

FAUSTO MALCOVATI

*Stalin follies. Un esempio di musical sovietico**

Fausto Malcovati (Università di Milano) si è occupato di simbolismo russo, in particolare di Vjačeslav Ivanov e di Valerij Brjusov, di narrativa della seconda metà dell'Ottocento, con monografie e saggi dedicati a Gogol', Dostoevskij, Tolstoj, di teatro dell'inizio del Novecento, lavorando soprattutto sugli scritti teorici di tre dei principali maestri della regia, Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov.

1. *Qualche dato storico*

Durante il XVI Festival Internazionale di Mosca nel 1989 suscitò molto scalpore una retrospettiva intitolata "Il cinema dell'epoca totalitaria", dove vennero messi a confronto i più noti prodotti della cinematografia hitleriana, staliniana e mussoliniana tra il 1933 e il 1945. Contemporaneamente venne organizzata una tavola rotonda con un titolo analogo, "Il potere

* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Il cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical*, a cura di F. La Polla e F. Monteleone, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 351-369 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi sul cinema», III-IV)

totalitario e il cinema”, a cui parteciparono alcuni tra i più noti critici cinematografici che dell’argomento si erano occupati, fra cui Majja Turovskaja, Naum Klejman, Leonid Kozlov, il nostro Callisto Cosulich e Marcel Martini. In quella occasione si parlò molto del musical staliniano, si cercò di ripercorrere il cammino che portò alla incredibile popolarità del genere in Unione Sovietica¹. Sull’argomento uscirono poi alcuni rigorosi saggi di studiosi americani e russi²; recentemente ne ha riparlato Gian Piero Piretto nella sua stimolante indagine sulle mitologie culturali sovietiche (2001).

Il periodo che va dal 1930 al 1934 per il cinema sovietico è tra i più complicati: l’arrivo del sonoro lo prende alla sprovvista, non è facile adattare al nuovo mezzo espressivo le strutture produttive e distributive, le difficoltà tecniche e finanziarie sembrano insormontabili. Nel 1931 viene distribuito il primo lungometraggio sonoro a soggetto, *Putevka v žizn’* (*Il cammino verso la vita*), diretto da Nikolaj Ekk, ma la programmazione per qualche anno rimane caotica: film muti, film sonori, versioni mute di film sonori, versioni sonore di film muti. È un periodo che Giovanni Buttafava definisce “una specie di strana, enorme dissolvenza incrociata fra il muto che si va spegnendo lentamente e il sonoro che emerge, tra il cinema di ‘montaggio’ poetico, e il nuovo cinema narrativo, ‘di prosa’” (2000: 72). In particolare, il 1934 è un anno cruciale: in agosto c’è il primo Congresso degli scrittori con le nuove formulazioni del “realismo socialista”, la teoria dell’eroe positivo, la rappresentazione della realtà non nel suo presente ma nel suo divenire, nella sua prospettiva socialista ecc. Il 7 novembre, l’anniversario della Rivoluzione d’ottobre, c’è il trionfo del film dei “fratelli” (sono solo omonimi, anche se si usa chiamarli così) Georgij e Sergej Vasil’ev, *Ciapaiev*, trionfo preparato da articoli di fondo della *Pravda*, voluto dagli organi di partito. È l’inizio ufficiale di una sclerotizzazione, di una burocratizzazione nel settore cinematografico (e non solo,

come è noto) che non vedrà sosta fino alla morte di Stalin: il cinema diventa monopolio di stato. Vari elementi concomitanti contribuiscono al rafforzamento del fenomeno: abolizione di case di produzione e di distribuzione private, drastica riduzione dell'importazione (nel 1927 venti sono i film stranieri importati, nel 1937 nessuno) e della produzione (nel 1930 centoventotto film, nel 1933 ventinove), controllo sempre più capillare da parte del GUKF (Glavnoe Upravlenie Kinofotopromyšlennosti, Direzione Generale dell'Industria Cinematografica, fondato nel 1933) di progetti e sceneggiature, a cui viene attribuita una priorità di gran lunga maggiore rispetto al lavoro del regista³, pianificazione della produzione secondo direttive precise e indiscutibili. Circolano slogan sempre più minacciosi: scopo della Cinematografia è la mobilitazione delle masse ("Lottiamo per un'arte che riesca a commuovere milioni di spettatori, che arrivi a milioni di spettatori, che sia comprensibile da milioni di spettatori", *Sovetskoe kino* 1933, 5-6: 1), i film devono essere insieme ideologicamente corretti e commercialmente redditizi ecc... Comincia a prender piede la lotta al formalismo e a ogni genere di sperimentazione, che si scatenerà in tutta la sua violenza nel 1936: vittima illustre in campo cinematografico sarà Sergej Ejzenštejn con il suo *Prato di Bežin*, prima osteggiato in fase di sceneggiatura, poi ostacolato in ogni modo durante le riprese, infine definitivamente vietato come prodotto ideologicamente scorretto, pervaso da pericoloso misticismo. Vengono fissate con categorica chiarezza le tematiche su cui lavorare: prima di tutto esaltazione degli eroi caduti nella lotta per l'affermazione del socialismo, poi rappresentazione della vita quotidiana in un'epoca di transizione, dunque sottolineandone i lati positivi, infine intrattenimento del popolo con fini educativi. Boris Šumjackij, direttore del GUKF ed eminenza grigia del cinema sovietico fino al suo arresto per congiura trockista nel 1937, in un articolo del 1933 tuonava contro la scarsa qualità della produzione,

