

MARGARITAE

- XIV -

ACCADEMIA FIORENTINA DI PAPIROLOGIA E DI STUDI SUL MONDO ANTICO

MARGARITAE

a cura di

Sergio Audano, Anna Di Giglio, Rosario Pintaudi

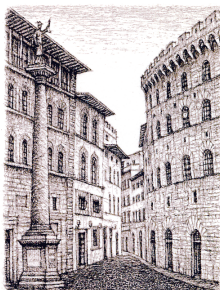
- XIV -

Comitato Scientifico:

Luciano Canfora, Antonio Carlini, Augusto Guida,
Hermann Harrauer, Luigi Lehnus, Giancarlo Mazzoli,
Giovanni Salanitro, Antonino Zumbo

RENATO DONÀ

IL RAPPORTO TRA MUSICISTI E POTERE
IN UNIONE SOVIETICA



ACCADEMIA FIORENTINA DI PAPIROLOGIA E DI STUDI SUL MONDO ANTICO

Firenze 2024

ISBN 978-88-945880-6-4

© Accademia Fiorentina di Papirologia e di Studi sul Mondo Antico

Finito di stampare nell'ottobre 2024 dalla Tipografia "La Celere" - Messina

*Ai miei genitori Anna Maria e Armando,
e a nonna Giuseppina,
con affetto e gratitudine.*

Premessa

Quando ci è stata proposta la pubblicazione nella collana “Margaritae” di un volume sul rapporto tra musicisti e potere in Unione Sovietica e sulla censura esercitata sulla musica dell’epoca, benché l’argomento fosse di grande interesse, siamo rimasti un po’ perplessi per il fatto che tale collana fino a questo momento aveva ospitato solo testi riguardanti studi e autori classici, da Giorgio Pasquali a Emilio Cecchi, da Vittorio Bartoletti, a Michail Rostovtzeff, a Sebastiano Timpanaro jr. Ma dopo aver letto il pregevolissimo lavoro scritto da un grande violinista di fama internazionale quale è Renato Donà, è stato nostro desiderio condiviso volerlo assolutamente pubblicare in questa sede.

Quello della censura esercitata in più ambiti, tra cui quello musicale, è un capitolo triste della storia dell’Unione Sovietica come, con grande competenza e in modo assai dettagliato, illustra e spiega Renato Donà. Anche in Italia, nei primi del Novecento, e in particolare durante il periodo fascista, che dominò gran parte della scena politica dal 1922 al 1943, la censura musicale veniva esercitata in vari modi, dal controllo della produzione culturale alla regolamentazione delle esibizioni pubbliche, passando per la manipolazione dell’industria discografica e radiofonica, dal momento che la musica doveva riflettere l’ideologia fascista e servire come strumento di propaganda: il regime controllava le opere musicali eseguite in pubblico, censurando o proibendo quelle che non riflettevano gli ideali fascisti. La musica considerata troppo sovversiva o critica nei confronti del governo veniva bandita.

Opere di autori come Verdi e Puccini erano promosse come simboli della cultura italiana, mentre altri autori furono colpiti dalla censura, basti pensare a Luigi Dallapiccola (1904-1975), uno dei più importanti compositori italiani del XX secolo, censurato poiché la sua produzione musicale rispecchiava una certa opposizione al regime fascista, soprattutto durante gli anni della guerra; egli aveva inoltre abbracciato il dodecafonismo, una tecnica compositiva associata a Arnold Schönberg, che fu in parte criticata dai regimi autoritari come “arte degenerata”. Sebbene non fosse esplici-

tamente perseguitato per le sue idee politiche, Dallapiccola manifestava un velato dissenso verso la dittatura, soprattutto attraverso opere come *Canti di prigionia* (1938-1941), che esprimevano solidarietà per coloro che soffrivano l'oppressione politica.

E ancora Alfredo Casella (1883-1947), che sebbene inizialmente avesse una posizione non apertamente critica nei confronti del regime, fu censurato a causa delle sue inclinazioni moderniste e delle influenze straniere nella sua musica, soprattutto francesi. Casella fu un promotore della musica contemporanea e modernista in Italia, collaborando con compositori internazionali e introducendo elementi di musica "estranea" alla tradizione italiana, o Goffredo Petrassi (1904-2003) il quale, anche se non venne apertamente perseguitato, fu soggetto al controllo del regime per la sua adesione a stili musicali moderni, specialmente durante i suoi primi anni di carriera. Le sue opere sperimentali erano viste con sospetto dal regime, che cercava di controllare l'evoluzione della musica contemporanea.

Per fortuna sono tempi lontani questi, almeno per l'Italia...

Anna Di Giglio

Bari, 9 settembre 2024

Introduzione*

Diverse sono le tappe che hanno caratterizzato la storia politica, sociale ed economica della Russia e la sua evoluzione dall'avvento del comunismo alla dissoluzione dell'Unione Sovietica, con particolare riferimento ai regimi di Lenin e Stalin, alle loro politiche economiche, alle 'purghe' messe in atto, alle censure e, tra queste, particolare attenzione merita il raro atteggiamento di tolleranza ed apertura di alcuni dei loro successori, come ad esempio Gorbačëv, che, sia pure per breve tempo, restituì al popolo sovietico, agli intellettuali e agli artisti, la libertà, quella libertà che consentiva di poter vivere con dignità nel proprio paese, di poter liberamente esprimere sentimenti ed emozioni e di svolgere le attività prima ritenute 'pericolose' e passibili di condanna.

Dall'analisi del contesto politico oppressivo in cui sono stati costretti a vivere ed operare alcuni artisti, in particolare i musicisti, già a partire dagli anni Venti, è emerso che il loro era un rapporto conflittuale con il potere, che in pratica, si traduceva in una contrapposizione dura e intransigente fra i rappresentanti del potere e le strutture associative musicali di cui gli artisti facevano parte.

Punto nodale di questo rapporto – scontro, da cui uscivano sconfitti e spesso massacrati sul piano artistico, è stata la viva polemica fra modernisti, riuniti nell'Associazione della Musica Contemporanea e aperti agli scambi con le correnti di pensiero legate ai compositori dei paesi europei, e i cosiddetti conservatori. Per questi ultimi, coordinati nell'ambito dell'Associazione Russa dei Musicisti Proletari (*RAMP*) fondata nel 1923, l'unica arte ammissibile era quella nata nelle fabbriche o in ambienti agricoli, di facile comprensione a chiunque.

Con il lancio del primo Piano Quinquennale e l'inaugurazione del sistema staliniano delle epurazioni la cultura diventò un vero e proprio stru-

* Un ringraziamento particolare va a Lucietta Di Paola, Rosario Pintaudi e ad Anna Di Giglio, che hanno creduto in questo mio lavoro.

mento di propaganda del regime e i burocrati ebbero facoltà di gestirne interamente i contenuti e i modi di espressione. La *RAMP* prese il sopravvento a scapito dell'Associazione della Musica Contemporanea, esprimendo pienamente e attuando una visione antioccidentale dal punto di vista culturale, così come la *RAPP*, ossia l'Associazione Russa degli Scrittori Proletari.

Con il decreto del 23 aprile 1932 emesso dal Comitato Centrale, *RAPP* e *RAMP* furono cancellate e ciò comportò una riorganizzazione dei vari settori culturali: al loro posto sorsero l'Unione degli Scrittori e l'Unione dei Compositori, mentre il potere diventò definitivamente arbitro unico di tutte le varie forme di espressione artistica.

Tale forma di autorità fece sentire ben presto il suo peso attraverso l'azione intransigente della censura e, a tal proposito, un chiaro esempio fu l'attacco contro l'opera che più di tutte caratterizzò gli anni Trenta, *Lady Macbeth* di Šostakovič, rappresentata a Leningrado nel 1934. Questo componimento, che avrebbe dovuto essere in linea con quel canone estetico standardizzato sotto il nome di 'realismo socialista' per esaltare trionfalmente un modello di società perfetta, ottenne da subito un grande successo e lo stesso autore dichiarò di averlo concepito in chiave antiborghese.

Tuttavia, con l'inizio del periodo del terrore e l'assassinio di Kirov sul finire del 1934, la censura si fece più rigida e l'articolo pubblicato su «Pravda» del ventotto gennaio 1936, intitolato *Caos anziché musica*, attaccò duramente *Lady Macbeth*, accusando l'autore di sollecitare un gusto legato al pubblico borghese, mediante una sorta di libertinaggio culturale.

Šostakovič fu il compositore che più di tutti subì pesanti attacchi da parte della censura, che condizionarono seriamente le sue successive produzioni, come dimostrano la dedica alla *Quinta sinfonia*, che diceva "Risposta pratica di un compositore a una giusta critica", o la *Settima sinfonia*, detta "di Leningrado", emblema della resistenza russa contro il nemico tedesco.

Anche Prokof'ev subì delle stroncature su alcune opere, come la *Canata per il XX anniversario della Rivoluzione d'Ottobre*, dovute alla presenza, secondo i critici, di "volgari tendenze sinistroidi". Tuttavia Prokof'ev ebbe modo di riscattarsi mediante la fruttuosa collaborazione con il regista Ėjzenštejn che portò alla produzione del film *Aleksandr Nevskij*, risultato convincente per la censura.

L'emanazione del decreto del quattordici agosto 1946 contro le riviste «Leningrad» e «Zvezda», ritenute colpevoli di anticonformismo, sancì l'inizio della fase più acuta della persecuzione nei confronti delle arti.

Ždanov, forte sostenitore del ‘realismo socialista’ ed esecutore materiale degli ordini di Stalin, diede il via al suo piano d’azione, la *ždanovščina*, che colpì tutti i settori della cultura e le varie forme di espressione artistica: il dieci febbraio 1948, infatti, fu emesso lo specifico decreto che ufficializzò l’azione della censura nei confronti della musica. Dopo l’iniziale condanna dell’opera *La grande amicizia* di Muradeli, le accuse di Chrennikov, nuovo segretario generale dell’Unione dei Compositori, furono rivolte contro Šostakovič e Prokof’ev. Del primo egli criticò nuovamente *Il Naso* e *Lady Macbeth*, aggiungendo severe osservazioni sulla *Settima sinfonia*, mentre di Prokof’ev condannò come “formaliste e non riuscite” alcune opere, come il *Concerto per violoncello*, la *Sesta sinfonia*, oltre a *Guerra e pace*.

L’irrigidimento della censura mediante la *ždanovščina* precettò, così, la cultura non solo per utilizzarla come strumento di propaganda, come era già avvenuto nel 1936, ma per piegare lo spirito libero degli artisti ad una disciplina ferrea che non tollerava discostamenti dal canone del ‘realismo socialista’.

Dopo la morte di Stalin, Šostakovič fu riabilitato da Chruščëv, che gli assegnò il titolo onorifico dell’Ordine di Lenin. Il ventotto ottobre 1958 il CC emanò un decreto che rappresentò una rivisitazione teorica di quello emesso dieci anni prima, con attenuazioni delle precedenti condanne di alcuni compositori, ritenute infondate e ingiuste.

In questa fase gli artisti poterono esprimersi più liberamente, come fece Šostakovič, che dedicò il suo *Ottavo quartetto* “alle vittime del fascismo e della guerra”, dichiarandosi apertamente contrario alla guerra e ai totalitarismi. La sua *Tredicesima sinfonia*, realizzata su dei testi del poeta Evtušenko, rappresentò l’ultimo motivo di screzio con le autorità per aver messo in luce il mancato omaggio alle vittime dell’eccidio di *Babij Jar* da parte dei dirigenti sovietici.

Il periodo di liberalizzazione delle arti terminò nel 1962 con l’episodio dell’ex Maneggio, quando Chruščëv, dopo le numerose contraddizioni dimostrate nel corso del suo mandato, condannò le opere di alcuni artisti, costringendoli all’espatrio. Nel suo discorso dell’otto marzo 1963 il leader della ‘destalinizzazione’ rinnegò le precedenti affermazioni che avevano attestato una certa propensione alla libertà di espressione in campo artistico per arroccarsi su posizioni di estremo conservatorismo. Il tentativo di Chruščëv di rinnegare il suo pensiero non fu sufficiente a ‘contrattare’ la sua permanenza al potere con l’opposizione, che lo costrinse a dare le dimissioni.

La successiva ‘normalizzazione’ operata dal nuovo leader Brežnev

rappresentò un forte contraccolpo rispetto alla relativamente breve liberalizzazione culturale che l'aveva preceduta. Nonostante la politica censoria avesse tentato di ridurre gli scambi con il mondo occidentale, Chrennikov fu costretto a prendere atto che sarebbe stato ormai impossibile evitare la contaminazione con il modernismo. Nel quinto Congresso dell'Unione dei Compositori tenutosi a Mosca il nove aprile 1974 egli celebrò i successi delle opere sovietiche: Šostakovič e Prokof'ev, in particolare, furono 'purificati' dal peccato di formalismo e divennero riferimenti della tradizione nazionale.

Le concessioni liberali in campo musicale non ebbero più una reale validità nel tempo, evidenziando i loro limiti, perché alcune attività considerate 'pericolose' furono ancora passibili di condanne nei confronti degli artisti: molti di loro, infatti, abbandonarono l'Unione Sovietica per non compromettere le proprie carriere internazionali.

Un quadro più completo e realistico del rapporto tra il potere e i musicisti emerge dalla testimonianza dei coniugi Mstislav Rostropovič e Galina Višnevskaja, i quali si trasferirono a Parigi, lasciando l'Unione Sovietica per poter svolgere in piena libertà le loro professioni e vivere le relazioni sociali senza l'incombenza del ricatto da parte delle autorità governative.

La loro vita fu resa difficile in seguito all'ospitalità concessa allo scrittore dissidente Solženicyn e l'espatrio rappresentò, pertanto, una liberazione. La loro cittadinanza russa, comunque, fu ritirata e restituita ai coniugi grazie a Gorbačëv, dopo dodici anni di esilio politico. L'impegno morale e civile dei coniugi per testimoniare le angherie subite dal regime sovietico, a riprova di quanto sia importante per gli artisti la libertà di espressione in ogni sua forma, si mantenne sempre vivo, denunciando ogni forma di prevaricazione nei confronti dei diritti umani. Rostropovič, in particolare, suonò il violoncello in occasione del crollo del Muro di Berlino per esprimere un suo personale ringraziamento e riconciliarsi con il trauma subito per l'espulsione dall'Unione Sovietica.

Dopo aver ripercorso l'iter difficile della musica e dei musicisti in Unione Sovietica nell'arco temporale preso in esame, in cui si alternarono periodi di restringimento della libertà artistica e fasi di tolleranza, è possibile affermare che la musica alla fine ha vinto su tutto, perché ancor oggi le opere che sono state oggetto di condanna sono regolarmente eseguite nelle maggiori istituzioni concertistiche internazionali. Gli stessi compositori russi tanto criticati, come Šostakovič, Prokof'ev e molti altri, godono ancor oggi di una grande stima da parte dei musicologi e del pubblico, essendo considerati unanimemente fra i massimi artisti del Novecento musicale.

Profilo storico della Russia nel Novecento. Dall'ascesa del regime comunista alla dissoluzione dell'Unione Sovietica

Lo studio del rapporto fra musicisti e potere in Unione Sovietica all'epoca del regime comunista non può prescindere dall'analisi dell'ambiente storico e quindi dello scenario all'interno del quale si sono articolati gli eventi che hanno determinato le più profonde trasformazioni nello Stato sovietico nel corso del primo e secondo '900¹.

Uno sguardo alle principali dinamiche politiche, economiche, sociali e culturali del mondo sovietico, nel periodo che va dall'ascesa del regime comunista alla destalinizzazione, aiuta a conoscere il contesto e l'*humus* nel quale si sono formati e hanno iniziato le loro carriere alcuni dei più importanti artisti che si sono espressi nella musica, di cui diremo in seguito.

§ 1. Lenin

Lo scenario che si presentò in Russia all'indomani delle guerre civili, con le devastazioni, il processo di de-urbanizzazione, lo spopolamento delle città, la distruzione della borghesia e la rovina del sistema produttivo, si caratterizzò per la sopravvivenza del mondo contadino, che lentamente stava avviando la società civile verso un processo di ruralizzazione. Il nuovo Stato forgiatosi negli anni della prima guerra mondiale, che aveva inevitabilmente militarizzato società ed economia, rappresentò l'unica forza propulsiva in grado di ricostruire una struttura per garantire stabilità: dopo anni di guerra, infatti, si rivelò impegnativa, quanto necessaria, la smobilitazione in massa di ex militari arruolati nell'Armata rossa, per

¹ Sulle vicende della Russia nel secolo XX, cf. F. BENVENUTI, *Storia della Russia contemporanea. 1853-1996*, Laterza, Roma-Bari 1999; G. CIGLIANO, *La Russia contemporanea. Un profilo storico (1855-2005)*, Carocci, Roma 2005; A. GRAZIOSI, *L'Unione Sovietica 1914-1991*, Il Mulino, Bologna 2011.

reinsерirli nella società e nel tessuto produttivo². Distruzioni e saccheggi, unitamente alle politiche di requisizione forzata dei cereali, portarono ad imboccare la strada di una terribile carestia, esasperata dal cattivo raccolto per la siccità del 1920. La crisi che maturò di conseguenza tra il 1922 e il 1923 provocò circa cinque milioni di vittime e complessivamente, considerando anche le epidemie, fra il 1914 e il 1922 si contarono circa trenta milioni di persone in meno.

Il concetto di militarizzazione e il processo di coercizione proletaria in tutte le sue forme, come rimedio al degrado economico, costituirono la base del sistema che nel 1921 Lenin³ (fig. 1) definì “comunismo di guerra”: la prima forma di comunismo, cioè, definì i suoi tratti fondamentali attraverso lo sviluppo di una macchina statale ipertrofica e tramite l’eliminazione dello scambio. Secondo le parole dell’economista liberale russo Jurovskij, “il soddisfacimento dei bisogni dei consumatori in base a un sistema di razionamento e di quelli dei produttori attraverso consegne dietro ordine, dovevano gradualmente sostituire il mercato e portare alla sua completa abolizione, nonché a quella della moneta”⁴. Quest’ultima scomparve rapidamente a causa dell’iperinflazione, favorendo il pagamento dei salari in natura e la distribuzione gratuita dei prodotti alimentari, oltre alla diffusione dei beni di largo consumo. Tuttavia, perso ogni contatto della contabilità con la realtà, fu quasi impossibile stimare realmente i risultati economici del “comunismo di guerra”⁵ e risultò sempre più evidente come le risorse principali fossero concentrate nel settore militare, negli apparati burocratici o, peggio ancora, nel mercato nero.

In questo clima il nuovo regime fu costretto ad affrontare il malcontento della popolazione operaia e contadina, ritrovandosi poi obbligato a

² Sul concetto di militarizzazione e di smobilitazione cf. A. GRAZIOSI, *A new, peculiar state: explorations in soviet history, 1917-1937*, Westport, CT, Praeger Publishers, London 2000, capp. II e III; P. SOROKIN, *Man and society in calamity. the effects of war, revolution, famine, pestilence upon human mind, behaviour, social organization and cultural life*, Greenwood Press, Westport, CT, 1968, pp. 134-135.

³ Su Lenin, cf. A.B. ULAM, *Lenin e il suo tempo*, Vallecchi, Firenze 1967; G. LUKÁCS, *Lenin. Unità e coerenza del suo pensiero*, Einaudi, Torino 1967.

⁴ L’opinione di Jurovskij è riportata in A. GRAZIOSI, *L’Unione Sovietica 1914-1991*, cit., p. 66.

⁵ Sul “comunismo di guerra”, cf. A. GRAZIOSI, *Dai Balcani agli Urali. L’Europa nella storia contemporanea*, Donzelli, Roma 1999, pp. 77-86.

scegliere fra due possibilità: andare alla guerra civile contro la popolazione, continuando nella via della coercizione e delle requisizioni forzate, oppure avviare delle concessioni economiche alle campagne, col vantaggio che, attraverso il raggiungimento di un accordo con queste, sarebbe stato possibile ottenere un rafforzamento della base sociale del potere sovietico. Lenin scelse la seconda ipotesi e, imprimendo una vigorosa sterzata al corso degli eventi, vinse le perplessità e le resistenze ideologiche del partito mediante il varo della *Nep*⁶, la Nuova Politica Economica, che subentrò al “comunismo di guerra”. Egli sostituì le requisizioni con una tassa in natura e reintrodusse una relativa libertà di commercio incoraggiando i contadini a produrre di più, con il diritto di poter consumare o smerciare le eventuali eccedenze; dopo aver dato un notevole impulso alla produzione agricola, Lenin ripristinò anche i pagamenti in moneta per le materie prime e i salari.

Riguardo alla struttura politica della società russa di questo periodo, il I Congresso pansovietico approvò, il 30 dicembre 1922, un trattato che istituì l'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche (URSS), elaborando anche la Costituzione che sarebbe stata poi approvata nel gennaio del 1924.

§ 2. Stalin, ‘stalinismo’ e ‘guerra fredda’

In quello stesso anno, alla morte di Lenin, si aprì la lotta per la successione, che vedeva competere Iosif Stalin (fig. 2), già segretario del partito comunista, con Lev Trotskij, il quale, opponendosi all'eccessiva burocratizzazione in atto del regime, intendeva esportare il modello rivoluzionario anche fuori dai confini dell'Unione Sovietica. Il conflitto interno proseguì fino al 1927 e si esaurì con l'affermazione di Stalin⁷, che fu sostenuto dal partito comunista dal quale riuscì a fare espellere lo stesso Trotskij e altri politici di spicco, come Kamenev e Zinov'ev. In breve Stalin si trovò nelle condizioni di attuare il suo disegno politico-economico, orientato a concentrare gli sforzi nella ricostruzione e nella modernizzazione dell'Urss,

⁶ Sulla *Nep* (Nuova politica economica), cf. A. GRAZIOSI, *ivi*, pp. 87-100.

⁷ Su Stalin, cf. A. GRAZIOSI, *L'Urss di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica 1914-1945*, Il Mulino, Bologna 2007; A. GRAZIOSI, *Stalin e il comunismo*, in *I volti del potere*, Laterza, Roma 2010, pp. 173-218.

al fine di giungere, come obiettivo fondamentale, a realizzare il socialismo in un solo paese. La teoria del “socialismo in un solo paese”, avanzata e sviluppata da Stalin, si basava su uno scritto di Lenin del 1915⁸ e fu perseguita da Bucharin, personaggio politico di rilievo, divenuto alleato dell’ala di centro del partito, ossia del gruppo dirigente facente capo a Stalin, dopo la rottura di quest’ultimo con Kamenev e Zinov’ev. Quando Bucharin si dichiarò contrario al progetto di collettivizzazione agricola, di matrice staliniana, le due figure politiche entrarono in contrasto, poiché Stalin attaccò Bucharin, intimandogli di abbandonare la sua posizione. Anzi, con l’avvio dello smantellamento della *Nep*, questi fu espulso dal *Politbjuro* e dal CC, accusato da Stalin di frazionismo e “deviazionismo di destra”⁹; fu poi processato, condannato e infine giustiziato. Con l’abbandono della *Nep*, fu varato un nuovo sistema di pianificazione per lo sviluppo economico strutturato secondo il meccanismo dei Piani quinquennali, con l’obiettivo di trasformare gradualmente l’Unione Sovietica da paese eminentemente agricolo a grande potenza industriale. Il primo Piano quinquennale (1928-1933) prevedeva un elevatissimo tasso di crescita industriale, concentrando la maggior parte delle risorse disponibili nell’industria pesante, a scapito dei beni di consumo. Il 5 gennaio 1930 il Comitato Centrale del partito votò un decreto che stabiliva la collettivizzazione delle fattorie¹⁰ in maniera integrale entro il 1932, incontrando le resistenze dei contadini: già nel 1934 più del 70% delle aziende contadine era stato collettivizzato sotto forma di *kolchozy* e *sovchozy*¹¹. Questi ultimi si configurarono come aziende di Stato, i cui membri furono considerati una sorta di operai e non di contadini, con salari garantiti ed eventuali perdite rimpiazzate dallo Stato, diversamente da quanto accadeva per i *kolchozy*. I *kulaki*, cioè i contadini benestanti che possedevano più animali e che erano in grado di pagare manodopera salariata, furono raggruppati in tre categorie: i ‘controrivoluzionari’, che subirono la fucilazione o l’internamento nei campi di lavoro, i cosid-

⁸ Sulla teoria del “socialismo in un solo paese”, cf. LENIN, *Sulla parola d’ordine degli Stati Uniti d’Europa*, in *Opere Complete*, vol. 21, Editori Riuniti, Roma 1966, pp. 311-316.

⁹ Sul contrasto fra Stalin e Bucharin, cf. G. CIGLIANO, *La Russia contemporanea. Un profilo storico (1855-2005)*, Carocci, Roma 2005, pp. 139-140.

¹⁰ Sul processo di collettivizzazione delle fattorie, cf. M. LEWIN, *Economia e politica nella società moderna*, Editori Riuniti, Roma 1977, pp. 86 ss.

¹¹ Sulle aziende di stato russe, cf. A. CILIGA, *Nel paese della grande menzogna: 1926-1935*, tr. it. Jaca Books, Milano 2007, pp. 399-408.

detti *gulag*¹²; ai benestanti non rimase che la deportazione nelle province più lontane; i meno pericolosi poterono rimanere nel distretto di appartenenza, dopo la confisca dei loro terreni. Dal 1935 le principali destinazioni per le deportazioni di massa divennero l'Estremo Oriente e la Siberia orientale, mentre i soggetti deportati come 'coloni speciali' non furono solo i *kulaki*, ma anche tutti gli appartenenti ai gruppi che, per varie motivazioni, subirono provvedimenti di epurazione o di pulizia etnica. Dopo che la terribile carestia del 1932-33 ebbe investito regioni molto estese, la resistenza del corpo sociale dei contadini era stata ormai spezzata, così come appariva del tutto smantellato il loro sistema di vita e di produzione. Non si possono non collegare fra loro le conseguenze della siccità e dei cattivi raccolti con la confisca forzata del grano da parte dello Stato e con i vari sconvolgimenti creati dalla collettivizzazione.

L'indubbia gravità della responsabilità politica e morale di Stalin e dei suoi collaboratori in tutto ciò risiede nel fatto che, dopo aver inseguito miraggi economici del tutto improponibili con mezzi produttivi arretrati e scarse risorse complessive, e dopo aver esasperato le masse contadine con assurdi esperimenti d'ingegneria sociale, di fronte all'evidenza dei danni essi non mostrarono alcuna intenzione di intervenire con efficacia e non si preoccuparono delle possibili conseguenze di questa violenza. Le loro priorità strategiche furono sicuramente altre, ma era innegabile il loro timore per una paventata saldatura tra rivolta contadina e nazionalismo in una regione particolarmente difficile, per non dire tradizionalmente ostile alla supremazia di Mosca, come l'Ucraina: non erano ancora spenti, in realtà, i ricordi della guerra civile, con quella resistenza attiva, violenta e tenace dei contadini ucraini alla collettivizzazione. La rivoluzione sociale, quindi, si configurò in Urss come un processo di deruralizzazione innescato da vari fattori di trasformazione, con una maggiore incidenza a favore di collettivizzazione, industrializzazione e urbanizzazione.

Il 'terrore' e le 'purghe' staliniane degli anni Trenta, che si espressero in particolare mediante i processi e le condanne a morte dei presunti colpevoli di cospirazione, tradimento, spionaggio o sabotaggio industriale, pur

¹² Dei terribili effetti della giustizia politica e delle precarie condizioni dei campi di concentramento (*gulag*) diffusi in tutto il territorio sovietico dà conto il noto romanzo di Aleksandr SOLŽENICYN, *Arcipelago Gulag*, tr. it., Oscar Mondadori, Milano 2013 (prima edizione in russo, 1973).

avendo l'intento di provocare un indebolimento della struttura politico-economica dell'Urss nell'eventualità che si profilasse qualche attacco nemico, riuscirono a fornire anche un utile strumento in termini di forza-lavoro per l'ambizioso programma economico modulato secondo i Piani quinquennali. I condannati non giustiziati e deportati o reclusi nei campi di lavoro forzato¹³, infatti, rappresentarono la più immediata soluzione al difficile reperimento di materie prime necessarie allo sviluppo industriale, oltre a costituire il materiale umano per colonizzare vaste zone spopolate. Fra il 1929 e il 1953, cioè in piena epoca staliniana, il già ricordato sistema *Gulag* (*Glavnoe Upravlenie Lagerej*, vale a dire Amministrazione generale dei campi), vide passare un volume totale di almeno diciotto milioni di persone¹⁴. L'uso del 'terrore' e delle 'purghe' si può oggi interpretare¹⁵ come il mezzo utilizzato da Stalin per consolidare il suo potere attraverso la destabilizzazione dell'apparato di governo e distruggere tutti i centri di potere suddivisi nella catena di comando: l'eliminazione della classe dirigente che poteva ancora vantare una legittimazione autonoma da Stalin, mediante l'impiego di giustizia sommaria, avrebbe consentito al dittatore di ricostruire un sistema malleabile e sicuramente più affidabile, con l'inserimento di dirigenti giovani e fedeli a lui. L'apparato dirigente si costituì, così, come un circolo ristretto di collaboratori ai quali Stalin, fiducioso nella loro fedeltà, impartì direttive precise e incontestabili. Molotov, Mikojan, Kaganovič, Ordžonikidze, Vorošilov e Ždanov svolsero, quindi, la loro azione politica in sinergia con il dittatore senza poter mai conquistare spazi autonomi oltre l'ambito loro assegnato.

'Stalinismo'¹⁶ è un termine che originariamente fu coniato da Trockij per rispondere all'accusa di 'trockismo'¹⁷ avanzatagli da Stalin e intendeva mettere in luce la degenerazione burocratica del leninismo in tutta la sua contraddittorietà: lo 'stalinismo' si rivelò, infatti, prodotto di un enor-

¹³ G. CIGLIANO, *op. cit.*, pp. 154-155.

¹⁴ *Ivi*, p. 155.

¹⁵ *Ivi*, pp. 156; A. GRAZIOSI, *L'Unione Sovietica 1914-1991*, *cit.*, pp. 148 ss.

¹⁶ Sul significato del termine e sulla sua diffusione, cf. A. PEREGALLI, *Stalinismo. Nascita e affermazione di un regime*, Graphos, Genova 1993; M. MCCAULEY, *Stalin e lo stalinismo*, Il Mulino, Bologna 2004.

¹⁷ Su Trockij e sul trockismo, cf., tra gli innumerevoli lavori sull'argomento, lo studio di G. VESTUTI, *La rivoluzione permanente. Uno studio sulla politica di Trotsky*, Giuffrè, Milano 1960; J.J. MARIE, *Il trotskismo*, Mursia, Milano 1971.

me apparato di burocrazia pur essendo, al tempo stesso, implacabile nemico di quest'ultima e intollerante alle sue logiche, ricorrendo a pesanti metodi d'urto, alle purghe, o al continuo ribaltamento di posizioni e gerarchie politiche. Il carisma del dittatore, avendo egli raggiunto ormai i vertici del potere, fu costruito anche grazie all'efficace supporto della stampa unitamente all'abile lavoro svolto dai vari organi propagandistici di partito, che generarono nella popolazione un fenomeno psicologico, alimentandolo in una deriva verso la progressiva disarticolazione della società. Per le masse, ormai strappate da un patrimonio storico e culturale di fondamentale valore per la coesione sociale, Stalin diventò sempre di più un uomo con funzione integratrice e quasi 'magica' in questo senso, se si tiene conto che l'immagine del dittatore aveva assunto tratti quasi 'totemici'. La propaganda operò anche attraverso gli organi preposti alla supervisione delle istituzioni educative, della cultura e dei mezzi di comunicazione¹⁸: Andrej Ždanov, ad esempio, come successore di Kirov a Leningrado e anche nella segreteria del partito, intraprese un'offensiva a sfondo ideologico molto efficace, finalizzata al rafforzamento del controllo politico e alla maturazione di un nuovo spirito pubblico. Egli esortò i vari letterati presenti al I Congresso degli scrittori sovietici nel luglio 1934 a conformare il proprio stile e i propri valori ispiratori ai canoni del 'realismo' e del 'patriottismo socialista'¹⁹. In altre parole, le attività di propaganda del partito nelle loro molteplici forme presentarono tratti marcatamente totalitari, con il chiaro intento di instaurare uno stato di allarme permanente tra la popolazione, per gestire al meglio la sua compattezza e la sua subordinazione al regime.

