fra tutti i suoi 17 quartetti.

Weinberg compone poi due sonate per pianoforte, n. 5 op. 58 e n. 6 op. 73, la sonata per violoncello e pianoforte n. 2 op. 63 e molte sonate per strumenti solisti: quattro per violoncello, quattro per viola, tre per violino e una rispettivamente per contrabbasso e fagotto. A questo periodo risalgono anche i 24 preludi per violoncello solo op. 100 dedicati a Rostropovič.

Le sinfonie scritte da Weinberg fra il 1962 e il 1976 sono di due tipi: grandi sinfonie con coro (nn. 6, 8, 9, 11) e sinfonie da camera (nn. 7, 10).

La sinfonia n. 8, op. 83, per tenore, coro misto e orchestra, è intitolata *Cvety Pol'ši* [I fiori della Polonia]. *I fiori della Polonia* è il titolo di un grande poema di Julian

[70] N. Werth, *Storia dell'Unione Sovietica*.cit., pp.486-491

Tuwim, scritto, ma non portato a termine, fra il 1940 e il 1944; com'è facile immaginare tenendo conto degli anni in cui fu composto, la narrazione è dedicata agli orrori della guerra e degli anni del dominio nazista in Polonia. In questa sinfonia Weinberg ribadisce ancora una volta la propria *Weltanschauung*.

La sinfonia n. 9 per coro misto e grande orchestra è anch'essa scritta su versi di Julian Tuwim e di Władysław Broniewski. Il sottotitolo di questa sinfonia è *Ucelevšie stroki* [Righe superstiti].

La sinfonia n. 11 è contraddistinta da un contenuto meno impegnativo, ha il sottotitolo *Toržestvennaja* [Solenne] ed è dedicata al centenario della nascita di Lenin. In origine doveva comporsi di tre parti, ma probabilmente dopo la data del giubileo il compositore dovette scrivere una quarta parte, la cantata *V etot den' rodilsja Lenin* [In questo giorno è nato Lenin].

La *Sinfonia* n. 10 si contrappone radicalmente a quelle descritte sopra. Era orchestrata per un complesso di 17 strumenti e le sue parti sono intitolate: *Concerto Grosso, Pastorale, Canzone, Burlesque, Inversion*. In questa sinfonia Weinberg utilizza sia la musica aleatoria, sia le serie dodecafoniche. Come quella della musica barocca, anche la strada intrapresa dalla scuola neoviennese in quegli anni era ancora totalmente nuova e inesplorata in URSS. Ho già citato sopra il compositore, clavicembalista e direttore Volkonskij: oltre a lui, a "scoprire" per l'ascoltatore sovietico la musica vecchia e nuova fu Rudol'f Baršaj, che creò la prima orchestra da camera dell'URSS, l'Orchestra da camera di Mosca. A lui Weinberg dedicò la decima sinfonia.

Oltre a inserire la voce nelle sinfonie, in quegli stessi anni egli compose otto cicli vocali e alcune cantate. La musica vocale di questo periodo si sviluppa fondamentalmente nella direzione che porterà alla creazione dell'opera *Passažirka* [La passeggera]. La visione del mondo drammatica, ma luminosa, di Weinberg trova consonanze nella poesia di J. Tuwim, di A. Mickiewicz, di L. Staff, St. Wygodzki, del poeta ungherese Sándor Petöfi, dei poeti sovietici Jašin e Vinokurov.

Nel 1965-67 viene composto il *Requiem*, dedicato a tutte le vittime della guerra. Quest'opera in qualche modo 'corrisponde' al *War Requiem* di Britten, al *Dies irae* di Penderecki e alla *Sinfonia* n. 14 di Šostakovič, composte all'incirca negli stessi anni. L'autore utilizzò testi di poeti di vari paesi, russi (D. Kedrin, M. Dudin), dello spagnolo F. Garcia Lorca, dell'americana di origini ebraiche S. Teasdale, del giapponese M. Fukugawa Su versi di quest'ultimo l'anno prima aveva scritto la cantata *Chirosimskoe pjatistišie* [Pentastico di Hiroshima], che divenne la quarta parte del *Requiem*.

L'epigrafe stampata sul frontespizio della partitura è un verso tratto da una poesia di A. Tvardovskij dedicata alla fine della guerra:

> 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.

Siamo giunti così a una delle vette della produzione di Weinberg. Lo stesso compositore considerava quest'opera la più importante fra quelle da lui scritte. *La passeggera* fu il suo primo cimento in campo operistico. 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. Senza dubbio, come abbiamo già detto, l'opera era stata preparata da altre composizioni precedenti e di tema simile: dall'ottava sinfonia, *I fiori della Polonia* e dalla nona, *Righe superstiti*, e dal *Requiem*. Il libretto dell'opera era di Alexander Medvedev e Juri Lukin, ed era basato sull'omonimo racconto della scrittrice polacca Zofia Posmysz. Il racconto, scritto nel 1962, era stato tradotto in russo poco dopo e pubblicato nella rivista "Inostrannaja literatura" [Letteratura straniera]. Dal racconto furono tratti un film, un telefilm e uno spettacolo radiofonico. Come ricorda Zofia Posmysz, Šostakovič aveva letto il racconto e consigliò a Weinberg di utilizzare questo materiale letterario per trarne un'opera:

> Die erste Übersetzung erschien in der Sowjetunion. In der Spätphase der Tauwetterperiode erschien die russische Fassung Passažirka in der Zeitschrift Inostrannaja Literatura. Dmitrij Šostakovič las die Erzählung und empfahl Weinberg, aus dem Stoff eine Oper zu machen. Das Libretto verfasste der Musikwissenschaftler Aleksandr Medvedev[71].

Il libretto segue la trama del racconto. 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. Restano tutti i personaggi principali, i loro aspri scontri psicologici, viene impiegato con buoni risultati espressivi il procedimento del "contrappunto" temporale fra il presente apparentemente sereno e un terribile passato. La specificità dell'opera, le leggi della drammaturgia musicale, richiedevano inoltre agli autori di introdurre nel libretto importanti integrazioni. Nelle immagini di Auschwitz compaiono infatti personaggi

[71] Z. Posmysz., *Die Passagierin*, in Osteuropa, Jahrg. 60, H. 7 (Juli 2010), p. 152.

nuovi (la maestra russa Katja, l'anziana contadina polacca Brońka, la giovane francese Yvette, la ceca Vlasta. Nell'intervista che ho già citato sopra, l'autrice del racconto sosteneva di aver cercato di obiettare contro l'aggiunta di questi personaggi, dato che il loro carattere internazionale faceva pensare alla propaganda. Ma Medvedev le aveva risposto che senza un simile intervento sarebbe stato impossibile anche solo pensare alla messa in scena dell'opera. In URSS si era alla fine del disgelo chruscioviano, e quando Weinberg portò a termine l'opera al potere era salito Leonid Brežnev, con il conseguente irrigidimento della censura che rese impossibile la produzione dell'opera . Uno dei protagonisti del racconto, Tadeusz, fidanzato di Marta, era descritto come musicista; questa modifica non suscitò obiezioni da parte dell'autrice. L'idea del momento musicale come culmine dell'opera era nata in Medvedev durante un concerto del violinista Michail Fichttengol'c, che eseguiva la *Ciaccona* di Bach. Secondo la trama del libretto, Tadeusz dovrebbe eseguire per i capi del lager un valzer molto allegro, ma al suo posto suona la Ciaccona di Bach e per questo viene immediatamente fucilato e il suo violino fatto a pezzi. L'ultima modifica riguarda l'epilogo, in cui Marta si rivolge agli amici scomparsi. L'episodio del violino ricorda il bellissimo libretto per l'infanzia *La domanda su Mozart* di Michael Morpurgo.

La musica della *Passeggera* commuove per la sua profonda verità, per la precisione nel disegnare le immagini. Essa è piena di contrasti: scene drammatiche tese e limpida lirica, tragico e grottesco. Il linguaggio musicale dell'opera comprende sia motivi popolari del folclore, sia elementi atonali, dodecafonici. Con tutto ciò non va perduta la rigorosa unità stilistica, la correlazione reciproca di tutte le svolte psicologiche dell'azione, di tutti gli elementi formali e strutturali. "Non mi stanco di appassionarmi all'opera *La passeggera* di Weinberg, – scrisse D. Šostakovič nel 1974. – 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"[72]. Tuttavia la prima esecuzione in forma di concerto dell'opera si svolse solo nel 2006 a Mosca, mentre la prima mondiale in forma scenica ebbe 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 T. Currentzis, regista D. Pountney)

[72] Cit. in D.Fanning *Mieczyslaw Weinberg...*, n.125 p.173

Oltre a grandi composizioni come le sinfonie, il *Requiem* e le opere, il catalogo del compositore si arricchì nel decennio fra gli anni Sessanta e i Settanta di quattro quartetti per archi e quattro sonate due per violino e due per violoncello.

Molte opere di Weinberg contengono delle dediche. Evidentemente si trattava 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 divenne la sua seconda moglie. Il n. 11 è dedicato invece alla figlia maggiore, Viktorija. Questo quartetto è caratterizzato da una particolare intimità e profondità, oltre alla trasparenza e alla compattezza della forma. Le sonate per strumenti solisti sono dedicate rispettivamente a Rostropovič (quelle per violoncello) e a Fichtengol'c (quelle per violino), il quartetto n. 10 a un intimo amico, il compositore Veniamin Basner.

Alla fine degli anni Sessanta e all'inizio dei Settanta risale anche la composizione di musica per cartoni animati *Kanikuly Bonifacija* [Le vacanze di Bonifacio] e *Winnie Pooh*, all'analisi dei quali è dedicata la mia ricerca.

L'inizio del decennio successivo fu caratterizzato dalla nascita di quattro opere in una volta. La prima di esse, *Madonna i soldat* [La madonna e il soldato], op. 105, fu scritta nel 1970-71 sulla base del racconto di Vladimir Bogomolov *Zosja*. Al libretto, come nel caso della *Passeggera*, lavorò Aleksandr Medvedev. L'opera era 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. Il tema della guerra è senza dubbio fra i preferiti di Weinberg. La prima dell'opera ebbe luogo nel marzo del 1975 a Leningrado, grazie a un deciso impegno di Šostakovič, che ne aveva un'altissima opinione dal punto di vista sia musicale e drammaturgico.

Dopo due opere dal carattere così serio, dolorose sul piano tematico, Weinberg si volge al genere dell'opera comica. Nasce così *Ljubov' D'Artan'jana* [L'amore di d'Artagnan], ispirata ai *Tre moschettieri* di Alexandre Dumas. L'opera *Mazl tov!* [I nostri auguri] si basa su motivi del racconto di Sholem Alejchem e per questa, come per la successiva, *Ledi Magnezija* [Lady Magnesia], ispirata al dramma di Bernard Shaw *Passion, Poison and Petrifaction*, fu lo stesso Weinberg a scrivere il libretto.

Nell'agosto del 1975 scomparve Šostakovič. Per Weinberg fu una perdita enorme. La loro amicizia e il dialogo fra compositori erano durati molti anni. Molti momenti cruciali della biografia di Weinberg erano legati a Šostakovič: l'invito a Mosca da Taškent alla fine della guerra, l'intervento per liberarlo dalla galera, la proposta di comporre l'opera *La passeggera*. Alla sua memoria Weinberg dedicò la *Sinfonia* n. 12, una sinfonia che è un puro esempio del genere, priva di carattere programmatico, senza parti vocali, né coro.

Anche la successiva sinfonia n. 13 è di carattere commemorativo ed è dedicata al trentacinquesimo anniversario della morte della madre, Sarra Kotlickaja. Nella sinfonia è inserita una citazione dall'opera *La passeggera*, che simboleggia gli orrori delle repressioni. Anche la Sinfonia n. 14 è prettamente strumentale, mentre nella n. 15 è aggiunto il coro: quanto al genere, si potrebbe parlare piuttosto di sinfonia-cantata. Weinberg fa ricorso a versi di Michail Dudin, dedicati ancora una volta agli orrori della guerra.

Come scrive Ljudmila Nikitina nel suo articolo su Weinberg

> Le centinaia di composizioni di Weinberg sono un mondo enorme, in cui si fondono non solo impressioni di vita, ma anche il mondo autonomo della materia musicale, che vive una vita propra, indipendente dai concetti espressi con parole. Le opere sono strettamente intrecciate fra loro, i temi trascorrono l'uno nell'altro: non ho una sola sinfonia in cui non siano utiizzate le mie composizioni vocali, si tratti di romanze o di opere. Capita anche il contrario, quando nell'opera si inseriscono brani di sinfonie, di quartetti. In generale, io ho, potrei dire, un 'grande crogiolo, in cui tutti i temi vivono l'uno accanto all'altro, perché mi sembra che la cosa principale nella musica, anche in quella strumentale, sia la melodia, che crea l'immagine.[73]

La fine degli anni Settanta accresce la collezione dei quartetti per archi con altri quattro quartetti, nn. 13-16. Nel genere dei cicli vocali avviene una svolta, dalla poesia polacca ai classici russi: nascono i tre cicli su versi di Žukovskij, Lermontov e Baratynskij.

Anche se Weinberg sopravvisse più di vent'anni a Šostakovič, in un certo senso con la morte dell'amico, collega, e maestro, la sua vita creativa finì in un cono d'ombra. Egli era per natura inadatto a lottare per occupare un posto nella comunità musicale, di ottenere con ogni mezzo l'esecuzione delle proprie opere, di seguire le mode.

Negli anni Ottanta la società sovietica stava cambiando molto rapidamente. L'Unione Sovietica viveva i suoi ultimi anni. La capacità di unire l'alta qualità della

[73] L. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni – rabota* cit., p. 27.

composizione con i dettami ideologici non era più necessaria. La cortina di ferro si dissolse e lo spazio musicale si riempì di nuovi generi e correnti. Weinberg rimase fedele alla propria via, che aveva scelto tanto tempo prima. Come scrive nel suo articolo Verena Mogl,

> Weinberg era interessato soprattutto ai temi della guerra e dell'Olocausto, che determinarono il carattere della sua creazione. Le opere leggere, o anche solo allegre, nel suo enorme retaggio musicale sono estremamente rare. Come disse egli stesso, questa scelta dei temi non era la conseguenza di una libera scelta artistica. L'esperienza della guerra e la sorte della sua famiglia lo indussero a considerare il lavoro sul tema della guerra un dovere morale[74].

Weinberg lavorò instancabilmente sino alla fine della sua vita. Il lavoro era la sua vita, una vita che si separava sempre più dal mondo esterno: "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"[75].

Ma non bruciamo le tappe. Negli anni Ottanta Weinberg, continuando la collaborazione col librettista Aleksandr Medvedev, compone due opere: *Portret* [Il ritratto], dal racconto di Nikolaj Gogol', e *Idiot* [L'idiota], dall'omonimo romanzo di Dostoevskij. Queste due opere non rientrano nel normale ambito tematico del compositore: non si tratta di interpretazione e memoria della guerra e dell'Olocausto, e neppure di una tendenza comico-lirica. Probabilmente, nel caso de *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 delll'*Idiota* si tenne nel 1991 al Teatro musicale da camera di Mosca con la messinscena del celebre regista Boris Pokrovskij.

Agli anni Ottanta risale anche la creazione di una trilogia sinfonica (sinfonie nn. 17, 18 e 19), dedicata alla tematica della guerra. Le tre sinfonie sono unite da un unico titolo, *Perestupiv porog vojny* [Dopo aver varcato la soglia della guerra]. La sinfonia n. 17, op. 137 è intitolata *Pamjat'* [Memoria] e come epigrafe riporta i versi di Anna Achmatova da una poesia del 1950:

> …Ty stala vnov' mogučej i svobodnoj,
> Strana moja!
> No živy navsegda
> V sokroviščnice pamjati narodnoj
> Vojnoj ispepelennye goda.

---

[74] V. Mogl, *Musik in Bewegung*, Osteuropa, Jahrg. 60, H. 7 (juli 2010), p.134

[75] Lettera di Weinberg a Krzysztof Meyer (ricevuta il 25 novembre 1988), trasmessa a Per Skans, 24 aprile 2000; cit. da: D. Fanning, op. cit., p.143, n. 148.)

[Di nuovo sei divenuto potente e libero, / Paese mio! / Ma vivi per sempre / Nel tesoro della memoria popolare / Sono gli anni inceneriti 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], che rinvia al giorno della vittoria, non alla festa dei lavoratori, come la prima della trilogia ha un'epigrafe proveniente dalla poesia di Achmatova *Pobeda* [La vittoria]:

Pobeda u našich stoit dverej…
Kak gost'ju želannuju vstretim?
Pust' ženščiny vyše podnimut detej,
Spasennych ot tysjač i tysjač smertej, -
Tak my dolgoždannoj otvetim.
1942-1945

[La vittoria è alle nostre porte… / Come accoglieremo l'ospite desiderata? / Le donne levino in alto i loro bimbi, / Liberati da migliaia e migliaia di morti, - / Così risponderemo all'ospite tanto attesa].

Fra le ultime composizioni di M. Weinberg compare il genere delle «sinfonie da camera». La prima, per orchestra d'archi, nacque nel 1986. Si tratta di un ciclo in quattro parti, che esteriormente sembra seguire il modello del sinfonismo classico viennese. Questa sinfonia è una rielaborazione del quartetto per archi n. 2 op. 3. La seconda sinfonia da camera, op. 187 del 1987, rielabora il quartetto per archi n. 3, aggiungendo agli archi i timpani; per contenuto e linguaggio, si tratta di un'opera più complessa della precedente e vi svolgono una parte rilevante i momenti drammatici. La terza, op. 151, fu scritta nel 1991 sulla base del quartetto per archi n. 5. La quarta sinfonia da camera, 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.

Nel 1991 fu scritta la *Sinfonia* n. 21 in una sola parte per soprano (che canta senza parole) e orchestra. La sinfonia è dedicata alle vittime del ghetto di Varsavia. A mano, Weinberg scrisse il titolo *Kadysh*, cioè la preghiera ebraica per i morti.

L'ultima sinfonia, la n. 22, non fu portata a termine e rimase priva di orchestrazione. È importante ricordare che l'autore la dedicò alla seconda moglie, Ol'ga Rachal'skaja.

Proprio Ol'ga Rachal'skaja si era votata interamente a Weinberg. Gli ultimi anni di vita del compositore furono funestati da gravi malattie, dalle difficoltà del vivere quotidiano. Egli non ebbe mai allievi, perché nella sua modestia riteneva di non poter dare nulla. Nella vita musicale del tempo non c'era posto per lui, anche se aveva ricevuto importanti testimonianze di riconoscimento 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 spense il 26 febbraio 1996, a 76 anni.

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 esortò 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.

Capitolo III

Le vacanze di Bonifacio. Analisi della colonna sonora

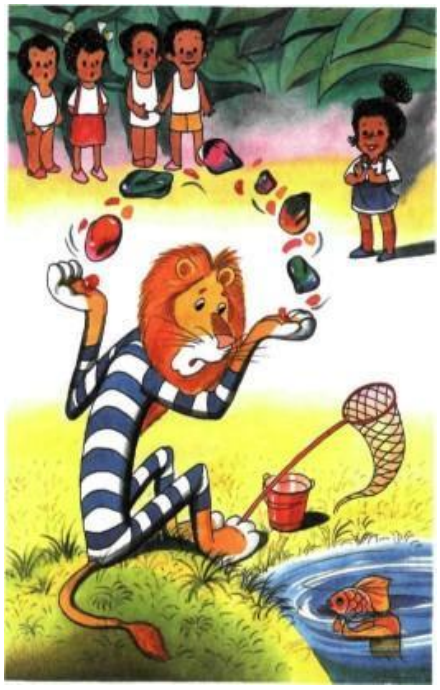
Nel 1956 presso il Sojuzmul'tifil'm (Centro di produzione sovietico di film di animazione) il regista Fëdor Chitruk produsse un cartone animato ispirato a una fiaba dello scrittore ceco Miloš Macourek, con musica di Weinberg. A questa data il compositore aveva già scritto sei sinfonie, e di conseguenza aveva elaborato un linguaggio musicale proprio. Le pagine che seguono sono dedicate all'analisi della musica per il cartone animato *Kanikuly Bonifacija* [Le vacanze di Bonifacio] dal punto di vista della compenetrazione fra lo stile musicale accademico e la tecnica compositiva con la cosiddetta "musica applicata". Com'è noto, la procedura vuole che prima si registri l'accompagnamento sonoro del film: la musica, le battute degli attori, il sonoro, i rumori; in seguito si finisce di disegnare il film adattandolo a tutto questo. Chitruk diceva che, nel creare un film d'animazione, partiva sempre dalla musica e dal suono: chiudeva gli occhi, ascoltava la registrazione e nella sua fantasia cominciava a prendere forma il film. Prendendo le mosse dalla musica, il regista comprendeva cioè come costruire il racconto. Weinberg a sua volta non crea solo l'illustrazione sonora di una sequenza visiva, ma costruisce nel suo complesso la drammaturgia musicale di ciò che compone, impiegando, come nell'opera, la tecnica dei *Leitmotiv*, dello sviluppo dei motivi, una diversa strumentazione. Il suo linguaggio armonico e tonale è assolutamente connesso dal punto di vista genetico con la musica seria, accademica. Il modo in cui lavora col materiale, propone e sviluppa ogni linea musicale per tutto il film, non ha nulla a che vedere con la sfera della musica leggera o della musica, come ci si aspetterebbe nei film di animazione dell'epoca. Questo film si distingue nettamente dagli altri buoni film classici in cui si ascolta una "onesta" musica pop sovietica. Non si può dire che questa musica pop fosse di scarsa qualità; semplicemente, apparteneva a un genere diverso. Ciò che tenteremo di fare è analizzare questo carattere "accademico" della musica di Weinberg per *Le vacanze di Bonifacio*.

