



SEÇÃO: ESTUDOS BAKHTINIANOS CONTEMPORÂNEOS

Sollertinskij, tra eredità e (ri)scoperta: Genesi e sviluppo del pensiero tripartito e de-totalizzante

Sollertinsky, entre o património e a (re)descoberta: Génese e desenvolvimento do pensamento tripartido e destotalizante

Sollertinsky, between legacy and (re)discovery: Genesis and development of tripartite and de-totalizing thought

Sollertinsky, entre la herencia y el (re)descubrimiento: Génesis y desarrollo del pensamiento tripartito y destotalizador

Samuel Manzoni¹

orcid.org/0000-0002-4500-3630
samuel.manzoni@uzh.ch

Recebido em: 24 jul. 2021.

Aprovado em: 7 dez. 2021.

Publicado em: 10 fev. 2022.

Riassunto: Il problema di quella che si potrebbe definire un'adeguata e quanto mai necessaria riqualificazione storica relativa alla figura di Ivan Ivanovich Sollertinsky (1902-1944) si presenta tutt'oggi in quanto la musicologia contemporanea (Occidentale) ha deliberatamente evitato ogni indagine approfondita sull'attività critica nonché sul processo ideologico-cognitivo che ne ha contraddistinto l'opus creativo. La mancanza di fonti, le barriere linguistiche e la poca reperibilità dei testi hanno favorito una trasmissione parziale di questo importante lascito. La produzione saggistica come anche quella divulgativa è sublimata da analisi e riflessioni capaci di abbracciare quello che si potrebbe definire un processo sintattico del costruito artistico-compositivo. Il presente articolo pone l'accento sulle influenze esercitate dall'asse Sollertinsky-Bakhtin nelle opere del primo Shostakovich, dove la simbologia critico-letteraria ci permette di individuare modelli cognitivi-percettivi (Dostoevsky-Shakespeare) nonché elementi folkloristico-popolari (Rabelais) lontani dai preconcetti imposti dal realismo socialista. La scelta, come vedremo, ricadrà su alcune composizioni di Shostakovich che più di altre hanno la tendenza ad oscillare con maggiore evidenza in territori extra-musicali promuovendo un linguaggio di chiara matrice bakhtiniana. Si tratta di una "parabola compositiva" lunga all'incirca una decina d'anni e che difficilmente si allontana dall'assoggettabilità di un processo creativo premeditato ma offre, specialmente in queste opere giovanili, stilemi musicali intrisi di lessico e sintassi critico-letteraria. Ci troviamo dinanzi ad un coinvolgimento interdisciplinare che non prevede una sopravvalutazione di un settore rispetto ad un altro ma l'esatto contrario a favore di una intertestualità strutturale capace di mostrare sia i collegamenti musicali sia quelli extra-musicali. Il processo tripartito-detotalizzante, l'emblematico modello critico introdotto da Sollertinsky, si presenta dunque come uno strumento analitico di assoluta rilevanza storiografica capace di ri-leggere sia l'intento compositivo sia l'ideale stilistico.

Parole chiave: Soviet musicology. Soviet criticism. Aesthetic. Interdisciplinarity. Tripartition methodology.

Resumo: O problema daquilo que se poderia definir como uma adequada e necessária revisão histórica referente à figura de Ivan Sollertinski (1902-1944) se apresenta ainda hoje, uma vez que a musicologia contemporânea (Occidental)



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universität Zürich, Switzerland.

evitou deliberadamente qualquer profunda investigação sobre a atividade crítica bem como seu processo ideológico-cognitivo que particularizou a obra criativa desse estudioso. A falta de fontes, as barreiras linguísticas e a pouca disponibilidade dos textos favoreceram uma transmissão parcial desse importante legado do autor. A produção ensaística e, também, divulgada de Sollertinski é enriquecida de análises e reflexões capazes de englobar o que se poderia definir como um processo sintático de constructo artístico-compositivo. O presente artigo coloca em questão, então, a influência exercida do eixo Sollertinski-Bakhtin nas obras do primeiro Chostakóvich, nas quais a simbologia crítico-literária nos permite individualizar modelos cognitivos-perceptivos (Dostoiévski-Shakespeare), assim como elementos folclóricos-populares (Rabelais) distanciados dos preconceitos impostos pelo realismo socialista. A escolha das obras, como veremos, recairá em algumas composições de Chostakóvich que, mais do que outras, têm a tendência de oscilar com maior evidência em territórios extramusicais, promovendo uma linguagem de clara matriz bakhtiniana. Trata-se de uma grande "parábola composicional" de aproximadamente dez anos e que dificilmente se afasta da subjetividade de um processo criativo arquitetado, mas que oferece, especialmente nessas primeiras obras do compositor, um estilo musical imbuído de léxicos e sintaxes crítico-literárias. Deparamo-nos, dessa forma, com um envolvimento interdisciplinar que não prevê uma sobreposição de uma área sobre a outra, mas, o exato contrário, de modo a favorecer uma intertextualidade estrutural capaz de mostrar tanto as relações musicais quanto as extramusicais. O processo tripartite-detotalizante [*tripartitico-detotalizzante*], o emblemático modelo crítico introduzido por Sollertinski, apresenta-se, portanto, como um instrumento analítico de fundamental importância historiográfica, o qual é capaz de reler a arquitetônica composicional do mesmo modo que o projeto estilístico.

Palavras-chave: Musicologia soviética. Crítica soviética. Estética. Interdisciplinaridade. Metodologia Tripartição.

Abstract: The problem of what could be defined as an adequate and much-needed historical re-qualification of the figure of Ivan Ivanovich Sollertinsky (1902-1944) still arises today because contemporary (Western) musicology has deliberately avoided any in-depth investigation of the critical activity as well as the ideological-cognitive process that marked his creative opus. Lack of sources, language barriers and the limited availability of texts have led to a partial transmission of this important legacy. Both non-fiction and popular production are sublimated by analyses and reflections capable of embracing what could be defined as a syntactic process of the artistic-compositional construct. This article focuses on the influences exerted by the Sollertinsky-Bakhtin axis in the works of the early Shostakovich, where the critical-literary symbology allows us to identify cognitive-perceptual models (Dostoevsky-Shakespeare) as well as folkloric-popular elements (Rabelais) far from the pre-conceptions imposed by socialist realism. The choice, as we shall see, will fall on some of Shostakovich's

compositions that more than others have the tendency to oscillate more clearly in extra-musical territories, promoting a language of clear Bakhtinian matrix. It is a "compositional parable" that lasts about ten years and that hardly moves away from the subjugation of a premeditated creative process, but offers, especially in these early works, musical stylistic elements imbued with critical-literary lexicon and syntax. We are faced with an interdisciplinary involvement that does not involve an overvaluation of one area over another but the exact opposite in favour of a structural intertextuality capable of showing both musical and extra-musical connections. The tripartite-detotalising process, the emblematic critical model introduced by Sollertinsky, is thus presented as an analytical tool of absolute historiographic relevance capable of re-reading both the compositional intent and the stylistic ideal.

Keywords: Soviet musicology. Soviet criticism. Aesthetic. Interdisciplinarity. Tripartition methodology.

Resumen: El problema de lo que podría definirse como una adecuada y necesaria revisión histórica de la figura de Ivan Sollertinski (1902-1944) aún se presenta hoy, ya que la musicología contemporánea (occidental) evita deliberadamente cualquier investigación profunda sobre la actividad que se realiza críticamente sobre su proceso ideológico-cognitivo que particularizó la obra creativa de este estudioso. La falta de fuentes, las barreras lingüísticas y la disponibilidad de textos favorecieron una transmisión parcial de este importante legado del autor. La producción ensayística y también la divulgación se enriquecen con análisis y reflexiones capaces de englobar o que podrían definirse como un proceso sintáctico de construcción artístico-compositiva. Este artículo pone en cuestión la influencia que ejerce el eje Sollertinski-Bakhtin en las obras del primer Shostakóvich, en las que la simbología literario-crítica nos permite individualizar modelos cognitivo-perceptuales (Dostoiévski-Shakespeare), así como los elementos de folclore popular lejos de los prejuicios de realismo socialista. La elección de las obras, como veremos, recaerá en algunas composiciones de Shostakóvich que, más que otras, tienden a oscilar con más grande evidencia en territorios extra musicales, promoviendo un lenguaje de clara matriz bajtiniana. Se trata de una gran "parábola compositiva" de aproximadamente diez años y que dificilmente se aleja de la subjetividad de un proceso creativo arquitectónico, ofreciendo, sobre todo en estas primeras obras del compositor, un estilo musical impregnado de léxicos y sintaxis literario-críticas. Así, nos encontramos ante una implicación interdisciplinar que no prevé la superposición de una campo sobre otro, sino todo lo contrario, a favorecer una intertextualidad estructural capaz de mostrar relaciones tanto musicales como extra musicales. Lo proceso tripartito-detotalizante [*tripartitico-detotalizzante*], modelo crítico emblemático de Sollertinski, se presenta, por tanto, como un instrumento analítico de fundamental importancia historiográfica, lo cual es capaz de re-leer la arquitectónica composicional como lo proyecto estilístico.

Palabras clave: Musicologia soviética. Crítica soviética. Estética. Interdisciplinariedad. Metodologia tripartición.

Il processo cognitivo

"Quest'oggi è venuto a trovarmi Šostakovič (di propria iniziativa) [...]

gli ho suggerito che egli dovrebbe liberare sé stesso dalle influenze di certi affabili critici, come Sollertinskij,

i quali incoraggiano gli aspetti peggiori della sua arte".²

(Clark Katerina e Dobrenko Evgeny)

Il problema di quella che si potrebbe definire un'adeguata e quanto mai necessaria riqualificazione storica relativa alla figura di Ivan Ivanovič Sollertinskij (1902-1944) si presenta tutt'oggi in quanto la musicologia contemporanea (Occidentale) ha deliberatamente evitato ogni indagine approfondita sull'attività critica nonché sul processo ideologico-cognitivo che ne ha contraddistinto l'opus creativo. La mancanza di fonti, le barriere linguistiche e la poca reperibilità dei testi hanno favorito una trasmissione parziale di questo importante lascito. La produzione saggistica come anche quella divulgativa (celebri furono i suoi fervidi interventi prima delle esecuzioni orchestrali) è sublimata da analisi e riflessioni capaci di abbracciare quello che si potrebbe definire un processo sintattico del costruito artistico-compositivo. È altrettanto vero che la tendenziosità degli ultimi anni resta di dar voce ad interpretazioni critiche e fuorvianti come quelle relative ai cosiddetti "programmi fantasma" o al carattere "Esopico" di taluni scritti³ rispetto ad altri. A nostro avviso persiste invece una netta linea di demarcazione tra le influenze e le sinergie che si esercitano al proprio interno. Nel senso che sarebbe alquanto difficile scindere il pensiero di questo autore dal background socioculturale in cui si è generato come anche dai processi formanti che ne hanno determinato l'evoluzionismo critico-cognitivo. Le influenze presenti al suo interno hanno in egual misura avviato un processo mnemonico atto a

non limitarne i presupposti né quantomeno a delimitarne il raggio di azione.

