

Capitolo quarto

DMÍTRIJ ŠOSTAKÓVIČ

Elemento aggiuntivo a *La musica russa nella prima metà del Novecento*

Dmítrij Dmítrievič Šostakóvič (1906-1975, Fig. 1) è considerato un **pilastro della musica russa del XX secolo** e uno dei maggiori compositori sovietici. Infatti il suo percorso artistico si è svolto lungo l'intero arco di tempo politicamente segnato dalla caduta del secolare impero degli zar e il conseguente avvento dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche (URSS).

Nato a San Pietroburgo in una famiglia di origini polacche, si avvicina all'arte dei suoni grazie alla madre, che lo induce allo studio del pianoforte insieme alla sorella maggiore Maria. Mostrandosi talentuoso sin dalla giovane età, a partire dal 1919 si perfeziona al conservatorio della sua città, in quegli anni diretto da **Aleksandr Glazunov**

(vedere il Capitolo terzo, *La musica per i balletti dei Teatri Imperiali russi*, p. 153), che apprezzandone le doti gli assegna una borsa di studio. Quindi approfondisce sia lo strumento con Leonid Nikolaev sia la composizione con Maksimilian Štejnberg e nel 1923 si diploma in pianoforte col massimo dei voti, vantando gli elogi dello stesso Glazunov.

A causa della morte del padre nel 1922, la sua famiglia accusa notevoli difficoltà economiche, così mentre termina gli studi il giovane Dmítrij si adatta a lavorare come pianista accompagnatore delle proiezioni dei film muti, esperienza che gli tornerà presto utile.

Al contempo, desiderando diplomarsi anche in composizione, nello stesso 1923 inizia a scrivere la sua **Prima Sinfonia** (op. 10), che termina nel 1925 per presentarla come prova d'esame finale di questo diploma. Il lavoro contiene già diversi aspetti poi divenuti caratteristici della sua scrittura, come le



Fig. 1 – Dmítrij Šostakóvič in uno scatto del 1959 eseguito dalla celebre fotografa Ida Kar. Londra ©National Portrait Gallery.

armonie dissonanti, un **linguaggio trasgressivo venato di ironia** e una **ritmica particolarmente estrosa**. Eseguita per la prima volta in pubblico nel 1926 con l'orchestra Filarmonica di Leningrado, questa sinfonia ottiene un successo clamoroso e a soli vent'anni gli vale così tanta notorietà da diventare un pezzo prediletto dalle maggiori orchestre europee e statunitensi. Inoltre il danzatore e coreografo moscovita **Leonid Mjasin** (1895-1979), che negli anni '30 del Novecento lavora assiduamente al nuovo genere della "sinfonia coreografica" (basato sul legame tra la coreografia e il genere sinfonico in musica), nel 1939 la sceglie per il suo balletto **Rouge et Noir** (Rosso e Nero), poi replicato col titolo *L'Étrange Farandole* (La strana farandola), avvalendosi della collaborazione del celebre **Henri Matisse** per il siparietto, le scene e i costumi.

♪ **Dmítrij Šostakóvič, Sinfonia n. 1 in Fa minore**

L'autore in questi anni intensifica la sua attività di pianista e si avvicina alle **ideologie moderniste dei movimenti artistici d'avanguardia**, sviluppatasi in Russia nel decennio successivo alla Rivoluzione d'Ottobre con il favore del Commissario del popolo all'istruzione Anatolij Lunačarskij. Quindi nel 1928 conosce il celebre regista e pedagogo teatrale **Vsevolod Mejerchol'd** (1874-1940) – noto per aver creato il metodo dell'*attore bio-meccanico* – che gli affida la sezione musicale del suo teatro a Mosca, of-

frendogli anche ospitalità a casa sua. Il contatto diretto con l'ambiente teatrale e l'amicizia con questo regista rivoluzionario sono per lui molto proficui e incidono nel delinearsi del carattere grottesco e sarcastico in direzione antiborghese del suo primo stile. Per Mejerchol'd egli scrive le musiche di scena della pièce in cinque atti **La cimice** (*Klop*, op. 19) del poeta e drammaturgo **Vladimir Majakovskij** (1893-1930), considerato il "cantore della Rivoluzione d'Ottobre" e amico del regista (Fig. 2). La pièce ha un soggetto astruso e surreale e va in scena il 13 febbraio 1929 nel teatro moscovita di Mejerchol'd, il quale gli chiede di prendere a modello il repertorio musicale delle bande dei pompieri. In seguito il compositore ne ricava una suite orchestrale in sette movimenti (op. 19a).