Se negli anni Trenta si celebrarono il rafforzamento della figura politica di Stalin e il dilagare dello 'stalinismo' in ogni sua forma, negli anni Quaranta si profilò una serie di difficoltà in politica estera, per le tensioni internazionali iniziate già verso la fine degli anni Trenta e sfociate poi nel secondo conflitto mondiale. L'accordo politico stipulato il 23 agosto 1939 a Mosca tra Molotov, Stalin e il ministro tedesco Joachim von Ribbentrop,

¹⁸ Sul ruolo dei mezzi di comunicazione ai fini della propaganda politica e sul loro potere nel controllo delle masse, cf. P. KENEZ, *The birth of the propaganda state: soviet methods of mass mobilization 1917-1929*, University Press, Cambridge 1985; G.P. PIRETTO, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001.

¹⁹ Sul 'patriottismo socialista', cf. H. FALK, *Patriottismo sovietico*, in «Rivista di Studi Politici Internazionali», vol. 18, n. 3 (luglio-settembre 1951), Studium, Roma, pp. 459-466.

che sanciva il patto di non aggressione reciproca fra Urss e Germania, unitamente ad un accordo segreto riguardante la spartizione della Polonia e la distribuzione di varie zone di influenza in Europa orientale, doveva garantire all'Urss una situazione di relativo equilibrio nel contesto bellico. Tuttavia, in seguito all'evoluzione dei conflitti internazionali, al crollo militare francese dopo il maggio 1940 e alle difficoltà che i tedeschi furono costretti ad affrontare contro l'Inghilterra, l'Unione Sovietica si ritrovò nel mirino dell'avanzata della *Wehrmacht*, l'esercito tedesco che doveva realizzare l'irrefrenabile ambizione di dominio di Hitler. In questa situazione Stalin mantenne un atteggiamento d'inerzia militare, forse perché riteneva che una politica interventista a scopo difensivo avrebbe contribuito ad accelerare un eventuale attacco tedesco. Tale condotta non servì a evitare il peggio: il 22 giugno 1941, infatti, l'attacco ebbe luogo e l'Armata rossa, non adeguatamente allertata e dislocata, con un comando non ben organizzato e indebolito dalle recenti epurazioni, subì gravissime perdite. Nell'estate del 1941 la *Wehrmacht* accerchiò e distrusse gli schieramenti sovietici, arrivando a minacciare anche Leningrado e Mosca: la prima rimase assediata fino a metà gennaio del 1944 e la seconda fu investita da ripetuti attacchi, a ottobre e a novembre.

La Germania dovette arrendersi ai sovietici solo l'8 maggio 1945, dopo aver causato all'Urss enormi perdite e distruzioni²⁰: si calcola che i morti in combattimento e i prigionieri furono circa nove milioni, mentre le vittime tra la popolazione civile raggiunsero la cifra di undici milioni.

Le fasi della seconda guerra mondiale nelle quali l'Urss fu coinvolta direttamente ci permettono di osservare la capacità di mobilitazione dimostrata da quel sistema di gestione economica e la sua flessibilità di azione. Il potere decisionale ed esecutivo delle risorse umane ed economiche fu mantenuto saldamente nelle mani di un Comitato generale della difesa, denominato *Gko*, e costituito da Stalin, Berija, Vorošilov, Molotov, Voznesenskij e Malenkov²¹. Stalin riuscì a gestire contemporaneamente le cariche di segretario del partito, di comandante in capo, di presidente del Consiglio dei Commissari del Popolo (*Snk*), oltre a mantenere il ruolo di Capo di Stato Maggiore dell'esercito. Con una simile organizzazione il dittatore riuscì a caratterizzare la guerra in Urss come una grande epopea nazionale

²⁰ F. BENVENUTI, *op. cit.*, p. 237.

²¹ *Ivi*, pp. 246 ss.

rusa, che obiettivamente nulla aveva in comune con i tratti ideologici e classisti dimostrati fino a quel momento dallo Stato sovietico e con i valori ispiratori già strumentalizzati per il coinvolgimento delle masse: il Partito comunista si propose come fulcro dell'organizzazione per la difesa del Paese e, proprio grazie a questo proclama, riuscì a intensificare il reclutamento di nuovi membri, arrivando ad annoverare, verso la fine del 1945, circa cinque milioni e mezzo di iscritti. All'indomani del secondo conflitto mondiale l'immagine di Stalin brillava fondamentalmente per il prestigio di capo nazionale militare, mentre alcune modifiche dell'assetto strutturale furono apportate al governo: se nel settembre 1945 il *Gko* fu liquidato consentendo al *Polibjuro* del partito (l'Ufficio Politico, organo di collegio ristretto eletto dal Comitato Centrale) di riprendere la pienezza dei poteri, il *Nkvd*, ossia il Commissariato del popolo per gli affari interni, fu rinominato *Mvd*, Ministero degli affari interni e anche l'Armata rossa diventò sovietica; infine, nel 1952 il XIX Congresso sostituì il nome del partito con quello di Partito comunista dell'Unione Sovietica, noto con l'acronimo *Pcus*.

La giustificazione a sfondo patriottico che il governo volle fornire per l'enorme sacrificio sostenuto dalla popolazione e dall'esercito in Urss durante gli anni della seconda guerra mondiale non traeva le sue origini solo da un'artefatta macchinazione burocratica. Il celebrato patriottismo, richiamando la matrice storica del popolo russo all'esperienza della guerra, riuscì a imprimere le sofferenze e la vittoria finale in maniera indelebile nella coscienza civile di almeno un paio di generazioni, radicandosi nel suo più profondo significato d'identità individuale e collettiva.

Il confronto internazionale dei vertici delle potenze alleate che ebbe luogo nelle Conferenze di Mosca nell'ottobre 1943, di Teheran nel novembre 1943, di Jalta nel febbraio 1945 e di Potsdam nel luglio 1945, fu determinato a raccordare gli sforzi bellici contro il nazismo: in particolare a Jalta e a Potsdam si pianificò la divisione della Germania in tre zone di amministrazione fra gli alleati, delle quali la parte orientale passò alla competenza sovietica. Il periodo fra il 1943 e il 1945, nel pieno delle trattative militari e di spartizione delle zone d'influenza, si caratterizzò per la chiara volontà di Churchill, Stalin e Roosevelt (fig. 3) di mantenere una profonda solidarietà antifascista, nel tentativo di ricostruire un nuovo assetto politico mondiale che potesse eludere il rischio di nuove guerre.

L'analisi delle relazioni internazionali fra i tre grandi capi di Stato conferma il 1945 come anno fondamentale nella politica estera russa e come simbolo della fine di un'epoca, nel senso che dall'anno successivo l'intesa politica dell'Urss con Gran Bretagna e Stati Uniti sarebbe sfumata piutto-

sto rapidamente. Già ad aprile del 1945, infatti, il presidente Truman, successore di Roosevelt negli Stati Uniti, esternò la sua preoccupazione per la condotta unilaterale con la quale i sovietici avrebbero voluto procedere per risolvere le questioni politiche nei paesi dell'Europa orientale: non va dimenticato che Stalin, in virtù del ruolo preminente dimostrato dall'Urss nella sconfitta del Nazismo, aveva cercato di ottenere il massimo vantaggio possibile in termini geopolitici nelle trattative con gli Alleati, come ad esempio il riconoscimento di una reale possibilità d'influenza in Polonia e nei paesi dell'Europa orientale. Nel famoso discorso di Fulton (Missouri) tenuto da Churchill nel marzo 1946, nel quale lo statista inglese sottolineò la presenza di una 'cortina di ferro' che tagliava in due il continente europeo, si può già cogliere un evidente carattere di ostilità nei confronti dell'Unione Sovietica, destinato ad aumentare nel corso degli anni successivi nell'ambito della cosiddetta 'guerra fredda' fra Stati Uniti e Urss.

Nel giugno 1947 i sovietici si convinsero a identificare nel Piano Marshall, il programma di aiuti economici per l'Europa presentato dall'omonimo segretario di Stato statunitense, un mezzo per indebolire il loro peso politico nei paesi dell'Europa orientale e per ridurre l'influenza dei partiti comunisti nei rispettivi paesi dell'area europeo-occidentale. In realtà, la crescente rivalità tra Urss e Usa dopo il 1945 prese le sembianze anche di un confronto tra due sistemi alternativi e due contrapposte ideologie, schierando da una parte la globalità del comunismo e dall'altra quella del capitalismo. Più che mai Stalin dimostrò in questa sfida la sua ferrea volontà d'imporre il sistema sociale sovietico nell'ambito della sfera politica d'influenza estesa ai paesi dell'Europa centro-orientale, portando a compimento, nel corso della seconda metà degli anni Quaranta, un organico processo di sovietizzazione. Tra la fine del 1947 e il 1948 i regimi che regolarono la stabilità politica dei paesi sotto l'influenza sovietica e che, almeno formalmente, si proclamarono democratici, si avviarono verso una trasformazione in dittature monopartitiche, introducendo il modello staliniano come base dell'economia: agricoltura collettivizzata, prevalenza delle risorse a favore dell'economia pesante e adozione dei piani quinquennali. Inoltre, la risposta dell'Urss al Piano Marshall non tardò: divieto ai paesi del blocco orientale di aderire a questo programma e convocazione nel settembre 1947 in Polonia di una conferenza dei partiti comunisti europei per dare vita al *Cominform*, ossia l'Ufficio d'informazione, con sede a Belgrado, con la funzione di coordinamento internazionale dei partiti comunisti. Passo successivo fu l'istituzione del *Comecon* nel 1949, ossia il Consiglio per la reciproca assistenza economica, per favorire la cooperazione fra le economie dei

paesi del blocco orientale, sotto il pieno controllo dell'Urss e con sede a Varsavia. Riguardo all'assetto politico di Berlino, nell'autunno 1949 nacque la Repubblica Federale Tedesca (BRD), che fu inserita nel Piano Marshall e, con le sue basi e installazioni militari, diventò un nuovo perno dell'economia, della politica e dell'assetto politico-militare dell'Europa filo-atlantica. L'immane reazione sovietica si esprime mediante la costituzione della Repubblica Democratica Tedesca (DDR), gestita mediante un regime comunista del tutto fedele a Mosca. Possiamo considerare la data del 7 ottobre 1949, anno dell'istituzione della DDR, come riferimento per il definitivo avvento della 'guerra fredda' e, di fatto, per la divisione in due blocchi del mondo: si delineò allora con chiarezza un nuovo scacchiere internazionale, che contrapponeva due schieramenti di Stati reciprocamente ostili. Il bipolarismo che regolava così il nuovo assetto politico mondiale e che conferiva, pertanto, a Stati Uniti e Urss le massime responsabilità sugli equilibri internazionali, si autoregolava alimentando un sistema di espansione bilanciata tra le due super potenze del pianeta, riguardo alla sfera d'influenza nella gestione politico-economica dei paesi europei.

Nel frattempo le dinamiche sociali all'interno dell'Unione Sovietica rivelarono tutta la loro drammaticità per le conseguenze della guerra e per la violenza sulla popolazione: il *Gulag*, che dal 1946 in poi era alle dipendenze del ministero dell'Interno, riprese la sua espansione, anche per garantire la forza lavoro necessaria per l'estrazione dell'uranio indispensabile per l'energia atomica. Qui affluirono ex prigionieri dei tedeschi, nazionalisti polacchi, baltici ed ex ufficiali dell'Armata Rossa, facendo raggiungere ai campi di lavoro forzato, verso il 1950, l'apice dell'espansione con circa due milioni e mezzo di detenuti²². Con il varo del quarto Piano quinquennale, fra gli anni 1946 e 1950, e il necessario stanziamento della maggior parte degli investimenti a favore d'industria pesante e dell'energia, il governo dovette tenere sotto controllo anche l'evoluzione dei fenomeni che si richiamavano alle organizzazioni sociali e alla diffusione di nuove idee, al fine di mantenere la compattezza ideologica funzionale alla sopravvivenza del regime comunista, reagendo con fermezza alle possibili forme di autonomizzazione che la guerra poteva aver provocato.

Per tutelare l'ortodossia ideologica nella fase iniziale della 'guerra fredda' e definirne valori e forme di espressione, Stalin scelse la figura di

²² G. CIGLIANO, *op. cit.*, p. 181.

Ždanov²³ quale portavoce di quel partito comunista che avrebbe dovuto imprimere nella società le direttive per mantenere la massima influenza in ambito culturale, come già era avvenuto nella seconda metà degli anni Trenta, ma mostrando ora un tratto più intimidatorio: lo *ždanovismo* e tutto il periodo della *ždanovščina*²⁴ riuscirono, cioè, a combinare l'esaltazione del patriottismo russo con un marcato senso di antioccidentalismo, saldandolo all'ideologia tradizionale. L'apparato dirigente del partito, infatti, temeva che l'esperienza collettiva della guerra potesse far maturare nella coscienza individuale l'opposizione tra due tipologie di governo, schierando da una parte la concezione dello Stato-apparato di tipo stalinista, caratterizzato da un pletorico sistema burocratico e dotato di pieni poteri di controllo sulla popolazione; dall'altra, la nozione di una forma di 'statalità' russo-sovietica che riusciva a stabilire un suo percorso di vita autonomo da questo. Coloro che avevano un grado d'istruzione più elevato della media furono considerati i più vulnerabili da qualsiasi seduzione di tipo occidentalistico o da qualsiasi influsso culturale dal carattere cosmopolita e furono, pertanto, quelli che dovettero subire una vera e propria 'rieducazione' sotto il profilo ideologico. Scrittori, cineasti, musicisti e, in genere, l'*intelligencija* costituirono il bersaglio della *ždanovščina* di questi anni, poiché ritenuti potenzialmente in grado di compromettere, mediante la diffusione delle loro opere fra il pubblico, l'ortodossa identificazione con lo Stato sovietico. Furono istituiti persino dei cosiddetti 'tribunali d'onore'²⁵ per dar luogo a dei processi nei quali tutti gli accusati per crimini ideologici di varia natura avrebbero rischiato sicuramente la carriera: la finalità di tale operazione rivelò il proposito, da parte delle autorità, di radicare nei 'colpevoli' l'orgoglio patriottico e di controllare le loro coscienze per preservarle dalla vulnerabilità e dal fascino che l'Occidente esercitava.

²³ Sul ruolo di Ždanov nel partito comunista, cf. R.A. MEDVEDEV, Ž.A. MEDVEDEV, *Ždanov sconosciuto*. Alla luce degli scritti sovietici, tr. it., Feltrinelli, Milano 2006; A. ŽDANOV, *Politica e ideologia*, Edizioni Rinascita, Roma 1949.

²⁴ Sullo *ždanovismo* e sul periodo della *ždanovščina*, caratterizzato da una forte tendenza antioccidentale, cf. A. ŽDANOV, *Arte e socialismo*, Cooperativa editrice nuova cultura, Milano 1970; S. PONS, *L'organizzazione del potere totalitario sotto Stalin*, in *L'età dello stalinismo*, a cura di A. NATOLI e S. PONS, Editori Riuniti, Roma 1991, pp. 143 ss.

²⁵ Sui 'tribunali d'onore', cf. N. WERTH, *Storia della Russia nel Novecento. Dall'impero russo alla Comunità degli Stati indipendenti, 1900-1999*, tr. it., Il Mulino, Roma-Bari 2000; H.J. BERMAN, *La giustizia nell'Urss*, tr. it., Giuffrè, Milano 1981.

L'ultima fase dello stalinismo si caratterizzò, quindi, per l'attacco contro ogni forma d'influenza occidentale che potesse costituire un simbolo della cultura borghese e del mondo capitalistico: in campo letterario l'Unione degli scrittori, guidata dal segretario Aleksandr Fadeev, non esitò a combattere per impedire qualsiasi influenza straniera, in particolare occidentale, sugli autori russi; nel settore musicale, compositori come Sergej Prokof'ev (fig. 4), Aram Kačaturian, Dmitrij Šostakovič²⁶ (fig. 5) e molti altri furono accusati di esprimere nelle loro opere un 'formalismo' antinazionale; in campo cinematografico il regista Ėjzenštejn, anche se aveva già ottenuto il Premio Stalin per il film "Ivan il Terribile", fu vittima della censura per la seconda parte del film, conosciuta come "La congiura dei Boiardi", mentre la terza parte fu addirittura sequestrata e distrutta. In realtà, il regista non fece nemmeno in tempo ad apportare le opportune modifiche alle due ultime parti del film per passare il vaglio rigoroso della censura, perché morì prima. Nella fase di piena maturità lo stalinismo raggiunse l'apice del culto della personalità: nominato Generalissimo nel giugno del 1945, Stalin aveva ormai perso l'abitudine di apparire in pubblico e, anzi, diradava sempre di più le sue apparizioni, perché il suo mito aveva assunto ormai dei tratti talmente idealizzati da far passare in secondo piano la necessità di manifestare spesso la sua reale presenza come personaggio politico.

§ 3. Chruščëv e la destalinizzazione

Stalin morì il 5 marzo 1953 e, all'indomani della sua scomparsa, si procedette verso la ripartizione delle principali cariche politiche che furono assegnate ad alcuni dei suoi vecchi collaboratori, fra cui Vorošilov, Molotov, Mikojan e Kaganovič. Vi era anche un gruppo di uomini politici con programmi in parte compatibili ma, sotto alcuni aspetti, divergenti fra loro: Malenkov, Berija e Chruščëv (fig. 6) costituivano, infatti, un nucleo dirigenziale in ascesa che ben presto sarebbe stato protagonista della lotta per la successione a Stalin.

In seguito alla convocazione di una riunione congiunta dell'assemblea plenaria del CC, del Consiglio dei Ministri e del *Prezidium*, il Ministero degli Interni (*MVD*) fu affidato a Berija, mentre Malenkov gestì le ca-

²⁶ A questi autori e, soprattutto, ai musicisti, saranno dedicati il secondo e il terzo capitolo.

riche di Segretario del CC e di Presidente del Consiglio dei Ministri: assieme a Molotov con la carica di ministro degli Esteri si creò, così, un triumvirato, con Malenkov nella posizione di maggior peso politico. Quest'ultimo, tuttavia, dovendo scegliere tra amministrare il partito e lo Stato, abbandonò la carica di Segretario del CC, predisponendo in tal modo l'ascesa politica di Nikita Chruščëv²⁷, che aveva acquisito ormai una figura di primo piano all'interno del CC e che fu nominato Segretario del Partito. Berija, per il timore che l'apparato da lui diretto suscitava fra i suoi colleghi, fu arrestato nel giugno del 1953 e giustiziato il 23 dicembre dello stesso anno, facendo passare la gestione del *MVD* alla segreteria del partito. L'accesa rivalità fra Chruščëv e Malenkov, che aveva generato forti scontri per le loro divergenze di vedute sulla politica economica, ebbe come conseguenza la retrocessione del secondo alla carica di Vicepresidente del Consiglio dei Ministri. A differenza di Malenkov, che non riuscì a gestire al meglio l'appoggio dei vari gruppi d'interessi sociali, Chruščëv riuscì a trarre vantaggio dal supporto dell'apparato territoriale del partito, che si mostrò favorevole e addirittura entusiasta nei confronti della sua proposta politica in campo agricolo: il dissodamento delle terre vergini nel Caucaso settentrionale, in Siberia occidentale, nel bacino del Volga e in Kazachstan prospettava la riqualificazione di quelle enormi aree e la conversione alla coltivazione di grano di milioni d'ettari. Continuando a garantire notevoli risorse all'industria pesante e all'esercito, Chruščëv si guadagnò anche l'appoggio di questi settori e diventò in poco tempo il vero punto di riferimento della struttura governativa poststaliniana.

Al XX Congresso del PCUS, svoltosi nel febbraio 1956, egli riuscì a imprimere una svolta riguardo alla politica estera, promuovendo un cammino verso la convivenza pacifica fra Urss e i Paesi capitalistici, con la consapevolezza che l'attuale panorama politico internazionale avrebbe dovuto per forza tener conto della presenza e dell'ascesa dei Paesi del Terzo mondo. Il clima di tensione nel confronto bilaterale tra i due blocchi, con inevitabili conseguenze nei precari equilibri geopolitici, era destinato a diventare ormai retaggio di un'epoca passata, segnata da lunghi anni di assolutismo del regime politico. La fase fondamentale del Congresso si può considerare quella in cui Chruščëv, terminata ufficialmente la riunione, si

²⁷ Su Chruščëv e sulla sua politica, cf. R.A. MEDVEDEV, *Nikita Chruscev. Ascesa e caduta. Da Stalingrado al XX Congresso. Dall'invasione dell'Ungheria alla destituzione*, tr. it., Editori Riuniti, Roma 2006.

rivolse a una platea a porte chiuse per leggere il cosiddetto ‘rapporto segreto’²⁸, al quale egli legò la sua indiscussa supremazia politica. Il contenuto del documento era la denuncia di tutte quelle verità che erano state nascoste troppo a lungo e che riguardavano le violenze compiute da Stalin nei confronti dei funzionari del partito, dell’esercito, dello Stato, dopo la morte di Kirov, dirigente del Partito comunista a Leningrado, assassinato nel 1934 in circostanze mai del tutto chiarite. Tale eliminazione aveva originato la repressione di movimenti politici di opposizione a Stalin, legati a figure di primo piano come Kamenev, Zinov’ev e Trockij, degenerando poi nei processi del 1936. La *destalinizzazione*²⁹ che Chruščëv si accingeva ad attuare rappresentò un radicale cambio di direzione rispetto ai gravi errori compiuti dal dittatore nelle prime fasi della seconda guerra mondiale, viste le disastrose conseguenze in termini di perdita di vite umane, di risorse economiche e di sostentamento in Unione Sovietica. L’obiettivo fu di smantellare il mito di Stalin fondato su un regime di terrore permanente nella società e Chruščëv, in sostanza, non volle più fare apparire il dittatore come il grande condottiero che aveva guidato il popolo russo verso la vittoria e la liberazione dal Nazismo, consolidando la sua immagine in quel patriottismo abilmente e forzosamente radicato nella coscienza collettiva. Anzi, se originariamente il ‘rapporto segreto’ doveva essere riservato ai delegati del partito presenti al Congresso, in realtà il suo resoconto ebbe grande diffusione nella stampa internazionale, per volontà dello stesso Chruščëv, che, grazie alla risonanza mediatica di tali notizie, ottenne una grande notorietà sulla scena mondiale.

Dopo aver lanciato nel febbraio 1957 una riforma economica che promuoveva il decentramento amministrativo, mediante l’istituzione dei *sov-narchozy*, i Consigli economici regionali che assumevano il potere ministeriale, e tramite la delega del potere a favore dei segretari regionali invece che alla classe burocratica di spicco della capitale, Chruščëv si apprestò ad assumere i pieni poteri nella vita politica. Nel marzo 1958, infatti, egli diventò Primo Ministro al posto di Bulganin, mentre già deteneva la carica di Primo Segretario del Partito, inaugurando una nuova fase nella quale la

²⁸ L’importante documento, reso pubblico per la prima volta in Occidente dal «New York Times» il 5 giugno 1956, si può leggere in N.S. KRUSCEV, *Kruscev ricorda*, tr. it., Ed. Sugar, Milano 1970, pp. 577-631.

²⁹ Sul fenomeno della destalinizzazione, cf. A. NOVE, *Stalinismo e antistalinismo nell’economia sovietica*, Einaudi, Torino 1968.

violenza non fu più lo strumento impiegato per ottenere il primato politico e valorizzando invece lo scambio e la negoziazione fra vertici di governo e amministrazioni locali. Se questo iter istituzionale può apparire un appesantimento dei processi decisionali a causa dell'accresciuta burocratizzazione, con un richiamo a dinamiche del passato, va notato che tali procedure in epoca staliniana erano comunque minate nella loro legittimazione dall'eventuale ricorso alle 'purghe' come strumento di giustizia sommaria.

Anche sotto il profilo culturale iniziò una nuova stagione caratterizzata da una sorta di 'disgelo', frutto della messa in discussione del conformismo imposto dall'Unione degli scrittori³⁰, con innegabile riferimento alla figura di Ždanov e al suo rigore. È pur vero che era in atto una concreta trasformazione del regime dei controlli, passando da un sistema totalitario al nuovo semplicemente 'autoritario', ma la vera libertà di espressione senza la presenza latente del Partito pronto a intervenire costituiva ancora un miraggio. Lo stesso Chruščëv riunì gli scrittori nel 1957 ammonendoli di non mettere mai in discussione il sistema sovietico, mentre il Comitato per la sicurezza statale, noto come KGB³¹, controllava instancabilmente tutte le attività di quell'*intelligencija* che sempre era presa di mira come potenziale generatrice di attività culturali destabilizzanti. Staccatosi dal *Mvd* nel marzo 1954, il KGB si presentò come organo di polizia politica, forse non così violento e brutale come i nuclei specifici di forze dell'ordine che lo avevano preceduto, ma pronto a intervenire con determinazione contro tutti i simboli culturali di quell'anticonformismo in grado di costituire l'eventuale fonte d'ispirazione per gruppi d'intellettuali.

In questo clima si sviluppò un movimento che prese il nome di *dissidenty*³², animato dalla volontà di tutelare la sfera intellettuale degli artisti dalla vigile sorveglianza dello Stato e dalla sua costante ingerenza. Le personalità che aderirono a tale linea di pensiero desideravano esprimere liberamente le loro idee, senza limiti nella ricerca scientifica e senza legarsi a

³⁰ Sulla Unione degli scrittori, cf. M. COLUCCI-R. PICCHIO (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, Utet, Torino 1997, pp. 396 ss.; E. LO GATTO, *Storia della letteratura russa contemporanea*, Nuova Accademia, Milano 1958, pp. 537 ss.

³¹ Su questo organo di polizia politica, cf. A.C.O. GORDIEVSKIJ, *La storia segreta del KGB*, Rizzoli, Milano 1991.

³² Su questo movimento e sul ruolo dei musicisti al suo interno, cf. M. DALL'ASTA, *Una vita per incominciare: il dissenso in Urss dal 1917 al 1990*, La casa di Matrona, Milano 2003.

schemi imposti come linee guida per la loro creatività. Possiamo riconoscere come denominatore comune a tutti i ‘dissidenti’ il rifiuto di attribuire allo Stato sovietico tutti quei valori etici che lo dovevano rendere, secondo le direttive di governo, unico referente supremo. Un esempio di opera letteraria che aiuta a comprendere il carattere del *dissidenty* è rappresentato dal romanzo *Doktor Živago* di Boris Pasternak³³, scritto nel 1955 e pubblicato in anteprima mondiale in Italia nel 1957 grazie alla preziosa opera di traduzione di Pietro Zveterevich e alla lungimiranza editoriale di Giangiacomo Feltrinelli, poiché le autorità sovietiche si rifiutarono di darlo alle stampe. Ambientato nell’epoca della guerra civile in Russia, il romanzo evidenzia le frustrazioni che la Rivoluzione d’ottobre, con le sue drammatiche conseguenze, aveva causato nella popolazione sovietica, come una sorta di ‘autolimitazione’ spirituale.

L’opera ebbe un tale successo che nel 1958 Pasternak fu insignito del Premio Nobel per la letteratura, ma l’Unione degli scrittori esercitò una forte pressione perché il premio non fosse ritirato, al punto da farlo rifiutare allo stesso autore: costretto all’isolamento, Pasternak sapeva che se avesse disobbedito alle direttive dell’Unione, conformi alle volontà di Chruščëv, non sarebbe mai più tornato in patria. Nonostante la grande diffusione internazionale dell’opera e il largo consenso di pubblico e di critica – indimenticabile anche il film del 1965 dall’omonimo titolo, che ricevette cinque Golden Globe e cinque Oscar – l’opposizione sovietica rimase implacabile fino al 1988, anno della pubblicazione del romanzo in Urss.

In generale, gli appartenenti al movimento *dissidenty* rimasero in questi anni sempre nel mirino delle autorità, accusati di svolgere con le loro opere attività finalizzate a ‘indebolire lo Stato sovietico’, diversamente dagli anni del regime staliniano, quando il capo d’imputazione per gli stessi reati si traduceva nel Codice penale con ‘attività controrivoluzionaria’. L’internamento nei campi era, pertanto, ancora possibile e uno scrittore come Aleksandr Ginzburg³⁴, per la paura del rigore della censura, fu co-

³³ Su questo scrittore, dalle cui opere sono stati tratti film e serie televisive, cf. M. AUCUNTURIER, *Boris Pasternak*, in *Storia della letteratura russa*, diretta da V. STRADA, III, Einaudi, Torino 1991, pp. 571-593; M. AUCUNTURIER, *Pasternak*, tr. it., SEI, Torino 1976. Si veda anche B. PASTERNAK, *Autobiografia*, Feltrinelli, Milano 2007.

³⁴ Cf. S.P. DE BOER-E.J. DRIESSEN-H.L. VERHAAR, *Biographical Dictionary of Dissidents in the Soviet Union, 1956 - 1975*, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague, 1992, pp. 156 ss.

stretto ad utilizzare nel 1960 lo strumento del *samizdat*³⁵, ossia un prodotto artigianale con il carattere di ‘autoedizione’. Membri di gruppi nazionalisti, perseguitati per diversi motivi, anche di carattere religioso, o in generale attivisti operanti in varie associazioni e con diversi orientamenti politici, contribuirono alla crescita del movimento, che qualche decennio più tardi arrivò a contare più di diecimila iscritti³⁶. Va in ogni caso ricordato che la destalinizzazione riuscì a garantire i diritti individuali mediante uno spirito di ‘legalità socialista’, che seguì a combattere lo strapotere della polizia politica, avvalendosi di una costante vigilanza della procura e dei tribunali. Nella riforma del codice penale, infatti, fu abolita la definizione di ‘nemico del popolo’ e non fu più considerato il ‘crimine controrivoluzionario’, mentre al suo posto subentrò il “crimine particolarmente pericoloso nei confronti dello Stato”. Questo reato, che comprendeva sei articoli con l’esclusione della pena di morte, diventò il nuovo riferimento per i casi di dissenso, di opposizione politica e diversità di opinione³⁷.

Anche il sistema del *Gulag* subì una trasformazione, nel senso che, non svolgendo più la polizia politica delle funzioni di supporto all’economia, non ebbe più senso considerare tale organizzazione detentiva come la riserva di forza-lavoro per l’industria. Se i prigionieri all’inizio del 1953 superarono la soglia dei cinque milioni, nel 1959, a seguito di liberazioni o riabilitazioni varie, ridussero il loro numero a meno di un milione³⁸.

La sfida più grande che Chruščëv dovette affrontare riguardò l’ambito economico, poiché il sistema industriale necessitava di radicali modifiche per aumentare la competitività: mediante l’individuazione del profitto d’impresa, l’incentivazione del lavoro e la riduzione dei finanziamenti alle imprese che si trovavano in forte deficit, oltre a molti altri accorgimenti ancora, si stabilì che l’economia regolata secondo lo schema della pianificazione quinquennale avrebbe potuto procedere in maniera più dinamica e ottimale. Lo schema pianificato e le possibilità di una fruttuosa interazione fra le varie parti del sistema economico sovietico, infatti, dimostravano ancora forti legami con la massiccia industrializzazione degli anni Trenta e

³⁵ Sulle origini e organizzazioni relative al *samizdat*, cf. F.J.M. FELDBRUGGE, *Samizdat and Political Dissident in the Soviet Union*, A.W. Sijthoff International Publishing Company, Leyden 1975.

³⁶ F. BENVENUTI, *op. cit.*, p. 258.

³⁷ R. CONQUEST, *Il grande Terrore*, tr. it., BUR, Milano 2016, pp. 118; 214 ss.

³⁸ G. CIGLIANO, *op.cit.*, p. 193.

con la reindustrializzazione del secondo dopoguerra: la fotografia, cioè, era quella di un paese caratterizzato da uno stadio di sviluppo economico storicamente superato e che necessitava più che mai di efficaci riforme.

