

Corpi da ballo e corpi da favola nel teatro musicale sovietico di Sergej Prokof'ev¹

I.

Il ritorno di Sergej Prokof'ev nella Russia sovietica verso la metà degli anni Trenta è uno dei nodi ancora irrisolti nella storiografia musicale del Novecento. Nonostante gli elementi biografici oggi disponibili, pure noti e abbondanti, e le varie ipotesi che sono state formulate, di cui molte autorevoli e presumibilmente fondate, non sembra ancora profilarsi una risposta univoca e definitiva – che forse neppure esiste.² Prokof'ev rientrava in patria dopo un lungo periodo trascorso in Occidente, fra Europa e Stati Uniti, iniziato subito dopo la Rivoluzione d'Ottobre. Nel frattempo in Russia erano accadute molte cose. Si era instaurato il sistema comunista e alla fine del “calderone” degli anni Venti, esaurita la fase della Nuova Politica Economica (NEP) e dopo vari travagli nel corpo dirigente del partito, era giunto al potere Stalin. La conseguente ri-organizzazione della struttura econo-

¹ Questo articolo è l'esito della ricerca «Tipologie di significazione musicale fra semiologia ed estetica della musica» compiuta durante la fruizione di un assegno di ricerca presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia nell'a.a. 2010-2011: costituisce il seguito e il ripensamento di alcuni miei scritti precedenti: *La nuova semplicità di Romeo e Giulietta*, in Sergej Prokof'ev, *Romeo e Giulietta* [programma di sala], Cagliari, Edizioni Teatro Lirico, 2006, pp. 23-43; *Alcuni criteri di organizzazione in una scrittura neotonale. Sergej Prokof'ev prima del periodo sovietico*, «Il Saggiatore musicale», XII, 2 (2005), pp. 389-434; *Sizing up Prokofiev's Music: Some Remarks on a Neo-Tonal Language*, «Musicorum», 8 (2010), pp. 103-213. Desidero dedicare l'articolo alla memoria di Noëlle Mann, fondatrice della Sergej Prokofiev Foundation di Londra e del relativo periodico «Three Oranges Journal» di cui è stata curatrice fino al 2010, nonché alla memoria di Vladimir Kallistov, musicista e studente della Facoltà di Pavia-Cremona – prezioso fu il suo apporto nel reperimento degli autografi di Prokof'ev conservati nell'Archivio Statale di Arte e Letteratura di Mosca (RGALI). Le traduzioni dall'inglese sono a cura di chi scrive. Per la grafia si adotta Sergej Prokof'ev quale traslitterazione italiana dal russo per tutti i testi, salvo quelli pubblicati in inglese, che adottano la forma anglicizzata Sergey Prokofiev.

² Esiste ormai un vasto panorama di studi in merito a queste vicende biografiche. Fra i contributi più recenti e documentati: DAVID NICE, *Prokofiev. From Russia to the West. A Biography*, New Haven [etc.], Yale University Press, 2003; MARIA ROSARIA BOCCUNI, *Sergej Sergeevič Prokof'ev*, Palermo, L'Epos, 2003; SIMON MORRISON, *The People's Artist. Prokofiev's Soviet Years*, New York [etc.], Oxford University Press, 2009, e vari articoli pubblicati sul «Three Oranges Journal». Significativa anche la testimonianza di Mstislav Rostropovič, *Musica, politica e storia. "Slava" si racconta*, a cura Carlo Bianchi, «BresciaMusica», 107, aprile 2007, pp. 6-7 (conversazione-conferenza con Carlo Bianchi ed Enzo Restagno, svoltasi a Brescia il 4 giugno 2003 in occasione del conferimento a Mstislav Rostropovič del premio «Arturo Benedetti Michelangeli» nell'ambito del Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo). Fra i vari materiali autobiografici citati nel corso di questo articolo, è importante in particolare il *Diario (Dnevnik)* compilato da Prokof'ev fra il 1907 e il 1933 e pubblicato nel 2002 (Sviatoslav Prokof'ev ed., Paris, SPRKFV).

mica e sociale del Paese, emblematica nell'istituzione dei piani quinquennali, aveva determinato un intensificarsi delle forme di controllo e di condizionamento della vita quotidiana della popolazione, persino degli interessi e delle attività culturali dei singoli individui. Verso la metà degli anni Trenta, quel sistema si configurava ormai come un regime totalitario e stava raggiungendo la sua fase di massima rigidità interna e violenza repressiva del dissenso.

I motivi che spinsero Prokof'ev a tornare in terra sovietica proprio quando le restrizioni, gli ostracismi e gli attacchi del regime staliniano iniziavano a colpire anche gli artisti, sono avvolti da un'aura di ambiguità, tanto quanto i motivi che lo portarono a sviluppare nel contempo un nuovo stile compositivo. Per ciò che riguarda gli aspetti biografici ed esistenziali, pare che in questa scelta abbiano giocato vari fattori, un insieme di circostanze che, proprio perché numerose e in certi casi addirittura contrastanti, non lasciano intravedere un'unica spiegazione convincente. A prescindere da una supposta ingenuità politica di Prokof'ev – come sosteneva Stravinskij – che non gli avrebbe permesso di comprendere in quale direzione stava evolvendo la situazione sovietica, pare abbia influito uno schietto sentimento di nostalgia per la terra e il retaggio culturale natio. Ma soprattutto Prokof'ev anelava a una piena realizzazione artistica e professionale che gli era mancata negli anni trascorsi all'estero. Come ha sottolineato Orlando Figes, si trattava di un desiderio assai diffuso fra gli artisti russi espatriati in quel periodo, che poteva mettere in ombra eventuali timori e terrori nei confronti del nuovo stato:

Molti degli esuli che tornarono nella Russia di Stalin, lo fecero nella consapevolezza, o almeno col presentimento, di andare incontro a una vita di schiavitù. La loro disperata situazione in Occidente e il loro spasmodico bisogno di un contesto sociale in cui lavorare li inducevano a chiudere gli occhi di fronte all'aspra realtà della nuova vita in Unione Sovietica.³

L'Unione Sovietica sembrava poter assicurare a Prokof'ev un lavoro stabile, e alla sua musica successo di critica e di pubblico, diffusione e popolarità. Il traguardo del successo era stato prospettato al compositore in particolare da una serie di trionfali tournée effettuate in alcune città sovietiche in cui aveva fatto eseguire le proprie opere, suonandole egli stesso come pianista. Recentemente Mstislav Rostropovič, che aveva conosciuto bene Prokof'ev e dopo la guerra aveva anche collaborato con lui alla stesura di alcune composizioni, ha indicato questa circostanza come la ragione principale:

³ ORLANDO FIGES, *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 488-489 (ed. orig. *Natasha's Dance. A Cultural History of Russia*, London, Allen Lane, 2002).

Come si può spiegare il ritorno di Prokof'ev in Unione Sovietica? Per questa domanda io ho una risposta molto precisa. Mi ricordo di una tournée che egli effettuò a Mosca – mi sembra fosse il '34 ma non saprei dirglielo con precisione – durante la quale rivide i suoi vecchi amici, come Mjaskovskij. La cosa più importante è che in questa tournée aveva ottenuto un enorme successo suonando anche il pianoforte. Prokof'ev in Occidente non era soddisfatto [...] mi ricordo di una sua lettera in cui si era lamentato in modo molto duro con Djaghilev. C'era scritto «Lei non mi paga il balletto che sto scrivendo per Lei, e invece Stravinskij lo paga molto bene». Credo che al tempo di questa lettera Prokof'ev avesse difficoltà finanziarie. Quando venne in Russia, con quella tournée, fu sicuramente per il successo ottenuto che gli venne voglia di rimanere. Poi non bisogna dimenticare che Prokof'ev era anche un pianista [...] chi le suona anche, le proprie opere, ha maggiore sensibilità al successo. [...] Negli ultimi anni, dopo la guerra, quando vivevo insieme a Prokof'ev, e lui non aveva neanche i soldi per fare colazione [...] una mattina gli chiesi «ma non sei pentito di essere tornato qui?» e lui mi diede una risposta molto interessante e sincera «No – mi disse – non mi pento di stare qui» – anche se stava molto male. Poi pensò un attimo e aggiunse: «sai, quando una persona crea qualcosa, se crea questo qualcosa nella propria patria, viene apprezzato in un altro modo». È una risposta interessante perché in Russia la fama di Prokof'ev e quella di Stravinskij, malgrado tutta la genialità di Stravinskij, non sono assolutamente paragonabili. Prokof'ev è dieci volte più popolare di Stravinskij, perché in Russia ha vissuto, ha scritto le sue opere, tutti sanno quanto ha sofferto. La sua risposta è indicativa perché, evidentemente, rientrando, ha ritrovato maggiormente sé stesso.⁴

La testimonianza di Rostropovič pare dunque confermare come alla base della decisione di Prokof'ev vi sia stata proprio la necessità di un più ampio «contesto sociale in cui lavorare» – per usare le parole di Figes. Sin da un prolungato e ben documentato soggiorno nel 1927, Prokof'ev aveva potuto constatare la crescente diffusione della musica, della cultura e dell'arte in Unione Sovietica.⁵ Negli anni Trenta avanzati, ebbe anche all'estero alcune occasioni professionali allettanti, negli Stati Uniti, dove avrebbe potuto diventare un ben retribuito autore di colonne sonore, ma a quel punto pare che a trattenerlo in Unione Sovietica pesarono anche i ricongiungimenti familiari, in particolare con i figli. Infine, non sono nemmeno da escludere segrete promesse di privilegi da parte di qualche burocrate.⁶

Dagli elementi disponibili, in definitiva, sia da quelli più evidenti sia da quelli ipotizzabili, non è ben chiaro in che misura il rientro di Prokof'ev sia stato una decisione del tutto sincera e spontanea, oppure stimolata, se non addirittura forzata da circostanze esterne. Fu probabilmente il risultato ambiguo di vari fattori contrastanti. Allo stesso modo, risulta difficile stabilire se a livello compositivo il cambiamento stilistico intrapreso dal compositore intorno a quel periodo, nella direzione di quella che egli stesso chiamava la «nuova semplicità», sia derivato da una sua sincera convinzione o non da un'ottemperanza alle

⁴ *Musica, politica e storia. "Slava" si racconta*, cit., p. 7.

⁵ SERGEJ PROKOFIEV, *Soviet Diary 1927 and other Writings*, ed. Oleg Prokofiev, Boston, Northeastern University Press, 1992.