Fig. 2 – Dmítrij Šostakóvič al pianoforte con accanto Vsevolod Mejerchol'd e dietro di loro Vladimir Majakovskij nel 1929 durante la preparazione della pièce *La cimice*. Fotografia di autore sconosciuto, © RIA "Novosti".

♪ **Dmítrij Šostakóvič, suite da *La cimice***

In questo clima ricco di creatività e sperimentazioni, Šostakóvič mette a frutto la sua esperienza come pianista accompagnatore stringendo anche un rilevante **sodalizio con il mondo del cinema**, che inaugura nel 1929 con la scrittura della colonna sonora per il film muto ***La nuova Babilonia*** (*Novyj Vavilon*) dei registi dell'avanguardia futurista Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg. Tale evento è ritenuto di particolare importanza nella storia del rapporto della musica con il cinema, si ripeterà negli anni successivi per altre quattro pellicole di Kozincev e Trauberg e proseguirà fino al 1950 con oltre trenta titoli, tanto che Šostakóvič è considerato uno dei più prolifici autori di musica per la cinematografia sovietica.

Già in questi anni giovanili egli si mostra **anticonformista e spregiudicato** e in tal senso è significativo un episodio occorsogli nel 1925, da lui stesso descritto in una lettera indirizzata all'amico pianista Lev Oborin. Nella missiva Šostakóvič racconta che mentre accompagnava la proiezione di un documentario sull'ornitologia, si è «infervorato» e ha «cominciato a imitare gli uccelli in modo tale da arroventare la volta celeste». Ciò ha provocato «un fortissimo scoppio di applausi con fischi penetranti» e al termine della proiezione gli è stato riferito che per qualcuno del pubblico «il pianista probabilmente era ubriaco». Per nulla turbato, il compositore dichiara di aver provato «soddisfazione per essere riuscito a far uscire dai gangheri il pubblico del cinema».

Infatti nel suo primo periodo compositivo l'autore presenta uno stile caratterizzato da una **vena sarcastica tendente alla parodia e al grottesco**, espressa in una **scrittura poliedrica ricca di influssi atonali o politonali** e unita a una **ricerca eccentrica sul ritmo**. A questa fase stilistica appartiene una vasta produzione che comprende diversi generi e insiemi, accomunati da un criterio fortemente improntato sulla **ricerca d'avanguardia di stampo europeo** e su uno spiccato **impianto rivoluzionario, sia nell'aspetto strettamente compositivo sia nell'approccio ideologico**, che lo vede determinato a perseguire un fine morale dell'arte con la volontà di mettere in ridicolo le ipocrisie borghesi. Quindi perviene a uno stile personalissimo frutto di una sottile e sapiente sintesi tra la moderna musica d'arte occidentale e il jazz, il materiale folklorico russo, il sinfonismo sovietico e la più disparata musica di consumo.

Tra i titoli più significativi si annoverano due **capolavori per il teatro**. Il primo è ***Il naso*** (*Nos*, op. 15), opera di satira antiborghese in tre atti e un epilogo, con libretto dello stesso Šostakóvič insieme agli scrittori Georgij Jonin, Aleksandr Prejs ed Evgenij Zamjatin, basato sull'omonimo racconto

del celebre poeta e drammaturgo russo **Nikolaj Vasil'evič Gogol'** (1809-1852). Composta nel 1928 durante la permanenza a Mosca a casa di Mejerchol'd, l'opera mostra un evidente influsso della singolare personalità del regista e degli sperimentalismi *biomeccanici* del suo teatro. Quindi mette in ridicolo la società borghese e la sua folle burocrazia e va in scena il 12 gennaio 1930 al Teatro Malyj di Leningrado. Il soggetto è bizzarro, avendo come protagonista un funzionario di San Pietroburgo che perde il suo naso, per poi ritrovarlo nelle vesti di consigliere di Stato e imbattersi in situazioni surreali prima di riaverlo al suo posto. Šostakóvič sostiene di esserne stato attratto «per il suo contenuto fantastico e assurdo, esposto da Gogol' in un tono strettamente realistico» e imbastisce una partitura poliedrica in cui convivono esperimenti dissonanti e rimandi alla musica popolare o del teatro di varietà in assetto parodistico. Sia nel trattamento canoro sia nell'impiego timbrico l'autore mostra una fervida creatività, utilizzando espedienti insoliti di politonalità e deformando i canonici registri degli strumenti e della voce per imprimere alla musica una spiccata forza caricaturale.