Weinberg, come anche Šostakovič, era una persona molto coscienziosa, che reagiva con dolore a tutti gli orrori avvenuti nel mondo a metà del Novecento; questi sentimenti conferiscono alla sua musica un tono di pena e di lirico distacco. Come abbiamo già osservato, egli impiega una linea di sviluppo musicale e drammaturgica continua, orientandosi verso i generi musicali estesi, contrapposti, ad esempio, alla canzone. E se si confronta questo cartone animato con i film di Disney, anch'essi

caratterizzati da una musica che si sviluppa dall'inizio alla fine, si nota che in questi ultimi il modello del linguaggio musicale è costituito dai *musical* di Broadway degli anni Venti.[76] Weinberg utilizza il medesimo armamentario che gli era servito per la musica accademica, ma in dimensioni ridotte, oppure alludendo a un genere particolare (ad esempio, la musica da circo). In questo modo di procedere si può vedere un'analogia con Nino Rota, che spesso faceva ricorso al tema del circo e con Šostakovič, che scriveva *suites* di diversi generi. Un altro genere è la canzone per bambini, anch'essa genere archetipico cui, in un modo o nell'altro, guardano tutti i compositori. In complesso, Weinberg rimane fedele al proprio linguaggio musicale.

Ma andiamo con ordine, procedendo nell'analisi dell'accompagnamento musicale.

Il film racconta la vita di un leone che lavorava in un circo. Un bel giorno decise di andare in vacanza, perché era molto stanco. Arrivato su una piccola isola africana, voleva dedicarsi alla pesca, sognando di prendere all'amo un pesciolino d'oro. Sull'isola, il leone Bonifacio incontrò dei bambini che non avevano mai visto un spettacolo del circo e, poiché era un leone buono e altruista, finì per passare tutti i giorni delle sue vacanze mostrando i miracoli del circo ai bambini africani.



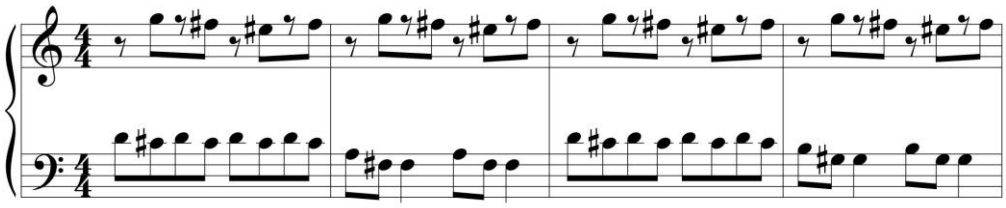
[76] Anche la musica dei *musical* di Broadway si basa sulla cultura musicale europea: George Gershwin, gli Sherman Brothers, Fritz Löwe avevano assorbito la cultura musicale classica europea, ma avevano elaborato un particolare linguaggio, di cui faceva parte anche la cultura americana.

Il film si apre con una tipica *ouverture* orchestrale. L'orchestra suona, l'azione non è ancora cominciata, ma nell'*ouverture* sono già presenti i motivi fondamentali che saranno sviluppati in seguito.

Nelle prime inquadrature è piuttosto la serie figurativa a illustrare quella sonora: ci viene mostrata l'orchestra, e uno per uno vengono illuminati i diversi strumenti. Questo momento potrebbe essere una citazione di *Fantasia* di Disney.

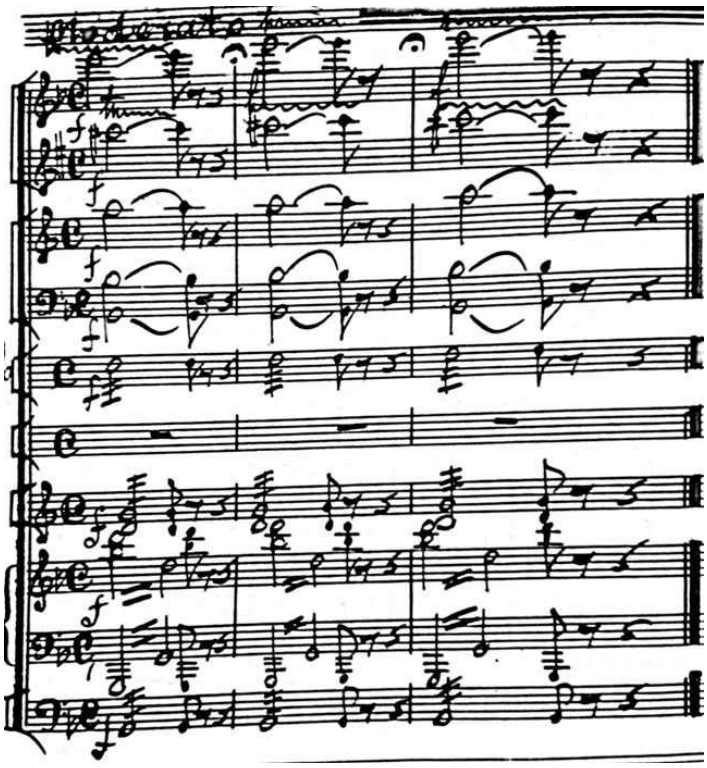
Weinberg utilizza il procedimento compositivo che crea una sfasatura fra un parametro e l'altro (come avevano fatto anche Šostakovič e Mahler). Ritmo e metro danno luogo a una precisa associazione con la marcia del circo, ma la melodia volutamente continua a essere "sbagliata" e, dal momento che il suo modello è facilmente riconoscibile, lo "sbaglio" si percepisce in modo molto evidente. Anche nel disegno metrico Weinberg inserisce una "scorrettezza": il metro regolare, quaternario, viene sconvolto dall'aggiunta di una battuta ternaria. In una vera marcia da circo questo sarebbe impossibile, perché gli artisti perderebbero il ritmo. L'effetto che ne deriva è comico, goffo, come i grandi stivali fuori misura di un clown; la musica assume inoltre un carattere individuale (00: 40).

Anche il secondo episodio musicale dell'*ouverture* contiene questa "incongruenza": il tema viene eseguito dai tromboni nel registro inferiore, mentre i fiati che accompagnano in un registro più alto si muovono su e giù lungo la gamma cromatica, producendo di continuo armonie dissonanti, come se non riuscissero a centrare la melodia; come un'orchestrina di strada, in cui i musicisti abbiano perso il filo e non suonino insieme.



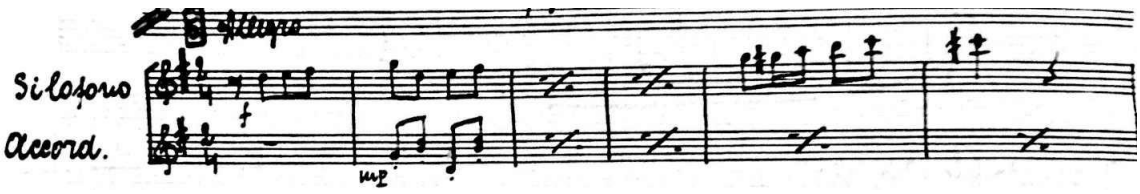
Esempio n. 1 – *Ouverture*, secondo episodio musicale

Questo episodio termina con un grande crescendo, che ci guida verso tre accordi che si ripetono nell'esecuzione dell'intera orchestra e hanno un significato ben preciso, simbolico: essi rappresentano l'inchino, e più avanti serviranno da spartiacque fra 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 n. 2 – *Ouverture*, "inchino", manoscritto dell'autore

Nell'arena appaiono i clown e nell'orchestra risuona del materiale musicale nuovo: un *galop* o una *polka*. Questo tema si può definire il tema dell'affaccendarsi, del correre qua e là, dell'inconcludenza, della prestidigitazione. In seguito riapparirà nella scena in cui Bonifacio corre alla stazione, (01:25) e nella scena dello spettacolo per i bambini in Africa (17:30).



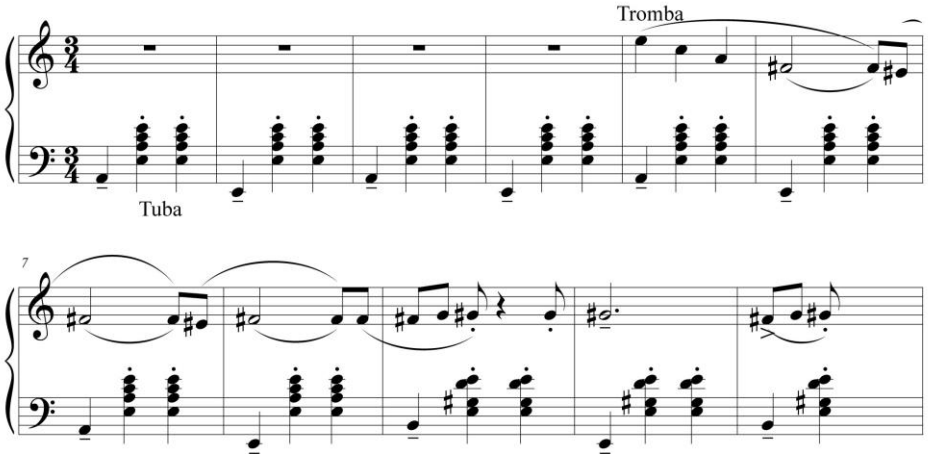
Esempio n. 3 – Tema dell' "affaccendarsi", manoscritto dell'autore

La musica passa in secondo piano e si sente la voce del narratore che comincia il racconto su un leone da circo, di nome Bonifacio. Per quanto riguarda la forma musicale, l'episodio successivo ha una forma ternaria raddoppiata, dove l'A-B è il tema del forzuto e l'A1-B1 quello del direttore. Si noti che la musica illustra il modo in cui il forzuto si stringe la cintura: è un esempio di pura onomatopea. (02:03). Questo episodio è interamente collegato al mondo che sta dietro le quinte.

Ma ecco che di nuovo risuona il medesimo accordo, che marca l'episodio successivo. Il leone Bonifacio scende nell'arena. Il suo numero è accompagnato da un valzer lirico. Forse la scelta di un accompagnamento così straniato, sentimentale, vuole sottolineare il carattere del personaggio: nel profondo dell'anima il leone non è affatto spaventoso, ma anzi è un po' timido.

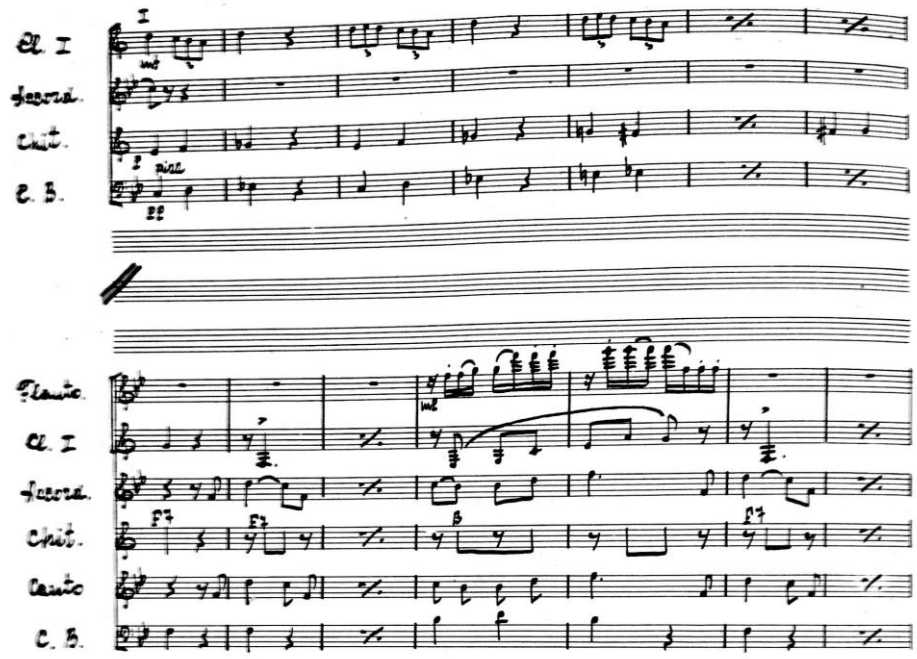
> Ma Bonifacio non era per nulla soddisfatto del suo successo. Nella vita era un leone mite e obbediente, non sopportava il rumore e non riusciva proprio a capire perché il pubblico si eccitasse tanto quando compariva lui. A dire la verità, ne aveva perfino un po' paura. Durante lo spettacolo il leone di solito si ritirava in un angolino lontano e, mentre nell'arena illuminata a giorno si esibivano le cavallerizze, leggere come piume sui bei cavalli bianchi, e i clown dipinti intrattenevano il pubblico con vari scherzi, lui se ne rimaneva tutto solo, triste e stanco, aspettando il suo turno.

Il valzer ricorda la musica da film di Šostakovič.



Esempio n. 4 – valzer lirico

Se nell'*ouverture* c'era un chiaro rinvio al genere della musica da circo, in questo numero è accentuato il rapporto col cinema. Siamo all'inizio del film, abbiamo fatto conoscenza con il protagonista e la musica ci orienta in questa direzione. Qualcosa di non banale e di irregolare viene a questo valzer dal metro mutevole (due quarti – tre quarti). (04: 10). Il numero di Bonifacio si chiude col medesimo accordo-spartiacque e la narrazione prosegue: "Nel tempo libero dal lavoro il direttore del circo andava a passeggio con Bonifacio e gli comprava le banane: Bonifacio gli voleva un gran bene". Queste parole vengono pronunciate mentre risuona il *Leitmotiv* della passeggiata (04:55). La musica sembra svilupparsi a spirale, come se si mettesse in moto. E al suo posto subentra il tema dei bambini e delle vacanze, che risuonerà più volte quando compariranno i bambini sull'isola africana. Sullo schermo vediamo gli autobus che portano i bimbi in vacanza. (05:07).



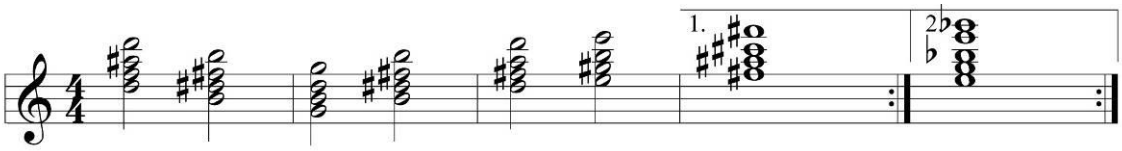
Esempio n. 5 – tema dei bambini

Una volta avevano visto una fila di autobus su cui stavano dei bimbetti, con delle reticelle in mano, che cantavano una canzoncina sconosciuta. Pum-piripi-pum! Piripi-piripi-pum! – Perché ci sono tanti bambini in strada? – chiese Bonifacio. – E perché non sono a scuola? –; – E perché dovrebbero essere a scuola, – rispose il direttore, prendendo una boccata col sigaro, – è estate adesso, e loro sono in vacanza –. – Vacanza? – si stupì Bonifacio. – Io non ho mai fatto vacanza. – E d'un tratto si sentì molto triste.

Il direttore del circo decide di lasciare andare in vacanza il leone (05: 54). Questi non crede alla propria fortuna, e la musica lo rende benissimo. 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 entusiasmo, e ancora una volta si tratta di un procedimento impiegato nella musica sinfonica o da camera.

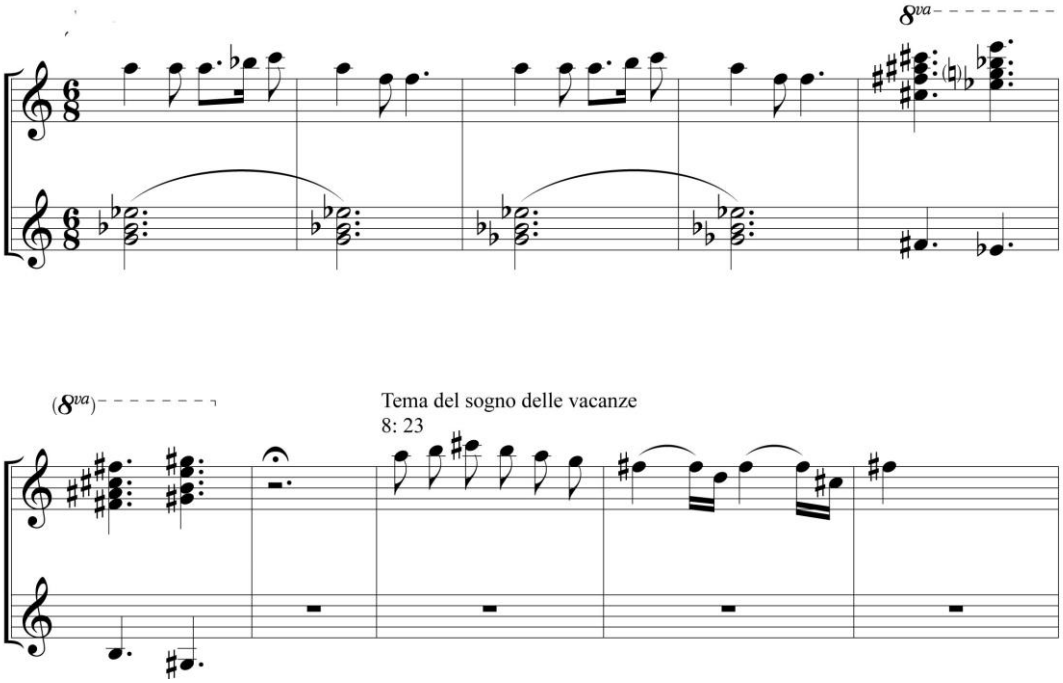
L'episodio successivo è costituito da una serie di fotogrammi e dalla musica, senza l'intervento del narratore. Il leone corre per la città alla ricerca di un regalo per la nonna, dalla quale si reca per le vacanze; arriva alla stazione e poi parte in treno. La musica crea un'atmosfera di affaccendamento, di viaggio, di trasferimento da un luogo all'altro; il rumore delle ruote, come anche i motivi leggermente modificati provenienti dal tema dei bambini, sono inseriti in maniera virtuosistica nella partitura. Un altro fine tratto: la musica cambia quando il treno entra in galleria (06: 57), mentre si ritorna a quella precedente quando il treno riemerge. Dal punto di vista formale questo episodio si inserisce perfettamente nella forma ternaria ABA', dove A' è la ripresa abbreviata. Bonifacio arriva in treno sul pontile per imbarcarsi, e la musica affannosa viene interrotta da un assolo di tromba (07: 30). È difficile non farsi venire in mente la

colonna sonora di Nino Rota per il film *La strada* di Fellini, anche se è difficile sapere se Weinberg negli anni Sessanta in URSS conoscesse la musica di Nino Rota. E la nave va. L'atmosfera della notte, dell'acqua, del sogno 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 n. 6 – accordi di flauto e celesta

Compare poi un motivo che ricorda la "siciliana" (08: 00). Si tratta di un vecchio genere, ma Weinberg utilizza armonie acute, e questo conferisce alla musica un che di magico, nostalgico, inafferrabile.

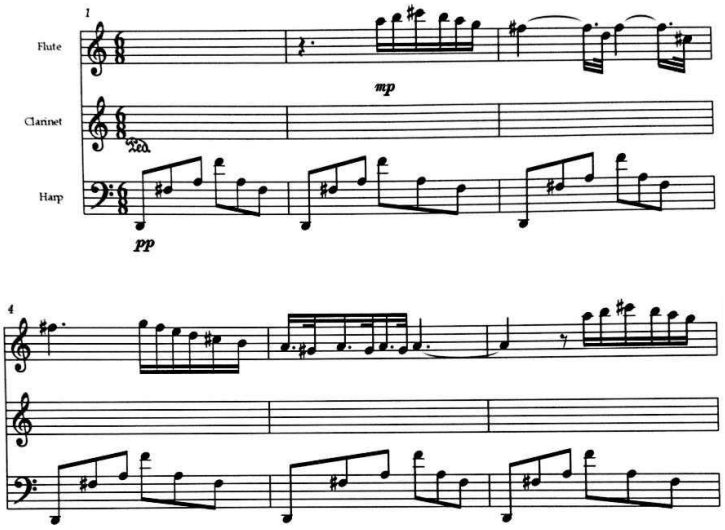


Esempio n. 7 – motivo di "siciliana"

Il leone sogna il pesciolino d'oro e altri pesci meravigliosi, l'atmosfera favolosa e sognante è sottolineata dalla musica. Secondo la narrazione,

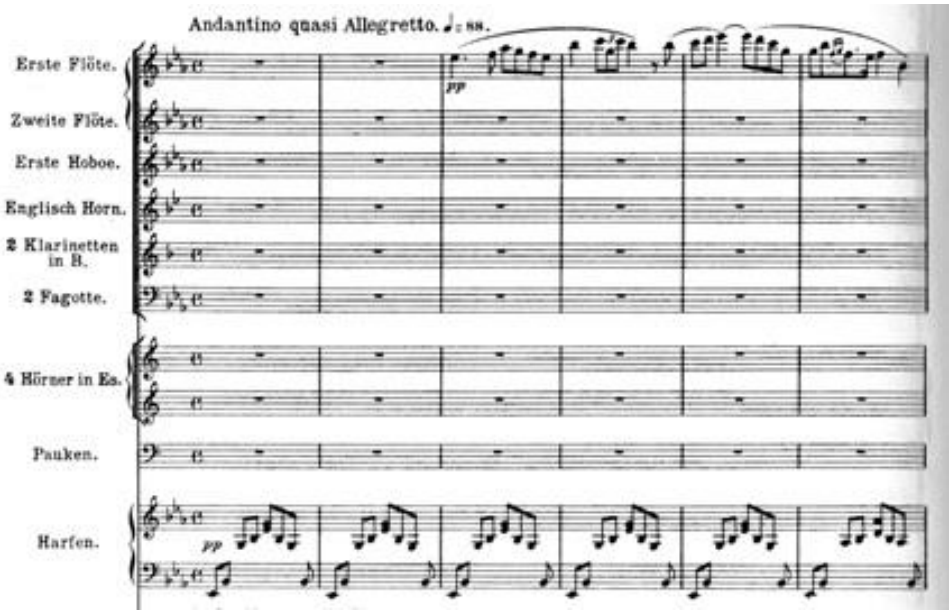
> Per tutto il viaggio il leone non aveva chiuso occhio, perché temeva di oltrepassare la sua fermata. Pensava a che bella cosa erano le vacanze! Sognava che avrebbe preso il sole sulla sabbia, mangiato banane e pescato pesci nel lago, Più di ogni altra cosa voleva prendere un piccolo pesciolino d'oro con lunghe pinne rosse…

Alle parole “Pensava a che bella cosa erano le vacanze!” compare un nuovo tema, che convenzionalmente possiamo chiamare il tema del sogno, o anche del sogno non realizzato (Esempio 8 – il tema delle vacanze 08:23).