⁶ DOROTHEA REDEPENNING, *Sergej Prokofiev*, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1996), vol. XX, pp. 404-423: 414.

nuove esigenze estetiche del regime. In nome del concetto di «realismo socialista», coniato dall'ideologia staliniana, secondo cui anche le arti dovevano farsi luogo e strumento per la costruzione dell'uomo nuovo sovietico, i linguaggi delle avanguardie artistiche più radicali che si erano sviluppati in precedenza (tanto in Russia quanto in Occidente) erano stati messi al bando in favore di generici criteri di chiarezza e comprensibilità, per veicolare nel modo più efficace i contenuti e i messaggi propugnati dal sistema. Da parte sua, Prokof'ev aveva iniziato a elaborare una «nuova semplicità» di scrittura già dalla fine degli anni Venti, dopo alcune puntate fra le più sperimentali e moderniste della sua produzione. Ora questo nuovo stile costituiva secondo lui un mezzo per rendere la musica accessibile a un vasto pubblico, nell'ambito di quella generale simbiosi fra musica e società che egli stava riscontrando con entusiasmo. Le sue dichiarazioni più esplicite in tal senso furono rilasciate verso la metà degli anni Trenta. Ad esempio, un lungo articolo pubblicato sulla rivista «Soviet Travel» nel 1934:

Ho vissuto per lungo tempo all'estero, ma ultimamente ho effettuato in Unione Sovietica visite sempre più frequenti e durature. Una delle principali ragioni di queste visite è la grande attrazione che l'Unione Sovietica ha per i musicisti. Questa attrazione non è solo basata sul fatto che la sua gente ama e stima la buona musica. In Unione Sovietica la musica è qualcosa di assolutamente necessario, è una parte integrante della vita sociale, mentre in altri Paesi, ad esempio in Francia, talvolta fra i compositori ci si chiede se la musica non sia un'arte morente. Nel creare musica qui in Unione Sovietica, uno ha la sensazione di fare qualcosa che è davvero da fare. Ma questo vuol dire che il pubblico sovietico comprende la musica meglio del pubblico di altri Paesi? Per dare una risposta pertinente a questa domanda devo distinguere fra le due parti di cui si compone il pubblico sovietico: una è composta da ascoltatori davvero curiosi e capaci di intendere, amanti dei classici, eppure non timorosi di idiomi moderni; l'altra è composta da neofiti che non hanno ancora sviluppato una matura comprensione della musica. Ed è al secondo di questi due gruppi che io mi rivolgo. [...]

Il contatto con questo nuovo pubblico che si sta sviluppando mi ha indotto, in quanto compositore, a cercare di risolvere il problema di che tipo di musica bisogna scrivere, per cercare di mantenere un contatto con queste nuove masse di ascoltatori e nel contempo per agevolare il loro percorso verso una effettiva comprensione della musica. La musica scritta per loro deve essere necessariamente semplice, ma in alcun modo ridotta a ripetizioni di formule vecchie e consuete o – ancora più importante – di cattivo gusto. È un problema difficile, ma assai interessante per un compositore – e adesso sto lavorando ad una soluzione. È in questa prospettiva che ho scritto la musica per il *Luogotenente Kiže* e per lo spettacolo di Tairov *Notti Egiziane*. [...] Nondimeno questa ricerca di semplicità di linguaggio musicale non mi ha fatto rinunciare alla soluzione di quei problemi che mi ero posto in precedenza. Questo non mi impedisce di lavorare a opere sinfoniche più serie, scritte per i gusti più raffinati di musicisti esperti.⁷

⁷ SERGEY PROKOFIEV, *Soviet Audience and my Work*, in «Soviet Travel», 3 (1934), riportato in «Three Oranges Journal», 7 (2004), pp. 17-18. Nello stesso anno Prokof'ev espresse considerazioni analoghe in un articolo comparso sulla rivista «Izvestija», *La via della musica sovietica*, cfr. SERGEY PROKOFIEV, *Autobiography, Articles, Reminiscences*, ed. Semen Shlifstein, Moscow, Foreign Language Publishing House, 1941, pp. 99-100.

Prokof'ev aveva rilasciato altre dichiarazioni in merito alla nuova semplicità già alcuni anni prima, fin da quando aveva iniziato a sperimentarla in certe composizioni, che indica egli stesso, come *Il luogotenente Kiže* o *Notti egiziane*.⁸ La trasformazione del linguaggio, con le relative e consapevoli implicazioni estetiche, era stata insomma lenta e progressiva quanto il ritorno in patria – i tentativi di riavvicinamento discontinui e sempre più frequenti si erano protratti anch'essi per anni. Così, come il rientro di Prokof'ev non pare sia avvenuto in ragione di mere forzature, non pare nemmeno che egli sia stato obbligato a scrivere una musica semplice e di facile ascolto contro la sua volontà – nonostante i sospetti di non spontaneità che possono sempre gravare su certe dichiarazioni pubblicate dagli organi di informazione sovietici. Anche nel suo *Diario* privato, compilato fino al 1933, egli espresse il desiderio di conquistare le masse tramite questa ricerca di nuova semplicità, in una convergenza con le forme artistiche richieste dal potere sovietico.⁹ Pare dunque che in questo complesso di vicende si sia verificata una fusione fra tre orizzonti: le esigenze di novità esclusivamente artistica di Prokof'ev, la sua esigenza di realizzazione professionale e i canoni estetici imposti dallo stalinismo. Questi ultimi erano basati su una notevole riflessione teorica e semiotica, in cui il nome di riferimento era quello di Boris Asaf'ev, con i suoi concetti di «intonazione» e di «forma musicale come processo» in cui i rapporti fra i suoni e i vari elementi della composizione divengono socialmente determinati dal materialismo dialettico marxista-leninista, nonché dalla «teoria del rispecchiamento» di Lenin.¹⁰ Una delle prime formulazioni ufficiali di realismo socialista in musica, quella di Viktor Gorodinskij, si appuntava infatti sulle teorie di Asaf'ev, tra le varie riflessioni sociologiche e culturali.¹¹ In concreto, tuttavia, le caratteristiche musicali richieste dall'apparato ideologico del regime, che nelle sue azioni e disposizioni ufficiali poteva anche ignorare tale apparato teorico, erano alquanto rudimentali: semplicità appunto, in quanto orecchiabilità, preminenza della melodia, semplicità nell'ordito, semplicità ritmica, contrappuntistica e

⁸ Ad esempio già nel 1929 in un'intervista rilasciata al «Los Angeles Evening Express» del 19 febbraio 1929: *Prokofiev Hopes for the Arrival of a Period of New Simplicity in Music*, in LUDMILLA PETCHENINA - GÉRARD ABENSOUR, *Egyptian Nights. In Search of the "New Simplicity"*, «Three Oranges Journal», 7 (2004), pp. 10-15: 14. Alcuni studiosi come Stephen Press fanno risalire l'inizio della ricerca di nuova semplicità addirittura al 1925, in particolare al balletto *Il passo d'acciaio*, cfr. STEPHEN PRESS, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, Aldershot, Ashgate, 2006, cap. IV).

⁹ Cfr. SIMON MORRISON, *Sergej Prokof'ev Dnevnik 1907-1933*, «Three Oranges Journal», 10 (2010), pp. 30-35; LAETITIA LE GUY BRANCOVAN, *Le Journal 1907-1933 de Serge Prokofiev, le roman d'une vie musicale*, cit., p. 29.

¹⁰ Per una puntuale disamina delle teorie semiotiche di Asaf'ev cfr. ELLON D. CARPENTER, *The Theory of Music in Russia and Soviet Union, ca. 1650-1950*, dissertazione, University of Pennsylvania, 1988.

¹¹ Cfr. VIKTOR GORODINSKIJ, *K voprosu o sotsialisicheskom realisme v muzyke*, «Sovetskaja Muzyka», 1, (1933), pp. 6-18 (come sovente avveniva, Asaf'ev è indicato con lo pseudonimo Igor Glebov).

formale, una sostanziale adesione al tonalismo, armonie diatoniche e consonanti, recupero di stilemi popolari.¹² Il discorso si faceva semmai più articolato nel momento in cui la musica si accompagnava a testi verbali con i relativi significati da cantare, rappresentare e inscenare, con temi che potevano essere quantomai semplici ed espliciti, appelli all'ideologia marxista-leninista, all'esaltazione di gerarchie partitiche o dello stesso Stalin, al culto del lavoro e del popolo e a un forte nazionalismo, temi che si ponevano in sintonia con il recupero del canto popolare, oppure messaggi più sottili ed elaborati, camuffati dalla veste della metafora e nell'ambito di una più vasta riflessione culturale.

Per quanto riguarda la musica, la peculiare ricerca di Prokof'ev lo avrebbe portato certo a una convergenza rispetto alle esigenze del regime, evitando tuttavia, come egli preconizzò, uno scadimento in stilemi abusati e anacronistici. Certo si trovò anche a scrivere musiche di circostanza e celebrative, a cui egli medesimo non attribuiva molta importanza, che gli consentivano piuttosto di evitare critiche pubbliche e di continuare parallelamente una sua produzione "seria" più riservata. E tuttavia non mancò di realizzare l'agognato punto di incontro fra la sua sensibilità musicale e le esigenze del grande pubblico sovietico. All'inizio di questa nuova fase, ciò avvenne in particolare con il balletto *Romeo e Giulietta* e con la fiaba musicale *Pierino e il lupo* – che infatti sono tuttora tra le opere universalmente più note di Prokof'ev. Per quanto riguarda invece il rapporto con i testi, in questi due capolavori del suo nuovo teatro musicale Prokof'ev raccordò la propria nuova semplicità compositiva con argomenti extra-musicali che sposavano la realtà sociale sovietica sulla base di concetti estetici e simbolismi tutt'altro che banali. Nella tragedia di Shakespeare e nella fiaba scritta da Prokof'ev in collaborazione con Natalia Satz, un certo contenuto ideologico era veicolato da narrazioni, immagini e vicende che proprio nella loro forma ed estrazione letteraria trovavano una nuova ragione allegorica e una rispondenza nei confronti dei messaggi del regime. All'interno di questo sottile meccanismo estetico-ideologico, infine, un ruolo fondamentale era riservato a una nuova concezione del corpo, al suo aspetto e alla sua forma, alle funzioni e ai movimenti, nonché al suo rapporto con lo spazio.

II.

Lo stalinismo perseguiva una politicizzazione e ideologizzazione dell'arte, in generale, che si contaminava con una forte estetizzazione della politica e della vita sociale e che,

¹² Cfr. MARINA FROLOVA-WALKER, *National in Form, Socialist in Content: Musical Nation-Building in the Soviet Republics*, «Journal of American Musicological Society», LI, 2 (1998), pp. 331-371.

a prescindere dal carattere più o meno esplicito del messaggio propagandistico, si appuntava su alcune fondamentali categorie estetiche e di pensiero: quella dell'ironico, del sublime e appunto del tragico. Esse costituivano un ponte di trasmissione a doppia percorrenza fra arte e vita, informando la cultura staliniana e rivelando, fra le varie cose, una forte recezione del pensiero di Nietzsche.¹³ Le arti visive e la letteratura, nonché il teatro e il cinema, erano luoghi privilegiati di questo *Gesamtkunstwerk* politico e culturale – come lo ha definito Boris Groys.¹⁴ Che la letteratura fosse uno strumento fondamentale del metodo del realismo socialista era stato dichiarato da Ždanov in un discorso all'Unione degli scrittori nel 1934, con la celebre esortazione a farsi «ingegneri di anime». Tale intendimento tuttavia non riguardava solo le opere vergate *ex novo* da scrittori sovietici,¹⁵ ma anche la recezione/rivisitazione di certe opere del passato, e non solo di autori russi, in un cosmopolitismo letterario opportunamente indottrinato.¹⁶ Da un lato dunque si recuperavano taluni classici della letteratura russa, come Tolstoj o Puškin – ad esempio il 1937, centenario della morte di Puškin, avrebbe offerto l'opportunità per un forte ritorno della sua opera con iniziative che lo celebravano come uno dei padri della letteratura russa moderna e che costituivano facilmente uno strumento di propaganda politica dato che quell'anno coincideva anche col ventesimo anniversario della Rivoluzione d'ottobre.¹⁷ Dall'altro lato c'era una tendenza altrettanto forte a recuperare opere di autori universali, come appunto Shakespeare, in cui predominavano intrighi, lotte e tragedie e il binomio amore-morte portato all'estremo – come nel caso di *Romeo e Giulietta* – storie che finivano anch'esse con l'essere re-interpretate secondo i principi dell'ideologia staliniana.