Tuttavia i responsabili dell'industria pesante e dell'esercito, che da sempre operavano in sinergia, non nascosero il timore di perdere il loro primato riguardo alla fruibilità delle risorse economiche e reclamarono il diritto di conservare una posizione di massima influenza nella scelta degli stanziamenti, viste le precarie condizioni di stabilità nell'equilibrio geopolitico dovute alla 'guerra fredda'. Lavoratori industriali e sindacati, inoltre, dimostrarono indifferenza riguardo alle possibili ricadute negative delle riforme in termini di salario o di sicurezza dell'impiego. I cambiamenti che dovevano imprimere un'efficace sterzata in campo economico avrebbero potuto anche rappresentare una seria minaccia alle irrinunciabili prerogative, relative alla pianificazione centrale, che il partito custodiva gelosamente.

La riforma, pur necessaria e auspicata, già allo stato embrionale dimostrò di ritrovarsi senza un veicolo sociale che la supportasse concretamente: nel cammino delle riforme si scoprì ben presto che la vera natura degli ostacoli da affrontare risiedeva nel partito stesso, innanzitutto. Proprio al suo interno, infatti, si schieravano le forze contrarie al cambiamento, forse memori dei rischi per la stabilità del sistema già affrontati nelle fasi cruciali precedenti, come il passaggio alla *Nep* o l'inizio dell'industrializzazione e poi la guerra.

Durante il XXI Congresso del PCUS del 1959 Chruščëv annunciò il compimento del 'socialismo realizzato'³⁹ e l'inizio dei lavori per rendere concreta la vera società comunista, rispondendo perentoriamente a Mao, che l'anno precedente aveva criticato la destalinizzazione definendola un processo che avrebbe allontanato l'Urss dal comunismo. Nel successivo XXII Congresso del 1961 Chruščëv propose un piano ventennale di 'transizione al comunismo' nell'ambito di un progetto che si rivelò molto ambizioso: già a metà percorso, intorno al 1970, esso avrebbe consentito all'Unione Sovietica di sorpassare gli Stati Uniti riguardo alla produzione pro capite, accendendo così gli entusiasmi di tutti gli estimatori delle teorie riformistiche nei settori portanti dell'economia. In realtà, negli anni im-

³⁹ Sul concetto di *socialismo realizzato*, cf. R.W. DAVIES, *Soviet economic development from Lenin to Khrushchev*, Cambridge Universal Press, Cambridge 1998.

mediatamente successivi ai proclami del Congresso, il sistema non riuscì a fronteggiare le difficoltà incontrate per rinnovare il settore industriale e quello agricolo: fu così che le velleità chruščëviane apparirono in tutta la loro fragilità, per i limiti di una struttura economica fondamentalmente ancora arretrata e non idonea a garantire una radicale trasformazione. Tuttavia, è innegabile che, durante la destalinizzazione, lo standard di vita medio nella prima metà degli anni Sessanta abbia subito un miglioramento dal punto di vista qualitativo; non va dimenticata, inoltre, la vera e propria rivoluzione di quegli anni sotto il profilo dell'urbanizzazione, in rapporto a un consistente trasferimento della popolazione dalle campagne alle città. A metà degli anni Sessanta, infatti, il numero delle persone che vivevano nelle città superò quello degli abitanti nelle campagne, anche perché lo stesso Chruščëv, nelle aree urbane, favorì la costruzione di giganteschi agglomerati abitativi nei quali si stabilirono numerosi neo-cittadini, peraltro costretti a condividere spazi angusti in condizioni di promiscuità.

§ 4. Chruščëv e la politica estera

Grande importanza, nell'era della destalinizzazione, ebbe la politica estera, che impegnò Chruščëv su vari fronti: la Conferenza di Bandung del 1955, innanzitutto, mise in primo piano il movimento dei Paesi cosiddetti 'non allineati' e fece comprendere come fosse ormai non del tutto impossibile una frantumazione del bipolarismo, tenendo anche conto dei processi di decolonizzazione in atto.

L'Unione Sovietica si trovò, così, di fronte a nuove possibilità di azione, ma dovette svolgere un ruolo attivo nelle negoziazioni finalizzate a rimodulare le sfere d'influenza di matrice imperialistica. Si rese ben presto necessario un rafforzamento del controllo da parte dell'Urss sui Paesi satelliti, con l'obiettivo di garantire possibilmente pace ed equilibrio in Europa: lo strumento scelto da Chruščëv, a questo proposito, fu l'istituzione del 'Patto di Varsavia'⁴⁰, un'alleanza di tipo militare che, ufficialmente, avrebbe dovuto fornire mutua assistenza e cooperazione fra i Paesi del blocco sovietico. Oltre all'Unione Sovietica aderirono al patto, stilato il 14 mag-

⁴⁰ Sul Patto di Varsavia, cf. J. BAUD, *Les forces spéciales de l'organisation du traité de Varsovie 1917-2000*, L'Harmattan, Paris 2001.

gio 1955 nell'omonima capitale polacca, Albania, Bulgaria, Cecoslovacchia, Repubblica Democratica Tedesca (dal 1956), Polonia e Ungheria. Il fatto che tale accordo fosse stato siglato la settimana successiva all'ingresso della Repubblica Federale Tedesca nella NATO, l'Alleanza del Patto Atlantico, firmata a Washington nel 1949, evidenziò come il Patto di Varsavia, che operava comunque sotto la supervisione dell'Urss, costituisse un monito rivolto agli Stati Uniti nell'ambito degli equilibri dello scacchiere geopolitico europeo.

In realtà non mancarono episodi di tensione all'interno dei Paesi che costituivano il blocco sovietico e Mosca si trovò più volte a dover gestire delle situazioni che rappresentarono una seria minaccia per la coesione dell'alleanza e per la subordinazione dei paesi-satellite all'Unione Sovietica. Le manifestazioni studentesche e la mobilitazione civile nelle piazze dopo la rielezione di Władysław Gomułka a capo del Partito Operaio Unificato Polacco, nell'ottobre 1956, stimolarono la visita in Polonia di Chruščëv. Nonostante la corale partecipazione popolare apparisse come la più ovvia conseguenza di un orientamento politico rivolto alla pluralità delle esperienze socialiste, in seguito alle denunce staliniane rimarcate nel XX Congresso di Mosca, Chruščëv annunciò ai vertici polacchi di non permettere alcuna iniziativa riformatrice: anzi, non nascose la concreta possibilità di adottare pesanti contromisure nei confronti dei manifestanti, nel caso la situazione di disordine non fosse rientrata e la Polonia avesse continuato a dar segni di ribellione.

Gli eventi polacchi⁴¹ ebbero risonanza nei Paesi vicini e, ancora nell'ottobre 1956, a Budapest il Primo Ministro Imre Nagy prospettò dei radicali cambiamenti: egli, che si era guadagnato il ruolo di leader all'interno del Partito Socialista Operaio Ungherese (*MSZMP*), riorganizzazione del Partito dei Lavoratori Ungheresi (*MDP*), ispirandosi ad alcuni principi della socialdemocrazia che avrebbero portato all'abbandono del monopartitismo, favorì l'apertura dell'Ungheria ai Paesi dell'Occidente, proponendo addirittura la neutralità in politica estera con l'uscita dal Patto di Varsavia. In questo caso la reazione di Mosca fu brutale, con le truppe sovietiche che

⁴¹ Sulle rivolte polacche contro la politica sovietica, cf. K.A. JELENSKI, *La realtà dell'ottobre polacco*, tr. it., Silva Editore, Milano 1961; C. MADONIA, *Fra l'orso russo e l'aquila prussiana: la Polonia dalla Repubblica nobiliare alla IV Repubblica (1506-2006)*, CLUEB, Bologna 2013, pp. 251-274.

non esitarono a reprimere nel sangue la rivolta di Budapest⁴² alla quale, nonostante le reiterate richieste d'aiuto da parte delle autorità ungheresi, i Paesi occidentali non offrirono minimamente il loro aiuto, limitandosi alla condanna dei tragici eventi. La situazione ungherese ritornò in tempi brevi sulla via della 'normalizzazione' con il passaggio del *MSZMP* sotto la guida di János Kádár, che rappresentò il nuovo governo pienamente controllato dell'Unione Sovietica, mentre Imre Nagy sarebbe stato condannato a morte e giustiziato il 16 giugno 1958.

Molto difficile da gestire in politica estera si rivelò anche il rapporto con la Cina di Mao che, con l'inizio della 'seconda rivoluzione' del 1958, intendeva mettere in atto il passaggio dal socialismo al comunismo. Convinto portabandiera del vecchio regime comunista, Mao in più occasioni aveva manifestato forte disappunto nei confronti di Chruščëv e della destalinizzazione, oltre a criticare la gestione delle relazioni con gli Stati Uniti, finalizzata a mantenere comunque una situazione di equilibrio geopolitico. Mao, addirittura, esortò l'Unione Sovietica a unire le sue forze con quelle della Cina per costruire la bomba atomica da utilizzare come arma vincente in una guerra contro gli Stati Uniti, mentre Chruščëv continuò a procedere verso altri obiettivi. Per il leader sovietico diventava preoccupante, infatti, la situazione nella Repubblica Federale Tedesca, poiché vi erano dislocati dei missili nucleari americani a corto raggio, mentre la sua proposta di liberare l'Europa dalla minaccia nucleare non fu accolta con grande entusiasmo da Washington. L'ultimatum che Chruščëv fu costretto a lanciare nel novembre 1958 alle potenze alleate per lasciare Berlino libera dal presidio militare cadde nel nulla e si avviò, così, una nuova fase di tensione politica nei rapporti fra i due blocchi. La crisi degenerò pericolosamente, spingendo la Repubblica Democratica Tedesca, che aveva ottenuto dai sovietici il governo della città, alla costruzione del Muro di Berlino nell'agosto 1961⁴³ (fig. 7). La fortificazione divisoria avrebbe dovuto

⁴² Sulla rivolta di Budapest, cf. T. MÉRAY, *La rivolta di Budapest (23 ottobre-4 novembre 1956)*, Mursia, Milano 1969; E. BETTIZA, *1956 Budapest: i giorni della rivoluzione*, Mondadori, Milano 2006; S. FEDELE-P. FORNARO (a cura di), *L'autunno del comunismo. Riflessioni sulla rivoluzione ungherese del 1956*, Istituto di studi storici G. Salvemini, Messina 2007.

⁴³ Sul Muro di Berlino e sulla sua successiva caduta, cf. F. TAYLOR, *Il muro di Berlino*, tr. it., Mondadori, Milano 2009; L. GRUBER-del Muro, *l'agonia della Germania Est, il sogno*

impedire la circolazione tra Berlino Ovest, che rimaneva sotto la giurisdizione della Germania Federale, e il territorio di competenza della DDR, diventando il simbolo permanente di quella ‘cortina di ferro’ preannunciata dalle parole di Churchill a Fulton nel 1946. Il Muro definì nettamente il confine in ambito europeo fra la zona d’influenza statunitense e quella sovietica durante gli anni della ‘guerra fredda’ e divise la città per ventotto anni, fino al 9 novembre 1989, quando il governo della DDR riabilitò il passaggio fra le due zone, aprendo la strada alla riunificazione tedesca conclusa il 3 ottobre 1990.

Alta mediamente tre metri e sessanta centimetri, la fortificazione, denominata ufficialmente *Antifaschistischer Schutzwall*, cioè barriera di protezione antifascista, era costituita da due muri paralleli in cemento armato fra i quali la cosiddetta ‘striscia della morte’⁴⁴ si estendeva in larghezza per qualche decina di metri. Durante gli anni di permanenza del Muro furono centinaia le persone uccise dalla polizia di frontiera della DDR dislocata lungo i presidi militari di questa barriera, mentre tentavano di oltrepassare il confine per raggiungere Berlino Ovest. Se il dramma dell’esodo dalla Germania comunista segnò un’epoca particolarmente dolorosa nella coscienza collettiva della popolazione, il Muro rappresentò sempre il simbolo del limite da oltrepassare nella fuga da quel regime oppressivo e intransigente verso la libertà.

Dal 1960 i rapporti con la Cina iniziarono a deteriorarsi ulteriormente, a seguito delle accuse reciproche che Mao e Chruščëv si scambiarono: i russi, secondo i cinesi, sarebbero stati colpevoli di aver tradito i principi di Lenin mantenendo relazioni pacifiche con il blocco avversario, mentre i cinesi, a loro volta, si sarebbero dimostrati del tutto irresponsabili con atteggiamenti e propositi che avrebbero potuto minare gli equilibri geopolitici mondiali. Tuttavia, anche i buoni propositi di Chruščëv nella gestione delle relazioni con l’Occidente furono vanificati nella primavera del 1961 dal tentativo, peraltro fallito, d’invasione di Cuba. Sostenuti dalla CIA, l’agenzia di spionaggio per l’estero gestita dagli Stati Uniti, i profughi cu-

della riunificazione: diario di una stagione che ha cambiato l’Europa, RAI-ERI (Collana Antenne, Volume 3), Roma 1990.

⁴⁴ Sul significato della ‘striscia della morte’, cf. T. FLEMMING-H. KOCH, *Il Muro di Berlino*, Bebra Verlag, Berlino 2000; L. LUSENTI, *Stato lasciando il settore americano*, Comedit 2000, Milano 2004.

bani furono impiegati nell'operazione 'Baia dei porci' per sovvertire il regime comunista che Fidel Castro aveva instaurato nell'isola, grazie alla vittoriosa rivoluzione del gennaio 1959.

La dichiarazione di fedeltà a Mosca da parte del leader cubano con la garanzia della *partnership* sovietica non poteva non suscitare la reazione statunitense, che predispose l'intervento militare per abbattere il regime da poco insediato. La risposta sovietica si concretizzò con l'installazione a Cuba di missili nucleari a corto raggio, come monito per la superpotenza vicina: la contromossa statunitense si materializzò con l'embargo, che consisteva nel blocco navale attorno all'isola, e con un perentorio ultimatum. La crisi diplomatica ormai avviatasi diventò sempre più drammatica, arrivando al culmine nell'ottobre 1962, quando si profilò l'inizio di una vera e propria guerra che avrebbe potuto aver luogo anche con il supporto di armi nucleari. Fortunatamente il presidente degli Stati Uniti Kennedy e Chruščëv riuscirono a trovare un accordo, che prevedeva il ritiro dei missili sovietici a patto che gli Usa rinunciassero all'invasione dell'isola. Le negoziazioni fra i due leader proseguirono fino a giungere alla firma di un trattato, nell'agosto 1963, che vietava tutte le operazioni finalizzate alla sperimentazione e ai test di collaudo di materiale nucleare in superficie.

Naturalmente la politica di mediazione con gli Stati Uniti condotta da Chruščëv non fece altro che mettere benzina sul fuoco nei rapporti con la Cina. Mao, infatti, considerò una sconfitta umiliante l'aver ritirato i missili da Cuba. Anzi, a suo giudizio, la politica di Chruščëv volta al mantenimento di una convivenza pacifica fra i due blocchi mascherava, in realtà, il suo tentativo di restaurare il capitalismo, con l'imperdonabile colpa di tradire i precetti della dottrina marxista per cedere alle seduzioni dell'imperialismo occidentale.

Tutto il tempo trascorso all'estero da parte di Chruščëv per gestire queste difficili situazioni, oltre a procurargli delle inimicizie all'interno del sistema governativo per le non sempre gradite innovazioni nei vari settori dell'economia, aveva nel frattempo creato uno sgretolamento della sua base di potere, ormai impossibile da ricomporre. Gli episodi salienti che decretarono la fine della sua carriera politica furono senza dubbio la crisi di Cuba e il deterioramento delle relazioni con la Cina di Mao, peggiorate ulteriormente a seguito della situazione cubana; la crisi economica del 1963, poi, non fece altro che rendere il leader sovietico ancora più vulnerabile e poco credibile.

Nella riunione del *Prezidium* del 14 ottobre 1964 Chruščëv, all'oscuro

del complotto organizzato con il concorso dei vertici del KGB⁴⁵, Vladimir Semicăstnyj e Aleksandr Šelepın, fu obbligato a presentare le sue dimissioni da Segretario del CC e da Primo Ministro a causa dei fallimenti in politica estera e in campo economico. Per troppo tempo, infatti, secondo i suoi detrattori, Chruščëv aveva utilizzato le cariche politiche per il conseguimento di obiettivi personali, portando avanti progetti e ambizioni secondo uno stile degno di un tiranno: un capo accusatorio che aveva del paradossale, considerando i valori sui quali il leader sovietico aveva basato la stesura del ‘rapporto segreto’ e concepito la destalinizzazione.

§ 5. Brežnev, la stagnazione e la primavera di Praga

Destituito Chruščëv, Segretario generale del Pcus divenne Leonid Brežnev (fig. 8), Aleksej Kosygin diventò Presidente del Consiglio dei Ministri, mentre Andrej Gromyko mantenne la carica di ministro degli Esteri, già sua dal 1957. Lo staff così costituito riuscì ad articolare una struttura governativa che si stabilizzò per lunghi anni: va ricordato, infatti, che questi uomini politici mantennero le loro cariche fino alla loro morte, nel caso di Kosygin (1980) e di Brežnev (1982), mentre Gromyko, deceduto nel 1989, rimase in carica fino al 1985.

La personalità di Leonid Brežnev⁴⁶ in campo politico si dimostrò diversa da quella del suo predecessore, poiché, guadagnatosi l’appoggio dei dipartimenti militari e industriali mediante la diffusione di un senso di tranquillità e di stabilità nei vari settori portanti dell’economia, decretò la fine dei propositi innovativi e delle continue riforme di matrice chruščëviana. In un certo senso la riabilitazione di Stalin cominciò ad assumere, nella seconda metà degli anni Sessanta, contorni ben definiti in tutti i settori della società, senza escludere ovviamente quello culturale. Il *samizdat* riprese a diffondersi abitualmente per aggirare la censura, grazie alla circolazione privata delle opere dattiloscritte dagli autori; in particolare, quando il materiale riusciva a varcare i confini sovietici per essere pubblicato da edito-

⁴⁵ Sul KGB, cf. C. ANDREW-V. MITROKHIN, *The Sword and the Shield: the Mitrokhin archive and the secret history of the KGB*, Basic Books, New York 1999.

⁴⁶ Su Brežnev, cf. P.J. MURPHY, *Brezhnev: Soviet Politician*, MCFarland & Co Inc., Jefferson, N. Carolina 1980; J.N. MOORE-R.F. TURNER, *International law and the Brezhnev Doctrine*, University Press of America, Lanham, Maryland 1987.

ri stranieri, gli autori correvano notevoli rischi per l'intransigenza del regime, come nel caso di Solženicyn. Non si può dimenticare, infatti, la sua espulsione dall'Unione degli scrittori nel 1969 a causa di *Arcipelago Gulag*, il noto saggio d'inchiesta narrativa sull'impiego della giustizia mediante i campi di lavoro forzato, amministrati dal *Gulag* sotto la dittatura comunista in Urss.

La dissidenza intellettuale, oltre ad annoverare tra le sue file Solženicyn, fece sentire la sua voce tramite il fisico nucleare Andrej Sacharov, che s'impegnò assiduamente nella difesa dei diritti umani e civili in Unione Sovietica. Il peso politico che il dissenso continuò ad acquisire, per la propensione del regime a filtrare gli eventi attraverso una lettura di tipo ideologico, raggiunse l'apice in seguito all'invasione delle truppe sovietiche e del Patto di Varsavia in Cecoslovacchia, avvenuta tra il 20 e 21 agosto 1968, per reprimere militarmente la 'Primavera di Praga'. Durante tutto il periodo di governo di Brežnev i dissidenti furono oggetto del pesante controllo da parte degli apparati di polizia, mentre non era ancora stata abbandonata la consuetudine di infliggere loro pesanti condanne ai lavori forzati o la detenzione negli ospedali psichiatrici. L'incessante impegno di Sacharov fece ottenere al fisico russo, nel 1975, il Premio Nobel per la pace, riconoscimento che non fu ritirato: anzi, per il suo supporto a una manifestazione contro l'azione delle truppe sovietiche in Afghanistan, nel 1980 Sacharov fu arrestato e confinato a Gor'kij. Solo nel 1986 lo scienziato ottenne la riabilitazione grazie alla politica lungimirante di una figura come quella di Michail Gorbačëv (fig. 9), aggiungendo ai numerosi riconoscimenti anche la nomina a deputato nel 1989.

§ 6. Verso la dissoluzione dell'Unione Sovietica

Gli anni di Brežnev e della sua azione condotta nell'ambito di una *leadership* collettiva sono ricordati per la complessiva stagnazione generale, con lo smantellamento delle strutture economiche e di gran parte delle innovazioni concepite dal predecessore, per la ferrea convinzione che lo sviluppo economico e sociale sarebbe avanzato in forme del tutto estranee a sperimentalsmi di tipo rivoluzionario. Anche negli anni seguenti l'opera dei successori di Brežnev, ossia Andropov e Černenko, non portò a concreti cambiamenti nella struttura economica dell'Unione Sovietica, che mantenne sostanzialmente inalterata la sua struttura di economia pianificata secondo gli schemi del passato.

La vera svolta si verificò grazie alle innovazioni introdotte da Michail Gorbačëv, ultimo Segretario Generale del Partito dal 1985 al 1991, che portò avanti con incessante impegno le riforme generali dell'economia legate al concetto di *perestrojka*⁴⁷, garantendo al tempo stesso anche una maggiore trasparenza nella vita pubblica, cioè la *glasnost*.

Grande protagonista della scena politica mondiale, Gorbačëv diede un forte impulso ai processi di distensione che portarono alla fine della 'guerra fredda', meritando il Premio Nobel per la pace assegnatogli nel 1990, e prioritario fu anche il suo impegno nelle trattative che favorirono la riunificazione della Germania e l'abbattimento del Muro di Berlino. Infine, il profondo rinnovamento interno della società avviato da Gorbačëv consentì l'avvio di quel processo, segnato anche dal non facile dualismo con Boris El'cin, attraverso il quale egli traghettò l'Unione Sovietica verso la sua dissoluzione.

Il 25 dicembre 1991 Gorbačëv rassegnò le dimissioni da Presidente dell'Unione Sovietica, dichiarando abolito tale ufficio e consegnando pieni poteri al Presidente della Russia El'cin, mentre nello stesso giorno, alle 18.35, le televisioni mandavano in diretta le immagini della bandiera sovietica lentamente ammainata sopra il Cremlino, per essere sostituita con il nuovo tricolore russo. Il giorno dopo il Soviet Supremo sciolse ufficialmente l'Unione Sovietica e dal primo gennaio 1992, con l'ufficializzazione dell'indipendenza della Russia, si decretò la fine della federazione: la Comunità degli Stati indipendenti (CSI) diventò, così, la nuova realtà geopolitica di riferimento.

⁴⁷ Sulla *perestrojka*, cf. M. GORBACHEV, *La casa comune europea*, Mondadori, Milano 1989.

Il rapporto tra il potere e i musicisti

§ 1. Conservatori, modernisti e *realismo socialista*

Il ruolo assegnato alla cultura fu ben chiaro da subito a chi assunse il potere nell'ottobre 1917 e Lenin si rese conto che il partito doveva creare degli efficaci strumenti da utilizzare nella vita quotidiana per stabilizzare il regime comunista. Egli stesso esternò con chiarezza il suo pensiero: “Dobbiamo prendere tutta la cultura che il capitalismo ci ha lasciato e impiegarla nella costruzione del socialismo. Dobbiamo prendere la scienza e la tecnica, tutta la conoscenza e l'arte. Senza ciò non potremo costruire la vita della società comunista⁴⁸ [...] i problemi culturali non si possono risolvere così rapidamente come quelli militari [...] È possibile vincere una guerra in pochi mesi. Ma è impossibile ottenere una vittoria culturale in tempo tanto breve: la natura del problema richiede periodi lunghi e noi dobbiamo ordinare il nostro lavoro in conseguenza, impegnandovi il massimo grado di perseveranza, di persistenza e di metodo”⁴⁹.

Il carattere prudente e lungimirante della dichiarazione di Lenin spiega la ragione per cui egli affidò il Commissariato del popolo per l'Istruzione ad Anatolij Lunačarskij, noto per le sue abili doti di mediatore, evitando in quel momento soluzioni estreme. Secondo Lunačarskij⁵⁰, l'ente responsabile delle decisioni più importanti in campo culturale e artistico doveva essere il partito, che aveva il compito di intervenire, quindi, laddove l'*intelligencija* non avesse approvato la rivoluzione d'ottobre nei contenuti e nella realtà che avrebbe prospettato.

Nel frattempo, in campo musicale si manteneva accesa la polemica fra

⁴⁸ Le affermazioni di Lenin sono riportate in B. SCHWARTZ, *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970*, Barrie & Jenkins, London 1972, p. 20.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 42-43.

⁵⁰ Per approfondimenti sul suo pensiero, cf. A. LUNACIARSKIJ, *Sull'arte e la letteratura. Scritti scelti*, Progress, Mosca 1980.

modernisti e conservatori: questi ultimi, riuniti nell'Associazione Russa dei Musicisti Proletari (*RAMP*), fondata nel 1923, intendevano combattere attivamente i classici e i contemporanei eredi di quell'ideologia borghese del tutto estranea al proletariato. Per i *rampovski* l'unica arte ammissibile doveva essere quella nata nelle fabbriche o in un ambiente di tipo agricolo, in modo che fosse di facile comprensione a tutti. I modernisti, che fondarono nello stesso anno l'Associazione della Musica Contemporanea, si dimostrarono invece aperti agli scambi con le correnti stilistiche più avanzate dei paesi europei, consentendo ad artisti come Mahler, Strauss, Poulenc, Schönberg, Berg e altri ancora di poter vedere apprezzate le loro opere in Unione Sovietica⁵¹.

Dmitrij Šostakovič, nato a S. Pietroburgo nel 1906, iniziò la sua esperienza a contatto con la scena come direttore musicale del Teatro della Gioventù Lavoratrice, proseguendo poi nella collaborazione per realizzare spettacoli di cinema e di teatro d'avanguardia, come *La Cimice* di Majakovskij, nell'allestimento di Mejerhol'd. L'impegno di Šostakovič nella nuova società si manifestò proprio attraverso la sua vicinanza agli artisti d'avanguardia, la sua fede nel futurismo, la fiducia in una società migliore appena uscita dalla vittoriosa rivoluzione⁵²: se Majakovskij si esprimeva nella propaganda politica, Šostakovič scrisse la seconda sinfonia, intitolandola *Epitalmio per l'Ottobre*, con finalità dichiaratamente celebrativa.

Tra la seconda e la terza sinfonia egli scrisse, a cavallo degli anni 1927-1928, l'opera teatrale *Il Naso*⁵³, che va inserita senza dubbio nel filone delle opere d'avanguardia, tenendo presente i modelli ai quali il compositore faceva riferimento, come Mejerhol'd e Majakovskij, per quanto riguarda la volontà di aggredire quanto c'era di vecchio nella nuova società e per dare luogo a un teatro polemico e al tempo stesso bizzarro e fantasioso⁵⁴. Nonostante il libretto recasse anche le firme di Zamjatin, Ionin e Preis, Šosta-

⁵¹ Sulle Associazioni musicali di questo periodo, cf. R. TEDESCHI, *Ždanov l'immortale. Sessant'anni di musica sovietica*, Discanto Edizioni, Fiesole 1980, pp. 27-28; 44 ss.

⁵² Sugli interessi e le ispirazioni artistiche del primo Šostakovič, cf. M.R. HOFMANN, *Dimitri Chostakovitch*, Seghers, Paris 1963, pp. 27-28.

⁵³ Sulle prime *Sinfonie* e su *Il Naso* di Šostakovič, cf. I. MARTYNOV, *Chostakovitch*, tr. fr., Éditions du Chêne, Paris 1946, pp. 43 ss.

⁵⁴ Sui maestri di riferimento di Šostakovič, cioè Mejerhol'd e Majakovskij, cf. A.M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento; Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1965 e 1959.

kovič ne fu il principale autore e traendo spunto da uno dei più noti *Racconti di Pietroburgo* di Nikolaj Gogol⁵⁵, e richiamandone il carattere satirico per denunciare le realtà obsolete che ancora si potevano riscontrare nel presente. Il protagonista, il burocrate Kovalëv che un mattino si ridestò senza il naso, non poteva certo più frequentare i ceti sociali elevati e procurarsi una moglie con dote, avendo tale menomazione che lo privava di ‘fiuto’: tra le mille disavventure che si dispiegano nell’opera, il naso torna poi al suo posto e Kovalëv può riprendere a passeggiare sulla prospettiva Nevskij di S. Pietroburgo, osservando ragazze appetibili e relazionandosi normalmente con i burocrati suoi pari.

Appare evidente come, se Gogol’ aveva aggredito ironicamente a inizio ’800 il regime dello Zar Nicola I, Šostakovič intendesse, a fine anni Venti, denunciare la staticità della società in cui la burocrazia rimaneva sempre la stessa, nei valori e nei modi in cui si esprimeva, esercitando sempre e comunque una pressione e una negatività sul popolo. *Il Naso* diventò nel 1930 un caso giornalistico e Šostakovič iniziò a subire gli attacchi dalla stampa, innanzitutto per l’interesse dimostrato dall’autore nei confronti di un tema irrealistico che, secondo i censori, poteva suggerire una fuga dalla realtà. Da un punto di vista prettamente compositivo, i critici considerarono scandalosa quest’opera già per la sua orchestrazione con organico da camera, che prevedeva l’impiego, oltre a strumenti tradizionali e ad altri che richiamavano il folklore come le balalaiche, del *flexatone*, strumento a percussione da poco inventato e costituito da una sottile lamina di metallo sospesa su un telaio con un manico. Il modo anomalo di utilizzare gli strumenti musicali, le sonorità ricavate, stridule negli acuti assieme ad altre bassissime, creava un vortice orchestrale incandescente, assecondato dal ritmo incalzante delle percussioni: la tendenza conservatrice si sentiva legittimata a condannare tutto ciò, come tutte le correnti considerate anti-conformiste comprendenti anche l’astrattismo pittorico e l’espressionismo del teatro di Mejerhol’d. Il terreno della disputa metteva da un lato i sostenitori dell’ondata rivoluzionaria, che avrebbe portato a un mondo governato dalla libera ragione; dall’altro i conservatori che rifiutavano le innovazioni formali, perché ritenevano che il popolo, al quale si attribuiva la creazione di quell’irrinunciabile cultura proletaria, dovesse essere te-

⁵⁵ Per il testo dell’omonimo racconto, cf. N. GOGOL’, *Racconti di Pietroburgo*, introduzione e tr. it. di T. LANDOLFI, Rizzoli, Milano 1949.

nuto sempre a riparo dalle potenziali contaminazioni di valori prettamente borghesi⁵⁶.

Possiamo sintetizzare, così, il decennio di avanguardia in cui l'apertura verso Occidente consentì agli influssi stilistici, tecnico-compositivi e formali di penetrare in Unione Sovietica, pur continuando a dividere conservatori e innovatori. Tuttavia il consolidamento del potere statale giocò a favore dei primi e nel partito, che sempre più regolava ogni aspetto della società, si affermarono progressivamente i burocrati, pronti a trovare a tutto una soluzione di tipo amministrativo, abili nel predisporre la base della lenta quanto determinata ascesa di Stalin al potere.

Già con il primo Piano Quinquennale, lo sterminio dei contadini, la deportazione di Trockij, fu inaugurato il sistema delle epurazioni in ogni settore, compreso quello artistico, che non risparmiò la rimozione di Lunačarskij dal Commissariato del popolo all'Istruzione. La cultura diventò in breve un vero strumento di propaganda del regime, mentre i burocrati ne definivano forma, sostanza, tempi e modi di espressione. Le loro posizioni si fecero sempre più rigide e l'Associazione della musica Contemporanea perse il primato in favore della *RAMP* che esternava apertamente vedute antioccidentali e antidemocratiche al pari della *RAPP* (Associazione Russa degli Scrittori Proletari). La grossolana divisione in due delle fazioni presenti nel mondo musicale sovietico di quegli anni schierò da un lato l'arte borghese, che esaltava la società ormai decadente, dall'altro l'arte del proletariato, che doveva introdurre nella musica gli ideali della rivoluzione, in particolare l'obiettivo di edificazione dello "Stato socialista" nell'Unione Sovietica⁵⁷. In quest'ottica tutta l'avanguardia occidentale fu bollata come reazionaria e quindi contraria all'idea di edificazione dello Stato socialista: il modello da imitare fu individuato indietro nel tempo, col recupero di valori ottocenteschi legati allo spirito rivoluzionario e al folklore nazionale.