invocando un rafforzamento del “nucleo legato a Komsomol e partito” (Šumjackij 1933: 2) e auspicando il massimo sviluppo delle tendenze positive e progressiste, un’attenzione particolare ai problemi dell’industrializzazione, della difesa bellica dalla minaccia capitalistica, alle nuove forme di esistenza collettiva, alla grandiosa vittoria ottenuta con il primo piano quinquennale⁴. L’atmosfera di forzato ottimismo trovò la sua inquietante ratifica nella frase (tra le più citate nella seconda metà degli anni Trenta) pronunciata da Stalin al congresso degli stakanovisti: “Vivere è diventato più bello, vivere è diventato più allegro”⁵; e mentre l’atmosfera politica diventava sempre cupa e violenta a seguito dell’assassinio di Kirov (1 dicembre 1934), ormai per certo commissionato da Stalin, a cui segue una raffica di arresti, esecuzioni, condanne ad anni di lager, il regime invitava il pubblico delle sale cinematografiche a svagarsi, a prendere la vita con leggerezza. In questo clima nasce, non a caso, l’interesse del regime per il film musicale.

2. *Il debutto dell’allievo di Ejzenštejn*

Alle origini del primo film musicale sovietico c’è l’incontro tra Boris Šumjackij e un giovane assistente di Ejzenštejn, Grigorij Aleksandrov, appena rientrato dall’America, dove aveva passato, con il maestro, molti mesi, incontrando attori e registi hollywoodiani, girando in Messico il monumentale e sfortunatissimo *Que viva Mexico!*. Aleksandrov è un grande intrattenitore, i suoi racconti sull’esperienza americana sono straordinari, Šumjackij lo invita una sera nella dacia di Gor’kij, in realtà perché vuole farlo conoscere a un ospite non infrequente dello scrittore, e cioè Stalin⁶: il giovane piace al “padre dei popoli” e Šumjackij si sente autorizzato a fargli fare il primo passo autonomo nella regia. Sono anni che Aleksandrov lavora con Ejzenštejn: fin da quando, diciottenne appena congedato dall’Armata Rossa, si presenta in cappotto militare insieme al compaesano Ivan

Pyr'ev (che diventerà anche lui popolarissimo regista di film musicali a sfondo rurale) all'esame di ammissione allo Studio teatrale del Proletkul't, dove insegna appunto il ventitreenne Ejzenštejn. Al maestro piace l'allievo: lo fa lavorare come attore e assistente nei suoi primi spettacoli teatrali, *Il Messicano* (*Meksikanec*) da Jack London e in una folle versione "eccentrica" de *Il saggio* (riduzione di *Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty*, *Anche il più furbo ci casca*) di Ostrovskij. Poi, con lui comincia la grande avventura cinematografica, da *Sciopero* (*Stačka*) del 1924 e dalla *Corazzata Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*) del 1925 in poi. L'idea di un distacco dall'ormai storico assistente, di un suo debutto nella regia non convince del tutto Ejzenštejn: soprattutto per il genere, mai affrontato, che gli propone Šumjackij, una commedia musicale. Non va tuttavia dimenticato che nel 1934 Aleksandrov, come si è detto, è fresco di una lunga esperienza americana, di un attento esame della produzione hollywoodiana, e certamente non gli sono sfuggiti i primi film di Busby Berkeley, *Gold Diggers of 1933* e *42nd Street*, trionfi di sontuosa passione coreografica: se ne vedranno chiari echi soprattutto nella sua seconda prova, *Il Circo* (*Cirk*). Qual è la proposta di Šumjackij? Tradurre in film un successo teatrale leningradese: *Negozio di musica* (*Muzykal'nyj magazin*), testi di V. Mass e N. Erdman, musiche di I. Dunaevskij, messa in scena e interpretazione del maggior jazzista di quegli anni, Leonid Utesov, accompagnato dalla sua band. Popolarissimo ancor prima della rivoluzione, Utesov⁷ aveva vissuto negli anni Venti a Parigi, la Parigi di Mistinguette, Maurice Chevalier, Josephine Baker, e aveva sentito suonare grandi maestri come Ted Lewis e Claude Hopkins; tornato a Leningrado nel 1929, aveva riunito una band pescando i suonatori, vista la scarsa tradizione sovietica in fatto di jazz, nei maggiori teatri lirici del momento, il Mariinskij, il Michajlovskij, la Filarmonija. Il suo primo concerto ottiene un successo di pubblico incredibile, ma registra violenti attacchi da parte

dell'Associazione di Musicisti Proletari. Nemmeno la collaborazione con Šostakovič gli evita gli strali della critica di sinistra: l'unico ad aprirgli le porte è il compositore nonché direttore del Music-hall di Leningrado, Isaak Dunaevskij. Insieme inventano uno spettacolo con musiche jazz sulla vita quotidiana in un negozio di musica e lo intitolano appunto *Negoziato di musica*. Un successo enorme: e a Šumjackij viene l'idea di farne un film. Aleksandrov accetta, ma invece di fare una semplice versione filmica della commedia come gli veniva proposto, si mette al lavoro con i due autori, Mass e Erdman: ne esce una sceneggiatura interamente nuova, che prima ha il titolo provvisorio di *Commedia jazz (Džaz-Komedija)* poi *Il pastore di Abrau-Djurso (Pastuch iz Abrau-Djurso)* e infine *L'allegra brigata (Veselye rebjata)*. Protagonista un pastore con eccezionali doti musicali che dal natio *kolchoz* in Caucaso arriva a esibirsi, con una banda jazz chiamata appunto "Veselye rebjata", addirittura al Bol'šoj.