Prokof'ev avrebbe dato il suo contributo anche al revival ideologico di Puškin del 1937, scrivendo la colonna sonora di un film mai completato su *La donna di picche*.¹⁸ Soprattutto

¹³ Si vedano in particolare gli studi di BERNICE GLATZER ROSENTHAL, *New Myth, New World. From Nietzsche to Stalinism*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2002; *Nietzsche and Soviet Culture. Ally and Adversary*, ed. Bernice Glatzer Rosenthal, Cambridge [etc.], Cambridge University Press, 1994.

¹⁴ Cfr. BORIS GROYS, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale. Arte e vita, estetica e politica, utopia e fine della storia dalle avanguardie al realismo socialista al postmoderno*, Milano, Garzanti, 1992 (ed. orig. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München, Hanser, 1988). Si veda anche *The culture of the Stalin Period*, ed. Hans Günther, London, Macmillan, 1990.

¹⁵ Cfr. KATERINA CLARK, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

¹⁶ Cfr. KATERINA CLARK, *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2011.

¹⁷ Cfr. KAREN PETRONE, *Life Has Become More Joyous, Comrades: Celebrations in the Time of Stalin*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, pp. 115 sgg.

¹⁸ Cfr. KEVIN BARTIG, *Restoring Pushkin: Ideology and Aesthetics in Prokofiev's Queen of Spades*, «Journal of Musicology», XXVII, 4 (2010), pp. 460-492. Quell'anno Prokof'ev avrebbe anche composto una *Cantata per il ventesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre* su parole di Marx, Lenin e Stalin.

tutto, però, nel rientrare in patria egli si trovava nel pieno del suo “periodo shakespeariano”. Fu tra il 1934 e il 1935 che raccolse l’invito del Teatro Kirov di Leningrado a scrivere un balletto su *Romeo e Giulietta*, ma all’epoca aveva già composto le citate musiche di scena *Notti Egiziane* – da *Antonio e Cleopatra* – e ne avrebbe scritte anche per *Amleto*.¹⁹ Prokof’ev si trovava dunque del tutto in sintonia con la fortissima diffusione delle tragedie di Shakespeare che si stava verificando allora nella cultura sovietica. Proprio il 1935 fu una sorta di anno shakespeariano, in cui si succedettero numerose rappresentazioni teatrali che davano adito a una serie di accesi dibattiti sul modo in cui le tragedie come *Romeo e Giulietta* e l’orizzonte shakespeariano in generale potessero conformarsi alla nuova ideologia sovietica – addirittura in quali modi i testi dovessero essere tradotti e rappresentati. Sotto la direzione di Sergej Radlov, il Teatro Kirov aveva già prodotto una rappresentazione di *Romeo e Giulietta* basata sulla traduzione della moglie di Radlov, Anna, e che avrebbe influenzato anche il balletto di Prokof’ev (Radlov avrebbe collaborato allo scenario). Anna Radlova si trovò al centro del dibattito sulle traduzioni e gli adattamenti da Shakespeare in particolare durante una conferenza svoltasi a Mosca alla fine del 1935 in cui ella stessa, insieme al noto studioso del rinascimento Aleksandr Smirnov, sottoponeva a una serrata critica le precedenti traduzioni russe giudicandole distorte e non conformi alla nuova realtà sovietica.²⁰

Per quanto riguarda i contenuti, la sofferenza, l’insofferenza e la ribellione narrate da Shakespeare in *Romeo e Giulietta* potevano sembrare del tutto in contrasto con le esigenze del regime, che invece erano appunto di nuovo ordine e controllo sociale. Questa apparente inconciliabilità ha indotto alcuni studiosi odierni come Katerina Clark a formulare ipotesi contrastanti, quando non paradossali, sulle ragioni della ricezione dei testi shakespeariani – e così per altri classici dai temi in apparenza incompatibili, ad esempio, giusto per rimanere al dramma amore-morte, *Anna Karenina* di Tolstoj, rappresentata come un evento al Teatro d’arte di Mosca nel 1937.²¹ La sintesi di queste contraddizioni risiede in una generale istanza dello stalinismo e del realismo socialista che era quella di entrare nei meandri più intimi del pensiero e delle emozioni dell’individuo-massa, captarne e accentuarne sentimenti estremi, quali la passione, la paura, le pulsioni sessuali, fino all’irrazionale e all’inconscio, onde evitare, da un lato, che potessero farsi nocivi e destabilizzanti per l’ideologia del sistema, ma

¹⁹ Cfr. EDWARD MORGAN, *Prokofiev’s Shakespearian Period*, «Three Oranges Journal», 10 (2005), pp. 2-9.

²⁰ Cfr. K. CLARK, *Moscow, the Fourth Rome*, cit., p. 184.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 246 sgg.

nel contempo poterli manipolare e asservire. Si trattava in definitiva di dare vita a un neo-Romanticismo razionalmente controllato, che si ripiegava continuamente su sé stesso. Così, finivano per essere sempre contraddittorie le istanze romantiche tanto invocate da Ždanov per la letteratura²² quanto da Gorodinskij per la musica.²³

Il tema del travaglio amoroso poteva essere pure proposto in un'ottica di insubordinazione contro le imposizioni della famiglia e della società, a patto che si rivelasse pudico, onorevole, teleologicamente orientato verso un alto scopo morale. Un emblema di tale atteggiamento ideologico nella recezione di *Romeo e Giulietta* è costituito dalla clamorosa forzatura che venne tentata proprio nello scenario del balletto di Prokof'ev, ovvero l'inserimento di un lieto fine in cui i due protagonisti sopravvivono. Prokof'ev affermò che le ragioni di questa «barbarie» erano state puramente coreografiche – perché «i vivi possono danzare, i morti invece no» – mentre altre testimonianze, pure significative, come quella di Radlov, confermano la valenza ideologica della modifica, che si trattasse cioè di un tentativo di rendere la vicenda più conforme all'estetica del regime.²⁴ In ogni caso, il finale tragico fu poi ripristinato. La prima rappresentazione, con questo finale avvenne a Brno nel 1938: seguirono dopo due anni quelle al Teatro Kirov di Leningrado e al Teatro Bol'šoj di Mosca.

Una delle principali condizioni per l'assunzione di simili narrazioni nell'orizzonte sovietico era che non presentassero aspetti sessualmente morbosi e incontrollati. Eventualmente, la loro presenza doveva essere occultata, o quantomeno limitata. Fu questa una delle ragioni per cui nel 1936 l'opera *Lady Macbeth del distretto di Mtsensk* di Šostakovič, tratta da una novella di Nikolaj Leskov, fu ferocemente attaccata sulle pagine della «Pravda». Se l'arte

²² Proprio in ragione del suo carattere paradossale, questa dialettica generale che Ždanov trasferiva in letteratura ha dato per molto tempo filo da torcere a vari studiosi e sociologi. In italiano si veda VITTORIO STRADA, *Traduzione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 143-191: «Al centro del discorso di Ždanov, che fu certamente il congressista che aveva le idee più chiare e la visione più reale, si arriva meglio se si nota che in esso ricorre più volte la parola utopia. Dice Ždanov “essere ingegnere di anime significa stare con entrambi i piedi sul terreno della vita reale. E questo a sua volta significa la rottura col romanticismo di vecchio tipo, col romanticismo che raffigurava una vita inesistente ed eroi inesistenti, portando il lettore dalle contraddizioni e dall'oppressione della vita nel mondo dell'irrealizzabile, nel mondo delle utopie”. Che Ždanov subito dopo proponga quel “romanticismo rivoluzionario” che ebbe la funzione di portare il lettore via “dalle contraddizioni e dall'oppressione” della realtà staliniana è una di quelle antinomie non dialettiche a cui siamo, purtroppo, abituati. Ma ci si domanda, se il “romanticismo di vecchio tipo”, da Ždanov così rapidamente caratterizzato e severamente valutato, portava il lettore nel mondo dell'irrealizzabile, nel mondo delle utopie, dove porterà mai il romanticismo rivoluzionario anima del realismo socialista? È chiaro porterà di nuovo nella realtà, perché, dice Ždanov, l'utopia diventa realtà: “guardare al nostro domani non sarà un'utopia perché il nostro domani è preparato già oggi da un lavoro cosciente e pianificato”» (p. 182).

²³ L'idea della necessità di abbandonare il “vecchio romanticismo” in favore di un “nuovo romanticismo” si ritrova alla fine delle argomentazioni di V. GORODINSKIJ, *K voprosu o sotsialisichskom realisme v muzyke*, cit., pp. 17-18.

²⁴ Cfr. SIMON MORRISON, *Romeo and Juliet's Happy Ending*, «Three Oranges Journal», 17 (2009), pp. 3-9.

del realismo socialista non doveva essere priva di un contenuto ideologico, per non sconfinare nel tanto vituperato *formalismo* – proprio perché la rappresentazione del reale doveva essere sempre filtrata da un atto di coscienza – essa non doveva sconfinare nemmeno nel *naturalismo*, in particolare quello sessuale. Nella cultura staliniana, naturalismo è in sostanza un codice per sesso esplicito. Erano in particolare i corpi e i comportamenti della donna a essere oggetto di diatribe. Tanto fu censurata la rappresentazione del corpo nudo e delle movenze conturbanti di Lady Macbeth, che parevano rispecchiare una condotta sociale immorale, quanto invece era accolto favorevolmente il profilo della giovane Giulietta, pure passionale e inquieto, in varie rappresentazioni teatrali e infine nel balletto di Prokof'ev, che nelle rappresentazioni russe di Leningrado e Mosca riscosse un grande successo di pubblico e di critica.

L'attacco alla *Lady Macbeth* rifletteva una forte sessuofobia della cultura staliniana, che era scaturita a mo' di reazione contro il clima libertino imperante nella cultura sovietica degli anni Venti.²⁵ Eppure, il nuovo timore non corrispondeva a una esclusiva volontà di occultamento e repressione. Nella cultura staliniana la nudità e la sessualità erano piuttosto inglobate in una rinnovata concezione del corpo che prestava invero la massima attenzione alla sua forma anatomica e alle sue funzioni. Le forme del sesso erano associate a una costituzione sana e robusta, mentre l'attività sessuale rientrava nelle pratiche virtuose accostandosi all'efficienza motoria e alle doti atletiche. Solo che tutte queste caratteristiche morfologiche e funzioni fisiologiche/cinetiche "estreme", cui corrispondevano altrettanto estremi stati psichici ed emozionali, dovevano essere depurate da deformità e scompostezze. Si doveva evitare che queste ultime frustrassero, tanto a livello fisico quanto a livello psichico ed emozionale, atteggiamenti dialettici in grado di risolvere difficoltà, conflitti e perturbazioni in modo positivo. Eventualmente, certi tratti inquinanti potevano essere evocati proprio per essere debellati.

