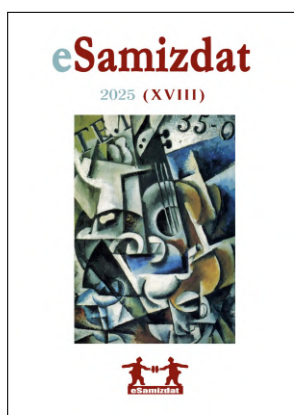


eSamizdat

2025 (XVIII)





eSamizdat, Rivista di culture dei paesi slavi registrata presso la Sezione per la Stampa e l'Informazione del Tribunale civile di Roma. N° 286/2003 del 18/06/2003, ISSN 1723-4042

DIRETTORE RESPONSABILE

Simona Ragusa

COMITATO DIRETTIVO

Anita Frison, Emilio Mari, Chiara Rampazzo

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Marina Balina, Alessandro De Magistris, Dalibor Dobíáš, Evgeny Dobrenko, Catriona Kelly, Tatjana Kuzovkina, Mark Lipovetsky, Stephen Lovell, Vladimir Paperny, Gian Piero Piretto, Susan E. Reid, Dmitry Zamyatin

COMITATO EDITORIALE

Alessandro Catalano, Claudia Criveller, Giuseppina Giuliano, Simone Guagnelli, Giulia Marcucci, Massimo Maurizio, Claudia Olivieri, Laura Piccolo, Marco Puleri, Raissa Raskina, Massimo Tria, Olga Trukhanova, Mikhail Velizhev, Anna Vyazemtseva

IN COPERTINA: L. Popova, *Predmety*, 1915, Museo Russo, San Pietroburgo.

Indirizzo elettronico della rivista: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS>

Contatto principale: esamizdat@esamizdat.it

Sono autorizzate la stampa e la copia purché riproducano fedelmente e in modo chiaro la fonte citata.

I criteri redazionali sono scaricabili all'indirizzo: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/norme>

MONOGRAFICA

TRADUZIONI

TESTIMONIANZE

SUB- E CONTROCULTURE NEI PAESI SLAVI

a cura di Alessandro Ajres e Simone Guagnelli

- Stefano Aloe, *“Proteggimi fin quando non avrà inizio il jazz”: cronotopi del rock sovietico dei primi anni Ottanta nei testi di Boris Grebenščikov* 7-17
- Stefania Persano, *Requiem for a Lost Future? A Hauntological Reading of Late-Soviet Underground Rock Through the Lyrics of Viktor Tsoi, Aleksandr Bashlachev and Egor Letov* 19-33
- Martina Napolitano, Vladimir Zherebov, *Russian Rap and the Case of Husky: Traces of Counterculture?* 35-51
- Maria Redaelli, *Carnevale techno: genealogia del rave russo* 53-60
- Francesca Lazzarin, *“Bažaješ smerti moskalju? Todi ibaš joho v sobi”. Note sul rap ucraino ai tempi della guerra su larga scala* 61-71
- Massimo Tria, *La poesia ucraina come fonte di ispirazione della musica metal: un esempio di dialogo con la cultura ‘alta’* 73-87
- Marco Jakovljevic, *“Nessuna speranza, nessuna paura”: la scena alternativa musicale in Slovenia alla vigilia della dissoluzione jugoslava* 89-101
- Adam Regiewicz, *Neofolk in Poland. Between a New Religious Movement and Subculture* 103-113

TRADUZIONI.

MUSICA E MUSICA NAZIONALE NELLA RUSSIA IMPERIALE E SOVIETICA

a cura di Anna Giust

- Anna Giust, *Musica e musica nazionale nella Russia imperiale e sovietica: introduzione* 117-137
- Januarij Neverov, *Della nuova opera russa di Glinka Una vita per lo zar* (traduzione di Lara Martellozzo) 139-145
- Piagnone Amarone, consigliere titolare in pensione [Vladimir F. Odoevskij], *Appunti per il mio pronipote sulla letteratura del nostro tempo e altre cose (Lettera del signor Bičev – Ruslan e Ljudmila, opera del signor Glinka)* (traduzione di Arianna Lombardo) 147-154
- Anton Rubinštejn, *Compositori di Russia* (traduzione di Francesca Lazzarin) 155-163
- Aleksandr Serov, *Il canto popolare russo come oggetto di studio scientifico* (traduzione di Anna Giust e Andrea Ziggio) 165-189

Vladimir Stasov, <i>Perov e Musorgskij (1834-1882 e 1839-1881)</i> (traduzione di Alice D'Auria)	191-211
Vjačeslav Karatygin, <i>Salambô di Musorgskij</i> (traduzione di Giovanni Polizzi)	213-226
Leonid Sabaneev, <i>La musica contemporanea</i> (traduzione di Vadim Anzante)	227-235
Igor' Glebov [Boris Asaf'ev], <i>Crisi della creatività individuale</i> (traduzione di Eleonora Bianchi)	237-242
Igor' Glebov [Boris Asaf'ev], <i>Compositori, affrettatevi!</i> (traduzione di Mirella Di Vita)	243-246
Viktor Belyj, <i>Elementi stilistici nell'arte cinematografica</i> (traduzione di Marianna Celeste Cerilli e Anna Giust)	247-260
Compagno Belyj [Viktor Belyj], <i>Intervento al Primo congresso degli scrittori dell'Unione Sovietica 1934</i> (traduzione di Ekaterina Vladimirovna Pechenevskaya)	261-265
Lev Kulakovskij, <i>Note sulle origini del formalismo</i> (traduzione di Diana Bota)	267-278
Andrej Ždanov, <i>Intervento all'assemblea degli operatori della musica sovietica</i> (traduzione di Anna Giust)	279-291
N. Brjusova, L. Mazel', L. Knipper, I. Nest'ev, <i>Discussione sull'appartenenza nazionale nella musica sovietica</i> (traduzione di Anna Giust e Tania Triberio)	293-315

TESTIMONIANZE

Barbara Ronchetti, <i>Nella speranza di essere gocce d'acqua. Intervista ad Alexander Etkind</i>	319-329
Гuido Карпи, Михаил Велижев, Кирилл Осповат, <i>Марксизм в литературоведении: интервью с Кириллом Осповатом</i>	331-337
AA. VV., <i>Attraversare la crisi: bilanci e prospettive di un dibattito autoriflessivo</i>	339-367

SUB- E CONTROCULTURE NEI PAESI SLAVI

a cura di

Alessandro Ajres e Simone Guagnelli

“Proteggimi fin quando non avrà inizio il jazz”: cronotopi del rock sovietico dei primi anni Ottanta nei testi di Boris Grebenščikov

Stefano Aloe

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 7-17 ◇

PREMESSA

UNO degli aspetti centrali per una sub/contro-cultura è rappresentato dalla dislocazione ideale in cronotopi alternativi alla realtà socio-politica – siano essi utopie escapiste o progetti concreti di creazione di un ambiente (politico, morale, comportamentale, ecc.) diverso e marcatamente divergente rispetto al *mainstream* ufficiale¹. Ciò comporta che le contro- e/o sub-culture siano sempre motivate nel loro essere da ciò che esse rifiutano,

¹ La difficoltà di distinguere i concetti di sub- e contro-cultura è resa esplicita nella *call for papers* con cui Alessandro Ajres e Simone Guagnelli hanno introdotto questo numero monografico di “eSamizdat”; tra le altre cose, vi si segnala giustamente la varietà di scuole e di definizioni e il carattere nazionale di molti dei fenomeni che in modo alternativo o contemporaneo sono stati etichettati come subculturali o contro-culturali. In questo panorama, farò mia la distinzione, ivi riassunta, di Gian Piero Piretto, stando alla quale “La subcultura [...] è quella che subisce la cultura egemonica senza reagire [...]. Il passaggio a contro-cultura, invece, avviene quando la subcultura intuisce le proprie capacità di opposizione: da quel momento, la cultura egemone percepisce un nemico, un elemento destabilizzante che gli si pone consapevolmente di fronte”. Ciò non risolve il problema di definire fenomeni che possono oscillare tra sub- e contro-cultura a seconda di come caso per caso si manifestino, anche per la coesistenza in essi di ricezioni plurime sia da parte dei loro vari protagonisti che da parte del resto della società; tuttavia, la distinzione proposta da Piretto ha il vantaggio di insistere sull’aspetto cruciale della questione, che sta nel rapporto dinamico e cangiante tra queste forme alternative di cultura e il canone egemone, nell’ottica gramsciana dei meccanismi di scambio dialettico tra cultura popolare e cultura delle élites (quello che Gramsci in un *Quaderno* definisce “agglomerato indigesto”: A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, III, Torino 1977, p. 2312). Per una contestualizzazione del concetto di contro-culture (e subculture) in ambito sovietico, si vedano i recenti: *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*, a cura di M. Lipovsky *et al.*, Oxford 2024, e A. Kuznetsov, *Zapadnosibirskaja kontrkul’tura 1980-1990-ch godov kak sociokul’turnyj fenomen*, Rostov-na-Donu-Taganrog 2023, pp. 7-23, 83-89; ma anche gli ormai classici A. Troitsky, *Compagno rock: la vera storia del rock sovietico, i movimenti giovanili, la perestrojka*, Milano 1988, e A. Kušnir, *100 magnitoal’bomov sovetskogo roka. Izbrannye stranicy istorii otečestvennogo roka 1977-1991: 15 let podpol’noj zvukozapisi*, Moskva 1999.

combattono e in qualche modo vorrebbero debellare; in altre parole, che il loro spazio di esistenza sia paradossalmente dipendente da una simbiosi dicotomica con specifiche varianti storiche di canone dominante e di ufficialità. Qualora venga a decadere il potere della variante socio-culturale combattuta, la contro-cultura sua antagonista va a sua volta in crisi e fa la stessa fine. Persino nell’ambito politico, nel quale lo scopo dichiarato di una contro-cultura è quello di scalzare il potere stabilito per sostituirsi a esso, ciò nei fatti non avviene, in quanto il cambio di ruolo determina drammatiche trasformazioni della contro-cultura stessa, necessarie per fare di essa un organismo di potere investito, ormai, delle funzioni e delle esigenze di una cultura dominante.

Questo non significa in alcun modo che le contro- e sub-culture siano inutili miraggi: al contrario, la loro diretta interconnessione con la cultura dominante dimostra una loro funzionalità sistemica, in virtù della quale esse a volte arrivano a rappresentare una sorta di ‘coscienza’ avanzata e critica della società; e se anche effimera in alcune sue aspirazioni, tale coscienza è pur sempre attiva, creativa, influente, capace, a volte, di operare per una ‘ecologia’ della società civile e dei suoi valori che di rado rimane senza conseguenze positive.

Ci sono addirittura situazioni storiche in cui, di fronte alla crisi di senso e di autorappresentazione della cultura dominante, alcune forme di contro- e sub-cultura finiscono per caratterizzare l’epoca al suo posto. Un caso notevole di questo genere è rappresentato dall’ultimo decennio di esistenza dell’URSS, con lo svuotamento semantico dell’ideologia al potere e il tentativo, con la *perestrojka*, di strutturarvi nuove motivazioni, anche inseguendo il linguaggio e i temi propri alle contro-culture fino a

quel momento censurate.

È questo l'ambito entro il quale nel presente contributo si indagherà su alcuni aspetti del rock sovietico della prima metà degli anni Ottanta, quale manifestazione di contro-cultura di straordinaria raffinatezza.

CRONOTOPI

Il rock fu l'espressione più efficace di cultura alternativa dei primi anni Ottanta in URSS perché andò a costituire un modello duttile, plurale e 'poroso' di contrapposizione al conformismo sovietico, raramente portando la sfida su un piano politico-ideologico (il più prevedibile, e quindi 'legittimamente' reprimibile), bensì conducendola al livello di corrosione delle basi stesse del quotidiano: dove da dentro il *non-tempo* dell'utopia socialista (un presente mortificato da un perpetuo futuro da fondare) e il *non-luogo* della stagnazione omologante², si concepiscono spazi-tempi della libertà e della moralità. Prima che un termine musicale (peraltro, soggetto a interpretazioni discordanti e confuse)³, *rock* [in russo *рок*] è per i giovani sovietici di inizio anni Ottanta un concetto esistenziale e un catalizzatore di significati etico-comportamentali; forse nella magia della parola essi potevano sentire racchiusa anche l'omofonia con la parola russa *rok*, di uso strettamente poetico e letterario, e che significa 'destino, sorte, fato' — una coincidenza fortuita ma che di certo viene bene al caso per descrivere alcuni atteggiamenti tipici dei seguaci del rock nell'URSS di quegli anni: l'isolarsi dalla società (in solitudine o, più spesso, in comunità non istituzionalizzate, in 'complice' condivisione); la forte semantizzazione del vestiario e della gestualità; il ricorso a forme gergali, ermetiche e al tempo stesso esibite; la sensazione di generale sradicamento e di mancanza di vie d'uscita da una

realtà socio-politica che appariva immutabile e stabilita una volta e per sempre. Il rocker sovietico di quegli anni è perciò una sorta di eroe romantico, un titano byroniano che rifiuta e sfida la realtà senza nutrire illusioni di poterla modificare e con il solo scopo di affrontare un 'fato' avverso (*rok*) a testa alta: la vittoria morale sarà l'unica possibile, ma anche la più preziosa.

Importante sottolineare che lo spettro di visioni del rock diffuse tra i giovani sovietici non si presta a schematizzazioni troppo nette, poiché nei fatti coesistevano posizioni oscillanti tra un titanismo filosofico più o meno consapevole, un ribellismo di rado venato di radicalismo politico e più spesso espressione di sordo malessere sociale, fino ad arrivare alla semplice infatuazione per una moda di grande *appeal* in quanto proibita (o quanto meno ostacolata) e in quanto originaria di un chimerico 'Occidente'. In ogni caso, tutte le forme di adesione al rock, anche le più effimere e superficiali, necessitavano in quel contesto della costituzione di cronotopi indipendenti verso cui defluire, abbandonando, almeno per qualche istante, le coordinate troppo nette e fisse della realtà. Una parte di questi cronotopi si costruiva attraverso comportamenti anticonformisti (in una società rigidamente conformista bastavano piccoli segnali, come, ad esempio, un orecchino, un gesto o un capo di vestiario); tuttavia, il fulcro stava nella dimensione sistemica del rock: l'insieme di testo, musica, sonorità, ritualizzazione, *performance*, gestualità, abito, condivisione, mitizzazione del musicista rock (in particolare del leader della band). Stava perciò ai protagonisti della musica rock — in quanto autori e interpreti di 'mondi alternativi', coerentemente sul palco come nella vita — di aprire la strada a cronotopi nuovi. Se l'energia performativa, la ruvidezza dei suoni, le emozioni legate alla componente musicale e gli aspetti gestuali e comportamentali valevano a inscenare, in senso quasi teatrale, l'incarnazione di idee di vita alternative, era nei testi delle canzoni, e soprattutto nelle loro componenti metaforiche, allusive e narrative, che i nuovi cronotopi sorgevano.

In questo contesto, uno degli autori e interpreti più significativi è Boris Grebenščikov ("BG"), leader del gruppo Akvarium e figura fondamentale del rock

² Un'omologazione anche concretamente spaziale, a partire da moduli urbanistici e di design del tutto spersonalizzati, aspetto che già era stato oggetto di una satira memorabile nel film-cult del 1975 *Ironija sud'by, ili S lëgkim parom!* [Ironia della sorte, o Buona sauna!] di Èl'dar Rjazanov.

³ Per riassumere le caratteristiche storiche del rock sovietico rimando a M. Yoffe, *Soviet Rock Carnival. Times and Traditions*, in *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*, cit., pp. 546-566; e a A. Kuznecov, *Zapadnosibirskaja kontrkul'tura*, op. cit., pp. 73-131.

leningradese. È su suoi testi della prima metà degli anni Ottanta che si concentrerà l'analisi.

AKVARIUM

Sono cresciuto negli anni Sessanta, quando le persone dimostravano autentica ampiezza di spirito e amavano condividere il bello con l'intera umanità: a questo scopo si piazzavano gli amplificatori alle finestre e per tutto il cortile o per l'intera via risuonava forte la musica preferita: così avveniva la trasmissione della verità. A nessuno sarebbe venuto in mente di dire la verità per radio o in televisione, ma con un magnetofono piazzato alla finestra non c'era modo di impedirlo. Ciò avveniva in contemporanea con l'irruzione nelle nostre vite della musica dei Beatles. Fu l'unione di bardi e rock'n'roll a costituire la mia felice adolescenza.

La canzone d'autore era l'unica voce veritiera della Russia. I 'poeti con la chitarra' cantavano di ciò che non si poteva dire. [...] Probabilmente il fatto è che l'azione di tutte quelle canzoni si svolgeva sullo sfondo del titanico ziqqurat di uno Stato fondato sul sangue e sul terrore. L'amore era come una fuga dal filo spinato destinata in partenza al fallimento. [...] E in modo analogo ai loro precursori, i bardi celtici, i 'poeti con la chitarra' russi intravedevano tra le maglie della quotidianità la 'verità alchemica dell'esistenza'. Ciò che non solo non si poteva dire ad alta voce, ma neppure pensare, nello specchio magico della poesia diventava incredibilmente evidente.

Ecco perché oggi queste canzoni risuonano di nuovo: è tempo di un nuovo grandioso sacrificio umano⁴.

In queste considerazioni del 2023 Boris Grebenščikov, ancora oggi figura di riferimento e grande autorità morale del rock russo, traccia con chiarezza le linee genetiche di quel fenomeno, che proprio la sua generazione portò al massimo livello di originalità e importanza: adolescenti negli anni Sessanta, i futuri rocker si nutrono dell'esperienza dei *bardy* e della loro poesia-canzone estranea ai canali ufficiali e intrisa di un ricco substrato di intertestualità letteraria⁵. Gli elementi centrali che accomunano l'esperienza del rock sovietico a quella della *bardovskaja pesnja* sono, appunto, due: letterarietà (enorme cura e importanza dei testi, ricerca formale, rimandi poetici, ecc.) e scelta di un canale 'spontaneo', ovvero 'veritiero' e alternativo a quelli ufficiali, attraverso i quali, per contro, "a nessuno sarebbe venuto in mente di dire la verità". La dissonanza tra

messaggio ideologico ufficiale e realtà quotidiana aveva originato un sentimento di falsità che aveva progressivamente svuotato lo spazio sociale e acuito il conflitto, sorto già negli anni Cinquanta, tra sincerità/moralità, da un lato, e conformismo/ipocrisia dall'altro⁶. L'interminabile epoca della stagnazione brežneviana si presta a una lettura di stasi temporale e concettuale, in una sorta di 'prigionia acronica' tra un passato imbalsamato e un futuro utopico sempre meno credibili⁷. Quando, a fine anni Settanta, la generazione di Grebenščikov entrò in scena, la canzone dei *bardy* come strumento di espressione alternativa e libera si stava avviando al declino (simbolo del quale può essere la morte di Vladimir Vysockij, avvenuta nel 1980), ma furono proprio i nuovi rocker a ereditarne il ruolo. È infatti necessario rilevare una volta di più come la centralità del testo rispetto alla musica fosse la cifra del nuovo rock sovietico⁸, che aveva avuto una seppur contro-

⁶ Il dibattito sulla sincerità fu innescato ancora nel dicembre del 1953 dall'articolo di Vladimir Pomerancev *Ob iskrennosti v literature*, pubblicato dalla rivista "Novyj mir", per non abbandonare più l'orizzonte della cultura alternativa sovietica. A livello di comportamenti sociali, si era innescato il fenomeno del cosiddetto "dvoever'e sovietico", ovvero l'aderenza formale al credo sovietico e contemporaneamente il disincanto nei suoi confronti: "Nell'epoca brežneviana non c'era lotta al deviazionismo. Tutti, dal dissidente fino all'ufficiale del KGB, la pensavano più o meno allo stesso modo, e tutti felicemente disprezzavano il potere sovietico. La lotta avveniva sul piano della non conformità ai protocolli. Non c'era bisogno, come in epoca staliniana, di reincarnarsi secondo il metodo Stanislavskij e spergiurare in modo verosimile. Era sufficiente pronunciare tranquillamente, persino con un lieve sorrisetto ironico, un paio di formule di prassi per ricevere lo status di cittadino ligio". V. Papernyj, *Kul'tura Dva*, Moskva 2016, https://royallib.com/read/papernij_vladimir_kultura_dva.html#0 (ultimo accesso: 28.03.2025).

⁷ Nondimeno, anche quello della stagnazione è in qualche misura un mito da non assolutizzare: proprio nelle condizioni asfittiche della società brežneviana si produssero forme assai varie e articolate di sub- e contro cultura. Sui meccanismi di mediazione tra Potere e movimenti artistici negli anni Settanta, si veda A. Bravin, *Al confine tra ufficialità e underground. Forme di istituzionalizzazione della 'seconda cultura' sovietica*, "eSamizdat", 2024, 17, pp. 101-113.

⁸ L'idea di un rock sovietico logocentrico fu lanciata da Artemij Troickij (A. Troitsky, *Compagno rock*, op. cit., pp. 35-37) innescando un dibattito vivace nel quale non sono mancate voci dissenzienti; ma, con alcuni correttivi, essa rimane un'impostazione condivisibile. Si veda Y. B. Steinholt, *You Can't Rid a Song of Its Words: Notes on the Hegemony of Lyrics in Russian Rock Songs*, "Popular Music", 2003 (22), 1, pp. 89-108; S. Aloe, *Incise sulle ossa del socialismo reale: dalla bardovskaja pesnja al rock sovietico*, "Europa Orientalis", 2019, 38, pp. 173-188. Si vedano anche le im-

⁴ BG [B. Grebenščikov], *booklet* dell'album *Pesni bardov*, 2023. Tutte le traduzioni dal russo sono mie — S.A.

⁵ Cfr. B. Osiewicz, *Intertekstual'nost' v poëzii Vladimira Vysockogo*, Poznań 2007; Idem, *Polifoničnost' v avtorskoj pesne Vladimira Vysockogo*, Aleksandra Galiča i Julija Kima, in *Russkaja literatura za rubežom: Sb. materialov VII Meždunarodnyh naučnyh Pankovskich čtenij 18-19 nojabrja 2010 g.*, a cura di T. Savčenko, Moskva 2011, pp. 163-175.

versa diffusione in URSS già a partire dagli anni Sessanta, ma che solo dalla seconda metà degli anni Settanta rivendica elementi di originalità rispetto ai modelli occidentali. Il passaggio dai testi in inglese a quelli scritti nelle lingue nazionali dell'URSS (russo, estone, lituano, georgiano, ecc.) rappresenta il punto di svolta cruciale per trasformare il rock da fenomeno strettamente musicale e di costume a movimento socio-culturale e artistico di dimensioni imponenti e ormai incontrollabili.

Grebenščikov fa la sua gavetta negli anni Settanta, ma è nella primavera del 1980 che il suo gruppo, Akvarium, emerge dall'anonimato e conquista un'improvvisa notorietà, segnalandosi come la formazione più moderna e scandalosa tra le decine che si esibiscono a "Vesennie ritmy. Tbilisi '80", primo festival rock della storia sovietica: uno spiraglio di disgelo a cui, però, farà seguito una repentina recrudescenza della repressione (con l'anno e mezzo di reggenza di Jurij Andropov, tra il 1982 e il 1984, come picco della campagna contro il rock). Le oscillazioni delle autorità, tra controllo e repressione, forse favorirono, involontariamente, la liberazione delle grandi energie che covavano sotto la cenere intorno a queste forme di musica. L'episodio più significativo, nel quale BG e Akvarium sono una volta di più sostanziali, è la fondazione nel 1981 del Leningradskij Rok Klub: un centro di aggregazione ufficialmente riconosciuto (e ben controllato dal KGB), nel quale, però, si dispiegano efficaci strategie di negoziazione con il Potere, alla ricerca di compromessi non svilenti per i valori e la libertà creativa dei partecipanti⁹.

Insomma, il periodo 1980-1984 nell'*underground* sovietico si contraddistingue per una drammatica alternanza di crisi e speranze, tra repressione, rischi di omologazione, aperture, conquista di nuovi spazi. Akvarium è il gruppo simbolo di questa fase della storia del rock sovietico per la capacità del suo leader di trovare intima corrispondenza tra parola e azione,

in una sfida a più piani alla società sovietica nella quale si alternano aperta provocazione ed ermetismo allusivo. Ma, come vedremo attraverso alcuni esempi, il merito di Grebenščikov sta soprattutto nell'immaginare spazi morali sostitutivi del non-spazio ufficiale attraverso un uso raffinato della metafora. Ci concentreremo su alcune metafore spazio-temporali riconducibili interamente o in parte alla dialettica tra libertà individuale e società, tra spazio sovietico e spazio esterno, e tra spazio sovietico e mondo interiore.

IL FIUME, LA RIVA, IL COLLE

Uno dei *topoi* più marcati nella poetica di Grebenščikov è quello dell'acqua come metafora dello scorrimento, nel tempo e nell'interiorità della coscienza (e di riflesso, come sorgente a cui attingere per raggiungere saggezza, illuminazione, *nirvana*). Nell'insistenza su questo tema si possono facilmente rintracciare alcune fonti di ispirazione, non sorprendenti per l'epoca e per la cultura rock: gli apologhi del buddhismo zen e i loro derivati occidentali; i *beatnik* americani con le loro immagini psichedeliche; più in generale, la metafora, cara alla filosofia di Oriente ed Occidente, del *panta rhei* tradizionalmente attribuito a Eraclito. La lista di canzoni di Grebenščikov dalle quali emergano metafore idriche è molto lunga. Mi limiterò ad alcuni esempi di particolare significato, anche perché da lui stesso più volte riconosciuti come rappresentativi della sua poetica. È il caso della celebre *Železnodorožnaja voda* [Acqua della ferrovia], la canzone che apre il *Sinij al' bom* [L'album azzurro, 1981], nei fatti il primo album registrato da un gruppo rock sovietico in modo professionale¹⁰:

Дай мне напиться железнодорожной воды;
Дай мне напиться железнодорожной воды.

portanti precisazioni proposte da A. Kuznecov, *Zapadnosibirskaja kontrkul'tura*, op. cit., pp. 85, 90, 92).

⁹ Sull'atmosfera artistica di Leningrado nei primi anni Ottanta e la vicinanza di Grebenščikov al "Klub-81", l'altro fondamentale centro di aggregazione che riuniva artisti e poeti dell'*underground* cittadino, si veda M. Sabbatini, *Leningrado underground: testi poetiche samizdat*, Roma 2020, pp. 310-317. Vedi anche A. Bravin, *Al confine tra ufficialità e underground*, op. cit.

¹⁰ "A dire il vero fu il primo album clandestino russo ben fatto — con canzoni registrate in studio", BG [B. Grebenščikov], *Kratkij otčet o 16-ti godach zvukozapisi*, "Planeta Akvarium. Biblioteka", 1997, https://web.archive.org/web/20230705231751/http://www.planetaaquarium.com/library/kratkii_ot246.html. Sebbene l'album abbia ricevuto l'epiteto di "azzurro" per cause abbastanza casuali (cfr. le note di Aleksandr Kušnir dal *booklet* dell'edizione in CD del 2002; si veda anche D. Romanov, *Istorija AKVARIUMA. Kniga flejta*, Sankt-Peterburg 2006, p. 164), non può non saltare all'occhio la fortunata coincidenza di quella tonalità con la simbologia 'acquatica' della canzone di apertura.

Мне нравится лето тем, что летом тепло,
Зима мне мила тем, что замерзло стекло,
Меня не видно в окно, и снег замел следы...¹¹

Il concetto di “bere acqua ferroviaria” è abbastanza criptico, quasi un *kōan* buddhista, e si presta a plurime interpretazioni tra loro compatibili e sovrapponibili: dal piano realistico (l’acqua di raffreddamento delle locomotive, assai ferrosa e, a volte, pare, attinta da ferrovieri e vagabondi per berla; o più semplicemente, l’acqua bollente che nei treni russi garantisce ai viaggiatori incessanti bevute di tè); al piano allusivo (un eufemismo per evocare l’alcol, o addirittura gli stupefacenti: un’acqua ‘lisergica’); o a quello simbolico-associativo (lo può far pensare la sigla *ž/d* che sta per “ferrovie” ma è al contempo assonante con *židkost’*, cioè ‘liquido’: quasi una tautologia di acqua, dunque, una quintessenza della purezza idrica); fino a quello più schiettamente metaforico: nella sua essenza ‘ferroviaria’, quest’acqua diviene un chiaro riferimento a un destino di viaggio, instabilità, erranza nel tempo e nello spazio. È stata giustamente rilevata una matrice dylaniana in quest’immagine: laddove Dylan, in *Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again* (dall’album *Blonde on Blonde* del 1966) canta dell’“uomo della pioggia” (the rainman) e delle “due cure” che costui ha fornito all’io protagonista: “The one was Texas medicine, / The other was just railroad gin”...¹² Del resto, la canzone di Grebenščikov è in sé un omaggio a Bob Dylan e contiene citazioni da almeno tre suoi *song*¹³. Ma il legame con il “gin ferroviario”, nella sua evidenza, non esaurisce la portata intertestuale dell’intuizione di Grebenščikov: esso s’intreccia, infatti, con un’ulteriore e trasparente citazione, tratta dalla canzone *Vremja idët, choť šuti — ne šuti...*

di Bulat Okudžava (1960), la quale termina con la quartina

Дай мне напиться воды голубой,
придержи до поры и тоску, и усталость.
Ну потерпи, разочтемся с тобой —
я должником не останусь¹⁴.

L’“acqua azzurra” di Okudžava è quella della vita, vissuta e ancora da vivere, una strada terrena (*doroga zemnaja*) da percorrere ancora per intero, senza affrettare la fine inevitabile. Anch’essa, dunque, vita da sorbire e assaporare nel suo scorrere. La sovrapposizione raffinata di almeno due livelli intertestuali attesta la profonda letterarietà della scrittura grebenščikoviana, volta a costituire mondi immaginari ma dotati di solide radici. Tra queste vanno considerate le letture zen dell’autore, sempre presenti anche se quasi mai esplicite. È in virtù di quelle letture che in *Železnodorožnaja voda* gli elementi naturali vibrano di significati: non solo l’acqua a cui attingere nel viaggio (o prima di esso), ma anche la collina “su cui sto”, oscillando su e giù, qua e là, “lungo un pendio” (“Я качусь по наклонной — не знаю, вверх или вниз, / Я стою на холме — не знаю, здесь или там”), e la neve, in mezzo alla quale l’eroe scrive, nudo, le proprie canzoni sotto una luna piena di fine dicembre (“Я писал эти песни в конце декабря, / Голый, в снегу, при свете полной луны”). Come nota Vasilij Solov’ev-Spasskij, “Scrivo le mie canzoni alla fine di dicembre nudo nella neve alla luce della luna piena” è una trasposizione della leggenda zen del monaco Eka, alla ricerca dell’illuminazione, e del maestro Bodhidharma, primo patriarca zen e ben presto uno degli eroi principali degli Akvarium. Un giorno di dicembre Eka stava in attesa di un segno del maestro, fin quando la neve non gli arrivò alle ginocchia¹⁵.

Fiume e collina sono i termini di uno spazio della meditazione che, senza interrompere il flusso vitale

¹¹ “Fa’ che mi disseti d’acqua di ferrovia; Fa’ che mi disseti d’acqua di ferrovia. / Mi piace l’estate perché fa caldo, / L’inverno mi è caro per il vetro gelato, / Non mi si vede alla finestra, e la neve ha cancellato le tracce...”. Tutte le citazioni da canzoni degli Akvarium sono riportate dal volume [B. Grebenščikov, A. Gunickij], *Polnyj sbornik tekstov pesen AKVARIUMA i B.G.*, Moskva 1993.

¹² Si veda il confronto dettagliato offerto nel Live Journal firmato “desolate_man”: desolate_man, “Esli by ne ty”. Boris Grebenščikov i Bob Dilan: Problema intertekstual’nyh svjazej, “LiveJournal”, 18.12.2008, <https://ru-aquarium.livejournal.com/1439880.html> (ultima consultazione: 23.11.2025).

¹³ Ibidem.

¹⁴ “Fa’ che mi disseti d’acqua azzurra, / trattieni ancora angoscia e sfinitimento. / Su, tieni duro, io e te faremo bene i conti / — io salderò il mio debito” (il corsivo è mio — S.A.). Okudžava è uno dei grandi riferimenti di BG, che, tra l’altro, da questa stessa canzone trarrà spunti anche in altre occasioni.

¹⁵ V. Solov’ev-Spasskij, *Poëzija Akvariuma*, in *Akvarium. Sny o čem-to bol’šem*, a cura di A. Kušnir — A. Rybin — V. Solov’ev-Spasskij, Moskva 2004, p. 353.

(lo scorrere delle acque), lo sottrae alla misurazione pragmatica del tempo (l'eroe che medita sta o siede sul colle, donde contempla il corso del fiume): il dinamismo dell'elemento liquido è introiettato nella quiete che l'osserva immobile dall'alto, e al tempo stesso tutto ciò che è effimero (la vita materiale, la società, ecc.) defluisce lontano, estraneo e ormai irrilevante. Grebenščikov riprende questo schema di matrice zen-buddhista in svariate canzoni del periodo esaminato (e anche in fasi successive della sua attività artistica): *Delo mastera Bo* [La faccenda di mastro Bo], *Četyrnadcat'* [Quattordici], *Sidja na krasivom cholme* [Seduto sulla collina bella], *Ivan Bodchidcharma* [Ivan Bodhidharma], ecc.; ma è in *Vstan' u reki* [Ergiti presso il fiume] che il cronotopo della stasi-scorrimento ammette l'importanza simbolica delle rive (*berega*) quali elementi di confine che delimitano e separano le due condizioni: sono, infatti, solo le rive a poter essere denominate, cioè demarcate (non l'astrarsi dal tempo presso il fiume, né lo scorrere fluviale del tempo):

Встань у реки, смотри, как течет река;
Ее не поймать ни в сеть, ни рукой.
Она безымянна, ведь имя есть лишь у ее берегов;
Забудь свое имя и стань рекой¹⁶.

Obiettivo della meditazione è quindi oltrepassare i confini ("le rive"), congiungendo stasi e scorrimento, superando l'accezione comune e separata di spazio e di tempo, dimenticando il proprio stesso *arbitrario* nome, ma anche "accogliendo" (nella forma dell'esortazione: "accogli!") il proprio nome *autentico*, come suggerisce la variante finale del ritornello: "*Прими свое имя и стань рекой*"¹⁷.

LA GENERAZIONE DEI PORTINAI E DEI GUARDIANI

I micromondi meditativi delle canzoni finora menzionate, di origine zen-buddhista o affine, segnalano

nell'autore (e nel suo pubblico) una tentazione escapistica, un disimpegno rispetto alla realtà sociale e storica e il desiderio di rifugiarsi in una dimensione integralmente individuale, acronica e atopica. Tale tendenza è innegabile e si intreccia anche con un substrato psichedelico che BG e Akvarium esprimono in quegli anni soprattutto nelle forme del *reggae* jamaicano, con evidenti allusioni agli effetti di alterazione indotti da alcol e stupefacenti. Le mutazioni dello stato mentale evocate in tante canzoni sembrano voler compensare la deprimente immutabilità della vita sovietica, come se bellezza e libertà si potessero rifugiare soltanto in immaginati paesaggi esotici protetti da Jah, il dio rastafariano¹⁸.

Tuttavia, nella poetica di Boris Grebenščikov l'opzione escapista si bilancia organicamente con una tendenza uguale e contraria: quella della sfida sociale e filosofica allo *status quo* sovietico, con alcune sortite tattiche nel campo più pericoloso della critica politica. Il successo di BG in questo campo si misura nella capacità che ebbe di suscitare emulazione e divenire in pochi anni una delle autorità morali più carismatiche del movimento giovanile sovietico. Lo ottenne grazie a coraggio e coerenza, ma anche in virtù della perfetta conoscenza delle 'regole del gioco', assai cervelotiche e basate sulle sottili sfumature del conformismo sovietico. Ne sono prova anche i testi di molte canzoni, perfettamente calibrati tra ficcante ribellione semantica e misuratezza di toni e parole. Un cronotopo ampiamente praticato è quello della casa notturna, "dove non spengono le luci" (vedi *Deržat'sja kornej* [Fedeli alle radici]), simbolo di una vita che s'illumina dall'interno e si dà regole diverse da quelle diurne, che sono assai più nette e imposte dall'esterno. In questo ambiente intimo acquistano valenza semantica finestre e porte, che fanno da cerniera nel problematico contatto tra esterno e interno, *soglie* minacciose ma anche misteriosamente gravide di speranze; e la luna e la

¹⁶ "Ergiti sulla riva, guarda come scorre il fiume; / Non lo si cattura né con rete, né con mano. / È senza nome, visto che un nome l'hanno solo le sue rive; / Dimentica il tuo nome e divieni fiume".

¹⁷ Il corsivo è mio — S.A. Sulla metafora del guado come raggiungimento del *satori* zen-buddhista nei testi di BG, si veda O. Temiršina, B.G.: *Logika poroždenija smysla*, in *Russkaja rok-poëzija: tekst i kontekst*, 8, Tver' 2005, pp. 33-34.

¹⁸ Le metamorfosi del reale non necessariamente si abbinano al 'folklore' rastafariano: si può dare il caso 'evangelico' dell'acqua che si tramuta in vino ("Пора обращать воду в вино" — "È tempo di convertire l'acqua in vino", *Čaj* [Tè]), della realtà che forse è sogno ("Поздно считать, что ты спишь, / Хотя сон был свойственным этому веку" — "Era tardi per credere che stavi sognando, / Sebbene il sognare fosse tipico del secolo", *Delo Mastera Bo*).

neve, elementi naturali in grado di rimodellare e rendere complice pure lo spazio circostante, mettendo in discussione ogni concetto dogmatico e prestabilito¹⁹. Anche nel cronotopo della casa notturna il tempo pare arrestarsi, o perlomeno farsi soggettivo. Ma non è più soltanto l'astrazione di un meditare individuale ed esclusivo: nel folto *corpus* di canzoni nelle quali questo motivo ricorre, l'io poetico cerca e di frequente trova propri simili, comunità di 'iniziati'. La metafora si apre così alla dimensione sociale, e la contrapposizione tra verità interiore e falsità esteriore assume tratti di denuncia e di rivolta:

Здесь дворы, как колодцы, но нечего пить;
Если хочешь здесь жить, то умерь свою прыть... (Stal' [Acciaio])²⁰

Моя любовь купит сахар и чай
И мы откроем свой дом
И к нам придет кто-то, такой же как мы
Чтобы вместе не помнить о том
Что нет времени, кроме сейчас
И нет движения, кроме вперед
И мы сдвинем стаканы плотнее
Чувствуя краем зрачка
Как движется лед²¹. (*Kakдвижется лёд* [Il ghiaccio si sta muovendo])

Uno dei termini dell'accusa è incentrato sullo smascheramento della metafora comunista del radioso avvenire: invece della promessa progressione del tempo verso il meglio, si prospetta una sacca ristagnante dentro cui ogni domani si rivela tale a quale a ieri e ogni movimento nello spazio è frontale e obbligato ("нет времени, кроме сейчас / И нет движения, кроме вперед"). Così, lo slancio ideologico ed esistenziale della società sovietica si è svuotato d'ogni significato e il vivere in essa è una convenzio-

ne artificiale, l'accettazione di un falso. Paradossalmente, l'unica vera vita, e l'unico tempo realmente esistente perché sensato ed esperito, sono quelli delle esistenze notturne, uno spazio-tempo privato e assiologico che non si limita a muovere in avanti, ma che sa ergersi ed espandersi, mentre il giorno incombente non sarà che la ripetizione meccanica del giorno precedente:

И к нему приходят люди
С чемоданами портвейна,
И проводят время жизни
За сравнительным анализом вина;
А потом они уходят,
Только лучшие друзья
И очарованные дамы
Остаются с Ивановым до утра
А потом приходит утро,
Все прокурено и серо,
Подтверждая старый тезис,
Что сегодня тот же день, что был вчера. (Ivanov)²²

Вечные сумерки времени с одной стороны,
Великое утро с другой. (*Velikij dvornik* [Il grande portinaio])²³

Может статься, что завтра стрелки часов
Начнут вращаться назад...²⁴ (25 к 10)

Il riconoscersi tra simili è cruciale: la dimensione comunitaria e solidale prospetta la possibilità di costituire una società alternativa, opposta a quella dominante ormai delegittimata. Nelle canzoni di BG, come per la maggior parte degli autori del rock russo, il discorso non arriva all'antagonismo politico, tuttavia la critica morale è vibrante e i suoi effetti sono, volutamente, anche politici²⁵. Lo si coglie soprattutto quando, di fronte ai primi segnali di *pere-strojka*, Grebenščikov concretizza e problematizza il riferimento alla propria "comunità", denominandola "generazione di portinai e custodi" ("поколение дворников и сторожей", nella canzone omonima). L'immagine scelta nasce dalla realtà concreta di molti rocker, lui compreso: quella di quei giovani che

¹⁹ Cfr. T. Chuttunen, *K semiotike granicy v poëzii B. Grebenščikova (predvaritel'nye nabljudenija)*, in *Russkaja rok-poëzija: tekst i kontekst*, 10, Tver' 2008, p. 211. Vedi anche T. Huttunen, *Russian Rock: Boris Grebenshikov, intertextualist*, "Russian Mosaics: Introductions to Russian Culture", Helsinki 2002, https://www.mv.helsinki.fi/home/tphuttun/mosaikkii/index_en.htm (ultima consultazione: 30.03.2025).

²⁰ "Qua i cortili sono come pozzi, ma non c'è niente da bere; / Se vuoi vivere qui devi darti una calmata..."

²¹ "L'amore mio comprerà zucchero e tè / E apriremo la nostra casa / E ci verrà a trovare gente proprio simile a noi / Per dimenticarci insieme del fatto / Che non esiste altro tempo tranne adesso / E non c'è movimento che non sia in avanti / E accosteremo più stretti i bicchieri / Percepando con la coda dell'occhio / Che il ghiaccio si sta muovendo".

²² "E lo vengono a trovare / Con valigie di *portvejn*, / E trascorrono la vita / A comparare vini; / Dopo di che se ne vanno, / Solo i migliori amici / E delle dame affascinanti / Rimangono con Ivanov fino al mattino / E poi il mattino arriva, / Tutto affumicato e grigio, / A riprova della vecchia tesi / Secondo cui oggi è uguale a ieri".

²³ "Eterni crepuscoli da una parte, / Un grandioso mattino dall'altra".

²⁴ "Può darsi che domani le lancette degli orologi / Prenderanno a girare al contrario..."

²⁵ "Dall'autunno 1986 passavamo da uno stadio all'altro tra ovazioni tali, come se avessimo personalmente abolito il potere sovietico", BG, *Kratkij otčet o 16-ti godach zvukozapisi*, cit.

sceglievano lavori notturni (guardiani, portinai, fuochisti...) per sottrarsi il più possibile ai vincoli della società conformista e poter vivere in libertà, radunandosi, suonando il rock e leggendo opere proibite. “У нас есть шанс, / В котором нет правил” (“Abbiamo una *chance* che non si serve di regole”) si dice in *Vremja luny* [Il tempo della luna], e la “generazione dei portinai e dei custodi” si contrappone in modo esplicito a quella conformista dei loro genitori, i “figli dei giorni taciturni”, in una dialettica tra padri e figli classica per la cultura russa:

Сыновья молчаливых дней
Смотрят чужое кино,
Играют в чужих ролях,
Стучатся в чужую дверь;
Сыновья молчаливых дней
Боятся смотреть в окно,
Боятся шагов вниз,
Боятся своих детей;
Дайте немного воды
Сыновьям молчаливых дней... (*Synov'ja molčalivych dnej*)
[I figli dei giorni taciturni]²⁶

Ancora una volta elemento vitale è l'acqua, un'acqua non dissimile da quella “ferroviaria” della prima canzone presa in analisi; berla è condizione imprescindibile per resuscitare dai “giorni taciturni” e dalle loro fobie. La critica è velata da un linguaggio ermetico, ma le allusioni si servono di codici ben comprensibili per gli ascoltatori sovietici, e in un crescendo di intensità si passa dal “guardare cinema d'altri”, al “suonare altrui pianoforti”, fino alla cifra più evidente — “bussare a porte altrui”, ovvero le tre azioni più tipiche della malattia sociale sovietica: nell'ordine — l'atto di spiare, l'usurpare il posto ad altri e la delazione²⁷.

Una sintesi accuratissima tra immersione nella realtà sovietica e distanziamento da essa in un notturno mondo ideale, tra attesa di un risveglio spirituale e morale e resilienza disincantata, si trova in *Poka ne načalsja džaz* [Finché non avrà inizio il jazz], canzone che trova ispirazione in uno dei romanzi più influenti per la generazione di Grebenščikov, *Der Steppenwolf* di Hermann Hesse (1927).

Tradotto in URSS per la prima volta nel 1977²⁸, *Il lupo della steppa* rappresentava in forme affascinanti la dicotomia nietzschiana di ragione e passione e toccava temi scottanti come quello della liberazione degli impulsi sessuali e dell'uso creativo di droghe. Un ruolo simbolico centrale nel romanzo era demandato alla musica jazz, espressione dell'istinto irrazionale e libero: simbolo che BG riprende e arricchisce di un valore quasi messianico. Riporto per intero il testo della canzone con una traduzione:

ПОКА НЕ НАЧАЛСЯ ДЖАЗ

В трамвайном депо пятые сутки бал;
Из кухонных кранов бьет веселящий газ.
Пенсионеры в трамваях говорят о звездной войне.
Держи меня, будь со мной.
Храни меня, пока не начался джаз.

Прощайте, друзья, переставим часы на час;
В городе новые стены, но чистый снег;
Мы выпускаем птиц — это кончился век.
Держи меня, будь со мной,
Храни меня, пока не начался джаз.

Ночью так много правил, но скоро рассвет;
Сплетенье ветвей — крылья, хранящие нас.
Мы продолжаем петь, не заметив, что нас уже нет²⁹.
Держи меня, будь со мной,
Храни меня, пока не начался джаз...
Веди меня туда, где начнется джаз.

FINCHÉ NON AVRÀ INIZIO IL JAZZ

Al deposito dei tram da cinque giorni va avanti il ballo;
Dai rubinetti delle cucine esonda gas esilarante.
I pensionati sui tram parlano di guerre stellari.
Sostienimi, resta con me.
Proteggimi fin quando non avrà inizio il jazz.

Addio, amici, spostiamo gli orologi di un'ora;
La città ha mura nuove, ma la neve è pulita;
Noi rilasciamo gli uccelli per il termine del secolo.
Sostienimi, resta con me.

²⁶ “I figli dei giorni taciturni / Guardano film altrui, / Suonano altrui pianoforti, / Bussano a porte altrui; / I figli dei giorni taciturni / Temono di guardare alla finestra, / Temono i passi da sotto, / Temono i propri figli; / Date un po' d'acqua / Ai figli dei giorni taciturni...”.

²⁷ Cfr. l'uso gergale di *stučat'* (lett. ‘bussare’) nel senso di ‘fare la spia’.

²⁸ G. Gesse, *Stepnoj volk*, in Idem, *Izbrannoe*, Moskva 1977. La traduzione è di Solomon Apt. La passione per il *Lupo della steppa*, ampiamente condivisa da molti musicisti rock, lascia tracce anche in altre canzoni di BG: esplicita in *Kusok žizni* [Un pezzo di vita], latente in *Ėlektričeskij pës* [Cane elettrico]. Cfr. E. Erëmin, *Četyre citaty i sobaka: “Ėlektričeskij pës” B. Grebenščikova*, in *Russkaja rok-poëzija: tekst i kontekst*, 11, Ekaterinburg-Tver' 2010, pp. 90-98.

²⁹ Ancora una citazione, ma da un romanzo di fantascienza, *Stranger in a Strange Land* di Robert Heinlein (1961). Cfr. P. Severov, *My prodolžаем pe', ne zametiv, čto nas uže net*, in Idem, *Akvarium. Spravočnoe posobie dlja “BG-ologov” i “Akvariumofilov”*, <https://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main> (ultima consultazione: 23.02.2025).

Proteggimi fin quando non avrà inizio il jazz.

La notte ha tante regole ma è presto l'alba;
Intrecci di rami — come ali a proteggerci.
Seguitiamo a cantare senza accorgerci di non esserci più.
Sostienimi, resta con me.
Proteggimi fin quando non avrà inizio il jazz...
Conducimi là dove avrà inizio il jazz.

Il cronotopo scelto da BG mescola elementi di concreta attualità (per esempio, “I pensionati sui tram parlano di guerre stellari” negli anni di Reagan) con tracce più sfumate di usi intimi, iniziatici (“La notte ha tante regole”). Il riferimento alla notte e alle sue “regole”, come tanti altri simboli utilizzati da Grebenščikov, può avere una doppia valenza, ed è frutto di una ricercata ambiguità: notte come momento buio, precedente l'illuminazione in un senso mistico e per questo dominato dalla falsità delle regole³⁰; ma anche notte come momento della libertà interiore e della separazione dalle apparenze, in cui ci si dà proprie regole rifiutando quelle imposte. Proprio in questa ambivalenza è forte il riferimento intertestuale al romanzo di Hesse.

Lo stesso *locus* dell'azione ha tutta la tipicità *underground* del deposito dei tram, già immortalata nei film della *nouvelle vague* (si pensi, per esempio, al capolavoro di Marlen Chuciev, *Mne dvadcat' let* [Ho vent'anni, 1963]), e, nella variante della filovia, dalla lirica *Poslednij trollejbus* [L'ultimo filobus, 1957] di Bulat Okudžava. Di notte, il deposito di tram acquista una valenza quasi fiabesca, e da cinque notti di seguito vi si svolge un *ballo* dai tratti onirici le cui caratteristiche richiamano le atmosfere del *Lupo della steppa*, ovvero la necessità di una scelta quasi impossibile, tra le certezze limitanti di un ordine rigidamente razionale e le pulsioni superiori che spingono il protagonista del romanzo ad ampliare la propria percezione della realtà, anche aprendosi a una musica, il jazz, che egli percepisce come belluina e disarmonica³¹. Nella canzone

di Grebenščikov il jazz è simbolo affine al rock, ha la stessa valenza liberatrice e sotterranea che Hesse conferisce a una musica che all'epoca della stesura del suo romanzo, la metà degli anni Venti, rappresentava una perturbante novità, proprio come il rock negli anni Ottanta sovietici. Vale la pena di riportare un passo del romanzo nella traduzione nota ai lettori sovietici:

Думаешь, мне непонятны твой страх перед фокстротом, твоё отвращение к барам и танцалам, твоё брезгливая неприязнь к джазовой музыке и ко всей этой ерунде? Нет, — они мне слишком понятны, и точно так же понятны твоё отвращение к политике, твоё печаль по поводу болтовни и безответственной возни партий, прессы, твоё отчаяние по поводу войны — и той, что была, и той, что будет, по поводу нынешней манеры думать, читать, строить, делать музыку, праздновать праздники, получать образование! Ты прав, Степной волк, тысячу раз прав, и все же тебе не миновать гибели. Ты слишком требователен и голоден для этого простого, ленивого, непритязательного сегодняшнего мира, он отбросит тебя, у тебя на одно измерение больше, чем ему нужно. Кто хочет сегодня жить и радоваться жизни, тому нельзя быть таким человеком, как ты и я. Кто требует вместо пилюльки — музыки, вместо удовольствия — радости, вместо баловства — настоящей страсти, для того этот славный наш мир — не родина...³²

I PARTIGIANI DELLA LUNA PIENA

La poetica di BG si presenta, così, fatta di simboli ricorrenti il cui ermetismo si stempera, in parte,

spiriti ridotti e superficiali, ancorché sinceri dell'età moderna” (E. Pocar, *Introduzione*, in H. Hesse, *Il lupo della steppa*, Milano 1979, p. 7). Va ricordato che Hesse influenza la subcultura giovanile di più generazioni anche attraverso *Siddharta*, uno dei romanzi che più hanno favorito la passione occidentale per l'Oriente. A sua volta, Hesse forma la propria idea di Oriente anche attraverso le suggestioni dei classici russi, *in primis* Tolstoj e Dostoevskij: vedi in proposito S. Torri, *Dostojewskij in der deutschen und italienischen Literatur. Eine komparative Studie (1881-1927)*, München-Berlin 2011, pp. 156-158.

³² G. Gesse, *Stepnoj volk*, op. cit., p. 337. Nella traduzione italiana di Ervino Pocar: “Credi che non capisca il tuo timore del fox-trot, la tua antipatia per i bar e le sale da ballo, la tua opposizione al jazz e a tutta questa roba? capisco fin troppo, e così pure il tuo orrore della politica, la tua tristezza per le ciarle e i maneggi dei partiti irresponsabili, della stampa, la tua disperazione per la guerra, quella passata e quelle che verranno, per il modo che si ha oggi di pensare, di leggere, di costruire, di fare musica, organizzare feste, diffondere cultura! Hai ragione tu, lupo della steppa; mille volte ragione, eppure devi perire. Per questo mondo odierno, semplice, comodo, di facile contentatura, tu hai troppe pretese, troppa fame, ed esso ti rigetta perché hai una dimensione in più. Chi vuole vivere oggi e godere la vita non deve essere come te o come me. Chi pretende musica invece di miagolio, gioia invece di divertimento, anima invece di denaro, lavoro invece di attività, passione invece di trastullo, per lui questo bel mondo non è una patria...” (H. Hesse, *Il lupo della steppa*, op. cit., pp. 133-134).

³⁰ Esclusivamente in questo senso è letto il testo nel pur valido lavoro di O. Temiršina, *Simvolistskie universalii i poëtika simvola v sovremennoj poëzii: slučaj B. Grebenščikova*, Moskva 2009, p. 81.

³¹ “Non pago di rappresentare, Hesse vuol additare nel disordine moderno la presenza redentrica dell'antico; incapace — ad esempio — di sentire la poesia del jazz, Hesse la nobilita con benevola condiscendenza quale riverbero del sacro e del passato accessibile agli

con la collazione paziente dei differenti testi in cui si rinvencono: esercizio a cui gli appassionati del ‘pianeta Akvarium’ sono avvezzi sin dalla nascita del gruppo e che fa parte dello specifico codice di ‘complicità’ tra BG-autore e i suoi ascoltatori, che mira a escludere i non ‘iniziati’ dai livelli più sofisticati di lettura dei suoi testi. Si può perciò parlare a pieno titolo di un macrotesto di squisita letterarietà e grande energia semiotica. Motivi e cronotopi diversi si alternano e incrociano (in questa sede ne ho riportati solo alcuni). In linea generale predominano quelli dell’isolamento dallo spazio-tempo consueto (collina, fiume, neve, notte, casa...), tendenti a uno spiritualismo di ispirazione orientale, e quelli della sfida e del confronto socio-generazionale (il ballo, il turno in deposito, lo specchio, ecc.), che insistono principalmente sulla qualità del tempo (vero vs. falso, autentico vs. convenzionale, originale vs. reiterato, ecc.). In entrambe le tendenze c’è qualcosa di ottimistico e profetico nella visione di Grebenščikov, un cocciuto entusiasmo che a metà anni Ottanta, con l’avvento della *perestrojka*, parve a molti indicare la via per i famosi “cambiamenti” cui avrebbe dato voce un altro protagonista della scena rock leningradese, Viktor Coj. Quel “presagio di primavera” BG lo incarnò invece nell’immagine, così sovietica e al contempo trasgressiva, dei “partigiani della luna piena”:

Я вижу признаки великой весны,
Серебряное пламя в ночном небе,
У нас есть все, что есть.
Пришла пора, откроем ли мы дверь?

Вот едут партизаны полной луны,
Мое место здесь³³.

Quell’effimera profezia di nuova vita.

www.esamizdat.it ◇ S. Aloe, “Proteggimi fin quando non avrà inizio il jazz”: cronotopi del rock sovietico dei primi anni Ottanta nei testi di Boris Grebenščikov ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 7-17.

³³ “Vedo i segni di una grande primavera, / Una fiamma argentea nel cielo notturno, / Abbiamo tutto ciò che c’è. / È giunta l’ora, l’apriremo quella porta? // Ecco che arrivano i partigiani della luna piena, / Il mio posto è qua”.

◇ ***“Protect Me Until the Jazz Started”: Soviet Rock Chronotopes of the Early 1980s in the Lyrics of Boris Grebenshchikov*** ◇

Stefano Aloe

Abstract

The article analyses some of the chronotopes that characterise the lyrics of the songs by Boris Grebenshchikov, leader of the Soviet rock group Akvarium, in the first half of the 1980s. The high degree of literariness and intertextuality of the lyrics is emphasised, and the cultural context in which they were written is discussed. In particular, chronotopes relating to meditation, estrangement, and solitude (with the keywords ‘river’, ‘shore’, ‘hill’) are analysed, as well as those that, on the contrary, imply a confrontation with Soviet society and claim belonging to a non-conformist community (with the keywords ‘night’, ‘thresholds’, ‘jazz’).

Keywords

Boris Grebenshchikov, Intertextuality, Soviet Rock, Akvarium, Hermann Hesse, Bob Dylan.

Author

Stefano Aloe is Full Professor of Slavistics at the University of Verona. He specialises in the history of Russian literature and Slavic-Italian cultural relations. He is the president of the International Dostoevsky Society and the Assistant Editor of the journal “Dostoevsky Studies”. To date, he has authored four monographs and over 150 scientific publications.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Stefano Aloe

◇ ISSN 1723-4042 ◇

Requiem for a Lost Future? A Hauntological Reading of Late-Soviet Underground Rock Through the Lyrics of Viktor Tsoi, Aleksandr Bashlachev and Egor Letov

Stefania Persano

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 19-33 ◇

THE relationship between rock music and the Soviet Union was a passionate and fruitful one, though largely ignored westward of the former Iron Curtain. It gave rise to a vast and heterogeneous repertoire, marked by diverse styles, tones, and themes, and in which the Western influence blended with the motives and the style of the Russian bard tradition¹ – also known as *bardovskaia pesnia*², *guitar poetry*³ (for its reliance on the guitar as accompanying instrument), *avtorskaia pesnia* [author’s song] or *samodeiatel’naia pesnia* [amateur or homemade song]⁴ – with remarkably original outcomes. A particular branch of this lineage includes the musical offspring – here referred to as late-Soviet underground rock – of a period in which Real socialism was about to collapse and libertarian perspectives were fading against the looming prospect of capitalist eternity. Late-Soviet underground refers to that series of alternative cultural practices which developed in the USSR from the early and mid-1980s to the early 1990s, of which – due to space constraints – only the Russian production will be taken into account here.

Underground culture is often referred to as “unofficial”, a lexical choice which, while being preferred

by some for “its emphasis on the power structures – and, therefore, the inherent tensions – of Soviet life”⁵, entails the risk of

reduc[ing] Soviet reality to a binary division between the state (censored) and the society beyond it (uncensored), failing to account for the fact that many of the common cultural phenomena in socialism that were allowed, tolerated, or even promoted within the realm of the officially censored were nevertheless quite distinct from the ideological texts of the Party⁶.

Far more complex than a mere antithesis to the totalitarian state, unofficial bard music – which flourished from the late 1960s to the late 1970s – has been critically read as a form of dissent “not without relation to official culture”⁷, an expression of mimetic resistance from within the discourse of power rather than an external attack upon it⁸. Likewise, later unofficial Soviet music constitutes a field open to critical discursive analysis, owing to its complexity, non-linearity, and ambiguous interrelation with official culture.

The combative lyrics of late 1980s and early 1990s Soviet underground rock songs, combined with their incisive arrangements and performative renditions, make them a sensitive trace of the countercultural response to a historical turning point. On the other hand, their more than vaguely nostalgic tones make them a joint expression of desires and regrets, oscillating between the subjective and the collective

¹ A. Troitsky, *Back in the USSR: The True Story of Rock in Russia*, Winchester [MA] 1987, pp. 40-41.

² B. A. Horne, *The Bars of Magnitizdat: An Aesthetic Political History of Russian Underground Recordings*, in *Samizdat, Tamizdat, and Beyond*, ed. by F. Kind-Kovacs – J. Labov, New York 2013, pp. 75-189 (p.176).

³ B. A. Horne, *The Bars of Magnitizdat: An Aesthetic Political History of Russian Underground Recordings*, in *Samizdat, Tamizdat, and Beyond*, ed. by F. Kind-Kovacs – J. Labov, New York 2013, pp. 75-189 (p.176).

⁴ P. J. Schmelz, *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*, Oxford-New York 2009, p. 199.

⁵ Ivi, p. 37.

⁶ A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton 2005, p. 18.

⁷ A. Komaromi, *The Voices of Samizdat and Magnitizdat*, in *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*, ed. by S. Lovell – G. Roberts, New York 2024, pp. 186-205 (p. 200).

⁸ S. Oushakine, *The Terrifying Mimicry of Samizdat*, “Public Culture”, 2001 (13), 2, pp. 191-214.

planes. This ambiguity unveils the presence of a nostalgic element beneath the vocalisation of dissent, which can be examined through Derrida's notion of hauntology⁹. Arguably, much of late-Soviet underground rock is permeated by the nostalgia for a lost future – that is, for an idea of the future that never came to pass. More specifically, it seems to voice an awareness, tinged with anticipatory bitterness, that the end of the bipolar world will not lead to a genuinely new and revolutionary social project, but rather to the crystallisation of global capitalism. It is in the gap between the old faith in the future and this stark realisation that a ghostly, almost mournful regret slips in – an elusive, serpentine presence, a mourning of the future that might have been. Hence, music chords echo like funeral bells for a failed social experiment.

THE EVOLUTION OF SOVIET ROCK

Although rock music made its first appearance in the Soviet Union in 1961 (when what is considered to be the first Soviet rock band, the Revengers, played their covers of American rock'n'roll standards in Riga)¹⁰, the first Soviet underground or unofficial music practices had taken ground long before. In particular, the countercultural movement of *stiliagi* had challenged the dominant culture between the late 1940s and the early 1960s, following a model sketched out in the West by the Beat Generation¹¹. Captivated by the reverberations of the beatniks' mass scale rupture with official culture, the post-war Soviet youth had shaped their looks, lifestyle, reading habits and, of course, music tastes in accordance with the countercultural model that was gaining ground west of their own longitudes¹²:

The Soviet *stiliagi* gave themselves American names like Peter and Bob, held cocktail hours, and listened to American jazz. In Moscow they "hung out" in restaurants and along Moscow's fashionable Gorky Prospekt, which they referred to whimsically

as "Broadway"¹³.

The *stiliagi* wore extravagant combinations and flashy garments in open defiance of Communist dress codes; they organised illicit parties; they smuggled and circulated censored records by copying them on used plastic x-ray plates – a practice known as *rentgoenizdat* [x-ray publishing], which gave form to the *plastinki na kostiakh* [bone records] and *na rebrakh* [on ribs], longed-for gateways to a forbidden world for the generation spanning the 1940s to the 1960s¹⁴. These records "prompted a jocular discourse that fostered imaginations of the West in two ways"¹⁵, since "they represented something that was simultaneously visible and invisible, real and virtual [...], they created an uncanny kind of intimacy: one both saw and heard what was personal, tangible, and yet imaginary"¹⁶. Until Stalin's death in 1953, the repression of the *stiliagi*'s practices was harsh and uncompromising, since they were "manifestations of 'bourgeois decadence' and 'spiritual destitution'"¹⁷. Yet, desire triumphed over fear: a handful of moments of unbridled energy release was worth the risk of severe institutional punishment – including being altogether deprived of personal liberties. Freedom was non-negotiable and could not be reduced to the trickle of modest concessions meted out by the Soviet state.

Notably, the *stiliagi*'s notion of freedom largely coincided with the version promoted by Western counterculture (which caused them to be accused of "blind worship of the West")¹⁸: relaxation of moral norms, rejection of the values of the older generation, sexual liberation (although this aspiration remained more disembodied in the sexually repressed Stalin-era USSR than in the West)¹⁹, frenetic dancing, alcohol-fuelled mind alteration – in short, op-

⁹ J. Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, New York-London 1994 [1993].

¹⁰ A. Troitsky, *Back in the USSR*, cit., p. 21.

¹¹ Ivi, pp. 13-17.

¹² A. Yurchak, *Everything*, cit., pp. 170-175.

¹³ T. W. Ryback, *Rock Around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, New York-Oxford 1990, p. 23.

¹⁴ B. A. Horne, *The Bars*, cit., p. 179; A. Yurchak, *Everything*, cit., p. 182.

¹⁵ A. Yurchak, *Everything*, cit., p. 182.

¹⁶ Ivi, p. 183.

¹⁷ A. Troitsky, *Back in the USSR*, cit., p. 15.

¹⁸ Ivi, p. 17.

¹⁹ I. Kon, *Seksual'naia kul'tura v Rossii: Klubnichka na berezke*, Moskva 2010, pp. 271-277.

position to the prescriptions through which institutional bodies exercised their repressive authority. The *stiliagi* were driven by a desire to push further the boundaries of personal liberty – a drive fuelled by exuberant, optimistic endorsement of a lifestyle founded on rule-breaking.

In a likewise optimistic fashion, the youth of the 1960s rode the wave of social upheaval unleashed by the libertarian stances of the hippie movement. This optimism, further nurtured by the wishful atmosphere of Khrushchev-era *ottepel'* [thaw]²⁰, found its musical expression in the birth of the first Russian rock bands. Initially, these bands played covers of English and American artists (especially the Beatles)²¹, while later on they started composing lyrics in Russian, thus beginning to appropriate – not just replicate – the genre²². As Mark Yoffe points out, “approximately by 1965, feathers started to fly when Soviet rock musicians evolved to the point of producing original sound and, moreover, started writing their own lyrics in Russian”²³.

In the 1970s, the optimism of the previous decade curbed significantly, since “for young people, the Brezhnev era, which spanned the entire 1970s, was marked by a tragic isolation from their Western peers and by a hopeless feeling of cultural stagnation”²⁴. Among the professional bands of the time – called *vokal'no-instrumental'nye ansambli* [Vocal Instrumental Ensembles] or VIA – are groups such as the Moscow-based Tsvety (later renamed Stas Namin) and the trans-Uralic Ariel', both prevalently active in the 1970s and whose lyrics stand out for their predominantly sentimental, inoffensive content²⁵.

The ensuing decade and a half – the 1980s and

the early 1990s – mark the entrance into the sooty, liminal territory of late-Soviet and immediately post-Soviet underground rock music. Its liminality is manifested on multiple levels: besides flaunting a borderline geographical collocation (just beyond the threshold of the former Iron Curtain as well as within the complex cartography of the Soviet territory hall-marked by multiplicity), it also features a historical duality in its bridging the very passage from the pre- to the post-*raspad* [dissolution] of the USSR. Finally, its borderline nature also covers the psychological domain, as it carries the double burden of a decisive frontier-crossing: narrative rupture on the one hand, shattered utopia on the other.

Liminality was a distinctive feature of the perestroika years. Psychology-wise, perestroika “required altogether novel behaviours and attitudes, many of which contradicted arrangements developed over nearly three-quarters of a century. In a very real sense, perestroika demand[ed] psychological restructuring as much as the transformation of economic or political institutions”²⁶. The disintegration of political institutions wreaked havoc in the Soviet sphere. The features of reality became unrecognisable, thus triggering mass-scale confusion. The reference points that had until then – both for better and for worse – guided Soviet citizens had disappeared and the new order was perceived as riddled with loopholes, due to the unexpectedness of the change²⁷.

The ambivalence of the music scene in the late 1980s widely reflected the confused – even latently schizophrenic – character of the age: on the one hand, the declared openness to the West compelled official bodies to adopt a less severe stance toward the different forms of artistic expression; on the other, a strict selectivity was still in force regarding content and modes of performance. While it is true that some artists managed to slip through the mesh of censorship despite their rock affiliation (as the genre

²⁰ See G. Yelshetskaya, *The Thaw and the 1960s. The Birth of the Underground*, “Arzamas”, 14.12.2016, <https://arzamas.academy/materials/1234> (latest access: 30.10.2025).

²¹ A. Troitsky, *Back in the USSR*, cit., pp. 23–27; A. Yurchak, *Everything*, cit., p. 191.

²² M. Yoffe – D. Laing, *History of Soviet and Russian Rock Music*, in *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume VIII: Locations: Europe*, ed. by J. Shepherd – D. Horn – D. Laing, London–New York 2011, pp. 57–72.

²³ M. Yoffe, *Soviet Rock Carnival: Times and Traditions*, in *The Oxford Handbook*, cit., p. 552.

²⁴ Ivi, p. 554.

²⁵ See for example A. Troitsky, *Back in the USSR*, cit., pp. 37, 39–40.

²⁶ D. E. Powell, *Review: “Perestroika” in the (Former) USSR: Psychological, Political, and Economic Dimensions*, “Studies in Comparative Communism”, 1992 (25), 2, pp. 193–207 (p. 193).

²⁷ See A. Yurchak, *The Canon and the Mushroom: Lenin, Sacredness, and the Soviet Collapse*, “HAU: Journal of Ethnographic Theory”, 2017 (7), 2, pp. 165–198 (pp. 166–167).

was by then too popular to be outright banned), they were still bound by the obligations of decorum and alignment with the official ideology²⁸. Musicians allowed to perform in the Houses of Culture – and thus to make a living from their music – had to adhere to a set of binding prescriptions: their lyrics were not to address compromising themes and the sound's impetuosity, so vital to rock music, had to be constrained. Performances were permitted provided they avoided reckless dissonances and, above all, physical involvement of the audience: an indispensable condition of official concerts was that they be listened to while seated. Musicians who failed to comply with these clauses could not perform officially and thus had to find alternative employments, under penalty of being charged with parasitism²⁹, a very serious offence at that time³⁰. What was ultimately permitted, then, was a scrupulously sanitised version of rock'n'roll, purged of its most corrosive aspects.

Within this precarious balance between substantial intransigence and faint flashes of permissiveness, the germinal wave of the late-Soviet underground burst forth with virulence, finding in rock music one of its most urgent expressive channels. Underground is a fitting term for this sub-culture: performances took place at Leningrad's legendary Saigon café³¹ and Rock Club – where the first concert was held in March 1981³² – but mostly in the literal underground of urban life, particularly in Leningrad and, from 1983, Moscow³³, in shadowy spaces, shielded from institutional scrutiny: boiler rooms, basements, residential buildings. Spreading with youth's adrenaline-fuelled speed, the phenomenon of *kvartirniki* and *kommunalniki* took hold. Those were informal gatherings organised in private apartments and communal flats, respectively. Admission to these events was by word of mouth and they attracted crowds of young people eager

to amuse themselves beyond the permitted limits. Within the practice of *magnitizdat*, which had previously developed in the context of the bard scene³⁴, home-made albums – playfully marked by © and ® symbols³⁵ – circulated. These recordings were characterised by “authenticity, spontaneity and human spirit”³⁶ as well as by the personal, individual quality of the lyrics³⁷. They featured an inherently dialogic quality, enhanced by its amateur nature and lo-fi sound³⁸.

◇ THE NOSTALGIC ALLURE OF LATE-SOVIET UNDERGROUND ROCK SCENE ◇

In the years spanning from the end of the USSR to our days, the settings, practices and influential personalities of perestroika-era underground culture have undergone a tremendous popularisation. Indeed, the narrative of late-Soviet rock prevailing today tends to be celebratory, to label that subculture as a solely luminous expression of a forward-driving impulse toward the new. Carefully removed from this picture are the jagged edges and the ambivalences that would hinder a smooth retrospective reading. Thus, the musicians are fully cast in the role of daring pioneers who paved the way for an epochal liberation of expressive codes. As sharply synthesised by Horne, their songs have become “everyday commodities, mementos of Soviet life”³⁹.

The crystallisation of this imaginary has been reinforced by a late-Soviet and post-Soviet cultural production largely centred on nostalgic commemoration. Famous cinematographic examples include *Rok* by Aleksei Uchitel' (1988), a documentary following Leningrad's underground musicians through their lives (by day, but especially by night, a time

²⁸ See M. Maurizio, *Graždanskaja Oborona e Tardo Sovietismo*, “Quaderni di Ricognizioni”, 2023, 14, pp. 121-130 (p. 122).

²⁹ T. W. Ryback, *Rock*, cit., p. 143.

³⁰ See G. P. Piretto, *Quando c'era l'USSR*, Milano 2018, p. 434.

³¹ Ivi, p. 73.

³² Ivi, p. 74; T. W. Ryback, *Rock*, cit., p. 213.

³³ A. Troitsky, *Back in the USSR*, cit., p. 99.

³⁴ See A. Komaromi, *The Voices*, cit., pp. 187-188.

³⁵ A. Troitsky, *Back in the USSR*, cit., p. 98.

³⁶ G. Sosin, ‘Magnitizdat’: *Uncensored Songs of Dissent*, in *Dissent in the USSR: Politics, Ideology and People*, ed. by R. L. Tokes, Baltimore-London 1975, pp. 276-309 (p. 309).

³⁷ V. Frumkin, *Kazalos'*, *chto melodii padaiut k nemu s neba*, “Vestnik”, 21.01.2004, <http://www.sergeytatiananikitiny.com/index.php/joomla-templates/158-2012-10-05-13-19-25> (latest access: 30.10.2025).

³⁸ See A. Komaromi, *The Voices*, cit.; V. Frumkin, *Kazalos'*, *chto melodii*, cit.

³⁹ B. A. Horne, *The Bars*, cit., p. 176.

devoted to music), and earlier on *Assa* by Sergei Solov'ev (1987), with its visual celebration of underground spaces and artefacts: taverns, synthesisers, cassette tapes, colourful wigs, albums of psychedelic drawings, and other materialia⁴⁰.

A masterful example of nostalgia-infused post-Soviet attempt to evoke the atmosphere of the perestroika through the soundtrack provided by its scruffy heroes is Kirill Serebrennikov's film *Leto* [Summer, 2018]. One of the film's paradigmatic scenes is a sugar-coated depiction of a *kvartirnik*: toward the end of the film, an elderly woman is seen dancing with a dishevelled drunkard, his hair tousled, his voice howling, his movements wild – a character inspired by Andrei Panov, known as Svin [Pig], vocalist of what is considered the Soviet Union's first punk band, *Avtomaticheskie Udovletvoriteli*, known for their “ravingly absurd” songs⁴¹. All around, the crowd makes space for them, stepping back amid swirling smoke from countless cigarettes, hoarse laughter, and the chant of the song *Vsetse*lo [Totally] – a blend of absurdist quips grafted onto the musical trunk of a romantic ballad.

Besides the effervescence – drenched in rivers of alcohol – of creative production and reproduction, the film portrays the material hardships that weighed upon the lives of underground artists. The character representing Mike Naumenko, vocalist of the Leningrad-based rock band *Zoopark*, is shown designing covers for smuggled Western records to make ends meet, then chatting and smoking on a windy rooftop with Boris Grebenshikov, leader of *Aquarium*, “the group which has largely set the tone of Soviet rock in the eighties”⁴² and with which Naumenko played the guitar for a while⁴³. The aforementioned Andrei Panov quarrels with a middle-aged man on the *elektrichka* [commuter train], after having been accused of being a drifter who sings the enemy's songs instead of working – an altercation that ends with him being brutally beaten by the po-

lice. In general, all the film's characters, who correspond to the best-known names in perestroika rock, are depicted as scrambling to get by: we see them strumming during a heavy-drinking picnic in the park or follow them through their songwriting process, sprawled on unmade beds or rehearsing in dilapidated practice rooms. Unable to officially work as musicians due to censorship of both music and lyrics, these underground tightrope walkers had to find cover jobs. Among these, the position of *kochegar* [stoker] was particularly popular. Working night shifts, stokers could devote their days and evenings to music. Moreover, those who performed such humble tasks were allowed not to join the Party, thus enjoying intellectual independence and avoiding entanglement with institutional spheres⁴⁴.

As Viktor Tsoi sang at the dawn of his musical career in *Ia khochu byt' kochegarom* [I Want to Be a Stoker, 1983], “Надоело ходить на работу, / каждый день к девяти на работу. / Я нашел выход: Я хочу быть кочегаром”⁴⁵. For regime dissidents, unemployment was not a badge of failure. On the contrary, as it stemmed from their refusal to conform to the existing order, joblessness was claimed with pride. So much so that the young Tsoi would sing, with brazen satisfaction, what became a jovial anthem against regimentation through labour: “Я бездельник, мама!” [I'm a slacker, mama!, 1982].

What the above-mentioned scenes in *Leto* have in common is their reliance on the spectators' nostalgic sentimentalism, which in turn exposes the tight link between commemoration and adulteration. Indeed, despite the bitterness of the portrayed situations, the tones are ever-light and the photography exudes a yearning for vintage aesthetics that, albeit visually compelling, can't eschew the charge of verging onto the glamourisation of the past.

The nostalgic pull exerted on viewers through exposure to the simulacra of a brief era coinciding with the time of their youth has helped forge an imaginary that, while not utterly unfaithful, inevitably

⁴⁰ On materialia, i.e. objects that become vehicles of cultural memory, see A. Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge 2011.

⁴¹ A. Troitsky, *Back in the USSR*, cit., p. 69.

⁴² Ivi, p. 52.

⁴³ Ivi, p. 77.

⁴⁴ T. Cushman, *Notes from Underground: Rock Music Counterculture in Russia*, New York 1995, pp. 57-58.

⁴⁵ “I'm sick of going to work / every day at nine o'clock / I found a way out / I want to be a stoker”. All translations are mine – S.P.

simplifies a much more complex experience, shot through with as many shadows as lights. The thrust forward of the bards of the Soviet twilight, while undisputable, was in fact accompanied by a darker undercurrent that traversed both personal and collective dimensions, surfacing in songs through sombre imagery and concepts, solipsistic feelings and sense of estrangement⁴⁶. This sensibility unsettles the dominant narrative: rather than charioteers of a new future, these artists might better be described as elegists of an old future – that is, a future that was imaginable only in the past (and in this light, *Assa* itself may well be read as a premature funeral hymn).

HAUNTOLOGICAL NOSTALGIA

The notion of nostalgia is tightly woven into the Soviet trajectory: twentieth-century exiled dissidents spoke of the overwhelming sense of loss tied to a place and time which were equally unreachable, since the pre-revolutionary Russia of either their childhood's memories or their more abstract recalling no longer existed⁴⁷. The so-called fourth wave of Soviet-born hybrid émigré writers, who left their homeland immediately after the *raspad* – usually at a young age – shifts the object of nostalgia without altering its fundamental nature: from their new homes abroad, they bitterly criticise their country of origin but nonetheless yearn for a return which the dramatic changes occurred since their departure has made impossible⁴⁸. In addition, younger people with a solely mediated experience of communist life – often resulting, as we shall see, in an idealizing distortion of the imaginary to which they were exposed – direct their nostalgia toward what is no longer retrievable.

Late-Soviet rock songwriters seem to express a nostalgia for what might have been but never was, i.e. a nostalgia with a distinct hauntological quality.

Conceived at the turn of the millennium, the definition of hauntology stands out as a crucial elaboration on the theme of nostalgia. The term, which plays on haunt and ontology, was coined by Derrida to define what is “neither living nor dead, present nor absent: it spectralizes”⁴⁹, including those events that never fully came to pass but whose prefiguration continues to linger in the present, haunting it like a ghost. Borrowing this concept, nostalgia can refer not to the past, but to a future that was once imagined and promised but never materialised.

Mark Fisher, who revived and popularised hauntology, wrote about the nostalgia for “lost futures”⁵⁰, i.e. futures that never happened, in which what is longed for is the vanished possibility of a particular future. This nostalgia is experienced as a “present absence”⁵¹, i.e. as the presence of what never was. This concept is closely tied to the author's elaborations on the weird and the eerie, both dissected in his writings that most clearly bear the postmodern imprint of Derrida's thought: “A weird entity or object is so strange that it makes us feel that it should not exist, or at least it should not exist here. Yet, if the entity or object is here, then the categories which we have up until now used to make sense of the world cannot be valid”⁵². Out of Freud's *unheimlich* or uncanny⁵³, at the heart of which Fisher identifies repetition and doubling, the concept of the eerie emerges along with that of the weird. Unlike the uncanny, which is about the strangely familiar, the weird and the eerie are about that which is strangely unfamiliar, conveying a disturbing sense of not belonging. For Fisher, the eerie refers to the perception of a presence where there shouldn't be any, or conversely, of an absence where there should be a presence. It arises from an inexplicable lack (for instance, a deserted village with no reason) or from some hidden agency (something acting without our being able to identify it, just like the inhuman – and inhumane – forces of capitalism).

⁴⁶ See M. Maurizio, *Grazdanskaja Oborona*, cit., p. 123.

⁴⁷ V. Nabokov, *Speak Memory: An Autobiography Revisited*, London 2025 [1951]; I. Brodsky, *The Condition We Call Exile*, in Idem, *On Grief and Reason*, New York 1995.

⁴⁸ See K. Ryan, *Failures of Domesticity in Contemporary Russian-American Literature: Vapnyar, Krasikov, Ulinich, and Reyn*, “TransCulturAl”, 2011 (1), 4, pp. 70-72.

⁴⁹ J. Derrida, *Spectres*, cit., p. 63.

⁵⁰ M. Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester 2014, p. 1.

⁵¹ Ivi, p. 107.

⁵² Idem, *The Weird and The Eerie*, London 2016, p. 11.

⁵³ S. Freud, *The Uncanny*, London 2003 [1919].

There is a clear link between these formulations of presence/absence slippage and the presence/absence vagueness at the core of Derridean hauntology. According to Fisher, for Derrida “everything that exists is possible only on the basis of a whole series of absences, which precede and surround it, allowing it to possess such consistency and intelligibility that it does”⁵⁴. Therefore, the spectre Derrida examines exists only in the ambiguous relationship it establishes with the two poles of absence – what is no longer and what is not yet – characterising itself as a hollow, alien, unsettling presence.

From the critical perspective of hauntology, an investigation can be undertaken into the differential space between the future imagined in the past and the present reality – a space haunted by the ghosts of what once could have been but can no longer occur. Within this interpretative framework, much of late-Soviet underground music bears the mark of hauntological nostalgia, as it articulates a call for change while simultaneously acknowledging the impossibility of its realisation. As Alexei Yurchak observes, “in the late 1980s, there was a widespread realization that the state socialism which had seemed so eternal might in fact be coming to an end”⁵⁵. Hence, the call for renewal turns into something closer to a lamentation of defeat. Conflict with the existing system coexists with disenchantment. This tension, channelled through lyrics and music, engenders a crisis of thought and feeling: the impossibility of choosing between a censorious present and a market-dominated future, between a Soviet era in its death throes and an endless neoliberal nightmare.

The late 1980s were, in many respects, a time suffused with an impending end-of-things feeling. In 1992, Fukuyama’s announcement of the end of history⁵⁶ would give a name to a widespread feeling of epochal impasse. Meanwhile, on both sides of the geopolitical arena where the Cold War was once waged, the bitter laughter echoing behind Thatcher’s slogan “There is no alternative” – later

pinpointed by Mark Fisher as the prophetic mantra of contemporary capitalist realism⁵⁷ – resounded ominously. In the West, the last ashes of punk were dying out, while post-punk trudged on funereally and the desperate flicker of what would be catalogued as the last counterculture – i.e. the rave movement – flared up amid the smoke, preparing (as early as by the mid-nineties) “to crash into various aesthetic and spiritual dead ends” and “to look back wistfully”⁵⁸.

Meanwhile, in the Soviet underground – whose Leningrad scene at the decade’s end was still the most fertile outpost – those punk ashes were rekindled in a different hearth. Elements of local tradition were tapped, causing songs which punk etiquette would have expected to be textually minimal to border on *avtorskie pesni* crafted with meticulous linguistic care, in the tradition of Russian bards. These ashes joined the highly inflammable material of the aforementioned disenchantment, which bounced from the general to the particular, from the political to the personal, and back again. In this bidirectional movement, the artist’s subjectivity rose as a paradigm for a generation, even – expanding the scope from political disillusionment to the acknowledgement of one’s own mortality – for the whole human condition. From this angle, the despair over a specific historical conjuncture triggers a contemplation of the abyss toward which every mortal tends.

The late-Soviet nostalgic feeling, being inscribed in the wider framework of the then emerging post-modern sensitivity, may be understood as a psychological projection of that very exhaustion of future horizons which underpins the retro-futuristic aesthetics – academically codified in the 1970s following its explosion into pop culture⁵⁹. Indirectly quoting the 1975 observation by the theologian Martin E. Marty, “the past is back in favor because the present is too unattractive to provide a base for looking with hope into the future”⁶⁰. The nostalgic sensibility un-

⁵⁴ M. Fisher, *Ghosts*, cit., pp. 17–18.

⁵⁵ A. Yurchak, *Everything*, cit., p. 15.

⁵⁶ F. Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York 1992.

⁵⁷ M. Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, London 2009.

⁵⁸ S. Reynolds, *Retromania: Pop Culture’s Addiction to its Own Past*, New York 2011, p. 234.

⁵⁹ See E. Guffey, *Retro: The Culture of Revival*, London 2006, p. 152.

⁶⁰ Ivi, p. 153.

derlying late-Soviet underground rock can thus be defined as a vision of the future which the present has erased from the realm of possibility: in essence, a future that could only be conceived in the past.

EMBLEMATIC CASES OF HAUNTOLOGICAL PROGRESSION IN LATE-SOVIET UNDERGROUND ROCK

Finely attuned to the spirit of their time, perestroika-era artists create a shifting musical backdrop aligned with the political-historical oscillations. A close look at some of their lyrics shows their hauntological evolution – from the wishfully militant beginnings to later disillusion. An emblematic case is offered by the artistic career of Viktor Tsoi, former singer of Palata n° 6⁶¹, then vocalist of Kino, a milestone of the late-Soviet underground scene. With his accessible lyrics, marked by simple vocabulary and essential syntax, yet profound and inspired, open to multiple layers of interpretation, rich in vivid and poignant images and references (Grebenshikov said that “no one’s songs had so much tenderness and purity”)⁶², Tsoi encapsulated the essence of a pan-Soviet sensibility that still resonates with millions of listeners today. He is a figure cloaked in fascination for the ex-Soviet world, a fetishised as much as admired personality.

It is telling that in various cities of the former Soviet Union, the famous slogan *Tsoi zhiv* [Tsoi is alive] is still preserved today, immortalised by the historic graffiti in Moscow’s Arbat alley. In 2016, an attempt to alter the slogan – replacing the predicate *zhiv* with *mertv* [dead] – was immediately rebuffed by the fan community, who restored the original inscription on the very same day⁶³. As further testimony to the enduring collective memory, in Almaty, Kazakhstan, a pedestrian street is dedicated to Viktor Tsoi, ending with a statue that depicts him in the iconic pose from Rashid Nugmanov’s cult film *Igla* [The Needle, 1988], in which he plays the

lead role. In 2020, on the thirtieth anniversary of the singer’s death, a monument to the singer – in the act of fiercely crossing his arms on his guitar – was placed in Prospekt Veteranov, St. Petersburg. The walls of Kotel’naia Kamchatka [Kamchatka Boiler House], the former Leningrad heating plant in 15 Ulitsa Blokhina, St. Petersburg, where Tsoi worked as a stoker (and performed unofficial concerts at night), are adorned with countless photos, drawings, and posters of Tsoi and other artists of the same scene⁶⁴. The former boiler-house, now converted into a bar and concert hall, has become a must-visit pilgrimage site for the fans of the singer, around whom a veritable cult has developed – in part due to his untimely death at the age of twenty-eight⁶⁵.

A notable role in elevating Tsoi to the status of countercultural icon was played by the previously quoted film *Assa*: the iconic final scene shows the singer roaring “*My zhdem peremen*” [We are waiting for change] before a sparse audience that, as the credits roll, transforms into a stadium crowd. The invocation is the closing line of *Khochu peremen* [I want change, 1989], a song first performed in 1986, when the drive for change and faith in the unfolding of history animated the underground scene.

Dalshe deistvovat’ budem my [We will take it from here, 1988], another Kino song, has been elevated to the status of liberation anthem for its brimming optimism. Optimism and hope for the future in spite of all adversities indeed characterise most tracks in the album *Gruppa krovi* [Blood Type, 1988]. One exception is *Boshetunmai*, a melancholic song named after the unintelligible word repeated in the chorus. The verses of this song capture a snapshot of late-Soviet urban life, infused with affection for certain elements – furnishings, situations, habits – that instantly evoke an era. Particularly striking is the list of features of a *kommunalka* phrased like an offer for a housing exchange, a com-

⁶¹ A. Troitsky, *Back in the USSR*, op. cit., p. 60.

⁶² Ivi, p. 79.

⁶³ See *Na stene Tsoia poiavilas’ gigantskaia nadpis’ “Tsoi mertv”*, < <https://lenta.ru/news/2016/06/20/tsoi/> (latest access: 30.10.2025).

⁶⁴ In *Kamchatka*, included in Kino’s second album *46* from 1983, Tsoi sings: “это странное место Камчатка, это сладкое слово Камчатка” [“It’s a strange place, the Kamchatka, it’s a sweet word, Kamchatka”], playing on the ambiguity between the name of the unofficial venue and the far Eastern Russian peninsula.

⁶⁵ The singer died in August 1990 in a tragic car accident in Latvia, while he was returning from the studio where he had just recorded *Chernyi Al’bom* [Black Album].

mon practice at the time – through which listeners can mentally reconstruct the evoked space and recall it decades later. The *starye kvartiry* [old apartments] of the song are described as equipped with light, gas, telephone, hot water, and radio, boasting parquet floors, separate bathrooms, brick buildings, many utility rooms, and a central position close to the metro. These lines would – whether knowingly or not – come to spark a mass retrospective longing. Indeed, while Tsoi expresses a pre-emptive nostalgia for the realia (culturally charged signifiers, untranslatable in other languages)⁶⁶ and materialia of late-Soviet life, listening to his songs decades later results in a mediated or delegated nostalgia. In other words, *Boshetunmai*, already imbued with a pre-emptive nostalgia scarcely distinguishable from *toska* at the time of its composition, unleashes pangs of nostalgia in those who never lived through the realities it describes and yet – or perhaps precisely for that reason – feel their absence.

A similar effect is arguably pursued by the lyrics of *Navsegda* [Forever, 1989] by the band Tsentr, led by Vasilii Shumov. It is a list of highly emotionally charged Soviet objects (such as balalaika, borshch, samovar, Sputnik, bliny, just to report those in the opening lines) and famous names – such as the poets Pushkin and Evtushenko and the nuclear physicist Kurchatov – followed by the assertive conclusion that “Vse nashe navsegda!” [That is all ours forever]. While, according to Mark Yoffe, such a disassembled and extravagant list winks at the absurd, nonsensical humour in the tradition of *steb* (in Yoffe’s words, “a very complex form of humorous cultural discourse that permeates entirely most of Soviet rock and becomes one of the main techniques in rock’s conceptualist practice”)⁶⁷, it also seems to elicit a pre-emptively nostalgic response in the audience – the object of which, just like in *Boshetunmai*, will become the target of mediated nostalgia in post-communist societies. This mediated nostalgia, or “armchair nostalgia”, is defined as “nostalgia without lived experience or collective

historical memory”⁶⁸. Because this emotional attachment invests something non-directly witnessed, it feeds mainly on products of cultural consumption, offering a manufactured version of the past. In light of Svetlana Boym’s distinction between restorative nostalgia – which “puts emphasis on *nostos*”⁶⁹, therefore is the desire to reconstruct an idealised past – and reflective nostalgia – which “dwells in *algia*, in longing and loss, [...] lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time”⁷⁰, thus contemplates the past with an awareness of its inaccessibility – armchair nostalgia is closer to the latter, although it is more passive and mediated, often linked to the spectacularisation of the past. Armchair nostalgia is akin to “Ostalgie”, the term coined to describe East Germany’s longing for the GDR in post-reunification times⁷¹, which indeed bears a metonymic relationship to the broader phenomenon of communist nostalgia in former socialist countries⁷². What is longed for in these types of nostalgia is an irretrievable past, idealised as a unique age of innocence, celebrated (and romanticised) for its simplicity, its attention to the details of everyday life; a time remembered as devoid of the material abundance brought on by consumer society, but also of the moral emptiness that inevitably accompanied it. Armchair nostalgia affects numerous exponents of younger generations who have known the communist regime only vicariously, through the stories of older relatives and material and cultural representations – such as Leonid Parfenev’s emblematic photo project *Namedni*⁷³ – which commemorate that time with an almost elegiac sentimentalism.

The late-Soviet music landscape is rich in activators of armchair nostalgia: the soundtrack of a

⁶⁶ V. Florin, *Neperevodimoe v perevode*, Moskva 1986, p. 416.

⁶⁷ M. Yoffe, *Soviet Rock Carnival: Times and Traditions*, in *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture* cit., p. 550.

⁶⁸ A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis 2005 [1996], p. 78.

⁶⁹ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York 2002 [2001], p. 41.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ See D. Berdahl, ‘(N)Ostalgie’ for the present: Memory, longing, and East German things, “Ethnos”, 1999 (64), 2, pp. 192–211.

⁷² See J. Ekman – J. Linde, *Communist Nostalgia and the Consolidation of Democracy in Central and Eastern Europe*, “Journal of Communist Studies and Transition Politics”, 2005 (21), 3, pp. 354–374.

⁷³ L. Parfenev, *Namedni. Nasha Era. 1946–1960*, Moskva 2014.

charming – albeit perilous – time in recent history unfailingly triggers idealisation in those who never directly witnessed it. It is partly because of this indirect nostalgia that late-Soviet music is still extremely popular in former Soviet countries, and perhaps it is precisely this nostalgic magnetism that has cemented Tsoi's popularity among subsequent generations. A relevant shift from the artist's early lyrics can be detected in his late production. In *Pachka sigaret* [Pack of Cigarettes, 1989], the singing voice expresses disorientation. Tsoi seems prescient about the turn that history is about to take and the rupture that is about to unfold. The landscape which was once familiar has become as unrecognisable as a foreign land:

Я сижу и смотрю в чужое небо из чужого окна
И не вижу ни одной знакомой звезды
Я ходил по всем дорогам и туда, и сюда
Обернулся и не смог разглядеть следы⁷⁴.

Konchitsia leto [Summer is ending], the opening song of *Chernyi Al'bom* [Black album, 1990] (published four months after Tsoi's untimely death) is dense in gloomy images that, according to Shadzhanova, epitomise the expectation and premonition of death which permeates the whole album⁷⁵. “Я жду ответов, больше надежд нету” [I'm waiting for answers, there are no more hopes] is the chorus refrain which, together with the rest of the lyrics, conveys a sense of renunciation to past dreams.

Another legendary artist of the perestroika is Aleksandr Bashlachev, affectionately nicknamed Sash-Bash, a singer-songwriter active in Leningrad who died (almost certainly by suicide) at age twenty-seven in 1988. He is remembered as a great poet with feverish inventiveness and an astonishing talent for weaving together the personal and the social, capturing snapshots of his time and assembling them into collectively resonant tableaux. His style – voice and acoustic guitar, struck more than strummed – is reminiscent of the *tsiganskaia pesnia* that has

largely inspired the Russian bard song⁷⁶. He pays explicit tribute to the masters of Russian bard tradition, first and foremost Vladimir Vysotskii, Muscovite singer, actor, and poet active mainly in the 1960s and 1970s, whose “singing was an explosive mixture of pain, humour and desperate longing for truth [...], full of the real stuff of daily life and realistic, colourful characters”⁷⁷ and whose unforgettable *Spasite nashi dushi* [Save our souls, 1967] – a song that depicts the Soviet leadership “as a crazed captain leading the Russian soul on a suicidal course”⁷⁸ – is quoted by Bashlachev, as an acknowledgement of formal and ethical legacy, in a verse of *V chistom pole* [In an open field].

In Bashlachev's poetics, the gap between what could still be achieved and what ceased to be achievable progressively widens, marking the shift from hope to disenchantment. *Vremia kolokol'chikov* [Time of little bells], his most famous song, hailed as a fiery generational anthem, features an overlap of time frames, a densely layered diachronic patchwork where multifaceted representations of eternal suffering converge. Yet, there still lingers a spark of hope. Its splendid text is at once an elegy for a land forever afflicted with pain and a thundering promise of rebirth. The evoked imagery reveals a complex and, in some ways, controversial stance toward the imperial past: the verse “пусть разбит батюшка Царь-колокол” [let the Tsar-bell break] informs that the Tsarist Empire is now dust; the observation that “колокола сбиты и расколоты” [the bells are broken and split] and “купола растеряли золото” [the domes have lost their gold] (most probably a reference to the decline of Orthodox grandeur) is not without a hint of regret. However, amid the rubble of demolished greatness, a bud of hope for renewal sprouts, symbolised by the small tinkling bells that give the song its title. Hope, then, doesn't lie in the restoration of the triumphant imperial bells, but rather in the emerging vibration of new bells – both heralds and agents of transformation. For Bashlachev, these bells are the voices of his genera-

⁷⁴ “I sit and look at a foreign sky through a foreign window / And I can't see a single familiar star / I've walked every road back and forth / I turned around and couldn't see my footprints”.

⁷⁵ E. Shadzhanova, *Evolutsiia semantiki kontsepta “Pu” v ramkakh kognitivnogo urovnia iazykovoi lichnosti Viktora Tsoia*, “Rusistika”, 2015, 4, pp. 126–133.

⁷⁶ B. A. Horne, *The Bars*, cit., pp. 182–183.

⁷⁷ A. Troitsky, *Back in the USSR*, cit., p. 63.

⁷⁸ B. A. Horne, *The Bars*, cit., p. 176.

tion, plural voices capable of reshaping the present, unlike the singular voice of the empire – whether Tsarist or Soviet – with its paralysing stiffness⁷⁹. It's worth recalling that the image of little bells was so dear to the musician that in some performances – as remembered by Dmitrii Reviakin, leader and founder of Kalinov Most – he would even appear on stage adorned with small bells⁸⁰.

However, there comes a point when all hope is painfully frustrated, as emerges in *Sevodniashnii den' nichego ne meniaet* [Today changes nothing], where the delusions of the past are described as follows:

Мы ждали появления невиданной птицы
Способной красиво и быстро летать
Казалось, что сказка становится былью
А все остальное – смешно и старо
Что птица расправит могучие крылья
И, может быть, сверху уронит перо
Весь мир удивится пернатому чуду
Весь мир изумленно поднимает лицо⁸¹.

Eventually, though, a terrible stench spreads: “похоже, что где-то протухло большое яйцо” [it is as if a big egg had gone bad somewhere]. This image conveys a sense of rottenness, of irreversible degradation.

It is apparent that past dreams have shattered against the shore of disenchantment. The alternative to the repressive model of real socialism takes the form of the equally ruthless realist capitalism. The dream of a world of free and sensitive individuals (the time of the little bells) is warped into an individualism bent to the imperative of profit. The consumer society casts its dark shadow over libertarian aspirations; its prosaic inexorability chokes the poetry of the call for change; musical rhythms are regimented into the syncopated cadence of a drill

march, whose new political colour fails to conceal its unchanged flattening force on thought.

In the above-mentioned *Vchistom pole*, Bashlachev's cavernous voice intones a lament that is at once personal, generational, and existential:

Я не знал, где я, где Россия
И куда же я без нея? [...]
Я не знал, как любить Россию
А куда ж она без меня?⁸²

In these lines, the artist's disorientation is palpable. He wants to know what is happening to the country, where it is heading to. He no longer recognises it. The path it is taking is not the one he wishes to follow. What is unfolding before Bashlachev's eyes (and those of his generation) is a fateful rift between ideals and reality, the disintegration of a vision of Russia and the future once imagined for it. The trajectory here is very different from the previously cherished one. The longed-for change is now foreshadowed as a deterioration. Social structures are collapsing, the country is in free-fall, and the flame once thought eternal is sputtering out, like the wick of a dying candle⁸³. Hope in the future has become a relic of the past. In a short span of time, the question shifts from what might change to what might have changed.

The musical trajectory of the Siberian band Grazhdanskaia Oborona further exemplifies this growing darkening of tone, this evolution toward what Maurizio calls “a complete lack of hope, which excludes a priori any positive assessment not only of the history that was ending, but also of the future that would follow the end of the Soviet experiment”⁸⁴. A transition may be observed from their initial lyrics, caustic but still hopeful, to the sombre realisation of the sinister form that the longed-for change is actually taking. The early lyrics of the band, formed in Omsk in 1984 and led by Egor Letov, are sharply focused on anti-Soviet criticism. The songs collected in their debut album *Poganaia*

⁷⁹ V. Koshelev, *Vremia kolokol'chikov, literaturnaia istoriia simbola*, in *Russkaia rok-poeziia: tekst i kontekst*, 3, Tver' 2000, p. 143.

⁸⁰ L. Naumov, *Aleksandr Bashlachev, chelovek poiushchii*, Sankt-Peterburg 2014, pp. 285–286.

⁸¹ “We were waiting for an invisible bird to arrive / Able to fly wonderfully and fast / It seemed as if fairy-tale was about to come true / And that all the rest was ridiculous and old / That the bird would have spread its mighty wings / And maybe dropped a feather from above / The whole world would have marvelled at the plumaged splendour / The whole world would have lifted its face in amazement”.

⁸² “I didn't know where I was, where Russia was / And where do I go without her? [...] / I didn't know how to love Russia / And where does she go without me?”.

⁸³ See A. Yurchak, *Everything*, cit.

⁸⁴ M. Maurizio, *Grazhdanskaja Oborona*, cit., pp. 123–124.

molodezh' [Lousy Youth, 1985] and in the following six albums released in 1987 deliver biting and outspoken attacks against the nomenklatura, party organs, Soviet institutions and mentality. In *KGB-rok* (1987), the attack is aimed at the political police and Communist leaders inside and outside Russia, whose socialist façade (signalled by the term *tovarish* [comrade]) is implicitly accused of concealing an essentially fascist nature, rendering the left indistinguishable from the right – as expressed through the initial repetition “Левой-правой” [left-right]. In this text, the references to the socio-political context are dense: fake comrades are denounced as fascists in disguise – figures like the Chinese leader Mao, the Nagant revolver used in the October Revolution, members of the anti-Western, fitness-obsessed movement Liuber, and defenders of Soviet Afghanistan against the US-backed mujahideen (1979-1989). In *Totalitarizm* [Totalitarianism, 1987], Letov's mordant irony spares no one: in the verses “Условный рефлекс. [...] Собаки Павлова исходят слюной” [Condition reflex. Pavlov's dogs drooling with saliva] he mocks the masses lobotomised by party propaganda and emphasises his non-belonging to such a collective that responds to stimuli with the mechanical reflexes of Pavlovian conditioning. His nonconforming individuality stands out against the bleak intellectual and moral uniformity epitomised by the slogan: “мы все одобряем тоталитаризм” [we all endorse totalitarianism]. In *My – led pod nogami maiora* [We are the ice beneath the major's feet, 1987], Letov's defence of free subjectivity – a defining element of his professed anarchist creed⁸⁵ – relies on a striking metaphor: the youth who refuse to bow to authority are likened to the ice beneath the feet of power holders, in turn represented by the figure of the major. It is this ice, still but treacherous, that will cause the oppressor to slip and fall.

In this early phase of their artistic career, the band alternates between politically charged lyrics and more existentialist ones where the feeling of suspension underlying their rage shifts from the political to the psychological realm. This is exemplified

by *Klenovyi list* [Maple leaf, 1987], in which the narrator speaks as a fallen maple leaf:

Меня сорвало с неба
Меня сорвало с ветви
И ветер тщетно ищет
куда б меня закинуть.⁸⁶

These lines are traversed by the awareness of an imminent and inevitable ending. There is also a sense of anguished suspension. The tear has already happened; there is no way to mend it, and life is consumed in the wait for certain death. The pain of forced separation and shattered illusions starts to resound. Letov's hoarse voice is carried by a syncopated bass line that seems itself to warn of the inevitability of decline.

“А перестройка все идет и идет по плану” [And perestroika just keeps going and going according to plan] Letov sings sarcastically in *Vse idet po planu* [Everything's going according to plan, 1988]. This line is embedded in a text filled with raw, almost grotesque imagery: “наш батюшка Ленин совсем усоп, он разложился на плесень и на липовый мед” [our father Lenin is completely dead, he decomposed into mould and fake honey]. These images alternate with opposite ones, evoking an implausible idyll, a paroxysmal utopia:

А при коммунизме все будет заебись
Он наступит скоро, надо только подождать
Там все будет бесплатно, там все будет в кайф
Там, наверное, вообще не надо будет умирать.⁸⁷

The alternation between these polar images reflects the ambiguity of the double discourse of propaganda. This element, whose pervasiveness in Soviet society was denounced by Zinov'ev, lubricates the mechanism that turns into a mental habit the ingrained practice of saying something different from what one thinks and thinking something different from what one says⁸⁸. Also, behind the manic shuttle movement of Letov's lines, there seems to be an

⁸⁵ E. Letov, *Ia ne veriu v anarkhiu. Sbornik statei*, Moskva 1997.

⁸⁶ “I was torn from the sky / I was torn from the branch / And the wind futilely searches / where to toss me”.

⁸⁷ “And under communism, everything will be fucking great / It's coming soon, we just have to wait / There everything will be free, everything will be bliss / And maybe, there, we won't even have to die”.

⁸⁸ A. Zinov'ev, *Gomo sovietikus*, Lausanne 1982.

attempt to communicate the fragmentation of the self. Indeed, the dizzying swing between horror and (false) perfection aligns with the sense of disorientation, blindness, and inability to locate meaning or direction.

Letov's use of paradox is notable: the juxtaposition of pompous grandiosity — instrumental to oppressive rhetoric — and the exaggerated depictions of actual decay slaps the listener, forcing attention to the message hidden amid screams and guitar slashes. It can be argued that this use of paradox echoes and reinforces Oushakine's previously mentioned thesis that countercultural practices — specifically 1960s–1970s *samizdat* — drew on images of the dominant discourse in order to denounce its rhetoric from within, by amplifying it and thus exposing its dismal nature. If the band's mid-1980s lyrics show the repetitive phrasing and irreverent quips typical of punk, with the onset and consolidation of perestroika arrangements start to darken and bristle with dissonances, while lyrics grow more shadowy and cryptic.

By the late 1980s, the atmosphere has grown darker, more ominous and disenchanted. Perestroika has reached its peak, and the horizon is crumbling by the day. In countercultural circles, there is a widely felt impossibility of returning to a time when fragile hopes could still be clung to. In *Moia Oborona* [My defense, 1989], Letov's lashing voice denounces the infiltration of consumerist values within society, the penetration of their claws into the flesh of the world: "Пластмассовый мир победил" [The plastic world has won]. This world can no longer be defended. No civil protection (the literal meaning of the band's name) can save its corrupted soul. The only possible defence is that of oneself, one's individuality engaged in a desperate yet dignified struggle. In *Zdorovo i Vечно* [Healthy and eternal, 1989], the sardonic tones cloak despair over a future that threatens to be even worse than the present. Far from being eternal, the Party referenced in the verse "Партия — ум, честь и совесть эпохи" [The Party is the mind, honour, and conscience of the era] and the State police quoted in the verse "Сотрудник КГБ одобряет КГБ" [The KGB

officer approves of the KGB] are just as fleeting as any other institution founded within oppressive societies. What is truly eternal is the mechanism of forced obedience and the repression of dissent on which all unjust orders feed — a mechanism lyrically captured in the line "инерция заведует послушными телами" [inertia commands obedient bodies]. For Letov, the only antidote to desolation is the perseverance of struggle, regardless of its outcomes — a struggle that dignifies life even though it is destined to fail. This message, distilled in the lyrics of *Poperek* [Against the Grain, 1989], inserts into the arc of late-Soviet disenchantment a fierce refusal to be regimented. The verse "в проигранной войне сопротивляйся до конца" [in a lost war, resist until the end] exhorts the cultivation of individual resistance in spite of disillusionment.

CONCLUSIONS

The arc of perestroika-era underground rock, far from being a festive prelude to the Soviet fall, appears to embody the painful awareness of a missed crossroads. Its protagonists — of which this paper presents only an indicative sample, though we are confident it may prompt more comprehensive future research — oscillate between dissent and disillusionment and give voice to a pre-emptive sense of loss: the realisation that no true alternative will come after the collapse of the existing order (notwithstanding the individual resistance invoked by Letov).

The inherent hauntological nostalgia of this music production has probably contributed to endowing its authors with that very magnetism which, in turn, ignites in subsequent listeners an insatiable longing for that time passé. A domino effect is thus set in motion: from the hauntological nostalgia once experienced by musicians to the armchair nostalgia now affecting their listeners. According to the hauntological reading adopted here — which has been inaugurated only recently with regards to late-Soviet and especially post-Soviet music production⁸⁹ and

⁸⁹ See C. Lonkin, *Radical Nostalgia: Molchat Doma's Monument to the Endurance of Joy Available to Purchase*, "Journal of Popular Music Studies", 2021 (33), 2, pp. 23–30; N. A. Büyükyüksel,

thus calls for further investigation – much of late-Soviet underground music, besides being a form of resistance, stands out as a requiem for evaporated historical possibilities, a singing that is aware of belonging to the realm of ghosts.

www.esamizdat.it ◇ S. Persano, *Requiem for a Lost Future? A Hauntological Reading of Late-Soviet Underground Rock Through the Lyrics of Viktor Tsoi, Aleksandr Bashlachev and Egor Letov* ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 19-33.

◇ *Requiem for a Lost Future? A Hauntological Reading of Late-Soviet Underground Rock Through the Lyrics of Viktor Tsoi, Aleksandr Bashlachev and Egor Letov* ◇

Stefania Persano

Abstract

In the late Soviet years, a distinctive musical subculture emerged in Russia that fused elements of Western rock with the Russian bard tradition. This article examines the lyrical output of key underground artists Viktor Tsoi, Aleksandr Bashlachev, and Egor Letov, interpreting their songs through the lens of hauntology (Derrida, 1993; Fisher, 2014) and post-Soviet reflective nostalgia (Boym, 2001). Their works are read as expressions of dissent permeated by a postmodern sensibility, at once criticizing the crumbling socialist order and mournfully anticipating the neoliberal future. In their lyrics, nostalgia for a future imagined but never realized triggers a second-order longing in later listeners – the mediated, vicarious form of nostalgia known as armchair nostalgia (Appadurai, 1996). Hovering between protest and introspection, their music gives voice to a generation suspended between two ideological failures, as well as between two polar stances – combative resistance and disenchantment.

Keywords

Late-Soviet Underground, Perestroika Rock, Armchair Nostalgia, Hauntology.

Author

After graduating in intercultural communication with a thesis on Soviet-Russian realia in the debut novels of Ania Ulinich and Lara Vapniar, *Stefania Persano* specialised in Italian as a Second Language and taught it in Ireland and Russia. She now teaches English in high school and Italian for foreigners in an NGO. She also works as a freelance translator – among her recent translations is *Leonardo da Vinci's Fables* (Progedit, 2025) – and subtitle maker from English and Russian. She has collaborated with the University of Turin as a language tutor. Her research interests include pedagogy, eco-feminism, postcolonial, Soviet and post-Soviet studies. She is part of the transdisciplinary cultural critique collective “Collettivo Trickster” and regularly writes for its website.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Stefania Persano

Russian Rap and the Case of Husky: Traces of Counterculture?

Martina Napolitano, Vladimir Zherebov

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 35-51 ◇

*Хип-хоп — новый панк-рок
Вопреки, будто ГрОб
Всегда против, рисую жопу
Коль позвали в приличный дом¹*

I. INTRODUCTION

NON-CLASSICAL contemporary music is extremely diverse. This diversity manifests itself not only in terms of genre or subgenre, origin, production, and sound, but also in terms of cultural identity (e.g. as an expression of a particular socio-cultural segment). Yet this diversity emerges in the way music is perceived and interpreted too, given that different audiences interpret it through a variety of prisms.

In many cases, it is problematic to consider all non-classical contemporary music merely as part of popular culture. Even genres that are easy to categorize at first glance and are traditionally considered a product of *pop* culture (such as rock or rap music) can have a deeper cultural and/or political meaning in certain contexts: for example, music genres that survive against the odds under authoritarian regimes can become an instrument of counterculture or a segment of political/ideological opposition, as was the case with rock music in the Soviet Union². In

such cases, the genre leaves the realm of popular culture and often even redefines itself within a broader cultural framework: if we take the example of rock music again, it has eventually transformed from a music genre into a discourse³.

Hip-hop culture, which emerged in the United States in the 1970s, has spread rapidly across the world, absorbing and developing local cultural aspects⁴. In this article, we will discuss the phenomenon of cultural transmutation that rap music (a segment of hip-hop culture along with graffiti art, deejaying, and breakdancing) underwent in a national culture that was perhaps least inclined to adopt its aesthetics, namely the Soviet Union and later Russia⁵.

Similar to the case of Soviet rock music, Russian rap culture appears split between the mainstream and underground scenes. We will scrutinize the works of rap artists representing the Russian ‘periphery’ (especially the music of Husky) and try to find out whether contemporary rap culture in Russia is really a continuation — or even a rebirth in a new context — of the rich Soviet musical counterculture, whether one could trace a “historical legacy”⁶ between the two phenomena.

In this article, the term ‘periphery’ does not strictly refer to a geographical concept, but rather to marginalized, non-dominant discourses, although in

¹ Lyrics from Slava KPSS’s song *Egor Letov* (2019). “Hip-hop is the new punk rock. / Contrarian, like GrOb. / Always against, I draw an ass / If invited to a decent house”. Here and afterwards, unless otherwise indicated, the translation is ours.

² This meaning characterized rock music in the late Soviet underground scene, but is also very pronounced today in the case of heavy or more extreme metal music in Islamic countries: in Indonesia, Iran and Saudi Arabia, the identity of rock in underground contexts has come to epitomize a multi-layered countercultural phenomenon. See: K. James — R. Walsh, *Religion and Heavy Metal Music in Indonesia*, “Popular Music”, 2019 (38), 2, pp. 276-297; L. Nooshin, *Underground, Overground: Rock Music and Youth Discourses in Iran*, “Iranian Studies”, 2005 (38), 3, pp. 463-494; J. Otterbeck — D. Mattson — O. Pastene, *‘I Am Satan!’ Black Metal, Islam and Blasphemy in Turkey and Saudi Arabia*, “Contemporary Islam”, 2018 (12), 3, pp. 267-286.

³ L. Nooshin, *Underground, Overground*, op. cit., pp. 463-464.

⁴ On the ‘hood construction through the localizing rap discourse, see: K. Gelder, *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*, London-New York 2007, pp. 117-118.

⁵ With regard to a close context, an interesting study on the role of African students in popularizing hip-hop in Ukrainian university towns such as Kharkiv since the late 1980s is Helbig’s volume: A.N. Helbig, *Hip Hop Ukraine. Music, Race, and African Migration*, Bloomington-Indianapolis 2014.

⁶ S. Kotkin — M.R. Beissinger, *The Historical Legacies of Communism: An Empirical Agenda*, in *Historical Legacies of Communism in Russia and Eastern Europe*, ed. by S. Kotkin — M.R. Beissinger, Princeton 2014, pp. 1-27.

many cases these discourses actually originate outside the major centers. By ‘counterculture’ we mean alternative cultural structures and forms that contain clear political-ideological constructs directed against the prevailing, dominant culture; in contrast, the term ‘subculture’ refers to a subset of cultural (material and immaterial) elements that becomes the expression of a particular segment or stratum of society⁷. The terms are discussed in detail later in the article.

II. RUSSIAN RAP IN HISTORICAL PERSPECTIVE: FROM UNDERGROUND TO MAINSTREAM AND (HALFWAY) BACK

Rap is not a new phenomenon in the Russian music landscape. To understand the state of contemporary rap culture, it is therefore important to first delve a little into its history.

Russian rap has its roots in the late Soviet era, when it emerged in the clandestine context of the underground scene. In the case of American hip-hop culture, the (alleged) exact birthday can be marked: according to urban legend, Clive and Cindy Campbell threw a party in New York on August 11, 1974, where Clive began playing the beats that would later be considered the first example of hip-hop music⁸. By contrast, it is impossible to say when and where rap first appeared in the Soviet Union, as it took place underground and there is little relevant historical research. Some scholars link the emergence of a rap stage to breakdance and performance art collectives that appeared in the USSR as early as 1985⁹, while journalist and music producer Aleksandr Kushnir claims that rap emerged in 1984¹⁰.

Others argue that it is impossible to categorize the collectives of the 1980s as part of a broader hip-hop movement, as the overall quality of their music was poor and they copied Western models too much¹¹. However, there is evidence that the term ‘rap’ had already found its way into the Soviet music context in 1984. In that year, the rock group Chas pik (literally: Rush Hour), which emerged from the nightclub scene in Kuibyshev (now Samara)¹², recorded the album *Rap*. It contains a song of the same name: the lyrics, which are based on a dance-pop rhythm, describe ‘rap’ as a special kind of rhythmic declamation of lyrics. The song was created as a challenge to the idea that “it is simply impossible to make rap in Russian” due to the supposed length of Russian words and the need to respect the rhyme and rhythm inherent to the genre; for comparison, Chas pik also include a short text segment in English, which, however, they note (before translating it), “only works at first glance, it’s all in the rhythm, but the problem is that it doesn’t really mean anything”¹³. It is also relevant to mention that in 1986 the movies *Tantsy na kryshe* [Dances on the Roof] and *Kur'er* [The Courier] were released, both of which contain breakdancing scenes starring young Soviet citizens visibly steeped in hip-hop culture both musically and in terms of their clothing. Even if these early textual and visual references to hip-hop culture are not concrete examples of a music genre acclimatized to the

⁷ See: S. O’Brien — I. Szeman, *Popular Culture: A User’s Guide*, Toronto 2018, pp. 257–290.

⁸ This date is rather symbolic, as there were other DJs playing similar music at the time, yet that event — starring ‘DJ Kool Herc’ (the nickname of eighteen-year-old Clive Campbell) — went down in history. See E. Adjapong — K. Allen, *For White Folks Who Teach Hip-Hop-and the Rest of Ya’ll, Too: Interrogating the Positionality of Hip-Hop Educators and Researchers*, “Equity & Excellence in Education”, 2023, pp. 1–14.

⁹ I. Kukulin, *Playing the Revolt: The Cultural Valorization of Russian Rap and Covert Change in Russian Society of the 2010s*, “Russian Literature”, 2020 (118), p. 83.

¹⁰ A. Kushnir, *100 magnitoal’bomov sovetskogo roka*, Moskva 2003.

¹¹ A. Zavalishin — N. Kostiurina, *Russkaia rep-kul’tura: Spetsifika nauchnogo analiza*, “Zhurnal integrativnykh issledovanii kul’tury”, 2020 (2), 1, p. 62.

¹² Regarding the role of discos in Kuibyshev/Samara, it should be noted that here “new trends from the West penetrated not so much into rock circles as into the depths of the growing disco movement. The peculiarity of the local situation was that in the early 1980s discos played more or less the role in city life that avant-garde cinema had played in the 1960s, youth theaters in the 1970s, or rock ‘n’ roll in the late 1980s. Between 1982 and 1986, there were a number of respectable nightclubs in Kuybyshev, run by people who let it happen and had a refined cultural level and good taste”. A. Kushnir, *100 magnitoal’bomov*, op. cit., p. 216.

¹³ Another mention of the rap genre can be found in the song *Meloman* (Melomaniac, 1987) by the rock band Alisa. The same band recorded another song the following year, which was included in their third album released by the state label Melodiia, entitled *Totalitarnyi rep* (Totalitarian Rap): in this case, however, the term ‘rap’ is used provocatively, as a deliberate mixture of the countercultural ‘Westernized’ concept with bold criticism of the Soviet system, and it should therefore not be understood as a ‘definition’ of the rap genre.

Russian context¹⁴, they do testify to the extent to which this culture and its specific terminology were known in the Soviet Union in the 1980s. Hip-hop at this time was part of a larger underground music movement that, intentionally or not, took on an ideological element by embodying a polarized opponent of the formalized, censored Soviet mainstream music such as that proposed by VIAs (*Vokal'no-Instrumental'nyi Ansambl*, Vocal-Instrumental Ensemble): VIA bands were formed by professional musicians who were close to rock music in terms of genre, but did not carry the ideological element that constituted underground music (including rock) in the Soviet context¹⁵.

However, the reception and self-identification of hip-hop, as well as the position that Russian rap occupies within the cultural continuum, have changed more than once over the last four decades. The first important change occurred in the late 1990s, when authentic rappers emerged on the Russian stage: among them, the group Mal'chishnik (from whose experiences a mature rapper like Dolphin later emerged), the gangsta break-dancers Bad Balance (here Ligalize starred for a period), rappers Mister Maloi (better known for hit, *Budu pogibat' molodym*, I will perish young, 1993), Babangida, Lok Dog. This first shift determined the beginning of a confrontation between Russian rock and rap cultures, which were once allied underground phenomena. This confrontation eventually led to sharp, even violent divisions between the two social segments, affecting both the artists and their fans. Significantly, young followers of rock music spread a saying that “rap is faeces” (*rep eto kal*)¹⁶; on the other side, rappers often resorted to physical violence against rockers, which generally went unpunished in the turbulent times of the Russian 1990s.

These conflicts can be seen in part as an indirect consequence of the loosening of state control during this period. In the 1980s, neither of the two music segments was part of the official or tolerated stage and, forced underground by state-imposed censorship, could not enjoy commercial success. In short, these movements belonged to the same cultural environment and there they coexisted. With the collapse of the Soviet Union, however, the formerly strict state control vanished, allowing all segments of underground music to reach a wider audience. This situation aroused the interest of professional Russian music managers – and also that of the newly emerged class of Russian businessmen, who began to view the once forbidden music as a potential investment opportunity. One of the most prominent cases is the remarkable success enjoyed by Viktor Tsoi's band Kino (literally, “Cinema”), an icon of the underground new-wave scene that started off as a cult band and grew into national stadium-level stardom. Much of Kino's success is attributed to its musical director, Yuri Aizenshpis¹⁷, who was also, albeit very indirectly, involved in the rise to mainstream success of one of the most popular Russian boybands of the 1990s, Laskovyi Mai (literally, “Tender May”)¹⁸. The band's practices (including a widespread use of full playback with lip-syncing during supposedly live performances)¹⁹ were far from ethical from the perspective of rock music ideology. Yet it was the band's director, Andrei Razin, who introduced Aizenshpis to Tsoi²⁰. This episode suggests the proximity of mainstream music and former

¹⁴ It is interesting to note, however, that there have been precursors to ‘rapped’ declamation in music in the Soviet Union since the late 1970s: consider, for instance, Vladimir Vysotskii's ‘epistolary’ song *Dorogaia peredacha* [Dear Program, 1977] or Sasha Bashlachëv's vocal imitation of the ‘music’ produced by a train on the railroad in his *Poezd N°193* [Train No.193, 1984].

¹⁵ See: M. Napolitano – V. Zherebov, *On and Beyond Egor Letov. Rock and Punk Music from (Soviet) Siberia*, “Studi Slavistici”, 2021 (18), 2, pp. 132–133.

¹⁶ I. Kukulin, *Playing the Revolt*, op. cit., p. 80.

¹⁷ Iurii Aizenshpis, *v 1988-1990 godakh prodiuser gruppy “Kino”*, “Kommersant”, 2000, <https://www.kommersant.ru/doc/155377> (latest access: 16.12.2025).

¹⁸ Laskovyi Mai's actual director and music copyright owner was Andrei Razin, another prominent figure in the emerging Russian show business scene. See: World Media Alliance Label, Inc. v. Believe SAS, No. 24-12079, 2025, <https://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/ca11/24-12079/24-12079-2025-07-28.html> (latest access: 16.12.2025).

¹⁹ D. Macfadyen, *The Russian “Rockumentary”: Documentary Films and Rock, Pop, and Chanson*, “The Russian Review”, 2010 (69), p. 681.

²⁰ M. Leonov, “On zazhigal zvezdy iz kuskov torfa”. *Den'gi na raskrutku “Kino” vzial u voroskogo obshchaka i vernul s protsentami: 80 let Iuriiu Aizenshpisu*, “Novaia gazeta”, 2025, <https://novayagazeta.eu/articles/2025/07/20/on-zazhigal-zvezdy-iz-kuskov-torfa> (latest access: 16.12.2025).

underground icons within the newly formed music business model. Including seemingly different figures as Razin and Aizenshpis in the same narrative helps shed light on the nature and role of the ‘artistic director’ in the Russian context of the period, which diverged starkly from the Western definition. While the term ‘producer’ typically refers to the person in charge of the production side of music, ‘direction’ is usually managed by the A&R department of the artist’s label or a professional performing an equivalent task. In 1990s Russia, A&R departments in a commercial and operational sense were not yet sufficiently developed (if they existed at all). As a result, the producer was often associated not only with the musical aspect, but also with financial resources, public relations, and, more generally, propelling the artist toward mainstream success (hence the moniker *tolkach*, “fixer”)²¹. In this sense, the success of both Kino and Laskovyi Mai can be traced back to the networking skills and vision of their respective ‘directors’, who, within the novel business environment, often shared expertise and took inspiration from each other’s work, thus putting both former underground artists and new mainstream bands on the same level.

Thus, the end of censorship, combined with skillful artist management and an open business environment in the early 1990s, brought many of the formerly underground musicians to the forefront of major success — a considerable change for artists who literally just the day before had played only for their local cult following and whose technical and musical skills were often virtually non-existent. From intimate, private performances in flats for a close circle of friends and underground art lovers, these artists could suddenly become stadium stars, with occasional appearances on central television. Their once self-released records, mainly distributed unofficially on bootleg tapes, were now appearing on major or even government backed labels.

In the course of the first post-Soviet years, the

capitalization of the music business began to grow to the level of Western counterparts — albeit with a delay of almost thirty years, if one compares the phenomenon with the commercial breakthrough of rock ‘n’ roll in the 1960s, which in the Western world was associated with the success of the Beatles. The change in the political system had affected the landscape of underground music culture in some way — and at the time it seemed as if this change had happened for good.

While formerly underground bands like Kino, DDT or Akvarium enjoyed their arena tours and nationwide recognition, so did rappers. The decisive difference, however, which soon led to confrontation, was one of perception. On the one hand, rappers who only reached a wider audience and made a commercial breakthrough in the late 1990s (‘second wave’ rappers such as Kasta, who have been active since 1997, or those mentioned above) appeared at the time as the first and only rap artists Russia had ever had; their music was perceived as a newly formed act. On the other hand, rappers, who initially belonged to the same underground strata as their rock counterparts, quickly adopted a very different ideological stance: they abandoned their political countercultural identity and focused instead on personal and/or urban (‘ghetto’) struggles and aspirations, adhering to the thematic ‘agenda’ of Western hip-hop²². If style defines — as Dick Hebdige’s seminal volume illustrated²³ — a subculture (and a counterculture), hip-hop stylistic features got “frozen” at the moment, being transformed into a fashionable trend, into “commodities”²⁴. It was, in a sense, a similar story for rockers: while practically all Russian rock music had developed within the internally differentiated underground scene, there was a loud confrontation towards the mid-2000s. While

²¹ P. McMichael, “*That’s Ours. Don’t Touch*”. *Nashe Radio and the Consolations of the Domestic Mainstream*, in *Russian Culture in the Age of Globalization*, ed. by V. Strukov — S. Hudspith, London 2018, p. 75.

²² See: I. Kukulin, *Playing the Revolt*, op. cit., p. 86. A thematic agenda that should not, however, be oversimplified: “gangsta [rap]’s very real political energies lay in the struggle to come to terms with an age in which there was a dramatic decline in popular protest politics, precisely for a community that had a vital protest history”. E. Quinn, *Nuthin’ But a ‘G’ Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap*, New York 2005, p. 30.

²³ D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, London-New York 1979.

²⁴ Ivi, p. 96.

some Soviet rockers from the underground scene tried to combine Western esthetics and sonic resemblances to Western postures – generally well aware of how that music was created in the West²⁵ – their main merit still resided in the ideological and lyrical components, even if they could now appear in mainstream contexts such as radio or major festivals. Conversely, the first decade of the twenty-first century in Russia saw the rise of a new generation of rock bands who seemed to take Western rock music influence to another level of esthetic and sonic resemblance, while leaving much of the social and political content behind (e.g. bands Slot or Arkona on the heavier music spectrum, or Zemfira, the most prominent mainstream rock artist). This situation eventually led to the fan community of the latter examples beginning to label the ‘classic’ underground artists as “fossil amateurs”²⁶ or even as representatives of “shitrock”²⁷.

The public thus stopped perceiving rock and rap artists, who were no longer outlawed (the legal framework being an important element in defining countercultural deviances²⁸), as spearheads of political change²⁹. The confrontation between fans and representatives of these two genres was fought on the ground of esthetics, musical taste, and lifestyle, not political or ideological aspirations. In the 1990s

and up to the mid-2000s, neither rock nor rap music could be unequivocally categorized as counterculture, except for fringe examples³⁰. During this period, there were only isolated examples of counterculture, mostly associated with local music stages and semi-official or unofficial youth movements outside the big cities and far from the central cultural environment. None of these examples were prominent enough to form a proper movement.

We can assume that the conflict between the rap and rock genres at the time reflected that pursuit of ‘identity’ that characterized early post-Soviet society as a whole in its embryonic phase. In fact, narrowing our focus on rappers, although they imitated Western rap and took up ‘ghetto’ motifs in their music, they embodied a specific segment of post-Soviet society and thus differed radically from their Western counterparts: the Russian reinterpretation of rap in the 1990s took place in a context that had little or nothing to do with the original US one; rap was generally perceived as a genre “symbolizing new life”³¹, i.e. post-Soviet life, and therefore the excesses and search for scandal were imported, imitated and given new meaning. The protagonists of this musical phenomenon also differed and still differ greatly from their US counterparts: they often do not come from a disadvantaged situation (unlike the rappers from

²⁵ See: Y. Steinholt, *Siberian Punk Shall Emerge Here: Egor Letov and Grazhdanskaia Oborona*, “Popular Music”, 2012, 3, pp. 401–415.

²⁶ In 2018, a curious discussion on this topic took place between Iurii Shevchuk (frontman of one of the most iconic Russian rock bands, DDT, whose roots lie in the Soviet underground scene, although lately they have been releasing music with progressive rock elements that is by no means lacking in technical skill) and one of the most prominent independent journalists in Russia today, Iurii Dud’. The conversation is available online on Dud’s YouTube channel (<https://youtu.be/98pE29S5Gb4>, latest access: 09.06.2025).

²⁷ The term *govnorok* (shitrock) was, ironically, first introduced into the discourse by one of the most avant-garde bands of the Soviet underground scene, Nol’ (Zero). It eventually became a street-language term used by rap aficionados and Western-influenced contemporary rock fans to define the bands that emerged during the Soviet era and that often (though far from always) possess a high technical level in terms of musical talent and production.

²⁸ See: D. Hebdige, *Subculture*, op. cit.

²⁹ However, this perception was far from reality, as the existence of the underground culture was more a symptom than a cause of the decline of the authoritarian regime. See: J. Pekacz, *Did Rock Smash the Wall? The Role of Rock in Political Transition*, “Popular Music”, 1994 (13), 1, pp. 41–49.

³⁰ Egor Letov (1964–2008), his Siberian punk entourage and their followers represent such a fringe example. In an effort to stay within the then-decaying countercultural movement, he claimed that any pursuit of commercial success and wider reach was tantamount to becoming ‘part of *popsa*’ (a pejorative Russian term for pop culture, which was seen by Russian rock musicians as something to be ashamed of not only on a sonic but also on an ideological level); he also changed his band name from the provocative but acceptable *Grazhdanskaia oborona* (literally: Civil Defense) to the absolutely obscene *Egor i Opizdenevshie* (literally: Egor and the Fucked-Up), just to block his own project’s path to publication. Letov even joined a radical political party with fascist tendencies, which also pushed him out of the limelight in the West – ostensibly all with the aim of remaining in the counterculture by any means necessary. See: D. Sidorenkov, ‘*Nas khotiat sdelat’ chast’iu popsa*’, “Drive”, 1991, <http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056980821.html> (latest access: 09.06.2025); Y. Steinholt, *Siberian Punk Shall Emerge Here: Egor Letov and Grazhdanskaia Oborona*, op. cit.; M. Napolitano – V. Zherebov, On and Beyond Egor Letov, op. cit.; F. Fenghi, *It Will Be Fun and Terrifying: Nationalism and Protest in Post-Soviet Russia*, Madison 2020.

³¹ E. Dorokhova, *Fol’klornye istoki russkogo repa*, “Chudozhestvennaia kul’tura”, 2017 (19), 1, <https://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/yazyki/5220.html> (latest access: 09.06.2025).

the Bronx to whom they refer), but are “representatives of the academic and artistic *intelligentsia* who come from very wealthy families”³². Significantly, the most commercial rapper on the Russian scene in the last two decades, Timati, is the son of a prominent businessman.

In the 1990s and early 2000s, then, Russian rap did not express a rebellion against segregation or racism, but was configured as a form of liberation and generational expression in relation to a biographical past of an entire society undergoing rapid and paradigmatic change. From this shift in perception and recreation, spaces for a completely indigenous development opened up for the future ‘russkii’ rap, as was once the case for rock music.

Towards the end of the 2000s, the political situation in Russia started to change again, quite rapidly sliding back towards authoritarian rule. However, during the period prior to the Russian large-scale invasion of Ukraine in 2022, the situation was more one of self-censorship than of actual mass repression – something that became increasingly clear after February 2022. Still, the initial sense of freedom and relative prosperity that characterized the 2000s faded as the regime tightened its grip in the second decade of the twenty-first century. The year 2007 may be seen as marking the beginning of this gradual sociopolitical (and cultural) process: in Russian internet culture, the slogan/meme “Give me back my 2007” (Vernite mne moi 2007) became a popular catchphrase, also used in the musical underground scene. While we do not claim that a meme alone can serve as evidence of a shift in public perception regarding artistic freedom, it is arguably a legitimate parameter. Widespread memes, as part of popular culture, may serve both as an artificial promotion of a particular narrative and as genuine elements of contemporary folklore³³. It has been observed that political memes are generally short-lived and tend to be outlived and outperformed by those with greater social relevance³⁴. At the same time, their original mean-

ing can evolve significantly over time, sometimes taking on more peripheral messages³⁵. Regarding the 2007 Russian meme, even if it carries a political thrust (as a distorted quote by the then first deputy prime minister Medvedev), its widespread use transformed it into a symbol of nostalgia, moving further away from the initial reaction to Medvedev’s political statement and reaching more fringe social communities, such as the underground rock and hip-hop subcultures. The decline of freedom has thus led to a transformation of the Russian internet landscape, which gradually became a breeding ground for alternative discourses amid increasing censorship³⁶.

At this point, rap culture quickly started to move back in the direction of counterculture – or rather, it reinvented itself in a new context, gaining relevance at the same time. More and more voices began to call for political and social change, while song lyrics became as sharp and critical as they were in the Soviet rock counterculture of the 1980s. Curiously, as was the case with Siberian underground rock, such a shift in rap culture was more evident in provincial Russia than in big cities like Moscow or Saint Petersburg. When lyrics played a pivotal role and effectively defined the way rock music was perceived (even if it did often not sonically correspond to ‘rock’ in its Western definition), rock was more than just a genre. This phenomenon reached its zenith in the peripheral underground movements of the late Soviet era. If one had to look for genuine countercultural voices in contemporary Russian music, it seems that the rap scene of the periphery is the context in which it could sprout back to life.

III. RAPPERS BETWEEN MAINSTREAM AND UNDERGROUND SCENES

As the political situation changed, so did rap music on a global and local level. Since the late 2000s, rap began to gain success and popularity in Russia, as the genre overtook rock music in terms of

³² Ibidem.

³³ S. Zannettou *et al.*, *On the Origins of Memes by Means of Fringe Web Communities*, in *Proceedings of IMC '18*. ACM, New York 2018, p. 188.

³⁴ Ivi, p. 199.

³⁵ B. Dancygier – L. Vandelandotte, *Internet Memes as Multimodal Constructions*, “Cognitive Linguistics”, 2017 (28), 3, pp. 565–566.

³⁶ D. Kostoglotov, *Istoricheskoe soznanie v internet-memakh: k postanovke problemy*, “Vestnik RGGU. Seriya ‘Literaturovedenie. Iazykoznanie. Kul’turologiia’”, 2021, 9, p. 134.

audience ratings and preferences worldwide (in the United States, this overtaking was registered in 2017)³⁷.

In two decades, rap in Russia has differentiated and developed countless subgenres, which various scholars have attempted to categorize according to themes, lyrical self, and forms of expression. Notwithstanding differences (and shortcomings) in their approaches, the proposed categories always include commercial, mainstream, gangsta-style rap on the one hand and socio-political, civic, protest rap on the other³⁸. While the first type was easy to find in the 1990s, the second emerged explicitly only in the late 2000s, marking a new important turning point in the history of Russian rap; there are cases of rappers who could initially be seen as belonging mainly to the gangsta style, but then evolved into civically engaged musicians, as was the case with the rap group Kasta. In a sense, the gradual emergence of ‘protest rap’ has come as a reaction to the socio-political situation in the country, but it is also the specifically Russian (albeit found in other contexts too)³⁹ result of a discursive line inherent to the genre, a line that has to do with the lyrical Self projected in the lyrics.

The lyrical Self – a construct that is never fully identifiable with the artist who projects it – is a fundamental fulcrum in the world of rap music⁴⁰, which has a “strong ‘experiential’ imperative” linked with

the street or ‘hood’⁴¹. It is an evolving Self that is often in search of their own identity; it can be a small, marginalized, or oppressed subject, but one that is aware to be endowed with a Voice⁴². Unsurprisingly, then, in rap lyrics there are frequent parallels between the Self and the Other (or a generic ‘they’), which differs substantially from the Self (or an amplified ‘we’)⁴³ which is self-defined in this opposition⁴⁴. It is at this point that rap can transform into a socio-political artistic act: the Self found in ‘russkii’ rap can be seen as developing a ‘neoromantic’ discursive line⁴⁵, in which an often hypertrophic personality reflects on what is wrong with himself/herself and the world around them. In doing so, s/he strives to reflect the worldview shared by a community that already exists or is being defined. This vision tends to be as close as possible to reality in order to be able to criticize (if not change) it, and in this sense the character of the reflection is political, civically engaged⁴⁶. At this point, hip-hop culture can turn into a subculture (and potential counterculture), for which by definition society is a “problem” – and, only on a second level, the other way around⁴⁷.

³⁷ Nielsen, *2017 U.S. Music Year-End Report*, January 2018, <https://www.nielsen.com/insights/2018/2017-music-us-year-end-report/> (latest access: 09.06.2025).

³⁸ See: E. Dorokhova, *Fol'klornye istoki*, op. cit.; A. Korzhinskii, *Bog Khaski*, “Russkaia rok-poeziia: Tekst i kontekst”, 2020 (20), pp. 116–123; V. Krasnoshchenkov, *Rep v kontekste rossiiskoi kul'tury: o pravomernosti vyrazheniia ‘russkii rep’*, “Chelovek: obraz i sushnost”. Gumanitarnye aspekty”, 2021 (52), 4, pp. 97–114.

³⁹ For Polish rap see, for example, A. Ajres, *Riferimenti e follow up letterari nei testi del rap polacco*, “Lingue e linguaggi”, 2022 (48), pp. 7–25.

⁴⁰ See also: S. Menrath, *Represent what... Performativität von Identitäten im HipHop*, Hamburg 2001; A. Saddik, *Rap's Unruly Body: The Postmodern Performance of Black Male Identity on the American Stage*, “The Drama Review”, 2003 (57), 4, pp. 110–127; A. Perullo, *Hooligans and Heroes: Youth Identity and Hip-Hop in Dar es Salaam, Tanzania*, “Africa Today”, 2005 (51), 4, pp. 75–101; K. Bower, *Minority Identity as German Identity in Conscious Rap and Gangsta Rap: Pushing the Margins, Redefining the Center*, “German Studies Review”, 2011 (34), 2, pp. 377–398.

⁴¹ Hip-hop culture is “an expression of being *at home* and *away* from home at the same time”. K. Gelder, *Subcultures*, op. cit., p. 118.

⁴² Something already noted by Mark Costello and David Foster Wallace in their sui generis analysis: M. Costello – D. Foster Wallace, *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*, New York 1990.

⁴³ In this sense hip-hop culture can be seen as creating a *Gemeinschaft* (community, as opposed to the term *Gesellschaft*, society) (see K. Gelder, *Subcultures*, op. cit.). Gelder draws on the influential volume by German sociologist Ferdinand Tönnies *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887).

⁴⁴ See: A. Boichenko – S. Zhuchkova, *Chto skryvaet russkii rep? Tematicheskoe modelirovanie tekstov russkoiazychnoi khiphop stseny*, “Zhurnal sociologii i social'noi antropologii”, 2020 (23), 2, pp. 130–165; V. Krasnoshchenkov, *Rep v kontekste rossiiskoi kul'tury*, op. cit.

⁴⁵ On ‘neoromanticism’ in Russian poetry and ‘bard’ writing, see for instance: M. Lipovetsky, “*Svet sostoit iz t'my i zavisit tol'ko ot nas*”: *Sergei Zhadan i neoromantizm*, “Vozdukh”, 2017, 1, pp. 225–234. Interestingly, many authors whose texts are labeled by Lipovetsky as ‘neoromantic’ are indeed singer-songwriters and musicians (from Galich and Okudzhava to Zhadan himself).

⁴⁶ See also: E. Frolova, *Rep kak forma sotsial'no-politicheskoi refleksii v sovremennoi rossiiskoi kul'ture (2009–2013 gg.)*, Moskva 2015.

⁴⁷ N. Polsky, *Research Method, Morality and Criminology*, in *The Subcultures Reader*, ed. by K. Gelder, London-New York 2005, p. 70. Multiple sources stress this contrast between society (its mainstream, dominant discourses and culture) and subcultures. Hebdige defines it in the terms of “noise” vs. “sound” (or “harmony”) (D.

Such an overt politicization of the genre – a politicization that has also affected other forms of Russian art such as poetry and theater in these years⁴⁸ – is a feature that has become more prominent since the 2010s, reflecting the social and political changes that have gripped Russia, particularly after the events in Bolotnaia Square in May 2012 and the repression that followed⁴⁹. It is this type of rap that makes this genre so special in its Russian acclimatization.

Beyond systematizations as well as beyond the politicization of the genre, however, an overview of rap products of the last two decades reveals the distinct specificity of the genre in its Russian acclimatization, which is perhaps inevitable given that rap, as some scholars point out, is inherently tied to the local language and to the ‘hood narrative, thus to realia and cultural characteristics of the target context⁵⁰. Since rap as a genre is strongly linked to the textual dimension, it is at this level that the characteristics of what has become ‘russkii’ rap emerge most clearly. However, it is necessary to consider the phenomenon as an essentially multicode text complemented by music, performance and/or image (video clip, album cover, or projection during the performance).

In today’s context, it is difficult to determine the popularity and success of an artist or music group based on sales criteria; instead, views on channels such as YouTube or the number of followers on Twitter or Instagram can give a more accurate idea of which songs or artists are most popular, although

even in this case algorithms photograph a somewhat conditioned situation. It is not uncommon for controversial videos or tweets to be circulated simply because of the chatter they generate, regardless of the acknowledged or unacknowledged quality of the song in question. To give an idea of what this music genre is today, it would therefore be superficial to compile a list of the most listened to hits or rappers. Instead, it is more representative to identify the overarching features that characterize today’s ‘russkii’ rap.

First of all, a distinction between two ‘types’ of rappers emerges clearly: on the one hand, there are artists who, album by album (or concept album by concept album), develop their own creative line and certain thematic strands, carving out their characteristic stylistic features or even poetics; on the other hand, there are rappers who stick to ‘imported’ albeit acclimatized gangsta traits in their production (and in many ways they thus come close to *blatnaia pesnia* and *russkii shanson*)⁵¹, aiming above all to score another hit. Since socially engaged ‘trade-marks’ are only present in a rapper’s production when they are repeatedly and consciously developed by the artist, the category of ‘protest rap’ is typical mainly of the first ‘type’ of rappers, although single tracks containing slant social commentary can also be found in gangsta music (as in the case of Morgenshtern’s song 12).

There is no dividing line between the first and the second ‘type’ of rappers in terms of success and ‘mass’ dimension; therefore, artists in the first category should not be considered ‘elitist’ or lesser known. As an anecdotal episode in a school in Khabarovsk suggests⁵², complex lyrics like those

Hebdige, *Subculture*, op. cit., pp. 90, 133), Williams as an “antithesis” relationship (J.P. Williams, *Subcultural Theory. Traditions and Concepts*, Malden 2011, p. 3), Gelder as a “position-taking” narration (K. Gelder, *Subcultures*, op. cit., p. 2).

⁴⁸ See: M. Lipovetsky, *The Formal is Political*, “SEEJ”, 2016 (60), 2, pp. 185-204; L. Oborin, *Russian Political Poetry in the Twenty-First Century*, “Harriman Magazine”, 2017, 1, pp. 50-59.

⁴⁹ Due to their civic commitment to artistic production, musicians, writers, poets, actors, and filmmakers are known to have increasing difficulties in continuing their activities in Russia, and especially after the beginning of the large-scale invasion of Ukraine, many of them have left the country (among the rappers mentioned in this article, for example, Noize MC, Oxxxymiron, Face, Morgenshtern).

⁵⁰ K. Gelder, *Subcultures*, op. cit.; A. Muchtarova – O. Alimuradov, *Nekotorye lingvisticheskie osobennosti angliiskikh i russkikh rep-tekstov: sopostavitel'noe issledovanie na materiale mikrozhanra graim*, “Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoi lingvistiki”, 2020, 2, pp. 133-146.

⁵¹ In a recent article, music critic Denis Boiarinov points out that many rappers have persistently turned to the *shanson* genre since the large-scale invasion of Ukraine in 2022, internalizing the criminal theme and thus also transfiguring their own image. D. Boiarinov, ‘*Budushchee za shansonom, potomu chto my vse zadolbalis*’, “Meduza”, 2023, <https://meduza.io/feature/2023/11/13/budushchee-za-shansonom-potomu-chto-my-vse-zadolbalis> (latest access: 09.06.2025). On *shanson*, see A. Gordienko, *Outlaw Music in Russia. The Rise of an Unlikely Genre*, Madison 2023.

⁵² In February 2016, a schoolgirl in Khabarovsk in the Far East of Russia was asked by her teacher to recite a poem by Osip Mandel'shtam. In front of her classmates, the girl began to declaim the text of *Perepleteno* [Intertwined] by Oxxxymiron, while a friend

of Oxxxymiron are no less popular than hits with a much more ‘banal’ content like *Baklazhan* [Eggplant, 2015] by Timati: although the latter’s 284 million views on YouTube speak for themselves, the 97 million collected by the former’s *Gorod pod podoshvoi* [The City Under the Sole, 2015] reward the ‘politicized’ complexity of this ‘minstrel’ (as he defines himself in the song)⁵³.

As stated, politicized rap in a hostile and repressive context may give rise to a subculture, which points “to the limits of majority practices” and offers “new practices or cultural forms as an alternative”⁵⁴. Moreover, if the definition of counterculture stresses that it be – with various degrees of commitment – “*explicitly*” political (while subcultures “may be political”)⁵⁵, Russian rap today could be considered a representative of counterculture too. However, although the lyrics of songs by – to name a few artists – Oxxxymiron, Kasta, Noize MC, or Face present their listeners with criticism of the status quo, it would be too superficial to read these efforts as a symptom of the existence of a mature countercultural movement today. Their rap questions dominant discourses and the official, ‘normalized’ culture, exposing the arbitrariness of cultural phenomena⁵⁶. If culture can be seen as the lifestyle chosen by an organized group of interacting people defined as a society⁵⁷, a lifestyle that combines the social and spiritual spheres of human realization and sets the limits of the ‘possible’ within this society⁵⁸, then a counterculture emerges when the established, ‘sacralized’ cultural norms are transformed and ‘desacralized’

by a group of people who consciously engage in such cultural revision and adhere to a new set of socio-political values and beliefs which they express through cultural objects (often music). Given the hostile context in which this countercultural ‘embryo’ is born, everything depends on its strength, appeal and potential, whether it can actually develop and even jeopardize the culture by acquiring its specific “cultural capital”⁵⁹ and then profiting from it. If the subculture acts within the culture, influencing its development in certain directions, then the counterculture deliberately aims at disrupting the coherent evolution of the dominant culture and at superimposing a new set of ideas, styles, approaches⁶⁰. Indeed, the crucial trait distinguishing counterculture is that it is not so much interested in criticizing and polemicizing with the cultural paradigm (which it can also completely ignore), but rather in proposing a concrete alternative according to which one can live, think, and behave. “Put bluntly: [its] goal is to change the world”⁶¹. Counterculture hopes for a different life and a different society⁶², it does not simply reject the older, existing one.

Indeed, the absence of this hope is where the ‘protest music’ of the 2010s has been criticized by some commentators: according to some views, these artists “verbalize a particular moment”, but fail to “go beyond this moment” and offer “nothing that would serve people in the longer term”; if “political consciousness” must not become a mere “theater of decency”, it should lead to the “formation of a new esthetic experience”, on the basis of which a concrete (counter)culture shall be built⁶³. If artists

filmed the performance and posted it in real time on social media. The video went viral, partly because the student received an excellent grade at the end.

⁵³ In his more recent song *OIDA* (2022), he describes himself instead as a “troubadour”. Mark Costello and David Foster Wallace also found a precursor to the rapper in the minstrel and the troubadour of medieval Europe (M. Costello – D. Foster Wallace, *Signifying Rappers*, op. cit.). The number of views is attested as of December 16, 2025.

⁵⁴ S. O’Brien – I. Szeman, *Popular Culture*, op. cit., p. 260.

⁵⁵ Ivi, p. 262. A seminal work on the topic is Theodore Roszak’s renowned volume *The Making of a Counter Culture* (New York 1969).

⁵⁶ On this arbitrariness see R. Barthes, *Mythologies*, Paris 1957.

⁵⁷ See M.J. Herskovits, *Cultural Anthropology*, New York 1955.

⁵⁸ See: D. Pivovarov, *Religioznoe samoopredelenie cheloveka v kontekste kul’tury*, in Idem, *Filosofia samoopredeleniia*, Orenburg 1996, pp. 41–70.

⁵⁹ P. Bourdieu, *The Forms of Capital*, in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. by J. Richardson, Westport 1986, pp. 241–258.

⁶⁰ In certain cases, subculture and counterculture are so close to each other that they are recognized as related phenomena, yet they differ in their relation to the dominant culture.

⁶¹ S. O’Brien – I. Szeman, *Popular Culture*, op. cit., p. 263.

⁶² See: J.M. Yinger, *Countercultures: The Promise and Peril of a World Turned Upside Down*, New York 1982; J. Martin – C. Siehl, *Organizational Culture and Counterculture: An Uneasy Symbiosis*, “Organizational Dynamics”, 1983 (12), 2, pp. 52–64.

⁶³ madeofstraw, *Slava psikhonavtam: itog 10-kh kak prognoz voo-brazhaemykh 20-kh*, “Syg.ma”, 2022, <https://syg.ma/@madeofstraw/slava-psikhonavtam-itogh-10-kh-kak-proghnoz-voobr-azhaemykh-20-kh> (latest access: 09.06.2025). This commentator metaphorically summarizes the attitude of many artists as follows:

limit themselves to polemicizing, criticizing, or ridiculing (producing *stëb*-style pieces), they cannot be considered representatives of counterculture⁶⁴, not even in the loose terms this phenomenon could be described in the neoliberal global context we are experiencing, the depiction of which is beyond the scope of this article. However, it must be noted that ‘russkii’ rap has recently also exhibited an internally diverse constructive element, especially in its peripheral instances, a constructive element that can overcome the limits of the ‘contextual verbalization’.

IV. PERIPHERAL RAP: THE CASE OF HUSKY

One of the most striking examples of a peripheral discourse and esthetics within the relatively successful contemporary Russian rap scene is Dmitrii Kuznetsov, better known as Husky (1993–), a rapper from Buryatia, a region far-flung from the central or ‘Western’ part of Russia.

Husky’s works stand somewhat out when compared to other Russian rappers, both in terms of themes and approach to creation, which is poetically imbued, yet in its own, unpretentious way: Husky is not heavily influenced by Western gangsta rap (like Morgenshtern or Kasta); his lyrics do not resort to satire wrapped in an otherwise deliberately crude reflection on social issues (like those of Krovostok); he does not deftly flirt with literature to release novel-like concept albums (like Oxxxymiron).

Husky seems to be borrowing from (or revisiting) a tradition traceable in the countercultural environment of the Soviet 1980s (and of the Russian periphery of the 1990s): he combines an authentic, slightly distorted understanding of Western music culture (in this case, hip-hop) with his personal intellectual but crudely executed lyrical content and, as a by-product, achieves cult status and nationwide recognition through the release of his self-produced albums.

Although the lyrics remain of paramount importance (which is typical of both rap music in general and the Russian underground tradition in particular), other elements besides lyrics play an important role in Husky’s songs: the music itself, the artist’s approach to live performances, and his rather peculiar arrangements, including atonal backing vocals and a distorted high-harmonic guitar. All these elements taken together bear a signature that could be compared to that of the Siberian punk movement inspired by Letov – not in terms of the specific sound, but rather in terms of the artist’s position and the perception of his music⁶⁵.

The so-called Siberian punkers (represented by Egor Letov and his entourage, and later by the musicians they influenced) tried to recreate the sounds they admired from their Western counterparts in their own way and with their own unique production techniques⁶⁶. Similarly, Husky in many ways seems to musically recreate the early Bristol stage rather than ‘traditional’ hip-hop. This is palpable in the vocal execution: instead of traditional rapping, his flow is full of twisted, often atonal vocalizations that often fall into focus and form the hooks of the song. But it is also evident in the arrangement of the beats, which creates a heavy, suffocating atmosphere like in Massive Attack’s *Blue Lines* (1991), and in which noise or even heavily distorted electric guitars are often heard – the result is similar to the harsh, anti-esthetic counterpoint of Portishead’s approach, whose use of electric guitar mimics the delicate jazz sound on top of hip-hop beats.

As far as the texts are concerned, Husky’s works are considered poetic, even “spiritual” pieces⁶⁷, heavily influenced by the Russian literary tradition,

“get drunk, yell mean things about the boss, and then we’ll go back to work the next morning at the same alienating company”.