La sceneggiatura, sottoposta al controllo del Comitato per le questioni cinematografiche ("Komitet po delam kinematografii") sotto l'egida del GUKF, viene subito attaccata sia per insufficiente rigore ideologico sia per gli aperti richiami agli esempi del cinema borghese americano di Buster Keaton e Charlie Chaplin. Aleksandrov reagisce subito con chiarezza: la commedia sovietica è stata caricata di troppi contenuti, di troppe direttive, ha smesso di divertire, dunque, il primo compito da risolvere è di tornare a far ridere la gente di un riso genuino, semplice, autentico, senza sovrastrutture e insieme di dimostrare che in un'epoca di costruzione del socialismo si può vivere allegramente e coraggiosamente. Non va poi dimenticato che il protagonista è un pastore che diventa direttore d'orchestra e la protagonista una cameriera che diventa cantante. Non è questo un chiaro segno della positiva evoluzione della società socialista?⁸ Fra molte polemiche ma con il solido appoggio di Šumjackij, il film viene messo in lavorazione. Una lavorazione non facile: Aleksandrov,

in pieno accordo con il compositore Dunaevskij, vuol farne un film "tutto" musicale, dunque ogni scena viene costruita su una partitura, precedentemente scritta e provata. Un lavoro molto pesante e del tutto nuovo, sia per il regista sia per gli interpreti. terminate le riprese, si ripresentano le perplessità e le resistenze nate a proposito della sceneggiatura. Bubnov, capo del Commissariato per l'Istruzione, indignato per la vuota leggerezza del film, per l'assenza di rapporto con la realtà sovietica, per l'irrisoluzione della musica classica (Liszt e Chopin mescolati a brani di musica jazz) vuol vietare il film. Šumjackij aggira l'ostacolo, organizza una proiezione per Gor'kij: nella dacia arrivano rappresentanti del vicino *komsomol*, qualche scolaro della scuola del villaggio, alcuni scrittori. Gor'kij è entusiasta: non solo, vuol subito farlo vedere ai membri del Politburo e ottenere il beneplacito di Stalin in persona. La manovra ottiene l'effetto sperato. Nelle sue memorie, Aleksandrov cita la frase con cui Stalin avrebbe concluso la proiezione: "È come se fossi stato un mese in vacanza" (Alexandrov 1976: 13). Šumjackij coglie l'occasione e prima ancora di presentarlo al pubblico sovietico, decide di inserire il film tra quelli da presentare al II Festival Internazionale di Venezia del 1934. È la prima volta che l'Unione Sovietica affronta l'arena interazionale: al I Festival era assente. A Venezia il film ha un successo travolgente: chiude la rassegna tra plauso incondizionato della critica (i francesi lo definiscono la miglior commedia dell'anno), consensi entusiastici del pubblico e una coppa alla delegazione sovietica per la miglior selezione (insieme al film di Aleksandrov, sono presenti *Groza*, *L'uragano*, di V. Petrov; *Peterburgskaja noč'*, *Notte pietroburchese*, di G. Rošal', *Pyška* di M. Romm, *Ivan* di A. Dovženko, *Tri pesni o Lenine*, *Tre canzoni su Lenin*, di D. Vertov, *Čeljuskin* di A. Šafran). Šumjackij al rientro scrive un trionfalistico resoconto dell'avvenimento (1934), in cui, oltre a sottolineare l'unanime apprezzamento per il cinema sovietico non solo a Venezia, ma anche a Parigi e

a Varsavia, dove il gruppo di film sovietici viene ripresentato, manifesta le sue perplessità su alcuni prodotti del cinema europeo, parlando male di *Extase* di Machatý (con il famoso nudo di Hedy Lamarr, pura pornografia) e malissimo de *L'uomo di Aran* di Flaherty (puro estetismo).

3. *Un linciaggio organizzato*

Fresco degli applausi veneziani, *L'allegra brigata* viene finalmente presentato il 25 dicembre 1934 al pubblico sovietico: naturalmente è un nuovo trionfo. Le sale dove il film è programmato vengono prese d'assalto, gli incassi quasi pareggiano quelli di *Ciapaiev* (che resta però insuperato), le canzoni raggiungono vette di popolarità inusitate, la "Marcia dell'allegra brigata", leitmotiv che apre e chiude il film, viene addirittura intonata (dopo l'Internazionale, ovviamente) dai delegati al Congresso degli stakanovisti nella seduta finale, alla presenza di Ždanov e Vorošilov. Ben altra cosa la reazione della stampa: viene messo in atto un vero e proprio linciaggio del film, riaffiorano con inusitata virulenza le accuse mosse alla sceneggiatura. Aleksej Surkov, in una riunione dell'Unione degli Scrittori, accusa i responsabili del film di "inseguire il divertimento e la risata a tutti i costi [...]. *L'allegra brigata* è frutto di un'indegna ideologia 'da limonata', e un'apoteosi della pura volgarità [...], una presa in giro del pubblico e dell'arte" (Frolov 1976: 30). La *Literaturnaja gazeta* rincara la dose: parla del film come di "un volgare errore", sostiene che è una "barricata di cartone dei difensori della commedia senza idee [...]. Che ci sia una buona canzone va bene, ma quando la buona canzone non riflette l'autentico uomo sovietico che non solo canta ma crea, lotta, vince, va malissimo" (15 marzo 1935: 3). E arriva addirittura ad accusare Aleksandrov e Dunaevskij di plagio (la "Marcia" sarebbe copiata da un motivo messicano già utilizzato dal film americano di Jack Conway *Viva Villa!* dello stesso anno). Alla