Si trattava, ancora, di un atteggiamento dialettico ai limiti della contraddizione, che per quanto riguarda la concezione del corpo in generale raggiungeva un culmine nella cultura staliniana dell'igiene, nella tendenza a occultare le basse funzioni corporali, o al

²⁵ Cfr. LUIGI DE MARCHI, *Sesso e civiltà. Dalla crisi della sessuofobia alla riforma sessuale*, Bari, Laterza, 1963, pp. 295-308; ERIC NAIMAN, *Sex in Public. The Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton, Princeton University Press, 1997. Una simile dinamica si può ritrovare nella cultura totalitaria nazista, nel suo rigetto e rimodellamento degli atteggiamenti sociali della Repubblica di Weimar: si veda il capitolo *Corpi e sesso* in ERIC D. WEITZ, *La Germania di Weimar. Speranza e tragedia*, Torino, Einaudi, 2008 (ed. orig. *Weimar Germany. Promise and Tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 2007).

contrario ad esaltarne il ruolo purificatore,²⁶ ma poteva riguardare anche la sessualità, in particolare della donna. A tale riguardo, si staglia emblematica la parabola di Aleksandra Kollontaj, la quale rivestì incarichi politici ufficiali nello stato sovietico degli anni Trenta e Quaranta, ma si dedicava anche a controversi scritti sulla emancipazione sessuale e sociale della donna (ad esempio *La donna nuova*) da cui emergevano caratteri assimilabili proprio alla vituperata protagonista dell'opera di Šostakovič.²⁷

In *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev, al di là della trama shakespeariana in sé e del nuovo orizzonte di significato in cui essa poteva essere assunta e reinterpretata, i corpi dei personaggi e in particolare le movenze della protagonista femminile si sposavano perfettamente con la rinnovata cultura sovietica del corpo. Proprio la danza aveva costituito un importante luogo di passaggio fra la cultura della nudità e del sesso negli anni Venti e quella della successiva epoca staliniana. Come hanno rilevato recentemente Aleksej Loginov e Nicoletta Mislér, lo stalinismo sanciva una nuova concezione del corpo, ma lo faceva anche tramite l'arte del movimento coreografico, pur nella sua eventuale rappresentazione statica in dipinti o fotografie. Erano censurati aspetti voyeuristici ed esperienze incontrollate (ad esempio le coreografie introdotte da Isadora Duncan) o corpi di ballerini decadenti e contorti (ad esempio quelli raffigurati da Aleksandr Grinberg). Tuttavia, in linea con la generale dialettica della sessualità cui si è accennato, quasi paradossale, e in linea con gli altri paradossi culturali dello stalinismo, si trattava di una censura che allo stesso tempo «non escludeva una sorta di specifico e perverso erotismo anche verso il corpo dell'epoca di Stalin nell'esaltazione muscolare della salute e di una sana e moderata sessualità».²⁸ La linea di demarcazione fra conformità e dissenso insomma era labile anche in merito al ruolo del corpo, secondo un meccanismo che sovente si instaura nei rapporti col potere politico in generale.²⁹

²⁶ Cfr. TRICIA STARKS, *The Body Soviet. Propaganda, Hygiene, and the Revolutionary State*, Madison, University of Wisconsin Press, 2008.

²⁷ Cfr. ELIZABETH A. WELLS, *The New Woman: Lady Macbeth and Sexual Politics in the Stalinist Era*, «Cambridge Opera Journal», XIII, 2 (2001), pp. 163-189.

²⁸ NICOLETTA MISLER, *L'arte del movimento*, in *Nudo per Stalin. Il corpo nella fotografia sovietica degli anni Venti*, a cura di Larissa Anisimova e Pavel Khoroshilov, Roma, Gangemi, 2010, pp. 23-41; cfr. nello stesso volume, ALEKSEJ LOGINOV, *Un genere proibito*, pp. 13-21; BORIS GROYS, *Nostalgia del design erotico*, pp. 43-56.

²⁹ Per una disamina di alcuni modelli teorici cfr. FLAVIA MONCERI, *Beyond the Rules. Transgressive Bodies and Political Power*, «Teoria», XXXII, 1 (2012), pp. 27-45.

III.

Così, la Giulietta di Shakespeare-Prokof'ev si fondeva con la nuova estetica staliniana sia in ragione della vicenda amorosa, in cui la protagonista mostrava passioni e tormenti venati da una forte carica morale, sia in ragione della visibilità estetica del suo corpo e della sua gestualità nel ballo (in occasione delle rappresentazioni di Leningrado e Mosca, fu impersonata dalla celebre danzatrice Galina Ulanova). Infine, fondamentale in questo processo di recezione è l'elemento di partenza di questo discorso: la «nuova semplicità» con cui Prokof'ev sonorizza il corpo, le azioni e la psicologia di Giulietta. Nel rispondere ai criteri di comprensibilità imposti dal realismo socialista in musica, la nuova semplicità musicale della Giulietta di Prokof'ev si poneva come ulteriore elemento di antitesi rispetto alla *Lady Macbeth* di Šostakovič. Quest'ultima fu censurata non solo in ragione della sessualità decadente del personaggio, ma anche della musica decisamente sperimentale di Šostakovič, ritenuta troppo complessa e caotica e dunque «formalista» – l'articolo comparso sulla «Pravda», scritto forse dallo stesso Stalin, si intitolava *Caos anziché musica*.³⁰

Anche in *Romeo e Giulietta*, tuttavia, la convergenza fra la semplicità ricercata da Prokof'ev e quella richiesta dalla nuova comunità sovietica non avvenne senza intoppi. Nella fusione di musica, testo e coreografia il rapporto fra i vari soggetti e le varie posizioni estetiche, nonché le possibilità tecniche, era assai delicato e complesso. Una “presenza” emblematica dell'estetica ufficiale del realismo socialista, con la sua esigenza di comprensibilità, si ritrovava nel fatto che l'idea di scrivere un balletto su questo soggetto fosse stata presa in una riunione a cui, oltre Prokof'ev e Adrian Piotrovskij (sceneggiatore e responsabile delle attività letterarie del Teatro Kirov), aveva preso parte anche Boris Asaf'ev, principale esponente della nuova musicologia sovietica.³¹ D'altronde, quella semplicità musicale tanto ricercata da Prokof'ev quanto richiesta dal regime coincideva anche con una forte richiesta di semplicità narrativa e drammatica da parte degli ambienti letterari sovietici, rivolta proprio alle tragedie di Shakespeare. L'impiego di un linguaggio semplice, comprensibile e diretto era un argomento fondamentale del dibattito ideologico sui testi shakespeariani che, come si è accennato, vedeva coinvolta anche la moglie di Radlov.

³⁰ Per alcuni cenni al vocabolario musicale “scandaloso” di Šostakovič in *Lady Macbeth*, dalle arditezze armoniche a effetti fonici come la famigerata sortita del trombone, interpretabile come un'allusione fallica, cfr. E. A. WELLS, *The New Woman*, cit., p. 171.

³¹ Stando alla testimonianza di Mira Mendel'son, moglie di Prokof'ev, la riunione si tenne a casa di Asaf'ev all'inizio del 1935 e fu deciso che al libretto dovessero collaborare Prokof'ev, Piotrovskij e Radlov, mentre come coreografo fu designato inizialmente Rostislav Zakharov, allievo di Radlov, a cui poi succedette Leonid Lavrovskij, cfr. E. MORGAN, *Prokofiev's Shakespearean Period*, cit., p. 5.

A fronte di simili esigenze estetiche, la genesi del balletto, complessa e tormentata da un punto di vista sia organizzativo sia strettamente artistico, dimostrò nondimeno che la semplicità non era una cosa semplice da ottenere a livello narrativo, né coreografico, né musicale. Innanzitutto non era semplice trasferire una narrazione articolata e drammatica come quella di una tragedia shakespeariana all'interno di un genere privo di testo e dialoghi, seppure teatrale e a suo modo scenico. A quel punto, anche il rapporto della trama e del ballo rispetto alla musica era inevitabilmente un problema spinoso. A Prokof'ev non si poneva solo il problema che egli attribuiva alla sua nuova semplicità in generale, ovvero la ricerca di uno stile che garantisse facilità di ascolto evitando nel contempo formule banali e stereotipate. Il problema per *Romeo e Giulietta* era anche incanalare questa ricerca in una struttura che fosse gestibile per i ballerini nonché fedele a uno scenario eccezionalmente vivo e complesso – una sorta di opera senza parole. Ci furono parecchie difficoltà da parte dei ballerini a danzare i numeri composti da Prokof'ev. Il compositore fu così indotto a effettuare parecchie revisioni.

Sono state formulate varie ipotesi riguardo alla natura tecnica delle incomprensioni che si verificarono in questo intricato triangolo fra danza, dramma e musica – ad esempio che la musica fosse concepita più per il dramma che non per il ballo, quindi come una struttura musicale a priori cui i ballerini dovevano conformarsi, e non viceversa.³² Tali dinamiche restano però appunto ipotizzabili e ricostruibili solo parzialmente. Certo, Prokof'ev si trovò nella condizione di dover accentuare la sua ricerca di nuova semplicità, compiendo ulteriori sforzi e compromessi. A quanto pare, egli dovette semplificare molti passaggi soprattutto sotto il profilo ritmico. Eppure, la semplicità di *Romeo e Giulietta* non rinuncia a espedienti tanto sottili quanto ingegnosi. Al di là di quadrature ritmico-formali, formule regolari e dunque danzabili, il problema principale era armonico, in senso lato. Si trattava cioè di ottenere una nuova e costante invenzione melodica che fosse efficace e appropriata per un'azione teatrale moderna e che mantenesse nel contempo basi sostanzialmente tonali e consonanti. Per condurre la forma attraverso i quattro quadri del balletto (cinquantadue numeri per una durata complessiva di due ore e mezza), Prokof'ev si affida soprattutto ai Leitmotive. Si possono ravvisare aspetti di nuova semplicità già nella struttura di ciascuno di questi, prima ancora che nel loro utilizzo.

³² Oltre ai vari contributi sui citati numeri del «Three Oranges Journal», si vedano in italiano alcune considerazioni di JORIS GROSSI, *Romeo e Giulietta, Amore senza fine*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XVI, 1 (2012), pp. 57-73; GIANFRANCO VINAY, *Romeo e Giulietta di Sergej Prokof'ev: l'emozione in musica*, in SERGEJ PROKOF'EV, *Romeo e Giulietta* [programma di sala], Milano, Teatro alla Scala, 2009-2010, pp. 49-55.

Nella seconda scena del primo atto, il primo Leitmotiv de *La giovane Giulietta* – un numero che prevede altri due Leitmotive – mostra come Prokof'ev adattasse la sua nuova semplicità alle movenze corporee e agli aspetti psicologici del personaggio che più degli altri, per le ragioni che abbiamo accennato, rappresentava un'iconica rispetto alla cultura sovietica di quel periodo. La giovane Giulietta, ancora ignara delle vicende che porteranno al tragico epilogo, entra in scena con la sua sana e gioiosa spensieratezza, una rapidità e imprevedibilità tanto fisica quanto mentale. Prokof'ev ricorre dunque a una limpida tonalità di do maggiore, chiaramente affermata a livello armonico e melodico. Da un punto di vista formale, si tratta di un periodo ben definito di otto battute che poi si ripete, costituito da due frasi di quattro battute ciascuna. Ciascuna frase a sua volta è formata da due motivi di due battute – non vere e proprie melodie bensì brevi e rapidissime figurazioni intermittenti, scale di semicrome ascendenti e discendenti alternate a brevi frammenti in valore di crome. Data la semplicità e il carattere quasi descrittivo di queste figurazioni, gli elementi di novità post-tonale sono appunto di tipo armonico-melodico, in particolare le improvvise e momentanee intersezioni con armonie appartenenti a tonalità distanti, che hanno l'effetto di spostare cromaticamente anche la parte motivica.