Esempio n. 8 – tema del sogno/delle vacanze

È interessante osservare che questo stesso tema risuonerà quando Bonifacio tornerà indietro ripensando alle vacanze. Il tema, inoltre, per strumentazione, carattere e fattura è molto simile all’intermezzo che precede il terzo atto della *Carmen* di Bizet: stessa combinazione di accompagnamento trasparente, a onde, dell’arpa e di melodia prolungata del flauto.



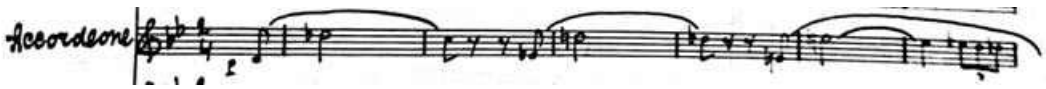
Esempio n. 9 – Bizet – *Carmen, l’intermezzo* che precede il terzo atto.

Ma ecco che i sogni si interrompono e la sirena annuncia l'arrivo in Africa. Per dare una rappresentazione convenzionale dell'Africa, lo sfondo sonoro ricorre ad associazioni con strumenti popolari locali.

Nella scena dell'incontro fra Bonifacio e la nonna si possono evidenziare due momenti, nei quali la musica rafforza la percezione facendo appello a caratteristiche musicali già utilizzate in precedenza. Il paesaggio sonoro "africano" con strumenti a percussione viene sostituito dall'orchestra quando il leone arriva davanti alla nonna come per inchinarsi: l'analogia è con l'inchino nell'arena del circo. Il secondo momento è rappresentato dagli accordi che sottolineano 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, per finire, l'ombrellino a righe che è il suo regalo per la nonna. 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". Ancora una volta l'atmosfera magica, inafferrabile, è sottolineata dal timbro della celesta. La musica illustra il dialogo (09:52).

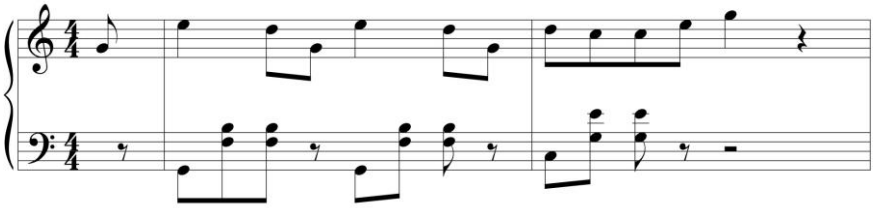
> Ed ecco il giorno tanto atteso. Il primo giorno di vacanza.
> Al mattino Bonifacio si infilò il costume da bagno a righe, fatto apposta per andare a pesca, prese la reticella e il secchiello e si recò a passeggio.

Qui Weinberg fa di nuovo ricorso al procedimento di preparare lo spettatore agli avvenimenti che seguono utilizzando associazioni di motivi. Il motivo staccato dal tema dei bambini ha qui un carattere variabile, cromatico (10: 13):



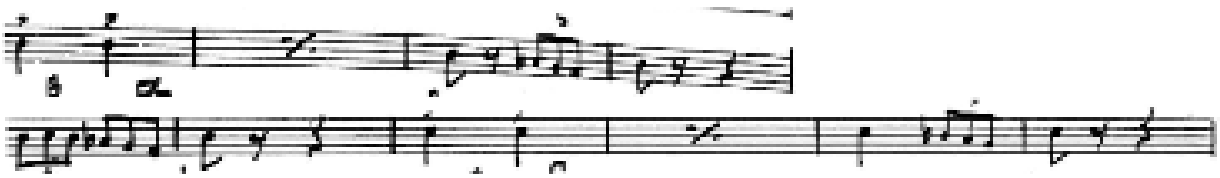
Esempio n. 10 – motivo dal tema dei bambini, manoscritto dell'autore

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. L'introduzione del tema è in sol maggiore e ci si aspetta che prosegua così, ma, dopo essersi fermato sulla nota "sol", il tema continua in do maggiore: il sol maggiore come dominante si muta in do maggiore. La scelta della tonalità do maggiore è naturale per il tema dei bambini (10: 20):



Esempio n. 11 – tema dei bambini in do maggiore

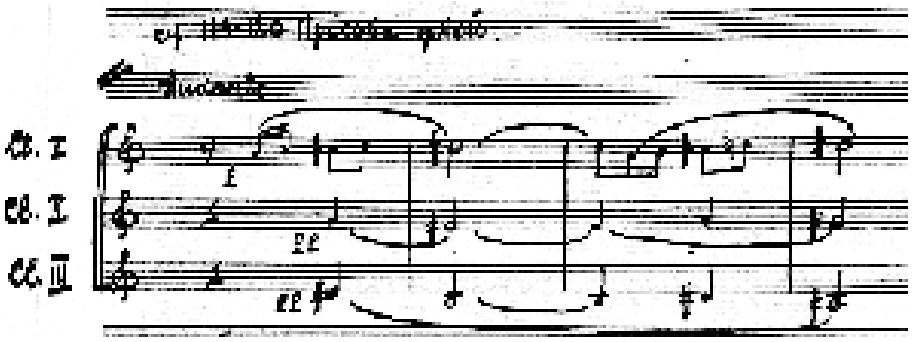
Sul sentiero che porta al lago, Bonifacio vede una farfalla su un cespuglio e cerca di catturarla con una reticella, la farfalla vola sul cespuglio vicino e il tema dei bambini si alza di un tono, in sequenza (10: 48), mentre, quando la farfalla si solleva in aria, anche la musica abbandona la tonalità, abbandona lo spazio. *Esempio 12* (sequenza della farfalla)



Esempio n. 12 – sequenza illustrativa della farfalla

L'episodio successivo è quello dell'apparizione della bambina, che si spaventa davanti al leone e, per tranquillizzarla, questi fa dei giochi di prestigio con delle pietruzze. Il gioco è accompagnato da suoni di xilofono e, come abbiamo già osservato, l'autore separa il motivo, che poi cresce, si dispiega al punto che, partendo da questi pochi suoni iniziali di xilofono, "si mette in moto" il tema della confusione del circo, che già conosciamo. Così la musica ancora una volta ci prepara all'apparizione del tema e dell'ambiente del circo. Qui (11: 17) il tema non risuona per intero, ma eseguito solo dallo xilofono, senza accompagnamento. 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 e lo pregano di fare giochi di prestigio. Di nuovo si sente il tema della confusione del teatro, questa volta accompagnato dalla fisarmonica (11: 47). I bimbi scappano, Bonifacio prosegue e ricomincia il tema dei bambini. Una volta giunto al lago, vede un pesciolino d'oro. Quando il pesciolino viene inquadrato, ecco di nuovo gli "accordi magici" della celesta: per un attimo, cioè, grazie al timbro, la musica ci trasporta dentro le fantasticherie di Bonifacio, ci rinvia all'episodio in cui il leone era in viaggio sulla nave. Bonifacio fa qualche passo indietro per prendere la

reticella e catturare il pesce, ma…c'è già un pubblico, perché i bambini sono diventati quattro. Bonifacio è incerto se ritornare dal pesciolino o fare i giochi per i bambini. Questo momento è reso da un piccolo motivo suonato da strumenti a fiato, molto variabile dal punto di vista armonico (12: 38).



Esempio n. 13 – richiesta dei bambini

Il motivo si ripete due volte, Bonifacio si volta a guardare il lago, ma comincia a distrarre i bambini, e come nei due episodi precedenti con i giochi di prestigio, si sente il tema della confusione del circo, stavolta però con un gran numero di strumenti. Si aggiunge uno strumento a fiato dal registro grave, la tuba. Quanto più numerosi sono i bambini, tanto più densa è la strumentazione (12: 48).

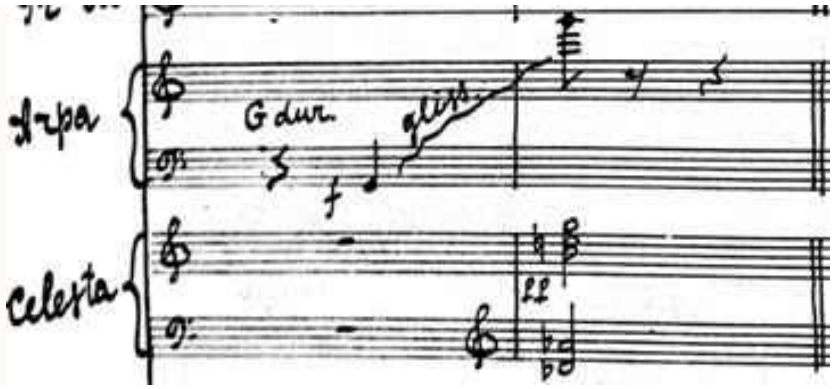
Ancora una volta Bonifacio cerca di tornare al lago e alla pesca, e di nuovo risuonano gli "accordi magici": qui la musica svolge il ruolo di protagonista e non succede nulla, ma dalla musica capiamo che il leone sta pensando ancora alla pesca e non ha dimenticato il suo sogno.

La bimba ricompare con un gruppo ancora più folto di bambini (13: 28) e cerca di fare un gioco di prestigio, nascondendo le pietruzze come fa Bonifacio. Ma, mentre Bonifacio ci riesce e risuonano intervalli di quinte identici fra i vari strumenti, quando il gioco alla bimba non riesce gli intervalli di quinta non coincidono (mi bemolle - la bemolle / mi bemolle - la bemolle // mi bemolle - la bemolle / la-re).

Il leone riprova ad avvicinarsi al lago e ricomincia il tema dei bambini, ma con una nota stonata alla fine, che simboleggia che c'è qualcosa che non funziona:

Esempio n. 14 – tema dei bambini variato, manoscritto dell'autore

Il tema della confusione si interrompe, perché i bambini chiedono al leone di continuare i giochi, ma lui irremovibile prosegue verso il lago; il tema dei bambini si alza in sequenza di un tono, ma di nuovo viene interrotto da quello della confusione (il gioco di prestigio). A questo punto il leone si arrende e si esibisce in un altro gioco di prestigio, che gli riesce, contraddistinto dagli intervalli di quinta che coincidono per altezza del suono. Questi si ripetono più volte, trascorrono nel tema della confusione-gioco di prestigio, ma con 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 della confusione sembra evaporare, sollevarsi, e termina con un *glissando* di arpe, che illustra l'inquadratura del pesciolino d'oro che guizza via nel lago agitando la coda (14: 12).



Esempio n. 15 – glissando

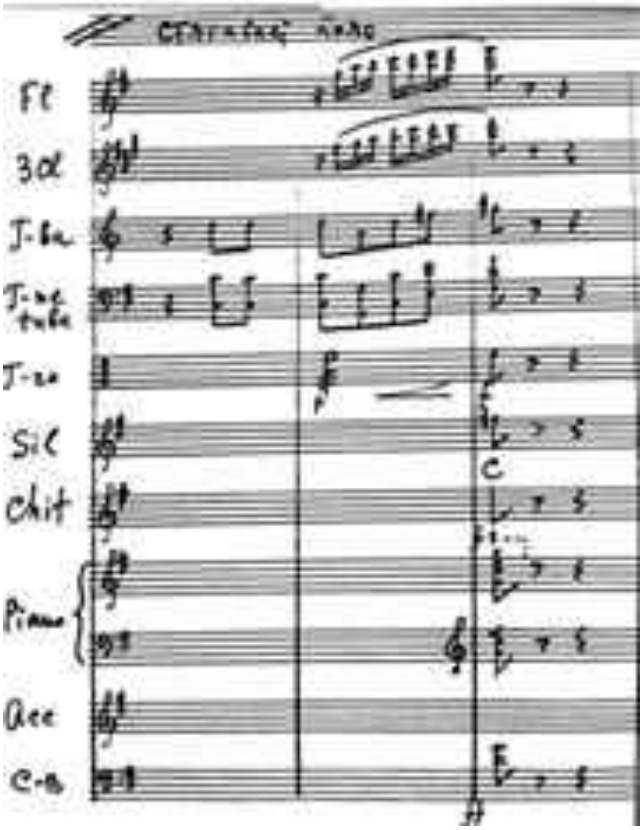
"Il giorno dopo Bonifacio di nuovo si avviò verso il lago". Ancora una volta sentiamo come un *refrain* il tema dei bambini che ritorna (14: 20) con alcune variazioni.

Di nuovo i bambini circondano il leone, che vede il pesciolino solo nei suoi sogni: questa apparizione in sogno coincide con il suono dei tre accordi magici che già conosciamo (14: 58). Bonifacio cerca 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, sia in senso musicale, sia per quanto riguarda l'azione nel suo complesso. Bonifacio mostra ai bambini tutto lo *show* del circo, trasformandosi ora in leggera cavallerizza, ora in forzuto. Uno dopo l'altro scorrono anche i temi che già conosciamo dalla prima parte del film, quando l'azione si svolgeva nel circo vero.

Comincia l'accordo-inchino, che indica l'inizio dello spettacolo (15: 23 – cfr. Esempio n. 2)

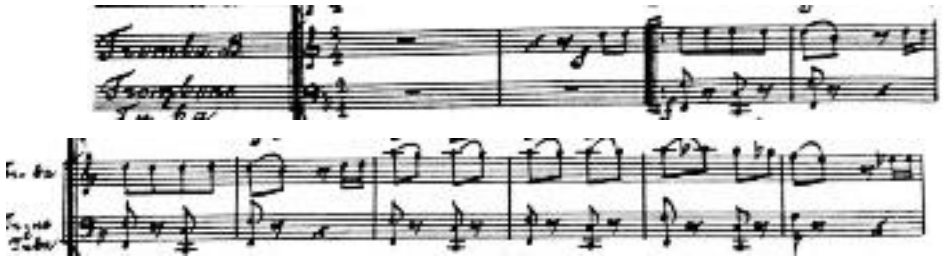
Bonifacio si trasforma in forzuto, solleva il suo secchiello come se fosse un peso: ed ecco il tema del forzuto (15: 26):



Esempio n. 16 – tema del forzuto, manoscritto dell'autore

> Quando sollevò sopra la testa il peso immaginario, il "circo" si riempì di grida di giubilo. Bonifacio si guardò intorno con aria di trionfo, lanciò il peso in aria, lo afferrò in volo e di nuovo lo lanciò…e di nuovo lo afferrò. E sul suo viso aleggiava un sorriso, come se per lui quel peso fosse proprio una cosa da nulla. Per un attimo davanti a lui balenò l'immagine del pesciolino, e il peso d'un tratto si trasformò in un secchiello vuoto. Bonifacio afferrò in fretta la reticella e con aria assorta si allontanò.

Ancora una volta compaiono il suono magico dell'arpa e della celesta, che simboleggia il pesciolino d'oro (15: 37), e il tema dei bambini, che accompagna Bonifacio sulla via del lago. Ma è l'ultimo tentativo di arrivare al lago. Continua lo spettacolo del circo, risuonano gli accordi dell'inchino e la musica dell'*ouverture* (16: 07):



Esempio n. 17 – ripresa dell'Ouverture

Il tema del numero di Bonifacio (il valzer) si ripete, praticamente immutato (16: 58 – cfr. Esempio n. 4). L'azione accelera, passano in fretta i giorni delle vacanze, la nonna di Bonifacio sferruzza sempre più in fretta un maglione destinato a lui, compare il tema della confusione del circo e del treno (17: 30 – cfr. Esempio n. 3). La voce del narratore racconta che Bonifacio aveva trascorso così tutte le giornate, esibendosi dal mattino alla sera, senza più ricordarsi delle banane, del lago e perfino del pesciolino d'oro. Ma ecco che si diffonde il suono della sirena del piroscafo (18: 00). Come la prima volta, la sirena marca l'inizio di una nuova sezione.

Le vacanze sono finite. Risuona la musica che indica fretta e confusione. La scena successiva si svolge al porto. La nonna si affretta a donare a Bonifacio il maglione che ha fatto ai ferri, i bambini si affollano intorno al leone, la navicella è pronta a salpare. Di nuovo, a questo punto, si ode il tema musicale del "sogno", così simile all'intermezzo della *Carmen* di Bizet (18: 33 – cfr. Esempio n. 8). 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. Infatti

> 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 più, l'Africa diventava sempre più piccola e Bonifacio guardava la riva pensando: "Però, che cosa straordinaria, le vacanze!..."

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 su un accordo di re maggiore.

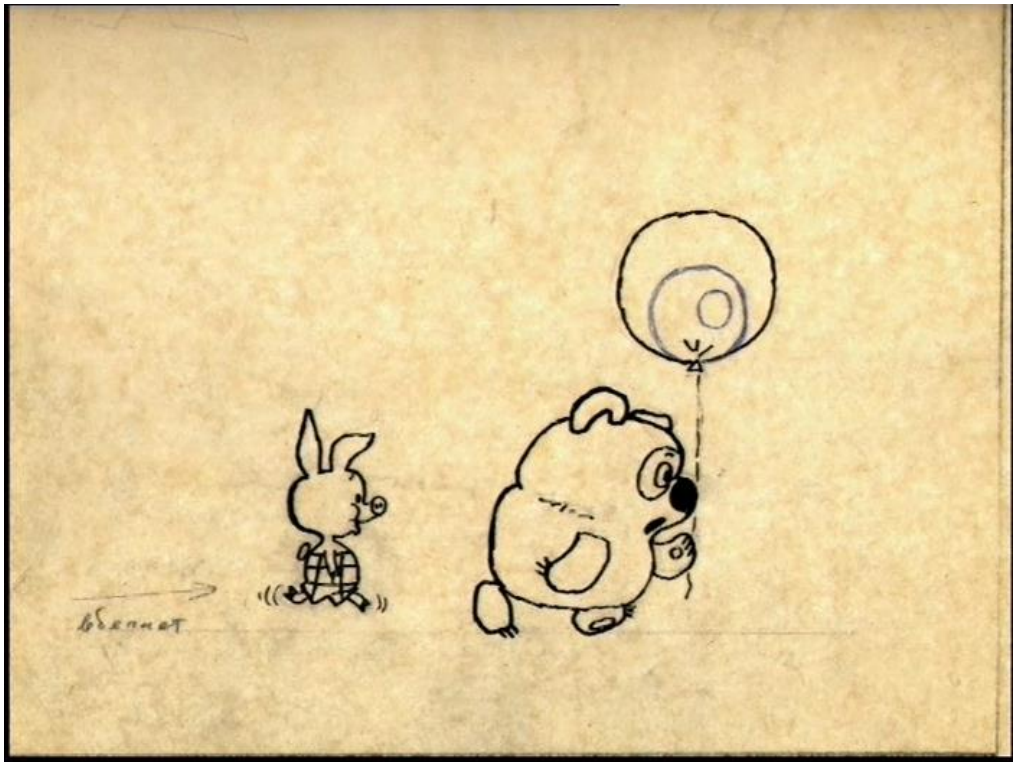
Così tutta la drammaturgia del film è strettamente intrecciata allo sviluppo musicale. E l'ultimo episodio ha un ruolo molto importante, perché ci fa capire che il leone è felice del modo in cui ha trascorso le vacanze, anche se non ciò non coincide con quanto si immaginava. Non è uscito dalla sua *routine* circense, anzi, da solo ha

interpretato la parte di tutti gli artisti. Ma noi capiamo che proprio l'altruismo e la possibilità di donare gioia agli altri grazie alla sua capacità e maestria per Bonifacio sono stati più importanti del divertimento personale.

Si può supporre che questa morale fosse condivisa anche dagli autori del cartone animato, che, rappresentati sullo schermo dall'artista Bonifacio, mettono la loro professionalità a servizio del pubblico.

Capitolo IV

Tre storie su Winnie Pooh. Analisi della colonna sonora.



Come il cartone animato *Kanikuly Bonifacija* (Le vacanze di Bonifacio, 1965), le tre storie su Winnie Pooh furono girate da Fëdor Chitruk, straordinario regista di film di animazione, mentre la musica fu scritta da Moisej S. Weinberg.

Le riprese del primo film si svolsero negli studi della Sojuzmul'tifil'm nel 1969. Lo spunto proveniva dal primo capitolo del libro di A. Milne *Winnie-the-Pooh*, nella traduzione, o meglio, parafrasi russa, come non si stancava di sottolineare l'autore Boris Zachoder[77]. Il secondo film uscì due anni dopo, nel 1971, col titolo *Vinni-Puch idet v gosti* (Winnie Pooh va in visita), e si ispirava al secondo capitolo del libro. Il terzo e ultimo film, *Vinni-Puch i den' zabot* (Winnie Pooh e una giornata di grattacapi) risale al 1972 e si rifaceva al quarto e al sesto capitolo del libro.