⁶⁴ In retrospect, however, one could also provocatively discuss the actual ‘counterculture-ness’ of past countercultures. Another open topic of discussion in today’s world is virtual, digital countercultures in a context where the internet is largely monopolized by big tech companies. Both topics are beyond the scope of this article.

⁶⁵ References to Letov can also be found in the production of other contemporary rappers, who in some cases have even included samples of his songs in their new works. This is the case with the poetic dialog between Letov’s refrain of *Vsë kak u liudei* [Everything As It Should Be] and the eponymous track by Noize MC, in which Egor Letov’s laconic verses are expanded into a contemporary social commentary.

⁶⁶ See M. Napolitano – V. Zharebov, *On and Beyond Egor Letov*, op. cit.

⁶⁷ E. Zhdanova – Iu. Kobina – G. Ilagaeva, *Russkoiazychnaia repoeziia kak otrazhenie dukhovnykh poiskov (na primere tekstov D. Kuznetsova)*, “Mir nauki, kul’tury, obrazovaniia”, 2020 (81), 2, pp. 548–550.

whose melancholy the rapper brings into a music genre ‘imported’ from the West. On this level, the virtual dialog with Egor Letov’s esthetics becomes clearer. Aleksei Cherniakov argues that in *Dura-chok* [Fool, 2015] Husky directly polemicizes with the image contained in Egor Letov’s iconic song *Pro durachka* [About a Fool, 1990], and that he does so by drawing on elements of both Russian underground culture and folklore tradition⁶⁸. Letov’s musical text is in fact a variation of ritual chanting. However, this variation is primarily expressed through the execution of the song itself, not through the lyrics. What we are saying is that in this song Husky is not simply reworking Letov’s approach to the written text of his songs. His re-elaboration goes further and deeper than the lyrics; it encompasses the entirety of Letov’s images, sounds and execution techniques. This example is perhaps the most researched to date, but it allows the suggestion that parallels between Letov’s poetic language and Husky’s at least exist, if they are not prominent.

In the song *Pulia-dura* [Misfired Bullet, 2017], Husky makes an unexpected and, at first glance, radical confession:

Я не хочу быть красивым
Не хочу быть богатым
Я хочу быть автоматом
Стреляющим в лица
(пуля-дура)⁶⁹.

Behind the façade of the literal reading of these lines (which might sound like an attempt to provoke the audience), there is a deeper level of metaphorical representation: Husky interweaves an inner dialogue with discourses and images typical of Siberian underground rock culture and sparkled by Letov and his entourage (e.g. the metaphor of the counterculture actor as a “soldier” and of his act as a “firearm” or “bullet”)⁷⁰. In Husky’s song, this image stands in contrast to consumerism and the capitalist goals of

life (attractiveness and wealth). Thus, Husky’s poetry is not as straightforward in its use of metaphor as it might initially seem. It weaves (counter)cultural heritage into its imagery, suggesting a certain continuity with the works of late-Soviet artists, and it appeals to an audience whose cultural code aligns with this poetic language.

Some of Husky’s songs were frowned upon by the Russian authorities and some of his music videos available online have even been blocked in Russia, albeit mostly because of their visual content and not the lyrics. Indeed, Husky deliberately appeals to a provocative imagery, a feature that some scholars see as mere *épatage* intended to reach his target audience⁷¹ (as in the example mentioned above or in songs such as *Piroman*, *Pyromaniac*, 2017, and *Führer*, 2017). However, we believe that Husky’s art is more than just an attempt to shock, provoke, and therefore be heard.

Husky was born and raised in the gloomy, ever-gray Russian province, he was fed with its esthetics: in these suburban contexts, echoes of Soviet architecture dominate the landscape, while the ‘wild 1990s’ with their brutal, quasi-lawless state have left visible traces in the social infrastructure.

Еду по России, не доеду до конца
Где панелька моего отца?⁷²

In Husky’s lyrics, this decadent, depressive atmosphere is mixed with deeply rooted Russian cultural motifs, such as the mystical idea of fate and damnation even after rebirth.

Прятаться в мутной воде
Вынырнуть в колыбельку
И врать помаленьку в панельку⁷³.

can also be found in many of his songs, and even in songs by other artists associated with Siberian punk, such as Chërmyi Lukich.

⁷¹ As suggested in E. Zhdanova — Iu. Kobina — G. Ilagaeva, *Russkoiazychnaia rep-poeziia*, op. cit., p. 549.

⁷² “I drive across Russia, cannot reach the end / Where is my father’s panel block?”. From *Panelka* (Panel house, 2017). This colloquial term describes the crude residential architecture that still dots the landscapes of many less attractive neighborhoods in Russia and many countries of the former Soviet bloc.

⁷³ “To hide in the murky water / Emerge into the cradle / And bit by bit grow into the panel house”. From *Panelka*.

⁶⁸ A. Cherniakov, *Tri ‘durachka’: ob odnom letovskom obraze v perspektive russkogo repa*, “Russkaia rok-poeziia: tekst i kontekst”, 2018 (18), pp. 87–100.

⁶⁹ “I don’t want to be pretty / I don’t want to be rich / I want to be an assault rifle / Shooting into faces / (misfired bullet)”.

⁷⁰ Egor Letov speaks of his works as “happy bullets” (see *Grob-Khroniki*, “Kontrkul’tUr’a”, 1991 (3), pp. 22–30), and this reference

These cultural references also contain images from current everyday life in the suburbs (the ‘hood narrative typical of hip-hop as a genre’⁷⁴, which become a new, specifically Russian cultural material:

Знать ту самую палатку в околотке
Давиться полторахой на коробке⁷⁵.

In Husky’s lyrics, the Russian melo-poetic tradition and the postmodernist esthetics of Egor Letov merge and lead to a complex poetic structure. In this structure, several textual inputs containing ideas from different cultural and linguistic areas, form an integrated perception model. This model, accompanied by an often twisted and deliberately anti-esthetic sound layer, affects the listener beyond the purely literary or descriptive level. As a result, the integrated layers form a kind of multidomain integrational cognitive network.

An example of such a multidomain system in Husky’s poetic approach can be found in the chorus of one of his songs, *Bit shataet golovu* [The Beat Shakes the Head, 2017]. Consider the hook refrain line:

Бит шатает голову
Голову мою
А перед выцветшей иконой
Господа молю⁷⁶.

The chorus’ image results from a combination of conceptual models that belong to very different cultural domains which are represented linguistically by three different inputs⁷⁷. The line “*Бит шатаем голову*” (“the beat shakes the head”) begins with a concept familiar to every rapper and rap music lover:

the ‘beat’⁷⁸ is a rhythmic stress in music that, in the context of hip-hop, is often metonymic for the instrumental foundation on which the lyrics are recited. This concept gets integrated with the Russian slang expression ‘шатать голову’ which not only literally means ‘to shake one’s head,’ but also – in street jargon – ‘to drive one crazy, to disturb.’ The line can thus be read hierarchically, from the most obvious to the lowest level, depending on the contextual surrounding. The artist has created a double-scope metaphor: he has mixed a ‘foreign’ and very ‘modern’ concept related to rap music with the vulgar language of the Russian suburban periphery.

Moreover, in the next line, this image is mapped onto the cultural domain of the Christian (Orthodox) tradition through the mention of mercy and abjection, as well as of a “decayed”, “faded” icon (fading colors reflecting the feel of the Russian suburbs). It is also noteworthy that the entire line is embedded in an atonal, chaotic musical performance⁷⁹. Thus, the perception of Husky’s poetry and of its complex multidomain system has the potential to create broader cultural conceptualizations, similar to the effect acquired by symbols of mass culture⁸⁰.

The lyrics of those Russian rappers whose esthetics are not just for entertainment but rather convey a cultural message or express the subjective view of the world in a more serious way (as in case of Husky’s works or, for example, Oxxxymiron’s con-

⁷⁴ See K. Gelder, *Subcultures*, op. cit.

⁷⁵ “To know that tent in the suburbs / And choke on the liter-and-half bottle at the pitch”. From *Panelka*. The term ‘korobka’ (literally, box) refers to the field hockey pitch. Since the 1990s, these outdoor playgrounds have often been in a dilapidated state and used by local drug dealers and youth gangs.

⁷⁶ “The beat shakes the head / My head / And in front of the decayed icon / I beg the lord”.

⁷⁷ To explain this metaphor, we employ the terminology of the “conceptual integration theory” developed by G. Fauconnier and M. Turner in 2002. We refer here in particular to the discussion of the perception of more complex metaphors based on the blending of conceptual structures from different domains. G. Fauconnier – M. Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities*, New York 2002, p. 131.

⁷⁸ This concept is an obvious element of jargon that has only relatively recently been adopted from English. It appeared in the Great Soviet Encyclopedia (БСЭ) in 1970, in the Russian Orthographic dictionary (Орф.) in 1974, in the Dictionary of Foreign Words (СИС) and in the Soviet Encyclopedic Dictionary (СЭС) in 1979 (N. Kotelova (ed.), *Slovar’ novykh slov russkogo iazyka*, Sankt-Peterburg 1995, p. 102). However, as the Russian National Corpus registers, the word has only been in regular use since the second decade of the new millennium (<https://ruscorpora.ru/word/main?req=%D0%B1%D0%B8%D1%82&seed=1645366135269290>; latest access: 09.06.2025).

⁷⁹ It is also worth noting that the verb *shatat’* in this context, as well as the references to Orthodox religious artifacts, can be interpreted as placing the poetic narrative within masculine, suburban traditionalism, which is certainly not foreign to Husky’s imagery. However, considering his work only through this lens is as unsophisticated as refusing to acknowledge this dimension altogether.

⁸⁰ See the theoretical framework of Fauconnier and Turner on conceptual integration and the perception of more complex, not necessarily literary, metaphors. G. Fauconnier – M. Turner, *The Way We Think*, op. cit., p. 292.

cept album *Gorgorod*, 2015), cannot be considered merely as literary texts⁸¹. A broader and more complex question is how their musical pieces as a whole fit into the cultural (and political) landscape of contemporary Russia.

Although they have all the elements characteristic of a peripheral counterculture, including those typical of the late Soviet (Perestroika) period, Husky's work cannot be unequivocally regarded as a purely underground phenomenon and, therefore, as part of the counterculture *per se*.

While Egor Letov did achieve cult status and his cultural legacy extends far beyond the mere underground rock music stage and its fan base, most of his Siberian brothers-in-arms and followers outside his immediate circle (such as Kazakhstan's Adaptatsiia or Tyumen's Tēplaia Trassa) never really reached mainstream recognition, nor had the chance to perform at major festivals and be mentioned in the major media. On the contrary, Husky has achieved a reasonable level of mainstream recognition, appearing in newspapers and performing at such big festivals such as VK-Fest, which can in no way be associated with counterculture.

In this regard, another point of discussion is the stance of Russian public figures when it comes to the war in Ukraine, which is important not only for the regime's ideological framework but also for Western perceptions, which see the lack of anti-war statements as support for the ongoing aggression. As for Husky, he operates in a gray area: on the one hand, his participation in cultural events in the occupied territories of the Donetsk Republic and his friendship with Zakhar Prilepin⁸² (a prominent pro-war writer) protected him from further repression; yet on the other hand, the socio-political position he expresses through his lyrics and public appearances is overtly critical of the current political regime and the social situation as a whole⁸³.

This critical stance has indeed caused him problems, such as the banning of music videos and the labeling of some of his lyrics as extremist. Husky's example is illustrative and crucial for understanding the emerging Russian underground music scene. At a historical moment when both the Russian regime and European perceptions interpret the war in Ukraine as a clear cultural and ideological dividing line (albeit from opposite points of view, of course), artists like Husky stand on neither side because they operate within a subjective value system largely inspired by Russian peripheral culture. Husky thus embodies the voice of a counter-critical underground context in the making, a context in which opinions are forged at the grassroots level without looking at things from a purely political point of view.

Overall, Husky has paradoxically managed to maintain the spirit of the underground artist in terms of visual presentation, impact and nature of his artistic stance in a more natural way than many of his colleagues within the genre. In his pseudo-autobiographical documentary *Liutsifer* [Lucifer, 2019], Husky admits that he has tried to preserve "the image of the Russian poet from the working-class suburbs" (имидж русского поэта с рабочей окраины; minute 16.48)⁸⁴.

With this in mind, it is perhaps appropriate to rephrase Margaret Freeman's take on the perception of poetry and the poet's voice in their own work: "Considerations of genre (...) and distinctive treatments of form (...) may identify an individual poet

not take a position on the current conflict. In the wake of the European aftershock caused by the outbreak of war on the continent, the absence of a clear social stance by any poet, artist, or activist against the ongoing aggression (or against the Russian regime) is often perceived as complicity. However, Husky appears to deliberately stand his ground, focusing instead on more pressing issues for himself and his target audience, such as persistent problems in the Russian periphery: poverty, futurelessness, and social marginalization. Husky diverts the attention of the Russian suburban middle-class away from the war. This can lead to the perception of this rapper as belonging to the same category as ultra-right pro-war Z-bloggers, but being part of this group is likely not his intention, nor is it an accurate categorization.

⁸⁴ In this movie, the rapper talks about his search for his own personal dimension and the obstacles that resulted from the excessive media attention that would have ultimately ruined the image he was trying to preserve.

⁸¹ As suggested in E. Grudeva — A. Diveeva, *Lingvisticheskie i ekstralingvisticheskie aspekty izucheniia sovremennykh ruskoiazychnykh rep-tekstov*, "Nauchnyi dialog", 2021, 9, p. 82.

⁸² A friendship he comments on, for example, in this interview: <https://youtu.be/WUZH9hYXGg> (latest access: 09.06.2025).

⁸³ Even the lyrics of his 2022 song *Bog voiny* [God of War] sound more like a general condemnation of war, although the artist does

through style”⁸⁵. Husky’s ‘gopnik’⁸⁶ style, the red jumpsuit, the typical for Russian suburbs thug poses are all elements presented as an additional layer to perceive and understand the artist who deliberately pokes fun at the “hypothesis of the author”⁸⁷. Husky’s approach to poetry and music, combined with his deliberately chosen image, sets the stage for the artistic act of individual, civic and cultural dissent. Furthermore, this artistic act is projected into the cultural underground realm with a nod to the broader Russian poetic tradition – in a sense, in the same way that Egor Letov’s brutish and crude stage persona and music contradicted his (pseudo-)intellectual approach to his own art, bringing in the dual image of an intellectual provocateur, of a musician appealing to the crude, primitive and aggressive form while relying on a wider literary and cultural tradition.

V. CONCLUSION

In September 2022, Oxxxymiron self-released a new single titled *OIDA*, which was officially banned in Russia a year later as its content allegedly advocates the violation of Russia’s territorial integrity (the lyrics include the verse “Ingria will be free”). The folkloric-style refrain states, like a mantra, the intention to rebuild (*peresobrat’*) the Russian “house”: “take the house, live in it, choke in it, and we will rebuild it”. Although there is no specific political program, the will to rebuild Russian society is intrinsic to this song and appears implicitly in the artistic activity of many musicians, especially after February 2022.

The reaction of the Russian regime to this particular song, as well as to other (from the Kremlin’s point of view) uncomfortable cultural products, is revealing. Since the beginning of the military aggression in Ukraine, the Russian authorities

have adopted an alarmingly authoritarian posture. In April 2022, Bashkortostan’s well-known rapper Face (Ivan Drëmin) was fined, threatened with property confiscation, and forced into shutting down his business in Russia because of his non-compliance with the requirements for ‘foreign agents’ (a status he was assigned at that moment) – and his case is far from isolated.

One should be wary of viewing an artist or an artistic act as a bearer of counterculture simply because of their public stance against the Russian invasion of Ukraine. The polarizing attitude which draws a clear dividing line between ‘pro’ and ‘con’ positions is perhaps an understandable human reflex given the gravity of the events at hand. As far as Russian artists and the regime’s reaction are concerned, the situation is far from clear-cut. While personal attitudes to the current war seem to be a decisive factor in the Russian regime’s considering a cultural act hostile and forcing it underground, the mechanism of repression is still in the making and cannot be compared to the comprehensive censorship apparatus of the Soviet era – even if it appears to be moving in that direction. At the same time, the nature of contemporary Russian musical counterculture is not yet fully defined – neither in terms of form nor content. Both the authoritarian ideology and the underground culture – and thus the counterculture – are still developing.

In the medium term, the reaction to war as a factor could become a trigger mechanism for the musical counterculture – similar to what happened in the early days of Western hippie culture in the 1960s, which emerged as a reaction to the Cold War and the aftermath of the Vietnam campaign. In today’s Russia, however, the conditions are those of a much more repressive state and increasing cultural isolation, which force the artists to resort to their local, peripheral cultural and artistic concepts. At this point, the decisive difference in the development of the Soviet musical counterculture and of the contemporary Russian one becomes clear. The example of Husky discussed above is a vivid illustration of this: in his music, underground culture grows on a specific cultural ground. Soviet underground artists

⁸⁵ M. Freeman, *Authorial Presence in Poetry: Some Cognitive Reappraisals*, “Poetics Today”, 2015 (36), 3, p. 226.

⁸⁶ The colloquial term ‘gopnik’ refers to Russian semi-criminal violent youths from the suburbs whose lifestyle ranges from petty crime to local gangster aesthetics. See: V. Gavriluk, *The Gopniks as a Phenomenon in the Youth Community*, “Russian Education & Society”, 2011 (53), 1, pp. 28–37.

⁸⁷ M. Freeman, *Authorial Presence in Poetry*, op. cit., p. 226.

— both rockers and rappers — often had access to the Western sources of their genre. Even though Western rock and pop music was mostly unavailable (if not demonized) at the official level, the black market for music records was far from non-existent. However, they did not have access to production methods: they reproduced the music using trial-and-error DIY, while basing their actual art on Russian literary traditions, largely rooted in the culture of the intelligentsia. Contemporary Russian artists, who are only now being pushed into the underground context and into a semi-legal stance, have access to both the method and the source of inspiration (provided we still believe that rock and rap music are predominantly a Western phenomenon, at least from the point of view of form); yet they no longer invoke the literary and intelligentsia traditions: the intertextual framework sometimes evident in rappers' lyrics and music does not as a rule represent a voluntary spiritual or intellectual affiliation to a particular tradition, but functions as a conceptual context composed of very different allusions to culture that are tangible references for their audience⁸⁸. This new grassroots culture thus grows on a barren or 'unfertilized' soil as a result of an adaptation and evolution of alien cultural stimuli in a local context in accordance with an existing cultural tradition. This situation defines the identity and nature of this contemporary potential counterculture in the making — as it goes underground under the pressure of an increasingly repressive state.

Today's Russia is actively re-creating mechanisms of cultural censorship reminiscent of the Soviet 1980s, when many rock artists were persecuted not directly for their political position or unauthorized artistic activity, but for other 'crimes' according to the Soviet code — for example, for the "crime of idleness" (*tuneiadstvo*), i.e. for not being officially employed, or for the "propaganda of homosexuality and degeneracy" which were forbidden in the USSR just as they are in Russia today (e.g. this accusation was made against Boris Grebenshchikov

and the musicians of his band Akvarium after their performance at a festival in Tbilisi in 1980)⁸⁹.

In a sense, it is Russian politics itself that has pushed music to take a constructive position: through its repressive policies and the waging of a cruel war in Ukraine, the Kremlin has broadened the spectrum of actions, ideas, behaviors, and instances that are consequently considered subversive, deviant, and punishable. What could simply be seen as sterile polemics, critical posturing, biting satire or even poetic naivety has gained political capital, because by suggesting the possibility that things could be different than they are, it implies the chance for socio-political upheaval and renewal. Russian politics has done even more: it has emphasized the distance between the mainstream and the periphery, making the once blurred line between what is allowed and what is not very clear. Unauthorized artistic acts have emerged in all their 'peripherality' — that of discourse, and that of context. Being 'peripheral' today often means living abroad in addition to inhabiting the suburbs and the province which characterized the origin of the majority of Russian rappers (Face and Morgenshtern were born in Ufa, Husky in Ulan Ude, Kasta and Basta in Rostov-on-Don, Makulatura in Kemerovo, Gnoinyi in Khabarovsk, 25/17 in Omsk, Aigel in Naberezhnye Chelny, Noize MC grew up in Belgorod while Oxxxymiron in Europe, namely Germany and the UK⁹⁰; also, the first Russian platform for rap battles, Slovo, opened in Krasnodar in 2012, followed by Versus in Saint Petersburg just a year later)⁹¹. But it also means existing on virtual platforms as long as they provide a safe space for unallowed discourses in the country and make it possible to reach a wider audience regardless of geographical distance.

⁸⁹ See: A. Troitskii, *Rok v Soiuzhe: 60-e, 70-e, 80-e*, Moskva 1991.

⁹⁰ Kazakh rapper Skriptonit can be added to this list as his rap is in Russian. Interestingly, mainstream rappers such as Timati, Guf or Pharaoh are all from Moscow.

⁹¹ Some scholars argue that rap battles in the context of Russian culture are a nostalgic echo of wandering market theater, i.e. performances in carnival squares often associated with political and social satire through humor and aesopic depiction of facts of life. See, for instance: E. Semënova, *Ulichnyi teatr v sovremennom mediaprostranstve kak redutsirovannaiia forma karnaval'noi ploshchadi*, "Nauka televideniia", 2018 (14), 2, pp. 59-76.

⁸⁸ To get an idea of how many intertextual references can be found in rap lyrics, the digital project *Pochitai starshikh* is useful: <https://yandex.ru/project/gigi-za-mozgi#hero1> (latest access: 09.06.2025).

Not all Russian rap music embodies countercultural instances; in fact, in many cases it can still be said to delve more within the realm of subculture (characterized by sound, style and lexicon, but lacking specific cultural and political capital). However, the changed situation in Russia, echoing Soviet tendencies, means that artistic movements, whether intentional or not, acquire an ideological element by simply expressing opposing views to the content fed to the public by official, censored culture.

◇ *Russian Rap and the Case of Husky: Traces of Counterculture?* ◇

Martina Napolitano, Vladimir Zherebov

Abstract

In this article, the authors examine the history and current state of the diverse landscape of Russian rap music. An overview of the evolution of hip-hop summarizes how the genre emerged in the mid-1980s as part of the broader underground movement. In the 1990s, the drastic change in the sociocultural context was followed by the dissolution of the Soviet counterculture represented by music genres such as rock and rap. Based on this historical context, the authors examine the esthetics and cultural significance of contemporary Russian rap as a possible cradle of a new musical countercultural movement. Using the example of Russian rappers from the periphery such as Dmitrii ‘Husky’ Kuznetsov, the authors discuss the nature of the emerging musical underground and draw parallels with the musical landscape of the late-Soviet Siberian underground. Finally, the article lays the foundation for further research on the development of Russian underground culture under the conditions of the restoration of the country’s authoritarian politics.

Keywords

Russian Music, Russian Rap, Soviet Rock, Counterculture, Dmitrii ‘Husky’ Kuznetsov.

Authors

Martina Napolitano is a fixed-term researcher at the University of Trieste, where she teaches Russian language and translation. She has authored a monograph on Sasha Sokolov’s oeuvre (Ibidem Verlag, 2022), and works primarily on Russian culture (literature, poetry, music) of the late Soviet and post-Soviet era. Martina has translated texts by Victoria Lomasko, Galina Rymbu, and Evgenii Kharitonov, among others. Thanks to her Italian translation of Sasha Sokolov’s *Triptych*, she was awarded the Benno Geiger Poetry Translation Prize in 2024.

Vladimir Zherebov is a researcher at the Department of Cultural Studies at the University of Leuven. He specializes in the area of Russian culture and language. Besides from his academic duties at the University of Leuven, he is a visiting professor at the College of Europe and head of an expert group on CIS-countries at the Brussels Diplomatic Academy.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Martina Napolitano, Vladimir Zherebov

Carnevale techno: genealogia del rave russo

Maria Redaelli

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 53-60 ◇

INTRODUZIONE

ALLA fine degli anni Ottanta nel Regno Unito nasce una nuova sottocultura giovanile legata alla musica elettronica: la *rave culture*. Il suo esordio è anche ricordato come “Second Summer of Love” e si diffonde rapidamente negli Stati Uniti e in Europa continentale, dando origine a una serie di pratiche culturali e sociali informali e non convenzionali. I *rave* sono eventi organizzati in luoghi insoliti, temporanei, spesso illegali, nei quali i partecipanti possono ballare per ore, talvolta giorni, in uno stato di libertà radicale da cui, dissolvendosi nella pluralità, emerge una nuova forma di socialità collettiva. Diversi studi hanno analizzato i *rave* come TAZ (Temporary Autonomous Zones, secondo la celebre definizione di Hakim Bey), ovvero come zone non riconoscibili o assorbibili dallo Stato o dal potere centrale, poiché sfuggono per definizione a ogni codifica istituzionale¹. Parallelamente, studi comparatistici e antropologici hanno messo in luce l'affinità tra *rave* e carnevale, inteso come momento rituale di rovesciamento dell'ordine, di sospensione delle gerarchie e di esplosione dell'energia collettiva². Entrambe le forme sono esperienze liminali,

profondamente corporee e radicali, capaci di generare una ‘comunità temporanea’ attraverso la musica, la danza e il travestimento.

Questo contributo propone di applicare tale chiave di lettura allo spazio sovietico negli anni del tramonto dell'Unione, e mostrare come i primi *rave* organizzati tra Leningrado e Mosca abbiano assunto tratti propriamente rituali, performativi e artistici, combinando da un lato le pratiche innovative e sperimentali dell'underground sovietico e dall'altro i codici spettacolari delle avanguardie europee e della *club culture* globale.

CARNEVALE TECHNO

Il confronto dei *rave* con il carnevale si basa sulla sovrapposizione di alcuni elementi rituali comuni. Questi possono essere tracciati in maniera suggestiva grazie ad alcune figure retoriche letterarie: l'iperbole, la ripetizione e l'ossimoro³. La creazione di una celebrazione spettacolare, l'utilizzo di strumenti volti a far quanto più rumore possibile, la ripetizione di gesti inconsueti, il travestimento dei partecipanti e il rovesciamento dei ruoli sono tutte caratteristiche affini ai due eventi.

Nella teorizzazione del carnevalesco, d'altronde, è imprescindibile considerare il pensiero di Michail

¹ Secondo Bey, infatti: “the State cannot recognize it because History has no definition of it. As soon as the TAZ is named (represented, mediated), it must vanish, it will vanish, leaving behind it an empty husk, only to spring up again somewhere else, once again invisible because undefinable in terms of the Spectacle. The TAZ is thus a perfect tactic for an era in which the State is omnipresent and all-powerful and yet simultaneously riddled with cracks and vacancies”. H. Bey, *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, <https://theanarchistlibrary.org/library/hakim-bey-t-a-z-the-temporary-autonomous-zone-ontological-anarchy-poetic-terrorism> (ultimo accesso: 09.06.2025).

² Oltre alle pubblicazioni che trattano specificamente il caso di studio dei *rave*, si considerino alcuni testi teorici imprescindibili: M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968; V.W. Turner, *The Ritual Process*, New York 1969; J. Laurent, *Le discours du carnaval*, “Littérature”, 1974, 16, pp. 19-36; I. Sordi, *Dinamiche del carnevale*, “La Ricerca Folklorica”, 1982, 6, pp. 21-36; V.W.

Turner, *Celebration. Studies in Festivity and Ritual*, Washington 1982; D. J. Crowley – P. Ghidoli, *Spettacolo e partecipazione nel carnevale: uno studio comparato*, “La Ricerca Folklorica”, 1982, 6, pp. 81-86; A. Yurchak, *Gagarin and the Rave Kids: Transforming Power, Identity, and Aesthetics*, in *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*, a cura di A. Barker, Durham 1999, pp. 76-109; A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton-Oxford 2005; A. Simonica, *Gli eventi pubblici: l'antropologia alla prova del rituale*, “Lares”, 2006 (72), 3, 2006, pp. 583-616; T. D'Onofrio, *Rave New World. L'ultima controcultura*, Milano 2015; M. Meisel, *Chaos Imagined. Literature, Art, Science*, New York 2016.

³ J. Laurent, *Le discours du carnaval*, op. cit., pp. 19-36.

Bachtin, secondo il quale “il carnevale è la festa del tempo che tutto distrugge e tutto rinnova”⁴. Tale dinamica trova un chiaro riscontro sul piano musicale nella “rimozione assoluta del passato che appartiene alla logica del *rave*”⁵, concepita come sospensione della memoria storica generata dalla reiterazione continua del tempo ritmico. In questo senso, la musica dei *rave* può essere vista come una forma di opposizione alle norme culturali rigide, pur discostandosi dalla concezione adorniana della funzione etica della musica, intesa come pratica di conservazione della memoria, poiché la sua struttura ciclica e ipnotica presuppone l’annullamento della dimensione storica⁶. Questa cancellazione non va però interpretata esclusivamente in senso negativo: al contrario, costituisce uno degli elementi che rendono possibile la trasformazione del *rave* in un’esperienza collettiva di tipo rituale, fondata sulla totale immersione nel presente e sulla sospensione delle coordinate temporali ordinarie, per cui, anche a causa del consumo di droghe, i *rave* mettono in scena una sorta di rito sciamanico moderno.

La sottocultura giovanile assorbe, prosegue e rielabora le tradizioni delle antiche culture esoteriche. La cultura contemporanea ha perduto una certa dimensione mistica, la ritualità e la cerimonialità proprie delle culture tradizionali. I rituali, in sostanza, servivano ad armonizzare il mondo interiore di una persona con l’ambiente circostante (naturale e sociale). [...] Oggi, tuttavia, osservando la club culture e il movimento freak, è possibile riconoscere proprio quella cerimonialità e ritualità all’interno del processo comunicativo, dinamico e in rapido sviluppo, che caratterizza la rinnovata socializzazione dei giovani⁷.

La funzione di ritualità e condivisione dei *rave* è sottolineata anche dalla critica d’arte Tat’jana Mogilevskaja, che spiega come l’organizzazione di queste feste non rappresenti solo l’occasione per entrare in contatto con un nuovo genere musicale e con innovativi effetti audiovisivi, ma costituisca anche

un’esperienza condivisa capace di generare forme di unione e di percezione comune:

I partecipanti alla festa diventano gli uni per gli altri, allo stesso tempo, punti di vista e schermi, trasmettendo informazioni su di sé attraverso il linguaggio del corpo, in questo caso la danza, cui sono associati significati e forme di comportamento sviluppatisi nel corso di millenni e leggibili dall’esterno. Questa è una delle ragioni che determinano quella sensazione di “unione”. Un’altra, strettamente legata alla precedente, è la sinestesia, vale a dire la creazione di un’immagine artistica dotata di una propria universalità spazio-temporale, che fa emergere le funzioni originarie dell’arte come strumento di conoscenza sensibile, rimandando alla dimensione arcaica e corporea dell’esperienza estetica⁸.

Queste osservazioni evidenziano come la dimensione partecipativa del *rave* non sia solo interazione musicale o visiva, ma una vera e propria totalità estetica, vissuta attraverso il confronto reciproco e la percezione condivisa⁹, in cui corpo e danza diventano strumenti di percezione conoscitiva. Ciò richiama direttamente le riflessioni di Bachtin, secondo cui il carnevalesco si manifesta nella possibilità di vivere la “coscienza come se inglobasse il mondo, se lo abbracciasse, e non come se fosse contenuta in esso”¹⁰. In tal modo, la festa collettiva realizza la sua idea, trasformando la comunità in un organismo creativo in cui arte, corpo e socialità si fondono in un unico processo esperienziale e rituale.

Nondimeno, è opportuno considerare il rovesciamento dell’ordine della realtà, che caratterizza sia gli eventi legati al carnevale sia i *rave*. Citando ancora Bachtin, “l’eccentricità è una categoria particolare del senso carnevalesco del mondo [...] essa permette ai lati nascosti della natura umana di rivelarsi e di esprimersi in una forma concreto-sensibile”¹¹. In questa prospettiva, l’estetica appariscente assume un ruolo centrale per i partecipanti a queste feste, una componente rilevante che si configura come una strategia per eludere il rigore dei costumi sovietici, intesi sia come modo di vestire che come modo di agire e pensare. Emblematica in questo senso è la figura di Vladislav Mamyshev-Monroe (1969-

⁴ M. Bachtin, *Dostoevskij*, op. cit., p. 162.

⁵ A. Alfieri, *Minimalismo e Rave music attraverso Adorno. Ripetizione ed eterno ritorno dell’identico nella musica contemporanea*, “Rivista di estetica”, 2016, 61, pp. 3-16.

⁶ Cfr. Ivi.

⁷ M. Averkin – Ju. Matveeva, *Rol’ klubnyh subkul’tur v formirovanii prostranstva molodežnyh kommunikacij*, “Vestnik Nižegorodskogo universiteta im. N.I. Lobačeskogo”, 2007, 4, pp. 203-209 (p. 208). Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie – M.R.

⁸ T. Mogilevskaja, *Parti-mejking kak iskusstvo*, “Moskovskij Chudožestvennyj Žurnal”, 1994, 5.

⁹ M. Bachtin, *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino 1988, pp. 33-39.

¹⁰ Ivi, p. 36.

¹¹ Idem, *Dostoevskij*, op. cit., pp. 160-161.

2013)¹², artista performativo noto per la pratica del travestimento. Il suo nome d'arte deriva infatti dalla consuetudine di vestire i panni di Marilyn Monroe, attrice americana che egli non solo era solito impersonare, ma di cui assumeva anche il nome. Nella sua pratica artistica Mamyshev-Monroe interpretava una pluralità di personaggi celebri, sia femminili sia maschili, appartenenti tanto all'immaginario popolare quanto alla storia, da Greta Garbo e Ljubov' Orlova fino a figure come Caterina II, Elisabetta I e gli zar Nicola II e Pietro I. Questa costante oscillazione identitaria l'ha reso una figura di riferimento, e in molti casi un vero e proprio eroe culturale, per la comunità gay e non solo, incarnando una forma di resistenza simbolica e creativa alle norme identitarie dominanti¹³.

Nel contesto culturale in questione, l'abbigliamento rappresenta dunque un mezzo per comunicare la propria identità, travalicando la mera performatività o messa in scena artistica. Com'è noto, il modo di vestire definisce un determinato gruppo sottoculturale poiché adottare abiti fuori dalla 'norma' permette di esprimere ideali condivisi da una cerchia affine di persone; riferendosi all'uso di abiti inusuali ai *rave* russi, lo studioso Alexei Yurchak descrive tale pratica come una forma di "creatività simbolica" fondata sull'"appropriazione creativa" di elementi che attingono contemporaneamente alla cultura ufficiale e a quella non ufficiale¹⁴. In questo senso il travestimento, così come nel carnevale, è un modo per mostrarsi all'interno di un "gioco del continuo entrare ed uscire dal ruolo"¹⁵.

Pur considerando che la depenalizzazione dell'omosessualità in Russia arriverà solo nel 1993, possiamo affermare che già in questi ambienti comin-

ciava a emergere una marcata fluidità di genere e di orientamento sessuale, a prefigurare la più tarda scena della *queer art*.

I BURRASCOSI ANNI NOVANTA

Il periodo storico preso in esame in questo articolo va dalla metà degli anni Ottanta fino alla nascita della nuova realtà federale attraverso la dissoluzione dell'URSS. Oltre un decennio di cambiamenti rapidi e profondi – non solo politici ed economici, ma anche sociali e culturali – ridefinisce la vita quotidiana, in cui l'ideologia sovietica convive con l'influsso dei nuovi modelli occidentali. Svetlana Boym sostiene che l'incontro dell'URSS con l'Occidente ebbe come esito una "delusione reciproca"¹⁶, e ricorda che

La Russia post-sovietica era uno dei luoghi più controversi, eccitanti e contraddittori del mondo, in cui la libertà radicale, l'imprevedibilità e la sperimentazione sociale coabitavano con il fatalismo, la sopravvivenza di istituzioni politiche sovietiche, il ritorno alla religione e ai valori tradizionali¹⁷.

Gli anni Novanta in Russia sono ricordati come anni "selvaggi" ("лихие девяностые")¹⁸, sebbene il critico d'arte Andrej Kovalëv osservi come, almeno sul piano artistico, essi possano essere definiti in termini meno severi, vale a dire "burrascosi" ("бурные")¹⁹. Tale definizione non rimanda tanto a un vuoto culturale quanto a una fase di profonda instabilità e riorganizzazione, in cui, come in altri ambiti della Russia post-sovietica, viene meno un quadro di riferimento unitario e normativo. Nella sfera artistica e culturale, questa condizione non si traduce semplicemente in un'assenza di identità condivisa, ma piuttosto nella coesistenza e nella

¹² Per approfondire la biografia e l'attività artistica di Vladislav Mamyshev-Monroe si veda il catalogo della mostra retrospettiva: *Vladislav Mamyshev-Monroe. Archiv M.*, a cura di E. Selina – A. Geusa, Moskva 2015.

¹³ La sua pratica è tipica della tendenza parodica dell'epoca post-sovietica. A proposito del cross-dressing di Mamyshev-Monroe si veda: A. Bryzgel, *Afrika and Monroe: Post-Soviet Appropriation, East and West*, in *Russia's New Fin de Siècle. Contemporary Culture Between Past and Present*, a cura di B. Beumers, Bristol 2013, pp. 83-98.

¹⁴ A. Yurchak, *Gagarin and the Rave Kids*, op. cit., p. 78.

¹⁵ I. Sordi, *Dinamiche del carnevale*, "La Ricerca Folklorica", 1982, 6, pp. 21-36 (p. 21).

¹⁶ S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, in *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, a cura di F. Modrzejewski – M. Sznajderman, Milano 2003, pp. 1-88 (pp. 80-81).

¹⁷ Ivi, p. 79.

¹⁸ L'espressione, coniata dallo scrittore Michail Veller nel suo romanzo *Kassandra*, è ormai consolidata nel linguaggio corrente per definire il periodo. Si veda M. Veller, *Kassandra*, Sankt-Peterburg 2002, p. 342.

¹⁹ A. Kovalëv, *Installirovanie devjanostych/Installing the '90s*, in *Rekonstrukcija 1990-2000/Reconstruction 1990-2000*, a cura di A. Obuchova, Moskva 2013, pp. 18-39 (p. 38).

competizione di modelli diversi, spesso contraddittori. Già negli anni Ottanta l'arte ufficiale sovietica non è più un dogma, e l'arte non conformista cessa di essere tale. L'arte russa si trova a un punto di svolta cruciale. Da un lato si assiste a un ritorno dei modelli prerivoluzionari, dall'altro ci si orienta verso l'esperienza occidentale e nazionale degli ultimi decenni e dell'avanguardia. Si formano così a Leningrado gruppi di giovani artisti che testano diversi linguaggi, sfruttando l'inconsueta possibilità di autonomia espressiva determinata dalla mancanza di una direzione artistica tanto ufficiale quanto non ufficiale.

L'artista Andrej Chlobystin al riguardo racconta che

Sin dai primi anni Ottanta a Leningrado la sottocultura giovanile si fuse con l'underground artistico, e per la prima volta in molti decenni le forme d'arte nazionale coincisero con il "processo artistico mondiale". Questa cultura sviluppava arti visive proprie, una propria musica, letteratura, cinema, moda, che esistevano senza alcun mercato, con un approccio di puro entusiasmo, in un contesto di pressione autoritaria²⁰.

Questo contesto di sperimentazione può essere inteso anche come una forma di *bricolage*, secondo la definizione di Claude Lévi-Strauss²¹ poi ripresa da John Clarke. Le sottoculture, secondo Clarke, si fondano sulla "trasformazione e la ridisposizione di quanto già dato (e 'preso in prestito') all'interno di un pattern che porta un nuovo significato, con la *traduzione* in un nuovo contesto e il suo *adattamento*"²². Applicando questa prospettiva al contesto sovietico, possiamo comprendere come le sottoculture giovanili emerse negli ultimi anni dell'Unione Sovietica riutilizzassero elementi della cultura ufficiale e non ufficiale, rielaborandoli in chiave nuova, con-

ferendo ai vecchi simboli e valori un senso inedito e funzionale alla creazione di nuovi spazi sociali e identitari.

È chiaro, dunque, che l'avvento della cultura *rave* in URSS non avviene in un vuoto culturale, ma si innesta su un terreno già ricco di sperimentazione artistica e di tensioni giovanili represses. In particolare, la scena di Leningrado – crocevia di musica, moda, arte concettuale e cultura underground – costituisce una vera e propria matrice pre-*rave*. È qui che la *club culture* assume inizialmente la funzione di spazio 'altro', in cui si cominciano a delineare i tratti dell'identità post-sovietica in divenire, articolata in forme ibride, giocose, queer, ironiche e rituali.

Come ha mostrato Yurchak²³, i primi *rave* russi non erano solo eventi musicali, ma veri e propri spazi di condivisione e ricerca collettiva, spazi liminali in cui la frontiera tra arte e vita veniva continuamente messa in discussione. I club, spesso ricavati da ex *kommunal'ki* abbandonate e occupate²⁴, funzionavano come contenitori multidisciplinari: concerti, installazioni, performance e danza si intrecciavano in eventi totali che prefiguravano nuovi modelli di comunità post-ideologica. Va però sottolineato che la funzione dei *rave* come spazi esperienziali e laboratori non è un fenomeno esclusivo del periodo tardo-sovietico, altre subculture e contesti storici hanno prodotto dinamiche simili di condivisione e sperimentazione. Ciò che distingue la scena russa è la combinazione di precarietà sociale, assenza di strutture culturali ufficiali e contesto storico, che conferisce ai *rave* un'intensità e un carattere innovativo particolarmente pronunciati.

Alla luce di ciò, il *rave* in Russia si configura come un gesto politico-culturale, prima ancora che musicale: è un'esplosione carnevalesca che rompe la cappa del conformismo tardo-sovietico e apre a un nuovo immaginario, fondandosi su eccesso, alterazione percettiva, travestimento e intensità affettiva, secondo una logica affine a quella del carnevale

²⁰ A. Chlobystin, *Šizorevoljucija. Očerki peterburgskoj kul'tury vtoroj poloviny XX veka*, Sankt-Peterburg 2017, p. 22.

²¹ Claude Lévi-Strauss definisce il *bricolage* come una "ricostruzione che si avvale dei medesimi materiali, sono sempre vecchi fini a sostenere la funzione di mezzi; i significati si trasformano in significanti e viceversa" (C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano 1964, p. 34). Con questo termine descrive un modo creativo di lavorare con ciò che si ha a disposizione, trasformando oggetti, segni e pratiche già esistenti in nuovi strumenti, spesso in modi sorprendenti e inattesi.

²² J. Clarke, *Stile*, in *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani. Subculture giovanili nella Gran Bretagna del dopoguerra*, a cura di S. Hall – T. Jefferson – L. Benvegna, Anzio-Lavinio 2017, pp. 203-220 (pp. 206-207).

²³ A. Yurchak, *Everything Was Forever*, op. cit.

²⁴ Forma tipica di coabitazione urbana nell'URSS, le *kommunal'ki* erano appartamenti condivisi da più famiglie non imparentate con cucina e bagno in comune; dagli anni Sessanta, con la possibilità per molte famiglie di trasferirsi in abitazioni unifamiliari, molti di questi alloggi rimasero vuoti.

tradizionale.

REJV-PATI

La diffusione della musica techno e dei *rave* in Unione Sovietica è legata alla scena artistica e culturale di Leningrado delineata poc'anzi. I *reju-pati* (rave parties) vengono importati in modo quasi leggendario da Timur Novikov²⁵ e dalla sua cerchia di amici e artisti.

All'inizio degli anni Ottanta, i Nuovi Compositori (Novye Kompozitory)²⁶ cominciano a registrare tracce sonore che riproducono il collage che i Nuovi Artisti (Novye Chudožniki) praticavano già a livello visivo, definendo questo tipo di sperimentazione come una 'ricomposizione'. Tale innovativo approccio in campo musicale trova riscontro nel 1985, quando Sergej Kurëchin, Georgij Gur'janov e il gruppo Kino²⁷ fanno conoscenza a Riga con il DJ tedesco

WestBam (Maximilian Lenz), il quale stava lavorando all'idea di comporre musica a partire da melodie già esistenti (secondo la diffusa pratica del *remake* o *remix*).

A questa importante e concreta occasione di scambio concettuale tra artisti, si lega un elemento mitico: Novikov si autoproclama inventore del *rave* russo, propone di continuare la ricerca sperimentale in ambito musicale e di introdurre un nuovo tipo di vita notturna in Unione Sovietica.

Poi, quando nel 1988 sono andato per la prima volta all'estero e sono stato nei club, mi è sembrato che fosse proprio questo l'aspetto più interessante di ciò che mancava in Russia. Ho iniziato a studiare lo stile dei club, la musica, la moda, i comportamenti, e ne ho frequentati moltissimi. È capitato che gli itinerari delle mie mostre e dei concerti coincidessero con i centri della vita notturna. Ho vissuto a Los Angeles, in Florida, e a Miami. Ho vissuto a New York per un paio d'anni, e ho visitato anche Parigi, Berlino, Londra e Amsterdam. [...] QUESTA CULTURA mi piaceva così tanto che desideravo che accadesse qualcosa di simile anche da noi; così, nel 1989, insieme a Georgij Gur'janov abbiamo deciso di organizzare la prima festa con un DJ²⁸.

Secondo il racconto autobiografico di Novikov, la prima festa con musica elettronica viene organizzata alla Casa della cultura Kirov (Dom kul'tury im. S.M.Kirov). In quell'occasione sono invitati DJ Janis, amico di WestBam, e William Röttger, uno degli iniziatori della techno tedesca. Oltre alla musica house e techno, viene allestito e presentato anche un piccolo spettacolo dal titolo *Golos alt'ernativnoj pevicy* [La voce di una cantante alternativa] con il celebre Vladislav Mamyshev-Monroe, Alla Pugačeva (divenuta una delle cantanti sovietiche e poi russe più popolari) e Sandra, rinomata cantante tedesca. L'evento diventa così un momento emblematico di libera e spontanea espressione creativa, in cui mainstream e underground si incontrano e si fondono, mentre artisti sovietici e internazionali condividono lo stesso spazio creando un vero e proprio laboratorio culturale e artistico.

Per quanto significativa, occorre però rilevare che al di là di questa esperienza pionieristica, lo sviluppo delle feste e della vita notturna come vero e proprio fenomeno culturale in URSS prende avvio con l'atti-

²⁵ Timofej (Timur) Petrovič Novikov (1958-2002) è stato un artista eclettico, la cui carriera è esemplificativa della ricerca identitaria dell'arte russa nel passaggio dalla *perestrojka* al periodo post-sovietico. Ha fondato vari gruppi artistici: comincia nel 1982 con i Nuovi artisti (*Novye chudožniki*) i cui modelli di riferimento erano l'avanguardia e l'esperienza dei contemporanei occidentali; crea poi nel 1989 la Nuova accademia di belle arti (*Novaja akademija izjaščnych isskustv*) che promuoveva il ritorno alla ricerca del Bello in arte, e verso la fine degli anni Novanta concepisce il Nuovo classicismo russo (*Novyj russkij klassicizm*), parossismo dei valori della Russia prerivoluzionaria. Animando la scena culturale e artistica di Leningrado e San Pietroburgo, la sua figura è stata centrale per l'emergere di una vera e propria sottocultura giovanile. Per approfondire si veda: A. Stodol'ski, *Čto umiraet so smert'ju russkogo nonkonformista? Konstruirovanie 'epoch' v nekrologach Timura Novikova (1958-2002)*, in *Istorija i povestvovanie*, a cura di G. Obatnin – P. Pesonen, Moskva 2006, pp. 543-575; A. Stodol'ski, *A 'non-aligned' intelligentsia: Timur Novikov's neo-avantgarde and the afterlife of Leningrad non-conformism*, "Studies in East European Thought", 2011 (63), 2, 2011, pp. 135-145; E. Andreeva, *Vse i ničto. Simboličeskie žigury v iskusstve vtoroj poloviny XX veka*, Sankt-Peterburg 2011; A. Kotlomanov, *Timur Novikov i "nulevyje". Peterburgskoe sovremennoe iskusstvo v poiskach identičnosti*, "Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta", 2012 (15), 2, pp. 173-183; M. Redaelli, *Timur Novikov. L'attualità del passato*, in *Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy*, a cura di G. Argan – M. Redaelli – A. Timonina, Venezia 2020, pp. 313-330.

²⁶ Gruppo di musica elettronica fondato a Leningrado nei primi anni Ottanta da Valerij Alachov e Igor' Veričev.

²⁷ Sergej Kurëchin (1954-1996) e Georgij Gur'janov (1961-2013) sono stati artisti e musicisti di Leningrado. Oltre a suonare nella band Pop Mechanika fondata da Kurëchin, sono stati anche parte dei Kino, uno dei più celebri e influenti gruppi rock sovietici. Sul tema si veda: A. Troitsky, *Back in the USSR: The True Story of Rock in Russia*, London 1988.

²⁸ T. Novikov, *Kak ja pridumal rejuv*: <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovicha-novikova/kak-ya-pridumal-rejuv> (ultimo accesso: 15.06.2025).

vità regolare di Tancpol' a partire dal 1990²⁹. Situato in via Fontanka 145, Tancpol' è uno squat (ovvero una ex *kommunal'ka* occupata) che i fratelli Chaas (Andrej e Aleksej) insieme a Miša Voroncov, adibiscono a club indipendente con materiali ed espedienti molto semplici: le luci vengono dipinte e vengono installati tubi fluorescenti rubati dalle facciate dei palazzi della città. Questo "spazio utopico"³⁰ diventa il luogo ideale per sperimentare con la musica e gli effetti luce, provare originali modi di vestire e nuovi stili di ballo, offrendo ai giovani artisti un'occasione di esposizione e di interazione stimolante tra intrattenimento e sperimentazione estetica³¹.

Poco dopo, nel 1991, apre anche il TaMtAm, iconico club alternativo pietroburghese (1991-1996), fondato dal violoncellista della rock band Akvarium³², Vsevolod Gakkel. Modellato sul celebre CBGB di New York, il TaMtAm si ispira allo spirito underground e sperimentale del locale americano, in particolare alle serate dedicate al punk e all'hardcore, e diventa rapidamente un punto di riferimento per

il circuito alternativo della città. Il club si distingue per la sua atmosfera DIY, multiculturale e radicalmente inclusiva, in cui diverse subculture, dai punk agli skinhead, dagli hippy ai reggaemen, coesistono e interagiscono³³.

I primi *rave* non sono semplicemente eventi di intrattenimento, ma luoghi privilegiati per la creazione di forme alternative di produzione culturale, capaci di anticipare e talvolta sostituire le nuove organizzazioni dedicate all'arte contemporanea, segnando profondamente la scena artistica e giovanile russa di quel periodo. Yurchak³⁴ rimarca come la cultura dei club e delle feste attecchisca nel contesto culturale descritto proprio con una forte impronta artistica:

Each night dance party was treated as an important cultural event for which everyone waited impatiently and in which great artistic resources were invested. The phenomenon grew so big that in 1991-92 most art exhibition ceased in St. Petersburg, having been replaced by the night parties as the most serious, carefully prepared, and massive artistic projects³⁵.

Oltre a offrire uno spazio di socializzazione e ritualità collettiva, queste feste costituiscono vere fucine di sperimentazione artistica, in cui si sviluppano nuovi linguaggi visivi, performativi e musicali, segnando l'emergere di pratiche creative inedite e collettive.

GAGARIN PARTY

Se le prime feste assumevano ancora la connotazione di feste intime (cosiddette *hauz-večerinki*, letteralmente: feste in casa), un primo evento su più ampia scala viene organizzato nel 1991 al Planetario: la *kosmičeskaja večerinka* [festa cosmica]. L'evento attira l'attenzione di due moscoviti, Ivan Salmaksov e Evgenij Birman, intenzionati a realizzare qualcosa di simile anche nella capitale. Tuttavia, nell'autunno del 1991, in Russia non erano

²⁹ L'atmosfera del locale è resa nel cortometraggio *Tanzpol (Fontanka 145)* di Evgenij Kozlov (2017) disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=0ntnJHNYU30> (ultimo accesso: 15.06.2025).

³⁰ A. Yurchak, *Gagarin and the Rave Kids*, op. cit., p. 87.

³¹ A tal proposito è opportuno menzionare che nell'appartamento occupato in via Fontanka 145 iniziarono le riprese del famoso progetto di videoarte *Piratskoe televidenie* (Rete TV pirata), ideato da Timur Novikov e Juris Lesnik. PTV è stato un programma d'avanguardia andato in onda dal 1989 al 1992, il cui nome è dovuto al fatto che veniva sfruttata la connessione cablata delle emittenti televisive ufficiali. L'innovazione del progetto risiedeva proprio nella sua stessa presentazione come parodia di un programma televisivo ufficiale. Similmente a quanto stava accadendo con i primi *rave*, la creazione di un falso canale televisivo rappresentava la volontà di sostituirsi alla cultura ufficiale e dominante, riprendendone parodicamente linguaggio e struttura. Un valido esempio è il reportage fittizio *Naučnaja Fantastika* (Fantasia scientifica) registrato durante la serata al Planetario, disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=FPrs9TaDja0> (ultima accesso: 10.06.2025). Nella serie di interviste assurde, l'umorismo nasce dall'assenza di contenuto. Queste presentano risposte interrotte e non inerenti alle domande, nonché l'uso delle voci falsate, con interventi anche in italiano e in tedesco. Ancora, in riferimento alle feste, si veda proprio il reportage con le interviste ai protagonisti e ai partecipanti al Gagarin Party con l'integrazione di riprese della serata e l'inserimento di immagini digitali, disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=W4-IiR4EZxA> (ultimo accesso: 10.06.2025).

³² Uno dei primi gruppi rock sovietici, fondato nel 1972 a Leningrado su iniziativa di Boris Grebenščikov e attivo fino al 1991. La formazione stabile comprendeva, oltre al fondatore, i musicisti Michail Fajnštejn, Djuša Romanov e Vsevolod Gakkel.

³³ Bisogna tuttavia sottolineare come questa vivacità culturale convive con la notorietà del club per gli scontri che spesso si verificano nei dintorni, per la presenza di figure criminali e per l'uso di sostanze proibite all'interno dello spazio, elementi che riflettono la natura caotica e anarchica della Pietroburgo degli anni Novanta. Nonostante la sua breve esistenza, il TaMtAm lascia un'impronta duratura sulla musica alternativa russa e costituisce un modello per lo sviluppo di altri locali indipendenti nella città e in Russia.

³⁴ A. Yurchak, *Gagarin and the Rave Kids*, op. cit., p. 88.

³⁵ Ivi, p. 96.

ancora in molti a conoscere la nuova musica elettronica e gli eventi dei club. Per questa ragione, i due si rivolgono agli artisti di San Pietroburgo che, grazie all'esperienza di Tancpol', avevano acquisito maggiore dimestichezza nell'organizzazione di feste con DJ, anche internazionali. Nasce così il Gagarin Party, ancora una volta a tema cosmico-spaziale. L'evento si svolge il 14 dicembre 1991 (alcuni giorni prima della dissoluzione ufficiale dell'Unione) in un contesto ufficiale, ovvero al padiglione Cosmo al VDNCh (*Vystavka dostiženij narodnogo chozjajstva* – Esposizione delle conquiste dell'economia nazionale). Il tema dello spazio sovietico si rivela perfettamente in sintonia con la scena elettronica che stava emergendo allora, e l'evento si stabilisce come gesto artistico che glorifica la nuova cultura techno sullo sfondo delle conquiste dell'astronautica. All'evento vengono invitati anche i cosmonauti Georgij Grečko e Aleksej Leonov.

A differenza delle iniziative di Leningrado, quella organizzata a Mosca ha la possibilità di utilizzare materiali tecnici e allestitivi adeguati, grazie al supporto finanziario fornito dalla compagnia Krin, attiva nel settore alimentare. L'ufficialità dell'evento, unita alla disponibilità della sede e dei mezzi, ne fa l'ultima esperienza realmente autonoma. Il grande afflusso di partecipanti è dovuto in parte anche a una svista nella comunicazione: in un servizio della tv nazionale viene infatti annunciato che chi si fosse presentato all'evento in abiti eccentrici non avrebbe pagato l'ingresso. L'esito è talmente positivo che nella primavera del 1992 viene organizzato anche un secondo Gagarin Party³⁶.

CONCLUSIONE

I primi *rave* russi configurano un punto di convergenza tra arte visiva e performativa, politica e ritualità. In un momento di disgregazione istituzionale e di assenza di riferimenti ideologici condivisi,

questi eventi hanno offerto una nuova liturgia giovanile non più imposta dall'alto, ma costruita dal basso, in maniera effimera, autonoma, intensamente collettiva.

L'analogia con il carnevale, pur non nuova, risulta particolarmente significativa in Russia. Come nel carnevale descritto da Bachtin, nei *rave* si assiste a una sospensione temporanea dell'ordine sociale, a una mescolanza di linguaggi e ruoli, a una festa totale in cui la comunità si reinventa. In questa prospettiva, i *rave* diventano un vero rito di cambio generazionale, consentendo ai partecipanti di annullare la propria identità, sperimentarne di nuove e reinventarsi, trasformando l'esperienza condivisa in un laboratorio di possibilità sociali, culturali e artistiche.

Questi eventi non sono semplicemente un'importazione occidentale adattata localmente, ma una risposta autoctona, creativa, ironica e rituale a un contesto culturale in rapido mutamento. Se oggi molte di quelle feste sono state assorbite dal mercato o rese inoffensive dalla commercializzazione, ciò non toglie che in quel breve intervallo storico abbiano incarnato una delle forme più radicali e vivide di produzione culturale giovanile. Così come il rito del carnevale accoglieva l'arrivo di una nuova stagione, i *rave* celebrano un nuovo ordine sociale e un passaggio generazionale cruciale. Pertanto, pur essendo anche in Occidente spazi di innovazione musicale, artistica e identitaria, nonché di creazione di collettivi e comunità alternative, nel contesto russo questo fenomeno assume un impatto particolarmente intenso. La congiuntura storica e sociale amplifica la funzione rituale, creativa e trasformativa dei *rave*, conferendo loro un peso storico e artistico probabilmente superiore a quello osservato in Occidente.

³⁶ Per proseguire nella narrazione degli eventi si veda: K. Plotnikov, *Elektronnaja muzyka v kontekste kul'turnoj žizni Rossii v 90e gg. XX veka*, "Čelovek v mire kul'tury. Regional'nye kul'turologičeskie issledovanija", 2017 (21), 2/3, pp. 189-193; A. Chaas, *Korporacija sčas't'ja. Istorija rossijskogo rejsa*, Sankt-Peterburg 2018; O. Tobreluts – N. Margiev, *Andeground 90-ch: chudožniki na tancpole*, Sankt-Peterburg 2020.

◇ *Techno Carnival: Genealogy of the Russian Rave Scene* ◇

Maria Redaelli

Abstract

The article delves into the emergence of the rave culture in Russia contextualizing the phenomenon within broader transformations in youth subcultures, artistic practices, and political landscapes during the years that marked the passage from perestroika to a new federal reality. The study interprets the first Russian rave events as performative and ritualistic practices akin to both the Bakhtinian concept of carnival and the Temporary Autonomous Zones theorized by Hakim Bey. These techno gatherings, particularly in Leningrad and Moscow, are examined as liminal spaces where collective identity could be reimagined through music, dance, costume, and synesthetic experience. These events are presented as a dual force, enabling the evolution of new generational rituals while empowering young artists seeking identity and creative outlets.

Keywords

Rave Culture, Carnival, Club Culture, Soviet Culture, Post-Soviet Culture.

Author

Maria Redaelli is a postdoctoral research fellow for the project CHANGES (Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society) at Ca' Foscari University of Venice, where she obtained a Ph.D. in History of the Arts in 2022 with a thesis on New Media Art in Russia. At the same university, she acts as coordinator of the scientific secretariat of the Centre for Studies in Russian Art (CSAR). Her research interests include artistic practices that explore the intersection of art with science and technology, alongside a focus on Russian and Soviet art and visual culture. Recently, she worked as assistant curator for the exhibition "Uzbekistan: l'Avanguardia nel deserto" (Venice-Florence, 2024) and for the new set-up of the State Museum of Arts of Karakalpakstan named after I.V. Savitskii (Nukus, 2024-2025).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2025) Maria Redaelli



“Bažaješ smerti moskalju? Todi ĭbaš joho v sobi”.

Note sul rap ucraino ai tempi della guerra su larga scala

Francesca Lazzarin

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 61-71 ◇

QUANDO si parla di hip hop oggi è senz'altro necessario rimarcare che, salvo rare eccezioni, è difficile definirlo ancora una subcultura tradizionalmente intesa. A oltre cinquant'anni dalla comparsa dei suoi primi embrioni nel dedalo del Bronx e dintorni, vediamo infatti che la sua componente musicale, il rap, è da tempo il genere in assoluto più popolare nelle classifiche di pressoché tutti i paesi del mondo: forse ciò è avvenuto anche grazie alla malleabilità del rap e a una naturale tendenza all'ibridazione che lo ha reso una modalità d'espressione congeniale ad artisti delle aree geografiche e linguistiche più disperate, in una miriade di varianti locali e attraverso un percorso evolutivo che permette ormai di individuare, a diverse latitudini, alcune generazioni di rapper dai tratti ben distinti¹.

In questo passaggio di buona parte dell'hip hop da subcultura a indubbio 'mainstream globale'², cui si è assistito dalla fine del secolo scorso sino ad oggi,

l'Ucraina non fa eccezione, il che è ben dimostrato dagli ultimi partecipanti alla kermesse pop europea per eccellenza, ovvero l' Eurovision: sia la Kalush Orchestra, vincitrice nel 2022, sia il duo Alyona Alyona—Jerry Heil, in concorso nel 2024, hanno infatti dato prova del virtuosismo dei loro *flow* a ritmo di *beat* programmaticamente imparentati con melodie folkloriche ucraine. Ciò, tra l'altro, ricorda i primi, sperimentali tentativi di fusione tra la musica delle campagne al di qua e al di là del Nipiro e il rap *black* arrivato in loco, a ridosso della fine dell'Unione Sovietica e dopo di essa, tramite i numerosissimi studenti africani delle università ucraine (soprattutto a Charkiv). Va inoltre ricordato che il rap, complice la *verve* aggressiva e polemica che tradizionalmente lo connota, si è spesso rivelato un veicolo ottimale in cui incanalare quel tratto frequente del paradigma culturale ucraino che è la *ljut'*, la furia rabbiosa innescata contro il proprio avversario, già evidente negli incisivi pezzi di denuncia della corruzione e delle diseguaglianze sociali firmati da rapper ucraini dall'inizio del Ventunesimo secolo, anche all'altezza della Rivoluzione arancione del 2004³.

Nella congiuntura attuale, è chiaro che il rap ucraino non poteva che trasformarsi anche in un efficace megafono per documentare e commentare la guerra su larga scala in corso dal 24 febbraio 2022 e i suoi pesantissimi contraccolpi; d'altronde, lo era già dive-

¹ Nell'ampia bibliografia odierna relativa ai *global hip hop studies*, sull'evoluzione del rap e sulla sua diffusione nel mondo si vedano almeno opere di consultazione generale come T. Mitchell, *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown 2001; H. Samy Alim — I. Awad — A. Pennycook, *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, New York 2009; J. A. Williams (ed. by), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge 2015; J.D. Burton — J.L. Oakes (ed. by), *The Oxford Handbook of Hip Hop Music*, Oxford 2018. Sulla trasformazione dell'hip hop da subcultura a colonna portante della cultura pop, cfr. i pionieristici F. Adinolfi, *Suoni dal ghetto: la musica rap dalla strada alle hit-parade*, Genova 1989; D. Toop, *Rap Attack 2: African Rap to Global Hip Hop*, London 1991; e, inoltre, F. Darling-Wolf, *Imagining the Global: Transnational Media and Popular Culture beyond East and West*, Ann Arbor 2015.

² Com'è noto, il concetto di 'glocalismo' è mutuato dalla pratica economica e commerciale degli anni Ottanta e in origine era relativo all'adattamento di prodotti con diffusione globale alle peculiarità, debitamente valorizzate, dei mercati locali; sull'analoga 'glocalizzazione' di diversi fenomeni della cultura contemporanea si veda almeno il classico R. Robertson, *Globalisation or Glocalisation?*, "Journal of International Communication", 1992, 1, pp. 33-52.

³ Per un approfondimento sulla storia del rap ucraino e delle sue intersezioni con la musica del continente africano, oltre che con l'hip hop afroamericano con cui poté entrare in contatto la consistente diaspora ucraina negli Stati Uniti, cfr. lo studio monografico di A. Helbig, *Hip Hop Ukraine: Music, Race, and African Migration*, Bloomington 2014; della stessa autrice è anche una sintetica ma molto puntuale rassegna del rap ucraino e dei suoi legami con la storia ucraina recente, comprensiva anche degli ultimi sviluppi tra il 2014 e il 2022, cfr. Idem, *Ukraine*, "Global Hip Hop Studies", Special issue: Hip Hop Atlas, 2022 (3), 1-2, pp. 137-143.

nuto dal 2014, con l'annessione russa della Crimea e l'inizio, nella parte sud-orientale del paese, del sanguinoso conflitto tra forze armate ucraine e milizie separatiste appoggiate dalla Russia⁴. La produzione musicale hip hop ucraina degli ultimi tre anni variamente collegata al tema bellico è un mare magnum: in questa sede ci si limiterà ad alcune considerazioni generali relativamente ad artisti professionisti e affermati nel settore, cercando di trarre, almeno in via provvisoria, alcuni bilanci di un discorso che è inevitabilmente assai complesso e ancora in divenire, visto che la guerra prosegue e, di conseguenza, continua a essere rappresentata nel solco di diverse forme d'espressione, con approcci che mutano in parallelo all'evolversi del conflitto.

Esaminando il rap ucraino prodotto dall'inizio del 2022, si nota come esso sia imperniato grossomodo su alcuni nodi che lo accomunano ad altri generi musicali in voga nell'Ucraina di oggi: emerge innanzitutto la cosiddetta *bajraktarščyna*, cioè la produzione musicale esplicitamente volta a incentivare lo sforzo bellico; si registra inoltre l'insistenza sull'identità nazionale di un paese molto vario e composito la cui unità deve essere però preservata ad ogni costo, dall'Ovest di Ivano-Frankivs'k all'Est di Donec'k e Luhans'k; in molti pezzi si fa urgente il richiamo a un folklore ucraino 'autentico' contrapposto al folklore stereotipato o 'da cartolina' largamente diffuso nello spazio ex-sovietico, a maggior ragione perché anche le molteplici tradizioni musicali ucraine contribuiscono a delineare e rafforzare l'identità nazionale di cui sopra; infine, sono molto frequenti brani in cui viene elaborato l'indicibile trauma che la guerra sta arrecando ai cittadini ucraini, sia militari sia civili.

In generale, le canzoni possono raccontare ciò che avviene al fronte, da un lato, oppure descrivere la casa o la patria (perduta o da proteggere) dall'altro, con un inevitabile manicheismo nel tracciare un netto discrimine tra i 'nostri' (*svoï, naši*) e il 'nemico' (*voroh*): se nella sua ricerca del 2020 sulle canzoni dedicate alla guerra nel Donbas Iryna

Shuvalova divideva il corpus analizzato secondo un criterio ora 'circostanziale', ora 'essenzialista' nella rappresentazione dell'Altro⁵, dopo il 24 febbraio 2022 l'impressione è che si sia definitivamente imposto l'approccio 'essenzialista'. Lo stesso, solo da una prospettiva rovesciata, avviene del resto nella produzione di rapper russofoni e filorussi del Donbas occupato, che nelle loro canzoni fanno leva sul ben noto immaginario militar-patriottico del Cremlino e, in virtù della loro specificità, dovrebbero essere oggetto di una trattazione a parte⁶, ragione per cui non saranno presi in esame nel presente contributo, incentrato esclusivamente sugli artisti, ucrainofoni, che hanno preso posizione a favore di Kyiv.

Al di là dell'accento posto su uno o più dei diversi aspetti appena elencati, il 'collante' del rap ucraino durante la guerra su larga scala è infatti la lingua ucraina, impiegata programmaticamente come vera e propria 'arma' per sottolineare e difendere una completa autonomia sia politica sia culturale in opposizione alla Russia⁷: questo dopo che per anni, al contrario, una garanzia per il successo commerciale di diversi generi musicali — incluso il rap — era stato l'uso, da parte di artisti ucraini, della lingua russa, che permetteva di raggiungere platee di ascoltatori più ampie anche al di fuori dei confini del

⁴ Per uno studio monografico ricco di spunti sulla musica ucraina a tema bellico tra il 2014 e il 2019 cfr. I. Shuvalova, *Voices of the War in Donbas: Exploring Identities in the Affected Communities Through the Prism of War Songs*, PhD dissertation, Cambridge 2020.

⁵ Cfr. I. Shuvalova, *Voices of the War in Donbas*, op. cit., pp. 168-182. Per un approfondimento sulle diverse facce del 'nemico' (sia esterno che interno) rappresentato nella musica ucraina a partire dal 2014, cfr. anche Idem, "Moskal's," "Separs," and "Vatniks": *The Many Faces of the Enemy in the Ukrainian Satirical Songs of the War in the Donbas*, "East/West: Journal of Ukrainian Studies", 2022 (9), 1, pp. 177-200.

⁶ Sul rap russo odierno di orientamento militar-patriottico, di cui sono degli esponenti anche cantanti russofoni provenienti dal Donbas come, per esempio, Akim Apačev, rapper di Donec'k che si è esibito allo stadio Lužniki di Mosca ai concerti in supporto alla politica putiniana, cfr. J. Vandever, *Russian Hip Hop and the War in Ukraine: Comparison of Performed Ideologies*, "Journal of Popular Music Studies", 2024 (36), 1, pp. 124-148; sulla musica nel Donbas sotto il controllo russo cfr. anche I. Shuvalova, "The Timeless Opolchenets": *Popular Songs and the Making of the Donbas Insurgent*, "Region", 2021 (10), 1, pp. 85-108.

⁷ Per uno studio mirato dell'uso programmatico dell'ucraino (ma anche del russo come lingua del 'nemico', dell'altro o, al contrario, di una comunità che si sente comunque parte dell'Ucraina) nelle canzoni legate alla guerra nel Donbas sin dal 2014, cfr. I. Shuvalova, "I Will Understand You, Brother, Just Like You Will Understand Me". *Multilingualism in the Songs of the War in Donbas*, "Journal of Soviet and Post-Soviet Politics and Society", 2020 (6), 1, pp. 103-134.

proprio paese. Un esempio calzante in questo senso è il famoso rapper kyviano Yarmak, che, dopo aver partecipato attivamente alle proteste di piazza durante la Rivoluzione della Dignità del 2013-2014, nel 2015 ha inciso un album dall'eloquente titolo *Ma-de in UA*, sulla cui copertina era raffigurato il poeta nazionale ucraino per eccellenza, Taras Ševčenko (1814-1861), vestito in stile hip hop sullo sfondo di un campo di grano e di un cielo azzurro (gli inconfondibili simboli cui la bandiera ucraina deve i suoi colori): le canzoni, però, erano perlopiù in russo, con alcuni inserti in ucraino⁸. Adesso invece, in misura maggiore anche rispetto al periodo post-2014, la tendenza è quella di ricorrere unicamente all'ucraino: i videoclip delle canzoni, non a caso, oggi presentano spesso i sottotitoli, in modo da risultare del tutto fruibili anche per i tanti ucraini russofoni che erano soliti ascoltare musica — e in generale consumare contenuti multimediali — soltanto in russo e hanno tuttora delle difficoltà a passare all'ucraino nelle loro occupazioni quotidiane⁹.

⁸ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=FqC19te6314> (ultimo accesso: 04.02.2025). Non si dimentichi, a tal proposito, che la russofonia non è mai coincisa di per sé con un senso di vicinanza alla Russia: moltissimi cittadini ucraini russofoni hanno sempre dichiarato di ritenersi degli autentici patrioti del proprio paese.

⁹ Con l'obiettivo di valorizzare la lingua di Stato ucraina, anche e soprattutto per fronteggiare l'ingerenza culturale (e non solo) russa, dopo la Rivoluzione arancione del 2004 e specialmente dopo quella della Dignità del 2013-2014 sono state non a caso predisposte numerose risorse didattiche rivolte agli ucraini, russofoni e non completamente bilingui, desiderosi di perfezionare il proprio ucraino senza dover nemmeno più ricorrere al *suržyk* (l'ibrido di russo e ucraino impiegato, nel registro colloquiale, da ampie fasce della popolazione del paese); questo anche perché alcune leggi successive al 2014 hanno reso obbligatorio l'uso dell'ucraino da parte dei lavoratori pubblici nell'esercizio delle loro funzioni e hanno previsto specifiche 'quote' di contenuti in ucraino nei media. Una dei testimonial di un corso online di ucraino per ucraini russofoni è stata proprio la già citata rapper Alyona Alyona, cresciuta in un contesto russofono, ma autrice di testi unicamente in ucraino (cfr. <https://study.ed-era.com/uk/courses/course/1696> [ultimo accesso: 28.01.2025]). Sulla complessa situazione linguistica dell'Ucraina post-1991 e sullo status della lingua russa sancito dalle diverse riforme dei governi che si sono avvicendati cfr., ad esempio, J. Besters-Dilgers (ed. by), *Language Policies and Language Situation in Ukraine*, Frankfurt am Main 2009; V. Kulyk, *Language Identity, Linguistic Diversity and Political Cleavages: Evidence from Ukraine*, "Nations and Nationalism", 2011 (17), 3, pp. 627-648; M. Moser, *Language Policy and Discourse on Languages in Ukraine under President Viktor Yanukovych*, Stuttgart 2014; V. Kulyk, *Language and Identity in Ukraine after Euromaidan*, "Thesis Eleven", 2016 (136), 1, pp. 90-106; C. Carpinelli, *Ucraina: la questione della lingua e le sue fasi di evoluzione politica e*

Si è inoltre verificata una rottura tra il mercato musicale russo e quello ucraino, prima uniti da numerose collaborazioni di successo: i canonici *beef* o *dissing* — i tipici e violentissimi attacchi verbali dei rapper contro i propri avversari — in questo contesto sono riservati ai colleghi rimasti legati all'industria dell'intrattenimento russa o 'riconvertitisi' ipocritamente soltanto dopo il 24 febbraio 2022, laddove altri rapper ucraini si impegnano ormai da anni su un fronte non meno cruciale di quello segnato dalle trincee, ovvero nell'ambito di una diplomazia culturale altrettanto agguerrita, sia in patria che all'estero (innanzitutto in Occidente).

Naturalmente i rapper ucraini non hanno potuto esimersi dalla *bajraktarščyna*, ossia i pezzi il cui principale scopo è tenere alto il morale dei soldati al fronte e dei civili nelle retrovie, tipico obiettivo trasversale a tutta la musica dei tempi di guerra¹⁰. Spesso non particolarmente elaborata né molto originale in termini sia di musica che di testo, la *bajraktarščyna* risuona non di rado nei supermercati, nei centri commerciali e in generale nei luoghi pubblici dell'Ucraina di oggi, dove la guerra, per ovvie ragioni, è purtroppo onnipresente. Solitamente in questa categoria di canzoni vengono esaltate le ZSU (*Zbrojni Sily Ukraïny* [Forze armate ucraine]) insieme agli armamenti in loro dotazione, come i droni turchi Bajraktar¹¹ che danno appunto il nome a questo sottogenere. I rapper Yarmak e Maks TT, ma anche una rapper donna come Olive Taud, ad esempio, consacrano i propri pezzi all'esercito ucraino ricorrendo ai *topoi*, ampiamente frequentati, dei 'nuovi cosacchi' e dei loro nemici (questi

legislativa, "Nuovi Autoritarismi e Democrazie: Diritto, Istituzioni e Società (NAD)", 2019, 2, pp. 61-92; G. A. Perri, *Storia dell'Ucraina indipendente. Strutture sociali ed evoluzione politica*, I, Torino 2023, pp. 58-76; S. Merlo, *La costruzione dell'Ucraina contemporanea. Una storia complessa*, Bologna 2023, pp. 533-541.

¹⁰ Sulla musica ucraina degli ultimi anni come parte integrante dell'*informational warfare*, cfr. V. Danylenko, *Pisnja jak tehnologija v informacijnij vijni*, portale dell'Instytut demokratii im. Pylypa Orlyka, <https://idpo.org.ua/articles/5444-pisnja-yak-texnologiya-v-informacijnij-vijni.html> (ultimo accesso: 27.01.2025).

¹¹ La canzone cui il genere in questione deve il suo appellativo si intitola appunto *Bajraktar*: scritta dal produttore televisivo e soldato Taras Borovok all'inizio dell'aggressione russa su larga scala, è diventata istantaneamente virale (<https://www.youtube.com/watch?v=828xmcujEal> [ultimo accesso: 28.01.2025]).

ultimi vengono spesso rappresentati come gli ‘orchi’ di un’orda imperialista, arrivati dalle paludi di una sorta di Mordor di tolkieniana memoria e destinati a essere pesantemente sconfitti).

Nella sua *Dyke pole* [Campo selvaggio], Yarmak, che nel 2022 si è unito alla difesa territoriale ucraina per fronteggiare l’invasione russa e ora sceglie di cantare esclusivamente in ucraino, si riferisce esplicitamente agli antenati cosacchi della Sič di Zaporizžja¹² ora risorti per difendere la propria terra, ovvero la leggendaria steppa ucraino-orientale del titolo. L’incipit del brano contiene addirittura un battagliero giuramento di fedeltà alla nazione in nome di *Bat’ko Chmel’* [Padre Chmel’] ovvero di un canonico ‘padre della nazione’ come l’etmano Bohdan Chmel’nyč’kyj (1595-1657)¹³. L’invocazione pronunciata (“Україно! / Свята мати героїв! / Зійди до серця мого / Шумом Карпатських ручаїв, / Боїв славного завойовника / Батька Хмеля! / Свята! Могутня! Соборна! / Слава Україні!”)¹⁴ è peraltro direttamente estrapolata dalla cosiddetta *Molytva ukrains’koho nacionalista* [Preghiera del nazionalista ucraino]. Conosciuta anche come *Molytva ukrains’koho revoljucionera* [Preghiera del rivoluzionario ucraino], fu redatta a metà degli anni Tren-

ta, nella Leopoli sotto il controllo polacco, da Osyp Mašak (1908-1976), dirigente dell’OUN (*Orhanyzacija Ukraïns’kych Nacionalistiv* [Organizzazione dei nazionalisti ucraini]). Ciò conferma l’indubbia presenza, nella società ucraina di oggi, di frange che hanno recuperato, spesso acriticamente, l’eredità dei leader dei movimenti indipendentisti di destra, antipolacchi e antisovietici, del secolo scorso, a partire dal celeberrimo e controverso Stepan Bandera (1909-1959), nume tutelare dell’OUN: questa tendenza, come vediamo, ha delle ripercussioni anche nella cultura popolare e nella musica.

Maks TT e Olive Taud, nelle loro *ZSU*¹⁵ e *Moskal’, bojsja!* [Trema, moscovita!]¹⁶, si rifanno invece all’iconografia del cyborg, diffusa già dal 2014 e dal periodo dei combattimenti attorno all’aeroporto di Donec’k¹⁷, e si scagliano contro i nemici, i *moskali* [moscoviti]¹⁸, sfruttando le formule che, in tempo di pace, sarebbero state probabilmente rivolte a una gang rivale nel *gangsta rap* a tema criminale o ai propri colleghi in quelle ‘tenzoni poetiche’ che sono le *rap battle*. Il celebre imperativo indirizzato a una nave militare russa da un contingente ucraino di stanza sull’Isola dei Serpenti in uno dei primi giorni della guerra su larga scala, poi divenuto un meme di enorme popolarità (“Русский военный корабль, иди на хуй!”)¹⁹ si presta ovviamente, qui e in altre canzoni rap, a innumerevoli variazioni sul tema.

¹² Dopo l’inizio del conflitto nel Donbas, Yarmak aveva peraltro dedicato ai cosacchi anche la sua hit *Vstavaj* [Alzati, 2015], compresa nel già citato album *Made in UA*. Sull’importanza del mito dei cosacchi e della loro ‘democrazia militare’ nella costruzione dell’identità ucraina di ieri e di oggi si veda almeno S. Plokyh, *The Cossack Myth. History and Nationhood in the Age of the Empires*, Cambridge 2012; sulla rielaborazione dell’immagine del cosacco nella musica ucraina sulla guerra nel Donbas tra il 2014 e il 2019 cfr. I. Shuvalova, *Voices of the War in Donbas*, op. cit., pp. 82-90.

¹³ Capo militare e politico iniziatore, nel 1648, di una massiccia rivolta cosacca contro la Confederazione polacco-lituana – cui la Sič era sottoposta – al fine di forgiare uno Stato autonomo, nel 1654 con il trattato di Perejaslav Chmel’nyč’kyj trasformò di fatto il suo etnato in un protettorato del regno di Moscovia dei Romanov, autocrazia allora in piena espansione: per questo motivo, la sua menzione in un brano musicale programmatico contro l’invasore russo potrebbe apparire quantomeno curiosa, ma è comprensibile considerando l’aura mitica che si è venuta a creare, nel tempo, attorno al personaggio. Per una sintetica spiegazione del ruolo di Chmel’nyč’kyj nelle terre ucraine in età moderna cfr. G. Lami, *L’Ucraina in 100 date*, Pisa 2022, pp. 54-63; Y. Hrytsak, *Storia dell’Ucraina. Dal medioevo a oggi*, Bologna 2023, pp. 112-135.

¹⁴ “Україна! Santa madre degli eroi! / Scendi fino al mio cuore / Col fragore dei torrenti dei Carpazi, / delle battaglie del glorioso guerriero / Padre Chmel’! / Santa! Possente! Unità! / Gloria all’Ucraina!”, <https://www.youtube.com/watch?v=s1V0aFT10aE> (ultimo accesso: 27.01.2025).

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=9Ies5KtT6TY> (ultimo accesso: 27.01.2025).

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=WK1kYHfTANs&list=RDWK1kYHfTANs> (ultimo accesso: 28.10.2025).

¹⁷ Secondo la vulgata, sarebbero stati i separatisti filorussi a definire ‘cyborg’, per via della loro capacità di resistenza, i soldati ucraini asserragliati nell’aeroporto sotto assedio dal maggio 2014 al gennaio 2015. Il termine ha così acquisito un ulteriore significato che si è poi cristallizzato nel vocabolario ucraino: per *kiborhy* si intendono ormai non solo gli uomini-macchina della fantascienza, ma anche gli *zachysnyky* [difensori] delle ZSU (cfr. O. Kyryljuk, “Vohnechrešče” *abo neolohizmy jak vidobražennja vijs’kovoho protistojannja*, “Naukovi zapysky KDPU. Serija: Filolohični nauky (movoznavstvo)”, 2015, 137, pp. 55-56). Sugli eventi dell’aeroporto di Donec’k è stato anche girato, nel 2017, il film di fiction *Kiborhy* [Cyborg] di Achtem Seitablajev.

¹⁸ Ricordiamo che *moskal’* è il tradizionale termine dispregiativo usato in Ucraina per riferirsi ai russi quando se ne vogliono sottolineare l’aggressività e le mire imperialistiche sin dai tempi del regno di Moscovia; il termine, peraltro, viene spesso impiegato anche nella provincia russa per riferirsi agli abitanti della capitale Mosca, percepita come un universo estraneo e ostile.

¹⁹ “Nave da guerra russa, vai a fare in culo!”.

In questo sottobosco militar-patriottico si stagliano anche due celebri brani del rapper Volodymyr Samoljuk in arte Skofka, che in *Čuty himn* [Sentire l'inno]²⁰ traccia, con un lungo elenco di toponimi (da Vinnyčja a Charkiv, da Rivne – città natale del cantante – alla Crimea, da Mykolaïv a Sumy), l'affresco di un paese che deve restare unito sotto la stessa bandiera: proprio a questo obiettivo dovrebbe portare la guerra in corso, ormai parte dell'epos nazionale al pari dello Chmel'nyč'kyj (ancora una volta) e dell'Ivan Franko²¹ citati nel testo. Va detto che il pezzo è stato scritto in una fase in cui i risultati ottenuti dalle forze armate ucraine sul campo (la ritirata dell'esercito russo dalla capitale Kyiv, la riconquista di Cherson e di alcuni importanti centri della regione di Charkiv) lasciavano ben sperare nell'agognato ritorno ai confini nazionali del 1991 – speranza che, col fallimento della controffensiva delle ZSU nel 2023 e il sostanziale stallo del 2024 e del 2025 al di là dell'incursione ucraina nella regione russa di Kursk, si è fatta sempre più flebile.

Una problematica assai significativa affiora in *Pohani susidy* [Cattivi vicini], sempre di Skofka, dove vengono decostruiti due miti cui la propaganda del Cremlino attinge spesso allo scopo di giustificare l'invasione su larga scala dell'Ucraina: l'idea dei 'popoli fratelli' (o addirittura dell' 'unico popolo' russo-ucraino)²² e il lascito comune della 'Grande guerra patriottica', la Seconda guerra mondiale così come viene chiamata e celebrata in Russia e in altri paesi ex-sovietici. Nel videoclip, da un appartamento in

penombra (probabilmente durante un coprifuoco), Skofka si rivolge a un ipotetico coetaneo russo il cui nonno ha combattuto accanto al suo durante la Seconda guerra mondiale: ora quel ricordo, anche se i vertici russi proclamano l'esatto contrario, è stato profanato e inquinato dall'ideologia putiniana cui l'immaginario interlocutore di Skofka crede ciecamente²³. Non manca nemmeno qui, come in tutti i brani finora citati, una sorta di 'mantra' in cui si ripete che il 'nemico' sarà senz'altro sconfitto dalle ZSU e scacciato con ignominia²⁴. Questa specie di scioglilingua propiziatorio permette di ricollegarci a un altro filo rosso che serpeggia nel rap ucraino sulla guerra: il patrimonio folklorico recuperato sia nella musica sia, soprattutto, nei testi, dove abbondano canoniche maledizioni contro un 'nemico' che si fa *nečist'*, creatura impura e maligna per eccellenza come nelle credenze e nelle superstizioni popolari²⁵.

In effetti, il folklore è il tratto distintivo di quasi tutti i generi della *popular music* ucraina di oggi in quanto elemento dell'autocoscienza nazionale, sin dai tempi del primo festival musicale Červona Ruta (1989)²⁶ e, a maggior ragione, dopo il 2014 e l'ini-

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ia50r3fa67s> (ultimo accesso: 27.01.2025).

²¹ Ivan Franko (1856–1916), com'è noto, fu un intellettuale poliedrico e poliglotta attivo a Leopoli, nell'allora Impero austro-ungarico. Diede un impulso decisivo alla cultura ucraina a cavallo tra i due secoli fondando associazioni e riviste e fu attivo sostenitore dell'unità nazionale di un'Ucraina indipendente dai grandi imperi. Per una panoramica della sua vita e della sua opera nel relativo contesto storico cfr., ad esempio, Y. Hrytsak, *Ivan Franko and His Community*, Brighton [MA] 2018.

²² Basti pensare al programmatico scritto del luglio 2021 a firma dello stesso Vladimir Putin, *Ob istoričeskom edinstve russkich i ukraincev* [Sull'unità storica di russi e ucraini], <http://kremlin.ru/events/president/news/66181> (ultimo accesso: 30.01.2025). A decostruire, in maniera più scanzonata di Skofka, il mito ormai obsoleto dei 'popoli fratelli' è anche il giovanissimo rapper di Dnipro Jockii Druce, autore di un brano divenuto virale nel marzo 2022, *Šo vy brattja* [Come mai, fratelli], <https://www.youtube.com/watch?v=jFIeP6xb0oE> (ultimo accesso: 17.06.2025).

²³ Sarebbe superfluo ricordare il culto del 9 maggio, il *Den' pobedy* [Giorno della Vittoria], nella costruzione identitaria intrapresa ai piani alti di una Russia putiniana che ambisce, tra le altre cose, a presentarsi come legittima erede di un'Unione Sovietica potente e trionfatrice sul nazifascismo (di cui il governo di Kyiv post-2014 sarebbe un'incarnazione contemporanea da debellare). Per maggiori dettagli in merito cfr., ad esempio, O. Malinova, *Political Uses of the Great Patriotic War in Post-Soviet Russia from Yeltsin to Putin*, in J. Fedor (ed.), *War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus*, Basingstoke 2017, pp. 43–70; A. Borelli, *Nella Russia di Putin. La costruzione di un'identità postsovietica*, Roma 2023, pp. 77–104. Prendendo una volta di più le distanze dalla Russia, il governo ucraino nel 2024 ha stabilito invece di commemorare le vittime della Seconda guerra mondiale l'8 maggio (il *Victory Day* dei paesi occidentali), mentre il 9 maggio verrà festeggiato, d'ora in avanti, il *Den' Jevropy* [Giorno dell'Europa].

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=KPRRx4ZkEU> (ultimo accesso: 29.01.2025).

²⁵ A tal proposito cfr. M. Kryžnja, K. Hodik, *Do svoho korinnja: jak vijnja povernula elementy fol'kloru u sučasni pisni*, "Neformat", 03.10.2022, <https://www.neformat.com.ua/articles/do-svogo-korinnja-yak-vijna-povernula-elementi-folkloru-u-suchasni-pisni.html> (ultimo accesso: 27.01.2025).

²⁶ Alla vigilia dell'indipendenza ucraina, il festival aveva una spiccata carica anti-sistema: non dimentichiamo che in epoca sovietica chi divulgava la cultura popolare ucraina poteva essere tacciato di 'nazionalismo'; molte tradizioni, nell'ottica del materialismo e dell'ateismo propagati ai vertici, erano inoltre ritenute superstizioni retrograde e nocive. Sul festival e sul suo ruolo nello sviluppo della *popular music* dell'Ucraina post-sovietica si vedano, ad esempio,

zio della guerra russo-ucraina. Collettivi musicali molto apprezzati anche all'estero, come DakhaBrahma, Onuka o Go-A, attingono a piene mani da ritmi e melodie tradizionali dei villaggi tra i Carpazi e la steppa²⁷; cosa più importante, si tratta di un processo di recupero e riarrangiamento più o meno libero che, col suo rigore etnografico, si contrappone volutamente alla cosiddetta *šarovarščyna*²⁸, cioè alla riproposizione di un folklore huculo²⁹ o cosacco semplificato e rivestito di una patina kitsch. Attingendo a stereotipi ridicoli, dalle performance cerimoniose e teatrali degli Ensemble di canto e danza d'epoca sovietica essa si spinge fino ai siparietti cabarettistici dei comici del Kvartal-95 post-sovietico, passando per i souvenir e i ristoranti per turisti che traslano spesso l'immagine, oltretutto utile alla propaganda russa, di un'Ucraina provinciale, popolata da camponoli sempliciotti e sempre allegri³⁰. Gli artisti

ucraini menzionati, rapper compresi, sono invece più raffinati e 'filologici' nella loro ricerca di radici culturali condivise. Al folklore si sono ampiamente ispirate, nel loro fortunato tandem pop-rap selezionato per l'Eurovision 2024, Jerry Heil e Alyona Alyona. Oggi Alyona Alyona (nome d'arte di Alyona Savranenko) è probabilmente la rapper più popolare d'Ucraina e si è dunque ricavata un suo spazio in un ambito che, nonostante la maggiore inclusività degli ultimi anni, in molti paesi — specie dell'Europa centro-orientale —, stenta ancora a far arrivare alla ribalta le donne³¹. Nell'Ucraina post-2014, però, la presenza femminile, nella musica come nel cinema e nella letteratura, è molto evidente grazie alla generazione delle nate tra la metà degli anni Ottanta e la metà degli anni Novanta³².

Nel 2022 Alyona Alyona e Jerry Heil hanno registrato un EP intitolato *Dai Boh* [Voglio Iddio] e contenente quattro canzoni registrate insieme ad alcuni artisti europei 'vicini di casa', cioè provenienti da Germania, Polonia, Lettonia e Lituania. Da un lato è quindi palese la volontà di avvicinarsi al mercato musicale europeo dopo aver interrotto i rapporti con quello russo (Alyona Alyona in passato aveva peraltro cantato con famosi rapper russi di protesta come i Kasta)³³. Dall'altro, lo scopo del progetto,

M. Lazaruk, *Jak tvorilas' istorija? "Červona ruta" — trydcjat' rokiu tomu: spohad orhanizatora*, "Naukovi zošyty istoričnoho fakultetu L'vivs'koho universytetu", 2020, 21, pp. 283-288; K. Ostapovyč, *Peršyj festival "Červona ruta" v konteksti procesiv rozvytku pisenno-estradoj kul'tury Ukraïny*, "Muzyčne mystectvo i kul'tura", 2024, 38, pp. 57-69.

²⁷ Sull'uso programmatico del folklore nella musica ucraina del Ventesimo secolo e sulle fattezze da 'politica performativa' che quest'ultima ha assunto, cfr. la recente monografia di M. Sonevsky, *Wild Music: Sound and Sovereignty in Ukraine*, Middletown [CT] 2019. L'etnografia e lo studio del folklore non solo musicale avevano d'altronde già rivestito un ruolo di grande rilievo anche nel definire la specificità ucraina all'epoca dell'Impero zarista, cfr. A. Baldi, T. Mychajlyak, *L'impero allo specchio. Antropologia, etnografia e folklore nella costruzione di un'identità culturale nazionale ai tempi della Russia zarista 1700-1900*, Roma 2016.

²⁸ Il termine deriva dal sostantivo *šarovary*, il quale identifica gli ampi pantaloni di origine medio-orientale che, indossati dai cosacchi, costituiscono un attributo immediatamente riconoscibile del costume tradizionale ucraino.

²⁹ Gli huculi sono un gruppo etnico stanziato principalmente tra i boschi dei Carpazi: le loro tradizioni hanno costituito un fertile campo d'indagine per i folkloristi e ispirato scrittori del passato (basti pensare a Mychajlo Kocjubyns'kyj e alla sua celebre novella del 1911 *Tini zabutyh predkiv* [Le ombre degli avi dimenticati]), ambientata per l'appunto in un villaggio huculo) e del presente; la loro musica, plasmata dalle sonorità di strumenti peculiari come la *trembita* (un lungo strumento a fiato simile al corno alpino), ha molto influenzato e influenza tuttora gli sviluppi della musica ucraina.

³⁰ Per un approfondimento sul concetto di *šarovarščyna* nell'Ucraina contemporanea cfr. K. Hončaruk, *Šarovarščyna: chto vynuvaly i ščo robyty*, "Reporter", 25.08.2017, <https://report.if.ua/lyudy/sharovarshchyna-hto-vynuvatyj-i-shcho-robyty>; A. Fisunov, *U šarovarach ta iz sopilkoju v rukach. Proces dehradacii Ukraïns'koï narodnoï muzyky*, "Neformat", 03.06.2021, <https://www.neformat.com.ua/articles/sharovarshina.html> (ultimo accesso: 27.01.2025).

³¹ In un articolo del 2018 si osservava significativamente che le rapper ucraine donne degne di questo nome si potevano contare sulle dita di una mano (cfr. Ja. Denysjuk — M. Maha, *Rep i hender: čym žyvuť Ukraïns'ki divčata MS*, "Neformat", 08.03.2018, <https://www.neformat.com.ua/articles/hip-hop-girls-ukraine.html> [ultimo accesso: 29.01.2025]). La situazione era però già sensibilmente mutata nel 2019, con il debutto, oltre che di Alyona Alyona, di Alina Paš, incisiva interprete di origine transcarpatica anch'essa appassionata di folklore locale: Alina Paš ha chiamato il proprio genere musicale *future-folk-hop*, a sottolineare la volontà di recuperare radici ataviche per guardare al futuro.

³² Per degli approfondimenti sulle tante scrittrici, artiste, cantanti e registe ucraine, spesso socialmente impegnate e dichiaratamente femministe, che si sono affermate negli ultimi anni, cfr. i recenti studi O. Wallo, *Ukrainian Women Writers and the National Imaginary: From the Collapse of the USSR to the Euromaidan*, Toronto-Buffalo-London 2019; J. Zychowicz, *Superfluous Women: Art, Feminism, and Revolution in Twenty-first-century Ukraine*, Toronto-Buffalo-London 2020; e, inoltre, la miscellanea M. Shevtsova (ed. by), *Feminist Perspective on Russia's War in Ukraine*, Lexington 2024.

³³ Cfr. la canzone *Vrun-vrun* [Bugiardo bugiardo] dall'edizione Deluxe dell'album dei Kasta *Černila os'minoga* [L'inchiostro del polpo, 2020], dove canta anche un altro artista ucraino, Ivan Dorn: <https://www.youtube.com/watch?v=O3AmuRLWAoM> (ultimo accesso: 29.01.2025).

come sostengono le due artiste, è “rendere il suono della musica ucraina abituale per l’ascoltatore europeo [...] e ampliare i confini della cultura ucraina”³⁴, quindi essere delle ambasciatrici dell’Ucraina sul fronte culturale: un obiettivo, come già accennato, condiviso da molti musicisti ucrainofoni di oggi. Nei quattro pezzi di *Dai Boh* la lingua ucraina si alterna al polacco, al tedesco, al lettone e al lituano, e il *flow* di Alyona si innesta su un sostrato musicale e culturale folklorico. Da un celebre canto propiziatorio per il solstizio d’estate e la festa di San Giovanni (la notte di Ivan Kupala nel retaggio ucraino) si passa alla narrazione epica su un giovane cosacco, per arrivare al risveglio dell’autocoscienza nazionale attraverso la lotta e ai miti sulla creazione del mondo. Il videoclip di *Kupala*³⁵ contiene tra l’altro dei frammenti dal film *Večir na Ivana Kupala* [La notte di Ivan Kupala, 1968], basato sulla produzione letteraria giovanile di Nikolaj Gogol’/Mykola Hohol’ – anch’essa notoriamente debitrice del folklore delle due rive del Nipro –³⁶, e girato agli studi Dovženko da una figura chiave del cinema ucraino d’epoca sovietica come il regista Jurij Illjenko (1936-2010).

Alyona Alyona, insieme ai colleghi rapper НКНКТ ed elarm, ha anche giocosamente decostruito il bonario folklore ucraino posticcio in *My vas vitajem* [Tanti auguri]³⁷, in cui ai cori delle contadine con le loro camicie ricamate (le *vyšyvanky*) e alle *koljadky* e *šedrivky*, i canti di buon augurio

per Natale e Capodanno, subentra un ben più aggressivo *dissing* contro il ‘nemico’ che sarà accolto non con le dodici pietanze previste per la cena dello *Svjatvečir*, la Vigilia di Natale ucraina, ma nel peggiore dei modi.

In generale le tradizioni, in primo luogo riconducibili alle feste invernali (Natale, Capodanno e la popolarissima Malanka³⁸, che figura anche nel videoclip di *My vas vitajem*), sono collegate, come ben dimostra un altro pezzo del tandem Alyona Alyona–Jerry Heil, *Ščedra nič* [Notte di Capodanno]³⁹, a un’atmosfera familiare e accogliente che in tempo di guerra sembra andata irrimediabilmente perduta, tra appartamenti distrutti, emigrazione estera e interna, parenti lontani e spesso mandati a combattere al fronte. La nostalgia per un microcosmo domestico spezzato è espressa anche in una delle prime canzoni del duo Alyona Alyona–Jerry Heil, *Ridni moi* [I miei cari], dove non a caso si accenna a un’altra festa da celebrarsi in famiglia, la Pasqua. “Рідні мої, рідні мої, / Я бачу, як вужчає коло, / Тепер уже менше стільців / Стоїть біля столу святкового... / Рідні мої, рідні мої, / Іконами із рушниками / Колись зустрічали, / Тепер проводжають усіх, / Хто більше не з нами”⁴⁰: nel testo si menziona un tavolo attorno a cui vi sono sempre più sedie vuote e dove le icone e i teli decorati tipici della festa vengono utilizzati per le veglie funebri, immagine che nel contesto attuale richiama non solo la dipartita naturale di nonni e bisnonni, ma anche la scomparsa dei commensali più giovani, morti in guerra o emigrati. In un suo brano da solista, *V temnoti* [Nell’oscurità] Alyona Alyona rievoca invece la propria tipica infanzia trascorsa con i nonni in campagna: un’infanzia comune a tantissimi bambini ucraini che viene in

³⁴ Cfr. la presentazione dell’album sul portale ucraino “Insider”: <https://insider.ua/alyona-alyona-i-jerry-heil-vipustili-internacziynalnij-minialbom-dai-boh/> (ultimo accesso: 27.01.2025). In un certo senso è come se le artiste facessero proprio il motto del *think global, act local*, tipico di certi processi della già citata ‘glocalizzazione’ (cfr. nota 2), per cui le specificità locali acquisiscono rilevanza internazionale modellandosi su un canone globalizzato (in questo caso, quello della musica rap e pop).

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=CU-1ugD-ceg> (ultimo accesso: 27.01.2025).

³⁶ Com’è ben noto, Gogol’ (1809-1852) nacque nell’Ucraina centrale, a Soročyncy (all’epoca situata nel governatorato di Poltava dell’Impero russo): la *vexata quaestio* della sua appartenenza alla cultura russa o a quella ucraina è – a maggior ragione nella congiuntura attuale – oggetto di dibattito e scontro. Per degli approfondimenti in merito cfr., ad esempio, E. M. Bojanowska, *Nikolaj Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism*, Cambridge [MA] 2007; Y. Ilchuk, *Nikolaj Gogol: Performing Hybrid Identity*, Toronto 2021.

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=OHb5pof5QYE> (ultimo accesso: 27.01.2025).

³⁸ La Malanka, che si celebra in gennaio a ridosso del Capodanno secondo il calendario giuliano, prevede canti, processioni per i villaggi e soprattutto ingegnosi e coloratissimi travestimenti: chi vi partecipa indossa i panni di personaggi ispirati alla tradizione sia sacra che profana.

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=-Ve5i7NzALY> (ultimo accesso: 27.01.2025).

⁴⁰ “Cari miei, miei cari / vedo che il cerchio si stringe, / Ora ci sono meno sedie / attorno alla tavola imbandita per la festa... / Cari miei, miei cari, / con le icone e i teli decorati / un tempo accoglievano, / ma ora accompagnano tutti quelli / che non sono più con noi”, <https://www.youtube.com/watch?v=eZslMJsyKdw> (ultimo accesso: 27.01.2025).

larga parte negata a chi è bambino in Ucraina oggi, quando villaggi simili a quello che vediamo nel videoclip⁴¹ sono costantemente sotto bombardamento. Il duo di artiste cerca così di ricreare un calore umano che pare non avere più diritto di cittadinanza e fornire un contrappeso al trauma della perdita restituendo una speranza. Speranza che passa anche per la fede religiosa, come sentiamo sia nella loro *Molytva* [Preghiera]⁴², sia nella canzone con cui nel 2024 hanno rappresentato l'Ucraina all'Eurovision, dove due figure femminili simbolo di resilienza e spirito di sacrificio per il prossimo sono Madre Teresa di Calcutta e la Madonna⁴³.

D'altronde, i traumi subiti in questi anni dai militari di professione, dai volontari e dai civili devono trovare necessariamente una modalità di elaborazione: così, la lettura di prosa e poesia dedicate alla guerra in corso⁴⁴ restituisce l'immagine di un'intera popolazione caduta al fronte o vittima dei bombardamenti, se non fisicamente, almeno psicologicamente e in maniera altrettanto irreversibile. La letteratura e la musica – e in particolare il rap, in cui il testo gioca un ruolo cruciale – diventano un'adeguata valvola di sfogo per esprimere rabbia, disorientamento, impotenza, speranze, il ricordo di ciò che si è perso e di ciò che si vuole custodire. Il ruolo terapeutico della stesura di canzoni rap, del resto, è stato ampiamente riconosciuto nel contesto di crisi umanitarie, dagli *slum* della Nigeria ai campi profughi in Medio Oriente⁴⁵.

A rielaborare il trauma individuale e collettivo pervenendo ad alcune notazioni assai interessanti è Stepan Burban, di Leopoli, in arte Palindrom⁴⁶. Nei suoi *beat*, Palindrom opta per sonorità vagamente *new wave* e *post punk*, che rievocano gli anni Ottanta, e propone un canonico rap 'arrabbiato', utile a denunciare le pecche della società ucraina degli anni Dieci del Duemila, ma anche le frustrazioni personali del rapper stesso. Merita ricordare che nel 2019 Palindrom ha scritto una canzone per la colonna sonora di un documentario sul fine e incisivo poeta novecentesco Vasyl' Stus (1938-1985)⁴⁷, una delle ultime vittime ucraine del sistema repressivo sovietico, e il rapper stesso si è presentato in scena a dei concerti vestito come un dissidente degli anni Sessanta-Settanta, il che non suscita grande meraviglia se si pensa al ruolo autorevole attribuito agli autori dell'epoca da buona parte degli artisti ucraini engagé delle nuove generazioni⁴⁸. Vediamo dunque come Palindrom, già da prima della guerra su larga scala, stigmatizzi i residui di certa limitante mentalità sovietica chiusa, passiva e fatalista (ciò che viene spesso definito, negativamente, col termine gergale *sovok*) nella cui morsa, nonostante la *dekomunizacija* ['decomunizzazione'] tanto sbandierata dai vertici politici e culturali, sarebbe rimasta invischiata l'Ucraina contemporanea, anche e soprattutto occidentale, compresa, appunto, la Galizia, regione natale del rapper. Il raffronto tra passato e presente dovrebbe essere volto a costruire un'identità futura finalmente scevra di vecchie idiosincrasie – e tendenzialmente orientata verso l'Occidente, in

New York 2012.

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=o3d7mMklCy8> (ultimo accesso: 27.01.2025).

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=5A3ndYDeYkU> (ultimo accesso: 29.01.2025).

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=d4N82wPpdg8> (ultimo accesso: 29.01.2025).

⁴⁴ Citiamo a titolo d'esempio solo alcuni autori di grande impatto tradotti di recente anche in italiano: A. Kabanov, *Nella lingua del nemico e altre poesie sulla guerra in Ucraina*, Novara 2022; O. Stomina, *Lettere non spedite*, Asola 2023; I. Kiva, *La guerra è sempre seduta su tutte le sedie*, Milano 2024; Y. Ilukha, *Le mie donne*, Ancona 2024; cfr. anche i versi di Iryna Šuvalova, Julia Musakova, Lesyk Panasjuk, Oleksandr Irvanec', Viktorija Amelina e Halyna Kruk nella sezione *Voi pensavate e noi pensavamo la guerra. Dopo il 24 febbraio 2022* dell'antologia *Poeti d'Ucraina*, Milano 2022, pp. 212-239.

⁴⁵ Il termine *rap therapy* fu impiegato già nel 2000 dallo psicologo clinico Don Elligan; per un approfondimento scientifico in merito si veda, ad esempio, un lavoro pionieristico come il volume collettaneo S. Hadley, G. Yancy (eds.), *Therapeutic Uses of Rap and Hip-Hop*,

⁴⁶ Per un approfondimento sull'artista cfr. D. Panimaš, *Čomu Palindrom – važlyvyj kul'turnyj heroj Ukraïny prjamo zaraz, "Sluch"*, 17.06.2021, <https://slukh.media/texts/why-palindrom-is-a-cultural-hero/> (ultimo accesso: 27.01.2025).

⁴⁷ Si tratta di *Vaš Vasyl'* [Il vostro Vasyl', 2019] dei registi Svitlana Rudjuk e Oleksandr Avšarov. Nel pezzo composto per il film, Palindrom si è ispirato alla lirica di Stus *Šče j do žnyv ne dožyv* [Non sono vissuto abbastanza da vedere la mietitura], scritta in prigione nel 1972.

⁴⁸ A tal proposito è interessante citare un'eloquente osservazione dagli appunti, pubblicati postumi, della scrittrice ucraina Viktorija Amelina, nata nel 1986 e morta in seguito a un bombardamento russo nel luglio 2023: "Gli artisti degli anni Sessanta sono sempre stati delle guide per noi, un tramite con la generazione del Rinascimento giustiziato e quindi con l'intera storia di una cultura ucraina sempre in pericolo" (V. Amelina, *Guardando le donne guardare la guerra*, Milano 2025, p. 97).

quel desiderio talvolta acritico di Europa e di un'identità in tutto e per tutto europea che, in realtà, si rivela anch'esso la conseguenza di una condizione postcoloniale⁴⁹.

Certo, con l'inizio della guerra anche Palindrom ha registrato brani molto aggressivi contro gli invasori, specie insieme ad Anton Šiferson (in arte Ship her son), musicista industrial-elettronico anch'egli originario di Leopoli: in *Spī* [Dormi]⁵⁰, come succede anche in altri casi, il genere folklorico della *kolyskova* [ninnananna] si rivela utile non tanto a calmare i propri cari, quanto ad 'addormentare' per sempre il 'nemico'. Ma in generale a Palindrom non interessa la *bajraktarščyna*: la guerra è piuttosto un'ulteriore e tragica occasione per guardare, più che il 'nemico', se stessi e il proprio paese allo specchio. Spunti più stimolanti arrivano, ad esempio, da un altro pezzo scritto in collaborazione con Ship her son, *Vse ne tak pohano* [Non va tutto così male], in cui si dà voce a una nuova, straniente e malsana normalità a cui non ci si deve assolutamente abituare, anche se ormai molti ucraini sembrano assuefatti agli avvisi dell'allarme aereo via sms o alle classi delle scuole elementari in metropolitana, che coesistono come se niente fosse col servizio di delivery del cibo o con le promozioni pubblicitarie via tv e telefono⁵¹. Le righe

finali riassumono in modo molto incisivo le sensazioni di tanti ucraini a tre anni abbondanti dall'inizio della guerra: “Мій світ новий / Ніяк не звикнути / Біль від втоми / Має зникнути”⁵².

La riflessione di Palindrom sul proprio paese e su di sé si fa ancor più profonda in *Litnij čas* [Tempo d'estate]⁵³, il cui videoclip inizia significativamente con il frammento di un film visionario e (ancora una volta) 'dissidente' incentrato sul filosofo Hryhorij Skovoroda (1772-1794)⁵⁴, altra figura di rilievo del Pantheon nazionale ucraino: una delle sue massime, “безперервно думай, щоб пізнати себе”⁵⁵, potrebbe fungere anche da epigrafe alla produzione musicale di Palindrom. Il videoclip prosegue all'interno di un canonico *Dom kul'tury* [Casa della cultura] sovietico, semidistrutto in uno scenario da apocalissi nucleare. *Dom kul'tury* che, nel videoclip, lo stesso rapper coprirà di benzina per dargli fuoco, in modo da liberarsi definitivamente da un 'vecchio' che il 'nuovo', seppur apparentemente giunto in Ucraina con il XXI secolo e i suoi movimenti di piazza (che si tratti della Rivoluzione arancione del 2004 o di quella della Dignità nel 2013-14), non ha mai debellato del tutto.

Tutto ciò trova un'eco anche nell'album inciso da Palindrom a fine 2022, *Prydumano v čerzi* [Ideato mentre stavo in fila]. Citando lo stesso rapper, *Prydumano v čerzi* è una “seduta volta alla formulazione verbale di traumi di varia entità”⁵⁶, sia personali che collettivi. Uno di questi traumi, sempre a det-

⁴⁹ Nella sua monografia sulla letteratura contemporanea ucraina al femminile, Oleksandra Wallo parla significativamente di “desire for Europe and a European identity as an alternative to colonial Russia's grasp” (O. Wallo, *Ukrainian Women Writers*, op. cit., p. 111).

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=QxVUG5k7hAQ> (ultimo accesso: 27.01.2025).

⁵¹ “Поки органи влади не нададуть інструкцій / Айфон 14 — знижка при покупці / Перед укріттям зняти верхній шар одягу / Ідеальний час, щоб замовити суші / Київ знову атакують дрони-камікадзе / Павло Зібров — кращі хіти, 10 грудня / Не пити воду з крану — є ризик забруднення / Твій кур'єр Глово вже в дорозі / Графіки відключень світла за посиленням / Маєте бонус картку? Бажаєте завести? / Не стійте біля вікон і біля сервантів / Діти нині в укритті закінчують семестр” (“Finché il governo non fornirà istruzioni / C'è uno sconto sull'acquisto dell'iPhone 14 / Prima di entrare nel rifugio antiaereo, togliere i soprabiti / È il momento ideale per ordinare un sushi / Kyiv è di nuovo sotto attacco di droni kamikaze / Pavlo Zibrov [cantante pop ucraino d'epoca sovietica — N.d.A.], i più grandi successi, 10 dicembre / Non bere l'acqua del rubinetto, c'è rischio contaminazione / Il tuo corriere Glovo è in arrivo / Gli orari di interruzione della corrente li comunicano via sms / Ha una carta fedeltà? La vuole fare? / Non stare vicino alle finestre e agli scaffali / Adesso, nel rifugio antiaereo, i bambini stanno finendo il semestre”), <https://www.youtube.com/watch?v=KthyvTcA3NY> (ultimo accesso: 27.01.2025).

⁵² “Il mio mondo è nuovo / Ed è impossibile abituarci / Il dolore per la stanchezza / Deve sparire”, <https://www.youtube.com/watch?v=KthyvTcA3NY> (ultimo accesso: 27.01.2025).

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=UBiHg7naWdk> (ultimo accesso: 27.01.2025).

⁵⁴ Si tratta di *Vidkryj sebe* [Scopri te stesso, 1972] di Rolan Serhijenko: censurato perché molto distante sia dal canone del realismo socialista, sia dalla trionfale celebrazione delle grandi personalità del passato in sede ufficiale, fu mostrato sul grande schermo solo all'altezza della *perestrojka* (cfr. L. Brjuchovec'ka, *Postat' Hryhorija Skovorody v kinomystectvi*, in *Hryhorij Skovoroda u sučasnomu bahatovymirnomu sviti*, Lviv 2022, pp. 37-40).

⁵⁵ “Pensa senza sosta per conoscere te stesso” (cfr. *Symfonia* [Sinfonia], in H. Skovoroda, *Tvory u dvoch tomach*, I, Kyiv, 1994, p. 217).

⁵⁶ Cfr. l'intervista rilasciata in occasione dell'uscita dell'album: Ch. Škirka, *Palindrom: Koly ty prohovorjuješ travmy, to staješ syniŭšym*, “Neformat”, 01.09.2022, <https://www.neformat.com.ua/articles/palindrom-pro-noviy-albom-pridumano-v-cherzi.html> (ultimo accesso: 27.01.2025).

ta di Palindrom, è la “sindrome postcoloniale”⁵⁷, il complesso di inferiorità nei confronti dei ‘fratelli maggiori’ russi conosciuto anche come *malorosijs’ kist* [‘piccolorussicità’]⁵⁸: un trauma iniettato anche dal già citato *sovok*, o meglio dalla sua variante ucraina, il *sovukr*, di cui anche il folklore kitsch e ‘da cartolina’ precedentemente menzionato è un’eloquente emanazione. Nonostante tutto, il *sovukr* si insinua ancora tra moltissimi ucraini inconsapevoli, soprattutto delle generazioni nate prima o molto prima del 1991, rendendoli vulnerabili all’espansionismo culturale, politico e, ora, anche prettamente territoriale di Mosca. In un’intervista⁵⁹, Palindrom ha fatto notare come, proprio all’inizio dell’aggressione su larga scala, Leopoli avesse paradossalmente l’aspetto di un’autentica città europea senza tracce di *sovukr* e fosse stata rivitalizzata dalle molteplici attività di giovani energici, fiduciosi e proiettati verso il futuro. Purtroppo, però — e le canzoni rap sono uno specchio molto fedele di tutto ciò — questo potenziale è rimasto in larga parte irrealizzato e inevitabilmente inibito dalla militarizzazione della società e dai traumi che una guerra ormai pluriennale sta portando con sé.

Ai rapper, e non solo a loro, non resta dunque che accogliere il provocatorio imperativo da ‘ragazzo arrabbiato’ dell’hip hop — un hip hop che, qui, sembra riacquisire una parvenza di controultura

— scandito da Palindrom in *Litnij čas*: “Бажаєш смерті москалю? / Тоді їбаш його в собі”⁶⁰. In queste parole, complice il citazionismo tipico del rap, è evidente un’eco sia di un brano dance di Musli UA divenuto virale nel 2022 (*Vova, їбаш їх блjad’* [Vova, fottili, cazzo], il cui destinatario era ovviamente il presidente ucraino Volodymyr Zelens’kyj esortato ad annientare gli invasori russi), sia della canzone satirica del 2013 *Ubyj v sobi moskalja* [Uccidi il moscovita in te] del comico Orest Ljutyj, che, sfruttando la melodia di una hit sovietica, si rivolgeva a degli ipotetici ‘fratelli’ russi spingendoli ad affrancarsi, finalmente, dal demone dell’autoritarismo e dell’imperialismo che li avrebbe afflitti per secoli, con effetti deleteri per loro e per gli altri. Palindrom, però, parla dei propri connazionali e ai propri connazionali: anche l’Ucraina, soprattutto a guerra finita, dovrà fare i conti con i suoi demoni, e le diverse forme della sua arte non potranno che giocare un ruolo cruciale allo scopo.

www.esamizdat.it ◇ F. Lazzarin, “Bažaješ smerti moskalju? Todi їbаш joho v sobi”. Note sul rap ucraino ai tempi della guerra su larga scala ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 61-71.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ricordiamo che *Malaja Rossija* o *Malorossija*, ‘Piccola Russia’, era il nome delle terre ucraine sotto il controllo degli zar ai tempi dell’Impero russo. A tal proposito è interessante ricordare un famoso brano del cantautore Eduard Grač eseguito nel 1989 al già menzionato festival Červona Ruta, *Novitnij janyčars’kyj marš, abo polityčna zajava v Rajvno Gryc’ka Ivanovyča Prydurčenko, chochla za nacional’nistju* [Nuova marcia dei giannizzeri, o Dichiarazione politica all’ufficio istruzione del distretto presentata da Gryc’ko Ivanovyč Prydurčenko, di nazionalità *chochol*], autoironica satira, redatta non a caso in *suržyk*, dell’ucraino medio d’epoca sovietica, servile e smanioso di camuffare le proprie radici assimilando la più prestigiosa lingua e cultura russa promossa dai vertici. Il cognome Prydurčenko del protagonista della canzone richiama ovviamente il sostantivo *prydurok*, ‘stupidotto’, mentre *chochol* è il termine dispregiativo impiegato in Russia per parlare degli ucraini (<https://www.youtube.com/watch?v=Bx77Pyc8JcM> [ultimo accesso: 30.01.2025]).

⁵⁹ Cfr. Ja. Druzjuk, “Palindrom”, *vypustyv al’bom “Prydumano v čerzi”*. *Zapytaly joho pro ridnyj L’viv, sovok i vijnu*, “Village”, 07.09.2022, <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-interview/330199-palindrom-pro-noviy-albom-2022> (ultimo accesso: 27.01.2025).

⁶⁰ “Auguri la morte al moscovita? Allora fotti il moscovita che è in te”, <https://www.youtube.com/watch?v=UBiHg7naWdk> (ultimo accesso: 27.01.2025).

◇ *“Do you want a Muscovite to die? Then fuck him in yourself”. Some Considerations on Ukrainian Rap During the Full-Scale War* ◇

Francesca Lazzarin

Abstract

This paper analyzes a selection of songs and music videos written and performed by Ukrainian rappers since the onset of Russia’s full-scale invasion of Ukraine. The artists under consideration are united by their deliberate use of the Ukrainian language and by their explicit support for their country. On the one hand, there is a substantial body of overtly militaristic rap, intended to bolster the morale of soldiers on the front lines and civilians in the rear, as well as patriotic rap that emphasizes national unity and foregrounds Ukraine’s cultural roots, often in opposition to stereotypical representations of local folklore. On the other hand, many tracks are concerned with the processing of trauma and the recovery of a seemingly lost sense of human warmth. Particular attention is devoted to the work of Palindrom, who explores contradictions within Ukrainian society in the context of the war.

Keywords

Rap, Ukraine, War, Trauma, Folklore, Skofka, Alyona Alyona, Palindrom.

Author

Francesca Lazzarin earned her PhD in Slavic Studies from the University of Padua in 2013. From 2012 to 2020, she lived in Moscow, where she worked at the Higher School of Economics and the Gorky Literature Institute. She is currently a Research Fellow at the University of Udine, focusing on a project exploring contemporary female drama in Czech, Ukrainian, and Russian theatre. Additionally, she has delivered lectures and presented papers on rap music in Central and Eastern Europe at several universities across Italy.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Francesca Lazzarin

La poesia ucraina come fonte di ispirazione della musica metal: un esempio di dialogo con la cultura ‘alta’

Massimo Tria

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 73-87 ◇

GLI incontri fra la poesia d'autore, la produzione lirica propriamente intesa, e vari generi musicali non sono certo una novità, e chi avesse voglia di ricostruire la storia di questi rapporti potrebbe reperire esempi che vanno da Yeats a Shakespeare, da Neruda a Verlaine, passando per gli immancabili classici russi¹, senza dimenticare eccellenti contributi italiani, da De André a Franco Battiato².

Questi esempi si situano all'interno del cantautorato di altissimo pregio, ma rimangono comunque nell'ambito di generi di ampia diffusione e vasta fruibilità, come il folk, il pop e il rock d'autore. Con questo contributo vogliamo invece studiare alcuni casi relativi a diversi sottogeneri di un ambito musicale che possiamo definire ‘estremo’ per tematiche e sonorità, ossia il metal, e rilevare un'interessante specificità del caso ucraino, ossia l'esistenza di numerosi musicisti di quel Paese che utilizzano testi poetici della propria tradizione letteraria come base per canzoni dalle sonorità aggressive e martellanti, che contano in prevalenza sulla fruizione da parte di nicchie legate a delle specifiche sub- o controculture.

Sulla base di una ricerca che parte da conoscenze pregresse e da ascolti personali, prosegue sulla scorta di una pur esigua bibliografia esistente sul tema, sfrutta alcuni siti dedicati³ e fa anche tesoro di indicazioni ricevute da esperti e diretti interessati (al-

cuni esponenti della scena metal ucraina), abbiamo provato a sondare il patrimonio musicale di riferimento al fine di reperire esempi di utilizzo di testi poetici; abbiamo dunque provato a contestualizzare il materiale reperito, in una funzionale intersezione esegetica dei valori poetici e del ruolo storico svolto dai singoli scrittori utilizzati con i (spesso limitati) dati reperibili sui musicisti in questione, nel tentativo di individuare e interpretare possibili linee di confluenza ideale fra patrimonio letterario e suo utilizzo attualizzante da parte dei componenti di questa specifica sottocultura. Come si vedrà di seguito, per quanto concerne il corpus di riferimento abbiamo provato a prendere in considerazione tutta la storia della musica metal ucraina dalle sue origini a oggi, tenendo comunque presente a volte la fruttuosa ispirazione che i poeti nazionali hanno esercitato anche su musicisti di altre scuole e generi, ai quali eventualmente si potranno dedicare in futuro studi specifici. Nel presente saggio, dunque, non si proporrà un approccio teorico o tassonomico esaustivo, ma si contestualizzerà un set rappresentativo di esempi che documentino la produttività di tale incontro, nel tentativo di evidenziare una serie di temi ricorrenti, motivi privilegiati e indicazioni culturologiche (quando non propriamente socio-politiche) che sottendono al fenomeno.

Inquadriamo meglio il termine ‘estremo’ con l'aiuto di una recente pubblicazione:

Nonostante gli sforzi dell'ambiente intellettuale, l'esperienza viva dell'ascolto si dirama oggi in due principali direzioni: l'ascolto di musica “leggera” (ciò che Adorno definisce il “consumo” di merci musicali), e l'ascolto di musica “pesante” o “estrema”, relativo a opere nate e fruite in seno a quelle che vennero denominate “controculture”⁴.

¹ Qui troviamo un primo elenco di canzoni russe basate su testi di Lermontov, Majakovskij o Anna Achmatova: <https://mel.fm/ucheba/yege/9415268-stary-pes-moy-davno-izdokh-12-stikhotvoreny-poetov-serebryanogo-veka-kotoryye-stali-pesnyami> (ultimo accesso: 20.07.2025).

² G. C. Pantalei, *Una lingua per cantare. Gli scrittori italiani e la musica leggera*, Torino 2025.

³ Per una ricerca dei testi abbiamo utilizzato, fra gli altri, i seguenti siti: <https://www.metal-archives.com/>, <https://nashe.com.ua/>, <https://www.pisni.org.ua/> (ultimo accesso: 19.12.2025).

⁴ C. Kulesko – G. Cima, *Metal Theory. Esegesi del vero metallo*, Roma 2023, p. 11.

Ci sono dunque dei generi musicali che, sia per le tematiche affrontate che per la specificità dell'aspetto sonoro, sono limitatamente fruibili dalla massa generalista degli ascoltatori. Anzi, ci sembra di poter rilevare come nell'ambito musicale alcune comunità individuabili come sub- o controculturali facciano leva su modalità espressive particolarmente aggressive, disturbanti o persino sgradevoli per un ascoltatore medio, anche al fine di delimitare il proprio territorio culturale e sottolinearne l'alterità: si pensi a certe modalità del rap, alla musica delle comunità skin-head, o, appunto, allo sfaccettato mondo dei vari sottogeneri del metal.

Generi e sottogeneri che sono oggetto di studio di una specifica branca scientifica, i Metal Music Studies, che già da diversi anni si pone come obiettivo l'analisi interdisciplinare e multidisciplinare delle varietà 'metalliche' dell'espressione musicale⁵. Gli studiosi che ne fanno parte hanno dato vita a monografie, case editrici specializzate⁶, attività convegnistiche di tutto rispetto e anche ad alcune pubblicazioni periodiche non trascurabili⁷. Nella produzione scientifica di questo settore si combinano non solo approcci e competenze specificamente musicali, ma anche istanze sociologiche, antropologiche e politologiche, in quanto è innegabile il dialogo, la fascinazione, diremmo quasi l'inestricabile intreccio, di varie espressioni musicali di questo campo con alcune dottrine anche molto controverse. Per alcuni sottogeneri esse rappresentano anzi una parte costitutiva imprescindibile: si pensi anche soltanto ad

alcuni dei generi più liminari del vasto mondo musicale qui in esame, come il black metal, che si fonda sull'assunto della necessità di contrapporsi in maniera decisa e a volte anche violenta⁸ a quella che viene considerata in modo spregiativo l'"ideologia giudeo-cristiana", e i cui gruppi esprimono spesso aderenze, simpatie, quando non veri e propri atteggiamenti di culto nei confronti dell'esoterismo, del paganesimo o del satanismo. Alcune di queste espressioni giocano su quello che è considerato lo "shock value"⁹ legato a eclatanti posizioni anti-conformiste, che a volte è difficile distinguere da adesioni reali a dottrine estremiste. Uno dei casi più delicati, che dovremo necessariamente toccare, è quello dell'adesione (reale, passeggera, o soltanto esteriore che essa sia) di alcune band metal a nazionalismo estremo, nazismo e altre esecrabili posizioni ideologiche, vicine all'antisemitismo o all'odio razziale. Molti di questi elementi, per lo meno controversi, sono concentrati in un'ulteriore deriva estremista della musica metal, il cosiddetto NSBM, ossia il National Socialist Black Metal¹⁰.

Ci soffermiamo su determinati sottogeneri estremi in quanto alcuni dei gruppi musicali ucraini che studieremo gravitano proprio in quell'area che sta fra l'underground e posizioni sociopolitiche controverse. Riguardo alle varie ipostasi del metal a Kyïv e dintorni, prima di analizzare i casi che ci interessano è necessario fornire alcuni riferimenti storici e tipologici, anche se in questa sede sarà impossibile ricostruire nel dettaglio una storia della musica metal ucraina dalle origini a oggi. Come successe nel mondo anglosassone dove il genere è nato, anche nelle varie zone dell'Unione Sovietica il metal si sviluppò da un'evoluzione dell'hard rock, attraverso delle mutazioni sonore e tematiche. Come per i primi gruppi anglosassoni (per fare gli esempi più

⁵ In un recente editoriale 'autoriflessivo' sulla disciplina si notava che "metal music studies did not form as a distinct field of study until 2008 with the Inter-Disciplinary.net conference *Heavy Fundamentals: Music, Metal and Politics* in Salzburg" [...] e che "the field of metal music studies as having entered its 'teenage years'" necessitavano di "a more reflective approach to research that does justice to academic rigour and distinguishes metal research from a mere fan or journalistic writing", concludendo che "Such demands for methodological reflection, rigour, significance and impact have increased in recent years and show a maturation and growing recognition of our field of study in academia and society". J. Herbst – K. Spracklen, *Metal Music Studies at the Intersection of Theory and Practice*, "Metal Music Studies", 2021 (7), 3, pp. 351-356.

⁶ In Italia si distingue la Tsunami Edizioni, che pubblica sia monografie originali che traduzioni di testi provenienti per lo più dal mondo anglosassone.

⁷ Per esempio l'omonima "Metal Music Studies", organo della International Society for Metal Music Studies.

⁸ Si pensi anche solo alle famigerate attività di distruzione di edifici religiosi intraprese dalle band del cosiddetto 'Inner Circle' o 'Black Circle' del black metal scandinavo, per le quali si veda il classico M. J. Moynihan – D. Søderlind, *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*, Los Angeles 1998.

⁹ O "facile sensazionalismo". S. Cerati, *Heavy metal. 50 anni di musica dura*, Milano 2019, p. 230.

¹⁰ Fondamentale per lo studio di questa galassia musicale è D. Maspéro – M. Ribaric, *Come lupi per le pecore. Storia e ideologia del Black Metal Nazionalsocialista*, Milano 2024.

noti: i Black Sabbath o i Led Zeppelin agli inizi degli anni Settanta), anche in Russia e in Ucraina l'utilizzo di modalità musicali più aggressive, legate a temi più controversi e cupi, a un impiego più diffuso di volumi alti e distorsioni chitarristiche, oltre che un'evoluzione del cantato verso toni più irregolari o acuti, segnò il progressivo passaggio verso il metal vero e proprio di gruppi genericamente ascrivibili al mondo del rock-blues e dell'hard rock, quando non addirittura di formazioni musicali ufficialmente riconosciute dal regime sovietico, che per motivi ideologici non potevano essere chiamati 'gruppi rock', ma che spesso afferivano tipologicamente a quelle coordinate sonore ed estetiche (ci riferiamo al fenomeno dei VIA, *vokal'no-instrumental'nyj ansambl'*)¹¹. Sono band a volte improvvisate o tecnicamente non sempre all'altezza di svolgere i compiti performativi che questo genere complesso richiede, o che hanno cambiato immagine e stile in modo repentino, ma che negli anni Ottanta approfittano delle spinte controculturali di liberazione e differenziazione stilistica legate alla Perestrojka per proporre anche nell'est europeo varianti di musica heavy nata originariamente in contesti occidentali. Come in altre parti del pianeta, anche nella Repubblica Socialista Sovietica Ucraina si vennero creando delle 'scene' locali, ossia delle aree metropolitane che per varie motivazioni vedevano nascere gruppi rock o metal uniti da un'appartenenza geografica, diversi gradi di collaborazione e identità locale, quando non anche da tratti stilistici comuni. A Kyïv si notano ad esempio gli Edem, che già nel periodo 1983-1986 si esibiscono in alcuni concerti in cui spiccano per la novità e la durezza del loro suono, ma anche per la preparazione musicale e le capacità professionali di esecuzione, superiori alla media¹². Dopo un periodo di maturazione ed evoluzione negli anni Novanta nella capitale saranno attivi gruppi dalle sonorità già molto più aggressive, come Te Deum, Infected o Armada¹³. Anche a Odesa c'era una interessante scena di musica 'pesante' già negli anni Ottanta,

tanto che per la città portuale si parla del fenomeno del "Rinascimento metallico odessita degli anni Ottanta"¹⁴, con gruppi come Provincija, Treš-Mašyna o Ledi-Džejn. Nel frattempo a Dnipropetrovs'k (oggi Dnipro) si distingue il gruppo dei Sad, che per le sue canzoni usò anche testi tratti da poeti russi e ucraini, in particolare da Taras Ševčenko, figura fondamentale che ispirò anche i kieviani Komu vnyz, motivo per cui su questi ultimi due gruppi dovremo almeno brevemente soffermarci. Per queste formazioni che cantavano sia in russo che in inglese e a volte in ucraino, non sempre si parla di vero e proprio metal, ma a volte piuttosto di rock o hard rock, generi in cui le tematiche sono meno drastiche e le ritmiche meno forsennate: nei loro testi, infatti, si parla spesso d'amore e sentimenti su toni da ballata, e le posizioni ideologiche sono più sfumate o del tutto disimpegnate.

Spostandoci nel nord-est del Paese, rileviamo la presenza di varianti musicali più oscure ed estreme. Nei primi anni dell'Ucraina indipendente si forma infatti una specifica scena musicale esplicitamente metal e 'pagana' a Charkiv¹⁵, seconda città del paese, dove attecchisce in particolare l'esempio di un genere estremo sviluppatosi soprattutto in Scandinavia, il già citato black metal. Suoni estremamente violenti e distorti, spesso volutamente sporchi e 'low-fi', un'alta velocità di esecuzione, voci urlate o gutturali e testi cupissimi, spesso legati a tematiche controverse come paganesimo, morte e satanismo, si diffusero dalla Norvegia in mezza Europa, e proprio nell'Ucraina orientale gruppi come DubBuk, Hate Forest, Astrofaes, Khors, Drudkh ma soprattutto i pionieristici Nokturnal Mortum¹⁶ hanno proposto negli ultimi trent'anni varianti musicali aggressive e a tratti misantropiche. Uno dei protagonisti di questo ambiente divenne il frontman di quest'ultimo gruppo, Evgenij Gapon (nome di battaglia – Knjaz' Varggoth), il quale inaugurò una tradizione che è poi diventata salda e ricchissima. I Nokturnal Mortum

¹¹ I. Symonenko, *Meždu molotom i nakoval'nej. Gid po Chard-roku i Metal-muzyke Ukrainy*, Vinnycja 2015; O. Jevtušenko, *Ukraïna in rock*, Kyïv 2011.

¹² Ivi, pp. 39-40.

¹³ Ivi, pp. 44-46.

¹⁴ Ivi, pp. 42-44.

¹⁵ Ivi, pp. 47-48; I. Symonenko, *Meždu molotom*, op. cit., pp. 150-155.

¹⁶ Ivi, pp. 20-22. Fra gli altri gruppi della fase iniziale ricordiamo almeno i Lucifugum e i Paganland: <https://www.neformat.com.ua/en/articles/blackmetal-in-ukraine.html> (ultimo accesso: 20.07.2025).

esistono ancora, e non sono affatto isolati, né per modalità artistiche né per posizionamento ideologico di estrema destra (anche se in un secondo momento hanno disconosciuto alcune dichiarazioni e posizioni particolarmente problematiche): questo sottogenere in Ucraina ha diversi rappresentanti, tanto da fare concorrenza, per numero di band e richiamo di pubblico, ai paesi nordici da cui tutto è iniziato. Nella discografia di questa pletora di formazioni, che prediligono un'esecuzione vocale in 'scream' o 'growl'¹⁷, spesso si esibiscono dal vivo con scenografie minacciose e con il mascheramento tipico del genere (il cosiddetto 'corpse paint' che imita cadaveri e figure diaboliche) i temi sono spesso estremi: si va da una retorica anticristiana alla opposta lode degli dei e delle tradizioni religiose ancestrali, ma non mancano affatto passaggi legati all'antisemitismo, al patriottismo militante e al nazionalismo. Ricordiamo che questi generi estremi sono spesso legati a un complesso di retoriche anti-umaniste provocatorie e tutt'altro che lodevoli, che uniscono idealmente simili gruppi a livello europeo in una scena continentale dove vige una collaborazione e uno scambio pluridecennale. In quest'ottica, dunque, così come in Italia e in altri paesi europei, anche in Ucraina hanno avuto luogo festival musicali estremamente discutibili, come Asgardrei e Kolovorot, in cui si sono esibiti gruppi di estrema destra locali e di altre nazioni¹⁸.

Un altro genere, meno politicizzato ed estremo, è il cosiddetto metal pagano. Più che la tipologia sonora sono i temi a definirlo: i suoi esecutori cantano Madre Natura, mitologia e tradizioni locali, oltre che, ovviamente, le antiche divinità delle religioni pre-cristiane. Nella sua variante ucraina i musicisti fanno spesso riferimento agli antichi dei slavi Perun, Svaroh o Jarylo, alla storia della Rus' di Kyïv, ai cosacchi zaporoghi e a eventi storici come la Seconda guerra mondiale, tessendo lodi al coraggio dei guerrieri slavi, degli etmani cosacchi, ma arrivando anche a mitizzare i combattenti dell'UPA, ossia l'Eserci-

to Insurrezionale Ucraino, organizzazione militare controversa ed espressione armata dell'OUN (Organizzazione dei Nazionalisti Ucraini) che combatté contro l'Armata Rossa, l'Armja Krajowa polacca e in un secondo momento anche contro i nazisti, con i quali in precedenza aveva per qualche tempo collaborato¹⁹. La musica di questo sottogenere utilizza elementi folklorici, riproponendo ballate cosacche e motivi tradizionali di varie zone del paese, come ad esempio la Transcarpazia. Alcuni di questi gruppi recuperano in modo originale degli strumenti che non sembrerebbero tipici del metal (flauti, violini, strumenti ucraini come la bandura), ma che comunque hanno dato vita a un altro sottogenere a questo affine e in parte sovrapponibile, chiamato appunto folk-metal, diffuso in diversi paesi europei. Anche in questa categoria gli ucraini vantano rappresentanti di ottima qualità, e l'uso di melodie popolari e di strumenti tradizionali rende la loro musica più orecchiabile, più sognante e meno aggressiva: qui ricorderemo i Tin' soncja, gli Haspyd, i Natural Spirit o ancora i Veremij.

È importante sottolineare, ad ogni modo, che non tutti i gruppi metal condividono uno stesso orientamento politico tradizionalista-nazionalista, o tanto meno ne fanno centro nevralgico della propria attività. Spesso, invece, quella che anche in altri paesi può essere una musica colta e citazionista, oltre che tecnicamente molto articolata e complessa, tutt'altro che appiattita su una barbara violenza sonora, anche in Ucraina si fa divulgatrice della cultura nazionale, citando personaggi, film, scrittori e libri della migliore tradizione locale.

Ci sembra dunque importante evidenziare alcuni gruppi che gravitano nell'area musicale fin qui descritta, in quanto rilevanti per la loro qualità compositiva e rappresentativi per le modalità di interazione con l'eredità poetica nazionale. Prima di analizzare formazioni che appartengono integralmente alla sottocultura metal e che si esprimono esclusivamente

¹⁷ Tecniche vocali che prediligono l'asprezza aggressiva del cantato e i timbri striduli e acuti oppure al contrario gutturali (appunto 'urlati' o 'ringhiati'), spesso a scapito dell'intelligibilità dei testi.

¹⁸ <https://www.eastjournal.net/archives/87692> (ultimo accesso: 20.07.2025).

¹⁹ Per le complesse vicende di queste formazioni politiche e dei loro leader si vedano S. Plochy, *Le porte dell'Europa*, Milano 2022, pp. 309-330, Y. Hrytsak, *La storia dell'Ucraina. Dal medioevo a oggi*, Bologna 2023, pp. 268-320, S. Bellezza, *Identità ucraina. Storia del movimento nazionale dal 1800 a oggi*, Bari 2024, pp. 97-113.

con quelle modalità, è necessario accennare almeno brevemente a due gruppi che, pur occupando posizioni eccentriche, hanno svolto un ruolo pionieristico in virtù del loro dialogo con il poeta nazionale Ševčenko. Come rileva il critico musicale Jevtušenko:

Molti artisti si sono ispirati all'opera di Taras Ševčenko, ma solo nella musica di due gruppi musicali ucraini, i Komu Vnyz e i Sad, le immagini del grande classico hanno trovato davvero una profonda significazione. Se i Komu vnyz con la voce tonante di Andrij Sereda hanno conferito a Ševčenko un fascino gotico, il leader, cantante e chitarrista dei Sad Serhij Rešetnyk ha infuso nella sua poesia la frenesia e la passione dell'hard rock²⁰.

I Komu vnyz sono un gruppo capitanato da una figura carismatica ma controversa, Andrij Sereda, e dal punto di vista squisitamente tecnico non sono una band metal²¹. Lo stile delle loro composizioni è sfaccettato e rivela differenti fonti di ispirazione, che vanno dall'alternative rock al più tradizionale hard rock, con inserti di musica industrial e alcuni tratti stilistici che li inquadrano anche come uno dei punti di partenza per le successive evoluzioni della musica ucraina di orientamento *gothic rock*, ossia quel genere che utilizza arrangiamenti in minore, scenografie dark e tematiche vicine alla letteratura gotica, all'esistenzialismo e a una certa estetizzazione del dolore e della morte. A ogni modo il gruppo che si formò a Kyïv nel lontano 1988 si distingue per alcune composizioni che richiamano decisamente l'heavy metal degli anni Ottanta e Novanta, e ciò è tanto più evidente nel loro secondo album (*Komu vnyz*, 1990), che (oltre a segnare un sintomatico passaggio dal russo del primo disco all'ucraino) rappresenta, a quanto ci consta, la prima opera musicale di rock ucraino in cui i testi sono in buona parte tratti dai componimenti di poeti nazionali. Il disco è composto da undici tracce, quattro delle quali usano i testi di Ševčenko, due quelli del poeta Oleksandr Oles' e una di Volodymyr Samijlenko. Almeno parzialmente, soprattutto nelle parti finali che utilizzano assoli di chitarra e riff metal, queste composizioni ci autorizzano a inserire il gruppo in

questione all'interno della nostra trattazione. Anche successivamente i Komu vnyz sono tornati a ispirarsi al bardo nazionale che tanto significa per l'identità culturale e letteraria ucraina, pubblicando nel 2014 l'album dal titolo *4*, composto da cinque brani ispirati da altrettanti testi provenienti da vari cicli del *Kobzar*²². Pur non appartenendo totalmente agli ambiti subculturali di nostra pertinenza, la band è una delle prime che combina l'amore per l'autore del *Testamento* a sonorità e atteggiamenti metal, riuscendo così a portare a un pubblico di ascoltatori più vasto il messaggio di lotta ševčenkiano, tanto da divenire il primo gruppo rock nominato all'interno del prestigioso Premio Nazionale Ševčenko, nel 2007. Dovremo tornare più volte su considerazioni latamente politiche, ma è giusto sottolineare subito che il leader della band Sereda, oltre a essere un artista dai molti talenti (ha lavorato anche per la TV, il teatro e il cinema) è noto per le sue simpatie nei confronti di formazioni politiche di estrema destra e per alcuni comportamenti decisamente deprecabili, fino ad arrivare a saluti nazisti.

Più classicamente legati al mondo dell'hard rock e meno connotati politicamente, i Sad sono ancora più importanti per la loro opera di divulgazione di Ševčenko attraverso la musica. Anch'essi hanno seguito un'evoluzione espressiva che li ha portati a ricollocarsi linguisticamente e a sottolineare la rilevanza simbolica del poeta in questione: in alcune composizioni i musicisti guidati da Serhij Rešetnyk e noti per lo slogan "Heavy metal in ogni casa!" hanno in passato cantato anche poeti russi²³, e il russo era la lingua del loro primo album, *Transmutator* (2001), ma da un certo punto della loro carriera, quasi colpiti da una ispirazione 'mistica' e passati esclusivamente all'ucraino, essi si sono assunti il compito di attualizzare l'eredità del *Kobzar*, soprattutto fra le generazioni più giovani:

²⁰ O. Jevtušenko, *Ukraina*, op. cit., p. 41. Tutte le traduzioni, ove non diversamente indicato, sono mie - M.T.

²¹ Idem, *Andrij Sereda ta Komu vnyz: Muzyka vysokoho duchu*, Kyïv 2008; Idem, *Ukraina*, op. cit.

²² Traducibile come "il cantore", "il bardo", è originariamente il titolo della prima raccolta pubblicata da Ševčenko nel 1840, successivamente arricchita e ripubblicata diverse volte, tanto da essere ora usata come denominazione per la sua opera lirica complessiva, oltre che come appellativo del poeta stesso. Soprattutto il brano ispirato alla poesia *Cholodnyj Jar* del 1845 ha un deciso incedere metal.

²³ Fra gli altri Bal'mont e Vološin. I. Symonenko, *Zalizni artefakty ukrains'koho roku 1991-2021*, Vinnycja 2022, pp. 405-406.

I membri dei Sad spiegano il loro rivolgersi alla parola di Ševčenko in modo quasi metafisico: semplicemente un bel giorno si sono risvegliati i geni addormentati dal “sovietismo”. Il più famoso e richiesto all’inizio degli anni 2000 è stato l’album acustico dei Sad intitolato *Destino, dove sei?*²⁴

Destino, dove sei? è un album acustico del 2004 interamente composto da versioni musicate di poesie ševčenkiane, ma conobbe in seguito una riscrittura in chiave hard rock e la ripubblicazione su CD nel 2007, sulla base della registrazione live di uno dei tanti concerti con i quali il gruppo porta sui vari palchi del Paese il “verbo di Taras”. Questo set di poesie in musica è stato poi successivamente aggiornato, e molte di esse sono decisamente ascrivibili al repertorio metal, se pensiamo anche solo a *Zaliznjak* (canzone con un testo tratto dal poema *Hajdamaky*) o a *Reve ta stohne Dnibr šyrokyj* [Geme e ruggisce l’ampio Dnipro], stilisticamente non lontane da alcuni brani di Iron Maiden o Scorpions.

Per quanto riguarda invece l’ambito musicale metal propriamente detto, il gruppo che rappresenta il caso di ispirazione più strutturata e continuativa, e al quale dunque sarà necessario dedicare un ampio spazio, è quello dei Drudkh, attivo sotto questa denominazione dal 2002 e con Charkiv come città di riferimento. Il gruppo ha pubblicato una dozzina di album, che possono essere ricondotti al summenzionato sottogenere del black metal, per quanto fortemente arricchito da venature folk e da atmosfere sonore a tratti liriche e sognanti. Al momento vi militano quattro elementi, e sarà opportuno ricordare che a volte i musicisti di cui ci occuperemo si esibiscono sotto pseudonimi e sono restii a lasciare tracce filologicamente consistenti, come interviste o dichiarazioni scritte. Il cantante si chiama Roman Blahych, ma è noto sotto lo pseudonimo di Thurios, mentre la figura forse più nota e importante è il chitarrista e bassista Roman Sajenko, personaggio di assoluto rilievo nella scena metal del Paese, e spesso accostato ad ambienti di estrema destra. I Drudkh sono il gruppo ucraino che più spesso e con maggiore varietà di ispirazioni ha dialogato con i testi dei poeti nazionali, fino a dedicare interamente alcuni dei propri dischi a interpretazioni di opere poetiche

dei classici. Di sicuro interesse per la nostra analisi è il loro terzo album, *Lebedynyj šljach* [La via dei cigni, 2005], i cui testi sono tratti quasi per intero dal poema epico di Ševčenko *Hajdamaky* (1841), ambientato all’interno delle vicende della Koliivščyna [Rivolta delle picche], l’insurrezione contadina e cosacca contro la nobiltà polacca avvenuta nell’Ucraina della Riva Destra nel 1768. Il termine storico di origine turcica *hajdamak* indica appunto i ribelli che parteciparono a diverse azioni di contrasto al dominio polacco durante il diciottesimo secolo, e con il suo poema Ševčenko intendeva fra l’altro esaltare lo spirito combattivo dei cosacchi che si opponevano alle restrizioni sociali, nazionali e religiose imposte dalla *szlachta*, all’interno della poetica libertaria che segna fortemente la sua creazione²⁵. È questa una delle opere più intense e agguerrite del padre della letteratura ucraina moderna, nella quale egli esalta la forza della nazione ucraina, nonostante la rivolta si concludesse con una sconfitta. Il poema si distingue per la ricchezza emotiva delle vicende, ma anche per la violenza e tragicità delle stesse, motivo per cui dedicarvi un intero album segnala indubbiamente una forte volontà di posizionamento ideale e artistico, ispirato da temi tutt’altro che conciliatori. Fra i brani scelti abbiamo l’incipit del poema, “Все йде, все минає — і краю немає” [Tutto va, tutto passa — e non c’è mai fine] nella canzone dal titolo *Vične sonce* [Sole eterno], in cui si pondera sulla caducità del tutto, nell’ottica di quello che Brogi definisce “Il senso della vanità delle cose, dell’assurdità, della fluidità dell’esistenza”²⁶ che ne fa un poeta estremamente moderno, mentre nei brani successivi sono utilizzati passi ricchi di immagini sanguinose e violente, in cui si canta la forza militare cosacca, capace di disseminare la terra patria dei corpi dei nemici polacchi ed ebrei, ma anche di innaffiarla di fiumi del proprio sangue, per dare vita a una sorta di cruentissima antologia del poema in cui vengono rilevati alcuni dei motivi principali ševčenkiani, come il tradimento degli ideali patriottici e il duro prezzo che bisogna

²⁴ O. Jevtušenko, *Ukraina*, op. cit., p. 179.

²⁵ G. Grabowicz, *Ševčenkovi ‘Hajdamaky’*. *Poema i krytyka*, Kyïv 2013, e I. Dzjuba, *Taras Ševčenko. Žyttja i tvorčist’*, Kyïv 2013, pp. 141-183.

²⁶ G. Brogi — O. Pachlovskaja, *Taras Ševčenko. Dalle carceri zariste al Pantheon ucraino*, Firenze 2015, p. 37.

pagare per difenderli, l'oblio che minaccia anche le gesta dei più grandi eroi nazionali e il triste destino della madrepatria maltrattata (fra i versi cantati: "А Україна навіки / Навіки заснула" [E l'Ucraina per sempre / Per sempre si è addormentata]).

Nell'album, oltre a un'introduzione strumentale, intitolata *1648* in omaggio all'inizio della rivolta di Bohdan Chmel'nyc'kyj contro la *szlachta* polacca, vi è anche *Cina voli* [Il prezzo della libertà], un pezzo cantato sui versi di *Oj, čoho ty počornilo* [Perché tutto nero ti sei fatto, 1848], poesia fra le più pessimistiche e meno frequentate dalla critica, anche perché legata a una grave sconfitta subita dai cosacchi e simbolo "dell'infamia cui si è condannata la nazione anche per la propria meschinità"²⁷, e infine la registrazione di una *duma*²⁸ ucraina eseguita dal bandurista Ihor Račok, *Duma pro Rujnuvannja Siči* [Duma sulla distruzione della Sič], a conferma del profondo coinvolgimento del gruppo nei temi storici nazionali e della sua riflessione sui suoi momenti più tragici.

Fra l'altro, questo album segnò una decisione per molti versi importante, quella di passare dall'inglese all'ucraino, a ulteriore dimostrazione di una riflessione non casuale sulle tradizioni culturali nazionali e sul radicamento identitario. Coerentemente con questo percorso, l'album successivo, *Krov u našych krynjach* [Sangue nei nostri pozzi, 2006], presenta dei testi tratti da diversi poeti: si va da Oleh Ol'žyč, da un verso del quale è tratto il titolo del disco²⁹, al padre di questi Oleksandr Oles' (già utilizzato dai Komu Vnyz) e al neoclassico Jurij Klen, per arrivare alla più autorevole poetessa ucraina della contemporaneità, Lina Kostenko, che però, nonostante la sua importanza, non sembra avere ispirato molto i gruppi afferenti a questo ambito culturale. Anche qui

Ševčenko viene omaggiato, con uno dei suoi componimenti fondativi, *I miei pensieri*, testo introduttivo del suo *Kobzar* del 1840, che è alla base (pur con diverse omissioni) del brano *Samitnist'* [Solitudine]. Non potendo analizzare ogni singolo testo, ci limiteremo qui a sottolineare la varietà e ampiezza di ispirazione dell'album, in cui vengono raggruppate voci alquanto diverse e cronologicamente distanti del Pantheon lirico nazionale. Oltre all'immane Kobzar e alla sua pionieristica lotta ottocentesca per la cultura ucraina, vengono infatti qui rievocate altre due importanti fasi degli sforzi che i poeti nazionali hanno fatto per liberarsi dalle limitazioni imposte da regimi politici oppressivi: mentre Klen, Oles' e suo figlio Ol'žyč sono ricollegabili alla generazione interbellica e alla lotta per l'indipendenza della cultura ucraina schiacciata fra due totalitarismi, quello della Kostenko è invece un nome altamente rappresentativo dello *šistdesjatnyctvo*³⁰, di modo che all'interno di una sola compilazione musicale si viene a creare un arco tematico e cronologico piuttosto sfaccettato, a testimonianza di una cultura poetica tutt'altro che superficiale da parte dei componenti della band.

Al di là del suo valore musicale e della varietà delle fonti di ispirazione di questo album, uno degli aspetti che vanno presi in considerazione è una svolta che potremmo indicare come 'nazionalista': esso, infatti, è dedicato a Stepan Bandera, e l'ultima traccia del disco ha il titolo *Ukraïns'ka povstans'ka armija*, ossia Esercito Insurrezionale Ucraino: un rimando e un omaggio diretto all'UPA, espressione armata della già citata OUN, di cui Bandera fu uno dei leader. Non è questo il luogo adatto per dedicare un'analisi approfondita alla figura a dir poco controversa del politico nazionalista ucraino, ma è necessario porsi per lo meno la domanda sul ruolo che questo e altri simili riferimenti politico-culturali giocano all'interno della poetica di questa specifica band. Sia questo che altri gruppi afferenti al Black Metal sono stati

²⁷ Si tratta della battaglia di Berestečko del 1651, in cui l'etmano Chmel'nyc'kyj fu sconfitto, e che si inquadra nel più ampio ambito delle critiche del poeta al capo cosacco, per cui si veda G. Brogi Bercoff, *La poesia di Taras Ševčenko. Prove di lettura*, "Studi Slavistici", 2007, 4, pp. 117-141. La citazione è a p. 138.

²⁸ Poema epico sulle gesta dei cosacchi.

²⁹ Il verso è tratto dalla poesia *Buv že vik zolotyj* [C'è stata un'età dell'oro], in cui è espressa la concezione profetica e tragica della ciclicità delle epoche storiche sostenuta dal poeta Ol'žyč. M. Nevrlyj, *Muza mužnosti j borot'by*, in O. Ol'žyč, *Cytadelja ducha*, Bratislava 1991, p. 15.

