

SENZA CATEGORIA

Sperimentazione, controllo e anarchia

Il musical sovietico ai tempi del terrore staliniano.

di [Daniele Dottorini](#) – 23 Giugno 2025



Tra il 1928 e il 1935 – anni in cui l'Unione Sovietica attraversa la transizione dal cinema muto al sonoro – l'idea dell'immagine audiovisiva esercita un grande fascino. Le sue potenzialità diventano oggetto di discussioni serrate, coinvolgendo artisti, cineasti e teorici in dibattiti intensi.

Il tema non era da poco. La paura che il cinema si riducesse a un mero effetto mimetico del reale – a una superficiale copia dell'apparenza – scuote profondamente i grandi autori degli anni venti. L'idea di veder distrutta una forma artistica che, grazie al montaggio, aveva raggiunto livelli di raffinatezza e profondità senza precedenti, attraversava le menti dei protagonisti dell'epoca. Eppure, la potenza espressiva del suono affascinava tutti, soprattutto se intesa come forma complessa e stratificata, fatta di parole, rumori e, soprattutto, musica.

Sì, la musica. **La dimensione musicale – con la sua struttura, le sue forme compositive – diventa il modello per una serie di sperimentazioni che, in quegli anni, non trovano**

eguali altrove. Altri paesi, forse più rapidi nell'adottare la nuova tecnologia del sonoro, si mostrano però meno capaci di "giocare" con essa. Naturalmente, le eccezioni non mancano: basti pensare a *Tempi moderni* di Chaplin o a *La cagna* di Renoir. Ma, appunto, si tratta di eccezioni.

Nel manifesto *Il futuro del sonoro. Una dichiarazione* (conosciuto anche come *Manifesto sull'asincronismo*), i tre firmatari – Sergej M. Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin e Grigorij Aleksandrov – affermano che il futuro del cinema sonoro risiede nella sua capacità di pensarsi come forma audiovisiva in senso musicale. **Il suono, sostengono, deve essere contrappuntistico: non banalmente mimetico, ma costruito anche in chiave asincronica, separato dalla fonte che lo produce o persino assente quando essa è visibile.** Solo in questo modo il montaggio potrà elevarsi a un livello superiore di complessità: quello che Ejzenštejn definisce "montaggio verticale", o che Pudovkin descrive come la coesistenza di due ritmi differenti del montaggio.

Il montaggio, dunque, può essere concepito come una forma musicale, fondata su strutture proprie della teoria della composizione. È in questo clima che prendono avvio numerose sperimentazioni, sia nei primi film sonori, sia in opere che alludono al suono e alla musica. Basti ricordare alcune immagini di film usciti nel 1930: la sequenza iniziale, musicale e poi rumoristica, di *Entusiasmo (Sinfonia del Donbass)* di Dziga Vertov; la danza silenziosa di Vasilij in *La terra* di Aleksandr Dovženko; o ancora il visionario montaggio audiovisivo di *Romance Sentimentale*, piccolo gioiello realizzato in Francia da Ejzenštejn e Aleksandrov.

Quando il sonoro si afferma pienamente, a partire dalla metà degli anni trenta, musica, canto e danza irrompono nella struttura narrativa dei film. Non si tratta ancora di musical in senso proprio, ma piuttosto di una forza musicale che si manifesta nelle canzoni patriottiche cantate da soldati, cittadini e reduci, da soli o in gruppo. Le canzoni uniscono, evocano valori e ideali, permettono ai personaggi di riconoscersi, astraendosi dalle contingenze quotidiane. **Sono anni caotici, in cui alla sperimentazione ipertrofica si affianca la ricerca (che viene dall'alto) di un canone narrativo più convenzionale.**

La musica, dunque, si configura come possibile modello formale di un nuovo montaggio e come dimensione sperimentale del cinema. Tuttavia, non è ancora il fondamento di un genere autonomo come il musical, che non è tra gli interessi della generazione che ha esordito nel muto. Ma potrebbe diventarlo? È ciò su cui riflette Aleksandrov durante il lungo viaggio in Occidente che intraprende con Ejzenštejn ed Eduard Tissé.