In breve tempo *RAPP* e *RAMP* furono cancellate proprio con un decreto emesso dai burocrati del CC del partito il 23 aprile 1932, giustificando tale operazione con la dichiarazione che tali organismi avevano svolto

⁵⁶ Sull'argomento, cf. A. BLOK, *L'intelligencija e la rivoluzione*, Adelphi, Milano 1978, pp. 46-47.

⁵⁷ Sull'argomento, cf. M. MESSINIS-P. SCARNECCHIA (a cura di), *Musica e politica*, La biennale di Venezia, Marsilio, Venezia 1977, pp. 180-181.

adeguatamente la loro funzione di supporto alla realizzazione dell'arte socialista⁵⁸. Il regime temeva, infatti, il rischio che queste organizzazioni avrebbero potuto incoraggiare gruppi potenzialmente pericolosi, isolati dai compiti politici e dagli schieramenti di scrittori e artisti che aderivano agli scopi di edificazione del socialismo. Lo scioglimento di *RAPP* e *RAMP* portò a una riorganizzazione dei vari settori culturali e, al loro posto, sorse l'Unione degli scrittori e l'Unione dei compositori; il potere, con questi accorgimenti, diventava l'arbitro indiscusso di qualsiasi forma di espressione artistica, arrogandosi il diritto di intervenire in prima persona per correggere ogni eventuale deviazione da un sentiero rigidamente prestabilito.

Fra i musicisti che avevano lasciato l'Unione Sovietica per l'intransigenza già in passato dimostrata dalla corrente conservatrice, c'era anche Sergej Prokof'ev: trasferitosi in Occidente nel 1918, egli considerò la liquidazione della *RAMP* come la consacrazione ufficiale della sconfitta dei suoi detrattori per cui, fiducioso in una nuova primavera, accettò di rientrare in patria, ignaro del fatto che, in realtà, si sarebbero profilati tempi ben peggiori per la musica e l'arte in genere.

Per comprendere il significato dell'azione del potere tramite la censura possiamo considerare l'opera che caratterizza di più gli anni Trenta, cioè *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, composta da Šostakovič tra il 1930 e il 1932 e rappresentata a Leningrado il 22 gennaio 1934. Nell'opera, ambientata in un'atmosfera ottusa e opprimente come quella dei contadini che erano vissuti nel diciannovesimo secolo, emerge la frustrazione della protagonista, Katerina Izmajlova, donna appassionata e ribelle, che si macchia di tre omicidi ed è costretta a soffocare nel grigiore della vita e dell'ambiente in cui si ritrova a vivere. I delitti che lei commette sono la testimonianza della sua ribellione contro la pesante atmosfera in cui vivevano i mercanti contadini in quel periodo, un mondo tenebroso d'ignoranza e superstizione, un'atmosfera in cui anche i personaggi che si dovevano distinguere dalla massa in realtà non erano superiori ai contadini ubriachi o ai poliziotti stupidi. L'opera avrebbe dovuto offrire una risposta positiva ai problemi del realismo socialista, un concetto che gli organi di censura sovietici tradussero in un canone estetico standardizzato e valevole per tutte le forme di espressione artistica, rendendone obbligatoria la sua ado-

⁵⁸ Sul decreto del 23 aprile 1932, cf. S. BURINI, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, in «Samizdat», III, 2005, nn. 2-3, pp. 65-82.

zione per contribuire all'esaltazione trionfalistica di un modello di società perfetta.

Andrej Ždanov partecipò al primo Congresso degli Scrittori del 1934, in rappresentanza del CC del partito e, celebrando l'infallibilità di Stalin sotto ogni profilo, spiegò che il realismo socialista si prospettava come un "romanticismo rivoluzionario", che doveva essere realizzato dagli "ingegneri d'anime", secondo la definizione data dallo stesso Stalin⁵⁹. Se l'arte borghese, cioè, non fu in grado di creare grandi opere poiché rappresentò il trionfo del misticismo e del clericalismo in un clima di decadimento culturale, l'artista sovietico, secondo Ždanov, avrebbe tratto la sua ispirazione dagli eroi del Piano Quinquennale, liberandosi tramite questa stessa arte dalla schiavitù capitalista: gli "ingegneri d'anime" avrebbero dovuto, quindi, portare avanti tale processo eliminando tutti i residui della mentalità capitalistica ancora presenti nell'arte sovietica⁶⁰. Il clima generale del Congresso mantenne un tono di entusiasmo e la retorica del partito si dimostrò come sempre uno strumento per esaltare Stalin e il suo pensiero, considerato infallibile. In un clima di soddisfazione per i traguardi raggiunti da quell'arte socialista che si andava sempre più consolidando assieme ai vari aspetti della nuova società scaturita dalla rivoluzione, il plauso generale ottenuto da *Lady Macbeth* si tradusse in un fiducioso incoraggiamento per il futuro e, in una prima fase, nessuno mise in dubbio che questa fosse un'opera realista, o se tale realismo fosse degno dell'aggettivo socialista. Lo stesso autore dichiarò che il componimento era stato concepito secondo un'impostazione "antiborghese", che assegnava la parte dei 'cattivi' ai mercanti e ai proprietari terrieri del diciannovesimo secolo; identificati come il nemico di classe, costoro dovevano costituire il bersaglio della satira durante le scene dell'opera: a tal proposito, una straordinaria coincidenza a favore, che evocava reali situazioni in atto nella società sovietica, si rivelò la caccia ai *kulaki* in quegli anni, con le requisizioni forzate nelle campagne. *Lady Macbeth* ottenne quindi un repentino successo e fu replicata molte volte a Leningrado e a Mosca, così come a Praga, Londra, Lubiana, Copenaghen,

⁵⁹ R. TEDESCHI, *op. cit.*, pp. 60-61.

⁶⁰ Sull'intervento di Ždanov al Congresso, cf. G. KRAISKI-V. STRADA, *Rivoluzione e letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1967, pp. 5-14; inoltre cf. il suo discorso al *I Congresso degli Scrittori Sovietici 1934*. Mosca ed. di Stato 1934, pp. 2-5, Resoconto stenografico (nazismo.forum.free.it.).

Cleveland, New York, Stoccolma e Zurigo, sempre lodata dai critici e accolta con calore dal pubblico⁶¹.

Nel percorso educativo delle masse concepito dal regime staliniano, il realismo socialista doveva proporre una relazione nuova, originale, tra realtà e utopia, mentre la commedia musicale, soprattutto nei primi anni del trionfo staliniano, serviva a trasmettere al popolo i valori per imparare a vivere in una sorta di 'felicità di stato'. L'ottimismo intrinseco presente all'interno di una commedia musicale si prestava perfettamente a combinarsi con l'esigenza del realismo socialista di incarnare il *pathos* che poteva suscitare la creazione della nuova società; l'artista, in questo senso, si rivelava più che mai adatto a vedere il futuro nel presente, grazie alla sua abilità di visionario. L'arte del momento doveva decorare la vita della nuova società facendola apparire come *prekrasnaja*, cioè di una bellezza mai vista prima, e subordinata alle esigenze della quotidianità, secondo un programma gestito interamente dal partito. Il metodo proposto per riuscire ad accostare arte e realtà senza creare traumi suggerì di prendere a modello la grandiosità, la potenza dello stato osservando i livelli raggiunti dai suoi eroi, i suoi migliori esponenti, i *lučšie predstaviteli*: in quest'ottica il critico letterario dovette uniformarsi a questa visione della cultura, abbandonando del tutto la funzione di recensore per trasformarsi in un pedagogo, in un correttore e responsabile a pieno titolo dell'educazione del lettore⁶².

Poiché tale finalità spettava anche al cinema, considerato il mezzo più diretto ed efficace per conquistare le masse (lo stesso Stalin ne era un grande appassionato), la musica diventò un elemento indispensabile in tale operazione propagandistica: le colonne sonore dei film, infatti, dovevano diventare le colonne sonore della vita nella nuova società. I testi, secondo il canone estetico imposto, andavano scritti in forma semplice, per essere di facile comprensione e memorizzazione, mentre la parte musicale si doveva realizzare sotto forma di marcette e ritornelli orecchiabili, riproducibili con facilità ed eseguibili in coro. La musica doveva evocare le parole e le immagini del film, oltre a garantire l'effetto politico del messaggio principale contenuto nella pellicola, in modo da far entrare questa commistio-

⁶¹ Sui successi e i consensi internazionali di *Lady Macbeth*, cf. D. GOJOWY, *Schostakowitsch*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1983, pp. 74 ss.

⁶² Sull'argomento, cf. G.P. PIRETTO, *op. cit.*, pp. 105 ss.

ne di musiche e immagini efficacemente e con semplicità nella memoria collettiva⁶³.

L'identificazione del 'metodo', nell'ambito del Congresso degli scrittori tenutosi nel 1934, ritenuto più idoneo alla stigmatizzazione di un nuovo canone estetico di riferimento, si sviluppò in seguito all'evoluzione staliniana della lotta alla *pošlost'*, cioè quel 'cattivo gusto' combattuto dai bolscevichi negli anni precedenti, e gli fu attribuito poi il compito di fungere da base per il realismo socialista dell'epoca. Sintetizzare le arti in maniera totalitaria, individuando un gusto comune e una struttura organizzata e seguendo un unico canone, servì a rendere palese l'egemonia che la letteratura doveva esercitare sulle altre forme espressive, in modo da poter rendere esprimibile con chiarezza qualsiasi contenuto tramite le parole.

Passò alla storia la famosa frase pronunciata da Stalin nel 1935: "Kadry rešajut vse"⁶⁴, cioè: "I quadri dirigenti decidono tutto", rendendo chiaro come i principi fondamentali che reggevano la nuova morale, come *idejnost'* (senso di responsabilità ideologica), *partijnost'* (fedeltà allo spirito di partito) e *narodnost'* (spirito nazional-popolare) imponevano, per rientrare nei quadri, di dimostrare fedeltà incondizionata a Stalin, rendendo necessaria la mancanza di differenziazione individuale e l'assenza di legami con la cultura di sinistra degli anni Venti. Se il partito proponeva una chiara opposizione binaria, in virtù dei canoni di questo metodo, fra *narod* (il popolo) e i *vragi naroda* (i nemici del popolo), l'efficace macchinazione propagandistica riuscì a far coincidere perfettamente le figure dei leader con l'idea di *voždi naroda*, cioè guide del popolo, intese come guide ideali⁶⁵. Da qui a costruire il culto della personalità di Stalin il passo fu breve, con il risultato di ottenere una sapiente rimozione della realtà quotidiana e storica a lungo raggio, tramite la venerazione di una sola persona in grado di suscitare nelle masse una commistione di terrore e sfrenata ammirazione. Stalin risultò, così, una sorta di benefattore, un difensore del popolo russo, che si poteva sentire al sicuro, quasi protetto da questa figura tal-

⁶³ Cf. R. TAYLOR, *The Illusion of Happiness and Happiness of Illusion: Grigorii Aleksandrov's The Circus*, in «The Slavonic and East European Review», LXXIV (1996), n. 4, p. 609.

⁶⁴ G.P. PIRETTO, *op. cit.*, pp. 110 ss.

⁶⁵ La tematica è stata ampiamente studiata da S. DAVIES, in *Popular Opinion in Stalin's Russia. Terror, Propaganda and Dissident, 1934 - 1941*, Cambridge University Press 1997, pp. 125 ss.

mente carismatica da vantare capacità sovrumane: in tale prospettiva tutte le strategie di propaganda costruite a tavolino riuscivano a coinvolgere e a entusiasmare le masse.

Un esempio fu il record di produzione stabilito dal minatore Aleksej Stachanov nel 1935, subito riportato da «Pravda»⁶⁶ e scelto come esempio per fare nascere il mito del super lavoratore che, nell'esercizio delle sue funzioni, diventava eroe nazionale. Il suo straordinario impegno fu opportunamente pubblicizzato nel settore industriale e agricolo, dando luogo a quel movimento, detto stachanovismo, che fu poi promosso anche nei *kolchoz*: in questo modo i lavoratori, il popolo, la massa, chiunque insomma, si guadagnò la possibilità di diventare un eroe, una celebrità presa a modello dalla nuova società.

La propaganda politica e l'imposizione di un metodo riuscirono a rimarcare e inculcare anche nell'arte, vista la sua potenza come mezzo di comunicazione, il concetto di 'correttezza ideologica', che coincise con l'opposizione al *formalismo* come condizione indispensabile perché l'opera d'arte in esame potesse dimostrare di avere tutte le caratteristiche di una 'autenticamente sovietica'. Gli organi censori si rivelarono inflessibili nell'accertare che tutti i lavori di scrittori e artisti vari fossero conformi ai concetti di *pravdivost'* (veridicità) e *pravilnost'* (correttezza): un artista, nell'elaborazione di un'opera, doveva essere sempre mosso dal *narodnost'* (spirito 'nazional-popolare'), in opposizione al cosmopolitismo inteso poi da Ždanov come vero nemico dell'arte⁶⁷.

L'arte che fu considerata superiore a tutte le altre forme fu la letteratura, anche perché consentiva un facile recupero di aspetti del passato che potevano tornare utili alla giustificazione e al consolidamento del regime: nel 1937, in occasione della ricorrenza del centenario della morte di Puškin, l'autore fu definito "fondatore della lingua letteraria russa, progenitore della nuova letteratura russa, predecessore del comunismo, araldo del presente socialista"⁶⁸.

Majakovskij, nonostante si fosse chiuso in un polemico silenzio e si fosse presentato come sostenitore di uno stile ribelle, dopo il vuoto e l'im-

⁶⁶ Sulla notizia, cf. «Pravda» del primo settembre 1933.

⁶⁷ Su i requisiti necessari all'opera d'arte, cf. J.VON GELDERN, *The Centre and the Periphery: Cultural and Social Geography in the Mass Culture of 1930s*, in ST. WHITE (ed.), *New Directions in Soviet History*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, pp. 62-80.

⁶⁸ G.P. PIRETTO, *op. cit.*, pp. 117-118.

barazzo suscitato dal suo suicidio, fu recuperato come immagine simbolo nel 1935 dallo stesso Stalin, che pronunciò queste parole: “Majakovskij è stato e resta il poeta migliore e dotato di talento della nostra epoca sovietica; l’indifferenza nei confronti della sua memoria e della sua opera è un delitto”⁶⁹.

Nonostante le operazioni di opportuno recupero e riabilitazione di artisti, le frasi retoriche pronunciate da Stalin o da altri rappresentanti del potere non furono così scontate o valide anche per gli artisti che erano stati vicini a Majakovskij: a Šostakovič, Mejerchol’d o Èjzenštejn toccò un destino, in termini di problemi con la censura, che a Majakovskij fu evitato solo dal suo suicidio.

§ 2. L’irrigidimento della censura

L’assassinio di Kirov, responsabile dell’organizzazione del partito a Leningrado, avvenuto il primo dicembre 1934, favorì la sua sostituzione con Ždanov, facendo iniziare il periodo del terrore come metodo da applicare su vasta scala contro dirigenti politici e intellettuali ritenuti scomodi dal governo. Pure nelle arti l’irrigidimento della censura si fece più rigoroso, in virtù del fatto che ormai erano stati definiti senza equivoci i tratti fondamentali di quel canone al quale attenersi scrupolosamente, cioè il realismo socialista in netta opposizione al formalismo dai richiami borghesi. Nel febbraio del 1935 i musicisti appartenenti all’Unione dei Compositori discussero il sinfonismo sovietico e lo stesso Šostakovič intervenne per denunciare il semplicismo con il quale i suoi colleghi contrapponevano il concetto di realismo socialista a quello di formalismo: il suo volle essere un chiaro invito ad accogliere e studiare lo stile dei compositori occidentali, invece di rifiutare a priori la cultura occidentale, definendola “marcescente”. Tuttavia i conservatori non erano isolati come negli anni Venti e lo Stato garantì a loro un supporto tale da far sentire tutto il loro peso nelle decisioni da prendere riguardo alla censura.

Il 26 dicembre 1935 Stalin assistette a una rappresentazione di *Lady Macbeth* al Teatro Bol’šoj di Mosca e abbandonò la sala già dopo il primo intervallo: il 28 gennaio 1936 Šostakovič, mentre si trovava in tournée con-

⁶⁹ *Ibidem*.

certistica con un violoncellista, ebbe modo di leggere un articolo pubblicato su «Pravda» riferito a lui e alla sua opera teatrale, intitolato *Caos anziché musica*⁷⁰. Lo scritto giornalistico fu commissionato dal CC a Keršenzėv⁷¹, a quel tempo presidente del Comitato per l'arte del *Sovnarkom*, cioè il Consiglio dei Commissari del popolo che fu ribattezzato poi Consiglio dei Ministri nel 1946. L'opera fu duramente criticata perché aveva ottenuto molto successo all'estero essendo caotica, apolitica e in grado di sollecitare un gusto 'pervertito' del pubblico borghese con la sua musica d'avanguardia, secondo una sorta di libertinaggio culturale che era stato osannato da una critica del tutto irresponsabile, tale da decretarne un immeritato e immotivato successo. Questi passi tratti dall'articolo pubblicato su «Pravda» spiegano senza mezzi termini le motivazioni della stroncatura ideologica:

«Chi ascolta l'opera rimane sbalordito fin dal primo istante da un torrente di suoni volutamente caotici e privi di armonia. Frammenti di melodia, embrioni di frasi musicali, vengono sommersi, si sprigionano e scompaiono di nuovo tra fracasso, stridore e ululati. È difficile eseguire questo tipo di 'musica' ed è impossibile ricordarla [...] Invano l'ascoltatore cerca l'espressività. Essa è sostituita da un ritmo diabolico. Il fracasso, al posto della melodia, pretende di esprimere le passioni [...] Questa musica è fatta appositamente 'alla rovescia' in modo da non ricordare affatto la classica musica d'opera, da non avere nulla in comune col sinfonismo, con il linguaggio musicale semplice e comprensibile a tutti [...] Si tratta di caos sinistroide anziché musica naturale e umana [...]»⁷².

È evidente che il giro di vite dato dall'attività censoria era stato opportunamente preparato a suo tempo mediante lo scioglimento delle già citate organizzazioni, rimpiazzate dalle 'Unioni' centralizzate per gestire la situazione culturale in maniera capillare.

Tuttavia il settore musicale, anche se preposto alla diffusione dei valori del realismo socialista, risultò meno in pericolo rispetto alla ferocia con cui si abbattono le condanne del regime sulle altre discipline artistiche e la prova di ciò sta nel fatto che un musicista come Šostakovič non fu

⁷⁰ Sull'articolo della «Pravda», cf. F. PULCINI, *Šostakovič*, EDT musica, Torino 1988, p. 36; R. TEDESCHI, *op. cit.*, p. 64.

⁷¹ Sulla paternità dell'articolo, cf. V. KARBUSICKY in M. MESSINIS-P. SCARNECCHIA (a cura di), *op. cit.*, p. 230.

⁷² F. PULCINI, *ibidem*; R. TEDESCHI, *ibidem*.

assassinato come Mejerhol'd. La ragione più probabile del diverso trattamento è che la musica era costituita da valori non così espliciti come la parola o l'immagine e il compositore riuscì, con delle opportune modifiche, a sfuggire ai pericoli peggiori, richiamando nell'elaborazione delle opere quelle forme considerate 'pure' dalla censura: diversamente dal drammaturgo, o scrittore, o pittore, egli poteva pagare, all'occorrenza, i dovuti tributi di ossequio al regime in maniera più formale che sostanziale, sotto il profilo puramente compositivo. Poiché la *Quarta sinfonia*, scritta da Šostakovič tra il 1935 e il 1936 accostava uno stile ostentatamente grottesco, una sovrapposizione di temi che si susseguivano in maniera brutale, terminando con un fluire di lirismo, gli stessi esecutori dell'Orchestra Filarmónica di Leningrado, dopo una decina di prove, si dimostrarono ostili e non gradirono affatto l'opera, costringendo lo stesso compositore a ritirarne la partitura, che fu recuperata solo molti anni dopo, nel 1961⁷³. Šostakovič, per rispondere artisticamente a questo pesante attacco, pubblicò la *Quinta sinfonia*, eseguita a Leningrado il 21 novembre 1937; opera di dimensioni imponenti, essa dimostrò un enfatico finale tale da infondere ottimismo negli ascoltatori e fu accompagnata da un puntuale sottotitolo che diceva: *Risposta pratica di un compositore a una giusta critica*⁷⁴.

Mentre gli organismi della burocrazia sovietica, responsabili delle attività censorie, esternavano il loro compiacimento per le scuse formali esternate dal compositore, Šostakovič in realtà non fu mai d'accordo sul carattere esultante attribuito all'opera, come attestano le sue dichiarazioni:

«Di che cosa si dovrebbe esultare? Ritengo sia chiaro a tutti quel che accade nella *Quinta*. Il giubilo è forzato, è frutto di convinzione, esattamente come accade nel *Boris Godunov*. È come se qualcuno ti picchiasse con un bastone e intanto ti ripettesse: "Il tuo dovere è di giubilare..."», e tu ti rialzi con le ossa rotte, tremante, e riprendi a marciare bofonchiando: "Il nostro dovere è di giubilare, il nostro dovere è di giubilare..."»⁷⁵.

⁷³ Sull'episodio della *Quarta sinfonia*, cf. F. PULCINI, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁷⁴ Sul sottotitolo della *Quinta sinfonia*, cf. R. TEDESCHI, *op. cit.*, pp. 71-72.

⁷⁵ Sulle dichiarazioni di Šostakovič relative alla *Quinta sinfonia*, cf. F. PULCINI, *op. cit.*, p. 44. Riguardo al dibattito sull'autenticità di tali dichiarazioni, cf. A. ROSS, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, Bompiani, Milano 2009, n. 6, p. 411. Tuttavia, oltre a F. Pulcini, vi sono numerosi altri critici musicali di fama internazionale che propendono per l'autenticità delle dichiarazioni di Šostakovič.

Le parole di Šostakovič denotano fino a che punto egli fosse pervaso da una profonda frustrazione per dover pagare un così pesante tributo, come unico modo per sopravvivere alla tirannia del potere.

Nemmeno Prokof'ev sfuggì ai provvedimenti della censura e, nonostante fosse stato acclamato come una sorta di 'figliol prodigo' al suo ritorno in patria, avvenuto nel gennaio del 1933 dopo un lungo soggiorno europeo e statunitense, espliciti segnali non tardarono a giungergli da parte dell'Unione dei Compositori. La *Cantata per il XX anniversario della rivoluzione d'Ottobre*, composta da Prokof'ev nel 1937, avrebbe dovuto rappresentare la prova concreta della conformità del suo stile perfettamente in linea con i dettami imposti, sfruttando anche il vantaggio che i testi dell'opera erano stati tratti da opere di Marx, Lenin e Stalin, cioè i classici del comunismo sovietico. Tuttavia la *Cantata* subì la stroncatura dei giudici appartenenti all'Unione dei Compositori, che riscontrarono nell'opera la mancanza di melodia, oltre a "volgari tendenze sinistroidi"⁷⁶. La collaborazione di Prokof'ev con il cineasta Ėjzenštejn si rivelò, peraltro, molto fruttuosa, perché il compositore sfruttò tutta la sua abilità nel trasformare in suoni le immagini e dai due artisti nacque, ad esempio, un grande film come l'*Aleksandr Nevskij*⁷⁷. Il film fu girato nel 1938, quando la guerra ancora non era scoppiata e il Patto di non aggressione Molotov-Ribbentrop del 1939 non era ancora stato siglato, quindi in un periodo in cui la Germania nazista rappresentava ancora un acerrimo nemico per l'Unione Sovietica. Nella trama del film, l'epopea dei cavalieri teutonici che invadevano la Russia per rendere gli abitanti schiavi, obbligandoli a convertirsi alla loro religione, fu interpretata come un monito rivolto ai cittadini sovietici, per ricordare loro che i nemici tedeschi erano armati e pronti ad attaccare la terra nella quale regnava il socialismo per eliminarlo.

Fu proprio il dramma dell'invasione teutonica nella terra russa, che richiama inequivocabilmente il pericolo dell'imminente attacco da parte dell'esercito tedesco, a convincere la censura, che si esprime nettamente a favore dell'opera al punto da assegnare a Ėjzenštejn il Premio Lenin.

⁷⁶ Sull'episodio, cf. I. NESTEV, *Sergej Prokofiev. His musical life*, trad. ingl. Stanford University, California 1971, p. 289.

⁷⁷ Sulla collaborazione tra i due artisti si leggano le dichiarazioni di Ėjzenštejn in: S. PROKOFIEV, *Autobiography Articles Reminiscences*, trad. ingl. Foreign Languages Publishing House, Moscow 1959-1960, p. 263.

§ 3. I compositori negli anni di guerra

L'invasione tedesca dell'Unione Sovietica, iniziata il 22 giugno 1941, mise fine alla temporanea complicità tra il regime nazista e quello comunista, mentre si ricompattarono le forze sociali per far fronte al nemico tedesco, ricreando nel Paese un clima di concordia.

Le ripercussioni di questa nuova atmosfera interna nel campo culturale determinarono una temporanea sospensione, da parte della censura, dell'accanimento nell'individuazione di quegli artisti giudicati formalisti. I musicisti si sentirono più liberi di esprimere la loro creatività: un famoso esempio di opera scritta nel periodo di guerra fu la *Settima sinfonia* di Šostakovič, detta *di Leningrado*. Scritta durante l'assedio nazista dell'omonima città, iniziato nel settembre 1941 e terminato il 27 gennaio 1944, la sinfonia s'identificò proprio con i valori di resistenza al nemico nell'epopea dell'assedio, anche se la fase culminante della tragedia, con le innumerevoli vittime e sofferenze, si verificò dopo che l'opera fu completata. Il compositore dimostrò tutto il suo forte legame con la sua città e con la sinfonia, mentre ancora la stava scrivendo, in un intervento radiofonico, nel quale volle rincuorare gli ascoltatori, nonostante la drammatica atmosfera che si viveva a Leningrado. Questi sono alcuni passi tratti dal suo intervento alla radio:

«[...] Nonostante il tempo di guerra, nonostante il pericolo che minaccia Leningrado, ho compiuto le due prime parti con notevole velocità. Perché vi dico questo? Perché i radioascoltatori che adesso mi stanno ascoltando sappiano che la vita nella nostra città procede normalmente... Ciascuno di noi porta il proprio fardello bellico. E anche i lavoratori della cultura con la stessa onestà e spirito di sacrificio compiono il proprio dovere, come tutti gli altri cittadini di Leningrado, *come tutti i cittadini della nostra immensa Patria*. Io, autentico leningradese che non ha mai lasciato la propria città, sento in questo momento con particolare acutezza tutta la tensione della situazione. Tutta la mia vita e il mio lavoro sono legati a Leningrado. Leningrado è la mia patria. La mia città natale, la mia casa. E molte migliaia di leningradesi provano quello che provo io»⁷⁸.

⁷⁸ Citato in G.P. PIRETTO, *op. cit.*, p. 192.

Nonostante le sue resistenze, il compositore, così legato alla sua città, fu costretto ad abbandonare Leningrado per motivi di sicurezza e fu trasferito a Kujbyšev, dove riuscì a completare la sinfonia. Le partiture dell'opera giunsero a Leningrado trasportate su un aereo militare e il concerto, che prevedeva l'esecuzione della sinfonia, ebbe luogo la sera del nove agosto 1942, mentre l'artiglieria della città era impegnata a respingere con il fuoco i nemici tedeschi, in uno scontro che fece da sottofondo per tutta la durata del brano, seguito anche da molti radioascoltatori all'estero⁷⁹.

La *Settima sinfonia*, emblema della resistenza russa contro il nemico tedesco, divenne ben presto il veicolo musicale nel quale il nazionalismo sovietico trasferì la sua volontà di vittoria, incoraggiando le repliche delle esecuzioni in varie città, da Erevan a Orenburg, da Osk a Baku, ottenendo ovunque un grande successo. All'estero, mentre tutti i più grandi direttori musicali gareggiavano per avere il privilegio di far conoscere al pubblico la sinfonia, Toscanini riuscì a dirigerla per primo negli Stati Uniti a New York, con l'Orchestra della NBC, tre settimane prima che fosse eseguita a Leningrado, il diciannove luglio 1942; seguirono poi altre esecuzioni negli Stati Uniti della sinfonia sotto la guida di grandissimi direttori d'orchestra, come Mitropulos, Monteux, Ormandy, Stokovsky e molti altri. Il fatto che la partitura della sinfonia fosse giunta sotto forma di microfilm negli Stati Uniti in aereo, seguendo un tortuoso itinerario attraverso Persia ed Egitto, conferì a Šostakovič notorietà mondiale, mentre in Unione Sovietica l'opera garantì l'assegnazione del Premio Stalin di primo grado al compositore⁸⁰.

Prokof'ev, che diede un riflesso meno vivo degli avvenimenti politici alle sue opere rispetto a quanto si può notare nella produzione di Šostakovič, visse il periodo di guerra tra il 1941 e il 1945 come uno dei più fortunati della sua arte, componendo opere cameristiche come il *Quartetto n. 2* e la *Sonata per flauto*, trascritta poi per violino. Scritta originariamente per flauto e pianoforte nel 1943, questa sonata, per la sua monumentalità e difficoltà virtuosistica, attirò l'attenzione del grande violinista e amico di Prokof'ev David Ojstrach, il quale collaborò personalmente alla trascrizione dell'opera nella versione per violino e pianoforte op. 94a (o 94 bis), ese-

⁷⁹ Per approfondimenti sulla serata, cf. P. PALLADIN, -M. ZEGER-A. V'JUNIK, *Leningradskoe radio: ot blokadydo "ottepeli"*, Iskutssvo, Moskva 1991, p. 82.

⁸⁰ Sul successo della *Settima sinfonia* all'estero e sul riconoscimento conferito a Šostakovič, cf. F. PULCINI, *op. cit.*, pp. 51-52.

guendola per la prima volta a Mosca, nella sala piccola del Conservatorio, il diciassette giugno 1944 con Lev Oborin al pianoforte. Questa sonata costituì una sorta di evasione interiore per il compositore, un viaggio nella libertà dello stile di scrittura: pur rimanendo in linea con le regole strutturali della 'forma sonata classica' dal punto di vista dei rapporti tonali fra i temi, l'opera evidenziò, infatti, la fantasia dell'autore nell'impiego di transizioni armoniche e brusche modulazioni, mantenendo al tempo stesso l'ispirazione lirica tipica delle opere di Prokof'ev scritte negli ultimi anni, con i tratti a volte aggressivi e anticonformistici del suo stile. In particolare, dopo i melismi del violino nell'*Andante* (fig. 10), armonizzati con una parte pianistica dalle magiche sonorità, quasi a evocare un'atmosfera vagamente debussiana, il *Finale (Allegro con brio)* (fig. 11), scritto in forma di *Rondò*, contrasta nettamente tutto ciò con riferimenti a una marcia militare dal carattere umoristico, come si può visualizzare nelle pagine della partitura che ho selezionato.

Più in generale, assieme alla *Settima* e *Ottava sonata* per pianoforte, considerati ancor oggi monumenti della letteratura per questo strumento, i lavori nati nel periodo del secondo conflitto mondiale furono il frutto della relativa libertà artistica concessa dal regime ai compositori in Unione Sovietica.