fine sulla *Pravda* (8 aprile 1935: 2) prende con autorevolezza la parola Šumjackij e, pur ammettendo alcuni limiti del film (sceneggiatura dispersiva, priva di solida trama, eccesso di *sketches* comici senza legame con il soggetto, lunghezza di alcune sequenze: tutti difetti che verranno, come si vedrà, prontamente corretti nel film successivo, *Il Circo*) chiude la polemica a favore di Aleksandrov, che così viene consacrato regista di regime e insignito, non a caso in quello stesso anno, dell' "Ordine della Stella Rossa" (unico civile tra gli insigniti), "per il coraggio e l'audacia con cui ha superato le difficoltà della commedia cinematografica" (Alexandrov 1976: 186). Tre anni dopo anche la star de *L'allegra brigata Ljubov' Orlova* riceverà (ma per il film successivo, *Il Circo*) l'"Ordine della Bandiera rossa del lavoro".

Tutti i torti non li aveva chi accusava il film di fragilità e inconsistenza. La trama, come si è già accennato, è esilissima: un pastore del Caucaso, col pallino della musica, diventa dopo una serie di rocambolesche avventure, direttore di un'orchestra jazz che trionfa al Bol'šoj (!) e star del numero più importante dell'orchestra diventa una servetta con una magnifica voce soprano. Più che sulla trama, il film si regge in realtà su cinque episodi densi di gag irresistibili, retti da un ritmo comico strepitoso. Ma andiamo con ordine. Intanto i titoli di testa: un cartone animato dove compaiono le facce di Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton e subito dopo la scritta "non compaiono in questo film". Poi i nomi dei protagonisti, Leonid Utesov e Ljubov' Orlova, e una misteriosa Mar'ja Ivanovna a cui segue un grande punto interrogativo. Compare subito dopo l'immagine di una mucca: una mucca, infatti, è la protagonista del primo episodio, come vedremo.

Il film si apre poi con la celeberrima "Marcia dell'allegra brigata" ("Marš veselych rebjat"): il pastore Kostja Potechin al suono del suo piffero esce dal *kolchoz* "Limpida fonte", seguito da un gregge composto da capre, maiali, buoi, mucche, con a

capo la veterana e un po' rimbambita Mar'ja Ivanovna. All'appello musicale di Kostja, ogni animale risponde col suo verso: un muggito, un belato, un nitrito. L'allegra brigata procede tra l'entusiasmo di contadini e villeggianti (siamo in un luogo di villeggiatura sulle rive del Mar Nero) e arriva in vista del mare. Ecco il ritornello della "Marcia" (tanto piaciuto agli stakanovisti): "La canzone ci aiuta a costruire e a vivere / Come un amico ci chiama e ci guida / E chi marcia nella vita sulle note di una canzone / Non si perderà mai da nessuna parte".

4. *Cinque episodi*

Primo episodio: una serata con ospiti indesiderati. Scambiato sulla spiaggia, dove è andato a fare il bagno, per il noto direttore d'orchestra Frashini, Kostja viene invitato dalla bella Elena ad una serata al distinto e borghesissimo pensionato "Cigno nero". Kostja, sedotto da Elena, chiude il gregge nel suo recinto e si reca, ignaro dello scambio, alla serata, dove gli ospiti, tutti in abiti da sera, lo invitano a suonare qualcosa. L'unica cosa che l'ingenuo Kostja sa suonare è la sua marcia: così estrae il piffero e intona le prime note. Il gregge, il cui recinto non è lontano dal pensionato, ode il richiamo, abbatte lo steccato e si dirige in massa, salendo le scale, verso l'elegante pensionato. E mentre gli ospiti ascoltano estasiati Kostja che suona la sua marcia nel salotto, Mar'ja Ivanovna e l'intero gregge irrompono nella sala da pranzo e divorano le prelibate pietanze, distruggendo e calpestando porcellane e cristalli. Invano la servetta Anjuta cerca di arrestare l'invasione: ormai i fedeli compari di Kostja sono dappertutto, chi adagiato in un grande piatto di portata (un porcellino, scambiato poi da un ospite per un arrosto bello e pronto), chi sdraiato nel letto della madre di Elena (la mucca Mar'ja Ivanovna) e via. L'episodio si conclude con una forsennata serie di gag, di 'incontri' tra la distinta clientela sbalordita del "Cigno nero" e l'allegra brigata di Kostja, tra urla, svenimenti, orrore, disperazione.

Secondo episodio: la serata al *Music-hall*. Passa un mese e Kostja (senza una vera ragione, i nessi del film, come si è detto, sono molto aleatori) si trova a gironzolare per Mosca e capita di fronte all'illuminatissimo ingresso del *Music-hall*. Scambiato per un facchino, gli viene messo in mano un cesto di fiori destinato a decorare il palcoscenico durante l'esibizione, in programma quella sera, del celebre direttore Frascini, già noto allo spettatore. Il concerto sta per cominciare, il direttore è in ritardo: per una serie di equivoci, accidenti, scambi di persona, inseguimenti, Kostja si trova, in frac, al posto del direttore, con tutti i riflettori puntati su di lui. Stordito, vede in un palco la bella Elena e cerca di attirare la sua attenzione: comincia a gesticolare in modo scomposto, ma l'orchestra, che lo prende per il vero direttore, obbedisce ai suoi comandi e attacca con grande sentimento un brano di Liszt. Alla fine, il successo è strepitoso: ma intanto arriva il vero Frascini e riprendono equivoci e inseguimenti. L'episodio si conclude con la fuga di Kostja insieme ai componenti di una banda di jazz, chiamata "allegra brigata", che lo accolgono come loro direttore.