In merito, noteremo come le ricerche condotte in ambito semiologico dimostrino più di altre che la singolarità del lavoro svolto da Sollertinskij risieda proprio in una continua fluttuazione verso territori extra curricolari. Si parla di "metodo de-totalizzante" (*detotalizing method*), peculiarità presente nelle ricerche bachtiniane in quanto utile per attrarre campi e oggetti di studio attraverso la persistente oscillazione delle parti senza che queste s'inglobino a vicenda l'una nell'altra (nella loro totalità d'insieme). Questa espressione, originariamente introdotta da Ferruccio Rossi-Landi (1921-1985), si presenta di chiara matrice dialettica e soprattutto dialogica (peculiarità che ritroveremo spesso nelle parole di Sollertinsky) dove l'approccio de-totalizzante materializza i propri presupposti critici attraverso un'analisi dettata del gergo linguistico; termini quali *eteroglossia*, *dialogismo*, *poli-personalità* o *molteplicità di coscienze* evidenziano il bisogno di attingere ad una capillarità critica delle parti che proceda rompendo i confini interni delle arti stesse.

For Yudina and Sollertinsky a complete understanding of a musical work, for example, demands a continuous shift outside music, towards literature, philosophy and the other arts. In their writings, they often highlight the ties between the musical and extra-musical world, the connections between the artwork and external cultural universe. And, even if Bakhtin focused his philosophical theories on literary creation and on the verbal text, his concept of dialogism can be applied to any artwork intended as a nonverbal text.⁴

Partendo da questo presupposto noteremo come gli aspetti più significativi dell'ideale critico sollertinskiano siano alla base di alcune "scelte" stilistiche nella musica del primo Šostakovič, particolarmente evidenti in taluni casi ma non

² Clark Katerina e Dobrenko Evgeny, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*, Yale University Press, 2006, p. 230-231. Si tratta di un estratto desunto dalle comunicazioni tra Keržencev, presidente della commissione per le arti sotto l'SNK dell'URSS (Consiglio dei commissari del popolo dell'URSS), Stalin e Molotov su una conversazione con Šostakovič. AP RF (Archivi presidenziali della Federazione Russa), f. 3, op. 35, d. 32, l. 42. Stenoscritto originale datato 7 febbraio 1936.

³ In particolar modo nei recenti studi condotti da Pauline Fairclough (*Mahler reconstructed: Sollertinsky and the Soviet Symphony, A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony*) e Marina Frolova-Walker (*Music and Soviet power, 1917-1932*).

⁴ Cassotti, R.S., *Music, Answerability, and Interpretation in Bakhtin's Circle: reading together M. M. Bakhtin, I. I. Sollertinsky, and M. V. Yudina* pubblicato nel volume *Chronotope and Environs: Festschrift for Nikolay Pan'kov*, Moscow-Barant, p. 114.

circoscritte a teorie precise e inopinabili quanto piuttosto ad influenze legate al processo della creatività. Non possiamo smentire del tutto questa ipotesi anche perché il solo legame cognitivo che si è protratto per anni potrebbe bastare per dar adito a questa supposizione ma per comprendere appieno quanto introdotto, abbiamo comunque la necessità di una contrapposizione critico-compositiva che possa rivelare quali di questi aspetti emergano con maggiore intensità. La scelta, come vedremo, ricadrà su alcune composizioni di Šostakovič che più di altre hanno la tendenza ad oscillare con maggiore evidenza in territori extra-musicali promuovendo un linguaggio di chiara matrice bachtiniana. Si tratta di una "parabola compositiva" lunga all'incirca una decina d'anni e che difficilmente si allontana dall'assoggettabilità di un processo creativo premeditato ma offre, specialmente in queste opere giovanili, stilemi musicali intrisi di lessico e sintassi critico-letteraria. Ci troviamo dinanzi ad un coinvolgimento interdisciplinare che non prevede una sopravvalutazione di un settore rispetto ad un altro ma l'esatto contrario a favore di una intertestualità strutturale capace di mostrare sia i collegamenti musicali sia quelli extra-musicali.

Un approccio che potremo definire "anti-sistemico" dove la retorica letteraria favorisce lo sviluppo dialettico presente nei contenuti stilistico-musicali. Il raggiungimento di questo processo si determina su un impianto filologico delle parti che facilita e permette una visione tesa a ricostruire ed interpretare correttamente sia l'evoluzione critica sia quella processuale-creativa. A tal proposito, risulterà del tutto impossibile scindere l'alternanza dei campi di studio che orbitano attorno l'oggetto in analisi come anche la determinazione filologica espressa dai propri intenti. La componente lette-

ria individua delle sottostrutture percettive nello sviluppo critico-creativo che svolgono la funzione di agevolare la formazione di "modelli cognitivi", di diapositive che verranno espresse nella sintassi compositiva. Il metodo de-totalizzante permette all'analisi sollertinskiana di muoversi su un territorio olistico ed interdisciplinare che si rafforza tramite l'individuazione di modelli letterari, i quali non determinano la sola visione sociologica e storiografica del mondo in cui si generano bensì ne rafforzano gli esempi etico-morali espressi al proprio interno. Si sviluppa quella che possiamo definire una *tripartizione* estetica⁵ del metodo critico. Come vedremo nell'esempio sotto proposto (Fig. 1), Sollertinskij assorbe il metodo de-totalizzante (maturato durante gli anni del Circolo a Vitebsk) per poi affinarlo tramite una tripartizione metodologica del pensiero. Ed è esattamente in questo punto che subentra l'importanza filologica nell'evoluzione cognitiva dell'autore poiché riesce a far interagire fenomeni all'apparenza distanti ponendoli in stretta relazione gli uni agli altri. I vertici di questa analisi sono ascrivibili nei presupposti dati dall'elemento *epico-cognitivo*, che trova la massima espressività nella retorica bachtiniana, a quello *etico-percettivo* sviluppato sul modello shakespeariano nell'accezione data da Aleksandr Smirnov ed infine sull'attività emozionale generata dal *pathos* e dal superamento ideologico di quest'ultimo (*concelare*, ossia nascosto) per ovviare alle derive imposte dal "sociologico volgare".⁶

Dunque, se ci soffermiamo per un attimo ad affrontare l'analisi etimologica di questa duplice tripartizione (greco-latina) noteremo come il significato delle singole "voci" acquisti un'importanza di carattere culturale e soprattutto sociale. L'epica intesa come narrazione d'impresе e gesta eroiche

⁵ La tripartizione metodologica si presenta come una formulazione critica capace di unire i processi cognitivi che determinano numerosi scritti d'epoca sovietica. Partendo dal presupposto che ogni indagine del pensiero è correlata da una serie di contaminazioni ideologiche, morali e sociali, si suppone che l'influenza esercitata nell'evoluzione cognitiva di un autore sia il frutto di una combinazione estetico-letteraria indispensabile, come nel caso di Sollertinskij, per approfondire e orientare le ricerche in ambito storico-musicale.

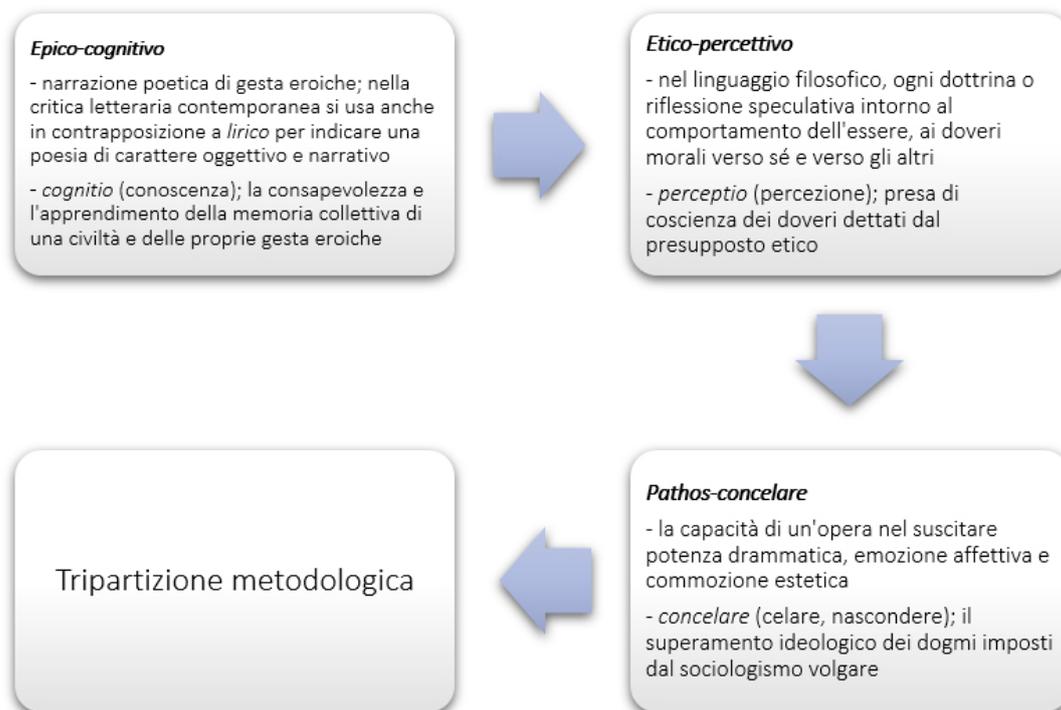
⁶ Per il sociologismo volgare, che si presenta nelle vesti dell'ortodossia marxista, l'unico criterio di distinzione nell'arte poteva essere dato dalla teoria della lotta di classe. La più perfetta corrispondenza tra categorie estetiche e categorie economico-sociali diventava un dogma dal quale non sembrava che un marxista 'ortodosso' potesse derogare. Arte borghese e arte proletaria, arte del capitalismo manifatturiero e arte dell'era tecnica e industriale: attraverso queste astratte distinzioni, che avrebbero dovuto spiegare tutto, il sociologismo volgare pretendeva di ricondurre i valori estetici a quella che avrebbe dovuto essere la loro segreta natura extra-estetica. Quello che era il presupposto dell'arte diveniva così la vera sostanza, mentre la sostanza dell'arte, quello che la distingueva da tutti gli altri fenomeni sociali, solo una illusoria apparenza.

strettamente connesse a elementi storici e leggendari, trova eco nell'asserzione latina *cognitio*, quale elemento necessario dello sviluppo processuale della conoscenza, intesa come capacità d'apprendimento del sapere. La consapevolezza conoscitiva del mondo oggettivo circostante in quanto ricettacolo di esperienze vissute, viventi, diventa l'elemento fondante per sviluppare un'ideale celebrativo capace di trasmettere la grandiosità narrativa ed esplicativa dei propri uomini-eroi. Chiameremo questa tipologia di tipo bachtiniana poiché esercita una riconosciuta incidenza nello sviluppo *dialogico* dei fatti e mette in evidenza il concetto polifonico e di poli-personalità dei propri elementi costitutivi-costruttivi.

La tensione che viene a crearsi tra i diversi tipi di discorso presenti in un testo ha indotto Bachtin

a coniare il termine eteroglossia (*raznorečie*), frutto anch'esso di un'analisi etimologica sul significato dei termini greci *etero* e *glossia*, rispettivamente "altro, diverso" e "lingua". L'incompiutezza di una totalità culturale integrata ha condotto l'autore verso un'interpretazione del romanzo che accolga, come in Dostoevskij, pluralità discorsive e un gioco *dialogico* tra le voci narranti. Se a questo elemento si aggiunge la compiutezza formale del conoscere, ci troveremo dinanzi a uomini-eroi capaci di analizzare il tessuto sociale sul quale interagiscono. Le peculiarità ideologico-creative presenti nel costrutto letterario (*dialogico*) soddisfano appieno i requisiti richiesti dal processo compositivo sovietico poiché garantiscono al compositore le stesse possibilità di rappresentazione della realtà circostante.