Negli Stati Uniti, Aleksandrov divora affascinato le immagini del cinema slapstick, la commedia folle e poetica di Chaplin (con cui diventa amico), la potenza del corpo indistruttibile di Keaton e di altri artisti. **Il giovane assistente di Ejzenštejn coglie subito il potenziale rivoluzionario della comicità fisica e assiste alla nascita delle prime forme di musical cinematografico, rimanendo affascinato dalle coreografie geometriche di Busby Berkeley, grande inventore di scritte visive di corpi danzanti.**

Tornato in URSS, Aleksandrov si distacca da Ejzenštejn – che non condivide il suo entusiasmo per il musical – e riesce a ottenere da Boris Šumjackij, allora capo della cinematografia URSS, l'autorizzazione a realizzare una commedia musicale pienamente sovietica. Šumjackij, prima di essere condannato per tradimento nel 1938, fu uno dei principali promotori della svolta anti-sperimentale del cinema sovietico a metà degli anni trenta, nonché tra i più accesi oppositori della visione teorica e poetica incarnata proprio da Ejzenštejn. Eppure l'idea del musical solletica le menti dei dirigenti della macchina cinematografica sovietica. In fondo non era stato lo stesso Stalin a dichiarare, nel decennio più sanguinoso della storia dell'URSS: "Ora siamo un paese più allegro"?

L'eccedenza del potere, la follia lucida e terribile delle purghe staliniane si accompagna ad una (auto)rappresentazione di felicità assoluta, di allegria di vivere, di euforia. **È la completa schizofrenia del Paese quella che determina l'atmosfera creativa in cui l'ex assistente di Ejzenštejn si accinge a realizzare il primo musical sovietico.**

Aleksandrov si mette al lavoro, e il risultato è uno dei più grandi successi di pubblico dell'epoca: *Ragazzi allegri* (1934). Il film sorprende e spiazza. **Per Aleksandrov, il musical è una forma completamente svincolata dal realismo: una forma astratta per eccellenza, dominata da linee di fuga, movimento, gioco antirealistico e surrealista, rovesciamento grottesco del mondo.** L'idea del film è radicale: tutta la struttura è costruita secondo una serie di partiture musicali che ne determinano il montaggio, il ritmo e la dimensione di visibilità. La narrazione è ridotta al minimo, quasi una fragile e illusoria copertura del cinema inteso come energia liberatoria, potenza audio-visiva. Echi surrealisti e della commedia più anarchica di Chaplin e Keaton riecheggiano costantemente lungo il film: cortei di animali che invadono una casa altolocata che quasi anticipano le immagini degli animali incontrollabili di Buñuel, fughe impossibili, inseguimenti senza fine come nei film Keystone, distruzione graduale e inarrestabile dei luoghi "sacri" della cultura e della società (la villa padronale, il teatro). **L'anarchia della narrazione è garantita dall'accumulo di situazioni folli, visivamente potenti, in cui il montaggio si fa totalmente musicale, sincopato più che asincronico** (riprendendo ciò che lo stesso Aleksandrov scriveva nel manifesto sull'asincronismo qualche anno

prima).

Il regista costruisce il film come una partitura jazz, fatta di "quadri" scissi dal punto di vista strettamente logico-narrativo gli uni dagli altri. **Il musical diventa allora pura libertà creativa, anarchica (nel risultato, non nel metodo realizzativo che era al contrario rigorosissimo).** Il film è dunque piena euforia, eccesso delle forme e della vitalità di gesti e personaggi. Il successo del film è enorme (anche a Venezia, dove viene presentato), ma la libertà creativa che lo ha permesso viene in un certo senso limitata a partire dal secondo film di Aleksandrov, *Circo*, del 1936.