♪ Dmítrij Šostakóvič, opera *Il naso*

Il secondo lavoro per il teatro è l'opera in quattro atti ***Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*** (*Ledi Makbet Mcenskogo uezda*, op. 29), anche questa sfrontatamente antiborghese e anticonformista con libretto dello stesso compositore insieme ad Aleksandr Prejs, tratto dal racconto omonimo dello scrittore Nikolaj Semënovič Leskov (1831-1895). La vicenda, cruda e brutale, si svolge nella Russia zarista dell'Ottocento e ha per protagonista la giovane Katerina L'Vovna, sposata con Zinovij, figlio del mercante imborghesito Boris Izmajlov. Stanca delle assenze del marito e oppressa dalla pesantezza dell'ambiente familiare, la donna diventa amante di Sergej, servo di Boris, e presa da questa passione uccide prima il suocero e poi il marito. A causa degli omicidi i due amanti vengono deportati in Siberia, ma durante il viaggio Katerina scopre che Sergej è un uomo meschino e disonesto e che la tradisce con un'altra prigioniera. Offesa nei suoi sentimenti d'amore, la giovane si getta nelle acque di un lago trascinandosi con sé la sua rivale. La musica è ricca di dissonanze e di tratti violenti e immerge gli spettatori in un'atmosfera inquietante che porta a riflettere sulle angosce e sulle miserie umane in forma di **denuncia sociale**. Non mancano elementi grotteschi, truculenti ed erotici, che ricordano la scrittura espressionista del *Wozzeck* di Alban Berg (vedere il Capitolo quarto, p. 226), con citazioni distorte e triviali di musiche popolari e di consumo. L'unico ruolo "lirico" e di trascinate *pathos* è quello di Katerina, personalità dal profilo psicologico sofferente e lacerato che svela la tragicità della solitudine e dell'av-

vilimento fino all'autodistruzione. Tuttavia Šostakóvič imprime alle parti vocali una melodiosa cantabilità e inserisce degli interludi orchestrali tra i quattro atti dell'opera, mostrando con maestria in modo intenso e commovente l'aspetto sinfonico della sua penna. Terminato nel 1932, lo spettacolo è rappresentato sia al Teatro Malyj di Leningrado sia al Teatro Nemirovič-Dančenko di Mosca rispettivamente il 22 e 24 gennaio del 1934, e ottiene uno strepitoso successo di pubblico e di critica che gli vale un rilevante numero di repliche in entrambi i teatri, oltre a rappresentazioni in diverse città europee e americane.

Tuttavia nello stesso 1934 nell'Unione Sovietica guidata da Iosif Stalin, il responsabile della cultura Andrej Ždanov proclama la dottrina del **“realismo socialista”**, che indica i metodi da adottare in tutte le produzioni culturali con l'obbligo di “descrivere la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario”, veicolando un senso di ottimismo in un linguaggio comprensibile dalle classi proletarie. In questo contesto ogni lavoro artistico deve mirare a un contenuto che risponda a scopi sociali e quindi vengono bandite tutte le ricerche sugli aspetti formali, in quanto espressioni dell'ideologia borghese e fini a sé stesse. Chi viene accusato di “formalismo” può subire punizioni di ogni genere.

Il 26 gennaio 1936 questa opera di Šostakóvič viene replicata al Teatro Bolšoj di Mosca alla presenza di Stalin, e due giorni dopo sul quotidiano *Pravda* (Verità), organo ufficiale del Partito Comunista, compare un articolo di autore anonimo dal titolo ***Confusione invece di musica***, che la definisce “caotica”, “primitiva” e “immorale”, accusando l'autore di perseguire un “formalismo piccolo borghese” contro «le esigenze della cultura sovietica» e avvertendo senza mezzi termini che quello di Šostakóvič «è un gioco di ingegnosità che può finire molto male». Quindi l'opera viene dichiarata “inadatta al popolo sovietico” e radiata dai teatri. Potrà essere messa di nuovo in scena a Mosca solo nel 1963, anche se fortemente emendata delle parti più truculente e col nuovo titolo ***Katerina Izmajlova***, grazie al “disgelo” politico e culturale promosso dopo la morte di Stalin dal suo successore Nikita Chruščëv.

Per questo la vicenda occorsa alla *Lady Macbeth* di Šostakóvič è oggi considerata **uno dei più eclatanti esempi di censura politica** nei confronti del teatro e dell'arte in generale.