§ 4. La *ždanovščina*: i suoi effetti in Unione Sovietica e la sua percezione all'estero

Ben presto, in concomitanza del decreto emesso il quattordici agosto 1946 dal CC del Partito contro le riviste «Leningrad» e «Zvezda», perché ritenute colpevoli di anticonformismo, Ždanov diede l'avvio all'era della persecuzione più accanita nei confronti delle arti⁸¹. Se la guerra aveva stimolato i contatti con l'Occidente, tramite le conferenze e il dialogo per le risoluzioni del conflitto internazionale, si erano anche aperti molti dubbi sul primato del regime sovietico sotto il profilo dei valori morali, etici e politici. Il rientro in patria di milioni di combattenti, oltre alle nuove relazioni con paesi confinanti con l'Unione Sovietica, aveva quindi reso necessa-

⁸¹ Sull'argomento cf., G. VINAJ, *Il novecento nell'Europa Orientale e negli Stati Uniti*, vol. 11, E.D.T. edizioni, Torino, 1991, pp. 35 ss.

ri nuovi provvedimenti atti a depurare la cultura, “inquinata” a causa del tanto temuto e odiato cosmopolitismo: il regime avvertì la necessità di verificare nuovamente se le arti si fossero contaminate di valori borghesi, purgandole di tutto ciò che avrebbe potuto nuocere al regime. Ždanov, presente al Primo Congresso degli Scrittori Sovietici tenutosi nella Sala delle Colonne al Dom Sojuzov di Mosca dal diciassette agosto al primo settembre 1934⁸², si era già presentato come sostenitore del realismo socialista e, in virtù del suo atteggiamento intransigente fin lì dimostrato, fu incaricato dal regime di gestire questa nuova operazione censoria, che diede un notevole giro di vite alle restrizioni in campo artistico. È naturale ritenere che Ždanov fosse semplicemente l’esecutore materiale degli ordini provenienti dallo stesso Stalin, considerato lo scrupolo con il quale il dittatore si occupava degli aspetti culturali nella società sovietica, impiegando la cultura nelle sue varie espressioni come strumento di propaganda del regime. Se consideriamo, inoltre, il clima politico internazionale di quel periodo, in cui gli echi delle dichiarazioni di Churchill a Fulton che presagivano la nascita della “guerra fredda”, erano ancora nell’aria, possiamo comprendere come la volontà del regime di fare imboccare una strettoia alla cultura, filtrandola d’ora in poi mediante il vaglio di una censura ancora più severo, avesse una giustificazione non solo ideologica, ma anche di tipo relazionale in politica estera. La ‘cortina di ferro’, infatti, risultò utile per entrambi i blocchi di Stati che gravitavano nel bipolarismo, perché fu ritenuta in grado di impedire la commistione sia dell’Occidente con i valori del comunismo sovietico e sia di quest’ultimo con la cultura occidentale, tanto disprezzata dal regime: la *ždanovščina* risultò, pertanto, la conseguenza più logica ed efficace, rivelandosi un terribile piano di azione finalizzato a colpire sistematicamente, l’uno dopo l’altro, tutti i settori della cultura e dell’espressione artistica in generale⁸³.

Fu così che, dopo le già citate riviste colpite dal primo decreto dell’agosto 1946, ci furono altre condanne da parte del CC del partito, come quella rivolta al cinema ritenuto “privo di contenuto ideologico”, che non risparmiò grandi maestri di quell’epoca, in particolare Pudovkin e Èjzen-

⁸² Sul Primo Congresso degli Scrittori Sovietici, cf., *I Congresso degli Scrittori Sovietici...*, cit., pp. 2-5.

⁸³ Sulla *ždanovščina* si veda l’ottimo studio di Žores A. MEDVEDEV-Roj A. MEDVEDEV, *Stalin sconosciuto. Alla luce degli archivi segreti politici.*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 218 ss.; S. Pons, *op. cit.* pp. 143 ss.

štejn: quest'ultimo fu attaccato per il film *La congiura dei boiardi* del 1946, bloccato, appunto, dalla censura e distribuito solo nel 1958, dieci anni dopo la morte del regista⁸⁴.

Dopo essersi cimentato in una rigorosa analisi delle “irregolarità” nella letteratura e nello spettacolo teatrale, Ždanov affrontò nel 1947 altri settori della cultura, passando anche attraverso la filosofia senza risparmiare la musica, che volle analizzare attentamente: dal suo punto di vista, infatti, questa forma di arte avrebbe potuto rappresentare un comodo rifugio per molti artisti, che andavano individuati e condannati come formalisti o, comunque, per la loro sensibilità contaminata dal cosmopolitismo⁸⁵. Nel gennaio 1948, pertanto, molti musicisti furono convocati per ascoltare dalla viva voce di Ždanov l'elenco degli errori che erano stati commessi da coloro che si erano allontanati dall'eredità classica, considerata insuperabile, verso una deriva formalistica del tutto estranea all'arte sovietica e incompatibile con la sua natura. Le parole di Ždanov diedero la misura dell'intransigenza del regime con la quale la musica d'ora in poi avrebbe dovuto fare i conti:

“Non dimentichiamo che l'Urss è attualmente l'autentica depositaria della cultura musicale universale, così come in ogni altro campo essa è il baluardo della civiltà e della cultura umana contro la decadenza borghese e la decomposizione della cultura”⁸⁶.

Di lì a poco il decreto del CC del partito, emesso il 10 febbraio 1948, ufficializzò l'azione repressiva nei confronti del settore musicale. Il documento iniziava con un attacco all'opera *La grande amicizia* del compositore Muradeli, nonostante essa fosse perfettamente conforme ai canoni formali previsti dal regime, anche se non mancarono appunti su qualche dissonanza, falsa originalità e carenze folkloristiche. In realtà, considerando che il tema dell'opera era l'amicizia fra Stalin e il commissario Ordžonikidze, un rivoluzionario costretto a suicidarsi perché si era opposto ai massacri ordinati dal dittatore, è intuibile che la stroncatura da parte della censura fosse dovuta alla volontà di insabbiare l'intera vicenda: tale supposi-

⁸⁴ Sul film, cf. L. DE MADRIAGA, *Ivan il Terribile*, trad. it., Einaudi, Torino 2006.

⁸⁵ Su Ždanov, cf. *Politica e ideologia*, Edizioni Rinascita, Roma 1949; A. WERTH, *L'unione sovietica nel dopoguerra*, tr. it., Einaudi, Torino 1973.

⁸⁶ Citato in R. TEDESCHI, *op. cit.*, p. 97.

zione è motivata, se non altro, dal fatto che Stalin ordinò alla polizia di anientare anche la famiglia del commissario e i suoi collaboratori⁸⁷.

La constatazione del fallimento dell'opera composta da Muradeli proseguiva facendo riferimento alle già citate critiche che la «Pravda», organo del CC del partito, aveva rivolto, nel 1936, all'opera *Lady Machbeth* di Šostakovič, facendo notare come tali avvertimenti non fossero stati forieri di cambiamenti sostanziali nell'ambito musicale. La lettura di alcuni passi del decreto è utile a comprendere le motivazioni che indussero la censura a sferrare l'attacco nei confronti di alcuni musicisti:

«[...] I successi individuali di qualche compositore [nella creazione di canti largamente popolari o nella musica da film non cambiano la situazione generale. Questa è particolarmente cattiva nel settore della musica sinfonica e dell'opera. Il *Comitato Centrale* pensa a questo riguardo a quei compositori che aderiscono pertinacemente alla scuola formalistica e antipopolare, scuola che ha trovato la sua espressione più completa nelle opere di compositori quali i compagni Šostakovič, Prokof'ev, Chačaturjan, Šebalin, Popov, Majakovskij e altri, le cui composizioni sono caratterizzate da strutture formalistiche e da tendenze antidemocratiche estranee al popolo sovietico e ai suoi gusti artistici.

Tipico di questa musica è il rifiuto dei principi fondamentali della musica classica; il culto dell'atonalismo, della dissonanza e della disarmonia, contrabbandati come indici di *progresso* e di *innovazione*; il ripudio di un elemento vitale quale la melodia; l'entusiasmo per le combinazioni confuse e nevrotiche che trasformano la musica in cacofonia, in caotico ammasso di suoni. V'è in questa musica il forte sentore delle attuali tendenze moderniste e borghesi d'Europa e d'America in cui si riflette la decadenza della cultura borghese, la negazione totale e il ristagno dell'arte musicale»⁸⁸.

Le pesanti critiche, secondo il CC del partito, erano da tenere in seria considerazione per le gravi conseguenze sociali che la deriva dello stile compositivo avrebbe avuto: le “viziose tendenze formalistiche e antipopolari della musica sovietica” avrebbero potuto influenzare negativamente il settore educativo, con chiaro il riferimento al Conservatorio di Mosca

⁸⁷ Sull'opera *La grande amicizia* di Muradeli, cf. N. SLONIMSKY, *Music since 1900*, Schirmer Books, New York 1994⁵, pp. 1055-1057.

⁸⁸ Citato in R. TEDESCHI, *op. cit.*, p. 98.

diretto dallo stesso Šebalin, ben presto rimosso⁸⁹, e in quello della critica. Questi sono i passi del decreto nei quali sono espresse le dure osservazioni nei confronti dei critici musicali:

«[...] La critica musicale non esprime l'opinione della società sovietica, l'opinione popolare, ma è diventata una tromba che suona le lodi di certi compositori. Parecchi critici musicali, invece di una critica obiettiva basata sui principi, si dedicano ad esaltare e lisciare taluni capiscuola, elevando al cielo le loro opere, mossi da amicizia popolare. Tutto ciò fa sì che certi compositori sovietici, soggetti all'influenza della musica contemporanea e decadente dell'Europa Occidentale e dell'America, non hanno ancora ripudiato le vestigia dell'ideologia borghese»⁹⁰.

Il CC del partito, dopo i pesanti attacchi, giunse alle seguenti conclusioni, contenute anch'esse nel decreto⁹¹: la tendenza formalistica doveva essere condannata; gli appositi organismi del partito e del governo avrebbero dovuto liquidare le tendenze erranee della musica, che si sarebbe dovuta sviluppare in direzione del realismo; i musicisti sovietici avrebbero dovuto acquisire una maggiore consapevolezza dei loro doveri nei confronti del popolo, al fine di creare delle opere di una qualità degna di esso; infine, dopo le critiche rivolte ai responsabili organizzativi, come la Commissione Artistica del Ministero e la Commissione Organizzativa dell'Unione dei Compositori, allora presieduta da Chačaturjan, sarebbe stato doveroso approvare le misure organizzative atte a incentivare lo sviluppo della situazione musicale.

Il passo successivo compiuto dal CC del partito, una volta attribuite con chiarezza le responsabilità in tema educativo ai critici e ai dirigenti degli organismi culturali, fu quello di epurare questi ambienti dai vecchi titolari delle cariche ai vertici, dimostratisi complici – o tali furono ritenuti – di quelle deviazioni che tanto avevano ‘ingannato’ il popolo, stimolando il plauso verso le opere ‘decadenti’: fu così che Chrennikov, musicista molto vicino agli organi di potere, diventò il nuovo segretario generale dell'Unione dei Compositori.

Rispetto all'operazione avvenuta negli anni Trenta, quando il monito

⁸⁹ F. PULCINI, *op. cit.*, p. 62.

⁹⁰ R. TEDESCHI, *op. cit.*, p. 99.

⁹¹ *Ivi*, p. 100.

del potere nei confronti dei musicisti era stato espresso mediante la pubblicazione di un semplice articolo sulla «Pravda» che aveva evidenziato le tendenze erranee di qualche opera di Šostakovič, possiamo comprendere in che termini la censura organizzasse il suo successivo piano d'azione, ben più pesante, grazie al decreto del febbraio 1948. Ora, infatti, le risoluzioni del CC del partito accusavano pesantemente l'intera produzione dei massimi compositori sovietici e riteneva questi ultimi colpevoli, assieme ai critici che avevano elogiato le opere degli artisti cosmopoliti, ma annoverando fra gli imputati anche il Conservatorio, responsabile di considerare questi lavori degni di essere inseriti nei programmi di studio.

Tre mesi dopo l'emanazione del decreto, l'intervento di Chrennikov al Congresso delle Unioni dei Compositori, tenutosi a Mosca dal diciannove al venticinque aprile 1948, fu esplicito, creando i precedenti, mediante le accuse rivolte ai singoli compositori in causa, che avrebbero giustificato le successive azioni della censura nei loro confronti. Ecco un passo tratto dal suo intervento:

«In quest'atmosfera di venerazione incondizionata dell'arte decadente occidentale, si formavano i quadri dei giovani compositori di Mosca e Leningrado. Possiamo fare i nomi di Šostakovič, Popov, Knipper, Mosolov, Šebalin, Abramskij, Polovinkin e molti altri, trascinati dalla propaganda dell'Associazione della Musica Contemporanea, fin dai banchi del Conservatorio, tra le file dei compositori di indirizzo formalistico⁹².

Le accuse di Chrennikov si rivolsero, poi, in maniera più specifica a Šostakovič e a Prokof'ev; del primo, egli riprese ad attaccare le opere *Il Naso* e *Lady Macbeth*, perché riscontrò

[...] con particolare forza il più grossolano naturalismo fisiologico e un'esagerazione espressionistica e malata. Sono una dimostrazione della cura e passione posta da Šostakovič nello studio degli esempi deformati della nuovissima opera decadente e borghese⁹³.

Addirittura la *Settima sinfonia*, detta *di Leningrado*, che, appena scritta, era stata accolta come l'inno alla resistenza sovietica contro il nemico nazista, fu incriminata dalle parole di Chrennikov, perché essa:

⁹² *Ivi*, p. 101.

⁹³ *Ivi*, p. 102.

«dimostra che il pensiero musicale di Šostakovič è più adatto a dipingere le immagini sinistre dell'hiltlerismo e il mondo della riflessione soggettiva, che non a rappresentare le immagini eroiche della nostra era. Le intenzioni astratte e il cosmopolitismo del linguaggio musicale di Šostakovič, il quale anche durante la guerra non cercò di accostarsi al linguaggio musicale del nostro popolo, ostacolarono una duratura popolarità della *Settima sinfonia* tra il popolo sovietico»⁹⁴.

Riguardo a Prokof'ev, Chrennikov criticò una generale tendenza a produrre opere che lui definì «formaliste e non riuscite», fra le quali il *Concerto per violoncello*, la *Sesta* e l'*Ottava sonata* per pianoforte. In particolare le accuse mirarono a colpire la sua opera *Guerra e Pace*, della quale Chrennikov rilevò «i profondi difetti e le deviazioni dal romanzo di Tolstoj provocate da un'interpretazione originale e modernista del capolavoro letterario»⁹⁵.

Šostakovič, in seguito ai provvedimenti punitivi presi dalle autorità sovietiche per effetto dell'emanazione del decreto del 1948, fu rimosso dall'incarico di docente di composizione presso il conservatorio a Mosca⁹⁶; pertanto egli riprese a scrivere, per lo più, musica per le pellicole cinematografiche, in attesa che altre sue opere potessero uscire dal cassetto, dove erano temporaneamente finite per sopravvivere alla fase così spietata della censura.

Prokof'ev, per reagire alle accuse subite, inviò una lettera a Lebedev, Presidente del Consiglio degli Affari Artistici, e a Chrennikov, che, oltre a mantenere la già citata carica di Segretario Generale dell'Unione dei Compositori, era anche direttore della rivista «Sovetskaja muzyka», nella quale fu pubblicata la missiva di Prokof'ev. Tale documento si rivela importante e, visto il carattere remissivo del suo contenuto, appare come una formulazione di scuse ufficiali da parte del compositore nei confronti delle autorità sovietiche, con una totale accettazione delle direttive impresse dal CC del partito. Alcuni passaggi tratti dal documento rendono con chiarezza la posizione assunta da Prokof'ev in seguito all'emanazione del decreto:

«[...] Questa Risoluzione è di un'importanza fondamentale. In effetti essa ha dimostrato che il popolo sovietico bandisce ogni tendenza

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ivi*, p. 103.

⁹⁶ Sull'episodio, cf. F. PULCINI, *op. cit.*, p. 62.

formalista perché il formalismo rovina e imbastardisce la musica. Inoltre essa ci ha chiarito gli obiettivi da realizzare per servire al meglio gli interessi del nostro popolo. [...] Dopo che *Pravda* aveva esposto gli errori formalisti dell'opera *Lady Machbet del distretto di Mcensk*, composta da Šostakovič, ho molto riflettuto sui miei particolari processi di creazione musicale ed ho concluso che questo mio metodo di composizione era mal fondato. Perciò ho cominciato a tentar di trovare un linguaggio più evidente e più significante»⁹⁷.

La lettera di Prokof'ev concludeva la sua abiura personale con queste parole:

«[...] voglio esprimere la mia vera riconoscenza al nostro Partito per le direttive prese ed emesse nella sua Risoluzione. Queste mi aiuteranno nella mia ricerca per trovare i mezzi d'espressione comprensibili perché vicini al nostro popolo, in un linguaggio musicale degno di lui e della nostra grande patria»⁹⁸.

Considerata la pesantezza di queste parole, che sembrano testimoniare non solo una totale adesione da parte di Prokof'ev alle direttive imposte dal decreto, ma anche la sua volontà di formulare un atto di penitenza, con il proposito di cambiare senza perseverare nella 'cattiva strada', è plausibile ritenere che la lettera, in realtà, sia stata scritta da qualche persona molto vicina al compositore, come ad esempio la moglie Mira, poi semplicemente sottoscritta da lui, come sostiene lo studioso Piero Rattalino⁹⁹.

In definitiva, ciò che cambiò la situazione generale tra l'attività della censura nel 1936 e quella del 1948 fu un'azione sistematica nei confronti dei musicisti e delle loro opere, precettando la cultura non più solo per poterla utilizzare dal regime come strumento di propaganda, ma per piegare totalmente lo spirito libero degli artisti a una disciplina che ora esigeva adesione incondizionata. La risposta a tale manovra coercitiva, se anche sembrò diversa nell'atteggiamento – l'esempio fu l'abiura di Prokof'ev o l'attesa di tempi migliori da parte di Šostakovič, che conservò per una futura pubblicazione alcune opere – nella sostanza non differenziò i musicisti: al

⁹⁷ P. RATTALINO, *Sergej Prokofiev. La vita, la poetica, lo stile*, Zecchini Editore, Varese 2003, p. 242.

⁹⁸ *Ivi*, p. 243.

⁹⁹ *Ibidem*.

pari di scrittori, pittori, registi di cinema e teatro, nel quinquennio iniziato con l'emanazione del decreto del 1948 e concluso con la morte di Stalin avvenuta nel 1953, essi furono costretti a celebrare a tutto campo la figura del dittatore, esaltando, attraverso di lui, la patria russa, come cuore del nuovo 'impero'.

Il regime tanto severo nei confronti di Šostakovič in patria era lo stesso che lo inviava all'estero come ambasciatore artistico dell'Unione sovietica e del comunismo e la prova dell'ambigua condotta da parte del governo fu, ad esempio, la tournée statunitense promossa da Stalin in occasione della Conferenza internazionale di pace di New York del 1949: il compositore, che in tale occasione fu accompagnato da una delegazione di artisti sovietici, ottenne molto successo, anche per una sua esecuzione al pianoforte della *Quinta sinfonia* presso il Madison Square Garden¹⁰⁰. È interessante la testimonianza del compositore americano Nikolas Nabokov riguardo alla tournée, perché egli ebbe modo di formulare alcune domande a Šostakovič: quando gli chiese se condividesse le affermazioni della «Pravda» a proposito di musicisti come Hindemith, Schönberg e Stravinsky, definiti dalla rivista come “oscurantisti, formalisti, decadenti, borghesi e lacchè dell'imperialismo capitalistico”, Šostakovič fu prontamente invitato da un interprete del KGB a non considerare la domanda una provocazione e a rispondere usando un tono molto tranquillo. Secondo Nabokov¹⁰¹, il compositore sovietico avrebbe risposto, in tono laconico, di trovarsi pienamente in accordo con quelle dichiarazioni e ciò aiuta a comprendere perché negli anni Cinquanta il mondo occidentale considerasse Šostakovič come un tipico musicista strumentalizzato dalla propaganda di regime, ma, al tempo stesso, perfettamente allineato con le sue direttive. Anzi, non mancarono delle vere e proprie dichiarazioni di avversione nei suoi confronti, che, molto probabilmente, sottintendevano anche un generale atteggiamento anticomunista e antisovietico.

Un esempio della percezione negativa dello stile di Šostakovič è rappresentato dalle dichiarazioni del direttore d'orchestra inglese Rudolf Schwartz, che il quattordici agosto 1950, in una pubblica dichiarazione,

¹⁰⁰ Sulla tournée di Šostakovič negli Stati Uniti, cf. F. PULCINI, *op. cit.*, p. 66; L. SEEHAUS, *Dmitrij Schostakowitsch, Leben und Werk*, Florian Noetzel Verlag “Heinrichshofen-Bücher”, Wilhelmshaven 1986, p. 94.

¹⁰¹ Sulla testimonianza di Nabokov, cf. D. GOJOWY, *op. cit.*, pp. 88-89.

non nascose il suo proposito di eliminare dalla programmazione artistica qualsiasi musica composta dall'autore sovietico, ritenendola passibile di un'interpretazione negativa da parte dell'opinione pubblica, come propaganda in favore del comunismo¹⁰².

Due sono quindi gli elementi che emergono dall'analisi della situazione culturale in Unione Sovietica nel periodo tra la *ždanovščina* e la morte di Stalin, in seguito alla risposta da parte dei compositori al giro di vite operato dalla censura. Appare evidente, innanzitutto, la forte contraddizione dimostrata dal regime che, se anche si servì degli uomini di cultura per promuovere all'estero, attraverso la loro espressione artistica, un'immagine di grandezza della nazione e del popolo sovietici, al tempo stesso fu implacabile nell'adottare misure repressive per comprimere la cultura, considerandola un pericolo vagante da tenere sotto stretto controllo per la minaccia che essa avrebbe potuto rappresentare nei confronti della stabilità politica interna. Così come Prokof'ev aveva scritto, nel 1951, una lettera aperta¹⁰³ agli americani per attestare la libertà di pensiero di cui godevano i musicisti sovietici, fu altrettanto vero l'accanimento dimostrato dal regime nei confronti del mondo intellettuale in genere, causando in questo modo un effetto controproducente che lo indebolì nel tempo. L'aver bloccato la libera espressione nelle arti, nelle scienze e in molte altre discipline perché tutto doveva essere controllato dalle autorità, avrebbe provocato in seguito dei ritardi incolmabili tali da penalizzare fortemente l'Unione Sovietica rispetto ai paesi occidentali. Lo stesso modo di procedere, tra l'altro, aveva già causato, in un recentissimo passato, la distruzione dei quadri militari che aveva condotto l'Urss quasi alla disfatta, quando il suo esercito, stremato, disorganizzato e privo di un supporto tecnologico adeguato, aveva dovuto fronteggiare la *Wehrmacht* di Hitler.

Il regime, quindi, volle far sapere a tutti i costi al mondo intero che la musica sovietica era la più elevata in quel secolo e per diffondere tale – presuntuoso – messaggio utilizzò proprio l'arte di quei musicisti che, elevandosi sopra la media, dovevano essere 'imbavagliati' mediante una sistematica azione coercitiva, finalizzata a controllare ogni loro produzione, per uniformare gli spiriti liberi ai canoni del realismo socialista e per glori-

¹⁰² Sulle dichiarazioni di Rudolf Schwartz, cf. Th. WALKER, *Momenti politici nella ricerca occidentale della musica di Sciostakovič*, in *Musica/Realtà*, 4, Dedalo libri, Bari 1981, p. 130.

¹⁰³ R. TEDESCHI, *op. cit.*, p. 147.

ficare la grandezza di Stalin. Qualsiasi tentativo d'interpretazione razionale del significato, del valore e della giustificazione offerta dal regime alla *ždanovščina* ci appare ancor oggi inutile, se non altro perché è impossibile estrapolare dei reali principi estetici che stiano alla base di tale operazione: l'aveva già compreso Adorno che, in un suo commento sul decreto del 1948, aveva pesantemente condannato la natura senza senso di molte affermazioni contenute in esso, oltre a biasimare la mistificazione di quelle presunte 'finalità popolari' della musica tanto propugnate del regime¹⁰⁴. L'altro elemento fondamentale, che appare evidente nella situazione culturale relativa all'ultimo quinquennio del regime staliniano, è frutto di quella 'guerra fredda' che, oltre a modificare le relazioni internazionali regolate dal bipolarismo che si andava configurando sempre più nettamente, iniziò a coinvolgere anche il mondo culturale.

Il 'furore anticomunista' che si stava sviluppando in Europa, infatti, si manifestò apertamente per un lungo periodo, interessando un arco temporale che perdurò almeno per tutta la destalinizzazione e il mandato di Brežnev. Tale atteggiamento da parte del mondo occidentale ebbe, in definitiva, pesanti ripercussioni sulla percezione esterna dell'arte sovietica in genere e, spesso, le opere dei compositori russi furono, se non dichiaratamente disprezzate, considerate semplici mezzi di propaganda politica per onorare un regime e il suo spietato dittatore.

§ 5. Riabilitazioni post-staliniane

Dopo la morte di Stalin la situazione nel mondo culturale sovietico iniziò a cogliere i primi segnali di cambiamenti in atto, mentre gli stessi organi di partito dimostrarono una certa propensione all'autocritica, ammettendo che alcuni valori andavano riconsiderati anche in questo settore. L'articolo pubblicato sulla «Pravda» il ventisette novembre 1953¹⁰⁵ riportò delle importanti dichiarazioni, come "uno dei peggiori pericoli per l'arte è la standardizzazione", oppure la necessità di "riconoscere il diritto dell'artista di essere indipendente per affrontare con coraggio le nuove strade". In un ambiente in cui gli uomini addetti al controllo delle arti stavano gra-

¹⁰⁴ Sull'argomento, cf. Th.W. ADORNO, *Dissonanzen*, tr. it., *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 53-74.

¹⁰⁵ Sull'articolo, cf. R. TEDESCHI, *op. cit.*, p. 113.

dualmente attenuando la loro intransigenza, anche gli artisti iniziarono a far sentire la loro voce, senza avere timore di denunciare i rischi derivati dall'abitudine, ormai consolidata da parte del CC del partito, di risolvere i problemi nel campo musicale con metodi burocratici.

L'articolo pubblicato nel 1954 sul primo numero della rivista «Sovetskaja muzyka», intitolato *La gioia della ricerca artistica*¹⁰⁶, si rivelò un esplicito manifesto del nuovo corso che la situazione avrebbe preso nell'era post-staliniana e le affermazioni di Šostakovič, in esso riportate, non risparmiarono severe critiche all'Unione dei Compositori:

«Ritengo che l'Unione non dovrebbe mettere in guardia i compositori dal ricercare le novità e dal seguire in modo indipendente le strade inesplorate dell'arte. Noi non dobbiamo temere la coraggiosa originalità creativa, ma piuttosto la superficialità sicura di sé, il grigiore e lo stereotipo»¹⁰⁷.

Il compositore fu insignito di alcuni riconoscimenti internazionali che attestarono il valore della sua arte, come la nomina a membro onorario dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma il quindici gennaio 1956, che rappresentò anche l'occasione della sua unica visita in Italia. Di lì a poco si sarebbe svolto il XX Congresso del PCUS a Mosca e la denuncia in quella sede, da parte di Chruščëv, dei crimini compiuti da Stalin, rappresentò un 'regalo di compleanno' inaspettato per i cinquant'anni di Šostakovič.

Si può intuire la grande soddisfazione e lo sfogo liberatorio degli artisti nell'assistere alla demolizione della personalità staliniana, quando il feroce dittatore fu descritto nella sua veste di uomo accentratore e sanguinario: la loro speranza che la situazione nel settore culturale volgesse a favore dell'indipendenza dal potere politico, in virtù di una libera espressione, si fece più viva che mai. In effetti, si determinò una chiara inversione di tendenza nei confronti di Šostakovič, da parte delle istituzioni, che rivalutarono la sua figura e le sue opere: anzi, per festeggiare i suoi cinquant'anni, la città di Leningrado organizzò numerosi concerti interamente dedicati alle sue opere e il diciassette ottobre 1956 fu recuperata la sua *Ottava sinfonia*, eseguita per la prima volta dopo otto anni. In un clima talmente festoso ed euforico che celebrava il ritorno in auge del tanto bistrattato mu-

¹⁰⁶ F. PULCINI, *op. cit.*, pp. 71-72.

¹⁰⁷ «Sovetskaja muzyka», n.1, 1954.

sicista, lo stesso Chruščëv non esitò ad assegnare a Šostakovič il titolo onorifico dell'Ordine di Lenin¹⁰⁸. Il leader promotore della destalinizzazione nutrì una grande stima nei confronti del compositore e arrivò quasi a rinnegare che egli fosse stato vittima di restrizioni durante il regime staliniano, ricordando che lo stesso Šostakovič avrebbe ammesso e accettato le critiche a lui rivolte in passato. Nelle sue memorie¹⁰⁹ Chruščëv, a questo proposito, afferma:

«Ho sempre provato e provo per il compagno Šostakovič una grande stima. Non ricordo bene su cosa si fondassero le critiche alle sue opere e in cosa consistessero, ma so che furono ammesse da Šostakovič e per questo non posso dire che Šostakovič al tempo di Stalin sia stato vittima di persecuzioni»¹¹⁰.

Nella primavera del 1957 il compositore fu eletto Segretario dal *Ple-num* della Lega dei Compositori e mantenne questa carica per undici anni, fino al 1968: la sua riabilitazione sotto il profilo artistico fu così consolidata da farlo diventare un funzionario, facendolo passare da artista giudicato a controllore e censore. Mentre si susseguivano i numerosi riconoscimenti internazionali attribuiti a Šostakovič nel 1958, fra i quali la nomina da parte dell'ordine di Cavaliere nelle Lettere e nelle Arti a Parigi, quella di Socio Onorario dell'Accademia Musicale della Corona Inglese con Alto Dottorato conferitogli dall'Università di Oxford, il Premio Internazionale "Jean Sibelius" a Helsinki e altri ancora¹¹¹, il CC emanò un decreto, datato ventotto ottobre dello stesso anno¹¹², che costituì una rivisitazione teorica del già citato decreto emesso il dieci febbraio 1948.

È interessante analizzare alcuni passi del nuovo decreto per comprendere l'evoluzione, avvenuta nell'arco di dieci anni, delle misure restrittive che regolarono l'espressione artistica in Unione Sovietica e che non possono oggi non stimolare qualche riflessione riguardo alla reale valenza delle direttive aggiornate. Il nuovo decreto così dichiarava:

¹⁰⁸ Sulle celebrazioni in omaggio a Šostakovič, cf. F. PULCINI, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁹ D. GOJOWY, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁰ M.S. GORBACHEV, *op. cit.*, p. 75.

¹¹¹ Sui riconoscimenti internazionali, cf. F. PULCINI, *op. cit.*, pp. 82-83.

¹¹² Sul decreto, cf. R. TEDESCHI, *op. cit.*, pp. 116-117. Si rinvia pure a A. WERTH, *Russia under Khrushchev*, Fawcett, New York 1962.

«Il Comitato Centrale del Partito Comunista dell'Urss rileva che la decisione del dieci febbraio 1948 riguardante l'opera di Muradeli, *La grande amicizia*, ha giocato, nel complesso, un ruolo positivo nel successivo sviluppo dell'arte musicale sovietica. Questa decisione ha definito gli scopi dell'arte musicale fondata sui principi del realismo socialista ed ha esaltato l'importanza dei legami tra l'arte e la vita del popolo sovietico oltre alle migliori tradizioni democratiche dei classici e del folklore. Le tendenze formaliste furono giustamente condannate [...] Lo sviluppo della musica negli ultimi anni ha confermato la giustezza e l'opportunità di queste indicazioni».

Dopo aver confermato la necessità e la validità del vecchio decreto del 1948, il CC del partito sembrò attenuare i toni, apportando nella seconda parte del nuovo decreto alcune correzioni e ammettendo una parziale infondatezza delle critiche rivolte ai compositori e alle loro opere¹¹³.

E il documento così proseguiva:

«In alcuni casi, tuttavia, la valutazione del lavoro di alcuni compositori è stata infondata e ingiusta. Vi erano errori nell'opera di Muradeli che avrebbero meritato una sobria critica, ma che non giustificavano la sua denuncia come opera formalista. Compositori dotati come Šostakovič, Prokof'ev, Chačaturjan, Šebalin, G. Popov, Mjaskovskij e altri, i cui lavori rivelavano talvolta tendenze erranee, vennero semplicemente denunciati come prodotti di una tendenza formalista e antipopolare»¹¹⁴.