Fig. 1 – Fasi dello sviluppo tripartitico



Il processo di generalizzazione dei modelli di apprendimento, intrapreso con l'affermarsi del realismo socialista, ha contribuito ad esasperare la rigida dicotomia tra le parti in quanto l'assidua ricerca dell'elemento folcloristico e popolare, determinante nell'abbracciare l'intellettualismo ideologico di propaganda, ha influito con incrementare il rallentamento di uno sviluppo cognitivo

utile ad ampliare le forme di espressività insite nel linguaggio critico-relazionale. Abbiamo modo di credere che questo aspetto di "auto-imposizione" del pensiero sia stato alla base di svariate derive interpretative ma non riveste la totalità dell'insieme poiché in taluni casi riesce a svincolarsi dai dogmi ideologici come nel caso di Sollertinskij dove l'elemento passionale (*pathos*), seppur

presente nel lirismo tragico-testuale, non vincola il raggiungimento tripartitico ma ne avvalorà il processo deontologico generando una comparazione celata (nascosta) che esaspera il dialogo tra le componenti critico-letterarie introdotte in precedenza. Ed è proprio per questa ragione che risulta impossibile scinderne le parti in quanto l'elemento *epico*, come quello *etico* e passionale, vengono rafforzati tramite il consolidarsi dei propri presupposti cognitivi e percettivi.

Al fine di stabilire un parametro unitario che possa relazionarsi con l'oggetto artistico nella totalità del proprio insieme, l'autore si avvale di alcune forme sintattiche coadiuvate dal significato semantico espresso dagli stessi contenuti. Questo permette come nel caso del sinfonismo di individuare un linguaggio critico-unitario, leggibile attraverso l'analisi bachtiniana e l'impulso epico che si determina grazie all'impeto eroico.

Beethoven è stato un grande sinfonista e ha creato uno dei tipi principali di sinfonismo [...] Esso può essere definito in primo luogo come sinfonismo costruito sulla rappresentazione astratta e oggettiva della realtà e dei processi di lotta che in essa si compiono; in secondo luogo come sinfonismo drammatico, in quanto il dramma è un processo, un'azione in cui sono presenti molte coscienze e volontà umane che entrano in conflitto l'una con l'altra; di conseguenza, in terzo luogo come sinfonismo polifonico, dalle molte personalità [...] il sinfonismo di tipo beethoveniano non deriva dal principio monologico, bensì da quello dialogico, dal principio della molteplicità di coscienze, della molteplicità di idee e volontà antagoniste, dall'affermazione del concetto dell'"io alieno da me" in contrapposizione a un inizio monologico.⁷

In questo breve estratto si palesano tutti i presupposti della *tripartizione metodologica*. Si parla di sinfonismo polifonico, di poli-personalità, di dialogismo elementi che rispecchiano i valori della retorica bachtiniana come anche la necessità del dramma (*pathos*), il conflitto dei "modelli" umani (l'asse *etico-percettivo* di matrice shakespeariana), l'esaltazione eroica dei principi di lotta (la consapevolezza *epica-cognitiva* rafforzata

dai presupposti della dottrina marxista) nonché l'affermarsi di una contrapposizione morale tra l'elemento *monologico* (individuale) e quello *dialogico* (collettivo). Per quanto concerne il linguaggio sinfonico, comunemente di difficile lettura poiché tendenzialmente privo di elementi testuali o programmatici, possiamo affermare come l'autore abbia avviato uno sviluppo critico-dialogico delle parti dove ogni relazione insita al proprio interno viene governata dal costante intreccio delle "voci". Si tratta di un procedimento *fondante* ma non del tutto *fondamentale* che stabilisce tutta una serie di parametri utili a comprendere la genesi del processo creativo.

A tal proposito dobbiamo partire da un presupposto chiaro. Beethoven è stato un modello, un punto fermo del linguaggio sinfonico universale in quanto capace di dialogare con la società del proprio tempo, trasmettendone i valori etici e superandone i dogmi cognitivi. Si protrae in una sorta di bi-dimensionalismo musicale e sociale che rispecchia la maggior parte degli ideali promossi dalla nascente società sovietica. Il problema del "beethovencentrismo", come esplicito da Sollertinskij, consiste piuttosto nella riconsiderazione storica data ai *precursori* opp. ure ai *prosecutori* di questo importante lascito. L'intento critico resta infatti quello di stabilire e determinare le forme embrionali del linguaggio sinfonico ma non quello di creare modelli di *epigonismo* stilistico. La tripartizione ci permette di ottenere una visione assiologia degli intenti poiché diventa il mezzo cognitivo indispensabile nell'interpretazione data all'oggetto in analisi dove il processo create si fonda sempre su un modello ideale anche se non necessariamente preesistente quanto piuttosto "generante" negli intenti dell'autore stesso. Sollertinskij stabilisce un'asse critico-ideologica che si distanzia dall'auto dogmatismo della musicologia stessa, nel senso che non si sofferma sul compimento strutturale bensì sull'apporto cognitivo che accompagna lo sviluppo della creazione compositiva. Quel che si potrebbe definire "polifonismo drammatico" individua proprio un dualismo degli intenti dove l'idea

⁷ Sollertinskij, Ivan Ivanovič, *Istoričeskije tipy simfoničeskomoj dramaturgii (Tipologie storiche di drammaturgia sinfonica)* in *Izbrannye Stat'i o Muzyke (Articoli scelti sulla musica)*, Leningradskaja Filarmonija, Leningrado, 1946, p. 10. In questo articolo furono presentati i temi contenuti nel capitolo iniziale della relazione che l'autore espose per la prima volta al Comitato organizzatore dell'Unione dei compositori sovietici dell'URSS durante la sessione plenaria tenutasi a Leningrado nel maggio del 1941.

dell'autore si fonde sempre con le coscienze dei propri *personaggi*. Da un punto di vista strutturale ogni linea melodica e armonica non può essere intesa come un'astratta rappresentazione del processo creante oppure un'esaltazione della coscienza individuale ma il rapporto ideologico tra le coscienze stesse.

Ma prima di incamminarci sull'asse shakespeariana-smirnoviana, rispettivamente emblemi dello sviluppo etico e passionale nella critica di Sollertinskij, occorrerà soffermarsi sulla questione mahleriana.

Dostoevskij era la passione di Mahler: non lo scrittore politico reazionario, il libellista venefico dei *Demoni*, l'apologeta dell'ortodossia, bensì il creatore di *Povera gente*, *Umiliati e offesi*.⁸

In questa lunga monografia edita per la Filarmonica di Leningrado nel 1932 Sollertinskij afferma come Mahler sia stato condizionato dal celebre romanziere, un autore che incarna appieno la spiritualità e il folklore russo. Possiamo dunque osservare come l'opera di Mahler si presenti prima di tutto come una profonda tragedia dello spirito, la quale cerca di liberarsi dalle crudeli leggi imposte dal mondo circostante. A questo proposito, sembra piuttosto che il compositore scriva un romanzo anziché comporre una partitura, egli avvolge il suo lavoro in una girandola di sentimenti altalenanti che ricordano il giovane Raskol'nikov alle prese con la sua reticenza o il febbrile Dmitrij Karamazov offuscato dall'impervio esistenzialismo. Mahler appare dunque agli occhi dell'*intelligencija* sovietica come un eroe del popolo capace d'incarnarne i valori etico-sociali della ragione e di abbracciare il radicale approccio dell'intellettualismo di sinistra. Infatti, egli rappresenta su un piano prettamente sociologico, quello che Sollertinskij definì "il Dostoevskij della musica" posto in perfetta antitesi con la germanica ideologia imperialista forgiata sulla musica di Richard Wagner. Così riassunto il lavoro di Mahler assume un aspetto organico e funzionale in cui la struttura sinfonica, la natura e l'organizzazio-

ne delle parti non è determinata e inglobata in un sistema "tradizionale" bensì plasmata su un ideale filosofico e democratico. Osservato da questo punto di vista, Mahler si presenta come un autentico innovatore nel panorama asettico di cui è tinta la società contemporanea, estranea ai concetti eroici, individualista e incline alle dinamiche capitaliste. Sollertinskij insiste proprio sul significato semantico dell'opera, affermando come questa sia la vera chiave di lettura dei suoi lavori; "un grido nel vuoto" esclama, edificato su enormi masse orchestrali e corali. Di fatto, un compositore che diffida dell'eleganza tematica e della complessità melodica-armonica al fine di massimizzare il proprio linguaggio sinfonico sull'ideale cognitivo, creante e soprattutto ideologico.

Ereditando il pensiero critico di Guido Adler e Paul Bekker, Sollertinskij smaschera l'ecclettico sinfonismo mahleriano utilizzando una tripartizione che analizza la successione ideologico-filosofica di questi lavori e li raggruppa in due distinte trilogie a cui fa seguito un apice a loro volta anticipate da un prologo (Prima Sinfonia) e chiuse da un epilogo (*Il canto della terra* e la Nona Sinfonia). La prima trilogia (dalla Seconda alla Quarta Sinfonia) denominata dall'autore "uomo e natura", rispecchia i presupposti bachtiani di epica e *cognitio* nel quale l'individuo si rapporta interiormente con quel mondo circostante dove esistono

elementi di metafisica romantica e persino un certo misticismo [...] Tuttavia la mistica è priva di qualsiasi ecclesiasticità o sottigliezza teologica: nasce dal panteismo e dalla religione dell'uomo nello spirito di Rousseau e della Nona Sinfonia di Beethoven.⁹

Etica e *perceptio* contraddistinguono invece la seconda trilogia chiamata "uomo e storia", "uomo e società", dove le derive metafisiche romantiche o le aspirazioni cosmiche si scontrano con le realtà,

⁸ Sollertinskij, Ivan Ivanovič, *Simfonii Malera (Le sinfonie di Mahler) in Musykal'no-istoričeskie etjudy (Studi storico-musicali)*, Leningrado, Muzgiz, 1956, p. 286.