³⁰ Fenomeno culturale che a cavallo fra anni Cinquanta e Sessanta, prima di essere represso dal regime, rinnovò formalmente e tematicamente la poesia ucraina sovietica, difendendo la pluralità e indipendenza dell'espressione artistica contro il dogmatismo ufficiale. S. Bellezza, *The Shore of Expectations: A Cultural Study of the Shistdesiatnyky*, Edmonton-Toronto 2019; R. Mokryk, *Zrozeni disentu. Šedesátníci a táni na Ukrajině (1956-1965)*, Praha 2024.

accostati alla esecrabile scena musicale NSBM, ossia a quella galassia di formazioni che in modo più o meno diretto si ispirano all'ideologia nazionalsocialista. In un fondamentale volume dedicato ai rapporti esistenti fra gruppi metal e nazionalismo estremo gli autori prendono in considerazione proprio questi musicisti:

L'Ucraina ha una fiorente scena estrema che negli ultimi anni è balzata agli onori delle cronache per l'operato di band dalle indubbie capacità tecniche, ma anche dalle controverse visioni ideologiche. In un sottobosco piuttosto variegato, i nomi che più di altri hanno guadagnato la stima e il consenso del pubblico sono tre: Drudkh, Kroda e Nokturnal Mortum³¹.

Maspero e Ribaric dedicano un paragrafo alle band ucraine sospettate di simpatie naziste³² e, dopo aver analizzato le scarse fonti reperibili sul gruppo di Sajenko, giungono alla conclusione che i Drudkh sono "accostabili al massimo ad un forte sentimento nazionalista"³³, fatto che, sulla base dei summenzionati riferimenti e della collaborazione con ulteriori realtà musicali discutibili³⁴, ha causato comunque anche alcune azioni di boicottaggio nei confronti della band di Charkiv. La band ha negato di avere simpatie nazionalsocialiste (si tenga presente che tali prese di distanza sono piuttosto frequenti in questo ambiente musicale, in quanto una ufficiale politicizzazione causerebbe notevoli danni commerciali), e in effetti, considerando il loro corpus musicale, i riferimenti all'OUN sembrano essere omaggi convinti ma occasionali, che non hanno dato vita a derive suprematiste o etnico-nazionaliste, per lo meno a livello di testi e dichiarazioni ufficiali.

A ogni modo, questo gruppo ha continuato fino a tempi recenti a dimostrare una meritevole attenzione verso i poeti nazionali, e in futuro sarebbe interessante analizzare adeguatamente tutto il corpus dei suoi album. Qui ricorderemo almeno alcuni altri nomi della ricchissima pleiade che li ha ispirati. In partico-

lare, il loro lavoro del 2007 *Vidčuženist'* [Alienazione/Isolamento] è interamente basato sulle opere di un altro poeta ucraino, Oleh Ol'žyč, l'autore al quale questi musicisti sono tornati a ispirarsi più spesso, in ben quattro album. Per quanto non figuri fra i poeti più frequentati negli ultimi decenni, Ol'žyč ha probabilmente incontrato il favore dei Drudkh per il modo in cui combinò la creazione letteraria con l'attivismo politico. Il poeta (vero nome Oleh Kandyba, figlio dell'a sua volta poeta Oleksander Oles'/Kandyba) fu una figura di spicco della sezione culturale della Dirigenza dei Nazionalisti Ucraini (PUN). Egli fu uno degli innumerevoli ex-sudditi dell'Impero russo che dopo la Rivoluzione del 1917 approfittarono del programma di accoglienza organizzato dalla Cecoslovacchia del presidente Masaryk (la cosiddetta "Russkaja Akcija pomošči", traducibile come "Campagna di aiuto ai russi")³⁵, e che poterono così completare la propria istruzione a Praga³⁶. Archeologo di formazione, Ol'žyč svolse con successo ricerche in questo ambito fra le terre ucraine e cecoslovacche, ma fu attivo anche a Vienna e Berlino. A cavallo fra anni Venti e Trenta avviò altre due attività che lo contraddistinsero, ossia la creazione poetica³⁷ e la partecipazione attiva alle azioni politiche dell'OUN, nelle file della quale operò spesso in clandestinità e ricoprì ruoli delicati, intrattenendo rapporti con i principali esponenti del nazionalismo più combattivo (da Andrij Mel'nyk a Roman Šuchevyč allo stesso Bandera). La sua avventurosa esistenza terminò nel lager nazista di Sachsenhausen, a seguito di torture che gli diedero la morte nel giugno del 1944.

Come rileva Woldan:

La lotta per la ricostituzione dello Stato ucraino divenne l'obiettivo principale del giovane, come dimostrano anche le sue opere poetiche [...] Questo atto è la lotta armata e organizzata per la ricostituzione della patria [...] ha delineato l'ideale del combattente che nel prossimo futuro dovrà realizzare la rinascita del proprio

³¹ D. Maspero — M. Ribaric, *Come lupi*, op. cit., p. 356.

³² Ivi, pp. 356-363, laddove a quelle russe è dedicato un capitolo ben più corposo, pp. 371-407.

³³ Ivi p. 357.

³⁴ Si cita la militanza parallela di alcuni dei membri in altre band pericolosamente profilate dal punto di vista politico, come Hate Forest, o il fatto che i primi loro lavori sono stati pubblicati per un'etichetta, la Supernal Music, diretta da un ben noto esponente dell'estrema destra britannica, Alex Kurtagić.

³⁵ *Russkaja akcija pomošči v Čechoslovakii. Istorija, značenie, nasledie*, a cura di L. Babka — I. Zolotarev, Praha 2012.

³⁶ Studiò sia alla Univerzita Karlova che alla neofondata Libera Università Ucraina. Non a caso è considerato uno dei membri della cosiddetta "scuola di Praga" della poesia ucraina.

³⁷ Durante la sua vita egli pubblicò le raccolte *Rin'* ([Ghiaia] uscita a Leopoli nel 1935) e *Veži* ([Torri] Praga, 1940), mentre *Pidzamča* [Sotto il castello: si consideri anche che Pidzamče è il nome di una zona situata ai piedi dell'Alto Castello di Leopoli, città dove egli visse] uscì postuma a Monaco di Baviera nel 1946.

Stato [...] Il tema del leader, dell'uomo forte di cui l'Ucraina ha bisogno, ricorre anche in molti contributi letterari e giornalistici del *Literarisch-Wissenschaftlichen Boten* [...] il poeta ha inserito nei suoi libri di poesie soprattutto quei testi che chiariscono le sue opinioni politiche³⁸.

La biografia e la letteratura su di lui ci confermano come la figura di questo intellettuale possa essere letta come quella di un attivista che ha dedicato e infine sacrificato la propria esistenza alla causa dell'indipendenza nazionale, con elementi di dedizione politica e di eroismo che entrano in una produttiva consonanza con la sua opera poetica.

Per tornare all'album *Vidčuženist'*, esso è composto di quattro lunghe e articolate tracce, l'ultima delle quali è strumentale, mentre le prime tre canzoni hanno come testi delle composizioni di Ol'žyč non comprese nelle sue tre raccolte di poesie³⁹, innellate di seguito a comporre l'immagine dolente di un popolo che si muove attraverso una natura quasi illimitata ("Довго-бо йшли ми крізь доли, і гори, і кручі")⁴⁰, vista come spazio che è testimone di lotte ("Риси суворі на видах врізьбили бої")⁴¹ e fughe dai pericoli ("І діти ці, вони уже тепер / Тікають в гори, наче вовчєнята, / І в них під чолом — синява озер, / Нєспокій хвиль і далєч нєобнята")⁴², in cui sentiamo il soggetto lirico/voce cantante lamentare un destino nomade ("Мабуть, судилось мені так до смерті самої / Йти все за вами лісами, повитими в мряку")⁴³, fino a evocare echi onirici lemontoviani ("Лєгко і ясно лєжати з пробитими грудьми / В травах поплутаних, в росах на вогкій землі. / Так всевидюче-спокійний мій сон нєпробудний")⁴⁴. Probabilmente Sajenko e i suoi compagni hanno voluto

qui rendere prospetticamente la sorte e le aspirazioni di un popolo e delle sue guide, colti alla quasi disperata ricerca di un approdo sicuro alla fine di una lotta secolare, e hanno trovato nelle riflessioni storiosofiche del poeta nazionalista e nella sua "assolutizzazione della forza di volontà dell'uomo"⁴⁵ una sponda più che adeguata. Così si esprime un recensore ucraino:

Estrangement is a fairly short but extremely powerful album based on Oleh Olzhych's poetry from the 1930s. It reflects, in an original way, the spirit of the OUN's liberation struggle. Life and death in struggle is an apt summary of the album's theme⁴⁶.

Infine, due delle creazioni più recenti dei Drudkh confermano una certa loro tendenza a ricostruire una sorta di 'martirologio' dei poeti nazionali: con l'unica eccezione di Bohdan-Ihor Antonyč (morto per cause naturali) sia *Їм часто snyt'sja kapiž* [Spesso sognano il disgelo, 2018] che *Vsi naležat' noči* [Tutti appartengono alla notte, 2022] contengono esclusivamente testi di poeti che fra il 1937 e il 1938 caddero vittime delle repressioni staliniane⁴⁷, che decimarono i membri del cosiddetto "Rinascimento fucilato"⁴⁸.

Un altro gruppo che ha messo in musica dei testi poetici è quello da noi già citato dei Tin' soncja, con il quale torniamo nella capitale. Il gruppo kieviano guidato dal cantante Serhij Vasylyuk è uno dei più noti fra quelli che declinano in modo organico il metal secondo tipologie folk, utilizzando in modo non occasionale strumenti quali la bandura e riferendosi spesso alla mitologia del cosaccato, per dar vita a ciò che è stato appunto definito "rock cosacco". Fra quelli utilizzati per le loro canzoni vi sono testi dell'immane Ševčenko, di un altro rappresentante meno noto del romanticismo ucraino, Jakiv Ščoholiv, ma soprattutto una scelta meno scontata: una poesia di Vasyly' Stus. Il richiamo al bardo nazionale non ci sorprende: qui basti ricordare che il testo scelto è quello di una delle sue poesie più

³⁸ A. Woldan, in *Ukrainische Literaturgeschichte*, a cura di U. Schmid, Berlin 2025, pp. 258-259.

³⁹ Si tratta di quattro poesie (in una canzone vengono uniti i testi di due diverse composizioni) presenti nei cicli *Kremin'* [Selce, 1931], *Kamin'* [Pietra, 1932] e *Bronza* [Bronzo 1932].

⁴⁰ "A lungo abbiamo camminato attraverso valli, montagne e precipizi".

⁴¹ "I lineamenti severi dei volti erano segnati dalle battaglie".

⁴² "E questi bambini, ora / scappano sulle montagne come cuccioli di lupo, / e sotto la fronte hanno il blu dei laghi, / il tumulto delle onde e l'immensità sconfinata".

⁴³ "Probabilmente era il mio destino fino alla morte / seguirvi per i boschi avvolti dalla nebbia".

⁴⁴ "Lieve e luminoso è giacere col petto trafitto / nell'erba intricata, nella rugiada sulla terra umida / Così il mio sonno, onnivagante e tranquillo, è profondissimo".

⁴⁵ "абсолютизація людської волі". M. Nevrylj, *Muza mužnosti*, op. cit., p. 24.

⁴⁶ <https://ukrainianweek.com/songs-of-grief-and-solitude/> (ultimo accesso: 20.07.2025).

⁴⁷ Si tratta di Majk Johansen, Vasyly' Bobyns'kyj, Pavlo Fylypovyč, Jakiv Savčenko, Stepan Ben e Antin Pavlyuk.

⁴⁸ *Ukrainische Literaturgeschichte*, op. cit., pp. 234-238.

rappresentative, *Čoven* [Barca, 1841], risalente al periodo piobroburghese dello scrittore, ma mai pubblicata durante la sua vita. Ben noto è il suo primo verso, “Birep z raem pozmovljaë” [“Il vento parla con il boschetto”], che qui dà il titolo alla canzone⁴⁹, nella quale si rammenta la triste sorte di un orfano in terra straniera circondato da una fredda indifferenza, paragonando con toni elegiaci la sua situazione a quella di una barca che naviga solitaria senza una guida e una rotta sicura.

Nonostante la canzone fosse stata composta nei primi anni Duemila, essa fu pubblicata solo nel 2016 in *Buremnyj kraj* [Paese tormentato]. Noteremo che anche in questo album il poeta è inquadrato in un contesto di ispirazione fortemente identitaria. Il disco fu infatti pubblicato il 14 ottobre, giorno del “Difensore dell’Ucraina”, dedicato ai veterani e ai caduti delle Forze Armate, e secondo un recensore i toni delle composizioni hanno in generale il compito di “coltivare nei giovani sentimenti patriottici”⁵⁰. A conferma di una discografia che ha fra i suoi obiettivi quello di risvegliare una forte coscienza nazionale la composizione di chiusura dell’album (*Zrodylys’ my velykoï hodyny*, [Siamo nati in un momento grandioso]) è costituita dall’inno dell’OUN, ufficialmente noto come *Marcia dei nazionalisti ucraini*. Anche questo gruppo conferma così una non casuale collocazione dei poeti nazionali (e in particolare di Ševčenko) all’interno di contesti di militanza culturale e di decisa affermazione valoriale.

Dicevamo di Stus, scelto in modo piuttosto originale e pionieristico dai Tin’ soncja per una loro canzone. Nel 2011 infatti il gruppo di Vasyljuk diede alle stampe l’album *Tanec’ sercja* [Il ballo del cuore], in cui è presente la traccia *U c’omu poli, syn’omu, jak l’on* [In questo campo, azzurro, come il lino], il cui testo è tratto da una delle composizioni più rappresentative del poeta morto nel 1985 in un campo di lavoro forzato sovietico. Questa scelta ci offre il destro per un paragrafo riassuntivo che dedicheremo all’autore di *Veselyj cvyntar* [Allegro cimitero,

1990]. A quanto ci consta i Tin’ soncja furono i primi musicisti dell’area rock a mettere in musica un testo di un poeta che, essendo una delle ultime vittime del regime sovietico, chiude simbolicamente una fase importante del martirologio della letteratura ucraina⁵¹. Rimandiamo alla bibliografia esistente per un inquadramento del poeta nato nella regione di Vynnyčja nel 1938⁵², ma noteremo qui che negli ultimi quindici anni Stus è stato riscoperto da una serie di gruppi metal, forse non del tutto casualmente in concomitanza con gli eventi successivi alla Rivoluzione della Dignità e all’invasione russa. Per quanto, infatti, le composizioni musicali finora da noi evidenziate siano per lo più precedenti al 2014, proprio l’aggressione russa cominciata in quell’anno ha nuovamente rinvigorito nei musicisti ucraini una tendenza a schierarsi con decisione a difesa del proprio Paese, anche attraverso la propria attività musicale. Ciò ha comportato un compattamento delle formazioni ucraine aderenti ai più vari generi (ivi compreso il metal, già di per sé piuttosto politicizzato) attorno ai valori culturali nazionali e alla difesa territoriale, fenomeno che ha visto molti musicisti prendere parte alla difesa nazionale con le più varie modalità, dai concerti a sostegno delle forze armate, alla raccolta di fondi e beni per militari e vittime civili, fino all’impegno diretto nella Difesa Territoriale e sul fronte dei combattimenti. Per esempio, nel 2022 lo stesso Vasyljuk è entrato nelle Forze Armate Ucraine e ora organizza concerti al fine di raccogliere fondi, mentre un ex-componente dei Drudkh, Mykola Sostin (noto come Amorth), è morto in guerra nel 2024. Se finora avevamo visto utilizzati per lo più classici del Romanticismo o esponenti del periodo fra le due guerre mondiali, ora rileviamo l’ispirazione stusiana per lo meno in cinque gruppi metal di età e orientamento differente. Oltre ai Tin’ soncja, infatti, gli stessi Drudkh hanno pubblicato due canzoni con testi di Stus, ma anche gruppi più giovani

⁴⁹ Rispetto all’originale sono presenti alcune modifiche nella parte finale.

⁵⁰ <http://www.nneformat.ru/reviews/?id=8819> (ultimo accesso: 20.07.2025).

⁵¹ Se non si considerano gli scrittori e artisti vittime della guerra di invasione scatenata dalla Federazione Russa nel 2014.

⁵² *Vasyl’ Stus: v žytti, tvorčosti, spohadach ta ocinkach sučasnykiv*, a cura di O. Zinkevič — M. Francuženko, Baltimore-Toronto 1987; V. Kipiani, *Sprava Vasylja Stusa*, Kyiv 2024; A. Achilli, *La lirica di Vasyl’ Stus. Modernismo e intertestualità poetica nell’Ucraina del secondo Novecento*, Firenze 2018.

e dalle sonorità più sperimentali hanno dato un loro valido contributo: i The Nietzsche, i Severoth e gli Zhraja⁵³.

Con *U c'omu poli, syn'omu, jak l'on* i Tin' soncja riprendono uno dei testi più antologizzati e pregnanti del poeta, in una composizione che parte con toni morbidi e un sottofondo acustico, per poi esplodere in una cavalcata di riff di chitarra e batteria martellante, sopra i quali la voce di Vasylyuk interpreta con foga i versi di quella che Achilli ritiene essere “l'immagine di un io eroicamente votato alla lotta e alla contrapposizione”, la lotta di un “soggetto dolorosamente incapace di integrarsi nel consorzio umano”⁵⁴. Versi come “У цьому полі, синьому, як льон, [...] судилося тобі самому бути, аби спізнати долі, як покути, [...] І власної неволі / спізнати тут, на рідній чужині”⁵⁵ rimandano a quella che lo studioso chiama “prigionia ‘ideale’” del poeta, una categoria dello spirito antecedente a quella che fu poi la reale reclusione nelle carceri sovietiche. I Drudkh spezzano invece nelle due canzoni che aprono il loro album *Borozna obirvalasja* [Il solco si è interrotto, 2015], *Prokljati syny I* e *Prokljati syny II* [Figli maledetti I e II], la poesia *Za litopysom Samovydcja* [Dalla cronaca del Testimone] in cui, con il suo cantato roco e lancinante, il vocalist Thurios usa alcuni fra i versi più cruenti di Stus per dipingere paesaggi sonori e visivi cupamente corruschi: “за хмарами хмари, за димом пожарищ [...] Стенаються в герці скажені сини України, той з ордами бродить, а той накликає москву”⁵⁶, in una visione prospettica metastorica che dall'epopea cosacca⁵⁷ attraverso

la re-interpretazione quasi espressionista stusiana sfocia nel lamento feroce di questa moderna marcia bellica: “і крові натовчать — упийтесь пекельним вином. [...] Куріє руїна. Кривавим стікає потоком, / і сонце татарське — стожальне — разить наповал”⁵⁸. La musica metal viene così usata per attualizzare la memoria storica cosacca, ai fini di una rinnovata affermazione identitaria.

Nel 2018 interviene una voce nuova, quella del gruppo metalcore⁵⁹ odessita The Nietzsche, che, similmente ai Drudkh, fa dei riferimenti letterari un segno di riconoscimento. Il gruppo, guidato dall'istrionico Jevhen Tymčyk⁶⁰, ha avuto vita breve ma intensa, pubblicando alcuni album in cui l'ispirazione principale è rappresentata dai testi di poeti di varia provenienza. Si va da Poe a Majakovskij, da Charms a Whitman, per arrivare a Stus, del quale hanno messo in musica la poesia *Jaka ljubov! My-nula cila vičnist'* [Che amore! È passata una intera eternità], tratta dalla raccolta *Zymovi dereva* [Alberi invernali, 1970]. Per quanto questo sia l'unico testo di un autore ucraino da loro cantato, il brano, che ha il semplice titolo *Vasyl* e chiude il loro EP *Finals*, ha per loro un valore fondamentale, come confermato da un videoclip che ne accompagnò l'uscita, dalla pubblicazione separata di un album contenente varie versioni del pezzo (*Vasyl, an almanac*, 2024), e soprattutto dalle dichiarazioni di intenti della band:

The challenge and the idea of using someone else's poems as lyrics, famous poems by legendary poets is exhilarating. Putting other man's words into our music is like giving it more than one meaning, it adds different levels of perception [...] Vasyl Stus was Ukrainian poet repressed by Soviet regime, and starved to death in the Russian prison. His story means a lot to me, this is the conviction I hugely admire⁶¹.

o ancora:

320.

⁵⁸ “e il sangue scorrerà a fiumi — ubriacatevi di vino sanguinario / [...] Le rovine fumano, il sangue scorre a fiotti, / e il tremendo sole tartaro colpisce a morte”.

⁵⁹ Il gruppo può essere inquadrato nel ‘progressive metalcore’ o nel ‘mathcore’, generi ispirati anche dalla musica hardcore, che usano ritmi complessi e tempi sincopati.

⁶⁰ Odessita doc, ha suonato in diverse band e fondato una casa di produzione, la Venona Records. Dall'invasione del 2022 è impegnato in attività di volontariato a sostegno dell'esercito.

⁶¹ <https://idioteq.com/10-things-that-inspired-the-final-ep-from-mathcore-metalcore-wizards-the-nietzsche/> (ultimo accesso: 20.07.2025).

⁵³ Hanno una certa sonorità rock, ma non propriamente metal, anche la colonna sonora composta da Stepan Burban (in arte Palindrom) per il documentario sulla vita del poeta, *Vaš Vasyl'* [Il vostro Vasyl', Svitlana Rudjuk, Oleksandr Avšarov, 2020], e una interessante proposta del gruppo Veremij, il cui cantante Vitalij Kaliničenko (ora nelle forze armate ucraine) nel 2020, in piena pandemia, si ispirò ad alcuni versi di Stus per comporre una canzone che con i suoi toni incoraggianti contribuì positivamente a sopportare le limitazioni del lockdown, *Usmichneni i žyvi* [Vivi e sorridenti].

⁵⁴ A. Achilli, *La lirica*, op. cit., p. 192.

⁵⁵ “E in questo campo, azzurro, come il lino, [...] ti è toccato esser solo, / per conoscere la sorte, e l'espiazione [...] e la mia prigionia / conoscere qui, in terra straniera e patria”.

⁵⁶ “nubi dietro alle nubi, fumo davanti agli incendi [...] Accorrono alla battaglia furiosi i figli dell'Ucraina, / chi vaga con le orde, chi invoca mosca”.

⁵⁷ I versi di Stus erano ispirati da una cronaca settecentesca, ivi, p.

Last, but not least, our fan favourite this song is dedicated to Vasyl Stus, Ukrainian poet who was repressed and starved to death in a prison by the Soviet regime. This is the most emotional song I've ever done. The poem is very beautiful and I encourage everyone to translate it into English, you won't be disappointed⁶².

A conferma dello spirito militante che anima questi gruppi citiamo la seguente nota: “Every cent we earn from the purchases of this album will be doubled and donated to Ukraine Armed Forces”, pubblicata in occasione della riedizione dell'album nel 2023⁶³.

Fra i più recenti casi di ispirazione stusiana ricordiamo infine i Severoth e gli Zhraja. Il primo gruppo è in realtà il progetto solista di un musicista molto attivo con diverse formazioni, Illja Rafal's'kyj da Dnipro. Nel brano *Porožneča* [Vuoto], tratto dall'album *Vsesvit* [Universo, 2020], egli declina con tonalità da atmospheric black metal⁶⁴ la poesia *Poperedu narešti porožneča* [Davanti finalmente il vuoto], anch'essa tratta dalla raccolta *Veselyj cvyntar*, come il succitato pezzo dei Tin' soncja. Un recensore ha giustamente descritto il brano come “oltre un quarto d'ora di saliscendi tra black a tratti anche furioso, spunti folk, altri più epici e sinfonici ed una chitarra che disegna riff di metal classico”⁶⁵, e si può effettivamente apprezzare come il musicista di Dnipro abbia fatto tesoro degli spunti esistenzialisti dei versi di Stus per far dialogare il proprio mondo poetico riflessivo e soavemente oscuro con la voce del poeta, che qui cerca di opporsi al caos e alla devastazione di una “eliotiana ‘morte per acqua’”, per esempio attraverso la “fusione degli opposti nell'immagine del ‘banchetto di morte sotto forma di vita’”⁶⁶. Achilli nota ancora come in questo e altri testi del poeta si possa leggere una fascinazione per il vuoto, in bilico fra esistenza e annullamento, in quel vortice lirico che è incerto fra repulsione e attrazione per la morte; toni e motivi che ci sembrano quasi appositamen-

te scritti per la ricerca musicale di Rafal's'kyj. Per certe sue tonalità, dunque, Stus appare come fonte di ispirazione particolarmente adatta per alcune declinazioni musicali cupe e tormentate.

A dimostrazione che l'eredità stusiana è non solo viva, ma che essa forse è solo all'inizio di una nuova ondata ispiratrice, c'è poi il giovane gruppo degli Zhraja, con base a Kyïv, che, nonostante non abbia ancora pubblicato nulla, ci sembra utile almeno citare. La band, guidata da Artur Kruk, sui propri profili social si autodefinisce “Gruppo rock le cui canzoni si basano sulla poesia del passato e del presente”, affiancandosi così alle precedenti formazioni che privilegiano il rapporto con la letteratura in versi. La loro musica dalla sezione ritmica piuttosto aggressiva può essere accostata al sottogenere dello stoner rock, caratterizzato da distorsioni, accordature basse, ritmi lenti e ossessivi, a tratti ‘psichedelici’. Pochi sono i documenti ufficiali relativi a questo progetto ancora *in fieri*, ma, contattata direttamente da chi scrive, la band ci ha rivelato che:

Stiamo preparando un album che conterrà brani su testi di poeti ucraini come Vasyl' Stus, Taras Ševčenko, Mykola Zerov, Mykola Bidenko, Attyla Mohyl'nyj, Jurij Ruf e Ihor Mysjak. Il repertorio include anche una canzone su testo di Lina Kostenko e testi nostri. L'album è stato registrato, ma ci sono difficoltà con il missaggio.

Notiamo, *en passant*, che due dei nomi citati, Ruf e Mysjak, si riferiscono a poeti-soldati morti durante la guerra con la Russia, il primo dei quali molto attivo nei circoli della destra nazionalista. Al momento, dunque, l'unico modo per studiare le composizioni ancora non pubblicate degli Zhraja è attraverso le esecuzioni live, fra le quali su internet si possono trovare almeno tre canzoni su testi di Stus: *Zemlja Svaroha* ([La terra di Svaroh] dalla raccolta *Palimpsesty* [Palinsesti], 1986), *Pisnja* [Canzone] e *Ne poturaj žaljam* ([Non cedere ai rimpianti]) entrambe da *Čas tvorčosti* [Tempo della creazione poetica], 1986), e sulle quali si potrà ritornare dopo una loro pubblicazione ufficiale.

Abbiamo così evidenziato ben cinque gruppi della galassia metal (a rappresentare per lo meno quattro diversi suoi sottogeneri, il folk, il black, il metalcore e lo stoner) che in tempi piuttosto recenti hanno

⁶² <https://www.heavyblogisheavy.com/2018/09/26/the-nietzsche-say-their-final-good-byes/> (ultimo accesso: 20.07.2025).

⁶³ <https://thenietzsche.bandcamp.com/album/finals-the-definitive-edition> (ultimo accesso: 20.07.2025).

⁶⁴ Un ulteriore sottogenere, che privilegia tonalità più meditative, e che, spesso con l'uso funzionale delle tastiere, dialoga con la musica ambient, classica o il post-rock, suggerendo sensazioni di vastità spaziale e sonorità immersive.

⁶⁵ <https://metalitalia.com/album/severoth-vsesvit/> (ultimo accesso: 20.07.2025).

⁶⁶ A. Achilli, *La lirica*, op. cit., p. 176.

individuato nel macrocosmo complesso e dolente di Stus una ricca fonte di ispirazione: si tratta di formazioni di riferimento della sottocultura in oggetto, ma anche di band piuttosto giovani, di gruppi che inseriscono la parola stusiana occasionalmente all'interno di una produzione sfaccettata, ma anche di musicisti che hanno scelto di interagire specificamente con la poesia per riattualizzarla attraverso le modalità musicali a loro proprie. Ben quattro raccolte stusiane sono state toccate, *Zymovi dereva*, *Veselyj cvyntar*, *Čas tvorčosti / Dichtenszeit* e gli stessi conclusivi *Palimpsesty*, a coprire quasi tutto l'arco creativo del poeta, che si rivela così uno degli autori più frequentemente citati, subito dopo Ševčenko e Ol'žyč (per quanto quest'ultimo limitato soprattutto a un solo gruppo).

Giunti alla conclusione di questa 'cavalcata metal' proveremo ad avanzare alcune ipotesi. Abbiamo visto che fin dai primi anni Novanta (per quanto grazie a band che appartengono solo parzialmente a quella sottocultura, come Komu vnyz e Sad) il dialogo fra una musica sonoramente aggressiva e i poeti ucraini è stato subito fitto e intrigante. Ševčenko rappresenta il poeta più frequentato, in forza della sua indiscutibile centralità nella costruzione di un'immagine culturale combattiva, e in generale (seppur limitati da una certa penuria di fonti, dovuta alla riservatezza di alcuni artisti) ci sembra di poter individuare una forte continuità e coerenza nei processi di ispirazione da noi rilevati. Accanto al poeta nazionale per antonomasia abbiamo rintracciato testi tratti in prevalenza da autori che si inquadrano senza dubbio all'interno di una lotta identitaria, prima anti-imperiale, poi anti-sovietica o genericamente libertaria, fino ad arrivare a casi di poeti-militari morti negli ultimi anni nella guerra contro la Russia: molti i casi di autori appartenenti al ventennio interbellico, diversi dei quali (grazie ai Drudkh, gruppo che offre la maggiore varietà e quantità di esempi) legati alla lotta del nazionalismo ucraino contro Mosca o vittime del regime sovietico. Diversi i casi di formazioni che fanno dell'ispirazione poetica il loro 'cavallo di battaglia', operando così una rigenerante attualizzazione dei testi lirici a beneficio di generazioni più giovani, o comunque di fruitori di ambiti subculturali

che per loro natura non ne costituirebbero il principale bacino di lettura. Abbiamo poi rilevato una consonanza anche tematica e testuale di un autore come Stus ai fini di una sottolineatura di posizioni dalle forti venature combattive, a cavallo fra toni esistenzialisti universalizzanti e una riproposizione metastorica del passato ucraino, elemento molto forte anche nei testi di Ol'žyč, altrettanto importante, ma limitato pressoché a una sola band. Infine, per contro, notiamo la quasi completa assenza di alcuni autori che per la loro importanza ci saremmo aspettati di incontrare più di frequente. Fra questi Lesja Ukraïнка⁶⁷, forse non troppo consona ai riferimenti culturali e alla sfera sociopolitica dei gruppi metal in questione: per ora siamo riusciti a trovare solo un paio di brani metal ispirati dalla sua opera, ossia la riproposizione di uno dei suoi componimenti più noti e rappresentativi, *Contra spem spero!*⁶⁸, eseguito dal gruppo black metal di Cherson Het'man⁶⁹ nel suo quarto album *Styskajuči zuby* [Stringendo i denti, 2019] e, sempre dello stesso gruppo, *Zori, oči vesn-janoï nočij* [Stelle, occhi di una notte di primavera]⁷⁰. Abbiamo rilevato una presenza minima anche per quanto riguarda altri grandi nomi del Pantheon letterario ucraino, quali Lina Kostenko e Ivan Franko (solo una canzone dei Drudkh a testa), ma non si può del resto escludere che una ulteriore ricerca contraddica in parte questi nostri primi risultati. Non

⁶⁷ Oltre che in riproposizioni di gruppi pop e folk, notiamo *en passant* che la poetessa è invece spesso presente in una specifica declinazione del metal, quello creato con l'Intelligenza Artificiale. In generale sono diversi i canali youtube che raccolgono brani metal generati dalla AI sulla base di poesie ucraine.

⁶⁸ Scritta nel 1890, la poesia fu pubblicata per la prima volta nel 1893, all'interno della prima raccolta della scrittrice, *Na krylach pisen'* [Sulle ali delle canzoni]. In italiano la si può trovare in L. Ukraïнка [sic], *Libere scintille della mia voce, Opere scelte*, Milano – Udine 2021, pp. 30-31, e in L. Ukraïнка, *Soltanto una speranza mi è rimasta*, Novi Ligure 2022, pp. 66-67. Sulla poetessa si rimanda almeno alle monografie più recenti O. Zabužko, *Notre Dame d'Ukraine. Ukraïнка v konflikti mifolohij*, Kyïv 2007 e T. Hundorova, *Lesja Ukraïнка. Knyhy Syvilly*, Charkiv 2023.

⁶⁹ Il gruppo esiste dal 2006 e ha finora pubblicato cinque album. In realtà in sostanza esso è formato da un unico componente polistrumentista, Oleksij Bondarenko, che ha ugualmente usato per alcune canzoni dei testi di Ševčenko. Ringraziamo in particolare l'editore del CD, Ihor Symonenko della Nocturnus Records, per avercene donata una copia.

⁷⁰ Il brano è incluso in quello che per ora è il quinto e ultimo album del progetto Het'man, *Čorne serce* [Cuore nero, 2022], la poesia è anch'essa tratta da *Na krylach pisen'*.

si può invece che constatare l'orientamento genericamente destrorso di gran parte dei gruppi citati, i cui componenti si sono a volte macchiati di atteggiamenti poco commendevoli (Andrij Sereda) o sono a vario titolo riconducibili al nazionalismo estremo, al di là di poco convincenti prese di distanza (Roman Sajenko)⁷¹. Molti di questi musicisti, anche prima dell'invasione del 2014, gravitavano attorno a eventi, festival o formazioni di chiara ispirazione nazionalista, e ciò ovviamente ha facilitato la loro convinta partecipazione alla difesa attiva della propria patria di fronte all'attacco della Federazione Russa (si veda il caso dei musicisti ora impegnati a vario titolo sul fronte). Del resto possiamo ipotizzare che la posizione espressa da Kostjantyn 'Khaoth' Zmijevs'kyj, batterista dei Khors (autori a loro volta di una bella canzone black metal ispirata da una poesia di Julian Špol)⁷² sia condivisa da molti compagni di palco: "You can't be an apolitical musician in Ukraine"⁷³.

www.esamizdat.it ◇ M. Tria, *La poesia ucraina come fonte di ispirazione della musica metal: un esempio di dialogo con la cultura 'alta'* ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 73-87.

⁷¹ Fra i casi più recenti di utilizzo di Ševčenko ricordiamo il gruppo di simpatie neonaziste dei Sokyra Peruna, che nel 2020 ha messo in musica un brano del poema *Hajdamaky*.

⁷² Vero nome Mychajlo Jalovyj, anch'egli vittima nel 1937 della persecuzione staliniana e rappresentante del Rinascimento fucilato.

⁷³ <https://www.euronews.com/2020/09/14/in-ukraine-music-s-most-extreme-genre-is-on-the-cultural-front-line-in-the-fight-against-r> (ultimo accesso: 20.07.2025).

◇ *Ukrainian Poetry as a Source of Inspiration for Metal Music: An Example of Dialogue with 'High' Culture* ◇

Massimo Tria

Abstract

Metal music (especially some of its more aggressive and controversial subgenres) is often considered a 'second-rate' form of expression. However, it is often enriched with literary references, philosophical reflections and fruitful connections with other artistic forms. Although it does not necessarily represent a politicised counter-cultural universe, it is nevertheless true that, in some of its fringes, it is possible to trace a more or less evident ideological discourse and a use of artistic expression as a form of protest. As other European countries, Ukraine also has a thriving metal music scene, and many bands and musicians in this milieu use the works of the most representative national poets as lyrics for their songs. In this essay, we analyse some of the most representative cases, attempting to establish an initial taxonomy in terms of the poets used, preferred themes and the possible socio-political motivations that inspire the musicians in question.

Keywords

Metal Music, Ukrainian Poetry, Taras Ševčenko, Nationalism, Anti-Russian Opposition.

Author

Massimo Tria is Associate Professor of Russian Language and Literature at the University of Cagliari, a professional film critic (member of the SNCCI Italian Critics' Union), and member of various scholars' associations, as AIS, AISU, AISSECO and Memorial Italia. His main interests are the relations between culture and censorship, totalitarianism in Central and Eastern Europe, interpretation of history through cinema and the image of shame in literature. He has written several articles about Russian (Sokurov, Michalkov, German), Czech (Menzel, Forman, Němec) and Polish cinema (Wajda, Stuhr, Holland, Kolski, Zanussi), but lately he has also been studying contemporary Ukrainian cinema and music.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Massimo Tria

“Nessuna speranza, nessuna paura”: la scena alternativa musicale in Slovenia alla vigilia della dissoluzione jugoslava

Marco Jakovljević

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 89-101 ◇

INTRODUZIONE

IN questo contributo ci si prefigge di analizzare il ruolo della musica alternativa¹ nella società slovena degli anni Ottanta del Ventesimo secolo, periodo in cui la federazione jugoslava cominciava ad attraversare una crisi che l'avrebbe portata a un crollo inevitabile. Forti di una scena subculturale coesa, del supporto della popolazione e del sostegno talvolta esplicito della leadership slovena, i musicisti alternativi della repubblica alpina, oltre a raccontare le atmosfere di un periodo fatto di forti scontri e cambiamenti politici e sociali, sono divenuti la voce del dissenso di un popolo, quello sloveno, deciso a trovare finalmente il proprio posto nel mondo come nazione indipendente. Partendo dalla prima metà degli anni Ottanta – quando, dopo la morte di Josip Broz Tito, nella musica punk e new-wave slovena (e jugoslava) iniziarono a comparire i primi messaggi politici – in questo contributo si descriverà l'operato di diversi gruppi artistico-musicali sloveni (come ad esempio i Laibach, i Borghesia o i Pankrti) in relazione agli eventi storici che caratterizzarono questo decennio, soprattutto nella sua seconda metà. Alla riflessione sui testi musicali in chiave sociologico-culturale si legherà, inoltre, una breve intervista a Dario Seraval, frontman dei Borghesia, un gruppo cardine della scena culturale alternativa slovena. Il

titolo di questo contributo, non a caso, è ispirato a una loro canzone del 1987.

I. GLI ANNI OTTANTA, IL DECENNIO DEI GIOVANI: STORIA E CULTURA POP DELLA JUGOSLAVIA POST-TITO

L'autore lubianese Žiga Valetič non offre molte possibilità di interpretazione intitolando uno dei suoi lavori *80ta: desetletje mladih* [Gli anni Ottanta: il decennio dei giovani, 2017]. La decade degli anni Ottanta è, soprattutto in Occidente, ricordata per il diffuso benessere, per la crescita del consumismo e dell'individualismo, per i colori sgargianti. Nella Jugoslavia post-Tito, pur sofferente per la crisi economica iniziata dopo la morte del proprio leader nel 1980, gli anni Ottanta ebbero più o meno la stessa valenza.

Nel 1981 il gruppo belgradese Data, pioniere della musica elettronica e hip-hop in Jugoslavia, pubblicava uno dei primi esempi locali di synthpop, *Video heroj* [Video eroe]. Al contempo, la musica new-wave e punk, conosciuta in Jugoslavia come *novi val*², era in piena fioritura: nato nella seconda metà degli anni Settanta in Slovenia con la fondazione del gruppo punk Pankrti, il *novi val* (traduzione diretta del termine 'new-wave') era divenuto un fenomeno culturale e musicale chiave e di indiscusso successo tra la gioventù urbana. Si trattava di un filone che includeva, in realtà, più generi, quali il punk, il rock, la new-wave, lo ska e il pop, e che prevedeva un approccio diverso al divertimento, più libero e in aperto contrasto con i dogmatismi di partito³. La

¹ In questo caso, quando si parla di musica alternativa, s'intende quella musica che, oltre a deviare dalle norme estetiche imposte, direttamente o indirettamente, dall'apparato statale, si colloca al di fuori della produzione *mainstream*. Dušan Vesić ha scritto sulla new-wave jugoslava in *Bunt dece socijalizma – Priča o novom talasu* [La ribellione dei figli del socialismo – Una storia sulla new-wave, 2020], mentre per quanto riguarda la musica post-punk si consiglia la consultazione di *Rip It Up and Start Again* di Simon Reynolds (2006).

² 'Novi val' è il termine utilizzato in Slovenia e in Croazia, mentre in Serbia si preferisce la dicitura 'novi talas'.

³ Questa apertura è stata messa in rilievo, in particolare, da Igor Mirković nel documentario *Sretno dijete* [Bambino felice, 2003].

singularità del *novi val* stava anche nel fatto che si era sviluppato senza incorrere in ripercussioni o censure all'interno di un paese socialista e totalitario. Le autorità jugoslave, infatti, non solo non si erano opposte al fenomeno, ma spesso l'avevano incentivato. Ciò era dovuto a due motivi principali. Per prima cosa, il governo jugoslavo cercava di evitare che si creassero disordini e malcontento, soprattutto tra i giovani, com'era già avvenuto in altre repubbliche socialiste durante gli anni Settanta⁴; in secondo luogo, a Belgrado si sperava che dando ampia libertà di azione alle subculture la gioventù rimanesse fedele alla linea del partito⁵. Di conseguenza, il punk e in generale il *novi val* furono percepiti dal potere come relativamente innocui per tutti gli anni Settanta, se si eccettuano le canzoni contro la polizia dei fiumani Paraf o i testi audaci di gruppi sloveni come i Pankrti o i Buldožer. Questa situazione cambiò repentinamente alla morte del maresciallo Tito il 4 maggio del 1980, che diede il via a una serie di eventi di notevole impatto sulla stabilità dello stato balcanico. Lo stile di vita sfarzoso del defunto capo di stato, gli enormi investimenti nelle infrastrutture, nell'industria e nell'esercito — resi possibili grazie a prestiti ottenuti da istituzioni bancarie straniere — contribuirono a far precipitare definitivamente la Jugoslavia nel circolo vizioso di una crisi economica che non accennava a diminuire⁶. Tra il marzo e l'aprile del 1981 in Kosovo iniziarono violente proteste studentesche, che presto evolsero in sommosse generali a favore dell'attribuzione dello *status* di repubblica al Kosovo (allora provincia autonoma all'interno della repubblica socialista di Serbia), ai quali il governo reagì

manu militari, inviando l'esercito⁷. Nel 1983, l'inarrestabile crisi portò il primo ministro Milka Planinc ad approvare un piano di stabilizzazione economica⁸, che prevedeva stringenti politiche di *austerity* quali il razionamento di beni alimentari, dell'energia elettrica e della benzina.

Il malcontento e la sfiducia verso il sistema socialista autogestionario⁹ che tali politiche causarono nella popolazione ebbero delle ripercussioni anche sulla produzione musicale. Nel 1981 il gruppo belgradese Riblja čorba pubblicò la controversa canzone *Na zapadu ništa novo* [Ad ovest niente di nuovo]¹⁰, le cui parole alludevano in maniera inequivocabile alla situazione difficile in cui si trovarono i cittadini del paese:

U bolnici pacovi pojeli bebe
Ubio prvo ženu pa sebe
Dinar i dalje u lakom padu
Bacili bombe na ambasadu
Biće bolje, neko više
Na papiru — mrtvo slovo
Na istoku stare priče
Na zapadu ništa novo¹¹.

La risposta più forte a questo periodo di instabilità e di crisi si vide, tuttavia, non nella Belgrado che non dorme mai dei Riblja čorba o degli Idoli, che con la loro canzone *Maljčiki* [Ragazzi, 1981] si fecero beffa della mitologia e dell'iconografia socialista, né tantomeno a Zagabria, la cui scena musicale e culturale era dominata da gruppi di entusiasti studenti universitari che poco volevano avere a che fare con

Qui si descrive un *novi val* che travalica il mondo della musica per rappresentare invece una vera e propria nuova mentalità, una ritrovata gioia di vivere e di essere giovani.

⁴ Si veda ad esempio il caso polacco. Ž. Krušelj, *“Polet” od omladinskog aktivizma do političkog eskapizma*, Zagreb 2015, pp. 18-19. Nella stessa Jugoslavia, tra il 1967 e il 1971, si erano verificati disordini di carattere politico guidati dagli studenti come le proteste del 1968 e la Primavera croata, la quale, pur non essendo stata avviata dagli studenti, ottenne proprio tra di loro un ampio appoggio.

⁵ R. Vučetić, *Kauboji u partizanskoj uniformi — američki vesterni i partizanski vesterni u Jugoslaviji šezdesetih godina 20. veka*, Beograd 2010, p. 150.

⁶ J. Pirjevec, *Il giorno di San Vito. Jugoslavia 1918-1992: storia di una tragedia*, Torino 1993, p. 466.

⁷ Ivi, p. 470.

⁸ Ivi, pp. 479-480.

⁹ L'ideologia ufficiale della Jugoslavia di Tito era, appunto, il socialismo autogestionario. Questo sistema prevedeva che le imprese fossero possedute o gestite direttamente dai lavoratori stessi. La larga autonomia di cui godevano le fabbriche e le ditte jugoslave, compresa la possibilità di commerciare con l'occidente, resero l'economia jugoslava *de facto* un'economia di mercato.

¹⁰ Il titolo è ispirato al romanzo di Erich Maria Remarque *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, il cui titolo originale, *Im Westen nichts neues*, è da tradursi letteralmente con “Ad ovest niente di nuovo”.

¹¹ “All'ospedale dei ratti hanno mangiato dei neonati / Ha ucciso prima la moglie, poi sé stesso / Il dinaro è ancora in caduta libera / Bombe lanciate sull'ambasciata / Andrà meglio, grida qualcuno / Sulla carta, lettera morta / Ad est le stesse vecchie storie / Ad ovest niente di nuovo”. Ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono mie — M. J.

la politica¹², bensì in Slovenia. Questo paese, già caratterizzato da un relativo distacco nei confronti del resto della federazione jugoslava¹³, fu infatti culla di quelli che sono considerabili come i fenomeni sub- e contro-culturali dall'impatto politico più importante degli anni Ottanta jugoslavi. Al citato fenomeno è dedicato il prossimo paragrafo.

II. LA MUSICA ALTERNATIVA SLOVENA NELLA PRIMA METÀ DEGLI ANNI OTTANTA: L'INIZIO DEL DISSENSO

Primo giugno 1980. Il maresciallo Tito è morto da meno di un mese. Nella città mineraria di Trbovlje, non lontano da Lubiana, si festeggia l'anniversario del sanguinoso scontro tra gli operai della città e i nazionalisti jugoslavi dell'ORJUNA¹⁴ e vengono fondati i Laibach (nome tedesco di Lubiana).

Con addosso uniformi che ricordavano quelle delle camicie brune (le SA o *Sturmabteilung* dei primi anni del nazismo) e con videoclip delle proprie canzoni simili a filmati di propaganda politica di ispirazione fascista e/o nazista, i Laibach non poterono non creare fin da subito scompiglio in Slovenia e nella Jugoslavia intera. Questo era, d'altra parte, il loro intento. L'uso di una simbologia 'nemica' (il nome in tedesco, le uniformi e l'iconografia di ispirazione nazista) non è casuale, né era necessariamente sintomo di un'eventuale simpatia del gruppo verso il nazismo¹⁵, bensì aveva il chiaro intento di smascherare

il regime jugoslavo, criticando il suo funzionamento totalitario attraverso un'estetica totalitaria¹⁶, e di beffarsi dei meccanismi di culto della personalità¹⁷. La canzone *Država* [Lo stato, 1983] è un chiaro esempio della poetica dei Laibach:

Država skrbi za dvig in iskoriščenje gozdov
Država skrbi za fizično vzgojo ljudstva,
Posebno mladine,
V svrhu dviganja narodnega zdravja,
Delovne in ombrambene sposobnosti¹⁸.

Le provocazioni dei Laibach non rimasero circoscritte ai soli testi delle loro canzoni, ma si manifestarono anche – e forse soprattutto – nelle loro performance e attività collaterali. Durante un concerto a Zagabria nel 1982, i componenti del gruppo, vestiti come militari dell'esercito jugoslavo, lanciarono dei fumogeni sul pubblico per creare tensione¹⁹; sempre a Zagabria, nel marzo 1983, dopo l'apertura della mostra d'arte *Režimska transavantgarda* [Transavanguardia di regime], le autorità jugoslave sospesero loro il permesso di organizzare mostre o concerti, mentre il mese seguente una loro esibizione fu interrotta dalla polizia e dall'esercito²⁰. Dopo i fatti di Zagabria, anche a Lubiana il gruppo venne temporaneamente bandito, sebbene nel resto della federazione esso rimanesse comunque libero di agire e di organizzare concerti²¹.

Eppure, Lubiana poteva senz'altro essere considerata un punto nevralgico per la formazione di nuovi gruppi alternativi: nel 1981, ad esempio, qui nascevano gli Otroci socializma [I figli del socialismo]. Band di matrice post-punk caratterizzata da musica e testi oscuri e pessimisti, furono tra i gruppi punk e

¹² <https://yugoslavpunk.omeka.net/exhibits/show/scenes/zagreb-punk-and-rock-scene--ph> (ultimo accesso: 10.12.2024).

¹³ Non è da dimenticare il fatto che i partigiani sloveni fossero stati per molto tempo, durante la Seconda guerra mondiale, disgiunti dai partigiani di Tito e che il loro obiettivo fosse una Slovenia indipendente, non inclusa nell'unione jugoslava. Inoltre, la Slovenia era la repubblica jugoslava più prospera sotto sostanzialmente ogni aspetto, e più incline ad accogliere influenze occidentali. J. Pirjevec, *Serbi, croati, sloveni*, Bologna 2015, pp. 286-287.

¹⁴ L'ORJUNA (*Organizacija Jugoslavenskih Nacionalista*, Organizzazione dei Nazionalisti Jugoslavi) è stata un'organizzazione nazionalista di ispirazione fascista, fondata a Spalato e attiva in Jugoslavia dal 1921 al 1929.

¹⁵ I Laibach, pur facendo uso di un'estetica nazista o totalitaria, non sono simpatizzanti del nazismo. L'utilizzo di un'estetica totalitaria (in questo caso nazista) è finalizzato a fare ironia sul totalitarismo per opporsi a esso, ad utilizzare il totalitarismo (la sua estetica, i suoi metodi) per mostrare al pubblico cosa esso sia e, quindi, combatterlo. Cfr. T. Hlačar, *Laibach, Anti-fashion and Subversion: Over-identification and Universality of a Uniform*, "Textile & Leather Review", 2020 (3), 2, pp. 78-91.

¹⁶ B. Kostelnik, *Jugoton: From State Recording Giant to Alternative Producer of Yugoslav New Wave*, in *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*, a cura di D. Š. Beard – L. V. Rasmussen 2020, p. 82.

¹⁷ I. Medić, *The Aesthetic of Music Videos in Yugoslav Rock Music: Josipa Lisac, EKV, Rambo Amadeus*, in *Made in Yugoslavia*, op. cit., p. 107.

¹⁸ "Lo stato si occupa della crescita e dello sfruttamento delle foreste / Lo stato si occupa dell'educazione fisica della popolazione, / in special modo della gioventù, / al fine di migliorare la sanità nazionale, / le abilità lavorative e di difesa".

¹⁹ Ž. Valetič, *80ta: desetletje mladih*, Ljubljana 2017, p. 214.

²⁰ Ibidem.

²¹ G. Tomc, "Comrades, We Don't Believe You!" Or, Do We Just Want to Dance With You?: *The Slovenian Punk Subculture in Socialist Yugoslavia*, in *Made in Yugoslavia*, op. cit., p. 201.

post-punk più d'impatto della scena musicale slovena degli anni Ottanta. A partire dal nome, gli Otroci socializma erano volutamente provocatori e diretti nel linguaggio, come ben dimostra il testo della canzone *700 usnjenih torbic* [700 borse di pelle], di certo tra i più apertamente critici verso il regime jugoslavo:

Sedemsto usnjenih torbic rešilo
Nas bo pred vsako nevarnostjo.
Dva milijona rdeče-črnih plakatov
Nam bosta pokazala,
Kako težko se je včasih živel.
En milijon rdečih zastav
Nam bo povedal, da je praznik.
Sedemsto usnjenih torbic
Dobro ve, kaj narod hoče.
Sedemsto usnjenih torbic dobro ve,
Kaj je pozitivno in kaj
Nesprejemljivo.
Sedemsto usnjenih torbic punčica je našega očesa!
Zato je treba varovati teh
Sedemsto usnjenih torbic²².

L'intero componimento era una chiara presa di posizione contro i settecento membri del Comitato centrale della Lega dei Comunisti di Slovenia, ed esprimeva un forte dissenso e mancanza di fiducia nei loro confronti. In un articolo uscito sul quotidiano *Delo* nel 1982 in occasione del festival Novi rock '82, Marjan Ogrinc si spinse a sostenere che il testo degli Otroci socializma “manifesta[va] l'angoscia di una situazione al limite dell'isteria”²³.

Fu sempre dall'ambiente lubianese che emersero, nel 1982, i Borghesia. Pur essendo la fine degli anni Ottanta il periodo caratterizzato da una produzione più significativa del gruppo, già nei primi anni di attività esso si distinse per una produzione musicale interessante e d'impatto. Con una musica elettronica non immune dalle sperimentazioni, già nel loro omonimo album i Borghesia si distinsero con componimenti come *Kdo je ugasnil luč?* [Chi

ha spento la luce?]. Il testo, cantato in serbo-croato (nonostante il titolo in sloveno)²⁴, era un chiaro riferimento all'ostilità del gruppo verso qualsivoglia regime:

Režimi lijevi
Režimi desni
Režimi crveni
Režimi crni
Režimi uvjeravaju
Režimi tvrde
Režimi proganjaju
Režimi streljaju
Režimi istoka
Režimi zapada
Imaju opolette
Skidaju glave
Održavaju parade
Mašu zastavama
Liječe elektrošokovima
Režimi demokracije
Režimi slobode
Režimi s radija
Sa naslovnih stranica
Režimi režima²⁵.

Questi nuovi gruppi si inserirono in una strada in parte già battuta, a partire dalla fine degli anni Settanta, dai già menzionati Pankrti, che nel 1981 presero una posizione esplicita contro lo stato e la classe politica con la canzone *Tovariši jest vam ne verjamem* [Compagni, io non vi credo]. Di seguito si riporta la seconda metà del testo:

Tovariši jest vam ne verjamem
Preveč skačete v besedo
Preveč rožljate z orožjem
Preveč je vode v vinu
Občutek je že zdavnaj zginil
Tovariši jest vam ne verjamem
Včasih hočem risat
Včasih hočem pisat
Včasih hočem pet
Vedno me morte zatret²⁶.

²² “Settecento borse di pelle ci salveranno / Da ogni pericolo. / Due milioni di manifesti rosso-neri / Ci mostreranno / Com'era difficile un tempo la vita. / Un milione di bandiere rosse / Ci diranno che è un giorno di festa. / Settecento borse di pelle / Sanno bene cosa vuole la nazione. / Settecento borse di pelle sanno bene / Cosa è positivo e cosa è inaccettabile. / Le settecento borse di pelle / Sono la pupilla del nostro occhio! / Perciò dobbiamo proteggere / Quelle settecento borsette di pelle”.

²³ <https://www.laibach.org/wp-content/uploads/2020/08/img826.pdf> (ultimo accesso: 10.12.2024)

²⁴ Non è mai stato spiegato il perché di tale scelta. È probabile che essa sia stata dettata dal fatto che, essendo il serbo-croato la lingua più conosciuta nella federazione, la canzone avrebbe potuto avere una diffusione maggiore.

²⁵ “Regimi di sinistra / Regimi di destra / Regimi rossi / Regimi neri. // I regimi convincono / I regimi reclamano / I regimi perseguono / I regimi fucilano. // Regimi dell'est / Regimi dell'ovest / Hanno le spalline / Fanno saltare teste. // Tengono sfilate / Sventolano le bandiere / Curano con gli elettrochoc / Regimi di democrazia. // Regimi di libertà / Regimi dalla radio / Dalle copertine / Regimi di regimi”.

²⁶ “Compagni, io non vi credo / Interrompete fin troppo le persone / Giocate troppo con le armi / C'è troppa acqua nel vino / La sen-

La loro posizione critica si approfondì con l'album seguente, *Državni ljubimci* [Amanti dello Stato, 1982]. Qui spiccano, ad esempio, i pezzi *Za železno zaveso* [Dietro la cortina di ferro], un chiaro riferimento all'atmosfera della guerra fredda e al grigiore e alla monotonia dei paesi socialisti; e *Junaki drucga razreda* [Eroi di seconda classe], critica esplicita al fatto che, sebbene il proletariato e la classe operaia fossero ufficialmente celebrati dal regime, quest'ultimo non si occupasse veramente di loro o, in generale, del popolo:

Čprav sonce sije na vse stvari, na nas ne meče sence.
Čprav odbiramo usta, iz sebe ne spravimo glasu.
Če se hoče se še vedno najde prostor, ampak mi pa lahko delamo le dren.
Junakov drucga razreda nikoli noben ne opazi.
Ampak proletariat nas rešil bo vseh muk, proletariat in nihče drug.
Čprav te gledajo grejo mimo, za njih si neviden.
Čprav te poslušajo te ne slišijo, za njih si neslišen.
Čprav te hočejo ti ne pomagajo, za njih si neznaten.
Junakov drucga razreda nikoli noben ne opazi²⁷.

A questi pezzi si legavano inoltre *Kontrolirani, nadzorovani, svobodni* [Controllati, sorvegliati, liberi], che faceva riferimento al controllo dello stato sulla vita dei cittadini, e *Zastave v prvem planu* [Bandiere in primo piano], incentrato della durezza della vita durante il servizio militare:

Zvečer igramo šah in beremo knjige.
Fotr pravi da je v drugih enotah še slabše.
Da si marskje niti šnopca ne smejo kuhat.
In še marskej drucga delamo lahko.
Med pavzami igramo remi in gledamo stripe.
Mati pravi da je v drugih enotah še slabše.
Da nekje niti mesa ne dobiš vsak dan.
Trda roka, stisnjena pest, vsak dan dajo nam za jest.
Trda roka, stisnjena pest, v nedeljo pa lahko v mest(o)²⁸.

sazione se n'è andata da un pezzo. / Compagni, io non vi credo / A volte voglio disegnare / A volte voglio scrivere / A volte voglio cantare / E voi mi dovete sempre sopprimere".

²⁷ "Sebbene il sole splenda su tutte le cose, non getta ombra su di noi. / Sebbene noi si apra bocca, non emettiamo alcun suono. / Se si vuole si può sempre trovare spazio, ma noi potremo solo pigiarci l'uno contro l'altro. / Nessuno nota mai gli eroi di seconda classe. / Ma il proletariato ci salverà da tutti i tormenti, il proletariato e nessun altro. / Anche se ti guardano mentre ti passano accanto, per loro sei invisibile. / Anche se ti ascoltano, non ti sentono, per loro sei impercettibile. / Anche se ti vogliono, non ti aiutano, per loro sei insignificante. / Nessuno nota mai gli eroi di seconda classe".

²⁸ "La sera giochiamo a scacchi e leggiamo libri. / Papà dice che nelle altre unità è ancora peggio. / Che da tante parti non possono farsi neanche una grappetta. / Durante le pause giochiamo a ramino e

Nonostante il maggiore impatto dei Laibach, i Pankrti rimasero i più espliciti nell'esprimere le proprie visioni politiche, forti di un pubblico più vasto e di una tradizione consolidata.

Non mancavano, inoltre, raccolte di spessore. A questo proposito, è senz'altro da citare la compilation punk *Lepo je... v naši domovini biti mlad* [È bello... nella nostra patria esser giovani, 1982]. Costituita da canzoni di vari gruppi minori della scena punk slovena, la compilation conteneva componimenti significativi per la tematica che si sta affrontando in questo contributo. Si pensi, ad esempio, al gruppo Šund [Spazzatura], autore di canzoni come *Komisija za šund* [Commissione per la spazzatura – nome di una commissione realmente esistente che si occupava di tassare la musica non in linea con i dettami di partito] o *Gadavič*. Quest'ultima in particolare denunciava in maniera esplicita la violenza della polizia:

Šli smo s ceste z zaviti glavi
Ženske v avtobusu kričale in cvile
Mož v plavi obleki
Z zapisnikom v roki
S pendrekom v roki
Udari po nas²⁹.

Al termine della canzone, il cantante provocava il poliziotto citato nel testo, sfidandolo a colpirlo con il manganello.

Quanto detto finora suggerisce senz'altro un distacco della realtà slovena dall'esperienza jugoslava in corso, e questo non solo a livello artistico-musicale. Il fatto che gli artisti sloveni potessero agire molto più liberamente rispetto ai loro 'fratelli' croati, serbi o bosniaci era dovuto non solo al supporto che gli sloveni godevano da parte delle istituzioni culturali³⁰, ma anche alla tolleranza (quando non all'aperta approvazione) dello stesso governo sloveno³¹.

leggiamo i fumetti. / Mamma dice che nelle altre unità è ancora peggio. / Che da qualche parte non ricevi nemmeno la carne tutti i giorni. / Una mano dura e un pugno chiuso ci danno da mangiare ogni giorno. / Una mano dura e un pugno chiuso, però la domenica si può andare in città".

²⁹ "Ci siamo allontanati dalla strada con le teste chinate / Le signore sull'autobus gridavano e strillavano / Un uomo vestito di blu / Col verbale in mano / Col manganello in mano / Ci colpisce".

³⁰ G. Tomc, "Comrades, We Don't Believe You!", op. cit., p. 187.

³¹ J. Pirjevec, *Serbi, Croati, Sloveni*, op. cit., p. 200.

Va precisato che la scena punk e new-wave slovena, pur esprimendo insoddisfazione per l'applicazione pratica del socialismo autogestito, non nasceva in opposizione a esso, ma al contrario lo appoggiava³². Generalmente, la scena alternativa slovena si era sempre infatti distanziata dalla destra politica, anche estrema, ribadendo il proprio supporto agli ideali della Jugoslavia socialista³³.

III. NOI SIAMO NON-SISTEMICI: DA SUBCULTURA A CONTROCULTURA

Ali sploh lahko govorimo o novih družbenih gibanjih?

Ali so alternativa, ali ne?

Gre za obrozen pojav ali za nekaj čemur ni treba nameniti veliko pozornosti? [...]³⁴

Borghesia – *Mi smo povsod* (1987)

Nell'introduzione a questo contributo è stata citata una breve intervista, composta da alcune domande inviate via messaggio e organizzata *ad hoc* per questo testo, con il frontman dei già nominati Borghesia, Dario Seraval. Alla domanda "In generale, dal Suo punto di vista, come definirebbe la scena alternativa in Slovenia alla fine degli anni Ottanta?", Seraval ha risposto:

La fine degli anni Ottanta è stato il periodo più democratico e libero che ho vissuto. La società civile aveva un potere incredibile, guidava e co-creava la politica. Non c'erano censura e ignoranza. L'arte aveva una grande influenza. Ma allo stesso tempo eravamo consapevoli dei pericoli. Dopo la morte di Tito, ogni mattina guardavamo fuori dalla finestra per vedere se ci fossero i carri armati in strada.

Nella seconda metà degli anni Ottanta la Jugoslavia era in piena crisi politica. In Serbia, dove nel 1986 venne scelto come capo della Lega dei Comunisti di Serbia il futuro presidente Slobodan Milošević, in aggiunta alle tensioni con il Kosovo si diffonde un sentito malcontento, dovuto principalmente alla convinzione secondo cui le province autonome della Vojvodina e, appunto, del Kosovo fossero degli stati veri e propri su cui il governo di Belgrado non doveva

avere alcun potere. Inoltre, prese piede una retorica che faceva dei serbi un popolo martire costantemente minacciato di genocidio³⁵. Non è dunque sorprendente che sempre al 1986 risalga il famigerato Memorandum dell'Accademia delle Scienze e delle Arti serba (SANU), nel quale, oltre ad accusare albanesi e croati di tendenze genocidarie, si incolpavano la Slovenia e gli sloveni non solo di appoggiare la causa kosovaro-albanese, ma anche di sfruttare la Serbia e di aver definito, insieme alla Croazia, una chiara egemonia politica ed economica³⁶.

Le accuse contro la Slovenia, senz'altro esagerate, contribuirono a rafforzare nella repubblica il malumore già diffuso a livello istituzionale. Nello stesso anno del Memorandum, ad aprile, durante il congresso della Lega della Gioventù socialista di Slovenia furono espressi forti dubbi sul culto della personalità attorno al defunto Tito, sull'esercito e l'autogestione socialista in generale, mentre l'anno successivo gli sloveni iniziarono a parlare apertamente di separazione della Jugoslavia in seguito alla mancata elezione di un membro sloveno alla presidenza federale (come sarebbe dovuto avvenire secondo lo schema di rotazione su base etnica prestabilito)³⁷.

Questo malcontento è rintracciabile, ad esempio, nel famoso e all'epoca controverso film *Moj ata, socialistični kulak* [Il mio papà, un kulako socialista, 1986] di Matjaž Klopčič. Il film, che racconta il ritorno dal fronte di un contadino sloveno nel proprio villaggio natale agli albori del governo comunista, è caratterizzato da un'aspra critica ai primissimi anni della Jugoslavia di Tito, che vengono mostrati come periodo di terrore in cui la gente viveva nella menzogna e nel sospetto.

In questo contesto, anche la funzione delle subculture finì per mutare: le critiche al sistema divennero

³² A. Barber-Keršovan, *Vom „Punk-Frühling“ zum „Slowenischen Frühling“: Der Beitrag des slowenischen Punks zur Demontage des sozialistischen Wertesystems*, Hamburg 2005, p. 411.

³³ Ibidem.

³⁴ "Si può parlare addirittura di nuovi movimenti sociali? Sono un'alternativa oppure no? È un fenomeno marginale o qualcosa che non necessita di molta attenzione? È un movimento o una moda?"

³⁵ I. Goldstein, *Hrvatska 1918-2008*, Zagreb 2008, pp. 616-618.

³⁶ Ivi, pp. 620-622. Al cuore del Memorandum veniva espresso il profondo malcontento di una parte dell'intelligencija serba dell'epoca, critica verso una politica sovranazionale che, a suo avviso, avrebbe penalizzato economicamente la Serbia rispetto ad altre repubbliche (Croazia, Slovenia) e province autonome della federazione jugoslava (Vojvodina). Nella formulazione del Memorandum, la subordinazione politica ed economica della Serbia si basa su motivazioni storiche profonde, che gettano le loro radici indietro nel tempo sino alla disfatta di Kosovo Polje contro l'esercito ottomano (1389).

³⁷ J. Pirjevec, *Serbi, Croati, Sloveni*, op. cit., p. 200.

più aperte, e gli esponenti dei gruppi artistici e musicali si trasformarono in veri e propri portavoce della nazione slovena in Jugoslavia.

Fu proprio nel 1986 che il gruppo new-wave Lačni Franz, sull'onda del malcontento post-Memorandum, incise *Ko si rdeče zvezde šivala* [Quando cucivi le stelle rosse]. Il testo, chiaramente ispirato al canto partigiano *Šivala je deklica zvezdo* [Cuciva la ragazza una stella], era un'amara e malinconica accusa alla Jugoslavia, a cui il cantante Zoran Predin si rivolgeva come a una donna menzognera che si fa gioco degli sloveni:

Ko si rdeče zvezde šivala,
sva se imela rada.
S puško si mi slikala
svetle nove dni.

Da sva skupaj mesta zidala,
iste pesmi pela,
vse sem ti verjel takrat.

Strumno dvignjene pesti po cestah,
smeli govori,
na radiu ti
obljubljaš mi:
greva naprej, jutri bo zdaj.

Pa si me pustila praznih rok,
ostale so obljuje.
Sama sebi si dovolj,
drugi časi so.

Zdaj se spet zanašiš na spomin,
Spet se hecaš z mano.
Pazi tokrat, ljubica.

Jezne stisnjene pesti po žepih,
smeli govori,
na radiu ti
obljubljaš mi,
greva naprej, jutri bo zdaj³⁸.

Nel contesto in cui andava a inserirsi il componimento, le parole "pazi tokrat, ljubica" [stai attenta stavolta, tesoro] diventavano un chiaro avverti-

mento circa un'eventuale risposta degli sloveni a qualsivoglia minaccia.

Nello stesso anno, gli Otroci socializma pubblicarono il loro secondo album, *Kri* [Sangue], contenente la canzone *Vojak* [Soldato], la cui parte strumentale riprendeva chiaramente *Fortunate son* dei Creedence Clearwater Revival. Con un testo composto da poche, semplici frasi, il pezzo esprimeva la consapevolezza che, tra le violenze in Kosovo e il crescente braccio di ferro tra Lubiana e Belgrado, fosse in atto una crescita di tensione dalle conseguenze potenzialmente drammatiche:

Moj narod je že od nekdaj gojil borbenost.
In tud jaz, in tud jaz, in tud jaz
Hočem bit vojak.
Kaj je narobe, kaj je narobe,
Kaj je narobe z mano?
In tud jaz, in tud jaz, in tud jaz
Hočem bit vojak!³⁹

Fino a questo momento, comunque, gli esponenti delle subculture slovene avevano agito all'interno del contesto socialista-autogestionario. Pur esprimendo il proprio dissenso e descrivendo a tinte forti sensazioni e atmosfere del tempo, agivano con il sostanziale beneplacito di opinione pubblica e istituzioni. Con la fine degli anni Ottanta le subculture slovene si trasformarono invece in controculture⁴⁰. Come suggerito poc'anzi da Seraval, l'arte e la musica acquistarono un potere senza precedenti, plasmando la politica e gli avvenimenti storici. Ciò venne facilitato dalla mancanza di controllo da parte delle autorità slovene, che non avevano alcun interesse nell'ascoltare le direttive di Belgrado. Non che in Jugoslavia la musica alternativa venisse ostacolata in maniera particolare⁴¹, al contrario. Sempre Seraval, alla domanda "Siete chiaramente un gruppo artistico e

³⁸ "Quando cucivi le stelle rosse / Ci volevamo bene, / Col fucile mi disegnavi / Nuovi, splendidi giorni. // Che stavamo costruendo insieme le città, / che si cantava le stesse canzoni, / allora credevo a tutto ciò che mi dicevi. // Pugni alzati con fervore nelle strade, / discorsi audaci, / alla radio tu mi prometti: / Andiamo avanti, il domani è già adesso. // E mi hai lasciato a mani vuote, / sono rimaste [solo] le promesse, / tu basti a te stessa, / sono altri tempi. // Adesso ti affidi ancora alla memoria, / di nuovo ti giochi di me. / Stai attenta stavolta, tesoro. // Pugni alzati con rabbia nelle strade, / discorsi audaci, / alla radio tu mi prometti: / Andiamo avanti, il domani è già adesso".

³⁹ "La mia nazione sta coltivando già da un po' uno spirito combattivo. / Anche io, anche io, anche io / Voglio essere un soldato. / Cosa c'è di sbagliato, cosa c'è di sbagliato, / cosa c'è di sbagliato in me? / Anche io, anche io, anche io / voglio essere un soldato!".

⁴⁰ A differenza, delle subculture, le controculture si oppongono al sistema dominante criticandone i valori con l'intento di cambiarlo, agendo in maniera apertamente antagonista (vedasi T. Roszak, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New York 1969).

⁴¹ Se si eccettuano i Laibach e altri rari esempi (come ad esempio i croati Para!, a cui venne vietata la registrazione in studio di un album a causa di una canzone contenente un riferimento alla prigione di Goli Otok), ai gruppi alternativi veniva generalmente garantita una

musicale trasgressivo e provocatorio. Come hanno reagito nei vostri confronti i media jugoslavi negli anni Ottanta?”, risponde:

Negli anni Ottanta abbiamo avuto reazioni positive sui media, non ricordo di reazioni negative. Ad essere esposta [alle critiche] è stato il nostro esordio sulla scena mondiale. L'unica censura che abbiamo subito non è stata in Jugoslavia, ma in Inghilterra. All'Università di Bath, nel bel mezzo del concerto, durante la canzone *Pasto nudo*, [per cui] era stato realizzato un video composto da un montaggio di Madonna e Cicciolina (pornostar), hanno spento la corrente elettrica e poi cancellato tutti i concerti in giro per le università.

Al contrario di quanto poteva accadere in Inghilterra, in Jugoslavia gruppi come i Borghesia o i Laibach destavano per lo più stupore, curiosità, e solo a volte scandalo, senza che però si arrivasse mai alla censura aperta. Le reazioni negative potevano anche essere registrate dai media: ai Laibach, ad esempio, è dedicato il documentario *Pobeda pod suncem* [La vittoria sotto al sole, 1988] prodotto da TV Belgrado, in cui furono mostrate le reazioni di sdegno dell'opinione pubblica jugoslava (non slovena) al gruppo, alla sua estetica, alle sue scelte stilistiche e alle sue azioni.

Le controculture slovene erano del resto conscie della risonanza che avevano le proprie azioni e della forza del proprio operato⁴². La già citata canzone *Mi smo povsod* [Noi siamo ovunque] dei Borghesia, che contiene spezzoni di trasmissioni televisive e/o radiofoniche in cui gli interlocutori affrontano la questione della musica alternativa e della sua funzione sociale, è in questo senso esemplificativa. La canzone si apriva infatti con una serie di domande, tratte per l'appunto da programmi televisivi e radiofonici, come: “Questi gruppi sono davvero un'alternativa a ciò che l'industria del divertimento ha da offrire?”, “Sono un movimento o una moda?”, “Vanno tenuti sott'occhio?”, “Seguono i dettami socialisti-

autogestionari?”, “Sono un pericolo?”, “Sono contro il sistema?”. La risposta è da ritrovarsi nelle parole che fanno quasi da ritornello alla canzone: “Mi nismo proti sistemu, mi smo nesistemski!”⁴³. La frase rimane tuttora particolarmente cara a Seraval, che nell'intervista fornisce qualche dettaglio sulla stesura del pezzo: “Nella canzone *Mi smo povsod* ci sono registrazioni delle conversazioni di diverse persone, alcune esterne alla scena e alcune nella scena stessa. Per me la frase più importante è: “non siamo contro il sistema, noi siamo non-sistemici!”.

Ritornando al caso dei Laibach, nel 1987 fu indetto un concorso a livello federale in cui gli artisti vennero invitati a presentare i propri progetti per il manifesto ufficiale della Giornata della Gioventù, la festa statale forse più importante in Jugoslavia, in gran parte dedicata alla memoria di Tito. Vinse il concorso il gruppo Novi Kolektivizem [Nuovo collettivismo], branca del Neue Slowenische Kunst – collettivo artistico e politico fondato nel 1984 a Lubiana e di cui facevano parte anche i Laibach. Il manifesto ritraeva un uomo nudo, biondo e dal fisico scolpito che teneva tra le mani un testimone e una bandiera jugoslava. In basso campeggiava la scritta “Dan mladosti” [Giornata della Gioventù]. Quando un professore di storia dell'arte vide su un giornale la foto del manifesto, ricordò di averla già vista in un manuale di storia, che andò subito a consultare. Si scoprì così che l'immagine non era nient'altro che il fotoritocco di un manifesto di propaganda nazista risalente alla Seconda guerra mondiale⁴⁴. A difendere strenuamente Novi Kolektivizem si mosse “Mladina” [Gioventù], la rivista ufficiale della Gioventù socialista di Slovenia.

Proprio “Mladina” nel 1988 fu protagonista dello scandalo più grave della storia della Slovenia ‘jugoslava’, con il quale si raggiunse il punto di non ritorno.

relativa libertà di azione. Veniva infatti loro permessa la produzione e pubblicazione di album, ma al contempo essi dovevano sottostare a una tassa particolare detta “tassa sulla spazzatura”.

⁴² I rappresentanti delle controculture slovene collaboravano attivamente con istituzioni culturali e personalità legate ai circoli intellettuali, artistici e politici dissidenti (vedasi, per esempio: <https://razorcake.org/slovenias-punk-revolution-a-conversation-with-marina-grzanic-by-daniel-makagon/> ultimo accesso: 15.01.2026), molti dei quali avrebbero poi avuto un ruolo importante nel processo di indipendenza della Slovenia dalla Jugoslavia.

⁴³ “Noi non siamo contro il sistema, noi siamo non-sistemici!”.

⁴⁴ <https://www.rtvsllo.si/news-in-english/slovenia-revealed/a-slovenian-poster-challenged-yugoslavia-s-communist-orthodoxy/326571> (ultimo accesso: 10.12.2024).

IV. QUESTA (NON) È UNA CANZONE POLITICA: LA FINE

Già nel 1986 era stata pubblicata la canzone *To ni političen song* [Questa non è una canzone politica] dei Martin Krpan, gruppo rock fortemente influenzato dal folklore sloveno (lo stesso nome del gruppo riprendeva un personaggio cardine della letteratura slovena, il contadino Martin Krpan). La canzone era figlia del proprio tempo: in un momento in cui l'intera la scena musicale e artistica slovena era unita nella lotta contro il centralismo di Belgrado, con testi fortemente politicizzati i Martin Krpan affermavano di voler portare al pubblico una canzone che avesse come unico scopo quello di divertire ("Kar trdijo ni res, to je pesem za ples!", "Non è vero ciò che sostengono, questa è una canzone per ballare!"). Tuttavia, un'analisi del testo e del videoclip della versione in inglese della canzone⁴⁵, in cui il cantante è vestito da militare, mette in luce la centralità dell'esortazione dell'artista affinché il popolo o, in ogni caso, gli ascoltatori, prendano posizione e agiscano concretamente:

En korak v levo stran,
en korak v desno stran.
En korak za akcijo,
drugi za reakcijo.

Bela barva je za sneg,
črna barva je za mrak.
Ni razloga za preplah,
saj vsi vemo, kaj je strah⁴⁶.

Nel maggio del 1988 tre membri della redazione della già citata rivista "Mladina", Janez Janša, Franči Zavrl e David Tasić, con l'aiuto del sottufficiale Ivan Borštner, pubblicarono dei documenti segreti dell'esercito da cui trapelava la volontà di sopprimere l'intelligencija slovena da parte del governo centrale di Belgrado. Furono prontamente arrestati. Il processo, conosciuto come *proces proti četverici* (il "processo contro i quattro" o "il processo

dei quattro"), si tenne al tribunale militare di Lubiana in lingua serbo-croata. Questa scelta, che aveva l'intento di umiliare gli sloveni, causò proteste di massa in Slovenia⁴⁷. Nel mondo musicale, una delle risposte più note fu quella dei Pankrti. In Piazza del Congresso, a Lubiana, il 21 giugno 1988 fu organizzata una importante manifestazione, durante la quale il gruppo lubianese cantò una versione leggermente modificata della canzone partigiana *Janez, kranjski Janez* [Janez, il cragnolino Janez]. Il testo della canzone non variava di molto dall'originale, e i cambiamenti principali riguardavano il ritornello, aggiunto dalla band:

Janez, kranjski Janez
Ti si z nami danes
Ivan, David, Janez
Vi ste z nami danes!⁴⁸

Erano, queste, parole di forte impatto. Oltre ad aver di fatto dissacrato una canzone partigiana⁴⁹, i Pankrti erano responsabili di aver composto un vero e proprio inno alla libertà⁵⁰ — specialmente se si tiene conto del fatto che il componimento fu percepito come la voce del dissenso sloveno verso il governo centrale di Belgrado e del sostegno agli arrestati. Il processo e le proteste ad esso seguito sono considerati i catalizzatori di quella "primavera slovena" che poi porterà all'indipendenza del paese dalla Jugoslavia⁵¹.

Come afferma Tomc, in Slovenia le subculture non ebbero un vero e proprio carattere nazionale o patriottico, perché la loro lotta era concentrata più sul raggiungimento di una democrazia in Jugoslavia, che non sull'emancipazione degli sloveni dalla suddetta federazione⁵². Ciò è in contrasto con

⁴⁷ J. Pirjevec, *Serbi, Croati, Sloveni*, op. cit., pp. 200-201.

⁴⁸ "Janez, cragnolino Janez / Tu sei con noi oggi / Ivan, David, Janez, / Voi siete con noi oggi!".

⁴⁹ Generalmente, quando il testo di una canzone rock o punk prevedeva una rielaborazione o una citazione — non in chiave positiva — di una canzone partigiana o di un eroe partigiano, essa era sottoposta a forti critiche e tentativi di censura. Oltre a questo, all'intero disco in cui la canzone era inclusa veniva applicata una specifica tassa che rendeva il suo prezzo più alto.

⁵⁰ <<https://365.rtvsl.si/arhiv/videonovice-kultura/174967074>> (ultimo accesso: 15.01.2026).

⁵¹ L. Spasovska, *The Last Yugoslav Generation: The Rethinking of Youth Politics and Cultures in Late Socialism*, Manchester 2017, p. 149.

⁵² G. Tomc, "Comrades, We Don't Believe You!", op. cit., p. 203.

⁴⁵ Si decide qui di citare la versione inglese del videoclip perché non esiste l'equivalente della versione originale in sloveno. I testi delle due versioni, tuttavia, non differiscono l'uno dall'altro, in quanto la versione in inglese è una diretta traduzione della versione in sloveno.

⁴⁶ "Un passo a sinistra, / un passo a destra. / Un passo per agire, / un altro per reagire. // Il colore bianco è per la neve, / il colore nero è per il buio. / Non c'è motivo di farsi prendere dal panico, / perché sappiamo tutti cos'è la paura".

quanto era effettivamente accaduto all'interno della scena alternativa slovena. I Lačni Franz già nel 1987 avevano inciso, in versione esclusivamente live, la *Zdravljica* ["Brindisi", France Prešeren, 1844], l'inno sloveno attuale (all'epoca l'inno della Repubblica Socialista di Slovenia era *Naprej, zastava slave*, composta da Simon e Davorin Jenko nel 1860), cantando versi che nel contesto di tensione politica e di rivalsa nazionale slovena assumevano un significato simbolico non indifferente, in quanto inneggiavano a una patria slovena e non jugoslava:

[B]og našo nam deželo,
Bog živi ves slovenski svet,
Brate vse,
Kar nas je
Sinov slovenske matere!⁵³

Quanto avvenuto durante il processo ai quattro del 1988 fu quindi visto come un segno del militarismo di Belgrado e come una minaccia per l'esistenza dello stesso popolo sloveno. Spaventava, in particolare, la durezza con cui Milošević stava affrontando la crisi del Kosovo⁵⁴. Durante un convegno alla Casa della cultura di Lubiana nel 1989, le forze politiche slovene espressero apertamente il proprio sostegno agli albanesi, venendo di conseguenza percepite come traditori agli occhi dei serbi⁵⁵.

Sul piano artistico-musicale, il punto di vista sloveno sulle azioni di Belgrado trovò espressione in diversi modi. I risultati più interessanti si ebbero, tuttavia, con le esibizioni e, più in generale, l'intera produzione artistica dei Laibach e dei Borghesia. Nel marzo 1989, durante un concerto a Belgrado, i Laibach entrarono in scena mentre alle loro spalle venivano proiettati filmati di propaganda nazista; al contempo, Peter Mlakar (un filosofo che collaborava col Dipartimento di filosofia pura e applicata all'interno della cornice del Neue Slowenische Kunst e che si esibiva, talvolta, assieme ai Labiach) si rivolgeva al pubblico in lingua serba, recitando un discorso sulla purezza e sull'onore dei serbi, sulla necessità di difendere le terre serbe, in un palese scimmiettamen-

to di Milošević⁵⁶. Mlakar alternava serbo e tedesco e così facendo tentava di trasmettere il messaggio secondo cui il nazismo era affine al nazionalismo serbo⁵⁷.

Discipline dei Borghesia rappresenta ancor di più, tuttavia, l'audacia e l'aperta opposizione al governo centrale di Belgrado della scena musicale alternativa slovena. Come afferma Dario Seraval,

Discipline era il nostro contributo alla campagna di Radio Študent. Hanno registrato molte versioni della canzone *Slobodane slobodom te zvali*, che parafrasa la canzone *Druže Tito, lju-bičice bijela*. La nostra versione è stata cantata dal coro dei bambini della scuola elementare di Vodice. Questa canzone parla del tentativo di imporre un duro dominio militare serbo sui popoli e sulle nazionalità della RSFJ⁵⁸, reso possibile da un nuovo culto della personalità che avrebbe dovuto sostituire quello di Broz.

Discipline inizia con una musica elettronica claustrofobica e angosciante, con pesanti colpi di batteria elettronica e con tastiere dalle tonalità fredde. Nel videoclip, si alternano immagini di varia natura: delle donne che lottano tra loro per il pane, un atleta che corre nudo brandendo un giavellotto⁵⁹ e degli ingranaggi che si muovono sopra di lui, giorni di un calendario che scorrono velocemente, tre silhouette femminili che uniscono le proprie mani alzandole al cielo, la scritta "Jugoslawien" immersa in oscure nubi, una bandiera della Repubblica Socialista di Serbia al contrario dietro a un filo spinato. Appare all'improvviso la croce con le quattro S (C) cirilliche, uno dei simboli serbi per eccellenza indicante "сам слога Србина спасава", "solo la concordia salva i Serbi". In seguito, nella canzone si ode un coro di bambini intonare una canzone dedicata a Milošević:

Slobodane, slobodom te zvali
Tebe vole veliki i mali
Dok se Slobo ovom zemljom šeće
Narod niko robovati neće⁶⁰.

⁵³ "Dio protegga il nostro paese / E tutto il mondo sloveno, / tutti noi fratelli / figli della madre slovena".

⁵⁴ J. Pirjevec, *Serbi, Croati, Sloveni*, op. cit., p. 308.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ S. Bell, *The 'Easthetics' of the NSK*, "European Journal of Theatre and Performance", 2019, 1, Special issue *Spectres of Europe: European theatre between Communitarianism and Cosmopolitanism*, <https://journal.eastap.com/2019/01/21/the-easthetics-of-the-nsk/> (ultimo accesso: 15.01.2026).

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia.

⁵⁹ La scena dell'atleta col giavellotto è un estratto del film *Olympia* di Leni Riefenstahl (1938), documentario sui Giochi olimpici di Berlino del 1936.

⁶⁰ "Slobodan, ti chiamano libertà / Ti amano grandi e piccini / Finché Sloba cammina per questo paese / Nessuno schiavizzerà il [suo] popolo".

In sottofondo viene mostrato un corteo organizzato dal presidente serbo, a cui si alternano le immagini di un carro armato che si avvicina alla telecamera. In sovrapposizione, oltre al simbolo delle quattro S, la scritta “we wait, guys”.

Discipline, composta in collaborazione con Radio Študent di Lubiana⁶¹, come ricordato anche dallo stesso Seraval, è particolarmente densa di significati. Per prima cosa, viene ripreso l'accostamento tra nazismo e nazionalismo serbo, riscontrabile ad esempio nei fotogrammi ritraenti il coro dei bambini: il coro viene messo in primo piano, non senza sarcasmo, in riferimento alla pratica di utilizzare i bambini nella glorificazione di un leader da parte dei regimi totalitari⁶². In secondo luogo, la bandiera serba con la stella rossa e il filo spinato alludono chiaramente alla soppressione dei kosovari di etnia albanese da parte di Belgrado⁶³. Oltre a quanto detto finora, nella canzone compaiono (e vengono pronunciate) due parole, “discipline” e “punishment”, che a loro volta riflettono una volontà di scimmiettare l'estetica e, soprattutto, le pratiche dei totalitarismi. Il carro armato e la scritta “we wait, guys” appaiono, in retrospettiva, come un oscuro presagio di quanto avverrà in Jugoslavia poco tempo dopo, simboleggiando al contempo un segno di prontezza da parte degli sloveni. Come i Lačni Franz cantavano “pazi tokrat, ljubica”, “stai attenta stavolta, tesoro”, ora i Borghesia ancor più chiaramente avvertono “we wait, guys”, “noi aspettiamo, ragazzi”, al corteo di nazionalisti serbi.

V. CONCLUSIONI

Le tematiche espresse nei testi dei Borghesia trovarono una concreta conferma negli eventi che si verificarono pochi anni dopo, nel 1991. Gli sloveni erano in vigile attesa: attraverso l'organizzazione di una struttura di intelligence parallela, la Manevrska Struktura Narodne Zaščite [Struttura di manovra

di difesa nazionale, MSNZ], e con un'ottima coordinazione con la Difesa territoriale⁶⁴, furono in grado di reagire abilmente contro l'Armata Popolare Jugoslava, i cui coscritti poco più che diciottenni non poterono nulla contro i ben preparati *teritorialci*⁶⁵. La Slovenia riuscì a evitare, dopo una guerra durata dieci giorni nell'estate del 1991, le distruzioni viste in Croazia, Bosnia e Kosovo e tentò di intraprendere un percorso di transizione in cui, nei sogni più ottimisti, sarebbe diventata una nuova Svizzera. In questo processo che, a posteriori, non ha affatto visto la nascita di un nuovo paradiso a ovest di Trieste, il ruolo delle subculture slovene è stato pesantemente ridimensionato. Percepiti come fenomeni avversi al sistema democratico, le espressioni subculturali (in primis la scena punk) e gli esponenti della scena musicale alternativa iniziarono a essere visti con ostilità dal sistema politico emergente, motivo per cui la loro importanza sul piano sociopolitico fu messa in discussione⁶⁶. Eppure, il loro ruolo centrale nel processo di democratizzazione e di risveglio della coscienza nazionale slovena è innegabile. Riflesso di questo è ad esempio l'inclusione dei Pankrti e, in generale, del punk sloveno nel manuale per insegnanti delle scuole elementari, medie e superiori *Osamosvojitve Slovenije* [L'indipendenza della Slovenia, 2008]. Nel testo, le subculture vengono descritte in termini positivi e, anzi, il loro ruolo nella lotta contro il totalitarismo e il centralismo di Belgrado è riaffermato e sottolineato⁶⁷. In questo modo, viene creata una retorica secondo la quale, in assenza dei Pankrti, degli Otroci Socializma, dei Laibach o dei Borghesia, il dissenso sloveno non avrebbe avuto la stessa risonanza e, probabilmente, l'approccio della leadership slovena avrebbe necessitato di profonde revisioni per contrastare efficacemente, ma soprattutto

⁶¹ V. Terzin, *Kritika ideološke konstrukcije identiteta socijalističke Jugoslavije u muzičkim videoradovima Venceremos (133) i Discipline grupe Borghesia*, “Život Umjetnosti”, 2014 (94), 1, 2014, p. 80.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ La Difesa territoriale era una forza paramilitare presente in ogni repubblica jugoslava, composta esclusivamente dagli abitanti di quella repubblica e avente il compito, in caso di guerra, di mettere in atto una guerra di logoramento in stile partigiano. In Slovenia, in Croazia, in Bosnia e presso i ribelli serbi, la Difesa territoriale fu l'embrione di quelli che poi divennero gli eserciti nazionali.

⁶⁵ Termine sloveno per indicare i soldati della Difesa territoriale.

⁶⁶ M. Ule – T. Renar, *Growing-up Slovenia in the Nineties*, “Družboslovne razprave”, 2000 (16), 32–33, Special issue *Mechanisms of Social Differentiation in Slovenia*, pp. 175–189.

⁶⁷ A. Gabrič et al., *Osamosvojitve Slovenije: priručnik za učitelje osnovnih in srednjih šol*, Ljubljana 2008.

apertamente, Belgrado (e più in generale il socialismo jugoslavo). Il motto sloveno tardo-asburgico “La cultura sarà la nostra vendetta”⁶⁸ trova riscontro nello sviluppo della scena artistica e musicale alternativa slovena, che ha efficacemente rappresentato un’espressione dell’attaccamento alla cultura quale strumento di resistenza identitaria in contesti di marginalità, minaccia e risveglio nazionale.

www.esamizdat.it ◇ M. Jakovljević, “Nessuna speranza, nessuna paura”: la scena alternativa musicale in Slovenia alla vigilia della dissoluzione jugoslava ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 89-101.

⁶⁸ J. Pirjevec, *Serbi, Croati, Sloveni*, op. cit., p. 234.

◇ “No Hope, No Fear”: The Alternative Music Scene in Slovenia on the Eve of the Dissolution of Yugoslavia ◇

Marco Jakovljević

Abstract

This paper aims to analyse the role of alternative music in Slovenia in the 1980s, on the eve of the dissolution of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. In the 1970s, Slovenia was the cradle of the Yugoslav punk and new wave movements. During the second half of the 1980s, alongside the Kosovo question and the rise of Slobodan Milošević, the Alpine country also played a key role in the crisis that would lead to the dissolution of the federation, due to its differences with Belgrade. Musically, this was expressed through the work of various groups and collectives who, despite belonging to different genres, captured the fears, feelings and anger of Slovenians, as well as the changes in the country, during that difficult period, which culminated in the entry of federal tanks into Slovenia in June 1991.

Keywords

Alternative Music, Yugoslavia, Punk, Subcultures, Slovenia.

Author

Marco Jakovljević (San Benedetto del Tronto, Italy, 1997) is a PhD candidate in Literary and Cultural Studies at the Department of Comparative Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. His research focuses primarily on coming-of-age novels set in the 1990s in Croatia and Slovenia, as well as on pop culture, subcultures, and activism in Yugoslavia and the post-Yugoslav space during the 1980s and 1990s. Since April 2024, he has been collaborating with the Institute of Ethnology and Folklore Research in Zagreb on the project *Infrapolitical Practices and Changes: From the 1990s to Lived Futures* (INFRA). He has participated in eight international conferences and has published three scientific articles, focusing respectively on Croatian Homeland war-related comics, on the relationship between nation-building and youth during the 1990s in Slovenian contemporary, and on the role of language as a weapon during the Slovenian Ten-day war.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Marco Jakovljević

Neofolk in Poland.

Between a New Religious Movement and Subculture

Adam Regiewicz

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 103-113 ◇

INTRODUCTION

THE ‘folk turn’ is a phenomenon affecting several cultures today. In Poland, the third wave of the ‘folk turn’, also known as the ‘peasant turn’, is currently underway. This raises the question of what makes the Polish incarnation of the ‘folk turn’ stand out. The first wave took place in the 19th century and was linked to the Romantic movement’s turn toward folk culture. Romantics eagerly drew on folk tales, fascinated by the people’s imagination and the dark, strange world of legends and fairy tales. Folklore attracted poets with its mystery, fantasy, vivid imagery, rich mythology, unspoiled freshness of feeling, and clear moral messages. Moreover, these stories were closely intertwined with songs and the music to which they were performed.

The second wave had a more political character and emerged after the war with the rise of communist rule. The communist government made peasant identity a symbol of the fight against the bourgeoisie, and folk and rural culture became a sign of opposition to the prewar intelligentsia. The official cultural narrative highlighted all that was associated with folklore as an expression of what was ‘truly Polish’ in contrast to Western culture.

After 1989, with the political transformation, there was a backlash against folklore in Poland. However, as Adam Leszczyński argues¹, Polish culture has predominantly peasant roots. The third wave of interest in folk culture emerged as a result of nostalgia, retro-mania, and also postcolonial reflection.

In the discourse that has been unfolding for nearly a decade, parallels are drawn between Polish serfdom and American slavery, both marked by brutality and dehumanization; a form of servile dependence is seen in Poland’s social relations between the upper class and the peasantry². This reflection has also embraced social and cultural issues: male behavioral structures, patriarchy, religion, and gender relations. In literature, there is a turn toward what is provincial, simple, and sometimes even crude or uneducated. “Neo-peasant” literature presents the countryside not only as the place where core values, traditions, customs, and folklore were shaped, but also as a symbolic space of being in the world³. Depicted through literature or scholarly discourse, Polish folk, rural, and provincial culture is shown here as an element of identity. This trend is evident in the new film adaptation of Władysław Reymont’s novel *Chłopi* [The Peasants], which has been widely acclaimed not only by audiences but also by critics.

In addition to their admiration of the visuals, which employed an experimental form of superimposing painterly aesthetics on the film frame, audiences were enthralled by the musical score. The soundtrack consists of a dozen or so songs based on folk chants and melodies played in completely new arrangements prepared by neofolk bands. Łukasz “L.U.C.” Rostkowski, a composer from Wrocław, invited artists associated with Polish traditional and folk music to collaborate on the film’s soundtrack, thus involving: Maria Pomianowska, the band Tęgie

¹ A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski*, Warszawa 2020; M. Rauszer, *Bękarty pańszczyzny*, Warszawa 2020; K. Pobłocki, *Chamstwo*, Wołowiec 2022; A. Leszczyński, *Obrońcy pańszczyzny*, Warszawa 2023; J. Kuciel-Frydryszak, *Chłopki Opowieść o naszych babkach*, Warszawa 2023.

² G. Borkowska-Arciuch, *Perspektywa postkolonialna na gruncie polskim – pytania sceptyka*, “Teksty Drugie”, 2010, 5, pp. 40-43.

³ The peasant revival is evident in contemporary Polish prose, including in novels by Maciej Płaza, Andrzej Muszyński, Jakub Małecki, Anna Ciarkowska, Weronika Gogola, Wioletta Grzegorzewska, and others.

Chłopy, Sutari or the legendary Kurpie singer Apolonia Nowak. The music for the film quickly gained an independent status as a cultural text and entered the charts of popular music. It followed in the footsteps of earlier successes by Polish singer Kayah, who, in the 1990s, recorded an album with Serbian musician Goran Bregović⁴.

NEOFOLK AND NEW RELIGIOUS MOVEMENTS IN POLAND

The success of the soundtrack to *The Peasants* is no coincidence. The artistic search focusing on combining modern sounds with Slavic folk tradition is a musical trend that has been extremely popular in Poland since the 1990s and produced its own distinct representatives. Initially, neofolk was primarily an attempt to incorporate folklore into popular music, especially rock (VooVoo)⁵, reggae (Trebunie Tutki and Twinkle Brothers)⁶ or electronic (Psio krew)⁷. Later, it took on a life of its own and became a way of expressing values other than those commonly accepted in Polish culture, with bands drawing on pre-Christian themes and beliefs that have been suppressed or covered up in Polish Christianised culture. The combination of anti-Christian pronouncements and music growing out of folk energy, like rock, is no accident. Analysing manifestations of folk anticlericalism in Polish lands, Michał Rauszer, writes that unrestrained music – capable of inducing trance-like ecstasy – is an expression of the libidinal element, and as such could not be accepted by a religion that imposes order, obedience, and moral purity:

Impetuous, passionate and making people forget their hard work for a moment, folk music in a dancing frenzy made everyone equal, above all depriving the authorities of control over people for a moment. For this reason, it was believed that such music – immoral, anarchic and breaking all conventions – must be the work of Lucifer⁸.

⁴ *Kayah i Bregović*, 1999, BMG Poland-PolyGram.

⁵ I am thinking here of Wojciech Waglewski's search for Ukrainian music (*VooVoo and Haydamaky*, 2009, Agora) and the tradition of Podhale (*Tischner* – an album recorded with the Terbunie-Tutki highlander band, 2007, Agora SA).

⁶ *Come Back Twinkle to Trebunia Family* (1994) and *Songs of Glory/Pieśni chwały* (2008).

⁷ Szumi Jawor Soundsystem (2007).

⁸ M. Rauszer, *Ludowy antyklerykalizm. Nieopowiedziana historia*, Kraków 2023, p. 29.

Neofolk, represented by bands such as Żywiołak, Leśne Licho, Radogost or Jar, grows out of the disobedience described above. It is not about rebellion, but rather a completely different way of thinking about humanity, nature and the world, derived from a different value system. The point of reference here is not the Polish tradition, anchored in the paradigm of Christian culture, but the Slavic tradition based on beliefs, customs, and behaviours representing the old native religion.

Songs in the spirit of neofolk are inspired by mythical stories derived from Slavic mythology and related rituals, such as the Kupala Night or the Midsummer Festival, when the birth of the sun (*Sol invictus* by Żywiołak) is remembered. The protagonists of these musical stories are forces of nature that personify the gods, hence many musical prayers are offered to the sun or trees. The themes of neofolk's musical tales are wrapped around folk tales, inspired by native legends and myths, as well as experienced festivals such as Kupala Night, when "they awake from their long sleep" (*Kupalnocka* by Jar), or Midsummer, when the birth of the sun is remembered (*Sol invictus* by Żywiołak). Besides, many musical prayers are offered to the sun (*Sons of the Sun* by Stworz) or the oak (*In the shadow of the great oak* by Radogost).

Neofolk is not just a musical trend seeking to express an old sound in a new format, but a new way of life, linked to both an ecocritical attitude toward the world and a postcolonial rejection of Christian cultural hegemony. This involves a return to pantheistic thinking, in which divine forces are discovered in nature. Adopting such an assumption makes it possible to negate the achievements of civilization to date, above all technology, in favour of a return to traditional pro-ecological ways of living. An expression of this attitude may be a return to herbalism and avoidance of pharmacology, resorting to magical solutions that make use of the forces of nature (sun, water, earth). Also included in this perspective are all activities in support of freedom and environmental movements (such as Greenpeace): fighting for the preservation of the natural environment,

opposing highway construction, rebelling against consumerism, big markets in favour of producing healthy food themselves, etc. The return to Slavic music became a way of returning to a certain way of life, known as neo-paganism or indigenous faith⁹.

The new musical practices entailed a new way of life closer to nature and the indigenous Slavic beliefs¹⁰. Neofolk, through its idea of music, became an expression of an ecstatic return to oneness with the cosmos – the universe. This music seeks ecstasy, the intoxication of the infinite, which can manifest itself in exhilarating music, in rhythm, in dance, in the madness of light and darkness, in the human mass. All of these can be found in the rituals performed by native believers. Music is meant to express a connection with the cosmos, to allow for the union of an individual human existence with the universe, to offer the possibility of dissolving one's identity in the realm of nature. Hence the turn toward rhythm, toward trance. The adherents of the native faith thus attempt to reconstruct the ancient, or rather early medieval, concept of pagan beliefs, creating their own vision of the past and referring to a particular worldview construct¹¹.

SLAVIC NATIVE FAITH

The Slavic religion is a religion of nature, based on the assumption that human beings are a part of nature, which is why the most important festivals are associated with the seasonal changes. Such gods as Perun the Thunderer, Svetovit (incorrectly

called Światowid) the god of heaven, war and harvest, Swarog the sun god and Mokosh – Mother Earth – embody the phenomena of nature. In the unusual confession *The Lechite Creed* from early 1990s, we find a very important connection between the natural world and religious thinking:

In the laws of nature, we constantly discover the divine causal forces of the world. All life happens according to these laws. It is our duty to obey them. We profess to live according to the laws of nature. To the Sun, the closest focus of the hierarchical, infinite, eternal and living Universe, we owe everything on our Earth. Together with the lands, waters, plants and animals, we are a part of it. Only the human being is aware of this; because of this, he bears an enormous responsibility. [...]

Body and spirit form an inseparable and mutually contingent whole. They are two sides of the same being. Lechites emphasise the equal value of both, striving for their equal and simultaneous perfection.

The all-embracing, homogeneous God-World – Glory to Him! Man's honoured vocation is to participate actively in this development and to constantly increase the value of life in order to make it better and more beautiful, to give it superior dimensions in accordance with the creative will¹².

The postulates of indigenous Slavic beliefs can be reduced to a few basic points. These are: naturalism, which consists of approaching life in accordance with the laws of nature, harmonising human life, attuning oneself to the rhythm of nature, living in harmony with one's nature and thus the nature of the universe; a holistic perspective; soteriology, understood as the pursuit of inner perfection, the unity of body and spirit; and pantheism (God-world).

It is difficult not to see the parallels with New Age postulates. Zbigniew Pasek, analysing the similarities between Polish neo-paganism and the spirituality of the New Age, mentions: the conviction of the equality of all cultures and religions (apart from Christianity, which is treated with hostility); the cult of nature as Mother Earth; individualism and the related cult of freedom; a holistic perception of reality; the rejection of external systems of orders and laws in favour of morality inscribed in the nature of man (you can do everything without hurting others); and progress understood as the strengthening of one's own creative powers¹³. What Polish neo-paganism

⁹ In order to avoid negative connotations, I refer to 'indigenous faith' although such terms as neo-paganism, modern pagans, or followers of traditional religions are also in use. The literature uses the term neo-paganism as a name to describe contemporary religious movements referring to pre-Christian European religions. See: M. Strutyński, *Neopogaństwo*, Kraków 2014, pp. 9–14.

¹⁰ The interpenetration of these scopes stems from the tradition of Slavic neo-paganism, the roots of which lie in the 19th century. A special role was played here by Zorian Dołęga-Chodakowski, who, in his treatise *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, linked Poland's chances of regaining freedom with a return to pre-Christian sources and the Slavic community, which had been broken up and weakened by Christianity precisely. See: Z. Dołęga-Chodakowski, *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem i inne pisma*, Wrocław 1999.

¹¹ I skip here the national theme, which is important for neofolk and native believers, and which often docks neo-pagan identity by linking it to nationalist tendencies, e.g. the Nazi idea or Pan-Slavism.

¹² Z. Pasek, *Neopogaństwo w Polsce a duchowość New Age*, "Państwo i Społeczeństwo", 2008, 4, p. 206.

¹³ Ibidem.

has in common with New Age spirituality are therefore the following features:

- the need for religious experience as spiritual unification rather than striving for the primacy of one religion;
- the worship of nature, of which humans are an integral part;
- an openness to individual development and fulfilment of needs;
- an understanding of the world as a material-spiritual whole;
- soteriology, understood as personal growth and strengthening one's creative powers;
- the laws of nature, conceived as a universal principle, and the only laws to live by;
- strong emphasis on the individual's responsibility towards fellow human beings and history.

There is no doubt that adherents of the indigenous Polish Church, and, more broadly, sympathizers of neo-paganism immersed in a romantic vision of mythical history, are today a part of a very tangible phenomenon¹⁴, which is both religious and cultural. With regard to Neofolk music, the latter seems to be of greater interest. In this sense, one would have to look at the circle of indigenous Slav believers and their manifestations – neofolk, Slavic (Wiccan) festivals and the accompanying fantasy literature – in the context of the following: subculture, counterculture and alternative culture¹⁵, and thus three components of a process that separates itself from hegemonic culture.

NEOFOLK AS A SUBCULTURE

The most expressive form of action against the dominant culture is subculture. I use the word 'expressive' because subculture manifests itself mostly through external forms of opposition¹⁶. It is about

mostly external (though not necessarily superficial) ways of representing one's distinctiveness. These usually include a certain way of dressing, the type of music listened to, characteristic daily habits, and the places that define the meeting space. A subculture is, therefore, a segment of social life centred around a specific criterion: ethnic, professional, or – in the case of neo-paganism – religious and worldview. It is lifestyle with its externalized signs of behaviour that makes it possible to determine membership to a certain ideological community. Behaviour and values intersect in this space, as values are located in ideologies and worldviews and these are externalized through lifestyle. Lifestyle, with its outward signs of behaviour makes it possible to determine membership of a certain ideological community¹⁷. Let us now look at this issue in the context of neofolk.

Neofolk music is a combination of references to early music traditions using folk instruments (basetla, hurdy-gurdy, violin, pipes, czynele)¹⁸ with electronics or even metal sounds. Content-wise, neofolk artists are fascinated by the common heritage of Europe, particularly its pre-Christian dimension, free of Judeo-Christian influences. Many neofolk musicians (such as Laboratorium Pieśni, Sutari, Dikanda, Żywiołak in Poland, many others in Europe such as British Sol Invictus, German Forseti and Finnish Tenhi and many other Nordic bands) express their fascination with a spiritual Paneuropa, a Europe based on indigenous values, hence the references to pre-Christian mythologies or pagan ritual

language, style or leisure activities is emphasized. P. Piotrowski, *Subkultura młodzieżowa. Psychosocial aspects*, Warszawa 2003, pp. 10-11.

¹⁷ A. Jawłowska defines lifestyle as not merely the sum of life's activities, but as their complex construction. It is like a form imposed on the totality of seemingly chaotic sequences of purposeful activities and habitual behaviours. In other words: the process of style formation is the process of giving a specific form to different types of activity and the consolidation of relatively stable relations between them. From this, it is clear that the behaviours constituting a particular lifestyle form a whole. They are not individual behaviours isolated from the others. A. Jawłowska, *Lifestyle and Values*, in *Styl życia: koncepcje i propozycje*, ed. by A. Siciński, Warszawa 1976, p. 207.

¹⁸ Basetla (or bass), is a Polish folk string instrument with a low range, shaped like cello. It serves a rhythmic function. 'Czynele' is another name for cymbals, a musical instrument consisting of two circular metal discs that produce a sound when struck together. It serves a rhythmic function too.

¹⁴ Scott Simpson of the Jagiellonian University reports that the number of active adherents is currently around 4000, plus an even wider circle of people interested in the religion and sometimes participating in rituals. S. Simpson, *Native Faith. Polish Neo-Paganism at the Brink of the 21st Century*, Kraków 2000, p. 151.

¹⁵ M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej*, Lublin 1999, pp. 14-15.

¹⁶ In defining subculture as a mechanism for distinguishing oneself from society as a whole, the role of external attributes such as dress,

themes. Many neofolk records are decorated with runic notations (like *Morgenstern – Fuego*, *Birke – Rytuały* (Rituals), esoteric motifs, glorifications of nature, and an adherence to traditional lifeways.

However, the focus here is not on the music itself, but the accompanying external ways of life of the communities creating or listening to it. On a musical level, Polish neofolk music emphasizes repetitive, almost trance-like rhythms intended to celebrate seasonal celebrations: Kupala (the festival of fire, water and love on the shortest night of the year, 21-22 June), Harvest Festival (21 September), Mid-winter Eve (on the winter solstice, 22 December) or Jarego (21 March, heralding the arrival of the spring deity of harvest). This is compounded by a distinctive style of dress that alludes to an anti-civilization (anti-technical, anti-machine nature of production) and an ecological way of life: linen dresses, hand-sewn sheep-wool slippers, and bast shoes. The girls wear dresses and flower wreaths on their heads. In their way of being, they evoke a dimension of sisterhood and brotherhood that brings their relationships closer to those of similar hippie communes. According to Norman Goodman¹⁹, such external representations are a kind of subcultural pattern that gives the group a distinct identity and style. This style is what distinguishes a subculture from the overall society of which it is a part.

Interestingly, this subculture of ‘indigenous faith’ is not defined by generational ties. Usually, when the components of subcultures are defined, attention is drawn to their generational factor, linked to the association of the subculture with social and moral rebellion attributed to youth. Marian Filipiak defines subculture as follows:

When a large number of individuals share similar problems and when, on the basis of common interests and aspirations, fairly permanent bonds are formed between peers who form norms, values and patterns that only correspond to and are valid for them, then a certain totality of these norms, values and patterns constitutes a subculture of a particular collectivity²⁰.



In neofolk, the generational factor does not play such an important role. People of different ages may belong to a subculture with a religious-ecological-pacifist orientation: in fact, this intergenerational experience is an expression of values such as tolerance, equality, subjectivity, or the idea of naturalness²¹.

If one were to go back to Milton Gordon's definition of subculture²², that is, the combination of mea-

¹⁹ N. Goodman, *Wstęp do socjologii*, transl. by J. Polak – J. Ruszkowski – U. Zielińska, Poznań 2001, p. 45.

²⁰ M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej. Wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Lublin 2003, p. 13.

²¹ Marek Jędrzejewski lists similar values valued by youth. M. Jędrzejewski, *Subkultura a przemoc*, Warszawa 2001, pp. 26-32.

²² Gordon defines a subculture as a combination of measurable social

surable social situations whose connection forms a functional unity exerting a holistic influence on the individual, territory and religious affiliation should be considered in the context of the neo-folk neo-pagan community. It is not so much a matter of territorial origin as a conscious choice of this rural – that is, natural – space. This is because the majority of participants in this peculiar subculture come from large cities (studies show that more than 70% reside in urban areas with populations exceeding 100,000), but they share a conviction of the need to escape from civilization, the city and, above all, the hegemonic culture based on the Judeo-Christian model. The territory referred to in the case of native speakers is therefore understood in intentional and volitional terms, not in ethnic terms. Indigenous beliefs thus become a category of belonging by choice, a kind of optionality, which is reflected in the educational level of this group members – more than 50% hold a university degree, another 30% have at least a secondary education²³.

Religious affiliation, in other words a worldview choice, very often involving abandoning ancestral faith and beliefs in favour of a new communal experience, is yet another related issue. This last indicator determines the practices of the neo-pagan subculture. It questions cultural achievements to date, or even deems them detrimental to human development. It rejects the social lifestyle considered to be universal with its values, such as work, earning money or the family, and its axiology and directions of development, including modernity²⁴. It seems, therefore, that we are dealing with a subculture of the alternative search type here. It is then not

surprising that the neo-folk and neo-pagan milieu is akin to countercultural activities with their alternative history festivals or fantasy festivals (e.g. the festival of Slavic culture “Rodzima Ziemia” or the festival of Slavic and Cistercian culture in Łąd).

NEOFOLK AS A COUNTERCULTURE

The phenomena discussed earlier bring the presented issues of neopaganism, expressed in neofolk, closer to the concept of counterculture. The concept of counterculture can be understood in two ways. Firstly it refers to a specific movement, constituted around 1969, which opposed the existing Western culture and which tried to lay the foundations for a new culture, liberated from cultural hegemony, proposing diffuse forms of social presence, adhering to alternative ideas of culture and living in a different way from the commonly accepted. Secondly it denotes a set of traits characteristic of nonconformist activities towards the norms of a given cultural reality. In this first sense, the term counterculture was used by Theodore Roszak in his book *The Making of a Counter Culture*²⁵ and was associated with a very specific social reaction to materialist Western culture. As a social movement it brought together a range of alternative activities under one name, providing the ideological underpinning for many of the subcultures emerging at the time. At the same time, it is important to note that the counterculture was not simply a reaction of the younger generation, but had support in intellectual circles, including poets, writers, artists, philosophers, and sociologists such as Norman Mailer, Gregory Corso, William S. Burroughs, Carlos Castaneda, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Norman Brown, Charles Reich, Paul Goodman, Allan Watts, Gridley Wright and others.

If one were to look at the assumptions of the neo-pagan movements, one could easily find in them the same postulates that accompanied the slogans of counterculture. Among the characteristic ideas, one could mention the concept of the return to the lost

situations, such as class position, ethnicity, territoriality, urban or rural residence and religious affiliation, which in combination form a functional unity exerting a holistic influence on the individual. M. M. Gorgon, *The Concept of the Sub-Culture and Its Application*, “Social Forces”, 1947, 2, p. 40.

²³ A. Barcikowska, *Autoportret polskich (neo)pogan. Prezentacja wyników badań ankietowych*, “Państwo i Społeczeństwo”, 2009, 4, pp. 25–28.

²⁴ Statements by participants confirm this recognition. See: A. Bukowska-Pastwa, *Być poganką – być poganinem. Odrodzenie neopogańskie we współczesnej Polsce*, “Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne”, 2011, 5, pp. 58–86; A. Barcikowska, *Autoportret polskich (neo)pogan. Prezentacja wyników badań ankietowych*, “Państwo i Społeczeństwo”, 2009, 4, pp. 23–44.

²⁵ T. Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Doubleday 1969.

unity of humanity, the natural world and the cosmos and the desire to restore the spiritual dimension of human existence, thus challenging the Western model of experiencing life in its material dimension. In this key, the entire system of Western civilization (particularly American civilization) based on institutional forms of social life, of which the family, school, art, mass media, language, conceptual systems, social roles, patterns of success and aspirations in life, and the churches (primarily Catholic and Lutheran-Presbyterian) were then questioned. The official policy, the promoted social and moral lifestyle, symbolized by the American dream, career, stability, and the patriarchal model of family and social life, was countered by ideas of pacifism, free love, nomadism, *flower power* and so on²⁶. Very similar assumptions accompany the ideas of neo-paganism today: opposition to the enormity of consumption, contestation of a hegemonic model of social life associated with the particular vision of the family and the patriarchal model, rebellion against the axiology based on the Judeo-Christian model, manifestation of religious-spiritual needs through a return to pre-Christian beliefs, evoking closeness to nature as an emanation of the divine element, escape from technology towards what is tangible and sensual, etc.

For many individuals, neo-pagan religions fulfil the above requirements. This is confirmed by the statements of native believers, who mention among the most important values: their own free choice, being in harmony with themselves ("I am glad that pagan beliefs are a difficult object to manipulate and cannot be institutionalized... many people who understand their freedom and value it greatly, finding strength and fighting spirit for themselves, in native pagan beliefs...")²⁷; respect for nature, worship of nature ("To live in harmony with Nature"; "Recognition of the sacredness of nature")²⁸; reference to the ethical message of the Slavs; worship of the gods, contact with them ("Paganism is freedom – some of us gravitate more towards the native gods [Svarog, Triglav, Weles and others] and others – myself in-

cluded – towards the gods of ancient Greece and Rome. My view is that paganism is the following: a natural state, because every society has arrived at polytheism on the way of its development")²⁹; tradition, the heritage of the ancestors ("Attachment to our old Slavic faith and the struggle for the survival of these beliefs")³⁰; constant self-development, spiritual development ("Self-improvement on the path of the Soul and Body")³¹; cognition, expansion of knowledge; opposition to Christianity ("For me, a return to native beliefs has a strong connection with the deep and painful experience of the Polish Church")³²; patriotism; celebration of festivals; experience of the sacred ("To believe in the metaphysics of nature, the cosmos and our existence, in the unidentified links and dependencies between our lives and a Greater Order")³³; neo-pagan religiosity's positive approach to human sexuality.

Scott Simpson listed eight main themes that are characteristic of Polish neo-pagans. These are:

- mythical imagination, an element of belief creation, reminiscent of artistic creation;
- 'rebuilding the ruins', understood as the meticulous restoration of ancient pagan beliefs;
- rejection of Christianity;
- monism-polytheism, a surprising ability to oscillate in beliefs between monism and polytheism;
- the balance of the masculine and feminine aspects of divinity;
- nature's religion;
- ties of 'blood and soil', attachment to indigenous traditions;
- immanentism, experiencing the immanent sacred, pantheism³⁴.

These phenomena, described within a framework of counterculture, could be understood not only as a process of separation from the mainstream, but also as a basis for constructing an alternative culture.

²⁹ A. Bukowska-Pastwa, *Być poganką – być poganinem*, p. 76.

³⁰ A. Barcikowska, *Autoportret polskich (neo)pogan*, p. 36.

³¹ Ibidem.

³² Ivi, p. 37.

³³ A. Bukowska-Pastwa, *Być poganką – być poganinem*, p. 76.

³⁴ S. Simpson, *Native Faith*, pp. 141-149.

²⁶ A. Jałowicka, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, pp. 8-13.

²⁷ A. Bukowska-Pastwa, *Być poganką – być poganinem*, p. 76.

²⁸ A. Barcikowska, *Autoportret polskich (neo)pogan*, p. 36.

NEOFOLK AS AN ALTERNATIVE CULTURE

The last element of the triad – alternative culture – is a fully developed proposal of new cultural patterns, which could be even more valuable. Importantly, it develops them through artistic creation, rather than through rebellion and disagreement with the dominant culture, which was the domain of earlier stages. The alternative culture phase appears to be the most mature stage of heterogeneous culture. Within it, the previous criticism of the existing world is gradually being replaced by attempts to create authorities, personal role models and positive behaviours. Alternative communities are oriented towards creative activity rather than attacking the old system³⁵. This circle should include not only all kinds of neo-pagan manifestos, peculiar confessions of faith of the indigenous Slavic churches, but also cultural representations of these values in the form of literature, music or holiday celebrations. Hence, the appearance of ‘Slavic villages’³⁶, inhabited in summer (due to weather conditions from May or June to the end of September) by adherents of this ideology, living in accordance with the values they have defined, without the use of technological achievements. Of course, one could say, following David Muggleton, that these are merely spectacular signs of an externally given style that resemble a fancy dress ball, a masquerade, ways of escaping into the fantasy of the past³⁷. Nevertheless, this way of life, accompanied by a change in behavioural style, with clothing, music, ways of making a living, values held, and so on, seems a substitute for what is termed alternative culture.

CONCLUSIONS

The popularity of neofolk as a musical, countercultural, and religious phenomenon draws on the Romantic tradition. In its narrative layer, neofolk taps into the same fascinations that fuelled the imagination of poets in the 19th century. Neofolk songs allow listeners to immerse themselves in a world of legends and fairy tales, where the main roles are played by wraiths, spirits, and forces of nature guarding the principles of social life. These are accompanied by a message well expressed in Polish Romantic literature by Adam Mickiewicz: “He who has never been human, no man will ever help”³⁸.

The Romantic foundation of neofolk’s appeal lies in its revolutionary character. The culture of Romanticism stems from the idea of revolution, which leads to the destruction of order. In relation to Hegel’s definition of history, Romanticism brings about a constant process of destruction and reconstruction, a continuous change in the form in which the world

³⁵ P. Piotrowski, *Subkultury młodzieżowe*, p. 11.

³⁶ The way the ‘villages’ operate is reminiscent of the essence of historical reconstructions, but in the case of the native believers it is not just about building a theme park or museum of antiquity, but about trying to live according to self-imposed rules in the spirit of the Slavs. See: A. Regiewicz, *Transkulturowe funkcjonowanie przestrzeni na przykładzie średniowiecznych rekonstrukcji historycznych*, in A. Regiewicz, *Medievalizm wobec zjawisk audiowizualnych i nowych mediów*, Warszawa 2014, pp. 176–201.

³⁷ D. Muggleton, *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, transl. by A. Sadza, Kraków 2004, p. 65.

³⁸ A. Mickiewicz, *Dziady*, II, Kraków 2019, p. 19.

is clothed; and this always happens violently. Mickiewicz himself defines this principle in his *Ode to Youth*, writing about a world that must shed its outer layer – skin, moss, bark. Counterculture emerges with the same intention. Challenging established order, questioning rules, and dismantling structure are just some of the elements shared by both Romanticism and the counterculture of which neofolk is an heir. Finally, neofolk expresses the Romantic vision of Pan-Slavism, emphasizing the unification of the world of spirits and people, of all religions and nations.

In his *Paris Lectures*, Adam Mickiewicz argued that the Slavic world had a specific mission toward the West: to bring spiritual culture, which, together with the technical achievements of Western civilization, would form a synthesis of the modern world. Alongside this “world of the spirit”, the Slavs offered a different understanding of nature than that found in the West – one based on a kind of covenant, a desire for closeness to nature, for understanding and humanizing it. Whereas Western man sought to subdue and dominate nature, the Slavic man strove to coexist with it, to find harmony. This covenant with the world, characteristic of the Slavs, was rooted in their eternal bond with the land, their agriculture, which requires sympathy toward all forms of life. Mickiewicz also saw in this attitude an inclination toward what is earthly, tangible, and material. He wrote that Slavic “poetry is wholly natural, earthly... It is plastic, visible, and tangible in its style”³⁹.

Despite this emphasis on the sensory, human element of Slavic literature, Mickiewicz also recognized a second, religious dimension that reached into a “naïve” experience of the world’s wonder. He saw it manifested in fairy tales depicting the relationship between the sensory and the supernatural worlds. These narratives, like “subsurface water”, flowed beneath the official culture, keeping alive Slavic tradition and spirit. This is linked to another quality: the mythologization of the world. This was not mythology in the form of a fixed set of stories ensuring the survival of Slavic religion preserved in folk customs

and traditions, but rather the ability to perceive in the world an element of wonder and divinity, an emanation of spirit. Mickiewicz wrote: “Among the Slavs, as I have said, the divine instinct, the spirit, is perhaps more developed than among any other people; hence their inclination toward all that is religious, deep, and sublime; hence their constant delving into the past and the future”⁴⁰. In this there lay the concept of the “spiritual man”, who feels a unity with the cosmos.

Can the culture of native believers, with which a peculiar subculture of neo-folk fans and neo-pagan sympathizers is coupled, therefore be considered a kind of alternative culture? It is certainly possible to find the traits of one of the three phases of development (subculture, counterculture or precisely alternative culture) in the representation of this the culture of indigenous Slavic beliefs. These are: the need to distinguish oneself from society as a whole through external attributes (clothing, language, style, way of spending free time); the manifestation of cultural distinctiveness through everyday behaviour, a lifestyle that rejects the generally accepted rules of functioning or valuing; the construction of an alternative worldview that can successfully replace the old order and be a point of reference for the created system of values, i.e. subjectivity, equality, tolerance, freedom, or to be precise, an alternative model of being in the world, escaping the capitalist, commercial, consumerist lifestyle.

Thus, an alternative culture reaching back to indigenous beliefs would be an expression of postmodern doubt, a kind of ‘no logos’ manifestation, an attempt to escape to a utopia beyond civilization. At the same time, the neo-pagan revival seems to be the result of a demand for a new form of faith, for a spirituality understood as going beyond hierarchy, institution, missionality, towards an inclusive image of the contemporary experience of the sacred. Neopaganism would thus be an expression of a post-secular searching that rejects institutional religious forms, but does not reject the very need for spirituality in human life. It is about the kind of religious experience that avoids institutionalising or even con-

³⁹ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, transl. by L. Płoszewski, in Idem, *Dzieła*, XI, Warszawa 1955, p. 182.

⁴⁰ Idem, *Literatura słowiańska*, X, p. 208.

cretising ideas, proposing a vision of religiosity without God, in which he is not so much rejected as reduced to some kind of force or sacrum. This type of religious thinking places the emphasis on the development of human possibilities, placing the human being at the centre of action. In this case, concrete religious experience is displaced by magical activities that attempt to manipulate supernatural forces through appropriate rituals⁴¹.

On the other hand, it is a vision of the world escaping complicated relationships towards the primordality of instincts, where there is no need to adhere to conventions, where there is ample freedom of moral behaviour. Joerg Fichte, analysing the contemporary popularity of making the past present, points out that it is perceived as a better past, a less complicated, natural world, full of mythical power⁴². The primordality of instincts appears to the contemporary individual, entangled in a number of addictions, subjected to constant self-control and social mechanisms of correct behaviour, as an alternative world in which one would decide to immerse oneself, at least for a while. This world appears as a place of escape, an alternative to modernity, a utopia: social, moral or religious. At the same time, it is a world from which it is quite easy and effortless to escape, to return to the previous order, to civilization. All one has to do is change.

www.esamizdat.it ◇ A. Regiewicz, *Neofolk in Poland. Between a New Religious Movement and Subculture* ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 103-113.

⁴¹ P. J. Śliwiński, *Kraina Wodnika i okolice*, Poznań 1998, p. 13.

⁴² J. Fichte, *The End of Utopia – The Treatment of Arthur and His Court in Contemporary German Drama*, in *Reading the Middle Ages. The J. A. W. Bennett Memorial Lectures*, ed. by P. Boitani – A. Torti, Perugia 1995, pp. 153-169.

◇ *Neofolk in Poland. Between a New Religious Movement and Subculture* ◇

Adam Regiewicz

Abstract

Following the collapse of communism in Poland, interest in folk culture and music emerged from the artistic explorations of alternative musicians in the 1990s. At the same time, bands with Slavic musical roots emerged alongside mainstream offerings that combined rock aesthetics with a highland feel. This gave rise to a distinct musical movement that sought to reinterpret the old sound in a new format. It soon became apparent that this new aesthetic was accompanied by a new lifestyle, linked to both an ecocritical attitude, ecology, and a post-colonial rejection of Christian cultural hegemony. Returning to Slavic music became a way of returning to indigenisation. At the same time, this new musical practice entailed a new way of life that is closer to nature and to the ancient Slavic traditions. In this article, I will discuss these religion elements and the moral life of neofolk circles.

Keywords

Neofolk, Poland, Music, Christianity, Ecology, Ancient Slavic Traditions.

Author

Adam Regiewicz is full professor of humanities at the Jan Długosz University in Częstochowa, where he is Head of the Literary Studies Department. His research focuses on the intersection between literary theory and comparative cultural studies, including transcultural research on mediocrity, audiovisual semiotics and anthropology, and the relationship between Christianity and literature, including kerygmatic culture. For the last few years, he has been working on a project called Cultural history of sound, which aims to determine the place of sound as an audio phenomenon in the cultural code. The series *Loud Pens* and *Cultural History of Noises* were initiated in this area. He has published articles and monographs on the musicality of literature.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Adam Regiewicz

**MUSICA E MUSICA NAZIONALE
NELLA RUSSIA IMPERIALE E SOVIETICA**

a cura di Anna Giust

Musica e musica nazionale nella Russia imperiale e sovietica: introduzione

Anna Giust

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 117-137 ◇

Questa antologia nasce con l'obiettivo di offrire una panoramica di argomenti di carattere musicografico (prima che musicologico) che partecipano del fenomeno di creazione o discussione dell'identità nazionale russa tra Otto e Novecento. Essa presenta in prima traduzione italiana una serie di contributi tratti da una produzione di ampio spettro, in lingua russa e tedesca (cfr. *infra*), che dalla pubblicistica d'epoca imperiale e sovietica, in un arco temporale che si apre con l'Ottocento inoltrato, si estende nell'epoca sovietica anche a documenti di carattere amministrativo. Più che un processo lineare completo nelle sue complessità, è qui proposta una serie di 'istantanee', che raccolgono momenti nella storia del pensiero inerente alla musica russa e sovietica, e che vorrebbero fungere da spunti di approfondimento per chi voglia avvicinarsi per la prima volta alla materia, sia dal punto di vista del musicologo cui la lingua russa è preclusa, sia da quello dello slavista che non abbia avuto modo sin qui di osservare l'ambito delle arti performative.

Le considerazioni che seguiranno vorrebbero offrire al lettore una prima guida a questi testi, delineando lo scenario che li produsse e fornendo qualche dato essenziale sull'esperienza biografica o sul posizionamento ideologico dei loro autori, per capirne il rapporto con l'oggetto di discussione. In ugual modo, esse puntano a estrapolare alcuni temi anche prescindendo, in qualche caso, dall'ordine cronologico nel quale essi si trovano qui esposti.

Partiremo innanzitutto dal presupposto che un'antologia porta con sé la necessità di selezionare da un bacino di possibilità decisamente ampio. A questo spettro di temi — che in buona parte rimangono ancora da esplorare — si è reso necessario applicare più filtri, che hanno comportato l'esclusione di al-

cuni ambiti, a partire da quello della musica sacra, legata a un ambito specifico che in epoca sovietica assume l'aspetto di un fiume carsico, e quindi meno atta a seguire i temi discussi in ambito profano. In questo contesto si è poi data preferenza alla musica d'arte su quella popolare: la prima è infatti il campo d'azione dei pensatori dell'*élite*, anche se — come vedremo — sarà proprio la possibilità di inserire la seconda nella cornice delle forme e pratiche colte a divenire oggetto di discussione in svariati tentativi di integrazione del folklore (essenzialmente il canto, prima rurale e poi urbano) nelle forme della tradizione europea, con un'apertura — quantomeno parziale — per la canzone, che in epoca staliniana divenne il banco di prova di questa fusione.

Di fronte all'impossibilità di seguire l'evoluzione del dibattito in merito a *tutti* i generi che rientrano nel dominio della musica colta, si è scelto di eleggere l'opera lirica, con affondi episodici nel campo della musica 'pura', gettando uno sguardo al genere specifico della sinfonia. Se è vero, infatti, che le pratiche musicali e le teorie estetiche che le circondano costituiscono un ottimo punto di osservazione del processo di *nation building*, soprattutto in un paese come la Russia, nel quale da sempre la cultura 'alta' è legata strettamente alla politica (per interesse o connivenza, comunità di intenti, coincidenza di figure rappresentative, o anche in opposizione ad essa), è vero anche che questa relazione si osserva particolarmente bene nel discorso che accompagna la vita scenico-musicale, sin dai tempi in cui l'opera in quanto genere fu importata nel paese, ovvero i primissimi anni Trenta del XVIII secolo. È probabile che ciò sia dovuto al fatto che nell'opera la musica è associata a temi chiaramente identificabili come soggetto e testo verbale (il libretto), ma è altresì vero che

sin dalle sue origini, prima ancora di attestarsi nel territorio russo, il melodramma aveva assunto una funzione di rappresentanza che l'aveva accompagnata dalle corti italiane a quelle dell'Europa, centrale e quindi orientale. Nel Settecento anche la corte dell'Impero Russo – apertasi programmaticamente all'Occidente – volle dotarsi di questo dispositivo di rappresentanza, per cominciare a orientarlo anche in senso nazionale una volta che il genere si poté dire stabilmente integrato nella vita culturale (ovvero dalla seconda metà del secolo). Ciò aveva favorito inevitabilmente anche lo sviluppo di bisogni specifici a quel territorio, destinati a svilupparsi in costante confronto con l'Occidente, e ad assumere nuove conformazioni con le rivoluzioni cui la Russia fu soggetta nella sua storia contemporanea.

Nei testi qui inclusi, le argomentazioni che più o meno consapevolmente partecipano del crearsi e del progressivo evolversi di riferimenti a un'identità culturale nazionale investono anche la musica sinfonica (sinfonia, poemi sinfonici, variazioni su temi tratti dal folklore) o corale (rielaborazioni di canti popolari), che pure, in particolare a partire dagli anni Trenta del Novecento, attrassero i teorici in quanto forme atte a incarnare la retorica patriottica attraverso organizzazioni tematiche complesse. Nell'ambito della musica da camera, le composizioni strumentali rientrano nel discorso solo in quanto frequentate da alcuni degli artisti chiamati in causa, mentre maggior spazio trova quella vocale, espressa nel *Lied* – che in russo ha equivalenti alternativamente nella *pesnja* o nel *romans* –, o nel canto popolare – ancora *pesnja* – rielaborato nelle forme più varie. Proprio questa sovrapposizione di termini nei passaggi tra varie lingue (che genera questioni traduttive di cui diremo poi) è già di per sé indicativa del continuo contatto tra gli ambiti colto e popolare, il che è senz'altro un elemento caratterizzante questo dibattito, differenziando la musicografia russa da quella occidentale.

Una selezione, quindi, non esaustiva, ma dalla quale trapelano istanze che, pur mutando a seconda del contesto specifico, costituiscono una sorta di *fil rouge* ricostruibile a posteriori (ma che offre, sottolineiamolo ancora, una visione non totalizzante).

Apprendo con la polemica sullo stato della musica d'arte nell'impero di Nicola I, per arrivare al tentativo di imporre un canone unico alla globalità dell'URSS, con periodici ritorni di aspirazioni messianiche, i materiali selezionati, spaziano tra aspettative nei confronti di specifici generi artistici, originalità e rispondenza a un carattere nazionale ipotizzato ed elaborato attraverso questo stesso dibattito, spesso incastonati nella griglia mentale del confronto con l'Occidente. Nel suo complesso, il discorso non appare omogeneo, ma torna periodicamente su dei 'punti caldi', oscillando tra adeguatezza, originalità, rispondenza alle aspettative di genere (artistico), bisogno di rispondenza a un immaginario autoreferenziale, aspirazione al riconoscimento in termini di adeguatezza, quando non di primato artistico-qualitativo. Questi ultimi punti sono costantemente confusi: si passa alternativamente dall'uno all'altro, lasciando trasparire la dipendenza della comunità prima russa e poi sovietica (nella misura in cui i 'nostri' autori la rappresentano) da quella internazionale (europea, ma anche globale dopo che le avanguardie inclusero anche referenti d'oltreoceano), insieme all'oscillazione tra piano artistico e rappresentativo delle opere e degli orientamenti artistici presi in esame.

◇

Il testo che apre la selezione trae indirettamente spunto proprio dal contenzioso con l'Occidente per il primato culturale – una battaglia che peraltro sembra essere percepita e combattuta solo da uno dei supposti avversari. Com'è noto, infatti, mano a mano che ci si inoltra nell'Ottocento, questo si configura come tasto dolente per i romantici russi, che sembrano quasi soffrire in misura intollerabile l'aver mancato l'invenzione dell'opera lirica, ovvero del genere che attraverso la diaspora italiana aveva costituito il modello di riferimento europeo (leggasi, a questa data, globale) sin dal Seicento¹.

¹ Ci furono peraltro aree dell'Europa in cui l'opera non attecchì nonostante fosse sostenuta da progetti a questo mirati: sul caso francese, ad esempio, è disponibile un'ampia bibliografia. Qui, tuttavia, piuttosto che fare un bilancio campanilistico dei meriti degli 'Italiani', si considera il punto di vista russo che emerge dalla pubblicistica considerata.

Dopo una serie di vicende a livello istituzionale, tale genere, che aveva ricevuto supporto crescente nei regni di Anna, Elisabetta e Caterina, perse temporaneamente il sostegno economico della Corona, che nella seconda parte del regno dell'imperatrice si vide affiancato un maggiore interesse verso *pièces* con musica su libretti russi (*opery komičeskie*). Tuttavia, se non fu ufficialmente presente a Corte tra il 1791 e il 1828 circa, l'opera non aveva perso il favore dell'*intelligencija* (soprattutto, ma non solo, di quella conservatrice), e proprio su questa base, molti furono i tentativi di ripristinarla a pieno titolo nella funzione di organo di propaganda e amplificatore della politica (culturale, ma non solo) dello Stato, ancora una volta partecipando di quanto si faceva nelle maggiori corti del 'concerto d'Europa'. In particolare, nel primo Ottocento il modello fu Vienna, dove la politica del cancelliere austriaco Metternich si vedeva sublimata nelle opere di Gioachino Rossini (1792-1868), il cui carattere transnazionale è già stato rimarcato a più riprese dalla comunità scientifica.

Nel 1836 il Grande Teatro di Pietroburgo, sede tradizionale degli spettacoli della compagnia d'opera italiana, fu sottoposto a un importante restauro², attuato nel quadro di una più generale ristrutturazione voluta da Nicola I con l'obiettivo di conferire a Pietroburgo lo statuto di grande capitale europea, sede di spettacoli degni della più alta tradizione lirica, nello spirito – appunto – della Restaurazione europea. Dopo una serie di tentativi dal successo altalenante ma generalmente tiepido, sarebbe stato lo stesso zar a occuparsi personalmente di procurare una *troupe* all'altezza di questo compito, facendo riferimento al tenore Giovanni Battista Rubini (1794-1854) per le pratiche d'ingaggio. Fu così che a partire dalla stagione 1843-44 si aprì a Pietroburgo una nuova era di opera italiana, con cantanti di fama internazionale, che godevano della personale protezione dell'imperatore e degli organi di stampa legati alla Corte, primo fra tutti il periodico "Severnaja pčela"

[L'ape del nord]. Questa compagnia avrebbe ripristinato il predominio italiano nei teatri russi, suscitando nei protezionisti dell'arte nazionale un livore che raggiunse la massima espressione nella ricezione di Giuseppe Verdi (1813-1901) nella seconda metà del secolo³.

Prima che ciò avvenisse, e più precisamente il 27 novembre (9 dicembre) 1836, l'opera d'esordio di Michail Glinka (1804-1857), allestita dalla compagnia *russa* aprì la stagione 1836-37, spiccando in una fase in cui nella capitale ne mancava (provvisoriamente, ma solo oggi possiamo constatarlo) una italiana; *Žizn' za carja* [Una vita per lo zar] si trovava quindi a riempire un vuoto, dando modo ai fautori dell'opera russa di credere nell'inizio di una nuova era. Proprio queste attese sono espresse nello scritto di Januarij Michajlovič Neverov (1810-1893), funzionario pietburghese formatosi all'Università di Mosca, pubblicista e autore di saggi critici e recensioni di opere letterarie e musicali.

La sua recensione dell'opera glinkiana tocca svariati aspetti⁴. Il primo è quello formale, ovvero di superamento di quei generi ibridi in lingua russa che si erano sviluppati secondo il modello francese dell'*opéra-comique*, ovvero senza giungere alla vera sintesi di musica, poesia e azione che invece veniva universalmente riconosciuta ai titoli del Belcanto italiano⁵. Il secondo, a sua volta legato al primo, è quello dell'accuratezza storica: le convenienze teatrali richiesero a lungo in Russia l'*happy end*, condizione che impediva di assurgere nel teatro musicale al genere drammaturgicamente più elevato,

³ Sulla compagnia d'opera italiana e il suo legame con la Corte cfr. R. Taruskin, *Ital'janshchina*, in *Defining Russia Musically*, Princeton-Oxford 1997, pp. 186-235. Sulle reazioni dei critici russi cfr. A. Giust, *La forza dell'amore, dell'odio e del destino: Verdi e l'opera italiana in Russia*, Parma 2024.

⁴ Ja. N. [Ja. M. Neverov], *O novoj russkoj opere Glinki "Žizn' za carja"*, "Moskovskij nabljudatel", žurnal enciklopedičeskij", 1836, 1, pp. 374-384, trad. it. di L. Martellozzo.

⁵ L'*opéra-comique*, genere francese sorto nei teatri delle fiere parigine, e per questo impossibilitato a incarnare uno spettacolo interamente musicale, che era prerogativa esclusiva dell'Opéra, affiancava dialoghi parlati in prosa a momenti musicali chiusi di forma strofica, dalla funzione spesso decorativa e da una connotazione del testo semplice e ingenua, atta a rispecchiare il carattere dei protagonisti. I soggetti di questi spettacoli raramente assurgevano al tenore della tragedia; anzi, il più delle volte seguivano la convenzione del lieto fine, cui seguiva una 'coda' moraleggiante espressa in forma di *vaudeville*.

² I lavori furono diretti dall'architetto Al'bert Ekaterinovič Kavos (1800-1863), figlio del compositore di origini veneziane Catterino Cavos (1777-1840, allora direttore della sezione musicale dei Teatri Imperiali), che in seguito avrebbe seguito anche la costruzione del Bol'soj di Mosca.

ovvero quello tragico. Ciò spiega la volontà di Neverov di sottolineare compiaciuto come il protagonista dell'opera glinkiana, Ivan Susanin, sacrificatosi per salvare zar e patria, *muoia* sotto i colpi degli avversari polacchi: in questo modo egli si guadagna una gloria da tramandarsi ai posteri, incarnati nella figura di suo figlio Vanja e del popolo riunitosi sulla Piazza Rossa a celebrare la memoria eterna del suddito e del suo gesto di fedeltà. Un elemento — quest'ultimo — che tradisce il rapporto di vicinanza del soggetto con il 'nazionalismo patriottico' di stampo uvaroviano⁶.

I meriti di Glinka, nel giudizio di Neverov, appaiono numerosi: ai già citati si aggiunge la capacità di supplire all'inefficacia del poeta collaboratore, Egor Rozen (Georg von Rosen, 1800-1860), e di aver saputo rendere musicalmente la 'russità', offrendo suoni che fossero "Russi, un'esternazione dell'anima Russa", al punto che il pubblico (russo) fosse attratto "istintivamente" dal grande talento del musicista, che quindi avrebbe smosso (finalmente) leve che nessuno prima di lui aveva saputo toccare, creando un'opera "popolare", capace di rispondere all'ormai longevo "bisogno di una musica che avesse carattere nazionale". Questo aspetto dell'opera si trovava, per Neverov, nel ricorso al canto popolare, fonte di melodie che già in precedenza erano state oggetto di sperimentazione, da parte di Catterino Cavos (cfr. n. 2), ma anche di Aleksej Verstovskij (1799-1862): l'apporto innovativo di Glinka sarebbe stato l'elevazione di questo a un'opera coesa, che superasse la frammentarietà lamentata nei tentativi precedenti, che lo utilizzavano in inserti di tipo citazionale senza un'integrazione ottimale⁷. È quindi su base estetico-formale che Neverov enfatizza il por-

tato glinkiano: il compositore russo sarebbe riuscito a integrare i vari elementi della musica colta con quella popolare superando la dicotomia che le separa sul piano strutturale (cfr. su questo il testo di Serov). In questo modo, avrebbe permesso a una tradizione russa di emergere ("Oggi possiamo affermare con orgoglio di avere un'arte nazionale"), e peraltro non solo localmente, ma anche a livello internazionale, riportando così la Russia in una posizione di vantaggio rispetto all'Occidente in termini di competizione sul piano culturale.

Analogo valore fondativo la storiografia romantica ha attribuito alla seconda opera del compositore, *Ruslan e Ljudmila*, la cui inaugurazione ebbe luogo sempre al Bol'soj di Pietroburgo il 27 novembre (9 dicembre) 1842, diretta da Karl Francevič Al'brecth (1807-1863). La ricezione immediata dell'opera, come nel caso precedente, non fu unanimemente positiva: vi furono evidentemente anche spettatori delusi, o quantomeno sconcertati di fronte a un'opera che si distingue dalla precedente per tipologia di soggetto e suo trattamento, e che parve ad alcuni non del tutto riuscita sul piano drammaturgico: un concerto in costume, con un'azione poco fluida, in uno scompenso che avvantaggiava la caratterizzazione stilistica dei personaggi.

Per di più, l'anno successivo alla Prima, una nuova *troupe* italiana primeggiò a Pietroburgo, provocando di lì a poco il trasferimento della compagnia russa da Pietroburgo a Mosca. Glinka per primo ne restò sgomento, rinunciando a imporsi nel panorama teatrale del suo paese, dedicandosi piuttosto a viaggi e soggiornando a lungo in Occidente in una sorta di esilio volontario⁸. Le disposizioni dei Teatri Imperiali (che — vale la pena di ricordarlo — facevano capo al Ministero della Corte, ed erano quindi espressione della volontà dello zar) avrebbero scatenato la reazione dei difensori del valore artistico della cultura patria, contro quelle che venivano lette come manifestazioni di una cieca esterofilia giunta al parossismo. Tra coloro che si espressero in questo contesto, protagonista fu senz'altro Vladimir Odoevskij (1804-1869), scrittore, compositore mancato

⁶ La letteratura su *Una vita per lo zar* è sterminata, e frequenti sono i riferimenti agli elementi che la legano alla celebre triade di Uvarov. Per comodità, rimando a M. Frolova-Walker, *National and Russian Music, From Glinka to Stalin*, New Haven-London 2007.

⁷ Sulle affinità che legano *Una vita per lo zar* di Glinka con la maggiore opera di Cavos, *Ivan Susanin* (1815), ho scritto in "Ivan Susanin" by Catterino Cavos and "A Life for the Tsar" by Mikhail Glinka: Comparing the Incomparable, "Cambridge Opera Journal", 2018, 1, pp. 60-102. Similmente, mi sono occupata degli elementi tematici vicini alla triade di Uvarov nel saggio "Ivan Susanin" Kavosa-Šachovskogo: predvestie teorii Oščial'noj Narodnosti v 1812 godu, in *Realii i legendy otečestvennoj vojny 1812 goda, Sbornik naučnyh stat'ej*, a cura di S. V. Denisenko, Sankt-Peterburg-Tver' 2012, pp. 154-171.

⁸ Cfr. *Le memorie di Michail Glinka, con allegati e saggi critici*, a cura di A. Giust, ora in preparazione.

e valente musicografo. La sua attività pubblicistica rispecchia la poliedricità della sua ispirazione: i suoi articoli hanno un profilo prossimo alla narrativa d'invenzione, ricorrendo spesso a espedienti letterari (cornici narrative fittizie e pseudonimi *parlants*) per mascherare quello che in realtà è un tipo di satira diretta *ad personam* contro i propugnatori dell'opera italiana, a sostegno, invece, delle *troupes* russa e tedesca⁹. In particolare, ingaggiò una vera e propria battaglia a colpi di stampa contro un interlocutore d'eccellenza, Faddej Bulgarin (1789-1859), redattore dell'“Ape del Nord” e sostenitore delle iniziative dei Teatri Imperiali che avevano invece carattere cosmopolita¹⁰. Bulgarin è con tutta probabilità da riconoscersi anche nel “tale” della fittizia *Lettera del signor Bičev – “Ruslan e Ljudmila”, opera del signor Glinka*¹¹.

Strenuo difensore della scuola compositiva russa, Odoevskij considerava il *Ruslan* e la precedente opera glinkiana alla stregua di pietre del paragone, capaci di costituire un nuovo paradigma nella migliore produzione europea. Come già Neverov, nella sua recensione fa di Glinka un emblema di originalità, autore di un nuovo ideale estetico da contrapporre a quello italiano allora dominante con l'obiettivo di rinnovarlo, giacché quello si troverebbe in un'*empasse*, in una stasi ormai incancrenita in ripetizioni di cliché fondati su melodie stereotipate e virtuosismo esteriore. Al mestiere degli italiani egli contrappone un tipo di ispirazione istintiva, qualità rara eppure capace di superare ogni imitazione, che invece avrebbe segnato la produzione musicale russa precedente a Glinka. Proprio a quel tipo di produzione, il compositore avrebbe “voltato le spalle”, rivolgendosi invece alle “melodie della propria terra natale”, valorizzando la loro “forza primigenia” e un “nuovo

tipo di melodia, di armonia, di musica per l'opera, dal carattere inedito” e “distintivo”.

In Odoevskij si osservano alcuni degli elementi tipici dell'estetica romantica, che lui stesso orienta in particolare alla realtà russa. Da uomo e scrittore, Odoevskij vede nella “forma illimitata e indefinita” della musica un canale privilegiato per raggiungere un'essenza altrimenti ineffabile; da ‘musicista pratico’, in virtù delle competenze tecnico-musicali e del suo impegno critico, Odoevskij è considerato ‘primo musicologo russo’, non solo perché erudito, ma in quanto pretende che il discorso sulla musica si svolga nel merito specifico della materia con cognizione dei suoi fondamenti tecnico-teorici, e che non si lasci spazio a commentatori dilettanti (il pubblico dei teatri, di cui Bulgarin era ai suoi occhi l'emblema, e che era in assoluto il più selezionato in termini di censo, ma anche di retroterra culturale), che invece di considerare l'opera in quanto tale, la confondevano con la sua interpretazione, in questo abbagliati dalle capacità pirotecniche dei cantanti. Da fruitore consapevole, egli individua proprio nel folklore musicale slavo — ed è chiaro che egli ha in mente essenzialmente quello russo — l'elemento capace di fungere da fondamento per un canone alternativo a quello italiano. Se con *Una vita per lo zar* Glinka dava inizio al filone tragico di un nuovo tipo di opera, con *Ruslan e Ljudmila* inaugurava quello dell'epopea fantastica. Ed è all'interno di questo schema che ancora oggi la storiografia russa sistematizza la produzione nazionale ottocentesca, riconducendo una produzione che fu in realtà più ampia e variegata a questi due indirizzi fondamentali, a dispetto dei nuovi approcci elaborati dalla musicologia internazionale.

La capacità di imporsi a livello internazionale e assumere valenza universale nello stesso contesto in cui gli operisti occidentali avrebbero esaurito le proprie risorse creative (!) è la base del messianesimo russo. Questa posizione, destinata ad essere assunta e ribadita con forza negli anni successivi da Vladimir Stasov e da svariati autori sovietici (cfr. *infra*), si rivelava in buona parte autoreferenziale e provinciale se messa a confronto con la realtà dei fatti: è vero che Glinka fu lodato mentre era ancora in vita da Hector Berlioz (1803-1869), che applaudi

⁹ Sull'impegno di Odoevskij come critico musicale cfr. J. S. Campbell, *V. F. Odoevsky and the Formation of Russian Musical Taste in the Nineteenth Century*, Glasgow 1985.

¹⁰ Cfr. A. Giust, *La forza dell'amore, dell'odio e del destino*, op. cit.

¹¹ Cfr. Plakun Gorjunov, tituljarnyj sovetnik v otstavke [V. F. Odoevskij], *Zapiski dlja moego prapravnuka o literature našego vremeni i o pročem (pis'mo g. Bičeva. — Ruslan i Ljudmila, opera g. Glinki)*, “Otečestvennye zapiski”, 1843, 8, Smes', pp. 94-100 (ma V. Odoevskij, *Muzykal'no-literaturnoe nasledie*, a cura di G. Bernandt, Moskva 1956, pp. 204-212), trad. it. di A. Lombardo.

pubblicamente ed eseguì la sua musica proprio a Parigi, allora centro della vita musicale europea¹²; è altrettanto vero, però, che proprio in relazione al fallimento del *Ruslan* è legata la rinuncia del compositore a partecipare alla vita musicale russa, dove – come si è detto – si continuavano a celebrare gli esponenti del Belcanto italiano accanto ai sinfonisti tedeschi. L'inadeguatezza, il carattere ancora acerbo della produzione musicale nazionale e la sua ancor flebile rilevanza nel panorama internazionale – argomenti che non potevano che irritare un portabandiera come Odoevskij – emergono nel testo successivo, *Compositori di Russia*, firmato da Anton Rubinštejn (1829-1894)¹³.

Con un esordio parigino da *enfant prodige*, Rubinštejn si era distinto innanzitutto come pianista dalle doti superiori, erede del virtuosismo lisztiano – funambolico e demoniaco, ma proprio per questo coinvolgente e capace di veicolare valori interpretativi essenzialmente soggettivi e individualisti. Visse a lungo a Berlino e poi Vienna, e mantenne contatti sempre costanti con alcuni dei maggiori musicisti europei (Liszt *in primis*), dei quali fu forse tra i russi l'unico vero interlocutore. Rientrato in patria, aveva impostato il Conservatorio di Pietroburgo (e poi quello di Mosca, alla cui direzione pose il fratello Nikolaj) secondo una mentalità accademica che, se andava incontro alle istanze odoevskiane rispondendo al bisogno di educazione, formazione e tecnica, tramandava un sapere di matrice italo-tedesca, a dispetto di qualsiasi particolarismo locale. All'interno di una selezione di musicografia russa, il suo saggio, che è essenzialmente uno stato dell'arte arricchito da una prospettiva storica, si colloca in una posizione singolare, in quanto frutto germanofono di un autore di origini ebraiche, il cui percorso formativo e artistico era orientato al massimo cosmopolitismo. Il suo punto di vista, espresso in una lingua 'altra' sulle pagine di una testata destinata ai lettori stranieri, frustrava le aspettative dei compatrioti nazionalisti, perché evidenziava il ritardo con il quale la Russia

procedeva sul piano musicale. Pur condividendo con i connazionali l'idea di una specificità musicale slava (“La musica come linguaggio dell'anima è congeniale ai russi più ancora che agli altri popoli slavi: il canto è per loro un bisogno vitale, sia durante le attività lavorative, sia durante il riposo, siano essi felici o tristi”; e ancora “il canto per i russi è una necessità nel senso più vero del termine”), proponeva una lettura totalmente opposta rispetto a colleghi come Odoevskij, Stasov e Serov del contributo del folklore alla musica d'arte, ritenendo sostanzialmente impensabile la fondazione di una scuola compositiva di qualche valore artistico sulla musica popolare: “Nei canti popolari russi, – scriveva – al di là della loro notevole bellezza, è insita, in virtù del loro piglio lamentoso e malinconico, una certa *monotonia* [il corsivo è mio – A.G.]”.