La sceneggiatura fu scritta da Chitruk in collaborazione con Zachoder; il lavoro in comune non sempre procedeva senza divergenze, e questo alla fine provocò

[77] Boris Vladimitovič Zachoder (Kagul, Bessarabia, 9 settembre 1918 — Mosca, 7 novembre 2000), poeta russo sovietico, scrittore per l'infanzia, traduttore, divulgatore dei 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 A. Milne, *Mary Poppins* di P. Travers, *Peter Pan* di J. Barrie, *Alice nel paese delle meraviglie* di L. Carroll, e anche le fiabe di K. Čapek e la poesia di J. Tuwim e J. Brzechwa.

l'interruzione della produzione di cartoni animati (il progetto iniziale prevedeva una serie di puntate che abbracciavano tutto il 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 furono composte appositamente per i film. D'altra parte, dalla trama del film fu escluso (contro la volontà di Zachoder) Christopher Robin. Nel primo film la sua parte nella trama viene attribuita a Pjatačok (Piglet, Pimpi), 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 furono coinvolti ottimi attori: per Winnie Pooh, Evgenij Leonov[78], per Pjatačok Ija Savvina[79], per Ia-Ia (Eeyore) Erast Garin[80]. È interessante osservare che durante le riprese del film il regista non sapeva che lo studio Disney aveva girato dei cartoni su Winnie Pooh. In seguito, come racconta Chitruk, la sua versione piacque al regista disneyano Wolfgang Reitherman[81]. Allo stesso tempo, il fatto che i film sovietici fossero stati creati senza tener conto che gli studi Disney avevano l'esclusiva sulla trascrizione filmica, rendeva impossibile presentarli all'estero e farli partecipare a festival internazionali. Nell'Unione Sovietica divennero immediatamente popolari e amati dal pubblico, non solo di bambini, ma anche adulto.

Oggi, grazie alle possibilità di comunicazione e di informazione, il Winnie Pooh russo non è noto solo in Russia, ed è una grande gioia far conoscere questo bel film, sottile e altamente professionale, a nuovi spettatori. In questo lavoro intendo concentrarmi sulle sottigliezze e sulla professionalità della componente musicale del film.

La musica fa la sua comparsa fin dai primi secondi e accompagna i titoli iniziali. Essa ha la funzione di creare subito, fin dai primi momenti, un'atmosfera particolare, orientando il lettore in una direzione precisa. Il carattere fiabesco di questo mondo è

---

[78] Evgenij Pavlovič Leonov (Mosca, 2 settembre 1926 — Mosca, 29 gennaio 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 le sua partecipazione a numerose commedie, ma anche per aver prestato la sua voce a numerosi film di animazione.

[79] Ija Sergeevna Savvina (Voronež, 2 marzo 1936 — Mosca, 27 agosto 2011), attrice teatrale e cinematografica sovietica. Non ebbe un'educazione teatrale, ma a partire dal 1960, dopo il debutto nel film *La signora col cagnolino* di I. Chejfic, tratto dal racconto di Čechov, partecipò a più di 30 film e recitò in teatro. Nel 1990 ricevette il titolo di Artista del Popolo dell'Unione sovietica.

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

[81] Cfr. http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/422/.

molto umano, organico, anche se viene reso con le immagini convenzionali e laconiche dei disegni infantili. La musica del preludio ci immerge subito nella vita placida e accogliente della Foresta magica e dei suoi abitanti: Winnie Pooh, Pjatačok, Coniglio, tutti personaggi dotati di precise caratteristiche psicologiche umane. Come si legge in una lettera di Chitruk a Zachoder a proposito del profilo psicologico del protagonista,

> 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[82].

Weinberg riuscì felicemente a esprimere proprio questa mancata coincidenza con la 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 il disegno di un bambino in cui bastano una casa, il sole e un alberello, ed ecco che tutto il mondo è già lì, nel disegno. Dal punto di vista armonico, tuttavia, questo minuetto barocco, o forse preludio, è lontano dal modello storico, poiché nella melodia Weinberg intreccia numerose dissonanze e modulazioni. Questa mancata corrispondenza dà immediatamente un'impressione di non coincidenza fra realtà diverse. Chitruk cercava il modo di rendere il gioco linguistico con le immagini, mentre Weinberg faceva lo stesso con la musica. Torna utile qui un'altra citazione dalle memorie del regista:

> Per qualche anno mi arrovellai su questo Winnie Pooh per capire come tradurre in un'altra qualità tutto il fascino intraducibile della lingua. Perché questo fascino, questa attrattività non derivassero più dal materiale verbale, dal testo, ma dalla rappresentazione, dai comportamenti dei personaggi. Ci sono, ad esempio, dei passi come: 'Winnie Pooh, l'asinello Ia e Pjatačok erano seduti sulla porta di casa e ascoltavano quello che diceva Winnie Pooh'. Che ingenua assurdità![83]

Tutti questi epiteti rendono con molta precisione lo stile dell'introduzione musicale, quell'insieme di ingenua assurdità, 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

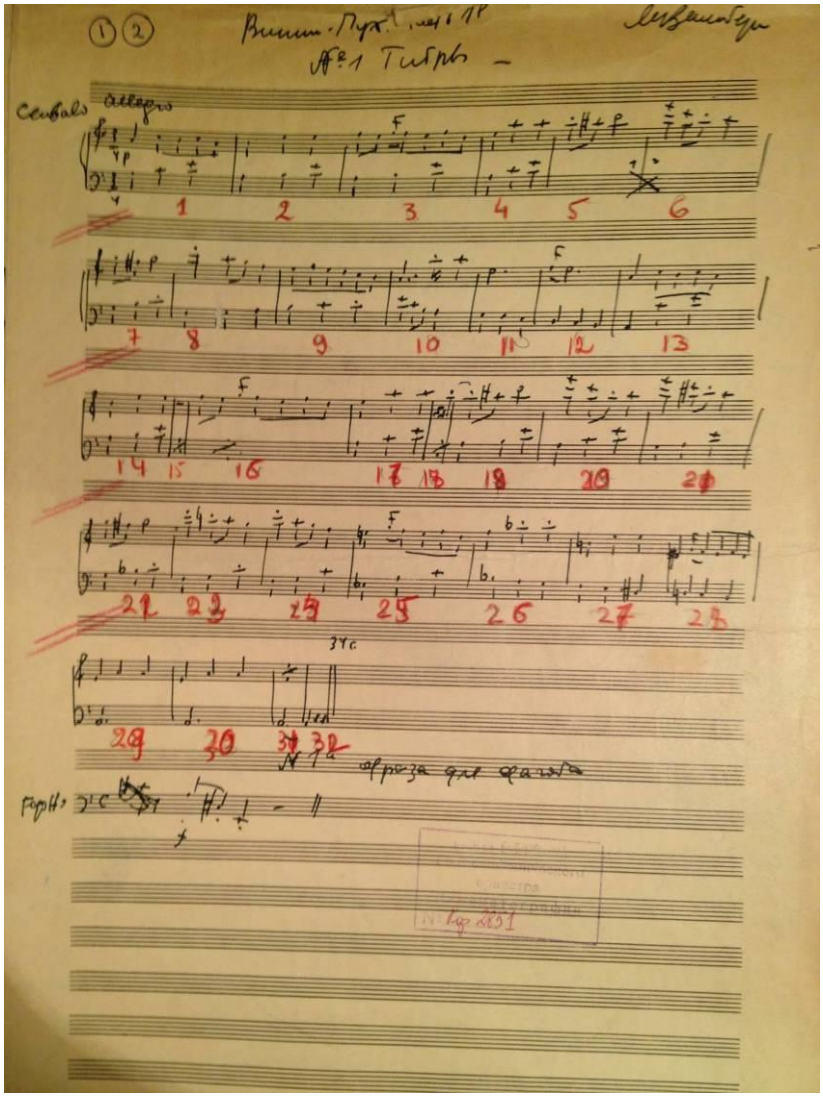
---

[82] *Priclučenija Winni Pucha* (Le avventure di Winni Pooh), a cura di G. Zachoder, in: "Voprosy literatury", 2002, nr. 5, p. 16. (http://magazines.russ.ru/voplit/2002/5/zah-pr.html)

[83] F. Chitruk, *O zaroždenii idei fil'ma* (Come nasce l'idea di un film), intervista raccolta da Ju. Michajlin, "Knigovedčeskie zapiski", № 73, 2005. (http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/422/)

animazione per bambini di quell'epoca. Infatti ci ritroviamo subito nel mondo della musica colta; di più: della tradizione occidentale, dato che il preludio ricorda il minuetto di Bach dal *Piccolo libro di Anna Maddalena Bach* (G-dur, BWV 114). Nella produzione accademica di Weinberg c'è un altro caso di utilizzo del clavicembalo solo, e cioè l'introduzione alla *Sinfonia* n. 7, op. 81. In questa sinfonia, che risale al 1964, al clavicembalo è 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 può definire una sarabanda pseodo-händeliana. Ma torniamo all'analisi ravvicinata dell'introduzione musicale al film. Essa risuona all'inizio di ciascuna delle tre parti della serie di Winnie Pooh, ma in ogni caso Weinberg varia la strumentazione e la struttura armonica della melodia. Così, anche se le tre parti sono unite dalla medesima melodia dei titoli, questa non è sempre la stessa. Più avanti analizzerò in maggiore dettaglio le tre varianti dell'introduzione, le loro particolarità e differenze funzionali.

Dal punto di vista formale, l'introduzione è un periodo regolare, detto anche classico, 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'è 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 è caratteristica della tradizione barocca e classicista; ma ciò che se ne distacca in maniera evidente è il cambio di misura, che osserviamo nella nona battuta dell'introduzione (cfr. ESEMPIO № 1), dove il compositore prolunga la battuta fino a nove ottavi, così che 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 è riscontrabile nell'ottava battuta, dove la melodia ha inizio un ottavo "prima del tempo".



Esempio n. 18 – ***preludio-introduzione, melodia dei titoli per la prima storia***

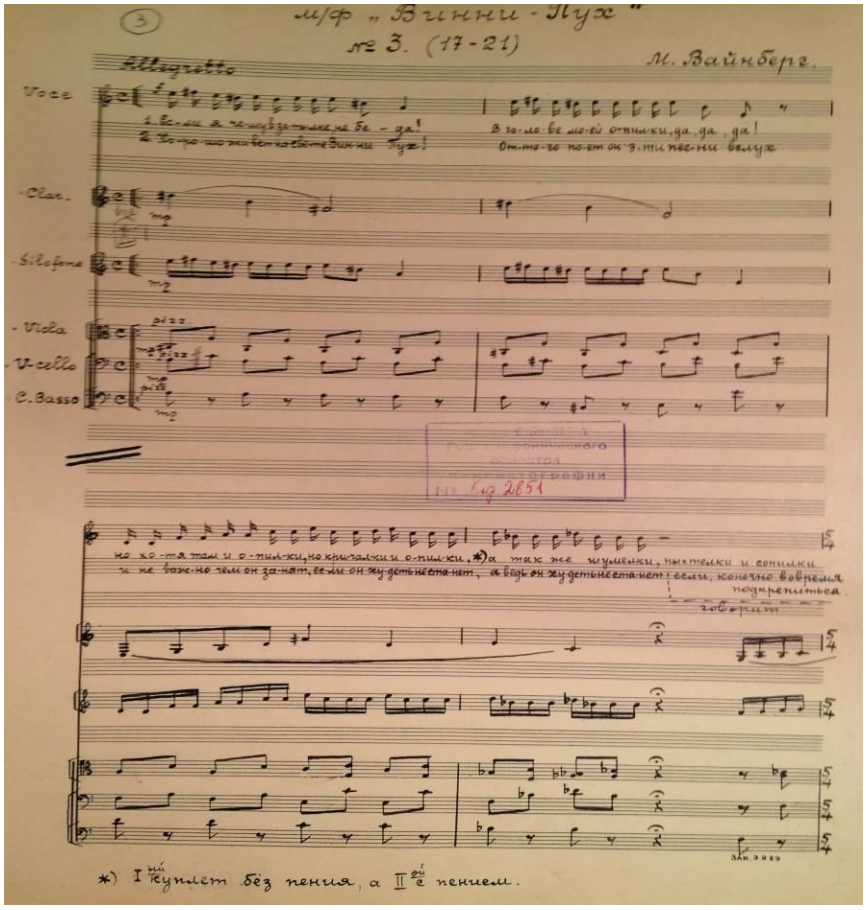
Dal punto di vista tonale, anche nella seconda frase troviamo una forte deviazione rispetto al modello barocco. A partire dalla nona battuta c'è una serie di modulazioni, che però sono ingannevoli, poiché dapprima percepiamo l'allusione a una tonalità, mentre in seguito la modulazione risulta su una tonalità diversa, inattesa. La tonalità 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 metà della battuta, e questo rende naturale il ritorno alla tonalità 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 insieme 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 (00:48). Il carattere generale della musica è per strumenti da camera, meditativo, e questa concentrazione musicale conferisce profondità agli allegri disegni per bambini.

Il narratore prepara lo spettatore alla comparsa di Winnie Pooh: l'orsetto dapprima si "avvicina" al primo piano scandendo le proprie improvvisazioni in versi, poi, una volta giunto in primo piano arrampicandosi in cima a una collinetta, una straordinaria invenzione del regista lo fa guardare "negli occhi" dello spettatore in un silenzio totale, così che in pochi secondi di sguardo fisso e stupito facciamo conoscenza con il protagonista (01:22).

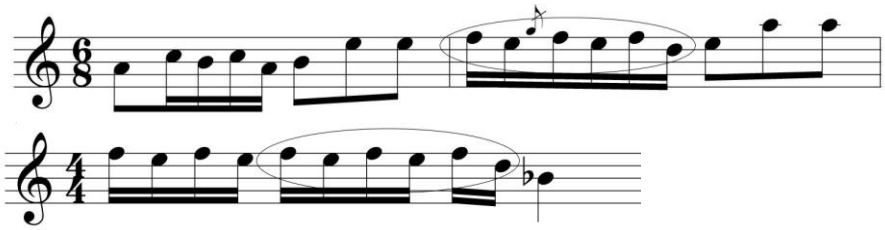
Ma ecco che nella sua testa si è definitivamente formata una canzoncina; vi si aggiunge l'accompagnamento musicale e Winnie Pooh esegue la sua "aria", *Chorošo živet na svete Vinni-Puch* (Vive bene al mondo Winnie Pooh, 01:40).

Questa musica risuonerà ancora alla fine della prima puntata della serie (09:50) e alla fine della seconda (19:51).



Esempio n. 2 –*"Aria" di Winnie Pooh Chorošo živet na svete Vinni-Puch (Vive bene al mondo Winnie Pooh)*

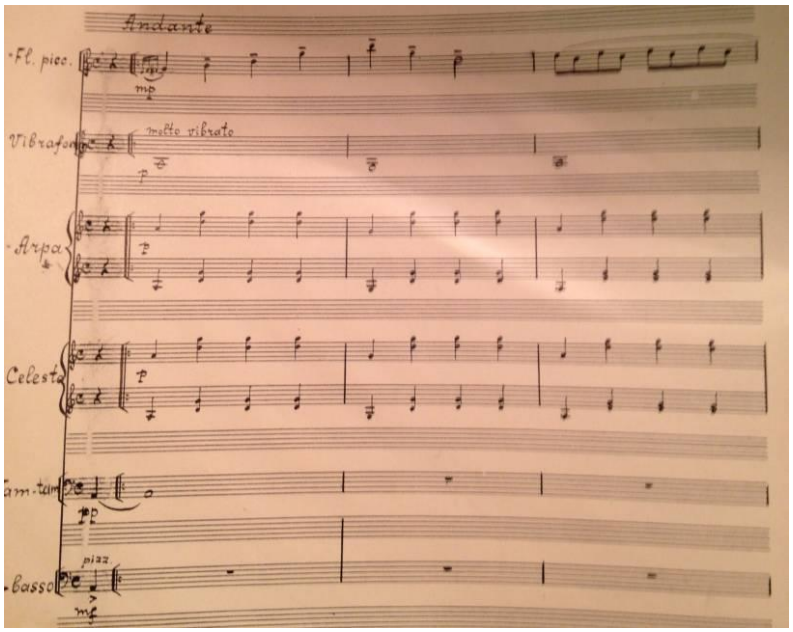
Nonostante il totale contrasto fra l'introduzione-minuetto e la canzoncina di Winnie Pooh, ciò che li unisce è il motivo iniziale. Vengono impiegate le medesime sedicesime note ripetute:



Esempio n. 3 – ***Il motivo che unisce l'introduzione e l'aria di Winie Pooh***

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 Winnie Pooh 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 tranquilla 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 il *Leit*-tema delle api, perché lo risentiremo ancora quando l'orsetto salirà fino all'alveare su un palloncino (06: 45).



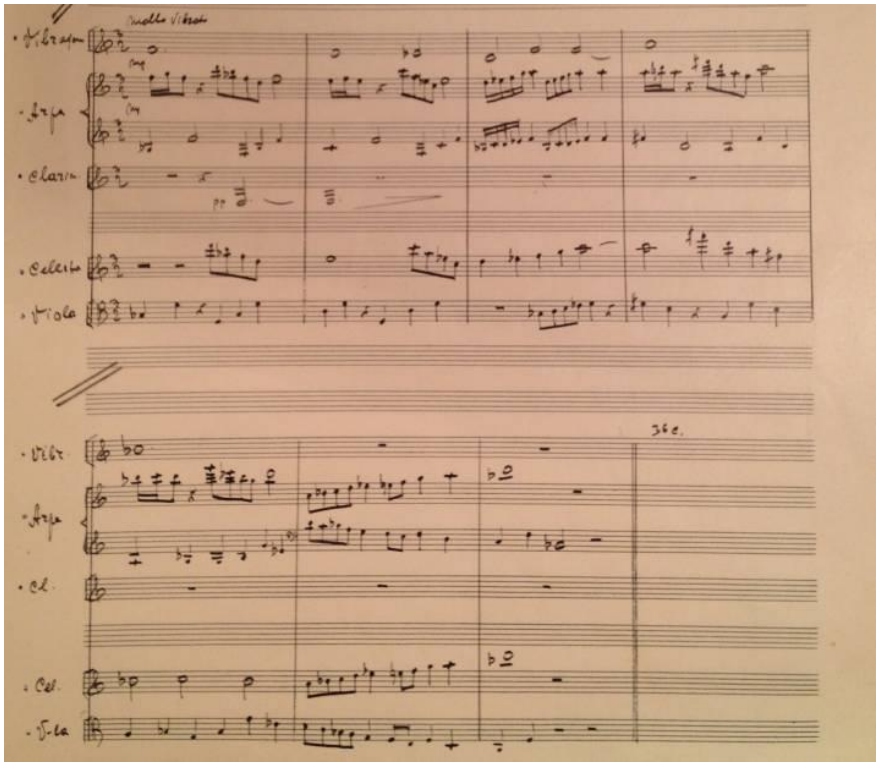
Esempio n. 4 – *il Leit-tema delle api*

L'episodio dura da 02:00 a 02:40, quando Winnie 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 (02:40). Qui la musica assume carattere descrittivo, mentre illustra l'arrampicata sull'albero (a questo scopo vengono impiegati *cluster* diatonici) e la successiva caduta (*ostinato* di archi e fiati insieme). In questo film non è frequente la musica illustrativa, e anzi il regista usa in modo molto attento l'accompagnamento musicale, cui si aggiunge spesso il silenzio a sottolineare i momenti cruciali[84]. Di solito un determinato personaggio è accompagnano da una musica, un *Leit*-tema o un motivo precisi. Nella nostra analilsi vedremo che ogni personaggio è caratterizzato da una "sua" musica. Ma torniamo all'azione del film: Winnie Pooh 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 Winnie Pooh*, che è una rielaborazione dell'originale.

[84] Il compositore aveva applicato lo stesso metodo in film seri: nel film *Letjat žuravli* (Quando volano le cicogne, 1957) il silenzio risuona due volte in momenti cruciali, drammatici. Nel primo caso, in cui la protagonista Veronica sale 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 diroccate (35:00). Nel secondo caso, 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 di casa della fidanzata, che saliva per correre da lei, nella musica compaiono il medesimo ritmo crescente, la medesima tensione, e le scene di un passato felice si mescolano a quelle della guerra, con le immagini di un nuovo, impossibile incontro con la fidanzata. 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).

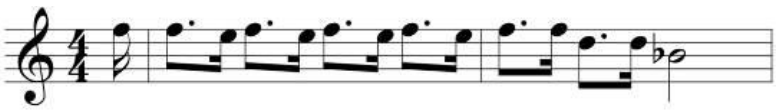
Winnie Pooh e Pjatačok si scambiano i saluti, e qui per la prima volta risuona il tema di Pjatačok (03:37):



Esempio n. 5 – ***il Leit-tema 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 (Questo materiale musicale ricorda il tema del pesciolino d'oro delle *Vacanze di Bonifacio*).

Una volta che Winnie Pooh ha esposto il suo piano a Pjatačok, i due si mettono in cammino verso l'albero (04: 58). Come nel precedente "passaggio" di Winnie attraverso il bosco, l'accompagnamento musicale è basato sulla canzone che lo caratterizza, *Vive bene al mondo Winnie Pooh*.

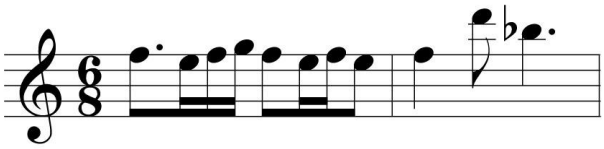


Esempio n. 6 – ***Accompagnamento musicale basato sulla canzone Vive bene al mondo Winnie Pooh***

Il motivo di base è proposto con un ritmo punteggiato, 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, ci parlano di 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: il "gonfiaggio" viene reso dalla scala per toni interi. La gamma si interrompe quando Winnie Pooh vede che al posto del pallone si gonfia Pjatačok, che è troppo leggero, e viceversa raggiunge una miniapoteosi una volta che il pallone è gonfio e Winnie si solleva in aria. Qui il tema della canzoncina di Winnie subisce una netta trasformazione, anche se il motivo principale si intuisce ancora. Anche il carattere della musica contrasta col precedente: al posto della forma della marcia appare la fantasticheria, un leggero movimento di valzer (06: 24).