⁹ Op. cit., p. 295.

con il mondo dell'attività febbrile, delle lacrime, del profitto, dei crimini e delle imprese eroiche. Questa trilogia è la tragedia del pensatore piccolo-borghese, dell'umanista in mezzo alle leggi crudeli del mondo capitalista. Scompare l'elegiaca cultura viennese tipica di Schubert. La musica si fa febbrile, isterica, convulsa, dura; non c'è il minimo spazio per la bellezza, la levigatezza. L'espressività musicale si riduce infine a un grido (cfr. gli *Schreidramen*, i "drammi dell'urlo" dei drammaturghi espressionisti tedeschi del dopoguerra); il suo punto nevralgico è l'accanito tentativo di ritrovare una visione del mondo collettivistica, di ristabilire il "dissoluto legame tra i tempi e le epoche"¹⁰, di confermare l'idea beethoveniana della fratellanza dell'umanità lavoratrice immersa negli orrori dello sfruttamento in un'Europa imperialista.¹¹

ma prima di confluire nell'abbandono ideologico,¹² comunemente riscontrabile in quasi tutta la critica sovietica degli anni '30 e '40, Sollertinskij pone al vertice (apice) della creatività mahleriana l'Ottava Sinfonia poiché

porta a compimento la creazione del nuovo genere sinfonia-cantata traendo conclusioni radicali dai principi del finale della Nona Sinfonia di Beethoven. Creata grazie allo sforzo sovrumano di genio e volontà, l'Ottava, se fosse apparsa cent'anni prima, avrebbe potuto suscitare un'enorme risonanza di pubblico e diventare la principale opera del secolo. Ma in un clima di aspra lotta di classe e contraddizioni imperialistiche non poté ovviamente sostenere quel ruolo. Il successo musicale fu grande, ma l'intento ideale-filosofico di unire l'umanità nel riconoscimento frenetico di una fratellanza universale non fu capito, e non poté essere attuato. Mahler lo riconobbe, e per lui il destino dell'Ottava Sinfonia rappresentò il fallimento dell'umanesimo piccolo-borghese e dell'eroismo utopico.¹³

L'interpretazione critica di Sollertinskij evidenzia come in Mahler vi sia uno sviluppo dialogico delle parti, ognuna delle quali è impegnata a evidenziare le poli-personalità presenti nella narrazione musicale ossia il "polifonismo dell'uomo stesso" dinanzi agli eventi della vita nonché della realtà con cui interagisce. Mahler si avvicina così a Bachtin poiché esaspera le pluralità dialogiche

presenti nel linguaggio delle sue opere favorendo lo sviluppo conoscitivo dei suoi uomini-eroi, i portavoce del mondo circostante. Superato l'"accademismo" della Prima, il compositore si orienta lungo una parabola che raggiunge il proprio culmine ideologico-creativo con l'Ottava Sinfonia per poi scemare inesorabilmente nel lento prologo delle ultime composizioni. Quella che viene spesso evidenziata come una tragedia dell'animo causata dall'utopismo di un mondo perfetto riecheggia nel fallimento dei metodi idealistici e nel dramma del musicista incompreso e impossibilitato nel rendere effettivo il suo pensiero a causa del disgregarsi dei principi etici e sociali. In Mahler quest'ironia tragica trova eco in un lirismo velato di grottesco (lirica indiretta) mentre l'intima umanità del compositore viene protetta da quelle che Sollertinskij etichetta come "chaplinerie", maschere caricaturali date da eccentrici espedienti creativi (lirica diretta). Il perpetrarsi delle modifiche tonali all'interno della lirica indiretta-grottesca è senz'alcun dubbio caratteristica che, attraverso Mahler, riappare in Šostakovič in particolare nella Quarta, Sesta Sinfonia e nel finale del Quintetto per pianoforte.

Sollertinskij attua una tripartizione nella quale l'elemento epico e cognitivo mahleriano si manifestano dapprima nella relazione "uomo e natura" (prima trilogia sinfonica) dove l'individuo necessita di apprendere le dinamiche del mondo circostante e di indirizzare il sapere verso il vero facendo emergere le proprie poli-personalità e coscienze mentre nella seconda trilogia, pone l'individuo-creatore verso un esame critico mosso dal senso etico e percettivo dove la realtà dei fatti (dramma) evidenzia la necessità di un superamento ideologico delle ingiustizie sociali; "uomo e storia", "uomo e società". L'apice, inteso come vertice, come trampolino di lancio per superare l'*impasse* monologico e individuale della

¹⁰ Questa citazione si riferisce al celebre monologo di Amleto sul finale del primo atto nel quale il protagonista enfatizza i limiti dell'autocrazia feudale grazie alle parole "la natura è sconvolta", più comunemente tradotte in "il mondo è fuori dai cardini".

¹¹ Op. cit., p. 295-296.

¹² Il "derivismo" ideologico è una caratteristica che contraddistingue il pensiero critico sovietico del ventesimo secolo nel quale la crisi creativa di un autore viene percepita spesso come l'inesorabile rinuncia agli ideali del suo percorso artistico, in cui la profonda sterilità degli avvicendamenti della vita stessa hanno condotto il suo pensiero verso un'introspezione volontaria priva di qualsiasi slancio creativo. Quest'inclinazione è riscontrabile nell'opus creativo d'innumerabili autori Occidentali che vengono utilizzati come modelli da seguire per i loro vertici creativi ma a loro volta "ammoniti" per la capitolazione degli ideali espressi negli ultimi lavori; casi eclatanti sono il tardo Shakespeare in relazione alle celebri tragedie e proprio Mahler. In musicologia è interessante notare come il solo Beethoven abbia goduto di costante ammirazione e sentita gratitudine riguardo tutta la sua produzione artistica.

¹³ Op. cit., p. 297.

società contemporanea, materializza i suoi sforzi tramite una passionalità celata che fonda i suoi presupposti sul concetto di uguaglianza sociale, raccogliendo a piene mani quanto espresso dalla dottrina marxista.

L'importanza di Mahler ai fini del nostro discorso risiede nel fatto che godette di una rinomata fama in Unione Sovietica, dove le opere furono eseguite innumerevoli volte durante le stagioni concertistiche presenti nel paese. L'asse ideologico Dostoevskij-Mahler, come conseguente appendice del sinfonismo beethoveniano, manifesta quell'intrinseca necessità di cogliere lo spirito eroico e quanto di buono è presente in questi straordinari lavori del diciannovesimo e ventesimo secolo nell'ottica di indirizzare i giovani compositori sovietici a farsi carico di un'importante responsabilità storica: assumersi il compito di rappresentare il linguaggio sinfonico su scala mondiale. La componente letteraria diventa di fatto un elemento determinante per affinare il linguaggio musicale, veicolando il compositore su territori affini alla morale e di conseguenza indispensabili per lo sviluppo cognitivo della propria creatività

Berlioz si ispira a Byron, Shakespeare, Goethe; Liszt a Dante, Victor Hugo (*Ce qu'on entend sur la montagne*), Lamartine (*Les préludes*), Goethe, Lenau (secondo episodio dal *Faust*, compreso il *Mefisto valzer*), Petrarca; Wagner all'epos medio alto tedesco, al romanzo *Edda* di Gottfried von Straßburg; Richard Strauss a Lenau (*Don Giovanni*), Shakespeare (*Macbeth*), Nietzsche (*Così parlò Zarathustra*) e così via. Anche nei casi in cui manca una fonte letteraria diretta, alla base della sinfonia si trova un intreccio romanizzato inventato dal compositore stesso che, il più delle volte, presenta carattere autobiografico (*Symphonie fantastique* di Berlioz, *Sinfonia Domestica* di Richard Strauss e anche il suo pamphlet sinfonico *Una vita d'eroe*).¹⁴

Dunque, se facciamo confluire la retorica bachtiana di *epica e cognitio* con l'opus shakespeariano, noteremo come l'indagine speculativa e

morale che caratterizza il comportamento dell'individuo sulla base delle proprie azioni, ovverosia l'etica, genera una serie di principi strettamente legati alla percezione (*perceptio*) dei sensi. I sensi guidano l'eroe all'interno del proprio mondo interagendo con le poli-personalità presenti nella fabula. Entrambi si fanno portavoce di un'analisi cognitiva e sensoriale che analizza l'ambiente descrittivo generante. Chiameremo questa tipologia di tipo shakespeariana-smirnoviana. Se da un punto di vista prettamente contenutistico, la nascita del romanzo moderno è da intendersi come la lotta ideologica messa in atto dalla borghesia nei confronti del feudalesimo, è altrettanto vero che l'eterogeneità del proprio insieme s'infrange sulle travolgenti dichiarazioni legate alle personalità dei suoi protagonisti; "sognatori", testimoni del disgregarsi sociale, attenti osservatori di quella "democrazia dell'assenza di libertà" (Marx) che insorge sulla morente società feudale e la nascente borghese. Questo nuovo linguaggio non si manifesta soltanto dal rinnovarsi democratico dei contenuti, ma riesce a farne confluire la vita stessa poiché

è la prosa della vita che contemporaneamente affluisce nel romanzo moderno.¹⁵

Ma come sottolineato da Bachtin, il limite del dramma risiede in una totale estraneità nei confronti della polifonia poiché "può essere a più piani, ma non può essere a più mondi, esso ammette solo uno, e non più sistemi di riferimento" e di conseguenza il modello shakespeariano diventa un elemento anticipatore, embrionale del polifonismo bachtiniano in quanto lo sviluppo della molteplicità delle voci è presente solo nella totalità dei lavori. Nello sviluppo dei processi cognitivi, gli eroi shakespeariani esercitano un'incidenza considerevole nella sovversione del proprio sistema-stato sia che essi si presentino come "rivoluzionari" o "conservatori" ma non all'interno

¹⁴ Sollertinskij, Ivan Ivanovič, *Musica e letteratura al tempo dell'Unione Sovietica* (a cura di S. Manzoni), LIM Editore, Lucca, 2017, p. 114. Il lavoro su Gustav Mahler (dedicato ad Angelica Iustinovna Raupenas) si presenta nelle edizioni russe in forma frammentaria e parziale. Estratti del libro sono stati pubblicati con il titolo *Le sinfonie di Mahler (Sinfonii Malera)* nel citato volume *Musykal'no istoričeskie etjudy* (1956) e successivamente in *Istoričeskie etjudy* (seconda edizione, 1963) seppur in origine si trattasse di una breve monografia. Le ricerche condotte per la stesura dell'edizione italiana hanno permesso di riportare il saggio nella sua veste originale.

¹⁵ György Lukács, *La nascita del romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi, 1976, p. 151.

di una collettività d'insieme bensì come singoli elementi inquisitori della realtà circostante. Egli plasma i propri eroi su azioni impetuose e sfrenate, mosse da passioni ferine che rievocano le ultime lotte feudali e i contrasti di classe

il modello medievale e quello umanistico di azione e morale [...] Shakespeare non è una figura storica, bensì un simbolo: e simboleggia proprio la distruzione delle regole, non solo letterarie. Non sono gli storici che si occupano di lui, ma i politici e i letterati che si fanno sostenitori di una nuova morale.¹⁶

A sostegno di questa "nuova morale" si colloca la prima generazione, la più vecchia, di shakespearologi sovietici. Muovendosi sui principi del materialismo storico, l'idea di arte come sovrastruttura della società diventa imperante e orienta la critica su quali siano le ragioni storiche e sociali in cui essa si genera. Le opere di Shakespeare vengono così esaminate e suddivise in tre periodi ben distinti: il primo (1590-1600) caratterizzato dall'imperante *joie de vivre* e incline a un'aristocrazia dominante contrapposta ai principi dell'umanesimo, il secondo (1600-1609) contraddistinto dai repentini cambiamenti politici per la successione al trono d'Inghilterra e un terzo (1609-1611) nel quale il destino beffardo dell'uomo si dimostra ancora una volta più forte della volontà intellettuale lasciando spazio all'abbandono e alla capitolazione dei propri ideali; questa tripartizione dell'opus shakespeariano è data dall'autorevole critico Aleksandr Smirnov nel suo libro *Shakespeare: a Marxist Interpretation*. All'interno di questa interpretazione gli uomini-eroi sono racchiusi in un sistema politico-sociale che essi stessi tentano di minare dall'interno. Diventa così evidente come la critica sovietica abbia in più circostanze posto l'attenzione sulla produzione shakespeariana relativa al secondo periodo, "sfruttando" il primo per via del suo lascito aristocratico-feudale e condannando il terzo per essersi allontanato dal nocciolo della questione.