Da un lato, delle opere glinkiane egli nega la purezza in termini di ispirazione nazionale, evidenziando le “reminiscenze straniere” senz'altro presenti¹⁴; dall'altro, nega al carattere nazionale la capacità di assicurare efficacia sul piano estetico, definendo “infelice” l'idea di una “musica nazionale” in ambito operistico sulla base del fatto che “un'intera opera russa [basata sulla musica popolare] potrebbe difficilmente risultare godibile, in particolare all'estero, dove l'interesse nazionale viene meno”. La prospettiva messianica anticipata da Odoevskij e Neverov, che affidava alla musica russa un ruolo salvifico per la musica in generale, veniva confutata. Al tempo stesso, la rilevanza del giudizio europeo per i musicisti russi veniva ribadita, ma il bilancio era negativo, a causa dell'insuperabile scoglio della monotonia, e dell'autoreferenzialità dei musicisti russi.

Avendo lavato i panni sporchi della questione nazionale nella musica russa su una piazza internazionale come quella viennese delle “*Blätter für Musik*”¹⁵, Rubinštejn non poté che destare antipatia nei conterranei: se egli godette sempre di un certo

¹² Ne scrisse ad esempio in H. Berlioz, *Michel de Glinka*, “Journal des débats”, 16 aprile 1845.

¹³ Cfr. A. Rubinštejn, *Die Componisten Russland's*, “*Blätter für Musik, Theater und Kunst*”, 1855 (11 maggio, 25 maggio, 8 giugno), 29, 33, 37, trad. it. di F. Lazzarin.

¹⁴ A questo riguardo si vedano ad esempio R. Helmers, *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera*, Rochester 2014 e E. Petrušanskaja, *Michail Glinka i Italija, Zagadki žizni i tvorčestva*, Moskva 2009.

¹⁵ Il periodico “*Blätter für Musik, Theater und Kunst*” fu pubblicato a Vienna tra il 1855 e il 1874.

supporto da parte della famiglia imperiale (la granduchessa Elena Pavlovna in particolare) nel processo di istituzione dei due Conservatori e di alcune stagioni concertistiche, il suo cosmopolitismo gli valse l'esclusione quantomeno dal *pantheon* dei grandi della 'Nuova scuola russa' verso la fine del XIX secolo. Eppure, il suo punto di vista non può essere ignorato, in quanto rappresenta una voce (legga-si: un altro modo di essere, ovvero un'identità, in quanto musicista russo) non solo attestata sul piano della critica e della musica praticata, ma destinata a riemergere — come vedremo — all'inizio del secolo successivo.

Viceversa, in un discorso che tenderà a restare di pertinenza esclusivamente interna alla Russia, sarebbe stato il particolarismo a rappresentare la modernità che la Russia era in grado di offrire all'Occidente. Odoevskij aveva individuato il 'segreto del successo' in aspetti tecnici precisi che distinguevano la musica popolare da quella colta, racchiusi tutti in quella "scala intera" cui nel saggio sul *Ruslan* lo scrittore faceva un riferimento fugace, destinato a restare solo accennato. Essi diventano oggetto di studio nell'ampio saggio del compositore e critico Aleksandr Serov (1820-1871)¹⁶, qui inserito anche

a titolo esplicativo a vantaggio del lettore moderno. Se da un lato, infatti, è generalmente noto che nel corso dell'Ottocento il folklore musicale slavo sarebbe divenuto il riferimento principale di una specifica comunità di musicisti russi (evidentemente non tutti, considerando che il punto di vista di Rubinštejn non era affatto isolato, ma anzi dominante al suo tempo in Russia e in Europa), meno chiara appare ancora oggi la sostanza discriminante di un'opposizione tanto inconciliabile come quella tra musica popolare e musica colta. Il saggio di Serov tematizza questa problematica. Fu pubblicato su una rivista dalla durata effimera ("Muzykal'nyj sezon" fu stampata a Pietroburgo solo negli anni 1869-1871), nella quale il compositore aveva creduto di individuare la giusta sede per soddisfare il "bisogno impellente" dei russi di parlare del canto popolare. Se gli elementi tecnici per i quali la 'grammatica' del canto popolare si differenzia da quella della musica colta di matrice europea saranno difficili da intendere per chi non ha familiarità con il lessico della teoria musicale, la loro discussione mira a soddisfare il bisogno già evidenziato da Odoevskij di condurre il discorso sul piano della sostanza immanente alla disciplina.

Al lettore moderno non sfuggiranno invece i riferimenti seroviani al mondo tedesco, che paradossalmente tradiscono il carattere (ancora una volta) cosmopolita delle posizioni nazionaliste¹⁷. Anche Serov, come del resto Neverov e Odoevskij, non può prescindere dalla ricerca di un riscontro europeo, che mai troverà, spiegando questa indifferenza con un disinteresse che è in sé causa e conseguenza dell'ignoranza. Permanendo nell'alveo del romanticismo tedesco, egli raccoglie l'idea già odoevskiana sulla

¹⁶ Figlio di un funzionario del Ministero delle Finanze, Aleksandr Serov studiò alla Scuola imperiale di Giurisprudenza della capitale (1835-1840), dove conobbe e divenne amico di Vladimir Stasov (cfr. n. 20), che successivamente diventò un famoso critico d'arte e leader teorico del gruppo dei Cinque. Interessato alla musica, intrattenne rapporti con Michail Glinka (1842) e Aleksandr Dargomyžskij, e mentre lavorava come impiegato presso il Ministero di Giustizia (1840-1845) si formò da autodidatta e prendendo lezioni di violoncello da Karl Schuberth. In seguito, a causa di un trasferimento d'ufficio, continuò gli studi a Simferopol' (Crimea) dal 1845 e a Pskov dal 1848, dove si avvalse di un corso epistolare di contrappunto tenuto da J. Hunke. Qui compì i primi esercizi di composizione in ambito teatrale. Rientrato a Pietroburgo nel 1851, dopo aver esercitato per qualche anno l'avvocatura abbandonò gradualmente la professione giuridica, e abbracciò l'attività critica come corrispondente musicale della "Neue Berliner Musikzeitung" (dal 1856), e per "Journal de St.-Petersbourg", "Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik" e "Sovremennik". Nel 1856 ottenne un impiego come censore al Ministero delle Poste, che gli diede modo di viaggiare all'estero e di conoscere personalmente Liszt, Berlioz, Meyerbeer e Wagner. Con la moglie Valentina Bergman fondò la rivista "Muzyka i teatr" (Musica e teatro, 1867-1868), che tuttavia ebbe breve vita, e dopo soli diciassette numeri fu soppressa a causa di contrasti insorti con la Società Musicale Imperiale Russa. L'anno seguente Serov si riavvicinò alla Società, entrando nel comitato scientifico e diventandone in seguito presidente al posto di Anton Rubinštejn. Nel 1865 gli venne offerta una cattedra presso il Conservatorio di

Mosca, che egli tuttavia rifiutò, non volendo abbandonare la capitale; avrebbe comunque svolto incarichi di docenza di storia della musica prima all'Università di Mosca e poi in quella di Pietroburgo. Come compositore d'opera ebbe grande successo, iniziando brillantemente la carriera con *Judif* (Giuditta), inaugurata nel 1863 al Teatro Mariinskij. La seguirono *Rogneda*, inaugurata con enorme successo nel 1865 al Mariinskij alla presenza dello zar Alessandro II e coronata da ben settanta recite tra il 1865 e il 1870, e *Vraž'ja sila* (La forza nemica, 1867-1871), accanto ad altri titoli giovanili distrutti dall'autore stesso.

¹⁷ Qui è necessario ricordare che il nazionalismo di Serov non gli impedì di farsi, dopo aver ascoltato il *Tannhäuser* a Dresda, durante un soggiorno in Germania e Svizzera (1858-1859), attivo propugnatore in Russia delle idee di Wagner sul dramma musicale.

natura istintiva dell'ispirazione artistica, riconducibile a un tratto essenziale dell'arte popolare¹⁸: la peculiarità del popolo di essere illetterato, e per questo protetto, estraneo alla cultura 'alta', e quindi ancora capace di proporre motivi musicali "non sottoposti all'influenza della cultura musicale generale". Il canto popolare autentico sarebbe quindi caratterizzato, sul piano armonico e melodico, dal diatonismo (riconducibile al mancato uso della sensibile al VII grado della scala), che prescinde dalle regole di condotta melodica e armonica del sistema tonale dell'armonia funzionale. Un sistema è negazione dell'altro.

Da questa inconciliabilità deriva anche il giudizio negativo che Serov pronuncia sui tentativi di sfruttare artisticamente il folklore integrandolo nella *koinè* europea attraverso le tecniche di trascrizione e armonizzazione della tradizione eurocolta. Questo procedimento — incarnato nelle antologie di canti prodotte in Russia sin dalla fine del Settecento (Serov cita la celebre "antologia L'vov-Pratsch", che fu quella di maggior successo al turno di secolo¹⁹) e destinato a diventare un genere che Serov inconsapevolmente va quasi ad accreditare — viene criticato sulla base del materiale utilizzato ma soprattutto del suo trattamento, che ne falserebbe l'aspetto originario anche in relazione alla tecnologia disponibile: la notazione, declinata nelle categorie della scrittura ora classica ora romantica, ma parimenti inetta a rendere le peculiarità della tradizione orale. Una problematica in cui pare potersi intravedere un margine di analogia con le questioni ortografiche che puntellarono la storia della cultura russa, tanto che essa riemergerà in epoca sovietica: anticipando esiti futuri, vedremo infatti come la necessità di confrontare la musica 'classica' ormai consolidata in Russia con le tradizioni delle repubbliche extra-europee verrà condotta in parallelo a quella della scelta degli alfabeti per le lingue non slave, e ancora con la relazione tra le caratteristiche organologiche degli strumenti sinfonici e di quelli

etnici (cfr. V. Belyj, *Questioni di principio relative allo sviluppo delle culture musicali nazionali*, in questa antologia).

Prima di arrivare a quel punto, il ricorso al folklore nel suo potenziale innovatore costituirà uno dei due pilastri fondamentali del lavoro del gruppo dei Cinque e della 'Nuova scuola russa', che si consolidò a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento dopo una prima fase nella quale (tra gli anni Sessanta e Settanta circa) aveva rappresentato una sorta di *underground* alternativo alla dominazione italo-tedesca e alle sue istituzioni. Concretamente ciò comportò l'elaborazione di un canone (non a caso detto 'stile russo' — termine adottato però in Occidente), o meglio un pacchetto di strategie di elaborazione musicale adattabile anche a folklore di altra provenienza, a cominciare da quello orientale, con il paradosso che agli inizi del Novecento — complice l'impresa parigina dei Ballets russes — l'Oriente inizialmente percepito dall'orecchio russo come esotico avrebbe rappresentato proprio la Russia presso il pubblico europeo.

Ancora prima che questo paradosso si compia, sarà proprio Vladimir Stasov (1824-1906)²⁰ a stabilire un nesso destinato a consolidarsi in un nodo strettissimo tra folklore e realismo. Il modo dei Cinque di guardare alla realtà russa rappresentandola in aspetti che fino a quel momento non rientravano nell'orizzonte accettato sul piano estetico (in musica come in pittura, come emerge dal paragone con i pittori *peredvižniki* — ambulanti) diventa sostanza della loro arte, offrendole l'unica connotazione ora ammessa: il carattere popolare comportava necessariamente una resa naturalistica. Di queste due

¹⁸ Cfr. A. Serov, *Russkaja narodnaja pesnja kak predmet nauki*, "Muzykal'nyj sezon", 1869, 18; *Russkaja pesnja v ee protivopoloženii muzyke zapadnoevropejskoj*, "Muzykal'nyj sezon" 1870, 6 [A. Serov, *Kritičeskie stat'i*, 4, Sankt-Peterburg 1895, pp. 2217-2128], trad. it. di A. Giust e A. Ziggio.

¹⁹ In edizione moderna l'antologia si legge in *A Collection of Russian Folk Songs by Nikolai Lvov and Ivan Prach*, a cura di M. H. Brown - M. Mazo, Ann Arbor 1987.

²⁰ Figlio di un architetto, Vladimir Stasov fu critico musicale e d'arte, etnografo e archeologo. Compì gli studi musicali con Adolph von Henselt (Genzel't), e negli anni dal 1836 al 1843 frequentò l'Istituto di giurisprudenza, dove conobbe Aleksandr Serov (cfr. n. 16). Nel 1845 prese servizio presso la Biblioteca imperiale di Pietroburgo (oggi Biblioteca nazionale russa), e nel 1847 iniziò l'attività pubblicistica. Dal 1851 al 1854 visse all'estero al seguito del principe A. Demidov, di cui era segretario: a Firenze e Roma eseguì copie di manoscritti musicali antichi nella Biblioteca dell'Abate Santini. Nel 1856 fu elevato alla carica di bibliotecario della Biblioteca Imperiale, e nel 1872 direttore della sezione d'arte, incarico che mantenne sino alla morte, occupandosi prevalentemente di folklore. Prese parte attiva nelle polemiche musicali del tempo, come sostenitore dell'opera russa e come portavoce del gruppo dei Cinque.

componenti, il saggio di Stasov qui presentato²¹ argomenta partendo dalle difficoltà incontrate da questi innovatori presso le istituzioni artistiche ufficiali – Conservatori e Teatri Imperiali –, anche un poco esacerbate da una narrazione che intende sfruttare non poco certa retorica eroica.

I principi del canone kučkista (da *kučka* – mucchietto, nomignolo affibbiato da Stasov al gruppo, che comprendeva anche i compositori Milij Bala-kirev, Nikolaj Rimskij-Korsakov, César Cui e Aleksandr Borodin) parvero trovare un’incarnazione ideale nel *Boris Godunov* di Musorgskij (1869-1874), opera capace di incarnare la russità in quanto fondata su un soggetto patrio, su un libretto originato dal campione della letteratura nazionale Aleksandr Puškin (1799-1837), secondo modalità di redazione estranee alla tradizione italiana e create *ad hoc* dal compositore stesso, che lo aveva musicato ricorrendo al canto popolare e a un tipo di recitativo concepito per ricalcare la prosodia della lingua russa.

Resi assiomatici dall’elaborazione teorica di Stasov, questi postulati (o almeno alcuni di essi) appaiono smontati sulle pagine di un organo portavoce del modernismo russo, “Apollon”²². Nel saggio qui presentato, Vjačeslav Karatygin (1875-1925)²³, andava a frustrare la retorica di Stasov in merito al ruolo di Musorgskij in quanto continuatore storico di Glinka: come Rubinštejn negava a quest’ultimo autorevolezza sul piano della competenza tecnica, Karatygin segnala in Musorgskij la costante “mancanza di una solida preparazione musicale”, argomento che con-

cede margine al tema dell’originalità primigenia, ma indebolisce il portato messianico: come potevano dei musicisti (evidentemente dilettanti nel senso più deteriore) rivoluzionare il paradigma musicale internazionale ottenendo l’auspicato riconoscimento da parte del consolidato sistema occidentale?

Accanto a ciò, Karatygin neutralizzava il realismo dell’opera palesando la fragilità del nesso tra immagine e sua trasposizione musicale. Le caratteristiche tecniche che Serov aveva individuato come caratterizzanti il canto popolare russo (diatonismo e suo portato) appaiono applicate a immagini tanto diverse da quelle originarie, da impedire la loro associazione in via esclusiva a coloriti specifici: si trattava piuttosto di “interi ammassi di vivido idealismo, tragico *pathos*, mistiche passioni, immagini musicali di portata e profondità mondiale”. Queste parole inquadrano una lettura idealistica dell’ispirazione musorgskiana, e collocano Karatygin nella corrente già interpretata da Rubinštejn, ovvero tra coloro che Stasov definiva “esaltati e marci idealisti”.

Tra questi, Stasov aveva senz’altro in mente Anton Rubinštejn. Nell’articolo già presentato, il compositore – la cui formazione tedesca lo indirizzava più alla musica strumentale che a quella scenica – evidenziava l’inadeguato sviluppo della prima (“La musica strumentale (sinfonica e da camera) ha trovato sinora pochi adepti, in parte perché la comprensione di questo tipo di opere d’arte non si è ancora sufficientemente affinata nella massa del pubblico, in parte perché gli studi ad essa necessari non sono erogati nel nostro paese”). Tra i commentatori della propria generazione, egli si rifaceva all’ideale di musica ‘pura’ che, risalendo al più generale idealismo tedesco in ambito filosofico, era stato espresso da Eduard Hanslick (1825-1904) nel saggio *Vom Musikalisch-Schönen* [Il bello musicale, 1854], che interpretava l’opera musicale in termini di ‘pura forma’, da apprezzare con la sola facoltà dell’ascolto, al di là di letture biografico-sentimentali o psicologiche, e per questo restia a farsi associare a un programma (come nel caso del poema sinfonico) o a un testo librettistico²⁴. Hanslick considerava il

²¹ Cfr. V. Stasov, *Perov i Musorgskij (1834-1882 i 1839-1881)*, “Russkaja starina”, 1883, 38, pp. 433-458 [ma V. S. Stasov, *Stat’i o muzyke*, vyp. 3, 1880-1886, Moskva 1977, pp. 120-143], trad. it. di A. D’Auria.

²² Cfr. V. Karatygin, *Salambô Musorgskogo*, “Apollon”, 1909, 2, pp. 30-46, trad. it. di G. Polizzi.

²³ Vjačeslav Karatygin aveva studiato Scienze naturali all’Università di Pietroburgo, mentre prendeva lezioni di teoria e composizione musicale da Nikolaj Sokolov (1859-1922). Dal 1906 fu attivo come critico sulle riviste “Zolotoe runo”, “Apollon”, “Teatr i iskusstvo”, “Severnnye zapiski” e sui quotidiani “Reč”, “Naša gazeta”, “Sovremennoe slovo”. Dal 1915 insegnò storia e teoria musicale ai corsi della scuola privata di Evgenij Rapgof, e dal 1916 al Conservatorio della città (rinominata Pietrogrado), dove fu professore incardinato dal 1919. Fu autore di saggi su Skrjabin, Schubert, Musorgskij, il cantante Fëdor Šaljapin, Wagner (in particolare su *Parsifal*) e Richard Strauss. Collaborò con lo storico del teatro Vsevolod Vsevolodskij-Gerngross, ma fu anche compositore, di pezzi pianistici e musica incidentale.

²⁴ Cfr. E. Hanslick, *Il bello musicale*, a cura di L. V. Distaso, Palermo 2007 (ma anche Napoli 2025, trad. it. di M. Donà).

linguaggio musicale come estraneo alla logica del discorso verbale e indipendente da immagini visive determinate, e dotato invece di specificità non assimilabili a questi, e l'analisi di Karatygin sembrava dargli ragione.

Nel nuovo secolo, questa posizione troverà espressione anche nelle formulazioni teoriche di Leonid Sabaneev (1881-1968), figura di grande spicco più a livello teorico-critico che compositivo²⁵. Nei suoi numerosi scritti, molti dei quali dedicati a Skrjabin e a modernisti francesi quali Debussy e Ravel²⁶, egli

fu tra i primi russi a promuovere in patria il concetto di musica contemporanea, o — come si diceva allora — Nuova musica. Nel suo saggio qui proposto²⁷, che prende le mosse da pionieristiche ricerche nell'ambito della percezione musicale, Sabaneev ragiona su questioni di modernità a partire da concezioni idealistiche, ovvero dal presupposto che l'opera musicale e la musica si possano definire in termini esclusivamente acustici, intendendola come “organizzazione di suoni”, e respingendo la possibilità che la musica abbia modo di veicolare idee e servire quindi un'ideologia in modo strumentale, come si sarebbe tentato di fare negli anni che seguirono immediatamente l'Ottobre. In particolare, egli pensa ad alcuni dei (goffi) tentativi di rinnovamento dell'opera lirica attraverso l'inserimento di soggetti rilevanti nella retorica rivoluzionaria in classici preesistenti, di cui venivano modificati i libretti per consegnare ai Bolscevichi quello che era stato uno strumento di grande efficacia al soldo della Monarchia²⁸. Pur dichiarandosi sostenitore della causa socialista (il saggio data del 1924), Sabaneev respinge queste operazioni di riscrittura, che non potranno che deludere sul piano estetico chi — come lui — avesse ragionato a lungo sulla fusione tra gli aspetti verbale, scenico-visuale e acustico-musicale nell'opera d'arte. In questo senso egli parla di “penetrazione ‘disorganica’”, che genera un curioso fenomeno di musica vecchia applicata a nuovi soggetti, ma che non genera musica nuova, “contemporanea”, distinguendo nettamente i piani estetico-musicale e politico: “Per noi — scrive — una sola cosa è importante: tracciare un confine tra la letteratura d'agitazione nel contesto contemporaneo e l'idea di musica contemporanea in quanto arte per il futuro, in quanto piano sonoro organizzato proprio guardando al futuro, e non all'odierna, casuale composizione di destinatari, che non risponde affatto alle

²⁵ Critico, musicologo, compositore russo, Leonid Sabaneev si formò presso la facoltà di Matematica e Scienze naturali dell'Università di Mosca, e al Conservatorio della stessa città, dove studiò pianoforte con Nikolaj Zverev, teoria musicale e composizione con S. Taneev e strumentazione con N. Rimskij-Korsakov. Dal 1906 si dedicò alla composizione, alla musicologia e alla critica musicale, lavorando presso le redazioni di giornali e periodici di Mosca (“Golos Moskvy”, “Russkoe slovo”, “Utro Rossii”, “Muzyka”), di Pietroburgo (“Apollon”, “Muzykal'nyj sovremennik”, “Melos”) ed esteri (“Der Blaue Reiter”, “The Musical Times”, e altri ancora), e poi nelle redazioni di “Pravda” e “Izvestija”. Dopo il 1920 fu direttore dell'Istituto Nazionale di musicologia di Mosca (da lui fondato), e della Sezione musicale dell'Accademia di Belle Arti. Lasciata la Russia nel 1926, visse dapprima in Germania, a Parigi, a Londra e a New York, stabilendosi infine in Francia, a Villeneuve-Loubet (Alpes Maritimes). La sua attività presso varie istituzioni musicali sovietiche (tra l'altro l'Associazione della musica contemporanea, fondata nel 1923 insieme a Mjaskovskij, Asaf'ev, Sollertinskij e altri) fu segnata da positive aperture culturali. All'intensa attività letteraria, svolta sia in patria sia dopo il trasferimento in Occidente, corrisponde un catalogo musicale più limitato, oggi quasi totalmente dimenticato, nel quale si compenetrano riferimenti alla tradizione romantica tedesca (Schumann, Wagner, Liszt), l'attenzione per forme e stili del Sei-Settecento, insieme con elementi relativamente più aggiornati (Rimskij-Korsakov, Skrjabin). Tra le sue composizioni si ricordano il balletto *L'aviatrice* (Parigi 1928), la Cantata dall'Apocalisse di S. Giovanni (1907), l'oratorio *Rivelazioni* (1940), il poema sinfonico *Flots d'azur* (1936); Ciaccona per organo e orchestra; *Ecloga*; due Trii con pianoforte (1907, 1924); una Sonata per violino (1924), Ciaccona e fuga (1924), liriche e molti pezzi pianistici.

²⁶ Negli anni a cavallo della Rivoluzione, Sabaneev manifestò un vivo e originale interesse per la musica di Skrjabin: nel saggio sul *Prometeo*, tradotto per l'almanacco *Der Blaue Reiter* da Kandinskij e Hartmann (1912), accoglieva il senso mistico dell'esperienza estetica e delineava un processo di fusione delle arti che l'opera di Skrjabin aveva avviato. Tra altri saggi si ricordano *L'evoluzione dell'idea armonica* (Petrogrado 1915), *Skrjabin* (Mosca 1916, 1923), *Skrjabin e il fenomeno del suono-colore in relazione con la sua sinfonica luminosa “Prometheus”* (Petrogrado 1916), *A. N. Skrjabin* (Mosca 1922), *C. Debussy* (Mosca 1922), *La musica allo specchio: una ricerca estetica* (Mosca 1923), *La scuola nazionale russa* (Mosca 1924), *Storia della musica russa* (Mosca 1924, trad. tedesca a cura di O. von Riesemann, Lipsia 1929), *Ravel: una descrizione della sua attività creativa e un quadro della sua vita* (Mosca 1924), *Che cos'è la musica* (Mosca 1925), *La musica dopo l'Ottobre* (Mosca 1926), *La musica nel club* (Mosca 1926), *Modern Russian Composers* (New York, 1927), *Aleksan-*

dr Abramovič Kreyn (sic, Mosca 1928), *Taneev: pensieri sulla sua attività e ricordi della sua vita* (Parigi, 1930), *Music for the Films* (Londra, 1935).

²⁷ L. Sabaneev, *Sovremennaja muzyka*, “Muzykal'naja kul'tura”, 1924, 1, pp. 8-20, trad. it. di V. Anzante.

²⁸ Sarà questo il caso di *Una vita per lo zar*, trasformata in *Serp i molot* [Falce e martello], ma anche di *Tosca* di Puccini, divenuta *V bor'be za Kommu* [La battaglia per la Comune], *Les Huguenots* di Meyerbeer (*I decabristi*) e *Carmen* di Bizet (*Carmencita e il soldato*).

condizioni, né ai requisiti, di purezza di classe". In ragione delle specificità del linguaggio dell'arte dei suoni, la contemporaneità della musica starà, a suo avviso, nell'impiego innovativo dei mezzi stilistici, che egli non si azzarda a definire ulteriormente, ma che ricerca nella natura stessa della materia trattata: il suono e il rapporto di ciascun suono con gli altri nel contesto esclusivo dell'opera musicale, ovvero l'innovazione della tecnica compositiva.

Come era stato per Rubinštejn, per Sabaneev è dunque la modernità — completamente sganciata da qualsiasi idea di particolarismo o appartenenza nazionale — a diventare un fattore qualificante in termini di valore artistico. E non è un caso, giacché il suo saggio ci conduce dal contesto imperiale a quello sovietico, in cui, almeno nella fase iniziale, l'interesse per il folklore parve anacronistico, legato all'immagine di una Russia vecchia, rurale e patriarcale, alla quale si preferiva un carattere urbano più vicino alla classe operaia che aveva assunto il potere in Russia per esportare la rivoluzione sul piano internazionale.

A loro volta, i generi maggiori dell'epoca imperiale — sinfonia e opera — erano guardati con sospetto dai fautori di un'arte più accessibile di quella che soprattutto i modernisti avevano contribuito ad allontanare dal grande pubblico, e che richiedeva un'erudizione che non era alla portata della nuova classe che si affacciava alla cultura nella nuova, sovietica, realtà. Sappiamo inoltre che gli intellettuali manifestarono un rapporto problematico con il nuovo regime, mostrando nei suoi confronti una gamma variegata di atteggiamenti, dal rifiuto al sostegno più dichiarato. Ciononostante, le controversie precedenti non cessarono di affrontare nodi cruciali dell'identità culturale russa, ma penetreranno al contrario l'intera esperienza sovietica combinandosi con le complessità della nuova realtà, rinnovandosi ed estendendosi a tutto il territorio dell'URSS.

Nel dibattito che seguì immediatamente l'Ottobre, ma anche di tutta la prima metà del XX secolo, centrale fu senz'altro la figura di Boris Asaf'ev (1884-1949), teorico e critico di grandissima rilevanza, ancora rispettato dalla musicologia russa²⁹.

La personalità di Asaf'ev occupa una posizione di mezzo, destinata a rivelarsi per molti versi ambigua nel corso degli sviluppi successivi della sua carriera, che l'avrebbero portato, nonostante (e forse anche per) le pur presenti accuse da parte proletaria, a scalare l'amministrazione della vita musicale sovietica raggiungendo il vertice dell'Unione dei compositori e avvallando le censure che questa perpetrò prima negli anni Trenta e poi nel Dopoguerra. Prima di seguire questa evoluzione (o meglio, involuzione), noteremo che i suoi riferimenti alle masse richiamavano le istanze del canto popolare di ascendenza imperiale, che ora si adattavano alla nuova realtà assumendo le fattezze di un folklore urbanizzato con

stenne la preservazione dei valori tradizionali della musica russa ma anche l'apertura agli elementi innovativi della musica contemporanea europea. Avvicinatosi alla musica da autodidatta, tra il 1904 e il 1910 studiò composizione con Nikolaj Rimskij-Korsakov e Anatolij Ljadov al Conservatorio di Pietroburgo. A partire dagli anni Dieci, iniziò un'intensa attività di critico musicale. Rivestì importanti incarichi nella sua città natale, tra cui la direzione della sezione musicale dell'Istituto di Storia dell'Arte (l'odierno Istituto russo di storia delle arti) e, dal 1925, la cattedra di storia e teoria della musica presso il locale Conservatorio. L'anno dopo fondò la filiale leningradese dell'Associazione per la musica contemporanea, per la quale organizzò concerti che affiancavano giovani autori sovietici ai più importanti compositori europei del momento. Fino alla fine degli anni Venti, la sua attività rese Leningrado un ambiente ricettivo al modernismo musicale. La situazione cambiò con l'inizio del decennio seguente, con le nuove politiche staliniste, più propense a tagliare i ponti con la cultura occidentale, che comportarono la fine dell'associazionismo culturale nel 1932, sostituendo i gruppi con le Unioni di categoria. In questa fase Asaf'ev considerò più prudente non esporsi con degli scritti critici, dedicandosi quasi esclusivamente alla composizione: sono di questi anni alcune delle sue opere più note, come i balletti *Plamja Pariža* [La fiamma di Parigi, 1932] e *Bachčisarajskij fontan* [La fontana di Bachčisaraj, 1933, dall'omonimo poema di Puškin]. Il linguaggio musicale convenzionale di queste opere riflette in parte un allineamento ai dettami della politica culturale imperante, in parte una consapevole scelta stilistica. Nel 1943, lasciata Leningrado sotto assedio, si trasferì a Mosca. Qui diresse l'ufficio ricerca del Conservatorio e il dipartimento musicale dell'Istituto di storia dell'Arte presso l'Accademia delle Scienze dell'URSS. In questo periodo videro la luce alcuni dei suoi scritti più importanti, come il secondo volume del trattato *Muzykal'naja forma kak process* [La forma musicale come processo, 1947], il cui primo volume era apparso nel 1930, incentrato sul concetto di intonazione [*Intonacija*], col quale Asaf'ev intese gettare un ponte tra gli aspetti formali dei materiali musicali e il loro uso nella società. Negli ultimi due anni di vita presiedette l'Unione dei Compositori Sovietici. La sua adesione alla 'Risoluzione sulla musica' del Comitato Centrale del Partito Comunista (febbraio 1948), che faceva seguito alla denuncia dei maggiori compositori sovietici del suo tempo, resta un episodio controverso. Cfr. M. Locanto, *Asaf'ev, Boris Vladimirovič*, in *Musica contemporanea*, a cura di E. Assante e S. Cappelletto, I, Roma 2025, p. 184; E. Orlova — A. Krjukov, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev, Monografija*, Leningrad 1984; e molti altri.

²⁹ Boris Asaf'ev fu musicologo, critico musicale e compositore. So-

valenza modernizzante.

Nei suoi scritti degli anni Venti, — qui ne appare tradotto un dittico firmato con lo pseudonimo di Igor' Glebov e uscito sul manifesto principale del modernismo musicale: “Sovremennaja muzyka”³⁰ — Asaf'ev a sua volta si contrapponeva con forza a quei tentativi di rinnovare l'opera ‘dal di dentro’ in ragione dell'antica alleanza del genere con le autorità costituite. Per ragioni diverse da quelle avanzate da Sabaneev, egli pure evidenziava che lo spettro di una “crisi della musica” si palesava laddove essa cessasse di essere una “forza espressiva indipendente” da eventuali contenuti di natura ideologica che le si volessero indurre forzosamente.³¹ Tuttavia, non si identificava pienamente nelle posizioni dei colleghi modernisti, accusando i più intransigenti di mantenersi “in una condizione di orgoglioso isolamento”, di “arroccata cocciutaggine” manifestata attraverso il rifiuto di “allineare e raddrizzare le relazioni tra Stato, società, categoria sociale e arte del comporre”³². A suo modo di vedere, il loro atteggiamento comportava il rischio di emarginazione rispetto ai tempi, e di cessione della musica a conservatori fedeli a una dottrina accademica non più al passo con i tempi, oppure a “persone prive di principi, audaci giocatori d'azzardo che confidano nella ‘Provvidenza’, o astuti avventurieri camaleontici che ‘sanno il fatto loro’”. Come avevano fatto alcuni letterati, tra i quali ad esempio il poeta Aleksandr Blok³³, egli credeva che la nuova vita sovietica non lasciasse più margine alla contemplazione speculativa, all'arte fine a sé stessa, ispirata — ancora — all'idealismo; non accettava più “richiami romantici da crepuscolo autunnale” (probabile riferimento a Skrjabin e ai suoi imitatori), elementi autoreferenziali apparentemente riconducibili a fascinazioni tardoromantiche o espressioniste.

Bisognava invece scendere in campo, e produrre un'arte che rispondesse ai bisogni dell'epoca, e che

fosse quindi, innanzitutto, “comprensibile a tutti”. Asaf'ev per questo invitava gli artisti ad abbracciare la rivoluzione. Come? Nei propri articoli di critica egli pone ripetutamente in evidenza concetti quali ‘semplicità’, ‘trasparenza’ della scrittura, ‘diatonismo’, ‘chiarezza formale’, ‘equilibrio di proporzioni’, ‘armonia semplice’, alla maniera di Haydn, Mozart e Schubert. Parole chiave che sembrano ricondurre al fenomeno noto in Occidente come ‘neoclassicismo’, con particolare riferimento — *in primis* — a Stravinskij³⁴, e che necessitano, peraltro, di grande maestria a livello formale-compositivo, oltre che di un orecchio esperto per la fruizione³⁵. Nel contempo, tuttavia, egli evidenziava la “distanza che storicamente si [era] venuta a creare tra il concerto e la strada”: “A causa del prolungato vegetare nell'isolamento professionale, nelle sale da concerto e nei salotti, i musicisti hanno dimenticato a poco a poco quanto ampie siano le possibilità di impatto della musica sulle masse”. Mentre sollecitava i compositori a superare l’“aristocratismo”, e l’“isolamento soggettivistico”, li invitava a coltivare le grandi forme, come la sinfonia e l'opera, e a tenersi alla larga dalla banale volgarità di alcune iniziative nazionali-popolari.

Queste erano, al contrario, materia dei musicisti proletari, riuniti nella Rossijskaja asociacija proletarskich muzykantov (Associazione panrussa dei musicisti proletari, *alter ego* della RAPP in ambito musicale), e qui rappresentati dalla voce del compositore e attivista bolscevico Viktor Belyj (1904-1983)³⁶. Di lui riportiamo una trascrizione editata

³⁴ Sul concetto di neoclassicismo cfr. A. Quaranta, *Neoclassicismo musicale: Termini del dibattito italiano ed europeo*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi (Siena, 7-9 giugno 2001), a cura di M. De Santis, Firenze 2003, pp. 93-142; S. Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept Through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Ann Arbor-London 1988.

³⁵ Cfr. Igor' Glebov [B. Asaf'ev], *Tretij koncert Sergeja Prokof'eva*, “Sovremennaja muzyka”, 1925, 10, pp. 57-63; Idem, *Mjaskovskij kak simfonist*, “Sovremennaja muzyka”, 1924, 2, pp. 66-77.

³⁶ Nato a Berdičev, in quello che allora era il Governatorato di Kiev, Belyj si diplomò nel 1929 al Conservatorio di Mosca, dove aveva studiato con Nikolaj Mjaskovskij (1881-1950), per poi insegnarvi dal 1935 al 1948. In età giovanile fu membro del Prokoll e dell'Associazione panrussa dei musicisti proletari (RAPM). Nel 1939 divenne membro dell'Unione dei Compositori Sovietici, e ricevette il premio Stalin nel 1952; nel 1956 fu nominato Artista della RSFSR, e nel 1980 Artista del popolo della RSFSR. Tra le sue composizioni si ricordano svariati titoli di musica da camera: *Poëma per*

³⁰ I. Glebov [B. Asaf'ev], *Krizis ličnogo tvorčestva*, “Sovremennaja muzyka”, 1924, 4, pp. 78-85, trad. it. di E. Bianchi e Idem, *Kompozitory, pospešite!*, “Sovremennaja muzyka”, 1924, 6, pp. 145-149, trad. it. di M. Di Vita.

³¹ I. Glebov [B. Asaf'ev], *Krizis ličnogo tvorčestva*, op. cit.

³² *Ivi*.

³³ Cfr. A. Blok, *Intelligencija e rivoluzione*, in *L'intelligencija e la rivoluzione*, Milano 1978, pp. 59-74.

della relazione conclusiva tenuta alla prima assemblea sulla musica delle nazionalità, convocata dalla sezione artistica del Commissariato del popolo all'istruzione della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa per il 16 giugno 1931, e la trascrizione di un successivo intervento come capo-delegazione al I Congresso degli scrittori sovietici del 1934³⁷.

Questi due contributi ci proiettano negli anni Trenta, quando — sappiamo — la politica andò operando una serie di interventi sempre più invasivi in ambito culturale, che non poterono non toccare anche l'ambito musicale. Se si crede, infatti, che la musica, in tutta la sua ambiguità a livello contenutistico, e — per molti — irrilevanza sul piano della vita reale, sia stata sfiorata solo lontanamente dalle purghe che riguardarono ambiti artistici più noti come quello letterario, è necessario invece tenere conto che essa fu oggetto di attenzione ravvicinata da parte del Partito, che proprio a un compositore — Dmitrij Šostakovič (1906-1975) — al principio del 1936, per mezzo della notoria campagna stampa³⁸, rivolse le prime, inequivocabili accuse, minacce e richieste di conformarsi al canone del realismo socialista appena elaborato. Come questa sezione antologica nel suo complesso vorrebbe comprovare ulteriormente, la musica fu sempre, anche tristemente, al centro della discussione mirata a forgiare l'identità del paese.

I testi di Belyj mostrano come alcuni degli argomenti già presenti nel dibattito estetico dell'Ottocento e del primo Novecento siano passati all'epoca sovietica in nuova veste. L'intervento al Congresso del 1934 continua a riflettere — come già avevano

fatto Sabaneev e Asaf'ev — sull'approccio alla nuova realtà e al nuovo pubblico, nato con la rivoluzione (“Così come la letteratura, anche la musica, con il suo linguaggio e i suoi mezzi di espressione artistica, partecipa alla trasformazione della coscienza umana e alla formazione della psiche del nuovo uomo socialista. Inoltre, rappresenta uno strumento ideologico del proletariato nella sua lotta di classe”). Nella relazione di Belyj, l'istanza della modernità si combina con la necessità prima di tutto politica di gestire il rapporto con l'eredità, sebbene sempre “a condizione che ci sia un vero legame tra la musica e la realtà”, e quindi in continuità con le posizioni stasoviane. Belyj la ricerca nella tradizione locale piuttosto che nel rapporto con le avanguardie occidentali, cui evidentemente faceva riferimento Sabaneev. Contemporaneamente, il bisogno di riconoscimento del nuovo regime si combina con il preesistente bisogno di riconoscimento occidentale sul piano artistico: così, nei decenni a seguire anche la musica sarebbe stata utilizzata come dimostrazione del successo della politica sovietica *tout court*, offrendo a modo suo una versione ammodernata del messianesimo romantico³⁹. Il tentativo dei commentatori del secolo precedente di valorizzare le specificità autoctone in risposta al dominio del ‘sistema-musica’ occidentale d'importazione diventa con l'Ottobre “autodeterminazione delle peculiarità distintive” della musica sovietica: Belyj guarda quindi ancora al folklore, che però deve essere ridefinito in seguito alla mutata composizione sociale della comunità sovietica, in particolare dopo l'avvio dell'industrializzazione e le notorie persecuzioni ai danni del ceto contadino (che egli non menziona, ovviamente). Il saggio sulle *Questioni di principio relative allo sviluppo delle culture musicali nazionali*⁴⁰ mostra quindi nel suo farsi questo tentativo di ridefinizione. Da un lato esso mostra l'e-

viola e pianoforte (1921), una Sonata per violino e pianoforte e, per quest'ultimo strumento, Variazioni (1921), quattro sonate (1923, 1926, 1941, 1946), due fughe (1925), una *Liričeskaja sonatina* [Sonatina lirica, 1928], *3 miniatjury na baškirske temy* [Tre miniature su temi baschiri, 1939], *16 preludij na melodii narodov SSSR* [Sedici preludi su melodie dei popoli dell'URSS, 1947], *5 p'es na belorusskie narodnye temy* [Cinque pezzi su temi popolari bielorusi, 1950], *4 p'esy na temy Tadžikistana* [Quattro pezzi su temi del Tagikistan, 1955], *10 detskich p'es* [Dieci pezzi infantili, 1967]. Scrisse inoltre varie canzoni di massa, tra le quali si ricorda “Orlënok” [L'aquilotto, 1936].

³⁷ Tovarišč Belyj [V. A. Belyj], Intervento al *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej*, 1934, *Stenografičeskij otčet*, Moskva 1990, pp. 659-661, trad. it. di E. V. Pechenevskaya.

³⁸ [D. Zaslavskij], *Sumbur vmesto muzyki*, “Pravda”, 28 gennaio 1936, 27. L'articolo fu seguito da un secondo scritto dedicato al balletto di Šostakovič *Svetlyj ručej: Baletnaja fal'sh*, “Pravda”, 6 febbraio 1936, 36.

³⁹ Su questo punto, che non si è potuto seguire oltre in questa sede, si vedano, ad esempio F. C. Barghoorn, *The Soviet Cultural Offensive, The Role of Cultural Diplomacy in Soviet Foreign Policy*, Princeton 1960 e M. David-Fox, *Showcasing the Great Experiment, Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921-1941*, New-York 2012.

⁴⁰ V. Belyj, *Principial'nye voprosy razvitiia nacional'nykh muzykal'nykh kul'tur*, “Proletarskij muzykant. Organ Rossijskoj Associacii Proletarskich Muzykantov”, 1931, 6, pp. 1-13, trad. it di M. C. Cerilli e A. Giust.

mergere di un approccio alla materia che si vuole progressivamente sempre più scientifico: se da mero rimando ideale nelle primissime composizioni sette- e primo-ottocentesche à la russe già con Serov si era passati — attraverso le numerosissime raccolte di canti popolari compilate a scopo di uso artistico e consumo diletteristico — alla consapevolezza della specificità strutturale del canto popolare, qui leggiamo già dell'elaborazione di un moderno metodo etnografico⁴¹. Inoltre, se in epoca imperiale esso guardava al canto grande-russo e ucraino, e guardava al Caucaso come portatore di un esotico Oriente, ora il sistema di strategie elaborate dal 'mucchietto possente' nello 'stile russo' si vedeva esteso — secondo Belyj in versione "deteriorata" — ai singoli folklori delle repubbliche nazionali: "una venerazione passiva delle sue tradizioni, il pallido riflesso di una produzione florida e vitale dei compositori del 'Rinascimento' musicale russo". Ciò comportava misure di gestione comparata ed equa, e al tempo stesso necessitava di arginare potenziali movimenti reazionari e nazionalisti, o permetteva alla decadenza borghese di intaccare i generi "leggeri" ('lëgkij žanr': fox-trot da *café chantant*, musica pseudo-zigana, ecc.) che a quelli si presentavano come alternativa altrettanto centrifuga, essendo orientati essenzialmente a Occidente.

La questione supererà cronologicamente la Seconda guerra mondiale, per riproporsi nel Dopoguerra in una forma nella quale si intuisce il riconoscimento di un primato al folklore grande-russo su quello delle altre culture del composto sovietico. A partire dagli anni Trenta, infatti, il Partito promosse la strada del nazionalismo, discusso in termini teorici in un'ampissima produzione, che qui troviamo esemplificata negli interventi della *Discussione sull'appartenenza nazionale nella musica sovietica*⁴², che evidentemente riporta all'attenzione dell'opinione pubblica il complesso tema della *na-*

rodnost', riprendendo la via indicata dai romantici e il loro messianesimo. Il contributo che chiude l'antologia presenta il punto di vista di vari interlocutori: Nadežda Brjusova, sorella del poeta e scrittore simbolista Valerij Brjusov (1873-1924)⁴³, Lev Mazel⁴⁴, Lev Knipper⁴⁵ e Izrail Nest'ev⁴⁶.

Il testo della discussione, pubblicata su "Sovetskaja muzyka" [Musica sovietica], è denso di riferimenti a fenomeni effimeri e ancora poco noti alla musicologia, ma merita la lettura, se non altro in quanto conferma non solo la penetrazione stabile della politica nel discorso musicologico (i numerosi riferimenti a testi di Stalin e Ždanov, che fanno da contraltare alle citazioni leniniane nei precedenti autori), ma anche il mutato assetto dei rapporti tra le Repubbliche dell'Unione, a livello culturale come riflesso del livello politico. Mentre si ribadisce il bi-

⁴³ Nadežda Brjusova (1881-1951), musicologa, didatta per vocazione, prima della Rivoluzione lavorava al Conservatorio di Mosca. Insieme al proprio mentore Boleslav Javorskij (1877-1942), si unì al gruppo di professori che abbracciò la Rivoluzione nel 1924, partecipando ai lavori dell'Associazione panrussa dei musicisti proletari (RAPM), e svolgendo una serie di mansioni a livello di amministrazione della vita musicale.

⁴⁴ Lev Mazel' (1907-2000) fu musicologo e docente, professore del Conservatorio di Mosca. Nel 1930 concluse la facoltà di Matematica dell'Università e, al contempo, l'indirizzo di ricerca al Conservatorio di Mosca. Nel 1932 ottenne un dottorato sotto la guida di Ivanov-Boreckij. Dal 1931 al 1967 insegnò al Conservatorio, dirigendo (negli anni 1936-1941) la cattedra di teoria musicale dell'Università. Scrisse in materia di stilistica, analisi delle forme, sintassi, estetica.

⁴⁵ Originario di una famiglia tedesca russificata, Lev Knipper (1898-1974) era nipote di Ol'ga Knipper-Čechova, moglie del celebre scrittore. Aveva studiato con Glière al Conservatorio di Mosca, e negli anni Venti era stato membro dell'Associazione per la musica contemporanea (ASM). Nel 1930 aveva composto l'opera *Severnyj veter* [Il vento dal Nord], considerata come la prima opera riuscita su un soggetto sovietico. La sua fama è tuttavia legata al canto di massa "Poljuško pole" [Campo, campicello].

⁴⁶ Allievo del Conservatorio di Tbilisi negli anni dal 1928 al 1932, Izrail Nest'ev (1911-1993) aveva già al proprio attivo una collaborazione con il quotidiano della città natale, "Krasnaja Kerč'". Nel 1937 concluse l'indirizzo storico-teorico del Conservatorio di Mosca, dove proseguì gli studi conseguendo anche un dottorato. Nel biennio 1937-1938 diresse il quotidiano "Muzyka", e tra il 1939 e il 1941 fu segretario della rivista "Sovetskaja muzyka". Durante la Seconda guerra mondiale perse buona parte della famiglia, fucilata dai nazisti, e si iscrisse al PCUS. Ciò non gli valse da protezione contro l'accusa di cosmopolitismo che lo privò dell'incarico alla Radio di Stato. Negli anni 1954-1957 fu nuovamente a "Musica sovietica", e dal 1960 prese a collaborare con l'Istituto di Storia delle Arti di Leningrado, dove diresse per molti anni la sezione dedicata alla musica popolare dell'URSS. Scrisse su Bartók, Prokof'ev, Čajkovskij, Puccini, e firmò, oltre a numerosi altri studi, una *Istorija muzyki narodov SSSR* [Storia della musica dei popoli dell'URSS].

⁴¹ Belyj non usa ancora il termine etnomusicologico, diffusosi a partire dalla metà del secolo, e palesemente non ne ha le credenziali, concependo evidentemente le 'world musics' dell'URSS come qualcosa di 'primitivo' — un approccio considerato inadeguato sin dai tempi di Hornbostel.

⁴² Cfr. *Diskussija o narodnosti v sovetskoj muzyke*, "Sovetskaja muzyka", 1951, 2, pp. 34-45 trad. it. di T. Triberio e A. Giust.

sogno di accessibilità dell'arte attraverso il ricorso a un linguaggio semplice che faccia crollare ogni barriera tra compositore e pubblico (secondo Brju-sova "il compositore sovietico non si accontenta di 'rappresentare': la lingua popolare deve essere nella musica sovietica la lingua del compositore stesso. Non ci può essere confine tra il 'suo' e il 'loro' linguaggio"), il problema di quale sia questo linguaggio che preservi specificità e "universalismo" all'interno del contesto dell'URSS viene affrontato tentando una quadratura mutuata da analoghe riflessioni in ambito linguistico: secondo Mazel' (e il testo sacro di riferimento è il saggio di Stalin *Otnositel'no marksisma v jazykoznanii* – Sul marxismo nella linguistica),

È risaputo che il carattere nazionale della lingua letteraria russa non si manifesta affatto nella riproduzione di dialetti locali, di particolarità fonetiche locali, né nell'abbondante uso dei cosiddetti 'provincialismi', ovvero parolette ed espressioni regionali. Oggi tutto ciò è diventato ancora più evidente dopo i lavori di Iosif Vissarionovič Stalin sulle questioni di linguistica, che hanno sottolineato con tanta forza la differenza tra lingua e dialetto, e che hanno così bene evidenziato la portata della lingua popolare generale, comune a tutte le nazionalità.

Superando l'autodeterminazione, si mira ora a escludere i "dialetti" (senza peraltro meglio definirli) promuovendo invece una lingua comune, generale (*obščënarodnyj*) anche in ambito musicale, una lingua che in quanto "conseguenza del carattere nazionale del suo contenuto illustrativo e ideologico" (e quindi della vittoria materialismo sull'idealismo nel canone realista) abbia in sé "le proprietà essenziali dei vari generi popolari, nonché le molteplici interpretazioni di queste proprietà nella musica classica russa". Ancora una volta, per la natura sillogistica del ragionamento basato su elementi evidentemente inconsistenti, difficile è trovare, nel testo, una definizione della natura di questa lingua in termini di struttura ed elementi caratterizzanti: si fa riferimento al folklore urbano (definitivamente depurato dalle deviazioni segnalate da Belyj), ma recuperandone i tratti comuni a quello più antico, sottostante, autentico, ovvero quello rurale. Esso però non guarda al passato, e per questo non è retrogrado o reazionario come quello coltivato dagli eredi dei Cinque e condannato da Belyj: è ora inteso come immanente,

ma in una "concezione moderna" si ritrova "nelle canzoni di massa, nelle melodie con testi che parlano dei nostri giorni", giacché "il canto russo non è solo quello 'tradizionale, ancestrale' delle melodie rurali antiche" (Mazel'). Anche per Nest'ev i "cambiamenti non escludono affatto quei tratti armonici e melodici fondamentali che caratterizzano la comune cultura musicale nazionale russa", e "Le novità subentrate con l'era rivoluzionaria si fondono quasi sempre inscindibilmente con gli elementi musicali tradizionali, principalmente melodici, armonici, ereditati dalle vecchie tradizioni del canto popolare. Le novità completano, arricchiscono e rinnovano il comune linguaggio musicale nazionale, senza in alcun modo cancellarne i tratti artistici fondamentali, tradizionali, affinati nel corso di secoli". Si ritorna agli ideali romantici divenuti ora un "classico" (Nest'ev parla di "Esempi classici di questa nuova musicalità del canto russo") "utile a esprimere (riprendendo Asaf'ev) "coraggio militare e [...] resistenza di tutto il paese negli anni di massima tensione delle forze popolari e di crescita della gloria popolare", ma possibilmente senza "coltivare all'infinito quella sfera intonativa che riflette il passato del nostro popolo, nella sua percezione musicale", che può rappresentare un pericolo per la musica sovietica (Nest'ev).

Mentre propone di superare i tentativi di riproduzione oleografica del folklore con una produzione fresca che ne conservi i tratti fondamentali secondo la teoria dell'intonazione di Asaf'ev, Nest'ev riduce (forse inavvertitamente) *ad unum* le fonti cui i compositori dovrebbero guardare: esclusa "la lirica triste e lacrimevole, con le imitazioni servili della musica cosmopolita e da boulevard dell'Occidente",

Il nostro canto deve svilupparsi a partire da un'ampia sintesi artistica, da un'ampia tipizzazione degli elementi intonativi migliori, più progressisti e artisticamente completi, che si celano nel meraviglioso patrimonio dell'arte vocale popolare. Qui trovano spazio, in primo luogo, il folklore vocale contadino russo nelle sue forme più moderne, che si sviluppa insieme a tutta la nostra vita socialista, e il cosiddetto folklore urbano nelle sue migliori manifestazioni, e alcuni degli elementi intonativi dei canti democratici stranieri a noi più vicini, organicamente assimilati e assorbiti dalla nostra cultura vocale, così come quelle ricchezze melodiche che il nostro popolo ha ereditato dalla musica classica russa.

Con Mazel' in particolare anche il canto delle "pe-

riferie” dell’Unione è visto come “profondamente russo”, a significare — parrebbe — che il ricercato linguaggio comune altro non sia che quello grande-russo. Infatti, “Nella famiglia delle repubbliche sorelle, la cultura russa è una prima tra pari”, alla quale possono (devono) ispirarsi non solo le culture nazionali dell’URSS, ma di tutte le democrazie che vogliano prendere a modello l’Unione Sovietica.

Lo studio della pubblicistica degli anni Venti sembra far trapelare che nella veemente discussione che ebbe luogo a seguito della Rivoluzione, i vari interlocutori — proletari quanto modernisti — cercarono l’appoggio della nuova amministrazione, senz’altro per far fronte alle imprescindibili necessità (logistiche e finanziarie) di organizzare la vita musicale, ciascuno secondo i principi che riteneva fondamentali⁴⁷. Di conseguenza, l’oggetto della discussione — la musica, nei suoi aspetti immanenti o funzionali, e nelle sue caratteristiche di valore artistico, modernità, e/o eventuale appartenenza nazionale — uscì dal proprio consueto alveo (un fenomeno peraltro già visibile nell’Ottocento) per trovarsi esposta alla struttura amministrativa del Paese. Questo slittamento della discussione verso il piano extramusicale ne mutò le coordinate, anche in relazione (forse di causa e conseguenza insieme) alla nuova composizione socioprofessionale degli interlocutori. Fu così che negli anni Trenta, nei quali tutto il contesto culturale appare così fortemente politicizzato, amministratori e membri del Partito manifestarono l’evidente pretesa di prelazione rispetto agli ‘esperti del settore’ — compositori, musicologi, critici musicali, entrando a piedi pari nella discussione.

Sarà Andrej Ždanov (1896-1948), distintosi già al I Congresso degli scrittori sovietici nel 1934 come teorico del realismo socialista, incaricato di implementare il rispetto dell’orientamento culturale scelto dal Partito presso le comunità di artisti organizzate in Unioni a partire dal famigerato decreto “O perestrojke literaturno-chudožestvennyh organizacij” [Sulla ristrutturazione delle organizzazioni artistico-letterarie] del 23 aprile 1932. Mentre a parole attuava la parte costruttiva del programma attraverso il ca-

none del realismo socialista stabilito al Congresso, il Partito procedeva sostanzialmente con la censura dei non conformisti, fagocitando eventuali deviazioni (volute o meno che fossero) con l’accusa di formalismo.

In ambito musicale fu, tra altri, il teorico Lev Kulakovskij (1897-1989) a caricarsi del compito di offrire una formulazione teorica di questo (supposto) fenomeno sulle pagine della rivista “Sovetskaja muzyka” [Musica sovietica], deputata alla comunicazione ufficiale dell’Unione compositori, organo creato dal Partito nel processo di regolamentazione delle arti. Nell’articolo qui presentato⁴⁸, egli prende le mosse dalla già citata campagna denigratoria inaugurata nel 1936 ai danni di Šostakovič, che utilizzava appunto quell’etichetta associando argomenti di carattere estetico a elementi di ordine sociale (“formalismo borghese”). Approccio critico che focalizzava su elementi formali delle opere d’arte, il formalismo veniva fatto risalire alle avanguardie occidentali. Queste a loro volta vengono ricondotte ancora all’idealismo di Hanslick, letto attraverso il prisma di teorici quali Ernst Kurth (1886-1946) e Lev Konjus (1871-1944). Nella lettura di Kulakovskij, il formalismo per la sua natura astratta portava a coltivare concezioni altrettanto astratte tipiche della decadenza borghese. Tra queste, il neoclassicismo di Stravinskij avrebbe avuto a tutti gli effetti un ruolo importantissimo, continuando proprio negli anni Venti un interesse per la forma intesa in termini oggettivi, espresso in riferimento all’atteggiamento dell’interprete nei confronti dell’opera⁴⁹.

Ciò comportava l’allontanamento da ogni forma di realismo sulla base della “possibilità di ‘godere’ della musica a prescindere dal suo contenuto ideologico-emotivo”, e, di conseguenza, a una sorta di indifferenza, di a-moralità emotiva ed estetica (Kulakovskij usa il sintagma “onnivorismo musicale”) — dimensioni lontane dal canone sovietico e dai suoi tentativi di utilizzare l’arte per incidere sulla realtà.

Più che contribuire all’edificazione di una nuova

⁴⁷ Su questo tema si veda anche M. Frolova Walker — J. Walker, *Music and Soviet Power, 1917-1932*, Woodbridge 2012.

⁴⁸ L. Kulakovskij, *Zametki ob istokach formalizma*, “Sovetskaja muzyka”, 1936, 5, pp. 3-15, trad. it. di D. Bota.

⁴⁹ Si veda il noto articolo di I. Stravinsky [sic], *Some Ideas about My “Octuor”*, “The Arts”, 1924, 5, pp. 5-6.

estetica, Kulakovskij forniva una legittimazione teorica alla censura, permettendo al Partito di penetrare il mondo dell'arte senza lasciare all'interlocuzione margini che non fossero che di pura facciata. Le pesanti accuse rivolte a Šostakovič dovevano servire da esempio per chiunque mostrasse tendenze anticonformiste, ma anche solo chi in qualche modo risultasse estraneo al canone, che pure rimase sempre circondato da uno spesso alone di ambiguità, giacché nessun teorico sovietico seppe mai sostanziarlo con istruzioni operative concrete, mentre gli amministratori si limitavano a condannarne di volta in volta elementi che paressero inaccettabili.

Se la stretta sull'irreggimentazione delle arti si allentò durante la Seconda guerra mondiale (e l'accusato principale dell'ondata precedente, Šostakovič, fu temporaneamente riabilitato dalla Sinfonia n. 7), Ždanov diede nuovo (e più pesante) impulso alla vessazione delle arti a partire dal 14 agosto 1946, facendo pubblicare il notorio decreto del Comitato centrale del Partito "O žurnalach "Zvezda" i "Leningrad" [Sulle riviste "Leningrado" e "La stella"]", accusate di anticonformismo⁵⁰. Questa volta la musica fu l'ultima musa a esser presa di mira, dopo letteratura, teatro, cinema e filosofia. Il suo turno sarebbe arrivato nel 1948: in gennaio i musicisti furono convocati per ascoltare le reprimende di Ždanov al Soveščanie dejatelej sovetskoj muzyki v CK VKP(b) [Assemblea degli operatori della musica sovietica al Comitato Centrale del PCUS(b)]. Qui riportiamo la sua relazione⁵¹. Essa è sostanzialmente un elenco degli errori commessi dai compositori a partire dall'allontanamento dall'insuperabile eredità classica fino al conseguente affidarsi a un formalismo estraneo all'arte sovietica, estraneo all'ambito di ciò che sarebbe umano, nell'inseguimento di decadenti mode occidentali: individualismo ed espressionismo, formalismo e grottesco.

Il 10 febbraio 1948, tale reprimenda venne ripresa nel decreto *Ob opere "Velikaja družba" Vano Muradeli* [Sull'opera *La grande amicizia* di Vano Muradeli] ufficializzato sulla "Pravda"⁵²: l'opera, ambientata nel Caucaso settentrionale ai tempi della Guerra civile, era accusata innanzitutto sul piano della correttezza storica, in quanto avrebbe contenuto riferimenti inopportuni al rapporto tra Stalin e il commissario Sergo Ordžonikidze (1886-1937), poi morto in circostanze misteriose, probabile vittima del carrierismo del capo dell'NKVD Lavrentij Berija (1899-1953)⁵³. Il lavoro, pur rientrando apparentemente nei parametri stabiliti di una piatta cantabilità sul modello del *Placido Don* di Ivan Dzeržinskij (1909-1978), veniva accusato di carenze nell'uso del folklore, pur sfruttato in una serie di momenti decorativi, di linguaggio dissonante e di spregio dei classici in favore di un'originalità forzata che l'avrebbe resa incomprensibile (e per questo invisibile) alle masse popolari. Il Partito si faceva così interprete delle capacità di comprensione delle masse, stabilendo di principio che dall'Occidente non potesse che prevenire qualcosa di degradato, e chiudendo, per questo, i ponti con esso, se non per riaffermare la propria superiorità.

È evidente che questi argomenti fornivano il pretesto per un'attesa resa dei conti: nel decreto si accusavano innanzitutto i responsabili organizzativi – il direttore della Commissione artistica diretta da Michail Chrapčenko (1904-1984) e la Commissione organizzativa dell'Unione dei compositori presieduta dal compositore Aram Chačaturjan (1903-1978). Le conclusioni di Ždanov si articolano in quattro indicazioni operative, coerenti con quanto anticipato dalla sua relazione all'assemblea:

⁵² Cfr. *Ob opere "Velikaja družba" V. Muradeli, Postanovlenie CK VKP(b) ot 10 fevralja 1948 g.*, "Pravda", 11 febbraio 1948, 42.

⁵³ Nell'opera, inaugurata a Doneck il 28 settembre 1947, i protagonisti sono dissimulati attraverso figure di giovani coinvolti negli eventi che portarono il Caucaso all'adesione alla nascente Federazione: un Commissario che incarna le istanze bolsceviche, e un cosacco, Murtaz, che dopo aver compreso la causa rivoluzionaria, convince i propri compaesani a mutare la resistenza in sostegno. La sua fedeltà al Commissario lo porterà prima a mettere a rischio l'amore per Galina, poi a sacrificare la vita per salvare l'amico. L'opera, articolata in quattro atti (Un prologo e cinque quadri), si basa su un libretto di L. Mdivani, posto in versi (russi) da Ju. Stremin e È. Iodkovskij. Cfr. *Sovetskie opery*, a cura di A. Gil'cman, Moskva 1982, *ad vocem*.

⁵⁰ Cfr. *Vlast' i chudožestvennaja intelligencija: dokumenty CK RKP(b)-VKP(b), VČK-OGPU-NKVD o kul'turnoj politike, 1917–1953 gg.*, a cura di A. Artizov - O. Naumov, Moskva 1999, e *Socrealističeskij kanon*, a cura di H. Günter - E. Dobrenko, Sankt-Peterburg 2000.

⁵¹ *Vystuplenie tovarišča A. A. Ždanova na soveščanii dejatelej sovetskoj muzyki*, in A. Ždanov, *Vstupitel'naja reč' i vystuplenie na soveščanii dejatelej sovetskoj muzyki v CK VKP(b) v janvare 1948 g.*, [Moskva] 1952, pp. 11-30, trad. it. di A. Giust.

- condannare la tendenza formalista in quanto antipopolare;
- incaricare gli organi del Partito della liquidazione (!) delle tendenze erronee e dello sviluppo della musica sovietica secondo un orientamento realista;
- invitare i musicisti sovietici a rispettare i propri doveri;
- attuare misure organizzative di sviluppo della vita musicale.

Pochi mesi dopo si aprì a Mosca il I Congresso dei compositori sovietici (19-25 aprile 1948), presieduto da Tichon Chrennikov (1913-2007), che vi avrebbe inaugurato un'operazione più radicale della precedente. Accanto all'intervento di un Asaf'ev ormai provato dalla malattia (sarebbe morto l'anno successivo), Chrennikov passò in rassegna trent'anni di musica sovietica senza risparmiare nessuno: Mosolov, Knipper, Mjaskovskij, Popov, Šebalin, Chačaturjan, Muradeli, Šostakovič, Prokof'ev⁵⁴. Nomi, riferimenti e argomenti ricalcano ancora la relazione di Ždanov:

- ritorno ai classici;
- incorporazione del folklore;
- esaltazione dei contenuti rispetto agli aspetti formali;
- riduzione del linguaggio alla semplicità, dettata dalla presunta vocazione del popolo alle forme più elementari, ma evidentemente mossa da una sostanziale sottovalutazione del popolo stesso.

Rispetto al decennio precedente si restringono i margini d'azione degli artisti, che sostanzialmente devono conformarsi alla tesi di un solo uomo, Stalin, di cui Chrennikov e Ždanov si fanno portavoce. La situazione è ben sintetizzata in un commento di Rubens Tedeschi,

La contraddizione è evidente. Da un lato il regime ha bisogno di uomini di cultura per utilizzarli ai fini della propaganda all'estero. Dall'altro la cultura — vista come una mina vagante da disinnescare prima che esploda — dev'essere compressa sino a rischiare la paralisi. Il mondo deve sapere che la musica sovietica è la più elevata del secolo, ma i musicisti che si elevano sopra la mediocrità devono venire imbavagliati. Ciò spiega perché qualsiasi tentativo di interpretazione razionale dello ždanovismo sia

votato all'insuccesso. I principi estetici, infatti, non si possono individuare perché non esistono.⁵⁵

◇

Lo slittamento dell'ambito di competenza del dibattito mutò anche il livello di approfondimento della discussione, al punto che anche su una rivista dichiaratamente musicologica come "Musica sovietica" si osservava un graduale impoverimento della sostanza tecnica a favore della retorica. Questo pericoloso passaggio si osserva anche a livello linguistico, nel senso che i testi rivelano il progressivo diradarsi del tecnoletto musicale, a favore di argomenti tanto generalisti quanto vaghi e speculativi. Si confrontino su questo punto i riferimenti di Serov o Odoevskij (già in Stasov le argomentazioni si fanno più vaghe) a concetti specifici della teoria musicale e dell'analisi delle forme. Ben poco di questo si ritrova nelle ragioni di Belyj, o in quelle di Ždanov. La musica appare fagocitata dalla politica.

Quest'ultima osservazione ci conduce anche a delle ultime riflessioni sulle modalità di trattamento dei testi inclusi in questa antologia, che evidentemente hanno comportato, nella loro natura variegata, la necessità di stabilire approcci diversificati e al tempo stesso condivisi a livello di traduzione e cura.

NOTE REDAZIONALI

I saggi sono stati selezionati con l'obiettivo di coprire l'arco di tempo individuato in modo il più possibile omogeneo, e sono disposti in ordine cronologico di pubblicazione. Per ogni saggio è indicato, insieme al nome del traduttore, la fonte sulla quale è basata la traduzione. In rari casi divergenze emerse in sede di collazione sono state segnalate in nota.

Nel loro insieme i testi contengono un'ampia gamma di antroponimi, più o meno noti al medio lettore. Nel caso di nomi indicati con le sole iniziali, a vantaggio di una lettura fluida queste sono state sciolte alla prima menzione, mentre alle successive si è conservato il solo cognome. Quando è stato possibile, toponimi e antroponimi non russi sono stati trascritti qui prescindendo dalla mediazione del russo, per facilitare il loro riconoscimento. I titoli di opere mu-

⁵⁴ Cfr. *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskikh kompozitorov, Stenografičeskij otčet*, Moskva 1948.

⁵⁵ R. Tedeschi, *Ždanov l'immortale*, Fiesole 1980, p. 105.

sicali, anche laddove citati dagli autori in traduzione russa, sono stati ricondotti all'originale. Gli autori fanno ampio ricorso a citazioni: quando è stato possibile si è risaliti alla fonte, regolarizzando i rimandi bibliografici degli originali secondo lo stile citazionale di "E-Samizdat"; in alcuni casi, segnalati in nota, non è stato possibile risalire alla fonte citata, a causa dell'imprecisione degli autori.

Nel caso del testo di Vladimir Stasov, le immagini, assenti nell'originale, sono state inserite in sede di cura, per favorire la comprensione immediata delle argomentazioni comparative; di questo testo, molto lungo in origine, sono state omesse le digressioni che sono parse superflue alla comprensione delle argomentazioni legate alla musica. I tagli sono dovutamente segnalati.

Gli esempi musicali riferiti ai testi di Serov e della *Discussione sull'appartenenza nazionale nella musica sovietica* sui sono stati rifatti, aggiungendo la traslitterazione del testo verbale russo (ove presente) per facilitarvi l'accesso.

I refusi palesi, presenti soprattutto nelle citazioni da lingue diverse dal russo (per evidenti criteri di traslitterazione non ancora standardizzati), sono stati corretti in sede di traduzione; casi particolari, nei quali i refusi rispecchino peculiarità degli autori, sono segnalati in nota. Gli artifici grafici degli originali sono stati adattati a seconda dei casi: nel caso del saggio di Serov è stato normalizzato il corsivo utilizzato per gli antroponomi, mentre si è conservato quello con valore di enfasi; similmente, il corsivo rende la spaziatura espansa e i grassetto del testo di "Proletarskij muzykant" (Kulakovskij). Nel saggio di Sabaneev si è conservato il tutto maiuscolo, ritenuto come parte della stilistica dell'autore nel suo complesso; diversamente, nel saggio di Ždanov il grassetto dell'originale è stato eliminato perché usato nella fonte in modo non sistematico. Le maiuscole con valore semantico sono state conservate quando presenti negli originali: per tutti gli altri casi, si è fatto riferimento alle norme odierne dell'ortografia italiana, e in particolare a quelle di "E-Samizdat". Anche la punteggiatura e la suddivisione del testo in paragrafi è stata adattata, in traduzione, all'uso moderno.

L'apparato di note a corredo del testo include note degli autori, dei traduttori e della curatrice, segnalate di volta in volta con le diciture [N.d.A.], [N.d.T.], [N.d.C.].

Le traduzioni appartengono, come evidenziato di volta in volta, a specifici autori. Da questo punto di vista il mio ruolo è consistito, oltre che in un'azione di revisione rivolta in particolare alla resa corretta dei termini tecnici e dello stile, nel tentativo di coordinare gli esiti uniformandoli a criteri il più possibile comuni, pur conservando le specificità dei singoli autori e la sensibilità dei traduttori. Sul piano sintattico, a seconda dei casi si sono rese necessarie riformulazioni: frequente il caso di modifiche nell'articolazione in frasi e periodi, e anche, conseguentemente, della punteggiatura. Le ridondanze che caratterizzano alcune traduzioni (cfr. le frequenti ripetizioni nei saggi di Sabaneev e Serov) sono legate allo stile dell'originale.

Dal punto di vista lessicale, si è cercato di conservare, nel limite del possibile, una terminologia che rispecchiasse in modo uniforme quella utilizzata dagli autori (ad esempio nel caso di *narodnaja pesnja* – 'canto popolare'), in modo da istituire delle corrispondenze tra originali e rese italiane, immaginando una potenziale retroversione, ma anche la possibilità di un confronto all'interno dei singoli contributi e a livello intertestuale. Questo principio è stato utilizzato in modo il più possibile sistematico, ma non rigido: si noteranno per queste occasioni di traduzioni non sempre univoche di termini ricorrenti, come ancora nel caso di *pesnja* in collocazioni specifiche: *massovaja pesnja* – 'canzone di massa'; *proťjažnaja pesnja* – canzone lirica (anche per evitare l'interferenza con 'canto lirico', qui potenzialmente foriera di equivoco). Più complessi si sono rivelati casi come *sovremennyj* e *sovremennost'*, resti rispettivamente con 'contemporaneo' o 'contemporaneità' in alternanza con 'moderno' e 'modernità', e ancora *narodnost'* (ma anche *nacional'nost'*), *narodnyj* (nella duplice accezione di 'conosciuto ad ampio raggio' e 'folklorico') e *obščnarodnyj*, per i quali si sono usate corrispondenze principali ('appartenenza nazionale' o 'carattere nazionale', 'popolare' e 'comune') adattate però agli specifici contesti di

frase. Le lezioni originali di termini curiosi o interessanti, o la cui traduzione è sembrata problematica alla luce di corrispondenze lessicali tra i testi che compongono l'antologia, sono state poste in nota ai fini di un'immediata consultazione.

Per la resa delle citazioni extratestuali sono state utilizzate, ove disponibili, traduzioni preesistenti, riportandone in nota la paternità. Per le citazioni dei passi dai libretti di *Una vita per lo zar* e *Ruslan e Ljudmila* si è fatto ricorso a traduzioni d'epoca nel tentativo di preservare la storicità dei testi.

Come segnalato con più precisione in nota, per la resa dell'analisi musicale condotta da Serov, la nomenclatura anglosassone è stata sostituita con quella italiana e nei paesi latini.

Le N.d.C. sono il risultato delle ricerche pregresse e condotte parallelamente al lavoro di lettura, selezione e traduzione di questo corpus: esse contengono informazioni su opere e personalità menzionate (laddove ritenuto opportuno); riferimenti bibliografici integrativi ai fini di eventuali approfondimenti; note di supporto alla comprensione di passaggi che contengano riferimenti esterni al testo, che non abbiano trovato spazio in questa introduzione. Nel loro complesso, le N.d.C. — insieme alla presente introduzione — rispondono al bisogno di fornire un apparato critico assente nelle fonti originali, e vorrebbero contribuire a stabilire il distacco critico necessario a leggere i contributi stessi come testimonianza, per non ricadere nella faziosità che ha generato almeno alcuni di essi.

Questo studio intende istituire un ponte tra i settori specifici della musicologia e della slavistica in ottica interdisciplinare. Per questa opportunità sono particolarmente grata alla redazione di "E-Samizdat", in particolare ai suoi direttori Anita Frison, Emilio Mari e Chiara Rampazzo, ma desidero ringraziare anche coloro che ho consultato con dubbi sporadici e variegati, e che a vario titolo hanno contribuito alla realizzazione di questo progetto: Daniele Artoni, Fabrizio Della Seta, Giovanni De Zorzi, Andrea Padovan, Stefan Rabanus, Jacopo Saturno, Angelina Zhivova, nonché i traduttori che hanno vi aderito con entusiasmo: Vadim Anzante, Alice D'Auria, Eleonora Bianchi, Diana Bota,

Marianna Celeste Cerilli, Mirella Di Vita, Francesca Lazzarin, Arianna Lombardo, Lara Martellozzo, Ekaterina Pechenevskaya, Giovanni Polizzi, Tania Triberio, Andrea Ziggiotto.

www.esamizdat.it ◇ A. Giust, *Musica e musica nazionale nella Russia imperiale e sovietica: introduzione* ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 117-137.

◇ *Music and National Music in Imperial and Soviet Russia* ◇

Anna Giust

Abstract

A critical discussion of a selection of writings by different commentators (Ia. Neverov, V. Odoevskii, A. Rubinshtein, A. Serov, V. Stasov, V. Karatygin, L. Sabaneev, B. Asaf'ev, V. Belyi, L. Kulakovskii, A. Zhdanov, L. Mazel', N. Briusova, L. Knipper, I. Nest'ev) issued between the 1830s and the 1950s, on the theme of music in Russia in connection with issues of modernity, artistic adequacy and excellence, originality and imitation, and national identity of (imperial and Soviet) Russia as mirrored by art music in its relationship with folk music.

Keywords

Russian Music, Music Proficiency, Music and Power, Folksong and Art Music, Nationality, Imitation, Originality.

Author

Anna Giust is Associate Professor of Russian studies at the University of Verona. She has taught Music Theory, History of Musical Instruments, and Russian Language at University Ca' Foscari of Venice, and Music History at Conservatoire San Pietro a Majella (Naples). Her educational history includes a PhD in Visual and Performing arts, a diploma in classical guitar, and two master's degrees – in Musicology and in Russian Studies. Her research fields are Russian opera, inter-semiotic translation, music mobility and cultural transfer. She has authored three monographs (*"Ivan Susanin" di Catterino Cavos: Un'opera russa prima dell'Opera russa*, 2011, *Cercando l'opera russa, La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*, 2014; *La forza dell'amore, dell'odio e del destino, Verdi e l'opera italiana in Russia*, 2024), the critical edition of the opera *Ivan Susanin* by Cavos-Shakhovskoi (2024), and articles on Russian opera from the 18th to the 21st centuries.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Anna Giust

Della nuova opera russa di Glinka *Una vita per lo zar*

Januarij Neverov

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 139-145 ◇

Lettera all' "Osservatore" da San Pietroburgo,
10 dicembre 1836

QUEST' autunno gli abitanti di Pietroburgo hanno potuto godere di molti trattenimenti artistici. Nei salotti cittadini si erano appena chetate le ultime voci sull'Esposizione e sui suoi protagonisti — Ivanov, Vorob'ëv, Pimenov, Zav'jalov, Markov — che già l'attenzione di tutti veniva catturata dai nuovi dipinti giunti dall'Inghilterra all'Ermitage: dipinti di Raffaello, Guido Reni, Carracci. Tra le conversazioni su pittura e scultura si insinuavano voci sulla nuova opera di un nostro giovane Maestro, il signor Glinka: *Una vita per lo zar*, che sarebbe andata in scena di lì a poco, per inaugurare il Teatro Bol'shoj rimesso a nuovo¹. Finalmente, il 27 novembre [9 dicembre] è avvenuta la tanto attesa riapertura, e l'affluenza del pubblico è stata eccezionale: tutti sono accorsi per vedere il nuovo tempio eretto in onore delle patrie muse, e per ascoltare l'opera di quel compositore fattosi tanto celebre e rispettato per le sue romanze, canzoni e composizioni strumentali. Il 27 novembre è un giorno memorabile nella Storia della Russia: è il giorno della morte di Susanin. Quest'anno in particolare egli è stato commemorato degnamente. Sono trascorsi più di duecento anni da quando quel nobile cittadino, quell'autentico Russo, sacrificò la sua vita per salvare il suo legittimo Sovrano, ed ecco che i posteri, riconoscenti, lo celebrano con un toccante servizio commemorativo. Il musico e il poeta lo animano con la forza creativa dell'arte, ed egli, nell'anniversario della propria morte, si presenta davanti a una folla straordinaria per trasmettere

il proprio semplice e altissimo sentimento d'amore per la patria e per il trono. I primi suoni che abbiamo udito provenire dalla nuova scena erano suoni Russi, un'esternazione dell'anima Russa. È come se Susanin avesse consacrato un nuovo tempio delle arti a tutto ciò che vi è di nazionale. Voglia Iddio che questo buon proposito si realizzi, e che d'ora in avanti sulle nostre scene si possano ascoltare sempre più opere scritte nello spirito del popolo. La prima pietra è stata posata: abbiamo un'opera Russa!

Prima che vi parli della musica di *Una vita per lo zar*, è innanzitutto doveroso presentarvi il contenuto del poema². L'opera è un tipo di spettacolo in cui tutte le arti si fondono per incantare lo spettatore e, sebbene la musica regni sovrana in questa meravigliosa unione, il compositore, per quanto originale, è ancora in un certo qual modo limitato dal poeta, che gli suggerisce le direzioni cui la sua ispirazione deve tendere; perciò, quando si parla di musica drammatica, non si deve perdere di vista il poema che le serve da fondamento.

La condizione principale per ogni opera scenica è la vita, il movimento, la varietà di sentimenti e di situazioni. Il nostro Poeta è stato sommamente attento all'accuratezza storica³, e non si è concesso

¹ Nel 1836 il Bol'shoj Teatr di Pietroburgo era stato sottoposto a lavori di restauro diretti dall'architetto Alberto Cavos (Al'bert Ekaterinovič Kavos, 1800-1863), figlio del compositore di origini veneziane Catterino Cavos. Cfr. *Musica e musica nazionale nella Russia imperiale e sovietica: introduzione* in questo numero [N.d.C.].

² L'originale russo 'poëma' è stato reso utilizzando un termine che nell'Ottocento italiano veniva usato in riferimento al libretto operistico. Non esiste, invece, uno specifico testo che abbia servito da fonte per il libretto dell'opera qui recensita, che venne invece elaborato da Rozen e Glinka parallelamente alla composizione della musica. Cfr. A. Giust, "Ivan Susanin" by Catterino Cavos and "A Life for the Tsar" by Mikhail Glinka: Comparing the Incomparable, "Cambridge Opera Journal", 2018, 1, pp. 60-102.

³ Se Neverov sottolinea la correttezza della resa del dato storico per evidenziare la verosimiglianza della base teorica sulla quale poggia la celebrazione della dinastia Romanov, è anche possibile leggere in questa precisazione un vago riferimento alle polemiche emerse dopo la rappresentazione del titolo che precedentemente aveva portato questo soggetto sulla scena musicale russa, ovvero a partire da una serie di fonti tra le quali spicca l'*Ivan Susanin* di Catterino Cavos e Aleksandr A. Šachovskoj (1815). L'opera ebbe una breve vita scenica, ma proprio nei primi anni Trenta era stata ripresa e

né singoli episodi, né particolari che ricordassero allo spettatore di star assistendo a un'opera d'arte e non a un Avvenimento Storico. Ovviamente, l'opera ne ha recepito un carattere imponente e sostenuto, che non avrebbe potuto venir dalla varietà dei caratteri, dallo scontro di interessi, in una parola — da ciò che chiamano intreccio drammatico. *Una vita per lo zar* non è un dramma, ma un quadro. Eccone il contenuto.

All'apertura del sipario, si vede il villaggio di Domnino sul fiume Šača. Uomini e donne cantano una canzone, inneggiando al loro Signore Michail Fëdorovič e, finito di cantare, escono di scena. Appare Antonida, figlia di Susanin, che esprime le proprie speranze, i desideri: il suo amato fidanzato Bogdan Sobinin sta combattendo nell'esercito dello zar vicino alla Lituania. Ella lo aspetta per le gioiose nozze, ma il padre sopraggiunge e dichiara che non vi saranno matrimoni fino a quando nel regno ortodosso non sarà ripristinata la pace. D'un tratto il futuro sposo torna dal campo di battaglia portando la lieta novella della vittoria e dell'elezione di Michail Fëdorovič al trono. Il matrimonio si farà; si prepara la festa di addio al nubilato, ma — ahimè — lo spettatore non fa in tempo a vedere la migliore delle feste Russe: la scena cambia, e ci ritroviamo davanti una sala riccamente imbandita. I Polacchi danzano le proprie danze nazionali in casa del proprio Signore. Giunge la notizia della sconfitta del loro re e dell'elezione del Romanov. Subbuglio. Un manipolo di temerari si offre volontario per catturare Michail. Nel secondo atto appare un nuovo personaggio: l'orfano Vanja, figlio adottivo di Susanin. Susanin benedice i figli per il matrimonio, e insieme a loro prega per lo Zar e per la Rus', e dopo il momento di preghiera Bogdan parte per radunare il proprio corteo nuziale, mentre Antonida aspetta le amiche per la festa di nozze. Ma ecco che giungono i Polacchi, e pretendono che il padrone di casa mostri loro la residenza del giovane Michail. Qui il personaggio di Susanin inizia ad assumere tratti drammatici; la scena prende vita. Egli

cerca di eludere le richieste dei Polacchi e di trattenerli con vari pretesti, ma infine, vedendo che quelli non si arrendono e che non resta da fare null'altro che ubbidire, anche a costo di morire risponde con solennità alle loro minacce:

Il timor m'è ignoto affetto;
no, non trema questo petto,
alla patria il vo' immolar⁴.

Proprio in quel momento gli balza in mente un mezzo grandioso per salvare il Sovrano. Manda segretamente Vanja a riferire dei Polacchi allo Zar, raccomandando che già prima dell'alba lo Zar sia informato della loro presenza, e rivolgendosi agli ospiti inattesi si offre di far loro da guida. Dopo la sua partenza insieme ai Polacchi, le amiche di Antonida si riuniscono per la festività nuziale in suo onore e, trovando la fanciulla in lacrime, la consolano. Arriva anche Bogdan con il proprio corteo nuziale. Saputo che il nemico ha preso il suo futuro suocero, parte con i compagni per salvarlo. Il terzo atto si svolge nella foresta, tra neve, bufera e raffiche di vento. Bogdan non trova il suocero. Continua la ricerca ed ecco che in scena appaiono i Polacchi con Susanin; sono stanchi, tremano e iniziano a sospettare della loro guida; tuttavia, si fermano per riposare, e Susanin, approfittando di questo momento, si congeda dalla natura, dalla patria, dai figli. L'alba è vicina: dovrà essere per lui messaggera della salvezza di Michail. Susanin sa che non gli resta molto da vivere, dunque si corica in un breve sonno per raccogliere le forze in vista delle sofferenze che lo attendono. Questo addio è ben pensato. Ma ecco che i Polacchi si risvegliano, svegliano Susanin e pretendono risolutamente da lui una risposta su dove egli li stia conducendo. L'alba risplende. Susanin esclama:

L'aurora! Ah salvo egli è
Lo czar! Clemente Iddio, sien grazie a Te.

Rivela ai Polacchi di averli condotti a casa del diavolo. Quelli si avventano su di lui con furia e il

aveva generato polemiche di ordine estetico e storico-filologico, in quanto si conclude, anziché con la morte dell'eroe-contadino, con il lieto fine garantito dal salvataggio *in extremis* del protagonista. Cfr. A. Giust, *"Ivan Susanin" di Catterino Cavos: un'opera russa prima dell'Opera russa*, Torino 2011 [N.d.C.].

⁴ Per la traduzione di questo e degli altri passi del libretto citati in questo articolo si è fatto riferimento alla traduzione italiana elaborata in occasione della Prima italiana dell'opera: *La vita per lo zar, melodramma in 5 atti del Barone di Rosen, posto in musica dal maestro Glinka, Traduzione letterale di A. De Gortshcakoff, Versione poetica di Carlotta Ferrari*, Milano 1874 [N.d.T.].

valoroso uomo, ribadendo più volte la solenne esclamazione “Ma salvo è lo czar”, muore sotto i loro colpi. L’epilogo altro non è che un affresco di Mosca al momento dell’incoronazione di Michail. In questa solennità, si vede la famiglia di Susanin che viene condotta allo Zar. È triste e addolorata; interrogati sul motivo del loro dolore, Vanja riferisce in modo commovente della morte del suo benefattore:

Né il cor mio gli fu guancial
 Nel supremo anelito;
 di pallor altro, mortal
 tinto al suol prostravasi...
 Spirò solo, abbandonato;
 de’ suoi cari il gemito
 non udì, ma l’ululato
 de’ vili suoi carnefici,
 morendo il genitor!

Un coro canta “immortal di quel forte [...] la gloria”, mentre un altro celebra lo Zar appena incoronato. Il suono delle campane annuncia l’uscita di Michail dal tempio; in scena appaiono le Guardie imperiali, e al risuonare di “Viva lo czar!” cala il sipario.

È opportuno notare che nel poema si sente la lingua del popolo, una lingua che, peraltro... Ma teniamo a mente che si tratta di un’opera, e che raramente in un’opera si potrà trovare anche una sola strofa che sia viva e che l’Autore non abbia rielaborato più e più volte a vantaggio del musicista. Conoscendo il lavoro estenuante necessario per adattare un poema d’opera alla musica, non rimprovereremo il Barone Rozen per i suoi versi. La responsabilità era interamente del musicista, e stava a lui solo suscitare e mantenere vivo l’interesse del tutto. Il nostro Maestro ha assolto questo compito: ha dotato l’opera di vita, di movimento, ha sviluppato ciò cui l’Autore aveva solo alluso. Eppure, ascoltando *Una vita per lo zar*, molti ne sono rimasti insoddisfatti di primo acchito, e solo al secondo ascolto sono riusciti a coglierne l’essenza; allora l’attenzione si è concentrata unicamente sul compositore, che ha definitivamente conquistato gli spettatori. Il signor Glinka ha fatto tutto ciò che poteva farsi. Leggete voi stessi il poema e parlatemi di Vanja: non sareste in grado di darne un resoconto sufficientemente chiaro; ma ascolta-

te invece la sua parte musicale e avrete l’immagine magnifica e luminosa di un orfano, malinconico anche nella felicità, coraggioso, valoroso, che prova un amore riconoscente per il proprio benefattore ed è devoto allo Zar e alla patria; nell’ultima aria di Vanja la sua tristezza assume un tono elevato, solenne; e invero, per quest’aria sola non mancheremmo di tornare in teatro altre venti volte.

Ma i meriti della musica del signor Glinka non finiscono qui: l’importante è che la sua opera è intrinsecamente Russa, popolare, patria. Come rendere l’entusiasmo con cui il Maestro ha saputo riempire i cuori degli amanti dell’arte, di chiunque abbia capito la portata della sua impresa?! Prima d’ora nessun lavoro scenico aveva mai suscitato un entusiasmo tanto caloroso e assoluto come *Una vita per lo zar*. Il pubblico ha stabilito un’intesa con il compositore, o, per meglio dire, è stato attratto istintivamente verso il suo grande talento: nelle otto recite che si sono tenute finora, in teatro non è rimasto un solo posto libero, e ogni volta il celebre Maestro è stato sommerso dagli applausi entusiasti del pubblico. Il signor Glinka si è meritato appieno questa attenzione: creare un’opera popolare è un’impresa tale da scolpire per l’eternità il suo nome negli annali dell’arte patria. Da tempo, infatti, in Russia si era manifestato il bisogno di una musica che avesse carattere nazionale⁵. Noi eravamo pienamente convinti che i nostri canti popolari celassero in sé una fonte rigogliosa di melodie del tutto originali. C’erano stati anche degli esperimenti di opera nazionale. Senza menzionarne altri⁶, segnaliamo il tentativo del signor Verstovskij – compositore brillante, dal talento autentico, sebbene non possa dirsi drammatico – di

⁵ ‘Nacional’nost’ nell’originale [N.d.T.].

⁶ Per chi conosce il pregresso di questa esperienza, è evidente che qui Neverov fa una distinzione sulla base del ‘sangue’, ovvero intenzionalmente escludere dalla discussione alcuni importanti precedenti di orientamento nazionale perché messi in atto da compositori stranieri, sebbene residenti in Russia. Tra questi, è infatti impossibile che Neverov non fosse a conoscenza di quelli realizzati (con esiti artisticamente limitati, indubbiamente) da Cavo su libretti di Šachovskoj e altri scrittori minori: maestro di cappella in carica dal 1801 al 1840, Cavo era molto più in vista di Verstovskij, e produceva spettacoli per i maggiori teatri della capitale. La retorica di Neverov, basata su concetti puramente romantici quali l’istinto, capace di garantire una comunicazione *immediata* tra autore e pubblico, non avrebbe trovato riscontro in un contesto cosmopolita quale era, invece, sicuramente, quello di Pietroburgo [N.d.C.].

portare sulla scena il canto Russo⁷. Ma egli non è riuscito in questo intento, poiché pensava di creare un'opera ora prendendo in prestito interi motivi popolari, ora imitandoli⁸. Dacché i nostri canti non hanno nulla di drammatico né nelle parole né nella musica, le opere liriche basate su di essi hanno assunto lo stesso carattere lirico frammentario. Tali sono i lavori migliori del signor Verstovskij — *Vadim* e *La tomba di Askol'd*: essi non sono altro che una raccolta di motivi Russi, generalmente affascinanti, tenuti assieme da cori tedeschi e da quartetti e recitativi italiani. Se il signor Verstovskij avesse abbandonato questa pretesa di carattere popolare e avesse scritto un'opera come quelle che si scrivevano in Germania o in Italia, egli avrebbe potuto regalarci dei lavori incantevoli. Qui, invece, non v'era alcun carattere nazionale, e per di più la vicenda mancava di ogni coerenza, cosicché l'opera pareva un miscuglio arbitrario di arie, duetti e terzetti di mille stili e mille popoli, in cui l'ascoltatore cercava invano un'unità o un'idea dominante. Il signor Glinka ha fatto ben altro: ha penetrato a fondo il carattere della nostra musica popolare, ne ha colto tutti i tratti distintivi, l'ha studiata, l'ha fatta propria — e poi ha dato libero sfogo alla propria immaginazione, che si è nutrita di immagini prettamente Russe, patrie; ascoltando la sua opera, molti vi hanno notato

qualcosa di familiare, hanno cercato di ricordare da quale canto Russo fosse tratto questo o quel motivo, senza riuscire a risalire all'originale. Questa è una lode lusinghiera per il nostro Maestro: davvero, per la sua opera egli non ha preso in prestito nemmeno un motivo, ma tutti ci risultano chiari, comprensibili, familiari, solamente perché vi si respira un carattere puramente popolare⁹, perché in essi udiamo i suoni della nostra patria. Il carattere principale nella musica di *Una vita per lo zar* è la grazia, presente laddove il carattere popolare è più evidente, poiché la musica Russa ha in sé moltissima melodiosità ed eleganza; ma tutta la parte di Susanin e alcune arie di Vanja sono state scritte in uno stile elevato, patetico — eppure risultano in tutto e per tutto Russe: è un punto importante, questo! Fino a questo momento non avevamo mai sentito la musica Russa elevarsi a uno spirito tanto nobile: è stato il signor Glinka a renderlo possibile. Egli ha creato anche un tipo di recitativo del tutto particolare e, così facendo, ha arricchito l'arte di nuove possibilità. I suoi recitativi si discostano di molto da quelli Tedeschi e da quelli Italiani: essi uniscono l'espressività e la mutabilità drammatica dei primi alla melodiosità dei secondi¹⁰, e sembra di sentirvi l'intonazione della parlata Russa. A tutti i pregi di questo importante lavoro che abbiamo osservato sin qui, aggiungete anche la ricchezza della strumentazione, che esalta la bellezza delle idee musicali del compositore, anche se il suo punto forte rimane la parte vocale dell'opera. Diremo infine: nella partitura di *Una vita per lo zar* tutto è nuovo, fresco, originale, a cominciare dall'idea di base fino all'ultimo dettaglio dell'interpretazione, e se ci chiedessero quali numeri riteniamo i migliori, faremmo difficoltà a scegliere, e avremmo l'ardire di dire che sono tutti meravigliosi, dal primo all'ultimo. Il pubblico è particolarmente colpito dalla Mazurka, dal Coro dei Polacchi con accompagnamento del recitativo di Susanin nel secondo atto, dall'ultima scena di Susanin del terzo, dall'aria-terzetto nell'epilogo (Vanja, Antonida, Bogdan): il fermento generale in sala, il fragore degli applausi e persino le lacrime asciugate furtivamente dimostrano che

⁷ Aleksej Nikolaevič Verstovskij (1799-1862) affiancò gli studi musicali a quelli presso l'Istituto di Ingegneria di Pietroburgo, avendo come insegnanti John Field, Daniel Steibelt (pianoforte), F. Böhm, L. Maurer (violino), Tarquini (canto), J. H. Müller e K. T. Zeuner (composizione). Debuttando nel 1818 a Pietroburgo, fece del teatro una professione a partire dal 1825, quando fu nominato ispettore dei Teatri Imperiali a Mosca, mantenendone la sovrintendenza generale dal 1848 al 1859. Ottenne un grande successo con i suoi lavori teatrali, nei quali predilesse soggetti nazionali e fantasticherie romantiche, e fuse nella sua musica elementi del canto contadino russo (anche urbanizzato) e zingaresco. Pur essendo di poco più giovane di Glinka, è di fatto considerato un suo predecessore. Insieme a F. Scholtz, A. Aljab'ev e L. Maurer, Verstovskij diede un importante contributo nel genere del *vaudeville*, i cui *couplet* diedero spunto iniziale alla tradizione della canzone satirica russa, prefigurando elementi poi sviluppati da Dargomyžskij e Musorgskij. Tra le sue opere teatrali si ricordano *Pan Tvardovskij* (1828, su libretto di Michail N. Zagoskin), *Askol'dova mogila* (La tomba di Askol'd, sempre di Zagoskin, 1835), *Gromoboj* (da Vasilij Žukovskij, 1857) e numerosi *vaudeville*. Ebbe un ruolo centrale nella formazione di una generazione di cantanti e danzatori di alto livello [N.d.C.].

⁸ Neverov qui evoca una strategia compositiva che, già prima di Verstovskij, era stata di Cavos, e che risale alle *opery komičeskie* [opere comiche] settecentesche [N.d.C.].

⁹ 'Čistaja narodnost' nell'originale [N.d.T.].

¹⁰ 'Melodičnost' nell'originale [N.d.T.].

in questi pezzi l'autore arriva dritto al cuore degli ascoltatori.

Non sono passate nemmeno tre settimane dalla Prima di *Una vita per lo zar*, e già i suoi motivi si possono ascoltare non solo nei salotti, dove ora essa domina le conversazioni, ma anche fuori – a riprova dello spirito popolare di quest'opera. Speriamo che possa diventare presto celebre non solo a Pietroburgo. Ad oggi ne sono state stampate due arie, la mazurka, e un ballo, arrangiati per pianoforte dallo stesso autore, ma ci è giunta voce che verso la fine di gennaio essa verrà pubblicata integralmente, con una traduzione tedesca aggiunta¹¹. Per mezzo di questa traduzione, *Una vita per lo zar* si presenterà di fronte al giudizio europeo. Crediamo che all'estero riceverà un'accoglienza lusinghiera. La musica, e del resto tutte le arti, hanno in parte esaurito le idee attorno alle quali ha ruotato nel corso del nostro secolo. Per rinnovarsi, esse cercano da tempo un pensiero nuovo, fresco, e l'Europa continua a cercarlo in sé stessa, senza tuttavia riuscire a trovarlo. Solamente la Russia ha ancora di fronte a sé un futuro ricco: giovane e fresca, essa deve rinnovare con il suo carattere nazionale la senescente vita artistica della sua maestra, e portarvi degli elementi di novità. Pare che si stia avvicinando il momento in cui la Russia dovrà presentare all'Europa i frutti della propria vita spirituale, ed è improbabile che l'opera del signor Glinka non venga eletta a prima rappresentante del nostro senso di appartenenza nazionale. L'Europa si stupirà di queste sue melodie nuove, mai udite prima, e se non le capirà subito, sarà comunque in grado di apprezzarle in seguito, e di

profittare delle nuove idee elaborate dal nostro Maestro. Oggi possiamo affermare con orgoglio di avere un'arte nazionale: gli stranieri riconoscono l'originalità della nostra scuola pittorica, ma essi ancora non sanno che abbiamo anche un'opera nazionale, e una scultura nazionale: noi mostreremo loro *Una vita per lo zar*, e la statua del *Giocatore di babka* del signor Pimenov¹². E bene, i nomi dei signori Glinka, Brjullof e Pimenov danno avvio a una nuova era per il genio artistico della Russia; da tempo esso esitava a spiccare il volo, ma ora pare aver intrapreso con decisione la giusta via indicatagli dal popolo.

Ancora non vi ho detto nemmeno una parola sull'allestimento della nuova opera e sulla sua esecuzione scenica. Meravigliosi i costumi e le scenografie, specie l'ultima, che ritrae la Piazza Rossa gremita di gente; le danze, invece, non sono del tutto soddisfacenti. Il ballo polacco sulla nostra scena risultava piuttosto fiacco, ci aspettavamo qualcosa di più animato. L'orchestra assolve il proprio compito nel miglior modo possibile: quasi tutti i cantanti e le cantanti fanno tutto ciò che è concesso dai loro mezzi, e i principali, il signor Petrov (Susanin) e la signora Vorob'ëva (Vanja)¹³, meritano pieno riconoscimento

¹¹ I primi estratti dell'opera furono pubblicati da L. Snegirëv in forma di spartito o trascrizione pianistica nella serie "Žizn' za carja, Muzyka soč. M. Glinki", Izd. L. Snegirevym i Ko., 1836-1837. La prima riduzione per canto e pianoforte dell'opera fu realizzata da Konstantin Vil'boa (Villebois, 1817-1882): M. Glinka, *Žizn' za Car'ja: bol'saja opera v četyrëch dejstvijach s èpilogom*, Sankt-Peterburg 1856-1857. Jurgenson avrebbe pubblicato uno spartito con testo russo e versione ritmica tedesca, che però datava probabilmente dopo la morte del compositore: cfr. *Žizn' za carja, Bol'saja opera v četyrëch dejstvijach s èpilogom, Tekst Barona Rozena, Muzyka M. I. Glinki, Das Leben für den Czar, Grosse Oper in 5 Akten, Deutscher und russischer Text von Baron Rosen, Musik von M. I. Glinka*, [Moskva], Jurgenson, s. a.. Cfr. la tesi dottorale di D. Zavlunov, *M. I. Glinka's "A Life for the tsar" (1836): An Historical and Analytic-Theoretical Study*, Princeton University 2010 [N.d.C.].

¹² L'autore si riferisce a un gruppo di statue dello scultore Nikolaj Stepanovič Pimenov (1812-1864). Nel 1836, insieme al collega Aleksandr Vasil'evič Loganovskij (1812-1855), Pimenov presentò una coppia di statue che rappresentavano due giovani impegnati in altrettanti giochi popolari russi, la *svajka* e la *babka*. Le statue, oggi esposte all'ingresso del Palazzo di Alessandro a Carskoe Selo, furono premiate con una medaglia, e guadagnarono allo scultore una borsa di studio per un lungo soggiorno tra Roma e Firenze. In seguito, Pimenov sarebbe divenuto professore all'Accademia di Belle arti di Mosca. Cfr. O. Krivdina, *Professor skul'ptury Nikolaj Stepanovič Pimenov, 1812-1864: žizn' i tvorčestvo*, Sankt-Peterburg 2007; I. Šmidt, *Nikolaj Stepanovič Pimenov*, in *Russkoe iskusstvo: očerki o žizni i tvorčestve chudožnikov. Pervaja polovina devjatanadcatogo veka*, a cura di A. Leonov, Moskva 1954, pp. 435-452 [N.d.C.].

¹³ Osip Afanas'evič Petrov (1806-1878) il più celebre basso del teatro d'opera russo dell'epoca. Iniziato al canto liturgico, aveva imparato da autodidatta a suonare la chitarra. Studiò pianoforte con Iosif Gunke, e canto con Cavoš, che lo accolse nella compagnia che dirigeva. Nel 1826 entrò a far parte della compagnia di giro di Danila Žurachovskij, e debuttò nel *vaudeville* di Cavoš *Kazak-stichotvorec* [Il cosacco poeta]. Presto passò alla compagnia di Ivan Štejn, dove conobbe l'attore Michail Ščepkin, che ebbe molta influenza sulla sua carriera successiva. Dopo alcuni anni di attività in teatri di provincia, nel 1830 Petrov si trovò a Pietroburgo, dove fu accolto con entusiasmo dal pubblico nel *Flauto magico* di Mozart e nelle parti di basso di opere di Meyerbeer, Rossini, Bellini e altri compositori. Fu Susanin alla Prima di *Una vita per lo zar*, ma interpretò lo

per la loro esecuzione superlativa. L'ultima aria dell'epilogo è il trionfo della signora Vorob'ëva: la canta in modo superlativo. È doveroso riconoscere anche il merito della signora Stepanova (Antonida)¹⁴, la quale, pur non disponendo di grandi mezzi, esegue la propria parte con precisione e garbo.

www.esamizdat.it ◇ Ja. Neverov, *Della nuova opera russa di Glinka "Una vita per lo zar"*. Traduzione dal russo di Lara Martellozzo (ed. or.: Ja. N. [Ja. Neverov], *O novoj russoj opere Glinki "Žizn' za carja"*, "Moskovskij nabljudatel', žurnal ènciklopedičeskij", 1836, 9, 1, pp. 374-384) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 139-145.

stesso ruolo anche nelle ultime esecuzioni dell'opera *Ivan Susanin* di Cavos, basata sullo stesso soggetto. Numerosi compositori plasmarono sulla sua vocalità le parti dei loro personaggi: Leporello nel *Convitato di pietra* di Dargomyžskij, Ivan il terribile nella *Fanciulla di Pskov* di Rimskij-Korsakov, Kočubej di *Mazeppa* di Čajkovskij e Varlaam del *Boris Godunov* di Musorgskij. Fu sposato con Anna Jakovlevna Vorob'ëva (1817-1901), contralto che infatti prese il nome Petrova dopo il matrimonio (1838). Era figlia di un collaboratore dei Teatri Imperiali. Studiò alla Scuola Teatrale, dove fu preparata da Didelot nella danza, e da Sapienza, Gavriil Lomakin e Cavos nel canto. Debuttò nel 1833 nella parte di Pippo in una produzione studentesca de *La gazza ladra* di Rossini. In seguito fu Ritta in *Zampa* di Hérold, Arsace in *Semiramide*, Adalgisa in *Norma*, Romeo in *I Capuleti e i Montecchi*, Riccardo nei *Puritani* e Tancredi nell'opera omonima. Cfr. J. Forshaw, *Osip Petrov, Anna Petrova-Vorobyova and the Development of Low-Voiced Character Types in Nineteenth-Century Russian Opera*, "Cambridge Opera Journal", 2016 (27), 1, pp. 37-77 [N.d.C.].

¹⁴ Il soprano Marija Matveevna Stepanova (1815-1903) aveva studiato alla Scuola Teatrale dal 1827 — inizialmente nella classe di danza di Charles Didelot, in seguito in quelle di canto di Cavos e Antonio Sapienza. Nel 1831 aveva debuttato nelle *Cantatrici villane* di Valentino Fioravanti. Cantò nella compagnia di corte dal 1833 al 1854, preparando più di trenta parti in opere straniere (Giulietta ne *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, Anna nella *Sonnambula*, Norma nell'opera omonima). Raccolse i maggiori successi nel ruolo di Semiramide nell'opera di Rossini. Fu, come vediamo qui, la prima Antonida. Cfr. *Marija Matveevna Stepanova, Artistka russoj opery (Stranička iz eë avtobiografii)*, "Ežegodnik imperatorskich teatrov, Sezon 1903-04, Priloženie", vyp. 14, pp. 215-216 [N.d.C.].

◇ **Ia. Neverov, *On the New Opera by Glinka, "A Life for the Tsar"*** ◇
Translated by **Lara Martellozzo**

Abstract

Italian translation of *O novoi russkoi opere Glinki "Zhizn' za Tsaria"* by Ianuarii Neverov.

Keywords

Russian Opera, Mikhail Glinka, *A Life for the Tsar*, Tragedy, Russian Soul.

Author

Ianuarii Neverov (1810–1893) was a teacher, writer and memorialist. He studied Letters at Moscow University and moved to St. Petersburg, where he worked at the journal of the Ministry of Instruction. He directed several educational institutions in Riga, Chernigov (today Chernihiv), Stavropol', and Moscow, receiving numerous honorary recognitions. He was in contact with many thinkers and writers of his day (such as Ivan Turgenev), and left memoirs about his public life, as well as essays concerning the organization of public educational institutions. Part of his memoirs has been published in the journal "Russkaia starina" ("Russian Antiquities").

Translator

Lara Martellozzo is a translator. She obtained a bachelor's degree in Languages, Literature and Cultural Mediation from the University of Padua, then completed her studies with a master's degree in Translation from the University of Turin, where she specialised in English and Russian. Her master's thesis – *A Translation Proposal, Analysis and Commentary on Selected Letters from the P. I. Tchaikovskii-S. I. Taneev Correspondence* – won the Nicolescu Prize for the best master's thesis on Russian literature, language and culture. She also completed a master's program in Audiovisual Translation (MAVTO) at the University of Turin. Her professional interests include literary translation, localisation and audiovisual translation, with a particular focus on the dialogue between languages and cultures. She collaborates on translation projects in the fields of literature and non-fiction.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2025) Lara Martellozzo



Appunti per il mio pronipote sulla letteratura del nostro tempo e altre cose (Lettera del signor Bičev – *Ruslan e Ljudmila*, opera del signor Glinka)

Piagnone Amarone, consigliere titolare in pensione [Vladimir F. Odoevskij]

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 147-154 ◇

È TANTO che non ti scrivo, mio caro trisnipote, ma che posso farci, non ho avuto tempo! Sono finito tra gli azionisti di una rivista in cui ci sono in tutto tre editori, uno più sveglio dell'altro.

Un giorno, mentre mi sforzavo di ricordarmi qualcosa che potesse divertirti (ahimè, la memoria mi si sta indebolendo con la vecchiaia), è suonato il campanello:

– Chi è?

– Il signor Bičev vorrebbe parlarvi di una sua questione.

– Non ho il piacere di conoscerlo, ma fallo entrare.

È entrato un giovane davvero ben vestito, si è inchinato con garbo e ha detto:

– Siete voi l'editore della rivista?

– No, egregio signore, io non ci capisco nulla e in quest'arte non mi sono mai distinto.

– Non potreste almeno aiutarmi a pubblicare una breve lettera su qualche rivista?

Con queste parole ha tirato fuori da sotto il braccio un quadernino piuttosto spesso.

– L'unica cosa che posso fare per voi è mandare la vostra lettera al mio trisnipote...

– Mandatela pure a chi volete, purché questa mia lettera non vada sprecata; l'avevo portata a un certo giornalista di mia conoscenza, ma questi l'ha rifiutata con decisione, dicendo che nella mia lettera non c'è nulla di interessante per il pubblico.

Ho dato una scorsa veloce al quadernino e ho subito notato che il mio nuovo conoscente è incline a un'infelice debolezza: crede nell'esistenza della letteratura, dell'arte, della musica e di cose simili, di cui oggi non si parla più tra persone per bene. Che peccato, un vero peccato, un così bel giovane! Una

volta data la parola, però, bisogna mantenerla!

– Manderò il vostro scritto al mio trisnipote, egregio signore, e con il primo invio di posta.

– Ve ne sono immensamente grato! E potrei poi mandarvi anche degli estratti dalla mia vasta corrispondenza?

– Perché no?! Nei miei fascicoli ho molto spazio.

– Ecco, per esempio, ho una lettera a un mio amico, un fabbricante di calze, sui mezzi per difendere il proprio portafogli dai concerti brutti, dalle riviste disoneste e dalle speculazioni dei librai... Mi permettete di portarvela?

– Fatemi la cortesia. Sembra un argomento importante, lo accludo sicuramente... ma magari la prossima volta...

A questo punto ci siamo salutati. Quel giovane mi è piaciuto così tanto che non ho potuto negargli nulla. Ah, se solo non avesse quell'infelice debolezza! Un peccato, un vero peccato! Che bravo giovane! Dirai lo stesso quando leggerai la sua lettera qui acclusa... Ne ho strappato via l'inizio, che riguardava certe sue faccende personali con il giornalista, ma penso sia rimasto qualcosa: scusami, ma per la vecchiaia non ho controllato fino in fondo. Ora leggi.

*“Ruslan e Ljudmila”,
opera del musicista russo Glinka
(Estratto da una lettera a un giornalista)*

... e, per cortesia, vedete che lo stampatore presti maggiore attenzione e, in generale, controllate con più attenzione le bozze: refusi e omissioni sono sempre fonte di malintesi. E così ad esempio, l'altro giorno, ho letto da qualche parte – non ricordo dove,

la dichiarazione di un tale, secondo il quale alla rappresentazione di *Ruslan e Ljudmila* “il pubblico è rimasto freddo, e né questo tale né il pubblico hanno compreso l’opera”. Qui c’è un’evidente omissione: è indubbio che non si trattasse del pubblico pietroburghese, bensì, sembrerebbe, di quello di Ekateringof, ossia di quel pubblico che ha ricevuto la propria educazione musicale alle feste domenicali di Ekateringof o sull’isola Krestovskij, al suono della chitarra tirolese o degli organetti a manovella. A un pubblico simile, in effetti, può darsi che la nuova opera risulti incomprensibile; ma vi assicuro che non ho perso uno spettacolo, e ho visto con i miei occhi come il vero pubblico pietroburghese abbia acclamato il compositore quattro volte di fila, e non avrebbe potuto accogliere diversamente quest’opera che, insieme a *Ivan Susanin*¹, pone per la prima volta l’opera russa allo stesso livello delle migliori composizioni della musica più recente. Anzi, secondo le mie osservazioni, ad ogni rappresentazione il pubblico scopre nella nuova opera nuove bellezze, inizialmente sfuggite, e coglie sempre più il fascino e la freschezza delle melodie, di cui è particolarmente ricca. Ciò che alle prime rappresentazioni passava inosservato, nelle successive viene accolto con sincero e vero entusiasmo. È proprio questo effetto, graduale ma duraturo, a essere prodotto da una musica originale, singolare, scaturita dall’animo di un uomo dotato di grande talento. Non si tratta, dunque, dell’impetuoso entusiasmo di un gruppo di amici accorsi alla Prima, che si spegne con essa, come avvenne con la buonanima di *Škuna Njukarlebi*². Tutto ciò che è falso cade, mentre il successo di ciò che è autenticamente bello si rafforza ogni giorno di più. Questo non è certo un fatto nuovo, bensì naturale: è sempre stato così per tutte le opere realmente geniali, dal *Don Giovanni*³ di Mozart fino a *Ruslan e Ljudmila* compresa.

¹ L’opera *Žizn’ za carja (Ivan Susanin)* di Michail Glinka fu rappresentata per la prima volta a San Pietroburgo il 27 novembre 1836. Cfr. Introduzione e Ja. Neverov, *Della nuova opera russa di Glinka “Una vita per lo zar”*, in questo volume [N.d.C.].

² Come da suo costume, Odoevskij prende di mira Faddej Bulgarin citando un suo dramma, rappresentato per la prima volta nel 1841 al Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo e ritirato dopo appena cinque spettacoli. Sulla battaglia pubblicistica tra i due cfr. A. Giust, *La forza dell’amore, dell’odio e del destino, Verdi e l’opera italiana in Russia*, Parma 2024 [N.d.C.].

³ L’opera *Don Giovanni* di Mozart, rappresentata per la prima volta a

La bellezza di una musica geniale e originale non si svela a un primo ascolto, come fosse un *couplet* da *vaudeville*: bisogna prestare orecchio. *Robert le diable*⁴ di Meyerbeer, al primo ascolto, è sembrato un’assurdità a orecchie inesperte, ma più lo si ascolta, più lo si apprezza. Tutto questo è naturale. Innaturali sono invece — ripeto — gli errori dello stampatore in una tipografia che si voglia rispettabile. Converrete che è davvero strano: il pubblico pensa una cosa, sente una cosa, poi va serenamente a dormire; il mattino dopo si sveglia e legge che ha pensato e sentito tutt’altro... e tutto questo perché? Per colpa di un refuso. Quel buon signore aveva forse l’innocente intenzione di compiacere i dilettanti dell’organetto a manovella e di pubblicare, magari per scherzo, il loro giudizio sulla stampa; ma il tipografo ha omesso un’intera parola, e l’opinione personale di questi dilettanti è stata così trasformata in opinione pubblica, e una fandonia bizzarra — persino offensiva — è stata attribuita a tutto il pubblico. Povero pubblico! Povero ovunque: “Figaro qua, | Figaro là, | Figaro giù, | Figaro su!”⁵ Vi prego an-

Praga il 29 ottobre 1787, era considerata da Odoevskij la vetta della produzione artistica in ambito scenico-musicale. In Russia fu rappresentata per la prima volta a Mosca nel 1825, e seguita da una recensione dello scrittore. Cfr. U. U [V. Odoevskij], *Ital’janskij teatr. Don Žuan — opera Mocarta, 31 janvarja, benefis g-ži Anti*, “Pribavlenie k Moskovskomu Telegrafu”, 4 (febbraio 1825), pp. 62-68. L’articolo si legge in lingua originale in V. Odoevskij, *Muzykal’no-literaturnoe nasledie*, a cura di G. B. Bernandt, Moskva 1956, pp. 92-95; in italiano in A. Giust, *La forza dell’amore, dell’odio e del destino*, op. cit., pp. 305-307. Cfr. anche V. Odoevskij, *O muzyke v Moskve i o moskovskich koncertach v 1825 gody*, “Pribavlenie k Moskovskomu Telegrafu”, 08.04.1825, pp. 129-137, in G. B. Bernandt (a cura di), V. Odoevskij, *Muzykal’no-literaturnoe nasledie*, op. cit., pp. 97-102; e Nabljudatel’ [V. Odoevskij], *Nemeckij teatr, Don Žuan — opera Mocarta, predstavlenaja na Aleksandrinskij teatre 22-go oktjabrja v benefis g-ži Karl*, “Severnaja pčela”, 28.10.1833), in V. F. Odoevskij, *Muzykal’no-literaturnoe nasledie*, op. cit. pp. 111-112 [N.d.C.].

⁴ L’opera di Giacomo Meyerbeer, rappresentata per la prima volta a Parigi il 21 novembre 1831, fu allestita a Mosca dalla compagnia tedesca nel 1834 (25 febbraio), e poco dopo a Pietroburgo (14 dicembre) in traduzione russa [N.d.C.].

⁵ Dal primo atto dell’opera *Il barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini, rappresentata per la prima volta a Roma il 20 febbraio 1816. Sono molte le occasioni in cui lo scrittore fa riferimento a citazioni di passi da opere italiane per esprimere metaforicamente i propri argomenti: si veda, ad esempio, Moskovskij obivateľ [V. Odoevskij], *Russkaja ili ital’janskaja opera?*, “Moskva”, 29.03.1867; in italiano in A. Giust, *La forza dell’amore, dell’odio e del destino*, op. cit., pp. 479-485, in cui il passo viene citato per ironizzare sul *Trovatore* di Verdi [N.d.C.].

cora una volta di disporre, per cortesia, che la bozza venga controllata con maggiore attenzione: refusi e omissioni sono sempre fonte di malintesi...

A proposito di malintesi, vi chiedo anche la cortesia di spiegare ai vostri lettori anche la mia posizione nel modo più chiaro e dettagliato possibile: lo ritengo necessario, perché spero — se Dio vuole — che questa mia lettera non sia l'ultima. Come sapete, i critici delle edizioni periodiche si trovano in grande difficoltà: molti signori, chissà chi e chissà perché, si sono arrogati senza troppe cerimonie il titolo di portavoce dell'opinione pubblica, e trattano il pubblico in modo, per così dire, un po' troppo confidenziale. Qualcuno lo stroncano senza pietà, un altro lo lodano senza misura, e sempre rimandando a un pubblico che spesso non si è nemmeno accorto né dell'oggetto di lode, né di quello di critica. Senz'altro — nulla da obiettare! — bisogna riconoscere la franchezza di questi signori: criticano, lodano e infine non resistono alla tentazione di confessare ai lettori: "sono colpevole, questo l'ho elogiato così per nepotismo, per amicizia; a dire il vero, quello che ho tanto lodato è del tutto incapace. Quest'altro — lo ammetto — l'ho criticato così, per leggerezza, ma riconosciute le grandi qualità di chi ho criticato, ho capito che avrei dovuto invece lodarlo. Ma in fondo chi è senza peccato? Non rimproveratemi, e non inveite contro di me".

Tutto ciò è curioso, ha un suo interesse, e nella cerchia familiare di un certo tipo di persone può essere un piacevole passatempo per chi, s'intende, è introdotto a tali misteri. Ma mettetevi nei panni del pubblico, che deve intuire se questi signori scrivano dal cuore o per favoritismo. Ed è difficile anche per gli estranei: non tutti vogliono essere scambiati per membri di quell'allegro circoletto, per uomini che si adirano senza motivo o per protettori fedeli dei propri favoriti. Perciò, egregio signore, se desiderate conoscere la mia opinione su varie questioni di questo mondo, per cortesia, spiegate ai vostri lettori con dovizia di particolari, e se necessario garantite per me, che sono un uomo di sangue freddo e in generale assai pacato, che non mi adiro mai, e che — se mai mi accadesse una disgrazia simile — non scrivo mai sotto l'impulso della collera. Aggiungete pure che sono

persona di condotta irreprensibile, che non mi sono mai distinto per inganni, menzogne o altre bassezze, che mi sono sempre comportato in modo decoroso e dignitoso; e non dimenticate di riferire che non ho alcun parente nell'ambiente di quelli che scrivono, e non ho tenuto a battesimo i figli di nessuno. Ritengo tutte queste precisazioni assolutamente necessarie, visto lo stato attuale del mondo letterario.

Dopo essermi così lavato la coscienza, posso tranquillamente entrare nel merito della nuova opera e condividere con voi la mia opinione. Ripeto: la *mia* opinione, poiché non ho l'ardire di spacciare le mie opinioni per quelle del pubblico allo scopo di compiacere gli amici; a mio avviso, il pubblico è generalmente una materia oscura, in questo caso lo si può intravedere, ma cosa pensi veramente il pubblico, e perché lo pensi, lo sa solo Iddio. Per esempio: prima di discutere di ciò che taluno pensa di una nuova composizione musicale, sarebbe opportuno domandare, innanzitutto, *se l'abbia ascoltata*, ma anche questo è un punto assai difficile e delicato. Non parlo qui dell'esecuzione: per quella esistono critici di professione, i quali — si presume — analizzeranno ogni nota nei minimi dettagli. Il mio campo è la musica in sé, che per fortuna è già stampata e messa in vendita per chi la desidera, cosicché ognuno può verificare quanto dico sullo spartito stesso⁶.

Io la vedo così: all'estero ci sono grandi maestri, come Meyerbeer, Halévy, Auber, forse anche Bellini e Donizetti. Sono tutte persone (al di là del talento) di grande esperienza. I loro libretti vengono scritti da autori come Scribe o Romani⁷. A volte l'idea originaria è priva di senso, ma ci sono *scene drammatiche* o situazioni⁸, tali da rendere interessante non solo la

⁶ La partitura originale di Glinka non è giunta sino a noi: l'autografo non si è conservato, e l'esemplare utilizzato per la Prima è andato bruciato con l'incendio che colpì il teatro Mariinskij nel 1859. Stelovskij ne pubblicò una riduzione per canto e pianoforte nel 1856. Cfr. *Ruslan i Ljudmila, opera M. I. Glinki, Polnoe izdanie dlja penija s forte-piano*, Sankt-Peterburg 1856. Una ricostruzione della partitura fu tentata più volte da N. Rimskij-Korsakov a partire dagli anni Settanta su iniziativa di Ljudmila Šestakova (1816-1906), sorella del compositore, che dopo la sua morte prematura si era fatta carico di coltivarne l'eredità [N.d.C.].

⁷ Augustin-Eugène Scribe (1791-1861), drammaturgo e librettista francese noto per aver codificato il genere del *grand opéra*; Felice Romani (1788-1865), librettista, poeta e critico musicale italiano [N.d.C.].

⁸ *Dramatičeskie sceny*, ili položenija' nell'originale [N.d.T.].

musica, ma anche l'azione. E il libretto è una cosa di tale importanza che la gloriosa *Olimpie*⁹ di Spon-tini, per cui si spesero fino a trecentomila rubli solo per l'allestimento, e le migliori opere di Cherubini – *Lodoïska*, *Faniska* e *Anacrëon* – sono state uc-cise sul colpo proprio dai loro libretti, mentre *Les deux journées*¹⁰, nonostante la musica ne venisse imparata a memoria e suonata da ogni organetti-sta, ha tenuto a lungo proprio grazie alla forza delle situazioni drammatiche dell'azione.

Inoltre, i compositori stranieri dispongono di can-tanti come Rubini, Tamburini, Lablache, García, Schröder-Devrient¹¹, e questi artisti vi incanterebbero anche cantando qualcosa come “Pridi v čertog ko mne zlatoj” [Vieni al mio palazzo dorato]¹² il pub-blico straniero applaude in parte la musica, ma in misura ben maggiore i cantanti. Questi applausi, alla fine, giungono anche a noi, e allora noi, persone colte e istruite, ci vergogniamo quasi a domandarci quale fosse esattamente l'oggetto di quegli applausi, se non ci fosse nella musica qualcosa di grossolano, di cattivo gusto, della roba vecchia rimessa a nuovo... Ma abbiate pietà, come potrebbe essere diversamen-te?! Altrimenti in Europa corriamo il rischio d'esser presi per barbari!

E c'è di più: se un compositore straniero ha anche una sola aria riuscita in un'opera, e quest'aria è pas-sata attraverso l'ugola di un Rubini, l'opera è salva; tutti vogliono ascoltare mille volte questa bella aria,

e grazie ad essa ascoltano anche il resto dell'opera, si abituano alla sua musica, e questa acquisisce per loro un fascino simile a quello che le nostre patrie melodie hanno per noi.

Ma queste sono tutte questioni secondarie, che possono esserci o meno in ogni paese. Il punto essen-ziale è un altro: in Europa gli imitatori degli imitatori di Rossini, Bellini e Meyerbeer hanno ormai definiti-vamente stufato. Tutti cercano qualcosa di nuovo, e precisamente nuove melodie: si direbbe che in Oc-cidente la loro fonte si sia prosciugata. Conoscete il gioco del caleidoscopio musicale: contiene circa duecento frasi musicali diverse su cartoncini rita-gliati; basta mescolarli a piacere, ed ecco pronta una nuova romanza o un nuovo valzer, ma naturalmente è sempre la stessa roba. Prendete una qualsiasi delle melodie più recenti, esaminatela con attenzione, e vedrete che la maggior parte sembra composta col caleidoscopio musicale: l'inizio viene da *Semirami-de*¹³, la parte centrale dal *Barbiere*, la chiusa dalla *Sonnambula*¹⁴ così tutte le nuove melodie portano impresso il sigillo della monotonia. Ci sono persone che amano proprio questa monotonia, e i cui crani spesso possono essere penetrati solo da una frase familiare; solo quella frase può indurli a muovere la testa in segno di piacere, e di solito fuori tempo. Che farci? C'era un appassionato di pittura – e non è una favola – che adorava i quadri di Wouwerman¹⁵ proprio perché in ciascuno c'era un cavallo bianco. Ma appassionati del genere non sono né pittori né musicisti: tutto ciò che non suona familiare li infa-stidisce o li annoia. Ce ne sono sempre stati, ma fortunatamente la gloria del musicista non dipende da loro, ed eccone la prova: Mozart, che ci incanta per semplicità e grazia, è stato chiamato da questi signori ‘Mozart il selvaggio’ quasi fino ai giorni no-stri! È strano e persino risibile parlare di certe cose, dimostrare che la musica è tale solo quando trasuda freschezza e originalità, e non quando ripete in eter-no sempre la stessa cosa. Cosa direbbero i poeti, se qualcuno sostenesse che il miglior componimento

⁹ Opera di Gaspare Spontini rappresentata per la prima volta a Parigi il 22 dicembre 1819 [N.d.C.].

¹⁰ Celebri opere di Luigi Cherubini: *Lodoïska*, rappresentata a Parigi il 18 luglio 1791; *Faniska*, rappresentata a Vienna il 25 febbraio 1806 (in Russia, nel 1807); *Anacrëon*, rappresentata a Parigi il 4 ottobre 1803; *Les deux journées ou Le porteur d'eau*, rappresentata a Parigi il 16 gennaio 1800 (al teatro francese di Pavlovsk nel 1803) [N.d.C.].

¹¹ Giovanni Battista Rubini (1794-1854), Antonio Tamburini (1800-1876), Luigi Lablache (1794-1858), Manuel Garcia (1775-1832), Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860) sono stati cantanti di punta della scena internazionale europea, principale veicolo del Belcanto italiano. Alcuni di questi sarebbero stati attivi anche in Russia a partire dalla stagione 1843-1844 [N.d.C.].

¹² Celebre aria dell'opera *Rusalka*, rifacimento di Nikolaj Krasnopol'skij del *Singspiel* tedesco *Das Donauweibchen*, che generò una sorta di ‘saga’ in più episodi, a partire dalla prima rappresentazione, che data 1803. Il secondo episodio sarebbe stato allestito con musica di Catterino Cavos nel 1805. Molto popolare, è citato da Aleksandr Puškin nel suo *Evgenij Onegin* (2, 12), che ne riporta proprio questo verso [N.d.C.].

¹³ Opera di Gioachino Rossini rappresentata per la prima volta a Venezia il 3 febbraio 1823 [N.d.C.].

¹⁴ Opera di Vincenzo Bellini rappresentata per la prima volta a Milano il 6 marzo 1831 [N.d.C.].

¹⁵ Philips Wouwerman (1619-1668), pittore olandese [N.d.C.].

possibile consiste in un insieme dei versi più riusciti di Puškin, Žukovskij e del principe Vjazemskij, e che nessun altro metodo di composizione poetica va bene? Non è forse la stessa cosa che sostengono certe persone che si spacciano per appassionati e perfino intenditori di musica? I migliori artisti stranieri comprendono il valore di una nuova melodia, sanno che non può nascere senza una speciale ispirazione; molti di loro cercano una strada diversa: alcuni (soprattutto tra gli strumentisti) hanno rinunciato a cercare nuove melodie, e si limitano a riprodurre quelle degli altri; ecco perché ci sono mille fantasie, *études*, e simili — tutti costruiti sulle stesse melodie di *Sonnambula*, *Semiramide*, ecc.; altri cercano di mascherare i difetti dell'invenzione melodica con espedienti musicali vari. Meyerbeer è un grande ed esperto musicista, nessuno più di me ne ammira il sapere e l'ingegno, ma si trovano nella sua musica molte melodie nuove e fresche? Al contrario: pare che scelga deliberatamente un motivo vecchio e banale e lo porti alla luce attraverso elaborazioni e strumentazioni inaspettate, originali e brillanti. Prendete ad esempio il primo coro di *Robert le diable* che in scena fa tanto effetto: “Consacrons-lui nos jours” ecc. Cosa c'è di più banale di questo motivo? Si regge solo sulla sua elaborazione artistica. Oppure la celebre aria di Isabella: “Grace!”: in quale operetta italiana non è già comparso un motivo simile? In tutto *Robert le diable* si potranno forse trovare melodie davvero nuove e originali soltanto nel solo di violoncello delle danze del terzo atto. E negli *Huguenots*¹⁶ di Meyerbeer di freschezza ce n'è ancora meno. Tuttavia, tutto ciò non sminuisce affatto la statura di questo grande artista; al contrario, egli ci stupisce per l'abilità nel mascherare la mancanza d'inventiva con elaborazioni brillanti ed eleganti. Ma questo è aver talento nel colorito, non nell'invenzione; è questione di mestiere, erudizione, non di ispirazione. Tra tutti i musicisti viventi, solo Rossini possiede il raro dono di una melodia ispirata dall'alto, solo in lui (e in particolare nel *Guillaume Tell*)¹⁷ si trova quella

ricchezza di motivi che colpisce per la freschezza. Un dono simile non si conquista né con il lavoro, né con l'esperienza: l'apparizione di uomini che ne sono dotati segna un'epoca negli annali dell'arte; essi imprimono il proprio stampo a tutte le opere del loro tempo e forgianno il cosiddetto ‘stile musicale’ di una data epoca.

Le opere musicali di Glinka vanno valutate su questa scala. Lo sviluppo del suo talento è un fenomeno straordinario: egli ha iniziato là dove gli altri finiscono. Nella sua prima opera, *Ivan Susanin* [N.d.C.: *Una vita per lo zar*], non si scorge neppure l'ombra dell'imitazione. Dopo aver studiato a fondo le opere della musica occidentale, egli ha volto l'orecchio alle melodie della propria terra natale e ha cercato di scoprire il mistero della loro origine, la forza primigenia, per fondare su di esse un nuovo tipo di melodia, di armonia, di musica per l'opera, dal carattere inedito. So che molti dubitano dell'esistenza della musica popolare, pur riconoscendo senza esitazione poesia, architettura e pittura popolari. Questo dubitare nasce dal fatto che noi non possiamo che guardare tutto ciò che ci circonda attraverso la lente dell'Occidente. Tuttavia, forse, per giudicare correttamente i diversi fenomeni del mondo russo, occorrerebbe adottare un punto di vista esattamente opposto a quello occidentale¹⁸. Non a caso, nei secoli passati, il possente popolo slavo si è trovato in contrasto con quello dell'Occidente, — una contesa che affonda le proprie radici negli elementi originari, ma opposti, di entrambe le popolazioni. Tali elementi sono tanto opposti che da una medesima causa sono scaturite azioni differenti, e, viceversa, uno stesso fenomeno ha avuto nei due popoli origini del tutto diverse. So bene che quest'osservazione richiederebbe argomentazioni specifiche che qui sarebbero fuori luogo; tuttavia, nel campo musicale esse risultano più che evidenti: solo un popolo nel mondo europeo possiede una *melodia popolare originale, distintiva, fondata su una scala intera* — quello slavo! E tale melodia caratteristica si conserva da tempo im-

¹⁶ Opera di Giacomo Meyerbeer rappresentata per la prima volta a Parigi il 29 febbraio 1836. I titoli qui citati circolavano ampiamente in Russia al tempo in cui Odoevskij scriveva [N.d.C.].

¹⁷ Opera di Gioachino Rossini rappresentata per la prima volta a Parigi il 3 agosto 1829 [N.d.C.].

¹⁸ Su questo il signor Bičev ci permetterà di dissentire. La verità è una sola, e se il punto di vista occidentale è corretto, oppure, se non se ne trovi uno più corretto, perché mai dovremmo allora assumerne uno opposto? (La redazione degli “Annali patrii”) [N.d.A.].

memore nelle radici più profonde dello spirito slavo. Solo i napoletani hanno una melodia caratteristica altrettanto distintiva, ma anch'essa, a quanto pare, proviene dall'Africa, tant'è che non si trova nel resto d'Italia. Inoltre, né i tedeschi, né i francesi, e nemmeno gli inglesi hanno una musica popolare originale. Il carattere musicale svizzero e scozzese deriva solo da una scala incompleta, ma ripeto: la melodia caratteristica in combinazione con una scala intera esiste solo nel popolo slavo. Sarebbe dunque erroneo concludere che, poiché in Occidente non v'è una musica popolare, essa non esista affatto. Ecco, in Occidente non c'è, ma proprio per questo esiste nel popolo slavo. Senza bisogno di lunghe dimostrazioni, ognuno ne è persuaso dal proprio sentimento interiore e dal proprio orecchio: è difficile distinguere una melodia tedesca o italiana da una francese, ma un antico canto popolare russo lo si riconosce tra mille, è nettamente riconoscibile, perfino per uno straniero. Questo carattere musicale proprio della melodia russa è stato notato da Glinka. Egli non ha esitato a fondare su di esso un'intera opera, nella quale l'ha elevata allo stile tragico, cosa che fino ad allora nessuno aveva mai osato concepire. Con quest'impresa ha inaugurato una nuova era in musica: *Ivan Susanin* è il seme da cui dovrà prodursi, come un tempo dal *Don Giovanni*, un'intera era musicale.

Ruslan e Ljudmila è un secondo ramo dello stesso sviluppo: vi predomina il carattere slavo- *fantastico*; è la nostra fiaba, la nostra leggenda, ma tradotta nel linguaggio musicale. Il suo carattere russo, a contatto con l'infinito mondo del fantastico, si fa più universale, senza perdere la propria specificità. È vano cercarvi la consueta azione drammatica¹⁹; nel mondo fantastico e fiabesco il dramma è soggetto a condizioni particolari proprie che appartengono esclusivamente a quel mondo. La lotta con gli uomini, che costituisce una delle spinte del dramma terreno, qui viene annientata, e ne rimane soltanto un'altra: la lotta con sé stessi e con le forze non umane. E questa lotta è qui così intensa che ogni altra, al confronto, risulterebbe del tutto priva d'interesse. Confesso di essere un nemico delle rappresentazioni fantastiche in scena: le forme del teatro sono

troppo rozze per rendere le passioni, i vizi, le virtù, le sofferenze e le gioie del mondo fantastico. Una rappresentazione scenica richiede finitezza, determinatezza, mentre il carattere di un'opera fantastica è indefinito o illimitato. Lo scrittore fantastico deve occuparsi di quei sentimenti che si annidano nel profondo dell'animo umano e non si lasciano esprimere a parole, sentimenti per i quali sono possibili solo accenni, non una formulazione compiuta. Ma ciò non vale per la musica: la musica, con la sua forma illimitata e indefinita, conferisce a uno spettacolo teatrale proprio ciò che gli manca per potersi dire fantastico. Tuttavia, ciò esige un'altra condizione: che lo spettatore sia capace di immergersi nel proprio mondo interiore e pieno di mistero, e dimenticare, anche solo per un momento, tutta la realtà che lo circonda. Questa condizione è la più ardua, poiché lo spettatore è distratto da ogni cosa, persino dalla bellezza delle scenografie. A prescindere da quest'ultima condizione, la musica per un'opera fantastica riesce soltanto a quel talento che può contare sulla freschezza delle proprie idee. Nelle situazioni drammatiche la scena completa la musica come la musica completa la scena: spesso una frase musicale povera è efficace soltanto perché è accompagnata da una situazione drammatica in scena. Diverso è il caso dell'opera, fantastica dall'inizio alla fine: qui per l'ascoltatore in uno stato d'animo ordinario, mondano, l'interesse si concentra o solo sulla musica, o solo sulla scena. Chi, per esempio, tra gli spettatori in teatro, ha ascoltato la musica, durante la scena della fusione della pallottola [magica] nel *Freischütz*?²⁰ Pochissimi; gli altri si sono limitati a guardare e a criticare gli uccelli che volavano²¹. Si può dire con certezza: oggi, tra i musicisti europei, non ce n'è uno che possieda una fantasia tanto fresca da sostenere un'intera opera fantastica sempre nuova, sempre originale. Ma ditemi: esiste forse una sola frase in *Ruslan e Ljudmila* che sia volgare o banale? Ecco

¹⁹ 'Drama' nell'originale [N.d.T.].

²⁰ L'opera di Carl Maria von Weber, rappresentata per la prima volta a Berlino il 18 giugno 1821 e al Teatro tedesco di Pietroburgo nel gennaio 1824, è considerata un prototipo dell'opera romantica di area tedesca [N.d.C.].

²¹ Un'aquila, una colomba e dei cupi uccelli neri figurano nell'opera a evocare la minaccia che incombe sulla protagonista Agathe a causa della stregoneria tentata dal fidanzato Max per assicurarsi la vincita in una sfida di tiro al bersaglio [N.d.C.].

perché a certi ascoltatori quest'opera non è piaciuta: "non è scritta per loro". E qui parlo degli ascoltatori, non di certi signori che hanno scritto su quest'opera, tra cui, forse, c'era proprio colui che, con l'aria di un intenditore, discorreva un tempo di *flagioletto al pianoforte* e non era nemmeno in grado di distinguere tra melodia e armonia... Vale la pena discutere di tali idiozie?

Se fossi stato chiamato a esprimermi, e se avessi potuto supporre che l'opinione di qualcuno potesse essere minimamente influenzata dalle grida ignoranti dei cavalieri del *flagioletto al pianoforte*, avrei fatto questo semplice discorso: "Gentili signori! I numeri di *Ruslan e Ljudmila* sono ventuno e comprendono, tra altri: il canto di Bajan; la cavatina di Ljudmila "Ne gnevis', znatnyj gost" [M'accorda il tuo perdono, portentoso ospite]; la ballata di Finn; l'aria di Ruslan "O pole, pole" [Funereo campo!]; il coro [N.d.C.: persiano] "Ložitsja v pole mrak nočnoj" [Scendon già le ombre profonde]; l'aria di Gorislava "Ljubvi roskošnaja zvezda" [Vaga stella dell'amore]; quelle di Ratmir: "I žar i znoj" [Al sole ardente fresca e taciturna] e "Ona mne žizn'" [Mia vita ell'è]; l'aria di Ljudmila "Vdali ot milogo" [Schiava e lontana — dall'amor mio]²²; e infine la marcia e le danze nel castello di Černomor. Questi numeri sono così originali che, se a persone che temete di non incensare, come Meyerbeer, Halévy, Auber, fosse detto che devono coprire a piedi cento verste affinché questa musica fosse loro, lo farebbero, e di corsa, e ognuno di loro ne avrebbe abbastanza per un'opera intera.

Non mi addentrerò in un'ulteriore analisi dell'opera: potrebbe essere interessante e comprensibile solo per i musicisti, dato che sarebbe necessario usare termini tecnici per spiegarla; dico solo: ascoltate questa musica, cercate di capirla, e vi chiederete come possa esserci stato un solo minuto in cui non vi sia piaciuta. Oh, credetemi! Un magnifico fiore è germogliato sul suolo musicale russo: è la vostra gioia, la vostra gloria. Che i vermi tentino pure di strisciare sul suo stelo e macchiarlo: questi vermi cadranno a

terra, ma il fiore rimarrà. Abbiatene cura: è un fiore delicato, e sboccia una sola volta ogni cento anni."

P. Bičev

www.esamizdat.it ◇ V. Odoevskij, *Appunti per il mio pronipote sulla letteratura del nostro tempo e altre cose* (Lettera del signor Bičev — Ruslan e Ljudmila, opera del signor Glinka). Traduzione dal russo di Arianna Lombardo (ed. or.: Plakun Gorjunov, tituljarnyj sovetnik v otstavke [V. Odoevskij], *Zapiski dlja moego praprawnuka o literature našego vremeni i o pročem* (pis'mo g. Bičeva. — Ruslan i Ljudmila, opera g. Glinki), "Otečestvennye zapiski", 1843, 8, pp. 94-100, successivamente in Idem, *Muzykal'no-literaturnoe nasledie*, a cura di G. Bernandt, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva 1956, pp. 204-212) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 147-154.

²² Le traduzioni dei passi qui citati sono tratte da *Ruslano e Ludmilla, opera fantastica in cinque atti di M. Glinka, traduzione letterale di A. De. Gortschakoff, Versione ritmica di A. Boito*, Milano 1875 [N.d.T.].

◇ **V. Odoevskii, *Notes for My Grand-grandson on the Literature and Prose of Our Time (A Letter from Mr. Bishev: The Opera by Mr. Glinka “A Life for the Tsar”)*** ◇

Translated by Arianna Lombardo

Abstract

Italian translation of *Zapiski dlia moego prapraavnuka o literature nashego vremeni i o prozem (pis'mo g. Bisheva. – “Ruslan i Liudmila”, opera g. Glinki)* by Vladimir Odoevskii.

Keywords

Russian Opera, Mikhail Glinka, *Ruslan and Liudmila*, Russian Journals, Italian Music.

Author

Vladimir Odoevskii (1804–1869) was a philosopher, writer, music critic, and a philanthropist, an of outstanding exponent of Russian Romanticism. He studied at the Nobility College of the Moscow University (1816–1822). In the 1820s he founded and presided over the Society of the Science lovers, where he and his fellow students met to discuss the ideas of German philosophers. In that period, he came to know many future Slavophiles and Westernizers, though refusing to identify himself with any of these movements. Since 1824, Odoevskii was active as a literary critic and journalist, and with Vil'gelm Kiukhel'beker founded the short-lived Moscow literary magazine “Mnemozina”. In 1826, he moved to St. Petersburg, where he joined the staff of the Imperial Public Library and served as a senator of the Russian Empire. In the mid-1830s, he co-edited the journal “Sovremennik” (“The Contemporary”) with Aleksandr Pushkin. Years later, he was put in charge of the Rumiantsev Museum: he returned to Moscow, but continued to serve as a public functionary, while taking an active role in the literary and cultural debates.

Translator

Arianna Lombardo is a PhD student at the University of Salerno. At the same university, she has held a teaching contract in Russian language for the academic year 2024–2025. Her academic interests concern 19th-century Russian literature and the political and religious discourse of the period. In particular, her doctoral research focuses on the *Selected Passages from the Correspondence with Friends* by Nikolai Gogol'. She explores the literary, religious, and political aspects of this complex text combining historical and textual analysis.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Arianna Lombardo

Compositori di Russia

Anton Rubinštejn

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 155-163 ◇

I. BORTNJANSKIJ, L'VOV

GÌÀ da una decina d'anni, nell'Europa occidentale, e nella fattispecie in Germania, si sta manifestando un vivo interesse verso la letteratura e la poesia russa, come anche una non meno evidente curiosità nei confronti della musica russa: non ci si può che augurare (e non si può che sperare) che su tutto ciò non incidano i rapporti politici internazionali, al momento sfavorevoli¹, e che non ne siano dunque inibiti gli sviluppi futuri. Partendo da tali presupposti, l'autore di queste righe intende descrivere brevemente l'evoluzione dell'arte musicale in Russia, con particolare riguardo a quanto è stato prodotto nell'alveo della suddetta arte fino a tempi molto recenti, a maggior ragione perché, da un lato, pare non trattarsi di un'impresa del tutto ingrata, dal momento che il tema in questione non dovrebbe essere molto noto; dall'altro non si può negare che, per quanto le altre arti abbiano raggiunto in Russia un livello di maturità molto più elevato rispetto alla musica, questa ha nondimeno saputo trovare i suoi degni rappresentanti, seppur in un numero assai limitato: rappresentanti meritevoli di attenzione o, come nel caso di alcuni di loro, di un plauso unanime.

La musica come linguaggio dell'anima è congeniale ai russi più ancora che agli altri popoli slavi: il canto è per loro un bisogno vitale, sia durante le attività lavorative, sia durante il riposo, siano essi felici o tristi. Se si entra, ad esempio, in una fabbrica, si sentono cantare tutti gli operai: in particolare, se uno intona una canzone, gli altri subito gli vanno dietro. E quando arrivi in un villaggio d'estate, verso sera, già da lontano ti vengono incontro suoni ed

echi di melodie. Nella maggior parte dei casi si potrà vedere un giovane contadino seduto sul panchetto vicino alla sua capanna e circondato da gruppi di ragazze, donne e uomini che ascoltano i suoi canti con accompagnamento di *balalajka* — una sorta di mandolino —, e si uniscono in coro al momento del ritornello. Se si passa davanti a un'osteria, non importa se in campagna o in città, si sentono gli avventori cantare in coro. Le feste di nozze dei contadini si svolgono frequentemente per le strade, e non ve n'è una in cui le ragazze e le donne non accompagnino la sposa alla sua nuova casa con canti e danze: insomma, il canto per i russi è una necessità nel senso più vero del termine.

Ma l'epoca della musica russa in quanto arte ebbe inizio soltanto al termine del secolo scorso: fu l'imperatrice Caterina II la prima a fondare scuole di musica, ad invitare in Russia compositori stranieri di rilievo, a mandare i talenti russi all'estero affinché ricevessero un'adeguata formazione a spese della Corona, cosicché, visti l'amore innato per la musica e un processo di civilizzazione in continua espansione nell'Impero Russo, un gran numero di giovani non esitò a rivolgersi con entusiasmo a quest'arte.

Come avviene in tutte le arti e in tutti i paesi, anche per quanto riguarda la musica in Russia i primi tentativi furono compiuti nell'ambito della musica sacra. Il rito bizantino proibiva qualsivoglia strumento musicale in chiesa, compreso l'organo, ragion per cui il campo d'azione del compositore era limitato a un mero coro a quattro parti. Tanto più facile fu, per i musicisti esordienti, mettersi all'opera quando ne rinvennero in sé la capacità: molti riuscirono a ottenere dei risultati significativi in tale direzione.

Il più eminente tra i compositori di talento fu Bortnjanskij², che compì i propri studi musicali in Italia.

¹ All'epoca era ancora in corso la Guerra di Crimea (1853-1856), che vedeva un'alleanza composta da Impero Ottomano, Francia, Gran Bretagna e Regno di Sardegna contrapposti all'Impero Russo [N.d.T.].

² Dmitrij Stepanovič Bortnjanskij (1751-1825) era originario dell'U-

Una volta tornato in Russia, si dedicò esclusivamente a quest'ambito: nominato maestro di cappella alla corte imperiale, scrisse messe, salmi e canti religiosi, che, per quanto manchino della profondità e della grandezza dei capolavori della musica sacra d'area cattolica, sono nondimeno molto pregevoli e, grazie a modalità di esecuzione meravigliose, suscitano un'impressione magica attraverso la loro semplicità e la sincera devozione che esprimono.

Il generale L'vov³, che occupa ora il posto prima appartenuto a Bortnjanskij, è, insieme a quest'ultimo, il compositore maggiormente versato nella musica sacra, e si è conquistato grandi riconoscimenti con il riordino e l'armonizzazione delle liturgie ortodosse antiche, come anche componendo molti nuovi

canti religiosi: egli è l'autore del noto inno nazionale russo e, inoltre, ha scritto molte romanze e alcune opere, ottenendo però risultati meno felici rispetto a quelli raggiunti nell'ambito sopracitato.

Per ordine dello zar Nicola, in tutte le chiese dell'Impero devono essere intonati solo i canti di Bortnjanskij, e la liturgia antica può essere cantata solo alla maniera proposta da L'vov: di conseguenza, non vi sono che pochissimi compositori che continuano a rivolgersi alla musica sacra, e unicamente per una loro esigenza personale e per il proprio leggio.

La ricchezza di saghe e leggende che connota la poesia russa, unita a quell'enorme tesoro che sono i canti popolari russi — il cui ritmo e le cui armonie e melodie possiedono un fascino inconfondibile — dovevano necessariamente stimolare alcuni musicisti a rivolgersi all'opera lirica, tuttavia in un modo che — sebbene abbia trovato la propria completa legittimazione in un'ottica locale — in prospettiva mondiale, al contrario, si è attirato le critiche di chi le rimprovera un colorito unicamente autoctono. Nei canti popolari russi, al di là della loro notevole bellezza, è insita, in virtù del loro piglio lamentoso e malinconico, una certa monotonia, e poiché tale carattere lugubre è in buona parte tipico persino dei cori gioiosi e dei ritmi di danza, si capisce che un'intera opera russa potrebbe difficilmente risultare godibile, in particolare all'estero, dove l'interesse nazionale viene meno. Finora i compositori non hanno saputo aggirare lo scoglio di una simile monotonia, anzi molti non ne avevano nemmeno l'intenzione, perché miravano piuttosto a forgiare un'opera esclusivamente nazionale.

II. GLINKA, VERSTOVSKIJ, DARGOMYŽSKIJ

Michail Glinka, il più geniale tra i compositori russi, è stato il primo ad avere e portare avanti l'idea — ardita ma infelice — di scrivere un'opera nazionale. Con questo spirito ha composto due opere, *Una vita per lo zar* e *Ruslan e Ljudmila*: entrambe nel loro genere sono dei capolavori, ma purtroppo patiscono tutte e due la disgrazia della monotonia. Pur ammettendo questo difetto sostanziale, Glinka riteneva di poterlo mitigare intervenendo sul testo e sulla musica con reminiscenze straniere: nella prima opera

craina, probabilmente di Gluchovo (oggi Hluchiv). Iniziò la carriera come cantore di corte, e nel 1758 figurava nel novero dei dieci migliori studenti alla locale scuola di canto, fondata non da Caterina — come afferma Rubinštejn — ma già da Anna Ioannovna nel 1740. Il suo talento lo destinò alla corte di Pietroburgo: quello stesso anno Bortnjanskij raggiunse la capitale, probabilmente al seguito di Kirill Grigor'evič Razumovskij, per essere destinato alla cappella imperiale. Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta cantò in *Al'cesta* [Alceste] di Hermann Friedrich Raupach, ricoprendo i ruoli prima di Al'cesta e poi di Admeto. Fu poi iscritto alla scuola del corpo dei cadetti di fanteria per studiare recitazione con l'attore Ivan Afanas'evič Dmitrevskij. Ricevette le prime nozioni di composizione e contrappunto da Poltorackij, Raupach e Starzer. In seguito fu allievo di Galuppi (canto, tastiera e composizione), che seguì in Italia nel 1768. Nella stagione invernale 1776-1777 il Teatro veneziano San Benedetto diede la sua opera *Creonte*, basata sul soggetto di *Antigona* di Marco Coltellini, che fu semplificato e ridotto da tre a due atti. L'opera non ebbe successo, e il compositore cercò di salvare la propria reputazione con altre due partiture: *Alcide* su libretto di Metastasio (Venezia, 1778) e *Quinto Fabio* (Modena, 1778). In Italia Bortnjanskij fu a Bologna, dove studiò anche con Padre Martini, a Roma e a Napoli. Nel 1779 fu richiamato in Russia, dove fu nominato compositore per la cappella imperiale. Da quel momento si dedicò prevalentemente alla musica sacra, diventandone uno dei maggiori esponenti, sebbene abbia composto anche musica profana destinata alla 'piccola corte' dell'erede al trono Pavel Petrovič. Tra le opere si ricordano *La fête du seigneur* (1786), *Le faucon* (1786) e *Le fils rival, ou La moderne Stratonice* (1787) su libretti di Laferrière [N.d.C.].

³ Violinista e compositore, fedelissimo dello zar Nicola I, Aleksej Fëdorovič L'vov fu direttore della Cappella imperiale dal 1836 al 1861, succedendo al padre Fëdor Petrovič. Nel 1840 fu applaudito concertista a Parigi e Lipsia. Fu assiduo collaboratore di Fëtis. Fondò un quartetto e la Società dei concerti nel 1850. Compose le opere *Bianca e Gualtiero* (Dresda, 1844), *L'ondina* (Pietroburgo, 1848) e *Boris, l'anziano del villaggio ossia il contadino russo e il saccheggiatore francese* (Pietroburgo, 1854). Qui Rubinštejn lo ricorda soprattutto per la composizione dell'inno "Bože, Carja chra-ni" [Signore, proteggi lo Zar, 1833], in uso fino alla Rivoluzione del 1917. Nel 1861 abbandonò la carriera musicale per aver perso l'udito [N.d.C.].

è stato quindi inserito un ritmo ternario polacco tra quei tempi a 2/4 e 4/4 che sono, senza eccezioni, un requisito delle melodie russe. Nella seconda opera, il geniale compositore ha cercato di intrecciare l'elemento russo a quello orientale, ma ha fallito, giacché anche qui la varietà del carattere musicale poteva essere valorizzata solo episodicamente, nella misura consentita dal testo: di conseguenza, nel corso di intere scene, e persino di interi atti, a prevalere è sempre la stessa coloritura.

Per quanto esista senz'altro una musica popolare (canti e danze popolari), non esiste un'opera popolare in senso stretto⁴ tutti gli elementi emotivi insiti nell'opera lirica, come la passione amorosa, la gelosia, la vendetta, l'allegria, la malinconia, sono infatti propri dei popoli della terra nel loro complesso — ragion per cui la trasposizione musicale di tali sentimenti universali non deve avere un tono popolare, ma universale. Una differenza essenziale emerge chiaramente soltanto tra la musica occidentale e quella orientale, poiché i costumi, il clima e altri fattori hanno conferito agli orientali una potenza emotiva più marcata rispetto agli occidentali. Ma così come si può essere poco tentati dal comporre un'opera persiana, malese o giapponese rispetto a un'opera genericamente orientale, a maggior ragione è indice di un'ottica poco assennata il voler scrivere un'opera inglese, francese o russa (ci riferiamo qui solo alla parte musicale) piuttosto che un'opera genericamente europea. Da questo punto di vista, soltanto due peculiarità fanno eccezione: l'«intreccio del canto popolare» e la «maniera», poiché unicamente in quest'ultima risiede, oggi, la differenza che si è soliti tracciare tra l'opera italiana e quella tedesca. Di fronte a tali inconfutabili verità, qualsiasi tentativo di forgiare un'opera d'arte specificamente nazionale⁵ è destinato a fallire da una prospettiva estetica generale: Glinka non ha avuto più fortuna degli altri nel suo intento.