Esempio n. 7 – ***il Valzer basato sulla canzone Vive bene al mondo Winnie Pooh***

La tonalità resta la stessa della forma di riferimento della canzoncina di Winnie Pooh, ma per accrescere il carattere sognante la melodia principale è eseguita dal flauto.

Ma ecco le api e risuona la musica che abbiamo già sentito all'inizio del film (02:04), quando Pooh, seduto sotto l'albero, pensava alle api (cfr. ESEMPIO n. 4). Ora la musica non è più astratta, ma, al contrario, è molto dinamica, la strumentazione è molto più densa, il ritmo si fa accelerato, 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.

L'orsetto capisce che non riuscirà a prendere il miele, mentre le api lo circondano e cercano di pungerlo; egli tenta di distrarle con una canzoncina, nella quale sostiene di essere "una nuvoletta, una nuvoletta, una nuvoletta, e non un orso", e questa melodia si affianca in maniera contrappuntistica all'elaborazione del tema delle api da parte dell'orchestra. Pooh chiede a Pjatačok di andare a prendere un fucile per sparare al

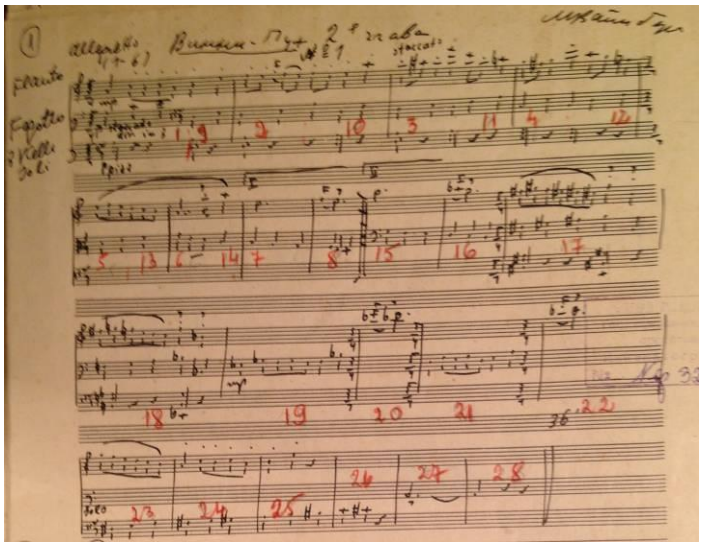
palloncino, ma quel tonto di Pjatačok non capisce a chi si debba sparare e cerca di colpire le api; Pooh allora gli spiega che il bersaglio giusto è il palloncino:

- 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 (08:44).

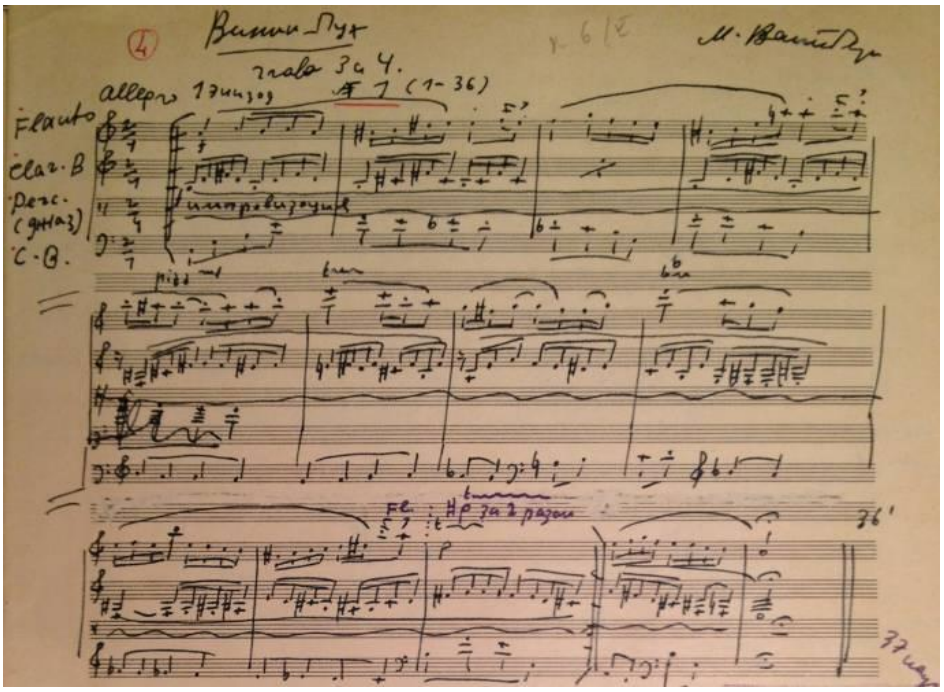
Pooh scende sul palloncino che si sta sgonfiando e la musica torna a essere illustrativa, ma, nel momento in cui Winnie Pooh atterra, si interrompe all'improvviso e a questo punto abbiamo di nuovo una "pausa sonora", cinque secondi interi pieni di silenzio e di inerzia (09: 10 - 09: 15). Mentre Pooh cerca di tornare in sé dopo la caduta, si sente la musica in minore dell'introduzione (09: 23) e viene utilizzata la seconda frase di questo minuetto neobarocco. Ma ecco che Pooh decide che è ora di fare uno spuntino, la musica gira intorno a un motivo di congiunzione (09: 44), al minore si sostituisce il maggiore, e questo motivo trascorre dolcemente, "scivola", nella canzone di Winnie Pooh. 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 n. 8 – ***preludio-introduzione, melodia dei titoli 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 per 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 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 sostituita da 2+3, e di nuovo, 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 ci porta molto lontano dall'iniziale La minore. 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 scompone e 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 XX secolo, ma questa volta il riferimento è al jazz.

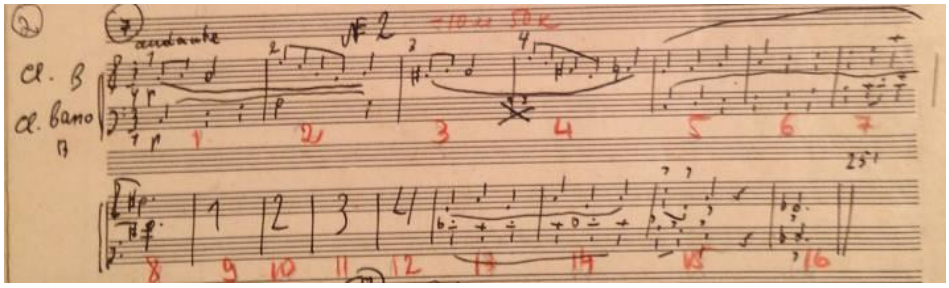


Esempio n. 9 – ***preludio-introduzione, melodia dei titoli per la terza storia con il riferimento al jazz***

In questo preludio il metro scelto è 4/4. La melodia è eseguita dal flauto, come'è caratteristico dello stile neobarocco, ma se si pensa alla passione del Novecento per le rielaborazioni jazzistiche di Bach e di tanta musica barocca (ricordo, ad esempio, il gruppo degli Swingle Singers), il preludio si inserisce in modo esemplare in questo genere. 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 pseodobarocca 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: essi sono 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 proprio un piccolo gruppo jazzististico di strumenti a percussione (nell'esempio n. 9 si vede come il secondo rigo sia attribuito alle percussioni jazzistiche che improvvisano).

Nel secondo episodio, subito dopo il preludio, si sente il *Leitmotiv* di Pjatačok (10: 52).

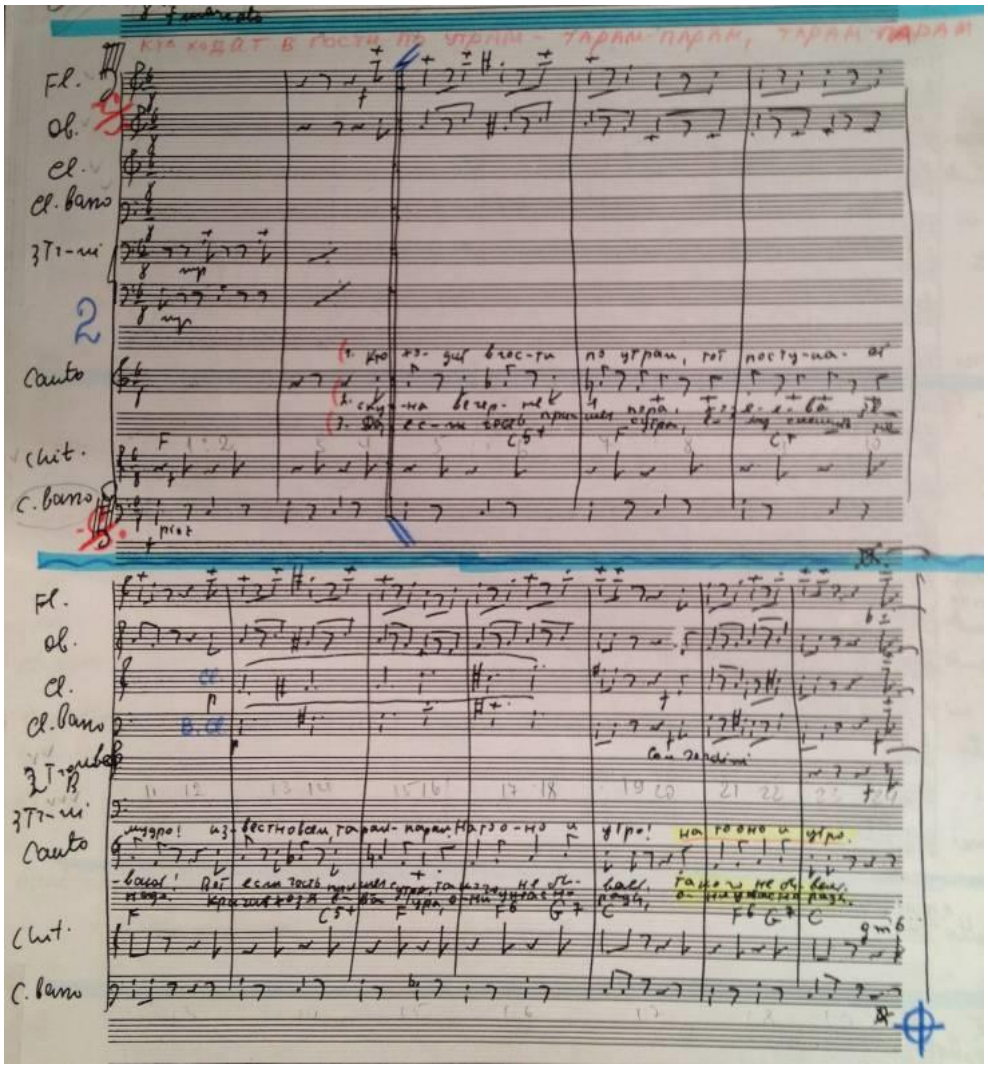


Esempio n. 10 – *il Leitmotiv di Pjatačok*

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”, Winnie Pooh passeggia col suo amico Pjatačok e compone una canzoncina nuova. Il tema di Pjatačok risuona nella stessa tonalità che nel primo episodio, ma con una strumentazione diversa, dato che qui è affidato a un duetto di clarinetto e di clarinetto basso.

Il nuovo materiale musicale che segue il tema di Pjatačok è la canzoncina di Winnie Pooh *Kto chodit v gosti po utram* (Chi va a far visita la mattina):

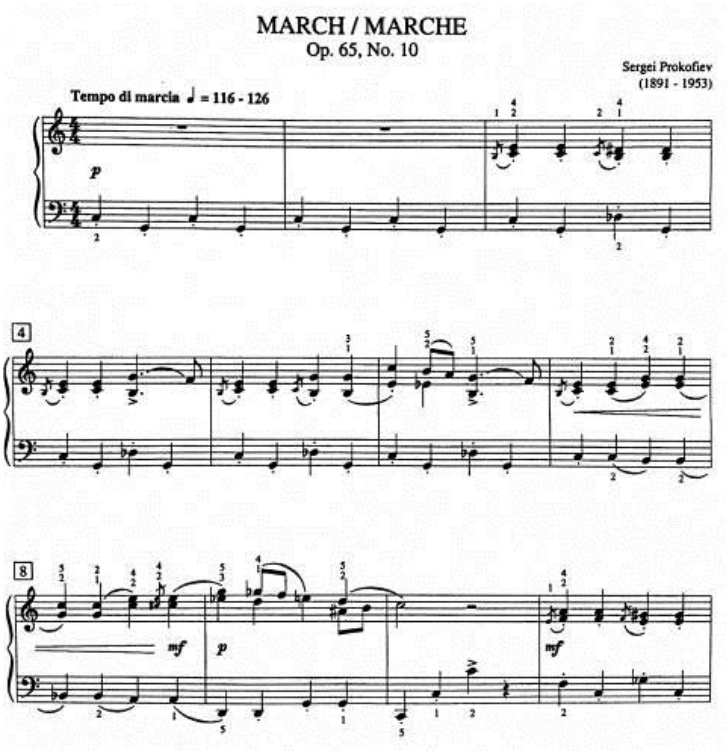


Esempio n. 11 – ***la canzoncina di Winnie Pooh “Kto chodit v gosti po utram” ((Chi va a far visita la mattina)***

Si tratta di una tipica marcia, in otto battute o un periodo di due frasi. Alla fine della seconda frase, Pjatačok ripete la frase “e per questo c’è il mattino”, la musica modula inversamente, da tonalità dominante a 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 Winnie Pooh e Pjatačok rimane solo

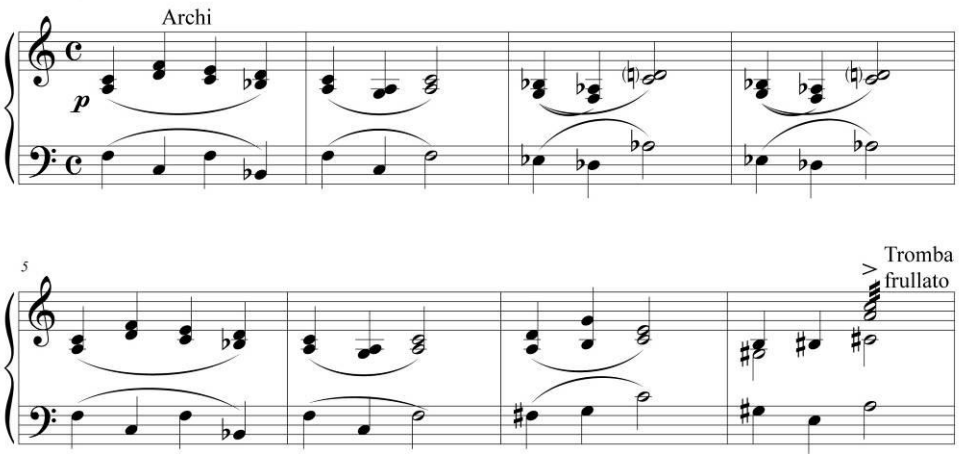
l'accompagnamento, che viene eseguito da pesanti ottoni: questa strumentazione si adatta alla goffaggine propria a Winnie Pooh.

La marcia ricorda quella di Prokof'ev in *Muzyka dlja detej* (Musica per bambini): la somiglianza principale consiste nell'impiego di maggiore e minore:



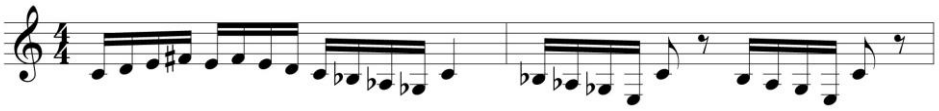
Esempio n. 12 – ***Marcia di S. Prokof'ev***

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 leit-tema.



Esempio n. 13 – il *Leit-tema del Coniglio*

Solo quando l'immagine mostra le provviste di cibo si diffonde una chiara macchia sonora, costituita da due trombe che suonano un *frullato*. La musica rappresenta poi e illustra come vengono divorate tutte le provviste del Coniglio (16:04). Analogamente al cartone *Le vacanze di Bonifacio*, la musica sembra caricarsi come una molla: il procedimento viene utilizzato quando Bonifacio continua a divertire i bambini senza fermarsi, mentre qui questo motivo per toni interi rende il modo in cui tutte le leccornie a disposizione vengono divorate.



Esempio n. 14 – *La musica illustra come vengono divorate tutte le provviste del Coniglio*

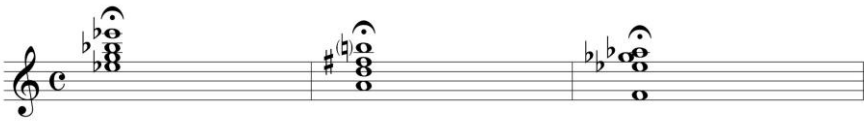
A questo punto inizia il tema del sassofono, poi subentrano il clarinetto e altri strumenti (16: 44).

(16: 55) Nel momento in cui Winnie Pooh e Pjatačok finiscono di mangiare la prima porzione, 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: 22). 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 lieto fine. Winnie Pooh viene a sapere che non tutte le pietanze sono finite e accetta volentieri di restare. Solo un trepidante accordo lascia prevedere dei guai.

Se Winnie Pooh se ne fosse andato, come intendeva fare, dopo la prima porzione, 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. Perciò l'accompagnamento musicale di questo episodio ha forma ABA. Quando tutto il cibo è stato mangiato, anche la musica finisce e restano solo i dialoghi. Winnie Pooh 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 Winnie Pooh: 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" (19:24).

Segue poi il preludio nella seconda variante in 5/8 (19:32), e su di esso la voce del narratore riassume la morale dell'episodio: Winnie Pooh pensava che non fosse il caso di trattenersi in visita, mentre il Coniglio pensava… Non sapremo mai che cosa pensava 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 del preludio trapassa nella canzoncina di Winnie Pooh *Vive bene al mondo Winnie Pooh* 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: si tratta di una sorta di simbolo, che verrà spiegato poco dopo. Questi accordi sono un'autocitazione dal film *Le vacanze di Bonifacio*.

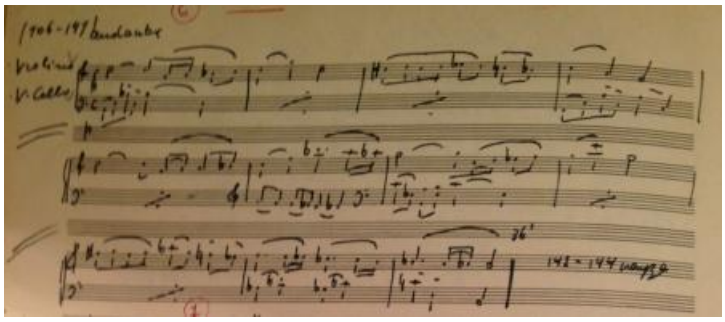


Esempio n. 15 – ***gli "accordi magici" della celesta, un'autocitazione dal film Le vacanze di Bonifacio***

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,

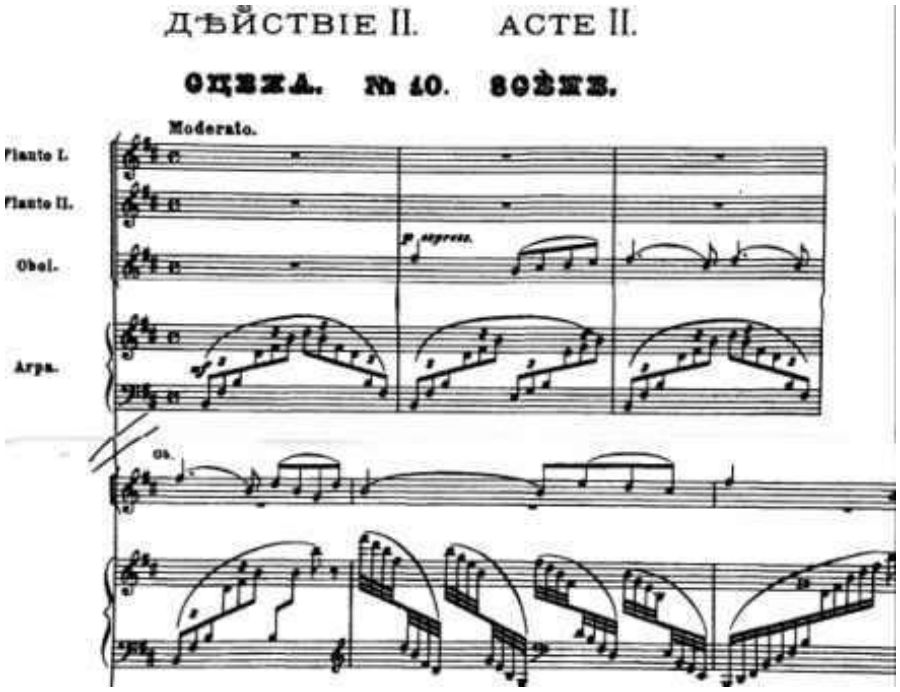
dopo la quale è più semplice proseguire la storia: questa cadenza può anticipare lo stato d'animo tragico del protagonista di questo episodio, l'Asinello Ia-Ia.

Senza allontanarsi dalle leggi classiche dell'opera, il compositore ci fa subito conoscere un nuovo personaggio: risuona il Leit-tema (21:05 fino a 21:26) in Sol minore, poi (21:45) in Do minore dell'Asinello Ia-Ia.