♪ **Dmítrij Šostakóvič, opera *La Lady Macbeth del distretto di Mcensk***

♪ **Dmítrij Šostakóvič, suite da *La Lady Macbeth del distretto di Mcensk***

Appartengono allo stile della “prima maniera” anche le musiche per **tre balletti**, di cui due composte una dopo l'altra a distanza di un anno. La prima è quella per **L'età dell'oro** (*Zolotoj vek*, op. 22) del 1930 su libretto di Aleksandr Ivanovskij con coreografie di Vasilij Vajnonen (1901-1964) per il primo e terzo atto e di Leonid Jakobson (1904-1975) per il secondo. Satirico, caricaturale e derisorio, il balletto è rappresentato il 26 ottobre 1930 al Teatro Accademico Statale di Opera e Balletto di Leningrado (ex Teatro Mariinskij di San Pietroburgo) e porta sulla scena una squadra di calcio russa. Il gruppo sportivo, impegnato in una tournée in Europa occidentale, viene a contatto con personalità del mondo borghese capitalistico dal profilo “politicamente scorretto” e nettamente divergente dalla società sovietica, che finiscono col far arrestare la squadra con l'accusa di truffe. Il balletto si conclude con la liberazione degli sportivi grazie all'intervento degli operai in lotta con il capitalismo. La partitura è particolarmente brillante e vivace e include brani dal sapore jazz oltre a danze in voga nel mondo occidentale come il tango, il foxtrot e il tip-tap, distinguendosi per un'orchestrazione singolare con impasti timbrici insoliti e ruoli solistici fantasiosi destinati agli strumenti a fiato. Nello stesso anno l'autore ne ricava una suite per orchestra in quattro movimenti (op. 22a), elogiata per inventiva e finezza espressiva della tessitura sinfonica. Tuttavia la rappresentazione del balletto dopo la diciottesima replica viene vietata dalle autorità governative a causa della presenza delle moderne danze occidentali, che nell'Unione Sovietica sono proibite. In tempi successivi, questo lavoro di Šostakóvič è ripreso dal direttore artistico del Balletto del Teatro Bol'soj di Mosca **Jurij Grigorovič** (1927-), che lo rimette in scena nel 1982 con un nuovo libretto scritto da lui stesso insieme al critico letterario e teatrale **Isaak Glikman** (1911-2003), a suo tempo caro amico e consulente letterario del compositore.

♪ **Dmítrij Šostakóvič, L'età dell'oro nella versione coreografica di Jurij Grigorovič e libretto di Grigorovič e Isaak Glikman (1982)**

Il secondo lavoro per un balletto è **Il bullone** (*Bolt*, op. 27) del 1931, coreografato da Fëdor Lopuchov (1886-1973) su libretto di Viktor Smirnov. Ancora una volta si tratta di una composizione satirica mirata a mettere umoristicamente in ridicolo le ottusità dei burocrati borghesi. La trama si snoda attorno all'inetto Len'ka Gul'ba, che odiando il suo lavoro in fabbrica, decide di sabotarne i macchinari manomettendo gli ingranaggi con un bullone, ma grazie all'intervento di alcuni ragazzi appartenenti alla Gioventù Comunista, il suo piano fallisce. La partitura unisce brani di musica seria ad altri di carattere popolare in forma di parodia, aggiungendovi anche l'imitazione dei suoni martellanti dei macchinari delle fabbriche.

Alla prima rappresentazione dell'8 aprile 1931 al Teatro Accademico Statale di Opera e Balletto di Leningrado il pubblico dimostra di non gradire lo spettacolo, che quindi non viene mai replicato e l'autore ne ricava una vivace suite in otto movimenti (op. 27a). Inoltre qualche tempo dopo il regime inserisce il titolo tra le censure rivolte ai lavori di Šostakóvič.

Il terzo e ultimo balletto del compositore è **Il rivo chiaro** del 1935, noto anche come **Il limpido ruscello** (*Svetlyj ručej*, op. 39), coreografato da Fëdor Lopuchov che ne cura anche il libretto insieme al drammaturgo Adrian Piotrovskij. Rappresentato al Teatro Malyj il 4 aprile 1935, ha per argomento un tradimento amoroso avvenuto tra alterne vicende e travestimenti presso un *kolchoz*, fattoria collettiva sovietica, dove per la festa del raccolto è chiamato a esibirsi un gruppo di ballerini. Nonostante che la musica, pur mantenendo un carattere satirico, sia nettamente semplificata in termini armonici, melodici e ritmici rispetto alle ricerche d'avanguardia del recente passato, nel febbraio del 1936 anche questo lavoro è preso di mira sul giornale *Prawda* con un articolo intitolato *La falsità del balletto*, che segue di pochi giorni quello contro la *Lady Macbeth*. Quindi Lopuchov è costretto a dimettersi dalla carica di coreografo del Teatro Malyj e viene temporaneamente allontanato da Leningrado.