A parte questo, Glinka, il cui abbaglio appare degno di rispetto in quanto conseguenza diretta di una nobile aspirazione, non solo è uno dei compositori

più importanti della Russia, ma è anche destinato a rivendicare un posto d'onore tra i migliori maestri a livello internazionale. La ricchezza delle sue melodie, la sua originalità, il gusto e la maestria della sua strumentazione, non meno ingegnosa del suo contrappunto, gliene conferiscono pieno diritto.

Oltre alle due opere citate, egli ha composto un gran numero di *Lieder*, diverse opere orchestrali (tra cui una fantasia su un canto popolare che può essere considerata uno dei lavori più pregevoli e ingegnosi della letteratura musicale nazionale e internazionale)⁶ e molti pezzi brevi per pianoforte.

In confronto a lui, Verstovskij ha avuto più fortuna nello stesso campo dell'opera⁷. Dotato dalla natura di un talento musicale fuori dal comune, egli purtroppo non ha fatto quasi nulla perché questo dono prezioso venisse adeguatamente educato e valorizzato, ed è quindi rimasto un creatore spontaneo. La ricchezza del suo pensiero e la freschezza della sua vena immaginifica sono sorprendenti. Ogni volta che canta, ovunque canti, non si può fare a meno di ammirarlo, ma quando cerca di assemblare del materiale in un'opera di maggiore respiro, qua e là qualcosa zoppica, le parti non si integrano bene, l'approccio scolastico traspare in ogni dove. Ha scritto diverse opere, alcune delle quali importanti, come *Vadim* e *La tomba di Askol'd*: quest'ultima è senza dubbio il suo lavoro più riuscito⁸. Anche nel campo della composizione di *Lieder* ha redatto

⁶ Si intende senz'altro *Kamarinskaja* (1848), *Fantazija na motivy dvuch russkich pesen dlja orkestra* [Fantasia per orchestra sulle melodie di due canti russi]. I due canti in questione sono la *pesnja svadebnaja* [canto nuziale] “Iz-za gor, gor vysokich gor” [Dalle montagne, dalle alte montagne] e il canto di danza (*pesnja pljasovaja*) “Kamarinskaja”, che dà appunto il titolo al pezzo [N.d.C.].

⁷ Aleksej Nikolaevič Verstovskij (1799-1862), ingegnere per formazione, studiò pianoforte, violino e composizione, e fu noto soprattutto per i numerosi *vaudeville*, di cui si contano una trentina di titoli. Tra le opere, si ricordano *Pan Tvardovskij* (1828) su libretto di Michail Zagoskin; *Vadim, ili pobuždenie dvenadcatykh spjaščich dev* [Vadim, o il risveglio delle dodici vergini dormienti, 1832], da Vasilij Žukovskij, *Toska po rodine* [Nostalgia della patria, 1839] e *Askol'dova mogila* [La tomba di Askol'd, 1835]. Compose anche ballate per il consumo salottiero. Ispettore della musica di Mosca dal 1825, tra il 1848 e il 1860 fece parte della direzione dei Teatri Imperiali della vecchia capitale [N.d.C.].

⁸ *Askol'dova mogila* [La tomba di Askol'd] è un'opera in quattro atti su libretto di Zagoskin, autore di romanzi storici e commedie. È la maggiore delle opere di Verstovskij, nonché la prima opera russa a essere stata rappresentata negli Stati Uniti d'America [N.d.C.].

⁴ Rispettivamente: ‘Volksmusik’, ‘Volkslieder’ e ‘Volksoper’ nell'originale [N.d.T.].

⁵ ‘Ein spezifisch nationales Kunstwerk’ nell'originale [N.d.T.].

pagine musicali eccellenti.

Dargomyžskij⁹, compositore guidato più dall'ambizione che da un vero e proprio slancio interiore verso la carriera artistica, grazie alla sua instancabile diligenza è comunque riuscito a raggiungere un certo livello, come dimostrano *Esmeralda*, *Il trionfo di Bacco* e *La rusalka*, il cui successo è in parte dovuto al loro intrinseco contenuto musicale; nel campo del *Lied* ha ottenuto risultati molto più felici. Tra i compositori nominati, egli è tuttavia il più debole.

L'opera italiana, divenuta un fenomeno di moda a San Pietroburgo, ha gradualmente soppiantato quella russa: ciò non deve però suonare come un rimprovero, perché, a dire la verità, bisogna ammettere che tale preferenza è giustificabile, su un piano artistico, forse solo a San Pietroburgo e in nessun altro luogo al mondo. Infatti, la straordinaria congiuntura dovuta alla convergenza dei maggiori cantanti europei (che altrove sarebbe difficile riunire in tale misura, anche solo per un fattore economico) è in grado di affascinare il più severo oppositore del dramma italiano: a maggior ragione affascina il grande pubblico, che qui come altrove è assolutamente soggetto alle impressioni sensoriali, che qui come altrove è ben

lontano dal distinguere l'artista e l'opera d'arte. Come potevano i compositori operisti russi, con le loro opere per lo più sostenute da scarse capacità espressive, competere con opere italiane rappresentate nella maniera più brillante? Era naturale che il pubblico li trascurasse, il che a sua volta ha avuto un effetto demotivante sugli artisti; e più la compagnia d'opera russa retrocedeva allo status di teatro di terz'ordine, più i compositori nazionali si scoraggiavano, fino a perdere ogni desiderio di mettere in scena opere già scritte, per non parlare di crearne di nuove, per le quali mancava loro ogni stimolo¹⁰. Ciò spiega il modesto numero di titoli che il repertorio russo conta fino ad oggi: da anni mancano le novità, e si è quindi costretti a ripiegare esclusivamente su opere dei tempi andati, mal eseguite. Tuttavia, questa situazione tutt'altro che confortante non deve essere considerata una crisi: così, perlomeno, ci auguriamo. Inoltre, negli ultimi tempi stanno emergendo più spesso che in passato giovani talenti ambiziosi, perciò, con il graduale ampliamento delle cerchie degli ascoltatori che il vero gusto artistico attira inesorabilmente, si può giustamente sperare in tempi migliori.

La musica strumentale (sinfonica e da camera) ha trovato sinora pochi adepti, in parte perché la comprensione di questo tipo di opere d'arte non si è ancora sufficientemente affinata nella massa del pubblico, in parte perché gli studi ad essa necessari non sono erogati nel nostro paese. Ciononostante, con il passare degli anni il gusto per le opere classiche dei maestri tedeschi si sta diffondendo sempre di più, sicché in tempi brevi alcuni talenti potrebbero sentirsi stimolati a mettersi alla prova anche in questo campo.

Per concludere, ci rivolgeremo alla musica vocale, ambito in cui i compositori russi hanno dato, finora,

⁹ Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij (1813-1869) è stato una figura chiave dell'Ottocento musicale russo. Figlio di un ricco proprietario terriero del governatorato di Tula, ricevette l'istruzione propria dei fanciulli del suo ceto, iniziando fin da bambino anche lo studio della musica. I suoi insegnanti furono quasi tutti dilettanti, a eccezione di F. Schoberlechner (pianoforte), che era stato allievo di Hummel. Nel 1817 la famiglia del giovane Aleksandr si trasferì a Pietroburgo, e Dargomyžskij vi si distinse ben presto nei salotti aristocratici per il talento di pianista. Divenne anche discreto cantante e violinista, e fece i primi passi nella composizione a cominciare dagli undici anni. Dal 1831 al 1835 lavorò come funzionario del demanio, ma abbandonò la carriera per dedicarsi esclusivamente alla musica. Dopo aver conosciuto (nel 1833) Glinka, che gli sarebbe rimasto amico per tutta la vita, si pose una disciplina più severa, tanto che a partire dal 1856 la sua casa divenne un punto di ritrovo dei coevi fautori della musica nazionale: Musorgskij, Balakirev, Rimskij-Korsakov, Borodin, Cui e il critico Vladimir Stasov. Negli anni 1844-1845 e 1864-1865 viaggiò in Europa, visitando Vienna, la Germania, Bruxelles, Parigi e Londra, incontrando personalmente musicisti come Auber, Meyerbeer, Halévy e Liszt, e diventando amico del musicologo François-Joseph Fétis. Nel 1867 fu nominato presidente della Società musicale russa. Tra le sue maggiori composizioni si ricordano il *grand opéra Esmeralda* (1847), l'opera fantastica *Rusalka* (1856), l'*opéra-ballet Toržestvo Vakcha* [Il trionfo di Bacco, 1867] e *Kamennyj gost'* [Il convitato di pietra], composto a partire dal 1866 ma rimasto incompiuto, e per questo allestito solo nel 1869 dopo l'intervento dei sodali Cui e Rimskij-Korsakov [N.d.C.].

¹⁰ L'autore si riferisce, oltre che a una dinamica generale, alla decisione di Nicola I di trasferire la compagnia d'opera russa da Pietroburgo a Mosca nel momento in cui la *troupe* italiana capitanata da Rubini iniziò le attività nella stagione 1843-1844. Tale decisione fu letta dai difensori dell'opera nazionale come una misura puramente esterofila. Cfr. N. Ogarkova, "Russkaja ili ital'janskaja opera?": *polemika kritikov i strategija direktorov*, in "Bespokojnye muzy": *k istorii rusko-ital'janskich otnošenij XVIII-XX vv.*, a cura di A. D'Amelia, Salerno 2011, pp. 9-28; A. Giust, *La forza dell'amore, dell'odio e del destino. Verdi e l'opera italiana in Russia*, Parma 2024 [N.d.C.].

il contributo più significativo.

III. CONCLUSIONE: VARLAMOV, ALJAB'EV, GURIL'EV, GLINKA, DARGOMYŽSKIJ, VERSTOVSKIJ, L'VOV, IL CONTE VIEL'GORSKIJ, BACHMETEV, TOLSTOJ, PAŠKOV, DERFEL'DT, DÜTSCH, LJADOV, KAŽIŃSKI, ŠTUCMAN, IL PRINCIPE ODOEVSKIJ; I POLACCHI: CHOPIN, ELSNER, DOBRZYŃSKI, MONIUSZKO

Il *Lied* è l'unico genere musicale ad avere una patria. Derivato dalla canzone popolare, esso si distingue da essa per la sua forma raffinata, per la maggiore profondità di significato del testo e per un accompagnamento della melodia maggiormente elaborato a livello artistico. Sebbene, come già osservato in precedenza, non esista un sentimento nazionale e quindi un'opera nazionale, esiste tuttavia una modalità nazionale di esprimere gli stati d'animo¹¹: il *Lied* può dunque possedere un carattere nazionale¹². I compositori russi non sono rimasti estranei a questa visione, e l'hanno felicemente realizzata scrivendo propri *Lieder*, tanto che non esiste un solo *Lied* russo (e il repertorio dei *Lieder* in Russia è molto ricco) che non racchiuda in sé il tipo nazionale¹³. Come ovunque, anche in Russia la composizione di *Lieder* è iniziata con la forma strofica, che si è gradualmente ampliata di pari passo con lo sviluppo della formazione musicale dei compositori. Tramite l'intima adesione della musica alla forma e al significato della poesia, anche qui sono man mano scaturite forme vocali complesse come il *Lied* con musica diversa per ogni strofa¹⁴, la romanza, la ballata e così via.

Il più ricco in termini di melodie, e quindi il più popolare tra i compositori di *Lieder*, — anche se non il migliore dal punto di vista artistico — poiché non ha studiato musica seriamente, limitandosi al grande talento donatogli dalla natura — è Varlamov¹⁵; egli ha

composto un gran numero di *Lieder*, alcuni dei quali si sono conquistati notorietà anche all'estero grazie a trascrizioni per pianoforte, come “Krasnyj sarafan” [L'abito rosso], trascritto da Thalberg¹⁶, “Gornye veršiny” [Le vette montane] e altri. In Russia molti dei suoi *Lieder* sono sulla bocca di tutti; una delle sue creazioni più ispirate è tuttavia la canzone di Ofelia nell'*Amleto*.

Aljab'ev¹⁷, il cui “Solovej” [L'usignolo] si è diffuso all'estero grazie alla trascrizione di Liszt, è il più amato dopo Varlamov, da cui si distingue per la raffinata sensibilità artistica e le nobili aspirazioni. Oltre a numerosi *Lieder*, ha scritto anche un'opera che, non essendo mai stata portata in scena, non è nota.

Talento di notevole rilievo, Guril'ev ha scritto anch'egli svariati *Lieder* molto pregevoli, che hanno ottenuto il plauso generale¹⁸.

Tuttavia, il più grande anche nel campo del *Lied* rimane indiscutibilmente Glinka, che può essere definito senza esitazione ‘lo Schubert russo’: egli ha conferito alla musica vocale russa una forma artistica, e non si è limitato, come la maggior parte degli altri, a trovare una melodia felice, più o meno adatta al testo, per poi darle vita con un accompagnamento

e didatta celebre nei salotti russi del primo Ottocento, a Pietroburgo in particolare. Fu attivo presso la cappella imperiale e la Scuola teatrale. Musicò numerose liriche di A. Kol'cov, A. Fet e M. Lermontov, musica sinfonica e incidentale, e pubblicò un metodo intitolato *Polnaja škola penija* [Metodo completo di canto, 1840] [N.d.C.].

¹⁶ Sigismund Fortuné François Thalberg (1812-1871), pianista e compositore austriaco, innovatore della tecnica pianistica in senso virtuosistico, spesso collocato come *alter ego* di Franz Liszt. Oltre che per le composizioni originali, fu celebre per le trascrizioni pianistiche di temi d'opera, che davano spazio all'esplorazione tecnica dello strumento. La lirica di Varlamov si trova citata in rielaborazione pianistica nella raccolta *Deux airs russes variés*, op. 17, pubblicata per la prima volta da Haslinger a Vienna nel 1836 [N.d.C.].

¹⁷ Aleksandr Aleksandrovič Aljab'ev (1787-1851), compositore noto soprattutto per romanze (oltre duecento), ma autore anche di opere, balletti e *vaudeville*. La romanza “Solovej”, tratta da un testo di Anton Del'vig, fu effettivamente celebre in tutta Europa, dove fu veicolata da cantanti di rango come Pauline Viardot, Adelina Patti e Henriette Sontag. Nel 1842 Liszt ne offrì una trascrizione pianistica pubblicata da Simon Richault a Parigi con il titolo *Le rossignol* [N.d.C.].

¹⁸ Aleksandr L'vovič Guril'ev (1803-1858) è il terzo degli ‘Aleksandr’ noti nell'ambito della romanza russa da salotto. Servo liberato, frequentò l'ambiente degli aristocratici dilettanti di musica, e prese lezioni dai loro maestri. Strumentista d'arco (suonava nel quartetto del principe Golycyn), prese lezioni di pianoforte da John Field. Musicò testi di K. Aksakov, Ogarëv, Lermontov, Kol'cov, Vjazemskij, Fet, Del'vig e molti altri, producendo oltre sessanta romanze [N.d.C.].

¹¹ Rispettivamente: ‘Nationalleidenschaft’, ‘Nationaloper’, ‘Nationalaustrucksweise der Stimmungen’ nell'originale [N.d.T.].

¹² ‘Nationalcharakter’ nell'originale [N.d.T.].

¹³ ‘Nationaltypus’ nell'originale [N.d.T.].

¹⁴ ‘Durchkomponiert’ nell'originale, termine ancora in uso nella musicologia moderna, dove indica una forma opposta a quella strofica, e quindi priva di ritornelli o ripetizioni regolari [N.d.T.].

¹⁵ Aleksandr Egorovič Varlamov (1801-1848), cantante, compositore

di arpeggi: i suoi *Lieder* soddisfano tutti i requisiti artistici più elevati, senza escludere la più intrigante inventiva melodica.

Accanto a lui, nell'ambito del *Lied* merita di essere menzionato Dargomyžskij, il cui notevole talento si esprime brillantemente in questo tipo di composizioni.

Verstovskij, L'vov, Viel'gorskij, [Nikolaj] Bachmetev, Tolstoj¹⁹, Paškov²⁰, Derfel'dt²¹, Düşch²², Ljadov²³, Kažiński²⁴ e altri contano tra i loro *Lieder*

alcuni brani universalmente conosciuti e apprezzati. Ci sono anche altri compositori che non meritano la popolarità di cui godono: Lazarev, [Ivan] Rupini, Raševskij... Tuttavia, tale indulgenza non è da imputare solo al pubblico russo, ma si riscontra ovunque, in tutti i paesi. Se i compositori beniamini del pubblico fossero posti sotto una luce un po' più intensa, chissà quanti nomi famosi si potrebbero inserire in quest'ultima categoria!

Anche la composizione di danze ha trovato esponenti di grande talento in Russia, come Ljadov, Štucman, Kažiński, Düşch e altri. Il più encomiabile è Štucman²⁵ che, con la sua strumentazione efficace, le melodie accattivanti e il ritmo energico, si avvicina maggiormente allo Strauss viennese. Una fetta non trascurabile dei migliori artisti russi è costituita da coloro che si dedicano alla musica solo per diletto e non come professione. La maggior parte di essi si è data all'arte dell'esecuzione, ottenendo risultati talmente significativi da rendere molto arduo il lavoro dei musicisti; molti, comunque, si sono dedicati anche alla composizione, ottenendo risultati non meno degni di ammirazione. Il più importante tra loro è il conte Michail Viel'gorskij²⁶, che unisce un grande talento a conoscenze musicali approfondite: ha scritto opere, sinfonie, quartetti, *Lieder*, canti sacri e altro, e ha operato con grande successo in tutti i

¹⁹ Nobiluomo, letterato, cantante dilettante, compositore e critico musicale, Feofil Matveevič Tolstoj (1810-1881) studiò musica a Pietroburgo (canto, con Rubini), Mosca e Napoli. Come compositore si dedicò al genere operistico: un'opera su libretto italiano intitolata *Birichino di Parigi* fu data a Napoli nel 1832 e a Pietroburgo nel 1835; si ricordano poi *Doktor v chlopotach* [Il medico in angustie, 1835, inaugurata nel 1849 o nel 1851] e la ballata *Svetlana* (1846). Firmò oltre duecento romanze. L'esito infelice delle sue composizioni lo spinse ad abbandonare la pratica musicale, dedicandosi alla critica. Dal 1851 fu attivo come pubblicista (con i *noms de plume* di Rostislav, Matveev, Feolistov) su testate quali "Severnaja pčela" [L'ape del Nord], "Golos" [La voce], "Sankt-Peterburgskie vedomosti" [Notizie di San Pietroburgo], "Otečestvennye zapiski" [Annali patrii], "Moskovskie vedomosti" [Notizie di Mosca], "Journal de St.-Petersbourg". Dal 1854 fu membro della Società filarmonica di Pietroburgo [N.d.C.].

²⁰ Si tratta probabilmente di Anton Ivanovič Paškov (1792-1850), ufficiale dell'esercito, già impegnato nella campagna napoleonica, dilettante di musica (cantava con registro tenorile) e membro onorario della Società filarmonica di San Pietroburgo dal 1835 [N.d.C.].

²¹ Anton Antonovič Derfel'dt (1810-1869), direttore e compositore formatosi a Parigi. Diresse alcune orchestre militari dopo il rientro in Russia, e compose un centinaio di romanze, tra le quali "Ne otchodi ot menja" [Non lasciarmi] su testo di A. Fet, citata nel romanzo di Turgenev *Nakanune* [Alla vigilia, 1860] [N.d.C.].

²² Otto Johann Anton Düşch (Otton Ivanovič Djuťš, 1823-1863) aveva origini danesi, ma lavorò a Pietroburgo per quasi tutta la (breve) carriera. Figlio di un funzionario del Ministero delle finanze danese e pedagogo musicale, studiò con Giuseppe Siboni al Conservatorio di Copenaghen, per proseguire gli studi a Dessau a partire dal 1840. Tre anni dopo si trasferì a Pietroburgo, dove fu insegnante di musica, maestro accompagnatore e organista ai Teatri Imperiali. È ricordato per l'opera *Kroaterinden*, inaugurata a Pietroburgo nel 1860 e ripetuta in forma frammentaria a Copenaghen nel 1866. Qui Rubinštejn lo menziona in relazione alle sue composizioni vocali e pianistiche [N.d.C.].

²³ Konstantin Nikolaevič Ljadov (1820-1871), pianista, direttore d'orchestra e compositore, padre del più celebre Anatolij. Dopo aver studiato alla Scuola teatrale di Pietroburgo, riuscì a fare allestire alcuni spettacoli con musica sua tra le due capitali. Dal 1849 fu di fatto il direttore della compagnia d'opera russa, e fu direttore residente al Mariinskij dal momento dell'apertura, nel 1860. Insegnò al Conservatorio di Pietroburgo nei primi anni dalla fondazione, nelle classi di canto corale e teoria. Oltre che di musica incidentale, fu autore di balletti, romanze e pezzi pianistici [N.d.C.].

²⁴ Si tratta probabilmente di Wiktor Każyński (Viktor Matveevič Kažinskij, 1812-1867), violinista, direttore d'orchestra e compositore di origine polacca. Dal 1845 fu *kapel'meister* al teatro Alek-

sandrinskij di Pietroburgo. Fu autore di *ouvertures*, *entractes*, cori, canti, pezzi per pianoforte e sedici opere, di cui si ricorda *Žid Wieczny Tulacz* [L'ebreo errante], inaugurata nel 1842 a Vilnius e Varsavia. Nel libro *Notatki z podróży muzycznej po Niemczech odbytej w roku 1844* [Note dal viaggio musicale in Germania del 1844, 1845] Kažiński ricorda il proprio viaggio all'estero in compagnia di Aleksej F. L'vov [N.d.C.].

²⁵ Sergej Ivanovič Štucman (1811-1864) direttore d'orchestra attivo a Mosca, dove fino al 1864 ricoprì il ruolo di primo maestro di cappella, poi, ma per breve tempo, la banda scenica del Bol'šoj. Una sua romanza dal titolo "Černyj dym ložitsja na veršiny gor" [Una cupa nebbia si posa sulle vette dei monti], su testo di A. N. Andreev, risulta edita da Jurgenson nel 1878 [N.d.C.].

²⁶ Michail Jur'evič Viel'gorskij (1788-1856), figlio dell'ambasciatore polacco presso la corte di Caterina II, a sua volta funzionario di stato, fu pianista, organista e compositore, consigliere personale di Nicola I dal 1827, animatore della vita musicale pietroburghese. Nel proprio palazzo, dove ospitava il fratello Matvej — a sua volta musicista di rilievo —, dava ritrovo a numerosissimi artisti russi ed europei, che spesso vi si facevano introdurre per cercare il successivo accesso a corte. Per questa attività riceveva anche un sussidio governativo. Dal 1827 fu membro della Società filarmonica di Pietroburgo. Come compositore è ricordato per l'opera *Cygane* [Gli zingari] su libretto di Žukovskij e Sollogub, e per la molta musica strumentale [N.d.C.].

campi dell'arte. Nonostante la sua posizione sociale elevata e le molteplici incombenze che ne derivano, si è dedicato seriamente alla musica, e ha raggiunto un tale grado di competenza da essere considerato dai musicisti russi la massima autorità quando si parla delle loro composizioni: raramente vengono licenziate opere importanti senza chiedere prima il suo autorevole parere, maturato grazie ad una lunga esperienza. Sarebbe difficile trovare, in tutta Europa, un 'dilettante' paragonabile a lui.

Il principe Vladimir Odoevskij, dalle eccellenti conoscenze teoriche, si è dedicato esclusivamente alla musica seria; scrive fantasie per organo, fughe, canoni ecc., che soddisfano i più severi requisiti dell'arte, ma ha un talento naturale inferiore a quello di Viel'gorskij.

Molti altri sono i compositori che meriterebbero di essere nominati, ma lo scopo di questa breve rassegna è quello di menzionare solo i più rilevanti. Dagli altri stati appartenenti all'Impero Russo non sono emersi musicisti di rilievo, ad eccezione della Polonia, che, oltre a Chopin, celebre in tutto il mondo, conta il recentemente scomparso [Józef] Elsner, autore di numerosi oratori, messe, opere strumentali ecc., [Ignacy Feliks] Dobrzyński, compositore di grande talento che si è affermato con successo in Germania, e [Stanisław] Moniuszko, che attualmente può essere ritenuto il più importante.

Se si considera il breve periodo trascorso da quando la musica sussiste come arte in Russia, e ciò che è già stato realizzato, non si può fare a meno di nutrire le più belle speranze per il futuro, e augurarsi che in tempi brevi i compositori russi godano del più completo riconoscimento anche nel resto d'Europa. Sarebbe auspicabile che gli editori musicali stranieri facessero conoscere al pubblico almeno i *Lieder* (pubblicandoli in due lingue): ciò offrirebbe agli ascoltatori molte novità, aprirebbe ai musicisti un fertile campo di osservazione, e amplirebbe in modo proficuo la cerchia dei cultori di quest'arte in generale.

[Nota aggiunta al testo dalla redazione dei "Fogli di musica, teatro e arte":]

Comprendiamo come l'autore dell'articolo, da parte sua, non abbia potuto tenere conto né qui né in seguito del proprio lavoro di compositore. Sta quindi a noi assegnare a Rubinštejn il posto che gli spetta in questa galleria di compositori russi, completando così il presente scritto. I lavori di vario genere eseguiti ai suoi concerti tenutisi qui [a Vienna — N.d.T.] hanno fornito la prova concreta di ciò che egli è in grado di realizzare come compositore di musica sinfonica e da camera. Il valore artistico e il contenuto poetico di tali lavori, frutto di un talento sensibile e ricco di originale creatività, hanno ricevuto il giusto riconoscimento in tutte le possibili cerchie di ascoltatori, riconoscimento che anche le pagine di questa testata hanno contribuito a esprimere. È quindi tanto più deplorabile che solo una parte relativamente ridotta della sua produzione musicale sia stata eseguita dalle nostre parti: delle sue quattro sinfonie (tra cui una intitolata *Oceano*, accolta con entusiasmo a Lipsia) ne è stata eseguita solo una; dei suoi tre concerti per pianoforte, solo uno; dei quartetti per archi (che al momento sono sei), nessuno; delle opere cameristiche di maggiore rilievo (tra cui, a quanto sappiamo, figurano diverse sonate per pianoforte solo, duetti, trii, un quartetto e un ottetto) solo due trii e due sonate, una per violino e l'altra per violoncello. Come compositore di *Lieder*, Rubinštejn ha ottenuto pieno successo con i *Lieder* persiani: alcuni sono già stati pubblicati (9 *Lieder* presso Lewy), altri (12 *Lieder* russi presso Spina) sono in fase di pubblicazione, e molti altri sono ancora in forma manoscritta. Non meno considerevole è il numero delle sue brevi e incantevoli composizioni per pianoforte. Finora ha poi composto quattro opere: *I cacciatori siberiani*, in un atto, libretto di [Andrej] Žerebcov tradotto in tedesco da P[eter] Cornelius (rappresentata con successo a Weimar nell'autunno di quest'anno sotto la direzione di Liszt); *La vendetta*, in un atto, libretto di [Aleksej] Žemčužnikov; *Fomka lo sciocco*, in un atto, libretto di [Michail] Michajlov; e *Dmitrij del Don*, opera eroica in tre atti, libretto del conte [Vladimir] Sollogub e di [Rafail] Zotov, rappresentata sotto la direzione dello stesso compositore all'Opera

Imperiale di San Pietroburgo e accolta con grande successo. Attualmente Rubinštejn sta lavorando alla composizione di una musica melodrammatica per *La tempesta* di Shakespeare.

www.esamizdat.it ◇ A. Rubinštejn, *Compositori di Russia*. Traduzione dal tedesco di Francesca Lazzarin (ed. or.: Idem, *Die Componisten Russland's*, "Blätter für Musik, Theater und Kunst", nn. 29, 33, 37 (11 maggio, 25 maggio, 8 giugno 1855) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 155-163.

◇ **A. Rubinshtein, *The Composers of Russia*** ◇
Translated by **Francesca Lazzarin**

Abstract

Italian translation of by *Die Componisten Russland's* by Anton Rubinshtein.

Keywords

Russian music school, National opera, Russian folklore, Russian song, European music.

Author

Anton Rubinshtein (1829-1894) was a Russian pianist, composer and conductor, the founder of St. Petersburg Conservatoire. As a pianist, he ranks among the great 19th-century keyboard virtuosos. He became most famous for his series of historical recitals, seven enormous, consecutive concerts covering the history of piano music. He played this series throughout Russia and Eastern Europe, and in the United States. Although best remembered as a pianist and educator, Rubinshtein was also a prolific composer: he wrote twenty operas, the best known of which is *The Demon* (1871), based on the homonymous subject of the poem by Mikhail Lermontov. He composed many other works, including five piano concertos, six symphonies, and numerous solo piano works, along with a substantial output for chamber ensemble.

Translator

Francesca Lazzarin earned her PhD in Slavic Studies from the University of Padua in 2013. From 2012 to 2020, she lived in Moscow, where she worked at the Higher School of Economics and the Gorky Literature Institute. She is currently a Research Fellow at the University of Udine, where she focuses on a project exploring contemporary female drama in Czech, Ukrainian, and Russian theatre. She translates prose, poetry and essays from several languages.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2025) Francesca Lazzarin



Il canto popolare russo come oggetto di studio scientifico*

Aleksandr Serov

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 165-189 ◇

DUE anni fa, nella primavera del 1868, in un importante istituto di Mosca, ho tenuto delle lezioni *Sul canto grande-russo e le specificità della sua struttura musicale*. Questa mia conversazione è stata stampata sulla rivista “Moskva” [Mosca] edita da Ivan Aksakov¹. Lezione e articolo sono passati entrambi — ovviamente — senza esito alcuno: sia presso il nostro pubblico che sulla stampa, l’interesse per questo tipo di ricerche scientifiche in ambito musicale è ancora di là da venire. Tuttavia, io sono convinto che i risultati da me allora comunicati sulla scorta delle mie osservazioni sul canto russo e la sua struttura in relazione alla musica d’arte dell’Europa occidentale, debbano costituire — e senza dubbio ‘prima o poi’ costituiranno — la *base* di uno sguardo rigorosamente scientifico su questo oggetto, tanto importante per tutti gli sviluppi futuri della musica propriamente russa². Noi non abbiamo ancora, e forse non avremo ancora per molto, una *comunità* musicale colta, a vantaggio della quale io potrei presentare il mio lavoro in un’*elaborazione completa*, in forma di dissertazione ovvero opuscolo³. La sua pubblicazione in un libretto a sé stante sareb-

be nuovamente quasi inutile. Il nostro pubblico non legge noiosi libri di questo tipo riguardo la musica, e la stampa archivia lavori del genere con il silenzio, oppure li accoglie con la calunnia.

Il giornale “Muzykal’nyj sezon” [La stagione musicale], a dispetto della sua entità estremamente limitata, inadeguata per ricerche scientifiche minimamente circostanziate, presenta tuttavia un grande vantaggio per me: in primo luogo la sua destinazione *specializzata*, nel senso che vi è finalmente possibile scrivere per i musicisti, per persone più o meno preparate in materia; in secondo luogo, consente gli esempi musicali, *senza i quali*, a mio modo di vedere, qualsiasi ricerca storico-musicale o critico-musicale — come ho ricordato recentemente *ex cathedra* — risulta totalmente priva dell’auspicata completezza, e persino di ogni carattere scientifico.

Riproponendomi di sviluppare tale argomento in seguito — in circostanze più favorevoli — in tutta l’ampiezza che merita, propongo qui la *sostanza* del mio punto di vista sul canto russo, disponendo i risultati delle mie osservazioni in tre sezioni diverse. Mostrerò per la prima volta ai lettori chiari esempi della spiccata *ignoranza* degli studiosi europei in merito a tutto quanto riguarda la musica russa e soprattutto il *canto* popolare russo; ciò confermerà il carattere ‘innovativo’ dell’argomento dal punto di vista scientifico, il bisogno impellente di parlarne per i russi. In seguito (la prossima volta) cercherò di spiegare in maniera sintetica ma rigorosamente logica la *struttura* del canto russo (ancora non corrotto) dal punto di vista tecnicamente musicale e le condizioni della sua armonizzazione. Infine, in conclusione farò una rassegna analitica delle principali antologie di canti russi uscite sinora a partire dall’antologia di Pratsch (1806) per finire con quella del signor Balakirev (1866).

* Nell’analisi musicale che costituisce il centro delle sue argomentazioni, Serov fa uso della nomenclatura tedesca per indicare i nomi delle note, con la particolarità di utilizzare ‘H’ per la nota si naturale, ‘A’ per la₂, ovvero della seconda ottava, ‘a’ per la₃, ovvero della terza ottava. Per rendere più agevole la lettura, qui la nomenclatura anglo-sassone è stata sostituita con quella in uso in italiano, per quanto quella rispecchi la formazione del compositore [N.d.T.].

¹ Pubblicista e poeta, tra i maggiori teorici dello Slavofilismo, Ivan Sergeevič Aksakov (1823-1886), fu redattore di svariate riviste (“Moskovskij sbornik”, “Den”, “Moskva”, “Rus” e, anche se non nominalmente, “Russkaja beseda”), nelle quali si esprime sulla politica del regno di Alessandro II all’epoca delle riforme. Dopo la morte di Michail Pogodin, presiedette il Comitato moscovita dei simpatizzanti slavi, sostenendo l’aiuto alla Serbia e alla Bulgaria in nome del panslavismo [N.d.C.].

² ‘Sobstvenno-russkaja’ nell’originale [N.d.T.].

³ L’Accademia delle Scienze, mancando completamente di esperti in ambito musicale, non si farebbe carico di analizzare il mio lavoro [N.d.A.].

IL CANTO RUSSO MESSO A CONFRONTO CON LA MUSICA DELL'EUROPA OCCIDENTALE

In ambito scientifico e in ambito artistico, là dove quest'ultimo interseca il primo, non v'è nulla di più facile che interpretare elementi locali, occasionali, recenti, come qualcosa di nazional-popolare⁴, generale, primigenio, originario, non adottato, assoluto. Per spiegare questo pensiero, affronterò la questione da una prospettiva decentrata.

A tutti sono noti i goffi errori del pseudo-classicismo francese, che mancava di comprendere qualsiasi cosa del mondo antico o orientale, per il semplice fatto che guardava a *tutti i popoli* e a *tutte le culture* del mondo attraverso il prisma della propria cultura, attraverso il prisma francese del secolo di Luigi XIV. Tutti quegli Achille e Agamennone, Tammerlano e Bajazet, Hermione e Roxanne, non erano nient'altro che *princes et princesses* francesi del XVII secolo – nell'abito esteriore, nel costume, nelle parole, nei sentimenti e pensieri. Lo stesso identico anacronismo, massimamente ingenuo, mostrano ad esempio – a modo loro – i quadri di Albrecht Dürer, dove uomini del Vecchio Testamento o eroi antichi figurano in costume in allestimenti tipici della vita casalinga dei *burger* della Norimberga dei secoli XV e XVI.

Nell'arte classica e in poesia, anacronismi grossolani di tal fatta al nostro tempo non sono più possibili, ma né il campo dell'arte in generale, né quello della *scienza dell'arte* sono stati del tutto ripuliti da anacronismi meno evidenti o parzialità. In musica il colorito locale negli ultimi tempi sta facendo passi da gigante. Come nel teatro del nostro tempo le *pièces* orientali non presentano più turchi abbigliati in costumi copiati dalle insegne dei tabacchi, così anche in musica per la rappresentazione dell'elemento orientale persino i francesi dal tempo di Félicien David non si accontentano più della sola aggiunta del triangolo e del tamburo turco, come si faceva ai tempi di Gluck, Grétry e dello stesso Mozart⁵.

⁴ 'Vsenarodnoe' nell'originale [N.d.T.].

⁵ Serov si riferisce alla moda per la *turquerie* che aveva animato l'arte europea di fine Settecento. Degli autori citati, basti pensare all'opera mozartiana *Die Entführung aus dem Serail* (1782). Questo orientalismo si sviluppa nell'Ottocento con caratteristiche

Il contatto più o meno ravvicinato con la musica di popoli di culture estranee all'Europa occidentale doveva portare frutti benéfici anche nel campo della scienza storico-musicale. Un'opera capitale come *l'Histoire générale de la musique* di Fétis⁶, nei due primi volumi usciti sinora presenta già abbondanti materiali per uno studio accurato della musica nel suo aspetto etnografico a partire dalle epoche più remote della storia dell'umanità, e testimonia di una svolta nella coscienza e profondità di elaborazione nello studioso francese, che prima – a dispetto di tutti i suoi meriti – meritava spesso di essere rimproverato per la somma leggerezza e persino ciarlataneria⁷. Nel suo nuovo libro, arricchito da un'enorme quantità di illustrazioni (sulle quali tornerò nel mio secondo articolo), si trova una gran quantità di esempi⁸.

Un'apprezzabile riserva di materiali, non meno ricca e brillantemente organizzata, si trova anche nella *Storia della musica* di Ambros, di cui dal 1864 fino ad oggi sono usciti tre tomi (per ora sino a prima dell'epoca di Palestrina)⁹.

Lo sguardo storico-etnografico sulla musica fa ogni giorno passi da gigante; l'orizzonte degli sguar-

diverse, qui 'raccolte' dallo scrivente nell'opera di Félicien David (1810-1876), compositore che aveva maturato un certo gusto per le melodie esotiche durante un soggiorno prolungato (1833-1835) tra Costantinopoli, Smirne, Gerusalemme, Alessandria d'Egitto e il Cairo, e aveva ottenuto un certo successo con l'ode sinfonica *Le désert* (1844), dal colorito orientaleggiante [N.d.C.].

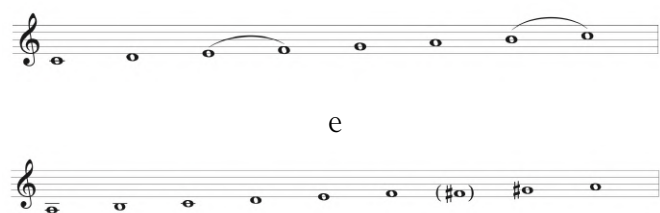
⁶ F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, Paris 1869 [N.d.A.].

⁷ Le enormi *gaffes* di Fétis riguardo il nostro M. I. Glinka sono state da me evidenziate sul giornale "Le Nord" del giugno 1858. Di questo, e di *gaffes* simili o meno macroscopiche nella voce 'Beethoven' della *Biographie universelle des musiciens* dirò in sede opportuna [N.d.A.].

⁸ F. J. Fétis, *Histoire générale*, op. cit., 1, pp. 136-147. "Nel suo nuovo libro, arricchito da un'enorme quantità di esempi e illustrazioni, Fétis sembra quasi un'altra persona, sia per l'abbondanza di testimonianze precise, sia per la profondità delle opinioni. Le più interessanti e i punti di contatto (sulle quali tornerò nel mio secondo articolo) con le conclusioni generali si trovano già in Fétis nel capitolo introduttivo del nuovo libro (Vol. I, pp. 136-147)" e A. Serov, *Stat'i o russkoj muzyke*, Moskva 2019, p. 21 [N.d.C.].

⁹ A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, 5 voll., Breslau 1862-1882. Nel momento in cui scriveva Serov, effettivamente erano usciti i volumi *Die Musik des griechischen Altertums und des Orients* (1862); *Die Anfänge der europäischen abendländischen Kunst* e *Die Entwicklung des geregelten mehrstimmigen Gesanges* (due parti, 1864); *Die Zeit der Niederländer, Die Musik in Deutschland und England* e *Die italienische Musik des 15. Jahrhunderts* (1868) [N.d.C.].

di si amplia in maniera incommensurabile. Ciononostante, tra gli artisti, e anche tra i più eruditi storici della musica dell'Occidente, esiste ancora un *pre-giudizio* di fondo, troppo profondamente radicato. Ovvero, musicisti e studiosi europei sono abituati a guardare a tutta la musica del mondo dal punto di vista di due (?) scale, due tonalità – *maggiore* e *minore*.



Invece, in primo luogo queste successioni di suoni si sono stabilizzate in una *norma* definitiva solo nel XVII secolo, nelle scuole di musica dell'Italia meridionale, e quindi non possono essere ricondotte ad assioma per la musica, che invece si è venuta costruendo sin dai tempi più antichi e, ovviamente, *indipendentemente* dallo sviluppo scolastico dell'Europa occidentale. In secondo luogo la stessa mancanza di autonomia della scala minore, anche nei manuali, la sua stessa 'variabilità' (*variabilité*) secondo esigenze di natura vocale o strumentale – con il sesto grado alterato o meno, o persino senza la sensibile (*sensible*) nella fase discendente –, dimostrano già chiaramente che la scala minore (e quindi la *tonalità* minore) è qualcosa di 'prodotto artificialmente' da una scala normale e *unica* per l'orecchio europeo – quella maggiore, o – per essere più corretti – dalla successione di suoni che noi rappresentiamo con i tasti *bianchi* del pianoforte.

È noto che sin dai primordi della musica cristiana e per tutto il Medioevo, il materiale per gli accostamenti sonori era fornito non dalla scala maggiore o minore, che allora *non* esistevano, ma da una successione tratta da uno qualsiasi dei loro intervalli, che andasse a concludersi su un qualsiasi altro a seconda delle esigenze della melodia (solitamente senza superare per estensione un intervallo di sesta da una qualsiasi nota fondamentale). Vale a dire che la nostra scala di ottava (da do_2 a do_3 , da la_2 a la_3), che va a concludersi immancabilmente sul

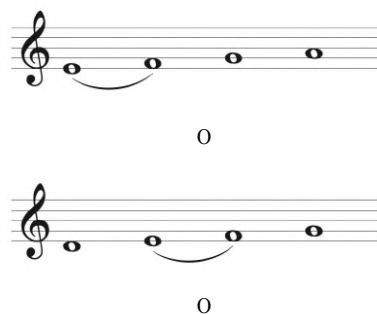
semitono che sale alla tonica, era ben lungi dal costituire un assioma per le successioni melodiche. Le melodie contenevano in sé, ovviamente, tutto quello stesso materiale della tipica successione, ma questo materiale era disposto in maniera arbitraria, secondo le esigenze della melodia, e ruotava attorno a intervalli di seconda, terza, quarta, quinta, in una varietà continua, senza considerare affatto la *scala di ottava* come qualcosa di imprescindibilmente normativo. La teoria musicale, o meglio, il suo coté pratico-pedagogico, doveva *organizzare, raggruppare* secondo un principio gli intervalli incontrati in disordine nella pratica di ogni singola melodia.



e così via.

Questo raggruppamento degli intervalli secondo i gradi della scala esisteva già un millennio prima – sia in India che in Persia, che in tutto l'oriente e nella Grecia antica. Da lì – più precisamente dalla Grecia, attraverso l'influsso della liturgia e della formazione dei cantori per la chiesa ad essa legata – è passata al mondo cattolico (i 'modi' gregoriani)¹⁰, diventando la *base* di tutto il sistema musicale che si è venuto a creare artificialmente fino ai nostri giorni.

Lo stesso raggruppamento in sé della tipica successione di suoni per gradi congiunti, a sua volta, non comporta sempre necessariamente l'estensione di ottava, men che mai comportando *due* norme (da do_2 a do_3 , da la_2 a la_3). Nell'antica Ellade tutta la pratica musicale e tutto il sistema musicale teorico si basavano non sull'ottava, ma sul tetracordo, ovvero:



¹⁰ 'Grigorianские "glasys"' nell'originale [N.d.T.].



Se prendiamo come riferimento l'intervallo di semitono mi ~ fa, sulle note do, re, mi, fa, sol, la, anche la matematica non ammette altri 'trasporti' se non quelli che stanno alla base del sistema musicale greco. Ovvero: il semitono compare subito *all'inizio* della successione (mi ~ fa, sol, la), oppure nel mezzo (re, mi ~ fa, sol), oppure alla fine della successione (do, re, mi ~ fa).

Attraverso una lunga serie di secoli, e sotto l'influsso di vari fattori occasionali, al nostro sistema musicale è giunto solo l'*ultimo* dei tre tetracordi greci, con in più la qualità di essere *obbligatorio*, assoluto, per necessità dell'orecchio, e in questo senso — per quanto non sia strano a dirsi — il nostro sistema musicale, nel suo aspetto puramente melodico, è *più povero* di quello greco antico. L'eterna tensione verso la tonica che caratterizza le melodie dell'Europa occidentale attraverso l'ultimo semitono della scala (*Leitton, la note sensible*) conferisce a questa 'inclinazione' melodica una monotonia che *manca* nella musica greco-antica, e che, come vedremo in seguito, manca nel canto *russo* primigenio. Tra l'altro, proprio questa inclinazione a concludere la melodia sulla tonica, e la struttura armonica che ne deriva, organizzata in maggiore o minore, costituiscono la base principale della musica d'arte dell'Europa occidentale, e attraverso l'abitudine dell'orecchio musicale a queste condizioni, costituiscono il 'prisma' attraverso il quale, purtroppo, la scienza musicale europea guarda all'intero sviluppo della musica e del sistema musicale: anche di tempi lontanissimi, e presso popoli la cui cultura musicale non abbia alcun contatto con il sistema dell'Europa occidentale¹¹.

¹¹ Questo concetto, oggi accettato dalla comunità scientifica, era ancora in via di formulazione al tempo di Serov, che ne è tra i primi portavoce. Al suo tempo, proprio la fusione tra scienza e arte, la cui separazione era chiaramente ancora di là da venire, ne era parte in causa, assieme a un europocentrismo che proiettava i principi dell'armonia tonale e alla notazione tradizionale — unici strumenti tecnologici a disposizione del compilatore all'epoca. Sullo scollamento tra tecnica musicologica e oggetto della ricerca, anche se non

Uno dei maggiori studiosi del nostro tempo — Hermann Helmholtz¹² — reagisce a sua volta contro questo pregiudizio, dicendo nel proprio eccellente libro *Teoria della percezione del suono*:

Tanto quanto è inopportuna l'aggiunta di decorazioni *gotiche* a un qualche tempio dell'architettura *greca*, altrettanto lo è il nostro desiderio di *correggere* (!) le melodie o le composizioni scritte secondo i modi ecclesiastici, mediante *aggiunta* di diesis e bemolli secondo il nostro schema tonale maggiore o minore. Finora uno sguardo rigoroso allo sviluppo storico della musica ha ancora poco successo *in questo senso* presso i nostri musicisti e storici della musica. Essi solitamente giudicano la *musica antica* non diversamente che secondo i principi del moderno studio dell'armonia (*der modernen Harmonielehre*), e amano assai definire ogni deviazione da questi principi come 'incompetenza', incompletezza di sviluppo o 'barbara mancanza di gusto'¹³.

(Qui Helmholtz cita l'esempio di uno storico della musica estremamente rispettato, Kiesewetter¹⁴, che a sua volta aveva indugiato nel peccato di ricondurre *ogni* musica allo schema maggiore-minore). Dal punto di vista storico — l'unico certo — è davvero sorprendente incontrare, ad esempio, nel libro di Ambros, la seguente frase in relazione alla storia della musica degli antichi greci:

nel secondo periodo della musica ellenica erano in uso sette modi (*Tonarten*), che si basavano su successioni di suoni dell'ampiezza di ottava, ovvero sempre sulla stessa scala minore (*Mollscala*), dalla quale si sceglieva come suono fondamentale ora uno, ora l'altro dei suoi gradi, conservando la successione di semitoni senza modifiche¹⁵.

Questo stesso sistema ha dominato, com'è noto, per tutto il Medioevo, una volta acquisite dai Greci le loro successioni sonore: la₂, si₂, do₃, re₃, mi₃, fa₃, sol₃, la₃; si₂, do₃, re₃, mi₃, fa₃, sol₃, la₃, si₃; do₃, re₃, mi₃, fa₃, sol₃, la₃, si₃, do₄ ecc.

in riferimento all'ambito est-europeo, cfr. R. Leydi, *L'altra musica, Etnomusicologia, Come abbiamo incontrato e come abbiamo creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Lucca 2008 [N.d.C.].

¹² Medico, fisiologo e fisico tedesco, noto ai musicisti per l'invenzione del metronomo, Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894) compì studi di acustica indagando la natura complessa del suono e i suoi possibili riflessi emotivi [N.d.C.].

¹³ H. L. F. von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863, p. 361 [N.d.A.].

¹⁴ Raphael-Georg Kiesewetter (1773-1850), musicologo, noto per gli scritti sui musicisti fiamminghi e sulle scuole del Medioevo e del Rinascimento [N.d.C.].

¹⁵ A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, op. cit., 1, pp. 380-381 [N.d.A.].

Ma è del tutto incomprensibile il motivo per cui Ambros parli qui di una qualche scala *minore*¹⁶, quando i concetti stessi di maggiore o minore non sono assolutamente greco-antichi né medievali, ma risalgono all'Italia del XVII secolo, e quando il *terzo* (nell'ordine) dei modi greci corrisponde già alla nostra tipica scala maggiore. Questa *confusio rerum* in un libro di scienza è imperdonabile.

L'autore sviluppa il proprio errore anche oltre¹⁷. Dice che (a partire dal IV secolo a. C.) gli antichi Greci 'trasportavano' le scale sui dodici semitoni a partire dalla *sola scala minore*, mentre noi trasportiamo *le due scale* — maggiore e minore (!). Ma l'antico Greco *non aveva* né scala maggiore, né scala minore, per come l'intendiamo noi, aveva solo la successione $la_2, si_2, do_3, re_3, mi_3, fa_3$, e così via, che si poteva far cominciare da una nota qualsiasi e concludere su una nota qualsiasi. In seguito i Greci presero a *trasportare cromaticamente* questa stessa successione, che restava comunque *la stessa*. Come poteva esserci un'altra scala, quando essa stessa è *sempre* uguale a sé stessa, e non consente altre possibilità?

È chiaro che con concezioni tanto sconclusionate non solo sulla musica degli antichi Greci, ma anche su quella antica bizantina e altre, di fronte a un così forte desiderio di ricondurre tutto, in musica, alle forme e ai sistemi della musica posteriore, italo-tedesca, gli Europei danno prova di sorda ignoranza nei giudizi sulla musica di quel popolo che nella propria cultura musicale sia entrato in contatto dopo di altri con i concetti occidentali, e che negli esempi di creatività indigena abbia conservato molti elementi che non collimino con la forma della musica occidentale successiva.

Parlo del popolo russo, parlo del canto popolare russo. Come cercherò di elaborare nel prossimo articolo, questo canto, nelle sue forme primigenie, mostra nella propria struttura non solo un'affinità, ma una letterale *analogia* con la musica degli antichi greci, ovvero con una struttura che esisteva al mondo millenni prima delle *Kirchentonarten* occidentali e della scolastica musicale dei Conservatori

napoletani del XVII e XVIII secolo. Che terribile, miserrimo errore imporre al canto russo abitudini melodiche e armoniche con le quali esso non ha niente a che vedere!

Questi errori, e tutta la loro storia, emergono a grandi linee dall'analisi delle antologie di canti russi. Se già nella comprensione della musica greco-antica che gli studiosi tedeschi cercano di studiare, di analizzare — per quanto senza particolare successo —, il *pregiudizio* del maggiore e del minore gioca un ruolo così grande, chissà quali debbono essere le opinioni degli studiosi tedeschi sui canti indigeni del popolo di cui — a dispetto della vicinanza — sanno così poco, e quel che sanno, lo sanno così male!

La musica russa, sia essa primigenia o d'arte, e quindi tarda, è per tutto l'Occidente musicale *terra incognita*. Nel libro *Les musiciens célèbres*¹⁸, dove, accanto a Mozart, Beethoven e altri, hanno trovato posto non solo Gounod e Ambroise Thomas, ma anche tali Wallace, Limnander, Bazin, Maillart e così via, dei musicisti del ceppo slavo l'unico è Chopin, mentre il nostro grande Glinka non vi è nemmeno menzionato! Dei tesori della nostra creatività *popolare* gli studiosi europei non hanno la benché minima idea.

Di quanto è grande la loro ignoranza in questa materia, vi darò ora un saggio: quello stesso Ambros (ceco, professore a Praga) nel secondo volume della propria *Storia della musica* ha ritenuto necessario ricordare *brevemente* la musica medievale bizantina, senza intuire — nella sua ingenuità — che proprio da Bisanzio è giunta anche tutta la musica sacra latina, esattamente come la pittura sacra italiana ha iniziato il proprio sviluppo *direttamente* dall'iconografia bizantina.

Ambros racconta — come fosse qualcosa di puramente occasionale — del passaggio della 'musica bizantina' in Russia; dell'*immobilismo* stilistico nella musica sacra greco-russa¹⁹; menziona con rispetto i geniali (?) tentativi di Bortnjanskij di produrre qualcosa di nuovo, "sebbene" — nota con profondità di pensiero lo storico della musica — i "tentativi"

¹⁶ 'Skala' nell'originale [N.d.T.].

¹⁷ A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, op. cit., I, p. 381 [N.d.A.].

¹⁸ F. Clément, *Les musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, Paris 1868 [N.d.A.].

¹⁹ 'Greko-russkaja cerkovnaja muzyka' nell'originale [N.d.T.].

di Bortnjanskij risentano visibilmente dell'influsso dello “*stile a cappella*” occidentale²⁰. Non intendo discutere di quanto questo sia vero o meno, forte o debole dal punto di vista critico, non volendo allontanarmi dal mio oggetto principale. Dopodiché Ambros aggiunge il seguente giudizio: “L'unica musica d'arte veramente *originale* in Russia (*die einzig originelle Kunstmusik*) – (non lo indovinerete mai...) – è la celebre *musica per corni* (quella di Naryškin), peraltro inventata dal musicista *boemo* Johann Anton Maresch (1751)”²¹. Segue la relazione sull'organizzazione di questa “celebre musica per corni”. E poi ancora una frasetta: “Che i canti popolari russi (*Volksmelodien*, neanche *Lieder*!) contengano molto di meraviglioso (*viel Schönes*) – dice il signor Ambros – è cosa nota (*ist bekannt*), come anche la felice disposizione (*glückliche Anlage*) al canto del popolo russo ecc. Ma queste (minute!) caratteristiche etnografiche non possono trattenerci oltre”. A questo punto il signor Ambros fa una chiosa, ed è attraverso di essa che io mostrerò ai miei lettori il ventaglio di erudizione del signor professore di Praga in relazione ai canti dei suoi “fratelli Slavi”. Ecco la nota in tutta la sua integrità:

Confrontate (*man vergleiche*) l'antologia di canti russi pubblicata in due tomi a Pietroburgo nel 1806, redatta da Johann Pratsch²². Alcuni di *questi* canti sono popolari anche in Germania, come la canzone del cosacco che “attraversa a nuoto” il Danubio (*vom Kosacken, der über die Donau schwimmt*). A

questo canto un certo Tiedge ha aggiunto in modo assai arbitrario un testo annacquato, “*Schöne Minka*” (“peraltro un nome che non è nemmeno slavo” – nota con profonda erudizione il signor Ambros). Di grande fascino (*höchst reizende*) è anche (forse non dall'antologia di Pratsch?) la melodia “*Krasnyj sarafan*” [L'abito rosso]. Sulla musica per corni (ancora!) si veda il libro di Hinrichs²³.

Ed ecco tutto! Certamente, quando il signor Ambros pubblicherà gli altri tre o quattro volumi della propria storia generale della musica, della musica russa non vi sarà più traccia. L'autore ha esaurito il proprio argomento.

Non v'è da stupirsi che in occasione dell'allestimento del balletto *Flik e Flok*²⁴ da me visto a Berlino, per la rappresentazione in un quadro etnografico con musica e danze – tra altro – anche della nostra patria, si sia ritenuto necessario fare così: davanti a un scenografia con la Borsa di Pietroburgo e la Neva sullo sfondo, sotto un alto strato di neve (n. 31), porre due damigelle con gonne corte a danzare qualcosa del genere di una ‘mazurca’, mentre sei bei cosacchi della Guardia puntano queste damigelle con le loro picche – il tutto al suono dell’“Abito rosso”: ma certo! È nell'ordine delle cose! Ancora oggi nei quadri tedeschi il ‘Russo’ viene disegnato nientemeno che in costume *cosacco*. La musica russa si dà al Tedesco nella forma dell’“abito” di Varlamov²⁵. Ma che uno studioso, uno storico della musica, e per di più di origine slava e residente a Praga (!), per rendere il concetto di *bellezza* del canto popolare russo scelga: 1) una melodia nemmeno grande-russa, né

²⁰ A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, op. cit., 2, pp. 118-119 [N.d.A.].

²¹ Ibidem [N.d.A.].

²² Johann Gottfried Pratsch (1750 ca.-1818) (anche noto come Jan Bogumir Práš, Ivan Prač in Russia), compositore e insegnante di musica di origini boeme, si trasferì a Pietroburgo alla fine degli anni Settanta, e vi insegnò musica a partire dal decennio successivo, al Teatral'noe učilišče dal gennaio 1784 e all'Istituto Smol'nyj negli anni 1791-1795. Tra le sue opere figurano le trascrizioni per canto e piano delle opere *Gorebogatyr' Kosometovič* di Martín y Soler e *Fevej* di Paškevič, entrambe su libretto di Caterina II; una *Allemanda* (1794) e un *Fandango* per pianoforte (1795); Due canzoni russe per clavicembalo (1796); Variazioni sul tema russo “Ach ty, Van'ka, ty Van'ka gorjun” (1831); la *Grande sonata* per violoncello e pianoforte op. 6; 12 variazioni per pianoforte (1802); un *Pečal'nyj marš* per le esequie di Kutuzov (1813); Otto variazioni sul tema russo “Ty podi, moja korovuška, domoj” (1815); l'opera didattica *Polnaja škola dlja fortepiano* [1816]. Morì dopo il 1816. Ambros e Serov si riferiscono qui alla *Polnoe sobranie narodnych russkich pesen s ich golosami*, compilata da Nikolaj L'vov con la partecipazione di Pratsch nella cura del materiale musicale. Cfr. più avanti nel testo [N.d.C.].

²³ A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, op. cit., 2, p. 119n. [N.d.A.] Il libro in questione è con tutta probabilità J. C. Hinrichs, *Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der Russischen Jagdmusik*, St. Petersburg 1796. Su questo tipo di orchestra e il contesto pratico di impiego cfr. U. Persi, *Riflessi letterari e implicazioni etico-sociali delle orchestre di corni russi fra Sette e Ottocento*, “Europa orientalis”, 2000 (19), 2, pp. 57-66 [N.d.C.].

²⁴ Commedia-balletto o ballo fantastico in tre atti e sei scene con musica di Peter Ludwig Hertel (1817-1899) e scenario di Paolo Taglioni (1808-1884) dato per la prima volta al teatro dell'opera di corte di Berlino il 20 settembre 1858, e ripreso alla Scala di Milano nel 1862 e poi ancora in altri teatri. A Berlino ebbe più di quattrocento repliche, a testimonianza dell'enorme successo commerciale [N.d.C.].

²⁵ Aleksandr Egorovič Varlamov (1801-1848), cantante, compositore e didatta celebre nei salotti russi del primo Ottocento, a Pietroburgo in particolare. Fu attivo presso la cappella imperiale e la Scuola teatrale. Musicò numerose liriche di A. Kol'cov, A. Fet e M. Lermontov, musica sinfonica e incidentale, e pubblicò un metodo intitolato *Polnaja škola penija* [1840] [N.d.C.].

indigena ucraina, ma una qualche scheggia di cattiva italianità del XVII secolo (su testo di uno *Stabat mater*) passata alla Piccola Russia; 2) una *romanza* da salotto in quel che dovrebbe essere lo spirito ‘russo’, composta negli anni Trenta, — veramente si fa fatica a scusare! La conclusione è semplice: il signor Ambros, uno storico colto di musica ‘generale’, *non ha la benché minima idea* dell’inesauribile ricchezza della creatività vocale popolare russa e delle peculiarità della struttura del canto russo, e ai nostri occhi ha reso un pessimo servizio al proprio libro con questa ingenua ‘nota’, che tanto eccelle per incompetenza.

Proprio la melodia di “Echal kazak za Dunaj” [Andava un cosacco oltre il Danubio], come anche la melodia “Bože, carja chrani” [Signore, proteggi lo zar] redatta da Aleksej L’vov²⁶, sono preziose dal punto di vista scientifico in quanto dimostrano con evidenza la *non-russità* della struttura delle loro melodie²⁷. Nel canto “Andava un cosacco oltre il Danubio” in modo minore (la minore) si incontra la ‘sensibile’ (sol diesis), che la creatività *popolare* non accoglie affatto. La melodia di L’vov “Signore, proteggi lo zar” cambia tonalità *quattro* volte nel corso del suo sviluppo, mentre il canto popolare russo resta sempre, immancabilmente, *senza cambiare una sola nota*, entro i confini del tono dato. Una spiegazione dettagliata di questa struttura del canto popolare russo e delle *leggi* organiche di questa struttura ci occuperà nel prossimo articolo.

MORFOLOGIA DEL CANTO RUSSO

Nel corpo umano tutte le parti, tutti gli organi sono legati strettissimamente, sottomessi l’uno all’altro secondo la loro funzione, e possono essere

separati solo ‘meccanicamente’, per distruzione o danneggiamento dell’organismo — oppure ‘fattivamente’ — analiticamente per scopi scientifici. Proprio come nelle concezioni della ‘biologia umana’ in generale, tutte le ricerche specifiche, come singole parti di uno stesso e unico organismo, sono legate strettissimamente tra loro e influiscono una sull’altra direttamente o indirettamente attraverso degli anelli intervallari di un’unica catena.

Una scienza dell’‘arte musicale popolare’ ancora non esiste, ma è chiaro sin d’ora che, come ramo dell’ampissima scienza generale dell’Uomo (antropologia nel senso più ampio), una scienza dell’arte musicale popolare, ovvero del canto popolare, questa ‘embrionologia musicale’, consisterà nelle seguenti componenti:

1. Fisiologia (la formazione del suono nella laringe, gli organi respiratori nel processo del canto e dell’elocuzione, ecc.);
2. Etnografia (nella sua concezione più ampia), ovvero la scienza dei popoli, delle etnie, nelle loro affinità e differenze, con suddivisione in tipologie e classificazione;
3. Storia della cultura dei popoli (ancora una volta nella sua concezione più ampia), incluso lo sviluppo religioso dei popoli — le loro credenze, leggende ecc.²⁸;
4. Filologia, incluse ricerche dettagliate sulla lingua e letteratura di ciascun popolo, prevalentemente sulla base di documenti non scritti, tradizionali, in quanto gli embrioni musicali in ogni nazione ne precedono di gran lunga la scrittura. Purtroppo, è chiaro anche che per mancanza di informazioni in tutte le scienze qui menzionate, e per mancanza di una loro rielaborazione, una scienza del canto popolare è ancora appena pensabile. Dobbiamo accontentarci di abbozzi, allusioni e — invece che conclusioni dense di risultati — offrire solo ipotesi, suggestioni.

Ma anche ora è possibile rendere un gran servizio alla scienza futura, alla scienza che auspichiamo,

²⁶ Violinista e compositore, fedelissimo dello zar Nicola I, Aleksej Fëdorovič L’vov fu direttore della Cappella imperiale dal 1836 al 1861, succedendo al padre Fëdor Petrovič. Nel 1840 fu applaudito concertista a Parigi e Lipsia. Fu assiduo collaboratore di Fëtis. Fondò un quartetto e la Società dei concerti nel 1850. Compose le opere *Bianca e Gualtiero* (Dresda, 1844), *L’ondina* (Pietroburgo, 1848) e *Boris, l’anziano del villaggio ossia il contadino russo e il saccheggiatore francese* (Pietroburgo, 1854). Qui Rubinštejn lo ricorda soprattutto per la composizione dell’inno “Bože, Carja chrani” [1833], in uso fino alla Rivoluzione del 1917. Nel 1861 abbandonò la carriera musicale per aver perso l’udito [N.d.C.].

²⁷ ‘Nerusskost’ nell’originale [N.d.T.].

²⁸ La ricerca sul legame della musica sacra con il canto popolare probabilmente arricchirebbe la scienza con risultati sorprendenti [N.d.A.].

solo stabilendo uno sguardo affidabile, criticamente legittimato, sul nostro oggetto di studio.

Ciò che è stato elaborato sin qui dalla storia della musica presso vari popoli, ci trasmette due tipi principali di *scale fondamentali*.

Primo tipo: scala di cinque gradi, senza intervalli di semitono e con intervalli di un tono e mezzo:

do, re, — fa, sol, la — do
re, mi, — sol, la, si, — re e così via.

Secondo tipo: scala di sette gradi, con presenza di intervalli di semitono e senza intervalli di un tono e mezzo:

do, re, mi ~ fa, sol, la, si ~ do (dove con ~ si indicano i semitoni).

Il primo tipo, evitando i semitoni, è in sostanza solo la *negazione* di una scala completa con semitoni (la formula è la stessa, solo con un 'meno' in due punti).

Quindi, propriamente parlando, esiste nel complesso *un solo* tipo di scala al mondo: nel suo aspetto *positivo* essa è di sette gradi e sui nostri strumenti a tastiera equivale alla successione dei soli tasti bianchi; nel suo aspetto *negativo* essa è formata solo da cinque gradi, e sui nostri strumenti a tastiera coincide con i soli tasti neri (con i diesis sarà: do diesis, re diesis — fa diesis, sol diesis, la diesis — do diesis; con i bemolli: re bemolle, mi bemolle — sol bemolle, la bemolle, si bemolle — re bemolle). Senza entrare nel dettaglio della provenienza e formazione tecnica della scala nel canto dell'Uomo²⁹, noteremo solo che una scala intesa come successione di suoni fondata su qualche altro criterio, ad esempio di soli toni interi (come, ad esempio, quella creata da Glinka, la scala di Černomor)³⁰, o di soli semitoni (la solita scala cromatica), nella struttura della scala tipica *non si incontra presso nessun popolo*. C'è in questo una

necessità interiore, che genera una legge. Al contrario, una scala incompleta o 'negativa' si incontra immancabilmente in *tutti* i popoli della razza *gialla*³¹ (presso i cinesi, i giapponesi, i malesi) e, in via eccezionale, presso alcuni popoli europei della tribù celtica: presso gli scozzesi e gli irlandesi³².

A un primo sguardo può sembrare che una scala completa di questo tipo dia alla musica materiale estremamente povero, insufficiente. Come fare *senza* i semitoni?!... Ma nella pratica le cose risultano un po' diverse. Se nelle melodie cinesi in effetti c'è poco di attraente al nostro orecchio, le melodie scozzesi montane, che dal punto di vista della *scala* di riferimento sono uguali alle melodie cinesi, spesso — al contrario — non mancano di grande fascino, e l'assenza di semitoni nella loro struttura non colpisce affatto l'orecchio. Si deve proprio andare alla ricerca di questa mancanza per rendersi conto che essa sussiste. Una terza maggiore (fa — la) e due minori (re — fa, la — do), anche tre quinte giuste (fa — do, re — la, do — sol) offrono una certa ampiezza e ricchezza per combinazioni primigenie. Una scala completa, positiva, è esistita già nei tempi antichi in India, Persia, Arabia, Egitto, Giudea — e in seguito presso tutti i popoli indo-germanici (ariani), e domina quindi sia in Oriente che in Occidente.

Il pregiudizio per cui gli intervalli cromatici, che in Oriente giocano un ruolo enorme, sarebbero *parte integrante* della scala, sarebbe emerso dal fatto che effettivamente i popoli orientali utilizzano assai spesso intervalli *piccoli* nella propria musica vocale e strumentale, per giunta anche *più piccoli* dei nostri semitoni, ma questi non sono altro che abbellimenti melodici, variazioni del suono, *melismi* (*notes d'agrément*, *notes d'ornements*, *floriture*). La scala fondamentale, sia presso gli Indiani, che presso i Persiani che presso gli Arabi (popoli assai

²⁹ Anche questa analisi ci condurrebbe lontano, nel campo della fisiologia e dell'acustica da un lato, in quello della ricerca storica dall'altro [N.d.A].

³⁰ Nell'opera *Ruslan e Ljudmila* di Michail Glinka, il compositore utilizza la scala per toni interi — quella qui esemplificata — per identificare Černomor, stregone responsabile del rapimento della protagonista, nonché figura fantastica. L'associazione tra elemento fantastico e scala per toni interi sarà 'fondativa' nella tradizione russa, dove altri casi si riscontreranno [N.d.C.].

³¹ 'U vsech narodov žéltoj rasy' nell'originale; qui si è conservata la lezione dell'originale, che chiaramente rispecchia una sensibilità diversa da quella attuale [N.d.T.].

³² È curioso che Fétis, portando molti esempi di melodie cinesi, non noti minimamente che esse si possono suonare tutte senza eccezione sui soli tasti neri delle nostre tastiere. E invece questa osservazione, a mio modo di vedere, è importante per *capire* la questione. Una melodia che non si possa trasportare sui soli tasti neri non c'è — sia cinese o di altro tipo. F. J. Fétis, *Storia generale della musica*, op. cit., I, pp. 78-79 [N.d.A.].

inclinati alla cromatizzazione del suono) rimane entro i confini della tipica formula di toni e semitoni, della loro particolare alternanza che conosciamo, identica a quella che per noi corrisponde alla successione dei soli tasti *bianchi*.

Le melodie indiane mostrano anche un'affinità straordinaria con i nostri canti grande-russi³³. La vicinanza dei nostri canti russi con le melodie antiche elleniche fu evidenziata alla fine del secolo scorso dall'inglese Guthrie, che nel proprio libro *Dissertations sur les antiquités de Russie* (1795) traccia, tra altro, molti paralleli tra i costumi, i giochi, l'abbigliamento, gli strumenti musicali popolari russi e greci antichi³⁴.

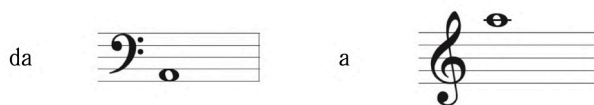
Questa comune origine del canto russo con la musica dell'antichità greca e indiana impegna, assai logicamente, a rivolgersi allo studio della musica in India e nell'antica Ellade per lo studio approfondito del canto russo (il che sarà fatto in tempi e sedi opportuni). Il breve saggio che oggi realizza il compito che mi sono dato non mi permette di condurre paralleli circostanziati tra la musica russa e la musica dei popoli antichi, semitici e della razza comune alla nostra, quella ariana. Qui basti dire che se le 'melodie' antiche elleniche non sono giunte sono a noi (la ricostruzione di frammenti di queste melodie appartiene alla sfera delle ipotesi scientifiche, peraltro piuttosto credibili), grazie ai numerosi trattati scientifici degli antichi Greci sulla loro musica possiamo quantomeno ottenere cognizioni complete sul sistema teorico della loro arte musicale, e quindi innanzitutto relative al materiale sonoro dal quale essa muoveva. L'affinità

di questo materiale con il materiale del canto russo, nelle sue forme antiche e primigenie, ci costringe a familiarizzare con il sistema della musica greca, almeno in termini generali, per ricevere da questa conoscenza conclusioni sostanziali, *applicabili direttamente* anche alla musica popolare russa, che ancora *non è stata oggetto* di ricerche scientifiche.

Ecco le coordinate principali del sistema musicale greco-antico.

Gli antichi abitanti dell'Ellade intendevano con 'musica' solo l'*accostamento melodico* dei suoni, l'abbinamento di un singolo suono a un altro in *successione* lineare, e non nella sovrapposizione simultanea di un suono sull'altro. In breve: il nostro concetto di armonia era estraneo all'orecchio antico-ellenico. La loro musica era indissolubilmente legata alla *declamazione*, alla prosodia letteraria poetica, era *fusa con la parola*. Lo strumento musicale *naturale* principale era la *voce* umana. Ad esso si adattavano, e da esso provenivano, tutte le leggi dell'arte. Gli artefatti musicali (la lira, il flauto ecc.) erano solo un aiuto, uno strumento per il canto, un suo sostegno, e il loro ruolo nell'arte era assai secondario, per nulla autonomo.

Sotto l'influsso dei melismi orientali, sotto l'influsso della scala anche incompleta (negativa) di alcuni popoli asiatici, nel materiale musicale degli Elleni si incontravano anche intervalli molto piccoli (inferiori al semitono) e scale con intervalli di un tono e mezzo, ma il materiale sonoro principale rimaneva (come anche presso gli Indiani e altri) lo stesso che la nostra normale scala diatonica³⁵, fatta di toni e semitoni *naturali*. In base all'estensione naturale delle voci umane (acute e gravi, nei registri maschili e femminili) la scala greca abbracciava una normale scala diatonica: la, si, do, re, mi e così via:



La ripetizione di una stessa sequenza di intervalli in ogni *ottava* fu osservata già dagli Elleni. E per questo, nel loro sistema la suddivisione per ot-

³³ La sorprendente affinità di una melodia indiana inserita da Ambros nella sua *Geschichte der Musik* con un nostro tipo di canto russo, "Vo pole berëzon'ka stojala", l'ho evidenziata nella lezione che ho tenuto a Mosca nell'aprile del 1868. A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, op. cit., I, p. 58. Nella *Storia generale* di Fétis, nel novero delle melodie dello stesso tipo sono registrate entrambe quelle indicate allora da me (l'indiana e la russa). F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, op. cit., I, pp. 140-141 [N.d.A.].

³⁴ Cfr. M. Guthrie, *Dissertations sur les antiquités de Russie; contenant l'Ancienne Mythologie, les Rites païens, les Fêtes sacrées, les Jeux ou Ludi, les Oracles, l'Ancienne Musique, les Instruments de musique villageoise, les Costumes, les Cérémonies, l'Habillement, les Divertissemens [sic] de village, les Mariages, les Funérailles, l'Hospitalité nationale, les Repas, &c. &c des Russes; comparés avec les mêmes objets chez les Anciens, & particulièrement chez les Grecs*, Saint Pétersbourg, De l'Imprimerie du Corps Impériale des Cadets Nobles, 1795 [N.d.C.].

³⁵ 'Normal'naja diatoničeskaja gamma' nell'originale [N.d.T.].

tave gioca un certo ruolo. Al contrario, nella pratica musicale, nella struttura armonica, il riferimento all'*ottava* con la chiusura dell'ottava per mezzo dell'ultimo semitono (*sensible*, *Leitton*) non aveva alcuna importanza, motivo per cui la musica degli antichi Elleni, come è già stato evidenziato nel primo articolo, si fondava non come da noi, su una triade spezzata (nota fondamentale — terza — quinta), in quanto la simultaneità *armonica* era per i Greci qualcosa di secondario, ma sulla *melodia naturale*, sulla successione di *quattro suoni* in fila emersa dall'eloquio: mi ~ fa, sol, la; oppure re, mi ~ fa, sol; oppure do, re, mi ~ fa. Queste successioni si chiamavano tetracordi, e le differenti posizioni del semitono in ciascun tetracordo (all'inizio, nel mezzo, oppure alla fine di ciascun tetracordo) faceva un'*enorme differenza* nella percezione melodica, elemento sul quale verteva in sostanza tutta la musica ellenica.

La scala naturale (la, si, do, re, ecc.), presa in tutta la sua estensione, ammette due procedimenti di suddivisione dei tetracordi nella formazione della melodia:

- *primo procedimento*: aggiungendo a ciascun tetracordo dato un altro (simile), cominciando questo secondo dall'ultimo gradino della scala; ovvero, ad esempio, aggiungendo al tetracordo re, mi ~ fa, sol il tetracordo la, si ~ do, re si otteneva una scala di otto gradi: re, mi ~ fa, sol, la, si ~ do, re.
- *secondo procedimento*: aggiungendo allo stesso tetracordo dato un altro (simile), cominciando questo secondo tetracordo esattamente dallo stesso suono sul quale finiva il tetracordo dato; ovvero, ad esempio, aggiungendo al tetracordo re, mi ~ fa, sol il tetracordo sol, la, si ~ do si otteneva una scala che non aveva più l'estensione di un'ottava, ma solo di sette gradi: re, mi ~ fa, sol, la, si ~ do.

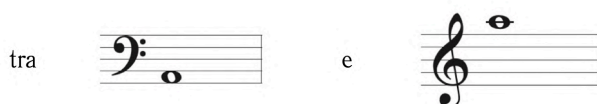
Il primo procedimento di raggruppamento dei suoni naturali era detto 'per tetracordi disgiunti'; il secondo — 'per tetracordi congiunti'. Per la struttura melodica, quest'ultimo procedimento è più ricco di potenzialità, e infatti dominava presso gli Elleni.

Ciò è dimostrato dalla lira a sette corde (in ordine scalare), e non a otto.

Dopo esserci fermati a lungo sulla musica degli antichi Greci, possiamo dare in sintesi un'idea credibile della struttura organica *del canto popolare russo*, dicendo che in esso vediamo applicato a pieno il sistema musicale ellenico.

Spiegare e dimostrare il legame filiale del canto russo e antico-slavo dai Greci (come, ad esempio, il legame filiale della nostra lingua da quella greco-antica, o dalla stessa radice *comune*) è responsabilità degli etnografi, degli storici e dei filologi. Qui rivolgeremo la nostra attenzione solo alla rigorosa *naturalità* della struttura del sistema antico-ellenico e del canto popolare russo; noteremo che anche accanto a ogni legame filiale o origine comune a monte tra i popoli della 'famiglia' ariana, cause comuni devono avere immancabilmente sortito effetti comuni.

La voce maschile e la voce femminile presso i Russi si articola negli stessi registri che presso gli antichi Greci, da cui consegue che Russi e antichi Greci abbiano lo stesso materiale sonoro naturale:



Il canto russo è inscindibilmente legato alla *parola* (il popolano russo anche oggi non concepisce canti senza parole, né tutta la musica strumentale; i *Lieder ohne Worte* si scrivono per i salotti tedeschi). Nell'eloquio l'innalzamento o abbassamento della voce di una quarta (domanda, risposta, ecc.) gioca un ruolo fondamentale. Essa deve riflettersi anche nel canto popolare russo. Si osservano gli stessi *triplici tetracordi* dei Greci, da cui la stessa normale successione diatonica, secondo *lo stesso* sistema naturale di raggruppamento in due tetracordi.

Tetracordi congiunti, uniti in grappoli:

la, si ~ do, re	si ~ do, re, mi
re, mi ~ fa, sol, la	mi ~ fa, sol, la
	la, si ~ do, re
	re, mi ~ fa, sol, la

e così via.

conferiscono la stessa struttura elegante all'organismo melodico, mille volte più ricco e naturale all'orecchio della struttura della melodia dell'Europa occidentale, nella quale si percepisce sempre come l'accostamento accordale (*accords brisés*) faccia da 'scheletro'³⁶.

I lettori non pensino che il canto russo si distingua nettamente dagli altri per la successione intervallare, oltre che per il diatonismo, *par degrés conjoints*. Affatto! Sarebbe un impedimento per la melodia, e invece il canto russo è estremamente libero nei profili melodici³⁷. Qui si parla solo della *prevalenza* nel canto russo di successioni melodiche in linea, secondo i gradi della scala, e in particolare *per tetracordi*. I salti vocali di terza, quarta, quinta, sesta e anche settima si incontrano assai spesso, ma l'*organismo* del canto si fonda sempre *non* su triadi, ma sul movimento scalare³⁸.

Le chiusure — le note finali di ogni canto o di ogni sua sezione principale (cesure) si adattano bene alla regola di raggruppamento per *grappoli*, secondo tetracordi congiunti, e spesso si trovano in diretto antagonismo con la chiusa della melodia secondo abitudini dell'Europa occidentale.

Per spiegare quanto detto sono ora necessari *esempi*, e poi un ultimo esito, *nel quale*, appunto, il canto popolare russo — avendo come materiale comune con la musica dell'Europa occidentale la successione scalare³⁹ — *devia* dalla struttura melodica dell'Europa occidentale.

Prendiamo il celeberrimo canto russo "Lučinuška" e osserviamolo in dettaglio nella prospettiva della sua struttura:



In primo luogo, la *tonalità*. Prima si ascriveva questo canto immancabilmente alla tonalità di la minore (*la mineur*), il che corrisponde in qualche modo al carattere triste e malinconico della melodia. Il carattere estetico del canto, in effetti, è malinconico, triste, ma ciò non significa in *minore* nel senso che ad esso si dà nella musica dell'Europa occidentale, il che è reso evidente dalla nota segnalata *con l'asterisco*. Nella melodia dell'Europa occidentale in quel punto immancabilmente comparirebbe la *sensible* della tonalità minore, sol diesis (*sol dièse*); invece il canto russo, nella sua foggia primigenia, *non conosce* questo tipo di note sensibili: perché quindi ricondurlo a una qualche tonalità *minore*, che esso non ha nel proprio impianto? È semplicemente una normale scala diatonica, materiale sonoro comune a tutti i popoli ariani.

In secondo luogo, la *struttura* stessa della melodia (*Melodiebildung*).

In essa ci sono salti sia di sesta (minore — *due volte*), sia di quinta (*una volta*), sia di quarta (NB: in numero maggioritario — sia ascendenti, che discendenti); ci sono molte terze (e tutte *minori*, il che conferisce al canto quell'impressione di modo minore), ma le note raccolte tra parentesi mostrano la prevalenza nel canto di *successioni diatoniche per grado congiunto* (*progression diatonique par degrés conjoints*)⁴⁰.

Tutto il materiale sonoro di questa melodia ruota attorno a due tetracordi a grappolo:



ovvero

- 1) sol, la, si ~ do
do, re, mi ~ fa
- 2) mi ~ fa, sol, la
la, si ~ do, re⁴¹

³⁶ 'Sočëtanie akkordnoe' nell'originale. Manca, evidentemente, una corrispondenza con il termine francese [N.d.T.].

³⁷ Il signor Laroche, nei suoi articoli dedicati a Glinka sul "Russkij vestnik", ha pensato bene di appoggiarsi proprio al fatto che il canto russo *eviterebbe* al massimo gli intervalli per accordi, ma ciò vuol dire parlare a vanvera, in quanto le confutazioni si trovano ad ogni passo [N.d.A.].

³⁸ 'Dviženie gammo-obraznoe' nell'originale [N.d.T.].

³⁹ 'Zvukorjad' nell'originale [N.d.T.].

⁴⁰ 'Slitnyj diatonizm' nell'originale [N.d.T.].

⁴¹ NB Nel secondo grappolo i tetracordi *non* sono simili tra loro, ma il raggruppamento dei tetracordi anche presso gli antichi Greci — in quanto successione di suoni libera e naturale — non era assolutamente riconducibile a una regola rigida di analogia tra i tetracordi. Tale condizione poteva essere rispettata o meno a seconda delle necessità [N.d.A.].

L'esempio di “Lučinuška” era fondamentale per noi per la estrema notorietà del canto. Un esempio decisamente più *tipico* di struttura a tetracordo diatonico è rappresentato da un canto meno celebre ma assai notevole, presente al n. 22 dell'antologia del signor Balakirev [Cfr. *infra*] (rubricata tra i girotondi)⁴².



Ancora una volta un carattere *apparentemente* minore, e ancora una volta la totale mancanza della sensibile. Si incontrano *solo* salti di quarta e di terza minore. Il diatonismo per grado congiunto regna sovrano. Inoltre, in questo canto salta assai chiaramente agli occhi la netta divisione della melodia in due parti (che si incontrano assai spesso nei nostri canti e sono state definite precisamente da Aleksandr Ostrovskij con i termini *pod"ëm* [arsi] e *spusk* [tesi] – *arsis* e *thesis* presso gli antichi Greci).

La prima metà (*pod"ëm*) appartiene al seguente gruppo di tetracordi:

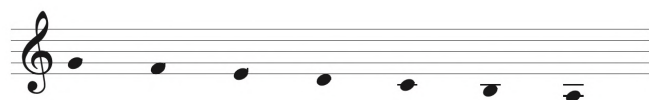


ovvero do ~ si, la, sol

sol, fa ~ mi, re

(conservando l'andamento discendente, essenziale in questa melodia).

La seconda metà (*spusk*) appartiene al seguente:



ovvero sol, fa ~ mi, re

re, do ~ si, la.

Sembra di sentirvi due cori alternarsi in maniera ‘antifonale’ (come nel nostro canto liturgico, con due cori⁴³), e ciascun coro può essere accompagnato dalla propria lira greca *a sette corde* (una acuta, con accordatura: re, mi, fa, sol, la, si, do; l'altra grave, con accordatura: la, si do, re, mi, fa, sol). Uno pare un coro di soprani (o tenori), l'altro di contralti (o bassi).

E ancora (come in “Lučinuška”) non v'è nessun diesis o bemolle transitorio. L'armonia resta sempre *invariata*.

Nel canto russo questo rigorosissimo diatonismo, che dipende dagli intervalli più *naturali*, è radicato così profondamente che vi sono canti i quali, anche quando vengono trasportati di una quarta sotto o di una quinta sopra (per il trasporto della frase *di risposta* dalla voce bianca al registro di contralto, o da tenore a basso e viceversa), restano comunque entro i confini dell'armonia iniziale. Ad esempio:



Poche delle melodie ‘composte’ dell'Europa occidentale reggono una tale ‘prova’.

ULTIMI ESITI DELLA MORFOLOGIA DEL CANTO RUSSO, MESSA A CONTRASTO CON LE CONDIZIONI DELLA MUSICA D'ARTE DELL'EUROPA OCCIDENTALE

In Occidente, nella musica d'arte, come base fondamentale si prende la scala diatonica *maggiore*, sempre dell'estensione di *un'ottava* e formata da due tetracordi simili disgiunti di un solo tipo (lidio, con il semitono alla fine): do, re, mi ~ fa, sol, la, si ~ do. Di conseguenza, tutte le melodie hanno acquistato la tensione alla tonica alla fine e la preparazione con la sensibile (*sensible*):

⁴² Nell'antologia ci sono due diesis *in chiave*; per il nostro scopo è necessario un diatonismo puro, per cui lo trasportiamo un tono sotto, il che – naturalmente – è indifferente per l'osservazione [N.d.A.].

⁴³ Serov utilizza il termine *kliros* per il coro liturgico russo, *chor* per quello relativo al canto in oggetto [N.d.A.].



La scala *minore*, che si distingue dalla maggiore nel terzo e sesto grado, si forma *a partire dalla* maggiore.

Il canto popolare russo primigenio si basa principalmente *non su una scala di ottava*, ma di *settima*, composta da due tetracordi congiunti, a volte simili tra loro, a volte no (come mostrato sopra)⁴⁴.

Per questo nel canto popolare russo hanno *pari diritto tutti e tre* i tipi fondamentali di successioni per quarte, ovvero il tetracordo do, re, mi ~ fa (divenuto tipico del *maggiore*, *Dur-tonart*, occidentale), il tetracordo re, mi ~ fa, sol (adottato a prototipo del primo tetracordo della scala minore occidentale), e infine il tetracordo mi ~ fa, sol, la, scomparso del tutto dalla teoria dell'Europa occidentale, ma che raramente si insinua nella pratica come fosse merce di contrabbando che nessuno nota⁴⁵.

Dalla suddetta *parità* dei tre tetracordi, che si differenziano tra loro per la posizione del semitono, deriva necessariamente che il canto russo *non conosce né maggiore, né minore*. Questo concetto è del tutto estraneo all'orecchio russo, educato al proprio canto nativo. Nei nostri canti le terze minori, le seste minori si incontrano assai spesso: intere melodie hanno carattere malinconico, triste, ma nel canto russo *non c'è mai il minore* per come lo si intende in Occidente, per l'assenza — in esso — della sensibile che va alla tonica minore. Per il la minore è necessario il sol diesis, per il mi minore è necessario il re diesis, per il re minore il do diesis, e così via, ma il canto russo ha come materiale solo la *normale scala diatonica*, nella quale non si incontrano né diesis, né bemolli. Si capisce, nulla impedisce il trasporto di qualsiasi canto russo alle tonalità che richiedono in chiave tutti i diesis o bemolli possibili (quanto effettivamente ha fatto il signor Balakirev

nella sua *Antologia*⁴⁶, senza peraltro che ciò fosse minimamente necessario, e *a danno* della semplicità e accessibilità auspicata per l'*Antologia*). Ma qui stiamo prendendo in considerazione le alterazioni ascendenti o discendenti che si mettono *in chiave* e alzano o abbassano una volta per tutte *l'intero registro* — il tono nel suo complesso — di una data melodia; qui stiamo parlando degli accidenti interni, transitori — diesis, bemolli o bequadri — *all'interno* della melodia stessa. Abbiamo osservato l'assenza del sol diesis nel canto “Lučinuška”, trascritto in una tonalità normale, pulita (senza alterazioni in chiave). La stessa assenza di alterazioni *transitorie* si riscontra in ogni canto autenticamente russo⁴⁷. Qualsiasi canto autenticamente russo si può suonare (*come tutti* gli esempi presentati qui sopra) *sui soli tasti bianchi* della nostra tastiera. E come un motivo che non si possa suonare sui soli tasti *neri* del pianoforte non sarà mai in nessun modo un motivo *cinese*, allo stesso modo un motivo che non si possa trasportare in una tonalità puramente diatonica e suonare sui soli tasti bianchi, sarà un motivo *di origine popolare non russa*, oppure di origine russa non popolare, bensì importato in qualche modo (come la melodia — probabilmente italiana — “Andava un cosacco oltre il Danubio”, che per puro caso è capitata nella Piccola Russia), oppure una musica composta a tavolino secondo formule italo-tedesche, come ad esempio la melodia “Signore, proteggi lo zar”, composta da L'vov, impossibile sui tasti bianchi in quanto cambia tonalità *quattro volte*.

La melodia “Slav'sja, slav'sja, svjataja Rus” [Gloria, gloria a te, santa Rus'], composta magistralmente da Glinka, del cui spirito russo nessuno può dubitare, è tutta sui tasti bianchi (ed è persino in do maggiore, il che non è una semplice coincidenza).

⁴⁶ Cfr. *Sbornik russkich narodnyh pesen sostavlennyj M. Balakirevym*, Sankt-Peterburg [1866] [N.d.C.].

⁴⁷ A eccezione, ovviamente, delle note melismatiche, degli abbellimenti vocali, che di tanto intanto compaiono abbondanti, alla maniera orientale. Qui analizziamo soltanto le note principali di ogni melodia, quelle che costituiscono la sua essenza. Nella melodia “Echal kazak za Dunaj” senza la nota sol diesis scompare la melodia in quanto tale. Mentre nel canto “Vniz po matuške po Volge” la nota sol diesis (la seconda nel canto) è una nota ‘melismatica’. La melodia tipica primigenia, a dire il vero, ne era priva. Si cantava così: la la si do re do si la, ecc. [N.d.A.].

⁴⁴ Esattamente lo stesso sistema di sette suoni (*Septe chord*) è la base di tutta la musica antica presso gli Arabi e i Persiani. [N.d.A.] ‘*Heptachord*’ in luogo di ‘*Septe chord*’ nell’edizione moderna. A. Serov, *Stat'i*, op. cit., p. 35n. [N.d.C.].

⁴⁵ Esempi e spiegazioni di ciò ci costringerebbero a deviare dal nostro oggetto di discussione [N.d.A.].

Ecco quindi che *il canto russo non conosce né maggiore, né minore, e non modula mai*⁴⁸. La modulazione è proprio il passaggio da una tonalità a un'altra, e ogni canto russo, dal suo inizio alla fine, *non può* lasciare l'armonia scelta (armonia che si sceglie in base ai mezzi naturali di chi canta, in quanto le leggi della nostra musica russa provengono tutte dalla musica vocale, come era nell'Ellade). Ciò che è stato interpretato come modulazione dal maggiore al minore, o viceversa, altro non è che la *libera disposizione* per tetracordi e intervalli del tutto naturali, ora con terze minori, seste minori, ora maggiori, *tutte originate da uno stesso tetracordo naturale (immer leitereigen)*.

L'ammissione dell'*armonizzazione* nell'ambito del canto popolare russo e la condizione di questa armonizzazione saranno l'oggetto del *terzo* e ultimo articolo, nel quale le principali antologie di canti russi edite qui in Russia saranno analizzate criticamente.

ESPERIENZE DI RACCOLTA E ARMONIZZAZIONE DEI CANTI RUSSI

Lungi da me l'idea di considerare e valutare in dettaglio, in questo breve articolo, *tutto* ciò che è stato fatto in Russia in materia di raccolta e pubblicazione dei testi e della musica dei nostri canti popolari. Un lavoro critico di questo genere richiederebbe una preparazione specializzata di gran lunga superiore a quella di cui dispongo attualmente, e non potrebbe essere sviluppato se non come una serie di articoli tecnici, oppure — meglio ancora — come un'opera a parte, in volume (ho già accennato all'ingratitude che attenderebbe un tale lavoro specialistico, che allo stato attuale difficilmente troverebbe lettori o estimatori). In questo articolo, come anche nei precedenti, cercherò di offrire solo un breve *saggio* di ciò che dovrà essere ulteriormente sviluppato; proverò, per quanto possibile, a formulare uno sguardo

veritiero sull'argomento, presentando i fatti soltanto come esempi a sostegno del punto di vista esposto.

Abbiamo visto che il canto russo (qui si parla principalmente di quello *grande-russo*) ha conservato nella sua struttura le caratteristiche della musica più antica. Lo sviluppo della musica europea e la recente cultura musicale non hanno contaminato la primitiva semplicità e bellezza del nostro canto, proprio grazie al fatto che il canto popolare — ricchissima e inesauribile fonte della creatività musicale popolare — appartiene alle testimonianze illetterate, prescrittorie, della vita della gente comune. Il popolo, che crea il canto e lo tramanda di generazione in generazione — spesso in forma inalterata — è analfabeta, e non ha alcuna cognizione dell'esistenza di figure musicali o di note.

Il canto popolare è un prodotto puramente indigeno, autoctono. La creatività si manifesta qui nella sua forma più primigenia, come *germe* musicale, in forme artisticamente embrionali, capaci di uno splendido sviluppo futuro, di cui ne sono ancora del tutto prive.

Il motivo popolare non è altro che un motivo unico, un *tema* monodico, nudo, che a volte è riproposto in modo letteralmente identico, altre si ripete con una serie di leggere varianti melismatiche, tante volte quante lo richiedono *le parole* del canto. Il canto senza parole, così come la musica strumentale, indipendente ed emancipata dalla parola, il nostro popolo *non lo riconosce*, riprendendo così in sé stesso il fenomeno musicale dell'antica Grecia e di tutto l'Oriente.

È chiaro che, per conservare l'incanto e l'intensa forza degli *embrioni* della creatività musicale popolare, il loro sviluppo deve necessariamente partire *dall'interno*, da un'esigenza organica interna *a ciascun caso specifico*, e non *dall'esterno*, come fosse qualcosa di estraneo, artificiale — il costume tedesco o semi-tedesco imposto al contadino russo. Tutte queste sono verità tanto semplici da sembrare quasi inutili da spiegare: chiunque può arrivarci da sé.

Ma — ahimè — il destino dell'elaborazione dei canti russi finora (con rarissime eccezioni) mostra che tutte queste istanze vengono raggiunte solo con grande fatica, mediante un lungo processo di filtrag-

⁴⁸ Dei quaranta canti dell'antologia del signor Balakirev (e perché io mi riferisca più spesso proprio a questa antologia lo spiegherò nella sua analisi) solo uno (il n. 14) ha il re diesis in chiave, che viene naturalizzato nell'ultima battuta della melodia. Quest'unica eccezione di per sé suscita una serie di dubbi [N.d.A.].

gio attraverso incrostazioni di grossolana ignoranza in materia, attraverso strati di continui e molteplici errori.

Si consideri l'esempio di una verità per noi certa, cioè che il canto russo si fonda esclusivamente su *un solo* modo diatonico naturale⁴⁹, non modula mai, e che le nozioni di maggiore, minore, tonica, dominante gli sono del tutto estranee: questa verità è, in realtà, il risultato delle ricerche dei nostri studiosi *contemporanei*, e solo ora sta cominciando (o *dovrebbe* cominciare) ad acquisire diritto di cittadinanza nella scienza musicale.

Ora, provate a immaginare la seguente situazione. Esistono interi giacimenti di melodie, le più originali, le più incantevoli perché nate *dall'interno*, non composte; motivi non simili alla musica europea, poiché non sottoposti all'influenza della cultura musicale generale, bensì di gente illetterata, conservatisi solo grazie alla tradizione orale, insieme ai testi dei canti, e che — insieme ad essi — vengono sottoposti a continue alterazioni di natura impercettibile nel loro profilo melodico; melodie che pertanto rischiano di perdere tutto il loro fascino a causa di goffe rielaborazioni, come la polvere iridescente delle ali di una farfalla, che si rovina al minimo tocco di una mano pesante.

Esistono, d'altra parte, intere legioni di musicisti-tecnici, di mastri musicisti educati alla maniera dell'Europa occidentale e che guardano *a tutta la musica del mondo* attraverso il prisma delle nozioni italo-tedesche, erette a legge dalla fine del XVII secolo e radicatesi in tutto il tempo a seguire. 'Fabbricanti di musica' di questo tipo non erano poi così privi di gusto da non essere affascinati, anche se solo in una certa misura, dalla freschezza delle melodie popolari russe, liriche e danzanti, allegre e tristi, malinconiche e scapestrate: non poterono fare a meno di guardare, di nascosto, a questa musica popolare semplice, 'non studiata'. Di conseguenza, ebbero un'idea brillante: avvicinare questa musica popolare russa alla musica 'universale', alla musica colta, *vera*. Come raggiungere tale obiettivo?

1) Trascrivendo i motivi dei canti popolari russi

con l'ausilio della notazione musicale europea⁵⁰.

2) Abbellendo questi motivi con armonizzazioni, accompagnamento, secondo le leggi generali, i principi o le 'abitudini' della musica generale europea, ossia riconducendo i canti russi al denominatore comune delle consuete pratiche melodiche e armoniche.

Nella pratica, sia nel primo caso che nel secondo, i mastri musicisti si sono scontrati, nel guardare al canto russo, con un materiale spesso ribelle, indomito, ma di questo — ovviamente — *non si sono resi conto* e, guidati dai loro ideali estremamente ingenui e limitati, orgogliosi della loro 'erudizione', hanno approcciato le melodie popolari russe da una prospettiva completamente sbagliata: le hanno toccate con la loro pesante mano da mestieranti e hanno cancellato la polvere arcobaleno dalle ali della farfalla musicale, *distorcendo* e *deturpando* le melodie popolari russe, a volte fino a renderle irriconoscibili.

Diamo un'occhiata più da vicino a entrambi i casi per chiarire.

1) *Trascrizione di melodie popolari russe*: trascrivere, mettere sul pentagramma gli intervalli che l'orecchio ci trasmette, è normalmente cosa facile per qualsiasi musicista minimamente istruito. Tuttavia, nel caso delle melodie popolari russe, sorgono

⁴⁹ In etnomusicologia 'trascrivere' (in russo 'zapisat') significa trasferire su carta, secondo diversi sistemi grafici, documenti sonori appartenenti a culture di tradizione orale: il fine di questa attività è ottenere una "fotografia" accurata di un canto che così potrà essere analizzato al fine di discernere le sue componenti strutturali e stilistiche. La trascrizione in notazione euro-colta è associata principalmente all'etnomusicologia — disciplina che si svilupperà proprio a partire dal tipo di esperienze qui menzionate — che studia in prevalenza culture musicali trasmesse oralmente, come nel caso dei canti qui esaminati da Serov. Essa genera, tuttavia, — in un'epoca precedente a quella della riproducibilità — il problema di quale un sistema di notazione adottare: spesso il sistema di notazione occidentale basato sul pentagramma si rivela insufficiente, in quanto esso non dispone di segni capaci di rappresentare scale, intervalli, ritmi, abbellimenti, metri e modalità di emissione sonora (soprattutto per la musica vocale) delle musiche di tradizione orale. Nell'ambito dello studio della musica dell'Europa orientale, sarebbe stato Bela Bartók — in epoca più tarda rispetto a quella di Serov — a condurre una riflessione teorica e a sviluppare in modo decisivo la pratica della trascrizione in ambito etnomusicologico. Egli avrebbe arricchito la notazione pentagrammatica di una serie di segni diacritici atti a rappresentare caratteri specifici della cultura tradizionale studiata, pur rilevando l'inadeguatezza di queste integrazioni, e preferito la notazione esplicita di altezze e durate (rispetto ai segni convenzionali) nel caso degli abbellimenti. Cfr. A. P. Merriam, *Antropologia della musica*, Palermo 2000; R. Leydi, *L'altra musica*, op. cit. [N.d.C.].

⁴⁹ 'Estestvenno-diatoničeskij lad' nell'originale [N.d.T.].

due difficoltà che non ci si aspetta:

a) l'attribuzione di quanto udito a una certa tonalità (da cui dipendono i segni in chiave, *Vorzeichnungen, l'armure de la clef*), e

b) la notazione ritmica⁵¹ della melodia trascritta. In relazione al punto a), immaginiamo che il trascrittore senta una melodia di questo tipo⁵²



Senza pensarci due volte, egli la ricondurrà alla tonalità di do maggiore (*ut majeur*) e non indicherà alcun segno in chiave. Ma ecco come si presenta la seconda parte della melodia:



Qui il bemolle sul si appare come transitorio, ma il canto russo non ammette alterazioni *transitorie*, ovvero estranee alla tonalità (se non per le note melismatiche)⁵³. È molto chiaro che questa melodia appartiene interamente alla tonalità di fa maggiore (*fa majeur*) e richiede, di conseguenza, un solo bemolle *in chiave*. L'assenza di questo segno in chiave sarebbe *irrazionale* per questo canto (preso singolarmente), e irrazionalità di questo tipo si trovano di frequente nelle antologie di canti russi. Per quanto riguarda la notazione ritmica in generale, la questione si complica notevolmente. Se, ad esempio, si chiedesse a tre musicisti di trascrivere contemporaneamente un canto che stanno ascoltando, — dando per acquisito in ciascuno di loro un udito corretto e sviluppato — sulla carta non si troverebbe alcuna differenza tra i tre a livello di intervalli. Ma per quanto riguarda il ritmo, si incontrerà inevitabilmente una differenza più o meno significativa. Ciò che uno rappresenta con le semiminime, l'altro lo fa con le crome; ciò che uno percepisce come un 'levare' (*Auftakt*), l'altro può considerarlo il primo tempo di

una battuta sincopata, e così via. Le varianti sono innumerevoli, poiché non esistono regole fisse per tutto ciò. I canti russi hanno la peculiare caratteristica di un ritmo estremamente libero, capriccioso e molto diverso dai ritmi abituali della musica europea. Là predominano: 4/4, 2/4, 3/4, 3/8, 6/8, e le varianti composte di questi stessi ritmi (12/4 o 12/8, 9/8, ecc.). Nei canti russi i ritmi predominanti sono 4/4 e 2/4; 3/4 o 3/8 *solo* nelle canzoni lente e liriche⁵⁴, a volte in quelle di danza⁵⁵; il ritmo 6/8 è completamente *estraneo* al canto russo, sia nell'andamento lento che in quello veloce. Dopo diverse ricerche in merito, non ho ancora incontrato una sola melodia puramente russa, *popolare*, in 6/8. In compenso, sono molto comuni i ritmi in 5/4, in 7/4 — che nella musica dell'Europa occidentale a malapena si trovano. È del tutto comprensibile che un orecchio abituato alla musica europea, nel trascrivere sul pentagramma un canto russo, vi imponga un ritmo che gli è estraneo e lo costringa in schemi scomodi e stretti, distorcendone così il carattere. In molti casi, la corretta suddivisione *in battute* non è affatto adatta per il canto russo. E per un artigiano della musica educato *alla tedesca*, senza la disciplina formale di una *battuta* rigorosa, la musica non esiste più (i Tedeschi hanno persino elevato a regola pedagogica: “der Takt ist die Seele (!) der Musik”, ovvero “la battuta è l'anima (!) della musica”, confondendo in questo caso la parola ‘battuta’ con il concetto di ‘ritmo’ — *Rhythmus*, che non è affatto la stessa cosa).

Per quanto riguarda la trascrizione delle melodie popolari, finora abbiamo considerato esclusivamente l'aspetto tecnico della questione. Ma ne esiste anche un altro, non meno importante: quello della *selezione critica*. Non tutti i canti che s'incontrano per caso possono essere *utili* per un compilatore consapevole. Ogni testo di canto popolare, che cambia a seconda della località e del tempo, viene cantato

⁵¹ ‘Ritmizacija’ nell'originale [N.d.T.].

⁵² Questo canto mi è stato trasmesso da P. A. Bessonov [cfr. n. 71] a Mosca [N.d.A.].

⁵³ ‘Melizmatičeskie noty’ nell'originale [N.d.T.].

⁵⁴ ‘Medlennye, protjažnye pesni’ nell'originale: mentre la prima è una caratterizzazione stilistica, la seconda è riferita a un genere specifico, la canzone ‘strascicata’, di andamento dilatato e arrancante, generalmente tradotta come ‘lirica’ [N.d.T.].

⁵⁵ ‘Pljasovye [pesni]’ nell'originale. Come nel caso precedente (cfr. n. 54), anche questo è un tipo di canto rubricato a sé, come genere specifico, nelle antologie di questa tradizione [N.d.T.].

su molte melodie molto diverse tra loro. Ogni melodia data, a sua volta, subisce in bocca al popolo modifiche e varianti più o meno rilevanti. Un vero conoscitore di canti deve saper scegliere *la variante tecnica migliore*, per inserirla in un'antologia che volge alla pubblicazione. Ma quanti esperti *di questo tipo* ci sono in Russia?⁵⁶ Agli specialisti *della parola, del testo* dei canti, mancano le conoscenze *musicali*, mentre i compilatori-musicisti non hanno idea della selezione critica delle parole, si rapportano al testo del canto in modo indifferente, complicando la questione.

Ho detto che nel presente articolo sono costretto a limitarmi a semplici cenni: un'analisi dettagliata della sola questione della scelta critica delle varianti del testo e della melodia dei canti, richiederebbe altrimenti un'intera dissertazione — tutt'altro che inutile, dato che l'argomento non è ancora stato affrontato scientificamente. Passiamo quindi alla questione dell'*armonizzazione* dei canti popolari russi.

Il canto russo, come detto sopra, è un embrione musicale, creato prima di tutto per un'unica voce o per il canto corale *all'unisono*. È così che il popolo intende il proprio canto (in accordo con l'antica Grecia e l'Oriente). L'*armonia* che accompagna una data melodia è il risultato di un'elaborazione dell'Europa occidentale, un lusso musicale, quasi estraneo al nostro popolo. Il popolo, nei suoi *cori* improvvisati, non canta sempre *all'unisono* — è vero, ma le 'voci secondarie', i 'motivi aggiunti' nelle altre voci⁵⁷, oltre a quella principale che conduce la melodia, vengono creati solo come un abbellimento melodico, come una modifica di una variante, e in nessun caso in modo continuativo sotto *ogni singola nota* di una data melodia. Qui, approfondendo la 'sostanza' stessa della questione, si scoprono tecniche melodico-armoniche originali estremamente dissimili dai principi dell'armonizzazione europea, stabilitasi *solo* nel XVII secolo. I punti di partenza per l'armonizzazione europea sono due:

1) il *corale* quasi aritmico, dove *ogni nota* della melodia è accompagnata da un *accordo* delle altre

voci, e

2) la melodia di danza (*air de danse*), dove per esigenze ritmiche l'armonia è trattata in modo più leggero e libero, e diverse note della melodia si succedono su un unico accordo delle voci inferiori. Né l'uno né l'altro approccio sono quasi mai applicabili al canto russo, al quale sono ugualmente estranei sia il corale, con le sue note pesantissime, sia le danze dell'Europa occidentale con i loro ritmi svolazzanti.

Qualsiasi armonizzazione successiva (s'intende, a partire dal XVII secolo) porta in sé un'impronta di derivazione strumentale, ovvero quella della partecipazione dell'*organo* nel corale (e da lì nella musica seria *tout court*) e della partecipazione degli strumenti ad arco e a fiato, e successivamente della chitarra e del pianoforte, in tutti i generi musicali che nascono da una melodia di danza. Ma per il nostro canto popolare l'organo è qualcosa di assolutamente sconosciuto: le nostre melodie di danza non erano accompagnate dagli strumenti musicali *in uso* nell'Europa occidentale. In ogni caso, quindi, c'è una *discrepanza* con la musica europea. La chitarra e il pianoforte sono strumenti stranieri per la nostra gente e, come sostanziale conseguenza, mal si adattano al canto russo.

Ora il lettore dovrebbe capire le *assurdità* derivanti dall'ingenuo desiderio di adattare il canto russo all'ambito della musica europea — di abbellire la melodia popolare russa *con un'armonizzazione* secondo il sistema musicale comune (cioè italo-tedesco). Una giovane campagnola russa che indossi una gonna corta e un cappello da tirolese invece del suo *sarafan*; un giovane russo in frac tedesco piuttosto che in camicia rossa: ecco immagini che fanno il paio con quell'impressione sgradevole e caricaturale che ci dà il canto russo *armonizzato* da un artigiano musicale.

Il metodo di questo tipo di 'armonizzazione' forzata era molto semplice: una volta definita la tonalità (*Tonart*) del canto (abbiamo visto che anche qui sono possibili errori a ogni passo), l'armonizzatore subordinava immancabilmente la melodia ad accordi di *tonica, dominante e sottodominante* — che il canto russo non richiede affatto, e a volte non vuole

⁵⁶ 'Na Rusi' nell'originale, qui inteso come espressione idiomatica di Serov [N.d.T.].

⁵⁷ 'Podgoloski', 'pripevy' nell'originale [N.d.T.].

nemmeno conoscere — ruotando prevalentemente attorno a quegli accordi che secondo il sistema tedesco appartengono ai secondari (*Nebendreiklänge* [triadi secondarie], come sono ad esempio gli accordi di re minore, mi minore, la minore nella tonalità di do maggiore).

Se la melodia inizia con gli intervalli di uno di questi *Nebendreiklänge* — *sempre minori* in una tonalità maggiore — l'armonizzatore attribuiva direttamente tutta la melodia al modo minore (*Moll-tonart*) di questo primo accordo del canto. E se, un passo più avanti, la melodia ruotava su intervalli maggiori (cioè nella *sua* scala diatonica naturale), questo veniva già considerato una *modulazione* (!), e gli esperti di armonia osservavano oculatamente che “il canto russo *ama* *modulare* dal minore al maggiore”, mentre il canto russo non solo *non ama* *modulare*, ma non conosce *alcuna* modulazione e, data la sua natura rigorosamente diatonica, *non può affatto conoscerla*.

Naturalmente, una volta stabilito *il modo minore* come tono d'impianto di una data melodia russa, l'armonizzatore introduceva continuamente nei suoi accordi il *Subsemitonium modi* — *Leitton*, *la note sensible* (cioè, ad esempio, nella tonalità di la minore la nota sol diesis, nella tonalità di mi minore la nota re diesis, ecc.), ovvero introduceva note di cui non v'era traccia nella data melodia. Il canto russo *non conosce* questo intervallo, in quanto artificiale.

Non solo: a causa delle esigenze routinarie della *cadenza* europea, cioè della conclusione della frase musicale, l'armonizzatore *modificava* (!) alcune note nella melodia popolare stessa, senza capire che con questa alterazione dell'intervallo di un semitono *distorceva l'antico carattere* del canto russo, livellandone la preziosissima originalità. Era come se un calzolaio tedesco, vedendo che gli stivali che aveva fatto vi stavano stretti, vi avesse chiesto, per far sì che il suo stivale calzasse a pennello, di limarvi le dita dei piedi⁵⁸.

La storia di *tutte* le antologie di canti popolari

russi, dalla fine del secolo scorso fino ai tempi più recenti, è una serie di tristi delusioni nella scelta dei canti, nella loro trascrizione e nelle tecniche di *armonizzazione*. Solo con l'antologia del signor Balakirev, pubblicata nel 1866, si inizia a intravedere un approccio in parte sano e chiaro (anche se non ancora critico) alla questione. Un principio teorico, già elaborato da altri, è stato messo in pratica dal signor Balakirev — e con un certo successo. Vedremo subito che l'antologia del signor Balakirev, come *antologia* è piuttosto insignificante e piena di errori grossolani di ogni tipo, ma come primo passo in una nuova direzione, è un lavoro straordinariamente notevole.

Si è già detto che un'analisi dettagliata di tutte le antologie di canti russi non rientra affatto nel piano e nello scopo di questo articolo. Tuttavia, in accordo con le opinioni stabilite in precedenza, ciò non ci impedisce di esaminare rapidamente quanto e come è stato fatto da noi nell'ambito del canto russo.

Un interesse piuttosto attento per i canti russi nel loro aspetto poetico e musicale ha cominciato a manifestarsi, nello strato colto della società russa, solo durante il regno dell'imperatrice Caterina II. A quest'epoca risalgono anche i primi tentativi di compilare raccolte o antologie di canti russi. Menzioniamo qui prima di tutto il libro di Kirša Danilov⁵⁹, a cui era allegata anche la musica per il canto di *byliny*⁶⁰ e fiabe. Fu stampato per la prima volta nel 1802. Le melodie furono trascritte (per violino) probabilmente alla fine del XVII secolo.

La prima raccolta notevole dal punto di vista musicale fu compilata da Johann Pratsch⁶¹, un Ceco che viveva a San Pietroburgo: si tratta di un'antologia in due volumi, pubblicata nel 1806. Ne esiste tuttavia un'edizione anteriore, risalente a prima del 1795, come testimonia un riferimento al libro di Pratsch nel-

⁵⁸ Ho già parlato di questo argomento, usando quasi le stesse espressioni, nelle mie prime conferenze pubbliche sulla musica, nell'inverno 1858-1859. Allora era la prima volta che ne parlavo in Russia; quindi ho il diritto di affermare di essere colui che ha indicato una nuova strada per lo sviluppo di questa questione [N.d.A.].

⁵⁹ *Sbornik Kirši Danilova, Izdanie Imperatorskoj Publičnoj Biblioteki po rukopisi, požertvovannoj v biblioteku knjazem M. P. Dolgorukovym*, a cura di P. Šeffer, Sankt-Peterburg 1901. Questa antologia si legge in edizione moderna in *Sbornik Kirši Danilova, opyt restavracii pesen*, a cura di V. Beljaev, Moskva 1969, e in *Drevnie rossijskie stichotvorenija sobrannye Kiršeju Danilovym*, Sverdlovsk 1980 [N.d.C.].

⁶⁰ Le *byliny* (sing. 'bylina') sono canti epici in versi non rimati, tipici della tradizione slava, in particolare della Rus' di Kyiv [N.d.C.].

⁶¹ Cfr. n. 22 [N.d.C.].

l'opera dell'inglese Guthrie *Dissertations sur les antiquités de la Russie*, del 1795⁶². Molte delle melodie trascritte da Pratsch sono molto interessanti; alcune sono tipiche. Purtroppo, non si può dare piena fiducia a queste melodie, poiché l'armonizzazione dei canti elaborata da Pratsch mostra che egli non fu in grado di liberarsi, nemmeno in minima parte, dalle forme della musica italo-tedesca. La sua armonizzazione scarna nello spirito della scuola mozartiana che regnava all'epoca, la grande predilezione per l'accordo di settima nei suoi rivolti (*Umkehrungen*) e per le cadenze più comuni costringevano Pratsch a guardare le melodie russe attraverso *questo* prisma, motivo per cui molti canti gli uscirono simili a motivi di scozzesi e matradure (danze a lui contemporanee), il che non gli impedì, tuttavia, di menzionare nella prefazione l'antichità delle melodie russe e la sorprendente somiglianza dei vecchi canti russi con la musica dell'antica Grecia e i canti gregoriani della chiesa latina (*canto fermo*)⁶³. Il testo dei canti nell'antologia di Pratsch non è soggetto a critica; c'è molto di notevole.

Anche decenni dopo Pratsch, l'opinione sulla tipicità del canto russo tra i musicisti professionisti era cambiata di poco. Ne è testimonianza l'antologia di Daniil Kašin⁶⁴. Rispetto a Pratsch, qui dal punto di vista musicale non si nota alcun progresso. Kašin è un musicista meno esperto di Pratsch, e inciampa ad ogni passo nella definizione della tonalità per un dato canto: un esempio curioso di tale confusione è il canto n. 10 nel primo volume: "Ach, ty noč'en'ka" [Ah, tu, notte]. In chiave c'è un diesis, nella melodia

c'è il si naturale, ma nella quarta battuta c'è già il si bemolle, nella sesta di nuovo il si naturale, nella dodicesima il mi bemolle, nella quindicesima il fa naturale, e il canto finisce con un chiarissimo sol minore; in un modo altrettanto assurda Kašin ha arrangiato questo canto anche per coro a quattro voci *in partitura*!). La sensibile nel modo minore è quasi costante; qualsiasi cadenza in minore, violando il diatonismo, è dubbia:



Il numero di canti *puri*, ovvero non incanalati nell'armonia tonale né guastati da intervalli artificiali, in Kašin è a malapena *un quarto* dell'intera massa. Ma nel novero delle melodie non corrotte ve ne sono di notevolmente tipiche, incantevoli nella loro semplicità, per esempio la n. 18 del primo volume, e molte altre.



A questo riguardo, e per quanto riguarda il testo dei canti — molto migliore che in Pratsch, la raccolta di Kašin è comunque una gemma. Molto lavoro ha dedicato alla sua *Sobranie narodnykh russkich pesen* [Raccolta di canti popolari russi] Michail Stachovič⁶⁵, un dilettante che aveva la pretesa di affrontare il proprio lavoro anche da un punto di vista *scientifico*. Purtroppo, per la scelta e la trascrizione egli non ha avuto abbastanza gusto, e per l'elaborazione scientifica del problema e l'armonizzazione scarseggiava di conoscenze. Ragionando molto nella sua prefazione su maggiore, minore, modulazione, toccando persino le "antiche relazioni dei toni (?)", Stachovič dimostra tra l'altro di non avere alcuna idea del principio più

⁶² Serov fa riferimento a M. Guthrie, *Dissertations*, op. cit. Per quanto riguarda le edizioni delle antologie di Pratsch, ve ne furono diverse. In edizione moderna l'antologia fu pubblicata in URSS e in seguito negli USA; cfr. *Sobranie narodnykh pesen s ich golosami, na muzyku položil Ivan Prač*, a cura di V. Beljaev, Moskva 1955; *A Collection of Russian Folk Songs by Nikolai Lvov and Ivan Prach*, a cura di M. H. Brown e M. Mazo, Ann Arbor 1987 [N.d.C.].

⁶³ In Italiano nell'originale [N.d.T.].

⁶⁴ *Russkie narodnye pesni, sobrannye i izdannye dlja penija i fortepiano*, 3 voll., Moskva 1833 [N.d.C.]. Anche Kašin produsse un'ampia serie di antologie, che ebbero svariate edizioni. Cfr. ad esempio [D. N. Kašin], *Russkie narodnye pesni, sobrannye i izdannye dlja penija i fortepiano Danilom Kašinym*, a cura di V. Beljaev, Moskva 1959; [D. N. Kašin], *115 russkich narodnykh pesen dlja penija s fortepiano sobrannykh Danilom Kašinym*, 3 parti, *Pesni protjažnye, Pesni poluprotjažnye e Pesni pljasovye i skorye*, Moskva 1870 [N.d.C.].

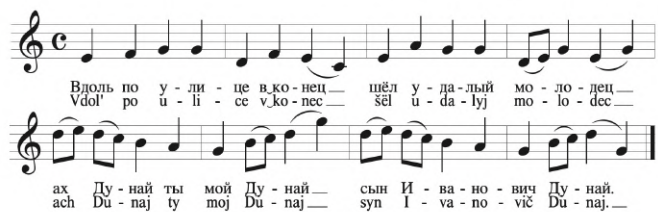
⁶⁵ M. Stachovič, *Sobranie narodnykh russkich pesen*, Moskva 1854 [N.d.A.].

⁷⁰ Cf. *Sbornik russkich narodnykh pesen sostavlennyj M. Balakirevym*, Sankt-Peterburg [1866] [N.d.C.].

derebbero un ampio lavoro specialistico che qui non troverebbe spazio, ma non si può non notare che in questo lavoro il signor Balakirev si rivela assai debole nella scelta delle migliori varianti, anche musicali, e per quanto riguarda i *testi* dei canti la sua antologia è un esempio di rozza mancanza di gusto, di incomprensione del proprio compito, in nessun caso paragonabile non solo con l'antologia di Stellovskij, ma nemmeno con quelle di Kašin e Pratsch. Il signor Balakirev non si è fatto neanche venire in mente di trattare il testo con qualche senso critico, ma ha trascritto con un'ingenuità infantile (inammissibile in un'antologia) sia le melodie che le parole direttamente così come gli era capitato di sentirle, per quanto inverosimilmente distorte. Ecco, per esempio, il n. 11 (girotondo) con un testo completamente errato:



Ed ecco lo stesso canto nella sua variante *corretta*, trasmessomi da Pëtr Bessonov⁷¹:



La differenza sembra fatta di inezie, ma la distanza è colossale! Al posto di una fedele e *veritiera* redazione di musica e testo, la versione di Balakirev è una caricatura⁷².

Uno dei canti più graziosi, più tipici sia per la musica sia per il testo (il n. 20 nella raccolta di Villebois) — “Noč’ li, nočen’ka, nočka tēmnaja” [Notte, notticella, notticina buia] — risulta in Balakirev irriconoscibile: al n. 14 “Molodka, molodka, moloden’kaja”

[Giovane, giovincella, giovinotta] — il caratteristico *incipit* del canto nelle parole è stato alterato (?!), e dopo le parole “Žërdočka tonka, rečka gluboka” [Il palo è sottile, il fiume è profondo] il testo prosegue con un “kupavšemsja bobre” [Si bagnava un castor], verso proveniente da *tutt’altro* canto (!)⁷³. Il signore che ha curato la raccolta si giustifica col fatto di aver sentito il canto *così* ‘dalla bocca del popolo’, ma questo non può valere come giustificazione: poco importa *cosa* e *come* canta il popolo *ai nostri giorni*. Dai contadini si sentono anche arie d’opera e romanze da salotto ‘accomodate’, ‘arrangiate’ da scrivani, operai, soldati e lacchè.

In corrispondenza della graziosissima melodia del n. 22 “Katen’ka vesělaja” [L’allegra Katen’ka] (della tipicità di questa melodia si è parlato nell’articolo precedente), il signor Balakirev non ha esitato a inserire un testo nel quale compaiono versi popolari di questo tipo: “Mil, narjadimsja | mil, *napudrim-sja*, | nabelimsja, narumjanimsja. | Ko mne *pudra* ne pristanet | ljuvit’ Katen’ka ne stanet” [Caro mio, vestiamoci a festa, | Caro mio, *incipriamoci*, | Caro mio, imbellettiamoci. — A me la *cipria* ben non sta— Katen’ka non mi amerà⁷⁴] (!!).

Il più curioso esempio di mancanza di ritegno nella scelta è rappresentato dal n. 10 (Adagio — dove un panegirista del signor Balakirev ha visto qualcosa alla pari di un’ispirazione beethoveniana). La melodia di questo *soi-disant* canto popolare ricorda l’eco di qualche ‘romanza’ russa distorta; quanto alle parole...

Il sole è tramontato dietro le foreste scure,
Si è alzata ora una nuvola scura, coprendo il cielo.
Il canto degli uccelli è cessato —
Non si sente voce alcuna (?)...

Che meraviglia! Né metro, né senso! Questo non rispecchia per nulla la struttura di una poesia popolare. Si tratta piuttosto di espressioni galanti e altisonanti, di sospetta origine letteraria. A un esame più attento, si è scoperto che si tratta dei *versi*

⁷¹ Pëtr Alekseevič Bessonov (1828-1898), filologo, slavista ed editore di numerose raccolte di folklore bulgaro, russo e serbo [N.d.C.].

⁷² Nella raccolta di Villebois, lo stesso canto si trova al n. 18, trascritto diversamente da Bessonov e anche molto meglio che in Balakirev [N.d.A.].

⁷³ Serov si riferisce al canto “Kupalsja bobër” [N.d.C.].

⁷⁴ Qui Serov evidenzia l’estraneità della parola ‘pudra’ [cipria] e del derivato ‘napudrimsjja’ [incipriamoci] rispetto al linguaggio popolare vantato dall’antologia. In sede di traduzione si è cercato di combinare metrica e lessico, riflettendo per quanto possibile le incongruità dell’originale [N.d.T.].

di Lomonosov “Nočnoju temnotuju pokrylis’ nebesa” [La notte oscura ha coperto i cieli], distorti da seminaristi e lacchè poco istruiti. Eccovi un esempio di creatività *popolare* e *indigena*. Nella scelta delle melodie e delle loro varianti, questa antologia ha poco senso. I motivi di valore sono incomparabilmente meno numerosi che nell’antologia di Villebois; sulla scelta delle melodie e delle varianti in quest’antologia c’è gran poco da dire: di buone ve ne sono ancora meno che in quella di Villebois.

Sull’*armonizzazione* dei canti russi del signor Balakirev, a entrar nei dettagli, ci sarebbe molto da dire. Notiamo brevemente che solo in due canti su quaranta egli ha colto la vera vena della musica popolare: nei nn. 8 e 29, cioè nei casi in cui l’accompagnamento si è limitato a una sola o, al massimo, a due note (una quinta *en pédale*). In tutti gli altri casi egli *ostenta* procedimenti armonici — e rovina tutto. Ci sono molte occasioni convenienti in cui mostrare la propria perizia, la propria capacità virtuosistica nella rielaborazione armonica di melodie. In un’antologia *di canti popolari* queste acrobazie sono del tutto fuori luogo, e dimostrano solo la generale *mancanza di gusto* del compilatore della raccolta, per quanto egli possa aver mostrato assai più gusto e talento nei dettagli. Le armonizzazioni del signor Balakirev sono quasi sempre bellissime, a eccezione di quelle eccessivamente pompose (n. 3, n. 20, n. 36), che stanno rispetto a questo lavoro come una sella (pur ornata di brillanti) su una *mucca*. L’accompagnamento pianistico è perlopiù sviluppato con cura, ma con tale virtuosismo, scolasticismo e artificiosità da distogliere l’attenzione dalla melodia, mentre in un’*Antologia* la cosa principale è la melodia popolare, non l’esplorazione pianistica del compilatore.

Il modello del signor Balakirev era, ovviamente, la musica di Schumann, con la sua armonia ricercata e il ritmo eternamente sincopato. Ma che c’entra *Herr Schumann*, compositore nebulosamente colto di Lipsia, con le creazioni spontanee del semplice popolo russo? Scrivere *40 Kabinettstücke für Klavier mit Begleitung einer Singstimme* [40 brani per pianoforte con accompagnamento di voce] è cosa molto graziosa, anzi lodevole, quando in un simile

lavoro vengono prese le melodie popolari russe come base. Il risultato, dal punto di vista musicale, dovrebbe uscire più o meno interessante, ma dall’ideale di una *Antologia di canti russi* questo è ancora più lontano del lavoro di Pratsch, che, come ispirazione, ha preso l’armonizzazione *à la Mozart*, ma che perlomeno non mirava al compiacimento del pubblico con variazioni e passaggi pianistici. Certe lodi misurate all’antologia del signor Balakirev provenivano solo dalla cerchia dei suoi conoscenti, ma è forse proprio questo che il lavoro si è così poco diffuso tra il pubblico.

Le future antologie di canti russi, preservando il principio del *diatonismo* sia nell’*accompagnamento* (laddove questo sia necessario) che nell’elaborazione *polifonica* (se ve ne fosse necessità), tralasceranno tutti le “malizie musicali” di cui il signor Balakirev ha costellato la propria antologia in modo così generoso e inopportuno. In esse non si troveranno più né figure *sincopate*, né intervalli *cromaticamente alterati*, né alcuna “gustosa piccantezza”⁷⁵. La melodia sarà trascritta in modo semplice, con armonie *semplici* (non saranno necessari più di due o tre bemolli in chiave, e anche quelli saranno rari; il più delle volte avremo do, sol, fa, si bemolle maggiore). La scelta della tonalità sarà determinata *solo* dai limiti naturali della *voce*, poiché in un canto in primo piano c’è la *vocalità*.

L’armonizzazione *ad libitum* sarà indicata, ma solo come un lieve *accenno*, come un *abbozzo* che potrà essere, in ogni caso di accompagnamento pratico, estremamente variato, senza allontanarsi dalla base indicata dal compilatore della raccolta. Nel caso di un’opportuna trasposizione *corale* del canto, sarà indicata la disposizione delle voci (maschili o femminili, o entrambe insieme). Ma ci saranno molti casi in cui il canto sarà decisamente *guastato* se alla sua melodia verrà aggiunta anche una sola nota *ad una sola voce*. Indovinare queste sfumature, queste esigenze immanenti a ogni canto, *colte fedelmente* dal popolo, è compito di musicisti profondi e non

⁷⁵ Le espressioni tra virgolette, qui citate liberamente, sono riportate da Stasov nel proprio necrologio di Glinka. Cfr V. Stasov, *Michail Ivanovič Glinka*, in *Izbrannye sočinenija v trech tomach*, a cura di E. Stasova et al., I, Moskva 1952 [N.d.T.].

altro che puramente *russi*.

Quanto è stato detto qui si riferisce per ora solo ai canti popolari *grande-russi*; i canti piccolo-russi, ucraini, costituiscono probabilmente un giacimento altrettanto ricco, ma nella loro storia, nel loro destino, e quindi nella loro struttura, si discostano molto dal tipo di canto grande-russo⁷⁶. Forse anche la *legge del diatonismo* nel canto ucraino non trova un'applicazione altrettanto rigorosa come nel canto grande-russo. Esattamente come nel ritmo e in tutta la struttura dei canti piccolo-russi non si può non vedere il forte influsso della musica polacca o slavo-germanica, sviluppatasi in condizioni estranee al canto grande-russo. A chi desiderasse familiarizzare con il carattere delle melodie popolari ucraine si possono consigliare tre raccolte pubblicate di recente:

1. l'antologia di O. Balina (San Pietroburgo, Stellovskij, 1863)⁷⁷ sessantatré canti con testo, ma senza alcun accompagnamento (il che è molto positivo); le melodie sono trascritte in modo dubbio;
2. l'antologia di Mykola Lysenko (1868, pubblicata a Lipsia e San Pietroburgo)⁷⁸. Dieci canti con accompagnamento pianistico, elaborato in modo fantasioso — a tratti pretenzioso —, a

volte simili a veri e propri brani *musicali occasionali* da una determinata melodia. La musicalità del signore che ha condotto la raccolta in generale e una certa 'ricercatezza' dei suoi procedimenti non danno grande garanzia della *fedeltà* delle melodie da lui trascritte. Alcune di esse, tuttavia, sono molto caratteristiche e colorite.

3. l'antologia edita da Aleksandr Rubec)⁷⁹. Il primo volume contiene venti canti con un accompagnamento semplice ma pesante, comunque rigorosamente diatonico. Dal punto di vista del diatonismo, anche i motivi qui raccolti sono di fatti molto interessanti — alcuni di essi molto belli⁸⁰.

Il canto popolare, sia grande-russo che russo-meridionale⁸¹, rappresenta un campo fertile e ancora inesplorato per l'elaborazione musicale. Il musicista d'ingegno vi troverà un tesoro inesauribile per il proprio lavoro e la propria ispirazione.

www.esamizdat.it ◇ A. Serov, *Il canto popolare russo come oggetto di studio scientifico*. Traduzione dal russo di Anna Giust (introduzione *Russkaja narodnaja pesnja kak predmet nauki* e prime due sezioni *Russkaja pesnja v eë protivopoloženii muzyke zapadnoevropejskoj e Techničeskij sklad russkoj pesni*) e di Andrea Ziggliotto (terza sezione *Sobiratel'i i garmonizatory russkich pesen*) (ed. or.: Idem, *Russkaja narodnaja pesnja kak predmet nauki*, "Muzykal'nyj sezon", 1869, 18 [Idem, *Kritičeskie stat'i*, 4, Sankt-Peterburg 1895, pp. 2109-2117]; *Russkaja pesnja v eë protivopoloženii muzyke zapadnoevropejskoj*, "Muzykal'nyj sezon", 1870, 6 [Idem, *Kritičeskie stat'i*, 4, Sankt-Peterburg 1895, pp. 2217-2128]) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 165-189.

⁷⁶ Serov dedica al canto ucraino un articolo specifico che non è stato possibile includere in questa sezione. Cfr. A. Serov, *Muzyka južno-russkich pesen*, "Osnova", 1861, 1, 2; l'articolo si legge in A. Serov, *Kritičeskie stat'i*, 3, Sankt-Peterburg 1895, pp. 1390-1405 [N.d.C.].

⁷⁷ Non è stato possibile risalire a questa fonte, né all'autrice [N.d.C.].

⁷⁸ Mykola Vitalijovyč Lysenko (russificato in Nikolaj Vital'evič Lysenko, 1842-1912) è riconosciuto come uno dei maggiori compositori ucraini, pianista, direttore d'orchestra, didatta, etnografo musicale e critico. Nato nel governatorato di Poltava, ricevette l'istruzione generale dalla madre e dal poeta Afanasij Fet (1820-1892), che gli insegnò il russo. Dopo un primo periodo di istruzione musicale privata, per poi trasferirsi a Kyiv, dove si preparò al ginnasio, che concluse nel 1859. Studiò all'Università di Charkiv, e nel frattempo si dedicò alla raccolta sul campo di canti popolari, che rielaborava per vari organici. Nel 1867 si iscrisse al Conservatorio di Lipsia, per poi trasferirsi a Pietroburgo, dove avrebbe studiato nella classe di K. Rimskij-Korsakov negli anni 1874-1876. Fu poi attivo a Kyiv come compositore e didatta, fondando anche una propria scuola su modello del conservatorio. Scrisse musica incidentale per il teatro di prosa, diverse opere e la prima rapsodia su temi ucraini. La raccolta di canti popolari sfociò in almeno tre raccolte, di cui quella citata da Serov è probabilmente la prima di sette uscite: *Zbirnik ukraïnskich pisen dlja gosolu v suprovodi fortepiano*, uscita però a Kyiv e Lipsia nel 1868 [N.d.C.].

⁷⁹ A. Rubec, *Sbornik ukraïnskich narodnych pesen*, Sankt-Peterburg 1870 [N.d.C.].

⁸⁰ Questa antologia è analizzata più in dettaglio nel n. 19 di "Muzykal'nyj sezon" (1869-70) [N.d.A.].

⁸¹ 'Južno-russkaja' nell'originale [N.d.T.].

◇ A. Serov, *Folksong as an Object of Scientific Study* ◇

Translated by Anna Giust and Andrea Ziggio

Abstract

Italian translation of *Russkaia narodnaia pesnia kak predmet nauki* by Aleksandr Serov.

Keywords

Russian Folksong, Transcription of Music Folklore, Modality, Diatonism, Folksongs Collections.

Author

Aleksandr Serov (1820-1871) was a composer and music critic. He studied at St. Petersburg Imperial School of Jurisprudence (1835-1840) and worked as a lawyer in the government bureaucracy, in St. Petersburg as well as in Pskov (from 1845) and in Simferopol' (Crimea, from 1848). However, his interest in music was to prevail: while maintaining relationships with Mikhail Glinka (1842) and Aleksandr Dargomizhskii, he taught himself cello and took lessons from Karl Schuberth; later, he took advantage of a counterpoint course taught by J. Hunke. Having settled in St. Petersburg in 1851, he embraced critical activity as a correspondent for the "Neue Berliner Musikzeitung" (from 1856), and for the "Journal de St.-Petersbourg", "Muzykal'nii i teatral'nii vestnik" and "Sovremennik". In 1856, he became a censor at the Ministry of the Posts, which gave him the opportunity to travel abroad and personally meet Liszt, Berlioz, Meyerbeer, and Wagner. With his wife Valentina Bergman, he founded the short-lived magazine "Muzyka i teatr" (1867-1868). His troubled relationships with the music environment notwithstanding, he joined the scientific committee of the Imperial Russian Musical Society and replaced Anton Rubinshtein as its president. In the late 1860s, he held teaching positions in music history at Moscow and St. Petersburg Universities. As a composer, he enjoyed great success with the operas *Judith* (1863), *Rogneda* (1865), and *The Power of the Fiend* (1867-1871).

Translators

Anna Giust is Associate Professor of Russian studies at the University of Verona. She has taught Music Theory, History of Musical Instruments, and Russian Language at University Ca' Foscari of Venice, and Music History at Conservatoire San Pietro a Majella (Naples). Her educational history includes a PhD in Visual and Performing arts, a diploma in classical guitar, and two master's degrees — in Musicology and in Russian Studies. Her research fields are Russian opera, inter-semiotic translation, music mobility and cultural transfer. She has authored three monographs ("*Ivan Susanin*" di Catterino Cavos: *Un'opera russa prima dell'Opera russa*, 2011, *Cercando l'opera russa*, *La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*, 2014; *La forza dell'amore, dell'odio e del destino*, *Verdi e l'opera italiana in Russia*, 2024), the critical edition of the opera *Ivan Susanin* by Cavos-Shakhovskoi (2024), and articles on Russian opera from the 18th to the 21st centuries.

Andrea Ziggio is M. A. Candidate in *Languages, Literatures and Digital Cultures* at the University of Verona. Having completed musical studies in modern keyboard and sacred polyphony, he graduated in 2024 with a thesis on German-romantic legacies in the musicological works of Vladimir F. Odoevskii. In 2025, he received the IRMS Student Scholar Award for the paper "A Case from the 'Russian Fund' at the S. Cecilia Conservatory in Rome: *Dneprovskaya Rusalka*", presented at the 2025 Annual Conference of the Institute for Russian Music Studies (Vipiteno). He is a member of the project "Rossiiskii Featr: Music Sources of the Russian Empire, 1730-1836", coordinated by Prof. Anna Giust at the University of Verona.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Anna Giust, Andrea Ziggio

Perov e Musorgskij (1834-1882 e 1839-1881)

Vladimir Stasov

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 191-211 ◇

E GREGIO Michail Ivanovič¹, la prego di concedere spazio su “Russkaja Starina” ad alcune mie pagine, nelle quali cerco di approfondire e mettere a confronto due nostre importanti personalità del mondo dell’arte, sia sulla base di materiale già pubblicato, che di materiale non ancora stampato.

Entrambi gli artisti sono già passati a miglior vita, e anche solo per questo costituiscono del ‘materiale’ per “Russkaja Starina”; ma ancor di più costituisce materia di interesse nazionale il contenuto che questi includevano costantemente nelle loro opere, e che era sempre tratto dalla nostra vecchia vita contadina. Se i vostri lettori accolgono spesso con grande interesse e partecipazione tra le pagine di “Russkaja Starina” pensieri, giudizi, valutazioni, profili provenienti da numerose personalità da tempo scomparse, che sfilano sulla vostra rivista come in una galleria mutevole, allora forse essi troveranno altrettanto degni di nota pensieri e profili provenienti da persone ancora in vita, ma tali da contribuire a una piena comprensione e definizione di quelle grandi personalità che non ci sono più e che appartengono pienamente alla storia.

V. S.

I.

Nessuno stranamente ha ancora espresso quest’idea, — ma Perov e Musorgskij costituiscono un meraviglioso parallelo nel mondo artistico russo. Mi sembra che giunga a questa convinzione chiunque osservi più da vicino queste due personalità: l’atteggiamento comune di Musorgskij e Perov, il talento, le simpatie e antipatie, tutte le loro concezioni, la

scelta del materiale per le loro opere erano incredibilmente simili in tutto. I due non si conoscevano affatto, non si sono mai incontrati in vita, forse non erano nemmeno a conoscenza delle rispettive opere, o le conoscevano molto poco. Eppure, sembra che questi due artisti — appartenenti ad ambiti artistici così diversi tra loro (uno era pittore, l’altro musicista) — abbiano vissuto e lavorato assieme per tutta la loro vita, l’uno accanto all’altro, nella stessa stanza, consultandosi continuamente e mostrandosi vicendevolmente le rispettive nuove opere. Questo fatto è così straordinario che merita di essere studiato con particolare attenzione. È interessante osservare le origini di un simile fenomeno, ma ancor più interessante è rendersi conto di quali esiti esso abbia prodotto sulla nostra vita.

Perov e Musorgskij sono nati, vissuti e morti quasi negli stessi anni. Perov è nato nel 1834 ed è morto nel 1882. Musorgskij è nato nel 1839 ed è morto nel 1881. Entrambi hanno vissuto solo per una quarantina d’anni. Per tutti e due il periodo di maggiore, autonoma attività è iniziato intorno al 1860, ed è proseguito fino al 1875 circa, ovvero è durato quindici anni. Dopodiché, gli ultimi anni di vita rappresentano per entrambi gli artisti un periodo di declino del loro talento, tanto che solo alcune parti specifiche delle loro opere ci mostrano, peraltro di rado, il vecchio Perov e il vecchio Musorgskij. Infine, noteremo un ulteriore tratto comune: entrambi gli artisti in vita sono stati oggetto di feroci attacchi, proprio quegli aspetti delle loro opere che erano i più importanti, originali e significativi dal punto di vista storico. Sono stati condannati a leggere e ascoltare critiche proprio nei confronti di quegli aspetti del loro talento grazie ai quali avrebbero guadagnato per sempre un posto di rilievo nella storia dell’arte russa. I loro detrattori hanno mostrato una coerenza straor-

¹ Michail Ivanovič Semevskij (1837-1892) fu il fondatore di “Russkaja starina” [Antichità russe], rivista che dal 1870 (e fino al 1918) ospitò ricerche di tipo storico-documentario, pubblicando anche fonti dirette, sebbene trattate secondo criteri che non potevano vantare i moderni standard scientifici [N.d.C.].

dinaria in questo: chi non amava i quadri di Perov probabilmente non ha mai amato le opere musicali di Musorgskij; chi non amava le opere di Musorgskij probabilmente non ha mai amato i quadri di Perov. Tutto ciò che in entrambi gli artisti era veridico, reale, sincero, autentico, appariva ugualmente ripugnante, offensivo e soprattutto inutile agli occhi dei loro detrattori incapaci di comprenderli. Ciononostante, a nessuna di queste persone è mai venuto in mente di mettere a confronto i due artisti, appartenenti a due ambiti artistici che non vengono mai paragonati tra loro: la pittura e la musica. L'odio era istintivo. I loro nemici erano tutti della stessa pasta: esaltati e marci idealisti.

In un'ottica di confronto va solo sottolineato che il destino di Perov è stato molto migliore rispetto a quello di Musorgskij: Perov aveva dei predecessori — Fedotov² e, oltre a una vasta produzione di arte sperimentale, tutta la letteratura russa che, per mano di Griboedov, Puškin, Gogol', Lermontov, Ostrovskij, Nekrasov e altri, aveva da tempo affermato con successo un profondo e indistruttibile realismo nel cuore del popolo russo. Perov poteva essere attaccato per alcuni dettagli, per le caratteristiche legate al proprio talento e ai propri quadri, ma nessuno osava più togliergli la terra da sotto i piedi: questa giaceva solida come roccia granitica, e a nessuno veniva in mente di dubitare della sua piena legittimità. Per Musorgskij è stato diverso. Egli non era pittore ma musicista, e nella musica non aveva ancora osato penetrare quel raggio di luce che già splendeva come un mezzogiorno abbagliante nella letteratura russa, e che cominciava a intravedersi come un mattino radioso nella pittura. Prima di Musorgskij c'era stato un solo tentativo nell'ambito del realismo musicale: quello di Dargomyžskij, ma questi era amato e compreso solo da pochi, persone che, naturalmente, amavano profondamente le grandi e geniali opere di Glinka, ma che vedevano anche che la modernità aveva bisogno di forme nuove, che da quel momento in avanti molte cose dovevano e potevano farsi nel-

la nostra musica in modo diverso da prima, e che questa musica russa sarebbe andata ancora molto avanti, lungo nuove strade. Proprio queste nuove strade, già chiaramente individuate in pittura, vent'anni fa non erano ancora state individuate quasi da nessuno nella musica. Dargomyžskij si era erto solo e misconosciuto con i suoi audaci tentativi di realismo musicale. “Non mi sbaglio” — scriveva egli con tristezza nel 1857 —

la mia posizione artistica a San Pietroburgo non è affatto invidiabile. La maggior parte dei nostri amanti della musica e scribacchini di giornali non mi riconoscono una vera ispirazione. Il loro sguardo routinario cerca melodie atte a lusingare l'orecchio, che io non perseguo. Non intendo ridurre la musica a mero intrattenimento per loro. Voglio che il suono esprima in modo diretto la parola. Voglio della verità. Loro questo non riescono a capirlo. I miei rapporti con gli intenditori di San Pietroburgo e i compositori mediocri sono ancor più sconcertanti, poiché ambigui. L'espediente di questi signori è noto: lodare incondizionatamente le opere dei defunti per non dare giustizia ai contemporanei. Quante insinuazioni poco lusinghiere devo ascoltare ma mi sono abituato, e sono diventato freddo nei loro confronti³.

Il predecessore di Perov, Fedotov, non ha mai dovuto provare nulla di simile in vita sua. Era apprezzato, amato, nessuno metteva in discussione la sua nuova rotta. Ma se è stato così per Dargomyžskij, che per molti aspetti era il Fedotov della musica russa, deve essere stato cento volte peggio per il Perov della nostra musica, Musorgskij, che all'inizio non aveva alle spalle — come Dargomyžskij — né opere, né composizioni ‘maggiori’ verso cui la folla, per quel che vale, mostrasse una certa riverenza, o una reputazione accumulata nel corso degli anni. Pertanto Musorgskij è stato per molti aspetti più audace di Dargomyžskij: ha attinto i suoi temi dalla vita reale in modo ancora più deciso e versatile, ed è andato ancora più avanti nell’“espressione della parola attraverso il suono della musica”. In tutto questo, quindi, molte sono state le ragioni decisive per l'ostilità, la repulsione e il totale disprezzo nei confronti di Musorgskij da parte della folla! Questi motivi fondamentali di antipatia non esistevano nei confronti delle opere di Perov.

² Stasov intende senz'altro Pavel Andreeevič Fedotov (1815-1852), pittore della cosiddetta ‘scuola naturale’, autore di pitture di genere, ritratti, caricature, illustrazioni, nonché poeta e docente dell'Accademia imperiale di Belle Arti [N.d.C.].

³ Da una lettera di Aleksandr Dargomyžskij a L. Karmalina, 9 dicembre 1857. A. Dargomyžskij, *Autobiografija, pis'ma, vospominanija sovremennikov*, Sankt-Peterburg 1921, p. 55 [N.d.A.].

Ma se mettiamo da parte queste minime ‘specificità’, quasi tutto il resto nella vita e nell’attività di Musorgskij e Perov si è svolto in modo del tutto parallelo. Nel complesso, né l’uno né l’altro andava particolarmente incontro ai gusti della maggioranza, e nessuno dei due è stato realmente compreso e apprezzato nel corso della propria vita. Venivano considerati, ovviamente, artisti bravi, di talento, anche abbastanza originali, ma un poco artigianali, incapaci di ‘padroneggiare tutti i mezzi della propria arte’, e soprattutto venivano considerati ‘tendenziosi’, ovvero diretti su una falsa pista (‘quella che percorrono tutti!’). Venivano accusati di essere rozzi e privi di gusto, di toccare ciò che non si doveva toccare, di dipingere ciò che non si doveva dipingere, di essere uomini delle cui opere andava rigettato questo e vietato quello, insomma, persone del tutto irrilevanti. Paragonarli a qualche grande celebrità europea contemporanea? Dio non voglia! Questi caricaturisti! Un pittore e un musicista privi di ogni nobiltà, vera elevatezza d’animo o dignità? Mai e poi mai!

È vero, Musorgskij e Perov hanno sempre avuto dalla loro parte una certa frangia di pubblico che li sosteneva con la propria vicinanza e caloroso affetto, ricompensandoli delle pesanti avversità subite da parte della maggioranza. Erano tutte persone che apprezzavano la loro natura, il loro straordinario spirito innovativo e le nuove ricchezze che essi apportavano alla nostra arte. È vero, queste persone non ascoltavano la loro essenza interiore, si affrettavano a procurarsi i quadri di uno, propagandavano come potevano i dipinti dell’altro, si schieravano fieramente con entrambi davanti ad un pubblico distratto e disattento. Ma queste erano poche rispetto a una massa popolare di ottanta milioni di persone, specialmente vent’anni fa. Per fortuna adesso, ogni giorno che passa, è sempre più evidente che alla fine prevarrà l’opinione di queste stesse, poche persone.

II.

I tratti principali della fisionomia di entrambi gli artisti, sia di Perov che di Musorgskij, erano il carattere popolare e il realismo. La loro natura artistica consisteva in questo; qui stava tutta la loro forza e talento, e nessun’altra loro qualità poteva esse-

re paragonabile a queste due. È proprio questo ciò che renderà entrambi gli artisti preziosi per le nuove generazioni: il carattere popolare e il realismo. Con il tempo, come accade a tutti gli artisti del mondo, molte cose nelle loro opere perderanno colore e rilevanza. Tuttavia, tutto ciò che in esse è stato espresso in modo popolare e realistico, permarrà per sempre come un imponente monumento del nostro tempo e della forza creatrice a noi coeva. E questo perché sia Perov che Musorgskij, con tutta la loro sincerità e incorruttibile veridicità hanno espresso nelle loro opere solo quel che vedevano con i propri occhi, quel che esisteva nella realtà, senza pensare ad alcuna invenzione o idealizzazione. In tutto ciò che riproduce la vita vera e autentica si trovano quei germi di vitalità lontani da qualsiasi altra forma d’arte.

Nelle opere di Perov e Musorgskij si riflette un poderoso passo in avanti della nostra epoca rispetto al periodo precedente. Il materiale a disposizione dell’artista è diventato più ampio e molto più voluminoso grazie alle nuove condizioni di vita, ma anche gli stessi artisti hanno acquisito visioni più ampie e profonde. Il pittore Fedotov e il musicista Dargomyžskij ebbero la possibilità di raffigurare solo una parte dell’intero spettro della realtà russa, proprio come il loro grande predecessore Gogol’. Il mondo dei nobili e dei funzionari non era loro del tutto precluso, ed essi lo utilizzarono e rappresentarono con tutta la forza del proprio talento, ma, ovviamente con un certo ‘timore riverenziale’ nei confronti di una censura insensata, ossessiva e vile. Fedotov aveva diritto di rappresentare nei suoi quadri un funzionario che idolatrava un’onorificenza, un maggiore che si insinuava in una casa mercantile ammuffita; Dargomyžskij aveva diritto di rappresentare un funzionario che idolatrava il grado (“Lui era un consigliere titolare, lei la figlia di un generale” o “sono un verme in confronto a lui, una persona così importante, sua eccellenza in persona!”)⁴, ma tutto ciò

⁴ La frase cita il testo delle romanze di Dargomyžskij “Tituljarnyj sovetnik” [Il consigliere titolare, 1843] e “Červjak” [Il verme, 1860], basate — la prima sulla lirica di Pëtr Isaevič Vejnberg (1831-1908), pubblicata nel ciclo *Otpryski serdca* [Figli del cuore] su “Iskra” [La scintilla] del 1859 (n. 2) a firma di ‘Gejne iz Tambova’ [Heine da Tambov], la seconda dalla lirica “Znatnyj prijatel’” [Un conoscente di rango], traduzione russa di V. Kuročkin (1813-1875) della lirica “Le

poteva essere visto e ascoltato dai russi soltanto perché aveva l'aspetto di uno 'scherzo', di un leggero '*divertissement*' in pittura e in musica, qualcosa di divertente e spassoso. Il vaglio della censura dell'epoca ha riconosciuto che non c'era nulla di serio in tutto ciò, e che nulla di questo toccava il cuore della questione. La tragedia che si nascondeva nel profondo di questi 'scherzi', il marciume dei funzionari e dei soldati messo a nudo nell'arte, sfuggivano alle spie della censura. Gli strati più bassi della popolazione, invece, potevano essere rappresentati soltanto in due modi: come persone pienamente felici e idillicamente aggraziate — in generale in modo idealizzato — oppure, se si voleva avvicinarsi alla realtà, completamente sciocchi, rozzi, ubriaconi e caricaturali. Conformemente a ciò, Dargomyžskij, pur essendo un artista originale e di talento, si risolveva a rappresentare soltanto villani completamente idealizzati (per quanto tragici): come il Mugnaio e la figlia Nataša⁵, oppure veri villani⁶ (ma esclusivamente comici), ubriachi e sottomessi dalla moglie ("Kak prišel muž iz-pod gorok" [Come tornò il marito dalle colline, 1872]). Tutto il resto dell'immenso oceano di persone, vita, caratteri, relazioni, disgrazie russi, dell'insopportabile prostrazione, della sottomissione e delle bocche sigillate, pareva non essere mai esistito, e non aver nulla a che vedere con l'arte.

Perov e Musorgskij appartengono a una dimensione completamente diversa della vita russa: quella in cui l'arte russa è finalmente venuta alla luce. In questo periodo i nostri artisti hanno cominciato piano piano ad aprire gli occhi e a guardarsi intorno. Che stretta al cuore avevano! Che note penetranti

si udivano nelle loro opere! Perov e Musorgskij si sono abbandonati completamente a questa struggente sensazione di indignazione e dolore. Entrambi sono ritrattisti del popolo, di quel popolo a lungo dimenticato, a lungo lasciato indietro a favore di belle scenografie, lasciato lì a languire, a tutti ignoto. Nel corso della vita di Musorgskij e Perov si sono assegnati molti soggetti e compiti da affrontare, che essi hanno svolto superbamente, ma non vi è mai stato nulla di più alto, forte e importante di quei passaggi delle loro opere in cui la figura popolare si erge in tutta la sua verità, senza alcun imbellimento, in tutta la sua severità, e forse a volte anche in tutta la sua ruvidezza. La Russia del servaggio: ecco il vero ambito in cui le opere di Perov e Musorgskij sono le più alte e perfette. Qui si è manifestata una forza profonda, l'originalità, la novità. Questo è stato il vero compito della loro vita, ed è proprio questo compito che hanno svolto con somma perfezione.