Esempio n. 16 – ***il Leit-tema dell'Asinello Ia-Ia***

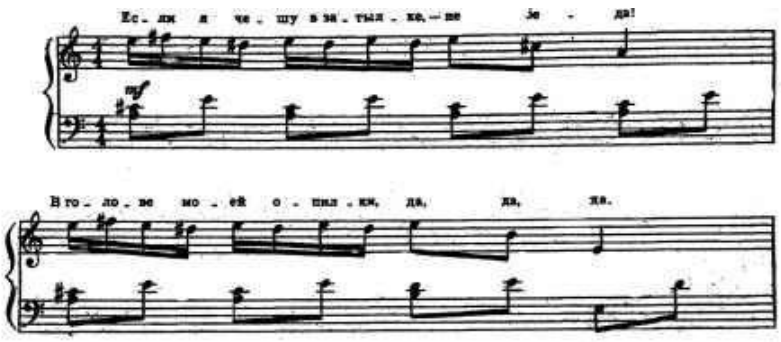
Questo tema, come anche l'introduzione-preludio, è in stile neoclassico. Sul piano formale si tratta di un periodo classico, composto di due frasi di struttura ripetuta di otto battute: la prima frase termina con una modulazione in Fa maggiore, che è dominante verso Si bemolle maggiore. La tonalità di Si bemolle maggiore è la relativa maggiore della tonalità d'impianto; di conseguenza, abbiamo qui un tentativo di uscire dal modo minore, ma il tentativo di modulazione al maggiore non si realizza. Nella sesta battuta la melodia si muove per quarte scendenti fino alla nota "si bemolle", la più alta della melodia, ma non vi si trattiene, anzi letteralmente "scende" lungo la scala cromatica, tornando a sol minore; gli ultimi quattro suoni non sono semplici sol minore, ma minore frigio, la cui semantica 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 n. 17 – ***Il lago dei cigni di P. Čajkovskij, Atto 2, scena 10***

Dopo una piccola pausa, in cui l'asinello passa dall'altra parte dello stagno e si sente solo lo sciacquio dell'acqua, ecco di nuovo il medesimo tema, ma nella ripetizione la tonalità si tramuta in Do minore. La seconda frase è abbreviata e modula non nella tonalità della prima (in questo caso, Do minore), ma in Sol minore. Dunque, la forma generale di questo episodio musicale è binaria con ripresa tonale[85].

22:03 - il tema malinconico dell'asinello finisce e al suo posto riappare la canzone di Winnie Pooh *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).



Esempio n. 18 - ***la canzone di Winnie Pooh 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-s)***

[85] La prima realizzazione è un periodo con modulazione al centro e con ritorno alla tonalità originaria; inizia poi la parte centrale, che sembra una ripetizione, ma ha una tonalità diversa (Do minore), più alta di una quarta, mentre la seconda frase ci riporta alla tonalità di partenza.

Ancora un esempio di riferimento al modello dell'opera: dapprima sentiamo la scansione di Winnie Pooh, e solo dopo l'orsetto appare nell'inquadratura da dietro una collina. La serie sonora funziona preparando il terreno a quella visiva. Pooh continua il suo allegro canto finché non vede l'Asinello, e tace imbarazzato. Con le prime parole dell'Asinello ancora una volta risuona il suo triste tema in Sol minore. Questa realizzazione del tema inizia in Sol minore, mentre nella seconda frase passa alla variante in Do minore. Il piano tonale sottolinea tutto il pessimismo e la cupezza della visione del mondo dell'Asinello. Il loro dialogo si svolge dapprima sullo sfondo del tema di Ia-Ia, ma poi l'Asinello comincia a far la bertuccia Pooh "non è male ha-ha-ha". Un momento dopo (22:59) Winnie Pooh 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 Pooh. E di nuovo il regista fa ricorso al procedimento che sottolienea 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 23:33).

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'orsacchiotto; "Ecco, neanche io li vedo, è uno scherzo – ha-ha, ma non mi lamento, non farci caso, Winnie Pooh, 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 materiale musicale molto interessante (24:19). Esso che chiaramente all'interno del tema dell'Asinello Ia-Ia sia per ritmo che per timbro, ma ha il carattere della rielaborazione.

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 consapevole 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 *24 preludi per violoncello solo*, che risale agli stessi anni. 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 Winnie Pooh interrompe l'Asinello e lo prega di aspettare e di non allontanarsi, perché si rende conto che bisogna fare subito qualcosa.

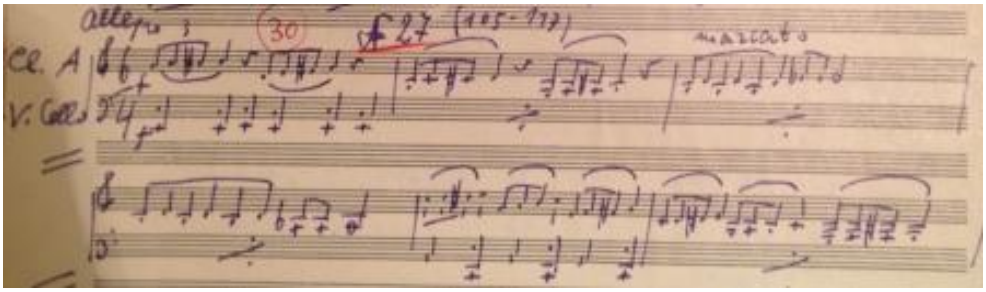
La scena successiva si svolge davanti alla casa di Winnie Pooh. Vediamo Pjatačok che suona alla porta di Winnie, mentre si sente il tema già noto di Pjatačok. A eseguirlo qui sono il flauto e il fagotto; la tonalità è Si maggiore, luminosa e gioiosa. Anche questo è un periodo composto di due frasi. Il metro è 6/4, che consente accentuazioni diverse, due o per tre per battuta. Alla fine della prima frase, grazie a una modificazione enarmonica, si ha una modulazione in Mi bemolle maggiore, mentre la seconda frase inizia anch'essa, come la prima, in Si maggiore, ma è prolungata di una battuta quando, mediante un 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 la porta. Alla fine Pooh si rende conto che quella è la sua casa, e i due entrano. Winnie Pooh 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 Winnie Pooh 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 Winnie Pooh 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), e vale la pena di richiamare l'attenzione sul suo nesso stilistico col 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 Winnie Pooh. L'orsetto a poco a poco tira fuori il miele dal vaso e poco dopo si siede per terra e si mangia tutto il miele. Mentre Pooh, 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, non ha a che fare col suo leit-tema, ma è la musica del movimento. Nel frattempo, Winnie Pooh ha finito di mangiare il miele e fatica a ricordare dove stava andando. Di nuovo il *walking base*, ma con un ritmo molto più rapido, mentre Winnie continua a cantare nello stesso 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.

28:05 Ecco che Winnie passa davanti alla casa della Civetta, e in primo piano viene mostrata la coda di Ia-Ia, che questa ha legato al campanello davanti al proprio uscio. Non è chiaro se Winnie Pooh 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. Qui però a eseguire il motivo è l'arpa, non il violoncello, mentre è mantenuta la tonalità di Sol minore. Ecco però che il minuto di riflessione e di smarrimento dell'orsetto finiscono, e lui bussa alla porta della Civetta.

28:30. Anche il nuovo personaggio, come tutti gli altri protagonisti, ha il suo leit-tema (Cfr. ESEMPIO n. 19), un valzer, comico e maldestro:



Esempio n. 19 – *il Leit-tema della Civetta*

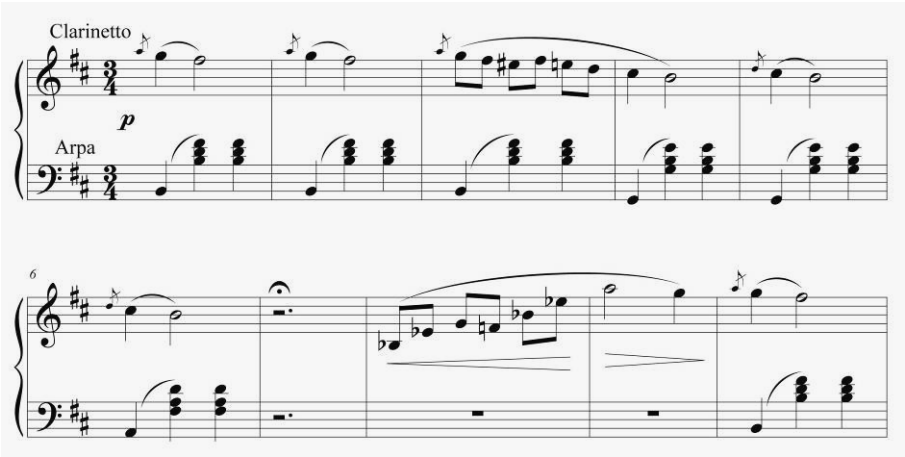
Gli strumenti principali sono il clarinetto con sordina e le chitarre elettriche, e una simile strumentazione interpreta bene l'enfasi e la falsità del carattere della Civetta. Dopo molte esortazioni, questa si lascia convincere a scrivere sul vasetto di Pooh gli auguri per l'Asinello; alla notizia della coda perduta la Civetta volutamente non dà importanza. Fra le due realizzazioni del tema della Civetta l'accompagnamento musicale ci ricorda le altre linee narrative: il walking base ricorda che Pooh stava andando dalla Civetta, mentre l'accordo solitario di celesta alla fine della seconda manifestazione del tema della Civetta ci parla delle sofferenze dell'Asinello (30:23).

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, ma né lo spettatore, né Pjatačok ne sono consapevoli. Pjatačok ha corso così tanto per essere il primo a fare gli auguri all'Asinello come se fosse stato lui a ricordare il suo compleanno, da non prestare attenzione a dove camminava. La musica si interrompe bruscamente con lo scoppio del palloncino (30:46). Subentra il silenzio e qualche attimo dopo si fa strada del materiale musicale del tutto contrastante: è un motivo di tre suoni ascendenti per cromatismo, che a ogni ripetizione sono armonizzati diversamente (31:28). Pjatačok non capisce ancora che cosa è successo, ma quando se ne rende conto, il motivo si rovescia e i tre suoni si ripetono ora in direzione opposta, dall'alto in 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 Winnie Pooh guarda la "cordicella" e sembra indovinarne la provenienza. In ogni caso, si sente il tema dell'Asinello Ia-Ia, senza modificazioni; una volta divenuto esplicito e percepito dall'ascoltatore, esso si mescola in modo contrappuntistico al valzer che caratterizza la Civetta, il (32: 14). Pooh 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 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 Winnie Pooh dice che per l'appunto la «cordicella» serviva al suo amico, che "byl k nemu tak privjazan" (gli era così attaccata), 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.

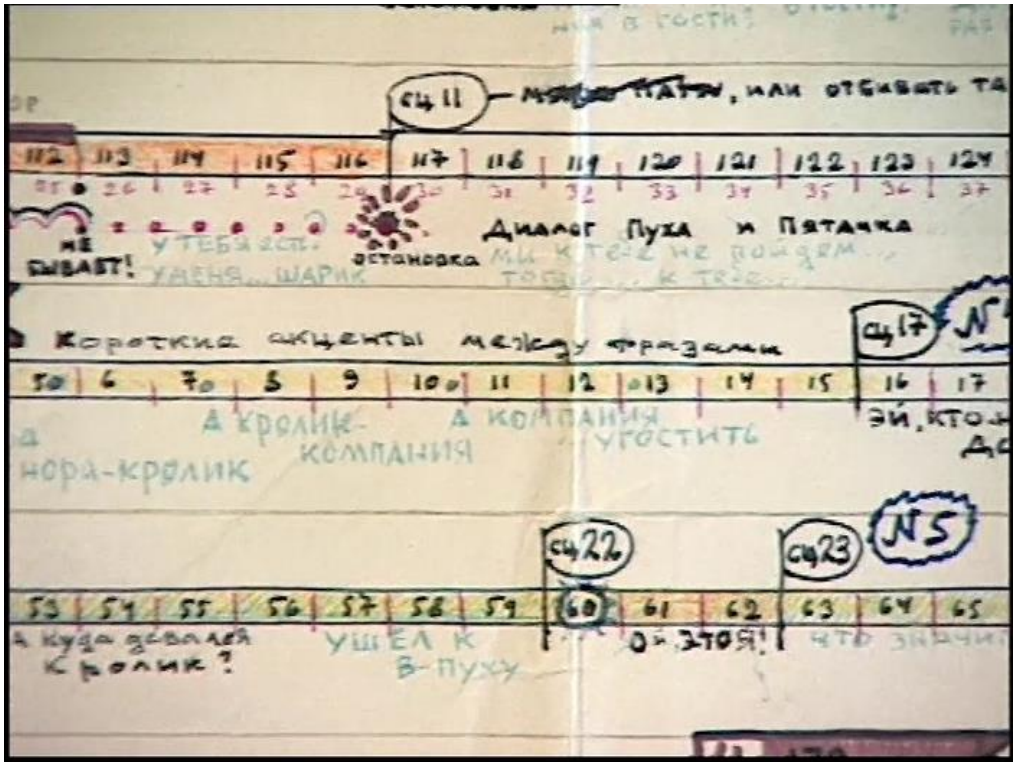
L'assolo di fagotto (34:12 – 36:00), che ricorda quello di violoncello del primo dialogo fra l'Asinello e Winnie Pooh, accompagna l'arrivo di Pjatačok a casa di Ia-Ia: fra le lacrime, Pjatačok fa gli auguri all'amico, dicendo che voleva tanto regalargli un palloncino. Poi cerca di raccontargli quello che è accaduto, ma l'Asinello è già tutto preso dal pensiero del palloncino: in questo momento risuona l'assolo del violoncello, il tema del sogno e della speranza misti a malinconia. E di nuovo 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 chiarire con Pjatačok in lacrime di quale colore e dimensione fosse il SUO palloncino.



Esempio n. 20 – ***il valzer triste, lamento***

La melodia struggente dell'assolo di clarinetto è rafforzata dai gradi discendenti, dal minore frigio (36:10). In questo momento, quando la pena dell'Asinello e di Pjatačok raggiungono il culmine, appare Winnie Pooh, 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 un regalo, e che per l'appunto lo si potrà mettere nel vasetto. Pooh ribatte che un palloncino non può stare nel vasetto, ma… ma solo se non è il palloncino scoppiato di Ia-Ia. 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 per il cartone animato *Le vacanze di Bonifacio* nel terzo episodio della serie di Winnie Pooh. Nelle *Vacanze di Bonifacio* gli accordi della celesta avevano un chiaro rapporto con il miracolo, con l'apparizione del pesciolino d'oro: l'imprendibile pesciolino d'oro finiva casualmente sotto il maglione del leone Bonifacio, dopo che era, Leone, caduto in acqua senza riuscire a saltare sulla nave che stava salpando. Per tutte le vacanze il leone aveva sognato di prendere il pesciolino, che ora gli era capitato fra le mani da solo. "Non ci sarebbe felicità se la sfortuna non desse una mano": il leone ottiene il pesciolino dopo essere sprofondato nell'acqua, mentre l'Asinello si ritrova padrone di un palloncino, che può giusto stare nel vasetto.

(37:42) Winnie Pooh 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. Il suo solenne discorso è accompagnato dal suo leit-tema (fino a 38:22), ed essa 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 questa canzoncina nasce da un motivetto di terza (39:12), che si ripete diverse volte, e che di nuovo si può confrontare con la "carica", simile a quella 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 Winnie Pooh*. 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.



Una "partitura" del cartone animato *Winnie Pooh*

Capitolo V

Laboratorio d'avanguardia nel cinema d'animazione

Questo capitolo conclusivo sarà dedicato a una breve rassegna delle musiche per film di animazione di due compositori che rappresentano la corrente d'avanguardia nell'URSS degli anni Sessanta-Settanta.

Alfred Schnittke[86] e Sof'ja Gubajdulina[87] vengono solitamente citati fra gli esponenti principali, più dotati e originali, della generazione di compositori 'degli anni Sessanta'[88] (nella triade dei musicisti moscoviti d'avanguardia viene incluso di solito anche Edison Denisov).

Come ho già scritto sopra, in questi anni compositori come Schnittke, Denisov e Gubajdulina o non venivano affatto eseguiti, o subivano critiche molto severe. Nella musica per il cinema e i cartoni animati, in cui i censori erano meno vigili, gli autori

---

[86] «Compositore russo di origine tedesca, nato a Engel's, nella regione di Saratov, il 24 novembre 1934, morto ad Amburgo il 3 agosto 1998. Di grande importanza nella sua formazione furono i due anni trascorsi a Vienna (1946-48), dove ebbe le prime decisive esperienze d'ascolto e intraprese lo studio del pianoforte con R. Ruber. Tornato nell'Unione Sovietica e stabilitosi a Mosca con la famiglia, dal 1953 frequentò il Conservatorio, diplomandosi in composizione sotto la guida di E. Golubev e N. Rakov. Nello stesso istituto Schnittke insegnò dal 1961 per un decennio, ma dovette lasciare l'insegnamento per divergenze con gli organi direttivi, contrari al suo sperimentalismo. In quegli anni si interessò molto alle forme più avanzate della musica occidentale, in particolare dell'avanguardia postweberniana, e coltivò con rigorosa determinazione il serialismo integrale (*Dialogo*, per violoncello e sette strumentisti), che abbandonò verso la fine degli anni Sessanta. Accusata di formalismo, la musica di Schnittke ha subito in Unione Sovietica un parziale ostracismo durato fino agli anni Ottanta; ma grazie al sostegno di alcuni grandi solisti quali G. Kremer, Ju. Bashmet e N. Gutman, è stata fatta conoscere in Occidente, destando un profondo interesse. Dal 1980 S. insegnò come professore ospite presso la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Vienna; nel 1990 ottenne anche la nazionalità tedesca, pur conservando quella russa.»: cfr. F. Pirani, voce: "Schnittke, Alfred", in:*Enciclopedia Italiana, vol. VI. Appendice*, Roma, 2005. (http://www.treccani.it/enciclopedia/alfred-schnittke_(Enciclopedia_Italiana)/)

[87] "Musicista e compositrice russa, nata a Čistopol', nella repubblica russa del Tatarstan (a quell'epoca in Unione Sovietica) il 24 ottobre 1931. Si diploma al Conservatorio di Kazan nel 1954 in composizione e pianoforte, che studia con Grigorij Kogan. Fino al 1959 approfondisce gli studi di composizione al Conservatorio di Mosca con Nikolaj Pejko, l'assistente di Šostakovič, specializzandosi sotto la supervisione di Vissarion Ščebalin. Mentre studiava nell'URSS la sua musica fu etichettata come "irresponsabile" per le sue esplorazioni alternative. Fu sostenuta da Dmitrij Šostakovič, che, nel valutare il suo esame finale, la incoraggiò a continuare per la sua "cattiva strada". Nel 1963 iniziò l'attività di compositrice; nel 1975, con Viktor Suslin e Vjačeslav Artëmov, fondò l'Ensemble Astreya specializzato nell'improvvisazione con strumenti musicali popolari russi, caucasici, dell'Asia centrale e orientale. Fin dai primi anni 1980, soprattutto grazie al sostegno e all'incoraggiamento del violinista Gidon Kremer, le sue creazioni sono state ampiamente eseguite nei paesi occidentali. Nel 1992 Gubajdulina si trasferì in Germania e attualmente vive vicino ad Amburgo. Nell'ottobre 2013 le è stato attribuito il Leone d'oro alla carriera per il settore Musica della Biennale di Venezia.": cfr. le motivazioni dell'attribuzione a S. Gabajdulina del Leone d'Oro della Biennale di Venezia (http://www.labiennale.org/it/news/10-09.html)

[88] Con questo termine (in russo *Šestidesjatniki*) si indica in genere una sottocultura dell'*intelligencija* sovietica, che abbraccia la generazione nata all'incirca fra il 1925 e il 1945. Il contesto storico in cui si formarono le idee degli *Šestidesjatniki* furono gli anni dello stalinismo, della Seconda guerra mondiale e del Disgelo. Il termine fu usato per la prima volta nel 1960 dal critico letterario Stanislav Rassadin in un articolo sulla rivista "Junost'". Il gruppo sosteneva il diritto alle emozioni individuali, la convinzione che non si potesse mettere a rischio una vita umana per un "nobile scopo", il desiderio di essere informati sugli sviluppi dell'arte e della tecnica nel resto del mondo.

d'avanguardia potevano comporre e guadagnare qualcosa senza tradire se stessi. Sotto il regime sovietico non era infatti possibile per loro guadagnarsi da vivere con la musica accademica, mentre nella musica applicata trovavano una sorta di nicchia per le loro sperimentazioni.

Per Schnittke era penoso il fatto di dover lavorare per il cinema. In un'intervista del 1979 il compositore parlava della differenza e del reciproco rapporto fra il lavoro 'per sé' e quello per il cinema in questi termini:

> 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 mi metteva al sicuro da quella che consideravo l'influenza deleteria del cinema, con la sua tecnica seriale. 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[89]

Uno dei primi saggi di questo 'cozzare' fu il film di animazione *Stekljannaja garmonika* [La fisarmonica di vetro], a cui il compositore lavorò nel 1968 con l'ottimo regista Andrej Chržanovskij. Nel volume che contiene le sue conversazioni con Aleksandr Ivaškin,[90] il compositore spiega fra l'altro:

> Molto mi è venuto dal cinema. Ricordo che ancora nel 1965-1967 parlai spesso con Elem Klimov e Andrej Chržanovskij, che a quell'epoca cercavano di applicare nel cinema il pluralismo di stili, la citazione. Il cartone animato di Chržanovskij *La fisarmonica di vetro* contiene un'enorme quantità di citazioni pittoriche; e lui lo aveva fatto in un film già portato a termine prima del 1968, cioè prima della *Sinfonia* di Berio.