Queste “scosse”, che sono forse la più efficace trasposizione in musica dei passi imprevedibili di Giulietta, non trovano corrispondenza nel tradizionale vocabolario armonico tonale ma semmai sono eredi della poetica delle *wrong notes* che avevano caratterizzato lo stile di Prokof'ev fin dagli esordi. Si trattava di cromatismi, fatti di note singole o armonie momentanee o da cui originavano sezioni formali più ampie, che, rispetto a una tonalità di partenza o armonia diatonica pure chiaramente affermata, non rispondevano al consueto trattamento tonale del cromatismo armonico e delle note estranee all'armonia (preparazione, percussione e risoluzione). Piuttosto, si configuravano come deviazioni, spostamenti inattesi che creano la sensazione appunto di un errore di percorso.³³ L'esperimento che tuttavia Prokof'ev aveva portato avanti negli anni successivi approfondiva questa poetica nella direzione di una maggiore compenetrazione fra le diverse aree melodico-armoniche, tramite lo studio di nuovi e ingegnosi espedienti che rendevano tali spostamenti meno rudimentali ed evidenti. In particolare nel tema de *La giovane Giulietta* si può osservare come

³³ Il primo contributo che ha cercato di descrivere e delineare i principi di questa tecnica in Prokof'ev è quello di RICHARD BASS, *Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement*, «Music Analysis», VII, 2 (1988), pp. 197-214; in seguito, anche sull'esempio di questo articolo, cfr. NEIL MINTURN, *The Music of Sergej Prokofiev*, New Haven, Yale University Press, 1997; DEBORAH A. RIFKIN, *A Theory of Motives for Prokofiev's Music*, «Music Theory Spectrum», XXVI, 2 (2004), pp. 265-289; C. BIANCHI, *Sergej Prokof'ev prima del periodo sovietico*, cit.; Id., *Sizing up Prokofiev's Music*, cit.

rispetto a do maggiore le armonie estranee e lontane di la bemolle maggiore e mi maggiore, prima del ritorno finale a do maggiore, sfruttano una peculiare presenza di note comuni e di interpretazioni enarmoniche.³⁴

The image shows two systems of musical notation for an orchestral piece. The first system is marked 'Vivace' with a tempo of 144. It features staves for violini I, violini II, flauti, oboi, and archi. Below the staves, there are chord diagrams and labels: 'Do magg.' (C major), 'La b maggiore' (F# major), and 'Mi magg.' (D major). The second system includes staves for violini I, violini II, oboi, and archi tutti. Below it, there are labels for 'COME SOPRA', 'Do7min', 'Fa#7', and 'Si magg./Sol'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Es. 1: Sergej Prokof'ev, *Romeo e Giulietta* op. 64, atto I, scena II, 10, *Giulietta la ragazza*, bb. 1-8

Il secondo frammento motivico inizia con un arpeggio di do maggiore il cui do finale però, sul primo accento della b. 2, risulta già come terza dell'accordo di la bemolle. Il si naturale melodico susseguente risulta invece come la quinta di un accordo di mi maggiore. La nota che rende estranea questa armonia rispetto a do maggiore, ovvero il sol diesis, è l'interpretazione enarmonica del precedente la bemolle, e qui si può notare come anche l'orchestrazione concorra a compromettere queste strutture dato che il la bemolle e il sol diesis sono assegnati rispettivamente a strumenti diversi, in una sorta di armonia di timbri (con l'eccezione dei clarinetti che suonano prima la bemolle e poi sol diesis). Tramite questi espedienti Prokof'ev colora dunque in modo personalissimo un'alternanza melodica do-si-do che in do maggiore corrisponderebbe a una semplice alternanza fra tonica e sensibile. Simili meccanismi si ritrovano nel prosieguo del Leitmotiv, anche solo nelle prime quattro battute, quando il conseguente di questa struttura motivico-armonica ad arco, le scale discendenti alle bb. 3-4, si interseca in modi diversi con un accordo di la maggiore e infine con una fuggevole appoggiatura politonale che sovrappone sol maggiore e si maggiore, giusto prima della conclusione in do maggiore. La seconda frase (bb. 5-9) inverte

³⁴ Alcune preziose indicazioni si trovano già in ROMAN VLAD, *Romeo e Giulietta*, in *I lunedì della Fenice: conferenze musicali 1966-67*, Venezia, Teatro La Fenice, 1966-1969, pp. 59-80 (conferenza del 30 dicembre 1966).

la direzione ascendente-discendente delle figurazioni. Nel primo motivo le “scosse” sono del tutto simili a quelle della frase precedente. Nel secondo invece la scala ascendente è prima spostata nella tonalità di do diesis minore e poi ritorna rapidamente a do maggiore tramite una settima costruita su fa diesis, dominante di si maggiore/sol, che conduce a do.

Prokof'ev non dichiarò mai nulla di specifico riguardo ai procedimenti tecnici della sua nuova semplicità, se non le generiche ricerche di rilievo melodico, semplificazione del contrappunto e della forma, riduzione delle dissonanze. Casi come quello del tema de *La giovane Giulietta*, però, sembrano essere in sintonia con un articolo pubblicato nel 1939, dal titolo *Ci può essere una fine alla melodia?*, in cui Prokof'ev, per argomentare come le possibilità di formazione melodica con le relative armonie siano pressoché infinite, istituisce un suggestivo parallelo fra il movimento di una nota all'interno dell'ottava e quello di un elemento sulla scacchiera. Come è noto, gli scacchi erano una grande passione di Prokof'ev, un gioco in cui egli addirittura eccelleva:

In una lettera alla rivista *Pioniere* Senya Haikin chiede: «verrà un tempo in cui tutte le melodie, tutte le armoniose combinazioni di suoni avranno una fine?» È stata scritta una tale quantità di musica e per un tempo così lungo che si potrebbe pensare che sarà presto impossibile inventare un qualsiasi nuovo motivo, e che saremo costretti a ripetere quelli vecchi. Ora, vediamo se le possibilità di combinazione dei suoni sono davvero così limitate. Come esempio, prendiamo in considerazione gli scacchi, dato che sono sicuro che la maggior parte dei lettori della rivista ha familiarità con questo gioco. Io stesso ne sono appassionato. Una volta conobbi un giocatore di scacchi che ebbe l'idea di scrivere un libro che desse risposte a qualsiasi problema di gioco. Vediamo cosa ne è risultato. Il bianco può aprire il gioco con ciascuno degli otto pedoni, spostandoli in avanti di uno o due spazi, o uno dei due cavalli, ciascuno dei quali può effettuare due mosse. Questo determina una possibilità complessiva di 20 mosse. Il nero può rispondere con una quantità di mosse equivalente. Se moltiplichiamo 20 per 20 avremo 4000 varianti dalla seconda mossa del bianco, e da quella del nero il numero arriva già a 8000. Per la quarta mossa del bianco avremo già circa 60 milioni di varianti, anche se il gioco è appena iniziato. E così l'idea di scrivere quel libro tramontò.

In musica una melodia può iniziare con una nota o con un'altra. Per la seconda nota possiamo scegliere ciascuna di quelle che stanno all'interno dei limiti dell'ottava superiore o inferiore. Entrambe le ottave hanno 12 note. Se a questo aggiungiamo la nota con cui abbiamo iniziato (perché in una melodia possiamo ripetere la stessa nota due volte) abbiamo già 25 varianti, per la seconda nota del nostro motivo, e 25 moltiplicato per 25 per la seconda, ovvero 625 varianti. Ora, immaginiamo un breve motivo, diciamo di otto note. Quante varianti ci offre? Vi direi: 25 moltiplicato per 25 sei volte, o 25 alla settima. Quanto risulta? Prendete carta e penna e fate la somma da soli. Credo che il risultato sia 6000 milioni di possibilità. Il che non vuol dire che uno da queste otto note può ottenere seimila milioni di motivi, ma che esistono seimila milioni di combinazioni dalle quali il compositore può scegliere quelle che sono melodiose. Ma questo non è tutto. Le note hanno differenti durate, e il ritmo cambia completamente la melodia. Oltre a questo, anche l'armonia, il contrappunto e l'accompagnamento cambiano il carattere della melodia. Così i seimila milioni possono essere moltiplicati ancora per tutte le possibilità che rimangono.³⁵

³⁵ S. PROKOFIEV, *Autobiography, Articles, Reminiscences*, cit., pp. 115-116.

Nella musica di Prokof'ev questo paragone illumina innanzitutto la grande varietà dei profili melodici. Le serie di note, cioè, si spostano fra gradi diatonici e gradi cromatici tenendo conto di tutte le possibilità di movimento. Nondimeno, la ricerca di tutti i possibili punti di passaggio e intersezione è estesa anche al trattamento dell'armonia, delle scale, dei campi modali, nonché dei momenti formali dello spostamento. L'effetto può anche essere semplice, in apparenza, e gli elementi in gran parte conosciuti, ma il trattamento infine si rivela affatto nuovo, né stupisce che fosse difficile da ottenere anche per un compositore così dotato. Certo le note "sbagliate" e in generale gli spostamenti e arricchimenti melodico-armonici di Prokof'ev derivavano sovente da procedimenti istintivi legati all'orecchio assoluto e alla mano di un compositore che scriveva le musiche quasi sempre prima al pianoforte – non è un caso che la tonalità di do maggiore fosse la sua preferita, come notava lui stesso, perché probabilmente era più comoda per improvvisare. Nondimeno, il paragone suggerito in *Ci può essere una fine alla melodia?* pare indicare come in questi procedimenti giocassero un ruolo sempre più preponderante certi calcoli attentamente meditati e strategie razionali.

La musica per *Romeo e Giulietta* mostra talora anche forti continuità rispetto alle strutture neo-tonali o neo-modali del primo Prokof'ev. Si consideri ad esempio che per la scena dell'*Arrivo degli ospiti* nel primo atto una scena di ballo nel balletto Prokof'ev recupera la celebre Gavotta della sua *Sinfonia "Classica"* op. 25 scritta nel 1917 al tempo della Rivoluzione, prima ancora di iniziare il suo periodo occidentale. D'altronde, nel complesso il suo sforzo era diretto a un continuo rinnovamento di tale poetica "neoclassica", che ne scongiurasse mere ripetizioni. In *Romeo e Giulietta* la nuova semplicità deriva anche da caratteristiche forse meno problematiche e più immediate, dato il carattere marcatamente descrittivo. Sempre il primo Leitmotiv de *La giovane Giulietta*, ad esempio, è inquadrato in una grande forma ternaria in cui la sezione centrale sfrutta un trattamento fortemente virtuosistico degli archi con figurazioni rapidissime e leggere, sopra staccati che accompagnano la danza in modo quasi didascalico. Ancora in questo numero il Leitmotiv che compare in seguito, un dimesso tema diatonico (Giulietta è identificata da veri temi nel corso del balletto), pare evocare il carattere malinconico della ragazza, a fronte della sua gaiezza. Si tratta di un tema interamente "bianco" che però lascia intravedere una peculiare neo-modalità insieme a un ritmo blando che smorza i frenetici movimenti precedenti. Infine, nel corso del balletto una parte rilevante è affidata agli ostinati ritmici, che sono

tipici della drammaturgia musicale di Prokof'ev in generale ma trovano una corrispondenza ideale proprio con i passi di danza.