Dal canto suo, Šostakóvič decide di non comporre più musiche per il balletto. Spaventato dalle minacce e dalle accuse di essere “un nemico del popolo” (nel clima delle “purghe” staliniane che sopprimono molti artisti dissidenti), ma anche scisso tra la volontà di indagare la scrittura moderna e le aspre dinamiche di partecipazione alla vita artistica della sua terra, egli si trova costretto a modificare il suo linguaggio musicale, rendendolo più lineare e comunicativo. Ad anticipare nell'immediato la sua transizione stilistica è la vicenda legata alla **Quarta Sinfonia** op. 43: terminata nella primavera del 1936 e programmata una prima esecuzione a dicembre, viene ritirata dallo stesso autore per timore che la sua struttura non convenzionale, con notevoli influssi mahleriani, potesse irritare le autorità. Quindi questa sinfonia potrà essere eseguita solo venticinque anni più tardi, nel periodo del “disgelo” che segue alla scomparsa di Stalin nel 1953.

Perciò la **Quinta Sinfonia** in re minore op. 47, composta nel 1937, mostra in maniera lampante una reazione ragionata ai dettami del governo, dimostrata pubblicamente dallo stesso autore che la presenta come «una risposta positiva e stimolante da parte di un artista sovietico a delle giuste critiche». Quindi l'assetto generale del lavoro sinfonico si avvicina alla “tradizione”, con un linguaggio lineare e di facile comprensione e strutture armoniche più convenzionali. Così Šostakóvič viene “riabilitato” e chi lo aveva attaccato osserva che egli ha “riconosciuto i suoi errori” ed è migliorato. Articolata nei canonici quattro movimenti, nell'ultimo in agogica *Allegro non troppo* la

composizione evoca un'atmosfera festosa e ottimistica. L'autore però confida all'amico Solomon Volkov i suoi veri sentimenti in merito a questa "allegria" finale, evidenziandone la forzatura dovuta ai *dictat* del "realismo socialista": «Di cosa si dovrebbe giubilare? Il giubilo è forzato, è frutto di costrizione [...]. È come se qualcuno ti picchiasse con un bastone e intanto ti ripetesse: "Il tuo dovere è di giubilare, il tuo dovere è di giubilare" e tu ti rialzi tremante con le ossa rotte e riprendi a marciare bofonchiando: "Il nostro dovere è di giubilare, il nostro dovere è di giubilare". Si può dunque definirla un'apoteosi quella della Quinta? Bisogna essere completamente sordi per crederlo».

♪ Dmítrij Šostakóvič, Quinta sinfonia in re minore

Tuttavia, nonostante le imposizioni, egli non perde di potenza espressiva né limita la sua produzione, aprendosi a un periodo compositivo molto prolifico all'interno del quale il richiamo alla semplicità diviene occasione per rigenerare la scrittura, affinando l'equilibrio formale e strutturale e regolando le sperimentazioni con un risultato di notevole efficacia, nonché di pregiato valore artistico.

Nel 1937 è nominato professore di strumentazione e poi anche di composizione al conservatorio di Leningrado e a partire dal 1938 mostra un **interesse speciale per il repertorio cameristico**, destinando ai **quartetti d'archi** una notevole cura con ben quindici composizioni. Sovente considerata come espressione del lato più intimo del suo essere, la musica da camera diviene per Šostakóvič l'ambito prediletto per perpetuare in parte le sue ricerche innovatrici, in una cornice spesso velata per non incorrere nella censura del regime.



Fig. 3 – Dmítrij Šostakóvič (secondo da sinistra) con gli strumentisti del Quartetto Beethoven alla prima esecuzione assoluta del *Quintetto per pianoforte e archi*. Mosca, sala piccola del conservatorio, 23 novembre 1940. Fotografia di autore sconosciuto.

Dopo il *Quartetto n. 1* in do maggiore op. 49 del 1938, nel 1940 è la volta del celebre *Quintetto per pianoforte e archi* in sol minore op 57, articolato in modo inusuale in cinque movimenti e pensato per il "Quartetto Beethoven", un gruppo di strumentisti diplomati al conservatorio di Mosca, che stringe con lui un duraturo sodalizio (Fig. 3). Presentata il 23 novembre 1940 in questo conservatorio con lo stesso autore al pianoforte, la

composizione è rigorosa, lineare e ordinata – tanto che il quotidiano *Pravda* la descrive come musica «liricamente lucida, umana e semplice» – e ottiene un grande successo di pubblico e di critica che vale all'autore l'assegnazione del Premio Stalin nel 1941.

♪ **Dmítrij Šostakóvič, Quintetto per pianoforte e archi in sol minore**

Un trionfo internazionale, questa volta promosso dal governo per motivi di necessità politica, riguarda la **Settima Sinfonia** in do maggiore op. 60.