Terzo episodio: la prova d'orchestra che finisce in rissa. È un brano d'antologia, uno degli episodi più famosi, più celebrati. L'"allegra brigata" comincia una prova nella camera di uno degli orchestrali. Tra loro nasce una discussione sul ritmo da seguire in un certo brano, dalle urla si passa agli insulti, dagli insulti alle botte. Ognuno prende il proprio strumento e lo usa come corpo contundente: così si ottiene una doppia partitura, quella "esterna" che scandisce il match tra gli orchestrali e quella "interna" che intonano gli strumenti prima di essere distrutti, ognuno con il proprio ultimo lamento. Interrotta la rissa dal capocaseggiato (una sorta di generale in gonnella), l'orchestra viene espulsa.

Quarto episodio: il funerale. Per poter continuare la prova, l'orchestra si mette al seguito di un funerale e improvvisa per

strada l'accompagnamento musicale: quando il poliziotto li controlla, gli orchestrali suonano la marcia funebre di Chopin, appena quello volta lo sguardo, si scatenano in numeri allegrissimi, con Kostja alla direzione che scandisce l'esibizione con passi di danza. In realtà l'"allegra brigata" è attesa al Bol'soj dove deve esibirsi in una serata per dilettanti. Li coglie un acquazzone, si pigiano tutti sulla carrozza del servizio funebre al termine della cerimonia e per poche copeche si fanno portare al Bol'soj. Durante il percorso incontrano la servetta Anjuta, cacciata dalla padrona di casa perché ha una voce più bella e sicura della figlia Elena (che vorrebbe diventare soprano e fa vocalizzi stonaticissimi, mentre Anjuta azzecca sempre la nota giusta) e la caricano insieme a loro. Arrivati al Bol'soj, tutti scendono in fretta per non pagare, così il vetturino afferra Anjuta, l'ultima a scendere, e la trattiene in ostaggio.

Quinto episodio: la serata al Bol'soj. Bagnati fradici, con gli strumenti pieni d'acqua, gli orchestrali, già in ritardo, vengono immediatamente mandati in scena. Ma al primo accordo, è un diluvio: qualsiasi nota cerchino di emettere, ottengono solo schizzi, getti, spruzzi. Pronta a tutto pur di non rinunciare all'esibizione, l'"allegra brigata" improvvisa un concerto di strumenti "a fiato": ognuno imita con la voce uno strumento, sempre sotto la guida dell'imperterrito Kostja. Intanto Anjuta viene rilasciata dal vetturino (anzi dai vetturini, perché uno si è infilato nella cassa del morto a smaltire una sbronza) e si presenta in palcoscenico, con addosso una coperta da cavallo e un lampione della carrozza in mano. Invitata a unirsi all'orchestra, si mette a cantare, improvvisa un numero di danza, diventa infine la vera attrazione della serata; l'orchestra, recuperati gli strumenti, riprende a suonare e con Anjuta in testa, seguita dall'intero coro e corpo di ballo del Bol'soj, intona a pieno volume la "Marcia" che aveva aperto il film, questa volta in versione sinfonica e in un finale travolgente e trionfale.

5. Correzione di rotta

Concludendo, *L'allegra brigata*, con la sua sgangherata comicità, è un film riuscito. Riuscito ma, per l'Unione Sovietica del 1934, pericoloso: troppa improvvisazione, troppa anarchia, troppo spazio al disordine, troppa scanzonata irrisione di norme e convenzioni. Il genere commedia musicale funziona, far ridere è ottima cosa, ma va rispettato il codice ideologico ormai imposto in tutte le arti. Possiamo dunque affermare che *L'allegra brigata* apre un genere e, in certo senso, subito lo chiude. La commedia musicale allegramente libera e senza senso non può aver posto in un sistema di rigido controllo ideologico di tipo totalitario. Rinascerà o meglio continuerà a esistere come commedia musicale, appunto, "ideologica", un nuovo genere, con musiche, testi, gag rigorosamente subordinati a contenuti propagandistici, di volta in volta approvati e sanzionati da commissioni e da burocrati. E così, con questa indispensabile correzione di rotta, Aleksandrov gira la sua seconda commedia musicale, *Il Circo (Cirk)* del 1936⁹, che ovviamente non susciterà alcuna polemica, anzi avrà il pieno consenso della critica più o meno allineata (del tutto indipendente nel 1936 era impensabile). Le analogie con *L'allegra brigata* sono molte: anche qui pieno sostegno di Šumjackij, quindi buona copertura politica, anche qui un testo teatrale di successo, *Sotto il tendone del circo (Pod kupolom cirka)*, firmato da una coppia di letterati molto famosa, Il'ja Il'f e Evgenij Petrov. Al lavoro di sceneggiatura si unisce il fratello di Petrov, Valentin Kataev: ma fin dalle prime battute gli autori della commedia mal tollerano il pesante intervento di Aleksandrov (leggi Šumjackij), che richiede continue modifiche di marchio ideologico (la protagonista da tedesca diventa americana, la parata del primo maggio deve chiudere il film) e una insistente deviazione verso il melodramma, estraneo al testo originale. Dopa qualche mese Il'f e Petrov danno le dimissioni da sceneggiatori e partono per l'America (da questa

loro esperienza nascerà l'ultima loro opera in collaborazione, *L'America a un piano, Odnoetažnaja Amerika*). Aleksandrov chiama allora un altro letterato, Isaak Babel', a sistemare i dialoghi di un lavoro che porta ormai solo la sua firma (Babel', arrestato nel 1940, sparirà dai titoli di testa): ultimata la sceneggiatura, approvata a pieni voti dagli organi appositi, le riprese possono cominciare. È il 1935.