Queste parole mettono in luce i primi aspetti delle grandi contraddizioni chruščëviane, anche nella politica adottata dal leader sovietico in campo culturale: per creare una frattura con il passato staliniano era pur necessario un cambiamento all'interno del partito e bisognava introdurre delle sostanziali novità, ma senza intaccare realmente il partito stesso per provocarne l'autodistruzione. Per tale motivo Chruščëv decise di sfruttare gli intellettuali come elemento di rottura con la situazione precedente, considerandoli gli strumenti più adatti a questo scopo, senza che però il taglio con il passato rischiasse di prendere una deriva tanto pericolosa quanto poi ingestibile.

Un esempio di questa condotta nei confronti dell'ambiente intellettuale

¹¹³ R. TEDESCHI, *op. cit.*, p. 116.

¹¹⁴ *Ibidem*.

può essere rappresentato dal già citato caso Pasternak, lo scrittore costretto a rifiutare l'assegnazione del Premio Nobel per il suo romanzo *Il dottor Živago* proprio nel 1958, lo stesso anno dell'emanazione del nuovo decreto. Non aver 'contrattato' con le autorità burocratiche la pubblicazione dell'opera, l'aver subito una persecuzione da Stalin e l'aver scritto un romanzo tra i più importanti degli ultimi decenni costituirono le aggravanti per le quali lo scrittore subì le intimidazioni che lo costrinsero a rinunciare al premio, terminando l'esistenza nella povertà, con la propria immagine di artista e di uomo distrutta dalle autorità nella stessa patria.

Il potere, negli anni della destalinizzazione, assunse un atteggiamento equivoco nei confronti degli intellettuali e degli artisti in genere, mostrando da un lato alcuni segnali di cambiamento, ma dall'altro la severità attraverso i provvedimenti presi in alcuni casi come questo in ambito letterario. Anche in campo musicale la situazione non si differenziò molto, nel senso che il nuovo decreto, pur attenuando le accuse di formalismo e aprendo apparentemente nuove strade verso possibilità di espressione più libere, in realtà non esitò a riaffermare il primato del partito come arbitro supremo, in ambito politico ed estetico. Tuttavia Chruščëv, pur mostrando i suoi limiti dovuti alla rozzezza culturale e perseverando nella strumentalizzazione dell'arte con un atteggiamento di grande incoerenza, rappresentò per il mondo intellettuale sovietico il simbolo di una promessa di liberalismo e, comunque, di non ritorno al periodo del terrore staliniano. Šostakovič si convinse profondamente di tale cambiamento e preferì appoggiare totalmente il nuovo leader, facendo valere la sua ormai acquisita autorità in campo musicale, favorito anche dalle attestazioni di stima internazionali, per ricevere, in cambio, la sua completa riabilitazione in patria. L'appoggio al nuovo leader da parte del musicista, del resto, è comprovato anche dal suo ingresso nel Partito Comunista avvenuto il quattordici settembre 1960¹¹⁵, confermando, nella graduale scalata all'interno dell'entourage decisionale sovietico, la sua totale fiducia nel nuovo corso della politica di Chruščëv. Qualche mese prima, durante un soggiorno estivo a Dresda, Šostakovič aveva composto in tre giorni, tra il dodici e il quattordici luglio, una delle sue opere più famose, l'*Ottavo quartetto*, considerato ancor oggi una delle sue pagine più cupe e angoscianti perché, come dichiarò lo stesso autore, dedicato "Alle vittime del fascismo e della guerra"¹¹⁶. L'opera, come te-

¹¹⁵ F. PULCINI, *op. cit.*, p. 81.

¹¹⁶ *Ibidem*.

stimonia la stessa dedica, rappresentò per il compositore la possibilità di esprimere il suo pensiero dichiarando apertamente la sua avversione per la guerra e i totalitarismi; inoltre fu l'occasione per recuperare alcune autocitazioni musicali di precedenti opere alle quali era molto legato, come la *Prima sinfonia*, il *Secondo Trio*, *Lady Macbeth* e il *Primo concerto* per violoncello. Questo quartetto è considerato, in un certo senso, il testamento spirituale del compositore, perché il tema musicale ricorrente nei cinque movimenti, che utilizza le note Re, Mi bemolle, Do, Si, corrispondenti alla notazione musicale in lettere D, Es, C, H, richiama volutamente il monogramma sonoro dell'autore, Dmitrij Šostakovič¹¹⁷. L'*Ottavo quartetto* fu trascritto nella versione per orchestra da camera dal violista Rudolf Baršaj, autorizzata e apprezzata dallo stesso Šostakovič: anzi, l'opera ottenne un grande successo e ancor oggi essa è spesso eseguita sia nella versione originale per quartetto che in quella trascritta per orchestra d'archi¹¹⁸. È rile-

¹¹⁷ La notazione musicale mediante lettere alfabetiche risale al mondo greco e tale patrimonio culturale fu trasmesso al mondo latino dal filosofo Severino Boezio, vissuto tra il quinto e il sesto secolo. Le lettere greche prima utilizzate furono sostituite con le prime quindici dell'alfabeto latino, da A alla P, fino a che in età alto medievale, attorno al decimo secolo, le prime sette lettere dell'alfabeto, A B C D E F G, furono adottate per indicare i gradi della scala in ordine crescente, dove alla lettera A corrisponde l'attuale La. Nella notazione tedesca la nota Mi bemolle corrisponde al simbolo Es, utilizzato nel monogramma sonoro di Šostakovič, mentre la nota Si bequadro corrisponde alla lettera H (il Si bemolle corrisponde alla lettera B). Lo scrittore A. Ross in *Il resto è rumore*, op. cit., p. 409, a proposito del monogramma sonoro di Šostakovič, lo definisce "tema auto-referenziale" che "risuona tanto spesso da diventare un cliché, uno sgradevole jingle". Tale opinione non è condivisibile dal critico musicale F. Pulcini, con il quale mi sono confrontato personalmente, e dal sottoscritto. Per approfondimenti sulla notazione musicale si vedano: G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, E.D.T., Torino 1991, vol. 1, pp. 105-125 e relative tavole; W. APEL, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 213-285; 378-414.

¹¹⁸ Personalmente, nella mia veste professionale di violinista, mi sento artisticamente legato a questo quartetto perché ho avuto modo di eseguirlo più volte, nella versione per orchestra, in sedi di prestigio e con ensemble di alto livello, oltre a realizzarne un'incisione discografica nel 2005 con I Solisti di Pavia, diretti dal violoncellista Enrico Dindo, vincitore del Premio Rostropovič: in questo brano ho eseguito la parte di primo violino di spalla, con i vari passaggi *a solo*. Tra le esecuzioni dell'opera alle quali ho preso parte, mi piace ricordare anche quelle realizzate con l'Orchestra d'Archi Italiana nel 1996, nella Sala Verdi del Conservatorio di Milano e presso l'Auditorium S. Cecilia di Via della Conciliazione a Roma, sotto la direzione del violoncellista Mario Brunello, vincitore del Premio Čajkovskij.

vante il fatto che l'autore volesse citare se stesso apponendo come firma il suo monogramma sonoro, a riprova della valenza di testamento spirituale, al punto che, su indicazione del compositore, fu eseguito ai suoi funerali nel 1975¹¹⁹.

Nello spartito del Quartetto, infatti (fig. 12), si può chiaramente notare come già nella prima pagina, nel secondo pentagramma, fra le battute dodici, tredici e quattordici, siano presenti le note Re, Mi bemolle, Do, Si, corrispondenti alle citate lettere D, Es, C, H del monogramma, che si ripropone frequentemente anche nei movimenti successivi al primo. Come si vede, poi, questa versione propone un lungo *a solo* del primo violino di spalla, dal carattere struggente, inizialmente accompagnato da una nota fissa nel registro grave, sostenuta sotto voce dall'orchestra all'unisono; altri passaggi *a solo* del primo violino contrastano, nei movimenti successivi, la parte dell'orchestra che esprime un carattere violento e aggressivo. Šostakovič, in definitiva, una volta ottenuta la sua piena riabilitazione artistica, nella composizione di questo quartetto riuscì a esprimere liberamente il suo pensiero, nella veste di musicista e anche come intellettuale, mediante l'autocitazione delle proprie opere, comprese quelle sotto accusa, e tramite la dedica alle vittime della guerra e dei totalitarismi.

La liberalizzazione artistica in campo musicale fu sancita anche dalla prima assoluta della *Quarta sinfonia* di Šostakovič, eseguita in pubblico a Mosca il trenta dicembre 1961¹²⁰ dopo un quarto di secolo da quando era stata scritta, così come fu riproposta l'anno seguente nella stessa capitale *Lady Macbeth*, se pur con un altro titolo, *Katerina Izmajlova*¹²¹, con alcune modifiche dal punto di vista dell'orchestrazione e del testo, leggermente ripulito in senso moralistico.

Nonostante questo nuovo clima nell'ambiente musicale e le dichiarazioni già esternate da Šostakovič nell'autunno del 1959, quando partecipò al Festival di Varsavia esprimendo pesanti giudizi sullo stile di due compositori d'avanguardia dodecafonica come Schönberg e Webern¹²², lo scon-

¹¹⁹ Sulla morte di Šostakovič e i funerali si veda: F. PULCINI, *op. cit.*, p. 102.

¹²⁰ *Ivi*, p. 84.

¹²¹ R. TEDESCHI, *op. cit.*, p. 118.

¹²² Le dichiarazioni di Šostakovič contro la musica dell'avanguardia occidentale presentate al Festival di Varsavia, sono state raccolte in «Sovetskaja muzyka» del novembre 1959 e nella «Pravda» del 7 settembre 1960.

tro fra innovatori e conservatori ancora era acceso in Unione Sovietica. La posizione di Šostakovič, che aveva bollato le musiche dell'avanguardia d'occidente presentate al Festival come "contrarie al senso comune e alla natura umana", non fece altro che rafforzare proprio la parte conservatrice dell'opinione pubblica: quest'ultima cercava, in un certo senso, di riportare lo stile musicale verso l'antico, nella speranza che la stessa linea politica seguita dal governo potesse volgere al passato.

Il rifiuto dell'avanguardia da parte del compositore acquisì una valenza estetica e politica al tempo stesso, temendo lui stesso che un'eventuale situazione di 'anarchia artistica' potesse mettere a repentaglio la validità delle concessioni liberali di Chruščëv, offrendo così degli spunti ai conservatori per attaccarlo nuovamente. Tale timore si rivelò tutt'altro che infondato, considerando che gli 'staliniani' avevano accumulato nel tempo molte argomentazioni per attaccare Chruščëv sul piano delle liberalizzazioni e su molti altri aspetti fino a pianificare il complotto per destituirlo dalla sua carica: ciò dimostra che le arti, anche in tale conflitto politico, furono prese in considerazione dai vertici solo come pretesto per perseguire altri obiettivi, ben più ambiziosi. Lo stesso Šostakovič si accorse ben presto che quel clima di liberalizzazione in campo artistico, tipico della fase post-staliniana relativamente breve nella quale egli aveva ottenuto la piena riabilitazione, si stava già avviando verso l'ennesimo cambiamento, ancora una volta frutto delle tante contraddizioni che avevano caratterizzato tutta l'era chruščëviana.

§ 6. Il lento regresso

Dopo che Šostakovič fu eletto, il diciotto marzo 1962, deputato del Soviet Supremo dell'Urss, fu presentata la sua *Tredicesima sinfonia*, eseguita in concerto a Mosca il diciotto dicembre 1962 e acclamata da un pubblico entusiasta che decretò il grande successo dell'opera¹²³. Tuttavia proprio la nuova sinfonia costituì ancora una volta un motivo di scontro fra il compositore e le autorità di governo, che proibirono le esecuzioni di questo componimento musicale per diversi anni. La motivazione alla base dell'ennesima azione censoria stavolta non riguardò l'ambito prettamente compo-

¹²³ Sulla prima esecuzione della *Tredicesima sinfonia*, cf. L. SEEHAUS, *op. cit.*, p. 151.

sitivo o stilistico, perché l'autore non impiegò dissonanze musicali tali da far sospettare una sua eventuale 'non dichiarata' volontà di fiancheggiare l'avanguardia europea, bensì furono i contenuti delle cinque poesie di Evtušenko sulle quali Šostakovič realizzò la sinfonia ad accendere le polemiche. La sinfonia, scritta sotto forma di una drammatica cantata per coro maschile, voce di basso e orchestra, rievocava nel testo della prima poesia il massacro da parte dei nazisti di quasi trentaquattromila ebrei ucraini, avvenuto tra il ventinove e trenta settembre 1941 nella gola di *Babij Jar*, nei pressi di Kiev¹²⁴; i versi iniziali tratti dalla prima poesia recitavano: "Non c'è segno di ricordo a *Babij Jar*. Le scogliere a picco sono là come tante pietre tombali. Mi fa paura. Mi sento vecchio, vecchio come il popolo degli Ebrei. Io stesso mi sento un Ebreo [...]". Queste parole, intonate da decine di voci, con un cupo sottofondo dell'orchestra, acquisirono una potenza espressiva sconvolgente e il fatto di rimarcare come il potere non avesse mai commemorato l'eccidio di *Babij Jar* urtò la coscienza dei dirigenti sovietici. Dopo la fase staliniana, infatti, l'antisemitismo era passato un po' in sordina, ma era ancora un sentimento latente e diffuso: riportare alla memoria quel massacro, mai condannato e non ritenuto degno di celebrazione da parte delle autorità, attraverso la potenza espressiva della musica unita al testo poetico, si rivelò sicuramente il sistema più efficace per rendere nota al pubblico una vergogna nazionale, opportunamente nascosta negli anni. In realtà un monumento a *Babij Jar* era stato ipotizzato alla fine della guerra e approvato dal CC del partito comunista dell'Ucraina, ma ben presto fu 'dimenticato' per prudenza: Chruščëv, infatti, dichiarò che sarebbe stato troppo pericoloso dimostrare un eccessivo interesse alla questione o concedere agli ebrei di acquisire posizioni di prestigio, considerando che la resistenza e l'ostilità della gente si sarebbero potute convertire facilmente in un dichiarato antisemitismo¹²⁵.

Se la denuncia di tale mancata commemorazione era palese nel primo movimento della sinfonia (*Adagio*) grazie al testo della prima poesia di Evtušenko, intitolata appunto *Babij Jar* così come la sinfonia stessa, i successivi movimenti del componimento musicale si basavano sulle altre quattro

¹²⁴ Sul massacro di Babij Jar, cf. A. KUZNESTOV, *Babij Jar 1941 l'occupazione nazista di Kiev*, trad. it., Zambon Editore, Francoforte 2010.

¹²⁵ Sulla volontà di occultare la memoria di *Babij Jar*, cf. G.P. PIRETTO, *op. cit.*, pp. 193-194.

poesie della raccolta: il secondo (*Allegretto*) metteva in musica *L'Umorismo*, rivendicando la satira che sopravviveva alle censure e alle persecuzioni; il terzo (*Adagio*) si basava su *All'emporio*, descrivendo le donne russe rassegnate a stare in coda davanti a negozi scarsamente forniti di generi alimentari; il quarto (*Largo*) ricordava con *Paure* il terrore staliniano delle denunce; il quinto e ultimo movimento (*Allegretto*) utilizzava il testo di *Carriera*, per evidenziare come la libertà di coscienza e la sincerità intellettuale subissero l'oltraggio da parte di un regime totalitario a tal punto da essere compromesse.

Grande sinfonia di denuncia, quindi, la *Tredicesima* di Šostakovič, che con quest'opera, da un lato acclamata dagli ascoltatori e dall'altro osteggiata da stampa e autorità, lanciò una pesante sfida alla burocrazia del partito, grazie ai contenuti 'di protesta' chiaramente intuibili nei testi scelti per essere accompagnati dalla musica. Dopo la prima esecuzione del 1962, la sinfonia fu eliminata dai programmi delle sale da concerto e gli autori furono costretti a modificare alcuni versi dei testi, in particolare *Babij Jar* e *Paure*, in modo da ottenere la concessione, da parte delle autorità, per le pubbliche esecuzioni dell'opera qualche anno dopo¹²⁶.

Il contrasto fra il potere e Šostakovič provocato dalla pubblicazione della *Tredicesima sinfonia* rappresentò l'ultimo motivo di screscio fra le due parti: nessuno in seguito avrebbe osato ostacolare o censurare le opere del compositore, tuttavia l'ennesimo episodio d'ingerenza da parte del governo in ambito musicale acquisì una risonanza internazionale, modificando la stessa immagine all'estero del musicista e la sua considerazione da parte della critica. La stampa occidentale, infatti, se in precedenza aveva etichettato Šostakovič come musicista totalmente asservito al regime, dopo la pubblicazione della *Tredicesima sinfonia* e i relativi problemi che ne derivarono, costruì una diversa immagine dell'artista, classificandolo "neodissidente". Nel 1970 la rivista americana «Saturday Review», a proposito della sinfonia, scrisse: "[...] rivela il compositore nel pieno della ripresa della sua lotta mortale con la burocrazia, la proscrizione amministrativa e le restrizioni estetiche"¹²⁷.

Il periodo storico nel quale va contestualizzato l'acceso contrasto tra autorità e compositore sulla sinfonia è quello della crisi missilistica di Cu-

¹²⁶ Sulla censura della *Tredicesima sinfonia*, cf. F. PULCINI, *op. cit.*, pp. 86-87.

¹²⁷ Sull'articolo di «Saturday Review», cf. Th. WALKER, *op. cit.*, p. 134.

ba¹²⁸, una fase politicamente difficile da gestire da parte di Chruščëv, il cui prestigio politico fu compromesso dal forzato ritiro dei missili installati nell'isola: ormai attaccato su più fronti dalle forze conservatrici, il leader sovietico scelse di rilanciare la sua offensiva sul piano interno, rivolgendo i suoi attacchi nei confronti della burocrazia, che a lui stesso si dimostrava sempre più ostile.

Fu proprio sul terreno neutro dell'arte, infatti, che i nemici di Chruščëv iniziarono a saggiarne le forze, prima di adottare i provvedimenti decisivi che portarono alla sua destituzione come leader politico. L'occasione fu fornita da Tvardovskij, poeta e direttore della rivista «Novyj Mir», il quale propose a Chruščëv di pubblicare il romanzo di Solženicyn dal titolo *Una giornata di Ivan Denisovič*¹²⁹, incontrando il pieno favore del leader. Il suggerimento di abolire la censura, da parte di Tvardovskij, per aprire le porte alla pubblicazione dell'opera senza alcuna restrizione, fu subito accolto da Chruščëv per sfidare la burocrazia¹³⁰; la conseguente autorizzazione, rilasciata dal *Prezidium* del CC del partito, sembrò non destare preoccupazioni. Tuttavia fu proprio in seguito a questo episodio che l'apparato burocratico reagì, nello stesso ambito culturale, costringendo Chruščëv a compiere una clamorosa inversione di rotta, in termini di liberalizzazione delle opere d'arte, dimostrando che la morsa della censura era in grado far sentire la sua forza non solo nei confronti degli artisti, ma riusciva addirittura a ritorcersi contro il principale leader politico dell'Unione Sovietica.

Un episodio fondamentale, a questo proposito, verificatosi qualche settimana prima della pubblicazione della *Tredicesima sinfonia*, è utile per prendere atto della repentina inversione di rotta che Chruščëv fu costretto a compiere nei confronti dell'arte: la sera del ventisei novembre 1962, infatti, mentre regnava ancora un clima di fiduciosa speranza sulla libertà di espressione da parte degli artisti, il pittore Elij Beljutin, assieme ad un gruppo di seguaci non conformisti, decise di esporre nel suo studio alcuni lavori, in previsione di realizzare una mostra presso l'albergo *Junost'* di Mosca qualche giorno dopo. Poco prima della serata ufficiale nell'hotel i pittori furono invitati da alcuni rappresentanti del Ministero della Cultura a espor-

¹²⁸ Sulla crisi di Cuba, cf. L. NUTI (a cura di), *I missili di ottobre: la storiografia americana e la crisi cubana dell'ottobre 1962*, LED, Milano 1994.

¹²⁹ Cf. A. SOLŽENICYN, *Una giornata di Ivan Denisovič*, tr. it., Einaudi, Torino 2006.

¹³⁰ Sulla posizione di Chruščëv in tale operazione, cf. Ž.A. MEDVEDEV, *Dieci anni dopo Ivan Denisovič*, Mondadori, Milano 1974, pp. 25-27.

re i lavori in una sala, situata presso i locali dell'ex Maneggio, per celebrare il trentesimo anniversario dell'Unione degli artisti, relativa alla sezione di Mosca. Il primo dicembre¹³¹, mentre era in corso la visita da parte dei membri del *Prezidium* del Soviet supremo al seguito di Chruščëv, gli artisti chiesero al leader di salire al piano superiore della sala per visionare le opere in esposizione. La reazione di Chruščëv, forse per l'imbarazzo che gli creava la presenza dei vari burocrati che lo accompagnavano, dai quali si sentiva ormai fin troppo influenzato viste le tensioni già in atto all'interno del *Politburo*, fu tremenda e raggelò gli animi dei presenti. Le opere esposte, infatti, nonostante la disponibilità e la tolleranza che lui aveva dimostrato assieme al partito, non si uniformavano minimamente ai canoni estetici dell'arte sovietica: come lo stesso Chruščëv aveva rimarcato al XXII Congresso del PCUS, svoltosi a Mosca tra il diciassette e il trentuno ottobre 1961¹³², l'arte doveva appartenere al popolo ed essere comprensibile a tutti, assomigliando alla realtà nel suo aspetto più autentico. Identificandosi con quel pubblico di estrazione sociale modesta, che secondo lui non avrebbe compreso nulla dei quadri esposti, ritenendoli troppo astratti e lontani dai canoni estetici tradizionali, Chruščëv si scagliò contro Beljutin: insultando pesantemente lui e i suoi seguaci, ordinò l'immediata espulsione dei pittori incriminati dalla patria, aggiungendo che addirittura un asino, con la propria coda, avrebbe dipinto meglio di loro. L'allontanamento oltre frontiera, secondo il leader, sarebbe servito agli artisti a raggiungere quell'Occidente che tanto aveva influenzato lo stile delle loro opere: con soddisfazione dei burocrati presenti alla sfuriata, che peraltro chiedevano nei confronti degli incriminati la condanna ai lavori forzati, la fucilazione o comunque pene molto più severe rispetto a quella inflitta, Chruščëv invitò sprezzantemente gli artisti ad andarsene, facendo predisporre i passaporti per il loro espatrio immediato.

L'episodio dell'ex Maneggio dimostrò ancora una volta le contraddizioni dell'operato di Chruščëv e i limiti di una condotta politica che, con il passare del tempo, aveva dato modo ai suoi detrattori di rafforzare la loro posizione, traendo spunto dai clamorosi insuccessi del leader su vari fronti. Economia ormai disastrosa, disoccupazione in aumento, decentramento am-

¹³¹ Per approfondimenti sull'episodio dell'ex Maneggio, cf. G.P. PIRETTO, *op. cit.*, pp. 268 ss.

¹³² Sugli atti del XXII Congresso del PCUS, cf. N. CHRUSČEV, *Rapporti al XXII Congresso del PCUS*, Editori Riuniti, Roma 1961.

ministrativo che aveva intaccato i privilegi dell'alta burocrazia moscovita, crisi missilistica legata alle vicende di Cuba e intemperanze sul piano delle aperture culturali: questi i temi principali di una politica giudicata fallimentare dagli avversari conservatori del leader, più che mai pronti a sferrare l'attacco decisivo contro di lui. Il viale del tramonto di Chruščëv era, infatti, ormai tracciato e le trame ordite da parte di Podgornyj e Brežnev per deporlo non gli avrebbero lasciato alcuna possibilità di scampo; al leader non rimaneva che tentare di rimangiarsi tutto facendo rientrare prontamente nei ranghi la cultura, dopo il periodo di relative concessioni alla libertà di espressione in campo artistico.

Nella partita a scacchi che il leader stava giocando con i suoi nemici politici, quindi, la cultura avrebbe rappresentato la pedina di minor importanza da 'cedere' come compromesso, pur di mantenere il potere. Ecco, allora, l'ennesima contraddizione di Chruščëv: il concetto di 'disgelo', in tutto il suo più ampio significato fino a ispirare la destalinizzazione e la coesistenza pacifica, valori che segnarono storicamente una svolta nell'era post-staliniana, in realtà non fu mai abbinato a una vera e propria libertà, sul piano artistico e su quello sociale. La liberalizzazione culturale, pertanto, sarebbe dovuta sparire del tutto e fu in questo clima che si arrivò alla prima della *Tredicesima sinfonia* di Šostakovič, la sera del diciotto dicembre 1962, con le relative conseguenze: era ovvio, in tale situazione, che *Babij Jar* sarebbe stata immediatamente proibita.

L'apoteosi del rinnegamento totale da parte di Chruščëv nei confronti della liberalizzazione culturale fu celebrata l'otto marzo 1963, quando, dopo una lunga conferenza con gli intellettuali, il leader rese omaggio a Stalin, dichiarando apertamente di rifiutare la "putrida idea della libertà assoluta"¹³³: questo totale rifiuto del liberalismo fu alla base di un nuovo codice etico e morale che di lì a poco sarebbe subentrato, ovvero una pericolosa equazione secondo la quale al ripiegamento ideologico sarebbe corrisposta una profonda regressione in ambito politico. Tale trasformazione fu generata dalla riabilitazione di Stalin, dei suoi valori e meriti, della sua assoluta fedeltà al comunismo secondo gli ideali marxisti e, di conseguenza,

¹³³ Per approfondimenti sui contenuti delle dichiarazioni di Chruščëv nella conferenza dell'otto marzo 1963, cf. il testo integrale del suo discorso, tradotto in italiano, nel *Bollettino* dell'Ufficio Stampa dell'ambasciata dell'URSS, Roma 1963, p. 28 e in N. CHRUSČEV, *La letteratura e l'arte in regime comunista*, Associazione italiana per la libertà della cultura, Roma 1963.

tutto ciò che prima Chruščëv aveva concesso e apprezzato, sotto l'aspetto della liberalizzazione artistica, fu vietato perché considerato riprovevole. Alcuni passi, tratti dal suo discorso dell'otto marzo 1963, definiscono chiaramente la nuova posizione assunta dal potere nei confronti dell'arte e degli artisti, a conferma che il carattere arbitrario di permessi e divieti stabiliti dal partito erano stabiliti in base alle necessità del momento e la cultura in generale era strumentalizzata:

«[...] L'astrattismo, il formalismo, per il cui diritto alla vita in seno all'arte socialista si danno da fare alcuni dei loro sostenitori, sono forme dell'ideologia borghese [...] sono arzigogoli estranei e incomprensibili al popolo. Tutto ciò che è estraneo al popolo, che non è appoggiato dal popolo, non può essere progressivo!»¹³⁴.

Naturalmente la nuova linea di pensiero, che rievocava l'intransigenza della censura dei tempi passati, si fece sentire anche in campo musicale, come testimoniano queste parole, pronunciate dal leader nello stesso discorso:

«Pare che tra gli artisti vi siano dei giovani i quali si sforzano di dimostrare che la melodia avrebbe perduto il diritto di esistere e che il suo posto verrebbe preso dalla *nuova musica*, la *dodecafonia*, la musica dei rumori. A un uomo normale è difficile capire che cosa si nasconde dietro la parola *dodecafonia*, ma con ogni probabilità è la stessa cosa che si nasconde dietro la *cacofonia*. E noi respingiamo decisamente questa cacofonia nella musica. Il nostro popolo non può accettare nel suo armamento ideologico questa immondezza»¹³⁵.

La conclusione del discorso di Chruščëv non fece altro che confermare il suo arroccamento su posizioni di estremo conservatorismo:

«[...] La nostra politica nell'arte è una politica di irreconciliabilità nei confronti dell'astrattismo, del formalismo e di qualsiasi altra deformazione borghese: è la politica leninista che noi abbiamo sempre seguito, seguiamo e continueremo a seguire»¹³⁶.

¹³⁴ Dal *Bollettino*, *cit.*, pp. 21-27.

¹³⁵ *Ivi.*

¹³⁶ *Ivi.*

Il disperato tentativo da parte di Chruščëv di rinnegare, con l'ennesimo colpo di spugna, il suo pensiero e il suo percorso nell'ambito della liberalizzazione culturale, non fu sufficiente a 'contrattare' con gli oppositori la sua permanenza al potere, perché non molto tempo dopo sarebbe stato indotto a dare le dimissioni. Nonostante il suo ultimo discorso rivolto agli artisti avesse aperto definitivamente la via alla restaurazione conservatrice, il ritorno al passato sarebbe stato gestito in maniera più efficace e credibile da quei conservatori che avrebbero costituito l'*entourage* politico di Brežnev, nuovo leader della 'normalizzazione'.

Per comprendere con chiarezza come l'era brežneviana avesse rappresentato un forte contraccolpo rispetto al periodo di liberalizzazione culturale che l'aveva preceduta, facendo ricadere il Paese nel grigiore e nella mediocrità e favorendo il conformismo a scapito dell'originalità, è utile leggere le parole di Ernst Neizvestnij, lo scultore cui Chruščëv commissionò il busto per la propria tomba, nonostante l'avesse dapprima insultato per il suo stile:

«Sotto Stalin e Chruščëv, la vita di un artista aveva un carattere avventuroso, poteva andarti bene, come poteva andarti molto male. Oggi, il potere tende a trasformare l'artista in un funzionario. Con Brežnev gli artisti non agiscono più come individui, ma come soggetti integrati»¹³⁷.

Mentre in campo letterario si assisteva a una grande diffusione del *samizdat*, come strumento per esprimere il pensiero degli artisti del dissenso, nel settore musicale il problema del linguaggio non assunse una rilevanza pratica tale da compromettere l'incolumità dei compositori negli eventuali scontri con l'apparato del partito. Le polemiche rimasero circoscritte, infatti, all'interno dell'Unione dei Compositori, un organismo che, per quanto fosse di natura burocratica e mantenesse una costante supervisione da parte dei responsabili del partito, poteva risolvere i casi più impegnativi senza il ricorso alla polizia o ai tribunali, come invece avveniva per la parallela Unione degli Scrittori, sicuramente per un diverso peso e funzione assegnati alle varie arti.

L'era brežneviana, nella quale il potere organizzativo ed economico

¹³⁷ Parole tratte da un'intervista rilasciata dallo scultore al «Corriere della sera», pubblicata il 30 novembre 1975, p. 3.

era saldamente in mano ai conservatori, ebbe comunque inevitabili ripercussioni in campo musicale, un terreno che si dimostrò però non così facile da gestire: nonostante la politica censoria avesse tentato di ridurre gli scambi non graditi con la cultura occidentale, risultò difficile, infatti, ricostruire forzatamente quegli argini che erano stati minati da anni di coesistenza pacifica e che avevano consentito un flusso d'informazioni ora non più arrestabile. Chrennikov dovette prendere atto che i segnali di diffusione del modernismo erano in continua espansione e, nella sua relazione al quinto Congresso dell'Unione dei Compositori, che ebbe luogo a Mosca nella prima settimana di aprile del 1974¹³⁸, in qualità di Segretario Generale affrontò anche questi argomenti, oltre a fare il punto sulla situazione generale, riguardo a tendenze e prospettive in ambito artistico. Secondo lui i compositori sovietici avevano il dovere di contrastare l'astrazione artistica e l'individualismo creando un'arte rivolta a un vasto pubblico e finalizzata alla costruzione di un regime sociale più giusto e libero. Le nuove tendenze dovevano arricchire idee e immagini della musica sovietica per presentare la realtà contemporanea nel pieno sviluppo rivoluzionario e nelle sue varie forme. Chrennikov evidenziò come tutta la vita dei musicisti, in Unione Sovietica, fosse strettamente legata al popolo, anche attraverso gli scambi e i contatti tra compositori e pubblico, o gli incontri nelle fabbriche e nelle campagne. Proprio il momento dello scambio continuo, fondamentale per la circolazione di nuove idee, costituiva, secondo il Segretario, il banco di prova per verificare la validità o meno delle opere dei musicisti, che dovevano seguire le nobili tradizioni della musica russa classica, da Glinka a Musorgskij, da Mjaskovskij a Prokof'ev. Nella relazione furono celebrati i successi delle opere sovietiche, evidenziando particolarmente il valore delle recenti composizioni di Šostakovič, fra le quali le due ultime sinfonie. Riguardo alla finalità di creare, da parte degli artisti, un repertorio nuovo e ricco, Chrennikov pronunciò queste parole:

«Speriamo di riuscire, con l'aiuto del partito, del sindacato, della stampa, della radio e della televisione a mantenere *pulito* il repertorio musicale da qualsiasi tipo di opere brutte, non autentiche. Speriamo, inoltre, di riuscire a concentrare l'attenzione su questo campo e a mettere sempre più in risalto la musica seria. In questa battaglia ci sarà di grande aiuto

¹³⁸ Sui contenuti della relazione di Chrennikov, cf. l'articolo di C. BENEDETTI, *A congresso seicento compositori a Mosca*, «l'Unità», 4 aprile 1974, p. 9.

anche la critica che contribuirà, appunto, a far sì che tutte le cose vere, preziose, ricche di contenuto presenti nella musica non debbano essere divise artificialmente in *musica per masse e musica per élite*¹³⁹.