In una delle fasi più cruente della Seconda Guerra mondiale, il 22 giugno del 1941 la Germania nazista invade l'Unione Sovietica, per poi attaccare l'8 settembre la città di Leningrado con un assedio che durerà quasi novecento giorni.

Il grande turbamento provocato dalla devastazione della sua patria spinge Šostakóvič a comporre questa sinfonia, che prende il nome di **Sinfonia Leningrado** perché dedicata alla sua città natale sotto assedio e viene scritta di getto tra il 15 luglio e il 27 dicembre del 1941. In un discorso tenuto alla radio il 16 settembre, egli incoraggia i suoi concittadini informandoli di stare lavorando a questa composizione «nonostante la guerra e il pericolo che minaccia Leningrado», affinché tutti sappiano «che la vita nella nostra città procede normalmente e che ognuno di noi rimane al suo posto». Quindi manifesta la sua vicinanza alla popolazione aggiungendo di essere molto legato alla sua città natale, che non ha mai abbandonato, e di sentire «adesso più che mai la tensione della situazione».

Durante la stesura l'autore scrive anche l'articolo *I giorni della difesa di Leningrado*, in cui espone il suo pensiero in merito alla composizione e i significati di cui intende rivestirla, dichiarando: «cerco di comunicare l'impatto emotivo della guerra». Quindi la sinfonia è intrisa di intenso sentimento ed è concepita secondo un'idea poetica che funge da “programma interiore” con un titolo per ogni movimento, che però poi viene eliminato. Infatti spesso Šostakóvič per gli scritti sinfonici si aggancia a elementi extra-musicali, e i temi drammatici della guerra e della morte sono d'ispirazione per numerosi lavori successivi. Lavoro magniloquente e monumentale, la sinfonia è eseguita per la prima volta dall'orchestra del Bol'šoj di Mosca il 5 marzo 1942 presso il Palazzo della Cultura di Kujbyšev (oggi Samara), città degli Urali dove il compositore viene sfollato per ordine del governo assieme ad altri artisti di rilievo, e diviene ben presto **l'emblema della resistenza del popolo russo al nazismo** e l'opera sinfonica più popolare dell'autore.

Lo stesso Stalin si adopera per farla conoscere in tutto il mondo e ordina di spedire la partitura in microfilm fino a New York, dove dopo un viaggio avventuroso è accolta da Arturo Toscanini che ne dirige la prima americana il



Fig. 4 – Dmítrij Šostakóvič in divisa da pompiere sul tetto del conservatorio di Leningrado durante l'assedio della città da parte della Germania nazista. Fotografia del 1941 di autore sconosciuto pubblicata nel *Time Magazine* di New York il 20 luglio 1942.

19 luglio con l'orchestra della NBC. L'evento è riportato dal *Time Magazine* con un articolo intitolato *Via radio a tutte le nazioni. Le battaglie diventano musica* e corredato da una fotografia del compositore sul tetto del conservatorio di Leningrado in divisa da pompiere, inviata di proposito dal governo sovietico (Fig. 4).

Infatti fin dall'inizio dell'invasione Šostakóvič chiede più volte di essere arruolato nell'Armata Rossa, ricevendo sempre un rifiuto a causa della sua salute cagionevole. Tuttavia per un breve periodo viene impegnato in un

gruppo di guardie antincendio che opera nei pressi del conservatorio, con l'incarico di sorvegliare il tetto dell'edificio.

Quindi la sinfonia viene trasmessa da più di mille stazioni radiofoniche sia in America sia in Europa e il 9 agosto è finalmente eseguita anche a Leningrado, nella Sala della Filarmonica gremita di spettatori pur stremati dagli stenti. Le sue note sono trasmesse all'esterno da un sistema di altoparlanti rivolti verso le truppe tedesche, per veicolare il messaggio che la città è viva e non si arrende.

Composizione grandiosa, che oscilla tra l'angoscia e la gioia, tra la disperazione e la speranza, nella tragedia di Leningrado comprende tutti i mali del mondo.

Sul primo movimento di questa sinfonia il già menzionato coreografo **Leonid Mjasin**, proseguendo nelle sue sperimentazioni sul genere della "sinfonia coreografica", nel 1945 compone il balletto **Leningrad Symphony** per inserirlo nella colossale iniziativa *Ballet Russe Highlights* svoltasi il 30 giugno al Lewisohn Stadium di New York.