Non è possibile passare adesso in rassegna tutte le caratteristiche della nuova semplicità di *Romeo e Giulietta*, ma è importante notare il ruolo che Prokof'ev riconosceva alla presenza della dissonanza nella sua nuova semplicità. Proprio perché più sporadica e frutto di una nuova tecnica, essa assumeva nella visione estetica del compositore anche nuovi significati espressivi.³⁶ Al pari della dissonanza vera e propria, il discorso valeva anche per le inusuali e inattese deviazioni tonali. Se la ricerca sugli spostamenti e le *wrong notes* non era l'unico mezzo della nuova semplicità di Prokof'ev, nondimeno costituiva un luogo privilegiato per un nuovo rapporto con i referenti extra-musicali. Nel rendere tali procedimenti sempre più sofisticati, Prokof'ev ricercava anche un rinnovato simbolismo musicale che additava sia la sfera cinetica-gestuale, sia quella affettiva. Si trattava di rappresentare movimenti di corpi ed oggetti oppure esprimere stati emozionali. Questo aspetto della nuova ricerca compositiva di Prokof'ev è quello che maggiormente rappresenta un punto di incontro con le esigenze della comunità estetica in cui egli aveva deciso di tornare a vivere la sua vita di artista. *Romeo e Giulietta* ne è già un esempio piuttosto indicativo.

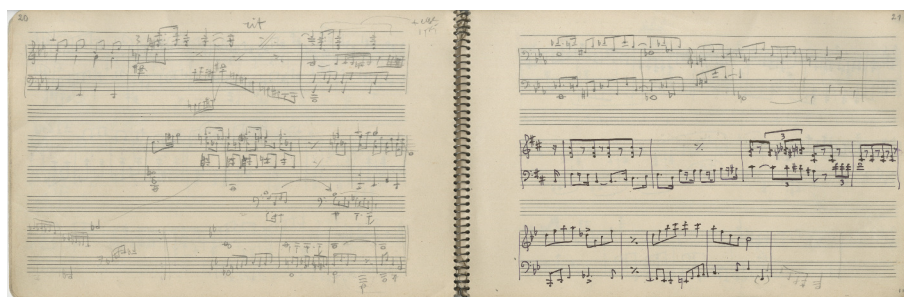
IV.

Tale fusione di orizzonti si rivela anche nell'altro capolavoro della nuova semplicità che Prokof'ev compose nello stesso periodo di *Romeo e Giulietta*, ovvero la fiaba musicale *Pierino e il lupo*. Il tema di Pierino, in particolare, offre opportunità per riflessioni compositive ed estetiche analoghe a quelle effettuate a proposito del primo Leitmotiv di Giulietta, tanto nell'ottica della ricerca di Prokof'ev quanto in quella delle esigenze estetiche dell'ideologia sovietica, di cui il personaggio di Pierino, con tutta la vicenda della fiaba, costituisce una tipica espressione. Anche i Leitmotive di *Pierino e il lupo* trasferiscono in musica i personaggi, appuntandosi su caratteristiche che sono sia di ordine fisico/corporeo/cinetico, sia psicologico/affettivo. Questo doppio livello della valenza simbolica si rivela prima di tutto nell'espedito più peculiare a cui il compositore ricorre per connotare i Leitmotive di *Pierino e il lupo* con i rispettivi personaggi, vale a dire il timbro degli strumenti. Pare sintomatico di tale ambivalenza che il compositore stesso, nell'illustrare il meccanismo di corrispondenza fra strumenti e personaggi, sia stato indeciso fra il

³⁶ Cfr. S. PROKOFIEV, *Prokofiev Hopes for the Arrival of a Period of New Simplicity in Music*, cit., pp.10-15.

termine «rappresentare» e il termine «esprimere».³⁷ Così, il fagotto con il suo timbro grave richiama la figura del nonno sia nei movimenti, goffi e lenti, sia nella voce, sia nell'atteggiamento severo e pedante. I corni rappresentano la figura del lupo sia nel suo aspetto fisico («un grande lupo grigio») sia nella sua presenza minacciosa. Sono poi intuitive le valenze drammatiche degli altri timbri strumentali scelti da Prokof'ev: il flauto (l'uccellino), il clarinetto (il gatto), l'oboe (l'anatra), i tamburi (i cacciatori).

Il rapporto fra i personaggi e i vari strumenti non è determinato solo dal timbro degli strumenti, ma anche dalle stesse strutture ritmico-melodiche dei motivi che a quegli strumenti sono affidati, nonché dagli accompagnamenti e dall'armonia. Il fagotto, ad esempio, evoca il nonno non solo tramite il timbro grave ma anche grazie allo ieratico ritmo puntato del motivo e all'accompagnamento ostinato con armonie minori, a mo' di marcia altrettanto solenne. Peraltro dallo schizzo del tema (scritto in un quaderno di appunti iniziato nel maggio del 1935 e che contiene vari temi di opere di quel periodo, fra cui *Romeo e Giulietta*) risulta che Prokof'ev concepiva quelle armonie d'accompagnamento chiare e ripetute come una parte essenziale del Leitmotiv fin dall'inizio. Si tratta in particolare di armonie di si minore in primo rivolto, il cui carattere ostinato è emblematico nel segno di ripetizione utilizzato da Prokof'ev.



Es. 2: S. Prokof'ev, RGALI, fondo 1929, cartella 1, documento 287 (pp. 20-21)

Anche queste caratteristiche concorrono ad articolare la valenza simbolica su due livelli, sono cioè un modo per rappresentare il nonno sia nel corpo sia nel carattere. Così per gli altri temi. Se da un lato le considerazioni descrittive non possono essere limitate ai timbri degli strumenti e devono essere estese anche alle caratteristiche di linguaggio (basti pensare alle figurazioni velocissime del flauto per evocare l'uccellino o allo staccato del clarinetto per il gatto) d'altronde anche queste vivono di una valenza simbolica che è

³⁷ SERGEY PROKOFIEV, *The Draft of Prokofiev's Story "Peter and the Wolf"*, «Three Oranges Journal», 12 (2006), pp. 29-30: 30.

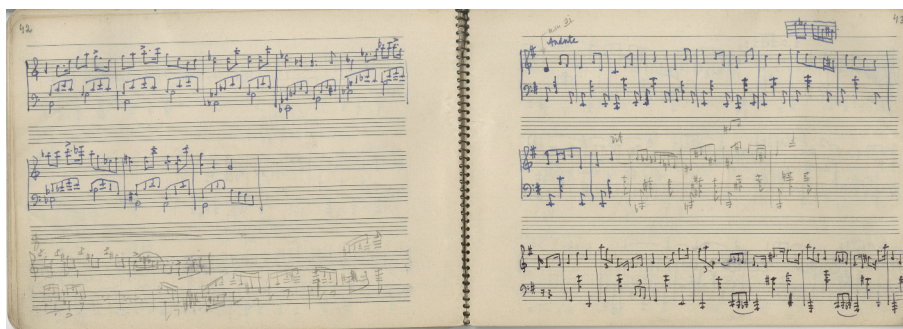
sempre in bilico tra la fisicità del personaggio e il suo atteggiamento mentale. Infine, in questa articolata griglia di rapporti fra testo e musica, un *trait d'union*, fulcro del meccanismo estetico di tutta fiaba, è costituito ancora dalla nuova semplicità, che Prokof'ev ricercava con sforzo anche nella musica per bambini.

Veniamo dunque al tema di Pierino e al modo in cui si riverberano in esso questi aspetti semiotici. Il tema di Pierino è centrale, come il personaggio. Al pari degli altri Leitmotive, Prokof'ev punta innanzitutto sull'aspetto strumentale, con il quartetto/orchestra d'archi. A suo dire, questa maggior articolazione rispetto alle altre scelte strumentali dipendeva da una ragione rappresentativa di ordine psicologico. Si doveva cioè impiegare un organico più ampio degli altri poiché nel carattere di Pierino risiedevano più sfumature. La maggiore complessità caratteriale del personaggio tuttavia non si rivela solo nella veste strumentale del tema, bensì anche nei suoi aspetti melodici, armonici e ritmici, i quali a loro volta contengono riferimenti di tipo corporeo, cinetico e gestuale. Infine anche la forma musicale, in apparenza molto semplice, è resa da Prokof'ev del tutto nuova per veicolare questi sottili referenti continuamente intrecciati fra loro.

Come il primo Leitmotiv de *La giovane Giulietta*, il tema di Pierino rappresenta un giovane essere spensierato e innocente tramite un limpido e sereno do maggiore, chiaramente e semplicemente affermato sin dall'armonia iniziale e con una melodia cantabile. Da un punto di vista formale, si tratta di un periodo di otto battute in apparenza del tutto regolare con i motivi disposti simmetricamente in un meccanismo di domanda/risposta, o antecedente/consequente. Tuttavia, come per *La giovane Giulietta* Prokof'ev ricorre ad alcuni spostamenti armonico-melodici che, pur mantenendo una base chiaramente triadica, costituiscono un'anomalia rispetto alle consuetudini della modulazione e della fraseologia tonale. Il tema infatti si sposta improvvisamente ad una tonalità distante, prima la bemolle e poi mi bemolle, in un punto formalmente anomalo, ovvero quando il tema è ancora nel suo svolgimento – quando il primo motivo di due battute sfocia nel secondo – e dunque la frase termina in una tonalità diversa da quella di partenza.

Data questa anomalia, Prokof'ev sfrutta quei tipici nuovi perni tonali che ricercava nei suoi tentativi di allargamento melodico e armonico. Innanzitutto, il carattere improvviso e inatteso dello spostamento è smorzato dal mi bemolle della melodia, che non è un cromatismo qualsiasi rispetto alla scala/armonia di do maggiore ma allude alla sua variante minore. Occorre peraltro notare come Prokof'ev riesca a rendere melodico, in un certo senso “fischiettante”, perfino l'intervallo “sbagliato” mi bemolle-si naturale grazie a una

compenetrazione armonica che produce una nona latente su la bemolle (settima su do). I rapporti fra le parti negli esempi 3b e 3c sono legittimati dallo schizzo del tema che Prokof'ev aveva steso prima dell'orchestrazione, nello stesso quaderno di appunti su cui aveva notato il tema del nonno. Come in questo, l'accompagnamento e l'armonia sono già parte del tema. Tale simbiosi a livello creativo pare confermata anche per il tema dell'uccellino, che si trova in fondo alla pagina scritto con un segno più leggero, a matita e non a penna, indicando una fase di lavorazione ancora precedente.



Es. 3a: S. Prokof'ev, RGALI, fondo 1929, cartella 1, documento 287 (pp. 42-43)

| | | | | | |
|--|------------|-----|------------|--|--|
| | | | Si \flat | | |
| | | Sol | Sol | | |
| | | Mi | Mi \flat | | |
| | La \flat | Do | Mi \flat | | |

Es. 3b: S. Prokof'ev, *Pierino e il lupo* op. 36, tema di Pierino (trascrizione autografo RGALI 1929-1-287, p. 42, bb. 1-4)

Effettuata la modulazione definitiva, alla nuova tonalità di mi bemolle maggiore, la seconda frase ritorna infine alla tonalità d'impianto tramite uno spostamento ancora anomalo, formalmente simmetrico rispetto al primo, ma che da un punto di vista armonico si rivela ancora più elaborato. Come per la prima frase, lo spostamento inizia quando il primo motivo di due battute sfocia nel secondo, e, come nel caso del primo spostamento, la nota estranea della melodia corrisponde alla variante minore della scala/armonia di partenza (mi bemolle maggiore-minore). Solo che stavolta la nota che produrrebbe la variante minore, sol bemolle, è subito interpretata enarmonicamente come fa diesis, quinta

dell'accordo di si minore (peraltro: il rapporto tra le fondamentali al basso riecheggia l'intervallo "fischiante" mi bemolle-si udito in precedenza). Nell'armonia seguente, le note fa diesis e re divengono parte di una settima di dominante costruita su re, la quale a sua volta diventa dominante della dominante di do maggiore. L'armonia di sol maggiore conclude il periodo.