Come visto con Mahler, Sollertinskij non colloca questi due principi su piani differenti ma li unisce

favorendo la sinergia tra l'interpretazione bachtiana di *epica* e *cognitio* e quella shakespeariana-smirnoviana di *etica* e *perceptio*, sviluppando un linguaggio critico che si muove sul concetto di pluralità cognitivo-percettiva. Questa pluralità è strettamente dialogica poiché discende da una totale abnegazione del pensiero monologico dove

l'intero processo della lotta delle idee e degli individui, il mondo dei conflitti etico-sociali sono dati dalla rifrazione della profonda personalità dell'autore, e cioè solo dalla voce della sua coscienza.¹⁷

e irrobustita dal "polifonismo storico" shakespeariano in cui la voce dei personaggi svolge un determinato disegno melodico nell'evoluzione dei fatti e diventa portatore di una propria visione del mondo circostante,

di una profonda immedesimazione psicologica, di una raffinatissima caratterizzazione psicologica dei tipi e dei modelli umani più diversi.¹⁸

L'importanza del pensiero bachtiano-shakespeariano e della forte eredità esercitata nel pensiero critico di Sollertinskij, si manifesta principalmente nell'interpretazione della "letteratura" sinfonica, dove l'opera tende a diventare la rappresentazione concreta di azioni e sentimenti di persone concrete in situazioni drammatiche determinate in modo da esprimere non il solo astrattismo emozionale dell'essere ma anche i processi e i fenomeni del materialismo storico in cui si genera. Interpretare, o meglio ri-interpretare opere e autori della storiografia musicale grazie all'interpretazione critico-filosofica di Sollertinskij, diventa un interessante approccio per esaminare la profondità e le peculiarità della cultura sovietica. Ci apprestiamo dunque a farlo.

2 l'analisi critico-musicale

Le influenze cognitive sopra descritte si manifestano con particolare enfasi in alcune composizioni del giovane Šostakovič (Fig. 2) in quanto dialogano sia con l'intento critico espresso sia

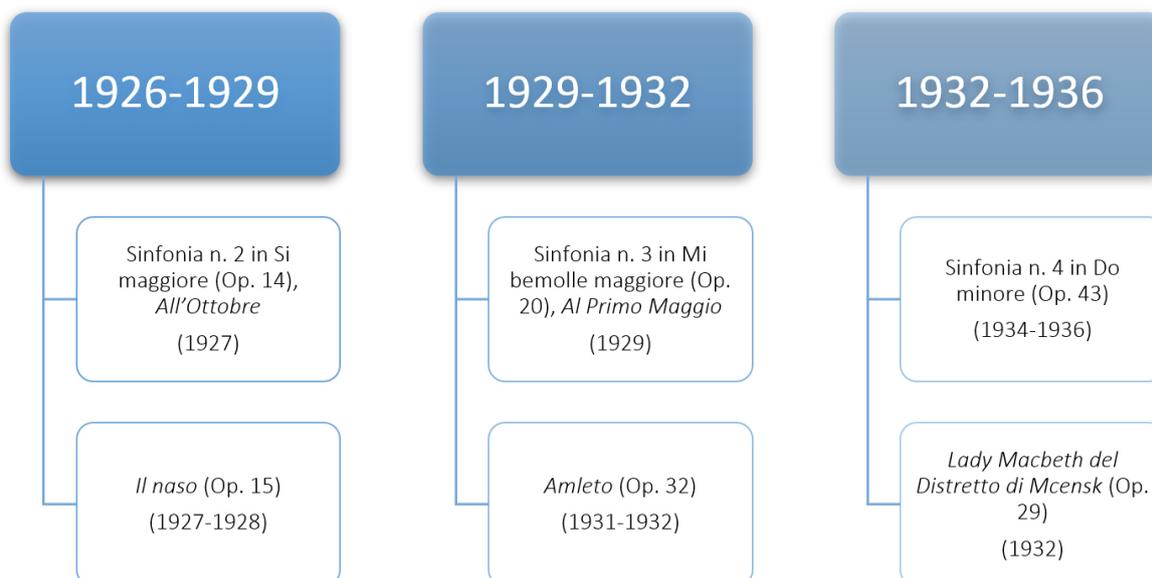
¹⁶ Sollertinskij, Ivan Ivanovič, «Gamlet» Šekspira i evropejskij gamletizm (L'Amleto di Shakespeare e l'amletismo europeo) in *Pamjati I. I. Sollertinskogo (In memoria di I. I. Sollertinskij)* edito da L. Micheeva, Sovetskij Kompozitor, Leningrado, 1974, p. 215 e 220.

¹⁷ Sollertinskij, *Istoričeskie tipy*, p. 11

¹⁸ Sollertinskij, *Istoričeskie tipy*, p. 10

con l'inquadramento ideologico necessario a motivarne i presupposti.

Fig. 2 – Le tre fasi dell'influenza bachtiniana in Šostakovič



Ognuna di esse¹⁹ è strutturata al proprio interno seguendo gli stessi principi della tripartizione; in questo caso parleremo di *micro*-vertici, di sub-elementi utili all'affermazione del processo creante in quanto inseriti in egual misura all'interno dell'esposizione musicale data dal *macro*-tema. Partendo da questo assunto, avremo la possibilità di stabilire e circoscrivere l'ideale compositivo e lo sviluppo verticale della propria conoscenza dettata dall'impulso esercitato dal processo cognitivo di Sollertinskij. La totalità degli elementi co-esistenti interni ad ogni opera in esame è data dal presupposto che ognuna di esse tende a determinare l'orientamento creativo del proprio *macro*-vertice senza il quale sarebbe impossibile ricondurne gli impulsi cognitivi dal quale si genera. L'elemento extra-curricolare diventa un veicolo non *imponente* bensì *proponente* senza il quale sarebbe impossibile stabilire il meccanismo processuale creativo.

Questo significa che non possiamo limitarci a leggere la *Seconda* in qualità di mero omaggio all'*Ottobre*, dobbiamo piuttosto comprenderne

la genesi e l'impianto estetico che ne pervade il linguaggio stilistico. Si tratta infatti di una poderosa sintesi di sperimentalismo musicale atematico arricchita da un monumentale canto corale di massa: una partitura che mima, col suo caos armonico, una scalata dalle tenebre alla luce.

Distante dagli echi cameristici della *Prima* dove «domina uno scandito carattere di marcia entro linee taglienti e asciutti geometrismi»²⁰, stando alla felice definizione di Franco Pulcini, quest'opera è una possente sintesi di sperimentalismi atematici e giovanile entusiasmo rivoluzionario che sfocia sulle parole del poeta majakovskiano Aleksandr Il'ič Bezymenskij autore della celebre opera *Lo sparo* di cui Šostakovič scrisse le musiche di scena negli anni in cui lavorò per il *Teatro dei giovani lavoratori di Leningrado* (TRAM). La prima sezione (*Largo*) diventa così la rappresentazione ideologica del caos primordiale dove emerge l'ordine che sovverte l'inesorabile destino dell'uomo. Le voci strumentali si mescolano in tredici inizi polifonici, come una serie d'impulsi generati dal vuoto (*Klangflächenmusik*, *sound mass* ossia una

¹⁹ Riguardo all'esempio sopra proposto sono da considerarsi utili ai fini della nostra trattazione le seguenti opere: la Sinfonia n. 2 in Si maggiore (Op. 14), *All'Ottobre*, *Il naso* (Op. 15), l'*Amleto* di N. Akimov (Op. 32) e per alcuni aspetti la *Lady Macbeth del Distretto di Mcensk* (Op. 29).

²⁰ Pulcini, Franco, *Šostakovič*, EDT, Torino 1988, p. 143.

grande quantità di suono); si tratta del risultato di una tecnica compositiva nella quale l'importanza individuale dei toni è minimizzata a favore di *texture*, timbri e dinamiche che diventano a loro volta gli elementi primari e allo stesso tempo oscuranti tra il concetto di suono e rumore, demarcando una metaforica linea di confine. L'elemento epico-cognitivo si mostra nel perpetrarsi di questo "tappeto" sonoro dove le poli-personalità delle singole voci-suoni emergono dall'oscurità in cui soggiace l'essere.

Il rapporto uomo-natura si rispecchia così in rumore-suono dove l'individuo rappresentato nella sua veste sonora diventa l'elemento inquisitore della realtà circostante. Quella che potremmo definire come una rifrazione compositiva dello sviluppo cognitivo-bachtiniano, si articola in un

percorso modellato sul significato di dialogicità e bi-vocalità (*dvugolosoe slovo*) delle parti.²¹ Quest'analogia è chiaramente riscontrabile nel primo movimento, dove l'assenza del perpetrarsi melodico lascia spazio all'espressione simultanea di due diverse intenzioni: quella diretta del nostro uomo-eroe e quella rifratta dell'autore stesso: una dualità in cui si alternano voci, sensi ed espressività, correlate *dialogicamente* l'una nell'altra. Di fatto, l'indefinita e grave tonalità della cassa si sussegue in un'ostinata danza con le caustiche linee degli archi. Un discorso interrotto bruscamente dai fiati intenti a simboleggiare le poli-personalità dell'essere umano nel bieco tentativo di superare l'*impasse* dettato dal destino (Fig. 3)

Fig. 3 – D. Šostakovič, Seconda sinfonia, bb. 22-23

L'ingresso degli ottoni porta invece a una vivida esposizione del materiale tematico in *pianissimo*; si tratta di un cupo e mesto lamento intento a sovvertire il canone monologico dell'individualismo soggettivo precedentemente rappresentato. Quest'interpretazione trova eco e forti analogie con le ultime ricerche di Mejerchol'd nei riguardi dell'arte comica emerse nel saggio *Chaplin e il chaplinismo* (1936) dove l'autore afferma: «L'oggetto dei nostri esperimenti è stato il massimo sfruttamento del potere espressivo del movimento. Questa abilità può essere ottenuta tramite un attento studio su Chaplin. Le sue così

definite "pause momentanee per focalizzare", quel peculiare stile di recitazione statico, il congelamento, dove il tutto si riduce a un'opportuna concentrazione dell'azione». ²²

In musica, l'espressività degli ottoni viene infatti enfatizzata attraverso l'uso dinamico del proprio opposto, ovvero sia le linee statiche degli archi. Si avvia così una tensione dialettica, piuttosto che una costruzione tonale, dove queste poli-sonorità sfuggenti lavorano alacremente sulla rappresentazione obiettiva della realtà circostante. Gli elementi di congelamento sono espressi sia con gli ottoni sia con gli archi attraverso l'uso della

²¹ Nell'analisi narrativa bachtiniana, la bi-vocalità è data dall'interazione di due diversi sviluppi ideologico-testuali: quello *intenzionale* del personaggio descritto e quello *velato* dell'autore stesso. Non è un caso che Bachtin usi il termine *slovo*, che comunemente significa sia *parola* sia *discorso*, per analizzare l'interconnessione di queste voci all'interno della costruzione sintattica del testo letterario. Lo stesso aspetto appare analogamente nello sviluppo ideologico-musicale di Šostakovič.

²² Pitches, J., *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, Routledge, London and New York 2006, p. 71.

sordina, determinante per enfatizzare la correlazione tra uomo (rumore) e natura (suono): un espediente necessario al fine di rappresentare l'entità ideologica durante l'evoluzione cognitiva del principio creante.

Come visto in precedenza Sollertinskij aveva sviluppato il concetto di *chaplinerie* nel tentativo di definire quelle "pause momentanee per focalizzare" presenti nelle composizioni di Gustav Mahler, ovvero la *lirismo indiretto*. Un metodo che non viene trasmesso mediante un approccio diretto come nell'Adagio conclusivo della *Terza Sinfonia*, nell'ultimo movimento del *Canto della terra* e, soprattutto, nel primo movimento della *Nona*. Ma attraverso un metodo congelante indiretto, imprevedibile e sapientemente velato con tonalità grottesche.