Un'altra celebre versione coreografica (ugualmente del solo primo movimento) è quella del leningradese **Igor' Belskij** (1925-1999), creata nel 1961 per il Teatro Kirov (ex Mariinskij) col titolo **Settima Sinfonia** e considerata un punto di svolta nella storia del balletto sovietico per la sua impostazione molto innovativa.

♪ Dmítrij Šostakóvič, *Settima sinfonia in do maggiore "Leningrado"*

Perciò Šostakóvič diviene l’emblema della patria in lotta contro i suoi oppressori, e terminato il conflitto mondiale attraversa un periodo relativamente sereno nei suoi rapporti con il potere, tanto che nel 1947 viene nominato presidente dell’Unione dei compositori ed è eletto deputato del Soviet Supremo dell’URSS, massima istituzione sovietica. Tuttavia l’anno successivo questo “sodalizio” cessa bruscamente, quando Ždanov, ora divenuto presidente del Soviet Supremo, rende ancora più stringente la dottrina del “realismo socialista”, dando luogo a persecuzioni e a un gran numero di “purghe”, evitabili solo con il riconoscimento pubblico dei propri “errori”. Šostakóvič è nuovamente sotto attacco con l’accusa di “formalismo” e subisce censure assieme ad altri compositori, tra cui **Sergej Prokof’ev** e **Aram Chačaturjan**.

Quindi nel 1951 egli analizza approfonditamente la questione della composizione “a programma” nell’articolo *Musica a programma reale e apparente*, in cui si pone il problema del contenuto della musica in rapporto alla realtà socialista, osservando che questo «non è solo un soggetto circoscritto e preciso, ma anche un’idea o un insieme di idee».

Curando sia le creazioni d’arte sia la musica applicata alle più disparate occasioni, Šostakóvič imprime la sua inconfondibile destrezza compositiva in un vasto ventaglio di generi musicali e di organici. Tra i lavori per piccola orchestra si ricorda la ***Suite per orchestra di varietà*** in otto movimenti, di cui non è certa la data di scrittura, ma si suppone posteriore al 1956. L’autore mescola pezzi pensati *ex-novo* con altri scritti precedentemente per differenti occasioni, tra i quali spicca il celeberrimo ***Valzer n. 2*** in do minore e mi bemolle maggiore, posto al settimo numero e concepito rielaborando il valzer della suite *Il primo contingente* op. 99a, a sua volta ricavata dalla colonna sonora composta per il film omonimo del 1955. Questo valzer è divenuto celebre nei paesi dell’Occidente con l’inserimento nella colonna sonora del film *Eyes Wide Shut*, prodotto e diretto dal regista statunitense Stanley Kubrik nel 1999.

Nella suite, tra gli altri brani “ripescati” da precedenti composizioni si annoverano: n. 1 – “Marcia” e n. 8 – “Finale”, dalla musica per il film *Le avventure di Korzina* op. 59 del 1940; n. 2 – “Danza n. 1”, parte della colonna sonora del film *Il tafano* op. 97 del 1956; n. 3 – “Danza n. 2”, preso dal balletto *Il rivo chiaro*.

♪ Dmítrij Šostakóvič, “Valzer n. 2” dalla Suite per orchestra di varietà

Nel 1953, anno della morte di Stalin, Šostakóvič si riaccosta al sinfonismo, che nell’ultimo periodo aveva tralasciato, e scrive la ***Decima Sinfonia*** op.



Fig. 5 – Il crittogramma musicale DSCH reso sul pentagramma con le note RE, MI bemolle, DO, SI.

93, componimento dall'impianto monumentale secondo il gusto tardoromantico che manifesta la sua ritrovata libertà espressiva e compositiva con scelte timbriche e ritmiche straordinarie. Singolare è la presenza, più volte reiterata, di un motivo musicale ricavato dal crittogramma **DSCH**, corrispondente alle prime lettere del nome dell'autore nella traslitterazione tedesca (Dmitri SCHOstak-

kowitsch) e quindi alle note **re, mi bemolle, do, si**, che la notazione sassone riporta come **D, Es, C, H** (Fig. 5).

Questo stesso riferimento autoreferenziale – sorta di “firma” dell'autore – compare in molte altre sue composizioni e in particolare in tutti i cinque movimenti del **Quartetto n. 8 in do minore** op. 110 del 1960, in cui il motivo DSCH è trattato come tema principale. Il componimento è dedicato “alle vittime del fascismo e della guerra”, ma in realtà esprime l'esperienza di vita dell'autore come uomo e come artista, snodandosi tra il grottesco, la violenza, il parossismo e l'idea della morte. Ricco di “autoimprestiti”, ossia elementi musicali presi da lavori precedenti, si distingue per l'intensità drammatica e non a caso viene indicato dal compositore come brano da eseguire alle sue esequie. Come detto, l'ambito cameristico nella maturità diviene mezzo (e rifugio) preferito per esprimere i lati più nascosti della sua interiorità.