Per rendersi conto della già accennata correzione di rotta che subisce il musical staliniano dopo la realizzazione de *Il Circo* – cui seguiranno di Aleksandrov *Volga-Volga* del 1938 e *Il cammino radioso (Svetlyj put')* del 1940 e poi tutti i film “rurali” di Ivan Pyr'ev – basta evidenziare i temi portanti del film: conflitto comunismo / capitalismo e superiorità del primo sul secondo (non va dimenticato che dal 1933 Hitler è al potere e nel 1935-36 Mussolini muove alla conquista dell'Impero con la sua guerra d'Africa), piena democrazia raggiunta dall'Unione Sovietica (la Costituzione staliniana viene emanata proprio al termine della lavorazione del film, nel 1936) di fronte all'intolleranza e al trionfante razzismo dei paesi capitalisti, esaltazione dell'Unione Sovietica come asilo dei perseguitati, superiorità dell'Unione Sovietica nelle invenzioni e nella tecnica, ottimismo e serenità nell'affrontare il futuro. Un'analisi del film ci porta a una prima conclusione: qui c'è una storia ben strutturata, dei personaggi a tutto tondo, dei numeri musicali solidamente collegati alla storia, nessuna improvvisazione, nessuna incongruenza narrativa.

6. *Un circo ideologico*

Nei titoli di testa, una trovata: su un muro campeggia il manifesto de *L'allegra brigata*, un attacchino gli incolla sopra quello de *Il Circo*. Dunque, una prima strizzata d'occhio allo spettatore: tra i due film una continuità esiste.

Primo episodio: fuga dall'America razzista. In una cittadina americana di provincia, Marion Dixon, nota star circense, fugge

inseguita da una folla inferocita (gli inseguitori americani sono tutti brutti, grassi, urlanti): stringe tra le braccia un neonato, frutto di una relazione con un uomo di colore. Riesce a salire sull'ultimo vagone di un treno già in movimento: entra in uno scompartimento e si abbatte affranta sul sedile. Di fianco a lei siede un impresario tedesco, certo Kneischitz (torvo, bruno, capelli imbrillantinati, baffetti), che subito la scrittura per una tournée in Unione Sovietica. Il numero di Marion è "Volo sulla luna": sparata da un cannone, raggiunge un trapezio a forma di mezza luna dove canta un motivo orecchiabile ("Mary crede nei miracoli! Mary vola su nei cieli!"). Per sottolineare l'appartenenza di Marion al mondo borghese bigotto, il regista le fa fare il segno della croce prima di iniziare il numero; e nella scatola del trucco in cui si specchia prima di comparire nell'arena c'è un vistoso crocefisso. Il numero ha un successo enorme: e il direttore del circo dove Marion si esibisce propone a un trapezista appena congedato dal servizio militare (le divise sono sempre bene accette), il bel Martynov, biondo e aitante, di inventare un numero ancora più spettacolare, "Volo nella stratosfera". Il numero viene lanciato con la frase: "Record mondiale degli artisti sovietici, ultima meraviglia della tecnica circense!". Per un equivoco, la valigia di Martynov finisce nel camerino di Marion: aprendola per sbaglio la donna vede la foto del baldo trapezista e subito se ne innamora. L'amore viene rafforzato da una visita di lui all'albergo di lei (magnifico, con vista sulla piazza Rossa: in realtà si tratta dell'albergo Moskva, che nel 1936 non era ancora terminato, ma veniva considerate il più lussuoso e esclusivo della capitale). Al pianoforte egli intona la "Canzone della Patria", ("Vasta è la mia terra natia"), nuovo indovinatissimo frutto della coppia, già ampiamente rodato ne *L'allegria brigata*, Lebedev-Kumač (paroliere) e Dunaevskij (compositore), motivo immediatamente popolarissimo, che diventa poco dopo sigla di Radio Mosca e carillon delle torri del Cremlino.