Es. 3c: S. Prokof'ev, *Pierino e il lupo* op. 36, tema di Pierino (trascrizione autografo RGALI 1929-1-287, p. 42, bb. 5-8)

La valenza extra-musicale di questi spostamenti pare riferirsi tanto alle movenze irregolari e imprevedibili tipiche dei bambini, quanto a un fatto psicologico, a un'idea di spensieratezza, alla tendenza, anche questa tipica del bambino, a distrarsi e a fantasticare, addirittura a infrangere la regola del comportamento e a sconfinare nel proibito. L'atteggiamento mentale torna a mischiarsi ancora con quello corporeo e gestuale. Nello spostamento del tema di Pierino sembra insomma già imbricato il perno di tutta la vicenda: pare già profilarsi quell'atteggiamento che muoverà Pierino a uscire dal recinto di casa, disubbidendo all'ordine del nonno, e a sventare coraggiosamente la minaccia recata dal lupo. Per suggerire un'idea di digressione e trasgressione della regola che indichi addirittura una tale «sprezzatura ambientale»³⁸ è necessario che la regola, o "ambiente", sia dapprima chiaramente stabilita. Così, la novità e la nuova espressione non possono che essere ricercati da Pierino e da Prokof'ev in un semplice ambito ancora tonale.

Prokof'ev metteva in musica un personaggio e una storia che rispondevano a un fenomeno assai diffuso nella cultura sociale sovietica. *Pierino e il lupo* è infatti uno di quei tanti racconti che allora avevano come protagonisti i giovani Pionieri, gruppi di bambini-adolescenti strutturati nelle scuole e in campi estivi (forme e principi simili agli scout occidentali), che a loro volta costituivano in Russia una fondamentale struttura di educazione politica. Prokof'ev si era imbattuto in questo orizzonte narrativo ideologizzato

³⁸ MARCO DE NATALE, *L'armonia classica e le sue funzioni compositive*, Milano, Ricordi, 1968, p. 146: «La modulazione, di consistenza fraseologica, spezza senza cadenza l'interno di una frase, la quale, anziché l'evoluzione in senso lineare, realizza una sprezzatura ambientale».

raccogliendo la proposta di Natalia Satz, direttrice del Teatro Centrale per i bambini di Mosca nonché personaggio molto influente nella cultura letteraria sovietica di quel tempo.³⁹ La Satz aveva invitato Prokof'ev a scrivere una musica per bambini da eseguirsi nel suo teatro, poi il testo finale di *Pierino e il lupo* era stato il risultato di una controproposta di Prokof'ev e, infine, di un'articolata collaborazione fra i due. La vicenda si rifaceva ad un *topos* già affrontato più volte dalla Satz nei racconti inscenati al suo teatro, i quali riflettevano a loro volta un repertorio narrativo più ampio, dove i bambini-pionieri sono protagonisti di un vittorioso conflitto con gli adulti e con le difficoltà della crescita.

Tuttavia, come nel caso di *Romeo e Giulietta* e delle tragedie shakespeariane, sarebbe improprio, quando non addirittura contraddittorio, ricercare una stretta corrispondenza tra le vicende dei protagonisti narrate nella fiaba e un esplicito messaggio politico-propagandistico, come pure qualcuno ha tentato di fare. Sarebbe ad esempio improbabile interpretare l'azione di Pierino come un'allegoria di una ribellione del giovane Pioniere sovietico contro la minaccia del sabotatore controrivoluzionario (il lupo) o l'anatra come un timoroso borghese, o vedere nei cacciatori una rappresentazione della polizia di stato.⁴⁰ Piuttosto, come per la recezione del personaggio di Giulietta, la vicenda dev'essere inquadrata nella tendenza a plasmare personaggi dotati di una indole forte, magari anche problematica, ma teleologicamente orientata a risolvere la dialettica del conflitto sposando infine valori alti. L'ambientazione fiabesca era semmai una caratteristica ricorrente per veicolare valori dell'intraprendenza, della volontà e capacità di affrontare la paura tramite una intrusione nella sfera più intima dell'individuo, sfruttando categorie psichiche, appunto, come quella dell'immaginario e del fantastico o addirittura dell'irrazionale, che potessero avere un effetto di condizionamento totale.

Riguardo agli elementi comuni fra questo orizzonte e l'istinto musicale-narrativo di Prokof'ev, pare indicativo che in una delle prime stesure dello scenario nell'aprile del 1936 egli abbia sì indicato Pierino come *pioniere*, ma si vede pure che quella parola è stata aggiunta in seguito.⁴¹ Certo occorre notare che nell'ambito della doppia funzione simbolica, corporea e psicologica, Prokof'ev ricercava innanzitutto una poetica del contrasto, fra buono e cattivo così come fra grande e piccolo, e così via.⁴² Quanto poi il compositore fosse

³⁹ Cfr. EDWARD MORGAN, *Recollections of a Collaboration: Natalia Sats and Sergej Prokofiev*, «Three Oranges Journal», 12 (2006), pp. 10-16.

⁴⁰ Cfr. CATRIONA KELLY, *At Peace with the Wolf? Prokofiev's "Official" Soviet Works for Children*, ivi, pp. 3-9.

⁴¹ Cfr. S. PROKOFIEV, *The Draft of Prokofiev's Story "Peter and the Wolf"*, cit., p. 29.

⁴² Cfr. VLADIMIR BLOK, *Prokofiev's Music for Children*, in *Sergej Prokofiev. Materials, Articles, Interviews*, ed. Vladimir Blok, Moscow, Progress Publishers, 1978, p. 133.

sensibile alla dimensione del fantastico nel trasporre in musica le digressioni e trasgressioni di Pierino, lo si può evincere ancora da un peculiare trattamento degli spostamenti tonali del Leitmotiv iniziale, stavolta però nella conclusione. Alla fine del tema, infatti, si verificano due ulteriori spostamenti da do maggiore a do diesis minore e viceversa. Si tratta di una coda basata su due scale ascendenti – la prima costituita da crome, la seconda da terzine di semicrome. Mischiandosi con queste scale, gli spostamenti sembrano dunque accentuare le valenze simboliche della contrapposizione fra diatonismo e cromatismo. Le scale suonano infine quasi come una “camminata” nel passaggio fra due luoghi diversi. Prokof'ev sfrutta anche l'orchestrazione. Nel primo caso, lo spostamento da do maggiore a do diesis minore si verifica anche grazie alla disposizione degli archi che partono all'unisono e poi si dividono. La sensibile di do diviene sensibile di do diesis (violini I, violoncelli, contrabbassi), la dominante sol diventa sol diesis (violini II) e la terza mi (viole) è abbassata a re diesis (mi bemolle). È uno spostamento scalare simile a quello che si verificava nel Leitmotiv di Giulietta.

Do magg. → Do#min. →

The image shows a musical score for four string parts: Violini I, Violini II, Viole, and Violoncelli/Contrabbassi. The music is in 4/4 time. Above the staves, a diagram shows a chromatic scale starting on a D note, moving up to a D# note, and then down to a D natural note. The score illustrates this transition: the first part of the scale (D, D#, E, F, G, A, B) is played in D major, and the second part (B, A, G, F, E, D) is played in D minor. The instruments play in unison at the beginning and then split into different parts as the scale progresses.

Es. 4: S. Prokof'ev, *Pierino e il lupo* op. 36, 5 bb. prima di 2

Nel secondo spostamento, il ritorno da do diesis a do, ovvero il “passo” di Pierino, è reso tramite una scala ottatonica (violini, bassi). Nella cultura musicale russa, come per lo stesso Prokof'ev, questa caratteristica alternanza tono-semitono aveva rivestito funzioni narrative, sognanti e fantastiche, evocazioni di altri mondi che si venavano di un'aura drammatica, talvolta addirittura inquietante – ma qui stemperata nelle armonie maggiori e nella (nuova) semplicità di una cadenza perfetta. Questa è anticipata dalla dominante sol nei bassi, finendo col mascherare anche lo spostamento.

Do#min. -----> Do magg.

violini I-II

octofonica: Do# Re# Mi Fa# Sol La La# (Si) Do

viole

violoncelli
contrabbassi

octofonica: C# D# E F# G

Do magg: V

V7 I

Es. 5: S. Prokof'ev, *Pierino e il lupo* op. 36, 3 bb. prima di 2

Prokof'ev trasferiva in musica una dimensione fantastica della vicenda che non riguardava solo le caratteristiche dei personaggi e i loro atteggiamenti. Era anche lo spazio in cui si svolgono gli avvenimenti a essere investito di una valenza altamente metaforica – informando così a sua volta il modo in cui i personaggi si muovono al suo interno. Non era solo il rapporto fra i personaggi a veicolare dialetticamente il simbolismo sociale perseguito da quella cultura, ma anche il rapporto fra l'ambiente familiare della casa e lo spazio esterno ed estraneo, la foresta da cui proviene il lupo, la quale si carica di elementi sconosciuti e terrifici secondo un *topos* tipico dello spazio simbolico sovietico. Di qui l'idea di un'azione da parte di Pierino che non è solo la sconfitta del lupo-nemico ma l'esplorazione e la conquista di altri "territori" fisici e psichici.

Le valenze extra-musicali degli spostamenti del tema di Pierino – sia nelle deviazioni del tema, sia nelle scale finali – trovano conferma in seguito, nell'ambito della ripetizione, elaborazione e variazione cui Prokof'ev sottopone i vari materiali iniziali, in particolare quando la storia si avvicina al suo vertice, quando Pierino si arrampica per catturare il lupo, prende una corda, sale sopra un masso, si arrampica sull'albero e chiede aiuto all'uccellino. A partire dal n. 28 il tema di Pierino è riesposto per quattro battute. In coincidenza dell'arrampicata di Pierino sul masso, Prokof'ev inserisce un nuovo episodio, costituito da brevi scale e arpeggi, suddivisibile in due gruppi di quattro battute. Da un punto di vista formale si potrebbe definire ponte o transizione, in quanto sprovvisto di una sostanza motivico-tematica. Rispetto ai madrigalismi del clarinetto con cui Prokof'ev aveva descritto in precedenza l'arrampicarsi del gatto sull'albero, queste figurazioni ascendenti sfruttano un diatonismo elaborato, reso in un certo senso sognante tramite minimi incontri dissonanti, ammorbiditi dall'orchestrazione, e una costante ambiguità armonico-melodica. Le scale e gli

arpeggi trasfigurano infatti le salienze perfette negli archi (do-fa nelle prime quattro battute; sol-do nelle quattro successive) e due oscillanti settime di quarta specie (fa-la-do-mi; do-mi-sol-si). Al n. 29 la figurazione arpeggiata degli archi si fonde con le terzine di semicrome “passeggianti” che concludevano il tema di Pierino (es. 5). Ritorna anche la loro sonorità ottatonica. Il referente gestuale si rivela nel condurre Pierino fino ad agguantare il ramo, alternandosi a una reminiscenza del suo motivo.

Nel frattempo, Pierino, senza alcuna paura, se ne stava dietro il cancello osservando cosa stava per accadere.

28 *Andantino*
 (Fl. 1/II, Cl.)
p
 (Vcl.)
p (Cb.)

Corse in casa, prese una robusta corda e si arrampicò sull'alto muro di pietra.

Uno dei rami dell'albero attorno al quale stava passeggiando il lupo, si estendeva oltre il muro.