Entrambi gli artisti sono nati durante la piena crisi del sistema fondato sul servaggio⁷. Durante la prima metà della loro vita essi ne sono stati testimoni, mentre la seconda metà è stata dedicata a riprodurre questo mostro in tutto il suo splendore: da davanti, dietro, destra, sinistra, sotto e sopra. Nel fare questo, né Perov né Musorgskij hanno mai avuto un sistema solido e ben definito, o un piano organizzato e coerente. Nessuno dei due ha mai detto: "ecco, adesso rappresenterò la servitù della gleba con tutte le sue piaghe selvagge; ecco, adesso ne farò un ritratto". Non v'è mai stato nulla di simile. Ma entrambi hanno trascorso la propria infanzia e adolescenza in provincia, in angoli remoti, tra proprietari terrieri e contadini, in mezzo a tutto ciò che era nato dalla loro terribile convivenza. Per molti anni della giovinezza, si sono immersi in tutto ciò, e di conseguenza pieni d'indignazione, dolore e compassione, quando si è presentata l'occasione di dischiudere un po' le labbra, non hanno fatto altro che riprodurre, quasi involontariamente, le scene cui avevano assistito con i propri occhi, una dopo l'altra.

sénateur" (1813) di Pierre-Jean de Béranger [N.d.C.].

⁵ S'intendono i personaggi dell'opera *Rusalka*, tratta da Dargomyžskij a partire dall'omonimo dramma (incompiuto) di Aleksandr Puškin. Di lunga gestazione (il compositore iniziò a lavorarci negli anni Quaranta), fu compiuta nel 1855, e inaugurata l'anno seguente a Pietroburgo con i mezzi esigui della compagnia d'opera russa, fattore che incise non poco sulla sua scarsa fortuna, accorciandone la vita scenica. Qui Stasov menziona i due protagonisti: il Mugnaio — personaggio creato dal basso Osip Petrov — che per interesse economico spinge tra le braccia di un anonimo principe la figlia per poi impazzire di dolore, e Nataša, che, sedotta e abbandonata in attesa di un figlio, si getterà nelle acque del Dnepr. Nel corso della trama la fanciulla, divenuta zarina delle creature acquatiche note come *rusalki*, avrà la sua vendetta, trascinando il principe ingrato nel fondo del fiume [N.d.C.].

⁶ 'mužiki' nell'originale [N.d.T.].

⁷ Stasov riferisce alla progressiva delegittimizzazione del sistema della servitù della gleba nell'Impero Russo, culminata con la sua abolizione ufficiale nel 1861, durante il regno di Alessandro II [N.d.T.].

Ciò che Musorgskij aveva ascoltato e visto in abbondanza stando nell'ambiente dei proprietari terrieri è stato espresso in molte sue lettere agli amici durante i primi anni Sessanta, quasi subito dopo la grande svolta nella liberazione dei servi. In una lettera scriveva dalla campagna:

E che razza di proprietari! [...] e con questa gente ti devi vedere ogni giorno e ogni giorno questi signori ti tormentano con le loro lamentele per i diritti perduti... e grida e lamenti e scandali! [...] C'è in verità una generazione di giovinetti per bene, ma sono sempre in giro e io non li vedo. Cosicché io, povero me, sono ridotto a questa atmosfera. [Essa] raramente sollecita l'anima dell'artista; pensi solo a non marcire, a non soffocare⁸.

Da un'altra lettera di Musorgskij apprendiamo il modo in cui egli studiava il popolo. Nel 1868, ad esempio, scriveva dalla campagna di Pskov:

Guardando dal vivo contadini e contadine mi son venuti fuori tipi gustosi. Ho incontrato un contadino che era la copia di Antonio nel *Giulio Cesare* di Shakespeare, là dove Antonio parla nel foro dinanzi al cadavere di Cesare: era un contadino molto intelligente, originale e pieno di malizia. E quanti ne ho visti! Di contadine poi ne ho raccolto una bella scorta. Io faccio sempre così, mi annoto nella mente dei tipi e poi, quando mi capita l'occasione, ne stampo uno⁹.

Il primo tentativo indipendente di Perov fu *Priezd stanovogo na sledstvie* [L'arrivo dell'agente di polizia all'inchiesta, Fig. 1]. Il povero contadino sorpreso ad abbattere abusivamente gli alberi nel bosco, il temibile agente di polizia, l'astuto scrivano, le verghe che venivano legate sulla soglia dell'isba e la povertà, l'ignoranza, il freddo e la fame che sembrano guardare da ogni angolo ed ogni volto, il pugno cattivo e la sottomissione ovina: ecco i temi di questo dipinto giovanile.



Fig. 1. V. Perov, *L'arrivo dell'agente di polizia all'inchiesta*, 1857. Galleria Tret'jakov, Mosca.

Il primo tentativo indipendente di Musorgskij è stato "Kalistrat" [Callistrato, 1864], e in questo dipinto giovanile il tema è dato dalle strofe di Nekrasov:

non v'è chi sia più felice, più bello
più elegante del piccolo Callistrato!

Nell'acqua sorgiva io mi bagno,
i capelli me li gratto con le dita,
mi aspetto un raccolto
da una striscia non seminata!

E la regina della casa è impegnata
nel bucato pei bambini nudi,
si veste meglio del marito, lei —
le scarpe di rafia le porta con il laccio!¹⁰

Né Perov, né Musorgskij hanno mai perso quel loro spirito giovanile. Nella loro vita non hanno mai ritratto dei villani mentre fanno la bella vita o conversano amabilmente sul terrazzino; mai il loro pennello ha mentito o sbagliato. Dipingevano solo ciò che esiste realmente, e che essi stessi vedevano con i propri occhi. Proprio per questo motivo hanno suscitato tanto disappunto. Infatti, la verità della vita è un grande nemico universale, specialmente quando ci viene mostrata da una prospettiva completamente

⁸ Stasov cita liberamente da una lettera di Musorgskij a C. Kjuj, Toropec, 22 giugno 1863. M. Musorgskij, *Pis'ma i dokumenty*, Moskva 1932, p. 94; trad. it. di S. Bernardini e F. Malcovati in M. Musorgskij, *Musica e verità nell'epistolario commentato da A. N. Rimskij-Korsakov*, Milano 1981, p. 78 [N.d.C.].

⁹ Musorgskij a C. Kjuj, Šilovo, 15 agosto 1868, in M. Musorgskij, *Pis'ma i dokumenty*, op. cit., p. 150; trad. it. di S. Bernardini e F. Malcovati in M. Musorgskij, *Musica e verità*, op. cit., p. 140 [N.d.C.].

¹⁰ Stasov cita parzialmente i versi di Nekrasov traendoli dalla romanza di Musorgskij (qui presentata in una mia traduzione), e quindi modificati secondo le esigenze della conduzione melodica. L'originale, di poco differente, fu pubblicato da Nekrasov sul "Sovremennik", n. 9, novembre 1863 [N.d.C.].

diversa rispetto a quella prestabilita. I tipi contadini, le scene contadine appartengono a quanto di più elevato Musorgskij e Perov abbiano mai creato. I villani di Perov in *Scena u železnoj dorogi*, [Sulla ferrovia, Fig. 2], *Ochotniki na privale* [I cacciatori a riposo, 1871], *Sel'skij propoved'* [Sermone in campagna, Fig. 3]¹¹, *Sel'skie pochorony* [Funerali in campagna, 1865]¹², e in parte anche in *Pugačëv-cy* [Seguaci di Pugačëv, 1879, Fig. 12]¹³, sono tipi tanto fedeli e straordinari quanto quelli del primo e ultimo atto di *Boris Godunov*, di *Chovanščina* e “Trepak” di Musorgskij.



Fig. 2. V. Perov, *Sulla ferrovia*, 1868. Galleria Tret'jakov, Mosca.

Questo ‘vecchio’ sorprendentemente tipico, che insieme ad altri due villani guarda il treno passare davanti a sé, è perfettamente in sintonia con i villani nell’opera di Musorgskij, che si affollano nella piazza di Mosca durante l’elezione di Boris al trono¹⁴. Entrambi presentano lo stesso miscuglio di bonarietà, ingenuità, sottomissione, sottomissione e, allo stesso tempo, intelligenza, furbizia e mordace ironia. Guardate negli occhi di stagno del ‘vecchio’ che è al centro del quadro di Perov, il suo sorriso

da mummia: sono il prodotto di lunghi anni passati sotto il giogo della servitù. Guardate i villani che si grattano in *Sermone in campagna* [Fig. 3], che non riescono a capire del tutto il sermone del prete su come “ogni potere provenga da Dio” mentre, lì di fianco, il lacchè del padrone spinge via con zelo uno di loro, il proprietario terriero dorme beatamente e la padrona amoreggia con un damerino.

Le donne delle opere di Perov sono perfettamente in sintonia con quelle delle opere di Musorgskij: ciarlano, fanno rumore, chiacchierano come babe, si prendono in giro a vicenda, scherzando bisticciano con mariti e zii o urlano senza troppe cerimonie al poliziotto “Sii gentil, Nikitish, no, non t’arrabbiare!”¹⁵. Il villano dei *Cacciatori a riposo*, che schernisce con pungente ironia il signore millantatore assomiglia alle donne e uomini che scherniscono il voivoda di Boris presso Kromy (quinto atto del *Boris*). Uno dei compagni di Pugačëv, seduto vicino a lui sul terrazzino, già con l’ascia in mano, sregolato, feroce e spietato (nel dipinto di Perov) è esattamente identico a uno di quelli che, con una frotta compatta, organizza il violento linciaggio di Chruščëv e del Gesuita nell’ultimo atto del *Boris Godunov* di Musorgskij. Sia da una parte che dall’altra troviamo persone che hanno perso la pazienza, diventando selvagge e feroci.

Se servisse un accompagnamento musicale per gli uomini e le donne del popolo di Perov, o un’illustrazione pittorica per gli uomini e le donne del popolo di Musorgskij, proporrei che a mettere in musica i personaggi di Perov fosse Musorgskij, e ad illustrare quelli di Musorgskij fosse Perov. I vari Fomka, Epifan, Mitjucha, Af’imja e le molte altre figure delle due opere di Musorgskij assomigliano come gocce d’acqua per carattere, aspetto, stato d’animo, virtù e vizi ai tanti Fomka, Epifan, Mitjucha e Af’imja ritratti da Perov, di cui semplicemente non conosciamo i nomi.

Ma ecco che questo tipo russo curioso manca in Perov: quello della popolana sfacciata, allegra e

¹¹ Il titolo del quadro a cui Stasov si riferisce è *Propoved' v sele* [Sermone in campagna, 1861] [N.d.T.].

¹² È probabile che Stasov si riferisca qui al dipinto di Perov *Provody pokojnika* [Commiato al defunto, 1865] conosciuto anche come *Derevenskie pochorony* [Funerali in campagna] [N.d.T.].

¹³ Esistono diverse varianti del quadro *Sud Pugačëva* [Il giudizio di Pugačëv, cfr. Fig. 12]. Si tratta principalmente di schizzi preparatori, mentre la versione più nota e completa del quadro data 1879 [N.d.T.].

¹⁴ Stasov si riferisce qui al secondo quadro del prologo dell’opera *Boris Godunov* in cui la folla, in ginocchio, acclama il nuovo zar, che ha finalmente accettato il trono [N.d.T.].

¹⁵ Qui e più oltre le traduzioni dei versi del *Boris Godunov* sono tratte da M. Musorgskij, *Boris Godunov: dramma musicale popolare in un prologo e quattro atti da Puškin e Karamzin*, trad. it. P. Faggioni e J. Semkow, Milano 2000 [N.d.T.].

sguaiata che ne ha passate di tutti i colori. In Musorgskij invece c'è nella figura dell'ostessa del *Boris* che canticchia “Pesn' pro selezn'” [La canzone dell'anatroccolo]¹⁶ e nelle donne che cantano il “Gopak”¹⁷. Entrambe le personalità sono meravigliosamente tipiche. La nota conclusiva per ognuna di queste vite, in generale, è la stessa in entrambi gli autori: una morte senza alcun conforto.



Fig. 3. V. Perov, *Sermone in campagna*, 1861. Galleria Tret'jakov, Mosca.

Quelli davanti a voi sono esattamente identici ai villani tratteggiati da Musorgskij nel *Boris*, di cui alcuni chiedono: “Mitjuk! Ehi Mitjuk! Perché striliamo?” e quelli che rispondono: “Buona! chi può saperlo!”. Quei vecchi che ridono guardando il treno sono esattamente identici ai villani che rispondo in modo ironico all'ufficiale di polizia, che li minaccia con un bastone a causa del loro silenzio: “Un istante solo poi ricominciamo”¹⁸.

In Perov è raffigurata in modo straordinario in *Se-l'skie provody Pokojnika* [Commiato al defunto in



Fig. 4. V. Perov, *Commiato al defunto in campagna*, 1865. Galleria Tret'jakov, Mosca.

campagna, 1865, Fig. 4] e Musorgskij non è da meno nel rappresentarla nel “Trepak”. La tragicità, la profondità dei sentimenti e la nota struggente sono le stesse. In Perov, la moglie con i figli trascina su una slitta una misera bara di legno assemblata in qualche modo, con dentro il povero defunto. Sono tutti ammassati in un unico gruppo, i vivi e il morto, stretti sulla slitta: i bambini sono schiacciati al lato della bara, la vedova è seduta alla sua estremità inferiore, un bambino dorme, l'altro sta per mettersi a piangere. La povera madre ha chinato il capo e si è piegata verso il misero ronzino che ora trasporta, al posto del fieno e della legna, un altro tipo di corteo. E tutto questo in un paesaggio invernale coperto dal ghiaccio, tra campi ricoperti di neve e sulla strada appena battuta. Il freddo, le lande desolate, un angolo remoto cosperso di neve, l'oblio e l'eterna oscurità. È come se, tra milioni di uccellini, uno fosse morto assiderato senza che nessuno se ne accorgesse o accorgerà mai, perché nessuno si è mai interessato né della sua vita, né della sua morte. Ecco il contenuto di questo quadro.

Vozraščenie krest'jan s pochoron [Il ritorno dei contadini dal funerale, 1880, Fig. 5]¹⁹ è il prosiegua di questa scena e stato d'animo. Di nuovo l'inverno, la neve, le lande desolate, i luoghi remoti, persone indifese e dimenticate che camminano sulla strada appena battuta in fredde casacche e in logori cap-

¹⁶ Nella versione ritmica di P. Faggioni e J. Semkow citata precedentemente, il termine *selezn'* viene tradotto con ‘uccellini’ [N.d.T.].

¹⁷ Danza nazionale ucraina [N.d.T.].

¹⁸ Nella scena sopra citata, il popolo diviso in gruppi viene rimproverato dall'ufficiale di polizia che ordina alla folla di mostrare disperazione e cantare forte [N.d.C.].

¹⁹ Titolo completo: *Vozraščenie krest'jan s pochoron zimoju* [Il ritorno dei contadini dal funerale d'inverno, 1880] [N.d.T.].



Fig. 5. V. Perov, *Il ritorno dei contadini dal funerale*, 1880. Galleria Tret'jakov, Mosca.

potti imbottiti, gli uomini con le pale sulle spalle e le donne con i volti avviliti. Tuttavia, il quadro è interessante soltanto per soggetto e idee. La sua esecuzione è completamente abbozzata e insoddisfacente; nessuna figura è trasposta dal vero, le espressioni sono inventate e artificiose (il quadro è stato realizzato durante gli ultimi mesi di vita di Perov). In “Trepak” di Musorgskij si ripete la stessa nota terribile:

Boschi, praterie, deserto intorno.
La tempesta geme e stormisce;
La cruda morte là nel buio cupo
qualcuno ahimè seppellisce:
guarda – così è.
Nell'oscurità la morte abbraccia un *mugik*
e assieme a lui incomincia col danzare il *trepak*
[...]
Spinto da disperazione e da duolo
su questa radice dormi figliuolo
con la bianca neve ti riscalderei
e un incanto intorno a te intesserei²⁰.

Lunghi e duri anni di estenuante lavoro, freddo e fame, calli alle mani, disgrazie nell'isba con la famiglia, e poi un povero corpo nascosto sotto cumuli di neve, tra la bufera e il vento. Ecco cosa hanno dipinto Musorgskij e Perov con lo stesso pennello.

Ma nel quadro di Perov avevamo davanti agli occhi una delle scene dell'inizio della vita dei bambini contadini. Disgrazia, povertà, impotenza: una situazione peggiorata nettamente dopo la morte di colui che hanno trasportato nella bara. Che ne sarà della

vita di questi bambini una volta cresciuti? Ce lo raffigura Perov in uno dei suoi quadri, ma insieme a lui lo fa anche Musorgskij, in due delle sue romanze meglio riuscite. Chi di noi non conosce il quadro di Perov *Trojka* [Il terzetto, 1866, Fig. 6], in cui il padrone costringe quei ragazzini moscoviti a trascinare sulla superficie ghiacciata una slitta con un enorme tino pieno d'acqua? Tutti questi ragazzini probabilmente vengono dalla campagna, e sono stati mandati a Mosca per guadagnarsi da vivere. Ma quante sofferenze hanno dovuto patire per questo ‘mestiere’! L'espressione di una sofferenza senza via di scampo, i segni delle infinite percosse sono impressi sui loro visini pallidi e stanchi; la loro intera esistenza è raccontata dai loro stracci logori, dalle loro pose, dal modo in cui ruotano faticosamente la testa, gli occhi affranti e le dolci boccucce semichiusse per lo sforzo.

In Musorgskij troviamo un vivace parallelo di tutto questo. Le romanze “Sirotko” [L'orfanello, 1868] (su testo proprio) e “Spi, usni, krest'janskij syn” [Dormi, dormi, figlio di contadino, 1875]²¹ (su parole tratte dal *Voevoda* di Ostrovskij) sono tragiche e meravigliose per la loro bellezza quanto il quadro di Perov. “Mi nutro di freddo e di fame – balbetta l'orfanello con un'espressione straziante e voce tremante – La gente generosa mi offre, quando sente i miei lamenti, mi offre gli insulti, le botte, le minacce”²². La stessa sorte tocca al ‘figlio di contadino’ di Ostrovskij, i cui versi sono stati resi da Musorgskij con un'incomparabile espressione del profondo dolore, sentimento e bellezza musicale: “Lavorando, supereremo la disgrazia, pur se il lavoro è duro, spietato, estraneo a noi”²³.

Bisognava ascoltare l'esecuzione di questi due capolavori di Musorgskij da parte di due grandi artisti russi: la canzone della morte “Trepak”, eseguita dal defunto Osip Afanas'evič Petrov e “L'orfanello” da sua moglie, anche lei un tempo una nota cantante,

²¹ Parte del ciclo *Canti e danze della morte* [1875-1877]. Il titolo di questa canzone viene tradotto in italiano come “Ninna nanna” (*Kolybel'naja*) [N.d.T.].

²² M. Musorgskij, *L'orfanello*, “L'Orchestra Virtuale del Flaminio”, 2018 <https://www.flaminioonline.it/Guide/Musorgskij/Musorgskij-Orfano.html> (ultimo accesso: 21.06.2025) [N.d.T.].

²³ M. Musorgskij, *Ninna Nanna dei contadini*, 2011 <https://www.flaminioonline.it/Guide/Musorgskij/Musorgskij-Berceuse.html> (ultimo accesso: 21.06.2025) [N.d.T.].

²⁰ M. Musorgskij, *Canti e danze della morte. Ciclo di quattro canti per voce e pianoforte*, “L'Orchestra Virtuale del Flaminio”, 2018 <https://www.flaminioonline.it/Guide/Musorgskij/Musorgskij-Cantimorte.html> (ultimo accesso: 21.06.2025) [N.d.T.].

Anna Jakovlevna Petrova²⁴; bisognava ascoltare entrambi questi grandi artisti, sebbene già in età avanzata, per apprezzare tutta la verità e la profondità di queste due opere di Musorgskij.



Fig. 6. V. Perov, *Il terzetto*, 1866. Galleria Tret'jakov, Mosca.

A Perov non è capitato di rappresentare i piccoli contadini russi con colori vivaci. Musorgskij, invece, lo ha fatto. E con quanto calore umano, e quali splendide linee ha raffigurato anche questo aspetto del nostro mondo infantile! Nell'ultimo atto del *Bo-*



Fig. 7. V. Makovskij, *Notturmo*, 1879. Museo Statale Russo, San Pietroburgo.

ris troviamo una scena tratta dal dramma di Puškin, straordinariamente originale e bella. Si tratta della scena con lo *jurodivyj* [L'innocente]²⁵. Qui quasi tutto è tratto da Puškin, solo che l'azione non si svolge davanti alla cattedrale nella Piazza di Mosca, ma in un bosco nel sud della Russia, vicino alla città di Kromy, nel momento in cui il Falso Dimitrij appare con le sue bande. Entra in scena l'innocente, perseguitato da un'intera folla di ragazzini che si burlano e ridono sguaiatamente di lui, per poi strappargli di mano un copeco. “Colbacco di fer, Colbacco di fer! Trululu, lululu, lululu, lululu! Trrrr!” — gli ronzano e urlano nelle orecchie, circondandolo come se fossero delle zanzare. In Musorgskij questa scenetta è così piena di vivacità, permeata da un allegro stato d'animo infantile, da una dolce malizia e vitalità, da risultare accattivante per lo spettatore (ovviamente, tranne che per gli ottusi conservatori). Nella nostra pittura conosco solo un altro caso di piccoli contadini all'altezza di quelli di Musorgskij: quelli del talentuoso quadro *Nočnoe* [Notturmo, 1879, Fig. 7] di Vladimir Makovskij.

L“Ozornik” [Il monello, 1867] di Musorgskij è un'altra figura della stessa pasta dei ragazzini nell'ultimo atto del *Boris*: quelli importunano l'innocente, canzonandolo e facendosi beffe di lui e, allo stesso

²⁴ Osip Afanas'evič Petrov (1806-1878) il più celebre basso del teatro d'opera russo dell'epoca. Iniziato al canto liturgico, aveva imparato da autodidatta a suonare la chitarra. Studiò pianoforte con Iosif Gunke, e canto con Cavos, che lo accolse nella compagnia che dirigeva. Nel 1826 entrò a far parte della compagnia di giro di Danila Žurachovskij, e debuttò nel *vaudeville* di Cavos *Kazak-stichotvorec* [Il cosacco poeta]. Presto passò alla compagnia di Ivan Štejn, dove conobbe l'attore Michail Ščepkin, che ebbe molta influenza sulla sua carriera successiva. Dopo alcuni anni di attività in teatri di provincia, nel 1830 Petrov si trovò a Pietroburgo, dove fu accolto con entusiasmo dal pubblico nel *Flauto magico* di Mozart e nelle parti di basso di opere di Meyerbeer, Rossini, Bellini e altri compositori. Fu Susanin alla Prima di *Una vita per lo zar*, ma interpretò lo stesso ruolo anche nelle ultime esecuzioni dell'opera *Ivan Susanin* di Cavos, basata sullo stesso soggetto. Numerosi compositori plasmarono sulla sua vocalità le parti dei loro personaggi: Leporello nel *Convitato di pietra* di Dargomyžskij, Ivan il Terribile nella *Fanciulla di Pskov* di Rimskij-Korsakov, Kočubej di *Mazeppa* di Čajkovskij e Varlaam del *Boris Godunov* di Musorgskij. Fu sposato con Anna Jakovlevna Vorob'eva (1817-1901), contralto, che prese il nome Petrova dopo il matrimonio (1838). Vorob'eva era figlia di un collaboratore dei Teatri Imperiali. Studiò alla Scuola Teatrale, dove fu preparata da Didelot nella danza, e da Sapienza, Gavril Lomakin e Cavos nel canto. Debuttò nel 1833 nella parte di Pippo in una produzione studentesca de *La gazza ladra* di Rossini. In seguito fu Ritta in *Zampa* di Hérold, Arsace in *Semiramide*, Adalgisa in *Norma*, Romeo in *I Capuleti e i Montecchi*, Riccardo nei *Puritani* e Tancredi nell'opera omonima. Cfr. J. Forshaw, *Osip Petrov, Anna Petrova-Vorobyova and the Development of Low-Voiced Character Types in Nineteenth-Century Russian Opera*, “Cambridge Opera Journal”, 2016 (27), 1, pp. 37-77 [N.d.C.].

²⁵ Figura tipica della tradizione russa nota anche come ‘Folle in Cristo’. Da una parte viene considerato come folle, dall'altra assume il ruolo di portatore di una verità profetica. Nell'opera *Boris Godunov* egli denuncia la colpa dello zar — l'omicidio dello *zarevič* Dimitrij Ivanovič [N.d.T.].

modo, in questa romanza, un ragazzino dispettoso, sveglio e agile, importuna una vecchia per strada:

Oh, nonnina, oh, cara bellezza sfiorita, voltati!
 Dal naso aguzzo, tutta d'argento, con gli occhi sporgenti, dammi
 un bacio!
 Il tuo corpo ad arco, sorretto dal bastone,
 le gambette d'ossa, come bastoncini.
 Ah, non picchiare, ah, non picchiare!

Artisti così profondamente popolari come Perov e Musorgskij non potevano escludere dal loro repertorio un tipo altrettanto 'popolare', l'innocente. Questo tipo, che forse è destinato a scomparire presto da noi, ha sempre avuto un ruolo importantissimo nella vecchia Russia del servaggio. Era sempre sotto gli occhi di tutti, e quindi non poteva che colpire nel profondo sia Perov che Musorgskij. Entrambi lo hanno rappresentato con sorprendente incisività.



Fig. 8. V. Perov, *Il beato*, 1879. Galleria Tret'jakov, Mosca.

In Perov *Božij čelovek* [L'uomo di Dio, 1879, Fig.

8]²⁶ è il protagonista di uno dei suoi quadri più importanti. L'innocente sta in piedi in un abito logoro, scalzo, arruffato, coperto di pesanti cilici, appoggiato al muretto con una posa e un movimento da semi folle, e rivolge verso di voi uno sfolgorante sguardo da pazzo; la sua bocca è spalancata, sorride tenendosi la testa con una mano, sembra ansimare dopo aver corso velocemente e sta pronunciando strani discorsi. Anche l'innocente del *Boris* di Musorgskij corre in scena ansimando, è penoso, è prodigioso. Anch'egli, come l'altro, pronuncia strani discorsi con una voce che trasuda follia, e canta lamentandosi: "Luna piena un gatto piange. Iurodivo che fai, alzati e prega. Prega e chiedi a Cristo, nostro Dio: dacci il sole e la luna, dacci il sole luna..." (su parole di Puškin). Questo stesso innocente alcuni minuti più tardi, privato del suo copeco dai ragazzini di campagna, testimone dell'impetuoso arrivo del Falso Dimitrij con le sue truppe, rimane solo sulla scena vuota, e mentre in lontananza inizia a rosseggiare il bagliore dell'incendio appiccato dai seguaci del Falso Dimitrij, siede su una pietra e intona il lamento: "Lacrime scorron... lacrime amare, piango per te povera Russia. Quanto male ancor scenderà su di te, buio si farà, tutto finirà. Triste Russia per te piange il popolo tuo, infelice popolo". Qui c'è ancora la stessa figura di Perov, solo che in questo caso è elevata a tragedia, ad autentico patetismo.

Un altro innocente appare in Musorgskij nella nota romanza "Savišna" [1867]²⁷, che ha sempre entusiasmato i nostri migliori musicisti. In generale, tutte le romanze di Musorgskij presentano scene tratte dal vero, sono il risultato diretto di ciò che egli stesso vedeva e ascoltava, ma questa romanza è una delle poche creazioni di Musorgskij la cui origine ci è trasmessa dai documenti. Una volta, in campagna, guardando dalla finestra, ha visto uno *jurodivyj* deforme e mezzo storpio confessare il proprio amore a una giovane donna che gli piaceva; egli faceva il galante con lei ma allo stesso tempo si vergognava di sé stesso, proprio come la bestia dichiara il proprio

²⁶ Il quadro a cui si riferisce Stasov è *Blažennyj* [Il beato, 1879], altro modo per chiamare lo *jurodivyj* o Folle in Cristo [N.d.T.].

²⁷ Savišna è una figura secondaria del dramma *Groza* [La tempesta, 1859] di Ostrovskij, su cui Musorgskij basa il testo della romanza [N.d.T.].

amore alla bella figlia del mercante nell'incantevole fiaba di Aksakov *Alen'kij cvetoček* [Il fiore scarlatto, 1858]. In questa romanza di Musorgskij il sentimento, la timida sottomissione e la vergogna di sé sono profondamente tragici e meravigliosamente belli.

Oltre a tutti i suoi tipi e le sue scene, vi è un altro un capolavoro di Perov nel quale si manifesta un tipo che Musorgskij non ha mai toccato. Si tratta del corrispettivo femminile dello *jurodivij*, la *jurodivaja*, in un disegno risalente al periodo migliore di Perov (1872): l'innocente è seduta al lato della strada, probabilmente a Mosca, e declama a suo modo qualcosa mentre una folla di donne in adorazione ascolta servilmente le sue parole assurde e insensate. È una scena sorprendente²⁸.

Altra figura sempre molto vicina al popolo è l'agente di polizia. Sia Perov che Musorgskij lo hanno rappresentato una volta sola, ma in modo magistrale. In Perov è quell'impassibile statua che siede vicino al corpo della morta annegata appena estratto dall'acqua [Fig. 9]²⁹. Fuma tabacco forte da una piccola pipa, come se stesse sorvegliando un fagotto di merce rubata appena ritrovato. Il suo ampio viso calmuco, completamente butterato dal vaiolo, i suoi occhi indifferenti, la posa da burocrate: tutto ciò ci parla di una persona addestrata al meglio, 'formata' in tutto e per tutto, che non si farà scuotere da nulla al mondo.

Anche in Musorgskij abbiamo un tipo altrettanto meraviglioso e altrettanto fedele. Poco importa che questo poliziotto non sia dei giorni nostri, e che sia vissuto trecento anni fa: nulla è cambiato da allora. Non sta sorvegliando nessun corpo morto, ma fa la guardia a un'intera massa di corpi vivi, una folla di gente semplice radunata nella piazza [di Mosca] per supplicare Boris Godunov di accettare il trono. Vuole solo una cosa: che quelle bocche umane urlino e supplichino con voce lamentosa, che le ginocchia siano piegate e le mani tese in avanti — è necessario che quella pratica d'ufficio venga portata a termine. Di tutto il resto — ciò che passa per la testa di quella



Fig. 9. V. Perov, *L'annegata*, 1867. Galleria Tret'jakov, Mosca.

folla di fronte a un solenne atto storico — a lui non importa nulla; esattamente come a quel calmuco dal volto butterato dal vaiolo in uniforme da poliziotto nel quadro di Perov non viene nemmeno in mente di pensare al grande enigma della morte che si è abbattuto su quella povera donna, gettatasi nell'acqua per la disperazione.

I proprietari terrieri sono stati rappresentati poche volte da Perov e Musorgskij, ma in modo caratteristico. In questo caso la forza, la prominenza e le sfaccettature [nella rappresentazione del tipo] sono dalla parte di Musorgskij. In Perov troviamo una rappresentazione eccezionale di proprietario terriero nel dipinto *Sermone in campagna* [Fig. 3]: un vecchiccio insignificante e cupo, dall'aspetto mite e tranquillo ma verosimilmente avido e spietato 'nelle azioni', e nulla più. Molto più complesso e profondo è il tipo del vecchio proprietario terriero delineato da Musorgskij nella figura del principe Ivan Chovanskij in *Chovanščina*³⁰ un vecchio, talvolta buono e benevolo, talvolta feroce, cattivo e spietato, borioso in virtù della propria discendenza e del potere illimitato, che imperversa pacificamente nel suo *harem* domestico³¹, irascibile al punto da diven-

²⁸ Il disegno a cui si riferisce Stasov è *Jurodivaja, okružennaja stranicami* [Innocente circondata da pellegrine, 1872] [N.d.T.].

²⁹ Il quadro a cui si riferisce Stasov è *Utoplennica* [L'annegata, 1867, Fig. 9] [N.d.T.].

³⁰ Opera incompiuta di Musorgskij, di cui il principe Ivan è uno dei protagonisti insieme al figlio Andrej. L'opera, concepita in una struttura in cinque atti tra il 1872 e il 1880, è ambientata al tempo della prima rivolta degli *strel'cy*, arcieri che nel 1682 si opposero alle riforme di Pietro I, e vede opporsi rappresentanti della reazione e del progresso nella sfera religiosa della lotta tra Ortodossia e cosiddetti Vecchi credenti [N.d.C.].

³¹ Il termine 'harem' è usato qui in senso figurato e ironico, per indicare l'ambiente domestico femminile soggetto all'autorità maschile assoluta del principe, secondo un modello patriarcale di tipo feudale [N.d.T.].

tare furioso, gretto, che pensa che tutto quanto lo circonda sia al proprio servizio. Era proprio questo il tipo di ‘proprietario terriero’ che Musorgskij voleva trattare nella propria opera *Bobyl*³², il cui libretto è sopravvissuto tra le sue carte, e sul quale ci eravamo consultati a lungo poco dopo il *Boris Godunov*. Qualcosa era già stato composto con questa destinazione: la scena della profezia di Marfa al principe Golicyin in *Chovanščina* è tratta direttamente dalla scena della profezia al vecchio proprietario terriero in *Bobyl*. In quest’opera doveva aver luogo il ‘processo del proprietario’, a casa sua, in un’ambientazione simile a quella di un giudice di pace, ai danni dello scapolo-bracconiere incastrato (qui qualche elemento rimanda alla scena del quadro di Perov *L’arrivo dell’agente di polizia all’inchiesta* [Fig. 1]).

III.

Una sezione cospicua e importante nella serie di opere di Perov e Musorgskij riguarda il clero monastico e parrocchiale³³; ma come nel caso del ‘popolo’, le figure rappresentate sono tutte di estrazione rurale, provinciale, lontana dai centri urbani. Anche in questo caso, né Perov né Musorgskij hanno toccato le capitali. Dipingevano solo quanto di più caratteristico e ciò che avevano visto personalmente durante la loro vita in campagna.

“Seminarist” [Il seminarista, 1863] è uno dei tipi più magistralmente incarnati da Musorgskij. Centinaia o addirittura migliaia di ragazzi della gioventù studentesca pietroburghese ammirano, ormai già da due decenni, questo straordinario dipinto tratto dal vero. Per ognuno di loro questo tipo era familiare, ben conosciuto nella realtà; qui è stato riprodotto con una verità che non si incontra spesso nell’arte, men che meno nella musica. Uno zuccone già abbastanza cresciuto, uno di quei figli di pope o di sagrestano, condannato a ripetere macchinosamente il

latino, lingua per la quale non ha la benché minima vocazione, che mai ha usato e mai userà, che non gli serve a nulla, ma che è comunque tirannicamente costretto a ficcarsi in testa. Cent’anni sono passati dai tempi in cui il latino venne introdotto per la prima volta alla moscovita Scuola teologica di Zaikonospasskoe, e a nessuno degli studenti è mai servito — durante l’intero loro mandato ecclesiastico da pope o diacono — fare uso di questo latino faticosamente acquisito; eppure, nonostante tutto, l’inutile sforzo doveva continuare. Quante maledizioni, quanto odio e disprezzo, quanti rimproveri gli sono stati rivolti da centinaia di angoli della Russia nel corso di questi cent’anni! Che giogo penoso! Quale deturpazione di cervelli attraverso un inutile strumento di tortura! E se almeno tutto questo avesse prodotto qualche risultato! E invece no, i poveri seminaristi, nonostante tutto il loro *latinorum* e tutto il resto del sapere scolastico, rimanevano ottusi, creature ignoranti prive di ogni barlume di conoscenza, di idee o autonomia, timide e sottomesse, senza alcun ruolo nella vita russa, senza generare alcun pensiero elevato o sentimento profondo in coloro che avrebbero dovuto sostenere, confortare e aiutare per tutta la vita. A cosa ha portato quindi tutto questo sapere scolastico? Ecco ciò che doveva rappresentare la nuova arte: un mondo fatto di deterioramento della natura vivente e di snaturamento delle forze più giovani.

Musorgskij lo ha fatto con colori vividi e riusciti. Per un ascoltatore superficiale e distratto, il suo “Seminarista” non è altro che un oggetto di burla, motivo di allegre risate. Ma chi considera l’arte una componente essenziale della vita guarderà con orrore ciò che è rappresentato nella romanza ‘comica’. Una giovane vita che si dimena disperatamente, intrappolata in un assurdo collare di ferro: che orrida tragedia! Un giovane condannato a muoversi in una ruota da criceto, di cui percepisce ogni secondo l’inutilità, ma entro la quale deve comunque correre e girare velocemente: cosa vi può essere di più terribile di questo? E poi, le percosse sulla nuca dal pugno dello stesso padre educatore, e poi la figlia Stěšča — “guancette come papaveri, occhietti ci-vettuoli” — che gli sta davanti agli occhi sul coro di sinistra durante la preghiera — “beata e gloriosa Mi-

³² *Bobyl* era una figura marginale della Russia premoderna: un uomo povero, spesso scapolo e privo di proprietà, che viveva ai margini della comunità contadina, talvolta come bracciante o artigiano, altre volte come semplice vagabondo rurale. Nel 1870 Musorgskij progettò un’opera a partire dal dramma *Hans und Grete* di Friedrich Spielhagen (1868), di cui in seguito utilizzò i materiali composti per la scena della profezia di Marfa [N.d.C.].

³³ ‘Čěrnœ’ e ‘belœ duchovenstvo’ nell’originale, caratterizzazioni associate al colore degli abiti tradizionali — nero e bianco [N.d.T.].



Fig. 10. V. Perov, *Pescatori (Sacerdote, diacono e seminarista)*, 1879. Museo statale d'arte di Nižnij-Novgorod.

trodora³⁴, mentre egli stesso legge il prochimeno³⁵ in tono sesto” — e tu li a ripetere macchinosamente come un idiota “panis, pisinis, crinis, finis... et canalis, et canalis”! Come non inzotichirsi in mezzo a tutta questa follia? Anche quel giovane che nella romanza di Musorgskij è ancora un ragazzo vivace e sano, gentile e attraente, spiritoso e pieno di energia, presto si abbruttirà e istupidirà, le sue tinte vivaci sbiadiranno, e non ne resterà che una marionetta goffa e senz'anima.

In Perov il seminarista compare due volte. La prima, nei *Pescatori* [Fig. 10], è un ragazzo ancora vispo e lesto che sulla riva prepara scrupolosamente il secchio per i pesci mentre il padre e il diacono raccolgono la rete con il pescato del fiume³⁶.

La seconda volta la trasformazione si era già compiuta (nel quadro: *Priëm strannika-seminarista* [L'accoglienza del pellegrino-seminarista, 1874]). Quello che era in origine un ragazzo vispo e allegro, poi a lungo picchiato e sistematicamente ingannato, si è trasformato in un ottuso seminarista. Ecco che siede in un'isba che ha trovato lungo la strada. Sui suoi stivaloni ci sono chili di fango e polvere, addosso ha un abito di tela grezza. È stato accolto e ospitato da due donne cordiali: una vecchia e la sua giovane nuora. Gli hanno messo davanti tutto ciò

che avevano e lo guardano con piacere mentre lui, stanco e ferocemente affamato, divora avidamente la zuppa dalla scodella. È vero, questo quadro non è tra i migliori di Perov: risale al 1874, ovvero all'epoca del suo declino, della discesa ‘lungo la china’; presenta molte imperfezioni, ma il tipo del personaggio principale è riuscito in modo straordinario. Nel seminarista si profila un giovane indifferente, rozzo, insensibile, ormai impregnato da capo a piedi da una grigia banalità senza scampo.

Il sagrestano è ritratto da Musorgskij e da Perov a partire dalla stessa figura, anche se il soggetto di Perov è un po' più anziano. Nel quadro *Syn d'jačka proizvedënnij v kolležskie registratory* [Il figlio del sagrestano promosso registratore di collegio, 1860]³⁷ ha già una moglie anziana e un figlio adulto, lo stesso che, durante la prova della sua prima uniforme da impiegato statale, ha lasciato trasparire sul suo volto tutte quelle pessime caratteristiche di cui avrebbe brillato per i trenta-quarant'anni a seguire, schiacciando e spremendo tutto ciò che lo circonda (ricordate i versi di “Kolybel'naja” [Ninna nanna] di Nerkrasov: “Sarai un funzionario nell'aspetto e un mascalzone nell'anima”...). Nel quadro il sagrestano è ormai vecchio e ricurvo, non molla le chiavi della chiesa nemmeno in casa, tutto il giorno non fa che andare su e giù per i servizi liturgici e la raccolta dell'elemosina. Qui lo vediamo rientrare a casa solo per un momento, per ammirare il funzionario nuovo di zecca. In Musorgskij il sagrestano (Afanasij Ivanovič nella *Fiera di Soročincy* [1874-1880]) è un soggetto molto più giovane, che salta ancora le staccionate per andare dalle vecchie fiamme e amoreggia ancora goffamente con loro; ma il pesante stampo slavo-ecclesiastico, l'animo da avido avvoltoio, il servilismo e l'avarizia che spiccano in primo piano — tutto ciò è esattamente identico sia in Perov

³⁴ Santa venerata nella Chiesa ortodossa, una delle tre sorelle martirizzate per la loro fede: Minodora, Mitrodora e Ninfodora [N.d.T.].

³⁵ Versetti di un salmo che si cantano alle Ore e ai Vespri della Grande Quaresima, prima delle Parabole, al Mattutino, prima del Vangelo e alla Liturgia, prima dell'Apostolo [N.d.T.].

³⁶ La descrizione di Stasov coincide con il quadro *Rybaky (Svjaščennik, d'jakon, seminarist)* [Pescatori (Sacerdote, diacono e seminarista), 1879] [N.d.T.].

³⁷ Grado civile corrispondente alla quattordicesima classe della Tabella dei ranghi della Russia imperiale — sistema gerarchico introdotto da Pietro il Grande nel 1722. Era il grado di ingresso nel servizio civile imperiale, accessibile anche ai figli di componenti del Clero o famiglie umili, purché istruiti. Fino al 1845 dava il diritto a un titolo nobiliare, poi solo alla cittadinanza onoraria. Spesso occupavano ruoli minori negli uffici statali. Nella letteratura russa queste figure venivano spesso rappresentate come figure oppresse dall'ingranaggio burocratico, meschine con chi è più debole di loro e talvolta ridicole nel loro tentativo di affermarsi e progredire di grado [N.d.T.].

che in Musorgskij.

Di pope in Perov ne incontriamo cinque: in *Sermone in campagna* [Fig. 3], *Sel'skij krestnyj chod* [Processione religiosa in campagna, 1861]³⁸, *Trapeza* [Refezione, 1865-1876, Fig. 11], *I pescatori* [Fig. 10] e *Seguaci di Pugačëv* [Fig. 12]. Nel primo quadro non vediamo la figura esattamente come era stata pensata dall'autore: il dipinto è stato realizzato nel 1861, ma l'Accademia di Belle Arti, dopo aver esaminato il bozzetto iniziale, in linea con le concezioni del tempo ha ordinato a Perov di ritrarre il chierico nella veste a maniche larghe anziché quella dorata senza maniche³⁹. Sia una veste o un'altra, resta un vecchio solido, tranquillo e scuro che pronuncia convinto il proprio sermone sul tema “Non c'è autorità se non da Dio”⁴⁰ davanti ai ‘signori’ del suo villaggio, mentre alza al cielo il vecchio dito trepidante.

In *Processione religiosa in campagna* succede tutt'altro. Celebrando la Pasqua, uscito dall'isba dove l'avevano ospitato diligentemente, il Padre non si ricorda più né dei ‘signori’, né del potere che viene da Dio. Probabilmente non si ricorda nemmeno chi sia egli stesso, nonostante indossi la veste, e davanti a lui stiano portando la croce e l'icona. Ha la testa china e i capelli arruffati, cerca un appoggio vicino al terrazzino dell'isba... anche il sagrestano è nelle stesse condizioni.

Nella *Refezione* [Fig. 11] il pope o sagrestano è l'unico rappresentante del clero parrocchiale: tutto il quadro è composto da monaci, e per questo ne parlerò più avanti. Nei *Pescatori* [Fig. 10] il Padre e il sagrestano non sono affatto impegnati in funzioni religiose, né stanno svolgendo i propri doveri clericali. In una calda giornata estiva, sono impegnati in una pratica da loro amata: sono immersi nell'acqua fino alla vita, e si divertono a pescare, trascinando



Fig. 11. V. Perov, *La refezione*, 1865-1876. Museo Statale Russo, San Pietroburgo.

una rete. Anche se questo quadro non è tra i migliori di Perov, ha comunque molte cose buone, e le figure dei due protagonisti — con le teste completamente scoperte o coperte da un fazzoletto, con volti usi a espressioni perennemente serie e solenni, ma qui intenti solo e soltanto nella pesca — sono comiche alla maniera gogoliana.

Il pope nei *Seguaci di Pugačëv* [Fig. 12] è una delle meravigliose eccezioni in questo quadro poco riuscito, e per questo ne parleremo a parte, quando tratteremo di questo quadro in generale.

Nelle opere di Musorgskij non ci sono pope, soltanto una volta se ne trova rappresentato uno di sfuggita, *en passant*, ovvero ne “Il Seminarista”. Per quanto di sfuggita, egli emerge in modo straordinariamente vivido. È un padre severo e all'antica, con il pugno pesante, che nel tempo libero dal servizio liturgico insegna il latino al seminarista, e nel suo ‘libricino’ mette una nota al seminarista che durante la preghiera “non faceva che guardare e fare l'occhioolino” in direzione del coro di sinistra⁴¹. Deve essere stata proprio buona, l'istruzione che si impartiva tra di loro laggiù!

Sia in Perov che in Musorgskij di monaci se ne vedono molto spesso: un'intera galleria. Qui in entrambi gli autori c'è una varietà incredibile di tipi e caratteri, ma tutti appartengono chiaramente allo stesso popolo, allo stesso stampo nazionale⁴². I mo-

³⁸ Il titolo completo del quadro è *Sel'skij krestnyj chod na Pasche* [Processione di Pasqua in campagna] [N.d.T.].

³⁹ Questa strana *forma mentis* non esisteva nemmeno al tempo di Alessandro I, il che è dimostrato da *Pričaščenje umirajuščej* [L'estrema unzione, 1839] di Venecianov, in cui un sacerdote è raffigurato nella veste a maniche larghe. Del resto, la caccia alla veste a maniche larghe nei quadri, che coincide — per quel che ricordo — con la caccia alle figure contadine, agli abiti e paltò da dame, non è durata molto, e già nel 1862 Pukirev non ricevette nessuna osservazione per aver ritratto il sacerdote in veste a maniche lunghe in *Nerovnyj brak* [Matrimonio iniquo] [N.d.A.].

⁴⁰ Lettera di San Paolo ai Romani, 13:1 [N.d.C.].

⁴¹ ‘Kliros’ nell'originale [N.d.T.]. Nella versione originale manca l'inserito “na krasnen'kuju dočku ego Stěšu” — verso la sua graziosa figliuola Stěša, che si legge invece in V. Stasov, *Stat'i o muzyke*, 3, Moskva 1977, p. 135 [N.d.C.].

⁴² ‘Nacional'naja pošiba’ nell'originale [N.d.T.].

naci appaiono per la prima volta in Perov in *Čaepitie v Mytiščach* [Tè a Mytišči, 1862]⁴³, incarnati in un grosso e rubicondo bonaccione, che riposa sotto il sole estivo, sulla strada per il Monastero della Trinità, all'ombra degli alberi, mentre soffia sul tè accanto al samovar. Una giovane domestica allontana dal tavolo del tè l'ex soldato senza una gamba che chiede l'elemosina. Tutto è destinato a chi ha passato una vita nell'ozio; nulla — a chi ha sgobbato come un mulo tutta la vita, e ora se ne va vestito di stracci e con una gamba di legno. La situazione è chiaramente la stessa di *Sermone in campagna* [Fig. 3], dove il proprietario terriero dorme beatamente mentre il lacchè scaccia i villani con forza.

Nella *Refezione* [Fig. 11] troviamo il prosieguo dello stesso motivo, solo che non siamo più all'aria aperta ma in una sontuosa sala monastica, spaziosa e decorata in modo sfarzoso, con pareti affrescate, icone con cornici dorate e un grande crocifisso in fondo alla sala. Deve essere in corso un ricco banchetto funebre, e un monaco cortese con un gesto invita una grossa e imponente generale (nata mercantessa) a prenderne parte. La tavola è imbandita riempie la sala, e tutti i confratelli del monastero vi siedono con compostezza, nei loro pittoreschi abiti orientali: copricapi neri con un velo che scende sulla schiena e ampie mantelle nere che cadono formando magnifiche pieghe. Quante indoli diverse tra loro, quanti caratteri dissimili! Alcuni sono benevoli, altri cattivi e maligni, alcuni mansueti, altri stizzosi, alcuni sono rozzi villani, altri hanno sgraffignato un po' di saggezza qua e là tra i libri, e ora sarebbero capaci di sostenere una conversazione per quaranta ore di fila; chi è altezzoso e imperioso, chi china la fronte umilmente fino a sbatterla a terra, ma tutti concordano su un punto: amano mangiare e bere, e ognuno sceglie secondo il proprio gusto ciò che gli è più gradito. Ma a loro non passa nemmeno per la testa che sulla soglia del sontuoso e spalancato refettorio si ammassano anche i mendicanti, e che una di loro, una donna povera con un bambino, sta seduta scalza sul pavimento e da lontano protende la mano. Proprio a titolo di chiarimento, tra le iscrizioni

sulle pareti è vergato in cirillico ecclesiastico “Lazzaro, vieni fuori”⁴⁴. E tutti si rimpinzano, tutti trasferiscono premurosamente il meglio che c'è dalla tavola al proprio stomaco. Chi, gagliardamente svuota tutto d'un fiato una generosa dose di frizzante intruglio rovesciando la testa indietro; chi stizzito rimprovera il lacchè incanutito perché impiega troppo tempo a togliere il tappo dal collo della bottiglia; chi, afferrando con i denti il lembo di un fazzoletto, versa al suo interno qualsiasi leccornia dal piatto; chi aveva bevuto già a sufficienza e, socchiudendo un po' gli occhi, porta avanti una conversazione erudita, dimostrando le proprie ragioni puntando il dito con insistenza; chi è già del tutto soddisfatto, e incrociando le braccia sulla pancia alza al cielo il suo volto con le guance arrossate, non pensa più a niente, non desidera più nulla, se la gode beatamente, sebbene un ospite, un ecclesiastico mondano — probabilmente un diacono — con una sgargiante veste in seta, gli stia borbottando qualcosa sottovoce, spiattellando o raccontando chissà cosa, mentre quello, ormai pallido e stravolto dal vino, ridacchia sgraziatamente, chinandosi verso il tavolo. Su tutto ciò si ergono lungo le pareti le iscrizioni: “Non giudicate per non essere giudicati” e “Non sia turbato il mio cuore”⁴⁵. Tutti sono soddisfatti, tutti sono felici, il sontuoso banchetto si svolge secondo il rito, un raggio di sole entra di sbieco dalla finestra come un pilastro dorato, e nell'aria sbatte freneticamente le ali una colomba bianca, capitata lì per caso attraverso qualche finestra socchiusa.

[...]

In tutta la produzione musorgskiana non troviamo nulla di simile; forse solo “Il seminarista” ricorda un obiettivo del genere. Anch'egli protesta, attacca e si lagna di ciò che lo circonda; anche lui soffre nelle gogne costruite ormai molto tempo prima; e

⁴³ Il titolo completo di questo quadro è *Čaepitie v Mytiščach, bliz Moskv* [Tè a Mytišči, vicino Mosca] [N.d.T.].

⁴⁴ Citazione tratta dal Vangelo di Giovanni 11:43, in cui Gesù richiama in vita Lazzaro dal sepolcro [N.d.T.].

⁴⁵ Entrambe le frasi sono citazioni tratte dal Nuovo Testamento, nella versione slava ecclesiastica. La prima è tratta dal Vangelo secondo Matteo 7:1. È un precetto di Gesù nel Discorso della montagna, che invita alla sospensione del giudizio sugli altri, poiché si sarà giudicati con lo stesso metro. La seconda è tratta dal Vangelo secondo Giovanni 14:1. Gesù rivolge queste parole ai discepoli per consolarli prima della sua Passione, esortandoli alla fede e alla fiducia in Dio [N.d.T.].

quanto vorrebbe liberarsene! Ma qui il compito è più modesto ed inferiore rispetto a quello di Perov: egli si limita a lamentarsi dell'insensata istruzione scolastica, delle costrizioni della vita soltanto da questo punto di vista. "Il seminarista" non è ancora giunto a dolersi delle costrizioni del pensiero, né ad indicarne le pustole e le verruche.

In compenso, in Musorgskij c'è un intero plotone di monaci che non solo sono al pari di quelli di Perov, ma li superano di gran lunga. Il suo Varlaam nel *Boris Godunov* è una personalità ampia e sfaccettata quale non se ne trovano in Perov. Si tratta di un'indole possente, da cavaliere; per lungo tempo si è dato alla bella vita, temprato dal vino e dalla sregolatezza; è un uomo che ha a lungo errato per strade, villaggi e paesi come lo *Strannik* [Il pellegrino, 1870] di Perov, e tuttavia si presenta con una sfumatura del tutto diversa da quest'ultimo: una sfumatura di forza che in Perov non è espressa da nessuna parte. Sbevazza come i confratelli nella *Refezione* di Perov [Fig. 11], è ingordo, bramoso di riempirsi lo stomaco come molti altri monaci, ma la sua indole si distingue per una rozzezza e un'oscurità primitiva che nessun personaggio di Perov possiede. Questa trova piena espressione nella canzone "Kak vo gorode bylo vo Kazani" [Come un dì conquistata fu Kazan'] che egli canta in modo bestiale e feroce, come se egli stesso fosse il relitto di qualche popolo cannibale ormai estinto. Successivamente lo stesso Varlaam solleva con mano possente una terribile tempesta popolare contro due monaci cattolici, gesuiti, giunti in Russia al seguito del Falso Dimitrij. In tutta la pittura troviamo solo un suo parallelo: il *Protodiakon* [L'arcidiacono, 1877]⁴⁶ di Repin. Perov non ha mai toccato né rappresentato una tale indole.

L'altro monaco rappresentato da Musorgskij, Misail, è un'incarnazione altrettanto profonda del tipo puškiniano quanto lo è Varlaam: codardo, debole, sempre attaccato al compagno, persino quando si ubriaca, lo fa nascosto dietro la immane schiena dell'altro: questo individuo è una delle personalità che si scorgono nella *Refezione* di Perov [Fig. 11].

Pimen e Dosifej di Musorgskij hanno indoli completamente diverse⁴⁷. Sono asceti, personalità profondamente serie, che non hanno più nulla in comune con sconcezze e voracità carnale. Un pensiero importante e grave riempie ciascuno di loro. L'uno è un cronachista, completamente immerso nelle leggende popolari che la sua mano mette per iscritto, un'anima commossa e contemplativa; l'altro è un vero capo, fanatico del popolo e terribile despota. Nei *Seguaci di Pugačëv* [Fig. 12] di Perov c'è una figura che istituisce un vero e proprio parallelo con il Dosifej di Musorgskij: è quel monaco scismatico con il cappuccio e la barba bianca a due punte che sta dietro Pugačëv accanto al tataro strabico. Questo monaco è una figura profonda e fortemente tipica.



Fig. 12. V. Perov, *I seguaci di Pugačëv*, 1879. Museo Statale Russo, San Pietroburgo.

IV.

Adesso mi concentrerò su sovrapposizioni di tutt'altro genere tra Perov e Musorgskij in termini di soggetti. La composizione per pianoforte di Musorgskij *Šveja* [La sarta, 1871] presenta una lavoratrice: una creatura graziosa, gentile, ma povera, pensierosa e malinconica, oppressa dalle necessità. L'ispirazione per questo quadro viene da *The Song of the Shirt* [Canzone della camicia, 1843] di Hood⁴⁸ — me

⁴⁶ Dipinto di Il'ja Efimovič Repin (1844-1930). L'arcidiacono è il diacono di cattedrale, il più importante tra i diaconi presenti durante la liturgia, che agisce come coordinatore [N.d.T.].

⁴⁷ Pimen e Dosifej sono rispettivamente il monaco del Monastero di Novodevičij nel *Boris Godunov*, al quale si rivolgono i boiari per avere la conferma della morte dello *zarevič* Dimitrij avvenuta a Uglič nel 1591, e il *leader* degli scismatici vecchio-credenti, oppositori delle riforme attuate dal patriarca Nikon nel XVII secolo che fanno da sfondo alla vicenda narrata in *Chovanščina* [N.d.C.].

⁴⁸ Si tratta di un testo del poeta inglese Thomas Hood (1799-1845), incentrato sulle dure condizioni di vita delle lavoratrici tessili [N.d.T.].

lo ha raccontato egli stesso. E alla stessa *Canzone della camicia* di Hood è (com'è noto) ispirata l'*Annegata* di Perov [Fig. 9]. Quella scena terribile, così frequente ovunque da noi: un mattino presto, la nebbia umida, la riva di un canale e a terra il povero corpo tumefatto di una giovane donna, appena estratto dall'acqua. In queste due opere vi è l'inizio e la fine di un dramma. Il collegamento è dato da *Vssudnoj kasse* [Alla cassa dei prestiti, 1867] di Perov, dov'è raffigurata una povera ragazza, anch'essa probabilmente una sarta o una cucitrice, pensierosa, triste, mentre attende che apra lo sportello della cassa dei prestiti. Il quadro non è tra i migliori di Perov, ma devo citarlo qui in quanto figura tra i soggetti che più accomunano i nostri autori e che sono così tragici nella vita.

Un altro punto di incontro tra Musorgskij e Perov si trova nella rappresentazione degli artisti dilettanti. Ognuno dei due ha pensato di raffigurare un dilettante del proprio ambito artistico. Perov in pittura, Musorgskij in musica. Ancora una volta: che obiettivo attuale! Prima di loro due, nessuno aveva toccato questo tema, forse perché prima c'erano meno dilettanti, o forse perché non erano ancora quella piaga pernicioso che sono oggi; ad ogni modo nessuno li aveva incarnati in una forma d'arte. Anche la stessa letteratura cercava di presentare sempre e solo 'veri artisti nell'anima', sebbene questi 'veri artisti' non avessero mai fatto null'altro che bearsi di sentimentucci insignificanti, falsi e sdolcinati che non valgono niente: né carne, né pesce. Ma ora mai questa pseudo-poesia non significa più nulla, ed è giunto il tempo che finisca nel mirino della satira. È proprio questo il genere di satira che hanno creato Perov e Musorgskij. Per il primo, *Diletant* [Il dilettante, 1862] è un grassone, un militare che nel tempo libero a casa imbratta le tele, beandosi davanti ad esse insieme alla moglie, che guarda assiduamente il quadro attraverso il pugno semichiuso che ha formato con la mano mentre quello sbuffa in una pipa, davanti al proprio capolavoro. Il quadro è meravigliosamente veridico, e trasporta immediatamente lo spettatore nel clima del più insignificante e inutile trastullo artistico. Ma Musorgskij si è spinto oltre, con maggiore profondità. All'inizio, con il

titolo "Klassik" [Il classico, 1867], ha reso in modo esilarante un musicista dilettante, che è "semplice, limpido, modesto, cortese e bello, un classico puro e garbato" e "nemico dei più recenti artifici" perché "il loro frastuono, il chiasso e il terribile disordine gli incutono timore e lo spaventano" e in essi "egli vede la tomba dell'arte". Questa satira-caricatura era così brillante, precisa e spassosa, che ha fatto ridere a crepappele tutto l'ambiente musicale Pietroburghese. Nel suo *Raëk* [Il teatrino della Fiera, 1869]⁴⁹ Musorgskij rappresenta nuovamente lo stesso dilettante, che "era innocente e con l'obbedienza conquistava gli anziani; con un dolce balbettio, pudico come un bambino, ammaliava i cuori di molti, moltissimi". Accanto a lui, Musorgskij ha affiancato altri due musicisti dilettanti: uno dei due, un pesante pietista e mistico⁵⁰, durante i corsi del conservatorio predica che "il modo minore è il peccato originale, il modo maggiore è la redenzione dal peccato". L'altro, agile e irrequieto, "non ascolta nulla e non è in grado di ascoltare, sente solo la Patti, adora la Patti, decanta la Patti"⁵¹. Ma questi tre non sono rimasti

⁴⁹ Scherzo musicale in cui Musorgskij propone una satira nei confronti degli oppositori della *mogučaja kučka* [N.d.T.].

⁵⁰ Nikolaj Ivanovič Zarembo (1821-1879), ex direttore del Conservatorio di San Pietroburgo [N.d.A.].

⁵¹ Rostislav (Feofil Matveevič Tolstoj) [N.d.A.]. Critico musicale, compositore e scrittore (1809 o 1810-1881), aveva studiato al Corpo dei Cadetti di fanteria, concluso nel 1827, e in seguito (1828-1832) fu in servizio come funzionario pubblico, cambiando mansioni diverse volte nel corso della carriera. Dalla fine del 1843 fu in servizio presso il Ministero della Guerra, che fu poi riformato causando dei riassetamenti interni all'istituzione. Tolstoj fu invece assunto altrove fino al 1871, quando ritornò a servire sotto l'egida del Ministero. Concluse la carriera con il titolo di consigliere segreto. Il servizio pubblico era però, come per molti suoi contemporanei, un'attività collaterale per Tolstoj, che fu attivo in ambito letterario, giornalistico e musicale. Aveva infatti studiato musica a Pietroburgo (canto con Rubini), Mosca e Napoli. Firmò oltre duecento romanze e un'opera su libretto italiano intitolata *Il birichino di Parigi*, data a Napoli nel 1832 e a Pietroburgo nel 1835, *Doktor v chlopotech* [Il medico in angustie, 1835, inaugurata nel 1849 o nel 1851] e la ballata *Svetlana* (1846). L'esito infelice di queste composizioni lo spinse tuttavia ad abbandonare la pratica compositiva, dedicandosi alla critica. Come giornalista, scrivendo con i *noms de plume* 'Rostislav', 'Matveev', 'Feollistov', fu molto attivo tra il 1851 e il 1880, trovandosi spesso in polemica con Vladimir Stasov; scrisse per "Severnaja pčela" [L'ape del Nord], "Golos" [La voce], "Moskovskie vedomosti" [Notizie di Mosca], "Journal de St.-Petersbourg". Come scrittore di narrativa fu autore dei romanzi *Bolezni voli* [Le malattie della libertà], *Ol'ga, Morgun-kapel' mejsler-samoučka* [Morgun — maestro di cappella autodidatta] e *Zolotoj telec* [Il vitello d'oro], e delle *pièce Ni rodu ni plemeni* [Senza radici], *Pasynok* [Il figliastro] e *Rokovoe uvolčenie*

sul terreno pacifico e innocuo del platonico diletterismo e delle loro scarse capacità compositive. No, sono passati al terreno della persecuzione, della caccia ai veri musicisti di talento (tutto ciò è accaduto proprio a Pietroburgo, al tempo di Musorgskij), e a questo scopo, unendosi a un altro musicista (non più dilettante), che “è fuori di sé dalla rabbia, si infuria e minaccia”⁵², si sono rivolti alle alte autorità, alla stessa musa Euterpe, pregandola di “irrorare i loro campi con la pioggia d’oro dell’Olimpo” di “elargire loro l’ispirazione”, “ravvivare la loro debolezza” mentre loro “la decanteranno con cetre sonanti”. Qui l’innocenza è ormai finita: i vecchi dilettanti dall’indole mite si sono trasformati in uomini incattiviti e crudeli. Probabilmente, il dilettante dal carattere mite di Perov si sarebbe comportato allo stesso modo alla prima occasione — i dilettanti che vengono intaccati nel loro marcio santuario tendono a reagire in questo modo, — ed è proprio questo pidocchio brulicante che Perov e Musorgskij hanno colpito duramente con il loro talentuoso pennello. Quanto era giusto, meraviglioso e necessario tutto questo! L’arte qui non si è limitata a raffigurare e rappresentare il presente, ma ha assunto anche il suo ruolo più alto ed importante: quello di estimatrice e giudice della vita.

Ho esaminato tutti gli obiettivi e i motivi principali su cui Perov e Musorgskij si sono incontrati quasi costantemente nel corso della vita. Ma verso la fine della vita la loro affinità si è fatta ancora più forte e stretta: negli ultimi anni, Perov stava lavorando a un enorme e complesso quadro storico — *Nikita Pustosvjat* [Nikita il Bigotto, 1880-1881, Fig. 13]⁵³ — che non ha portato a termine, mentre Musorgskij stava lavorando a un’enorme e complessa opera storica — *Chovanščina* — che anch’egli non ha concluso. La trama delle due opere è pressoché identica. L’epoca è quella delle rivolte degli strelizzi, il contesto è quello del mondo russo degli scismatici, e l’obiettivo è quello di rappresentare il conflitto tra la vecchia Rus’ e la nuova Russia nascente. Nessuno dei due mo-



Fig. 13. V. Perov, *Nikita il Bigotto, Discussione sulla fede*, 1880-1881. Galleria Tret’jakov, Mosca.

stra alcuna ostilità o intolleranza nei confronti della Rus’ degli scismatici e dei gruppi religiosi eterodossi, nonostante tutto il sedimento di assurdità, radicata ignoranza e rozzezza che vi conviveva accanto a molti elementi positivi. Entrambi gli autori vedevano con chiarezza con tutta la loro anima quanto ci fosse di meraviglioso, potente, puro e sincero dalla parte di quella Rus’, e soprattutto vedevano quanto essa fosse nel giusto a difendere la propria tradizione con le unghie e con i denti. È per questo che Perov e Musorgskij hanno riversato tanta benevolenza nei confronti dei personaggi principali delle loro opere.

Nel primo [Fig. 13], lo stesso Nikita e il suo fedele compagno, che si trova a pochi passi da lui con un’icona d’argento in mano, sono veri capolavori di rappresentazione del carattere nazionale⁵⁴ quale forza, coraggio, ardente energia e infuocata irruenza in uno, e quale ponderata, tenace reticenza nell’altro! Perov era poco incline al rappresentare scene popolari, eventi, caratteri o momenti complessi: qualsiasi cosa tentasse in questo genere non gli riusciva — tutto usciva debole e goffo; ma i singoli personaggi tratti direttamente dal popolo⁵⁵ non potevano non riuscirci, ed è proprio per questo che in un quadro così poco importante, disorganico e insoddisfacente come *Nikita il Bigotto* [Fig. 13] incontriamo, in mezzo a un generale abbandono e fallimento, creature straordinarie come i due scismatici da me indicati. Anche tra la massa tumultuosa e disordinata degli scismatici che si agitano nel quadro ci sono

[L’attrazione fatale][N.d.C.].

⁵² Aleksandr Nikolaevič Serov [N.d.A.]. Su di lui si veda l’Introduzione a questa sezione [N.d.C.].

⁵³ Titolo completo: *Nikita Pustosvjat. Spor o vere* [Nikita il Bigotto. Discussione sulla fede, 1880-1881][N.d.T.].

⁵⁴ ‘Chef-d’œuvre nacional’nogo charaktera’ nell’originale [N.d.T.].

⁵⁵ ‘Sobstvenno iz naroda’ nell’originale [N.d.T.].

ancora alcuni caratteri e figure còlte con discreta efficacia (quello con la pergamena in mano, quello immediatamente dietro a Nikita che alza un'icona dipinta su una tavoletta di legno); soltanto tutta la parte a sinistra del quadro, dove si trovano la principessa Sofija, le boiarine, il clero ortodosso russo e gli ospiti stranieri, è già del tutto priva di talento, caratterizzazione o verità.

Musorgskij era dotato per natura di un orizzonte espressivo più ampio rispetto a Perov: il suo talento era più vasto, più profondo e sfaccettato. Oltre a tutte le altre caratteristiche del suo dono artistico, Musorgskij era dotato in sommo grado di un talento per la creazione storica, e nulla può essere più 'storico' delle sue due opere *Boris Godunov* e *Chovanščina*. Lo spirito di ciascuna di queste due epoche, le diverse personalità che vi appartengono, le scene che le caratterizzano in profondità: tutto ciò si è manifestato nelle sue opere con somma perfezione. Analizzarle qui nel dettaglio, chiaramente, non può essere il mio compito in questo momento, per cui sarebbe necessario uno studio specifico e approfondito; tuttavia, qui non posso non dire, anche solo di sfuggita, qualche parola su *Chovanščina* (il *Boris Godunov* non ha eguali nelle opere di Perov). In *Chovanščina* come nel dipinto di Perov, il ruolo principale è interpretato dall'impressione generale che esprime la massa popolare, il movimento popolare, le passioni del popolo, gli interessi del popolo e, al loro fianco, la figura di Dosifej, ovvero il capo degli scismatici, fanatico ardente e cauto e profondo patriota, una mente illuminata e allo stesso tempo schiava delle vecchie tradizioni popolari. Accanto a lui trovano posto le figure dei due principi: Golicyn, rappresentante della nuova Russia semi-europea, e Chovanskij, rappresentante della Rus' cupa, selvaggiamente patriarcale, legata al *Domostroj*⁵⁶. Ci sono poi due scismatiche: Marfa, giovane, ardente, pervasa dall'amore per la vita e il piacere e, vicino a lei, Susanna, una vecchia rinsecchita, cattiva, invidiosa, una folle asceta⁵⁷. Poi ancora alcune figure

secondarie e, a fare da sfondo a tutto questo, gli strellizzi e gli scismatici, una massa popolare minacciosa, profonda, oscura e tumultuosa come abissi marini in tempesta. Musorgskij si è spinto molto oltre in tutto ciò, è andato più lontano e più in profondità rispetto a Perov, portando a compimento il suo compito (nonostante alcune imperfezioni) con un grande talento plastico; tuttavia, entrambi gli artisti si sono trovati vicini per affinità interiore, scelta e direzione del proprio intento.

[...] Non ho parlato qui di tante opere di Perov e Musorgskij, sebbene molte di queste rientrano nelle migliori: ad esempio, non ho parlato di *Priezd guvernantki v kupečeskij dom* [L'arrivo della governante in casa del mercante, 1866], *Čistij ponedel'nik* [Il lunedì santo, 1866], *Učitel' risovanija* [L'insegnante di disegno, 1867], *Pticeľov* [L'uccellatore, 1870], *Rybolov* [Il pescatore, 1871], *I cacciatori a riposo*, *Otec i mat' Bazarova na mogile syna* [Il padre e la madre di Bazarov sulla tomba del figlio, 1870] e di altri quadri di Perov; non ho parlato di "Piruška" [Il banchetto, 1867], "Kozël" [Il caprone, 1867], "Detskaja" [La stanza dei bambini, 1868-72], "Zabytyj" [Il dimenticato, 1874] e di altre creazioni di Musorgskij, perché sono tutti temi che appartengono ad ognuno di loro singolarmente, e che non si rispecchiano nelle opere dell'altro. L'obiettivo non era quello di presentare qui uno studio completo su questi due artisti, ma solo di mostrare la loro somiglianza e i punti di stretto contatto. Un'analisi completa delle loro opere richiederebbe studi di portata ben più ampia.

Ma guardando alla fine di Perov e Musorgskij, trovo ancora una volta un'analogia sorprendente tra loro: entrambi sono morti senza riuscire a compiere il proprio vero compito, ed entrambi, negli ultimi anni vita, hanno perso una parte significativa della propria forza creativa e del proprio talento, volgendo ugualmente verso qualche direzione nuova, estranea. Perov ha dipinto quadri di carattere religioso, allegorico o mitologico, che non gli sono affatto congeniali (*Bogomater'* [Madonna, 1867]⁵⁸, *Snjate so kresta*

⁵⁶ Libro russo del XVI secolo che raccoglie una serie di regole su come condurre la vita familiare, religiosa e sociale secondo i principi ortodossi, gerarchici e autoritari [N.d.T.].

⁵⁷ Nell'ultimo anno della sua vita Musorgskij, affrettandosi a terminare al più presto, escluse dall'opera tutte le parti di Susanna [N.d.A.].

⁵⁸ Stasov si riferisce con ogni probabilità al quadro *Christos i Bogomater' u žitejskogo morja* [Cristo e la Madonna presso il mare della vita, 1867] [N.d.T.].

[La deposizione dalla croce]⁵⁹, *Raspjatie* [Crocifissione]⁶⁰, *Christos v Gefsimanskom sadu* [Cristo nel giardino del Getsemani, 1878], *Pervye christiane v Kieve* [I primi cristiani a Kiev, 1880], *Vesna* [Primavera]⁶¹); Musorgskij ha composto una serie di romanze su parole del conte Aleksej Tolstoj e Arsenij Goleniščev-Kutuzov, che trattano soggetti lirici che non gli si addicono affatto, come “Trubadury (Serenada)” [Trovatori (Serenata), 1875]⁶², “Polkovodec (iz “Pljaski smerti”)” [Il condottiero (dalle Danze della morte), 1877] ecc. Entrambi, in generale, hanno realizzato molte cose con un intento ideale, prive, alla radice stessa, di quell’identità nazionale e realtà in cui risiedeva tutta la forza di Perov e di Musorgskij. Si tratta di perdite che vanno rimpiante amaramente. Ma così si è svolta la vita di entrambi questi artisti e, molto probabilmente, alcuni elementi di quella stessa vita russa dell’epoca del servaggio — che essi sapevano rendere con tanto talento — sono stati in parte la causa della caduta e della deturpazione della loro stessa natura e del loro talento verso la fine della loro vita. Un contagio impuro ha intaccato anche queste nature pure.

www.esamizdat.it ◇ V. Stasov, *Perov e Musorgskij (1834-1882 e 1839-1881)*. Traduzione dal russo di Alice D’Auria (ed. or.: Idem, *Perov i Musorgskij (1834-1882 i 1839-1881)*, “Russkaja starina”, 1883, 38, pp. 433-458 [successivamente in Idem, *Stat’i o muzyke*, 3, 1880-1886, Moskva 1977, pp. 120-143] ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 191-211.

⁵⁹ Nei documenti consultati non viene indicata una data per questo quadro. Si tratta quindi probabilmente di un quadro con datazione incerta [N.d.T.].

⁶⁰ Non è stato possibile identificare il quadro specifico a cui si riferisce Stasov in questo passaggio [N.d.T.].

⁶¹ Stasov si riferisce con ogni probabilità al quadro *Vesna-krasna i sneguročka* [La primavera raggiante e la Fanciulla delle nevi, 1879] [N.d.T.].

⁶² Come *Polkovodec* anche *Serenada* fa parte del ciclo *Canti e danze della morte* [1875-1877] [N.d.T.].

◇ **V. Stasov, *Perov and Musorgskii (1834-1882 and 1839-1881)*** ◇
Translated by Alice D'Auria

Abstract

Italian translation of *Perov i Musorgskii (1834-1882 i 1839-1881)* by Vladimir Stasov.

Keywords

Realism, Modest Musorgskii, Vasilii Perov, Russian Painting, The New Russian School.

Author

Vladimir Stasov (1824-1906) was a Russian critic of music and visual art. Born into a wealthy, noble family, he became a prominent figure in mid-19th-century Russian culture, discovering a large number of talents, inspiring many of their works and fighting their battles in numerous articles and letters to the press. As such, he carried on a lifelong debate with Russian novelist and playwright Ivan Turgenev and with the critic and composer Aleksandr Serov, who held him as his sworn enemy. Stasov wanted Russian art to liberate itself from what he saw as Europe's hold. By imitating Western culture, he felt, Russian artists could be, at best, second-rate. Differently, he promoted borrowing from their own native traditions, in order to create a truly national art that could stand as a peer aside Europe's with equal artistic standards and originality. He defended his positions in a substantial corpus of writing, which was later to serve as a hard core for Soviet criticism and the formulation of the aesthetic canon of Socialist realism.

Translator

Alice D'Auria graduated with honours in European and American Languages, Literatures, and Cultures (2024) at the Catholic University of the Sacred Heart (Milan). Her master's thesis, entitled "A. S. Pushkin's *Boris Godunov*: A Comparative Analysis of Three Italian Translations of Musorgskii's Libretto", examines the stylistic differences between Musorgskii's two operatic versions (1869; 1872), the reception of the opera in Italy, and the linguistic and literary features of three different Italian libretto translations. Her research also explored the influence of Russian *byliny* on Musorgskii's musical and dramatic language. The project was carried out in collaboration with the Department of Russian Philology of Vilnius University, and included abstracts in Russian for each chapter.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2025) Alice D'Auria



Salambô di Musorgskij

Vjačeslav Karatygin

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 213-226 ◇

NE è passata di acqua sotto i ponti durante i ventotto anni trascorsi dalla morte di Musorgskij¹. Molte parole sono state spese dai critici russi; molti dei vecchi idoli (Kjui, per un verso Balakirev) sono lontani dalla gloria passata; sono emerse nuove correnti, nuovi amori (Skrjabin); ma la morsa implacabile del tempo è stata finora impotente al cospetto della memoria del grande autore del *Boris*². E come se non bastasse, l'ombra immortale del geniale compositore sembra crescere sempre più davanti ai nostri occhi, sullo sfondo di un tempo in rapida evoluzione. Con la formazione di una prospettiva storica, siamo sempre meno sconvolti da quei limiti tecnici esteriori dell'opera di Musorgskij a cui tanto amavano appellarsi critici-filistei e routinieri, senza capire cos'è davvero importante e grande, cosa rende viva l'anima di Musorgskij e immortale la sua arte.

Chi era Musorgskij per i 'melomani' suoi contemporanei? Una sorta di musicista degenerato, un pazzo malintenzionato, un anarchico selvaggio, che violava tutte le tradizioni musicali dei bei vecchi tempi, che minava alla base ogni fondamento dell'arte. E oggi? Oggi questo 'nichilista' radicale della musica, questo 'rozzo naturalista' dall'intelligenza musicale così ardente e sfrenata che i contemporanei non riuscivano a trovarvi nient'altro che dispersione caotica e 'dionisiaca' di energie creative, oggi, questo nichilista ci appare come un compositore di orientamento piuttosto moderato. Nella sua arte, che un tempo

produceva nell'ascoltatore l'impressione di un delirio selvaggio, disordinato e fastidioso, oggi scorgiamo aspetti del tutto nuovi. Notiamo poco a poco la più alta coerenza di questa musica, troviamo tutta una serie di momenti organizzatori del pensiero musicale di Musorgskij, cominciamo a percepire l'architettura della sua musica, la logica, la plasticità, il principio 'apollineo'. Ogni giorno che passa dalla morte del grande compositore, lentamente ma inesorabilmente, si lava via dal volto di Musorgskij la maschera da kučkista e da realista, e da sotto lo strato di realismo emergono interi ammassi di vivido idealismo, tragico pathos, mistiche passioni, immagini musicali di portata e profondità mondiale. In verità, l'idealismo nella musica naturalistica di Musorgskij è stato già da tempo notato e apprezzato. Già Stasov, caratterizzando il primo, preparatorio periodo dell'attività musicale di Musorgskij, dice che "la cifra generale del suo lavoro era l'idealismo"³. Rimskij-Korsakov (nella sua *Letopis'* [Cronaca della mia vita musicale]) è stato molto chiaro al riguardo:

la romanza "Noč'" [Notte] era l'espressione di quel lato ideale del suo talento che egli stesso in seguito rinnegò con disprezzo, ma di cui si era all'occorrenza servito. Questo bagaglio era stato preparato da lui in *Salambô* e nei cori ebraici, quando ancora pensava poco all'uomo del popolo⁴.

Ma non è forse troppo limitante una simile visione lettura dell'idealismo⁵ di Musorgskij? Non v'è dubbio che, affascinato dal populismo, educando

¹ Modest Musorgskij morì il 28 marzo 1881 all'ospedale militare Nikolaevskij, dove era stato ricoverato a causa delle conseguenze dell'alcolismo. Con questo aspetto del suo privato si spiegano anche i riferimenti di Karatygin che seguiranno sul destino tragico del compositore [N.d.C.].

² Musorgskij portò a termine una prima redazione del *Boris Godunov* nel 1869, che, proposta ai Teatri Imperiali per l'allestimento, fu rigettata dalla commissione preposta al repertorio. Anche per rispondere ai limiti evidenziati in quella sede, il compositore vi lavorò ulteriormente, giungendo a una seconda redazione nel 1872, che fu accettata e messa in scena nel 1874 [N.d.C.].

³ 'Idealnost' nell'originale. Da quanto segue, è evidente che il termine è inteso da Karatygin come sinonimo pieno di 'idealizm'. Qui e più oltre Karatygin cita il saggio di Vladimir Stasov *Modest Petrovič Musorgskij: biografičeskij očerk*, "Vestnik Evropy", 1881, 5, pp. 285-316; 1881, 6, pp. 506-545. In edizione moderna il saggio si legge in *Izbrannye sočinenija v trech tomach*, 2, Moskva 1952, pp. 161-213 (170) [N.d.T.].

⁴ N. Rimskij-Korsakov, *Letopis' moej muzykal'noj žizni*, a cura di A. Rimskij-Korsakov, Moskva 1928, p. 92. Non esiste ancora una traduzione italiana di questo testo [N.d.C.].

⁵ 'Idealizm' nell'originale [N.d.T.].

il proprio senso civico alla letteratura di Herzen e Černyševskij e portando alle estreme conseguenze le idee del circolo Balakirev sull'espressività e la figuratività musicale, Musorgskij 'rinnevasse con disprezzo' consapevole il *côté* idealistico del proprio talento, negando programmaticamente il valore della tecnica, poiché non voleva musica, bensì una 'viva conversazione'⁶ con la gente per mezzo della musica. Ma riuscì mai, anche solo una volta, a offrire un esempio di arte puramente utilitaristica, di una musica puramente 'applicata'? Riuscì mai Musorgskij a sopprimere in sé la tensione al bello musicale, a trasformare la 'gloriosa' Euterpe in una serva obbediente di convincimenti morali e sociali?

Purtroppo, gode ancora di notevole credito l'opinione che il picco della creatività di Musorgskij — che copre all'incirca il decennio 1865-1875 — sia un periodo di arte puramente realistica. Ma dov'è questo realismo puro? Ci sono forse nella straordinaria *Detskaja* [La stanza dei bambini] — al netto di tutti i dettagli illustrativi — pochi momenti musicali superbi e di alto idealismo? Non c'è forse dell'alta poesia in perle di musica vocale quali "Po griby" [A funghi], "Piruška" [Il banchetto], "Savišna"? Davvero tutto l'idealismo del *Boris* proviene solo da *Salambô*? Infine, se nel momento più brillante della propria attività Musorgskij avesse vinto una volta per tutte la propria naturale propensione all'idealismo, perché per la 'rappresentazione' della morte di Boris, per la riunione della Duma dei boiardi, per il duetto di Marina con l'Impostore e per molte altre scene del *Boris* l'autore non ha inventato una musica 'realistica' *ad hoc*, e ha invece attinto a piene mani alla sua prima opera incompiuta? Perché, fino agli ultimi giorni di vita, Musorgskij non è mai riuscito a vincere del tutto sé stesso, a subordinare la propria naturale inclinazione alla bellezza, per quel sistema di concezioni artistiche elaborate con inflessibile linearità sul terreno dell'intera cultura sociale russa di allora. Questa costante discordanza di Musorgskij con sé stesso, l'eterna contraddizione della sua esperienza creativa, fu anche alla base della sua tragedia, la sua più profonda lacerazione, che trovò terreno fertile di sviluppo nell'intero sfortunato destino del

compositore. Verso la fine dei suoi giorni, [quando il compositore era] condizionato dalle rozze lusinghe di alcune personalità e dagli ancor più rozzi e stupidi attacchi (al *Boris*) da parte di altre, sotto l'influsso della rovinosa passione per il vino, che fu coltivata in modo criminale in lui dai numerosi 'amiconi' che lo circondavano e che contribuì al nascere dei più grandiosi progetti creativi di Musorgskij tanto quanto ne impedì la realizzazione, pressata da questa atmosfera pesante — piena di crudeli 'dissonanze' spirituali e mondane, — la lacerazione di Musorgskij crebbe fino a raggiungere proporzioni enormi. Nei suoi ultimi anni egli fu vicino a degenerare nello sfortunato Lebjadkin, nel capitano Snegirëv, in uno dei terribili e dolorosi tipi del nostro 'talento crudele', con la loro superbia nell'umiliazione, la modestia ostentata, la sincerità affettata, il genio nell'imbecillità e infiniti altri orrori della psicologia antinomica. Lo spettro dell'incalzante dostoevskismo indeboli certamente, almeno quantitativamente e formalmente, l'attività creativa di Musorgskij, ma — per una strana ironia della sorte! — fu proprio durante questo periodo di crisi creativa che il compositore era destinato a produrre una delle immagini più idealistiche, — l'immagine della scismatica Marfa, — e a scrivere una delle opere più luminose e allegre — le scene dalla *Soročinskaja jarmarka* [La fiera di Soročincy]. Certo, la sua opera seguì percorsi complessi, oscuri e contraddittori. E senza dubbio Stasov era nel giusto quando concludeva il proprio bellissimo saggio biografico *Modest Petrovič Musorgskij* (1881) con queste parole:

Musorgskij morì lungi dall'aver espresso tutto il potenziale che la sua ricca natura prometteva, e lungi dall'essere stato pienamente apprezzato in patria. Quest'ultimo sarà il compito del futuro e delle prossime generazioni⁷.

Questo futuro non è forse già arrivato? Questa generazione non si è forse palesata? Non sono forse il nostro tempo e la nostra generazione? Ora non solo conosciamo il dramma esistenziale di Musorgskij, ma lo sentiamo direttamente nei suoni della sua musica. Ora questa musica sta già penetrando tra le masse, sta diventando accessibile. Non solo

⁶ 'Živaja beseda' nell'originale [N.d.T.].

⁷ V. Stasov, *Izbrannye sočinenija*, op. cit., p. 213 [N.d.T.].

i musicisti, ma anche la gente ha già riconosciuto il suo contenuto puramente musicale⁸. Anche nell'esempio più apparentemente estremo di musica 'applicata'⁹, nella famosa *Ženit'ba* [Il matrimonio] di Musorgskij, ora notiamo non solo un'ampia gamma di sottili associazioni tra la parola e il suono che la 'caratterizza', ma anche la coerenza peculiare della forma, un piano tematico definito, la compiutezza dei singoli episodi (il racconto della mezzana), l'enorme forza umoristica e la brillante arguzia puramente gogoliane. Come non essere tentati dal pensiero che *a noi*, e non certo a me o altri singoli, per quanto numerosi, musicisti, ma proprio a noi in quanto unica massa musicale contemporanea — perché solo il verdetto finale della massa è giusto e duraturo — è dato comprendere il vero portato musicale di Musorgskij, è dato realizzare che questo grande uomo era innanzitutto un grande musicista! Chissà, forse non è lontano il momento in cui Musorgskij non sarà più annoverato nel gruppo dei 'realisti', ma in quello dei 'classici' immortali della letteratura musicale nazionale.

Vi sono due vie per favorire questa 'lettura' di Musorgskij, quantomai inaspettata persino all'autore stesso. Una, la più importante, è già stata tracciata da un amico devoto di Musorgskij: Rimskij-Korsakov. Quasi tutte le opere postume di Musorgskij — e una buona metà di tutto ciò che egli fece è stato pubblicato postumo — sono state accuratamente revisionate da Rimskij-Korsakov. Egli ha sistemato sotto l'aspetto tecnico le composizioni dell'amico defunto, ha portato a termine e rielaborato molto di ciò che esisteva solo in abbozzi, e corretto l'orchestrazione di molti pezzi. E ha fatto tutto ciò con tanto amore, con una tale comprensione delle vere intenzioni del compositore — che solo a causa di una preparazione musicale inadeguata erano state realizzate in modo infruttuoso o approssimativo, — che da revisore ha potuto a buon diritto definire le proprie modifiche redazionali come 'vera' armonia e forma autentica di questo o quel passo. Non vi sono dubbi che con il suo magistrale lavoro di revisione, Rimskij-Korsakov abbia contribuito massimamente

all'immortalità di Musorgskij, in quanto è riuscito a liberare la sua musica dalla crosta dei suoi numerosi difetti tecnici, a mostrare il carattere puramente superficiale di tutte le asperità della sua scrittura, e quindi a rivelarci la vera essenza e la potenza di questa musica.

Ma v'è un'altra strada, che oggi non può più spaventare gli ammiratori e gli estimatori dell'arte di Musorgskij, ed è la via 'accademica', quella dello studio e dell'approfondimento dell'intera attività musicale di Musorgskij con tutte le sue luci ed ombre. Queste ultime non ci spaventano e non ci respingono più. Lo stesso Rimskij-Korsakov e questa 'distanza' di ventotto anni dalla morte Musorgskij ci hanno mostrato fin troppo chiaramente quanto gli aspetti geniali del talento di Musorgskij siano indiscutibilmente superiori a certe stranezze e difetti esteriori di questo talento. Uno studio accurato dell'eredità musicale di Musorgskij oggi non può che contribuire a un ulteriore consolidamento della sua fama.

In questo mio primo saggio critico su Musorgskij, offro ai miei lettori un compendio il più completo possibile delle conoscenze attuali sull'opera meno conosciuta di Musorgskij, e che per molti aspetti ha però grande rilievo e importanza: l'opera giovanile *Salambô*.

* * *

Il richiamo della scena lirica si fece sentire in Musorgskij molto presto. Già nel 1856, da diciassette guardie del Reggimento Preobraženskij, egli rimase affascinato dal romanzo *Han d'Islande* di Victor Hugo, e accarezzò l'idea di scrivere un'opera su questo soggetto. Ma, come avrebbe confessato in seguito lo stesso Musorgskij, da questo tentativo "non uscì nulla, perché non sarebbe potuto uscire nulla", poiché il compositore — che prima di quest'opera mancata si era affermato componendo solo un'unica polka, peraltro decisamente dilettantesca (*Porte-enseigne polka*, 1852) — non conosceva ancora l'abbicci della composizione, e aveva scarsa dimestichezza con la letteratura musicale. Ma questo primo fallimento non lo fermò. Si esercitò a scrivere romanze, conobbe Dargomyžskij e Borodin nel 1856, Balakirev e Kjuj nel 1857, Rimskij-Korsakov nel 1861; si avvicinò gradualmente a questi musicisti

⁸ 'Čisto-muzykal'noe soderžanie' nell'originale [N.d.T.].

⁹ 'Prikladnaja muzyka' nell'originale [N.d.T.].

in un circolo comune di colleghi-compositori, il cui sviluppo successivo sarebbe stato la ‘nuova scuola russa’: questa somma di esperienze risvegliò all’improvviso lo spirito creativo di Musorgskij, e facilitò il rapido e brillante sviluppo del suo talento. Alla fine degli anni Cinquanta, subito dopo il fallimento del ‘progetto islandese’, Musorgskij si cimentò nell’adattamento musicale della tragedia greca e compose la musica per l’*Edipo* [*Edipo Re*] di Sofocle (la traduzione russa di Šestakov era stata pubblicata nel 1852 su “Propilei”¹⁰)¹¹. Ma anche quest’opera fu ben lungi dall’essere completata dal compositore. Purtroppo, anche quei pochi brani numerati scritti da Musorgskij non sono ancora stati ritrovati, e forse sono andati perduti per sempre. Ne è sopravvissuto solo un coro popolare — eccellente nella parte musicale — che precede l’apparizione di Edipo presso il tempio delle Eumenidi¹². Dedicato a Balakirev, questo coro è il primo lavoro serio di Musorgskij in stile operistico, e fu anche la prima esperienza operistica di Musorgskij eseguita in un concerto pubblico (da Konstantin Ljadov, nel 1861). Appare ancora più strano che, poco dopo aver composto un’opera splendida (poi pubblicata nella revisione di Rimskij-Korsakov), Musorgskij trasferisse integralmente la musica del coro nell’opera successiva, *Salambô*, e poi in *Mlada*, tentando infine di trasformare il coro greco in uno Piccolo-Russo¹³, e di riutilizzare l’*Edipo* per il terzo atto della *Fiera di Soročincy*. Come poteva Musorgskij, che già a metà degli anni Sessanta aveva cominciato a mostrare una chiara tendenza al realismo, accettare simili ricollocamenti? A questa domanda del tutto legittima

si può rispondere con le seguenti considerazioni.

La musica di *Edipo* è ricca di profili diatonici¹⁴, è semplice e chiara nell’armonia e nella fattura. Una musica del genere deve essere necessariamente cantata da un popolo in scena¹⁵. Ma quale popolo? La musica non dà una risposta precisa a questa domanda. Musorgskij non ha evidenziato alcuna peculiarità musicale o etnografica. Per questo il suo *Edipo* è plausibile ugualmente sia in Grecia che a Cartagine. Ma si può dare nella slava *Mlada* o in un contesto di case intonacate d’argilla della Piccola Russia, peraltro nel periodo più ‘realista’ della biografia musicale di Musorgskij? No, non è possibile, anzi non si sarebbe potuto dare se Musorgskij, all’apice del suo genio musicale, fosse stato davvero quell’adepto radicale della dottrina della verità nei suoni, quale molti ancora oggi lo presentano. Ma proprio questi continui trasferimenti di musica da *Edipo* a *Salambô*, da *Salambô* a *Mlada*, da *Mlada* alla *Fiera di Soročincy*, questa indubbia somiglianza musicale tra Stepan (nel *Matrimonio*) e Varlaam (nel *Boris*), questi prestiti dei ‘momenti musicali idealistici’ da *Salambô* al *Boris*, e molte altre trasformazioni altrettanto inaspettate — e, a prima vista, particolarmente bizzarre — cui Musorgskij sottoponeva le sue composizioni continuamente, tutto ciò non testimonia forse che il nostro compositore ha, in sostanza, sempre sentito la propria musica in modo molto più idealistico (e quindi ne ha disposto molto più liberamente) di quanto non pensasse e scrivesse, e di quanto non pensasse dell’opera di Musorgskij la maggior parte dei suoi più recenti critici? Per quanto riguarda i fondamenti puramente musicali in base ai quali Musorgskij riteneva possibile rivestire le sue sacerdotesse cartaginesi di costumi e monili della Piccola Russia, basta fare riferimento ancora una volta al carattere del tutto ‘neutro’ della musica di *Edipo*. Nell’*Edipo* non c’è alcun colorito greco, né africano, né slavo, né di altro tipo particolare, e quindi l’astratto popolo idealizzato di Musorgskij dal punto di vista musicale è ugualmente plausibile non solo in Grecia e a Cartagine, ma anche nelle terre degli Slavi.

¹⁰ La rivista culturale “Propilei: sbornik statej po klassičeskoj drevnosti” [Propilei: raccolta di articoli sull’antichità classica] era stata fondata nel 1851 da Konstantin N. Leont’ev (1831-1891). In particolare, la traduzione dal greco di Šestakov uscì nel secondo numero della rivista (1852) [N.d.T.].

¹¹ In realtà la letteratura secondaria pone l’abbozzo musorgskiano in relazione con la tragedia *Edip v Afīnach* [Edipo ad Atene] di Vladislav Ozerov (1769-1816), uscita nel 1804 [N.d.C.].

¹² Si intende il brano “Scena nel tempio: coro del popolo”, che successivamente sarebbe stato rielaborato dal compositore per diventare il “Coro delle sacerdotesse e dei soldati” di *Salambô* (cfr. più avanti nel testo). Originale e successiva rielaborazione furono in seguito orchestrati da Rimskij-Korsakov [N.d.C.].

¹³ Secondo l’uso del tempo, Karatygin usa il termine ‘Malorossiiskij’ (con o senza maiuscola) per intendere ‘ucraino’, senza connotazioni negative o riduttive [N.d.T.].

¹⁴ ‘Diatoničeskie oboroty’ nell’originale [N.d.T.].

¹⁵ ‘Opernyj narod’ nell’originale [N.d.T.].

Non ci spingeremo troppo oltre in questa ‘giustificazione’ della personalità musicale di Musorgskij, e diremo anche due parole in difesa del suo realismo. Dopotutto, una musica impersonale, priva di colorito, di stampo generalmente europeo può adattarsi più o meno a qualsiasi soggetto, a qualsiasi situazione, ma si adatterà mai completamente ad alcuno di essi? E non è forse proprio per questo che Musorgskij mise da parte *Edipo* e *Salambô*, perché si sentiva incapace di rendere musicalmente il colorito locale di paesi stranieri, a lui sconosciuti, e trovava la propria musica esotica fin troppo internazionale? Una volta, alla domanda del signor Kompanejskij¹⁶ sul perché Musorgskij avesse perso interesse per *Salambô*, il compositore rispose così: “Sarebbe stato senza scopo. Che bella Cartagine ne sarebbe uscita!”¹⁷. Sono parole che sembrano confermare l’ipotesi fatta sulle ragioni del raffreddamento di Musorgskij nei confronti del soggetto orientale. E se è così — se l’autore lasciò la bella musica, a tratti anche ricca di dettagli realistici di vario tipo, in una forma incompiuta, abbozzata, solo perché non vi scorgeva un’espressione sufficientemente chiara dello stile dell’epoca e della cultura rappresentata — ciò non testimonia forse ancora una volta la straordinaria lucidità e l’ampiezza di vedute di Musorgskij in materia di ‘realismo’ musicale?

Passiamo però alla più curiosa e alla più importante — in senso storico e biografico — delle composizioni di tutto il primo periodo dell’attività di Musorgskij, l’opera incompiuta e, a eccezione di un coro, inedita: *Salambô*¹⁸. Al momento della composizione di *Salambô*, Musorgskij era già cresciuto notevolmente

come musicista e artista. Ancora poco esperto nelle tecniche compositive, grazie al naturale enorme talento musicale e al costante contatto con i maggiori compositori russi, era tuttavia riuscito più o meno a orientarsi nelle forme musicali, nei fondamenti della grammatica musicale e nella disposizione generale del materiale musicale e drammatico. Ecco perché la musica di *Salambô* è in molte sue parti di interesse non solo storico e biografico, ma anche schiettamente musicale. Non conosciamo il libretto completo di *Salambô*, sempre che esso sia stato compilato integralmente da Musorgskij a partire dal romanzo di Flaubert¹⁹. Ma già *a priori* si può dire che sviluppare un libretto coerente e uno scenario accurato a partire dal testo del romanzo non era un compito facile. L’intero straordinario romanzo presenta una serie di episodi sorprendentemente vividi e ben delineati, tratti dall’epoca della dura guerra di Cartagine contro le selvagge tribù africane insorte al suo dominio. Su questo sfondo prevalentemente ‘bellico’ emergono con chiarezza alcune figure individuali. In primo piano c’è la bellissima figlia di Amilcare, dapprima pura e gentile principessa orientale che langue per l’inspiegabile desiderio di conoscere il fascino segreto dell’Afrodite orientale, Tanit-Rabbetna, poi coraggiosa eroina del popolo, che senza tema s’introduce nel campo nemico per restituire a Cartagine il velo sacro di Tanit (lo *zaimf*), oltraggiosamente rubato dal condottiero libico Matho. Alla figura della principessa cartaginese si contrappone vividamente quella di Matho, di lei innamorato, capo delle legioni libiche, uomo energico, coraggioso e vendicativo. Accanto a Matho, sia in Flaubert che in Musorgskij si trova l’astuto e malizioso Spendio, un tempo schiavo dei cartaginesi, che Matho liberò dalla prigione durante un’orgia nel giardino di Amilcare, e che da allora segue come un’ombra il proprio liberatore in tutte le sue sangui-

¹⁶ Nikolaj Ivanovič Kompanejskij (1848-1910), saggista e compositore di musica sacra, amico di Musorgskij, Dargomyžskij e Serov, oltre che del celebre basso Osip Petrov, di cui pubblicò una biografia nel 1903 [N.d.C.].

¹⁷ J. K. Leyda — S. Bertensson, *The Musorgsky Reader*, New York 1947, p. 67 [N.d.C.].

¹⁸ L’opera è tratta dall’omonimo romanzo di Gustave Flaubert, uscito in traduzione russa sulle “Otečestvennye zapiski” nel 1863 (nn. 6-7). L’ispirazione dovette giungere a Musorgskij a partire da una lettura collettiva dell’opera in un circolo di intellettuali che oltre al compositore riuniva Nikolaj Levašov, Nikolaj Lobkovskij e i tre fratelli Viačeslav, Leonid e Pëtr Loginov. Cfr. R. Tedeschi, *I figli di Boris, L’opera russa da Glinka a Šostakovič*, Torino 1990 [N.d.C.]. In questa traduzione, i passi dal romanzo e i nomi dei personaggi sono tratti da G. Flaubert, *Salambô*, trad. it. di T. Cremisi, in *Opere (1838-1862)*, a cura di G. Bogliolo, Milano 2006 [N.d.T.].

¹⁹ Come fu nel più celebre caso del *Boris Godunov*, Musorgskij usava scrivere da sé i testi verbali delle proprie opere, quando non tentò — come per *Il matrimonio* — di musicare direttamente la fonte letteraria del soggetto. Questa scelta rifletteva la volontà di distanziarsi programmaticamente dalla pratica librettistica tradizionale, che nell’ottica dei compositori della *mogučaja kučka* [mucchietto possente] li avrebbe necessariamente risucchiati verso le ‘solite forme’, a loro avviso abusate e non più credibili, dell’opera italiana [N.d.C.].

nose azioni militari, fino a che non viene crocifisso per volere di Amilcare. Nelle scene dell'opera di Musorgskij giunte sino a noi mancano altri importanti personaggi del dramma cartaginese, come Amilcare, valoroso condottiero delle truppe cartaginesi, il nubiano Narr'Havas, che nel momento più critico tradisce la causa della rivolta assicurando così la vittoria a Cartagine, e alcuni altri. Ma Musorgskij non ha tralasciato il personaggio più importante per Flaubert: la folla. La folla è tratteggiata da Musorgskij con una maestria che fa già presagire il futuro creatore della scena presso Kromy²⁰. E chissà, forse non furono solo il vivace colorito dell'intero romanzo di Flaubert, ma anche la concentrazione di tutte le principali peripezie in scene di massa, lo sviluppo dell'azione prevalentemente in mezzo alla folla, alla 'melma umana', a questa 'forza arcana' africana, ad attirare l'attenzione di Musorgskij sul soggetto di *Salambô*, in quanto esso rispondeva al peculiare 'democratismo estetico'²¹ che stava nascendo nel compositore.

L'opera *Salambô*, poi ribattezzata da Musorgskij *Liviec* [Il Libico] (in ragione della nazionalità del protagonista), pare esser stata concepita dall'autore in quattro atti. Il primo atto (o primo quadro dell'atto) doveva aprirsi con la stessa scena del romanzo di Flaubert, quella del banchetto di mercenari cartaginesi nei giardini di Amilcare. Fino a poco tempo fa non c'erano testimonianze di questa scena, anche se la Biblioteca pubblica²² conserva da molto tempo un curioso frammento di un pezzo in stile orientale, sul quale a lato è vergato a matita verde "Salambô", mentre in cima si trova scritto, per mano di Musorgskij: "Un giovane delle Baleari canta seduto su una botte, con (piccoli – barrato) piattini metallici in ma-

no e si dondola". Alla decima battuta c'è una curiosa annotazione a matita: "Scriverò una sinfonia". Alla sedicesima battuta il manoscritto si interrompe, c'è scritto "e così via", firmato "Modest Musorgskij", e non ci sono altre indicazioni, né riferimenti cronologici; manca la parte vocale. Si può solo supporre che questo frammento si riferisca alla prima scena dell'opera.

Un nuovo manoscritto di Musorgskij, recentemente ritrovato a Parigi e intitolato *Junye gody* [Anni di gioventù], ha pienamente confermato tale ipotesi²³. Tra i singoli canti contenuti nel prezioso manoscritto si ritrova, tra altro (degli altri nuovi canti di Musorgskij parlerò più avanti), il canto del Baleario nella sua interezza, con indicate la sua collocazione nell'opera (nella scena del banchetto nei giardini di Amilcare) e la data esatta: "Novaja Derevnja, agosto 1864". Purtroppo questo canto non è ancora stato pubblicato, e a Pietroburgo non abbiamo una copia del manoscritto originale, perciò la caratterizzazione musicale del canto del Baleario dovrà limitarsi per il momento alla recensione del francese Laloy, noto conoscitore della musica russa, che del canto scrive quanto segue: "Le morceau entier nous est rendu aujourd'hui: il est de caractère oriental, sans recherche de couleur ni affectation de chromatisme à la façon de Rimski-Korsakov, mais par le rude emportement de la volupté"²⁴.

Purtroppo non sappiamo come Musorgskij avesse distribuito il materiale drammatico nel primo atto. Con ogni probabilità, era proprio nel primo atto, nel bel mezzo dell'ebbra orgia dei violenti mercenari cartaginesi, che Salambô avrebbe dovuto fare la prima apparizione, con il celebre canto sulle avventure di

²⁰ Qui e più avanti Karatygin si riferisce all'ultima scena del *Boris Godunov* nella sua seconda redazione, che data 1872, inaugurata al teatro Mariinskij nel 1874. La scena mostra una rivolta popolare nella quale la folla si scaglia contro alcuni rappresentanti del Clero gesuita (Lavickij e Černikovskij), per poi apprestarsi a inneggiare all'Impostore che ha assunto le vesti dello *zarevič* Dimitrij [N.d.C.].

²¹ 'Ėstetičeskij demokratizm' nell'originale [N.d.T.].

²² Oggi 'Biblioteca nazionale russa', ha cambiato diversi nomi nel corso della storia: dall'anno della sua fondazione nel 1795 fino al 1917 era chiamata 'Biblioteca pubblica imperiale', poi, fino 1925 il suo nome è stato 'Biblioteca pubblica russa', per poi essere ribattezzata 'Biblioteca statale pubblica Saltykov-Ščedrin' fino al 1992, anno in cui le è stato dato il nome attuale [N.d.T.].

²³ *Junye gody* [Anni di gioventù] è una raccolta di diciotto liriche da camera sparse composte negli anni 1857-1866 circa, il cui manoscritto – evidentemente compilato in vista di una pubblicazione – fu ritrovato da Charles Malherbe (1853-1911) e Louis Laloy (1874-1944) e annunciato in un articolo pubblicato nel 1909 sul "Bulletin français de la Société internationale de musique". Mentre in vita il compositore riuscì a pubblicare singolarmente quattro delle liriche, la pubblicazione della raccolta avvenne postuma. Per la prima edizione cfr. M. Musorgskij, *Junye gody, Sbornik romansov i pesen dlja golosa s fortepiano*, a cura di P. Lamm, Moskva 1931. Il brano in questione si trova alle pp. 122-129 [N.d.C.].

²⁴ Cfr. Ch. Malherbe – L. Laloy, *Douze mélodies inédites de Moussorgski*, "Bulletin français de la Société internationale de musique", 1909, I, pp. 421-429 [N.d.C.].

Melqart, la sua scalata ai monti dell'Ersifonia, il viaggio a Tartesso, la guerra con il mostruoso Masisabal a causa della regina dei serpenti. Che meraviglia perla musicale avrebbe creato Musorgskij con questo canto, tale da conquistare immediatamente il cuore di Matho e legare una volta per tutte la sua anima al cuore della figlia di Amilcare con i fili invisibili di un destino tragico! E che peccato che Musorgskij non abbia mai composto questo canto!

Del secondo atto dell'opera è rimasto molto più materiale musicale. Alla Biblioteca pubblica imperiale è conservata l'intera metà di questo atto. Come i due quadri successivi ivi conservati, il manoscritto del secondo atto è un quaderno non troppo spesso, rilegato con cura (in calicò marrone, zigrinato), di qualità piuttosto scadente e con carta musica di formato longitudinale vergata nella caratteristica grafia di Musorgskij, decisa e accurata. Il tutto risente dell'approccio meticoloso e persino pedante di Musorgskij al proprio lavoro: il manoscritto è intitolato, firmato e datato con precisione (alla fine è presente un'annotazione: "15 dicembre 1863, San Pietroburgo. Modest Musorgskij") e abbondantemente corredato di ogni sorta di indicazioni sceniche. All'epoca della sua composizione, questo quadro era il primo dei tre in ordine cronologico a essere sopravvissuto nella sua interezza. L'azione si svolge nel tempio di Tanit. "Salambô è sola sul gradino superiore del catafalco". Rivolge un'ardente preghiera alla dea: "Tanit, a te mi rivolgo con una tenera e accorata supplica! Riversa il tuo raggio divino, o gentile Tanit, sulla mia anima dolente, e riaccendi in essa il fuoco dell'amore sacro, ricacciando dal mio cuore i terribili fantasmi della folla!" La musica di questa scena rientra fra le migliori pagine di *Salambô*. La scena si apre con una bella figurazione di trilli e arpeggi sugli accordi di mi bemolle maggiore e si bemolle maggiore. Per disegno melodico, questi passaggi figurativi, interrotti da una frase di straordinaria plasticità e profondità musicale cantata da Salambô ("S'è dileguata delle nubi la fuggitiva schiera") su armonie fisse molto interessanti, ricordano un poco la figurazione usata da Musorgskij nella scena della morte di Boris (sulle parole: "Forze celesti! Guardiani del

trono celeste!..."²⁵). Ma ecco che "appare la luna", la musica passa improvvisamente a si maggiore, e inizia un canto con accompagnamento chiaramente pensato in gran parte per la combinazione di un'arpa con due flauti (questi ultimi sono esplicitamente indicati dall'autore nello spartito). Più avanti c'è una nuova modulazione a la bemolle maggiore. L'autore si mantiene quasi costantemente nel registro acuto, concedendo solo di rado l'ingresso improvviso — e quindi, nonostante la semplicità dell'armonia, particolarmente impressionante — di accordi al grave.

In generale, si possono muovere molte obiezioni agli aspetti tecnici di questa musica, all'indubbia spigolosità di certi momenti melodici e armonici, ma allo stesso tempo non si può non vedere che già in questa pagina della sua opera giovanile Musorgskij riusciva facilmente a trovare effetti che all'epoca probabilmente apparivano terribilmente 'rivoluzionari' e del tutto proibiti (ad esempio, i passaggi con triadi parallele, il cosiddetto 'colpo sullo scudo'), ma che oggi sono entrati pienamente nell'uso musicale comune, soprattutto nei momenti 'decorativi'.

Se la 'preghiera' di Salambô, che racchiude in sé non poca pregiata musica e coerenza di tono, è tuttavia priva di un colorito orientale specifico, invece per la scena del rituale, durante la quale Salambô "si prostra davanti alla statua di Tanit", davanti al sacro Loto, e "sparge fiori" in dono alla dea (scale diatoniche rapide), si deve dire il contrario. Questa 'musica fuori scena' (per 'piccola orchestra') forse è un po' inferiore alla 'preghiera' in termini di qualità, ma il rituale è pervaso da indubbio esotismo nelle sue basi armoniche e melodiche, e per di più suona magnificamente al pianoforte.

Alla scena del rituale segue la conclusione della preghiera di Salambô. Lei "si corica", e si addormenta sulle parole "Accogliami, accogliami! Vengo a te, Tanit... a te... vengo". La musica straordinaria di questa seconda metà della preghiera, con lievi modifiche (soprattutto nella parte vocale), fu in se-

²⁵ Qui e più oltre le traduzioni dei versi del *Boris Godunov* sono tratte da M. Musorgskij, *Boris Godunov: dramma musicale popolare in un prologo e quattro atti da Puškin e Karamzin*, trad. it. P. Faggioni e J. Semkow, Milano 2000 [N.d.T.].

guito ripresa da Musorgskij nella scena della morte di Boris (“Con ali luminose”). Questo spostamento — o meglio, la sua completa naturalezza — di certo non avvalorava le teorie secondo cui il progresso dell’arte musicale consisterebbe nello sviluppo quanto più possibile completo e dettagliato degli elementi espressivi e descrittivi nella musica. Ma questo stesso spostamento dimostra con assoluta chiarezza che Musorgskij non fu un fanatico del realismo nemmeno nel periodo più realista della sua produzione, quello della creazione del *Boris Godunov*. Per quanto riguarda invece l’assolutamente legittima esigenza della nota coerenza tra il carattere generale della musica e la situazione scenica che essa ‘rappresenta’²⁶ (più precisamente: l’esigenza che manchi un’evidente incoerenza tra i due), sotto questo aspetto Musorgskij non è mai andato oltre i limiti del gusto artistico. Invero, la musica più apertamente orientale del rituale non è confluita nel *Boris*! D’altra parte, la preghiera della principessa cartaginese che si addormenta, calma nel carattere e internazionale nel colorito, aveva pieno diritto di essere trasformata — come in effetti è avvenuto — senza la minima forzatura, nella preghiera dello zar russo morente.

Dopo che Salambô si è addormentata, la scena si riempie a poco a poco di sacerdotesse che cantano un inno a Tanit. Musicalmente, questo grande coro in fa diesis maggiore è notevolmente inferiore alla scena precedente. L’accompagnamento è costituito da una rete molto complessa (e perciò molto ‘confusamente’ orchestrata) di figurazioni incrociate e sovrapposte. Lo spartito di Musorgskij assume un aspetto molto complesso e a tratti dà persino l’impressione di un abbozzo di partitura d’orchestra, punteggiato da varie annotazioni strumentali: “arpe”, “viole”, “fiati”, “tromboni”, “campanelli”, “pianoforte in orchestra”, e simili. Tuttavia, dal punto di vista melodico e armonico, questo coro è poco interessante, fatta eccezione per alcune belle frasi isolate che in seguito passeranno in bocca all’Impostore (“con tutta la forza della passione”, nella scena alla fontana). Inoltre, in questo coro ci è un’incongruenza con il testo: la musica è piuttosto neutra

dal punto di vista etnografico²⁷, mentre il testo, purtroppo, presenta i tratti specifici dello stile russo²⁸ “Risveglia i fiori addormentati e con essi colora le foglie, poi disseta l’ape operosa con rugiada miellata, e lascia cadere tra le foglie gocce fresche per le farfalle spensierate”. Delle sacerdotesse di Tanit che cantano di un’“ape operosa” e di “farfalle spensierate”! Non sarà forse proprio a questo episodio che alludeva lo stesso Musorgskij quando disse: “che bella Cartagine ne sarebbe uscita!”

Concludendo il loro inno, le sacerdotesse, come Salambô, sprofondano nel sonno. In quel momento, Matho e Spendio si avvicinano furtivamente alla statua della dea. Matho strappa a Tanit il sacro *zaimf* e si rivolge a Salambô con parole appassionate ed estatiche. Ella si sveglia e, notando lo *zaimf* nelle mani di Matho, getta una maledizione su di lui. Il suo grido sveglia le sacerdotesse addormentate; dalla città accorrono cittadini, soldati, donne. Tutti invocano vendetta e maledicono l’audace profanatore dello *zaimf*. Nel frattempo, Matho e Spendio fuggono atterriti dal tempio. La musica di questa scena drammatica è piena di movimento, splendore e forza, e dal punto di vista del tematismo²⁹ presenta un interesse notevole; inoltre a ogni passo troviamo conferma delle riflessioni precedenti sulla straordinaria comprensione che Musorgskij dimostrava nei confronti del carattere generale della musica, e sull’artificialità del suo presunto estremo realismo. Così, le prime frasi d’amore di Matho (“Divine melodie meravigliose”) si trasformano poi nei discorsi esaltati del Falso Dimitrij (“Tu ferisci il mio cuore, crudele Marina”). Ancora più interessante è il motivo musicale sul quale Matho e Spendio si avvicinano allo *zaimf*: è esattamente il motivo caratteristico che Rimskij-Korsakov avrebbe utilizzato (in forma appena modificata) nel suo *Zolotoj petušok* [Il gallo d’oro, prima rappresentazione: 1909] (la ‘melodia di Musorgskij’ nelle danze del secondo atto).

Non vi sono dubbi sul legame di strettissima affinità tra questa figura di quattro note (fa diesis-sol-fa diesis-re) e quella che appare nel quadro successivo,

²⁷ ‘Bezrazlična v smysle etnografičeskogo stilja’ nell’originale [N.d.T.].

²⁸ ‘Čerty russkogo stilja’ nell’originale [N.d.T.].

²⁹ Qui e più avanti nell’originale: ‘tematizm’ [N.d.T.].

²⁶ ‘Iljustriruemoje sceničeskoe položenie’ nell’originale [N.d.T.].

durante l'inno a Moloch. Solo che qui è melodicamente ampliata e, nella sua ripetizione, presentata al rovescio; da questa deriva direttamente la melodia della marcia trionfale che accompagna l'entrata del Falso Dimitrij [l'Impostore] nella scena presso Kromy.

Non meno interessante, per il suo contenuto melodico, il successivo duetto tra Salambô e Matho (con pertichini di Spendio). Da principio questo duetto è costruito sul motivo che Musorgskij aveva elaborato nel 'coro dei Libici' (oggi perduto e di incerta collocazione all'interno dell'opera)³⁰. Si sa, tuttavia, che quel coro fu successivamente completato (di una parte centrale) dall'autore, e rielaborato nel noto coro *Iisus Navin* [Giosuè]³¹. Questo tema principale dell'*Iisus Navin* domina la prima parte del duetto, ma più avanti, dopo le maledizioni di Salambô — che poi si trasformeranno nelle grida insurrezionali della plebaglia russa ("Forza! Alla forza! Alla morte!") della scena presso Kromy) — il tema del coro 'ebraico', con minime modifiche melodiche ma con l'aggiunta di armonie caratteristiche, si trasforma nella musica sulla quale la suddetta plebaglia lancia Lavickij e Černikovskij. Sorprende la semplicità di mezzi con la quale Musorgskij sia riuscito, in sostanza, a trasformare una melodia apparentemente connotata in senso esotico in una più o meno russa. Questa russificazione³², in ogni caso, è così evidente che il trasferimento della musica del duetto alla scena presso Kromy ha portato a un indubbio vantaggio, in termini di una ben maggiore coerenza tra lo stile mu-

sicale e la situazione scenica. La fine del duetto, che conduce direttamente al coro finale, si basa su un tentativo, ingegnosamente concepito, ma purtroppo mal riuscito, di contrappunto tra due motivi: il motivo del *Giosuè* e quello marziale di Matho-Moloch menzionato prima. Quanto al bellissimo coro del popolo cartaginese in tumulto, come già detto, esso è stato preso in prestito dal coro per l'*Edipo*.

Per chiudere questa breve disamina del secondo atto, non si può non menzionare che, oltre a certe imperfezioni tecnico-musicali, queste scene nel tempio di Tanit — nel complesso comunque straordinariamente talentuose — soffrono anche di evidenti carenze 'storiche'. Musorgskij ha sostituito i sacerdoti di Flaubert con delle sacerdotesse, ha permesso a una donna — per quanto figlia di un celebre condottiero — di essere la custode del sacro *zaimf*. Nel libretto vi sono anche molte altre inesattezze archeologiche. Tutti questi sono, naturalmente, dettagli, e forse Musorgskij non li notò nemmeno, o meglio, se li notò, vi fece buon viso. Ma ciò che notò sicuramente è che, nel complesso, nello stile generale della musica, del testo, del soggetto³³, ci si doveva accontentare continuamente di considerazioni generiche, agire alla cieca, a tentoni. A questa approssimazione e indifferenza verso lo stile drammatico-musicale generale, Musorgskij non riuscì a fare buon viso; per questo lasciò incompiuta un'opera alla quale inizialmente si era dedicato con tanto entusiasmo.

Passo al terzo atto dell'opera. Di questo atto Musorgskij ha scritto solo il primo quadro, in successione diretta con il precedente. Il primo quadro del terzo atto è datato così: dopo l'inno a Moloch è indicato "23 luglio 1864, Novaja Derevnja"; alla fine del quadro vi è l'annotazione "10 novembre 1864, San Pietroburgo". Per concentrare in un unico episodio tutta la forza del dramma musicale e scenico, in questo quadro Musorgskij unisce il sanguinoso sacrificio a Moloch — mezzo estremo a cui ricorrono i Cartaginesi per salvarsi dai nemici che li assediano da ogni lato — alla decisione di Salambô di recarsi all'accampamento dei Libici con l'intento di penetrare nella tenda di Matho e recuperare lo *zaimf*, il cui furto, secondo il popolo, avrebbe attirato l'ira de-

³⁰ A questo coro Musorgskij accenna in diverse sue lettere. Si veda, ad esempio, la lettera a Balakirev del 20 aprile 1866, nella quale il compositore gli fa confida: "ho voglia di [...] mostrarvi una nuova cosetta (*Canto di guerra dei Libici* [*Boevaja pen' Livijcev*]) della mia *Salammô*, un coro maschile sul tema a voi noto con una variante a *la Georgienne*", trad. it. di S. Bernardini e F. Malcovati in M. Musorgskij, *Musica e verità nell'epistolario commentato da A. N. Rimskij-Korsakov*, Milano 1981, p. 91 [N.d.C.].

³¹ Cfr. M. Musorgskij, *Iisus Navin, chor* [Giosuè, coro], a cura di N. Rimskij-Korsakov, Sankt-Peterburg [1883]. Anche a questo coro il compositore accenna almeno in una lettera, indirizzata a Dmitrij Stasov (fratello del critico Vladimir, 1828-1918) il 14/15 giugno 1877: "mi son messo a scrivere il coro ebraico *Giosuè* [*Iisus Navin*] [...]. Alla fine di giugno avrò messo a punto il quadro macabro [*Notte sul Monte Calvo*] e forse anche il *Giosuè* [*Iisus Navin*], per quell'epoca, riuscirà a trionfare dei suoi nemici di Canaan onde presentarsi anch'esso al vostro giudizio [...]", M. Musorgskij, *Musica e verità*, op. cit., p. 363 [N.d.C.].

³² 'Russifikacija' nell'originale [N.d.T.].

³³ 'Scenarij' nell'originale [N.d.T.].

gli dei sulla città (in Flaubert, invece, il sacrificio a Moloch avviene dopo che Salambô ha restituito lo *zaimf* a Cartagine).

La musica di questo quadro è piuttosto complessa e molto decorativa. Purtroppo, proprio a causa di questa complessità, qui si avverte costantemente la mancanza di una solida preparazione musicale da parte di Musorgskij. Il quadro si apre sin da subito con grandi scene corali. Il discorso del sommo sacerdote Aminachar è molto incisivo, ma anche questa volta musicalmente privo di carattere nazionale³⁴. I temi principali dei sacerdoti hanno fornito in seguito il materiale di base per lo splendido *Adagio* (in la bemolle minore) nel monologo dello zar Boris. Della base tematica del grandioso inno a Moloch si è già detto sopra. L'eccitazione del popolo e l'energia complessiva della musica crescono sempre più. I sacerdoti si rivolgono con una preghiera frenetica a Moloch; i bambini — che stanno per essere gettati nel ventre infuocato dell'idolo di bronzo — si congelano dalla vita; le donne piangono. E quest'atmosfera terribile, tutta intrisa di paura di morte, di sete di espiatione cruenta, di estasi religiosa e “voluttà mistica” (espressione di Flaubert), si fa ancora più densa quando l'idolo si fa di un rosso incandescente, quando i riflessi del fuoco si posano sui cavalli di bronzo di Eshmun, quando lo stesso cielo, in risposta alle grida disperate della folla, si scatena in un furioso uragano. Questo uragano, come punto culminante della tensione drammatica, rappresenta anche musicalmente il vertice dell'intera composizione. Qui Musorgskij raggiunge una forza naturale e una vividezza straordinarie, ma, sfortunatamente, proprio in questo punto, forse più che in altre parti della sua composizione, l'autore rivela tutti i vizi della propria tecnica. Le idee musicali sono poco sviluppate, la forma generale è assai indefinita, la conduzione delle voci risulta arzigogolata. Eppure, da un'adequata revisione — o meglio, da un significativo riconfezionamento a partire dal materiale di Musorgskij — potrebbe nascere una pagina eccellente e potente di musica operistico-sinfonica, forse addirittura capace di competere con la geniale *Noč' na Lysoj gore* [Notte sul Monte Calvo], che poi ‘in fin dei conti’

non è stata tanto composta da Musorgskij stesso, quanto assemblata da Rimskij-Korsakov a partire dai suoi abbozzi. Il confronto con la *Notte* si impone ancor più in questo caso, poiché emerge, in generale, una chiara analogia tematica tra il suddetto poema sinfonico (nella sua redazione finale, come intermezzo per *La fiera di Soročincy*) e la conclusione del quadro di *Salambô* che abbiamo analizzato. Nella musica che accompagna la decisione patriottica di Salambô (“Andrò nel campo dei Libici”), ricompare il motivo di Matho, e proprio alla fine del quadro, con grandissimo stupore, incontriamo la melodia del noto *Intermezzo in modo classico*³⁵, composto da Musorgskij già nel 1861. Tale tematismo si potrebbe forse attribuire a una pura coincidenza. In generale, ciò che colpisce maggiormente in questo, come anche negli altri quadri di *Salambô*, è la continuità, l'assenza di numeri operistici³⁶. La musica scorre in un flusso vario ma ininterrotto. I collegamenti tra i momenti solistici e corali non sono ancora sempre sicuri e artisticamente ben strutturati, ma non vi è mai traccia di cadenze brusche, introduzioni scialbe, o musica fiacca e pedantesca: quella musica che in molti compositori, anche relativamente recenti, riempie i passaggi da un'aria a un ensemble o a un coro, o simili. In questo senso, il Musorgskij-autore di *Salambô* deve essere riconosciuto come il primo pioniere del dramma musicale russo³⁷.

Del quarto e, di conseguenza, ultimo atto ci è giunto l'intero primo quadro (il libretto è datato: “ottobre 1863, San Pietroburgo”; fine della composizione della musica “26 novembre 1864, San Pietroburgo”) e parte del secondo quadro, ossia l'unico frammento pubblicato dell'opera di Musorgskij, noto coro femminile, la cui deliziosa musica è permeata di un vivido colorito orientale (nel 1883, il coro fu revisionato e orchestrato da Rimskij-Korsakov). Sul manoscritto³⁸ di questo coro c'è un'annotazione dell'autore: “Le sacerdotesse consolano Salam-

³⁵ In italiano nell'originale [N.d.T.].

³⁶ ‘Splošnost’, otsutstvie opernykh numerov nell'originale [N.d.T.].

³⁷ ‘Russkaja ‘muzykal’naja drama’ nell'originale [N.d.T.].

³⁸ Attualmente il manoscritto di questo coro appartiene a Vasilij Jastrebcov [1866-1934], al quale offro la mia profonda gratitudine per il permesso di fotografarlo per il facsimile di Musorgskij allegato a questo articolo [cfr. [allegato](#)] [N.d.A.].

³⁴ ‘Vnenacional’nyj po muzyke’ nell'originale [N.d.T.].

bô e la vestono con abiti nuziali” (l’opera, evidentemente, avrebbe dovuto concludersi con la morte improvvisa di Salambô durante il suo matrimonio con Narr’Havas). Data: “Piter, 8 febbraio 1866”.

Il primo e principale quadro dell’ultimo atto è interamente dedicato al destino dello sventurato Libico. Cartagine ha sconfitto i barbari e Amilcare celebrerà la propria vittoria con migliaia di esecuzioni. Matho, in catene, è stato fatto prigioniero e maledice il ‘vile traditore’ Narr’Havas, maledice il suo amore per Salambô, ed è in attesa di terribili torture e una morte crudele. Il monologo in cui Matho riversa le sue emozioni travolgenti (“Morirò solo”, versi di Poležaev³⁹) è stato scritto da Musorgskij con una straordinaria forza drammatica, e contiene non poca musica rimasta inutilizzata sia nel *Boris* sia in altre composizioni. Tuttavia, qua e là si insinuano motivi tratti dalla riunione della Duma dei boiardi, e sulle parole “Vile traditore! Sotto il mio piede, come un verme schifoso ti rotolavi” appare il notevole motivo della paura di Boris (“Gli occhi brillano”⁴⁰). Si capisce, poiché il contenuto emotivo dei momenti messi a confronto coincide quasi del tutto: che venga dalla mano del boia o da una tragedia interiore, in entrambi i casi si tratta del terrore per una morte inevitabile. È inoltre interessante notare che nel mezzo del monologo di Matho compare di nuovo, senza un motivo apparente (sia pure in modo episodico), la melodia dell’*Intermezzo*. Entrano i sacerdoti, i pentarchi, Aminachar e inizia... la riunione della Duma dei boiardi del *Boris*. La musica è molto bella e abbastanza sviluppata, ma non si può non riconoscere che in termini di stile è molto più calzante nel *Boris*. I quattro pentarchi leggono dalle loro tavolette rosse la sentenza di morte per il Libico, e poi le distruggono. In Flaubert, Matho muore, lacero e insanguinato, nel tragitto dalla prigione al luogo dell’esecuzione. Lancia un ultimo sguardo a Salambô, che vuole assistere all’esecuzione, e muore per strada, in mezzo alla via. Il sacerdote Shahabarim si avvicina al cadavere con un coltello in mano. “Con

un colpo solo aprì il petto di Matho, ne strappò via il cuore, lo mise sul cucchiaino: così Shahabarim, alzando il braccio, lo offrì al sole”. È probabile che questi orribili detti di Flaubert abbiano portato Musorgskij all’idea di utilizzare i famosi versi di Majkov (dalla leggenda sulla Cattedrale di Costanza⁴¹) per il testo della condanna:

Strappare il cuore, fonte del male,
e darlo in pasto ai cani immondi;
e la lingua, quale strumento del male,
offrirla in beccata ai corvi impuri.

Il corpo stesso darlo alle fiamme,
dopo averlo maledetto tre volte!
E le sue ceneri maledette
disperderle ai quattro venti...

Ma non è forse simile alla condanna del Falso Dimitrij? Anche lì vi sono i corvi, accompagnati nella musica dalle stesse acciacature. In entrambi i casi v’è la triplice maledizione, la dispersione delle ceneri al vento, e perciò anche la musica è simile. Ma attraverso la mediazione di associazioni verbali e musicali, che incredibile mascherata letterario-musicale-storica si ottiene! Dal barbaro-libico a Jan Hus, e da quest’ultimo al Falso Dimitrij.

* * *

L’analisi di *Salambô* è conclusa. A quali conclusioni generali ci conduce? Prima di tutto, l’opera giovanile di Musorgskij si presenta a noi come un documento di enorme importanza storico-biografica. Essa testimonia non solo l’effettivo grandissimo talento di Musorgskij nel campo della musica idealistica⁴² (concetto troppo generico e alquanto vago), ma anche la sua straordinaria e del tutto innata inventiva armonica e melodica, di cui l’autore era già dotato in questo primo periodo – comunemente definito ‘preparatorio’ – della sua attività creativa. Inoltre, *Salambô* ci mostra i suoi notevoli, sebbene non sempre riusciti, tentativi di conquista di nuove forme musicali e drammaturgiche, in particolare nel campo della scena drammatica continua e unitaria⁴³. Infine,

³⁹ Con tutta probabilità l’autore si riferisce alla poesia *Pesn’ plenogo irokezca* [Canto del prigioniero irochese] di Aleksandr Poležaev (1804-1838) del 1829 [N.d.T.].

⁴⁰ Questo verso non compare nella traduzione citata del libretto del *Boris* [N.d.T.].

⁴¹ L’autore si riferisce qui ai versi di *Prigovor* [La condanna] del poeta Apollon Majkov (1821-1897), pubblicati nel 1860, in cui si fa riferimento alla condanna del riformatore boemo Jan Hus durante il Concilio di Costanza (1415) [N.d.T.].

⁴² ‘Idealističeskaja’ muzyka’ nell’originale [N.d.T.].

⁴³ ‘Splošnaja i cel’naja dramatičestakaja scena’ nell’originale [N.d.T.].

la stessa opera ci offre molto materiale per costruire diversi tipi di confronti e paralleli nella sfera del tematismo. Se poi aggiungiamo a tutto ciò che molta della musica di *Salambô* possiede un valore artistico autonomo, che singoli brani dell'opera, non confluiti in altre composizioni di Musorgskij, potrebbero — a condizione naturalmente di un'accurata revisione — esser pubblicati, e che queste nuove opere 'postume' di Musorgskij potrebbero offrire a noi e alle prossime generazioni un elevato godimento estetico⁴⁴, allora il grande valore dell'opera incompiuta di Musorgskij crescerà ancora ai nostri occhi, e nella nostra coscienza artistica si rafforzerà e si innalzerà ancor di più il nome indimenticabile del geniale compositore russo.

www.esamizdat.it ◇ V. Karatygin, *Salambô di Musorgskij*. Traduzione dal russo di Giovanni Polizzi (ed. or.: Idem, *Salambô Musorgskogo*, "Apollon", 1909, 2, pp. 30-46) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 213-226.

⁴⁴ 'Vysokoe èestetičeskoe naslaždenie' nell'originale [N.d.T.].

Корь изъ оперъ Семенико

(4^e générale 2^e époque)

Н. Мусоргского.

Жизнь утомляет Василья и заставляет его вернуться к брату.

Medicine - proteins

Decorations

Patents.

Подпись

Српство наше

Тотъ пѣлъ по-голѣ-но, и дружины о гонѣ Ар-ма-но. Тотъ

◇ V. Karatygin, “*Salambô*” by Musorgskii ◇
Translated by Giovanni Polizzi

Abstract

Italian translation of *Salambô Musorgskogo* by Viacheslav Karatygin.

Keywords

Idealism, Music Realism, Modest Musorgskii, *Salambô*, *Boris Godunov*.

Author

Viacheslav Karatygin (1875–1925) studied Natural sciences at St. Petersburg University, while taking lessons in music theory and composition from Nikolai Sokolov (1859–1922). From 1906, he was active as a critic in the journals “Zolotoye runo”, “Apollon”, “Teatr i iskusstvo”, “Severnye zapiski”, and the newspapers “Rech”, “Nasha gazeta”, and “Sovremennoe slovo”. From 1915 he taught music history and theory at Evgenii Rapgof’s private school, and from 1916 at the Petrograd Conservatoire, where he was appointed permanent professor in 1919. He wrote essays on Skriabin, Schubert, Musorgskii, the singer Fedor Shaliapin, Wagner (particularly *Parsifal*), and Richard Strauss. He collaborated with the theatre historian Vsevolod Vsevolodskii-Gerngross, and was also a composer of piano pieces and incidental music.

Translator

Giovanni Polizzi graduated in European and American Languages and Literatures (curriculum Literary Translation) at the University of Naples “L’Orientale” (2023), where he studied Russian and Czech languages. He is currently a PhD student in Germanic and Slavic Studies in a joint doctoral program between Sapienza University of Rome and Charles University in Prague. His research focuses on a cross-linguistic and cross-cultural analysis of ethnic stereotypes in Czech, Russian, and Italian phraseology, drawing on cognitive linguistics and construction grammar. His main research interests include ethnolinguistics, contrastive phraseology and paremiology, with particular attention to semantic and formal variability.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Giovanni Polizzi

La musica contemporanea

Leonid Sabaneev

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 227-235 ◇

PARREBBE che non ci fosse cosa più semplice che capire cosa sia la ‘musica contemporanea’. E invece la cosa non è affatto semplice. Il punto è che non tutta la musica che si scrive ai nostri giorni risulta contemporanea. In ogni momento della storia si scrive sia musica contemporanea che musica vecchia, ‘sorpassata’, si rumina il bolo storico degli anni passati e per inerzia si continuano a emettere suoni ormai esausti.

Ed ecco che emerge la questione del CRITERIO DI CONTEMPORANEITÀ¹, ovvero di quale sia la caratteristica in base alla quale possiamo distinguere la musica ‘contemporanea’ dalla musica ‘non contemporanea’, per quanto scritta ai giorni nostri, e talvolta pure ad opera di ‘giovani compositori’. I criteri possono essere di per sé i più disparati. Per districarsi tra essi, dobbiamo anzitutto constatare che la musica è appunto musica: essa è un’organizzazione di suoni²; in termini più ampi, è un’organizzazione dell’essere EMOTIVO³ per mezzo dei suoni; è l’organizzazione della psiche con metodo sonoro. Ogni epoca storica ha i propri metodi di organizzazione della psiche attraverso i suoni, e il metodo organizzativo varia in base a QUALE PSICHE NELLO SPECIFICO OCCORRE ORGANIZZARE, dove occorre orientarla e quando. Ma proprio poiché nella questione della percezione della musica abbiamo a che fare con gruppi dalla composizione variopinta, non possiamo mai stabilire con precisione e non possiamo neanche rintracciare metodi comuni per TUTTI, metodi che nell’impresa di tale organizzazione della psiche per via sonora diano a tutti gli stessi risultati. A questo punto siamo costretti a fare i conti con il fatto che gruppi diversi reagiscono diversamente all’organizzazione sonora, che un’or-

ganizzazione sonora di tipo più complesso spesso risulta DEL TUTTO INACCESSIBILE a quelle persone che nel proprio sviluppo sonoro in un modo o nell’altro si sono attardate, o sono rimaste indietro. E questi ritardatari – tenendo presente la scarsa diffusione della cultura musicale – sono la maggioranza, una maggioranza schiacciante. Siamo perciò costretti a rendere più restrittivo il nostro criterio: dobbiamo invariabilmente valutare la contemporaneità basandoci sul livello più elevato di coscienza musicale, ovvero su quel distaccamento d’avanguardia di musicisti qualificati, i quali sono portatori di tale coscienza.

Ho detto in precedenza che la musica è musica. Questa tautologia vuole significare proprio che la musica NON È UN’IDEOLOGIA ad essa legata in un modo o nell’altro, è bensì organizzazione puramente acustica. Quando parliamo di musica contemporanea dobbiamo tenerlo bene a mente. La musica in sé non contiene alcuna ideologia né potrebbe contenerne, dal momento che appare evidente il fatto che la musica NON ESPRIME IDEE, non esprime costruzioni ‘logiche’, bensì possiede un proprio mondo musicale acustico formato da proprie idee musicali e con una sua propria logica musicale. È un mondo chiuso in sé stesso, da cui uno slancio nella logica e nell’ideologia comune può compiersi soltanto in modo forzoso e artificiale. Pertanto, nessuna, neanche la più contemporanea delle ideologie, può considerarsi matrice di musica contemporanea, se non è stata prima elaborata nell’elemento sonoro stesso⁴ e non ha riorganizzato in modo nuovo il mondo sonoro. È piuttosto una penetrazione ‘disorganica’, che genera un curioso fenomeno di musica vecchia applicata a nuovi soggetti, ma che non genera musica nuova, contemporanea. Soltanto una

¹ ‘Kriterija sovremenosti’ nell’originale [N.d.T.].

² ‘Organizacija zvukov’ nell’originale [N.d.T.].

³ ‘Emocional’noe suščestvo’ nell’originale [N.d.T.].

⁴ ‘Sama zvukovaja stichija’ nell’originale [N.d.T.].

trasfigurazione organica del materiale sonoro⁵ da parte della nuova ideologia, generatrice di un nuovo lessico emotivo, può dare come risultato il fenomeno della ‘nuova musica’.

È evidente che, dal momento in cui il piano emotivo è determinato dall’ideologia, anche la musica contemporanea si troverà in completa dipendenza dagli umori e dalle idee della contemporaneità, nonché dalla cerchia specifica in cui si produce la musica in questione. Per questa ragione, non possiamo più parlare in astratto di una musica contemporanea ‘unica’. Di queste, ‘musiche contemporanee’ ce ne sono molte, e non di rado esse si trovano tra di loro in relazioni di contrasto, oltre ogni possibilità di conciliazione. I musicisti contemporanei non costituiscono un gruppo coeso nelle preferenze; si osserva invece una massa di orientamenti diversi, di approcci diversi all’organizzazione della psiche. La psiche stessa si organizza secondo orientamenti diversi e perseguendo diversi obiettivi. Ma quali che siano questi obiettivi, dobbiamo ritenere condizione indiscutibile che la musica contemporanea inizia solo nel momento in cui nuove spinte emotive o ideologiche hanno raggiunto il materiale sonoro stesso, e quando tale materiale comincia a organizzarsi in modo inconsueto, e non quando esso resta fossilizzato, vedendosi affibbiati nuovi testi dal ‘contenuto contemporaneo’. In quella che possiamo dire un’epoca rivoluzionaria, l’‘arte contemporanea’ non sarà l’arte a tema rivoluzionario, bensì l’arte che abbia trasfigurato la propria tecnica sotto l’influsso della contemporaneità e delle sue idee.

In questo modo, ci ritroviamo fatalmente nel mondo del metodo di espressione tecnico-musicale, o come l’ho definito – dell’organizzazione sonora. La musica contemporanea non è unica, come non è unico il piano ideologico della contemporaneità, come non sono uniche le correnti e i pensieri imperanti tra i nostri contemporanei. Non si può pretendere che il piano ideologico sia unico: nella Russia Sovietica, come tra gli *émigrés* bianchi o tra i paesi imperialisti. Eppure, in conformità con tali specifici elementi, in ogni luogo vi è una musica ‘contem-

poranea’. Del resto, a onor del vero va detto che la reale dipendenza del linguaggio musicale dall’ideologia della contemporaneità è lapidaria, si esprime solamente entro margini abbozzati, e vede precluso un grado di dettaglio superiore. Il piano ideologico non si riflette che debolmente e, in sostanza, molto problematicamente sull’organizzazione sonora. Al contrario, il piano emozionale si riflette in modo relativamente intenso, sebbene convenzionale. Questa circostanza paralizza fortemente la possibilità che l’IDEA in quanto tale possa penetrare nel tessuto musicale⁶, deformarlo e trasfigurarla: non di rado idee del tutto opposte sul piano logico, ma affini per ‘tono emotivo’, producono un effetto del tutto identico sul materiale sonoro. Ad esempio, il riflesso sulla musica di un umore ‘belligerante’ nel suo profilo sonoro sarà del tutto identico, indipendentemente dal fatto che tale belligeranza sia stata evocata da idee rivoluzionarie o imperialistiche. Ne consegue che può risultare vero il fatto paradossale che una guardia bianca e un comunista possano esprimersi in un linguaggio sonoro analogo o addirittura equivalente, fintantoché alla loro musica non vengano applicati un testo reale o una reale indicazione del vero piano ideologico. Il glinkiano “Slav’sja” [“Gloria!”]⁷, divenuto inno dei reazionari, avrebbe potuto ugualmente essere l’inno dei rivoluzionari. Purtroppo, questa circostanza viene spesso dimenticata, e molti credono ingenuamente che il testo, una volta associato alla musica, venga assorbito completamente dal suo tessuto musicale. Ma ciò non accade mai.

Dobbiamo quindi riconoscere che la musica contemporanea è quella che al momento attuale esprime più intensamente il progresso tecnico nella rappresentazione sonora⁸, e al contempo, inevitabilmente,

⁵ ‘Muzykal’naja tkan’ nell’originale [N.d.T.].

⁷ Sabaneev si riferisce all’epilogo dell’opera di Michail Glinka *Una vita per lo zar* (1836), nel quale una folla inneggia allo zar celebrando il sacrificio compiuto dal contadino Ivan Susanin per salvare Michail Fëdorovič Romanov, primo membro della dinastia sul trono russo. L’opera aveva infatti un testo decisamente connotato ideologicamente secondo i pilastri della “trilogia di Uvarov” (autocrazia, ortodossia e spirito di appartenenza nazionale). Negli anni che seguirono la rivoluzione fu rimaneggiata con vari testi sostituiti, nel tentativo di conservare l’impatto emotivo orientandolo a vantaggio del sistema di valori della rivoluzione [N.d.C.].

⁸ ‘Techničeskij progress v zvukovom otobraženii’ nell’originale [N.d.T.].

⁵ ‘Organičeskove preobraženie zvukovogo materiala’ nell’originale [N.d.T.].

quei mutamenti ideologici ed emozionali che sono riflessi in tale progresso. Non c'è coesione in quest'ambito, né potrebbe esservene: la musica contemporanea è un agglomerato di fenomeni disparati, accomunati soltanto dal tratto comune dell'innovazione dei mezzi tecnici⁹ di realizzazione e dalla contemporaneità 'locale' dei suoi tratti emotivi. Se introducessimo l'elemento puramente ideologico nel concetto di musica contemporanea, se dovessimo riconoscere che la musica contemporanea è quella legata all'ideologia contemporanea, allora avremmo anzitutto abbandonato il piano puramente musicale per cadere in una contraddizione logica, in quanto il nostro discorso verte pur sempre sulla musica, e non sull'ideologia. Ne consegue che lo stesso concetto di 'ideologia contemporanea' è alquanto indefinito, e se adesso abbiamo motivo di osservarlo da un punto di vista a noi consueto e da noi riconosciuto, proprio dell'ideologia della Russia rivoluzionaria, nessuno sarebbe tuttavia in grado di costringere gli artisti occidentali, del tutto estranei a questa ideologia, ad assumere lo stesso punto di vista. Dovremmo per questo riconoscerli come non-contemporanei? Certo, a rigor di logica potremmo farlo, se diamo per acquisita la nostra piena adesione al fatto che proprio la nostra ideologia sia vittoriosa e giusta, l'unica possibile.

Personalmente, sono incline ad affermare la nota 'non-contemporaneità' della musica occidentale contemporanea proprio in questa prospettiva: dal mio personale punto di vista essa è non-contemporanea, è rimasta indietro, è 'passata'. Ma non potrei imporre questa opinione — a me familiare e cara — a tutti coloro che sono in contatto con la dimensione musicale delle cose. Il progresso tecnico è una sfera maggiormente condivisa, entro cui una maggiore quantità di persone dotate di una competenza musicale di un certo livello potrebbe convenire sui confini della contemporaneità. Ma ciò che dovrebbe essere assodato per tutti è il riconoscimento del fatto che soltanto la presenza simultanea di un CAMBIAMENTO tecnico del materiale sonoro e di un progresso ideologico determina la manifestazione della contemporaneità, e che la musica senza

cambiamento tecnico non potrà mai e in alcun modo essere contemporanea.

Noi, in qualità di individui dalla *forma mentis* musicale d'avanguardia, negli ultimi tempi siamo stati accusati di sottovalutare gli elementi sociologici del fatto musicale, per cui avremmo trascurato la modernità musicale del giorno d'oggi, la quale reagisce in modo diretto e 'conseguenziale' alla spinta dinamica rivoluzionaria del nostro tempo. La musica contemporanea, secondo queste persone, non è musica caratterizzata da innovazioni tecniche in una sfera puramente sonora, ma è una musica che ha reagito 'ideologicamente' alla contemporaneità, una musica intrisa dell'ideologia del nostro tempo e della narrativa rivoluzionaria.

Qui si cela un grande equivoco, puramente teorico così come pratico, che è necessario chiarire, così da non dover parlare lingue diverse. Ho già detto che di per sé l'ideologia non costituisce musica, che essa non può affatto riflettersi nel materiale sonoro, che essa è solo parzialmente in grado di organizzare il materiale sonoro. Ho parlato del fatto che concretamente abbiamo una serie di esempi di adattamento del medesimo materiale musicale a compiti ideologici quanto più disparati, come l'impiego ai fini della letteratura rivoluzionaria d'agitazione di motivi tratti da vecchie romanze, stornelli e altro¹⁰. Il tessuto musicale risponde solo in parte alle deformazioni ideologiche, e si perfeziona per lo più seguendo leggi proprie di evoluzione graduale determinata da un processo storico generale e dalle leggi dello sviluppo della coscienza sonora.

¹⁰ Con 'stornello' traduciamo qui il termine 'častuška' — canto popolare breve, di soggetto spesso ironico, formalmente equivalente a una strofa cantata con balalajka o fisarmonica, oppure priva di accompagnamento strumentale. Già diffusi in epoca prerivoluzionaria, gli stornelli furono particolarmente apprezzati in Unione Sovietica, rispecchiando eventi del quotidiano, inglobando temi dalla realtà sovietica. Emilio Mari caratterizza così questo genere: "Genere intermedio per eccellenza, ponte fra folklore classico e cultura popolare cittadina (per questo la sua origine divise gli studiosi), lo stornello divenne a fine '800 il simbolo della 'poesia di fabbrica e di osteria' dei ceti appena inurbati. È nella tradizione russa un componimento monostrofico 'cumulativo', sviluppato durante l'improvvisazione in catene di quartine in versi trocaici con rime solitamente alternate, di contenuto amoroso e quotidiano", E. Mari, *Costruendo il popolo e il popolare*, in *Una romanza crudele, Estetiche e politiche del folklore nella Russia del '900*, a cura di E. Mari, Pisa 2023, p. 7n [N.d.C.].

⁹ 'Novizna tehničeskich metodov' nell'originale [N.d.T.].

Purtroppo, bisogna constatare che gli ideologi della nostra contemporaneità musicale di rado appaiono armati di un'adeguata preparazione e coscienza di quella stessa ideologia che si sono proposti di difendere e propagandare. La loro posizione si mostra incerta e vacillante. Se ci accostiamo alla questione della contemporaneità musicale, o più precisamente alla contemporaneità musicale 'desiderabile' secondo i criteri e i metodi del marxismo scientifico, i risultati si riveleranno del tutto diversi rispetto a quelli di coloro che per ingenuità confondono i principi di democrazia e 'accessibilità' con le inferenze dialettiche dell'estetica marxista.

Parlando con franchezza, l'equivoco più grande si cela proprio nel 'democraticismo'¹¹ di cui sono intrise le visioni di coloro che insorgono contro la musica 'contemporanea sul piano tecnico', cercando di presentarla come una sorta di 'sottoprodotto borghese', come qualcosa di estraneo e incomprensibile al proletariato. Questa estetica democratica ha molti tratti comuni con il democraticismo sociopolitico, essenzialmente ostile alla contemporaneità e geneticamente legato a orientamenti piccolo-borghesi. La musica, come ogni manifestazione dell'attività umana, è un settore della produttività. E come per ogni altro settore, anche in questo ci interessiamo affinché le masse proletarie CON IL TEMPO ottengano una produzione massimamente qualificata e tecnicamente perfezionata. Un marxista coerente sarà sempre nemico di qualunque diletterismo, di qualunque amatorialità¹² egli punta alla più alta preparazione e alle più elevate forme di produttività. Come nel campo dell'industria il marxista sarà sostenitore delle forme di produttività più intensificate anziché del piccolo artigianato, così lo sarà anche nel campo dell'arte. Non abbiamo bisogno di tentativi amatoriali e improvvisati di musica per il popolo¹³ questo lo lasciamo ai populisti di tutte le confessioni; necessitiamo di una produzione del più alto livello, la quale attualmente sarà fors'anche inaccessibile alle masse, poiché le masse in questione si non sono ancora evolute, poiché la loro coscienza

sonora non è stata sviluppata in loro a sufficienza negli anni precedenti, ed è anzi stata ostacolata in ogni modo. Questo non ci deve sconcertare: in fondo, anche in un campo assai più importante — il campo della politica e dell'economia — non puntiamo necessariamente a una accessibilità alle cerchie più ampie, bensì teniamo da conto una certa cultura delle preferenze politiche, dedotta dialetticamente dalle premesse generali del marxismo. Nessuna dittatura del proletariato sarebbe stata concepibile se i comunisti si fossero orientati in base al gusto corrente¹⁴ della massa, in quanto è cosa nota a tutti che tale gusto al momento della rivoluzione poteva essere — e spesso era — pienamente reazionario. Un marxista coerente si orienta in base al gruppo che incarna l'AVANGUARDIA COSAPEVOLE E MILITANTE DEL PROLETARIATO.

Questo è un assioma generale, e basta solo applicarla al campo dell'arte per ottenere gli esiti che necessitiamo, che non assomigliano affatto alle conclusioni degli esteti democratizzanti. L'orientamento che logicamente ne consegue è un orientamento verso un'arte che sia il più possibile tecnicamente contemporanea, verso un'arte armata di nuove risorse TECNICHE, in quanto non possiamo separare la tecnica dall'essenza della creazione musicale¹⁵. Forme ingenue e puerili di rappresentazione musicale, per quanto apprezzate dalle masse proletarie nella loro composizione attuale, non rappresentano affatto un modello prescrittivo per il futuro e per l'auspicata contemporaneità. Non è di quelle che dobbiamo accontentarci, come non dobbiamo accontentarci di 'aratro e zappa', prediligendo in linea di principio il trattore e forme elevate di lavoro intensivo. Il compito della contemporaneità è educare la coscienza sonora del futuro, preparare del materiale adeguato a quella coscienza. Svolgeremmo assai male questo compito se ci orientassimo in base al livello corrente, molto basso, prodotto e determinato da tutto il greve passato che così poco corrisponde all'ideologia della classe stessa. In questo campo bisogna innanzitutto evitare di seguire la corrente del gusto democratico, e remare invece vigorosamente in direzione OPPO-

¹¹ 'Demokratizm' nell'originale [N.d.T.].

¹² 'Kustarničestvo' e 'ljubitel'stvo' nell'originale [N.d.T.].

¹³ 'Muzyka dlja naroda' nell'originale [N.d.T.].

¹⁴ 'Naličnye vkusy' nell'originale [N.d.T.].

¹⁵ 'Suščnost' muzykal'nogo sozdanija' nell'originale [N.d.T.].

STA ALLA CORRENTE, VERSO NUOVI LIDI¹⁶, conducendo la massa inconsapevole a seguirci, e permeandola gradualmente di una nuova coscienza, ovvero mettendo in pratica quella stessa tattica che si sta attuando in altri campi, dove pure i ‘gusti’ del passato vengono con altrettanto successo messi da parte con la nascita di quelli nuovi.

Nelle nostre condizioni – condizioni di paese e realtà rivoluzionarie – per ‘musica contemporanea’ dobbiamo intendere musica per una coscienza proletaria del futuro, altamente qualificata, educata per tempo con lungimiranza. Questa musica non può proprio pretendere un riconoscimento immediato da parte delle attuali masse democratiche. Queste masse non sono abbastanza consapevoli, non sono abbastanza preparate, e nemmeno abbastanza definite in quanto classe. I tratti tipici della nuova musica contemporanea derivano dialetticamente dalle premesse generali del marxismo. Questa è una questione su cui è assai opportuno che il musicista coscienzioso rifletta, ma ribadiamo che tutto ciò riguarda esclusivamente la nostra sfera rivoluzionaria. La contemporaneità tecnica non si limita ad essa. Invero, tale contemporaneità rivoluzionaria è a noi più vicina, ed è per noi organicamente più importante, è una questione vitale, ma al momento non possiamo negare l’esistenza di una contemporaneità altra – la contemporaneità di tutto il resto del mondo, il quale, trovandosi in foschie antelucane, dolorosamente ricerca e genera toni emozionali angosciosi, e un corrispondente piano sonoro che non si può definire diversamente da altrettanto altamente ‘contemporaneo’. Dal nostro, locale punto di vista, non possiamo che trattare i momenti barbari della contemporaneità occidentale come sintomi di ‘una seducente decadenza’, ma non possiamo esimerci dal riconoscervi un’elevata contemporaneità: essi sono incarnazione del presente, anzi del presente europeo, dove le ca-

tegorie sono confuse, e nell’oscurità post-bellica è arduo distinguere i contorni dei percorsi storici.