♪ **Dmítrij Šostakóvič, Quartetto n. 8 in do minore, op. 110**

Personalità complessa e a lungo in bilico tra il desiderio di libertà e le necessità dettate dal potere, Šostakóvič è molto spesso alla ricerca di una “via del riscatto”, ora in modo rabbioso, ora con mezzi ironici, ora con profondo dolore. Tra i lavori cameristici, oltre ai magistrali quindici quartetti (composti in un totale di trentacinque anni dal 1938 al 1964), si ricorda la **Sonata per violino e pianoforte** op. 134 del 1968 e la **Sonata per viola e pianoforte** op. 147 del 1975, suo ultimo componimento in questo genere. Compositore molto prolifico, insieme alla scrittura di numerosissime colonne sonore per film, musiche di scena, concerti, brani per coro e per coro e orchestra, pezzi per pianoforte solo e per voce e pianoforte, suites orchestrali e un oratorio, egli continua ad approfondire il **genere della sinfonia** arrivando a terminarne quindici e abbozzando una sedicesima l'anno della morte. Per queste gli approcci sono tra i più disparati, ma tutti accomunati dalla sua personale poetica “a programma”. Alcune continuano a riferirsi a tematiche inerenti

alla situazione politico-sociale russa: l'**Undicesima** op. 103 del 1957 e la **Dodicesima** op. 112 del 1961 sono pensate rispettivamente per la rivoluzione fallita del 1905 e quella decisiva del 1917. Altre sono concepite in forma di suite lirica con un titolo per ogni movimento: è il caso della **Tredicesima** op. 113 del 1962, sinfonia corale su testi commissionati allo scrittore russo Evgenij Evtušenko (1932-2017) e detta "Babij Jar" in riferimento alla strage degli ebrei perpetrata dai nazisti nel 1941 nella fossa omonima, ma anche della cupa **Quattordicesima** op. 135 del 1969 per orchestra e voci soliste, basata su elementi letterari tratti da poemi di Federico García Lorca, Guillaume Apollinaire, Vil'ge'lm Kjučel'beker e Rainer Maria Rilke, in gran parte sul tema della morte. La **Quindicesima Sinfonia** op. 141, al contempo lirica e meditativa e spiritosa ed esuberante, combina abilmente lugubri citazioni wagneriane con sottili e ironici riferimenti all'ouverture del *Guglielmo Tell* di Rossini, contemplando anche la scrittura dodecafonica in una cornice di finissima maestria timbrica.

♪ Dmítrij Šostakóvič, *Quindicesima sinfonia* in la maggiore

Più volte soggetto ad attacchi cardiaci, il compositore muore il 9 agosto 1975 a seguito di un ennesimo infarto. Ai solenni funerali di Stato, come da sua richiesta, viene eseguito il *Quartetto n. 8* e nella sua lapide è riportato sotto al nome un piccolo pentagramma con il motivo DSCH (Fig. 6). Artista abilissimo, sorprende per la capacità unica di mostrare al contempo sia la più beffarda semplicità sia la più atroce angoscia, superando in modo magistrale il conflitto tra la libera espressione musicale e la realtà della vita vissuta e quindi regalando al mondo pagine di musica di grande potenza emotiva.



Fig. 6 – La lapide di Dmítrij Šostakóvič con il motivo DSCH sotto al suo nome.

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CONSULTATI

- CRISTIANI Alberto, CUTRONEO Aldo, DI PAOLO Anna (a cura di), *Šostakóvič e il suo tempo*, LIM, Lucca 2008
- MELE Marta, *Il balletto a Leningrado tra avanguardia e ideologia*, tesi di dottorato in Musica e Spettacolo, tutor prof. Vito Di Bernardi, Sapienza Università di Roma, 2022
- PULCINI Franco, *Šostakóvič*, EDT, Torino 1988
- TAMMARO Ferruccio, *Le sinfonie di Šostakóvič*, Giappichelli, Torino 1988
- TOMASSINI Stefano, “Dirigere lo zoo”: alcune contese tra danza e musica nel Novecento, in “Danza & Ricerca. Laboratorio di Studi, Scritture, Visioni”, anno V, n. 4, 3 dicembre 2013, pp. 199-250
- VOLKOV Solomon (a cura di), *Testimonianza. Le memorie di Dmítrij Šostakóvič*, trad. it. di Francesco Saba Sardi, Mondadori, Milano 1979