Qui la dimensione narrativa riacquista forza, ridiventa il cemento dell'opera; la dimensione euforica e libertaria di *Ragazzi allegri* viene in un certo senso limitata, irregimentata. Anche *Circo*, così come gli altri musical realizzati da Aleksandrov negli anni trenta sarà un successo in URSS, ma il musical sovietico ha decisamente imboccato una strada particolare: **quella che tiene insieme da una parte la vena folle e libertaria dell'immagine "resa" musica e dall'altra l'esigenza del controllo narrativo, della sceneggiatura rigorosa, strutturata narrativamente in modo da non eccedere rispetto ai canoni del realismo socialista.**

Stalin ama particolarmente il musical e ne ama appunto l'euforia, l'allegria che in esso trapela, eppure quei film non cessano, rivisti oggi, di creare turbamento, proprio in virtù della schizofrenia che li investe. Tutto sembra tenersi e al tempo stesso tutto sembra sul punto di esplodere in un vortice di follia. **Pur con enormi differenze tra i vari sguardi, è ciò che altri grandi autori del cinema sovietico hanno costantemente fatto in quel cinema che, come il musical, gioca sul confine tra realismo e fantasia.**

Ecco allora il musical di un regista raffinato come Ivan Pyr'ev, in cui la potenza della tecnologia, della trasformazione industriale del lavoro, obiettivo dei piani quinquennali, muta in una danza/canto folle delle macchine e degli uomini in *Trattoristi* (1939). Il lavoro collettivo nei campi, il gioco competitivo tra due grandi fattorie collettive diventa invece l'occasione per costruire coreografie di uomini e donne al lavoro, che si muovono danzando tra messi e raccolto, in una esplosione di forme e colori visivamente stupefacente in *I cosacchi del Kuban* (1950).

Ma ancora si può ricordare il cinema di Aleksandr Ptuško, che nei suoi film carichi di musica (e musicalità) mescola animazione e riprese dal vero – come nel capolavoro *Pinocchio* (1939), rilettura trasfigurata non dell'opera di Collodi, ma della sua riscrittura ad opera di Alekseij Tolstoj. Se Pyr'ev carica le pratiche di vita (il lavoro nei campi o la vita rurale) di una valenza visionaria e allucinatoria, Ptushko immerge il mondo intero

dei suoi film in uno spazio fantastico e irreali. Pinocchio entra in una comunità di burattini magici che fuggono liberi, a bordo di una nave volante dal loro crudele padrone e il canto diventa qui auspicio e desiderio di libertà.

In *Sadko* (1952), l'eroe si immerge nelle acque e scopre un mondo magico e nascosto che si trova nelle profondità marine e che rappresenta una fuga radicale dal mondo reale.

Ma il canto del cigno di questo cinema dalla duplice faccia si vedrà sin dal decennio successivo. In quel capolavoro che è *Alla tredicesima ora della notte* (1969) di Larisa Šeptiko, in cui una miriade di personaggi provenienti dal folklore russo si riuniscono per festeggiare l'ultimo giorno dell'anno, la narrazione si fa di nuovo esile e fragile come in *Ragazzi allegri* e ciò che emerge è il caos allegro e distruttivo di ogni ordine e struttura.

Ma è appunto un'ultima avvisaglia di un cinema sottilmente fuori norma. L'allegria e l'euforia che Aleksandrov, Pyr'ev e Ptuško colorano di un retrogusto visionario e folle, si stempera poi nei musical più istituzionali e "pedagogici" di Eldar Rijazanov (*Notte di carnevale*, 1957), o di Andreij Tutiškin e Fëdor Solujanov (*Giornata Pazza*, 1953).

Il musical sovietico e il suo lato perturbante, schizoide come l'Urss del terrore staliniano, visionario e inventivo, sperimentale e sotto controllo, affabulatorio e fantasioso, irregimentato e desideroso di libertà rimarrà quindi riconoscibile in un pugno di film troppo frettolosamente etichettati come film di evasione dell'epoca staliniana.