D’altro canto, ammettendo nella categoria della contemporaneità tutti quei fenomeni – per quanto negativi – di decomposizione e costruzione dell’Occidente contemporaneo, non potremo in alcun modo includere nella categoria della contemporaneità una serie di manifestazioni nostre, locali, che – permeate in estrema buona fede dall’ideologia del nostro tempo – propagandano con sincerità l’idea rivoluzionaria, ma sono organicamente prive di qualsiasi innovazione sul piano sonoro, e sono organicamente incapaci di generare un’organizzazione sonora altra. Noi crediamo nel fatto che nuove forme di vita non possano che esprimersi in forme sonore nuove, e quando ci viene sottoposto con l’appellativo di ‘nuovo’ qualcosa di assai, assai *agè*, trito e ritrito, e proprio di un lontano passato, geneticamente originato dalla musica di strati sociali borghesi scarsamente acculturati, a quel punto il nostro scetticismo nei confronti di tali fenomeni è più che comprensibile. L’enorme massa di letteratura pubblicata al giorno d’oggi a titolo di letteratura d’agitazione adempie forse anche con successo al compito limitato della mobilitazione: si può e si deve mobilitare soltanto adattandosi alla capacità di comprensione dello strato sociale all’interno del quale si svolge l’attività di agitazione. In questo senso, il linguaggio ingenuo e puerile di tali esperimenti sonori è giustificato, ma non si tratta di musica contemporanea: è solo e soltanto musica d’agitazione¹⁷. E come un editoriale di propaganda non costituisce nuova letteratura, allo stesso modo simili esperimenti non potranno costituire una nuova arte dei suoni.

Ma tale letteratura si potrebbe biasimare anche per altri peccati, di carattere più ‘tecnico’: essa orienta il proprio potere di agitazione in una sfera diversa da quella entro cui era destinata ad agire: scritta per i lavoratori, essa parla loro nella lingua delle campagne e persino della chiesa. Non mi metterò a trattare in dettaglio questa questione, che non rientra direttamente nella nostra analisi. Per noi una sola cosa è importante: tracciare un confine tra la letteratura d’agitazione nel contesto contemporaneo e l’idea

¹⁶ “K novym beregam!” è una celebre frase di Modest Musorgskij, riferita al desiderio di rinnovare il linguaggio musicale, con particolare riferimento all’opera. Questa aspirazione all’avanguardia estetica fu sposata, in epoca rivoluzionaria, dalla rivista “K novym beregam muzykal’nogo iskusstva” [Verso nuovi lidi dell’arte musicale], pubblicata per breve tempo a Mosca nel 1923 da Viktor Beljaev (1896-1953) e Vladimir Deržanovskij (1881-1942), critici che in seguito avrebbero vissuto altre avventure editoriali con Sabaneev [N.d.C.].

¹⁷ ‘Agitacionnaja muzyka’ nell’originale [N.d.T.].

di musica contemporanea in quanto arte per il futuro, in quanto piano sonoro organizzato proprio guardando al futuro, e non all'odierna, casuale composizione di destinatari, che non risponde affatto alle condizioni, né ai requisiti, di purezza di classe.

Dunque, la musica contemporanea è musica che è stata prodotta dallo spirito del nostro tempo, ovunque ciò accada. È chiaro che essa è diversa qui da noi e in Occidente. È chiaro che la nostra musica contemporanea non è la stessa che in Occidente, e non potrebbe non essere diversa. È chiaro, inoltre, che in generale nel campo della musica contemporanea ci sono così tanti convincimenti e interpretazioni che non è possibile né auspicabile ricondurla a un comune denominatore. L'unico elemento comune è la novità dell'espressione sonora. È quella musica che non assomiglia alla musica del passato. Costruendo questa idea di musica contemporanea, siamo lontani dall'idea che proprio questa musica debba sempre culminare in picchi di genio, che questa sia la musica migliore in assoluto. Niente affatto: dobbiamo soltanto accordarci nei termini. C'è anche della musica contemporanea malriuscita, addirittura priva di talento, destinata a decadere; e, viceversa, non negheremo il fatto che molti grandiosi monumenti della musica passata continueranno a lungo a illuminare l'umanità con la propria luce, e può darsi che la loro luce si rivelerà più intensa di tutte le attuali manifestazioni della contemporaneità.

Tutto ciò che è passato è già entrato nel nostro attivo: lo possediamo già, e di questo possiamo star certi. La questione concerne soltanto i prodotti forniti *ex novo*. E qui siamo in diritto di scegliere: siamo decisamente disinteressati a ciò che non ci dà nulla in termini di freschezza, innovazione, movimento, capovolgimento, rivoluzione sul piano sonoro. I vecchi geni continuino pure a brillare — né vi sono forze che impediranno loro di farlo — finché avranno di che brillare, ovvero fintantoché esisterà un ambiente che li recepisca, al quale noi stessi, musicisti competenti, sentiamo di appartenere. Ma all'interno della nuova produzione musicale vi sono elementi chiaramente superflui, decrepiti, nati morti, privi di tensione alla ricerca, privi di ogni senso di freschezza.

Vi sono anche elementi freschi, vivaci, energici,

arditi, in costante ricerca, e saranno forse anche fuori strada, ma noi preferiamo l'errore fatto con ardimento al pedante rivangare un passato che non convince più nessuno. Colui che non cerca, non sbaglia mai, ma così facendo commette l'errore più sconsigliato e decisivo. Ogni nuovo elemento dell'organizzazione sonora ci è caro, ogni ricordo e richiamo alla memoria di un passato fondamentalmente dimenticato, e che da questo ha acquisito un tratto di freschezza, è altrettanto desiderabile. Un giorno trascorso molto tempo fa è più vivido di quello appena passato, e ancora più preziosi sono gli orizzonti del tutto nuovi. Ma quando si tratta di musica contemporanea, si parlerà sempre e specificamente di nient'altro che di musica, e mai potremmo qualificare come musica della contemporaneità una musica antiquata che sia stata presa a prestito da uno stile borghese-operettistico o etnografico-popolare¹⁸, o semplicemente da elementi derivativi del passato, cui siano stati apposti testi di contenuto sia pure contemporaneo, ma del tutto indipendenti dalla musica stessa. Non risultando questa in fondo contemporanea, quanto più sarà contemporaneo il testo, tanto più chiaramente spiccherà la non-contemporaneità della musica stessa, che non ha subito alcuna trasformazione per effetto di idee e umori nuovi. Tale musica può avere — e di fatto ha — un valore, ma solo circoscritto e puramente militante, configurandosi come una tra le tante tecniche di propaganda. Tuttavia, questo compito non ha nulla a che vedere con quello della creazione di un linguaggio sonoro contemporaneo.

È arduo caratterizzare il tono generale della contemporaneità musicale. O meglio, non è possibile caratterizzarlo, poiché esso è disorganico e confuso. Esso è più chiaro e distinto in Occidente, dove la coscienza sonora¹⁹ continua a sviluppare la linea di sviluppo precedente, portandola al degrado e a un'inevitabile degenerazione. Esso è più nebuloso qui da noi, dove la preesistente sfera emozionale²⁰ si è deformata sotto l'effetto della rivoluzione, e dove ci

¹⁸ 'Obyvatel'ski-operetchnyj' e 'etnografičeski-narodnyj' nell'originale [N.d.T.].

¹⁹ 'Zvukovoe soznanie' nell'originale [N.d.T.].

²⁰ 'Emocional'naja ploskost' nell'originale [N.d.T.].

troviamo a cercare un nuovo linguaggio, adeguato alla nuova coscienza, senza averlo ancora trovato. Il tratto comune a tutti è la negazione della musica del passato, la ribellione alle tendenze del passato recente. Le autorità del pensiero della generazione passata cedono il passo a valori opposti; Debussy e Skrjabin si ritirano davanti a espressioni di senso opposto: alla raffinatezza si sostituisce la tendenza alla barbarizzazione, a ritmi inquietamente sofisticati e vaghi — un ritmo chiaro e definito.

Nella questione della volgarizzazione delle emozioni e degli stimoli barbarizzanti ha giocato un ruolo di non poco conto la guerra, dopo la quale è diventato impensabile esprimersi nella lingua dei salotti profumati. Contemporaneamente proseguiva la tormentosa ricerca di un linguaggio innovativo, che ha riempito la musica di una serie di nuove sonorità che hanno gradualmente ottenuto diritto di consuetudine e cittadinanza. Questa ricerca assume non di rado forme caricaturali (come, ad esempio, nel genere di imprese musicali del compositore americano Cowell, inventore del modo di suonare il pianoforte con i gomiti²¹) — e poiché qui si tratta dell'Europa occidentale, si sente chiaramente lo smarrimento e la nota perdita del senso del bene e del male in campo musicale. Tutto è ora consentito, sono venuti meno i confini, e hanno perso significato i vecchi custodi dei capisaldi ritmici dell'arte musicale, ovvero gli elementi del contrasto e dell'alternanza. Nel corso della lotta per la conquista di nuovi complessi di sonorità, tutte le armonie e tutti gli accordi hanno ottenuto diritto di cittadinanza nel vocabolario sonoro, e in questo modo sono andate perse la percezione e la contemplazione dell'alternanza e dei contrasti tra dissonanza e consonanza, un tempo potenti leve dell'impressione estetica. La tavolozza del musicista si è fatta più spenta, nebulosa, indistinta, e già adesso sta prendendo forma un moto di protesta, di recupero dell'intensità e del passato culto dei contrasti.

La realtà russa ha percorso un cammino un po'

diverso. Mentre l'Occidente ha proceduto sempre sulla linea della raffinatezza, e in seguito su quella della 'barbarizzazione' come forma di contrasto alla raffinatezza, qui da noi sotto effetto degli eventi rivoluzionari sta prendendo forma una palpabile propensione alla monumentalità, alla maestosità, al gigantismo. Tale propensione si percepisce, ma ancora non si manifesta, frenata principalmente da ostacoli di natura tecnica. Non possiamo negare il fatto che la musica russa contemporanea ha caratteristiche differenti rispetto a quella occidentale, che essa è 'diversamente' contemporanea, che essa deriva da presupposti diversi ed è orientata in una direzione diversa. Le sue conquiste tecniche non sono altrettanto brusche, non saltano all'occhio allo stesso modo, ma sono senza dubbio più organiche e profonde, e hanno radici meno 'estetiche'. Nella nostra contemporaneità si percepisce con grande chiarezza la sintesi programmatica tra i traguardi della nuova arte e l'utilizzo sapiente del vecchio, con il noto ritorno a quegli elementi del passato che erano stati dimenticati nella musica 'di ieri'. In questo sta il fondamento della sua organicità e solidità. Ma il carattere eterogeneo di questa contemporaneità — mancando in essa un'estetica e un'ideologia univoca — non ci deve sconcertare. Per i compiti che ci siamo prefissi abbiamo bisogno esclusivamente di conquiste tecniche. Il nostro interesse verso la contemporaneità è tecnico, in quanto tecnico sarà ciò che sapremo utilizzare ai fini dell'ideologia che ci occorre. Gli 'ultimi perfezionamenti' nel campo della tecnica musicale e del linguaggio musicale — del principio organizzante: ecco ciò che ci interessa, e non quegli impieghi che se ne son fatti finora in Occidente, e che qui da noi si fanno ancora timidamente e forse con una certa titubanza. Noi ci interessiamo a tali perfezionamenti come un ingegnere si interessa alle ultime invenzioni del suo campo, così da utilizzarli ai propri fini. La musica è un metodo tecnico e non un contenuto, e in quanto tale essa è in grado di essere usata per qualsiasi compito. Ciò che non ci serve lo sapremo sempre lasciare da parte come un intralcio, ed è probabile che molte invenzioni musicali nell'arsenale dei nuovi musicisti dell'Europa occidentale non faranno, e forse già non hanno fatto, 'al caso

²¹ Il riferimento è a Henry Cowell (1897-1965), compositore americano che nel 1916 sperimentò per primo l'uso sulla tastiera pianistica di *clusters*, ovvero aggregati sonori ottenuti premendo una fascia di tasti (includendo bianchi e neri senza soluzione di continuità) in un dato intervallo, con effetto potenzialmente percussivo e senz'altro dissonante [N.d.C.].

nostro'. Ma tutto ciò va studiato e valutato per tenersi aggiornati. In questo senso la contemporaneità è la sfera portatrice di progresso per eccellenza. Il compositore della contemporaneità deve lasciare da parte aratro e zappa musicali e passare ad altri metodi, più avanzati, e proprio in questo è racchiusa l'idea di musica contemporanea. Quegli stessi compositori che tentano di evocare idee di contemporaneità con mezzi musicali rudimentali — per di più raccattati nei magazzini del passato, tra il vecchiume — non sono per nulla migliori di quel costruttore che si mettesse in testa di erigere una moderna fabbrica con mezzi artigianali, senza macchine: impresa ardua e inutile.

È nello studio meticoloso dei moderni traguardi dell'arte e del linguaggio musicali che stanno il vero progresso e il vero consolidamento dell'arte dei suoni. Questa è una condizione necessaria a creare un'arte nuova, che nasce armata di tecnica e padronanza del materiale. Dobbiamo dichiarare una guerra spietata all'oscurantismo e al dilettantismo sonoro, indipendentemente dalle ideologie dietro le quali essi si nascondano, in quanto tale dilettantismo alla fin fine distrugge qualsiasi ideologia. Un linguaggio musicale inadeguato e tecnicamente debole non potrà mai creare un'arte nuova, né potrà competere a livello di impatto con i possenti traguardi dell'odierna tecnica di organizzazione sonora. La nostra scommessa per il futuro deve essere proprio la scommessa per un'arte massimamente contemporanea, ovvero un'arte che domini le conquiste ottenute lungo tutto il suo cammino, sin qui e incluso il giorno presente.

◇ **L. Sabaneev, *Contemporary Music*** ◇
Translated by Vadim Anzante

Abstract

Italian translation of *Sovremennaia muzyka* by Leonid Sabaneev.

Keywords

New Music, Modernism, Idealism, Sound Organization, Music and Ideology.

Author

Leonid Sabaneev (1881-1968) was a composer and music critic. He studied Maths and Natural Sciences at Moscow University. He also studied piano with Nikolai Zverev, music theory and composition with Sergei Taneev and orchestration with Rimskii-Korsakov at the city Conservatoire. From 1906 he devoted himself to composition, musicology, and music criticism, working for the editorial offices of numerous periodicals in Moscow, St. Petersburg, and abroad, later – for the editorial offices of “Pravda” and “Izvestiia”. After 1920, he directed the National Institute of Musicology in Moscow (which he founded) and the Music Sector of the Academy of Fine Arts. Having emigrated in 1926, he lived first in Germany, Paris, London, and New York, finally settled in France. His activity at various Soviet musical institutions (among others the Association of Contemporary Music) was marked by positive cultural openness. He also composed a limited number of ballets, cantatas, instrumental and vocal chamber music.

Translator

Vadim Anzante is an independent translator from Russian. He holds a Bachelor’s degree in Foreign Languages and Literatures from the University of Milan, and is currently completing a Master’s degree in European and Extra-European Languages and Literatures, with a specialization in Russian studies. His academic interests include Russian literature, Soviet animation, and adaptation studies, with a particular focus on Nikolai Gogol’ and the trans-medial adaptations of his works.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Vadim Anzante

Crisi della creatività individuale

Igor' Glebov [Boris Asaf'ev]

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 237-242 ◇

ESISTE una categoria dimenticata di persone e ambiti professionali che la nostra società considera appena: si tratta dei compositori, ossia delle persone che compongono musica. Non so se la loro situazione sia altrettanto difficile a Mosca, ma a Leningrado è diventata intollerabile. Che perfida ironia si usa nei confronti di coloro senza i quali non esisterebbe la musica, di coloro che interpretano e plasmano l'energia sonora diffusa nel mondo e creano opere d'arte consentendo alle masse di percepire la musica in un flusso armonioso, invece che in un miscuglio casuale di suoni e rumori incoerenti e irritanti. Per diventare compositore il talento non basta: occorrono anni e anni di lotta intensa con un materiale ostico (forse non meno ostico di quello di uno scultore!); occorre uno sforzo straordinario in termini di pensiero e volontà; è necessario un prolungato dispendio di energie. Ma dato che il compositore usa un linguaggio le cui combinazioni sono, nonostante la loro espressività¹, invisibili e impalpabili, solo pochissime persone estranee all'ambiente, anche tra quelle che percepiscono e apprezzano gli effetti della musica, sono in grado di capire in cosa consista il lavoro di un compositore, e quali straordinari traguardi raggiunga l'intelletto umano con la creazione di una partitura.

In altra sede e a proposito di altro ho incolpato gli stessi compositori per la loro condizione. La vita è crudele: con la resistenza passiva e un'arroccata cocciutaggine (o meglio, con la sola consapevolezza della propria missione) non si dimostra niente a nessuno. Da noi l'attività compositiva non è concepita come il vezzo di un ricco *milieu*, quanto, piuttosto, come un'attività clandestina. Ed è qui che nasce un tremendo malinteso, in quanto l'attività del compositore, gelosamente celata agli occhi dei più, ha finito

per passare inosservata.

Chiunque, anche la persona meno colta, davanti a un quadro può più facilmente immaginare la mole di lavoro e la natura dello sforzo fatto per realizzarlo. La gente ha più familiarità con l'attività pittorica che con quella compositiva. Per chiunque non l'abbia sperimentato almeno in minima parte, il processo creativo in ambito musicale è difficile da capire, mentre lo sforzo creativo richiesto per tracciare una linea o colorare un disegno, per evocare sulla carta la sagoma di un edificio o di una figura umana, lo conoscono tutti fin dall'infanzia.

Le odierne condizioni di vita, così come la necessità di una produzione intensiva nel campo della riproduzione musicale, hanno portato alla ribalta la categoria degli interpreti. Di fatto, essi si sono impadroniti dell'Unione [dei compositori] e regnano sovrani, stabilendo i cachet e la ripartizione del lavoro nei teatri e sui palcoscenici dei concerti. Non c'è e non può esserci alcuna obiezione: è un processo naturale. La massa, che sente il bisogno di musica, in prima istanza si figura coloro che i suoni li riproducono. Non appena questo bisogno viene soddisfatto, a nessuno importa più di altro, con la sola eccezione di quando, a una Prima, la curiosità si accende e si manifesta nelle chiamate: "autore!". Se il direttore d'orchestra si palesa, lo sfogo finisce lì, dato che la maggior parte degli spettatori (vista la rarità dei casi in cui le opere vengono eseguite mentre il compositore è ancora in vita) si è probabilmente fatta un'idea degli autori di musica come di persone necessariamente morte o comunque assenti. Così finisce che i sacerdoti mettono in ombra gli dèi, di cui dimostrano l'esistenza con la loro stessa esistenza. L'unica differenza è che gli dèi non esistono, e i sacerdoti questo lo sanno bene, mentre i compositori sono realmente vissuti e alcuni persino sono

¹ "Vrazitel'nost" nell'originale [N.d.T.].

ancora in vita, cosa di cui le persone che hanno sete di musica e che ascoltano cantanti e strumentisti sembrano non sospettare nemmeno.

Quanto appena descritto non si discosta molto dalla realtà. Un'unica puntualizzazione va fatta in riferimento a quei compositori che sono a caccia di guadagni facili, di lavori su ordinazione. A loro riesce più spesso di catturare l'attenzione del pubblico con prodotti sfornati in fretta: di loro qualcosa si sa, e in base a loro si giudicano anche i veri artisti. È difficile dire se questi ultimi abbiano ragione, come individui, a mantenersi isolati e riservati: non hanno certo motivo di sperare che qualcuno li venga a cercare, li ringrazi per la sinfonia che hanno composto, e la trasmetta a un editore o a qualcuno che la esegua. Ma dal punto di vista sociale essi sono nel torto. La società commissiona ciò che le serve in un dato momento, e consuma i beni che le sono strettamente necessari, operando di volta in volta una selezione crudele. Crudele nel senso che si rifiuta di dare un giudizio artistico su base qualitativa in un campo produttivo in cui sembrerebbe che il giudizio non possa essere di altro tipo. E se ora necessitiamo più di ogni altra cosa di musica rivoluzionaria, i compositori devono fornircela, altrimenti saranno rifiutati dalla vita. Visto quanto detto, questa sembrerebbe l'unica risposta logica. Uno scettico, tuttavia, potrebbe dire: beh, se la società è tale, moralmente corrotta, da desiderare canzoni oscene o eccentriche danze, il compositore non sarà mica tenuto ad adattarsi?! È chiaro che dobbiamo limitare questa prima, monolitica risposta.

È come se ci fossero due facce della stessa medaglia: una è la domanda e la richiesta di musica da parte di un certo "gusto medio del pubblico" (si noti: soggetto a fluttuazioni molto frequenti e significative!), mentre l'altra sono i percorsi indipendenti della musica, in cui si susseguono scoperte e invenzioni, esperimenti e conquiste, come avviene per il lavoro scientifico. E se un compositore per senso del dovere non osa non accogliere le richieste dello Stato², allora si ricordi che principio fondamentale di questo dovere è che lui segua, in termini di lavoro artistico e creativo, la strada che personalmente considera esse-

re l'unica giusta e onorevole. In questo caso l'attività del compositore potrà essere equiparata in tutto e per tutto alla ricerca scientifica. Ma su questo è importante non confondersi: non sto parlando di relegare la musica in un qualche campo indipendente, né della proverbiale formula "arte per l'arte", che di solito viene sbandierata invano. Sto sostenendo solo che le invenzioni e gli esperimenti di ogni vero compositore sono legati a valori maturati dalla musica nel corso di secoli, e sono inglobati nell'evoluzione della musica come elementi fondamentali, proprio come i lavori di uno studioso s'inseriscono nella scienza solo se le sue conclusioni sono in linea con dati analitici e non sono vagheggiamenti speculazioni. Di conseguenza, la risposta del compositore alle richieste avanzategli dallo Stato non deve considerarsi una reazione diretta alla domanda proveniente dal "gusto medio del pubblico", ovvero dal mercato. Un compositore che lavora solo per il mercato ne diventa schiavo, così come un chimico che ha dimenticato la scienza o un medico che non si interessa di medicina. Un compositore che lavora per l'oggi e non ha fede nel fatto di rispondere ai bisogni del futuro, alla domanda delle future generazioni — il cui giudizio risulterà più corretto, — è paragonabile a uno statista che perda di vista l'obiettivo lungimirante del bene comune per soddisfare istanze e bisogni correnti. Sto solo indicando la direzione lungo la quale, a mio avviso, conviene allineare e raddrizzare le relazioni tra Stato, società, categoria sociale e arte del comporre. Non entro nei particolari né in argomentazioni dettagliate, dato che qui — in questo articolo — vorrei solo registrare l'anomalia della situazione e rivelarne le cause immediate.

Ne ho già esaminato una causa, che risiede nel tenere celati il significato e la natura dell'attività del compositore alla massa di persone, per le quali la fruizione musicale avviene attraverso il filtro dell'esecuzione. Un'altra causa risiede nella composizione stessa della categoria dei compositori, negli umori che la pervadono e nel suo carattere. L'umore è deflesso, il carattere è fiacco, la composizione è altamente eterogenea: v'è chi s'impunta e non discute la veridicità delle tradizioni; chi la mette in discussione ed è alla continua ricerca del nuovo; vi sono sognato-

² 'Trebovanija gosudarstva' nell'originale [N.d.T.].

ri orgogliosi e solitari che, allontanandosi dai vecchi canoni, vagano alla ricerca della loro strada. Sono tutti, questi, gruppi di persone che potremmo definire 'di principio'. Tra coloro che 'si impuntano e non mettono in discussione la tradizione' vi sono anime semplicemente grigie che seguono meschinamente verità da manuale, ci sono conservatori militanti, che confondono la routine di mestiere con la maestria e violentano la gioventù che in loro confida, e ci sono infine i 'giovani attempati' che hanno fatto propri i classici e si sono ormai fossilizzati nella loro creatività, e i dottrinari che hanno paura di spostarsi anche solo di un millimetro, perché non rimarrà loro niente a cui aggrapparsi se la gente perderà fiducia nelle ormai logore tavole della legge.

Il tragico *Leitmotiv* che traspare dall'immobilità del settore e dall'atteggiamento nei confronti della modernità dei migliori tra i compositori di questo gruppo si traduce nell'incapacità di comprendere cosa la vita voglia da loro. Credono che quanto conoscono e affermano sia qualcosa di indiscutibilmente ragionevole, prestabilito: che il musicista che disprezza i loro canoni disprezzi quanto di più alto è stato raggiunto in campo musicale; che colui che rifiuta la supremazia di uno schema rifiuti allo stesso modo qualsiasi armonia compositiva. Tra essi, coloro che hanno carattere passivo sono semplicemente disorientati, e vivono la propria estraniamento dalla contemporaneità in un muto torpore, mentre coloro che hanno carattere attivo sono divenuti ostili alla vita e a tutti coloro che mirano a nuovi orizzonti. Tuttavia, sapendo, in cuor loro, che non possono andare avanti così, che devono in qualche modo superare le divergenze, essi preferiscono continuare a cercare di superarle con testardaggine e violenza, fingendo che tutto stia procedendo per il meglio.

Al contrario, coloro che mettono in discussione le tradizioni e sono alla ricerca del nuovo seguono una rotta nel tutto incerta, eccitando i giovani che li circondano con il luccichio di nuove idee, che tuttavia presentano con delle riserve, e in una forma così conciliante con le tecniche di routine da far perdere ogni contrasto netto tra la coscienza musicale vecchia e quella moderna. È un ambiente di talentuosi epigoni, di scettici e di opportunisti. I migliori tra loro si chiudono

in un'orgogliosa arroganza: non c'è da meravigliarsi! Sanno che la saggezza riconciliatrice (ma anche livellatrice) è un'arma sempre vincente, come il crepuscolo nella lotta tra la luce e la notte. Il *Leitmotiv* della loro vita e delle loro opere è il *Leitmotiv* di una tragedia lirica: suona come una condanna, anche se talvolta attrae con il fascino sbiadito del 'canto del cigno'. Sorprendentemente, in alcuni di loro un dottrinarismo inconciliabile si combina con richiami romantici da crepuscolo autunnale.

Dove sono le ragioni interiori e profonde³ dalle quali scaturisce l'opera del compositore come valore indipendente⁴, e che danno forma a una nuova coscienza musicale e sociale? E non dovrebbe forse, questa coscienza, troncarsi con un'evoluzione della musica che si esprime nel consolidamento di forme cristallizzate? E non richiede forse fratture invece di perduranti continuità?

La vita è stata scossa. Non c'è più tempo per la contemplazione. L'espressività non si ricerca più in una melodia in cui il materiale sonoro⁵ ha un valore autosufficiente⁶, pittorico o plastico, ma solo in un mezzo che rifrangano un "grido" forzato, una cieca reazione dei sensi all'irritazione. La qualità del materiale non viene presa in considerazione, e qualsiasi melodia che capiti a tiro può servire da fattore espressivo, pur non essendo di per sé un elemento artistico ed espressivo: ciò che conta sono lo slancio del volo e la pesantezza della pietra, non la qualità del vetro che esse infrangono, ovviamente, non per le proprietà espressive del suo scricchiolio, ma per scopi più utilitaristici. Quanto più è profonda l'espressività individuale del materiale, tanto più essa è inaccessibile all'orecchio della maggior parte delle persone, e a questo proposito quanto più è banale lo schema della melodia, quanto più compattamente essa trova spazio nella coscienza della gente, tanto più essa funge da affidabile mezzo di conduzione per le emozioni⁷. Qui non c'è più spazio per la tra-

³ 'Vnutrennie, glubokie pričiny' nell'originale [N.d.T.].

⁴ 'Samostojatel'naja cennost' [N.d.T.].

⁵ 'Zvučuščij material' nell'originale [N.d.T.].

⁶ 'Samodovlejuščaja' nell'originale [N.d.T.].

⁷ In questo senso, la canzonetta popolare del *Rigoletto* ha più valore di tutto il *Tristano*, perché è un tramite per i sentimenti della stragrande maggioranza delle persone [N.d.A.]. Asaf'ev si riferisce

gedia della creatività individuale, poiché l'*ethos* è la consapevolezza da parte dell'artista della propria responsabilità nei confronti dell'arte (nel senso della gioiosa soddisfazione di un artista per un'opera compiuta, e nel senso, più specifico, del massimo sfruttamento dei mezzi tecnici).

D'altra parte, proprio qui appare lo spettro della crisi della musica, che cessa di essere una forza espressiva indipendente. Abbinare un testo spiccatamente rivoluzionario a una melodia insulsa o mediocre non renderà la melodia stessa né rivoluzionaria né musicalmente pregevole⁸, ma allo stesso tempo questa melodia, nella sua dinamicità, può rivelarsi un tessuto estremamente adatto a mettere in risalto le qualità emotive di un testo. In tal caso, la melodia è davvero solo un mezzo per enfatizzare l'espressività della parola, e la crisi della musica inizia già quando il compositore cede il passo a un servo calcolatore mosso da stimoli esterni, o quando tutti gli elementi che organizzano il movimento musicale diventano semplici 'materiali conduttori'. Alla fin fine, forse, tutti i mezzi espressivi della musica diventeranno nient'altro che una rete di cavi telefonici.

I compositori, che finora hanno considerato la creazione artistica come attività fine a sé stessa e la persona che realizza l'atto creativo come un'unità indipendente, si sentono mancare la terra sotto i piedi nel momento in cui al di sopra della loro volontà si erge una necessità dello Stato o della società, che esige che essi realizzino i propri compiti, o quando la collettività cessa (e non ha tempo) di 'gustare' la musica, ovvero quando il materiale musicale perde il proprio significato autosufficiente, acquisendo o perdendo valore solo in funzione delle sue qualità di materiale conduttore. L'espressività non è più nella musica in sé, ma nell'emozione, nel pensiero e nello slogan trasmessi attraverso il linguaggio musicale⁹.

senz'altro alla celebre aria "La donna è mobile" del Duca di Mantova [N.d.C.].

⁸ Asaf'ev si riferisce a una pratica avviata negli anni che seguirono quasi immediatamente l'Ottobre, non appena l'opera in quanto genere fu riabilitata agli occhi dei Bolscevichi, e gli amministratori di Partito realizzarono di poterne fare un uso ideologico. Casi di riscritture del testo verbale di opere preesistenti furono ad esempio *Tosca* di Giacomo Puccini, che divenne *V bor'be za Kommu* [Nella lotta per la Comune] o *Les Huguenots* di Meyerbeer, che trasformata in *Dekabristy* [I Decabristi] [N.d.C.].

⁹ Proprio quanto lo Stravinskij 'neoclassico' negava, teorizzando al

In questo senso, il compositore partecipa alla creatività collettiva, inseparabile dalle condizioni della quotidianità. La contemplazione della musica come arte si annulla: anch'essa non può che partecipare all'azione, a quei processi che rivelano la condizione delle masse: alle manifestazioni, ai festeggiamenti, agli spettacoli, tra i quali solo per brevi momenti è possibile fermare il movimento per ascoltare la musica in quanto musica. I concerti, come istituzioni autosufficienti, perdono il loro significato: la vita dell'uomo d'azione non tollera che le persone permangano in uno spazio chiuso per un periodo di tempo prolungato, in stato di ipnosi, sotto l'effetto dei suoni.

Consapevole che la musica sul piano sociale sta affrontando una nuova era di rapporto con la vita, non nascondo i miei timori per i compositori che non stanno al passo con la modernità. Il fatto è che mentre essi si mantengono in una condizione di orgoglioso isolamento, la vita inizia a far a meno di loro, prendendo materiale già pronto e plasmandolo nella forma desiderata, oppure si avvale dei servizi di persone prive di principî, audaci giocatori d'azzardo che confidano nella 'Provvidenza', o astuti avventurieri camaleontici che 'sanno il fatto loro'. A uno stadio di sviluppo inferiore, i compositori di questo tipo vivono solo nell'ambito delle improvvisazioni occasionali, assecondando ora uno, ora l'altro degli stimoli che, esterni all'ordine musicale, li invitano a comporre.

Così, quasi senza tener conto dell'evoluzione della musica e del processo di elaborazione del materiale sonoro in quanto ambito indipendente dell'esperienza, la coscienza pubblica russa contemporanea si orienta verso la negazione della percezione statica e contemplativa dell'arte musicale. Si confronta con essa nel campo dell'azione: la musica diventa un materiale conduttore, un mezzo per esprimere gli stati emotivi della massa; in più sia le singole unità di questa massa, legate ad essa da esperienze comuni, sia la massa nella sua interezza aspirano a diventare interpreti, vale a dire, a esprimere le proprie emozioni in musica. In linea con questa aspirazione, cambia la

contrario il valore dell'opera in sé. Cfr. I. Stravinsky [sic], *Some Ideas about my "Octuor"*, "The Arts", 1924, 5, pp. 5-6.

posizione non solo dei compositori, ma anche degli interpreti, la cui esistenza come casta chiusa viene senza dubbio scossa. In compenso, assumerà e già sta assumendo nuova rilevanza il ruolo dei gruppi corali, attraverso i quali la musica partecipa attivamente e diventa un mezzo espressivo della coscienza sociale, e non un mero oggetto di contemplazione silenziosa.

La vita richiede che in ogni persona si risvegli il principio musicale che le è insito per natura: gli insegnanti di musica a vari livelli devono prendere seriamente in considerazione questo dato di fatto, e smettere di preparare 'artisti da varietà'. Se abbiamo molti strumentisti e cantanti miseri e privi di talento, buona parte della colpa ricade su coloro che scambiano il vero scopo dell'educazione musicale collettiva (il risveglio e il rafforzamento della musicalità) con una formazione eccessivamente improntata all'attività artistica come massima aspirazione.

Per quanto riguarda lo stridente contrasto tra le aspirazioni dei compositori e la vita russa, che passa accanto alle loro sinfonie e sonate e tira dritto, i cui sforzi creativi in campo musicale si concentrano sull'esecuzione espressiva e più spesso su spettacoli improvvisati sulla base di materiale già a disposizione piuttosto che sull'invenzione di nuovo materiale, allora la reazione a questa tendenza non potrebbe che essere l'emergere di un compositore cresciuto nel proprio lavoro insieme alle masse e capace di guidarle dietro a sé; un compositore la cui musica fosse comprensibile a tutti, le cui canzoni¹⁰ si cantassero per le strade come nei campi. L'Italia conosce compositori di questo tipo: l'ultimo di loro è stato Verdi. Mi sembra che sia questo il tipo di compositore che serve oggi nelle nostre vite. Perché quanto più è ristretto il numero di persone interessate alle opere liriche, alle sinfonie, alle sonate e alle romanze proposte, tanto più è innegabile la crisi della musica¹¹.

Una sinfonia o un'opera vengono composte in uno studio, ma una volta cedute al mondo, esse devono infiammare i cuori di molti: le composizioni 'individualistiche' hanno vita breve, non tanto perché siano complesse (possono essere assai semplici, come le sinfonie dell'indimenticabile scuola di Beljaev¹²), ma perché di esse non si discute, non interessano a nessuno. La musica, come tutte le arti, è un prodotto della coscienza umana, che — eterna, vigorosa — si sforza instancabilmente di fissare in una forma tutto quanto v'è di notevole al mondo. L'indifferenza della maggior parte della gente nei confronti di ciò che viene immortalato dall'artista è un segno del venir meno del potere creativo. Una nuova era della musica russa vedrà la luce quando una nuova opera musicale al suo apparire catturerà e attirerà l'attenzione non solo di cerchie ristrette (suscitando in esse il freddo interesse degli specialisti), ma di masse sempre più ampie di popolazione; vedrà la luce quando la sua esecuzione troverà riscontro nella collettività, e questa — mossa dalla potenza immaginativa del compositore — canterà melodie da lui stesso create, ma che al contempo le sono proprie¹³.

www.esamizdat.it ◇ I. Glebov [B. Asaf'ev], *Crisi della creatività individuale*. Traduzione dal russo di Eleonora Bianchi. (ed. or.: Idem, *Krizis ličnogo tvorčestva*, "Sovremennaja muzyka", 1924, 4, pp. 78-85) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 237-242.

quanto leggibili a più livelli [N.d.C.].

¹⁰ 'Pesni' nell'originale [N.d.T.].

¹¹ Qui Asaf'ev sfrutta l'immagine 'popolare' di Giuseppe Verdi che la storia ha tramandato. Le sue opere — com'è noto — rappresentarono per alcuni un momento di comunione in seno alla comunità italiana che cercava l'indipendenza nazionale all'epoca del Risorgimento. Tuttavia, sul piano strettamente artistico, va notato che il collocamento del compositore è attestato nel contesto della musica colta: Verdi non è riconosciuto — né fu all'epoca — come compositore di 'pesni' — canti o canzoni, ma di opere di raffinata complessità, per

¹² Asaf'ev fa riferimento alla cerchia di musicisti che facevano capo, nel passaggio dal XIX al XX secolo, all'editore Mitrovan Petrovič Beljaev (1836-1903), del quale fecero parte ad esempio Aleksandr Borodin, Anatolij Ljadov e Aleksandr Glazunov. Da commerciante di successo a mecenate, Beljaev si impegnò nella promozione della musica nazionale, fondando l'annuale Premio Glinka, pubblicando più di 1200 numeri d'opera in edizioni di qualità e promuovendo svariate stagioni concertistiche a Pietroburgo [N.d.C.].

¹³ 'Rodnye' nell'originale [N.d.T.].

◇ **B. Asaf'ev, *The Crisis of Personal Creativity*** ◇**Translated by Eleonora Bianchi*****Abstract***

Italian translation of *Krizis lichnogo tvorchestva* by Boris Asaf'ev.

Keywords

Modernism, Elite Culture, Popular Music, Composers, Performers.

Author

Boris Asaf'ev (1884-1949) was a composer, writer, music critic, one of founders of Soviet musicology. He studied music by himself and later with Rimskii-Korsakov and Anatolii Liadov at St. Petersburg Conservatoire. Starting from the 1910s, he devoted himself to criticism, writing under the pseudonym of Igor' Glebov. He directed the Music sector of the Institute of Art History, and starting from 1925 he directed the faculty of Music history and theory at the St. Petersburg Conservatoire. He was among the animators of the Leningrad Association for Contemporary Music. In the late 1920s he concentrated on composition: among his best remembered works are the ballets *Plamia Parizha* (Flames of Paris, 1932) and *Bakhchisaraiskii fontan* (The Fountain of Bakhchisarai, 1933). In 1943 he left the sieged Leningrad and moved to Moscow, where he directed the research program of the Conservatoire and the music department of the Art History Institute. In these years, he signed the second volume of his treatise *Muzykal'naia forma kak protsess* (The Musical Form as a Process, 1947, the first having been issued in 1930). In his last years he presided the Union of Soviet Composers.

Translator

Eleonora Bianchi was born in 2000. She was awarded a BA summa cum laude in Foreign Languages and Literatures from Milan State University, where she is about to graduate with an MA in the same field. She spent a year studying in Ireland, and is fluent in English and Russian. In 2024 she won the scholarship "Translate 4EU+ Project", and attended a lecture series at Heidelberg University while translating documents for the 4EU+ University Alliance. In 2025 she translated the Russian documentary film *Tsvet natsii* into Italian (*La Russia a colori*), creating Italian subtitles in the process. She was selected as a finalist for the "Raduga" Prize for literary translation (Russian into Italian, 2024) and the "Translation Prize for Unpublished Civil Poetry in Italy" (English into Italian, 2024 and 2025).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Eleonora Bianchi

Compositori, affrettatevi!

Igor' Glebov [Boris Asaf'ev]

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 243-247 ◇

PER qualche ragione si è creato lo strano preconcetto per cui, se si rivolge ai compositori un appello a entrare nel flusso della nostra contemporaneità, questo da un lato significa necessariamente un invito a scrivere qualcosa di banale, volgare, e di strada, dall'altro sottintende l'inutilità delle grandi forme. In questo c'è tutta una serie di equivoci ai quali in un modo o nell'altro bisogna porre rimedio. L'aristocratismo professionale *sui generis* dei teorici musicali ha abituato questi ultimi a bearsi dei fiori della creatività musicale popolare, e i compositori a rimanere sulle vette della musica. Si è sviluppata l'opinione che la canzone popolare appartenga al passato, mentre sarebbe diventato volgare e banale tutto ciò che viene realizzato al di fuori della cosiddetta "creatività artistica".

Tale divario deve essere colmato, altrimenti le masse che vengono in contatto con l'attività statale e culturale tralasceranno l'alata creatività musicale e produrranno una musica che risponda ai loro bisogni. Una tale piega degli eventi porterebbe la cultura musicale russa non solo a rimanere indietro rispetto a quella occidentale — il che non sarebbe poi una cosa così disastrosa, — ma anche a un assorbimento incredibilmente rallentato del patrimonio culturale-musicale del passato e dell'esperienza artistica, sia russa che europea, da parte delle masse. In un contesto di ricezione uditiva tanto rallentata il punto è: cosa ne deriva di buono, e chi ci guadagna? Solo gli speculatori che rispondono a tale bisogno, ossia i fornitori di musica effettivamente dozzinale, da nulla!

Per colmare la distanza che storicamente si è venuta a creare tra il concerto e la strada, tra la creazione astratta e il bisogno sociale di musica, non basta preoccuparsi di impostare l'educazione, l'istruzione e la formazione musicale generale e professionale:

la pedagogia da sola in questo caso non è d'aiuto. È necessaria un'attività creativa viva e intensa. È necessaria un'atmosfera artistica, e un entusiasmo spontaneo invece della speculazione a comando e di una risposta formale alla richiesta di composizioni da quattro soldi. Tutto questo è l'abbicci, e porta solo — ripeto — una serie di confusi equivoci; l'ideologia "del sacerdozio", le catene del professionismo e la paura della strada accecano l'immaginazione dei compositori. Nello specifico, si individuano tre barriere che devono essere superate. Iniziamo da queste.

L'assenza di una vita socio-musicale radicata, dovuta alla repressione della socialità, ha portato alla convinzione che tutto ciò che è legato alla strada sia superato e volgare. La strada è diventata sinonimo di qualcosa di totalmente sgradevole, a cui è bene non associare il buon gusto. Se ben ricordo, anche Rozanov¹, mettendo a confronto le strade delle città dell'Europa occidentale con le nostre, osservava molto acutamente che noi consideriamo la strada solo come un luogo dove gettare l'acqua sporca. È davvero così, e andremo avanti così? No, e poi no. Rassegne, manifestazioni, spettacoli, cortei, celebrazioni, grida di strilloni e canti, la folla moderna, l'insieme delle complesse intonazioni e dei ritmi della città, il tempo del movimento e i timbri della strada — tutto si è trasformato e si trasforma di giorno in giorno. Ascoltare questa trasformazione e volerla tradurre in musica, sfruttando gli elementi primari del suono intrecciati nel tessuto generale della vita cittadina, sono obiettivi di interesse principale, e assolutamente degni di una presa di coscienza. Sarebbe ingenuo attendere l'ispirazione con l'aspettativa che, magari, attraverso l'assorbimento spontaneo di tutto ciò che accade, si verifichi una reazione adeguata. Non biso-

¹ Si intende il filosofo, critico letterario e pubblicista Vasilij Vasil'evič Rozanov (1856-1919) [N.d.C.].

gna attendere: è meglio vivere il presente e provare arielaborarlo, forse dapprima anche goffamente (non sarà necessario spaccarsi la testa su manuali di armonia), poi come si conviene a un vero maestro! Per questo è necessario superare l'equivalenza tra volgarità e ciò che viene dalla strada, e convincersi che la strada è un principio gioioso e vitale, ristoratore come una sorgente, come una fonte di acqua fresca e limpida.

La seconda barriera è il pregiudizio del gusto. Spesso non comprendiamo il relativismo di questo concetto, e non vogliamo renderci conto che la raffinatezza intellettuale ed emotiva della percezione nell'ambito del professionismo non dimostra affatto la mancanza di gusto in un altro contesto, ma solo un cambiamento nel contenuto stesso del criterio artistico, se, ovviamente, non muoviamo da sterili premesse deduttive: nell'età dell'oro della musica era così! A questo proposito, evidentemente, i vecchi maestri hanno mostrato maggiore sensibilità quando nel processo di formalizzazione del tessuto musicale si sono adeguati al luogo e al tempo cui l'opera era destinata.

Del resto, il pregiudizio del gusto è strettamente connesso alla terza barriera: la predilezione per le grandi forme (soprattutto la sonata), con la tendenza a concentrare le varie parti del ciclo in un'unica sezione. Dal punto di vista dell'interesse, dell'obiettivo, della difficoltà, del superamento dei condizionamenti e delle limitazioni della tecnica, nonché del lavoro sulla forma, mi sembra che scrivere oggi una piccola raccolta di canzoni sia più complesso che scrivere una sonata. Non è forse un autoinganno il ritenere che soltanto in questa forma l'immaginazione incontri obiettivi strutturali che aumentano il suo slancio, nel superamento dei quali essa consolida le proprie forze, e si delineano e rivelano nuove possibilità? Sono convinto che ogni forma sia interessante finché in essa c'è qualcosa da superare. Non è forse per abitudine o per comodità che uno schema consolidato fa muovere il pensiero lungo il sentiero tracciato dall'*allegro* sonatistico?² Anche con la sinfonia le

cose non sono andate del tutto bene, a dispetto di tutti gli elementi sociali in essa presenti, e di un certo decorativismo nella composizione. La sinfonia perde la sua monumentalità eschilea: diventando una tragedia euripidea, può arrivare a una completa dissoluzione emotiva (dramma lirico) o all'isolamento soggettivistico. Forse è nel presentimento di questo pericolo che alcune sinfonie di Mjaskovskij mostrano una tendenza a entrare in contatto con la realtà oggettiva attraverso la produzione artistica popolare!³

È mia profonda convinzione che per i compositori la via più facile verso l'ambiente sociale circostante sia data dall'opera, la quale sviluppa pienamente l'immaginazione con la sua straordinaria ricchezza di azione, trama e forme, e allo stesso tempo la indirizza verso realtà concrete, senza contare la facilità di comunicazione con le persone, grazie all'impatto emotivo della voce umana nell'ambiente drammatico-teatrale. Ci sono esempi ben noti sin dall'epoca delle prime opere veneziane fino a Musorgskij qui da noi. E oggi la rinascita della produzione operistica, con la fulgida esperienza del teatro russo contemporaneo, può dare risultati di alto valore. I compositori Polovinkin⁴, Paščenko⁵ e altri

'veloce-lento-veloce'. Questa forma determina lo 'scheletro' del primo (a volte anche dell'ultimo) movimento, generalmente — appunto — un *allegro*. La forma sonata (tripartita e bitematica) si stabilizzò con il classicismo viennese in una finestra temporale collocabile tra gli ultimi vent'anni del XVIII e primi dieci del XIX secolo, ma attraversò tutto l'Ottocento diventando una sorta di banco di prova del compositore europeo, un emblema di complessità e ricerca compositiva [N.d.C.].

³ Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij (1881-1950), prolifico compositore sovietico, licenziato del Conservatorio di Pietroburgo e amico intimo di Prokof'ev. Fu molto attivo nel genere della sinfonia, nel quale lasciò 27 numeri di catalogo. Insegnò al Conservatorio di Mosca: suoi allievi furono Aram Chačaturjan (1903-1978), Rodion Ščedrin (1932-2025), Dmitrij Kabalevskij (1904-1987), Vissarion Šebalin (1902-1963) e Leonid Polovinkin (v. n. 4). Sul suo rapporto con le avanguardie e il recupero della comunicabilità nella sua musica, cui Asaf'ev fa riferimento qui, cfr. P. Zuk, *Nikolaj Myaskovsky and the 'Regimentation' of Soviet Composition: A Reassessment*, "Journal of Musicology", 2014 (31), 3, pp. 354-393 [N.d.C.].

⁴ Leonid Alekseevič Polovinkin (1894-1949), compositore e pianista, allievo del Conservatorio di Mosca, attivo nell'Associazione per la musica contemporanea. Con la sua attività copri pressoché tutto lo spettro artistico del panorama musicale sovietico: opera, balletto, operetta, musica per film, canti arrangiati, musica strumentale sinfonica (*suites* e sinfonie) e da camera, musica per bambini: tra il 1926 e il 1937 fu direttore del Teatro per bambini di Mosca [N.d.C.].

⁵ Andrej Filippovič Paščenko (1883-1972), compositore e direttore

² La forma sonata è la struttura compositiva del primo tempo di generi come la sonata, la sinfonia o il concerto, generi solitamente articolati in più movimenti caratterizzati da andamenti diversi con alternanza

hanno già intrapreso questa strada, proprio nella direzione dell'opera monumentale, e non solo della musica nel dramma e in generale nel teatro⁶, dove essa di solito è semplicemente un'ancella e solo occasionalmente una 'serva-padrona'⁷. Allontanarsi dall'opera, per la musica equivale a perdere il teatro, ma per i compositori vorrebbe dire perdere influenza sull'ascoltatore attraverso un'azione plastica, poiché la musica abbraccia — in uno sviluppo lungo e continuo — tutti gli aspetti della vita. Forme teatrali di altro carattere (balletto, pantomima, fiaba) aprono anche ampie possibilità di dialogo fra il compositore e l'esperienza contemporanea delle masse. Se poi le si portassero nelle piazze e sulle strade, come allestimento di celebrazioni e persino come singoli episodi nelle celebrazioni, allora per la musica, in qualità di diretta interprete e ispiratrice, si aprirebbero ampie prospettive, non certo sotto forma di marce militari di vecchio stampo! Ma anche fuori dalla teatralità, l'arte musicale può autonomamente uscire dagli ambienti chiusi verso uno spazio aperto, senza sacrificare assolutamente il valore artistico. L'organizzazione di celebrazioni musicali con esibizioni di collettivi corali e persino strumentali non è affatto un'utopia. Tutto dipende dalla volontà. Per tali celebrazioni è necessario trovare nuove forme, ma l'obiettivo stesso sarà più interessante. A causa del prolungato vegetare nell'isolamento professionale, nelle sale da concerto e nei salotti, i musicisti hanno dimenticato a poco a poco quanto ampie siano le possibilità di impatto della musica sulle masse. Personalmente ho sempre invidiato il canto, che sia nell'isba che sul prato, nella steppa o nel bosco, sa esercitare la propria influenza sulla psiche umana, mentre la musica solennemente chiamata 'd'arte'

cresce, fiorisce e matura interamente nelle serre. C'è in questo una sorta di crudele paradosso. Anche senza sognare celebrazioni, nella creazione viva ci sono molte possibilità di trovare un legame con le masse: servono cori (per fortuna c'è speranza che l'antica terra del canto diventi una terra di cori); servono canti per le organizzazioni più disparate; servono giochi e pantomime musicali su temi della città; serve musica strumentale come arte applicata e come forza dinamica e autonoma per lo sviluppo di una rete di concerti accessibili a tutti (quale orrore sarebbe se gli insegnanti di musica cominciassero a offrirvi programmi storici!); e, soprattutto, serve tensione creativa, e la comprensione del capovolgimento in atto. Compositori, affrettatevi a creare musica per la vita che vi circonda — e per la gioia di vivere —, e non per un ozioso sogno!

www.esamizdat.it ◇ I. Glebov [B. Asaf'ev], *Compositori, affrettatevi!*. Traduzione dal russo di Mirella Di Vita (ed. or.: Idem, *Kompozitory, pospešite!*, "Sovremennaja muzyka", 1924, 6, pp. 145-149) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 243-247.

d'orchestra, allievo di Maksimilian Štejnberg al Conservatorio di Pietroburgo. Fu autore di 17 opere liriche e 16 sinfonie, oratori e cantate, poemi sinfonici, ma è ricordato in particolare per una delle primissime opere sovietiche, *Orlinyj bunt, Pugačëvščina* [La rivolta delle aquile, Epopea di Pugačëv, 1925][N.d.C.].

⁶ Oggi la musica composta per questo uso viene definita 'incidentale' [N.d.C.].

⁷ Asaf'ev usa i termini in italiano, in riferimento al celebre soggetto dell'intermezzo *La serva padrona* di Giovanni Battista Pergolesi (1733), in cui la servetta Serpina riesce con la propria arguzia a farsi sposare dal proprio padrone Ubaldo, diventando così in casa, da serva — padrona. Fuor di metafora, si intende un'inversione dei ruoli tra elemento dominante e — appunto — ancillare [N.d.C.].

◇ **B. Asaf'ev, *Composers, keep up!*** ◇

Translated by Mirella Di Vita

Abstract

Italian translation of *Kompozitory, pospeshite!* by Boris Asaf'ev.

Keywords

Revolution, elite culture, popular music, Nikolai Miaskovskii, Mass Culture.

Author

Boris Asaf'ev (1884-1949) was a composer, writer, music critic, one of founders of Soviet musicology. He studied music by himself and later with Rimskii-Korsakov and Anatolii Liadov at St. Petersburg Conservatoire. Starting from the 1910s, he devoted himself to criticism, writing under the pseudonym of Igor' Glebov. He directed the Music sector of the Institute of Art History, and starting from 1925 he directed the faculty of Music history and theory at the St. Petersburg Conservatoire. He was among the animators of the Leningrad Association for Contemporary Music. In the late 1920s he concentrated on composition: among his best remembered works are the ballets *Plamia Parizha* (Flames of Paris, 1932) and *Bakhchisaraiskii fontan* (The Fountain of Bakhchisarai, 1933). In 1943 he left the sieged Leningrad and moved to Moscow, where he directed the research program of the Conservatoire and the music department of the Art History Institute. In these years, he signed the second volume of his treatise *Muzykal'naia forma kak protsess* (The Musical Form as a Process, 1947, the first having been issued in 1930). In his last years he presided the Union of Soviet Composers.

Translator

Mirella Di Vita is a soprano and scholar whose career bridges high-level musical performance with rigorous academic research. She holds a Master's degree in Opera and Chamber Music from the Niccolò Paganini Conservatory of Genoa and a degree in Foreign Languages and Literatures from the University of Pisa, with advanced studies completed at Oxford University and St. Petersburg State University. As a soloist, she has performed leading roles in prestigious venues such as La Biennale di Venezia, Dai-Ichi Hall in Tokyo and the Saaremaa Opera Festival, collaborating with distinguished conductors and directors. Her vast repertoire spans from the Baroque to contemporary premieres, with a specialized focus on 19th-century Art Songs and rare sacred music. A dedicated researcher of Russian vocal music, her scholarly contributions are published by Brepols in international volumes edited by Derek B. Scott and Christoph Flamm. Di Vita has lectured extensively across Europe and currently she is a Tenured English Professor at the Santa Cecilia Conservatory of Rome.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2025) Mirella Di Vita



Questioni di principio relative allo sviluppo delle culture musicali nazionali*

Viktor Belyj

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 247-260 ◇

NON è la prima volta che l'opinione pubblica sovietica discute i problemi della cultura musicale delle nazionalità dell'URSS. Due anni fa, al Primo congresso panrusso della musica, vi si era adoperata una sezione dedicata alla musica delle nazionalità¹, che aveva preso una serie di decisioni. In questi due anni, tuttavia, hanno avuto luogo cambiamenti radicali nella vita economica, politica e culturale del nostro paese, e, alla luce del periodo da noi vissuto, di certo non possiamo considerare soddisfacenti le decisioni del Primo congresso della musica. Il brusco inasprimento della lotta di classe nel paese ha provocato una significativa differenziazione di classe anche nella musica. Ora, in linea di massima la differenziazione di classe del fronte musicale dell'URSS messa in evidenza dal Primo congresso della musica deve essere considerata timida e insufficiente.

Nel 1930 si sono svolte le Olimpiadi delle arti dei popoli dell'URSS. Queste Olimpiadi hanno avuto un ruolo importantissimo. Hanno convogliato l'attenzione dell'intera comunità sovietica sulle arti dei popoli dell'URSS, e hanno giocato un ruolo enorme nell'eliminazione del fallace approccio esotico ad essa². Tuttavia, le Olimpiadi non sono giunte agli esiti che ci aspettavamo. La critica mossa agli eventi delle Olimpiadi seguiva in gran parte la direzione di un'astratta benevolenza. Dietro questa benevolenza si nascondeva indubbiamente qualcosa dell'approccio

esotico-imperialista³ ai fenomeni musicali nazionali. Vi mancava una volontà sufficientemente seria e profonda di approcciare tutti i fenomeni dell'arte esposti alle Olimpiadi dal punto di vista della loro essenza di classe.

Certamente questo approccio non poteva che mandare fuori strada i teatri nazionali e i collettivi che prendevano parte alle Olimpiadi. Ritengo che la nostra assemblea debba segnare un cambiamento in questo ambito. Penso che l'assemblea non avrà carattere esclusivamente accademico, darà bensì la possibilità di indicare i principali orientamenti teorici lungo i quali deve svilupparsi la cultura musicale proletaria nel contesto delle singole nazionalità.

STATO DELL'ETNOGRAFIA MUSICALE

Bisogna dire, compagni, che la ricerca nell'ambito della musica dei popoli dell'URSS si trova a un livello molto basso. Per non parlare dell'assenza, nella maggior parte delle ricerche, di un corretto approccio marxista di base verso i fenomeni dell'arte musicale delle nazionalità: spesso non possediamo nemmeno la trascrizione del patrimonio musicale di una data nazione. Ciò si spiega con la debolezza dei quadri del settore musicale e, nella maggioranza delle repubbliche e delle regioni nazionali, ciò si spiega con il fatto che nell'ambito della cosiddetta 'etnografia musicale' lavorano artisti forestieri, che non conoscono abbastanza le caratteristiche locali, e non sono abbastanza responsabili nei confronti dell'incarico loro affidato. Di regola, non possediamo trascrizioni corrette della musica popolare di molte nazionalità. In ogni caso, si tratta di eccezioni rare e fortunate.

* [Nota redazionale:] Rielaborazione della trascrizione della relazione e del discorso conclusivo della prima assemblea sulla musica delle nazionalità, convocata dal settore artistico del Commissariato del popolo all'istruzione della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa per il 16 giugno 1931. La relazione del compagno Belyj era stata letta in nome della sessione musicale dell'Istituto di lingua e letteratura dell'Accademia comunista e del settore artistico del Commissariato del popolo all'istruzione.

¹ 'Nacional'noj muzyki' nell'originale [N.d.T.].

² 'Ložno-èkzotičeskij podchod' nell'originale [N.d.T.].

³ 'Velikoderžavno-èkzotičeskij podchod' nell'originale [N.d.T.].

Cosa rappresenta oggi l'etnografia musicale? È una disciplina chiusa in sé stessa. Non la definirei nemmeno una scienza: per esserlo, si trova a uno stadio troppo rudimentale per quanto concerne il possesso di una metodologia scientifica. Cosa ci troviamo di fronte quando, nel migliore dei casi, abbiamo una trascrizione corretta e coscienziosa delle melodie nazionali, dei canti nazionali⁴ ecc.? Troviamo una descrizione degli strumenti, una descrizione della struttura armonica, ritmica, e simili. Troviamo una descrizione lirica delle condizioni in cui è avvenuta la trascrizione, una descrizione 'esoticamente' estasiata della musicalità di un dato popolo, e così via. Ma di regola non troviamo neanche il tentativo di chiarire le radici di classe, l'essenza di classe delle pratiche musicali dei popoli dell'URSS⁵. L'approccio esotico-imperialista predomina tuttora nell'ambito dell'etnografia musicale. Tutti i fenomeni vi risultano uguali. È indubbio che l'etnografia musicale al suo stadio di sviluppo odierno riposa su basi idealistico-reazionarie. E ciò non ci sorprende: se hanno ricevuto ampio sviluppo vedute idealistico-reazionarie⁶ sulla musica in generale come arte ideologicamente neutra, estranea alle dinamiche di classe, puramente 'matematica', nel contesto delle nazionalità queste sono strettamente intrecciate a vari tipi di sciovinismo, che alimentano e consolidano.

LE FORZE MOTRICI DEL FRONTE MUSICALE

Passo a esaminare quelle che sono le forze motrici del fronte musicale delle nostre repubbliche e regioni nazionali. Devo precisare in anticipo che i raggruppamenti di classe di cui parleremo, le loro relazioni, i loro rapporti di forza, sono indubbiamente varie nelle diverse repubbliche, repubbliche autonome, regioni autonome dell'Unione. Come fenomeno generale, possiamo registrare la forte influenza dei raggruppamenti borghesi nella sfera della musica d'arte, un interstrato proletario di musicisti nazionali estremamente debole, e l'assenza del movimento musicale proletario, o la sua presenza a uno stato embrionale.

Delle attività di cui parlerò, la più differenziata e sviluppata è quella dei raggruppamenti della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa (essenzialmente a Mosca e Leningrado), dell'Ucraina e della Georgia. E sebbene questa sia un'assemblea *panrussa*, nella mia analisi andrò a toccare anche alcune repubbliche dell'Unione, poiché possono offrire un orientamento conosciuto e prospettive conosciute per l'attività dei lavoratori delle repubbliche e delle regioni nazionali della RSFSR.

IL GRUPPO REAZIONARIO-BUROCRATICO IMPERIALISTA

Il primo raggruppamento — se vogliamo cominciare dall'ala destra — è quello dei musicisti russi legati alle cerchie reazionario-burocratiche o clericali del passato. Essi rappresentano un fenomeno che notoriamente caratterizza l'Unione. Naturalmente essi si incontrano principalmente al centro della Repubblica Federativa Russa. Ma la politica 'colonizzatrice' della Russia zarista ha fatto sì che tutti i vecchi direttori di coro, i pedagoghi reazionari degli istituti musicali e simili si siano ampiamente diffusi nelle repubbliche nazionali, ed esercitino un'influenza notevole sullo sviluppo della loro cultura musicale.

Cosa caratterizza questo gruppo sotto l'aspetto della questione nazionale? In primo luogo, la negazione di ogni possibilità di sviluppo, della fioritura di una cultura musicale presso le nazionalità non russe, un approccio esotico-signorile verso la loro arte. Certo, questi punti di vista non vengono espressi in modo aperto e diretto, per quegli stessi motivi per cui questo gruppo non possiede sulla carta una propria organizzazione. Tale tendenza tuttavia esiste, e si concretizza nella pratica quotidiana. Essa si esprime prima di tutto attraverso la resistenza alla promozione, alla crescita dei quadri di musicisti.

Lo sviluppo dei quadri tra i compositori nazionali viene orientato dal gruppo reazionario in questione in direzione di una russificazione accademico-epigonica⁷. Tutti conoscono il volto creativo di una serie di grandi rappresentanti di questo gruppo: lo

⁴ 'Nacional'nye melodii', 'nacional'nye pesni' nell'originale [N.d.T.].

⁵ 'Muzykal'nyj byt narodnostej SSSR' nell'originale [N.d.T.].

⁶ 'Idealističeski-reakcionnye vzgljady' nell'originale [N.d.T.].

⁷ 'Po russifikatorskomu akademičeski-ëpigonskomu ruslu' nell'originale [N.d.T.].

si può definire come una versione deteriorata di alcuni rappresentanti del ‘mucchietto possente’⁸, che conserva solo una venerazione passiva delle sue tradizioni, il pallido riflesso di una produzione florida e vitale dei compositori del ‘Rinascimento’ musicale russo. Non serve neanche dire che questo stile ha molto poco da offrire alla creatività dei giovani compositori nazionali, e li orienta in modo ingannevole nella questione dello studio dei classici della cultura musicale mondiale.

I compositori di cui parlo spesso e volentieri utilizzano nelle proprie opere melodie delle nazionalità dell’URSS, rielaborano queste melodie. Li caratterizza, tuttavia, un approccio convenzionalmente ‘esotico’, combinato a uno svuotamento di fatto delle specificità nazionali della musica utilizzata.

In sostanza, il cosiddetto ‘Oriente’ è sempre stato oggetto di sfruttamento artistico da parte di diversi strati della borghesia. Glinka, il ‘mucchietto possente’, gli impressionisti francesi, i contemporanei compositori borghesi decadenti hanno spesso rivolto e rivolgono il loro sguardo al cosiddetto “Oriente”, di certo non con lo scopo di conoscerlo oggettivamente tramite l’arte.

L’esotismo convenzionale di *Shahrazād* di Rimskij-Korsakov, l’elegante staticità dell’“Oriente” nelle opere degli impressionisti francesi, l’“Oriente” urbanistico da jazz band di Hindemith differiscono l’uno dall’altro, così come la psicologia degli ideologi della borghesia mercantile russa, dei redditieri francesi, della borghesia fascistizzante contemporanea. Questi ideologi hanno preso l’“Oriente” non così come esso esiste nelle contraddizioni della sua vita sociale: vi hanno visto innanzitutto ciò che meglio rispondeva alle loro aspirazioni di classe. Nel loro Oriente hanno riposto i tratti specifici della propria

classe.

Il gruppo di cui parlo (il gruppo reazionario accademico-epigonico) ha creato il proprio stile ‘orientale’. Questo stile differisce significativamente dalla rappresentazione pienamente verace dell’Oriente che aveva, ad esempio, Musorgskij. Questo Oriente già svuotato è rachitico e, forse, caratterizzato unicamente dall’immane intervallo di seconda aumentata, che appare a proposito e a sproposito nelle opere ‘orientali’ dei compositori menzionati.

L’influenza ideologico-organizzativa del gruppo reazionario-accademico è molto forte, e non solo nella sfera dell’arte musicale ‘alta’, ma anche in basso, perché i direttori di coro e i loro simili creano nelle province un movimento musicale di massa. La lotta contro questa influenza deve essere decisamente risoluta.

IL NAZIONALISMO REAZIONARIO LOCALE

Una minaccia significativa è rappresentata dai gruppi reazionari nazionalisti locali, legati tanto alle cerchie grandi-russe quanto a quelle locali reazionario-burocratiche e clericali.

Il nazionalismo borghese è la cifra politica fondamentale di questi gruppi. La lotta contro la via proletaria di sviluppo della musica delle nazionalità sostanzia la loro attività. Delle opere dei compositori reazionari nazionalisti sono tipici l’idealizzazione dei soggetti religiosi e militaristici del passato feudale di un dato popolo, l’idealizzazione delle caratteristiche sociali arretrate e reazionarie legate a forme arretrate di convivenza sociale.

Vorrei portare alla vostra attenzione l’interessante intreccio di elementi imperialisti e nazionalistici nelle opere dei gruppi locali presi in esame.

Per quanto possa sembrare strano, gli artisti reazionario-nazionalisti in ambito artistico possono men che mai pretendere di farsi interpreti delle specificità nazionali⁹. Più precisamente, i rappresentanti del gruppo musicale dei reazionario-burocratici sono men che mai artisti nazionali¹⁰. Nella loro arte essi si avvicinano piuttosto allo stile imperialista di

⁸ ‘Mucchietto possente’ (*mogučaja kučka*) è un’espressione di Vladimir Stasov (cfr. *Introduzione*) che definisce il circolo di musicisti noti in Italia come ‘Scuola dei Cinque’ – Balakirev, Musorgskij, Borodin, Rimskij-Korsakov, Kjuj (o Cui), – celebri per l’elaborazione di un canone artistico volto a mettere in evidenza il carattere nazionale della musica, in contrasto con l’esterofilia dei modelli culturali e delle istituzioni musicali dominanti al loro tempo (prevalentemente negli anni Sessanta dell’Ottocento) e con il conservatorismo linguistico sul piano estetico. In apertura del XX secolo, e fino a prima degli anni Trenta, questa tradizione era considerata ormai superata. Cfr. M. Frolova-Walker, *Nationalism and Russian Music. From Glinka to Stalin*, New Haven-London 2007 [N.d.C.].

⁹ ‘Nacional’nye čerty’ nell’originale [N.d.T.].

¹⁰ ‘Nacional’nye chudožniki’ nell’originale [N.d.T.].

cui sopra. Nell'elaborazione di melodie nazionali essi copiano le strategie del gruppo reazionario imperialista russo. Lo stesso stile epigonico, astratto, con una forte dose di bigottismo religioso¹¹.

Nelle repubbliche nazionali meno sviluppate economicamente e culturalmente, i musicisti nazionalisti sostengono un etnografismo puro, la conservazione dell'elemento primitivo nell'arte musicale popolare¹². Qui anche noi possiamo leggere un rimando all'approccio imperialista, perché proprio quest'ultimo ha dell'interesse nel conservare la musica dei popoli non russi dell'URSS in uno stato di 'esotico' primitivismo.

IL MODERNISMO BORGHESE

Passo al gruppo seguente, il cosiddetto 'modernismo'¹³. È il gruppo degli ideologi della grande e piccola borghesia, che sostanzialmente si orienta verso la cultura borghese occidentale. Ciò che per noi è la massima decadenza dal punto di vista ideologico, l'ultimo stadio della putrefazione, è per questo gruppo il massimo raggiungimento, il massimo risultato — come dicono loro — 'tecnico'. L'attuale fase di sviluppo della cultura musicale borghese decadente è considerata dai 'modernisti' punto di partenza per la loro arte.

Mentre da formalisti difendono a livello teorico le posizioni dell'idealismo reazionario, formulando la propria piattaforma politica vicina al social-fascismo, nella pratica i 'modernisti' sono vicini ai rappresentanti dei cosiddetti 'generi leggeri'¹⁴, offrendo loro un supporto 'teorico' (Bljum et al.)¹⁵, senza disdegnare

nella loro pratica compositiva le 'conquiste' foxtrot¹⁶ dell'Occidente borghese. Alcuni 'modernisti' hanno una propria posizione nella questione nazionale. Questa posizione è stata formulata nel modo più esplicito da uno dei vecchi ideologi dell'Associazione per la musica contemporanea, Roslavec¹⁷. Nel volume edito dal Proletkul't nel 1926, Roslavec scrive quanto segue:

Per quanto riguarda le forme del tipo canzonettistico-popolare¹⁸, dunque, anche la stessa idea che sia possibile che la musica proletaria provenga da queste forme deve sembrare mostruosa e insensata per una coscienza anche minimamente sviluppata sulla linea di Marx. Difatti, non si deve pensare che il proletariato mondiale, organizzandosi e battendosi sotto l'egida dell'internazionalismo e per questo ricercando unità di lingua, pensiero e sentimento, cominci a creare la propria musica di classe sulla base delle forme emerse dalle pratiche nazionali dei contadini di diverse nazionalità.

Se qualcosa di simile potesse accadere, ciò significherebbe che non sorgerebbe mai un'arte che per contenuto, forma e stile generale rispecchiasse la classe del proletariato e la sua epoca, ma si creerebbe una quantità infinita di "musiche proletarie" di carattere nazionale: russa, francese, tedesca, tartara ecc.

In poche parole, il proletario — internazionalista e collettivista — costruirebbe, anziché un unico linguaggio di classe, una qualche Torre di Babele, dove, confondendo "dodici lingue", starebbero ottusamente a guardarsi senza capirsi l'un l'altro¹⁹.

Difficilmente si trova un imperialismo formulato più apertamente di così, mascherato da internazionalismo.

Non è difficile dimostrare che l'internazionalismo di Roslavec è strettamente legato a vedute trockiste-

¹¹ 'Cerkovščina' nell'originale [N.d.T.].

¹² 'Primitiv narodnogo muzykal'nogo iskusstva' nell'originale [N.d.T.].

¹³ 'Sovremenniĉestvo' nell'originale [N.d.T.].

¹⁴ 'Lëgkij žanr' nell'originale [N.d.T.].

¹⁵ Belyj si riferisce probabilmente a Vladimir Ivanoviĉ Bljum (1877-1941) critico teatrale noto prima della Rivoluzione. Dopo l'Ottobre, fu membro del Partito, fattore che gli garantì incarichi di funzionario in ambito culturale, con la possibilità di pubblicare periodici; lavorò anche nell'ambito della censura presso il Gavrepertkom [Comitato centrale per i repertori]. Scrisse molto su teatro e musica (soprattutto 'leggera') su testate quali "Žizn' iskusstva" [La vita dell'arte], "Pravda" e "Izvestija" [Notizie]. Tra il 1929 e il 1930 agì da portavoce della già chiusa Associazione per la musica contemporanea, il che gli valse le accuse dei membri dell'Associazione russa dei musicisti proletari [N.d.C.].

¹⁶ 'Fokstrotnye "dostiženija"' nell'originale [N.d.T.].

¹⁷ Nikolaj Andreeviĉ Roslavec (1881-1944), compositore di orientamento modernista post-skrjabiniano, fu anche teorico e pubblicista in rappresentanza dell'Associacija sovremennoj muzyki [ASM — Associazione per la musica contemporanea]. Era un sostenitore entusiasta della Rivoluzione, ma si opponeva alla posa proletaria dei membri della Rossijskaja asociacija proletarskoj muzyki [RAPM — Associazione russa dei musicisti proletari]. Abbandonò il modernismo nel 1930, quando la sua musica venne ufficialmente bandita, e si trasferì in Uzbekistan, dove lavorò al Teatro musicale di Taškent. Dopo il rientro a Mosca, nel 1933, insegnò e ricoprì vari altri incarichi, anche di carattere amministrativo, senza essere ammesso nell'Unione dei compositori. Prima che la diffamazione potesse rovinarlo, fu la salute a impedirgli di essere attivo negli ultimi anni di vita [N.d.C.].

¹⁸ 'Formy narodno-pesen'nogo tipa' nell'originale [N.d.T.].

¹⁹ Belyj non indica la fonte esatta. Si tratta probabilmente di N. Roslavec, *O pseŭdo-proletarskoj muzyke*, in *Na putjach iskusstva: sbornik statej*, a cura di V. Blumenfel'd, V. Pletnëv e N. Čužak, Moskva 1926, pp. 180-192. L'espressione 'dvunadesjat' jazykov' usata nell'originale si riferisce al carattere multietnico proprio dell'esercito di Napoleone nel momento in cui invase l'Impero Russo nel 1812, generalmente noto in Europa come 'esercito delle nazioni' [N.d.C.].

menscevice sui contadini. Noi vediamo in lui la totale incomprensione delle condizioni di sviluppo delle nostre repubbliche nazionali, prevalentemente contadine. Ciò spiega la totale ignoranza del patrimonio culturale nazionale di masse di milioni di lavoratori contadini, patrimonio in cui — secondo un'espressione di Lenin — “vi sono, benché non sviluppati, gli *elementi* di una cultura democratica e socialista, poiché in *ogni* nazione vi sono le masse lavoratrici e sfruttate, le cui condizioni di vita generano inevitabilmente un'ideologia democratica e socialista”²⁰. La varietà qui descritta dello sciovinismo imperialista è la più pericolosa, perché lo sciovinismo esplicito di cui parlavo prima si mostra piuttosto raramente. Non capitano occasioni in cui se ne faccia aperta propaganda. È molto più semplice, invece, esporsi contro lo sviluppo delle culture nazionali dietro la maschera dell'internazionalismo, ed è ancor più necessario vigilare su queste ‘teorie’, smascherandole senza pietà.

Tra gli esempi del legame artistico diretto dei ‘modernisti’ con la musica dei popoli URSS vi è l'opera del compositore Mosolov *Le notti turkмене*. La base melodica di quest'opera è costituita da melodie originarie turkмене tratte dall'antologia di Uspenskij e Beljaev²¹.

Non è possibile definire altrimenti che caricaturali gli ottusi, ‘urbanistici’ ‘esercizi’ di Mosolov su temi turkmeni. Quest'opera, ovviamente, non è espressione del desiderio di favorire lo sviluppo della cultura musicale turkmena. Ne vengono semplicemente

usati degli elementi come pretesto per esprimere la propria psicologia ‘urbanistica’. Questa psicologia è assai povera: totale immobilità armonica e ritmo meccanico²² — tipici in generale dello stile di Mosolov. Ciò si combina con la più rozza indifferenza imperialista verso il vero carattere della musica turkmena. Senz'altro, i mezzi dell'espressione musicale qui sono ‘internazionali’ nel senso che sono tratti dall'arsenale ‘internazionale’ della cultura musicale borghese contemporanea. Il modernismo borghese è presente, eccetto che nella Repubblica Federativa Russa e nelle altre repubbliche dell'Unione, là dove la differenziazione di classe del fronte musicale è sviluppata a sufficienza. In Ucraina, in Georgia, abbiamo i cosiddetti rappresentanti nazionali del modernismo. Proprio come i modernisti russi, essi si orientano verso l'Occidente. In questo sono coerenti con il contenuto della loro arte. L'arte dei modernisti ucraini, ad esempio, è pervasa di romanticismo nazionalistico²³, misto a una dose significativa di misticismo ed erotismo. L'orientamento ‘tecnico’ a Occidente²⁴ di questi compositori non sorprende, in quanto è condizionato dal contenuto decadente delle loro opere. E qui incontriamo di nuovo quel fenomeno per cui i gruppi di musicisti nazionalisti-borghesi assimilano le peculiarità nazionali della musica, in questo caso nello stile musicale borghese ‘internazionale’ decadente.

Non c'è bisogno di pensare che i gruppi di cui ho parlato in precedenza — il gruppo reazionario-clericale e il gruppo dei modernisti borghesi — siano divisi l'uno dall'altro da una muraglia cinese. No, in Ucraina, ad esempio, i rappresentanti di entrambi i gruppi erano fusi in un'unica organizzazione, prima nella società di Leontovič, più tardi nel Vutorm [Società panucraina dei musicisti rivoluzionari]²⁵. Nella

²⁰ V. Lenin, *Kritičeskie zametki po nacional'nomu voprosu*, “Prosvěščenie”, 1913, 10-11-12, che si legge anche in *Polnoe sobranie sočinenij V. I. Lenina*, izd. 5, 24, pp. 113-150 [N.d.A.]. La trad. it. è stata tratta da V. Lenin, *Osservazioni critiche sulla questione nazionale*, in *Opere Scelte in sei volumi*, II, Roma 1970, p. 160, dove non si indica il nome del traduttore [N.d.T.].

²¹ *Le Turkmenskije noči* [Notti turkмене, 1928] sono una serie di pezzi pianistici di Aleksandr Vasil'evič Mosolov (1900-1973). La dedica a Viktor Michajlovič Beljaev (1888-1968), musicologo e critico musicale attivo negli anni Venti nell'Associazione per la musica contemporanea, si deve soprattutto alla sua attività di etnomusicologo. Formato alla composizione al Conservatorio di Leningrado, dove aveva studiato con Glazunov, Ljadov e Jāzeps Vītols, dal 1916 vi insegnò teoria musicale, e dalla Rivoluzione fece parte di numerose organizzazioni. Nel 1922 si trasferì a Mosca, decisione che gli offrì l'opportunità di incidere maggiormente negli sviluppi della vita musicale del paese. Lavorò al locale Conservatorio negli anni 1938-1940 e 1943-1959; dopodiché fu ricercatore presso l'Institut iskusstvoznanija [Istituto di storia delle arti] [N.d.C.].

²² ‘Polnaja ladovaja nepodviznost’ e ‘mechaničeskij ritm’ nell'originale [N.d.T.]. Certo meccanicismo era effettivamente una sua cifra stilistica, come emerge dal suo pezzo forse più celebre, *Fonderie d'acciaio* [N.d.C.].

²³ ‘Nacionalističeskaja romantika’ nell'originale [N.d.T.].

²⁴ ‘Zapadnaja “tečničeskaja” orientacija’ nell'originale [N.d.T.].

²⁵ Lo ‘Vseukraïns'ke tovarystvo revolucijnnych muzykantiv’ (Vutorm) fu un'organizzazione attiva in Ucraina negli anni 1928-1931. Essa era l'esito della società musicale costituita da Mykola Dmitrievič Leontovič (1877-1921), e riuniva compositori e interpreti. Entro il 1931 la maggior parte dei membri di queste organizzazioni entrò a far parte del Proletmuz, mentre il Vutorm fu liquidato per mezzo del

lotta contro il fronte musicale proletario dell'Ucraina e della Repubblica Federativa Russa questi gruppi nemici facevano fronte comune.

IL RAGGRUPPAMENTO DELLA MUSICA 'GITANA' E DEL FOXTROT

Mi fermo qui al raggruppamento a tutti noto della cosiddetta 'musica leggera', 'gitano' e del foxtrot.

La 'musica leggera' — da bettole, da uomini della NEP²⁶ — è notoriamente un fenomeno dell'Unione. A Chajt a Mosca risponde Dolidze in Georgia²⁷. Inutile dire quale danno l'attività dei musicisti della NEP arrechi allo sviluppo della cultura musicale di contenuto proletario nelle repubbliche nazionali. Voi tutti forse sapete che la lotta della comunità musicale proletaria di Mosca e Leningrado contro la musica della NEP ha portato al suo mascheramento ideologico, a una serie di limitazioni che hanno obbligato quei furbetti dei seguaci del foxtrot e della musica pseudo-gitana²⁸ a trasferirsi in altre repubbliche nazionali. Lì essi tentano di mettere radici con l'evidente protezione dei musicisti borghesi locali.

notorio decreto del Comitato centrale del PCUS del 23 aprile 1932, che sancì l'intervento della politica in ambito artistico, costituendo l'Unione dei compositori dell'Ucraina [N.d.C.].

²⁶ NEP sta per *Novaja Političeskaja Ėkonomika* [Nuova politica economica], che dopo gli anni di crisi provocata da Prima guerra mondiale, Rivoluzione e guerra civile, ripristinava parzialmente il libero mercato operando una deviazione rispetto alla teorica marxista. 'Uomini della NEP' venivano definiti coloro che si erano arricchiti beneficiando di questa scelta politica, cui spesso venivano associati costumi vicini a quelli dell'Occidente dei ruggenti anni Venti [N.d.T.].

²⁷ Julij Abramovič Chajt (1897-1966), compositore noto principalmente per le canzoni scritte al tempo della NEP, tra le quali "Aviamarš" [Marcia aerea, 1923] sulle parole del poeta Pavel German. Passò in seguito alle canzoni di massa e alle marce per bande di fiati. Venne denunciato perché la sua canzone era stata usata dai nazisti, e successivamente riabilitato. Viktor Isidorovič Dolidze (1890-1933), musicista georgiano. Finiti gli studi venne ammesso all'Istituto commerciale di Kyiv e allo stesso tempo cominciò a studiare violino e composizione. Nel 1917 concluse gli studi e tornò in Georgia, dove si dedicò alla musica. Fu l'autore della prima opera comica georgiana *Keto i Kote* [Keto e Kote], soggetto tratto dalla commedia *Chanuma* di Avksentij Cagarel' (1919), spesso definita 'operetta'. Alla fine degli anni Venti e Trenta portò avanti un lavoro di raccolta e trascrizione della musica folklorica osseta, di cui diede un'elaborazione artistica nelle miniature orchestrali *Osetinskaja lezginka* [Leginka osseta], *Tanec priglašenija* [Danza dell'invito], *Chongakajt* e altre. Nel 1931 cominciò a lavorare all'opera *Zamira*, basata sulle leggende popolari ossete Čerman e Zamira; l'opera è rimasta incompiuta [N.d.C.].

²⁸ 'Fokstrotniki' e 'cyganščiki' nell'originale [N.d.T.].

È necessario dar battaglia al fronte musicale della NEP su scala pansovietica, smascherando l'essenza sprezzante imperialista della musica pseudo-gitana e di altre manifestazioni di musica da bettole.

A tali manifestazioni appartengono anche le innumerevoli canzonette di genere pseudonazionale, come "Gulimžan", "Ala-Verdy" e simili. Alla diffusione di canzoni — pseudo-georgiane, pseudo-ebraiche, pseudo-bielorusse, ecc. — contribuiscono molto le cosiddette cantanti 'etnografiche', che sono proliferate in misura eccezionale negli ultimi tempi e che fanno carriera prendendosi gioco dei popoli dell'URSS, e nascondendo ciò dietro la maschera del carattere presuntamente 'etnografico' delle proprie esibizioni.

È necessario interrompere la speculazione sul naturale interesse mostrato dai lavoratori verso l'arte dei popoli dell'URSS. Il modo migliore per farlo è rendere le ampie masse consapevoli di modelli artistici nazionali autentici. È necessario riconoscere che in questo ambito si osserva un autentico 'analfabetismo' di massa, il cui sradicamento rappresenta un compito politico importantissimo.

IL MOVIMENTO DELLA MUSICA PROLETARIA

Passo all'ultimo raggruppamento, o meglio, al movimento della musica proletaria. Esso è sviluppato al massimo nella Repubblica Federativa Russa, ed è guidato dall'Associazione russa dei musicisti proletari.

Il lavoro dell'Associazione sul fronte della consapevolezza marxista-leninista dei fenomeni dell'arte musicale, dello smascheramento delle teorie idealistiche e dell'arte borghese, della creazione di un movimento musicale proletario di massa e della creazione di una propria arte, non è certamente una conquista nazionale russa, ma rappresenta una conquista su scala pansovietica. Ho già detto, ad esempio, che lo smascheramento delle teorie idealistiche reazionarie nella musica in generale contribuisce allo smascheramento di ogni possibile tendenza sciovinista, e così via.

Nell'ambito della questione nazionale, l'Associazione dei musicisti proletari si è battuta fin dalle

proprie origini su due fronti: contro lo sciovinismo imperialista, e contro le tendenze nazionaliste.

Nella Repubblica Federativa Sovietica Ucraina, in Georgia, in Armenia, in parte anche in Bielorussia, ha già iniziato a dispiegarsi un movimento musicale proletario. In quei paesi abbiamo già delle associazioni di musicisti proletari. La loro lotta ha mostrato che molti fenomeni della lotta di classe sono comuni tanto alla Repubblica Federativa Russa quanto alle altre repubbliche dell'Unione. Io penso che moltissimi fenomeni della lotta di classe sul fronte musicale nelle repubbliche dell'Unione saranno comuni anche a ciò che avviene nelle repubbliche e regioni autonome. Qui non esiste alcun movimento musicale proletario, e anche laddove esiste, si trova in forme decisamente embrionali. Certamente, crearlo lì è più difficile che nelle repubbliche dell'Unione, ma in un altro senso è anche più facile, perché vi è già una grande esperienza di lotta messa in atto dall'Associazione russa dei musicisti proletari. Questo lo sanno bene i gruppi musicali borghesi, si può dire, nella RFSU, in Georgia, i quali combattono energicamente contro l'influenza della RAPM.

È NECESSARIO 'EUROPEIZZARE' LA MUSICA DEI POPOLI ORIENTALI DELL'URSS?

Compagni, abbiamo passato in rassegna le forze motrici che formano il fronte musicale sovietico, e la cui lotta in ultima analisi definisce l'orientamento proletario delle culture musicali nazionali. Ora passerò all'analisi di alcune questioni di principio legate allo sviluppo della musica nazionale. Il modo errato in cui tali questioni sono state poste da diverse figure del mondo musicale sta nel fatto che essi tentano di risolverle negli uffici, in modo astrattamente distaccato dalla realtà, dalla condizione delle pratiche musicali delle masse, da uno studio attento delle tendenze di sviluppo della cultura musicale nelle repubbliche nazionali poco sviluppate sul piano economico e culturale nell'epoca della costruzione del socialismo.

Esistono due approcci al carattere dello sviluppo delle culture musicali nazionali: uno consiste nella tendenza a 'europeizzare' in modo completo e arti-

ficioso la musica dei popoli dell'Oriente dell'URSS senza un collegamento con uno sviluppo generale della rivoluzione culturale come processo che interessa la massa. I rappresentanti di questo approccio ritengono che le influenze borghesi nella musica delle repubbliche nazionali abbiano effetto solo perché questa risulta 'tecnicamente' arretrata, perché essa non si è appropriata delle innovazioni 'tecnologiche' della musica europea. Questi ideologi intendono la 'tecnica' europea come qualcosa di assolutamente indifferenziato, e sono pronti a consigliare di imparare allo stesso modo sia da Beethoven che da Stravinskij, sia da Prokof'ev che da Čajkovskij, nel solo nome della preparazione 'tecnica'.

Un altro gruppo di musicisti difende la più totale inviolabilità della musica dei popoli dell'Oriente, la totale impossibilità di utilizzare per il suo sviluppo la cosiddetta cultura 'europea'.

LO SCIOVINISMO IMPERIALISTA E LOCAL-NAZIONALISTA

Non è difficile notare che entrambe le tendenze descritte sono, in sostanza, espressione, la prima — di sciovinismo imperialista; la seconda — di sciovinismo local-nazionalista.

Per quanto riguarda il primo, certo, nel processo di sviluppo delle repubbliche nazionali è inevitabile e necessaria l'azione concorde della loro cultura proletaria, l'influenza delle forme dell'arte proletaria sull'arte dei popoli dell'URSS, che si trova ancora in uno stadio primitivo.

È certo che la crescita delle culture nazionali dell'URSS non è possibile senza l'appropriazione critica del patrimonio mondiale della cultura borghese. Il fatto che presso alcune popolazioni dell'URSS sia mancata in passato una cultura borghese sviluppata non permette assolutamente di concludere che anch'essi non si trovino davanti al problema del superamento del patrimonio culturale borghese. Ciononostante, va riconosciuto che ogni tentativo imperialista di indurre artificialmente, anticipare, forzare l' 'europeizzazione' della cultura musicale delle popolazioni orientali dell'URSS, di strappare con violenza il cordone ombelicale che unisce le larghe

masse di un dato popolo all'arte musicale in generale, è dannoso, non porta affatto al fiorire di una cultura "nazionale nella forma, proletaria nel contenuto".

Altrettanto dannoso risulta un approccio indifferenziato alla cultura musicale 'europea', la riduzione del rapporto con essa a un problema di ordine meramente 'tecnico'. Di qui, i suggerimenti sospetti sul rapido ammodernamento della 'tecnica' della musica di date popolazioni dell'URSS secondo il sistema europeo²⁹ (lo studio di una 'tecnica generale' presso gli 'europei': Beethoven, Stravinskij, Čajkovskij, Křenek, ecc.). Questi suggerimenti puzzano tanto di quello sciovinismo imperialista secondo il quale l'intera sostanza — profondamente di classe — del problema della crescita economica e culturale delle repubbliche sovietiche nazionali meno sviluppate rispetto a quelle avanzate è faziosamente ridotta alla questione della sempiterna superiorità 'biologica' dell'Occidente rispetto all'Oriente, dell'Europa rispetto all'Asia, e via dicendo.

Bisogna dire che questo approccio 'biologico' verso i fenomeni della cultura nazionale — per sua natura classistamente ostile — è caratteristico anche dell'opposta tendenza nazionalista. Parlavo prima delle tendenze a mantenere la crescita dell'arte musicale delle popolazioni dell'URSS a uno stadio primitivo, negando ogni possibilità d'interazione tra le culture proletarie dell'Occidente e dell'Oriente. È interessante che a fornire una base teorica a questi punti di vista reazionari strettamente nazionalisti sia una serie di teorici musicali, tra i quali anche Arsenij Avraamov³⁰, che nel proprio rapporto entu-

siasticamente esotico verso l'«Oriente» (che lo avvicina alla dottrina spengleriana³¹) vuole contrapporre lo sviluppo della cultura musicale proletaria delle popolazioni orientali dell'URSS allo sviluppo della musica proletaria dell'Occidente. Egli giustifica la propria idea con un'affermazione ancora una volta biologico-speculativa sulla presumibilmente inevitabile fine storica del sistema armonico ecc. 'europeo', e sul fatto che il futuro appartiene ai 'più ricchi' sistemi musicali delle popolazioni 'orientali'. Per questo Avraamov difende così l'«originalità» della loro arte musicale dall'influenza dell'Europa; per questo si oppone a ogni minima ricostruzione degli strumenti musicali nazionali primitivi, sacralizzando le loro qualità timbriche e di altro tipo.

Non intendo affatto mettermi a difendere l'«eternità» e l'«indiscutibilità» del sistema acustico europeo³². Non vi sono dubbi che l'interazione tra l'arte proletaria delle repubbliche sovietiche occidentali e orientali non coinciderà affatto con l'assoggettamento delle seconde alle prime. L'arte proletaria nelle relazioni economiche e culturali dei sistemi d'istruzione nazionali sovietici più sviluppati non potrà svilupparsi in sé gli elementi socialisti dell'arte dei popoli dell'URSS, che solo dopo l'Ottobre hanno avviato la costruzione della propria cultura.

Ma d'altra parte lo sviluppo della cultura proletaria di questi popoli marcerà lungo il cammino della liberazione da quelle forme «nazionali» che sono legate ai retaggi di sfruttamento feudale delle strutture sociali, marcerà lungo il cammino dello sviluppo degli elementi socialisti e democratici della propria

²⁹ «Na «evropejskij» lad' nell'originale [N.d.T.].

³⁰ Arsenij Michajlovič Avraamov (1884-1944) fu uno dei maggiori rappresentanti del modernismo musicale russo-sovietico, nonché teorico musicale e docente di rilievo. Studiò alla scuola della Società filarmonica di Mosca, e privatamente con Sergej Taneev. Comunista dichiarato, fuggì dalla Prima guerra mondiale, e al rientro nella Russia sovietica ebbe un incarico dirigenziale al Commissariato del popolo per l'Istruzione (1917). È noto principalmente come autore della *Simfonija gudkov* [Sinfonia di sirene, 1922], composta per il quinto anniversario della Rivoluzione d'ottobre, ma coltivò il rinnovamento linguistico in varie direzioni. Tra queste, la sperimentazione con sistemi armonici e melodici microtonali, presentata nel saggio *Universal'naja sistema tonov* [Sistema tonale universale] («Žizn' iskusstva», 1926, 12, pp. 3-4; 38, pp. 9-10; 40, pp. 6-7), e l'etnografia musicale, che coltivò in Dagestan tra il 1923 e il 1926 e nel Caucaso settentrionale a partire dal 1935, e che influi sulle sue composizioni e riflessioni teoriche [N.d.C.].

³¹ Belyj si riferisce alle teorie sulla storia di Oswald Spengler (1880-1936) — noto scrittore e filosofo tedesco molto in voga all'epoca — e sicuramente al suo saggio *Der Untergang des Abendlandes* [Il tramonto dell'Occidente, 1918-1922], tentativo di compendio di storia universale, nel quale l'autore, opponendosi ad approcci «ottimistici» di stampo illuministico o positivista, sosteneva che le civiltà attraversano un ciclo naturale di sviluppo, fioritura e decadenza, e che l'Europa, vittima di un angusto materialismo e del caos urbano, si trovasse all'ultimo stadio. Proprio nel 1931, anno in cui il presente scritto fu pubblicato, Spengler pubblicava anche *Der Mensch und die Technik* [L'Uomo e la tecnica], che evidenziava i rischi della tecnologia e dell'industrialismo nei confronti della cultura, nel timore che l'Occidente fosse destinato a essere soppiantato da comunità «altre» e «nemiche», che avrebbero preso le armi contro di esso [N.d.C.].

³² «Zvukovaja sistema» nell'originale [N.d.T.].

cultura passata, marcerà lungo il cammino dello sradicamento di tutto ciò che è condizionato sul piano economico e culturale dal vecchio sistema sociale, marcerà lungo il cammino dell'appropriazione critica della cultura borghese mondiale e dell'intimo avvicinamento alla cultura proletaria internazionale. Perciò non è il caso di parlare 'in generale' della 'povertà' della musica europea, della 'ricchezza' di quella orientale, o viceversa. Siamo di fronte a fenomeni sociali complessi e contraddittori, che si sviluppano in movimento e nelle interazioni.

Nella musica 'popolare' non è difficile trovare aspetti materialistici, realistici, che riflettano la psicologia viva e florida delle classi lavoratrici. Ma non si può non vedervi anche il portato reazionario della difesa dell'inviolabilità della cosiddetta 'arte', non si può non vedervi gli elementi di immobilismo, di tendenza alla contemplazione. Non si può non vedere che il processo di industrializzazione delle repubbliche e delle regioni nazionali agrarie, la creazione di un loro possente proletariato, la rottura radicale, l'attivazione della psicologia delle masse lavoratrici nel processo della rivoluzione culturale porteranno a un brusco cambiamento, all'attivazione di forme di impostazione culturale che non corrispondono al contenuto della vita e della coscienza che attualmente stiamo ristrutturando. Si rifletterà tutto ciò nelle forme del pensiero musicale? Senza dubbio. E questo processo potrà accadere in forme internazionali, con conseguente perdita delle peculiarità artistiche nazionali? Su questo punto la risposta ci viene data dal compagno Stalin:

Noi edificiamo la cultura proletaria. È assolutamente vero. Ma è anche vero che la cultura proletaria, socialista per il suo contenuto, assume forme diverse e diversi mezzi di espressione presso i vari popoli che partecipano all'edificazione del socialismo, a seconda della lingua, dei costumi, ecc. Proletaria nel contenuto, nazionale nella forma: questa è la cultura universale dell'umanità verso la quale muove il socialismo. La cultura proletaria non elimina la cultura nazionale, ma le dà il contenuto. E dal canto suo la cultura nazionale non elimina la cultura proletaria, ma le dà forma. La parola d'ordine della cultura nazionale era una parola d'ordine borghese finché al potere c'era la borghesia, e il consolidamento delle nazioni avveniva sotto l'egida degli ordinamenti borghesi. La parola d'ordine della cultura nazionale è diventata una parola d'ordine proletaria quando al potere è andato il proletariato, e il consolidamento delle nazioni ha cominciato a svolgersi sotto l'egida del potere sovietico³³.

[...] Bisogna permettere alle culture nazionali di svilupparsi e di ambientarsi, individuando tutto il proprio potenziale, per creare condizioni per la loro influenza in un'unica comune cultura con una lingua comune. Il sorgere delle culture nazionali nella forma e socialiste nel contenuto nelle condizioni della dittatura del proletariato in un unico paese per la loro fusione in un'unica cultura socialista (e nella forma e nel contenuto), con una lingua comune, quando il proletariato vincerà in tutto il mondo ed il socialismo entrerà nel quotidiano, proprio in questo consiste anche la dialettica leninista della realizzazione della questione sulla cultura nazionale³⁴.

La formula dialettica del compagno Stalin relativa al fatto che "la cultura proletaria non elimina la cultura nazionale, ma le dà il *contenuto* (il corsivo è mio), e dal canto suo la cultura nazionale non elimina la cultura proletaria, ma le dà forma" ci aiuta a risolvere il problema dell'uso del patrimonio nazionale del passato, dell'evoluzione di quegli elementi della cultura nazionale il cui contenuto è rappresentato dallo sviluppo della cultura proletaria.

SULL'EREDITÀ RIVOLUZIONARIA DEL PASSATO

Alcuni delegati (in particolar modo del Turkmenistan) si sono qui pronunciati sull'assenza, nel patrimonio musicale di alcune popolazioni, di elementi rivoluzionari che possano fungere da base di sviluppo della loro cultura musicale. In questa sede abbiamo sentito dire che ci sono canzoni liriche e canti militari, mentre di canti rivoluzionari e del lavoro non ce ne sono. Penso che questo sia un errore grossolano, che questo modo di vedere caratterizzi solo le posizioni di alcuni dei nostri etnografi che finora si sono impegnati nello studio della musica delle popolazioni dell'URSS da un punto di vista esotico, formalistico, o chissà quale altro, ma non in qualità di vivi ricercatori creativi, capaci di riconoscere lo stretto legame della vita con l'arte, capaci di individuare la fitta e complessa rete di rapporti reciproci tra l'economia e l'impostazione culturale di un dato ordinamento sociale.

Nell'articolo *Note critiche sulla questione nazionale* (1913), Lenin scrive:

it. di Alberto Carpitella, in G. Stalin, *Opere complete*, 7, Roma 1953, pp. 159-160 [N.d.T.].

³⁴ I. Stalin, *Voprosy Leninizma*, 1930, p. 702 [N.d.A.]. La trad. it. è nostra [N.d.T.].

³³ I. Stalin, *Voprosy Leninizma*, Moskva 1925, p. 256 [N.d.A.]. Trad.

In *ogni* cultura nazionale vi sono, benché non sviluppati, gli *elementi* di una cultura democratica e socialista, poiché in *ogni* nazione vi sono le masse lavoratrici e sfruttate, le cui condizioni di vita generano inevitabilmente un'ideologia democratica e socialista. Ma in *ogni* nazione vi è anche una cultura borghese (e, per lo più, ancora centonera e clericale), e non solo allo stato di "elementi", ma in forma di cultura *dominante*. La "cultura nazionale" è quindi in generale la cultura dei grandi proprietari fondiari, dei preti, della borghesia³⁵.

E più avanti:

Nel formulare la parola d'ordine della "cultura internazionale della democrazia e del movimento operaio mondiale" noi prendiamo *da ognicultura nazionale soltanto* i suoi elementi democratici e socialisti, e li prendiamo *soltanto e assolutamente* in antitesi alla cultura borghese, al nazionalismo borghese di *ogni* nazione. (corsivo dell'autore)³⁶.

Vi chiedo di porre la vostra attenzione sulle parole "*elementi* di una cultura democratica e socialista" "*benché non sviluppati*" (corsivo mio). Effettivamente, nell'arte musicale dei popoli dell'URSS abbiamo di questi elementi, ma essi non si sono sviluppati, sono rimasti a uno stato embrionale. Elementi di protesta sociale, di indignazione, elementi di collettivismo spesso sonnacchiano del tutto inosservati anche nelle canzoni liriche della vita di tutti i giorni³⁷. Bisogna saperli individuare, individuare queste qualità ancora inesprese, cosicché i compositori proletari nazionali le sviluppino insieme a elementi della cultura proletaria mondiale, insieme ai migliori elementi del patrimonio borghese della musica europea. Ecco il problema. Mi astengo in questa sede dall'offrire qualsiasi rimedio, che le popolazioni dell'Oriente possano trarre in qualsiasi proporzione dalla cultura proletaria dell'Occidente, o quant'altro. Questo problema si potrà risolvere solo nella pratica creativa, nella pratica del movimento musicale di massa delle repubbliche e delle regioni nazionali dell'URSS. Inoltre, il carattere e la velocità di sviluppo di questa interazione saranno diversi per i differenti popoli dell'URSS, che si trovano in stadi diversi della propria autodeterminazione nazionale.

Tale problema ha anche un altro aspetto. Non dobbiamo dimenticare che la questione dello sviluppo della cultura musicale proletaria internazionale dipende anche da quanto i compositori proletari russi e altri nella propria arte sapranno utilizzare in modo non esteriormente esotico, bensì organico, e riprodurre i modelli musicali degli altri. Questi compositori devono capire che il loro sviluppo in quanto artisti proletari è inconcepibile senza che essi includano organicamente nella propria arte elementi dell'arte musicale delle altre nazionalità, elementi capaci di espandere i mezzi dell'espressione musicale, che possano arricchire, aumentare il potere conoscitivo e organizzativo dell'arte musicale proletaria.

SUGLI STRUMENTI MUSICALI NAZIONALI, LA NOTAZIONE MUSICALE ECC.

Qui emerge una serie di domande concrete sfiorate dai delegati della nostra assemblea: come fare con i sistemi scalari³⁸ di alcuni popoli dell'URSS, con la loro notazione? Ricondurli al sistema europeo, oppure lasciarli intatti? Che fare con gli strumenti musicali primitivi, nazionali — sostituirli con quelli europei o lasciarli nella loro forma 'primigenia'?

Da quanto è stato detto sin qui è chiaro che non è possibile offrire una soluzione comune a queste questioni valida per tutte le repubbliche e le regioni nazionali. In ciascun caso specifico, bisogna partire dallo stadio di sviluppo dell'arte musicale come costruzione specifica, dal livello di autodeterminazione nazionale del dato popolo. Una soluzione varrà, magari, per la Georgia e per l'Armenia, un'altra per la Cecenia e l'Inguscezia, e così via. Ogni iniziativa artistica o amministrativa di estromissione dalla pratica dei lavoratori di questi o quegli strumenti — per quanto primitivi, tuttavia inseparabili da un dato stadio di sviluppo della cultura generale e in particolare musicale di una data nazione — sarà una dannosa svolta 'sinistroide'. Saranno necessarie moltissima flessibilità e sensibilità, fondate sulla comprensione del processo di rivoluzione culturale come processo di massa, legato al generale

³⁵ V. Lenin, *Kritičeskie zametki po nacional'nomu voprosu*, in *Sočinenij*, 29, p. 47 [N.d.A.]. La trad. it. è stata tratta da V. Lenin, *Osservazioni critiche sulla questione nazionale*, op. cit. Cfr. n. 20 [N.d.T.].

³⁶ Ibidem [N.d.A.].

³⁷ 'Bytovye liričeskie pesni' nell'originale [N.d.T.].

³⁸ 'Ladovaja sistema' nell'originale [N.d.T.].

stadio di sviluppo socio-economico e culturale delle repubbliche nazionali.

Da questo non consegue, ovviamente, che dobbiamo frenare lo sviluppo della cultura musicale di quelle popolazioni la cui arte è già andata oltre i limiti di uno stadio primitivo e che per questo sta facendo propria una serie di fenomeni della cosiddetta musica europea. In questo risulterebbe reazionaria la tendenza a sacralizzare l'arte primitiva e il mancato sviluppo di alcuni elementi musicali delle popolazioni dell'Oriente.

Su tale opinione si tiene invece il compagno Avraamov, che su questo punto durante l'assemblea si è espresso risolutamente contro qualsiasi ricostruzione degli strumenti popolari, in quanto la benché minima deviazione rispetto al loro timbro — a suo modo di vedere — allontanerebbe le masse, creando un colossale impedimento allo sviluppo culturale. Io credo che tale punto di vista non sia corretto, in quanto considera i fenomeni al di fuori del contesto sociale, non in movimento, ma nella loro forma consolidata, per così dire, 'fossilizzata'. Avraamov non vede il legame di questo tipo di strumenti con i condizionamenti sociali che li hanno generati; non si accorge che le competenze psichiche dei lavoratori delle repubbliche e delle regioni nazionali che ancora ieri si trovavano in un 'Medioevo' nomade — e che oggi stanno costruendo l'industria socialista, — che queste competenze psichiche non sono una consolidata peculiarità biologica, di razza, non si accorge che corregge con un fortissimo modello socio-classista le tradizioni 'fisiche' della psiche. La creazione di un proprio proletariato nazionale e la partecipazione dei lavoratori alle dimostrazioni di massa genereranno la necessità di sostituire gli strumenti che hanno reso servizio nelle note funzioni, immobili e fossilizzate della pratica.

questo ambito. Altri nostri studiosi tuttora si impegnano con zelo ed entusiasmo in elucubrazioni eruditamente astratte sui sistemi scalari 'perfetti' e sugli strumenti del radiosio avvenire, ma non hanno neanche tentato di porsi l'obiettivo di contribuire praticamente alla soluzione dei bisogni concreti, odierni del consumo musicale di massa dei popoli dell'URSS. Gli esempi dagli 'scritti e giornate di studi' dell'Istituto usbeco di ricerca scientifica musicale che ci ha presentato qui il delegato usbeco e una serie di altri esempi ci dicono che questi istituti soddisfano le proprie inclinazioni archeologiche piuttosto che occuparsi dei problemi dello sviluppo della cultura musicale. Ciò non riguarda solo gli strumenti musicali. Non è stata elaborata per niente, ad esempio, la questione della creazione di una notazione musicale per i sistemi acustici di alcune popolazioni, che non sono affatto riconducibili al sistema temperato basato sui dodici semitoni³⁹. Ancora una volta, invece di tentativi concreti di creare tale notazione, anche in questa assemblea sentiamo enfatiche effusioni sull' 'impossibilità' di applicare la notazione musicale europea⁴⁰, sulla violenza di un tale passo, e così via. Sappiamo che elementi di nazionalismo si sono furiosamente opposti all'introduzione di un alfabeto latino unificato per una serie di popoli dell'URSS⁴¹. Non v'è dubbio, tuttavia, che l'introduzione dell'alfabeto latino abbia contribuito e contribuisca in misura colossale allo sviluppo delle culture nazionali, perché facilita a milioni di lavoratori il processo di alfabetizzazione. Viene da pensare che l'introduzione di una notazione musicale unificata sulla base di quella 'europea' esistente — con gli aggiustamenti del caso in relazione alle peculiarità della musica nazionale — sia una cosa pienamente possibile, e capace di spingere significativamente in avanti lo sviluppo delle culture musicali nazionali.

SUL LAVORO SCIENTIFICO DI RICERCA

Qui la difficoltà non sta in una soluzione di principio della questione se ricostruire o meno gli strumenti popolari, ma nel fatto che finora i nostri istituti di ricerca scientifica e certi studiosi individuali non hanno fatto quasi nulla di pratico-sperimentale in

³⁹ 'Dvenadcatitonnaja temperirovannaja sistema' nell'originale [N.d.T.].

⁴⁰ 'Evropejskaja notnaja sistema' nell'originale [N.d.T.].

⁴¹ Sulle politiche linguistiche in Unione Sovietica negli anni Venti cfr. L. A. Grenoble, *Language Policy in the Soviet Union*, Dordrecht 2003; V. S. Tomelleri, *Linguistica e filologia in unione sovietica. Trilogia fra sapere e potere*, Milano 2020. Più precisamente sulla questione degli alfabeti per le lingue dello spazio sovietico cfr. 1917-2017. *One Hundred of Graphic (R)evolution in the Soviet Space*, a cura di M. Di Salvo et al., "Studi slavistici", 2017, 14 [N.d.C.].

Lo ripeto: dobbiamo dare una spinta decisiva al lavoro degli istituti di ricerca scientifica, che devono diventare una sorta di riferimento teorico per le pratiche musicali delle comunità. Lo studio delle pratiche musicali delle masse, delle tendenze di sviluppo degli elementi democratici e socialisti della musica nazionale, dei problemi di ricostruzione degli strumenti, della notazione: sono questi i compiti dei vari GIMN⁴², GAIS e altri.

SUI QUADRI

Bisogna prestare la massima attenzione alla questione della preparazione dei quadri nazionali di musicisti. Purtroppo, c'è subito da dire che i Commissariati del Popolo per l'istruzione delle repubbliche nazionali finora non hanno risolto questo problema fondamentale, e in alcune repubbliche, come ad esempio in Uzbekistan, ne vediamo un'evidente deformazione. È necessario interrompere la politica di direzione d'ufficio dello sviluppo della cultura musicale, che spesso si riduce all'organizzazione di qualche concorso o a commissioni a compositori 'autorevoli' di opere che utilizzino queste o quelle melodie nazionali. È chiaro che queste incursioni fortuite, episodiche, dei compositori nella sfera delle culture musicali nazionali non sarà di grande utilità per queste ultime. Si devono creare a passo forzato culture nazionali proprie. E questo va fatto tanto sul piano della formazione musicale professionale, quanto sul piano dello sviluppo di un ampio movimento

musicale di massa⁴³. È necessario rafforzare la preparazione di quegli operatori che nel centro e nelle province possano educare quadri di musicisti nazionali. Prendiamo i nostri istituti di alta formazione: parlando concretamente, questi preparano musicisti che hanno scarsissima familiarità con le nozioni fondamentali di approccio alle culture musicali nazionali; questioni di metodo della formazione dei quadri nazionali della musica, nelle università musicali e negli istituti tecnici non vengono affatto affrontate. Questa è una grave lacuna.

Nel processo di preparazione dei quadri di musicisti in quelle formazioni nazionali in cui l'arte musicale muove solo i primi passi del proprio sviluppo, mi sembra opportuno non differenziare lo studio e dividere gli studenti tra interpreti, compositori, insegnanti e così via. Mi sembra che allo stato attuale si debbano creare degli operatori universali che siano pure anche interpreti, ma che per lo più siano dirigenti, organizzatori, insegnanti del movimento musicale di massa.

Dicono che in alcune repubbliche nazionali non ci siano condizioni utili a costruire un movimento di massa, che manchino i circoli e così via. Io penso che non sia vero, che i presupposti per la creazione di un movimento musicale di massa nelle repubbliche nazionali ci siano. Purtroppo, fino ad ora non si è prestata sufficiente attenzione a questo aspetto. Si è cercato di risolvere i problemi della costruzione di una musica nazionale restando al chiuso, negli uffici.

Dove non ci siano circoli musicali di fabbrica si deve prendere come base di lavoro il Komsomol, la squadra di pionieri. Dopotutto, il Komsomol canta, i pionieri cantano, cantano gli scolari. Ecco, a questi agganci bisogna aggrapparsi, deviandoli sui binari della musica proletaria, individuando nel loro ambiente musicisti di talento per lo studio professionale. Il processo di interazione tra la cosiddetta sfera artistica 'dilettantistica' e professionale nelle repubbliche e nelle regioni nazionali che hanno intrapreso solo ora la costruzione di una propria cultura deve essere molto più forte che nelle repubbliche dell'Unione nelle quali l'arte professionale si è sviluppata per gran parte a spese delle sue forme popolari, in

⁴² Gosudarstvennyj institut muzykal'noj nauki [Istituto statale di scienza musicale], fondato a Mosca il 1° novembre 1921 da iniziative del Narkompros e del Proletkul't, e destinato a condurre ricerche di acustica, musicologia, etnomusicologia, e alla creazione di nuovi strumenti musicali. L'Istituto era posto sotto la direzione di Nikolaj A. Garbuzov (1880-1955), esperto di acustica e percezione. Dopo una serie di ristrutturazioni, cessò di esistere il 6 ottobre 1931, e Garbuzov fondò un nuovo Istituto di ricerca scientifica musicale [Naučno-issledovatel'skij muzykal'nyj institut] presso il Conservatorio di Mosca. Cfr. M. Ivanov-Boreckij, *Piat' let naučnoj raboty Gosudarstvennogo instituta muzykal'noj nauki (GIMNa') 1921-1926*, Moskva 1926; N. Garbuzov, *Rabota naučno-issledovatel'skogo muzykal'nogo instituta pri Moskovskoj konservatorii*, "Sovetskaja muzyka", 1937, 2, pp. 88-91; N. Evdokimova, *Gosudarstvennyj institut muzykal'noj nauki (1921-1931): istorija, napravlenija, perspektivy*, "Muzyka v sisteme kul'tury: naučnyj vestnik Ural'skoj konservatorii", 2022, 29, pp. 25-34 [N.d.C.].

⁴³ 'Massovoe muzykal'noe dviženie' nell'originale [N.d.T.].

condizione segregata rispetto alla cultura popolare.

Certe tendenze di questa segregazione le osserviamo anche oggi in una serie di repubbliche nazionali che stanno tentando di costruire un'arte 'elevata' adottando le forme ingombranti e per loro natura reazionarie della cosiddetta musica 'europea' (l'opera ecc.) e trapiantandole senza tener conto di quanto queste forme rispondano ai bisogni della costruzione culturale popolare, facendolo sovente a spese di una preparazione attenta e seria dei quadri.

A questo proposito è stata posta la domanda: si devono creare compagnie d'opera nelle repubbliche nazionali? Questa domanda non va separata dalla questione della preparazione dei quadri. Laddove ci sono i presupposti, dove ci sia un numero sufficiente di quadri, dove ci sono sufficienti possibilità creative, si può e si deve costruire l'opera, poiché ciò promuove a sua volta ad altissimo grado la crescita della cultura musicale. La domanda verte solo su quale sarà quest'opera, quale sarà il suo orientamento. Il peggio si ha quando si portano ad esempio dal centro alcuni modelli della 'cultura' operistica 'monumentale', ma serigrafica e reazionaria. Oltre al danno, tali 'esperimenti' non possono portare nulla alla giovane musica nazionale. Se la questione verte sulla cellula musicale che educa i quadri dei compositori e degli interpreti, che stimola lo sviluppo della musica nazionale, fungendo allo stesso tempo da strumento attivo di rivoluzione culturale, allora mi sembra che qui possa servire da esempio il teatro dell'opera operaia organizzato di recente a Mosca. Questo teatro non ha perseguito allestimenti 'monumentali'. In un primo momento si è limitato a piccole forme, a montaggi scenico-musicali ecc., rivolgendo tutta l'attenzione al superamento delle tradizioni false e reazionarie della cosiddetta cultura 'operistica', tentando di conciliare l'elevata qualità artistica dei modelli migliori della vecchia cultura teatrale con l'efficienza e la flessibilità del collettivo di propaganda militante. Mi sembra che questa forma sia maggiormente accettabile anche per repubbliche nazionali relativamente molto sviluppate, come quella del Tatarstan. Ciò è confermato dal tentativo di mantenere in vita il teatro d'opera tataro, che oggi si trova in condizione di crisi dovuta all'impostazione

errata eletta a fondamento della sua organizzazione.

CREARE UNA COMUNITÀ MUSICALE PROLETARIA

La creazione di una comunità musicale proletaria nelle repubbliche nazionali è un compito importantissimo. Solo il suo controllo e la sua influenza aiuteranno gli organi dirigenti sovietici e di partito a indirizzare la cultura musicale nazionale lungo la via proletaria. Solo lo sviluppo di un movimento popolare di musica proletaria è in grado di creare le basi per una lotta alle influenze ostili nell'arte musicale dei popoli dell'URSS contro tutti i tipi di sciovinismo, per la lotta per nuovi quadri proletari, per lo sfaldamento dei vecchi quadri di musicisti, per il coinvolgimento dei migliori tra loro nella costruzione di una cultura musicale proletaria. La nostra assemblea deve costituire una tappa significativa nel percorso di realizzazione di tutti questi obiettivi. Le nostre risoluzioni devono essere orientate a ottenere nel minor tempo possibile un vigoroso fronte pansovietico di musica proletaria.

www.esamizdat.it ◇ V. Belyj, *Questioni di principio relative allo sviluppo delle culture musicali nazionali*. Traduzione dal russo di Marianna Celeste Cerilli e Anna Giust (ed. or.: Idem, *Principial'nye voprosy razvitiia nacional'nykh muzykal'nykh kul'tur*, "Proletarskij muzykant. Organ Rossijskoj Associacii Proletarskich Muzykantov", 1931 (24), 6, pp. 1-13) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 247-260.

◇ **V. Belyi, *Fundamental Issues of the Development of National Musical Cultures*** ◇
Translated by Marianna Celeste Cerilli and Anna Giust

Abstract

Italian translation of *Principial'nye voprosy razvitiia natsional'nykh muzykal'nykh kul'tur* by Viktor Belyi.

Keywords

Soviet Ethnography, Bourgeois Culture, Nationalism, Ethnic Instruments, Orientalism.

Author

Viktor Belyi (1904–1983) studied with Nikolai Miaskovskii at Moscow Conservatoire, where he worked as a teacher in the years 1935–1938. In his youth he was a member of the Prokoll and the All-Russian Association of Proletarian Musicians, and in 1939 he became a member of the Union of Soviet Composers. Having received the Stalin Prize in 1952, in 1956 he was named Artist of the RSFSR, and in 1980 People's Artist of the RSFSR. Among his compositions are several chamber music titles: a *Poem* for viola and piano (1921), a Sonata for violin and piano, and several piano works: *Variations* (1921), four *Sonatas* (1923, 1926, 1941, 1946), two fugues (1925), a *Lyric Sonatina* (1928), *Three Miniatures on Bashkir Themes* (1939), *16 Preludes on Themes of the USSR* (1947), *5 Pieces on Belorussian Folksongs* (1950), *4 Pieces on Tagik Themes* (1955), *10 Children's Pieces* (1967). He also wrote numerous mass-songs, among which the best remembered is “Orlenok” (The eaglet, 1936).

Translators

Marianna Celeste Cerilli is a PhD candidate in Documentary, Geographic, Linguistic and Literary Sciences (Russian linguistics and culture) at Sapienza Università di Roma. There, in 2022, she completed cum laude her Bachelor's degree in “Languages, Cultures, Literatures, Translation”. Her thesis concerns the Russian poet Ivan Kozlov and his representation of Italy and Italian history and culture. She also completed cum laude a Master's degree in “Linguistic, Literary, and Translation Sciences” (Sapienza, 2024). Her thesis in Russian translation deals with Russophone author Guzel' Jachina's last novel, *Eshelon na Samarkand* (*The Train to Samarkand*). Her research focuses on contrastive analysis of Russian and Italian biblical idioms. Other interests of hers are contrastive phraseology, corpus linguistics, contemporary Russophone literature and the poets from the Pushkin's era.

Anna Giust is Associate Professor of Slavic studies at the University of Verona. She has taught Music Theory, History of Musical Instruments, and Russian Language at University Ca' Foscari of Venice, and Music History at Conservatoire San Pietro a Majella (Naples). Her educational history includes a PhD in Visual and Performing arts, a diploma in classical guitar, and master's degrees in Musicology and in Russian Studies. Her research fields are Russian opera, inter-semiotic translation, music mobility and cultural transfer. She has authored three monographs (*“Ivan Susanin” di Catterino Cavos: Un'opera russa prima dell'Opera russa*, 2011, *Cercando l'opera russa*, *La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*, 2014; *La forza dell'amore, dell'odio e del destino, Verdi e l'opera italiana in Russia*, 2024), the critical edition of the opera *Ivan Susanin* by Cavos-Shakhovskoi (2024), and articles on Russian opera from the 18th to the 21st centuries.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Marianna Celeste Cerilli, Anna Giust

Intervento al Primo congresso degli scrittori dell'Unione Sovietica 1934

Compagno Belyj [Viktor Belyj]

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 261-265 ◇

PRESIDENTE: Il congresso ha l'onore di accogliere una delegazione dell'Unione dei Compositori di Mosca, composta dai compagni Gedike¹, Gnesin², Belyj, Veprik³ e Fejnberg⁴ (*applausi*

prolungati). Per la delegazione prende la parola il compagno Belyj.

BELYJ: Compagni, i compositori sovietici portano un saluto fraterno agli artisti sovietici (*applausi*).

I compositori seguono con grande interesse e attenzione i lavori del Congresso degli scrittori sovietici. Non v'è dubbio che questo congresso rivesta un'importanza enorme per l'intero panorama artistico sovietico, ivi compresa la musica. La letteratura, avanguardia dell'arte sovietica, in questo congresso fa un bilancio dei propri successi, mette in luce le difficoltà della crescita, che, in varia misura e in forme diverse, sono comuni anche a tutti gli altri ambiti artistici. Così come la letteratura, anche la musica, con il suo linguaggio e i suoi mezzi di espressione artistica, partecipa alla trasformazione della coscienza umana e alla formazione della psiche del nuovo uomo socialista. Inoltre, rappresenta uno strumento ideologico del proletariato nella sua lotta di classe.

La cultura musicale si sviluppa su un ampio fronte, a partire dai generi di massa fino alle grandi opere sinfoniche e liriche. Sebbene la musica sovietica non possa ancora presentare opere che, per portata e forza dell'impatto ideologico-artistico, soddisfano le enormi richieste che il paese le avanza, la crescita della musica sovietica e l'autodeterminazione delle sue peculiarità distintive⁵ nella cultura musicale mondiale sono evidenti. L'orientamento artistico rivolto alle masse operaie e agli ascoltatori delle fattorie collettive, l'instaurazione di relazioni del tutto nuove tra le culture musicali delle diverse nazionalità

¹ Aleksandr Fëdorovič Gedike (1877-1957) fu allievo di pianoforte al Conservatorio di Mosca, dove studiò con Anatolij Galli, Pavel Pabst e Vasilij Safonov. Sebbene non avesse studiato composizione in modo sistematico, nel 1900 vinse il Concorso Rubinštejn. Compose opere liriche, sinfoniche e molta musica da camera e per pianoforte solo, offrendo un repertorio ancora in uso tra gli studenti. Insegnò al Conservatorio di Mosca, dove è riconosciuto come fondatore della scuola organistica [N.d.C.].

² Michail Fabianovič Gnesin (1883-1957) fu compositore e pedagogo, fratello delle fondatrici dell'odierno Istituto Gnesin di Mosca. Studiò prima all'Istituto Tecnico di Rostov, per poi passare al Conservatorio di Pietroburgo, dove fu allievo di Nikolaj Rimskij-Korsakov e Anatolij Ljadov. Insegnò al Conservatorio di Mosca dal 1925 al 1936, per poi passare a quello di Leningrado e all'istituto fondato dalle sue sorelle. Scrisse una sessantina di numeri d'opera, tra i quali voce e pianoforte sono protagonisti [N.d.C.].

³ Aleksandr Moiseevič Veprik (1899-1958) studiò pianoforte al Conservatorio di Lipsia prima del trasferimento della famiglia in Russia alla vigilia della Prima guerra mondiale. Qui fu allievo di Aleksandr Žitomirskij al Conservatorio di Pietroburgo, e di Nikolaj Mjaskovskij in quello moscovita. In seguito insegnò al Conservatorio di Mosca (1923-1941), dove fu attivo nel tentativo di sovietizzare la propria istituzione. Nel 1927 fu inviato in Europa, dove incontrò Schönberg, Ravel, Hindemith e Honegger, e dove poté farsi conoscere come compositore. Le sue *Danze e canzoni dal ghetto* furono dirette da Arturo Toscanini in un concerto alla Carnegie Hall di New York nel 1933. La sua ricerca fu votata all'elaborazione di un linguaggio per la musica ebraica, che sostenne anche con la creazione di una Società per la musica ebraica (1923). Nel 1950 fu internato con l'accusa di 'nazionalismo ebraico', e commutò i lavori forzati con l'organizzazione di un'orchestra amatoriale composta da prigionieri. Nel 1954 poté rientrare a Mosca [N.d.C.].

⁴ Samuil Evgen'evič Fejnberg (1890-1962) fu pianista e compositore di origine ebraica, trasferitosi nel 1894 da Odessa a Mosca. Qui studiò pianoforte al Conservatorio con Aleksandr Gol'denveizer, diplomandosi nel 1911 e avviando una carriera di pianista, che lo portò a guadagnar notevole successo negli anni Venti in Italia, Austria e Germania: nel 1925 a Venezia prese parte al Festival di Musica contemporanea. Nel 1922 fu nominato professore di pianoforte al Conservatorio di Mosca, dove rimase in carica per quarant'anni. Fu membro dell'Associazione per la musica contemporanea, e sperimentò il serialismo nella composizione, per approdare più tardi a un linguaggio polifonico quasi diatonico, che mostra semplicità in superficie ma conserva molto del rigore intellettuale che caratterizza

le sue opere migliori degli anni Venti [N.d.C.].

⁵ 'Samoopredelenie è osobyh individual'nych čert' nell'originale [N.d.T.].

dell'URSS, e l'attenzione straordinaria che il partito e il governo riservano allo sviluppo dell'arte sovietica costituiscono la base per un'autentica fioritura di una grande cultura musicale socialista. Inutile dire che questa fioritura sarà possibile solo a condizione che si faccia un vero lavoro sulla maestria⁶, sulla vera assimilazione di quanto di meglio la cultura musicale del passato ha da offrire, a condizione che ci sia un vero legame tra la musica e la realtà. Tutto ciò che è stato detto qui al congresso su questi temi da A. M. Gor'kij⁷, dal compagno Radek e dal compagno Bucharin⁸, riguarda pienamente anche noi, esponenti dell'arte musicale.

La letteratura e la musica sovietiche non solo hanno finalità comuni, ma in diversi ambiti creativi operano insieme. In questo senso, si può dire che non esistono arti più strettamente correlate tra loro della musica e dell'arte della scrittura. La canzone di massa⁹, le composizioni vocali solistiche e l'opera sono forme d'arte in cui poeta, drammaturgo e compositore partecipano in egual misura, essendo parimenti responsabili del risultato artistico finale.

Siamo consapevoli che molte opere poetiche dei nostri scrittori non avrebbero mai raggiunto una tale popolarità e diffusione tra le masse, se non fossero risuonate nelle canzoni dei compositori sovietici: "Konnaja Budënnogo" [L'armata a cavallo di Budënnij] di Aseev, "Nas pobit', pobit' choteli" [Colpire, ci volevano colpire] di Bednyj con musica di Davidenko¹⁰, la canzone "Udarnyj trud" [Lavoro d'assalto]

su testo di Hidas, il celebre canto dei pionieri¹¹ "Malen'kij barabanščik" [Il piccolo tamburino] con la splendida traduzione di Svetlov, "Molodaja gvardija" [La giovane guardia] di Tret'jakov con musica di Šechter¹², "Kryl'ja sovetov" [Le ali dei Soviet] di Aseev con musica di Mjaskovskij¹³, "Poljuško pole" [Campo, campicello] su testo di Gusev e musica di Knipper¹⁴ — ecco un elenco tutt'altro che completo di canzoni che sono diventate e stanno diventando popolari¹⁵ proprio in qualità di canzoni di massa, e non semplicemente come espressioni isolate della creatività poetica o musicale. Alcune di queste canzoni si sono ampiamente diffuse tra le masse operaie dei paesi capitalistici, e svolgono un ruolo non indifferente nella loro lotta di classe.

Ma di canzoni ne abbiamo poche. Molte di esse hanno già esaurito la propria funzione. La nuova tappa dello sviluppo socialista in tutti gli ambiti della vita richiede nuove canzoni di massa, più ricche e varie per contenuto e forma. Il bisogno di una nuova

panrussa dei musicisti proletari (RAPM) [N.d.C.].

¹¹ 'Pionerskaja pesnja' nell'originale [N.d.T].

¹² Boris Semënovič Šechter (1900-1961) compositore, insegnante e attivista. Studiò al Conservatorio di Odessa, sua città natale, per poi passare a quello di Mosca, dove studiò composizione con Sergej Vasilenko e Nikolaj Mjaskovskij. Qui insegnò fino al 1940. Era attivo nell'Associazione panrussa dei musicisti proletari (RAPM) e nel 1932 entrò nell'Unione dei compositori sovietici, ricoprendo anche ruoli istituzionali. Dal 1940 fu membro del PCUS e si trasferì per insegnare al Conservatorio di Ašgabat. Il suo lascito compositivo consiste prevalentemente in opere drammatiche e sinfoniche (spesso basate su temi popolari delle nazioni dell'URSS), ma comprende anche cori, cantate, pezzi pianistici e antologie di canti popolari, come *50 russkich revolucionnyh pesen* [Cinquanta canti rivoluzionari, 1938], *Sbornik graždanskoj vojny* [Raccolta di canti della guerra civile, 1948], *Russkie revolucionnye pesni* [Canti rivoluzionari russi, 1952] [N.d.C.].

¹³ Tra i maggiori rappresentanti della scuola compositiva sovietica insieme a Dmitrij Šostakovič e Sergej Prokof'ev, Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij (1881-1951) fu allievo di Anatolij Ljadov e Nikolaj Rimskij-Korsakov al Conservatorio di Pietroburgo/Leningrado, e insegnò in quello di Mosca. Fu vicino all'Associazione per la musica contemporanea, ma attuò anche un ravvicinamento con i musicisti proletari, il che non lo protesse da accuse da parte dell'Unione dei Compositori nei tardi anni Quaranta. Lasciò un'enorme eredità musicale, soprattutto nel genere della sinfonia, con ventisette numeri d'opera [N.d.C.].

¹⁴ Si intende Lev Konstantinovič Knipper (1898-1974), ex allievo di Glière al Conservatorio di Mosca. Membro dell'Associazione per la musica contemporanea negli anni Venti, fu autore di una delle prime opere di soggetto sovietico — *Severnij veter* [Il vento dal Nord, 1930]. Il suo successo più grande fu effettivamente a questa canzone [N.d.C.].

¹⁵ 'Populjarnye' nell'originale [N.d.T].

⁶ 'Masterstvo' nell'originale [N.d.T].

⁷ Le iniziali fanno riferimento al vero nome di Gor'kij, Aleksej Maksimovič Peškov (1868-1936) [N.d.C.].

⁸ I riferimenti sono ai noti rivoluzionari Karl Berngardovič Radek (Karl Sobelson, 1885-1939) e Nikolaj Ivanovič Bucharin (1888-1938). Attivo in Germania e Polonia, Radek era una figura di spicco nell'Internazionale comunista. Fu membro del Comitato centrale del PCUS dal 1919 al 1924, ed era vicino a Trockij. Sarebbe stato arrestato e assassinato in prigione durante le purghe degli anni Trenta. Il secondo, membro del Politburo e redattore della "Pravda", è stato identificato come autore principale della risoluzione del 1925 del Partito in materia di letteratura. Negli anni 1928-1929 si oppose ai piani di industrializzazione forzata di Stalin, e fu per questo espulso dal Politburo. Dopo un processo che fece molto clamore, nel 1938 fu condannato e giustiziato [N.d.C.].

⁹ 'Massovaja pesnja' nell'originale [N.d.T].

¹⁰ Il compositore Aleksandr Aleksandrovič Davidenko (1899-1934) era stato il fondatore del Prokoll (Collettivo di produzione degli studenti della facoltà di Composizione del Conservatorio di Mosca) nel 1925, e fu in seguito un membro prominente dell'Associazione

canzone è enorme. È colpa nostra se nel quotidiano spesso penetrano canzoni indegne della nuova cultura socialista in formazione.

L'obiettivo principale della lotta contro il filisteismo nella canzone è per noi tutti più attuale che mai, ma è possibile raggiungerlo solo contrapponendo nuove canzoni, vivide ed espressive, che a loro volta rispondano ai bisogni — più complessi e impegnativi — delle masse lavoratrici dell'Unione. L'attenzione rivolta alla canzone da parte dei compositori e ancor più dei poeti è infinitamente minore rispetto all'importanza della canzone nella vita culturale e nella lotta delle masse lavoratrici, sia nel nostro paese che all'estero. In questo giocano un ruolo anche la sottovalutazione del genere della canzone, la difficoltà di creare una canzone degna di tale nome — dove è richiesta una selezione particolarmente ponderata e organica dei mezzi di espressione poetica e musicale, e infine l'incomunicabilità tra poeti e compositori nel lavoro di creazione delle canzoni. Possiamo citare solo pochi nomi di poeti che sono entusiasti della canzone, che vi lavorano più o meno costantemente insieme ai compositori: sono Hidas e Surkov, e, in minor misura, Aseev e Svetlov¹⁶. L'Occidente ha un ottimo esempio: Erich Weinert, che lavora costantemente con il compositore Hanns Eisler¹⁷.

La questione dei rapporti tra compositori e poeti ha anche un significato più ampio: se in virtù del-

la professione i compositori sono costretti a essere consapevoli dello sviluppo della poesia sovietica, cercando in essa il materiale necessario alla propria creatività, la maggior parte degli scrittori e dei poeti purtroppo si orienta assai poco in materia di musica in generale, e soprattutto in quella sovietica. Dirò di più: tra alcuni esponenti dell'ambiente poetico è molto diffuso un approccio all'arte musicale di pura evasione, il che comporta una svalutazione della musica come fenomeno culturale complesso. Riteniamo che tra gli obiettivi di ampliamento dell'orizzonte culturale e approfondimento della competenza tecnica delineati nelle relazioni presentate a questo congresso ai lavoratori della parola artistica, si debba includere anche l'avvicinamento alla cultura musicale. Dopotutto, quasi tutti i grandi maestri della parola del presente e del passato — come Goethe, Turgenev, Tolstoj, Heine, Romain Rolland e Gor'kij — sono e sono stati vicini alla musica; il loro interesse verso la musica non era occasionale, era ed è parte integrante della loro visione del mondo. Non v'è alcun dubbio che l'integrazione della musica nella cerchia degli interessi culturali dei nostri scrittori e poeti non solo arricchirà il loro lavoro creativo, ma aiuterà anche noi compositori ad affrontare in modo più produttivo le sfide della crescita ideologica e artistica della cultura musicale sovietica.

Se passiamo a considerare generi più complessi, allora in primo luogo è necessario menzionare l'opera lirica. Al giorno d'oggi non è possibile creare un dramma musicale o un'opera sulla base di un libretto inadeguato, come spesso accadeva in passato¹⁸. Il nuovo ascoltatore non può tollerare un testo privo di senso e di cultura, testo che troppo spesso è stato considerato un elemento secondario in un'opera scenico-musicale. Inoltre, il nuovo libretto deve svolgere, nella ristrutturazione ideologico-artistica

¹⁶ Belyj si riferisce a: Antal Hidas (1899-1980), poeta e traduttore ungherese, a lungo vissuto in URSS, dove fu anche vittima delle purghe dei tardi anni Trenta; Aleksej Aleksandrovič Surkov (1899-1983), scrittore, pubblicista e critico letterario, membro della *no-menklatura* sovietica e segretario dell'Unione degli Scrittori dal 1953 al 1959, noto per aver avuto un ruolo chiave nella persecuzione di Pasternak; Nikolaj Nikolaevič Aseev (1889-1963), poeta futurista votatosi alla Rivoluzione, traduttore e autore di sceneggiature, insignito di svariati riconoscimenti sovietici; Michail Arkad'evič Svetlov (1903-1964), poeta e drammaturgo [N.d.C.].

¹⁷ Erich Bernhard Gustav Weinert (1890-1953) era scrittore e membro del Partito comunista tedesco (KPD). La sua opera letteraria è marcata da una chiara impronta politica antimperialista di matrice socialista. Dopo l'ascesa al potere del Nazismo, fu in vari paesi d'Europa, e giunse in Unione Sovietica alla metà degli anni Trenta, dove nel 1934 pubblicò alcune antologie di versi antifascisti (*Bulyžniki* [I ciottoli] e *Nastupit den'* [Verrà il giorno]). Allievo di Schönberg a Vienna, anche Hanns Eisler (1898-1962) fu attivo nel Partito comunista tedesco. Pur conservando svariate collaborazioni con Bertolt Brecht, abbandonò la composizione colta di orientamento seriale per abbracciare elementi del jazz e del cabaret, in uno stile più vicino alla musica di consumo. Dalla seconda metà degli anni Trenta sarebbe emigrato negli Stati Uniti [N.d.C.].

¹⁸ 'Muzykal'naja drama', 'opera', 'libretto' nell'originale [N.d.T.]. Belyj si riferisce alla tradizionale nozione del libretto d'opera come genere letterario minore, dalle scarse qualità artistiche. Questo approccio, storicamente attestato ma lungi dall'essere condiviso pienamente dalla moderna filologia musicale, fu ampiamente diffuso in Russia, soprattutto nei momenti di più viva recrudescenza della concorrenza tra compagnie d'opera italiana e russa. Nell'Ottocento in particolare questo argomento fu sostenuto da critici quali Vladimir Stasov e Aleksandr Serov, entrambi fautori (sebbene in prospettive diverse) dell'opera nazionale [N.d.C.].

della composizione musicale operistica, lo stesso ruolo che le nuove opere drammatiche rivoluzionarie hanno avuto nell'ammodernamento del teatro sovietico.

Compagni, i compositori attendono la realizzazione di una grande opera letteraria di pregio — sia essa tragica o comica — destinata al teatro musicale, per farne una rappresentazione sintetico-monumentale.

Se non scriverete per il teatro musicale, correrete il rischio che saremo noi, compositori, a scrivere da soli libretti su larga scala. Tuttavia, nella storia dell'arte sono rari i casi in cui il talento musicale e drammatico siano andati a braccetto, come fu per Wagner¹⁹. Pertanto, il vostro aiuto è indispensabile, ed è indispensabile una viva partecipazione dei letterati allo sviluppo della cultura musicale sovietica. Serve un reciproco ampliamento degli orizzonti. Speriamo e siamo certi che questo vostro congresso inaugurerà una profonda collaborazione tra gli artisti sovietici della parola nel corso del grande, difficile e meraviglioso lavoro di creazione delle opere d'arte della cultura socialista.

www.esamizdat.it ◇ Compagno Belyj [V. Belyj], *Intervento al Primo congresso degli scrittori dell'Unione Sovietica 1934*. Traduzione dal russo di Ekaterina Vladimirovna Pechenevskaya (ed. or.: Idem, *Pervyj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej*, 1934, *Stenografičeskij otčet*, Moskva 1990, pp. 659-661) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 261-265.

¹⁹ Richard Wagner (1813-1883) è noto per aver scritto da sé i libretti per i propri drammi musicali, convinto com'era della necessità di fondere sinteticamente le arti poetica, visiva, musicale e drammatica in un tutto che esprimesse attraverso il concetto di *Gesamtkunstwerk* [opera d'arte totale] [N.d.C.].

◇ V. Belyi, *Speech at the First All-Union Congress of Soviet Writers* ◇

Translated by Ekaterina Vladimirovna Pechenevskaya

Abstract

Italian translation of Viktor Belyi's speech at the *Peroyi vsesoiuznyi s"ezd sovetskikh pisatelei*.

Keywords

First Congress Of Soviet Writers, Socialist Realism, Popular Song, Opera, Music and Literature.

Author

Viktor Belyi (1904-1983) studied with Nikolai Miaskovskii at Moscow Conservatoire, where he worked as a teacher in the years 1935-1938. In his youth he was a member of the Prokoll and the All-Russian Association of Proletarian Musicians (RAPM). In 1939 he became a member of the Union of Soviet Composers. Having received the Stalin Prize in 1952, in 1956 he was named Artist of the RSFSR, and in 1980 People's Artist of the RSFSR. Among his compositions are several chamber music titles: a *Poem* for viola and piano (1921), a *Sonata* for violin and piano and, for the latter instrument, *Variations* (1921), four *Sonatas* (1923, 1926, 1941, 1946), two fugues (1925), a *Lyric sonatina* (1928), *Three Miniatures on Bashkir Themes* (1939), *16 Preludes on Themes of the USSR* (1947), *5 Pieces on Belorussian Folk-songs* (1950), *4 pieces on Tagik Themes* (1955), *10 Children's Pieces* (1967). He also wrote numerous mass-songs, among which the best remembered is "Orlenok" (The eaglet, 1936).

Translator

Ekaterina Vladimirovna Pechenevskaya earned her Master's degree in Foreign Languages and Intercultural Studies at the University of Urbino "Carlo Bo" (2022). Her thesis focused on the translation and analysis of texts by the contemporary Russian writer T. Tolstaia, with reference to the short story *Aetherial Worlds*. Her research interests include Russian and Italian languages, literary translation, and the analysis of linguistic phenomena in relation to cultural and historical contexts. She has published two articles in the quarterly cultural journal "Slavia": *From Soviet Cinema to Contemporary Slang: The Journey of the Russian Language* (2024) and *The Voice of the Caucasus: Linguistic Pluralism and Identity in Kabardino-Balkaria* (2025). She is particularly interested in the relationship between language, identity, and cultural production in the post-Soviet space.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Ekaterina Vladimirovna Pechenevskaya

Note sulle origini del formalismo

Lev Kulakovskij

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 267-278 ◇

GLI articoli della “Pravda” su *Lady Macbeth* e *Il rivo chiaro* hanno mostrato con grande forza ai musicologi sovietici l’assoluta inefficacia di tutti i precedenti tentativi di lotta contro il formalismo. Questi tentativi — nella loro sostanza isolati, timidi, complimentosi — sono rimasti alla superficie dei fenomeni e, cosa più importante, non hanno portato a termine ciò che avevano iniziato. Nelle discussioni, negli articoli e nelle relazioni, sono state trattate e criticate solo manifestazioni isolate del formalismo, sia nell’analisi di nuove opere musicali che negli studi sulle ‘concezioni teorico-musicali’. Questi lavori non hanno dato grandi risultati, soprattutto perché non hanno individuato le cause scatenanti del formalismo in tutte le sue molteplici manifestazioni. Risultato ne sono state l’inefficacia della nostra critica nel suo complesso e persino l’incapacità di rilevare tempestivamente tutte le trovate dei formalisti; l’esempio più eclatante — non aver visto il vizio insito nelle direttrici creative di Šostakovič¹.

Liquidare questa falla è il compito prioritario di tutti i musicologi, risolvibile solo con sforzi comuni e coordinati. Il compito comune di ciascuno di noi è “scovare tutti gli elementi di formalismo e naturalismo, fare critica ‘senza fare complimenti’, e, così facendo, promuovere l’ulteriore crescita della cultura musicale sovietica”². In questo articolo, per svolgere questo compito vorrei porre l’attenzione su alcuni percorsi di sviluppo del formalismo che finora

non sono stati evidenziati dalla stampa musicale.

Il miserevole ruolo della nostra critica nell’incensare l’opera di Šostakovič e, così facendo, nel disorientare il compositore, ci costringe innanzitutto a ricordare la ‘piattaforma artistica’ degli ideologi dell’Associazione per la musica contemporanea (AMC), nel cui alveo sono cresciuti sia lo stesso Šostakovič, che il suo apologeta Sollertinskij³. A un esame più completo, lo sviluppo delle posizioni estetiche dei ‘modernisti’ offre un quadro letteralmente ‘classico’ di come si sono mascherati gradualmente gli sguardi dei sostenitori della ‘Nuova musica occidentale’, di come si sia radicata l’apologia del ‘caos anziché musica’. Ed è del tutto logico che l’analisi dell’evoluzione dei punti di vista dell’AMC sia inseparabile dall’analisi delle opinioni del suo maggiore ideologo, Igor’ Glebov⁴, la cui attività teorica per diversi anni è consistita nella propaganda di teorie esplicitamente formaliste⁵.

¹ Qui e più avanti Kulakovskij fa riferimento al notorio articolo di Daniil Zaslavskij *Sumbur vmesto muzyki* [Caos anziché musica] (“Pravda”, 28.01.1936), in cui l’opera *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* [Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk, 1932] del compositore Dmitrij Šostakovič veniva fortemente criticata. Poche settimane dopo un altro articolo intitolato *Baletnaja jal’s (balet “Svetlyj ručej”, muzyka D. Šostakoviča, postanovka Bol’shogo teatra)* [Il falso nel balletto, *Il rivo chiaro*, musica di D. Šostakovič, allestimento del Teatro Bol’shoj, “Pravda”, 06.02.1936] attaccava anche il citato balletto. Cfr. *Introduzione* [N.d.C.].

² Cfr. “Izvestija”, 26.02.1936 [N.d.A.].

³ Ivan Ivanovič Sollertinskij (1902-1944) musicologo, amico di lunga data di Dmitrij Šostakovič, che gli dedicò il Trio per pianoforte n. 2 op. 67. Su di lui in italiano si veda *Musica e letteratura al tempo dell’Unione Sovietica*, a cura di S. Manzoni, Lucca 2016; altre traduzioni di suoi testi critici su autori europei si trovano in *Berlioz/Sollertinskij*, a cura di S. Manzoni e S. Nicoli, Lucca 2017 e S. Manzoni, *Ripensare la storia: la tripartizione metodologica nel pensiero di Ivan Ivanovič Sollertinskij*, “Musica/Realtà”, 2017 (38), 114, pp. 47-57.

⁴ Igor’ Glebov è il *nom de plume* utilizzato nella pubblicistica dal musicologo Boris Vladimirovič Asaf’ev (1884-1949), tra le più autorevoli firme dell’epoca nell’ambito della critica musicale. Su di lui la bibliografia è ampia, anche per la reputazione che tuttora gli riserva la musicologia russa. Si vedano, ad es., E. Orlova — A. Krjukov, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf’ev. Monografija*, Leningrad 1984; T. Bukina, *B.V. Asaf’ev i muzykal’noe prosveščenie posle-revoljucionnoj èpochi: muzykoznanie na službe u socialističeskogo stroitel’sтва*, “Istorija sovetskoj kul’tury i iskusstva”, 2020, 1, pp. 369-392. Molti dei suoi scritti sono raccolti in B. Asaf’ev, *Izbrannye trudy*, 5 voll., Moskva 1952-1958; A. Giust, *Tradizione e sperimentazione nell’orizzonte musicale russo: il caso di Boris Asaf’ev*, in *20/Venti: Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni Venti del XX secolo*, a cura di A. Accattoli — L. Piccolo, Roma 2024, pp. 35-63 [N.d.C.].

⁵ A parte rimangono le monografie storiche di Glebov, nelle quali, da

Il primo passo dell'AMC, la sua 'buona novella' era, come è noto, l'esplicita apologia della musica di Křenek, Hindemith, Alban Berg, Casella e altri. Gli ingenui lettori dei volumetti della 'Nuova Musica'⁶ venivano indotti insistentemente a credere nel 'grandissimo valore dell'incessante progresso del pensiero creativo' dei compositori dell'Occidente borghese. Lì sarebbe emersa un'intera schiera di compositori la cui musica avrebbe contenuto ora "passionale emotività", "fresca gioia di vivere", ora "un trattamento profondamente veritiero e vitale di eroi, persone reali, il cui aspetto completo è incarnato nella musica fino al dettaglio", ora "un'arte sanguigna, un fiero ritegno", un "temperamento vigoroso, vivo, ardente", un "polso vitale e sano", ora una "sensibilità fiera e sana", "forme chiare", o persino "un tessuto musicale, trasparente, leggero, a tratti come in Mozart..."⁷.

Adesso, dopo che il formalismo e il falso nella musica sono stati condannati duramente dalla "Pravda", è molto opportuno smascherare la falsa propaganda dei compositori contemporanei dell'Occidente negli invadenti slogan dell'AMC.

Non c'è bisogno di sottolineare quale profondo vuoto ideologico si nasconda dietro questi slogan, che ora suona tanto odioso, e quale profonda rottura rappresenti con tutti i fondamenti di un'arte sana e vitale. È estremamente tipico degli stessi ideologi dell'AMC non soffermarsi a lungo sull'elogio diretto dei 'modernisti' occidentali, avendolo sostituito con un altro metodo di promozione di questa musica. Questo metodo consisteva nell'elaborazione, nella 'giustificazione' teorica di una piattaforma che legittimasse indirettamente quegli stessi gusti 'moderni-

sti'. Questo nuovo orientamento dell'AMC ha trovato un forte sostegno nei principali 'sistemi' teorico-musicali, sebbene l'AMC abbia cercato di perseguire gli stessi punti di vista anche nella musicologia storica⁸. In che cosa, dunque, si è manifestato questo sostegno?

Nel recente passato (1931-32) ci siamo accaniti a 'spaccare il capello in quattro' su diversi sistemi teorico-musicali, ma non ci siamo dati l'obiettivo di 'vedere il bosco oltre agli alberi', di prendere veramente coscienza del denominatore comune che univa (e unisce) in un'unica linea la metodologia delle teorie tra loro più 'incompatibili': per esempio, gli insegnamenti di Riemann e Kurth, di Javorskij e Konius⁹.

Il comune denominatore di singole teorie era l'*attenuamento oppure lo svilimento del contenuto ideologico nella musica*, delle sue possibilità d'espressione. Se lo slogan dell'estetica musicale materialista è il massimo svisceramento di tutta la profondità, la vivacità del contenuto dell'arte musicale, nelle teorie idealiste abbiamo un atteggiamento di segno esattamente opposto. Tutte le constatazioni interessanti e talvolta preziose di queste teorie, che

musicista di talento, ha superato le tendenze formaliste in modo più semplice e veloce [N.d.A.].

⁶ Kulakovskij si riferisce al bollettino "Musica contemporanea", rivista dell'AMC uscita tra i 1924 e il 1929. Su questo periodico cfr. A. Giust, *The Ways to Russia of Alfredo Casella*, "Archival Notes", 2020, 5, pp. 23-46; Idem, *Music Expectations in Soviet Russia: Tradition, Avant-Garde, and Legitimacy in the Soviet Public Press*, "Archival Notes", 2024, 9, pp. 21-48 [N.d.C.].

⁷ Cfr. ad esempio I. Glebov "Novaja muzyka", 1926-1927, nn. 1, 2, 4 [N.d.A.]. I riferimenti offerti da Kulakovskij sono assai imprecisi. Il bollettino dell'ACM si chiamava in realtà "Sovremennaja muzyka" [Musica contemporanea]. Articoli firmati I. Glebov sulla 'Nuova musica' si trovano nei nn. 11 (1925); 12, 13-14, 15-16, 17-18, 19, 20 (1926); 25, 26 (1927) [N.d.C.].

⁸ Nel manuale di Sabaneev *Storia generale della musica*, che si è guadagnato una reputazione abbastanza pietosa [N.d.A.]. Cfr. L. Sabaneev, *Vseobščaja istorija muzyki*, Moskva 1925 [N.d.A.].

⁹ Kulakovskij si riferisce ad alcuni dei maggiori teorici musicali del torno di secolo-primo Novecento. Hugo Riemann (1849-1919) è stato un musicologo, critico e didatta, formatosi al Conservatorio di Lipsia e attivo come insegnante di pianoforte e teoria musicale in quello di Amburgo, prima di rientrare all'Università di Lipsia. Tra le sue opere più celebri, accanto a opere di carattere storiografico e saggi monografici dedicati a singoli autori, si ricordano il *Musiklexikon* (1882, poi 1919 e 1929), *Katechismus der Harmonielehre* (1890, 1913 con il titolo *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*), *Katechismus der Musik-Ästhetik (Wie hören wir Musik?)* (1890). Ernst Kurth (1886-1946), allievo di Guido Adler a Vienna per la musicologia, fu docente a Berna, dove insegnò storia della musica. Studiò la relazione tra la percezione (consceia e inconscia) dei fenomeni fisici, mettendoli in relazione alla psicologia e alla musica. Sul suo lavoro teorico cfr. L. Rothfarb, *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, Philadelphia 1988. Boleslav Leopoldovič Javorskij (1877-1942) fu invece teorico sovietico, ideatore del concetto di 'intonazione' poi sviluppato da Boris Asaf'ev. Sulle sue teorie in relazione con quelle di Asaf'ev cfr. C. Bianchi, *Ingegneri del suono staliniano: Boris Asaf'ev e l'eredità di Boleslav Javorskij*, "Analitica, Rivista online di Studi Musicali", 2017, 10, <https://lnx.gatm.it/analitica/ogs/index.php/analitica/article/view/99> (ultimo accesso: 07.12.2025). Lev Eduardovič Konjus (Leon Conus, 1871-1944) fu pianista, didatta e compositore educato al Conservatorio di Mosca ma emigrato negli Stati Uniti dopo la Rivoluzione [N.d.C.].

hanno permesso ai loro autori di discernere qualcosa di nuovo nella musica, sono state di fatto utilizzate allo scopo opposto: svuotare di contenuto il discorso musicale. Esse si differenziavano solo per i metodi e le vie intraprese per questa ‘discriminazione’ della musica. Se Riemann, ponendo l’accento sull’armonia e sul ritmo, riconosceva il movimento melodico, il tempo e la dinamica come elementi di contenuto, e li collocava di fatto in secondo piano, Javorskij invece, pur aderendo fondamentalmente allo stesso partito, individuava negli aspetti armonico-modale e ritmico l’‘unica essenza’ della musica, tenendo in spregio tutto il resto come ‘formalizzazione’ del ‘ritmo armonico’. Se Konjus era pronto a negare il ruolo di quasi tutto l’‘udibile’ nella musica come uno ‘strato’ secondario dietro il quale si cela un certo ‘scheletro’ metrotettonico, Kurth ‘riconosceva’ coraggiosamente tutti gli elementi del suono come essenziali, riconducendo al tempo stesso la loro espressività all’unico indicatore dell’‘energetismo’¹⁰.