Il contenuto della relazione di Chrennikov al quinto Congresso dell'Unione dei Compositori, richiamando valori già espressi da anni, per quanto riguarda l'irrinunciabile fedeltà al realismo socialista da parte dei musicisti sovietici, non aggiunse nulla di nuovo nel panorama culturale, anzi confermò le direttive dell'immobilismo brežneviano anche nel settore musicale, portando alla luce nuove contraddizioni e nuove problematiche. Se Šostakovič, dopo gli ultimi screzi legati a *Babij Jar*, poteva esprimersi liberamente secondo lo stile della sua 'terza maniera', forte di un'autorità musicale ormai indiscussa, la posizione da lui occupata nel panorama artistico e la sua considerazione da parte delle autorità sovietiche cambiò ancora una volta. Vicino al termine della sua esistenza terrena, Šostakovič contrappose al già celebrato ottimismo nel mondo sovietico una visione pessimistica della vita, concentrando la sua attenzione e sensibilità artistica sul tema della morte, come ad esempio nella *Suite su versi di Michelangelo Buonarroti* per basso e pianoforte, poi realizzata anche nella versione per basso e orchestra. Fra le undici liriche che costituiscono questo brano, basate sui testi originali scritti dal genio rinascimentale, le parole della decima (fig. 13) musicate su un *Adagio*, furono dedicate a tale argomento: attraverso la loro struggente forza espressiva, il compositore riuscì a evocare intimamente la morte di massa tipica del Novecento, dai terreni di battaglia agli orrori compiuti nei campi di concentramento, testimoniando ancora una volta la sua avversione per la cattiveria, la violenza e la prevaricazione dell'uomo.

Nella schiera dei compositori citati da Chrennikov al *Congresso* come esponenti delle "nobili tradizioni della musica russa classica", Šostakovič e Prokof'ev furono 'purificati' dal peccato di formalismo per essere assunti addirittura come modelli di 'tradizione nazionale', mettendo in luce tutte le contraddizioni dei conservatori. Un regime 'ambiguo' in campo artistico come quello sovietico dell'era chruščëviana e poi brežneviana, che non fu mai in grado di rinunciare al controllo culturale necessario a garantirsi la permanenza al potere, ma nemmeno capace di ristabilirlo nelle sue for-

¹³⁹ Per le testuali parole di Chrennikov, cf. «L'Unità», *articolo cit.* p. 9.

me originarie, generò evidenti incongruenze nella linea di condotta dell'Unione dei Compositori. Le concessioni liberali nei confronti della musica non diedero mai l'impressione di avere una garanzia di validità nel tempo e, in particolare, evidenziarono tutti i loro limiti. Anche se erano ormai cadute le barriere in ambito prettamente compositivo che avevano aperto la strada allo stile di musicisti moderatamente innovatori come Ščedrin, nominato nel 1973 presidente dell'Unione dei Compositori, certe attività intraprese dagli artisti si rivelarono ancora passibili di condanna, perché considerate 'pericolose'. Furono sempre più frequenti, infatti, le situazioni moralmente inaccettabili e asfissianti, dal punto di vista artistico, provocate dal regime a danno di grandi solisti, come Aškenazi o Rostropovič (fig. 14), di direttori d'orchestra, come Baršaj o Kondrašin, di danzatori come Nureev o Baryšnikov, al punto tale da costringerli all'espatrio, volontario o forzato, per proseguire la loro carriera anche a livello internazionale.

In alcuni casi grandi concertisti sovietici furono costretti a fuggire dall'Unione Sovietica per motivi politici, come Mstislav Rostropovič assieme alla moglie Galina Višnevskaja (fig. 15): per aver offerto ospitalità allo scrittore Solženicyn il governo precluse, infatti, la loro attività artistica, con grave danno per la carriera di entrambi i coniugi. Protagonisti di una situazione molto difficile, che sarà affrontata nel terzo capitolo, Rostropovič e la moglie riuscirono poi a recuperare il prestigio delle loro carriere internazionali vivendo all'estero, ma le sofferenze per l'oppressione subita segnarono marcatamente il loro animo con ricordi indelebili.

La testimonianza di una coppia d'interpreti. I coniugi Mstislav Rostropovič e Galina Višnevskaja

La testimonianza di Mstislav Rostropovič e della moglie Galina Višnevskaja, riguardo alla loro esperienza personale con il regime sovietico, avvalorata l'analisi fin qui condotta perché, attraverso le loro dichiarazioni rilasciate nel corso di una lunga intervista sotto forma di conversazione con Claude Samuel¹⁴⁰, giornalista e critico musicale francese, richiama la responsabilità morale di cui si sentono investiti gli artisti contemporanei quando sono consapevoli di oppressioni in atto, da parte di governi a regime dittatoriale, nei confronti di colleghi. Nonostante la conversazione abbia avuto luogo nel 1983, le parole dei coniugi rappresentano, infatti, ancor oggi uno stimolo di riflessione per artisti e intellettuali di tutto il mondo: la conoscenza delle ritorsioni compiute dal regime sovietico nei confronti di Rostropovič e della moglie deve spingere le forze sociali più influenti nel mondo della cultura ad attivarsi non appena si ripresentino ovunque le avvisaglie di ingerenze politiche tali da compromettere la libertà d'espressione, iniziando con la denuncia aperta agli organi di stampa, così come hanno fatto i due artisti intervistati.

Come rispose la Višnevskaja ad una domanda di Samuel sulla scelta di fondo che l'artista sovietico era costretto a compiere tra silenzio ed esilio, la loro vita si svolgeva prevalentemente in casa, al di là degli impegni professionali: lei si esibiva come soprano presso Teatro Bolšoj di Mosca, mentre il marito teneva i concerti e seguiva i suoi impegni didattici presso il Conservatorio della stessa città. In quelle sedi e nell'ambito di questi ruoli entrambi i coniugi avevano la possibilità di trasmettere al pubblico le loro emozioni, sentendosi del tutto liberi di vivere la loro vita, cosa impossibile in casa. Nella loro abitazione di Parigi, dove si erano trasferiti dopo aver lasciato l'Unione Sovietica, i due artisti iniziarono a vivere capovolgendo tale prospettiva, nel senso che, come evidenziò Galina, si verificò

¹⁴⁰ M. ROSTROPOVICH-G. VICHNEVSKAJA, *La Russia, la musica, la libertà. Conversazione con Claude Samuel*, tr. it., Pagano, Napoli 2001, pp. 61-82.

per loro una vera e propria rinascita, con la possibilità di riprendersi la propria vita sociale. A Parigi poterono finalmente manifestare qualsiasi opinione con chiunque e su qualsiasi argomento, senza “recitare” o mantenere un forzoso riserbo nel timore di essere sempre potenzialmente ricattabili.

Rostropovič, a proposito delle relazioni con le persone considerate amiche a Mosca, spiegò meglio il concetto con queste parole:

«[...] Si immagini in compagnia di qualcuno che considera suo amico, e lui – nel modo più amichevole – le dice: “Sai. La vita è orribile in questo paese! Che corruzione” E lei si mette a pensare: “E se fosse un provocatore...” In Russia è diventata una malattia. Quando parlate sinceramente ad un amico, anche un amico molto stretto, sentite bruscamente che si chiude.

Prendiamo ad esempio Šostakovič o Prokof’ev: non li si poteva evidentemente tacciare e neanche sospettare di provocazione; ma a volte, se qualcun altro mi avesse fatto gli stessi discorsi di Šostakovič o di Prokof’ev, beh, avrei avuto paura; avrei interrotto la conversazione. Perché questo genere di provocazione da noi è molto frequente. Ci inviano persone che iniziano a criticare, a criticare pesantemente. In modo che noi rispondiamo allo stesso modo»¹⁴¹.

Si trattava, dunque, di una situazione paradossale che, spiegò Galina rincarando la dose, si poteva però spiegare col fatto che, così facendo, quella gente si conquistava la fiducia del governo sovietico, ottenendo pure importanti vantaggi e promozioni di carriera.

Dopo aver espresso il rammarico per la consuetudine all’uso della delazione da parte di molte persone per ottenere vantaggi personali nella carriera, Galina fece notare come risultasse la naturale conseguenza, in Unione Sovietica, vivere nel dubbio costante che persino un amico potesse compiere un tradimento per un interesse materiale. Poi ribadì la sua condanna nei confronti del silenzio omertoso, promuovendo invece la funzione sociale dell’artista:

«Qui siamo liberi e non abbiamo il diritto di rifugiarsi nel silenzio. Sarebbe immorale. Liberata dalle strette della società sovietica, se sono indignata, devo esprimermi. Come potrei osare tacere *qui*? Se un artista

¹⁴¹ *Ivi*, p. 64.

sceglie l'isolamento, questa posizione non ha lo stesso senso che in Russia o in un altro Paese totalitario. Qui sarebbe indifferenza e sarebbe insopportabile. Per natura, un artista la cui ambizione è esprimere emozioni, non può essere indifferente. E metterei volentieri in dubbio l'onestà di un artista che riserva le sue emozioni unicamente alla scena e resta insensibile alle ingiustizie della vita»¹⁴².

Sul rapporto che il governo manteneva mediamente con gli interpreti in Unione Sovietica Rostropovič dovette ammettere che non ci furono, a suo avviso, grossi conflitti, perché la posizione occupata nella gerarchia sociale era piuttosto buona, importante almeno quanto quella dei compositori: avendo, infatti, gli interpreti varie risorse nel loro repertorio, il governo non li sanzionava, ma intimava loro di volta in volta di sopprimere dai programmi da concerto le opere dei compositori sotto censura, come Šostakovič o altri, rimpiazzandole con altre di autore diverso.

A questo punto, però, Samuel propose a Rostropovič un parallelo tra la carriera sua e della moglie rispetto a quella di Šostakovič, due situazioni fra loro simili, dal punto di vista della difficoltà nel rapporto con il potere, anche se gestite diversamente: il compositore, nonostante gli attacchi subiti dalla censura, non entrò mai dichiaratamente in conflitto con il regime, mentre la resistenza alle intimidazioni governative portata avanti con tenacia e determinazione dai coniugi ebbe serie conseguenze per loro. Dopo aver ospitato lo scrittore dissidente Aleksandr Solženicyn¹⁴³ nella loro dacia, infatti, per i due artisti iniziarono le difficoltà che li spinsero, nel 1974, ad abbandonare l'Unione Sovietica e a trasferirsi a Parigi.

Rostropovič aggiunse:

«Se Solženicyn non si fosse trasferito da noi, sono persuaso che avremmo continuato a vivere laggiù, ed avremmo raggiunto l'apice della gerarchia [...] Da quando Solženicyn ha iniziato ad abitare da noi non fu più questione di fare politica, fu semplicemente un atto di umanità. Il conflitto è scoppiato quando hanno voluto obbligarci a cacciarlo. Mi dicevano: 'Sapete, è antisovietico'. Ed io rispondevo: 'Prima di affermare che è

¹⁴² *Ivi*, p. 63.

¹⁴³ Sul rapporto tra Solženicyn e il nazionalismo russo cf. D.G. ROWLEY, *Alexandr Solzhenitsyn and russian nationalism*, in «Journal of Contemporary History», vol. 32, n. 3 (luglio 1997), pp. 321-337.

o non è antisovietico, ditemi se è o no un essere umano. Dovrà pur vivere da qualche parte e noi non possiamo mandarlo via. Se gli date un appartamento, o anche una camera, sarà lui stesso ad andarsene di qui'»¹⁴⁴.

Va qui precisato che l'incontro fra lo scrittore e il violoncellista era avvenuto dopo un suo concerto a Rjazan'¹⁴⁵ e in quell'occasione Rostropovič gli propose di ospitarlo per trascorrere l'inverno, visto che Solženicyn e gli altri tre componenti della sua famiglia erano costretti a vivere in due piccole stanze in quella cittadina, mentre il violoncellista e la moglie disponevano di una dépendance vuota nella loro grande dacia, la casa di campagna. Solženicyn accolse con piacere l'invito e, un anno dopo essersi trasferito in campagna, fu espulso dall'Unione degli Scrittori in seguito alle diffamazioni subite da un grande giornale letterario sovietico per la pubblicazione all'estero di una sua opera¹⁴⁶.

Galina, a tale riguardo, chiari:

«Tutti questi avvenimenti si sono svolti sotto il nostro tetto. Una cosa è guardare dalla finestra quello che accade di fronte, un'altra e vivere la stessa situazione a casa propria. Abbiamo aperto gli occhi, abbiamo preso coscienza della natura del regime sotto il quale vivevamo e cose che cercavamo di non notare ci sono apparse chiaramente. Non potevamo più dire: "Non vogliamo saperne niente"»¹⁴⁷.

E, alla domanda di Samuel se avessero subito pressioni dalle autorità sovietiche, Galina rispose:

«Sì, siamo stati convocati e un capo della Milizia ci ha parlato molto 'amichevvolmente': "Devo dirvi che c'è un uomo da voi che non è registrato e che abita in un'area di proprietà del governo, il che comporta obblighi particolari. Sarebbe meglio farlo partire". Abbiamo rifiutato, dicendo che la questione non era quella di una qualsiasi iscrizione ufficiale, dato che la casa era nostra e che noi ci ricevevamo chi volevamo. È

¹⁴⁴ M. ROSTROPOVICH-G. VICHNEVSKAJA, *La Russia, la musica, la libertà. Conversazione con Claude Samuel*, op.cit., p. 74.

¹⁴⁵ Sull'incontro fra i due artisti cf. M. ROSTROPOVICH-G. VICHNEVSKAJA., op.cit., p. 75.

¹⁴⁶ Sull'episodio, *ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

evidente che se avessimo dato una risposta simile al tempo di Stalin non saremmo stati qui a raccontarlo e Solženicyn sarebbe stato, lui stesso, soppresso rapidamente. Ci risposero con un sorriso *charmant* che avrebbero potuto sequestrarci la casa, e noi rispondemmo che non avevano che da provarci. Questo giochetto è durato quasi per cinque anni»¹⁴⁸.

Samuel, a questo punto, fece riferimento alla lettera aperta inviata da Rostropovič ai giornali sovietici e mai pubblicata, sebbene avesse avuto poi grande diffusione in Europa, per ricordare come questa fosse ben presto diventata la causa scatenante che fece precipitare la situazione già molto tesa fra i coniugi e le autorità di Governo. Nella lettera aperta, datata 31 ottobre 1970 e rifiutata da quattro giornali sovietici¹⁴⁹, ma della quale per via misteriosa fu trasmessa una copia agli organi di stampa occidentali, Rostropovič aveva dichiarato:

«Perché nella nostra letteratura e nelle nostre arti la decisione appartiene così spesso a persone assolutamente incompetenti in ogni campo? [...] Ogni essere umano deve avere il diritto di pensare autonomamente ed esprimere senza timori la propria opinione»¹⁵⁰.

Il timore per le conseguenze della rischiosa pubblicazione fece rimanere i coniugi inizialmente incerti sulla scelta di scrivere il documento o meno: continuarono, infatti, a discutere a lungo per valutare attentamente la cosa migliore da farsi.

Sulla delicata questione Galina ricordava nell'intervista a Samuel:

«Ero d'accordo con il suo contenuto, ma, agli inizi, avevo consigliato a Slava [affettuoso diminutivo di Mstislav, R.D.] di non scriverla. Ero persuasa che fosse un atto positivo, io, però, sapevo quello che rischiavamo. Sapevo che saremmo stati perseguitati. Tutte tappe di questa avventura. Aggiunsi: "Hai sentito quello che ho detto, vuoi ancora scrivere quella

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 75-76.

¹⁴⁹ Sulla pubblicazione e i contenuti della lettera aperta di Rostropovič, *ibidem*.

¹⁵⁰ L'aver scritto il documento inviandolo ai giornali, nonostante tutto ciò che innesco in seguito, fu un gesto del quale Rostropovič fu molto fiero, come dichiarò molti anni dopo con queste parole: "La cosa migliore che ho prodotto non è stata la musica, ma la lettera alla «Pravda». Da allora mi sono sentito in pace con la mia coscienza". Sulle dichiarazioni di Rostropovič cf. l'articolo di Redazione de *Il Foglio.it*, pubblicato il 10 novembre 2009.

lettera? Sì? Allora sai cosa ci attende?”. Ed è successo tutto come lo avevo immaginato. Immediatamente dopo il vice ministro della Cultura si è messo a interrogarmi: “Perché non ha protestato?”. “Perché Mstislav ha il diritto di fare ciò che giudica necessario”. “Ma era al corrente?”. “Sì, ero al corrente”. “E non avete fatto rapporto...”. Eccetera eccetera. Ed anche la signora Fourtseva, ministro della Cultura, era indignata: “Come ha potuto Slava fare questo?”. Le persecuzioni sono iniziate. In teatro potevo cantare, ma il mio nome era sparito. Ero per tutti come morta»¹⁵¹.

Galina ricordò anche l'intervento dei colleghi cantanti del Teatro Bol'šoj, che si presentarono al CC del partito mentre lei era impegnata con il marito per la registrazione di un'opera (“come si è potuto lasciare sul podio del Bol'šoj questo ‘gangster politico’? Noi, che siamo comunisti, esigiamo che lo si cacci!”)¹⁵². Galina non fece mistero che l'invidia latente dei colleghi di lavoro, risentiti per non aver partecipato a quella produzione in corso, fu sicuramente il movente principale che li spinse a quel gesto, ricordando che in Unione Sovietica la delazione politica ebbe una grande diffusione, in particolare nel periodo del terrore staliniano del 1937. Anche se i suoi colleghi appartenevano a una generazione successiva, la memoria di quella consuetudine era viva, come Galina fece notare, e si era trasmessa grazie alle conversazioni con gli esponenti delle generazioni precedenti, delle quali seguirono il triste esempio.

Sulle reali motivazioni che spinsero i coniugi alla contestazione nei confronti del regime, Samuel chiese delucidazioni a Rostropovič, che spiegò:

«All'inizio [...] non fu evidentemente contestazione politica. A volte io stesso pensavo che Solženicyn esagerasse, che avrebbe potuto esprimersi in modo più misurato; ma quando siamo stati testimoni del carattere assolutamente inumano, bestiale, dei suoi avversari, fu allora che cominciammo, grazie a lui, a comprendere la realtà»¹⁵³.

Nonostante il violoncellista fosse stato insignito dal regime del Premio Lenin e del Premio Stalin, i massimi riconoscimenti in campo artistico as-

¹⁵¹ M. ROSTROPOVICH-G. VICHNEVSKAJA, *La Russia, la musica, la libertà. Conversazione con Claude Samuel*, op.cit., p. 76.

¹⁵² *Ivi*, p. 77.

¹⁵³ *Ibidem*.

segnati in Unione Sovietica, non dimenticò il caro prezzo pagato in seguito, quando iniziarono a manifestarsi chiaramente le ritorsioni da parte del regime. Rostropovič, a questo proposito, disse a Samuel:

«[...] A tempo debito abbiamo conosciuto le prove della persecuzione. Hanno iniziato con l'annullare certi nostri concerti, con l'evitare di citare i nostri nomi sulla stampa. In proposito ho qualche ricordo 'favoloso'. Così, un giorno, a Gor'kij – sempre Gor'kij! – dirigevo delle opere di Čajkovskij e Galina cantava la "Lettera di Tatiana". Il giornale di Gor'kij pubblicò un resoconto più che lusinghiero del concerto, un vero inno agli interpreti; l'articolo era un piccolo capolavoro in cui un critico musicale riuscì a non citare né il nome di Galina, né il mio»¹⁵⁴.

E Galina aggiunse:

«Si ostacolavano anche i nostri progetti di viaggio all'estero. Così Karajan, che mai aveva sentita nell'"Eugene Onegin" quando il Bolšoj si era recato a Berlino mi aveva chiesto di cantare il ruolo di Marina nella registrazione del "Boris Godunov" che doveva dirigere, ed io avevo accettato. Bene, senza informarmi, certi burocrati sovietici che erano venuti a conoscenza della richiesta, hanno risposto che non avevo in repertorio quel ruolo al Bolšoj e che non era adatto alla mia voce. Ero a Londra quando il segretario di Karajan mi lesse la lettera che gli era stata spedita dal nostro ministro della Cultura. Quando sono tornata a Mosca sono stata al Ministero brandendo la lettera. L'ho sbattuta sul tavolo ed ho urlato: "So ben io cosa posso fare!". Infine ho potuto realizzare il disco con Karajan»¹⁵⁵.

Questi episodi testimoniano il chiaro tentativo da parte del regime di mantenere viva una sorta di ricatto psicologico nei confronti dei due artisti, infliggendo loro continue 'punizioni' nell'ambito professionale al fine di esasperarli. Fortunatamente i coniugi riuscirono a mantenere i contatti con colleghi all'estero e fu il direttore d'orchestra Leonard Bernstein a fornire loro gli aiuti necessari per accelerare l'inevitabile processo di partenza dall'Unione Sovietica.

Galina, infatti, ricordò a Samuel:

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 78.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

«In effetti avevamo indirizzato al governo una richiesta d'autorizzazione a lasciare la Russia per due anni ed eravamo in attesa di risposta. Ne avevo parlato a tutti i miei amici al telefono, urlando nell'apparecchio che, se entro quindici giorni non avessimo ottenuto l'autorizzazione, avrei spaccato tutto, urlavo perché sapevo che il nostro telefono era sotto controllo. Fu allora che il senatore Edward Kennedy, al quale Bernstein aveva precedentemente parlato, venne a Mosca per incontrare Brežnev [...] Improvvisamente la segretaria di Kennedy ci ha telefonato. Ci ha detto che aveva una buona notizia per noi poiché, dopo la conversazione del senatore con Brežnev, la situazione sarebbe stata rapidamente regolata. Quindici giorni più tardi abbiamo ricevuto l'autorizzazione. Fu la signora Fourtseva che ci convocò per anticiparci che avevamo ottenuto l'autorizzazione ad uscire per una tournée artistica di due anni»¹⁵⁶.

Nonostante il governo avesse alla fine accettato la richiesta della partenza dei due coniugi, grazie alla mediazione politica internazionale, e avesse dimostrato anche comprensione per risolvere i problemi pratici relativi alla gestione familiare consentendo loro di portare le figlie, non mancarono spiacevoli strascichi della vicenda. Le autorità sovietiche, infatti, non persero l'occasione per infastidire i due artisti, tentando di danneggiarne l'immagine all'estero tramite la redazione di un rapporto su di loro per presentarli come musicisti molto mediocri.

Galina, a proposito di tale complotto, raccontò a Samuel:

«[...] Il Comitato Centrale del partito aveva chiesto una nota su di noi: ebbene Chrennikov aveva redatto un rapporto – di cui eravamo a conoscenza – nel quale spiegava che Rostropovič era stato un buon violoncellista, che il suo talento si era considerevolmente degradato da qualche anno e che era legato da amicizia con Solženicyn per sostenere il suo prestigio all'estero. La nota aggiungeva che, per quanto concerne la sua carriera di direttore d'orchestra, ne ridevano tutti e che se fosse andato all'estero avrebbero conosciuto alla fine il suo vero valore... Quello che Chrennikov aveva scritto su di me non avrei voluto neanche saperlo!»¹⁵⁷.

In realtà il corso degli eventi prese tutt'altra piega perché, dopo la partenza dall'Unione Sovietica nel 1974, il debutto di Rostropovič con la Wa-

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 78-79.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

shington Symphony Orchestra a Washington D.C. del 5 marzo 1975¹⁵⁸ ebbe un tale successo che il violoncellista fu nominato Direttore Musicale dell'orchestra nel 1977 e si creò un sodalizio artistico che durò molti anni.

Nonostante i successi negli Stati Uniti, non mancarono i dispiaceri per i due coniugi, ancora a causa del regime sovietico: quando gli artisti chiesero all'ambasciata Urss di Washington il prolungamento per altri tre anni del soggiorno statunitense, nel 1978 fu loro ritirata la cittadinanza sovietica¹⁵⁹ e furono revocati tutti i riconoscimenti artistici assegnati loro in patria nel corso della carriera, inclusi il Premio Lenin e il Premio Stalin. Rostropovič ricordò con dolore gli anni più cupi nei quali fu tentato addirittura dal suicidio, trattenendosi solo per il fatto di avere moglie e figlie; dell'episodio relativo ritiro della cittadinanza russa, mentre viveva negli Stati Uniti, aveva raccontato che due uomini bussarono alla sua porta: «Dalla lunghezza delle maniche delle loro giacche capii che era gente dell'ambasciata sovietica. Mi rifiutai di consegnargli il passaporto. Gli dissi che lo avrei messo all'asta»¹⁶⁰.

Amareggiato per essere stato costretto all'espatrio, in una successiva intervista dichiarò:

«Io non ho mai scelto di vivere in occidente, mi ci hanno costretto. Mi hanno ritirato il passaporto, mi hanno privato della cittadinanza sovietica e mi hanno impedito di rientrare per una presunta attività che avrebbe danneggiato il prestigio dell'Unione Sovietica: una motivazione assurda [...] Sono sicuro che se nel '74 ci fosse stato Gorbaciov al potere, tutto questo non sarebbe mai accaduto, cioè non mi avrebbero mai cacciato»¹⁶¹.

Solo dopo ben dodici anni di esilio politico le autorità sovietiche, proprio grazie alla figura illuminata di Gorbačëv, restituirono ai coniugi la cit-

¹⁵⁸ Sul debutto di Rostropovič con la Washington Symphony Orchestra cf. l'articolo *Famous People: then and now. Mstislav Rostropovich* in «Azerbaijan International», Winter 1999 (7.4), pp. 24-25.

¹⁵⁹ Sul ritiro della cittadinanza sovietica, cf. pagina web di *Wikipedia* su Galina Pavlovna Višnevskaja.

¹⁶⁰ Sugli anni difficili e sull'episodio del ritiro del passaporto di Rostropovič, cf. *Il Foglio*, cit.

¹⁶¹ Sul contenuto dell'intervista, cf. l'articolo *Rostropovich: Gorbaciov non mi avrebbe cacciato*, in pagina web *Agi.it, Archivio*, 14 gennaio 1988.

tadinanza¹⁶² e il Soviet Supremo abrogò il decreto che li aveva privati di tutte le onoreficenze conferite loro in Urss¹⁶³.

L'intervista condotta dal giornalista Samuel proseguiva ritornando sul tema della responsabilità degli intellettuali in un regime dittatoriale come quello sovietico e Galina, a questo proposito, così si esprese:

Quando stavo in Unione Sovietica pensavo, ed ora lo penso più di prima, che accademici e scienziati dovrebbero riunirsi, manifestare e gridare: "Finiamola con questi arbitri!" Non li avrebbero fucilati!¹⁶⁴

E, quando Samuel le chiese la motivazione per cui non lo fecero, Galina rispose:

«Per paura di diverse cose: in primo luogo paura di non ottenere l'autorizzazione per il proprio prossimo viaggio all'estero, poi per paura di veder "sopprimere" le proprie tesi scientifiche [...] Sotto quel regime la gente è diventata così piccina che ogni senso morale è stato represso. L'unica preoccupazione è ottenere un tozzo di pane migliore di quello del vicino, avere accesso ad un magazzino chiuso alle altre persone e comprarvi un pezzo di salsiccia mentre il vicino dovrà farsi cinque ore di coda per quella stessa porzione! Vivono così ed è per questo che non denunciano l'ingiustizia»¹⁶⁵.

La desolante analisi sociale di Galina testimonia, quindi, come un regime totalitario come quello sovietico abbia potuto agire anche in ambito etico, rendendo comune la sopraffazione al posto della solidarietà fra le persone, vittime di una comune oppressione e senza più nemmeno lo stimolo della denuncia, della ribellione. Quando Samuel mise in evidenza la triste vittoria del regime nei confronti degli intellettuali, riuscendo a ridurli al silenzio, Rostropovič replicò: "Va detto che se n'è pagato il prezzo con decine di milioni di vite umane!", e la moglie aggiunse: "Milioni di individui che sono stati soppressi fisicamente ed altrettanti cui la vita spirituale è stata soffocata"¹⁶⁶.

¹⁶² Sull'episodio, cf. l'articolo *Muore Rostropovich il violoncellista russo che amava la libertà*, in pagina web *Geolocal.it*, 28 aprile 2007.

¹⁶³ *Wikipedia*, pagina web su Galina Pavlovna Višnevskaja, *cit.*

¹⁶⁴ M. ROSTROPOVICH-G. VICHNEVSKAJA, *La Russia, la musica, la libertà. Conversazione con Claude Samuel*, *op.cit.*, p. 80.

¹⁶⁵ *Ivi*, pp. 80-81.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

Sul tema della responsabilità di intellettuali e artisti l'analisi, nell'ambito dell'intervista, si spostò su famosi compositori sovietici, amici del violoncellista, e i giudizi furono severi quanto realistici. Riguardo al silenzio, inteso come una forma di omertà, di omissione di denuncia o solidarietà, Rostropovič affermò:

«I compositori? Il mio grande amico Šostakovič, che ha scritto delle opere espressamente per me, il mio intimo amico Chačaturjan, un compositore della levatura di Kabalevskij non sapevano quanto soffrivo mentre mi perseguitavano? Lo sapevano! Šostakovič e Chačaturjan mi hanno spesso visto piangere. Avrebbero potuto recarsi, tutti insieme, al cospetto del Politburo per dire: “Sapete? Rostropovič è un artista che ancora può servire la causa della musica sovietica: può esserci di grande utilità, non cacciatelo! Ha moltissimi allievi e rischiare di impoverire la nostra scuola di violoncello...” Nessuno di loro ha imboccato questa via perché, se ci avesse provato, Brežnev avrebbe inarcato le sopracciglia e con occhio fisso avrebbe mormorato: “Sì, forse non è un cattivo musicista, ma non sta con noi! Come potete accettare di supplicare per lui? Come potete commettere un simile errore? [...] E l'anno successivo – aggiunse Galina a completamento dell'amara analisi – visto il comportamento tenuto in questa vicenda, qualcuno di loro non avrebbe ricevuto il Premio Lenin!»¹⁶⁷.

Questa amara constatazione sul passato dei coniugi in Unione Sovietica, senza risparmiare giudizi su colleghi e amici, condusse la conversazione con il giornalista a ribadire una sorta di dovere morale del dissidente che si trova in Occidente. Rostropovič, infatti, disse: “Il mio dovere è spiegare ovunque, onestamente, ciò che so e raccontare quello che io stesso ho sofferto”. E Galina aggiunse: “E se noi non sfruttiamo questa possibilità compiamo un crimine contro tutti quelli che sono rimasti laggiù”¹⁶⁸.

Tuttavia, Rostropovič dovette ammettere che la libertà con la quale lui e la moglie si potevano esprimere in Occidente era dovuta al fatto che ormai dall'Unione Sovietica se ne erano andati definitivamente, giustificando gli artisti che, costretti a rimanere in patria, scelsero il silenzio:

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 82.