Possiamo quindi distinguere due caratteristiche fondamentali in Mahler: una lirica velata di grottesco, o data attraverso espedienti eccentrici, e una profonda umanità protetta dalla maschera da buffone», come accade per esempio nella «caricaturale *Marcia funebre alla maniera di Callot* della *Prima Sinfonia*; lo Scherzo predicatorio e burlesco della *Seconda*; il finale, con una canzonetta eseguita a coloratura, della *Quarta*; il *Ländler* e il burlesque della *Nona* [...] Infine, ci tengo ad aggiungere che questa continua modifica tonale del grottesco, all'interno della costruzione lirica indiretta, è senz'alcun dubbio caratteristica che, attraverso Mahler, riappare in Šostakovič: è difatti una delle vie del compositore russo verso la grande lirica, sebbene non l'unica o la più importante. Sofferiamoci in particolare sulla *Sesta Sinfonia* di Šostakovič, che a suo tempo stupì molti per la sua struttura: di nuovo, essa diventa comprensibile se ne interpreta il disegno drammatico come contrapposizione tra la profonda e filosofica "lirica diretta" del primo movimento e la "lirica indiretta" degli ultimi due.²³

Al fine della nostra analisi, troveremo pertanto analogie embrionali che riecheggiano preponderanti nella prima sezione sino a diventare sempre più perspicaci e nitide nella seconda. Ma non si tratta di vere e proprie caricature grottesche (come le ritroveremo nella *Quarta*), quanto piuttosto di un lirismo velato e costantemente nascosto dietro un'apparente maschera. Quel che più sorprende è la consapevolezza (*l'intenzione*)

del processo cognitivo e l'abilità di quest'ultimo nel rappresentarsi attraverso il costruito sonoro, determinato dalle innovazioni stilistiche di Mejerchol'd e dallo stretto rapporto con il concetto di poli-personalità sviluppato da Bachtin.

La seconda parte (Semiminima = 152) è un episodio meditativo che l'autore ha descritto come «la morte di un fanciullo ucciso sulla Prospettiva Nevskij» (come testimoniato in una lettera a Boleslav Javorskij). Šostakovič attua un'indagine creativa mossa dal senso etico e percettivo dove la realtà dei fatti (il dramma e la drammaticità degli eventi circostanti) evidenzia la necessità di un superamento ideologico delle ingiustizie sociali.

Possiamo dunque affermare che questi elementi di *shakespearizzazione* musicale siano presenti in innumerevoli episodi di stile, di stilismo compositivo, e affiorino all'interno della partitura con prorompente elasticità e maturità creativa se consideriamo la giovane età del compositore. Il processo di contaminazione ideologica svolto da Sollertinskij, ma allo stesso tempo privo di una qualsiasi imposizione cognitiva, si manifesta nel principio creante grazie alla consapevolezza descrittiva dell'architettura sonora. Non vi sono logiche populiste, di partito, ma mere espressioni di elasticità dello sviluppo ideologico che colgono a piene mani dalla secolare tradizione culturale dell'umanità stessa. Shakespeare diventa così un modello intrinseco, un emblema della rappresentazione sonora di personaggi che tendono a sovvertire *l'impasse* stantio della società sulla quale interagiscono seppur non necessariamente sviluppati in opere *ad hoc*, bensì introdotti in una visione olistica e capillare del mondo *tout court*. Sarebbe riduttivo soffermarsi sulle sole opere di carattere shakespeariano, anche se esse rappresentano un corpus importante della produzione dell'autore,²⁴ poiché per il fine del nostro discorso è importante apprendere sino a quando quest'aspetto sia divenuto significativo nell'evoluzione del processo creativo, determinando allo stesso tempo una consapevolezza processuale

²³ Sollertinskij, *Istoričeskie tipy*, p. 14.

²⁴ Šostakovič ha composto le musiche di scena per *Amleto* (1932, op. 32/32a e 1954), *Re Lear* (1940, op. 58a) e le colonne sonore delle omonime pellicole del regista Grigorij Kozincev (*Amleto*, 1964 e *Re Lear* 1970); su soggetto shakespeariano anche il celebre *Sonetto LXVI* presente nelle *Sei romanze su versi di poeti inglesi* (1942, op. 62 e 1971, op. 140).

nello sviluppo descrittivo dei fatti circostanti. La duplicità letterario-musicale diventa così un importante elemento descrittivo utile a decifrare l'evoluzione creativa dell'autore poiché svolge una funzione antecedente alla messa in opera dell'ideale compositivo.

In questa sezione, l'ossessiva alternanza tra archi e fiati offre di fatto un quadro parossistico ed estenuante dove le voci irrompono bruscamente sulla scena creando un senso di costante confusione mentre i repentini cambi dinamici garantis-

cono un costante sali-scendi, in un gioco morboso e volutamente caotico. Si tratta di un processo compositivo che accompagna l'ascoltatore sino alla prorompente uscita del coro *All'Ottobre* e mostra l'avvicinarsi dei conflitti epici e morali dell'essere dinanzi allo sviluppo storiografico sul quale sta interagendo. Dal confusionario caos prodotto dall'alternarsi delle voci strumentali emerge il militaresco ritmo del tamburo di battuta 170 (Fig. 4).

Fig. 4 – D. Šostakovič, Seconda sinfonia, bb. 169-171



Che sancirà, metaforicamente, l'avvento rivoluzionario e di conseguenza la presa di coscienza del popolo sovietico dinanzi agli orrori dell'imperialismo zarista; come testimoniato dal percettibile senso di giubilo di battuta 199 con il quale si avvia alla conclusione questa importante sezione.

Il modello shakespeariano diventa l'elemento inquisitore, il processo critico-estetico utile all'autore per determinare lo sviluppo delle poli-personalità presenti nella narrazione del suo romanzo musicale. Di conseguenza l'influenza di Sollertinskij è ascrivibile al processo cognitivo che soggiace nel pensiero del compositore stesso, utile per descrivere il senso epico, etico e passionale su cui si muove la sua creatività. Infatti, quest'opera si orienta su binari inconsueti abbandonando l'accademismo della *Prima* in favore di un lavoro percettivo mosso da riferimenti e impulsi extra-musicali. Collocandosi a distanza di pochi anni dall'avvento del realismo socialista, la *Seconda* riesce così a fruire di un'apertura creativa che fa emergere l'estro processuale e allontana la composizione da ogni deriva partitica. Il problema critico-interpretativo sta nella sua collocazione ideologica poiché l'exasperazione inconsueta dello sviluppo melodico e armonico,

pressoché assente, crea un costante senso di instabilità uditiva e porta l'opera lontana da ogni sentimentalismo e gusto popolare; fatta eccezione per il monito *All'Ottobre*. La creatività di Šostakovič si avvia verso un'escalation compositiva fortemente influenzata da elementi lontani dal tradizionalismo e allo stesso tempo sempre più assuefatta da logiche compositive innovative e inusuali; di fatto, non è un caso se da lì a poco verrà composta l'opera *Il naso* che diede il via al primo grande processo di demonizzazione delle sue opere.

Dunque, se facciamo confluire la retorica bachtiana di *epica* e *cognitio* con l'influenza esercitata dai modelli shakespeariani, noteremo come l'indagine speculativa e morale che caratterizza il comportamento dell'individuo sulla base delle proprie azioni, ovverosia l'etica, genera una serie di principi strettamente legati alla percezione (*perceptio*) dei sensi. I sensi guidano l'eroe all'interno del proprio mondo interagendo con le poli-personalità presenti nella fabula. Entrambi si fanno portavoce di un'analisi cognitiva e sensoriale che analizza l'ambiente descrittivo generante. Chiameremo questa tipologia di tipo smirnoviana²⁵, dove il rapporto uomo e storia, uomo e società,

²⁵ Aleksandr Smirnov, autore di un'acclamata monografia su Shakespeare edita nel 1934 e successivamente rivisitata a cavallo degli anni '50, divide le opere del Bardo in tre periodi ben distinti: il primo (1590-1600) caratterizzato dall'imperante *joie de vivre* e incline a

abbandona le derive metafisiche romantiche e le aspirazioni cosmiche scontrandosi con la realtà dei fatti, «con il mondo dell'attività febbrile, delle lacrime, del profitto, dei crimini e delle imprese eroiche [...] il suo punto nevralgico è l'accanito tentativo di ritrovare una visione del mondo collettivistica, di ristabilire il "dissoltosi legale tra i tempi e le epoche"²⁶, di confermare l'idea beethoveniana della fratellanza dell'umanità lavoratrice immersa negli orrori dello sfruttamento dell'Europa imperialista-capitalista».²⁷

La tensione etico-percettiva viene affidata al

costante dialogo tra archi e fiati nel quale si possono individuare echi drammatici che riportano alla mente le dinamiche espressive dell'*Ottava Sinfonia*. La seconda sezione è dettata da un caustico sperimentalismo dove le voci si alternano in brillanti giochi di chiaroscuro; si tratta di una serpentina orchestrale ricca di glissati, pizzicati e solitari monologhi (come il violino solo a battuta 108) (Fig. 5) nonché di ritmiche ossessive e ostinate sorrette da strumenti inusuali (il tamburo di battuta 170). Episodi che mettono in evidenza tutto l'estro compositivo e creativo del compositore.

Fig. 5 – D. Šostakovič, Seconda sinfonia, bb. 107-112

Il dramma shakespeariano, concepito nell'asserzione bachtiniana del termine, «è per sua natura estraneo ad una vera polifonia; il dramma può essere a più piani, ma non può essere *a più mondi*, esso ammette solo uno, e non più sistemi di riferimento [...] se anche si può parlare di una molteplicità di voci pienamente valide, lo si può fare solo riguardo a tutta l'opera di Shakespeare e non ai singoli drammi»²⁸. In altre parole, per ciascuna delle opere shakespeariane è presente una sola voce pienamente valida, quella dell'eroe, «mentre lo sviluppo polifonico presuppone una molteplicità di voci pienamente valide nell'ambito di un'opera, poiché solo a questa condizione sono possibili i principi polifonici di costruzione del tut-

to»²⁹. A nostro parere è appropriato considerare Dostoevskij come il creatore della vera polifonia³⁰, i cui presupposti estetico-letterari si sviluppano nell'ideale critico-compositivo di Sollertinskij e attraverso la sua influenza, nell'interpretazione cognitiva-percettiva di Šostakovič; tuttavia, se consideriamo l'opus shakespeariano attraverso l'analisi socio-politica di Smirnov, noteremo come l'ideologia dei suoi personaggi-eroi appaia indubbiamente polifonica grazie all'interazione uomo-società necessaria per lo sviluppo ideologico del processo create. Il significato semantico dello sviluppo musicale assume e riflette quindi la percezione cognitiva della tragicità smirnoviana nel tentativo di definire le voci-personaggi attra-

un'aristocrazia dominante contrapposta ai principi dell'umanesimo, il secondo (1600-1609) contraddistinto dai repentini cambiamenti politici per la successione al trono d'Inghilterra e un terzo (1609-1611) nel quale il destino beffardo dell'uomo si dimostra ancora una volta più forte della volontà intellettuale lasciando spazio all'abbandono e alla capitolazione dei propri ideali. All'interno di questa interpretazione gli uomini-eroi sono racchiusi in un sistema politico-sociale che essi stessi tentano di minare dall'interno. Diventa così evidente come la critica sovietica abbia in più circostanze posto l'attenzione sulla produzione shakespeariana relativa al secondo periodo, "sfruttando" il primo per via del suo lascito aristocratico-feudale e condannando il terzo per essersi allontanato dal nocciolo della questione.