31 *Afferrando il ramo.*
 (Cl.)
p
 (Vc. Vle 8a)
p

Pierino si arrampicò rapidamente sull'albero.
 (Fl.)
p *dim.*
p

Es. 6: S. Prokof'ev, *Pierino e il lupo* op. 36, n. 28

Quando in seguito Pierino chiede all’uccellino di volare sopra la testa del lupo e di attirarlo verso il tranello, provocando i suoi movimenti minacciosi, è il primo spostamento tonale del tema di Pierino ad accentuare il carattere di movimento. Il primo motivo, infatti, anziché essere seguito dal secondo in un’altra tonalità, si sposta dando origine a una serie di progressioni cromatiche discendenti. Queste sono evidentemente descrittive di un movimento “audace” non solo nel loro aspetto figurale – ritmico-diastematico – ma anche

nel carattere cromatico che le allontana ancora di più dall'armonia iniziale. Si tratta della sfrontatezza ambientale dell'uccellino, o di Pierino? Prokof'ev pare voler suggerire una continua fusione tra le azioni dei due personaggi, dato che fin dall'inizio (n. 30) il tema di Pierino si sovrappone alle figurazioni dell'uccellino e anche la strumentazione indica a suo modo uno scambio fra i due temi: il tema di Pierino è affidato al flauto, all'ottava alta, mentre le figurazioni dell'uccellino sono al clarinetto. A partire dallo spostamento del tema, poi, le "audaci" progressioni cromatiche suonate dagli archi costituiscono una variazione/prosecuzione delle figurazioni dell'uccellino (semicrome, violini II e viole) ma anche delle figurazioni del tema di Pierino (crome, violini I). Così, infine, non pare una coincidenza che nello schizzo preparatorio il tema dell'uccellino sia stato scritto subito dopo quello di Pierino.

Pierino disse all'uccellino: "vola fin là e gira intorno alla testa del lupo, ma attenzione a non farti prendere".

Vivo giocoso e con brio
[30] *f* (Fl.)
f (Cl.) legato
pizz.
f (Vl. I, II)
f (Vl. I)
f (Vl. II)
f (Cb./Dbl.)
f arco
mp (Cb./Dbl.)

Es. 7: S. Prokof'ev, *Pierino e il lupo* op. 36, n. 30

Questi trattamenti confermano (o svelano) una ulteriore caratteristica degli spostamenti del tema di Pierino che Prokof'ev espone all'inizio della fiaba: quella dell'anticipazione. Anche questa è un caratteristica tipica degli spostamenti tonali di Prokof'ev in generale, fin dalla sua produzione giovanile. Infatti già nei suoi primi esperimenti neoclassici e neotonali simili trasgressioni, a fronte di una mancanza di logica armonico-formale riconducibile alle regole della sintassi tonale, rivestivano sovente una funzione di traccia mnestica per eventi più strutturali destinate a manifestarsi in seguito.⁴³ A questo meccanismo compositivo non era stata estranea neppure una connotazione extra-musicale e narrativa – si vedano ad esempio le “ripetizioni trasformate” del primo movimento della

⁴³ Questa è una delle intuizioni di R. Bass, *Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement*, cit., pp. 197-214.

Quinta Sonata per pianoforte op. 23 (in particolare l'esposizione).⁴⁴ Il tema di Pierino conferisce a tale espediente tecnico una nuova valenza rappresentativa e un eccezionale contenuto sociale.

V.

Per rappresentare i corpi e le menti di personaggi come Giulietta e Pierino, Prokof'ev ricorreva dunque a un approfondimento di espedienti "stranianti" già sperimentati anni prima e che, come per Stravinskij, possono essere giudicati analoghi ai procedimenti individuati in letteratura dai formalisti russi.⁴⁵ Il fatto che ora Prokof'ev depurasse tali tecniche da caos dissonanti, portandole nel contempo ad un livello tecnico-espressivo più ingegnoso e mascherato, pare del tutto in linea con queste narrazioni e immagini del realismo socialista. Esse a loro volta erano semplificate nella direzione di un apparente generico rifiuto del formalismo, e nondimeno si caricavano di nuovi simbolismi che in realtà approfondivano certe conquiste del formalismo medesimo. Le istanze formalistiche erano state, per dichiarazione di scuola, una reazione al simbolismo. Si trattava di indagini *prima facie* indifferenti al simbolismo della parola, così come al contesto biografico sociale e culturale dell'opera. Tuttavia, oltre che dimostrarsi sempre e comunque figlie del loro tempo, le tecniche formaliste non implicavano tanto una de-semantizzazione del linguaggio, ma individuavano rinnovati rapporti fra segno e significato che di fatto non erano estranei alle poetiche simboliste. Divampavano così polemiche e dibattiti sia da parte degli studiosi formalisti,⁴⁶ sia dei poeti simbolisti.⁴⁷

⁴⁴ Cfr. C. BIANCHI, *Sergej Prokof'ev prima del periodo sovietico*, cit., pp. 404-408; *Sizing up Prokofiev's Music*, cit., pp. 144-154.

⁴⁵ Paragone euristico istituito a suo tempo da RUDOLPH STEPHAN, *Der Neoklassizismus als Formalismus*, in *Funk-Kolleg Musik*, I, hrsg. von Carl Dahlhaus, Frankfurt am Main, Fischer, 1981, pp. 301-333. Il concetto di straniamento o de-familiarizzazione (in russo *ostranenie*) è stato impiegato anche per Šostakovič (cfr. ESTI SHEINBERG, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities*, Aldershot, Ashgate, 2000) e si adatta anche a Prokof'ev soprattutto per le composizioni neoclassiche (una moda già anticipata da Prokof'ev negli anni Dieci). Gregory Karl ha proposto un'analogia fra le generali tecniche antiorganiche strumentali in Prokof'ev e la «polifonia narrativa» individuata da Michail Bachtin nei romanzi di Dostoevskij. Il caso specifico a cui Karl applica questo metodo è poi un'opera del periodo sovietico, l'Andante caloroso della *Settima Sonata* op. 83 completata da Prokof'ev durante la seconda guerra mondiale, cfr. GREGORY KARL, *Organic Methodologies and Non-Organic Values: the Andante Caloroso of Prokofiev's Seventh Piano Sonata*, «Journal of Musicological Research», XVIII, 1 (1998), pp. 31-62.

⁴⁶ «E si sarebbe in torto se si identificasse la scoperta, cioè l'essenza del pensiero "formalista", con le insulsaggini intorno al segreto professionale dell'arte, che consisterebbe nel mostrare le cose estraniandole dal loro automatismo e rendendole sorprendenti (*ostranenie*), mentre in effetti si tratta di un mutamento sostanziale del rapporto fra significante e significato, tra segno e concetto, che avviene all'interno del linguaggio poetico», ROMAN JAKOBSON, *Verso una scienza dell'arte poetica*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1965, pp. 7-11: 8-9).

Nell'ambito delle avanguardie artistiche post-rivoluzionarie, gli straniamenti e le de-familiarizzazioni, con la relativa messa a nudo del procedimento, si erano rivelate addirittura uno strumento meta-semantico, che veicolava poetiche trans-mentali. In seguito, l'estetica staliniana, lungi dal rifiutare *in toto* i meccanismi di straniamento ereditati dal formalismo, mirò piuttosto a estrapolarne quei metodi di associazione simbolica, perfino con le sfere irrazionali, che però non mettevano a nudo i procedimenti, bensì li occultavano, onde farne strumento di manipolazione ideologica. Lo stalinismo insomma, come ha rilevato Boris Groys, «manifestò il massimo interesse per quei modelli di formazione dell'inconscio che non ne smascherano i meccanismi». Se prima l'istanza era stata principalmente quella di disturbare o distruggere l'automatismo della percezione, ora si trattava di ri-automatizzare questi procedimenti percettivi secondo una nuova estetica ideologizzata e imposta dall'alto.⁴⁸

Gli straniamenti musicali del primo Prokof'ev avevano implicato espliciti referenti extra-musicali. Se il paragone con l'ambito letterario costituisce già in sé un addentellato interdisciplinare, i procedimenti di de-familiarizzazione in musica sono *par excellence* luoghi di associazioni simboliche in generale. Essi si rivelano dunque fondamentali fin dall'inizio per un narrativismo e una narratologia della musica strumentale in Prokof'ev (ad esempio la citata *Quinta Sonata* per pianoforte op. 23), ma avevano sempre rivestito un ruolo importante anche nel suo teatro musicale.⁴⁹ La nuova semplicità perseguita in seguito, fatta di ingegnosi espedienti tanto ardui da escogitare per il compositore quanto difficili da smascherare all'analisi e all'ascolto, implicava anche una rinnovata dimensione simbolica. Lungi dal costituire un mero regresso a un tonalismo stereotipato, la nuova semplicità di Prokof'ev finiva col costituire l'equivalente sonoro di una estetica ideologizzata, che dietro

⁴⁷ Si vedano a tal proposito le considerazioni dello scrittore simbolista Vjačeslav Ivanov, in particolare quando afferma che «il metodo formale deve essere applicato solo come accessorio, deve essere penetrato di spiritualità. [...] Ivanov si oppone alla concezione dello straniamento in quanto tecnica compositiva, procedimento, e lo eleva ad approccio alla realtà che dipende dalla peculiarità dell'essere poeta. Egli sembra rispondere alle particolareggiate minuziose analisi formaliste affermando che la poesia è certamente analitica nella sua forma esterna ma è costituita essenzialmente da un nucleo sintetico, la sua forma interna appunto. Ciò è da riportarsi alla sua origine mitica, al suo svilupparsi da un nucleo simbolico originario (soggetto) a cui il predicato conferisce la dinamicità del mito. È in tale visione sintetica originaria che stanno quella figuralità e metaforicità della poesia, motivo centrale delle polemiche formaliste contro Potebnja», MARIA CANDIDA GHIDINI, *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 191.

⁴⁸ Cfr. B. GROYS, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, cit., p. 57.

⁴⁹ Per tornare a una intersezione con la poetica letteraria simbolista, si consideri che nell'opera *L'angelo di fuoco* Prokof'ev sfrutta i tipici spostamenti cromatici, le *wrong notes*, nonché gli accostamenti politonalità per rendere musicalmente alcuni effetti a loro modo stranianti, di alterità, già presenti nel testo simbolista di Brjusov (cfr. C. BIANCHI, *Sizing up Prokofiev's Music*, cit., pp. 177 sgg.).

l'apparenza di un ritorno al kitsch figurativo e a una narrazione semplicistica manipolava la comunità tramite sottili lenti deformanti, instillava un ruolo dialettico e catartico della paura, ri-orientava aneliti alla purezza, interiore ed esteriore, e proiettava infine l'idea della sanità e dell'efficienza del corpo in una dimensione trasognata e ascetica. Una volta comprese le caratteristiche di questa utopica fusione tra arte e vita, si comprende come sia stato possibile che personaggi letterari/musicali/teatrali apparentemente lievi e innocenti come Pierino o Giulietta abbiano fatto parte di quella stessa ideologia che scatenava il Grande Terrore. Al di sopra di tutto, l'idea del corpo come correlativo individuale e collettivo si ritrova nell'altro termine con cui sono definite quelle violente azioni di purificazione sociale – le *purghe* staliniane.

Il ritorno di Sergej Prokof'ev nella Russia sovietica verso la metà degli anni Trenta è uno dei nodi ancora irrisolti nella storiografia musicale del Novecento. Quali che ne siano state le ragioni, sia un asservimento del compositore, sia una sua tendenza del tutto spontanea e sincera, o più probabilmente una fusione fra questi due estremi, la musica che ne sortì fu, nelle sue forme artisticamente meglio riuscite, una delle più autentiche espressioni sonore di quella storia drammatica e controversa.

NOTA

In conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.