«Se fossimo arrivati in occidente come artisti sovietici in tournée – spiegò – non avremmo potuto dire neanche mezza parola di quanto diciamo oggi, perché laggiù avremmo lasciato i nostri figli e sappiamo troppo bene che una mezza parola sarebbe bastata. Se fossimo tornati in Russia la nostra esistenza sarebbe stata ormai bruciata. Capisco tutti gli artisti sovietici che tacciono. Se fossi ancora un artista sovietico anch'io tacei. Ci siamo tutti zittiti»¹⁶⁹.

E quando Samuel, per estendere l'analisi sulla legittimità della denuncia dei soprusi anche ai popoli europei, cercò di giustificare il silenzio degli occidentali per motivi legati alla coesistenza pacifica, Galina sentenziò duramente: «Si è già taciuto sotto Hitler e ci è bastato. Il sistema è stato messo alla prova. Forse è il momento di cercare un altro sistema: la forza o la resistenza...»¹⁷⁰. Quindi Rostropovič chiuse l'argomento con un'angosciante profezia, qualora il silenzio avesse dominato in Occidente, dicendo:

«E d'altronde se l'Occidente non si oppone, l'Unione Sovietica svilupperà una potenza colossale. E questa potenza i Russi la utilizzeranno: è evidente; sennò a che servirebbe? Da quando l'Unione Sovietica è cosciente della propria potenza militare, è pronta ad impiegarla. E a queste condizioni che senso ha il silenzio?»¹⁷¹.

La conversazione dei due coniugi con Claude Samuel, in definitiva, oltre ad offrire un esempio di esperienza vissuta dagli artisti in Unione Sovietica, nel difficile rapporto con il potere, ci ricorda l'importanza dell'impegno sociale come dovere morale, che il musicista ha la possibilità di dimostrare quotidianamente grazie alla musica. Sotto tale profilo Rostropovič continuò per tutta la vita a battersi per i diritti civili, in particolare per la libertà di espressione, e, grazie alla sua musica, portò sempre avanti un messaggio spirituale di pace anche nei momenti più difficili e rappresentativi della nostra storia recente. Va senza dubbio ricordato, a tale proposito, il suo concerto improvvisato presso il Muro di Berlino l'11 novembre 1989 (fig. 16), due giorni dopo la sua caduta, con l'esecuzione di alcuni estratti

¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ *Ibidem.*

dalle *Suites* di Bach per violoncello solo¹⁷². Il violoncellista eseguì questi brani davanti a una piccola folla radunata intorno a lui, seduto su una sedia con il Muro alle spalle, per rivolgere a Dio la sua personale preghiera tramite la musica, come lui stesso dichiarò. Queste le parole di Rostropovič sulle motivazioni personali che lo spinsero a recarsi davanti al Muro di Berlino per suonare il suo strumento e su ciò che tale gesto significò per lui, da un punto di vista interiore:

«Quando sono andato al Muro di Berlino non è stato un atto politico, ma personale. Ero a Parigi, la sera ho telefonato a un amico che mi ha detto di accendere immediatamente il televisore, era di sera. All'inizio non capivo, guardavo quelle immagini e non capivo. Quando ho capito le lacrime hanno iniziato a scendere. Il Muro di Berlino nella mia vita ha avuto il ruolo di una cicatrice sul cuore.

Avevo 47 anni quando mi hanno cacciato dall'Unione Sovietica, dopo i 47 anni è iniziata un'altra vita. E queste due vite non si sono mai riunite.

Quando ho visto che buttavano giù il Muro di Berlino ho pensato che finalmente avrei potuto avere la speranza che queste due parti della mia vita potessero ricongiungersi.

E come un pazzo la mattina successiva ho preso il violoncello, sono salito su un aereo. Non sono andato a Berlino a suonare per la gente, sono andato lì a suonare affinché Dio mi ascoltasse, direttamente dal Muro di Berlino. Una specie di preghiera di ringraziamento a Dio. E davvero, dopo quel giorno, le mie due vite si sono riunite»¹⁷³.

Con le parole di Mstislav Rostropovič desidero terminare questo lavoro e ritengo il messaggio spirituale che lui ha voluto esprimere, attraverso l'esecuzione delle *Suites* di Bach davanti al Muro di Berlino, lo strumento d'eccezione per farci comprendere anche il significato morale dell'oppressione messa in atto dal regime in un lungo arco temporale, oltre alle sue ripercussioni in ambito culturale e sociale, tratteggiando così un quadro più completo del rapporto tra musicisti e potere in Unione Sovieti-

¹⁷² Sull'evento del concerto di Rostropovič, cf. l'articolo *Lo storico concerto di Rostropovich*, su pagina web *Ansa.it* del 9 novembre 2014.

¹⁷³ Sui contenuti delle dichiarazioni di Rostropovič riguardo al suo concerto tenuto davanti al *Muro di Berlino*, cf. l'articolo *Nove novembre 1989: il suono della caduta del Muro di Berlino* nella pagina web de *Il Blog di Gaetano Lo Presti* del 9 novembre 2009.

ca. Ho dato rilievo alla figura di questo Maestro, vissuto tra il 1927 e il 2007 e ritenuto dalla critica internazionale il più grande violoncellista del suo tempo, anche perché, nell'articolazione della mia ricerca, mi è sembrato che potesse esprimere una testimonianza particolarmente utile e inerente all'argomento fin qui trattato, considerando l'ambiente artistico e il contesto storico nel quale egli è vissuto, le sue personali collaborazioni con i più famosi compositori sovietici e la sua personale esperienza conflittuale con il regime sovietico che lo ha reso un convinto e tenace dissidente.

Infine, ho scelto di dare uno spazio adeguato a Rostropovič perché, da musicista, mi sono sentito in dovere di manifestare un sincero tributo alla sua memoria, ricordando di averlo conosciuto personalmente nei primi anni della mia carriera professionale di violinista: ancor oggi è per me un onore conservare delle documentazioni che attestano la mia partecipazione a importanti concerti nei quali il Maestro eseguì dei capisaldi del repertorio violoncellistico. Tra il 1987 e il 1988, infatti, egli suonò il Concerto di Schumann con l'Orchestra Internazionale d'Italia al Festival di Fermo e il Concerto di Dvořák con I Solisti Veneti presso il Teatro La Fenice di Venezia. La carica del vissuto storico presente in quel suono e la sua ineguagliabile potenza espressiva rimangono per me un ricordo davvero speciale.

Bibliografia essenziale

- AAVv., *I Congresso degli Scrittori Sovietici 1934. Resoconto stenografico*, Ed. di Stato, Mosca 1934.
- ADORNO Th. W., *Dissonanzen*, trad. it., *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1959.
- ANDREW C.-MITROKHIN V., *The Sword and the Shield: the Mitrokhin archive and the secret history of the KGB*, Basic Books, New York 1999.
- APEL W., *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Firenze, Sansoni 1984.
- AUCUNTURIER M., *Boris Pasternak*, in *Storia della letteratura russa*, diretta da V. Strada, III, Einaudi, Torino 1991, pp. 571-593.
- AUCUNTURIER M., *Pasternak*, tr. it., SEI, Torino 1976.
- BAUD J., *Les forces spéciales de l'organisation du traité de Varsovie 1917-2000*, Le Harmattan, Paris 2001.
- BENEDETTI C. (a cura di), *A congresso seicento compositori a Mosca*, «l'Unità», 4 aprile 1974.
- BENVENUTI F., *Storia della Russia contemporanea. 1853-1996*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- BERMAN H. J., *La giustizia nell'Urss*, tr. it., Giuffrè, Milano 1981.
- BETTIZA E., *1956 Budapest: i giorni della rivoluzione*, Mondadori, Milano 2006.
- BLOK A., *L'intelligencija e la rivoluzione*, Adelphi, Milano 1978.
- BURINI S., *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito*, in «eSamizdat», III, 2005, nn. 2-3, pp. 65-82.
- CHRUŠČEV N., *Rapporti al XXII Congresso del PCUS*, Editori Riuniti, Roma 1961.
- CIGLIANO G., *La Russia contemporanea. Un profilo storico (1855-2005)*, Carocci, Roma 2005.
- CILIGA A., *Nel paese della grande menzogna: 1926-1935*, tr. it., Jaca Books Spa, Milano 2007.
- COLUCCI M.-PICCHIO R. (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, Utet, Torino 1997.
- COMOTTI G., *La musica nella cultura greca e romana*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, E.D.T., Torino 1991.
- DALL'ASTA M., *Una vita per incominciare: il dissenso in Urss dal 1917 al 1990*, La casa di Matriona, Milano 2003.
- DAVIES S., *Popular Opinion in Stalin's Russia. Terror, Propaganda and Dissident, 1934-1941*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

- DAVIES R.W., *Soviet economic development from Lenin to Khrushchev*, Cambridge Universal Press, Cambridge 1998.
- DE BOER S.P.-DRIESSEN E.J.-VERHAAR H.L., *Biographical Dictionary of Dissidents in the Soviet Union, 1956 - 1975*, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague 1992.
- DE MADRIAGA L., *Ivan il Terribile*, tr. it., Einaudi, Torino 2006.
- FALK H., *Patriottismo sovietico* in «Rivista di Studi Politici Internazionali», vol. 18, n. 3 (luglio - settembre 1951), Studium, Roma, pp. 459-466.
- FEDELE S.-FORNARO P. (a cura di), *L'autunno del comunismo. Riflessioni sulla rivoluzione ungherese del 1956*, Istituto di studi storici G. Salvemini, Messina 2007.
- FELDBRUGGE F.J.M., *Samizdat and Political Dissident in the Soviet Union*, A.W. Sijthoff International Publishing Company, Leyden 1975.
- FLEMMING T.-KOCH H., *Il Muro di Berlino*, Bebra Verlag, Berlino 2000.
- GOGOL N., *Racconti di Pietroburgo*, introduzione e tr. it. di T. LANDOLFI, Rizzoli, Milano 1949.
- GOJOWY D., *Schostakowitsch*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1983.
- GORBACHEV M.S., *Memoirs*, Bantam Books, New York 1987.
- GORBACHEV M.S., *Perestroika: la casa comune europea*, BUR, Milano 1989.
- GORDIEVSKIJ A.C.O., *La storia segreta del KGB*, Rizzoli, Milano 1991.
- GRAZIOSI A., *Dai Balcani agli Urali. L'Europa nella storia contemporanea*, Donzelli, Roma 1999.
- GRAZIOSI A., *A new, peculiar state: explorations in soviet history, 1917-1937*, Westport, CT, Praeger Publishers, London 2000.
- GRAZIOSI A., *L'Unione Sovietica 1914-1991*, Il Mulino, Bologna 2011.
- GRAZIOSI A., *L'Urss di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica 1914-1945*, Il Mulino, Bologna 2007.
- GRAZIOSI A., *Stalin e il comunismo*, in *I volti del potere*, Laterza, Roma 2010, pp. 173-218.
- GRUBER L.-BORELLA P., *Quei giorni a Berlino. Il crollo del Muro, l'agonia della Germania Est, il sogno della riunificazione: diario di una stagione che ha cambiato l'Europa*, RAI-ERI (Collana Antenne, Volume 3), Roma 1990.
- HOFMANN M.R., *Dimitri Chostakovitch*, Seghers, Paris 1963.
- JELENSKI K.A., *La realtà dell'ottobre polacco*, tr. it., Silva Editore, Milano 1961.
- Kenez P., *The birth of the propaganda state: soviet methods of mass mobilization 1917-1929*, University Press, Cambridge 1985.
- KRAISKI G.-STRADA V., *Rivoluzione e letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1967.
- KRUSCEV N.S., *Kruscev ricorda*, tr. it., Ed. Sugar, Milano 1970.
- KUZNETSOV A., *Babij Jar 1941 l'occupazione nazista di Kiev*, tr. it., Zambon Editore, Francoforte 2010.
- LENIN V. I., *Sulla parola d'ordine degli Stati Uniti d'Europa*, in *Opere Complete*, vol. 21, Editori Riuniti, Roma 1966, pp. 311-316.

- LEWIN M., *Economia e politica nella società moderna*, Editori Riuniti, Roma 1977.
- LO GATTO E., *Storia della letteratura russa contemporanea*, Nuova Accademia, Milano 1958.
- LUKÁCS G., *Lenin. Unità e coerenza del suo pensiero*, Einaudi, Torino 1967.
- LUNACIARSKIJ A., *Sull'arte e la letteratura. Scritti scelti*, Progress, Mosca 1980.
- LUSENTI L., *State lasciando il settore americano*, Comedit 2000, Milano 2004.
- MADONIA C., *Fra l'orso russo e l'aquila prussiana: la Polonia dalla Repubblica nobiliare alla IV Repubblica (1506-2006)*, CLUEB, Bologna 2013, pp. 251-274.
- MARIE J.J., *Il trotskismo*, Mursia, Milano 1971.
- MARTYNOV I., *Chostakovitch*, trad. fr., Éditions du Chêne, Paris 1946.
- MCCAULEY M., *Stalin e lo stalinismo*, Il Mulino, Bologna 2004.
- MEDVEDEV R.A.-MEDVEDEV Ž.A., *Ždanov sconosciuto. Alla luce degli scritti sovietici*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2006.
- MEDVEDEV R.A., *Nikita Chruscev. Ascesa e caduta. Da Stalingrado al XX Congresso. Dall'invasione dell'Ungheria alla destituzione*, tr. it., Editori Riuniti, Roma 2006.
- MEDVEDEV Ž.A., *Dieci anni dopo Ivan Denisovič*, Mondadori, Milano 1974.
- MEDVEDEV Ž.A.-MEDVEDEV R.A., *Stalin sconosciuto. Alla luce degli archivi segreti politici*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2006.
- MÉRAY T., *La rivolta di Budapest (23 ottobre-4 novembre 1956)*, Mursia, Milano 1969.
- MESSINIS M.-SCARNECCHIA P. (a cura di), *Musica e politica*, La biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 1977.
- MOORE J.N.-TURNER R.F., *International law and the Brezhnev Doctrine*, University Press of America, Lanham, Maryland 1987.
- MURPHY P.J., *Brezhnev: Soviet Politician*, MCFarland & Co Inc., Jefferson, N. Carolina 1980.
- NESTEV I., *Sergej Prokofiev. His musical life*, trad. ingl. Standford University, California 1971.
- NOVE A., *Stalinismo e antistalinismo nell'economia sovietica*, Einaudi, Torino 1968.
- NUTI L. (a cura di), *I missili di ottobre: la storiografia americana e la crisi cubana dell'ottobre 1962*, LED, Milano 1994.
- PALLADIN P.-ZEGER M.-V'JUNIK A., *Leningradskoe radio: ot blokadydo "ottepeli"*, Iskustsvo, Moskva 1991.
- PASTERNAK B., *Autobiografia*, Feltrinelli, Milano 2007.
- PEREGALLI A., *Stalinismo. Nascita e affermazione di un regime*, Graphos, Genova 1993.
- PIRETTO G.P., *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001.

- PONS S., *L'organizzazione del potere totalitario sotto Stalin, in L'età dello stalinismo* a cura di A. NATOLI-S. PONS, Roma 1991.
- PROKOFIEV S., *Autobiography Articles Reminiscences*, tr. ingl. ed. Shlifstein, Moscow Foreign Languages Publishing House, 1959-1960.
- PULCINI F., *Šostakovič*, EDT musica, Torino 1988.
- RATTALINO P., *Sergej Prokofiev. La vita, la poetica, lo stile*, Zecchini Editore, Varese 2003.
- RIPPELLINO A.M., *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento; Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1965 (1959).
- ROBERTS E.M., *Stalin uomo d'acciaio*, Vallecchi, Firenze 1973.
- ROSS A., *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, Bompiani, Milano 2009.
- ROSTROPOVICH M.-VICHNEVSKAJA G., *La Russia, la musica, la libertà. Conversazione con Claude Samuel*, tr. it., Pagano, Napoli 2001.
- ROWLEY D.G., *Alexandr Solzhenitsyn and russian nationalism*, in «Journal of Contemporary History», col. 32, n. 3 (luglio 1997), pp. 321-337.
- SHORT P., *Mao. L'uomo, il rivoluzionario, il tiranno*, Rizzoli, Milano 2006.
- SCHWARTZ B., *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970*, Barrie & Jenkins, London 1972.
- SEEHAUS L., *Dmitrij Schostakowitsch, Leben und Werk*, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 1986.
- SLONIMSKY N., *Music since 1900*, Schirmer Books, New York 1994.
- SMITH J.E., *Franklin Delano Roosevelt*, Random House, New York 2008.
- SOLŽENICYN A., *Una giornata di Ivan Denisovič*, tr. it., Einaudi, Torino 2006.
- SOROKIN P., *Man and society in calamity. the effects of war, revolution, famine, pestilence upon human mind, behaviour, social organization and cultural life*, Greenwood Press, Westport, CT, 1968.
- TAYLOR F., *Il muro di Berlino*, tr. it., Mondadori, Milano 2009.
- TEDESCHI R., *Ždanov l'immortale. Sessant'anni di musica sovietica*, Fiesole, Discanto, Edizioni 1980.
- ULAM A.B., *Lenin e il suo tempo*, Vallecchi, Firenze 1967.
- VESTUTI G., *La rivoluzione permanente. Uno studio sulla politica di Trotsky*, Giuffrè, Milano 1960.
- VINAJ G., *Il novecento nell'Europa Orientale e negli Stati Uniti*, vol. 11, E.D.T. edizioni, Torino 1991.
- VON GELDERN J.V., *The Centre and the Periphery: Cultural and Social Geography in the Mass Culture of 1930s*, in St. WHITE (ed.), *New Directions in Soviet History*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, pp. 62-80.
- WALKER Th., *Momenti politici nella ricerca occidentale della musica di Sciostakovič*, in *Musica/Realtà*, 4, Dedalo libri, Bari 1981.
- WERTH N., *Storia della Russia nel Novecento. Dall'impero russo alla Comunità degli Stati indipendenti, 1900-1999*, tr. it., Il Mulino, Roma-Bari 2000.

ZALOGA S. J., *L'invasione della Polonia. La guerra lampo*, RBA, Milano 2008, pp. 79 ss.

ŽDANOV A., *Arte e socialismo*, Cooperativa editrice nuova cultura, Milano 1970.

ŽDANOV A., *Politica e ideologia*, Edizioni Rinascita, Roma 1949.

Appendice fotografica



Fig. 1 - Lenin

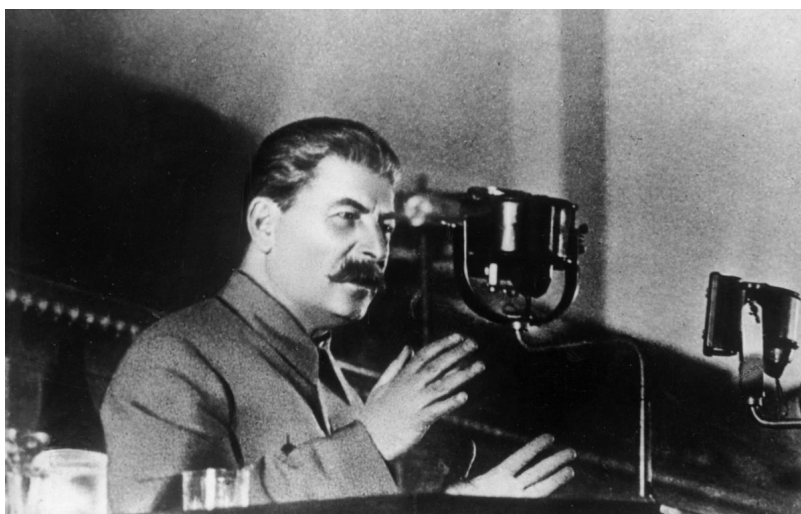


Fig. 2 - Stalin



Fig. 3 - Stalin, Roosevelt, Churchill



Fig. 4 - Prokofiev



Fig. 5 - Šostakovič



Fig. 6 - Chruscev



Fig. 7 - Il muro di Berlino



Fig. 8 - Breznev



Fig. 9 - Gorbacev

(y) 237

p *mf* *legato*

III

29

p

3007

Fig. 10 - Prokof'ev, Sonata per violino e pianoforte Op. 94 (o 94 bis): Andante

42

IV

Allegro con brio

3007

Fig. 11 - Prokof'ev Sonata per violino e pianoforte Op. 94 (o 94 bis):
Finale (Allegro con brio)

Il testo di Michelangelo Buonarroti:

10 MORTE

Di morte certo, ma non già dell'ora,
la vita è breve e poco me n'avanza;
diletta al senso, è non però la stanza
a l'alma, che mi prega pur ch'i' mora.

Il mondo è cieco e 'l tristo esempro ancora
vince e sommerge ogni prefetta usanza;
spent'è la luce e seco ogni baldanza,
trionfa il falso e 'l ver non surge fora.

Deh, quando fie, Signor, quel che s'aspetta
per chi ti crede? c'ogni troppo indugio
tronca la speme e l'alma fa mortale.

Che val che tanto lume altrui prometta,
s'anzi vien morte, e senza alcun refugio
ferma per sempre in che stato altri assale?

Fig. 13 - Testo della decima lirica di Michelangelo utilizzato per la *Suite su versi di Michelangelo Buonarroti* di Šostakovič



Fig. 14 - Rostropovič



Fig. 15 - Mstislav Rostropovič e sua moglie Galina Višnevskaja



Fig. 16 - Rostropovič suona davanti al muro di Berlino

Indice dei nomi

- Abramskij A., 49
 Adorno Th.W., 54 e n. 104
 Andropov J., 26
 Aškenazi V., 71

 Bach J.S., 85
 Baršaj R., 59, 71
 Bartoletti V., IX
 Baryšnikov M., 71
 Beljutin E., 64, 65
 Berg A., 30
 Berija L.P., 8, 13, 14
 Bernstein L., 79
 Boezio S., 59 n. 118
 Brežnev L., XIII, 25 e n. 46; 26, 54,
 66, 68, 80, 83
 Brunello M., 59 n. 117
 Bucharin N.I., 4 e n. 9,
 Bulganin N.A., 15

 Čajkovskij P.I., 79
 Casella A., X
 Castro F.A., 24
 Cecchi E., IX
 Černenko K., 26
 Chačaturjan A.I., 48, 57, 83
 Chrennikov T.N., XIII, 48, 49, 50, 69
 e n. 138; 70 e n. 139, 80
 Chruščev N., XIII, 13, 14 e n. 27, 15,
 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,
 55, 56, 58, 61, 62, 64 e n. 130; 65,
 66 e n. 133; 67, 68
 Churchill W., 9, 10, 23, 45

 Dallapiccola L., IX, X
 Di Giglio A., XI
 Dindo E., 59 n. 117
 Di Paola L., XI
 Donà R., IX
 Dvořák A., 86

 Ėjzenštejn S.M., XII, 13, 38, 41 e n. 77;
 45

 El'cin B., 27
 Evtušenko E.A., XIII, 62

 Fadeev A., 13
 Feltrinelli G., 17
 Fourtseva E., 78, 80

 Ginzburg A., 17
 Glinka M.I., 69
 Gogol N., 31
 Gomułka W., 21
 Gor'kij M., 26, 79
 Gorbačev M., XI, XIV, 26, 27, 82
 Gromyko A., 25

 Hindemith P., 52
 Hitler A., 8, 53, 84

 Ionin G., 31
 Izmajlova K., 33

 Jurovskij J.M., 2 e n. 4

 Kačaturian A., 13
 Kádár J., 22
 Kaganovič L.M., 6, 13
 Kamenev L.B., 3, 4, 15
 Karajan H. von, 79
 Kennedy E., 80
 Kennedy J.F., 24
 Kirov S.M., XII, 7, 15, 38
 Knipper L., 49
 Kondrašin K.P., 71
 Kosygin A., 25
 Kovalëv S.A., 31

 Lenin V., XI, XII, XIII, 1, 2 e n. 3; 3, 4,
 23, 29 e n. 48; 41, 56, 78, 81, 83
 Lunačarskij A., 29, 32

 Mahler G., 30
 Majakovskij V.V., 30 e n. 54; 37, 38,
 47

- Malenkov G.M., 8, 13, 14
 Marx K., 41
 Mejerhol'd V.E., 30 e n. 54; 31
 Mikojan A.I., 6, 13
 Mitropulos D., 43
 Mjaskovskij N.J., 57, 69
 Molotov V.M., 6, 7, 8, 13, 14, 41
 Monteux P., 43
 Mosolov A.V., 49
 Mstislav R.D., XIV, 71, 73, 77, 78, 85, 86
 Muradeli V.I., XIII, 46, 47 e n. 87; 57
 Musorgskij M.P., 69

 Nabokov N., 52
 Nagy I., 21, 22
 Neizvestnij E., 68
 Nevskij A., 31
 Nicola I, Zar, 31
 Nureev R., 71

 Oborin L., 44
 Ojstrach D., 43
 Ordžonikidze G.K., 6, 46
 Ormandy E., 43

 Pasquali G., IX
 Pasternak B., 17, 58
 Petrassi G., X
 Pintaudi R., XI
 Podgornyj N.V., 66
 Polovinkin L.A., 49
 Popov V.A., 47, 49, 57
 Poulenc F., 30
 Preis A.G., 31
 Prokof'ev S., XII, XIII, XIV, 13, 33, 41, 43, 44, 47, 49, 50, 51, 53, 57, 69, 70, 74
 Puccini G., IX
 Pudovkin V.I., 45
 Puškin A.S., 37

 Rattalino P., 51

 Ribbentrop J. von, 7, 41
 Roosevelt F.D., 9, 10
 Rostovtzeff M., IX
 Rostropovič M., XIV, 71, 73, 74, 75, 76, 77 e nn. 149, 150; 78, 79, 80, 81 e n. 158; 82, 83, 84, 85 e nn. 172, 173; 86

 Sacharov A., 26
 Samuel C., 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 84
 Ščedrin M.E., 71
 Schönberg A., IX, 30, 52, 60
 Schwartz R., 52, 53 e n. 102
 Šebalin V.J., 47, 48, 49, 57
 Šelepin A., 25
 Semicăstnyj V., 25
 Slava (vd. Mstislav), 77
 Solženicyn, A., XIV, 26, 64, 71, 75 e n. 143; 76, 77, 78, 80
 Šostakovič D., XII, XIII, XIV, 13, 30 e nn. 52, 54; 31, 33, 38, 39, 40 e n. 75; 41, 43, 47, 49, 50, 51, 52 e n. 100; 55, 56 e n. 108; 57, 58, 59 e n. 118; 60 e nn. 119, 122; 61, 62, 63, 66, 70, 74, 75, 83
 Stachanov A., 37
 Stalin I., XI, XII, XIII, 3, 4 e n. 9; 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 15, 25, 32, 34, 35, 36, 38, 41, 43, 45, 46, 47, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 66, 68, 77, 78, 81
 Stokovsky L., 43
 Stravinsky I., 52

 Timpanaro S. jr., IX
 Tolstoj L., 50
 Toscanini A., 43
 Trotskij L., 3
 Tvardovskij A., 64
 Tze Tung M., 19, 22, 23, 24

 Verdi G., IX

- Višnevskaja G., XIV, 71, 73, 81 n. 159;
82 n. 163
Vorošilov K.E., 6, 8, 13
Voznesenskij A.A., 8,
Zamjatin E.I., 31
Ždanov A., XII, 6, 7, 12 e n. 23; 16, 34
e n. 60; 37, 38, 44, 45 e n. 83; 46
e n. 85
Zinov'ev G.E., 3, 4, 15
Zveteremich P., 17

Indice

<i>Premessa</i> di ANNA DI GIGLIO	IX
<i>Introduzione</i>	XI
Profilo storico della Russia nel Novecento. Dall'Ascesa del regime comunista alla dissoluzione dell'Unione Sovietica	1
§ 1. <i>Lenin</i>	1
§ 2. <i>Stalin, 'stalinismo' e 'guerra fredda'</i>	3
§ 3. <i>Chruščëv e la destalinizzazione</i>	13
§ 4. <i>Chruščëv e la politica estera</i>	20
§ 5. <i>Brežnev, la stagnazione e la primavera di Praga</i>	25
§ 6. <i>Verso la dissoluzione dell'Unione Sovietica</i>	26
Il rapporto tra il potere e i musicisti	29
§ 1. <i>Conservatori, modernisti e realismo socialista</i>	29
§ 2. <i>L'irrigidimento della censura</i>	38
§ 3. <i>I compositori negli anni di guerra</i>	42
§ 4. <i>La ždanovščina: i suoi effetti in Unione Sovietica e la sua percezione all'estero</i>	44
§ 5. <i>Riabilitazioni post-staliniane</i>	54
§ 6. <i>Il lento regresso</i>	61
La testimonianza di una coppia d'interpreti. I coniugi Mstislav Rostropovič e Galina Višnevskaja	73
<i>Bibliografia essenziale</i>	87
<i>Appendice fotografica</i>	93
<i>Indice dei nomi</i>	107



ACCADEMIA FIORENTINA DI PAPIROLOGIA E
DI STUDI SUL MONDO ANTICO

MARGARITAE

a cura di

*Sergio Audano, Anna Di Giglio,
Diletta Minutoli, Rosario Pintaudi*

- I Emanuele Narducci, *Le vie fluviali etrusche – Gli etruschi tra Carmignano e Prato*, pp. 29, Firenze 2013, € 5,00.
- II *Giorgio Pasquali sessant'anni dopo* – Atti della Giornata di Studio (Firenze, 1° ottobre 2012), contributi di Graziano Arrighetti, Luciano Canfora, Augusto Guida, Luciano Bossina, Domenico De Martino, pp. XII, 127, Firenze 2014, € 25,00.
- III *Omaggio a Giuliano Crifò a proposito del carteggio Betti-La Pira* – Atti dell'Incontro di Studio (Messina, 13 novembre 2015), a cura di Lucietta Di Paola Lo Castro, pp. X, 120, tavv. I-IV, Firenze 2016, € 25,00.
- IV *Ricordo di Vittorio Bartoletti a cinquant'anni dalla scomparsa (1967-2017)* – Atti della Giornata di Studio (Firenze, 5 dicembre 2017), a cura di Diletta Minutoli, con i contributi di Michele Bandini, Guido Bastianini, Antonio Carlini, Luigi Lehnus, Salvatore Settis, pp. XII, 146, Firenze 2019, € 30,00.
- V *Dell'onesto concorso. Riflessioni a margine di una sentenza*, a cura di Sergio Audano, pp. X, 58, Firenze 2020, € 10,00.
- VI Klaas A. Worp, *A history of papyrology in Holland (1830-2015)*, pp. X, 60, Firenze 2020, € 15,00.
- VII Emilio Cecchi, *L'Agamennone di Eschilo nella traduzione di Girolamo Vitelli*, a cura di Anna Di Giglio e Rosario Pintaudi, pp. X, 216, tavv. XIV, Firenze 2021, € 50,00.
- VIII *Giorgio Pasquali, La commedia mitologica e i suoi precedenti nella letteratura greca*, a cura di Anna Di Giglio, con una presentazione di Walter Lapini e un ricordo di Carlo Nosei, pp. XVIII, 96, tavv. XIV, Firenze 2021, € 50,00.

- IX *Michail Rostovtzeff nella corrispondenza con Evaristo Breccia (1905-1938)*, a cura di Rosario Pintaudi; *Bibliografia di Evaristo Breccia*, a cura di Anna Di Giglio, pp. X, 170, tavv. XVI, Firenze 2022, € 50,00.
- X Albert Gayet, *Quello che raccontano le mummie di Antinoe. Il Romanzo di Claudio D'Antiochia*, a cura di Rosario Pintaudi, pp. XXXIV, 318, Firenze 2022, € 20,00.
- XI Hermann Harrauer, *Μάγειρος und Papyri*, pp. XIV, 104, Firenze 2023, € 25,00.
- XII *Vittorio Bartoletti: la guerra, la prigionia a Zeithain e l'amicizia con Pietro Mazzoni*, a cura di Anna Di Giglio e Rosario Pintaudi, pp. X, 70, tavv. 67, Firenze 2024, € 30,00.
- XIII GIORNATA DI STUDIO. *Sebastiano Timpanaro nel centenario della nascita (1923-2023)*, a cura di Lucietta Di Paola e Anna Di Giglio, pp. XIV, 116, Firenze 2024, € 25,00.