²⁶ Questa citazione si riferisce al celebre monologo di Amleto sul finale del primo atto nel quale il protagonista enfatizza i limiti dell'autocrazia feudale grazie alle parole "la natura è sconvolta", più comunemente tradotte in "il mondo è fuori dai cardini".

²⁷ Sollertinskij, Ivan Ivanovič, *Simfonii Malera*, p. 295-296

²⁸ Bachtin, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, p. 49.

²⁹ *Ivi*, p. 49-50.

³⁰ Sull'interpretazione letterario-musicale in Dostoevskij si veda il secondo capitolo (*Le leggi della composizione*) in Leonid Grossman, *Dostoevskij artista*, Bompiani, Milano 1961.

verso la loro relazione con il mondo circostante, con l'interazione tra umanità e storicità dei fatti. Commemorare il decennale della Rivoluzione di Ottobre, significa prima di tutto rappresentare lo sviluppo epico ed etico di un'intera nazione, di un intero popolo che ha sovvertito un processo storiografico considerato obsoleto e stantio. Il rovesciamento del concetto monarchico-imperialista si riflette così in una presa di coscienza comune a molte opere dell'epoca dove gli enunciati dei propri uomini-eroi trova eco nell'indagine speculativa del mondo su cui essi interagiscono. Il raggiungimento ideologico si permuta in musica con la stessa naturalità comune agli scritti di Dostoevskij e Shakespeare. La seconda sezione orienta l'ascoltatore attraverso un viaggio fatto di contrasti, di enunciati lirici che si relazionano con la vacuità del mondo circostante; una parabola discendente che giunge omogenea e indissoluta sino al glorioso finale.

Se nell'esposizione musicale dei primi minuti si delinea l'insurrezione degli operai e dei soldati di Pietrogrado coinvolti nella Rivoluzione di febbraio, nell'ultima emerge tutta la sontuosità per la vittoria del popolo sull'autocrazia imperiale. L'avvento del coro (introdotto a partire da battuta 262) che da lì a poco sancirà il culmine passionale di tutta l'opera, si erge sul percorso ideologico intrapreso dall'uomo-eroe individuato nelle sezioni precedenti, le quali, ne hanno plasmato e contraddistinto l'essere.

Possiamo considerare l'ultima sezione (Poco meno mosso. Allegro molto e il coro *All'Ottobre*) come l'elemento anticipatore, embrionale e il conseguente vertice ideologico verso il superamento dell'*impasse* monologico e individuale della società contemporanea, dove lo sforzo creativo si materializza in una passionalità fondata sui presupposti dell'uguaglianza sociale, raccogliendo a piene mani su quanto espresso dalla dottrina marxista. L'ideale filosofico-compositivo di Šostakovič non colloca questi principi su piani differenti ma li unisce favorendo la sinergia tra

l'interpretazione bachtiana di *epica* e *cognitio* e quella smirnoviana di *etica* e *perceptio*, sviluppando un linguaggio critico che si muove sul concetto di pluralità cognitivo-percettiva. Questa pluralità è strettamente dialogica poiché discende da una totale abnegazione del pensiero monologico dove «l'intero processo della lotta delle idee e degli individui, il mondo dei conflitti etico-sociali sono dati dalla rifrazione della profonda personalità dell'autore, e cioè solo dalla voce della sua coscienza»³¹ e viene irrobustita dal polifonismo storico shakespeariano in cui la voce dei personaggi svolge un determinato disegno melodico nell'evoluzione dei fatti e diventa portatore di una propria visione del mondo circostante, «di una profonda immedesimazione psicologica, di una raffinatissima caratterizzazione psicologica dei tipi e dei modelli umani più diversi».³²

Pertanto, l'importanza del pensiero bachtiano-smirnoviano e della forte eredità esercitata nel pensiero critico di Sollertinskij si manifesta principalmente nell'interpretazione della letteratura sinfonica dove l'opera tende a diventare la rappresentazione concreta di azioni e sentimenti di persone concrete in situazioni drammatiche determinate in modo da esprimere non il solo astrattismo emozionale dell'essere ma anche i processi e i fenomeni del materialismo storico in cui si genera. Interpretare, o meglio re-interpretare opere e autori della storiografia musicale grazie all'interpretazione critico-filosofica di Sollertinskij, diventa un interessante approdo per esaminare la profondità e le peculiarità della cultura sovietica. Come ben rilevato da Luigi Pestalozza, la riconosciuta vitalità di quest'interpretazione critica trova eco in una «concezione della cultura che non è cosa dello specialismo, degli specialisti, ma appunto di tutti della e nella società in cui tutti sono alla pari».³³

Al fine della nostra trattazione possiamo dunque affermare come la forte incidenza dettata dall'approccio ideologico di Sollertinskij risieda in una costante trasposizione critica mossa da

³¹ Sollertinskij, *Istoričeskie tipy*, p. 11.

³² Sollertinskij, *Istoričeskie tipy*, p. 10.

³³ Sollertinskij, Ivan Ivanovič, *Hector Berlioz* (a cura di Samuel Manzoni e Simona Nicoli), LIM Editore, Lucca 2017, p. 76.

elementi extra-curricolari che permette al lettore di analizzare il linguaggio compositivo da più punti di vista sia cognitivi sia interpretativi. L'asse Sollertinskij-Bachtin, che come anticipato determina un percorso stilistico comune alle opere giovanili di Šostakovič, non si sofferma nel solo linguaggio sinfonico ma si addentra anche in quello operistico e teatrale grazie all'elemento popolare. Il *Rabelais* diventa la chiave di lettura utile a comprendere gli stili presenti nel costrutto sonoro dell'Amleto come anche de Il naso dove l'importanza del *corpo grottesco* si manifesta nella propria identificazione compositiva: i *cluster bachtiniani*.

Analizzare l'Amleto di Nikolaj Akimov significa prima di tutto partire dal presupposto storiografico della propria genesi, dall'evoluzione ideologica dei contenuti come anche dall'immaginario scenico offerto nel tentativo di poter stabilire con chiarezza la collocazione delle singole scene e dei passaggi musicali composti. Avviare questo processo analitico richiede però una costante sinergia fra fonti diverse e linguaggi lontani dal solo oggetto teatrale: non è un fatto se nella prima parte di questo lavoro abbiamo stabilito dei parallelismi fra la Seconda Sinfonia di Šostakovič e il processo biomeccanico di Meyerhold o l'immaginario scenico di Eisenstein.

Andato in scena al Teatro Vachtangov di Mosca il 19 maggio 1932 per commemorare i dieci anni dalla scomparsa del celebre regista da cui prende il nome, l'Amleto scaturì dure critiche e unanimi dissensi. Snaturato da quella *filosofia del dubbio* che contraddistinse e costituì il fenomeno dell'amletismo, l'opera si presentò priva del dramma intimo del proprio protagonista, grottesca e bizzarra. I suoi personaggi gironzolavano all'interno di una piccola Corte principesca della Rinascenza, tra minimi intrighi ma soprattutto

grandi vizi, Amleto venne rappresentato come un mezzo rivoluzionario cui aspirava sì all'umanesimo ma non aveva ancora rotto tutti i suoi legami con il mondo feudale, Ofelia era diventata una giovane damigella di corte libertina e ubriaca che spiava quest'ultimo per volere di Polonio mentre Orazio il complice degli stratagemmi di Amleto. Furono eliminati diversi monologhi, scartata quasi per intero la scena del cimitero, il dialogo con il becchino ("Oimè! Povero Yorick!") venne inserito nel secondo atto presso la biblioteca di Amleto, inoltre, grazie alla satira di Vladimir Mass e Nikolaj Ėrdman, il dialogo tra i becchini si vivacizzò al monito di "bere o non bere, questo è il problema" creando una parodia sul filosofeggiare di Amleto nei riguardi del significato della vita stessa. Il principe diventa un energico pretendente al trono, non titubante bensì risoluto e scaltro che incarna, in persona, lo spettro del defunto Re. Egli appare dinanzi alle guardie; recita, da solo, il monologo davanti alla corazza del padre morto. Si calza sul capo l'elmo regale, e da una brocca, entro cui egli, con un sorriso, recita un paio di battute, esce una voce sepolcrale.³⁴ Dalla surreale processione di mendicanti, storpi e invalidi del secondo atto che rievocano i personaggi delle tele di Pieter Bruegel il Vecchio, passando per le conversazioni *caricaturali* tra Claudio e Gertrude nel loro sfarzoso talamo nuziale, quest'interpretazione procede sovvertendo quella vittoria dello spirito sulla carne (Craig)³⁵ con la vittoria di quest'ultima sullo spirito. "Noi auspichiamo che il realismo shakespeariano, inammissibile nei secoli XVIII e XIX, sarà apprezzato dal nostro pubblico in tutta la sua meravigliosa forza" tuonava il giovane regista all'alba della prima al Vachtangov ma la contraddittorietà dei suoi contenuti come anche l'incomprensione di alcune scene diede vita a pareri discordanti e accesi dibattiti. Era difficile

³⁴ Questo episodio si rifà al dialogo tra Tommaso e Anselmo nel colloquio *L'esorcismo e lo spettro* di Erasmo da Rotterdam "Dopo cena, Polo, come al solito, andò a caccia e ad uccellare. Fauno recatosi sul luogo quando già le tenebre impedivano di distinguere gli oggetti con chiarezza, udì i gemiti strazianti. Era Polo, nascosto in un cespuglio, che li imitava da provetto attore, gridando in un vaso di creta perché la voce, risuonando nella cavità, avesse un tono ancor più lugubre", Erasmo da Rotterdam, *I colloqui*, Feltrinelli Editore, Milano, 1959, p. 268.

³⁵ Il regista e scenografo Edward Gordon Craig sosteneva che "questa vita di carne e sangue, che noi tutti amiamo, non è per me qualcosa in cui frugare e da mettere in mostra davanti al mondo, sia pure in forma convenzionale. Credo che la nostra aspirazione debba essere piuttosto cogliere una lontana, breve visione di quello spirito che chiamiamo Morte – evocare cose belle dal mondo immaginario" da *L'attore e la supermarionetta in Il mio teatro: L'arte del teatro; Per un nuovo teatro; Scena* introduzione a cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli Editore, Milano, 1971, p. 44.

comprendere la disarmonia di talune scene, l'uso eccessivo di situazioni grottesche come quando il protagonista, per esempio, avvolto

d'un lenzuolo e con una rapa in mano, scorrazza per la scena, e una turba di bambini gli schiamazza dietro ³⁶

Se la concordanza dei giudizi si presenta negativa evidenziando l'impossibilità di coniugare quest'arte alle problematiche coeve, discorso diverso riguarda le musiche di scena considerate senza alcun indugio, come un qualcosa di eccellente e meraviglioso. Si afferma all'unanimità che nella stesura di questo lavoro Šostakovič abbia "riciclato" parecchio materiale anziché comporne *ex novo*, offrendo un *corpus* generico lontano da quella caratterizzazione sonora dei personaggi shakespeariani che avverrà anni dopo con l'Amleto di Kozincev (basti pensare alla nota scena del monologo). Un aspetto che

potrebbe essere stato il risultato di onerose condizioni lavorative e rigide scadenze da parte dei teatri, i quali, portarono Šostakovič a reagire con il famoso articolo "Dichiarazione" nel 1931 ³⁷

dove segnalò di aver declinato la commissione di nuovi spettacoli teatrali per potersi concentrare esclusivamente sull'Amleto di Akimov; un'ipotesi che pur con tutta la sua logica plausibilità continua a restare una seducente interpretazione. Questi "modelli di riciclo" trovano sinergie con alcune composizioni del periodo ma riteniamo seguano un percorso ideologico più ampio e meno scontato. Non può essere un caso se l'elemento grottesco, nell'accezione bachtiniana del termine ovvero sia nell'affermazione del proprio cluster ideologico, si presenti indistintamente nel registro della tromba in tre episodi ben distinti de Il naso, dell'Amleto nonché della Lady Macbeth come riportato nello schema più in basso (Fig. 6).