Il loro film *La fisarmonica di vetro* è una fiaba-parabola su come il potere e l'avidità corrompono l'uomo e sulla rinascita spirituale prodotta dall'arte. Nel film vengono utilizzati, o meglio, prendono vita, opere pittoriche di autori come Bosch (per rappresentare uomini-mostro), Botticelli e Dürer; il protagonista negativo (un dittatore) è un personaggio animato dei ritratti di Magritte. Questo mi sembra confermare la mia

---

[89] *Soedinjaja nesoedinimoe* (Mettere insieme cose incompatibili), in: "Iskusstvo kino", 1999, nr. 2 (febbraio). http://kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article12.

[90] A. Ivaškin, *Besedy s Al'fredom Šnitke* (Conversazioni con Al'fred Schnittke), Klassika, Moskva, 2003, p. 147.

ipotesi che anche nel cartone animato *L'uomo e il suo uccellino*, con musica di Gubajdulina, gli autori abbiano fatto ricorso all'associazione con la pittura di Magritte: così, la vita del 'capitalismo in via di putrefazione' è resa mediante la pittura surrealista. Un'altra somiglianza fra questi due film di animazione è costituita dall'inserimento di un breve testo introduttivo, in cui si dichiara il punto di vista degli autori sulla 'decadenza della società borghese': "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". Penso che gli autori intendessero sottolineare piuttosto la censura e la mancanza di libertà dell'URSS alla fine degli anni Sessanta.

Il regista del cartone animato *La ballerina sulla nave*, Lev Atamanov, è stato uno dei padri fondatori del cinema di animazione sovietico. A differenza della prima opera di Schnittke, *La fisarmonica di vetro*, questo film non ha un sottotesto ideologico o allegorico. La trama è estremamente semplice: su una nave da crociera, in mezzo agli altri passeggeri, si trova una ballerina. Durante il viaggio essa 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.

Ponendosi sulla stessa linea di riferimento ai classici delle arti figurative, questo film ricorda chiaramente la pittura di Raoul Dufy, con la sua leggerezza, la sua assenza di prospettiva, con le figure definite dai loro contorni, sullo sfondo di ampie, audaci pennellate.

A differenza della musica per *La fisarmonica di vetro*, in cui Schnittke aveva usato diverse tecniche compositive, autocitazioni, varietà di stili, la colonna sonora della *Ballerina* è di carattere più illustrativo. Essa svolge tuttavia un ruolo molto importante, dal momento che in tutto il film non viene pronunciata una sola parola, e quindi sulla musica ricade un grande peso funzionale: quello del tema conduttore, dei dialoghi. A questi aspetti vorrei dedicare particolare attenzione.

Nonostante l'apparente semplicità dell'accompagnamento musicale, come in tutti i film esaminati in questo lavoro sono da sottolineare la straordinaria professionalità e l'approccio accademico al lavoro sull'accompagnamento musicale.

Fin dalle prime battute si riconosce la personalità del compositore Schnittke, il suo linguaggio musicale. Nella musica di Weinberg per il cinema d'animazione prevaleva il suono cameristico; Gubajdulina si valeva della strumentazione con moderazione e parsimonia; in Schnittke ciò che percepiamo immediatamente è la grande varietà degli strumenti. Non solo parole e dialoghi, ma anche i rumori vengono resi da strumenti musicali. La musica è spesso illustrativa (ad esempio, viene riprodotto il rumore del movimento del timone della nave); nella scena dell'imbarco dei passeggeri e del carico dei bagagli, il disegno musicale e ritmico coincide esattamente con la rappresentazione. Nel cinema è tradizione consolidata che la musica sostenga l'immagine, mentre non sono tradizionali lo stile e il linguaggio musicale. Schnittke si vale qui, come nella sua produzione accademica, del procedimento della pluralità degli stili (in misura minore che nella *Fisarmonica di vetro*). Egli utilizza anche una tonalità allargata, l'alea, gli strumenti elettronici. Si sente che si tratta di musica degli anni Settanta, che ha attraversato tutti gli stadi di sviluppo della musica contemporanea.

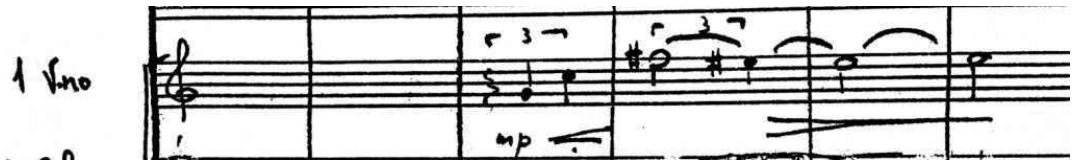
"Negli anni Sessanta, soprattutto fra il 1963 e il 1968, mi proposi di superare il mio personale analfabetismo. Studiai moltissime opere di Stockhausen, Boulez, Pousseur, cercai di capirne la tecnica, di 'appropriarmi' della tecnica, cioè di assimilare tutto questo, di impararlo e di pensare in modo adeguato. Ne scaturiva anche un'estetica particolare, che per qualche tempo feci mia, cercando di 'ripulirmi' con questo lavoro 'serio': sentivo che in tutto questo c'era qualcosa che per me era un evidente inganno. L'inganno consisteva nell'estetica puristica dell'avanguardia musicale del tempo. In seguito, grazie all'alea e ai *collages*, prese forma qualcosa di diverso"[91].

Queste parole del compositore confermano l'impressione che egli lavorasse sul linguaggio musicale di compositori diversi. Mi sembra che l'elenco riportato sopra (Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Henri Pousseur) si potrebbe allargare a nomi come quelli di Arnold Schönberg, Alban Berg, György Ligeti. Così, il tema della ballerina, che analizzerò in dettaglio più avanti, ricorda i temi dodecafonici di Schönberg o di Berg. La tecnica degli ampi *clusters* ricorda le composizioni di Ligeti.

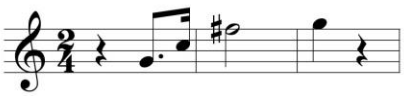
Nella colonna sonora Schnittke fa convivere una parte illustrativa e onomatopeica con un approccio tradizionale, che ben conosciamo dalla precedente analisi di film di animazione e che comporta un lavoro sui *Leitmotiv*, con temi

[91] A. Ivaškin, *op. cit.*, p. 50.

particolari legati ai vari personaggi o azioni. Il tema della ballerina è composto di due salti ascendenti, una quarta giusta seguita da una quarta aumentata, seguite 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. (cfr. Esempio#1). Questo tema risuona all'inizio del film e si ripete più volte senza variazioni, tranne in un caso, quando, invece dell'atterraggio più basso di un semitono, questo stesso elemento tematico si conclude con una seconda minore ascendente (cfr. Esempio #2). Il tema presenta due facce: la svolta verso il basso gli conferisce un carattere femmineo, tenero, mentre, quando si rivolge verso l'alto, ha carattere volitivo e vittorioso, e ricorda i temi di fanfara nelle sinfonie di Mahler. Questa piccola sfumatura serve a rendere lo sviluppo della trama: il tema 'vittorioso' annuncia la fine della tempesta, la salvezza della nave, ed è stata appunto la Ballerina a compiere un salto così lungo, ad arrivare fino all'isola e fissare la gomena; diversamente, la nave sarebbe affondata nel vortice.

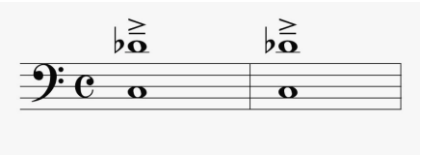


Esempio n. 19 – tema della Ballerina



Esempio n. 20 – tema della Ballerina variato

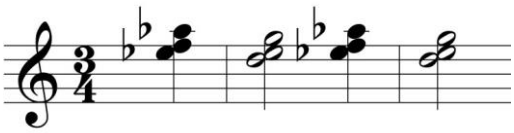
Come il tema della Ballerina, anche quello del Capitano è introdotto fin dai primi momenti. A dire la verità, non si tratta neppure di un tema, ma di un motivo. L'intervallo di nona eseguito da ottoni, che si ripete due volte, si fonde con la figura del Capitano della nave o con la sirena di bordo.



Esempio n. 21 – motivo del Capitano

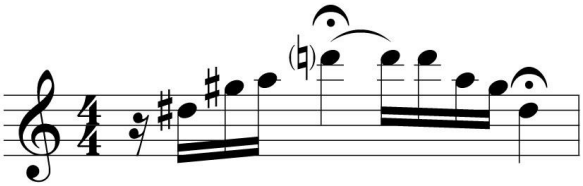
La ballerina sulla nave

Nella scena dell'imbarco sulla nave (00:55 - 01:40) vengono utilizzati suoni elettronici. 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 n. 22 – i bambini

01: 20 – Nella scena della partenza della nave e dei saluti fra i passeggeri e i loro accompagnatori viene impiegata l'alea. Sono resi in modo contrastante i suoni dei marinai e dei passeggeri, quello che rappresenta il movimento della nave (nella strumentazione prevalgono fiati e pianoforte), e i suoni legati alla Ballerina, la cui sfera strumentale è costituita da archi, arpa, celesta. A questa stessa sfera appartengono i temi della Vela e del Volo. La somiglianza fra questi temi non è dovuta solo alla strumentazione, ma anche alla struttura a intervalli, anch'essa consistente in un movimento per quarte ascendenti:



Esempio n. 23 – tema della Vela

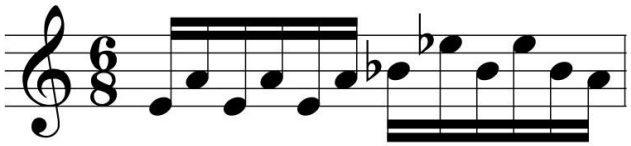
Nei minuti successivi sentiamo lo sviluppo dei *Leitmotiv* e momenti puramente illustrativi. Ad esempio, quando la Ballerina sfoglia le pagine di un libro, questo gesto viene reso tramite il suono con un *glissando* al flauto.

La Ballerina è in piedi sul ponte con un libro in mano e prova diverse posizioni coreutiche, 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, in complesso, atonale. Come abbiamo 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 none (cfr. Esempio n. 3). 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, 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).

Ma 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:

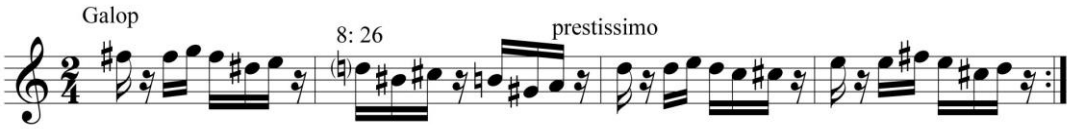


Esempio n. 24 – le onde

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. Nella ripresa abbiamo il ritorno alla tonalità di do maggiore, con cui la scena era iniziata.

Nell'episodio musicale successivo prevale la sfera dei marinai, che danzano il *galop*.



Esempio n. 25 – *galop* dei marinai

Le danze di marinai sono anch'esse un procedimento fisso del genere (basti ricordare che nella *suite* barocca è spesso presente una giga). Schnittke 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 di massa, 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 *clusters* 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, cfr. Esempio n. 2).

Così scrive di Schnittke una studiosa della sua opera, Valentina Cholopova:

> Schnittke, uno degli autori più tragici di tutti i tempi, lavorando col regista ha conservato immediatezza e allegria. I bagliori emanati dai suoi occhi ridenti e il suono della sua risata sono gli elementi del suo ritratto che si sono impressi nella memoria del creatore di cartoni animati[92].

Ho scelto questo film per la mia analisi per mostrare come, anche nei casi in cui non vi era stata una lunga collaborazione fra compositore e regista, quando né l'uno né l'altro si proponevano di compiere una ricerca particolarmente innovativa, perfino il

[92] V. N. Cholopova, *Kompozitor Al'fred Šnitke* (Il compositore Alfred Schnittke), Čeljabinsk, Arkaim 2003, p. 135.

piccolo spazio di una colonna sonora per un film d'animazione per bambini riveli un'altissima professionalità, un lavoro di composizione di grande qualità e anche, si potrebbe dire, un grande rispetto per i bambini, per i quali la musica fu scritta senza semplificazioni, ma con fiducia nella loro percezione e fantasia.

Passando ora all'analisi della musica di Sof'ja Gubajdulina per il cartone animato *L'uomo e il suo uccellino*, bisogna rilevare che, come lei stessa ebbe a dichiarare, il lavoro per il cinema, a differenza di Schnittke, non era per lei una distrazione che la portava lontano dal suo lavoro principale di composizione accademica. Con gioia e gratitudine l'autrice approfittava di questa occasione per le proprie ricerche creative. Come lei stessa dichiarò in un'intervista,

> A salvarmi è stata la musica per film. L'Unione dei compositori controllava tutte le registrazioni e le esecuzioni, ma gli uomini di cinema non erano sottoposti al suo controllo. Trovare un lavoro per il cinema non era facile, ma era possibile, e così sono sopravvissuta. I film non erano così tanti e non sempre di alto livello. Però capitavano anche opere molto interessanti, e per me non si trattava solo di un introito, ma anche di un'ottima pratica con l'orchestra. Una pratica, in generale, esigente: bisognava fare il lavoro in modo impeccabile ed entro un tempo molto breve. E – cosa non trascurabile – l'esecuzione della musica era garantita, e anche questa in tempi brevi.[93]

Sof'ja Gubajdulina, *L'uomo e il suo uccellino*

Il cartone animato *L'uomo e il suo uccellino* fu girato nel 1975 dal regista Roman Davydov. Per Gubajdulina non era la prima partecipazione al cinema di animazione, né la sua prima collaborazione con Davydov: in precedenza aveva infatti composto notevoli colonne sonore per alcune puntate del film su Mowgli, basato sul *Libro della giungla* di Kipling. La prima di esse risale al 1968, mentre nel 1973 tutte e cinque le puntate girate furono riunite in un film di lunghezza normale.

Gubajdulina, che nel comporre era, a differenza di Weinberg, vicina all'avanguardia piuttosto che conservatrice, anche nella musica per film di animazione, come abbiamo gia detto, restò fedele alle proprie ricerche di nuove sonorità. In *Mowgli* l'esperimento consisteva nell'utilizzare un sintetizzatore ottico unico, l'ANS. Questo strumento fu inventato dall'ingegnere Evgenij Alexandrovič Murzin e da lui battezzato

[93] *Sovety starejšin. Sofija Gubajdulina, kompozitor, 80 let* (Consigli degli anziani. Sofija Gubajdulina, compositrice, 80 anni). Intervista del 9 febbraio 2012, in "Afiša", Moskva. (http://www.afisha.ru/article/pundits-gubaidulina/).

ANS in onore di Aleksandr Nikolaevič Skrjabin: la musica veniva disegnata sullo schermo con colori che non seccavano, una realizzazione tecnica delle idee di A. Avraamov ed E. Šolp. A Gubajdulina serviva qualcosa di fuori del comune, favoloso, e il sintetizzatore a 72 toni di Murzin produceva consonanze e timbri inaccessibili a qualsiasi altro strumento. L'ANS si trovava nel leggendario "Studio di musica elettronica", in cui all'epoca si conducevano gli esperimenti fonici più avanzati di tutta l'URSS. I risultati si potevano ascoltare solo nello studio (che era anche Casa-Museo di Skrjabin), o dagli altoparlanti del televisore durante la proiezione di *Mowgli*[94].

Il 1975 rappresentò per l'URSS l'apogeo della stagnazione brežneviana. Nel paese non rimaneva più nulla del leggero alito di libertà portato dal cosiddetto 'disgelo', e ancora molto tempo doveva passare prima della fine del regime sovietico. La censura si era fatta molto più severa. Il regime cercava di controllare il repertorio musicale di esecutori e compositori: ad esempio, tutte le canzoni eseguite in URSS dovevano subire una censura preventiva. Nel 1983 il Ministero sovietico della cultura approvò un decreto in base al quale tutti i musicisti, sia professionisti che dilettanti, dovevano dedicare l'ottanta per cento del repertorio dei loro concerti solo alle canzoni scritte da membri dell'Associazione dei compositori dell'URSS, la cui età media era di 60 anni, dato che dal 1973 non erano stati accolti nuovi membri. I musicisti rock erano perseguitati: le autorità avevano un timor panico dell'influenza occidentale, ma la nuova musica e la nuova arte figurativa si facevano comunque strada attraverso la cortina di ferro.

Per delineare meglio il contesto storico di questi anni, ricordo che nel settembre del 1974 fu dispersa d'autorità la cosiddetta "Esposizione dei bulldozer" dei pittori

[94] "Era un ingegnere e si chiamava Evgenij Murzin. Fu lui a fondare il laboratorio di musica elettronica, lì nella casa di Skrjabin nella via Vachtangov, proprio all'inizio degli anni Settanta. Quando era giovane, all'inizio degli anni Quaranta, aveva cominciato a lavorare al progetto di un sintetizzatore. Non aveva nessuna possibilità di effettuare esperimenti, nessuna risorsa e nessun sostegno finanziario, niente di niente, solo materiali di fortuna. Riuscì tuttavia a realizzare un modello in modo assolutamente artigianale, e tutto il lavoro lo fece proprio lì, nel Museo Skrjabin, che noi giovani ci abituammo presto a considerare il nostro studio elettronico.. Nei principi generali si ispirava alle idee di Skrjabin. Rinunciava alla tastiera perché all'idea del frazionamento del suono voleva sostituire qualla della continuità, e al suo posto lo strumento di Murzin era fornito di una lastra di vetro interamente verniciata di nero che scorreva gradualmente attraverso la luce e durante questo scorrimento il compositore poteva intervenire creando le proprie linee sonore... Quello che ritengo più interessante è che nell'idea di base il disegno musicale viene a coincidere con linee di luce, e questa è proprio un'idea skrjabiniana. Il sintetizzatore ideato da Murzin era un apparecchio alquanto imperfetto e ricordo anche che noi compositori lo usavamo con difficoltà. Era però anche molto attraente soprattutto per quella sua possibilità di esplorare capillarmente lo spazio sonoro. L'ambito di un'ottava poteva essere diviso non in dodici porzioni, ma in molte, molte di più, praticamente un numero infinito, anche se in pratica con questo strumento si era arrivati a dividere l'ottava in non più di 72 frazioni". *Gubajdulina*, a cura di Enzo Restagno, E.D.T., Torino 1991, pp. 38-39.

d'avanguardia di Mosca[95]. Il motivo della chiusura furono le divergenze con lo stile del realismo socialista sostenuto dal regime.

Si spiega così come mai, all'inizio del cartone animato *L'uomo e il suo uccellino*, gli autori proclamino la propria posizione nei confronti dell'"Occidente": si trattava, con ogni probabilità, di una misura difensiva obbligata, senza la quale sarebbe stato impossibile superare la censura.

Ecco il testo che si legge nelle prime inquadrature del film: "In una grande città capitalistica anche i grattacieli hanno poco spazio. Una giungla di pietra: ecco che cos'è la moderna civiltà occidentale. E solo in sogno l'uomo può liberarsi dalla prigionia di un sacco di pietra (dalla stampa occidentale)".

Dopo essersi messi al sicuro con simili parole d'esordio, che esibivano ad uso dei censori il loro rapporto 'corretto' con l'Occidente, gli autori potevano creare. Ciò che ci interessa più di tutto è il modo in cui ciò si riverbera sul materiale musicale; a questo saranno dedicate le pagine di analisi che seguono.

Al testo d'esordio segue subito la musica. È una musica moderna di avanguardia, anche se vi è impiegata una tavolozza musicale piuttosto tradizionale, non dei rumori. Sono utilizzati strumenti come lo xilofono, il crepitacolo (scatola di legno), il flauto. Questa introduzione musicale è al riparo dalla critica del censore, perché rappresenta "la decadenza dell'Occidente in via di putrefazione".

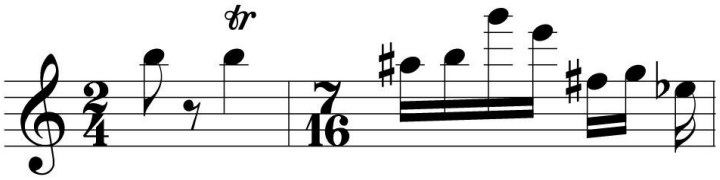
Nonostante l'utilizzo di tecniche compositive occidentali, nuove per i compositori sovietici dell'epoca, la logica generale di sviluppo della partitura rimane tradizionale. A orecchio è possibile individuare con facilità dei temi conduttori, come quello della 'giungla del capitalismo', o quello dell'Uccellino (che può essere interpretato come immagine dell' 'anima con le ali tarpate'), o il tema della Fantasticheria o del Sogno (quando l'Uomo, che è il protagonista, vede in sogno o fantastica sulla natura, i prati, i campi, e così via). Questi temi nascono facendo tutt'uno con una serie visuale corrispondente, e permangono nel corso di tutto il film. Da questo punto di vista non c'è una gran differenza di approccio all'accompagnamento musicale nelle composizioni di Weinberg e di Gubajdulina.

Inoltre, come in Weinberg, possiamo cogliere un certo ricorso alla stilizzazione, il rinvio a un genere. Il primo materiale musicale, che comincia a risuonare fin dai titoli, ricorda come forma metrica la passacaglia o la sarabanda, e anche se viene presentato

[95] M. Petrov, *Gody, soedinennye v epochu* (Anni che hanno fatto un'epoca), in: *Vremja peremen. Iskusstvo 1960-1985 v Sovetskom Sojuze* (Il tempo dei tempi. L'arte del 1960-1985 nell'Unione Sovietica. Almanacco), fasc. 140, Palace Edition, Sankt-Peterburg, 2006, p. 18.