Il testo è un inno alla magnifica terra russa: “Vasta è la mia terra natia / Ricca di boschi, campi, fiumi! / Non conosco altro paese / In cui l’uomo respiri con tanta libertà”. Il testo della canzone continua riassumendo alcuni dei temi ispiratori del film: superiorità dell’Unione Sovietica dove regna pace, serenità, allegria, ma dove si è pronti a reagire a qualsiasi minaccia: “Sul paese soffia un vento primaverile / Di giorno in giorno vivere diventa più gioioso / E nessuno al mondo è capace / Di ridere e amare meglio di noi! / Ma severi aggroteremo le ciglia / Se un nemico intenderà distruggerci / Amiamo la Patria come una sposa / La difendiamo come una dolce madre!”. La canzone viene, seduta stante, intonata con forte accento inglese da Marion, occhi negli occhi con Martynov, tra uno sventolare di seriche tende e un luccicare di stelle sulle torri del Cremlino. Sullo sfondo il pianto di un bimbo: ah!, Marion nasconde al nuovo amore il suo peccato e aumenta il volume del canto. Ma ormai la trasformazione è avvenuta: Marion non è più una star borghese frivola e vanitosa, ha capito di trovarsi in un paese dove raggiungerà la felicità più completa. È a Kneischitz che, in una violenta scenata di gelosia, le rinfaccia gioielli e *toilettes* comprati per lei, Marion risponde: “La Marion per cui li hai comprati non esiste più”. Kneischitz mette in atto tutta la sua bieca perfidia borghese (è un nazista da manuale, con qualche tratto somatico – pettinatura, baffetti – vagamente hitleriano) cerca di intralciare la storia di Marion e Martynov, sottrae lettere d’amore destinate a Martynov, fa aumentare di peso con caloriche torte Rajka, figlia del direttore del circo e partner di Martynov (che infatti, nella prova del nuovo numero, cade e si ferisce) ecc. Finalmente c’è la “prima” del “Volo nella stratosfera”: Rajka volutamente ritarda in modo da permettere a Marion di sostituirla e di coronare il sogno d’amore anche professionalmente. “Volo nella stratosfera” è un numero coreograficamente sontuoso, di una spettacolarità di cui Aleksandrov è certamente debitore a Berkeley:

lanciata da un cannone verso la stratosfera, Marion viene raggiunta da Martynov, catapultato verso l'alto. Poi scende con un paracadute su una piattaforma girevole. La tela del paracadute copre la piattaforma: quando viene sollevata, scopre una piramide di cerchi concentrici di ballerine che si muovono in perfetta sincronia agitando fiaccole, mentre da una scala coi gradini illuminati scende Marion accompagnata da Martynov.

Nel numero trionfalmente hollywoodiano irrompe però l'ideologia, la lotta al razzismo: il perfido Kneischitz interrompe la coreografia, trascina il bimbo nero ai piedi della piramide tra lo stupore delle ballerine, grida: "Questo è suo figlio! Una donna così non ha posto in una società civile!". Non l'avesse mai detto: il bimbo gli viene sottratto dal pubblico che intona una dolce ninna-nanna, passandoselo di mano in mano. Non basta il rifiuto del razzismo, ci si aggiunge la difesa delle minoranze: a passarselo e a intonare la ninna-nanna ciascuno nella propria lingua è prima una *njanja* russa doc, poi un ucraino, un tataro, un uzbeko, un georgiano, un ebreo (il grande attore Michoels in un cammeo di pochi secondi) e infine un nero. Ecco il testo della ninna-nanna: "Arriva il sonno sul tuo capo / Forte forte arriva il sonno / Cento strade, cento vie / Sono aperte davanti a te / Dormi, mio tesoro / Tu sei ricco, ricco / Tutto è tuo, tutto, tutto! / Le albe e i tramonti...". E il direttore del circo commenta: "Nel nostro paese amiamo tutti i bimbi, perciò fatene tanti, neri, bianchi, gialli, tutti quelli che volete, anche azzurri o rosa!". L'apoteosi propagandistica si raggiunge nel finale. Dunque, tutto è risolto, dunque la felicità è possibile per chiunque in Unione Sovietica, Martynov abbraccia Marion (e subito diventa Mascia, diminutivo di Mar'ja) che bacia il figlioletto e tutti intonano la "Canzone della Patria". Poi dissolvenza: parata del primo maggio sulla piazza Rossa, sventolare di bandiere, marcia militare, drappelli di ginnasti e scolari, si intravedono le effigi di Marx, Lenin, Stalin. Marion, Martynov, Rajka, continuando a

cantare la “Canzone della Patria”, si uniscono alla marcia, tutti vestiti di bianco, tra un tripudio di stendardi. Rajka chiede a Marion-Mascia: “Ora capisci?”, lei risponde estasiata: “Sì, ora capisco!” (alla domanda rivolta da Rajka a metà film: “Capisci che in Unione Sovietica tutto è possibile?”, Marion aveva risposto: “Non capisco”).

7. *Tutti eroi, appassionatamente*

C'è poco da aggiungere. Questo è lo schema delle commedie musicali tra il 1936 (data del *Circo*: come ho spiegato, non userei il 1934, data dell'anomala *Allegra brigata*) e i primi anni Cinquanta, con un'accentuazione crescente del lato propagandistico e ideologico (andrebbe analizzato, per capire che eccessi si siano potuti raggiungere, il quarto film della coppia Aleksandrov-Orlova, *Il cammino luminoso*, cammino della protagonista da semplice operaia a eroe del lavoro, con finale stretta di mano di uno Stalin invisibile ma dipinto sulla radiosa espressione della premiata). La definizione di cinema totalitario (e in questo senso di commedia musicale totalitaria) credo non sia fuori luogo. Oggi, quelle commedie musicali, tranne *L'allegra brigata*, sono tutte intollerabili se se ne analizza il contenuto, se si guardano come prodotti del mito staliniano di un'Unione Sovietica come migliore dei mondi possibili, dove “vivere è diventato più bello, vivere è diventato più allegro”. Intollerabili perché coincidono con lo scatenarsi del terrore in tutta la sua efferatezza (un mese prima della “prima” de *L'allegra brigata* c'è l'assassinio di Kirov), con i grandi processi contro i “sabotatori trockisti”, con gli arresti di massa, con i milioni di deportati nei lager siberiani. Va tuttavia sottolineato un elemento importante: la grande professionalità della confezione. Le musiche e i testi delle canzoni (nel caso di Aleksandrov sempre firmate dalla coppia Lebedev-Kumač-Dunaevskij) sono orecchiabili, piacevolissime, un misto tra operetta viennese, melodia popolare, marcia militare