Fig. 6 – Identificazione del cluster bachtiniano (elemento grottesco)



È molto probabile che la creatività di Šostakovič abbia stabilito la funzionalità di talune scene grazie all'introduzione di un elemento che potesse determinarne i presupposti: come nel caso della tromba. Seppur queste opere siano segnate da destini differenti (criticamente parlando), mostrano gli stessi elementi parodici e grotteschi che contraddistinguono il periodo esaminato, combinando con perizia e genialità

sfumature armoniche, melodie surreali e una tavolozza timbrica dalle tinte decise e sgargianti.

All'interno di questa splendida composizione il terzo atto, oltre a sviluppare un'intensità drammatica senza precedenti, si presenta tra i più arricchiti dall'estro del giovane compositore. Durante la celebre pantomima (III, 2) in cui gli attori inscenano l'assassinio di Gonzago, Amleto, interpretato dall'attore comico Anatolij Gorjunov, recita con

³⁶ Amleto bolscevico e codino in Scenario. Rivista mensile delle arti della scena, Treves-Treccani-Tumminelli Editori, Roma, 1932, p. 45.

³⁷ Michelle Assay, Akimov and Shostakovich's Hamlet: a Soviet 'Shakesperiment' in Actes des congrès de la Société française Shakespeare, 33, 2015, p. 8.

suntuosità "La regina ritorna; trova il re morto e simula grande dolore" mentre l'accompagnamento orchestrale composto di archi e fiati intona un'eterea melodia che ricorda il crescendo del preludio a *Tristano e Isotta* dopo il breve ma intenso dialogo tra violini, flauti, oboi e clarinetti. Segue la scena del flauto (III, 3), nella quale Šostakovič canzona l'incompetenza tecnica degli esponenti proletari del RAPM³⁸ e del compositore Aleksandr Davidenko, autore del brano *Volevano batterci, volevano batterci* su versi del poeta Dem'jan Bednyj, divenuto rinomato dopo il conflitto sino-sovietico del 1929.³⁹ Amleto preme il flauto dalla parte bassa del suo corpo mentre dall'orchestra un ottavino, accompagnato dal tamburino, emette un suono stridulo e fuori registro in seguito replicato dalla tromba e soprattutto dalla tuba che armeggia sulle note del citato successo di Davidenko schernendolo. La capacità creativa di Šostakovič emerge in tutta la propria grandiosità anche nelle scene finali, soprattutto nella canzoncina di un'ubriaca Ofelia (IV, 5) che barcollando tra gli ospiti di un regale banchetto finirà per affogare in un fiume poco distante e nel sontuoso *Requiem* sul finire del quinto atto. Questo breve *excursus* evidenzia sin da subito la complessità strutturale di questo lavoro poiché la maggior parte delle informazioni a noi pervenute riguardo la sola composizione sono attribuibili a Jurij Jelagin, un orchestrale del Teatro Vachtangov emigrato in Occidente dopo il secondo conflitto mondiale. Nelle sue memorie, edite nel volume *The Taming of the Arts* (1951), l'autore offre interessanti osservazioni sulla messinscena di Amleto seppur con qualche antipatico errore sull'interpretazione delle singole parti.⁴⁰ Resta interessante anche il lavoro svolto da Christopher R. Wilson⁴¹ che suddivide la composizione in quattro categorie: musiche da palcoscenico, magiche, d'atmosfera e relative a taluni personaggi. L'autore sostiene che delle quattro, quella d'atmosfera, occupandosi di

beni immateriali quali l'animo e le sensazioni, si presenta come la più difficile da analizzare poiché s'identifica con il mutarsi dal sospetto alla fiducia, dalla vendetta al perdono come anche dall'odio all'amore e viceversa. A parte questi esigui lavori, sull'argomento non ci sono trattazioni esaustive né tantomeno analisi teoriche atte a soddisfare la genialità di questa splendida composizione, fatta eccezione per il lavoro di Assay dove il processo di *shakespearizzazione* della tragedia del Bardo viene analizzata con perizia e ampio senso critico. Tornando all'estroso lavoro di Akimov possiamo dunque concludere queste prime ricerche affermando che

Accanto all'Amleto psicopatico anzi psicoanalitico, all'Amleto in marsina nevrastenico e decadente, insomma accanto alle innumerevoli interpretazioni di questi ultimi decenni, che tutte variamente accentuano l'inespresso e il misticheggiante della grande figura shakespeariana, offrendo alle folle una giustificazione letteraria delle proprie incertezze e inquietudini, accanto a tutti questi Amleti, l'Amleto del Teatro Vachtangov si allinea come un serio tentativo di porre in rilievo la nota ambientale e ironica del dramma, di offrire ad un pubblico semplice un dramma che è semplice.⁴²

dove risulta necessario ampliarne il ventaglio cognitivo per evitare di far capitolare l'intrinseco significato che giace al proprio interno. La chiave di lettura per affrontare questa decade compositiva risiede nella stretta relazione cognitiva che lega Bachtin a Sollertinskij dove la simbologia critico-letteraria ci permette di individuare modelli cognitivi-percettivi (Dostoevskij-Shakespeare) nonché elementi folkloristico-popolari (Rabelais) lontani dai preconcetti imposti dal realismo socialista. Il processo tripartitico-detotalizzante si presenta dunque come uno strumento analitico di assoluta rilevanza storiografica capace di ri-leggere sia l'intento compositivo sia l'ideale stilistico. Ci apprestiamo a farlo.

³⁸ Con questa sigla si intende l'Associazione russa dei musicisti proletari, la quale si contrappose con fervore agli ideali avanguardisti dell'Associazione della musica contemporanea (ASM) durante gli anni Venti e trenta del Novecento.

³⁹ È stato un conflitto armato andato in scena dal 22 luglio al 9 settembre del 1929 tra le truppe sovietiche del generale Vasilij Bljuher e quelle cinesi di Zhang Xueliang lungo le comuni frontiere della ferrovia orientale cinese (CER, Chinese Eastern Railway).

⁴⁰ Come nel caso della scena di Amleto e Rosencrantz, erroneamente attribuita a quella del flauto.

⁴¹ Christopher R. Wilson, *William Shakespeare*, in Stanley Sadie and John Tyrrell, eds., *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1992, Vol. 4, p. 338-347.

⁴² *Amleto bolscevico e codino*, p. 46.

Elenco autori

ASSAY, Michelle. Akimov and Shostakovich's Hamlet: a Soviet 'Shakesperiment'. In: CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE, 33., 2015. Actes [...]. [S. l.], 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/shakespeare/3329>. Acesso em: 18 jan. 2021.

BACHTIN, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Einaudi: Torino, 1968.

BACHTIN, Michail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale. Torino: Einaudi, 1979.

CASSOTTI, R. S. *Music, Answerability, and Interpretation in Bakhtin's Circle: reading together* M. M. Bakhtin, I. I. Sollertinsky, and M. V. Yudina. In: Chronotope and Environments: Festschrift for Nikolay Pan'kov, Moscow-Barant. [S. l.: s. n.], 2011.

CLARK, Katerina; DOBRENKO, Evgeny. *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. [S. l.]: Yale University Press, 2006.

CRAIG, Edward Gordon. *Il mio teatro: L'arte del teatro*; Per un nuovo teatro: Scena introduzione a cura di Ferruccio Marotti. Milano: Feltrinelli Editore, 1971.

FAIRCLOUGH, Pauline. Mahler reconstructed: Sollertinsky and the Soviet Symphony. *The Musical Quarterly*, v. 85, n. 2, Summer 2001.

FAIRCLOUGH, Pauline. *A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony*. Burlington, VT: Ashgate, 2006.

FROLOVA-WALKER, Marina (*Music and Soviet power, 1917-1932*). Woodbridge, UK: The Boydell Press, 2012.

GROSSMAN, Leonid. *Dostoevskij artista*. Milano: Bompiani, 1961.

GYÖRGY, Lukács. *La nascita del romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*. Torino: Einaudi, 1976.

PITCHES, J., *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London: Routledge, 2006.

PULCINI, Franco. *Šostakovič*. Torino: EDT, 1988.

SCENARIO: RIVISTA MENSILE DELLE ARTI DELLA SCENA. Amleto bolscevico e codino. Roma: Treves-Treccani-Tumminelli Editori, 1932.

SMIRNOV, Aleksandr. *Shakespeare: A Marxist Interpretation*. Critic's Group, 1936.

SOLLERTINSKIJ, Ivan Ivanovič. «Gamlet» Šekspira i evropejskij gamletizm (L'Amleto di Shakespeare e l'amletismo europeo) in *Pamjati I. I. Sollertinskogo (In memoria di I. I. Sollertinskij)* edito da L. Micheeva. Leningrado: Sovetskij Kompozitor, 1974.

SOLLERTINSKIJ, Ivan Ivanovič. *Hector Berlioz* (a cura di Samuel Manzoni e Simona Nicoli). Lucca: LIM Editore, 2017.

SOLLERTINSKIJ, Ivan Ivanovič. *Istoričeskie tipy simfoničeskom dramaturgii (Tipologie storiche di drammaturgia sinfonica)* in *Izbrannye Stat'i o Muzyke (Articoli scelti sulla musica)*. Leningrado: Leningradskaja Filarmonija, 1946.

SOLLERTINSKIJ, Ivan Ivanovič. *Simfonii Malera (Le sinfonie di Mahler)* in *Musykal'no-istoričeskie etjudy (Studi storico-musicali)*. Leningrado: Muzgiz, 1956.

SOLLERTINSKIJ, Ivan Ivanovič. *Musica e letteratura al tempo dell'Unione Sovietica* (a cura di Samuel Manzoni). Lucca: LIM Editore, 2017.

CHRISTOPHER, R. Wilson. *William Shakespeare*. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan, 1992. v. 4.

Samuel Manzoni

Dottorando di ricerca presso il Musikwissenschaftliches Institut dell'Università di Zurigo (Svizzera); Laurea Magistrale presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna (Italia); dal 2011 ha presenziato in molteplici convegni nazionali ed internazionali tra cui Durham, New Orleans, Istanbul, Budapest, Erevan, Helsingor, elaborando il pensiero critico di Sollertinskij sul sinfonismo europeo e l'interpretazione musicale dei personaggi shakespeareiani.

Indirizzo postale

Samuel Manzoni

Università di Zurigo, Musikwissenschaftliches Institut
Florhofgasse 11, 8001
Zurigo, Svizzera

Os textos deste artigo foram conferidos pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.