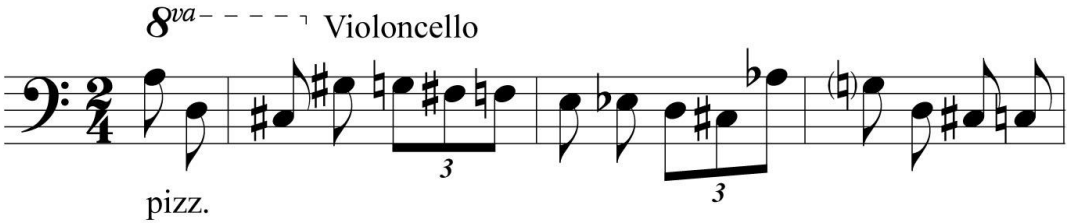
con *clusters* dello xilofono e del crepitacolo, noi vi 'leggiamo' il rimando ai simboli del corteo funebre, della morte. Questo nesso semantico risale all'età barocca. Al ventottesimo secondo si inserisce il pizzicato degli strumenti a corda.

In questa introduzione si mescolano tutte le 'tecniche occidentali proibite': dodecafonia, *Walking base* jazz. Fin dall'inizio si fa uno sviluppo continuo, fino al cinquantaduesimo secondo, quando in un lungo corridoio appare l'Uomo con una gabbia in mano. Si ode il tema dell'Uccellino, chiaramente onomatopeico: il flauto esegue i passaggi vocali tipici dell'uccellino. Non si possono non ricordare tutti gli esperimenti di Olivier Messiaen con le registrazioni musicali del canto degli uccelli.



Esempio n. 26 – tema dell'uccellino

La *Walking base*, eseguita con un pizzicato al violoncello, ha evidentemente una relazione simbolica con i passi dell'Uomo (In Weinberg essa veniva utilizzata nel preludio della terza puntata del film su Winnie Pooh):



Esempio n. 27 – *Walking base* – tema dell'Uomo

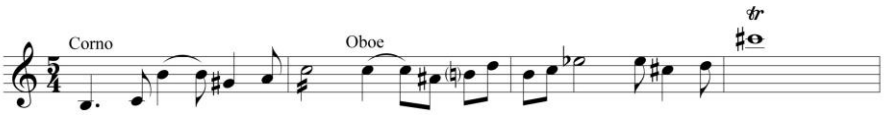
I due temi (quello dell'Uccellino e quello dell'Uomo) risuonano in forma di contrappunto. Ancora una volta rileviamo il lavoro tradizionale, accademico, compiuto sul materiale musicale.

01:10 – L'Uomo arriva a casa e posa sul tavolo la gabbia con l'Uccellino. Gli archi suonano una serie di *clusters* in successione, producendo un effetto di eco che ricorda il turbinio del vento, il volo: probabilmente simboleggia le 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. È interessante rilevare fin da ora che in tutto il film non c'è una sola parola, ma ogni cosa viene resa da simboli musicali o visuali. L'Uccellino vola subito via e ritorna la musica di prima, il tema del Volo, insieme con quello, un po' modificato, dell'Uccellino (01:30). L'uccellino svolazza per la stanza, noi guardiamo come se ci trovassimo sul soffitto, vediamo l'Uccellino e, giù giù nella stanza, l'Uomo.

L'Uccellino si posa sul tavolo e comincia a beccare dei chicchi, mentre l'Uomo si siede al piano e suona una libera improvvisazione jazzistica.

02:05 – Scende la notte e le luci si spengono dietro le finestre dei grattacieli. Questo nuovo piano visuale è accompagnato da una fascia sonora, vibrante, degli archi, che ricorda alla lontana la musica dell'introduzione. L'Uomo si addormenta e sogna la natura: nuvole, alberi, colline. Il sogno non è a colori, ma color seppia. Nasce un nuovo tema del Sogno, che si libra su una fascia sonora atonale; lo esegue dapprima il corno, poi subentra l'oboe, e infine il flauto conclude col trillo dell'Uccellino. Il tema è scritto nello stile del postromanticismo e degli esordi della scuola neoviennese: lo si potrebbe ascoltare in Gustav Mahler, Arnold Schönberg o Alban Berg.



Esempio n. 28 – Tema del Sogno

02: 37 – 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.

02: 43 – Una sorta di marcia, scritta in mi bemolle maggiore. La marcia non solo non è atonale, ma anche dal punto di vista formale rinvia a modelli neoclassici. Si tratta di un periodo classico composto di due frasi, naturalmente con l'aggiunta di qualche irregolarità e dissonanza, e di battute 'superflue'. L'Uomo fa colazione e legge il giornale. L'Uccellino si unisce a lui per la colazione e 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.

Di nuovo risuona una musica impersonale, ci viene mostrata la "giungla del capitalismo", con infinite case e strade. Molte persone, tutte simili fra loro, su strade schematiche che si somigliano vanno a lavorare, stanno sedute in scomparti uguali davanti a pannelli di controllo identici; uniformi e pannelli hanno dei numeri, gente

senza nomi, ma con numeri. Come all'inizio, la musica delle percussioni ricorda una marcia funebre. Quando poi l'Uomo si addormenta davanti al suo pannello, per un attimo di nuovo risuonano i temi dell'Uccellino e della Libertà (03:40).

Tornato a casa, l'Uomo trova l'Uccellino seduto in poltrona, che legge il giornale; gli toglie il giornale, gli dà il becchime e si mette a disegnare. Il disegno è accompagnato da un tema che trascorre dal trombone al fagotto, dal fagotto alla tromba. Ancora una volta si tratta di un episodio tonale. Risuona un valzer in la bemolle maggiore, scritto con un riverbero che gli conferisce una certa astrattezza. L'Uomo cerca di rappresentare sulla carta la natura, disegna un mazzo di fiori. C'è una certa somiglianza col tema del corno, che abbiamo già sentito nell'episodio del sogno (04:45).

Il giorno dopo, tornando dal lavoro, egli trova l'Uccellino che suona del jazz al piano (06:10). Si alternano poi immagini di sonno e veglia dell'Uomo. Nella musica sono suoni che occupano estremi opposti: archi e fiati 'vivi', vibranti, e percussioni e xilofoni 'morti'. Egli si addormenta al posto di lavoro sul pannello di comando e comincia a volare sopra colline e alberi. L'unione di due realtà diverse è accompagnata dalla sovrapposizione di due piani musicali: meccanico e sognante.

Tornato a casa, egli vuole lasciar libero l'Uccellino. Dal punto di vista sonoro, è molto riuscita la trovata del regista di utilizzare una sola volta il rumore e non la musica: quando l'Uomo apre la finestra per far volar via l'Uccellino, nella stanza irrompe il rumore vero della città (06:38). Ma l'Uccellino salta giù dal davanzale nella stanza ed entra (non vola!) nella stanza attigua. Per la prima volta qui l'immagine dell'Uccellino coincide con la musica 'morta', meccanica (07:00). L'Uccellino, davanti allo specchio, comincia a disegnare il suo autoritratto sotto forma di uomo col becco. Riappare il tema del valzer, che risuonava mentre l'Uomo disegnava. Non si può non rilevare qui un altro richiamo stilistico: gli autori citano evidentemente il surrealismo di René Magritte.

07:26 – Nuovo materiale musicale: una musica energica di archi e fiati, che si sviluppa ininterrottamente in sequenza e illustra l'uscita dell'Uomo e dell'Uccellino dalla città. Essi viaggiano in mezzo a infiniti grattacieli, e dal punto di vista drammaturgico, questa sequenza è fatta di continue intensificazioni.

07:50 – I due arrivano in uno spazio aperto e per la prima volta vediamo il colore verde: ciò significa che per la prima volta il paesaggio non è immaginario, ma reale. Risuona il tema del volo.

08:10 – L'Uomo porta l'Uccellino fuori della macchina, ma l'Uccellino non riesce a volare. Risuona il tema secco della passacaglia. Dopo qualche minuto di silenzio, l'Uccellino ritorna a piedi alla macchina e i suoi passi sono accompagnati da pizzicati di strumenti ad arco e dal crepitacolo (scatola di legno). Si può dire che qui viene utilizzato il simbolismo musicale proprio del linguaggio sinfonico di Šostakovič. Spesso, infatti, troviamo in Šostakovič il pizzicato per esprimere qualcosa di impersonale: l'esempio che torna alla memoria è il *fugato* della settima parte della Sinfonia n. 14 di Šostakovič. La sinfonia è in sostanza un Requiem, e la settima parte è scritta sui versi di Apollinaire *À la Santé*. La strumentazione è la stessa: archi che suonano *pizzicato* e *col legno*, crepitacolo. In Šostakovič questi simboli della morte, questa *danse macabre*, risalgono a loro volta a Musorgskij. Mi sono permessa questa divagazione per mostrare con quanta professionalità Gubajdulina (come anche Weinberg) si accingesse a comporre musica cosiddetta applicata, quanto fosse organica la sua utilizzazione di tutto il bagaglio della musica classica, accademica.

08:38 – L'Uccellino si siede al volante, chiama e aspetta l'Uomo, che però corre via nel bosco. Di nuovo risuonano i temi del Volo, del Sogno. Una campana batte sette volte (09: 21). 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; il linguaggio musicale ricorda le opere di György Ligeti, con la sua ampia, vibrante fascia sonora.

09:50 – Di nuovo si diffondono i rintocchi della campana; l'Uomo si alza, si allontana di alcuni passi dallo spettatore e vola via, allontanandosi dietro lo stormo. Si sente l'ultimo rintocco della campana e la musica tace.

È evidente che questo piccolo cartone animato toccava molti problemi di fondo: il problema della libertà interiore ed esteriore, il problema della liberazione dai controlli grazie all'arte.

Conclusione

A conclusione di questo lavoro, vorrei dire che questa tradizione di approccio serio alla musica applicata, in particolare alla musica per il cinema di animazione, ha avuto inizio già nei primi decenni del XX secolo, ma si conserva ancora oggi. Quando ormai non vi sono più la contrapposizione fra il sistema totalitario, la censura, l'imposizione del realismo socialista da un lato e, dall'altro, il compositore libero, impegnato nella ricerca, quando ormai la contrapposizione è fra la musica commerciale, di consumo, e la musica d'autore, destinata a un ascoltatore colto, raffinato, fa piacere rilevare come si producano ancora film d'animazione nei quali il ruolo della musica non si riduce a un'insignificante illustrazione sonora, ma svolge un importante ruolo drammaturgico.

Come esempio della continuità di questa tradizione di collaborazione fra un compositore e un regista di film di animazione si può citare un film molto recente, *L'amico d'infanzia* (2010)[96], scritto e girato da Julija Postavskaja. Il film racconta l'amicizia tra un ragazzo e il suo orsetto. Quando il ragazzo raggiunge l'adolescenza, non ha più bisogno dell'orsetto e lo mette in una scatola. Passano molti anni, finché il ragazzo diventa adulto e poi addirittura papà di una bambina, che alla fine scopre la scatola con l'orsetto e l'amicizia continua felicemente nella generazione successiva.

La colonna sonora è stata scritta da Pavel Karmanov[97], compositore minimalista e post-avanguardista la cui musica da camera e sinfonica viene eseguita in prestigiose sale accademiche da noti musicisti della tradizione classica. Nella colonna sonora sono riconoscibili il linguaggio musicale del minimalismo, ma anche tutti gli idiomi della musica classica che abbiamo messo in luce nei film esaminati in questo lavoro. Vi sono qui dei temi conduttori e le melodie più liriche sono affidate a flauti e violini, mentre gli episodi più allegri sono scritti come marce o valzer, con la partecipazione della fisarmonica o del bandoneon. Ad esempio, il momento del 'miracolo', – in cui il Bambino protagonista apre la scatola che contiene un dono e vi trova l'Orsacchiotto che dividerà con lui tutte le gioie e i dolori dell'infanzia e poi aspetterà paziente la 'seconda nascita', quando la scatola sarà aperta dalla figlia del cresciuto protagonista, – si esprime attraverso il suono della celesta. (Ricordiamo l'uso della celesta da parte di Weinberg).

La speranza è che questo miracolo si ripeta, che le generazioni future creino nuovi capolavori senza dimenticare le vecchie tradizioni. La speranza è che i

[96] *Drug detstva* (L'amico d'infanzia), Scuola-studio "Šar", 2010.
[97] Karmanov, Pavel Viktorovič, (n. il 12 febbraio 1970 a Bratsk, regione di Irkutsk), musicista russo.

compositori accademici continuino a collaborare con registi e autori di cartoni animati, non sotto la pressione di una censura totalitaria o del bisogno, ma per un'esigenza del cuore, rendendosi conto della necessità di educare i bambini al senso del bello sin dall'infanzia.

Bibliografia

Opere sul rapporto musica/cinema

1. E. Barankin, *Soedinjaja nesoedinimoe*, in: "Iskusstvo kino", 1999, N. 2 (febbraio). http://kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article12.

2. V. Mogl, *Musik in Bewegung*, in: "Österuropa», Jahrg. 60, H. 7 (Juli 2010), pp.123-137.

3. G. Morelli, *Prima la musica, poi il cinema*, Marsilio Editori, Venezia, 2011.

Opere sul cinema d'animazione

1. S. Asenin, *Mir mul'tfil'ma*, Iskusstvo, Moskva, 1986.

2. B. Beumers, *Comforting Creatures in Children's Cartoons*, in: *Russian Childeren's literature and Culture*, Edited by Marina Balina and Larissa Rudova, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2008. pp. 153-171

3. B. Beumers, *A History of Russian Cinema*, BERG, Oxford–New York, 2009.

4. F. Chitruk, Mul'tiplikacija v kontekste chudožestvennoj kul'tury, in: Problemy sinteza v chudožestvennoj kul'ture, a cura di R. Jurenev, Nauka, Moskva, 1983. pp.7-25

5. F. Chitruk, *O zaroždenii idei fil'ma* [Come nasce l'idea di un film], intervista raccolta da Ju. Michajlin, "Kinovedčeskie zapiski", nr. 73, 2005 (http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/422/)

6. S. Ejzenštejn, *Disney*, in: *Problemy sinteza v chudožestvennoj kul'ture*, a cura di R. Jurenev, Nauka, Moskva, 1983. pp. 209-284

7. *Ejzenštejn v vospominanijah sovremennikov*, Iskusstvo, Moskva, 1974.

8. S. Ginzburg, *Risovannyi i kukol'nyj fil'm*, Moskva, 1957.

9. I. Ivanov-Vano, *Kadr za kadrom*, Iskusstvo, Moskva, 1980.

10. N. Izvolov, *Machail Cechanovskij, Naši mul'tifil'my*, a cura di I. Margolina i N. Lozinskaja, Interros, Moskva, 2006.

11. D. Kontenšul'te, *¡Que viva Disney!. Vosprijatie Disneja Ejzenštejnom*, in: "Kinovedčeskie zapiski", nr. 52, 2001. pp. 115-129

12. O. Kovalev, *Novejšaja istorija otečestvennogo kino. 1989-2000. Kino i kontekst* vol. IV, Seans, Sankt-Peterburg, 2000.

13. D. MacFadyen, *Yellow Crocodiles and Blue Oranges Russian Animated Film since World War Two,* McGill-Queen's University Press, Montreal&Kingston – London-Ithaca, 2005.
14. R. Ormanni, *Il cinema di cartone (animato),* Infinito, Modena, 2011.
15. M. Petrov, *Gody, soedinennye v epochu*, in: *Vremja vremen. Iskusstvo 1960-1985 v Sovetskom Sojuze. Al'manach*, n. 140, Palace Edition, Sankt-Peterburg, 2006. pp.11-29
16. L. Pontieri, *Soviet Animation and the Thaw of the 1960s: Not Only for Children,* John Libbey Publishing Ltd, New Barnet, Herts, United Kingdom, 2012.
17. J. Riley, *Dmitri Shostakovich: a Life in Film,* I. B.Tauris, London-New York, 2005.
18. *Russkaja detskaja kniga 1920-1930-ch gg.,* Tankosha Publishing co., Tokyo 2004, pp- 212-225.
19. A. Šackich, *Poslednij vsplesk russkogo avangarda*, "Tret'jakovskaja Galereja / The Tretyakov Gallery", N. 3 (2004). pp. 74-85
20. A. Semenov, *Gennadij Gladkov. Kniga o veselom kompozitore*, Muzyka, Moskva, 2009. pp. 11-12.
21. P. Wells, *Understanding Animation,* Routledge, New York, 1998.
22. G. Zachoder, *Priclučenija Winni Pucha*, in: "Voprosy literatury", 2002, nr. 5, (http://magazines.russ.ru/voplit/2002/5/zah-pr.html).

Opere sulla biografia artistica di Mojsej Weinberg

1. S. M. Chentova, *V mire Šostakoviča*, [Nel mondo di Šostakovič], Moskva, Kompozitor, 1996.
2. D. Fanning, *Mieczyslaw Weinberg in Search of Freedom,* Wolke Verlag, Hofheim, 2010.
3. E. Finkiel'štejn, *O mastere v ličnom tone*, in: "Muzykal'naja Akademija", nr. 4, 1974.
4. G. Frid, *Putešestvie na nevidimuju storonu raja,* Moskva, Kompositor
5. I. Musin, *Uroki žizni: vospominanija dirižera,* Spb., DEAN-ADIA-M, Puškinskij 1995.
6. L. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni – rabota*, in: "Muzykal'naja Akademija" , 1994, nr. 5.
7. Z. Posmysz., *Die Passagierin*, in «Osteuropa», Jahrg. 60, H. 7 (juli 2010), pp. 146-155

8. D. Šostakovič, *Trascrivere la vita intera, Lettere 1923-1975*, a cura di Elizabeth Wilson, Introduzione di Enzo Restagno, Il Saggiatore, Milano, 2006.
9. M. Yakubov, *Mečislav Vajnberg: «Vsju žizn' ja žadno sočinjal muzyku»,* in: "Russkoe Utro", nr. 67.7 (16-22 febbraio), 1995.

Opere sulla musica sovietica degli anni 1960-1980

1. V. N. Cholopova, *Kompozitor Al'fred Šnitke*, Arkaim, Čeljabinsk, 2003.
2. A. Ivaškin, *Besedy s Al'fredom Šnitke*, Klassika, Moskva, 2003.
3. M. Kurtz, *Sofia Gubaidulina. Eine Biografie*, Urachhaus, Stuttgart, 2001.
4. E. Restagno - V. Cholopova, *Sofija Gubajdulina*, EDT, Torino, 1991.
5. *Schnittke*, a cura di E. Restagno, EDT, Torino 1993 (con catalogo delle opere e bibl.).
6. R. Tedeschi, *Ždanov l'immortale Sessant'anni di musica sovietica,* La Nuova Italia, Venezia 1980.

Sitografia

1.http://www.animator.ru/
2. http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/422/
3. http://kinoart.ru/ru/
4. The Russian Centre for Contemporary Music in Moscow (CCMM)
http://www.ccmm.ru/en/index.php?page=centre
5. Le vacanze di Bonifacio (1965)
http://www.youtube.com/watch?v=nNJOXwA24U4
6. Tre storie su Winnie Pooh (1969, 1971, 1972)
http://www.youtube.com/watch?v=_ZjhuoS6oao
7. La ballerina sulla nave (1969)
http://www.youtube.com/watch?v=p92ZkgSX5Sg
8. L'uomo e il suo uccellino (1975)
http://www.youtube.com/watch?v=Ul0ylUJExkQ
9. L'amico d'infanzia (2010)
http://www.youtube.com/watch?v=H8iHHindPjY

Analisi musicale

1. F. Gerškovič, *O muzyke*, Sovetskij kompozitor, Moskva 1991.
2. L. Ivanova, *Elementi di ritmo e di forme musicali*, Dotti, Roma 1960.
3. L. A. Mazel' - V. A. Cukkerman, *Analiz muzykal'nykh proizvedenij. Elementy muzyki i metodika analiza malych form*, Muzyka, Moskva, 1967.

Altre opere consultate

1. D. Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, audio essay, Alexander Nevsky, The Criteion Collection, 2001 (DVD).
2. S. Ejzenštejn, *Izbrannye proizvedenija v 6-ti tomach*, Iskusstvo, Moskva, 1964-1971,
3. *Kinematograf ottepeli*, Materik, Moskva, 2002,
4. "Kinovedčeskie zapiski", nr. 52, 2001.
5. R. Merritt, *The Eisenstein-Prokofiev collaboration*, multimedia essay, Alexander Nevsky, The Criteion Collection, 2001 (DVD).
6. *The Red Baton Scenes from the Musical Life of Soviet Russia*, A film by Bruno Monsaingeon, Idéale Audience/ ARTE France 2003 (DVD).
7. *Russian Children's literature and culture*, edited by Marina Balina and Larissa Rudova, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2008.
8. P. Vajl' – A. Genis, *60-e. Mir sovetskogo čeloveka*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 1996.
9. *Vremja vremen. Iskusstvo 1960-1985 v Sovetskom Sojuze / al'manach*, nr. 140, Palace Edition, Sankt-Peterburg, 2006.
10. N. Werth, *Storia dell'Unione Sovietica*, Il Mulino, Bologna, 1993.
11. N. Zorkaja, *Istorija sovetskogo kino*, Alteja, Sankt-Peterburg, 2006.

Opere di carattere lessicografico

Bol'šaja sovetskaja enciklopedija, Gosudarstvennoe naučnoe izdatel'stvo «Bol'šaja sovetskaja enciklopedija», Moskva, 1949-58.
Bol'šoj enciklopedičeskij slovar'. Muzyka, a cura di Ju. V. Keldyš, Naučnoe izdatel'stvo «Bol'šaja Rossijskaja enciklopedija», Moskva, 1998.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. *I titoli e i personaggi*, UTET, Torino, 1999.

Enciclopedia dello spettacolo, Le maschere, Roma, 1956.

Handbook of Russian Literature, a cura di V. Terras, Yale University Press, New Haven and London, 1985.

Muzykal'naja enciklopedija, Moskva, Izdatel'stvo «Sovetskaja enciklopedija» 1974;

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, Macmillan Publishers 1980.

Tutti i siti internet sono stati visitati per l'ultima volta in data 30/01/2014