con qualche moderata inflessione sentimentale e qualche sdolcinata pretesa letteraria; gli interpreti sono di ottimo livello, a partire dalla Orlova (protagonista di tutti i film di Aleksandrov, nonché sua moglie nella vita), che resta una delle pochissime vere dive del periodo prebellico (presenza, voce, danza, look platinato), con una popolarità paragonabile solo a certi modelli occidentali (Marlene Dietrich o Judy Garland); alcune gag sono davvero riuscite (nel *Circo* quella dove il fidanzato di Rajka, per una serie di equivoci, resta imprigionato nella gabbia dei leoni, riesce a tenerli a bada e a farli fuggire sventolando davanti ai loro poco amichevoli musci un mazzo di fiori, poi, appena liberato, sviene di fronte a un cagnolino che gli abbaia contro, o i numeri del circo con le biciclette); alcuni numeri coreografici sono spettacolari (ma sono più inediti, rispetto ai modelli americani, quelli 'rurali' e kolchosiani di Pyr'ev); soprattutto dietro la macchina da presa c'è Aleksandrov che, nonostante tutto, è cresciuto alla scuola di Ejzenštejn.

NOTE

¹ Molti interventi vennero pubblicati in tre numeri consecutivi di *Iskusstvo Kino* (1990) 1: 111-120, 2: 109-117, 3: 100-112.

² Taylor, Spring 1993; Egorova 1997.

³ In un editoriale non firmato, intitolato non a caso "O samom glavnom" ("La cosa più importante") Sovetskoe kino dichiara che "la cosa più importante, l'elemento decisivo del nostro lavoro è la sceneggiatura. Dalla sceneggiatura dipende tutto: la qualità ideologica, la correttezza politica, la validità artistica" (Sovetskoe kino 1933, 5-6: 1-3).

⁴ Molto materiale sull'involuzione totalitaria del cinema sovietico negli anni Trenta si trova nel volume collettivo Mamatova 1995.

⁵ Sull'appropriazione del riso da parte del potere staliniano vedi i capitoli V e VI in Piretto 2001.

⁶ Le notizie sull'incontro sono riportate da Kušnirov 1993: 96-97.

⁷ Notizie su Utesov e in generale sul jazz in URSS si trovano in Starr 1994: 144-156, oltre che nei ricordi dello stesso Utesov 1939, 1961.

⁸ Dichiarazioni rilasciate a Komsomol'skaja Pravda, 17 agosto 1933: 3.

⁹ *All' Circo* sono state dedicate alcune interessanti analisi: K. Dobrotvorskaja 1992: 25-37; M. Ratchford 1993: 83-93; Taylor 1996: 601-620.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Aleksandrov, Grigorij (1976), *Epocha i kino [L'epoca e il cinema]*, Moskva, Izd. Političeskoj Literatury.

Buttafava, Giovanni (2000), *Il cinema russo e sovietico*, Venezia, Marsilio.

Dobrotvorskaja, Karina (1992), "Cirk Aleksandrova", *Iskusstvo Kino*, 11: 25-37.

Egorova, Tatiana (1997), *Soviet Film Music. A Historical Survey*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997.

Frolov, Ivan (1976), *Grigorij Aleksandrov*, Moskva, Iskusstvo.

Iskusstvo Kino (1990), 1: 111-120; 2: 109-117; 3: 100-112.

Komsomol'skaja Pravda (1933), 17 agosto.

Kušnirov, Mark (1993), *Svetlyj put' ili Carli i Spenser [Il cammino luminoso o Charlie e Spenser]*, Moskva,

Literaturnaja gazeta (1935), 15 marzo.

Mamatova, Lilija, ed. (1995), *Kino: politika i ljudi: (30-e gody) [Cinema: la politica e la gente (anni Trenta)]*, Moskva, Materik.

Piretto, Gian Piero (2001), *Il radioso avvenire*, Torino, Einaudi.

Pravda, 1935, 8 aprile.

Ratchford, Moira (1993), "Circus of 1936: Ideology and Entertainment under the Big Top", *Inside Soviet Film Satire. Laughter with a Lash*, ed. Andrew Horton, Cambridge, University Press: 83-93.

S.N., (1933), "O samom glavnom", *Sovetskoe kino*, 5/6: 1-3.

- Spring, Derek, Taylor, Richard, eds. (1993), *Stalinism and Soviet Cinema*, London and New York, Routledge.
- Starr, Stephen Frederick (1994), *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union*, New York, Limelight Editions.
- Šumjackij, Boris (1933), "Tvorčeskie voprosy templana" [*Questioni creative di pianificazione tematica*], *Sovetskoe kino*, 12.
- Šumjackij, Boris (1934), *Sovetskij fil'm na meždunarodnom kinofestivale* [*Il film sovietico al festival internazionale*], Moskva, Kinofotoizdat.
- Taylor, Richard (1996), "The Illusion of Happiness and the Happiness of Illusion: Grigorii Aleksandrov's *The Circus*", *The Slavonic and East European Review*, 4, 74: 601-620.
- Utesov, Leonid (1939), *Zapiski aktera* [*Appunti di un attore*], Moskva, Iskusstvo.
- Utesov, Leonid (1961), *S pesnej po žizni* [*Con la canzone nella vita*], ed. Ju. Dmitriev, Moskva, Iskusstvo.