Bisogna riconoscere che la teoria di Kurth, che tiene conto di tutto e non mette nulla in secondo piano nell’esposizione, è la più coraggiosa, il tentativo di respiro più ampio di creare una dottrina formalista della musica. Per questo non stupisce che questa teoria, in parte diluita dalla teoria del ritmo armonico, sia diventata la base alla quale gli ideologi dell’AMC si sono saldamente aggrappati.

Che cosa ha dunque offerto questa teoria all’AMC? La concezione di Kurth, e più in generale tutta la ‘teoria energetica’ (il sistema del ritmo armonico e in parte la teoria funzionale versano acqua a quello stesso mulino ‘energetico’), *permetteva di riportare alla luce e ‘fondare’* (sotto un aspetto un po’ più complesso) *le vecchie, per quanto non abbastanza profonde opinioni di Hanslick*, il più esplicito formalista del XIX secolo¹¹.

Alcuni esempi contorneranno in modo chiaro questo utilizzo dell’hanslickianesimo ‘su una nuova base’ da parte dell’AMC.

L’agnosticismo intransigente di Hanslick, il suo

negare la possibilità di stabilire il contenuto ideologico della musica, era basato — come è noto — sulla riduzione delle possibilità espressive della musica, che egli relegava al livello di un ‘flusso dinamico’. “Se dunque la musica non ha la capacità di esibire il contenuto dei sentimenti, — si chiedeva — che cosa può esibire di essi?”. E rispondeva: “Solo la *dinamica*. La musica può imitare il movimento di un processo psichico secondo le sue diverse fasi: presto, adagio, forte, piano, crescendo, diminuendo. Ma il movimento è solo una proprietà, un momento del sentimento e non il sentimento stesso”¹². Questa tesi fu avanzata da Hanslick quasi senza alcuna prova, come un postulato. I teorici successivi, soprattutto Kurth, cercarono di conferire a questo postulato una parvenza di fondatezza nelle loro opere. Quasi realizzando i compiti assegnati da Hanslick, la teoria dell’energetismo scoprì il concetto di ‘arabeschi sonori’, e indagò principalmente il ‘linearismo del tessuto musicale’¹³. Ignorando tutta l’originalità qualitativa di ogni elemento della musica, essa (seguendo le orme di Hanslick) cercò di dare una ‘patina energetica’ a questi elementi, riducendone l’espressività alla illustrazione di tutti i tipi di ‘campi energetici’ incrociati, più o meno carichi. E non è forse indicativo che l’AMC utilizzasse proprio l’impostazione fondamentale hanslickiana e la sua successiva ‘giustificazione’?

“La posizione della Sezione¹⁴ si è definita” — constatava Glebov. “Il ‘contenuto’ emotivo o ideologico della musica non si presta a una esposizione concreta, tanto meno a un’analisi scientifica rigorosa”¹⁵. In quella sede egli esprimeva anche una malcelata ironia nei confronti di coloro che “trovano il modo di

¹⁰ Cfr. E. Matassi, *La filosofia del suono di Ernst Kurth*, “Intersezioni: rivista di storia delle idee”, 2005 (25), 2, pp. 319-328 [N.d.C.].

¹¹ Kulakovskij si riferisce al trattato *Vom Musikalisch-Schönen* [Il bello musicale, 1854] di Eduard Hanslick [N.d.C.].

¹² È. Ganzlik, *O muzykal’nom prekrasnom*, Moskva 1910, p. 56 [N.d.A.]. Per questa traduzione si è fatto riferimento all’edizione E. Hanslick, *Il bello musicale*, a cura di L. Distaso, Sesto San Giovanni 2020, p. 58. Cfr. anche È. Ganzlik, *O prekrasnom v muzyke, Opyt poverki muzykal’noj estetiki, s nemeckogo perevel Laroš, s predisloviem perevodičika*, Moskva 1895 [N.d.T.].

¹³ Qui è probabile che Kulakovskij si riferisca al testo di E. Kurth, *Osnovy linearnogo Kontrapunkta* (Mosca 1931) che, traduzione del saggio *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* (Berna, 1917), gli aveva conferito notorietà a livello internazionale come musicologo [N.d.C.].

¹⁴ Della sezione musicale dell’Istituto Statale di Storia delle Arti, diretto da Glebov [N.d.A.].

¹⁵ “De musica”, 1925, 1, p. 7 [N.d.A.].

unire in matrimonio il tessuto sonoro con emozioni specifiche e persino con presupposti ideologici”¹⁶. Dando credito a questa tesi, ripeteva chiaramente l’argomentazione di Hanslick in una nuova trascrizione kurthiana: “Naturalmente, — scriveva, — nessuno pensa di negare a certi complessi sonori la capacità di trasmettere (musica come conduttore) e di provocare certi stati emotivi, allo stesso tempo *il grado di irritazione e la forza dell’effetto dipendono realmente non solo dal grado di predisposizione nervosa dell’ascoltatore, ma anche dalla proprietà dinamica di vari complessi sonori, una proprietà che la musicologia moderna denota con il concetto: tensione*” (l’enfasi è mia. — L. K.)¹⁷.

Su questa base ‘energetica’, combinava molto facilmente la teoria di Kurth con quella che apparentemente la escludeva, ovvero la teoria del ritmo modale. Oltre alle teorie più nuove, lo stesso atteggiamento nei confronti della musica era sviluppato anche dalla ‘teoria scolastica’ che egli derideva con disprezzo, e che ancora oggi domina la pratica dell’insegnamento. Il suo unico ‘principio’ pratico era il semplice *silenzio sull’espressività della musica*, il quasi totale disinteresse, nelle priorità dell’autore, per la natura condizionata delle tecniche di espressione. Ed è per questo che è stato così facile per coloro che avevano familiarità con l’insegnamento tradizionale passare all’uso del kurthismo, come ai nostri giorni la brigata del Conservatorio di Mosca si è immessa in maniera indolore sui binari del funzionalismo senza cambiare la metodologia dell’armonia¹⁸.

Nel nostro presente non nuoce ricordare che i formalisti stessi erano ben consci dell’impostazione hanslickiana della teoria tradizionale¹⁹, impostazio-

ne che univa fortemente sia il ‘puro’ pratico alla maniera di Rimskij-Korsakov, sia il funzionalista, sia il fautore del ritmo modale e infine il kurthiano.

Lo ‘svuotamento’ della musica da parte di alcuni teorici, la loro incapacità e il rifiuto di studiare tutta la varietà dei mezzi espressivi della musica sono stati evidenziati più volte dai musicologi — purtroppo senza porre l’accento su questo aspetto. È molto peggio che *le leve, i grimaldelli universali dei sistemi teorico-musicali, fossero allora e restino tuttora nell’ombra*. Il fine che avevano parzialmente identificato, e che spesso era la ragione stessa di queste teorie, era *la percezione svuotata della musica, la necessità di giustificare questa “percezione”*.

Questa o l’altra percezione della musica, il suo ‘consumo’ — sono uno degli aspetti più importanti di tutta la cultura musicale: soltanto comprendendo a pieno il problema della percezione è possibile capire l’‘essenza’ del formalismo nella cultura musicale, le cause e gli stimoli delle sue molteplici manifestazioni. *Nella nostra musicologia, un’enorme lacuna è la quasi totale trascuratezza del problema della percezione musicale*; il trattamento ripetuto che i formalisti ne danno a modo loro aggrava ulteriormente l’inammissibilità di questa trascuratezza.

Nella stessa opera di Hanslick leggiamo a che pro l’autore dovesse, negando l’evidenza, ridurre la musica al livello di “affresco sonoro”:

mento deve essere indirizzato all’assimilazione delle forme come tali, ovvero proprio come è stato finora nelle scuole specializzate, costruite, per così dire, su un hanslickianesimo inconscio. K. Ėjges, *Očerki po filosofii muzyki*, pp. 46 e 57 [N.d.A.]. Konstantin Romanovič Ėjges (1875-1950) era compositore, pianista, pedagogo, ma anche musicologo e critico musicale. Formatosi al Conservatorio di Mosca (1900-1905) con docenti quali M. Ippolitov-Ivanov (composizione), S. Taneev (contrappunto), e A. Jaroševskij (pianoforte), ebbe una carriera concertistica e didattica. A partire degli anni Dieci fu attivo come critico musicale, scrivendo su Wagner, Taneev, Skrjabin, Rachmaninov. Entrò a far parte del circolo di Pavel Lamm (1882-1951), e dopo la Rivoluzione lavorò per il Commissariato del popolo all’istruzione e insegnò in varie istituzioni, tra le quali il Conservatorio di Mosca. Negli anni Venti diresse l’Istituto tecnico musicale di stato “A. A. Jaroševskij”. Come compositore, si dedicò principalmente al pianoforte, ma si ricordano anche la cantata *Pesn’ o veščem Olege* [Canto del profeta Oleg], il poema sinfonico *V’juga* [La bufera], una serie di pezzi strumentali cameristici e romanze. Fu anche autore di testi di filosofia musicale che riscontrarono un certo successo. Il volume qui citato uscì per la prima volta nel 1912 con il titolo *Stat’i po filosofii muzyki* [Articoli di filosofia della musica], poi fu riedito sempre a Mosca nel 1918 e 1921 [N.d.C.].

¹⁶ Ibidem [N.d.A.].

¹⁷ Ivi, p. 8 [N.d.A.].

¹⁸ Si veda il libro di testo di I. Sposobin, S. Evseev, I. Dubovskij e V. Sokolov — *Praktičeskij kurs garmonii* [Corso pratico di armonia] [N.d.A.].

¹⁹ “La scuola, quanto meno i nostri conservatori — scriveva per esempio Ėjges — era costruita solo su un principio. Si insegnava la forma musicale in quanto tale. Così, almeno, era nelle classi di composizione, di esecuzione strumentale e in altre. La musica non è una lingua, la spiegazione di questa lingua, di quello che esprime gli studenti dei conservatori, i compositori, i pianisti e gli altri non l’hanno sentita”. E poi faceva le sue conclusioni, in modo ancora più definito: “Se la musica è soltanto la forma musicale, allora anche il suo insegna-

Il fattore più importante nel processo psichico che accompagna la comprensione di un pezzo musicale e che ne fa un piacere è generalmente trascurato. Si tratta della soddisfazione spirituale che l'ascoltatore prova nel seguire e nel percorrere continuamente le intenzioni del compositore e nel trovarsi ora confermato, ora piacevolmente deluso nelle sue supposizioni²⁰.

La giustificazione della normatività di una simile percezione analitico-razionale e il trattamento sprezzante dello “sconvolgimento patologico” prodotto dalla musica sul selvaggio o sul profano erano necessari per Hanslick: gli permettevano di giustificare la possibilità di ‘godere’ della musica *a prescindere dal suo contenuto ideologico-emotivo*. Ecco i suoi ragionamenti:

A questo modo patologico di lasciarsi prendere dalla musica contrapponiamo la cosciente e pura contemplazione di una composizione. Questa forma contemplativa è l'unica vera forma artistica dell'ascoltatore; di fronte a essa la rozza affezione del selvaggio e quello entusiastico del musicista fanatico rientrano nella stessa classe. Al bello corrisponde un godere, non un soffrire, come giustamente dice l'espressione ‘piacere artistico’²¹.

E continua:

Il profano ‘sente’ la musica al massimo, l'artista colto al minimo. Ciò significa che quanto più notevole è il momento estetico nell'ascoltatore (proprio come nell'opera d'arte), tanto più indifferente diventa l'effetto elementare. Perciò a riguardo non è più giusto quel venerabile assioma dei teorici secondo cui ‘una musica malinconica suscita in noi sentimenti tristi e una lieta suscita allegria’²².

La naturale conclusione di questi ragionamenti è l'onnivorismo morale dell'‘uomo colto’, l'indifferenza verso il contenuto dell'arte musicale in termini di idee: poiché una musica di *qualsiasi stile, di qualsiasi contenuto*, può “incantare l'udito con tutte le sorprese più nuove”. “Per il musicista colto ‘tous les styles sont bons’ — tutti gli stili sono buoni, come si è espresso in modo sincero in un articolo Anatolij Drozdov, ripetendo la stessa tesi di Hanslick²³.”

È evidente che una concezione del genere consegnava agli ideologi dell'AMC un enorme ‘asso’

nella manica: l'onnivorismo di principio del ‘musicista colto’ apriva alla possibilità di giustificare (ormai senza scomodi proclami) “*la legittimità di propagandare qualsiasi musica, inclusa quella ‘modernista’*”.

Ed ecco che osserviamo un quadro profondamente significativo, nel quale le idee di un formalista del pieno Ottocento hanno preso a risuonare decuplicate dall'eco negli scritti del capofila dell'AMC, sono stati ‘innalzati a un nuovo livello’, sviluppati in un'intera teoria. Nei lavori degli anni 1925-26 incontriamo una banale riproduzione, quasi letterale, delle tesi di Hanslick²⁴.

“È necessario far presente la caratteristica, o quella sorta di legge della percezione musicale”, scriveva Glebov:

come per lo specialista o il sofisticato amante della musica il fattore intellettuale è importante quando c'è un interesse di novità nello stimolo uditivo (attività della percezione), così per l'ascoltatore medio è importante l'elemento sensoriale dello stimolo in presenza di materiale abituale (passività della percezione). In altre parole, *nel primo caso si apprezza il materiale in sé (l'originalità delle sonorità, che crea il piacere intellettuale con il suo svolgimento e le sue correlazioni)*, mentre nel secondo caso la forza dell'intensità emotiva, nella quale il materiale fa da corrente, da mezzo trasmettitore, che trasmette l'energia dello stimolo dall'esecutore all'ascoltatore (il corsivo è mio - L. K.).

Battendosi energicamente per la percezione ‘attiva’ dello “specialista o del ‘sofisticato amante’”, Glebov ha tentato di sviluppare il pensiero di Hanslick in un intero trattato, *La forma musicale come processo*²⁵, opera che non è stata ancora analizzata dalla nostra critica musicale. Se Hanslick accennava di sfuggita al fatto che “il pieno piacere artistico può essere dato da quella musica che sollecita e premia l'attività di osservazione e di ricerca dell'intelletto e della fantasia”, Glebov ha fornito una descrizione vivida e coerente di come esattamente questa “attività di osservazione dell'intelletto” venga premiata nell'ascolto della musica. Ha trovato la strada per la soluzione al proprio problema in un'interpretazione

²⁰ E. Hanslick, *Il bello musicale*, op. cit., p. 113 [N.d.T.].

²¹ Ivi, p. 112 [N.d.T.].

²² Ivi, p. 114 [N.d.T.].

²³ Anatolij Nikolaevič Drozdov (1883-1950) fu un critico musicale, pianista e compositore attivo negli anni Venti, in particolare sulla rivista “Muzyka i revoljucija” [Musica e rivoluzione]. Non è stato possibile risalire al testo citato da Kulakovskij [N.d.C.].

²⁴ Nello stesso articolo della raccolta “De musica”, *Sovremennoe russkoe muzykoznanie i ego istoričeskie zadači*, pp. 13-14. [N.d.A.] L'articolo non appare nel volume indicato, e per questo non è stato possibile risalire all'originale [N.d.C.].

²⁵ Cfr. I. Glebov, *Muzykal'naja forma kak process*, Moskva 1930 [N.d.C.].

specifica della forma musicale nel suo farsi, la cui analisi costituisce il contenuto dell'intero libro. Basandosi sulle conquiste di Kurth e Javorskij, Glebov ha cercato di trattare nel suo lavoro tutte le forme musicali, riducendo coerentemente l'intera essenza della 'forma'²⁶ all'elaborazione, in un modo o nell'altro, del tessuto musicale in un'estensione il più possibile maggiore. "Dal punto di vista della dinamica musicale" — ha scritto, — "l'evoluzione delle forme musicali appare come lo sforzo del pensiero umano di raggiungere la massima estensione (in presenza di determinate esigenze) del movimento musicale". Il compito stesso della creatività è ridotto, in questa concezione, a "intensificare l'azione degli stimoli che suscitano la crescita e la durata del movimento (e con essa l'energia della massa sonora data)" e ad allontanare al massimo il punto di equilibrio. Comprendere la forma musicale per Glebov significa "chiarire l'opportunità della progressione del flusso di suoni percepiti dall'orecchio, darsi conto del perché il movimento continua, ora contraendosi, ora allungandosi". È forse necessario chiarire che tale "unificazione" del significato della 'forma' di tutte le composizioni musicali cancella il senso di ciascuno di essi in termini di idee? In Glebov, il "chiarimento dell'opportunità dell'estensione del flusso di suoni" ha un *compito separato*, per nulla subordinato all'obiettivo naturale, ovvero quello di comprendere, in una data forma, l'intento del compositore in termini di idee.

Scomponendo i principi della recezione intellettuale della forma musicale in modo 'scientifico' nel metodo dell'"identificazione delle affinità" e della "constatazione della differenza, del contrasto", Glebov ha cercato di spiegare la percezione di tutte le "forme musicali" conosciute attraverso queste caratteristiche astratte. Non è necessario seguirlo passo passo in questo percorso, o esaminare le sue vacue impostazioni hanslickiane.

Valutando gli esiti artistici che si traggono da una simile teoria, non si può non vedere che a eccezione della giustificazione dell'"onnivorismo" dello specialista, *questa teoria raccomanda in modo insensibile a un 'gusto raffinato' un interesse particolare*

per tutto ciò che appare 'nuovo', per tutto ciò che è massimamente difficile nella formulazione. Poiché proprio nelle composizioni nuove, eccessivamente difficili, l'ascoltatore troverà il massimo delle possibilità di applicare la sua 'attività', il suo esercizio di confronto e memorizzazione. La conclusione logica di tali esigenze di 'percezione raffinata' può essere soltanto una: l'apologia della musica contemporanea, massimamente complessa, 'avanguardista' di Hindemith, Schönberg, Křenek e altri²⁷. In questo modo il cerchio si chiude, le posizioni 'moderniste' vengono riconquistate, anche se con un percorso più lungo²⁸.

In questo modo, una teoria abbastanza antiquata come la 'classica del formalismo' è diventata, in una nuova veste, la base ideale del 'modernismo', che giustifica la percezione 'intellettuale', il gusto della musica dei 'moderni', e di conseguenza l'imitazione di questi, fino alla 'musica al contrario'. Il significato

²⁷ È comprensibile, quindi, la sorprendente 'lungimiranza' con cui Glebov, tre anni prima della creazione della *Lady Macbeth*, concedeva indulgenza a qualsiasi innovazione astrusa, a qualsiasi 'caos anziché musica', affermando: "Al primo ascolto, qualsiasi musica non familiare appare alla coscienza... come un rumore continuo o come caos e qualcosa di informe". I. Glebov [B. Asaf'ev], *Muzykal'naja forma kak process*, op. cit., p. 6 (il corsivo è mio — L. K.) [N.d.A.].

²⁸ Un'integrazione naturale a queste opinioni è la comprensione formalistica degli stimoli dello sviluppo della musica, che Glebov offre nello stesso libro: ciò che non sarebbe stato pensabile nel 1930 nell'ambito della critica letteraria è stato reso del tutto possibile nella musicologia: "Quanto più le intonazioni diventano familiari, tanto maggiore diventa la ricerca di nuovi stimoli", scrive (p. 72). E certamente, queste ricerche di "nuovi stimoli" non rimangono senza frutti: le nuove intonazioni, le tecniche ancora incomprensibili alla massa si diffondono e il progresso della musica si realizza [...] Secondo Glebov, l'evoluzione del discorso musicale, che viene stimolata "dalla lotta contro i passivi stampi percettivi", si muove verso correlazioni sempre più complesse. E quando tutti diventeranno consapevoli delle nuove tecniche, non ci sarà più bisogno di spendere energia per distinguerle, e allora avanti di nuovo verso nuove tecniche. Per esempio, Glebov guarda proprio così all'evoluzione delle variazioni: "in termini di aumento della difficoltà di riconoscimento delle somiglianze". In poche parole, ogni straniamento dalle vecchie tecniche, o l'invenzione di nuove tecniche: si tratta di una vecchia, ben nota solfa dell'OPOJAZ. Non si può inoltre non ricordare *en passant* che un simile movimento verso sonorità più complesse era stato tentato dai rappresentanti di quasi tutte le concezioni teorico-musicali: gli armo-ritmisti [*ladoritmisty*] — come presa di coscienza delle "armonie doppie" (e ancora più complesse), gli acustici [*akustiki*] (insieme a un altro ideologo dell'AMC, Sabaneev) — come riconoscimento di armonici distanti, i rappresentanti della teoria della base multipla — come presa di coscienza di armonie superiori, multibasiche [N.d.A.].

²⁶ 'Formovanie' nell'originale [N.d.T.].

di questo fatto non va sottovalutato.

Non è possibile né necessario elencare tali integrazioni e le clausole che si sono dimostrate indispensabili per armonizzare, almeno in apparenza, una concezione puramente idealistica dell'arte con i principi dello studio materialistico dell'arte.

Molto più importante è l'altro aspetto della questione: quali presupposti sociali possono aver contribuito alla nascita di una teoria che predica il godimento intellettuale degli "affreschi musicali", che predica l'indifferenza gastronomica nei confronti dell'intento ideologico dell'opera? Dopotutto, se il percorso logico che ha portato allo sviluppo delle opinioni degli ideologi dell'AMC è del tutto chiaro, quel che rimane poco chiaro è: *in quale ambiente di ascoltatori potrebbe trovare riscontro una simile teoria?*

Questa domanda legittima pone il seguente problema: qual era la percezione della musica da parte degli strati ai quali si sono rivolti Hanslick e i nostri formalisti? Su questo punto non possiamo contare su ricerche pronte: neppure i musicologi sovietici hanno studiato questo problema. Alcune testimonianze, tuttavia, indicano in modo piuttosto evidente quale fosse l'atteggiamento nei confronti della musica tra i 'raffinati dilettanti' del XIX secolo. Basta ricordare i *feuilleton* satirici di Heine, i lavori di Proudhon e Tolstoj, per capire che Hanslick con la sua teoria non risultava 'appeso nel vuoto': in questi lavori troviamo parole abbastanza dure nei confronti dell'indifferenza da parte della 'società istruita' verso la musica, nei confronti della profanazione delle migliori opere musicali da parte di ascoltatori freddi, nei confronti dell'indebolimento della musicalità a causa di un 'incessante far musica', e così via.

Avvicinandoci ai giorni nostri, troviamo un documento meravigliosamente vivido: un quadro dell'atteggiamento del 'pubblico dei concerti' russo dell'inizio del XX secolo nei confronti della musica, tracciato dal già citato Drozdov nell'ormai quasi dimenticato articolo *Emozione e coscienza della forma nella percezione musicale*²⁹. Questo quadro è talmente espressivo e caratteristico che ritengo

necessario riportarlo per intero. Scriveva Drozdov:

Mai, in nessun periodo storico, l'emozione musicale è passata in modo così inosservato, banale e piatto come nella vita musicale contemporanea. — Pensiamo all'allestimento dei nostri concerti e delle nostre opere, quel grigiore spaventoso dell'umore del pubblico, quella povertà del suo sentire, che è un peccato non corrisponda a ciò che succede sulla scena d'opera e dei concerti; pensiamo al carattere passeggero dell'emozione musicale e a quel suo esser subitamente rimpiazzato (in un batter d'occhi) dai pensieri meschini del quotidiano, così tipici del pubblico odierno: che timidezza, che rachitismo del sentimento musicale, e soprattutto che distacco, che inutilità, che scollamento delle emozioni musicali dal polso generale della vita!

Confrontando il grigiore della percezione con l'arsenale di mezzi espressivi esteriori della musica a lui coeva, Drozdov rimaneva inorridito:

Da una parte abbiamo un enorme apparato musicale: un'armonia che è uscita dai confini, consonanze a livello di suoni armonici, ritmi difficilmente esprimibili con il sistema di notazione esistente, una mobilitazione senza precedenti dell'esercito orchestrale, il raddoppio del numero normale delle parti d'orchestra, l'aggiunta di strumenti dimenticati, del passato o di nuova invenzione, e, come conseguenza di queste trasformazioni, sonorità, effetti e rumori del tutto inusuali, tecniche varie e trucchi da messinscena operistica. Tutto questo da un lato, mentre dall'altro il sentimento, la percezione musicale già descritta, rachitica, debole, povera, fragile, breve, sganciata dalla vita, e priva di qualsiasi significato reale e trasformativo. Questa atmosfera è colma di una contraddizione così strabiliante da preoccupare seriamente i musicisti. Infatti, cosa avremo innanzi? È evidente che lo sviluppo e il complicarsi dell'apparato musicale non si fermeranno al livello attuale; è evidente che nel prossimo futuro assisteremo a complicazioni sempre nuove. Verranno a crearsi nuovi valori, nuovi mezzi di effetto musicale, e tutto questo affinché il pubblico annoiato e indifferente (e con questo intendiamo non il pubblico dei dilettanti, musicalmente ignorante, ma quello che ne capisce) possa avere momenti che almeno un pochino solletichino i suoi nervi.

Il momento in cui fu steso questo documento ne accresce ulteriormente il valore storico: l'articolo di Drozdov fu pubblicato alle soglie del 1917³⁰. In questo modo, lo smascheramento del lato oscuro della cultura musicale della borghesia russa offerto da Drozdov in qualche modo ha suggerito un bilancio degli esiti di tale cultura, che risuona come una severa condanna letteralmente alla vigilia della Grande rivoluzione proletaria. Inoltre, il 1916 segna l'inizio dell'attività pubblicistica dei futuri ispiratori e fautori

²⁹ A. Drozdov, *Emocija i formoosoznanie v muzykal'nom vosprijatii*, 1916, 3, pp. 63-77 [N.d.A.].

³⁰ Ivi. È singolare che Drozdov intravedesse la via d'uscita dell'infelice posizione della cultura musicale da lui descritta nell'estetismo sottile, coltivando il quale il musicista avrebbe imparato ad apprezzare la musica di ogni stile — un onnivivorismo privo di idee [N.d.A.].

dell'AMC. Questo fatto risponde in modo convincente alla domanda posta qui sopra: quali condizioni e quale gruppo di ascoltatori hanno potuto far nascere una reminiscenza tardiva della teoria di Hanslick, una giustificazione dell'osservazione 'intellettuale' del 'processo formativo' del discorso musicale?

In quanto per gli ascoltatori descritti da Drozdov, che da un concerto portavano con sé solo il ricordo di alcuni momenti che avevano "sollecitato i loro nervi", l'approccio dei membri dell'AMC, l'adescamento con una musica assolutamente nuova, "che incanta con continue sorprese", era l'esito naturale e assolutamente necessario. Non ci vuole molto a dimostrare che una tale percezione 'intellettualistica' della musica — che Hanslick proclamava come la più alta e Glebov 'giustificava' con un'intera teoria — non ha nulla a che vedere con un atteggiamento realmente consapevole nei confronti della musica, con un atteggiamento attivo; che essa (tale percezione) sviluppa l'onnivorismo nel consumatore, *sbarrando la strada all'assimilazione critica del patrimonio musicale e all'orientamento corretto verso la musica dei suoi contemporanei*³¹.

L'arte di Šostakovič ha mostrato chiaramente che persino una cultura musicale elevata e un grande talento non bastano a orientarsi nella musica, se la percezione del musicista è avvelenata da una relazione così esteriore e formale nei confronti del discorso musicale. Non c'è nemmeno bisogno di dimostrare che la relazione emotiva verso la musica, relazione che entri in una vivida 'risonanza' con il suo contenuto, sia normale e naturale. I formalisti hanno cercato di compromettere tale percezione. È chiaro che non è possibile concordare a nessun livello con una simile impostazione. Solo un atteggiamento profondamente emotivo verso la musica può generare quell'arte di passioni alla quale ci chiama la realtà sovietica. Non è superfluo ricordare la profonda emozione con la quale si relazionano alla musica le masse popolari e gli stessi compositori, a eccezione — forse — di alcuni 'modernisti'.

Profondamente sintomatico è l'atteggiamento di Lenin nei confronti della musica e dell'arte, che si evince per esempio dalle memorie di Gor'kij e Trojanovskij: "Niente conosco meglio dell'*Appassionata*, la ascolterei ogni giorno. Una musica straordinaria, sublime"³². Questo era il rapporto di Lenin con l'arte di Beethoven. In queste parole traspare un evidente richiamo profondamente emotivo all'eroismo coraggioso, ottimistico, dell'*Appassionata*³³. Vi troviamo anche la profonda freschezza della percezione di un uomo che non conosceva il concetto di 'trito e ritrito': se un componimento è d'effetto, tocca un nervo scoperto. Il rapporto di Lenin con la pittura e la sua attrazione verso il sano ottimismo di Rubens confermano con ancor più forza questa conclusione³⁴.

La constatazione della fiacchezza della percezione dei 'dilettanti di musica' borghesi e del loro vuoto artistico caratterizza vividamente il destino dell'arte nella società borghese, ma non risolve ancora del tutto la questione delle radici del formalismo, *pur mettendo a nudo uno dei canali principali lungo i quali esso si è mosso*.

Un'altra fonte da considerare, che alimenta l'atteggiamento esteriore-formale nei confronti della musica, è ovviamente il tecnicismo autoreferenziale degli interpreti, doppiamente pericoloso per l'enorme impatto che può avere sull'ascoltatore medio. L'ingenua ammirazione dell'ascoltatore per la *tecnica esecutiva*, per quanto utile e naturale per l'allievo, presso il futuro interprete e ascoltatore spesso finisce, purtroppo, per mettere in ombra il contenuto del brano eseguito. Il sistema tradizionale di formazione musicale professionale della scuola musicale borghese promuoveva pienamente questo atteggiamento unilaterale, *senza bilanciarlo con un'adeguata attenzione al contenuto* dell'arte musicale (si vedano, perlomeno, le già citate confessioni di Ėjges). Si può forse negare il fatto che ci sia uno strettissimo lega-

³¹ I. Glebov [N. Asaf'ev], *Muzyka v sovremennoj obšebrazovatel'noj škole*, in *Voprosy muzyki v škole*, Leningrad 1926, p. 11 [N.d.A.].

³² M. Gor'kij, *V. I. Lenin*, in *Vospominaniya i zametki*, Moskva 1933, p. 216 [N.d.A.]. Qui la trad. it. di Marco Caratozzolo è tratta da M. Gor'kij, *Lenin, un uomo*, Palermo 2018, p. 62 [N.d.T.].

³³ Si tratta della Sonata per pianoforte n. 23 op. 57 di Ludwig van Beethoven, nota per essere il brano musicale preferito da Lenin [N.d.C.].

³⁴ Cfr. A. Trojanovskij, *Lenin i živopis'*, "Pravda", 21.01.1935, p. 4 [N.d.A.].

me tra la venerazione della tecnica esecutiva presso la facoltà di interpretazione e la venerazione della tecnica compositiva tra i giovani compositori?

E nella misura in cui si è sviluppata nel più completo distacco dai suoi compiti naturali — ovvero l'espressione libera e chiara di questo o quell'intento ideologico, — questa 'tecnica compositiva' ha inevitabilmente portato al culto del *tecnicismo*, ha eretto un muro tra il suo novizio e la vita circostante; in altre parole, è stata un costante vivaio di formalismo nella cultura musicale.

Come sappiamo, nella società borghese quest'intera impostazione della formazione musicale, dall'influenza micidiale, ha allungato i tentacoli molto oltre i propri confini, contagiando tutti gli ascoltatori con questo o quell'atteggiamento esteriore all'arte (secondo il loro grado di maturazione), e spegnendo il naturale interesse del 'consumatore' di massa per il contenuto ideologico del discorso musicale.

È estremamente importante rendersi conto, quindi, che esiste una stretta connessione tra tutti i tipi di atteggiamento esteriore verso la musica — atteggiamento che risponde a tutto, tranne che all'intento emotivo-ideologico del brano, — e l'ammirazione formalista per la tecnica autoreferenziale della composizione in quanto attività. Sappiamo che tra i sostenitori più o meno consapevoli dei diversi tipi di percezione esteriore della musica esiste un'incomprensione, e spesso un disprezzo altezzoso della percezione formale più 'alta' verso quella più 'primitiva'. Così, gli ammiratori del virtuosismo delle dita, dei bei timbri, del 'suono' elevato ascoltano con disprezzo gli applausi con i quali il pubblico premia il suonatore di balalajka che suona con la balalajka dietro la schiena. Applausi scroscianti per passaggi brillanti, a loro volta, provocano un sorriso accondiscendente nel 'dilettante' sofisticato che, secondo l'esempio di Hanslick e Glebov, si inebria piacevolmente della tecnica compositiva, dell'uso sofisticato dei 'contrast' e delle 'analogie'. Ma questi dilettanti a loro volta sono guardati con sdegno, e persino con indignazione, dal 'puro esteta', che va in estasi per la bellezza di un'opera o della sua esecuzione, ma ne è inebriato in modo *del tutto intuitivo*, senza alcun

coinvolgimento della coscienza osservativa.

Il nostro atteggiamento nei confronti di tutti questi 'stadi' della percezione formale della musica non può, ovviamente, essere univoco, ma l'unità delle loro impostazioni va sottolineata in modo chiaro. Denominatore comune a tutti questi approcci esterni alla musica è la prontezza dell'ascoltatore nel cogliere il 'piacere' da qualsiasi fonte, e pertanto l'impossibilità di utilizzare nel proprio sviluppo ideologico-emozionale la ricchezza della cultura musicale; nel compositore, invece, la percezione formale porta all'imitazione della maestria apparente degli 'innovatori' più raffinati o dei vecchi maestri (caratteristica oscillazione tra morto accademismo e 'modernismo'). Nelle opere di carattere sintetico, come il teatro e l'opera, tale atteggiamento formale genera indifferenza verso il soggetto, millanteria, scherno dei sentimenti e dei posizionamenti [ideologici], iperbolismo, tendenza alla caricatura, ecc. — tutti quei vizi che sono stati sottolineati negli articoli della "Pravda".

Secondo la meravigliosa formula di Lunačarskij,

*nuovo significa che i cosiddetti aspetti formali della cultura (come venivano chiamati prima) hanno smesso di esistere. Le statue, i quadri, la sinfonia, lo spettacolo non hanno nessun valore finché non sono collocati in una qualche relazione con il movimento che sta rinnovando il mondo*³⁵.

In questa tesi si cela lo slogan della lotta contro i momenti formalistici nella vecchia cultura artistica, della lotta per un coordinamento ravvicinato tra l'arte e la vita nella società socialista, della lotta per una rielaborazione critica di tutti gli elementi della cultura artistica del passato.

Ripeto, la lotta contro il formalismo non può limitarsi a colpire solo alcune delle sue manifestazioni, senza toccare il fondamento da cui esse derivano. Il primo tentativo di individuare le condizioni dell'emergere del formalismo indica immancabilmente che tutte le forme della vecchia 'vita musicale' attendono ancora una revisione critica seria. Le radici dell'atteggiamento esteriore-formale nei confronti della musica si trovano — come si può vedere — non solo nell'estraneità del compositore o dell'ascoltatore verso il contenuto di tutta la vita che lo circonda,

³⁵ Cfr. A. Lunačarskij, *Mir obnovljaetsja*, "Izvestija", 06.07.1933, pp. 2-3 [N.d.A.].

ma anche nelle *forme di 'vita musicale' consolidate gradualmente, nelle consuete forme di 'consumo' della musica*. Le vie per cambiare questa vita, queste forme di 'consumo musicale', così importanti per superare le derive formaliste sia nel compositore che nell'ascoltatore, risultano chiaramente massimamente complesse, foriere di discussioni, richiedono una riflessione dedicata.

Più chiari appaiono gli altri metodi ausiliari di lotta al formalismo. Questi metodi sono sostanzialmente di tre tipi: riorganizzazione dei sistemi di istruzione musicale, di educazione musicale e, infine, uno sviluppo attento, un'assistenza a tutte le forme di utilizzo della musica nei generi artistici di natura sintetica.

Ho già parlato in un articolo precedente dello stato dell'istruzione teorico-musicale³⁶. Lo studio teorico della musica organizzato razionalmente e lo sviluppo sistematico della percezione emotiva all'ascolto di tutti gli elementi della musica possono contribuire in modo significativo a superare le abitudini formaliste. La mancanza di attenzione da parte dei musicologi per la riorganizzazione dell'attuale metodo di insegnamento della teoria musicale, ancora puramente formalista, è una delle falle più vergognose della nostra musicologia. Sarebbe auspicabile che anche i docenti dei percorsi interpretativi prendessero a loro volta coscienza del loro ruolo nel superamento delle derive tecnico-formali degli allievi, e si esprimessero apertamente e con la massima serietà su questo tema.

Purtroppo, il problema dell'educazione musicale dei bambini non attrae minimamente l'attenzione dei musicologi; eppure, questo campo è estremamente urgente, sia per le sue potenzialità che per le opinioni errate che dominano tra i musicisti a questo riguardo. Spesso non si distingue chiaramente tra l'educazione musicale dei bambini e la loro formazione musicale professionale, confondendo questi due metodi di sviluppo del bambino, tutt'altro che adeguati. Sottolineo che compito urgente del presente è avviare un'ampia discussione, organizzare un convegno tra responsabili dell'educazione musica-

le nelle scuole, che individui le giuste impostazioni, smascheri le tendenze formaliste che agiscono anche in questo campo, e indichi la via sistematica per contrastarle.

Infine, più chiaro e definito è il problema della lotta per i generi sintetici come mezzi tra i più potenti di contrasto al formalismo presso compositori e ascoltatori. Innanzitutto, *nei modelli sintetici per un artista formalista è molto difficile nascondere le proprie inclinazioni e la propria vacuità ideologica*, che traspare nettamente nel trattamento ricercato di esempi concreti di opere sintetiche, com'è successo a Šostakovič. D'altra parte, l'atteggiamento formale nei confronti della musica — predicato e giustificato dagli ideologi dell'AMC, — in un genere sintetico è totalmente assurdo, in quanto la musica vi è costretta a obbedire all'intento molto specifico dell'intera opera. Questo spiega l'atteggiamento di superiorità dei formalisti nei confronti di generi sintetici come *il teatro e il cinema*, che il compagno Kabalevskij ha evidenziato in modo puntuale nelle dichiarazioni di Šostakovič e Šebalin³⁷. Ma proprio per questo si può affermare senza alcun dubbio che la partecipazione alla creazione di opere sintetiche aiuterà anche il maestro maturo di scuola eccellente a superare i residui di formalismo nella sua arte. Nel processo di studio di un compositore, l'attenzione dedicata ai generi sintetici è letteralmente fondamentale; *l'aumento della proporzione di tali lavori è uno dei modi principali per ristrutturare la carriera del giovane compositore* di cui si siano sufficientemente dimostrate le tendenze formaliste.

Vorrei sottolineare anche che a un compositore si dovrebbe richiedere non una partecipazione passiva a un'opera di genere sintetico, ma una lotta attiva per integrare tra loro tutte le forme d'arte in modo veramente organico, per *'innalzare il livello di sintesi' delle opere*, se così si può dire. E non si possono chiudere gli occhi di fronte al fatto che anche tra i generi classificati come 'sintetici' vi sono quelli — come, ad esempio, il balletto, con il suo legame puramente convenzionale tra musica e movimento, con il suo sistema da 'macchina da balletto' — che

³⁶ Cfr. L. Kulakovskij, *Muzykal'naja gramota i 2-j god teorii muzyki*, "Sovetskaja muzyka", 1936 (4), 3, pp. 77-86 [N.d.A.].

³⁷ Cfr. D. Kabalevskij, *"Podenščina" v kinomuzyke i eë plody*, "Pravda", 29.02.1936 [N.d.A.].

sono in tutto e per tutto formalisti, con l'enorme potenziale di tecnicismo autoreferenziale, e con infinite possibilità di inscenare soggetti sovietici nei loro allestimenti. Non a caso il balletto è il rifugio prediletto dei musicisti formalisti, che evidentemente trovano impostazioni 'affini' nell'arte coreutica. In conclusione, non si può non sottolineare anche che solo una decisa ristrutturazione dell'intera metodologia, di tutti i fondamenti dell'arte del balletto, permetterà di creare un autentico legame sintetico tra musica e movimento, così naturale, ma spesso profanato nel balletto.

Come possiamo notare, la lotta al formalismo, con i suoi miseri esempi della sua manifestazione evidente nella musica e nelle arti contigue, solleva una moltitudine di problemi, e anche semplicemente enumerarli in un solo articolo è impossibile. Questo ci costringe a lanciare ancora una volta un'accusa ai musicologi, che a volte sperperano enormi energie in ricerche sull'"essenza del motivo", sui 'problemi dello sviluppo su larga scala' e su simili argomenti inattuabili. *È necessario indirizzare tutte queste energie su problemi più urgenti e rimasti finora ignorati dalla ricerca.* A questo punto, il silenzio quasi totale su alcune importanti questioni cardinali non può più essere tollerato. L'ampiezza dell'argomento, la complessità, la natura talvolta controversa e acuta del problema non sono un motivo per ignorarlo, bensì, al contrario, un incentivo alla partecipazione comune alla sua elaborazione.

◇ **L. Kulakovskii, *Notes of the Origins of Formalism*** ◇Translated by **Diana Bota****Abstract**

Italian translation of *Zametki ob istokakh formalizma* by Lev Kulakovskii.

Keywords

Formalism, Socialist Realism, Ernst Kurth, Boleslav Iavorskii, Pure Music.

Author

Lev Kulakovskii (1897–1989) was a Soviet musicologist, a music teacher, and an expert of folklore. He received his education at Kyiv University, at the local Technicum and at the O. Lysenko Academy for Music and Drama (1924–1927). In 1930 he became a collaborator of the Institute of Art history, Moscow. He wrote for the journals “Muzykal’noe obrazovanie”, “Sovetskaia muzyka” and “Sovetskaia etnografiia”. In the years 1938–1956 participated in many musical and folklore expeditions to the regions of Briansk, Vladimir, Orel, Pskov, Riazan’, and Iaroslavl’. He authored many books on the theory of music education, compiled the collection *Russian, Ukrainian and Belarusian Songs* (Moscow, 1937), and wrote numerous articles on music folklore, pedagogy, the theory of modal rhythm, and aesthetics.

Translator

Diana Bota is a PhD student at the University of Verona, researching the depiction of urbanism and the social environment in Ukrainian modernist literature. Her research centres on the works of Valeryan Pidmohyl’ny, with a focus on psychologism and the complex relationships between individuals, society, and the city in his writings. She holds a Master’s degree in Publishing and Journalism from the University of Verona (2023), where she wrote her thesis on the translation and analysis of the novel *Misto (The City)* by Pidmohyl’ny. Before that, she earned a Bachelor’s degree in Languages and Cultures for Publishing from the same university, completing a thesis on the representation of genocide in graphic novels, more conspicuously the Holodomor as depicted in Igor’s *Quaderni Ucraini*. Diana is actively involved in academic conferences and seminars, where she presents her research on Pidmohyl’ny and Ukrainian modernism, and contributes organizing events in the Sliv@ – Slavistics in Verona seminar series at the University of Verona.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Diana Bota

Intervento all'assemblea degli operatori della musica sovietica

Andrej Ždanov

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 279-291 ◇

COMPAGNI! Consentitemi, innanzitutto, di fare alcune osservazioni in merito al carattere della discussione che si è svolta qui.

Valutare in generale la situazione nell'ambito della musica d'arte ci conduce a dire che le cose non vanno granché bene. Certo, ci sono state diverse sfumature negli interventi. Alcuni hanno detto che le cose zoppicano soprattutto sotto l'aspetto organizzativo, hanno indicato il cattivo stato della critica e dell'autocritica e approcci scorretti all'amministrazione delle attività musicali, in particolare nell'Unione dei compositori. Altri, associandosi alla critica degli assetti e del regime organizzativo, hanno indicato la cattiva condizione dell'orientamento ideologico della musica sovietica. Altri ancora hanno cercato di smussare l'acutezza del malessere o di tacere sulle questioni spiacevoli. Ma, per quanto queste sfumature possano differire nella caratterizzazione della situazione esistente, il tono generale del dibattito si può ricondurre al fatto che le cose non vanno bene.

Non intendo introdurre dissonanze o 'atonalità' in questa valutazione, benché l' 'atonalità' sia oggi di moda (*Risate, animazione in sala*). Le cose vanno davvero male. Mi pare che la situazione sia peggiore di quanto sia stato detto qui. Non intendo con ciò negare i successi della musica sovietica. Essi, naturalmente, ci sono. Ma se pensiamo a quali successi avremmo potuto e dovuto ottenere nell'ambito della musica sovietica, e se inoltre confrontiamo i progressi in campo musicale con le conquiste in altri campi dell'ideologia, dobbiamo riconoscere che essi sono davvero insignificanti. Se prendiamo, ad esempio, la letteratura d'arte, attualmente alcune riviste vanno incontro a serie difficoltà, poiché non riescono a fare spazio nei numeri già in uscita a tutti i materiali, pienamente adatti alla pubblicazione, che si trovano nelle redazioni. Pare che nessuno degli oratori

qui presenti abbia potuto vantare un simile 'fondo di riserva' in ambito musicale. Vi sono progressi nel cinema e anche nella drammaturgia, ma nel campo della musica non vi è alcun progresso degno di nota.

La musica è rimasta indietro: questo è il tono di tutti gli interventi. La situazione venutasi a creare, sia nell'Unione dei compositori sia nel Comitato per le arti, è decisamente anormale¹. Del Comitato per le arti si è detto poco, né lo si è criticato a sufficienza. In ogni caso, dei disordini nell'Unione dei compositori si è parlato molto di più e in maniera più severa. Eppure, il Comitato per le arti ha giocato un ruolo assai poco edificante: fingendo di sostenere con forza l'indirizzo realistico nella musica, il Comitato ha assecondato in ogni modo l'indirizzo formalista², portandone i rappresentanti sugli scudi, e contribuendo così alla disorganizzazione e all'introduzione di confusione ideologica³ nelle fila dei nostri compositori. Essendo per di più ignorante e incompetente in questioni di musica, il Comitato si è lasciato trasportare dalla corrente al seguito dei compositori di tendenza formalista.

Qui si è paragonato il Comitato organizzativo dell'Unione dei compositori a un monastero o a un corpo di generali senza esercito. Non c'è bisogno di contestare entrambe queste affermazioni. Se il destino dell'arte musicale sovietica diventa prerogativa del circolo più chiuso dei compositori e critici di punta, critici selezionati secondo il principio del sostegno ai propri capi, che creano attorno ai compositori un'atmosfera di lodi sperticate fino allo stordimento; se manca la discussione creativa; se nell'Unione dei compositori si è radicata un'atmosfera soffocante e stantia di divisione tra compositori di prima e di

¹ 'Nenormal'naja' nell'originale [N.d.T.].

² Rispettivamente 'realističeskoe' e 'formalističeskoe napravlenie' nell'originale [N.d.T.].

³ 'Idejnaja sumatica' nell'originale [N.d.T.].

seconda categoria; se lo stile dominante alle assemblee creative dell'Unione dei compositori è il silenzio rispettoso o l'ossequiosa esaltazione degli eletti; se la dirigenza del Comitato organizzativo è aliena alla massa dei compositori, non si può non riconoscere che la situazione sull'«Olimpo» musicale si è fatta manifestamente minacciosa.

È necessario soffermarsi in particolare sulla questione dell'orientamento vizioso della critica e dell'assenza di discussioni creative nell'Unione dei compositori. Poiché non ci sono discussioni creative, poiché non vi è né critica né autocritica, allora non vi è nemmeno avanzamento. La discussione creativa e la critica oggettiva, indipendente — è ormai diventato assiomatico — costituiscono la condizione più importante per lo sviluppo artistico. Dove non vi sono critica o discussioni creative, si inaridiscono le fonti dello sviluppo, si radica un clima artificiale stantio e stagnante, cosa di cui i nostri compositori sono gli ultimi ad aver bisogno. Non è un caso se alle persone che partecipano per la prima volta a una riunione su questioni musicali sembra strano che contraddizioni tanto inconciliabili possano convivere tra il regime organizzativo molto conservatore dell'Unione dei compositori e le presunte opinioni ultra-progressiste dei suoi attuali dirigenti in ambito creativo-teorico. È noto che la dirigenza dell'Unione ha scritto sulla propria bandiera slogan promettenti come l'appello al rinnovamento, al rifiuto delle tradizioni superate, alla lotta contro l'«epigonismo» e via dicendo. Ma è curioso che le stesse persone che vogliono sembrare assai radicali e persino arcirivoluzionarie nell'ambito della piattaforma creativa, che pretendono al ruolo di rovesciatori dei canoni antiquati, siano le stesse che, per quanto riguarda la loro partecipazione all'attività dell'Unione dei compositori, si rivelano estremamente arretrate e inflessibili rispetto a qualsiasi innovazione o cambiamento, conservatrici nei metodi di lavoro e di direzione, e spesso nelle questioni organizzative tributano volentieri il loro ossequio a pessime tradizioni e al disprezzato «epigonismo», coltivando i procedimenti più meschini e stantii nell'amministrazione della vita e dell'attività della propria associazione creativa.

Perché le cose stiano così, non è difficile spiegar-

lo. Se la fraseologia pomposa sul presunto nuovo indirizzo nella musica sovietica si combina con azioni tutt'altro che avanzate, questo fatto basta già da solo a suscitare un legittimo dubbio sul carattere progressista delle impostazioni teorico-creative che vengono imposte con metodi tanto reazionari.

Come voi tutti comprendete perfettamente, la componente organizzativa di qualsiasi attività ha grande importanza. È evidente che deve essere effettuata una seria «ventilazione» nelle organizzazioni creative di compositori e musicisti: una fresca brezza deve purificare l'aria in tali organizzazioni, affinché si crei una situazione normale atta allo sviluppo del lavoro creativo.

Ma la questione organizzativa non è quella principale, per quanto sia molto importante. La questione fondamentale riguarda l'indirizzo della musica sovietica. La discussione che si è svolta qui sfuma in qualche misura questa questione, il che è scorretto. Se nella musica voi perseguite una frase musicale chiara, allora anche nella questione dell'indirizzo dello sviluppo musicale dobbiamo perseguire chiarezza. Alla domanda: si tratta di due indirizzi in musica? Dal dibattito deriva una risposta del tutto precisa: sì, si tratta proprio di questo. Benché alcuni compagni abbiano cercato di non chiamare le cose con il loro nome, e il gioco si svolga in parte in sordina, è chiaro che è in corso una lotta tra indirizzi, è evidente che sono in atto tentativi di sostituire un indirizzo con un altro.

Allo stesso tempo, secondo quanto affermato da una certa parte dei compagni non vi sarebbe alcun motivo di porre la questione della lotta tra indirizzi, né avverranno cambiamenti di ordine qualitativo, ma si tratterebbe soltanto del prosieguo dello sviluppo dell'eredità della scuola classica in condizioni sovietiche⁴. Essi hanno detto che non si sta compiendo alcuna revisione dei fondamenti della musica classica, e che di conseguenza non v'è di che discutere, ed è inutile sollevare clamore. Hanno ridotto la questione al fatto che si potrebbe parlare soltanto di correzioni specifiche, della presenza di singole fascinazioni per il tecnicismo⁵, di singoli scivoloni

⁴ «Klassičeskaja škola v sovetskich uslovijach» nell'originale [N.d.T.].

⁵ «Technicizm» nell'originale [N.d.T.].

naturalistici, e così via. Proprio in quanto ha avuto luogo un simile mascheramento, è necessario soffermarsi più in dettaglio sulla questione della lotta tra due indirizzi.

La questione, naturalmente, non riguarda soltanto correzioni, non riguarda soltanto il fatto che il tetto del Conservatorio perde e che occorre ripararlo, cosa sulla quale non si può non convenire con il compagno Šebalin⁶; il buco non si trova soltanto nel tetto del Conservatorio: quello è un problema di facile soluzione. Un buco molto più grande si è venuto a creare nelle fondamenta della musica sovietica. Su questo non ci sono due opinioni: tutti gli oratori hanno segnalato che nell'attività creativa dell'Unione dei compositori attualmente svolge un ruolo dirigenziale un determinato gruppo di compositori. Si tratta dei compagni Šostakovič, Prokof'ev, Mjaskovskij, Chačaturjan, Popov, Kabalevskij, Šebalin. Chi aggiungete a questi compagni?

Una voca dalla platea: Šaporin⁷.

Ždanov: Quando si parla del gruppo dirigente che tiene in mano tutti i fili e le chiavi del 'Comitato esecutivo per gli affari creativi', si fanno per lo più questi nomi. Considereremo proprio questi compagni come le principali figure che trainano l'indirizzo formalista in musica. E questo indirizzo è fundamentalmente scorretto. I compagni summenzionati hanno preso la parola anche qui, e hanno dichiarato anch'essi la propria insoddisfazione per il fatto che nell'Unione dei compositori non vi sia un'atmosfera di critica, che essi vengono elogiati eccessivamente, che essi

percepiscono il noto indebolimento del contatto con i quadri dirigenti principali dei compositori, con il pubblico degli ascoltatori, e così via. Ma per constatare tutte queste verità non serviva aspettare un'opera non del tutto riuscita o malriuscita⁸. Queste ammissioni si sarebbero potute fare molto prima. Il nocciolo della questione sta nel fatto che al gruppo dirigente dei nostri compositori di tendenza formalista il regime esistito finora nelle organizzazioni musicali era, per usare un eufemismo, 'non del tutto sgradito' (*Applausi*). Ci è voluta una riunione presso il Comitato Centrale del partito perché i compagni riconoscessero il fatto che questo regime nascondeva in sé anche aspetti negativi. In ogni caso, fino all'assemblea nel Comitato Centrale nessuno di loro pensava a cambiare l'ordine delle cose nell'Unione dei compositori. Le forze del 'tradizionalismo' e dell'epigonismo agivano senza vincoli. Qui si è detto che è giunto il momento di cambiare radicalmente la situazione. Con ciò non si può non essere d'accordo. Poiché i posti di comando nella musica sovietica sono occupati dai compagni qui nominati, poiché è dimostrato che i tentativi di criticarli avrebbero portato — come si è espresso qui il compagno Zacharov⁹ — a un'esplosione, a un'immediata mobilitazione di tutte le forze contro la critica, è necessario giungere alla conclusione che proprio questi compagni hanno creato quella stessa insopportabile atmosfera artificiale di stagnazione e di relazioni amicali che ora sono inclini a dichiarare indesiderabile.

I compagni dirigenti dell'Unione dei compositori

⁶ Vissarion Jakovlevič Šebalin (1902-1963), diplomatosi al Conservatorio di Mosca (1928), dove aveva studiato con Mjaskovskij, negli anni Venti era stato membro dell'Associazione per la musica contemporanea, nonché del circolo di Pavel Lamm (1882-1951). Fu docente all'Accademia "Gnesin" e al Conservatorio di Mosca, di cui fu direttore negli anni 1942-1948, quando fu vittima delle purghe ždanoviane, inaugurate con il presente intervento [N.d.C.].

⁷ Jurij Aleksandrovič Šaporin (1887-1966), diplomato del Conservatorio di Pietrogrado (1918), fu direttore del Teatro Tovstogonov dal 1919 al 1928, per poi passare all'ex Aleksandrinskij, dove rimase sino al 1934, componendo per questa sede gran parte della propria musica scenica. Anch'egli era stato tra i fondatori dell'Associazione per la musica contemporanea nel 1923. Come compositore, negli anni Trenta si era dedicato all'opera e alla sinfonia. Di lui si ricordano l'opera *Dekabristy* [I decabristi], su libretto di Aleksej N. Tolstoj, commissionata dal Bol'shoj di Mosca ma allestita solo nel 1953. Fu insegnante al Conservatorio di Mosca, formando, tra altri Ėduard Artem'ev e Rodion Ščedrin [N.d.C.].

⁸ Come si chiarirà in seguito, Ždanov si riferisce all'opera *Velikaja družba* [La grande amicizia] di Vano Muradeli (1908-1970). Sull'opera e il suo destino cfr. *Introduzione*. [N.d.C.].

⁹ Si intende Vladimir Grigor'evič Zacharov (1901-1956), compositore e pubblicista, tre volte decorato con il Premio Stalin (1942, 1946 e 1952) e già 'artista del popolo dell'URSS' (1944). Formatosi come compositore e direttore di coro tra Taganrog e Rostov sul Don, nel 1929 si era trasferito a Mosca, dove aveva lavorato per alcuni anni alla Radio (1930-33). La collaborazione con il Coro popolare accademico di stato "M. E. Pjatnickij" fu centrale nella sua attività musicale. Iscritto al Partito nel 1944, era intervenuto con una relazione a questo stesso Primo congresso dell'Unione dei Compositori sovietici, esprimendosi a sua volta contro le 'deviazioni' decadenti della musica borghese: atonalità, dissonanza e caos. La sua relazione si legge in *Doklad V. Zacharova ob ustave Sojuza sovetskikh kompozitorov*, in *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskikh kompozitorov, Stenografičeskij otčet*, a cura di M. Koval', Moskva 1948, pp. 358-363 [N.d.C.].

hanno detto qui che nell'Unione dei compositori non vi è alcuna oligarchia. Ma allora sorge la domanda: perché si tengono così stretti ai posti di comando nell'Unione? Li attrae forse il dominio per il dominio? In altre parole, hanno preso in mano il potere perché è piacevole detenere il potere per il gusto del potere, li ha forse colti una sorta di prurito amministrativo e alle persone viene semplicemente voglia di 'fare i principi', come il Vladimir Galickij del *Knjaz' Igor'* [Principe Igor']¹⁰? (*Risate*). Oppure questo dominio si esercita in nome di un determinato indirizzo nella musica? Io penso che la prima ipotesi venga meno, e che sia più corretta la seconda. Non abbiamo ragioni per affermare che la direzione degli affari nell'Unione non sia legata a un indirizzo. Non possiamo lanciare un'accusa di questo genere, per esempio, a Šostakovič. Di conseguenza, tale dominio si dà in nome di un indirizzo.

E, in effetti, qui da noi è in corso una lotta molto aspra, benché esteriormente velata, tra due indirizzi nella musica sovietica. Un indirizzo presenta un principio sano e progressista nella musica sovietica, un principio fondato sul riconoscimento dell'enorme ruolo dell'eredità classica, e in particolare delle tradizioni della scuola musicale russa, sulla combinazione di un alto gradiente di contenuto ideologico nella musica, della sua veridicità e del suo realismo, del legame profondo, organico con il popolo, con la sua creatività musicale e vocale, con l'elevata maestria professionale. L'altro indirizzo esprime un formalismo estraneo all'arte sovietica, il rifiuto dell'eredità classica sotto la bandiera di un preteso rinnovamento, il rifiuto del carattere popolare della musica¹¹, del servizio al popolo, a vantaggio dell'appagamento di esperienze strettamente individualistiche di un piccolo gruppo di esteti eletti.

Questo indirizzo sostituisce la musica naturale, bella, umana, con musica falsa, volgare, spesso semplicemente patologica. Al tempo stesso, la particola-

rità del secondo indirizzo è che esso evita gli attacchi frontali, preferendo celare la propria attività revisionista sotto la maschera di un presunto accordo con i principi fondamentali del realismo socialista. Metodi 'di contrabbando' di questo genere non sono, naturalmente, una novità. Di esempi di revisionismo sotto la bandiera di un preteso accordo con i principi fondamentali della dottrina sottoposta a revisione se ne trovano in gran numero nella storia. Tanto più è necessario smascherare la vera essenza di questo altro indirizzo e il danno che esso arreca allo sviluppo della musica sovietica.

Prendiamo, a titolo di esempio, la questione dell'atteggiamento verso l'eredità classica. Per quanto i suddetti compositori giurino di stare con entrambi i piedi sul terreno dell'eredità classica, non si può proprio dimostrare che i sostenitori della scuola formalista continuino e sviluppino le tradizioni della musica classica. Qualsiasi ascoltatore dirà che le opere dei compositori sovietici di tendenza formalista sono radicalmente diverse dalla musica classica. La musica classica si caratterizza per veridicità e realismo¹², per la capacità di raggiungere l'unità di una brillante forma artistica e di un contenuto profondo, per la combinazione della più alta maestria con la semplicità e l'accessibilità. Alla musica classica in generale, e in particolare alla musica classica russa, sono estranei formalismo e rozzo naturalismo¹³. Essa si caratterizza per la densità ideologica, fondata sul riconoscimento delle radici della musica classica nella creatività musicale dei popoli, nonché per il profondo rispetto e amore per il popolo, per la sua musica e il suo canto.

Quale passo indietro dalla strada maestra dello sviluppo musicale compiono i nostri formalisti, quando, minando le fondamenta della vera musica, compongono della musica mostruosa, falsa, intrisa di esperienze idealistiche¹⁴, aliena alle larghe masse popolari, concepita non per milioni di uomini sovietici,

¹⁰ Il principe Galickij è un personaggio dell'opera di Aleksandr Borodin *Il principe Igor'*. Nella trama, egli è il fratello — dissoluto e privo di scrupoli — della principessa Jaroslavna, moglie del principe di Novgorod Igor', la cui campagna (fallita) contro i Cumani nel 1185 è il soggetto dell'opera, tratto dall'antico *Slovo o polku Igor' eve* [Canto della schiera di Igor'] [N.d.C.].

¹¹ In questo articolo traduco così l'espressione 'narodnost' dell'originale [N.d.T.].

¹² 'Pravdivost' i realizm' nell'originale [N.d.T.].

¹³ Qui e più oltre, l'espressione traduce il binomio 'grubyj naturalizm', che pare rimbalzare direttamente dall'articolo *Caos anziché musica* pubblicato dodici anni prima sulla "Pravda". Cfr. *Introduzione*.

¹⁴ Come nel testo di Kulakovskij, Ždanov prende come parametro di riferimento negativo l'idealismo (già hegeliano) di Hanslick e Sabaneev [N.d.C.].

ma per unità e decine di eletti, per un'“élite”! Quanto poco somiglia questo a Glinka, Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, Dargomyžskij, Musorgskij, i quali vedevano il fondamento dello sviluppo della loro creatività nella capacità di esprimere nelle loro opere lo spirito del popolo¹⁵, il suo carattere! L'ignorare i bisogni del popolo, il suo spirito, la sua creatività, è segnale che l'indirizzo formalista nella musica ha un carattere chiaramente antipopolare.

Se tra una nota parte dei compositori sovietici circola la sedicente teoria per la quale “saremo capiti tra cinquanta, cent'anni”, secondo la quale “se i contemporanei non possono capirci, ci capiranno i posteri”, — ciò è qualcosa di semplicemente terribile. Se già vi siete abituati a questo, un'abitudine di questo tipo è cosa assai pericolosa.

Ragionamenti di questo tipo indicano un distacco dal popolo. Se io — scrittore, pittore, letterato, lavoratore del partito — non metto in conto che i contemporanei mi comprendano, allora per chi vivo e lavoro? Ciò conduce al vuoto interiore, a un vicolo cieco. Si dice che siano alcuni critici musicali a suggerire con adulazione, oggi in particolare, simili ‘forme di conforto’ ai compositori. Ma possono forse i compositori ascoltare tali consigli a sangue freddo, e non chiamare tali consiglieri almeno davanti a un tribunale d'onore?

Ricordate come si rapportavano i classici ai bisogni del popolo. Noi ci stiamo dimenticando delle espressioni vivide con le quali si esprimevano i compositori del ‘mucchietto possente’¹⁶ e il grande mu-

sicologo Stasov, a loro vicino, sul carattere popolare della musica. Ci stiamo dimenticando le meravigliose parole di Glinka circa il legame fra gli artisti e il popolo: “La musica la crea il popolo; noi, artisti, ci limitiamo a farne degli arrangiamenti”¹⁷. Ci stiamo dimenticando che i luminari dell'arte musicale non rifuggivano nessun genere, se questo genere aiutava a portare avanti l'arte musicale in ampie masse popolari. E voi rifuggite persino da generi come l'opera, considerate l'opera come qualcosa di secondario, le avete contrapposto la musica strumentale e sinfonica, per non parlare del fatto che avete guardato con sufficienza alla musica vocale, corale e da concerto, ritenendo sconveniente abbassarvi ad essa e soddisfare i bisogni del popolo. Ma Musorgskij mise in musica il *Gopak*, Glinka utilizzò una “Kamarinskaja” per una delle sue opere migliori¹⁸. Bisognerà forse riconoscere che il proprietario terriero Glinka, il funzionario Serov e il nobile Stasov furono più democratici di voi? È paradossale, ma è un fatto. A poco servono i giuramenti solenni con cui voi tutti vi pronunciate a favore della musica popolare: se è così, allora perché nelle vostre opere musicali le melodie popolari sono così poco utilizzate? Perché si ripetono i difetti che già Serov criticava, quando segnalava che la musica ‘colta’, cioè professionale, si sviluppa parallelamente e indipendentemente da quella popolare¹⁹? Si può forse dire che la nostra musica strumentale sinfonica si sviluppi in stretto rapporto con la musica popolare — sia essa canzone,

saggi e un epilogo, trad. it. di A. Giusti e L. Agresti, Roma 2014, pp. 19-48 [N.d.C.].

¹⁵ ‘Duch naroda’ nell'originale [N.d.T.].

¹⁶ L'espressione ‘mucchietto possente’ (‘mogučaja kučka’), coniata dal critico Vladimir Stasov (1824-1906, su di lui si veda *l'Introduzione*), e per tradizione tradotta anche come ‘gruppetto possente’, o ‘gruppo’ o ‘scuola’ dei Cinque, definisce un circolo di compositori attivi a Pietroburgo partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento: Modest Musorgskij, Milij Balakirev, Cezar' Kjuj (César Cui), Aleksandr Borodin e Nikolaj Rimskij-Korsakov. Questi musicisti rappresentavano, nel loro contesto d'azione, una sorta di cultura alternativa (quasi un underground) rispetto alla dominazione della musica accademica di matrice italo-francese in ambito operistico e tedesca in quello sinfonico o comunque strumentale. Essi portavano avanti istanze di carattere nazionalista in opposizione al cosmopolitismo della Corte imperiale, e trovavano riferimenti artistici nel canto popolare oltre che nel linguaggio musicale romantico. Vladimir Stasov se ne fece portavoce, a tratti manipolando il loro pensiero a vantaggio dei propri ideali artistici. La letteratura sui Cinque è vastissima, ma sul tema del ruolo di Stasov come portavoce si veda R. Taruskin, *Introduzione: Chi parla per Musorgskij?*, in *Musorgskij, Otto*

¹⁷ Questa citazione simboleggia nella storiografia, e ancora più nella divulgazione relativa alla figura di Michail Glinka, la centralità del ruolo della musica popolare, alla quale la musica d'arte, di provenienza occidentale, potrebbe fornire solo un supporto tecnico. Introvabile negli scritti del compositore, è riferita a suo nome da Aleksandr Serov nell'articolo citato più oltre da Ždanov, e pubblicato per la prima volta sui nn. 1-2 del periodico “Osnova” [Il fondamento] del 1861: A. Serov, *Muzyka južno-russkich pesen*, in *Kritičeskie stat'i*, 3, (1860-1863 gg.), Sankt-Peterburg 1895, p. 1392 [N.d.C.].

¹⁸ ‘Kamarinskogo’ nell'originale, possibile errore di trascrizione. Ždanov si riferisce a *Kamarinskaja*, fantasia per orchestra di Michail Glinka (1848), basata sulla rielaborazione sinfonica di due canti popolari: “Iz-za gor, gor vysokich” [Da dietro i monti, gli alti monti] e, appunto, “Kamarinskaja”. Su questo pezzo si veda S. Cappelletti, *Il folclore popolare nella musica di M. I. Glinka: “Una vita per lo zar”, “Ruslan e Ljudmila”, “Kamarinskaja”*, Biella 2023 [N.d.C.].

¹⁹ Su questo tema cfr. A. Serov, *Il canto popolare russo come oggetto di studio scientifico*, in questa sezione [N.d.C.].

musica da concerto o corale? No, non si può dire. Al contrario, assistiamo senza dubbio a una frattura, legata alla svalutazione della musica popolare da parte dei nostri sinfonisti. Ricorderò le parole con le quali Serov caratterizzava il proprio rapporto con la musica popolare. Mi riferisco all'articolo *La musica dei canti russo-meridionali*²⁰, nel quale diceva:

I canti popolari, in quanto organismi musicali, non sono affatto composizioni di singoli talenti musicali-creativi, ma creazioni di un intero popolo, e in tutta la loro struttura sono assai lontani dalla musica d'arte, che è invece conseguenza di una cosciente imitazione di modelli, conseguenza di scuola, scienza, routine e automatismi. Essi sono fiori di un dato luogo, apparsi al mondo come da sé, cresciuti in pieno splendore, senza il minimo pensiero d'autorialità, di composizione, e, di conseguenza, poco somiglianti ai prodotti da serra, artificiali, dell'attività del compositore colto. Perciò in esse emerge più di tutto l'ingenuità della creatività e quella (secondo l'espressione acuta di Gogol', nelle *Anime morte*) *alta sapienza della semplicità*, principale attrazione e principale mistero di ogni creazione artistica. Come un giglio, nella sua sontuosa e pudica bellezza, eclissa lo splendore dei broccati e delle pietre preziose, così la musica popolare, proprio con la sua ingenuità infantile, è mille volte più ricca e più forte di tutti gli artifici della sapienza scolastica predicata dai pedanti nei conservatori e nelle accademie musicali²¹.

Quanto bene, giustamente e con forza è stato detto tutto ciò! Con quale correttezza è stato colto l'essenziale: che lo sviluppo della musica deve procedere sulla base dell'interazione, sul terreno dell'arricchimento della musica 'colta' con la musica popolare! E invece questo tema è quasi del tutto scomparso dai nostri attuali articoli teorici e critici. Ciò conferma ancora una volta il pericolo del distacco dei moderni compositori di punta dal popolo, quando viene abbandonata una fonte così meravigliosa di creatività quale sono il canto popolare e la melodia popolare. Questa frattura, naturalmente, non può essere propria della musica sovietica.

Consentitemi di passare alla questione del rapporto tra la musica nazionale e la musica straniera. I compagni hanno correttamente evidenziato qui che vi è una fascinazione, persino un certo orientamento verso la musica occidentale borghese moderna, verso la musica della decadenza, e anche che in questo è racchiuso uno dei tratti essenziali dell'indirizzo formalista nella musica sovietica. Molto bene ha

parlato, a suo tempo, Stasov sul rapporto della musica russa con la musica dell'Europa occidentale, nell'articolo *Venticinque anni d'arte russa*, dove scriveva:

È ridicolo negare la scienza, il sapere in qualsiasi campo, anche in quello musicale, ma soltanto i nuovi musicisti russi, non avendo alle spalle, come sostrato storico ereditato dai secoli precedenti, la lunga catena dei periodi scolastici dell'Europa, guardano arditamente in faccia la scienza: essi la rispettano, si servono dei suoi benefici, ma senza esagerazione, né servile adorazione. Essi negano la necessità della sua aridità e dei suoi eccessi pedanteschi, negano i suoi giuochi ginnici, ai quali migliaia di persone in Europa attribuiscono tanta importanza, e non credono che sia necessario vegetare umilmente per lunghi anni sopra i suoi sacrali misteri²².

Così parlava Stasov della musica classica dell'Europa occidentale. Per quanto riguarda invece la musica borghese contemporanea, che si trova in uno stato di decadenza e degrado, non c'è nulla di buono da trarne. Tanto più è assurdo e ridicolo mostrare servilismo verso la musica contemporanea borghese in declino.

Se si studia la storia della nostra musica, russa e poi sovietica, si deve concludere che essa è cresciuta, si è sviluppata e si è trasformata in una forza possente proprio perché è riuscita a ergersi sulle proprie gambe e a trovare vie di sviluppo proprie, che hanno permesso di rivelare le ricchezze del mondo interiore del nostro popolo. Sbaglia profondamente chi pensa che il fiorire della musica nazionale, sia russa che dei popoli sovietici che compongono l'Unione Sovietica, significhi sminuire in qualche modo l'internazionalismo nell'arte. L'internazionalismo nell'arte non nasce dallo svilimento o dall'impovertimento dell'arte nazionale²³; al contrario, l'internazionalismo nasce dove fiorisce l'arte nazionale. Dimenticare questa verità significa perdere la linea guida, perdere la propria identità e diventare cosmopoliti senza radici. Solo un popolo che possiede una propria cultura musicale sviluppata può apprezzare la ricchezza della musica di altri popoli. Non si può essere internazionalisti in musica, come in tutto, senza essere veri patrioti della propria Patria. Se alla base dell'internazionalismo

²⁰ Cfr. A. Serov, *Muzyka južno-russkich pesen*, op. cit., pp. 1390-1505 [N.d.C.].

²¹ A. Serov, *Muzyka južno-russkich pesen*, op. cit., p. 1391 [N.d.A.].

²² V. Stasov, *Dvadcat' pjat' let russkogo iskusstva*, in *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*, 2, Moskva-Leningrad 1937, p. 223 [N.d.A.].

²³ 'Nacional'noe iskusstvo' nell'originale [N.d.T.].

vi è il rispetto per gli altri popoli, non si può essere internazionalisti senza rispettare e amare il proprio popolo.

Tutta l'esperienza dell'URSS lo dimostra. Pertanto, l'internazionalismo in musica e il rispetto per la creatività di altri popoli si sviluppano sulla base dell'arricchimento e dello sviluppo dell'arte musicale nazionale, sulla base di una tale fioritura, quando c'è qualcosa da condividere con gli altri popoli, e non sulla base dell'impoverimento dell'arte nazionale, della cieca imitazione di modelli alieni, o dell'appiattimento delle peculiarità musicali del carattere nazionale. Tutto questo non va dimenticato quando si parla dei rapporti tra la musica sovietica e quella straniera.

Se si parla poi della deviazione dell'indirizzo formalista rispetto ai principi dell'eredità classica, non si può non menzionare la diminuzione del ruolo della musica a programma. Qui se ne è già parlato, ma il nocciolo della questione non è stato sviscerato adeguatamente. È perfettamente evidente che la musica a programma è diminuita, per non dire scomparsa del tutto. Si è arrivati al punto che il contenuto di un'opera musicale pubblicata deve essere spiegato *dopo* la sua apparizione. È nata una nuova professione: quella degli interpreti delle opere musicali tra critici-amici, che basandosi su congetture personali cercano di decifrare retroattivamente il contenuto delle opere già pubblicate, il cui senso oscuro, a quanto pare, non è sempre chiaro nemmeno ai loro autori. L'oblio della musica a programma rappresenta anch'esso una deviazione dalle tradizioni progressiste. È noto che la musica classica russa aveva, di norma, un programma.

Qui si è parlato di innovazione. Si è sottolineato che l'innovazione è quasi la caratteristica principale dell'indirizzo formalista. Ma l'innovazione non è fine a sé stessa: il nuovo deve essere migliore del vecchio, altrimenti non ha senso. Mi sembra che i seguaci dell'indirizzo formalista usino questa paroletta principalmente per propagandare musica cattiva. Non si può certo chiamare innovazione qualsiasi vizzo originale, qualsiasi smorfia o stravaganza nella musica. Se non vogliono limitarsi a lanciare parolette altisonanti, devono avere chiaro il vecchio da cui è necessario allontanarsi, e quale nuovo bisogna per-

seguire. Se questo non si dà, la parola 'innovazione' può significare solo una cosa: la revisione dei fondamenti della musica. Ciò può significare soltanto una rottura con leggi e norme della musica dalle quali non bisogna discostarsi. E il fatto che da esse non si debba discostarsi non è conservatorismo, così come il fatto di discostarsene non è innovazione. L'innovazione è lungi dal coincidere sempre con il progresso. Molti giovani musicisti vengono confusi dall'innovazione come da uno spauracchio, dal pensiero che se non sono originali, se non sono nuovi, allora sono prigionieri di tradizioni conservatrici. Ma poiché l'innovazione non è equivalente al progresso, la diffusione di tali idee rappresenta un profondo errore, se non un inganno.

E l' 'innovazione' dei formalisti, oltretutto, non è affatto nuova, poiché questo 'nuovo' trasuda dello spirito della musica borghese europea e americana in stato di decadenza. Ecco dove bisogna mostrare i veri epigoni!

Per un certo periodo — come ricorderete — nelle scuole elementari e medie ci fu una moda per il cosiddetto metodo 'brigata-laboratorio' e per il 'Piano Dalton', secondo i quali il ruolo dell'insegnante a scuola era ridotto al minimo, e ogni alunno aveva il diritto di determinare, all'inizio della lezione, l'argomento da trattare in classe²⁴. L'insegnante, entrando in aula, chiedeva agli studenti: "di cosa parleremo oggi?" Gli studenti rispondevano: "Ci parli dell'Artico", "Ci parli dell'Antartico", "Ci parli di Čapaev", "Ci parli del Dneprostroj"²⁵. L'insegnante doveva assecondare queste richieste, ponendosi come fanalino di coda dietro. Questo metodo si chiamava

²⁴ Ideato da Elena Pakhurst nel 1919 nell'omonima cittadina del Massachusetts, proponeva un tipo di insegnamento individualizzato che permettesse agli studenti di regolare il ritmo dei propri studi. Secondo il progetto, gli studenti elaboravano i propri programmi mensili basandoli su unità di studio progressive, e misurando le proprie capacità con l'autovalutazione. Le lezioni tradizionali venivano sostituite da laboratori specializzati, nei quali gli insegnanti fungevano da guida per gli apprendenti. L'obiettivo era quello di promuovere l'autodisciplina, il senso di responsabilità e la capacità organizzativa dei ragazzi, mentre trasformava al tempo stesso il ruolo dell'insegnante. Comportando il rischio di un eccessivo individualismo, il piano non poteva piacere agli amministratori della cultura sovietica, ed è qui utilizzato infatti come riscontro negativo [N.d.C.].

²⁵ Il *Dneprostroj* (o *Dniprobud* in ucraino) era una delle maggiori aziende edili dell'Unione Sovietica, specializzata nell'edificazione di centrali idroelettriche e di architettura industriale [N.d.C.].

‘laboratorio-brigata’, ma in realtà significava che l’organizzazione dell’insegnamento era interamente capovolta: gli studenti diventavano guide e l’insegnante seguiva. Una volta esistevano libri di testo non confezionati, non c’era il sistema di valutazione a cinque punti. Tutto ciò era considerato innovativo, ma viene da chiedersi: era davvero un progresso?

Com’è noto, il Partito ha abolito queste ‘innovazioni’. Perché? Perché queste ‘innovazioni’, radicalmente ‘di sinistra’ nella forma, erano in realtà profondamente reazionarie, e conducevano alla liquidazione della scuola.

Un altro esempio. Non molto tempo fa fu organizzata l’Accademia di belle arti. La pittura è vostra sorella, una delle muse. In pittura, come sapete, per un periodo furono forti le influenze borghesi, che si presentavano sotto la bandiera più ‘di sinistra’, assumendo le etichette di futurismo, cubismo, modernismo; ‘denigravano’ l’‘accademismo corrotto’ e celebravano l’innovazione. Questa innovazione si esprimeva in un trambusto folle: per esempio, si dipingeva una ragazza con una sola testa e quaranta gambe, un occhio rivolto verso di noi e l’altro verso Arzamas (*Risate, animazione in sala.*) E come è finita tutta questa storia? Con il completo fallimento del ‘nuovo indirizzo’. Il partito ha ripristinato a pieno il valore dell’eredità classica di Repin, Brjullof, Vereščagin, Vasnecov, Surikov. Abbiamo fatto bene a preservare il tesoro della pittura classica e distruggere coloro che volevano liquidarla? La sopravvivenza di simili ‘scuole’ non avrebbe forse significato la liquidazione della pittura in quanto tale? Difendendo l’eredità classica nella pittura, il Comitato Centrale ha forse agito da ‘conservatore’, influenzato dal ‘tradizionalismo’, dall’‘epigonismo’, ecc.? Sciocchezze.

Lo stesso vale per la musica. Noi non affermiamo che l’eredità classica sia la vetta assoluta della cultura musicale. Se lo dicessimo, significherebbe riconoscere che il progresso si è fermato ai classici. Tuttavia, ad oggi i modelli classici restano insuperati. Ciò significa che bisogna studiare, e studiare ancora, trarre dall’eredità musicale classica tutto quanto vi è di migliore e necessario al progresso della musica sovietica.

Si parla tanto di epigonismo e di altre cose simili, spaventando i giovani con queste parolette affinché smettano di imparare dai classici. Si lanciano slogan secondo cui i classici vanno superati. Ciò suona certamente molto bene. Ma per superare i classici, bisogna prima raggiungerli, e voi escludete la fase dell’‘inseguimento’, come se fosse una fase già compiuta. A essere onesti, esprimendo ciò che pensano lo spettatore e l’ascoltatore sovietico, sarebbe davvero auspicabile che comparissero più opere simili ai classici per contenuto e forma, per eleganza, bellezza e musicalità. Se questo è ‘epigonismo’, beh, forse non c’è nulla di male nell’essere epigoni!

Passando agli eccessi del naturalismo, qui è emerso chiaramente che si è accentuato l’allontanamento dalle norme naturali e sane della musica. Nella nostra musica si introducono sempre più elementi di rozzo naturalismo. A tal proposito, già novant’anni fa Serov metteva in guardia contro l’eccessivo ricorso al rozzo naturalismo:

In natura vi è un abisso di suoni dei più diversi e disparati, ma tutti questi suoni, che in certi casi vengono chiamati rumore, tuono, fragore, crepitio, spruzzo, ronzio, rimbombo, ululato, cigolio, fischio, parlato, sussurro, fruscio, sibilo, fruscio ecc., e in altri casi non hanno nemmeno un nome nel linguaggio verbale, — tutti questi suoni non rientrano affatto tra i materiali del linguaggio musicale, oppure, se vi entrano, non sono altro che eccezioni (il suono delle campane, di piatti di metallo, del triangolo, il suono dei tamburi, del tamburello ecc.). Il materiale propriamente musicale è un suono di qualità particolare²⁶.

Non è forse così? Non è forse vero che il suono dei piatti e dei tamburi debba essere l’eccezione e non la regola, in un’opera musicale?! Non è forse evidente che non tutti i suoni di natura debbano essere trasferiti in un’opera musicale?! Quanta sfacciata passione abbiamo, invece, per il naturalismo volgare, che rappresenta senza dubbio un passo indietro!

Bisogna dire chiaramente che una serie di opere di compositori contemporanei è così satura di suoni naturalistici da ricordare — perdonate l’espressione poco elegante — ora un trapano da dentista, ora una camera a gas. Badate, non se ne può davvero più! (*Risate, applausi.*)

Qui si va oltre i confini della ragione, oltre i confini non solo delle normali emozioni umane, ma anche

²⁶ A. Serov, *Kurs muzykal’noj tehniki*, in *Kritičeskie stat’i*, 1, Sankt-Peterburg 1892, p. 504 [N.d.A.].

del normale intelletto umano. Oggi ci sono, è vero, 'teorie' di moda che affermano che lo stato patologico dell'uomo sia una sorta di forma superiore, e che schizofrenici e paranoici, nel loro delirio, possono raggiungere altezze dello spirito che l'uomo comune in uno stato di normalità non potrebbe mai raggiungere. Queste 'teorie', ovviamente, non vengono a caso. Sono tipiche dell'epoca di decadenza e decomposizione della cultura borghese. Ma lasciamo tutti questi 'eccessi' ai folli, e chiediamo ai nostri compositori della musica normale, umana.

Cosa è venuto dall'oblio delle leggi e delle norme che regolano la creazione musicale? La musica si è vendicata di chi ha cercato di deformarne la natura. Se la musica smette di essere ricca di idee e artisticamente elevata, se diventa sgraziata, brutta, volgare, essa non soddisfa più le esigenze per cui esiste, non è più sé stessa.

Forse vi meravigliate che il Comitato Centrale dei bolscevichi chieda alla musica bellezza ed eleganza. Che nuova sventura è mai questa?! No, nessun rifiuto: noi [del CC] dichiariamo che stiamo dalla parte della musica bella, elegante, della musica capace di soddisfare i bisogni estetici e i gusti artistici del popolo sovietico, e questi bisogni e gusti sono enormemente cresciuti. Il popolo valuta il talento di un'opera musicale in base a quanto profondamente essa riflette lo spirito della nostra epoca, lo spirito del nostro popolo, a quanto sia comprensibile alle masse più ampie. Che cos'è il genio in musica? Non è affatto quello che solo un qualche singolo o un piccolo gruppo di buongustaio estetizzante può apprezzare²⁷. Un'opera musicale è tanto geniale quanto più è ricca di idee e profonda, quanto più alto è il suo livello tecnico, quanto più è grande il numero di persone che la riconoscono, e quanto più è grande il numero di persone che essa riesce a ispirare. Non tutto ciò che è accessibile è geniale, ma tutto ciò che è veramente geniale è accessibile, e più è geniale, più è accessibile ad ampie masse popolari. Serov era perfettamente nel giusto quando affermava che "Il tempo è impotente su quanto è autenticamente bello in arte; altrimenti non potremmo ammirare Omero, Dante e Shakespeare, né Raffaello, Tiziano

o Poussin, né Palestrina, Händel o Gluck"²⁸.

Un'opera musicale è tanto più elevata, quante più corde dell'animo umano riesce a far risuonare. Dal punto di vista della percezione musicale, l'Uomo è una membrana talmente meravigliosa e ricchissima, o un ricevitore radio che funziona su migliaia di onde — forse si può trovare un paragone migliore — che non gli basta il suono di una sola nota, di una sola corda, di una sola emozione.

Se un compositore è in grado di suscitare la reazione di una sola o di poche corde dell'animo umano, questo non basta, perché l'uomo moderno, specialmente il nostro uomo sovietico, costituisce un organismo di percezione molto complesso. Se già Glinka, Čajkovskij, Serov scrivevano dell'estremo sviluppo della musicalità nel popolo russo, è perché allora, ai tempi in cui scrivevano, il popolo russo non aveva ancora una conoscenza ampia della musica classica. Negli anni del potere sovietico, la cultura musicale del popolo è cresciuta enormemente. Se anche in passato il nostro popolo si distingueva per la propria musicalità sviluppata, oggi il suo gusto artistico si è arricchito grazie alla diffusione della musica classica. Se voi avete permesso l'impoverimento della musica, se — come è accaduto nell'opera di Muradeli²⁹ — non si sfruttano né le possibilità dell'orchestra, né le capacità dei cantanti, allora avete smesso di soddisfare i bisogni musicali del vostro pubblico. Quel che si semina, si raccoglie. I compositori le cui opere risultano incomprensibili al popolo non si aspettino che il popolo che non comprende la loro musica 'cresca' fino a loro. La musica che il popolo non capisce, al popolo non serve. I compositori devono prendersela non con il popolo, ma con sé stessi, devono valutare criticamente il proprio lavoro, capire perché non hanno soddisfatto il loro popolo, perché non hanno meritato il suo consenso e cosa bisogna fare affinché il popolo comprenda e approvi le loro opere. Ecco in quale direzione bisogna riformare la propria creatività. Non è forse così?

Una voca dalla platea: Giusto

²⁸ A. Serov, *Obzor sovremennogo sostojanija muzykal'nogo iskusstva v Rossii i za granicej*, in *Kritičeskie sta'i*, 2, Sankt-Peterburg 1892, p. 1036 [N.d.A.].

²⁹ Cfr. n. 8 [N.d.C.].

²⁷ 'Ėstetstvujuščij gurman' nell'originale [N.d.T.].

Ždanov: Passo ora alla questione del rischio di perdere la competenza professionale. Se le deviazioni formaliste impoveriscono la musica, esse comportano anche il rischio di perdere la competenza professionale. A questo riguardo, è necessario soffermarsi su un altro errore comune: l'idea secondo la quale la musica classica sarebbe più semplice, mentre la nuova musica sarebbe più complessa, e che quindi l'aumento della complessità tecnica della musica contemporanea rappresenterebbe un progresso, poiché ogni sviluppo procede dal semplice al complesso, dal particolare al generale. Non è vero che ogni complicazione equivale a una maggiore padronanza. No, non è sempre così. Chi considera ogni complicazione come un progresso si sbaglia di grosso. Vi farò un esempio. È noto che nella lingua letteraria russa si usano molte parole straniere; è noto che Lenin derideva l'abuso di parolette straniere, e sosteneva la necessità di purificare la lingua madre dall'inquinamento dovuto all'esterofilia³⁰. La complicazione della lingua tramite l'introduzione di parole straniere al posto di parole russe nei casi in cui esiste piena possibilità di usare parole russe non è mai stata considerata come un progresso linguistico. Ad esempio, oggi la parola straniera 'lozung' (slogan) è stata sostituita dalla parola russa 'prizyv' (appello), e non è forse questo un passo avanti?! Così è anche in musica. Dietro la maschera di una complessità puramente esteriore nelle tecniche compositive si nasconde la tendenza all'impoverimento della musica. Il linguaggio musicale sta diventando inespressivo. Nella musica si introducono così tanti elementi rozzi, volgari e falsi, che la musica smette di adempiere alla propria funzione — dare piacere. Ma è forse il caso di sopprimere il valore estetico della musica? Sarebbe questa l'innovazione? O la musica sta forse diventando una conversazione del compositore con sé stesso? Ma allora perché imporla al popolo? Questa musica sta diventando antipopolare, particolarmente individualistica, e il popolo ha effettivamente il diritto di diventare — e sta diventando — indifferente alle sue sorti. Se si pretende dall'ascoltatore che lodi una musica rozza, inelegante, volgare, basata su atonalità varie, su dissonanze continue,

mentre le consonanze si riducono a eccezioni e si ergono a regola note false e loro combinazioni, questa è una chiara deviazione rispetto alle norme fondamentali della musica. Tutto questo nel suo insieme minaccia di liquidare la musica, esattamente come il cubismo e il futurismo non sono altro che un'arma di distruzione della pittura. Una musica che ignora deliberatamente le normali emozioni umane e traumatizza la psiche e il sistema nervoso dell'uomo non può essere popolare, non può rendere un servizio alla società.

Qui si è parlato anche dell'ossessione unilaterale per la musica sinfonico-strumentale senza testo. Dimenticare la varietà dei generi musicali è scorretto. A cosa porta, lo si vede dall'esempio dell'opera di Muradeli. Vi ricordate quanto fossero generosi e comprensivi i grandi maestri d'arte riguardo alla varietà dei generi? Essi capivano che il popolo richiedeva varietà di generi. E perché voi siete così diversi dai vostri grandi predecessori? Voi siete molto più insensibili di coloro che, occupando le vette dell'arte, scrivevano per il popolo musica vocale solistica, corale e orchestrale.

Sulla perdita della melodia nella musica³¹. La musica contemporanea si caratterizza per un'ossessione unilaterale per il ritmo a danno della melodia. Ma noi sappiamo che la musica dà piacere solo quando tutti i suoi elementi — melodia, cantabilità, ritmo — si trovano in una precisa combinazione armonica. L'ossessione unilaterale per un elemento della musica a discapito di un altro porta a una violazione del corretto equilibrio tra gli elementi musicali, e naturalmente non può essere recepita da un orecchio umano normale.

Deviazioni si concedono anche nell'uso degli strumenti al di fuori dalla loro destinazione, ad esempio quando il pianoforte viene trasformato in uno strumento a percussione. Si riduce il ruolo della musica vocale a favore dello sviluppo unilaterale della musica strumentale. La stessa musica vocale tiene sempre meno conto delle esigenze delle norme dell'arte vocale. Bisogna prestare la massima attenzione alle osservazioni critiche dei cantanti, qui espresse dalla compagna Deržinskaja e dalla compagna

³⁰ 'Zasorenija inostranščinoj' nell'originale [N.d.T.].

³¹ 'Melodičnost', 'melodija' nella frase successiva [N.d.T.].

Katul'skaja³².

Tutte queste e altre deviazioni dalle norme dell'arte musicale rappresentano una violazione non solo delle basi del corretto funzionamento del suono musicale, ma anche dei principi fisiologici del normale udito umano. Purtroppo, nel nostro paese non si è sufficientemente sviluppato quell'ambito della teoria che tratta dell'influenza fisiologica della musica sull'organismo umano. E invece bisogna considerare che una musica cattiva e disarmonica senz'altro altera il corretto funzionamento psico-fisiologico dell'essere umano. Conclusioni: bisogna ristabilire a pieno il valore dell'eredità classica; dobbiamo ripristinare la musica normale, umana. Bisogna sottolineare il rischio di liquidazione della musica, che è minacciata dall'indirizzo formalista, e condannare questo indirizzo come un tentativo erostratico di distruggere il tempio dell'arte eretto dai grandi maestri della cultura musicale. Bisogna che tutti i nostri compositori si riformino, e si orientino al proprio popolo. Bisogna che tutti si rendano conto che il nostro partito, esprimendo gli interessi del nostro stato, del nostro popolo, sosterrà solo un indirizzo sano e progressista in musica, l'indirizzo del realismo socialista sovietico.

Compagni! Se vi sta a cuore l'alto titolo di compositore sovietico, dovete dimostrare che siete in grado di rendere al vostro popolo un servizio migliore di quanto abbiate fatto finora. Vi attende un esame serio. L'indirizzo formalista in musica era già stato condannato dal partito dodici anni fa³³. Nel periodo intercorso il governo ha assegnato premi Stalin a molti di voi, compresi coloro che avevano commesso peccato di formalismo³⁴. I premi a voi conferiti sono

stati un grosso anticipo. Non ritenevamo che le vostre opere fossero prive di difetti, ma abbiamo atteso pazientemente, sperando che i nostri compositori da soli trovassero in sé la forza di imboccare la retta via. Tuttavia, ora è sotto gli occhi di tutti che era necessario l'intervento del partito. Il Comitato Centrale vi comunica senza mezzi termini che il percorso creativo che avete imboccato non farà il minimo onore alla nostra musica.

I compositori sovietici hanno due compiti della massima responsabilità. Il compito principale è sviluppare e perfezionare la musica sovietica. L'altro compito consiste nel difendere la musica sovietica dall'infiltrazione di elementi di decadenza borghese. Non bisogna dimenticare che l'URSS è oggi il vero custode della cultura musicale universale, così come in tutti gli altri aspetti è il baluardo della civiltà e della cultura umana contro la decadenza borghese e la corruzione della cultura. Bisogna tener conto che le influenze borghesi aliene provenienti dall'estero richiameranno i retaggi del capitalismo nella coscienza di alcuni rappresentanti dell'*intelligencija* sovietica, retaggi che si manifestano in tentativi irresponsabili e selvaggi di barattare il patrimonio della cultura musicale sovietica con i miseri stracci della moderna arte borghese. Perciò non solo l'orecchio musicale, ma anche quello politico dei compositori sovietici deve essere molto vigile. Il vostro legame con il popolo deve essere più stretto che mai. La disponibilità all'ascolto della critica musicale deve essere molto sviluppata. Dovete seguire i processi che avvengono nell'arte in Occidente, ma il vostro compito consiste non solo nell'impedire l'infiltrazione di influenze borghesi nella musica sovietica: il vostro compito consiste nell'affermare la superiorità della musica sovietica, nel creare una musica sovietica possente, che abbia in sé tutto il meglio del passato sviluppo della musica, che rifletta il presente della società sovietica, e possa elevare ulteriormen-

³² Ždanov si riferisce probabilmente a Ksenija Georgievna Deržinskaja (1889-1951), cantante d'opera (soprano), nonché didatta e pubblicista, già destinataria dei riconoscimenti di 'Artista del popolo dell'URSS' nel 1937 e del Premio Stalin nel 1943, e a Elena Klimen'tevna Katyl'skaja (1888-1966) — soprano di coloratura, didatta, pubblicista, a sua volta destinataria del Premio Stalin nel 1950 e in seguito del titolo di 'Artista del popolo dell'URSS' nel 1965 [N.d.C.].

³³ Ždanov si riferisce alla condanna dell'operato di Šostakovič nel gennaio-febbraio del 1936 (cfr. *Introduzione*) [N.d.C.].

³⁴ Tra i premi conferiti ai compositori sopra menzionati da Ždanov, figurano quello per la composizione assegnato a Šostakovič, Šaporin, Chačaturjan e Mjaskovskij nel 1941; Šostakovič (composizione), Chačaturjan (musica di scena), Prokof'ev (musica strumentale) nel 1942; Šaporin (musica scenica), Mjaskovskij, Prokof'ev, Chača-

turjan e Popov (musica strumentale) e ancora Šostakovič per la musica da camera nell'edizione 1943-44; Prokof'ev (musica scenica), Kabalevskij e Mjaskovskij (grandi opere strumentali) nel 1945; Šebalin per la musica scenica e ancora Prokof'ev per la musica strumentale nel 1946; nessuno di questi nel 1948. Cfr. M. Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*, New Haven-London 2016, pp. 312-328 [N.d.C.].

te la cultura del nostro popolo e la sua coscienza comunista.

Noi bolscevichi non ripudiamo l'eredità culturale. Al contrario, assimiliamo criticamente l'eredità culturale di tutti i popoli e di tutte i tempi, per selezionare tutto ciò che può ispirare i lavoratori della società sovietica a grandi imprese nel lavoro, nella scienza e nella cultura. Voi dovete aiutare il popolo in questo. Se non vi porrete questo compito, se non vi dedicherete completamente a questo compito con tutto il vostro fervore ed entusiasmo creativo, voi non adempirete al vostro ruolo storico.

Compagni, vogliamo, desideriamo ardentemente che il nostro paese abbia il proprio 'mucchietto possente', più numeroso e più forte di quello che un tempo stupì il mondo con il proprio talento e fece onore al nostro popolo. Per essere forti, dovete mettere da parte tutto ciò che può indebolirvi, e selezionare soltanto gli strumenti che vi aiuteranno a diventare forti e possenti. Se sfrutterete fino in fondo la geniale eredità musicale classica e la svilupperete nello spirito dei nuovi bisogni della nostra epoca grandiosa, voi diverrete il 'mucchietto possente' sovietico. Vogliamo che l'arretratezza che state vivendo venga superata il più rapidamente possibile, che vi riformiate al più presto, e che diventiate una gloriosa coorte di compositori sovietici, orgoglio di tutto il popolo sovietico (*Applausi calorosi e prolungati*).

◇ **A. Zhdanov, *Speech at the Meeting of Soviet Music Operators*** ◇
 Translated by Anna Giust

Abstract

Italian translation of *Vystuplenie tovarishcha A. A. Zhdanova na soveshchanii deiatelei sovetskoi muzyki* by Andrei Zhdanov.

Keywords

Socialist Realism, Formalism, Vano Muradeli, Dmitrii Shostakovich, Union of Soviet Composers.

Author

Andrei Zhdanov (1896-1948) was a Soviet politician, the Soviet Union's "propagandist-in-chief" after the World War II. He was responsible for developing the Soviet cultural policy up to the death of Iosif Stalin. Having joined the Bolsheviks in 1915, he quickly rose through the Party ranks. He became a close associate of Stalin, who made him secretary of the Central Committee in 1934. Later, following the assassination of Sergei Kirov (December 1934), he was promoted to Leningrad Party chief. He would go on to play a major role during the Great Purge, and in 1939, he was promoted to full membership of the Politbiuro, as well as head of the Central Committee's Propaganda Department. His political standing was undermined during the World War II due to his association with the Soviet-Finnish War and the failed Molotov-Ribbentrop Pact. Nevertheless, he played a leading role in the Soviet takeover of Estonia and defence of the besieged city of Leningrad. After the war, he led a campaign of denouncement of artists. Initially considered the successor-in-waiting to Stalin, Zhdanov suffered from ill health and died of heart failure in 1948.

Translator

Anna Giust is Associate Professor of Russian studies at the University of Verona. She has taught Music Theory, History of Musical Instruments, and Russian Language at University Ca' Foscari of Venice, and Music History at Conservatoire San Pietro a Majella (Naples). Her educational history includes a PhD in Visual and Performing arts, a diploma in classical guitar, and two master's degrees — in Musicology and in Russian Studies. Her research fields are Russian opera, inter-semiotic translation, music mobility and cultural transfer. She has authored three monographs (*"Ivan Susanin" di Catterino Cavos: Un'opera russa prima dell'Opera russa*, 2011, *Cercando l'opera russa*, *La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*, 2014; *La forza dell'amore, dell'odio e del destino, Verdi e l'opera italiana in Russia*, 2024), the critical edition of the opera *Ivan Susanin* by Cavos-Shakhovskoi (2024), and articles on Russian opera from the 18th to the 21st centuries.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
 © (2025) Anna Giust



Discussione sull'appartenenza nazionale nella musica sovietica

N. Brjusova, L. Mazel', L. Knipper, I. Nest'ev

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 293-315 ◇

TRA la fine di novembre e l'inizio di dicembre 1950, presso la Sede centrale dei Compositori¹, si è tenuto un dibattito di tre giorni sul problema dell'appartenenza nazionale² nella musica sovietica. Aprendo la discussione, il compagno Čulaki³, segretario dell'Unione dei compositori sovietici, ha evidenziato come la questione dell'appartenenza nazionale rappresenti la chiave di volta nello sviluppo della cultura musicale sovietica. Senza una corretta soluzione di questo problema non sarà possibile far progredire l'arte musicale verso le vette del realismo socialista.

Difendere l'appartenenza nazionale nella musica sovietica significa creare opere destinate al grande pubblico. Per farlo, è necessario conoscere il popolo, i suoi gusti e i suoi bisogni musicali. Rivendicare l'appartenenza nazionale significa dare spazio e voce, nella propria arte, a temi di rilevanza sociale, dar risposta a ciò che oggi anima la vita del popolo sovietico. Il carattere nazionale della nostra musica richiede un'integrazione organica tra contenuto socialista e una specifica forma nazionale. La forza delle migliori opere della musica sovietica risiede nel carattere nazionale, nella profondità concettuale e nello stretto legame con l'arte del popolo.

Allo stesso tempo, il compagno Čulaki menziona alcune opere, prodotte da compositori sovietici, non riuscite a causa di un'errata interpretazione dei

principi dell'appartenenza nazionale: tale è, secondo le sue parole, la nuova composizione di Galina Ustvol'skaja *Čelovek s gory vysokoj* [L'uomo dall'alta montagna]⁴, nella quale il tema dei nostri minatori viene reso in toni astratti e inverosimili; lo stesso dicasi per l'oratorio di Jurij Abramovič Levitin *Gori* [Fuochi]⁵, il cui tema, di grande rilevanza, trova espressione in una musica stilizzata, convenzionalmente 'orientale'. Il compagno Čulaki denuncia una conoscenza inadeguata del repertorio di canti popolari da parte della maggior parte dei compositori russi sovietici, richiamando in particolare l'attenzione sulle tendenze errate e pseudo-popolari che si manifestano nell'opera di alcuni autori di canti.

Alla discussione ha partecipato un nutrito gruppo di compositori e musicologi moscoviti. Tra coloro che sono intervenuti, alcuni (i compagni Mokrousov e Dunaevskij⁶) hanno evidenziato un'interpre-

⁴ Galina Ivanovna Ustvol'skaja (1919-2006) è stata una delle maggiori compositrici dell'URSS, scoperta in Occidente a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. Il suo catalogo è ridotto quanto a numeri d'opera e varietà di generi esplorati, tra i quali non mancano sinfonie (delle quali la prima è su testi di Gianni Rodari) e musica da camera. La cantata qui citata, del 1952, fu espunta dall'autrice dal proprio catalogo insieme ad altre composizioni derivate da commissioni governative [N.d.C.].

⁵ Jurij Abramovič Levitin (1912-1993), formatosi in pianoforte e composizione al Conservatorio di Leningrado. Fu attivo nell'ambito del teatro di varietà. Iscritto al PCUS dal 1947, nel 1952 ricevette il Premio Stalin di III livello, mentre nel 1980 fu nominato 'Artista del popolo dell'URSS'. La sua produzione include quattro opere liriche, cantate, sinfonie, concerti solistici, quartetti, musica per film e numerose canzoni. La cantata (o oratorio) qui citata fu composta nel 1949 su parole di A. Cereteli, V. Lifšic e A. Kovalenkova [N.d.C.].

⁶ Boris Andreevič Mokrousov (1909-1968) aveva studiato musica prima da autodidatta, e poi all'Istituto tecnico musicale di Nižnij-Novgorod. Divenne famoso per le canzoni "Milyj moj živët v Kazani" [Il mio amato vive a Kazan', 1938] e "Pesnja zaščitnikov Moskvj" [Canto dei difensori di Mosca, 1941], e molte altre, popolari soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta. Nel 1948 ricevette il Premio Stalin di II livello. Isaak Osipovič Dunaevskij (1900-1955) fu noto come compositore di operette, musica incidentale e colonne sonore ispirate al jazz o al folklore russo, in particolare quelle per i tre film di Aleksandrov *Tutto il mondo ride* (1934), *Il circo* (1936) e *Volga*

¹ 'Central'nyj Dom kompozitorov' [N.d.T.].

² L'originale presenta il termine 'narodnost', che nel corso del testo è stato tradotto in vari modi a seconda dell'accezione in cui si è presentato. Non è sembrato possibile, infatti, mantenere rigidamente un equivalente fisso. Si è tuttavia cercato di rendere sempre il termine in italiano per completezza della traduzione [N.d.T.].

³ Michail Ivanovič Čulaki (1908-1989), compositore e pedagogo, vincitore di tre Premi Stalin di II livello (1947, 1948 e 1950). Allievo di Vladimir Ščerbačëv al Conservatorio di Leningrado, insegnò composizione in quello di Mosca a partire dal 1948, contando tra i propri allievi anche il celebre violoncellista Mstislav Rostropovič. Dal 1963 al 1970 fu direttore del teatro Bol'soj. [N.d.C.].

tazione errata dei problemi del carattere nazionale e della forma di specifiche nazionalità nella musica sovietica.

In una serie di interventi (dei compagni Brjusova, Knipper, Kočetov, Nest'ev) si affronta la questione dello stato dell'arte musicale vocale russo-sovietica. Sono stati citati esempi di canti poco riusciti, i cui autori hanno rinunciato all'idea della pertinenza nazionale, a una forma artistica chiaramente nazionale. Una serie di interventi era orientata contro l'asseccamento di gusti arretrati nella musica vocale, contro le tendenze cosmopolite estranee al popolo sovietico.

Il dibattito sul carattere nazionale non si esaurisce, naturalmente, nella discussione di tre giorni appena conclusa. Si è deciso di farla proseguire, nel prossimo futuro, trasferendola sulla carta stampata, approfondendo alcune delle questioni affrontate in relazione allo sviluppo di specifici generi musicali.

In questo numero della rivista pubblichiamo, ai fini del dibattito, gli articoli dei compagni Brjusova, Mazel', Knipper e Nest'ev, che costituiscono una versione ridotta dei loro interventi alla discussione sulla nazionalità.

N. BRJUSOVA — LA VIA VERSO IL CARATTERE NAZIONALE DEL LINGUAGGIO MUSICALE

Spesso, in un'opera musicale, si individua il sentimento di appartenenza nazionale semplicemente nel fatto che il compositore abbia o meno utilizzato le intonazioni del linguaggio musicale popolare, dei canti popolari antichi o moderni. A mio avviso, tali definizioni sono troppo unilaterali, e non corrispondono al vero senso del carattere popolare nell'arte.

È chiaro che medesime intonazioni possono assumere significati molto diversi a seconda del contesto. Anche se tentassimo di identificare l'intonazione musicale con la parola nella lingua letteraria, non si potrebbe comunque sostenere che l'uso di tipiche intonazioni-parole 'popolari' sia di per sé sufficiente a conferire alla musica un carattere nazionale, popolare⁷. Questo particolare modo di dare un colorito al discorso musicale con costrutti in apparenza 'po-

polari' spesso si riduce a una contraffazione della parlata popolare.

Tra i pochi appassionati di canto popolare russo nei primi anni dopo l'Ottobre spiccava la figura di Aleksandr Kastal'skij⁸. Questo illustre compositore e studioso esortava con fervore gli esponenti della musica sovietica a dare il giusto spazio al canto popolare. Kastal'skij vedeva nel canto popolare un mezzo per risanare la musica d'arte, per liberarla da influenze aliene e renderla, così, autentica espressione di tutto il popolo. Kastal'skij riteneva necessario che l'opera del compositore preservasse i tratti caratteristici del disegno melodico e ritmico del canto popolare. Egli stesso citava i canti popolari con estrema precisione, cercando persino di inserire le intonazioni⁹ dei canti popolari in ciascuna voce del coro e nelle voci di accompagnamento.

A quel tempo, l'arte popolare veniva osteggiata non solo dai modernisti, che disprezzavano le melodie 'estrane alla musica nuova, contemporanea'. Alcuni compositori della 'musica educativo-propagandistica' avevano la tendenza a scartare le melodie popolari russe perché ritenute simbolo di qualcosa di obsoleto, rigettato dalla rivoluzione. Videro la luce opere come, ad esempio, la melodeclamazione di Ancev *Snova ja slyšu rodnuju* "Lučinu" [Di nuovo sento la cara "Lučina"]¹⁰, in cui la melodia di "Lučinuška" veniva interrotta con intento dimostrativo da decisi accordi sulle parole "Proč' etot grustnyj, unylyj napev!" [Basta con questo triste

⁸ Direttore di coro, compositore e musicologo, Aleksandr Dmitrievič Kastal'skij (1856-1926) dal 1910 era stato direttore della Scuola sinodale, che dal 1918 era divenuta Accademia corale del popolo. Fu autore di una serie di importanti studi sulle caratteristiche armoniche della musica folklorica [N.d.C.].

⁹ 'Popevki' nell'originale [N.d.T.].

¹⁰ L'autrice fa riferimento a "Lučina-lučinočka", rielaborazione dell'omonimo canto popolare di Michail Vasil'evič Ancev (1865-1945), compositore bielorusso diplomatosi in composizione nel 1894 al Conservatorio di Pietroburgo (1894). Dal 1896 insegnò canto corale in varie istituzioni di Vitebsk, città nella quale pubblicò le "Vitebskie gubernskie vedomosti" [Notizie del governatorato di Vitebsk, 1896-1906] con l'allegato "Narodnyj listok" [Foglio popolare]. Nel 1918 fu tra i fondatori del Conservatorio locale, nel quale insegnò storia della musica e canto corale. Dopo l'Ottobre si rivolse a tematiche rivoluzionarie, componendo canti e cori su testi di poeti bielorusi come "Na nive" [Sul campo] di Ja. Kolas, "Pervoe maja" [Il Primo maggio] di M. Čarot, "Serp i molot" [Falce e martello] di Ja. Kupala. Tra le rielaborazioni di canti popolari figurano anche "A v pole Iva", "Kuma moja kumuška" e "Go-go-go, Koza" [N.d.C.].

- *Volga* (1938) [N.d.C.].

⁷ 'Nacional'nyj', 'narodnyj' nell'originale [N.d.T.].

e malinconico motivo musicale!]. Le melodie popolari diventavano un pretesto per caratterizzare 'figure del passato': il prete, il contadino ricco, il diacono, a titolo di compiacente irrisione della pochezza spirituale della vecchia vita contadina.

I meriti di Kastal'skij come custode delle nobili tradizioni del canto popolare russo sono inestimabili, ma i metodi da lui utilizzati non potevano produrre i risultati sperati. È significativo che le opere di Kastal'skij fossero accolte con relativa indifferenza dal pubblico operaio e poco apprezzate nei circoli corali amatoriali. Naturalmente, negli ambienti operai si eseguivano volentieri autentici canti popolari, ma nella musica di Kastal'skij, creata con profonda sincerità e vivo sentimento, c'era qualcosa di particolare che non riusciva a coinvolgere l'ascoltatore. Non era canto popolare nella sua forma originaria; a quanto pare, pur riproducendo in dettaglio le melodie popolari e le caratteristiche dei canti popolari, Kastal'skij non riusciva a infondere nuova vita alla musica che componeva.

È significativo anche il fatto che persino gli allievi più vicini a Kastal'skij — Aleksandr Davidenko, Dmitrij Vasil'ev-Buglaj¹¹ — non considerassero il canto popolare come un 'prezioso monumento storico' da conservare nella sua integrità. Le loro opere riflettono già chiaramente le novità introdotte nella coscienza musicale dalla realtà rivoluzionaria. Basti confrontare, ad esempio, il canto popolare "Èj, uchnem!" [Ehi, andiamo!] con il coro di Davidenko "Burlaki" [I battellieri], ad esso molto simile sia per struttura generale che per singole intonazioni. Le stesse intonazioni separate, come sforzi distinti di sollevare un peso, le stesse pause sui suoni tesi, gli stessi 'lamenti'. Ma nella melodia di ciascun 'lamento' si può percepire una sorta di desiderio di liberarsi

dal secolare giogo che grava sulle spalle del lavoratore russo. È significativo anche il confronto tra le melodie dei lamenti popolari con la melodia di "Net u nas Vani" [Vanja non è qui con noi], uno dei primi cori di Vasil'ev-Buglaj su detti popolari. Le intonazioni lamentose di questo coro ricordano da vicino i canti popolari funebri. Ma in Vasil'ev-Buglaj non si concludono con un lamento discendente, come nei lamenti antichi, bensì, al contrario, con uno slancio ascendente di protesta delle voci.

I compositori dei nostri giorni raramente citano i canti composti dai cantori popolari, essendo di gran lunga più inclini a creare i propri brani in spirito popolare. E se si riesce a individuare l'autentico prototipo popolare di queste melodie composte, ci si convince che tali fonti musicali originarie risultano profondamente ripensate, acquisiscono nuove caratteristiche che riflettono la nuova visione del mondo nell'uomo dell'epoca socialista.

Il prototipo che ha ispirato il tema principale di *Pesnja o lesach* [Il canto delle foreste]¹² di Dmitrij Šostakovič è la melodia dello splendido canto popolare corale "So v'junom ja chožu" [Cammino con il serto]. Nel canto popolare ogni frase si chiude in maniera pacata e fluida. Nell'opera di Šostakovič, la melodia è continuamente interrotta da un nuovo slancio della voce verso l'alto. Nella melodia del compositore non v'è l'ampiezza di respiro che si ravvisa nella melodia del canto popolare. Al contrario, nei ripetuti slanci della sua melodia, egli ha introdotto nuovi elementi caratteristici del nostro tempo: il desiderio di azione, i persistenti e instancabili impulsi di volontà.

Naturalmente, anche le melodie popolari rielaborate dai compositori non garantiscono di per sé l'autenticità del carattere nazionale nella musica. Il percorso verso il carattere nazionale non consiste nel riprodurre sempre le stesse intonazioni dei canti popolari (vecchi o nuovi), né nella reinterpretazio-

¹¹ Aleksandr Aleksandrovič Davidenko (1899-1934), compositore educato all'Istituto musicale di Charkiv e in seguito al Conservatorio di Mosca, dove aveva studiato con Glière e Kastal'skij. Era stato alla testa del Prokoll, ovvero del Collettivo di produzione del Conservatorio di Mosca, e poi un membro attivo dell'Associazione panrusa dei musicisti proletari (RAPM). Dmitro Stepanovič Vasil'ev-Buglaj (1888-1956) era compositore e direttore di coro. Dopo aver combattuto nell'Armata Rossa, lavorò a lungo nel genere della canzone corale di massa, ed era conosciuto per le romanze e i canti popolari su testi di Majakovskij e Esenin. Negli anni Venti era stato membro dell'Associazione di compositori e operatori musicali rivoluzionari (OrkiMD) [N.d.C.].

¹² *Pesnja o lesach* [Il canto delle foreste], op. 81, è un oratorio per tenore, basso, voci bianche, coro misto e orchestra composto da Šostakovič nel 1949 per celebrare la politica di rimboschimento attuata all'epoca dalla dirigenza URSS. Di valore artistico assolutamente non comparabile con la maggiore produzione del compositore, essa termina su parole di glorificazione della figura di Stalin, e per questo ricevette un'accoglienza calorosa in occasione della prima esecuzione a Leningrado il 15 dicembre 1949 [N.d.C.].

ne di queste intonazioni; ciò che conta è trasmettere l'essenza, lo spirito vivo del linguaggio musicale nazionale.

Il compagno Stalin nel suo classico *Otnositel'no marksizma v jazykoznanii* [Sul marxismo nella linguistica] afferma che “La lingua in quanto mezzo di comunicazione è sempre stata e rimarrà l'unico linguaggio per la società, condiviso dai suoi membri”¹³. Naturalmente non è possibile equiparare il linguaggio verbale, parlato, a quello musicale. Ma c'è indubbiamente qualcosa che li accomuna: anche la musica possiede un linguaggio nazionale comune alle varie tipologie di arte musicale, sia che si tratti di musica popolare, che di musica ‘colta’. Nell'arte dei compositori che vogliono trasmettere in musica i più alti sentimenti e pensieri del proprio popolo, il discorso dovrebbe sempre conservare una stretta vicinanza alla lingua comune a tutto il popolo, alla lingua parlata dal popolo. Questa è la lingua che si trova nelle migliori opere dei nostri classici, e che i più grandi compositori sovietici cercano di padroneggiare.

Del tratto più importante e caratteristico della lingua letteraria russa — il suo incrollabile ottimismo — hanno parlato con straordinaria precisione e completezza Ždanov e Gor'kij nel corso del Primo congresso degli scrittori sovietici nel 1934. Il compagno Ždanov affermava: “La nostra letteratura è satura di ottimismo e spirito eroico [...] La nostra letteratura è forte perché serve una nuova causa, la causa dell'edificazione socialista”¹⁴. Riferendosi al canto popolare, Gor'kij riteneva che il “collettivo che lo crea sembra aver piena coscienza della propria immortalità e piena fiducia nella propria vittoria su tutte le forze a lui ostili”.

Da questa fiducia e nitida consapevolezza della futura vittoria derivano anche altre caratteristiche fondamentali dell'arte popolare russa, come la sua sobrietà. Né del dolore più terribile, né della gioia più sfrenata, la musica popolare russa parla con dovizia di dettagli, ma attraverso il racconto semplice e con-

ciso viene sempre rivelata la massima profondità dei pensieri e del sentimento. Questa è la vivida eloquenza dell'arte popolare russa — non a caso il principio programmatico è così vicino alla musica dei compositori russi. È immediatezza d'espressione, capacità dell'artista di esprimere i propri sentimenti e pensieri in modo sincero, lontano dallo schematismo della forma.

Tratti di ottimismo, fiducia nella vittoria sulle forze nemiche si possono sentire nelle melodie dei canti popolari russi dal contenuto più tragico. Sembrerebbe difficile infondere un contenuto ottimistico in un canto quale “Ne šumi ty, mati, zel'naja dubravuška” [Non stormire, selva mia, madre verde] (citato da Puškin nella *Figlia del capitano*¹⁵): è il canto di un bandito in attesa della pena più tremenda. La consapevolezza della condanna a morte si sente in ogni flessione della voce, in ogni frase. Ma gli slanci non si placano fino alla fine del canto, la voce continua ad alzarsi, ancora e ancora. La melodia è sobria, le immagini sono chiare, il pensiero si sviluppa in modo preciso e libero.

Nelle migliori opere dei compositori sovietici, i tratti di ottimismo propri delle opere dell'arte popolare acquisiscono un'espressività ancora più vivida e potente. Tali caratteristiche non erano e non potevano essere presenti né nelle opere popolari, né in quelle d'autore degli anni passati: sono l'espressione della certezza che la vittoria è già stata raggiunta, che la vita ha già superato quel limite che prima era possibile superare solo in sogno.

Non tutti i compositori sovietici hanno saputo padroneggiare l'arte di infondere nella loro musica quel senso di ottimismo illimitato che si manifesta persino nei momenti più difficili della nostra vita. Non tutti sanno trasmettere questo sentimento con quelle espressioni sobrie, quelle forme vivide e figurative e con quella immediatezza di esposizione, padroneggiate dai cantori popolari più sconosciuti. Ma quando il compositore si avvicina a una rappresentazione fedele dei sentimenti e dei pensieri popolari, anche il suo inventario lessicale musicale si avvicina-

¹³ I. Stalin, *Otnositel'no marksizma v jazykoznanii*, in *Marksizmi voprosy jazykoznaniia*, Moskva 1950, p. 22 [N.d.A.].

¹⁴ Cfr. *Reč sekretarja CK VKP(b) A. A. Ždanova*, in *Pervyj vsesozjuznyj s'ezd sovetskikh pisatelej 1934, Stenografičeskij otčet*, Moskva 1934, p. 4 [N.d.C.].

¹⁵ La traduzione del primo verso del canto è tratta da A. Puškin, *La figlia del capitano e altri racconti*, trad. it. di M. Caramitti, Roma 2004, p. 287 [N.d.T.].

na a quello del suo popolo: armeno per Arutjunjan, ucraino per Žukovskij, azero per Džachangirov¹⁶, russo per una serie di compositori russi. I compositori sovietici si rivolgono a questa lingua nazionale popolare nei momenti di maggiore tensione, quando vogliono trasmettere la verità profonda dei propri sentimenti e pensieri, abbandonando ogni estraneo influsso formalistico.

In occasione della terza plenaria dell'Unione dei compositori sovietici, le opere di Šostakovič e Popov¹⁷, permeate dello spirito del linguaggio musicale popolare, sono risultate, per i più, inaspettate. Questa lingua, nuova per loro, ha trasformato la loro arte, l'ha risanata, conferendo un'espressività nuova, più completa e precisa alle immagini incarnate nelle loro opere. Allo stesso tempo era evidente che si trattava davvero della loro lingua nativa, alla quale erano ricorsi liberandosi dai precedenti abbagli artistici che avevano impedito loro di esprimere i propri pensieri in modo veritiero. Solo in questa lingua è possibile riprodurre la vita in immagini precise e veritiere, in tutta la sua pienezza e varietà. Con il linguaggio usato nel passato, questi compositori potevano, nel migliore dei casi, trasmettere soltanto minime sfumature della propria esperienza personale, distante

dagli interessi del popolo. Ora essi si stanno avvicinando alla padronanza del proprio linguaggio musicale nativo, con il quale possono esprimere ciò che è più necessario e importante per l'ascoltatore della massa, per il popolo tutto.

I compositori sovietici devono lavorare ancora molto per padroneggiare la saggia semplicità del linguaggio musicale popolare allo stesso livello con cui lo padroneggiavano i classici: Glinka, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin, Čajkovskij. Ma anche in questo, naturalmente, i compositori sovietici — uomini dei nostri giorni — non si accontenterebbero di eguagliare i grandi predecessori. La musica sovietica ha i propri obiettivi, ancor più significativi. Per i compositori sovietici sarebbe del tutto insufficiente limitarsi a cogliere qualcosa di bello e prezioso nel linguaggio del popolo, limitarsi ad 'ascoltare' con profonda attenzione ed empatia il linguaggio musicale popolare. Questo linguaggio deve diventare il loro linguaggio personale, comune con il linguaggio del popolo.

È difficile immaginare, tra i compositori classici russi, un artista più vicino ai sentimenti e ai pensieri del popolo di Musorgskij. Il coro e il canto dello *jurodivyy* [L'innocente] nella scena presso Kromy non hanno eguali in termini di forza dei sentimenti che trasmettono, provenienti dal profondo dell'anima del popolo¹⁸. Ma anche in Musorgskij ci sono momenti in cui la voce del popolo si limita a essere 'ascoltata' dal compositore. Nella straordinaria romanza "Sirotko" [L'orfano], il ragazzo è rappresentato dal punto di vista di un ascoltatore che prova profonda compassione per lui, che ne percepisce il dolore, ma lo guarda rimanendo in disparte. Il pianto dell'"orfano" lascia l'impressione che qualcuno ne parli con molta completezza e sincerità, descrivendone il dolore. È un esempio insuperato di rappresentazione della vita popolare in musica. Ma il compositore sovietico non si accontenta di 'rappresentare': la lingua popolare deve essere nella musica sovietica la lingua del compositore stesso. Non ci può essere confine tra il 'suo' e il 'loro' linguaggio. Nell'opera *Emel'jan Pugačëv*

¹⁶ Aleksandr Grigor'evič Arutjunjan (1920-2012), compositore, pianista e didatta armeno-sovietico formatosi al Conservatorio di Erevan e trasferitosi a Mosca nella seconda metà degli anni Quaranta. Attivo come pianista, fu insignito del Premio Stalin nel 1949, e dal 1954 al 1990 fu direttore della Filarmonica Armena. German Leon-t'evič Žukovskij (1913-1976), già allievo del Conservatorio di Kyiv in pianoforte e composizione, era stato a sua volta destinatario di un Premio Stalin (di II livello) nel 1950, di cui fu però privato nel 1951 dopo che Stalin ebbe modo di ascoltare la sua nuova opera *Ot vsego serdca* [Di tutto cuore] l'anno seguente. Dal 1951 al 1958 insegnò polifonia presso l'Accademia nazionale di musica di Kyiv. L'ultimo dei tre, Cahangir Şirgəşt oğlu Cahangirov (1921-1992) fu compositore, direttore d'orchestra, direttore di coro, destinatario di un Premio Stalin di III livello nel 1950. Allievo del Conservatorio statale dell'Azerbaigian, lavorò come direttore del coro della radio-diffusione azera, scrivendo numerosi canti per il proprio ensemble. In seguito fu direttore artistico dell'ensemble corale e coreutico della Filarmonica di Stato dell'Azerbaigian [N.d.C.].

¹⁷ Gavriil Nikolaevič Popov (1904-1972), compositore che inizialmente nutrì nella comunità musicale l'aspettativa di un 'nuovo Šostakovič', di cui condivise lo studio al Conservatorio di Leningrado, per il *Settimino* (op. 2, 1927) e per la *Prima sinfonia* (op. 7, 1928-35). Membro dell'Associazione per la musica contemporanea negli anni Venti, fu collaboratore dell'Unione dei compositori dal 1932 al 1937. Trasferitosi a Mosca nel 1944, fu Premio Stalin nel 1946, ma nel 1948 fu tra gli accusati di formalismo. È ricordato per la colonna sonora del film *Čapaev* dei fratelli Vasil'ev (1934) [N.d.C.].

¹⁸ L'autore si riferisce alla scena della rivolta popolare, conclusiva nella seconda redazione dell'opera *Boris Godunov* (1972) [N.d.C.].

di Marian Koval'¹⁹, Pugačëv, Ustin'ja, Chlopuša, Salavat, la massa di popolo — sono tutte voci dell'autore stesso: egli non racconta di loro, egli stesso è parte di questo popolo. Così parla, nelle sue opere più riuscite, Vasil'ev-Buglaj; così scrive i suoi straordinari canti Vladimir Zacharov²⁰; così suona la lingua nazionale russa presso tutti quei compositori sovietici che, nella loro arte, si sono realmente fusi con il popolo. Proprio questo, a mio avviso, si può e si deve chiamare senso di appartenenza nazionale in musica, ed è proprio per questa lingua popolare che i compositori sovietici devono battersi.

L. MAZEL' — SUL LINGUAGGIO MUSICALE COMUNE RUSSO²¹

È risaputo che il carattere nazionale della lingua letteraria russa non si manifesta affatto nella riproduzione di dialetti locali, di particolarità fonetiche locali, né nell'abbondante uso dei cosiddetti 'provincialismi', ovvero parolette ed espressioni regionali. Oggi tutto ciò è diventato ancora più evidente dopo i lavori di Iosif Vissarionovič Stalin sulle questioni di linguistica, che hanno sottolineato con tanta forza la differenza tra lingua e dialetto, e che hanno così bene evidenziato la portata della lingua popolare generale, comune a tutte le nazionalità²².

Naturalmente, il linguaggio musicale non è il linguaggio verbale. Non è possibile tracciare meccanicamente un'analogia tra questi due fenomeni. Oltre alle differenze di sostanza e di principio, determinate dal campo di applicazione completamente diverso della lingua verbale e di quella musicale, qui è importante notare anche il fatto che i provincialismi verbali risultano, talvolta, semplicemente incomprensibili al lettore, e richiedono una traduzione in una lingua comune; diversamente, l'intonazione musicale, come è noto, non richiede traduzione. Tuttavia, esistono anche caratteristiche sostanziali comuni sia al linguaggio verbale che a quello musicale, come ad esempio la lentezza e la gradualità dello sviluppo storico. Grande importanza ha la lotta per la purezza del linguaggio musicale, contro il predominio degli elementi dialettali locali sul linguaggio musicale generale e, in particolare, contro la contaminazione del linguaggio musicale con elementi provenienti da 'gerghi musicali', dalla cosiddetta 'musica della mala'²³.

Purtroppo, i nostri musicologi-folkloristi studiano per lo più soltanto le caratteristiche di genere e locali, regionali, dei canti russi (quasi fossero 'dialetti territoriali'), dimostrando un certo timore nel generalizzare le proprietà autoctone del linguaggio musicale popolare russo nel suo complesso. Eppure, tali proprietà indubbiamente esistono.

È significativo che nelle opere di Boris Asaf'ev²⁴,

¹⁹ Marian Viktorovič Koval' (Kovalëv, 1904-1971) fu allievo di Gnesin e Mjaskovskij al Conservatorio di Mosca. Fu membro prima del Prokoll e poi della RAPM. Con l'opera qui menzionata vinse il Premio Stalin nel 1943, e dopo la purga del 1948 fece una brillante carriera di funzionario all'interno dell'Unione dei compositori, diventando anche caporedattore di "Sovetskaja muzyka" [Musica sovietica], suo organo editoriale. Su queste pagine pubblicò la sua reprimenda contro Šostakovič: cfr. M. Koval', *Tvorčeskij put' D. Šostakoviča*, "Sovetskaja muzyka", 1948, 2-4, pp. 47-61, 31-43, 8-19 [N.d.C.].

²⁰ Vladimir Grigor'evič Zacharov (1901-1956), compositore e pubblicista, tre volte decorato con il Premio Stalin (1942, 1946 e 1952) e già 'Artista del popolo dell'URSS' (1944). Formatosi come compositore e direttore di coro tra Taganrog e Rostov sul Don, nel 1929 si trasferì a Mosca, dove lavorò per alcuni anni alla Radio (1930-1933). La collaborazione con il Coro popolare accademico di stato "M. E. Pjatnickij" [cfr. n. 43] fu centrale nella sua attività musicale [N.d.C.].

²¹ Si è reso con 'comune', ma anche con 'generale' a seconda del contesto di utilizzo, l'aggettivo russo 'obščënarodnyj' [N.d.T.].

²² Se qui l'uniformità linguistica è data come prerequisito assiomatico, oggi al contrario, il tema della pluralità è molto discusso dalla Slavistica in dimensione diatopica e diacronica. Si vedano, a titolo di esempio, A. Mustajoki, *Raznovidnosti russkogo jazyka: analiz i klassifikacija*, "Voprosy jazykoznanija", 2013, 5, pp. 3-17;

A. Mustajoki, E. Protassova, M. Yelenevskaya, *The Soft Power of the Russian Language: Pluricentricity, Politics and Policies*, London 2019; R. Tel'pov, *Russkaja dialektologija, Posobie dlja studentov vyššich učebnyh zavedenij*, Moskva 2021 [N.d.C.].

²³ 'Blatnaja muzyka' nell'originale [N.d.T.].

²⁴ Boris Vladimirovič Asaf'ev (1884-1949) fu compositore e musicologo, figura centrale della vita musicale sovietica fino al secondo Dopoguerra. Come pubblicista, fu attivo (con lo pseudonimo di Igor' Glebov) nelle pubblicazioni dell'Associazione per la musica contemporanea (ASM), e fu l'animatore di iniziative in supporto della 'Nuova musica' in analoghi circoli leningradesi. Dopo una serie di attacchi ricevuti dall'Associazione panrussa dei musicisti proletari (RAPM), si dedicò temporaneamente alla composizione, producendo opere e balletti, ma a partire dagli anni Quaranta si diede un nuovo profilo di teorico, improntato a un nazionalismo conservatore in linea con i principi dello Stalinismo. È ricordato, oltre che come storico della musica, come ideatore del concetto di 'intonazione', elaborato nel saggio *Muzykal'naja forma kak process* [La forma musicale come processo, 1930]. Su di lui si veda, tra molti altri, E. Orlova-A. Krjukov, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija*, Leningrad 1984, [N.d.C.].

che conosceva alla perfezione le specificità di genere e regionali dei canti russi, trattando di analisi melodica, l'accento venga posto proprio sulle proprietà comuni del linguaggio musicale nazionale russo, e solo successivamente sulla loro trasposizione nei diversi generi e in diversi compositori. Nelle opere di Asaf'ev, i tentativi di contrapporre gli antichi canti contadini ai canti urbani russi appaiono un po' didascalici. E in effetti, nella coscienza musicale popolare russa contemporanea, questi fenomeni stilistici e di genere non sono affatto in contrasto tra loro: è andato sviluppandosi un linguaggio musicale russo nazionale comune, che ha assorbito in sé le proprietà essenziali dei vari generi popolari, nonché le molteplici interpretazioni di queste proprietà nella musica classica russa. Proprio verso questo linguaggio occorre orientarsi, sviluppandola ulteriormente in modo graduale. Questo linguaggio è ricco e variegato; a seconda dell'intento artistico, del contenuto dell'opera, il compositore può e deve utilizzare diversi mezzi espressivi della lingua, i suoi diversi livelli stilistici e di genere, in quanto è fuor di dubbio che il carattere nazionale del linguaggio è la conseguenza del carattere nazionale del suo contenuto illustrativo e ideologico.

In relazione a queste due questioni si fanno rilevanti qui. La prima — abbastanza evidente — consiste nel fatto che se un compositore sovietico utilizza i mezzi del canto contadino, di regola non li stilizza nello spirito del canto antico. Così, ad esempio, nella melodia del noto canto di Zacharov "Oj tumany moi, rastumany" [Oh, mie nebbie, turbolente] vi sono anche elementi che derivano dal canto urbano; vi è presentato un amalgama nuovo, unitario, di diversi elementi intonativi — un amalgama che naturalmente non esisteva, e non aveva ragion d'essere nei canti tradizionali contadini, per quanto il canto "Oh, mie nebbie" possa ricordarli per l'impressione figurativa generale.

La seconda questione è — a quanto pare — meno scontata. Consiste nel fatto che, se un qualche canto di tipo urbano gode di una popolarità durevole e stabile, se riscuote profonda risonanza in tutto il popolo, allora in essa ricorrono anche taluni dei tratti della melodia contadina, non necessariamente

in termini di singole, specifiche intonazioni, ma in termini di principi intonativi generali e conosciuti. Senza questo, la melodia non riuscirà a toccare gli strati più profondi della coscienza musicale popolare, ma rappresenterà solo un fenomeno passeggero. I tentativi di alcuni compositori di costruire volutamente un canto sulla sola base di ciò che distingue la melodia urbana da quella contadina, portano inevitabilmente a risultati artistici indesiderati; canti di questo tipo sono esempi di 'gergo musicale' piuttosto che espressioni di una cultura nazionale comune. Il canto popolare urbano autentico, così come la romanza di costume²⁵, ha da tempo assimilato i tratti essenziali della vocalità contadina, e queste specificità sono passate alla melodia dei classici russi, che hanno messo in pratica le intonazioni della canzone urbana e della romanza.

Tutto ciò riguarda anche i migliori tra i canti sovietici di massa, che vengono associati più alla melodia urbana che a quella contadina. Ne è un esempio classico "Svjaščennaja vojna" [La guerra santa] di Aleksandrov²⁶. Le energiche intonazioni d'appello, i movimenti per triadi da fanfara, il ritmo incisivo, le cadenze chiare, la regolarità classica della struttura: tutto ciò, naturalmente, è tipico del canto russo omofonico-armonico²⁷, e in particolare del folklore rivoluzionario urbano. Questi tratti sono forse quelli che per primi si fissano al nostro orecchio. Ma oltre ad essi si sente anche il supporto del canto contadino, anche a livello strutturale, degli strati intonativi che da tempo immemore si sono profondamente radicati nella coscienza musicale popolare. Alla base della melodia della "Guerra santa" c'è un frammento di scala minore dell'estensione di una quinta, cantato in diverse varianti:

²⁵ 'Bytovoj romans' nell'originale [N.d.T.].

²⁶ "Svjaščennaja vojna" [La guerra santa] è un canto patriottico dell'epoca della Seconda guerra mondiale su versi di Vasilij Ivanovič Lebedev-Kumač (1889-1949) e musica di Aleksandr Vasil'evič Aleksandrov (1883-1946), compositore, direttore di coro e didatta, due volte insignito del Premio Stalin (1942 e 1946), ricordato per aver composto la musica dell'inno dell'Unione Sovietica, oggi — con nuovo testo — inno della Federazione Russa [N.d.C.].

²⁷ 'Gomofonno-armoničeskaja russkaja pesnja' nell'originale [N.d.T.].



All'estremo superiore (della quinta) viene aggiunta una nota ausiliaria — il sesto grado della scala, che conferisce già al nucleo stesso della melodia una vivace e intensa intonazione di seconda. Questo trattamento armonico dal punto di vista dell'intonazione è tipico della melodia contadina russa. Confrontiamo, ad esempio, le principali intonazioni della “Guerra santa” con il famoso canto corale “Kak po morju” [Come sul mare]:



Naturalmente, la differenza di genere e di stile, così come quella figurativo-semantiche dei due canti menzionati è enorme, e ciò non può non riflettersi sulle loro intonazioni ritmiche. Tuttavia, la base del trattamento della scala dal punto di vista dell'intonazione è la stessa. Ciò, naturalmente, non significa affatto che nella “Guerra santa” siano state riprese le specificità dell'intonazione di questo particolare canto corale; qui sono state riprese caratteristiche comuni a molte melodie russe di vari generi, contadine e urbane, sono state riprese intonazioni entrate a far parte del ‘vocabolario’ di base del linguaggio musicale popolare nazionale russo comune. Si potrebbe aggiungere che anche il trattamento della solita deviazione al maggiore parallelo nella “Guerra santa” deriva, in ultima analisi, dalla variabilità del modo²⁸ tipica della tradizione contadina, attraverso le intonazioni corrispondenti di canti quali “Vniz po matuške Volge” [Lungo la madre Volga], di alcuni vecchi canti rivoluzionari e, più tardi, della “Partizanskaja” [La partigiana] di Aturov²⁹ il passaggio a un tono sotto alla tonica minore, seguito dalla risalita alla quinta

superiore del maggiore parallelo, con appoggio sulla sua terza — lo stesso quinto grado del minore che viene ‘fiorito’.

Senza volersi addentrare in un'analisi più dettagliata, possiamo concludere che, oltre ai tratti specifici che collocano “La guerra santa” nel genere del canto sovietico patriottico, militante e di richiamo, essa si basa, come i migliori tra i vecchi canti rivoluzionari, sulle specificità generali e profonde del pensiero musicale popolare russo — specificità che si sono sviluppate innanzitutto nella vocalità contadina.

Questo punto di vista può essere esteso a tutte le opere più recenti dei compositori sovietici, che si distinguono per la significatività e la profondità del contenuto autenticamente popolare. Nel novero di tali opere rientra, ad esempio, *Il canto delle foreste* di Šostakovič. Il nucleo intonativo principale dell'oratorio è basato su una ‘fioritura’ del quinto grado della scala, tipico di molti canti popolari, in questo caso della scala maggiore. A questa fioritura partecipa, oltre al sesto grado della scala, una settima minore, il che è a sua volta tipico di molte melodie popolari e conferisce un elemento del modo misolidio. Ciò è particolarmente evidente nel tema lirico della sesta parte.

Nel tema della seconda parte dell'oratorio, il ritorno al quinto grado si combina con la variabilità del modo tipicamente popolare; per giunta, l'oscillazione tra il maggiore e il minore parallelo si inserisce organicamente nel ventaglio di mezzi che in questo tema creano l'impressione di un dolce dondolio, di un ondeggiamento:

po vzgor'jam” [Per le valli e le alture] e in altre varianti, è un canto marziale rivoluzionario dell'epoca della guerra civile. Qui l'autore la attribuisce a Il'ja Aturov, un comandante militare di un reparto ucraino dell'Armata rossa, dal quale Aleksandrov (cfr. n. 26) l'avrebbe ascoltata e rielaborata strumentalmente. L'attribuzione di musica e testo è variata nel tempo. Il canto celebra gli scontri dell'Armata rossa con le truppe del Governo provvisorio nella regione dell'Amur, e fu particolarmente popolare durante la Seconda guerra mondiale [N.d.C.].

²⁸ “Ladovaja peremennost” nell'originale [N.d.T.].

²⁹ “Partizanskaja” [La Partigiana], anche nota come “Po dolinam i



Alla fine del tema, c'è la tensione tra quinto e sesto grado (ovvero la tonica della relativa minore) per il ruolo di sostegno, di supporto, tipica della variabilità del modo:



Questo antico procedimento della melodia russa è qui rinnovato, potenziato, subordinato al disegno individuale di uno specifico tema; è legato alle intonazioni culminanti e conclusive di carattere dinamico ed esortativo. È un esempio di quelle intonazioni popolari che sono profondamente moderne, e di quelle intonazioni moderne che sono profondamente popolari.

La questione della concezione moderna del carattere popolare è fondamentale. Quel trattamento dell'elemento popolare odierno del linguaggio musicale, di cui si è appena discusso, non è indispensabile per tutte le melodie dei compositori sovietici. È naturale nelle canzoni di massa, nelle melodie con testi che parlano dei nostri giorni. È possibile, tuttavia, immaginare un'opera sinfonica che si distingua per un carattere nazionale inteso in senso moderno, ma tale per cui il carattere nazionale in questo senso sia espresso nella concezione artistico-ideologica e nel linguaggio nel suo insieme, e non necessariamente in ogni singola melodia. Un esempio di questo tipo è rappresentato dal poema sinfonico *Azovgora* [Il monte Azov] di Muravljëv³⁰ in esso vi sono

temi vicini per stile alle antiche cantilene (il tema degli 'anziani'), ma ciò non preclude il tono ideologico decisamente moderno dell'intera opera nel suo complesso.

Qual è dunque la conclusione generale? Il carattere nazionale nel linguaggio musicale dei compositori sovietici va certamente inteso in senso lato, e oggi forse non si cerca più di ricondurre il linguaggio nazionale all'antica vocalità contadina. Ma non si può, nascondendosi dietro un'interpretazione ampia del concetto di carattere nazionale, tentare di ignorare quei principi della musicalità contadina e quel patrimonio intonativo che, formati nell'ambito del canto contadino, hanno gettato le basi del linguaggio musicale popolare e nazionale generale e comune. Solo partendo da queste premesse i compositori sovietici possono sviluppare e arricchire il linguaggio musicale popolare, capace di trasmettere un contenuto di significato forte, moderno e autenticamente popolare. Ignorare queste premesse con il pretesto di basarsi su tratti specifici della canzone urbana può portare solo a 'gerghi musicali'.

A scanso di equivoci, sarà utile ricordare, più specificatamente, come stessero le cose relativamente all'uso dei generi della cultura musicale urbana nell'opera dei classici — Glinka, Čajkovskij. Ebbene, alcuni compositori sovietici si chiederanno:

Cosa ne è del canto contadino nella geniale melodia della romanza di Glinka "Ja pomnju čudnoe mgnovenie" [Ricordo il magico istante]³¹, nella parte principale della Quarta Sinfonia di Čajkovskij, nei suoi meravigliosi valzer? Perché vogliono negarci ciò che era consentito ai classici? Non si tratta forse di una limitazione artificiosa delle nostre potenzialità artistiche a causa di un'interpretazione ristretta del carattere nazionale?

In risposta a simili dubbi bisogna sottolineare che, anche nel ricorso da parte dei classici alla cantabilità urbana, la base comune russa, nazionale generale, legata al canto popolare e alla cantilena, non è mai andata perduta. Ascoltiamo attentamente l'idea melodica principale della romanza "Ricordo il magico istante" (le prime dieci battute della melodia). Certamente non vi sono, qui, le intonazioni di un canto contadino. Ma la cantilena libera e fluttuante, nata

³⁰ Didatta e compositore, nonché membro delle Unioni dei cinematografisti e dei compositori sovietici, con il citato poema sinfonico, che data del 1949, Aleksej Alekseevič Muravljëv (1924-2023) ricevette il Premio Stalin nel 1950 [N.d.C.].

³¹ Il verso è tratto dalla poesia K*** [A ***], trad. it. di G. Giudici e G. Spindel, in A. Puškin, *Opere*, a cura di E. Bazzarelli e G. Spindel, Milano 1990, p. 39 [N.d.T.].

— in ultima analisi — dal canto contadino, elaborata con precisione nell’ambito di una struttura omofonica, si percepisce senz’ombra di dubbio: quattro frasi su cinque ritornano, in forma variata, al medesimo culmine melodico; la quarta frase è una variante libera della seconda, mentre la quinta non è soltanto una chiara variazione della quarta, ma anche una libera inversione che, corrispondente per simmetria alla prima, chiude l’intero passo. La stessa coerenza intonativa — la vicinanza libera e variabile di ogni motivo successivo alla prima o all’ultima intonazione del precedente — si sente anche nel tema della Quarta Sinfonia di Čajkovskij. Allo stesso modo, ascoltando attentamente la melodia principale del valzer della *Spjaščaja krasavica* [La bella addormentata], noteremo come l’intonazione iniziale di seconda sia interpretata con variazioni, come i suoi suoni mutino liberamente il loro rapporto metrico-ritmico, come il respiro della melodia, utilizzata con intensità, si espanda in modo organico, come, al rifluire della grande ondata melodica, ricompaiono le intonazioni iniziali, ma in ordine inverso, e così via; così, dietro il velo di una struttura quadrata omofonica e danzante, percepiamo quegli stessi principi della vocalità popolare russa. I classici attingevano dalla melodia dei canti urbani russi soprattutto i suoi tratti popolari generali; le specificità stilistiche e di genere della loro musica sono emerse in armonia con queste proprietà popolari generali, e non in contrasto con esse. Questo è ciò che vorremmo augurare ai nostri compositori, in particolare agli autori di canzoni.

Le intonazioni musicali ‘gergali’ e ‘della mala’ sono altamente contagiose. Si diffondono rapidamente e facilmente, così come tutte quelle parolette ed espressioni gergali che inquinano la lingua parlata. Pertanto, il fatto che una canzone sia facile da memorizzare e da cantare da un determinato pubblico di massa, non significa che sia una buona canzone, in linea con lo spirito popolare. È indispensabile un’analisi dettagliata di questa melodia, accompagnata da una verifica più prolungata attraverso la pratica.

La lotta contro i ‘gerghi musicali’ è uno dei compiti attuali della nostra cultura musicale. Questa lotta può essere condotta solo sulla base del linguag-

gio musicale popolare russo comune consolidato, al quale si possono applicare le parole dette da Turgenev sulla lingua letteraria russa: “grande, possente, veridica e libera”³².

L. KNIPPER — CONTRO IL COSMOPOLITISMO, IN DIFESA DELLO STILE NAZIONALE RUSSO

Perché si è reso necessario affrontare oggi la questione delle fonti nazionali della musica russa sovietica? In che modo si è potuto insinuare il dubbio che alcuni fenomeni, nell’evoluzione della musica russa sovietica, non siano nazionali? È forse possibile che la musica russa, divenuta sovietica, abbia in qualche modo cessato di essere russa? Dopotutto il popolo russo, pur essendo molto cambiato negli ultimi trentatré anni, pur diventando sovietico, non ha affatto smesso di essere russo! E se nel canto russo sono emerse contaminazioni straniere, da dove provengono, a quale identità nazionale possono essere ricondotte? Perché senza specificità nazionali non può esserci arte. Forse che, introducendo nel nostro linguaggio musicale ogni sorta di ‘impurità’ esterne, noi, come alcuni pensano, lo ‘internazionalizziamo’, lo avviciniamo a una sorta di lingua internazionale, una sorta di ‘esperanto musicale’?

E se ammettessimo questa possibilità, quali influenze sarebbero da considerarsi dannose, e quali, invece, utili? Cosa crea una fusione intonativa di buona qualità e, di conseguenza, più duratura, e cosa, al contrario, danneggia la nostra cultura musicale? Tutte queste questioni devono essere attentamente studiate e risolte, in quanto senza una loro corretta risoluzione diventa difficile, per noi compositori, operare.

Come è noto, non esiste un gusto artistico innato. Il gusto si forma a scuola, in famiglia, nella vita quotidiana, fin dai primi giorni di vita. I criteri di ciò che si considera musicalmente buono o cattivo si sviluppano nell’individuo fin dalla prima infanzia, in relazione all’ambiente musicale in cui è immerso.

La consapevolezza musicale di un bambino, fin dai primi giorni, si forma quasi esclusivamente nel-

³² I. Turgenev, *Poesie in prosa*, in *Tutte le opere di I. S. Turgenev*, a cura di E. Lo Gatto, 1, *Teatro, Opere varie*, trad. it. di A. Maver Lo Gatto, Milano 1964, p. 526 [N.d.T.].

l'ambito del contesto musicale che lo circonda: radio, dischi, concerti e canti popolari, che agiscono costantemente sulla coscienza musicale dell'individuo. Nella scelta di un libro, al lettore si può consigliare Čechov piuttosto che Averčenko, Tjutčev piuttosto che Nadson, Fadeev piuttosto che Zoščenko, Tvardovskij piuttosto che Achmatova. Diverso è il caso della musica. La percentuale di persone in grado di leggere le note è trascurabile. L'educazione al gusto musicale avviene solo attraverso l'ascolto. L'educazione delle masse al gusto musicale dipende in tutto dalle organizzazioni impegnate nella diffusione della musica (radio, cinema, dischi per grammofono, concerti, ecc.) e dai compositori, che creano un nuovo repertorio musicale e sono chiamati a coltivare nelle persone sentimenti umani — elevati, puri, permeati dagli ideali della morale comunista, che invitano alla bellezza e alla gioia.

I criteri del gusto si generano in strettissima interazione tra il popolo e i compositori di professione. Se il popolo crea la musica, e il compositore non fa che arrangiarla³³, allora — in base a questa formulazione — l'arrangiamento non dovrebbe distorcere o alterare il gusto popolare. Proprio questa interazione è uno tra i fattori più importanti nel determinare il carattere nazionale della nostra arte. Infatti, se il popolo crea una melodia, essa avrà necessariamente connotazione nazionale (poiché non esiste popolo in assenza di identità nazionale). E il compito del compositore non è quello di compromettere, attraverso l'arrangiamento, il carattere nazionale dei canti popolari, bensì di preservarlo e arricchirlo con nuovi elementi valoriali.

Quando si parla dei canti russi, spesso ci si dimentica che ne esistono innumerevoli varietà locali; che il canto russo non è solo quello 'tradizionale, ancestrale' delle melodie rurali antiche; che, come in passato, la melodia russa era la sintesi di molti fenomeni che si influenzavano vicendevolmente. Prendiamo ad esempio i canti siberiani. In molti di essi, le melodie rurali russe si intrecciano in com-

binazioni molto diverse con quelle ucraine, con le intonazioni dei canti rivoluzionari, con profili tipici delle vecchie romanze russe in uso nella quotidianità lavorativa, con i canti dei soldati, ecc.

Una complessa fusione di varie intonazioni si trova nelle melodie dei canti dei cosacchi del Don, del Kuban' e soprattutto dei cosacchi del Terek e del Greben. Ne è un esempio "Dèla" (Dela) dei cosacchi del Terek, che fonde in sé elementi del canto ucraino e russo con la danza del Lesghi (*lezginka*).

Eppure, tutti questi canti sono profondamente russi. Sono caratterizzati principalmente dall'ampiezza dello sviluppo melodico, dall'assenza di connotazioni lacrimevoli o sentimentalismi; persino in quei canti che evocano amori tragici, come ad esempio "Proščaj, radost', žizn' moja" [Addio, gioia, vita mia], non troviamo nulla di straziante o lacrimevole.

Tuttavia, nelle pratiche vocali russe, per molto tempo — accanto alle suggestioni dei canti rivoluzionari, delle vecchie romanze russe e dei valzer popolari, assieme alle contaminazioni delle canzoni operaie e delle melodie nazionali dei popoli fratelli — si è riflessa anche un'altra tradizione, le cui genesi storica e origine sociale sono abbastanza evidenti. Si tratta delle canzoni pseudo-russe e pseudo-zigane, nate nei locali notturni, di melodie tratte dall'operetta viennese e tedesca, in parte riprese nelle melodie dei *café-chantant*, delle cosiddette 'canzoni napoletane'. Queste canzonette, destinate alla gozzoviglia di compagnie di mercanti, sono caratterizzate da intonazioni lacrimevoli 'da vodka', o da grida e balli sguaiatamente gagliardi. Anche qui si sono verificate le più svariate 'fusioni' intonative. Ma si è trattato di 'fusioni' per lo più cosmopolite. Gli 'Schlager'³⁴ che risuonavano nelle bettole di Parigi, nei *café-chantant* di Pietroburgo o nei ristoranti notturni di Mosca erano in generale molto simili sia per contenuto che per musica. Le intonazioni di queste canzonette non penetravano profondamente nella coscienza del popolo russo. Il popolo lavoratore non aveva familiarità con lo stile di vita che aveva originato questi generi musicali; una 'musica' di questo

³³ Knipper rimanda a una citazione di provenienza non attestata direttamente, frequentemente attribuita a Glinka, che ancora oggi viene utilizzata nelle classi di storia della musica per rappresentare il rapporto del compositore con la musica popolare [N.d.C.].

³⁴ 'Šljager' ('šlager' nell'originale), calco dal tedesco 'Schlager', a sua volta derivato dal verbo 'schlagen' — colpire. Analogamente all'inglese 'hit', indica un'opera di grande successo popolare [N.d.T.].

tipo era estranea al popolo, mentre quello che coinvolgeva il popolo, che gli premeva di più, ovviamente non trovava spazio nei testi e nelle melodie di queste canzonette da *boulevard* a sfondo pornografico.

Ricordiamo la vita musicale degli anni che seguirono la disfatta della rivoluzione del 1905, gli anni della Prima guerra mondiale... Da un lato il misticismo, la decadenza, la gozzoviglia alcolica, dall'altro l'inarrestabile crescita delle spinte rivoluzionarie. Nella vita del popolo si fa sempre più strada la canzone rivoluzionaria di massa, per un verso giunta a noi dall'Occidente — non cosmopolita, ma connotata da un chiaro carattere nazionale, come nel caso della "Marseillaise", della "Carmagnole" e della "Warszawianka". Allo stesso tempo, si diffondono ampiamente i canti dei soldati e degli studenti, la romanza russa urbana.

Scoppiò la rivoluzione socialista. Fin dai primi anni del potere Sovietico cominciarono a vedere la luce nuove canzoni, basate non sul repertorio di Iza Kremer, Plevickaja, Vjal'ceva, Vertinskij³⁵, ma su intonazioni nate nel cuore stesso dell'arte musicale popolare.

Sembrava che i germi della volgarità musicale e del provincialismo fossero stati eliminati per sempre dall'ardore rivoluzionario. Ma, ahimè, si trattava solo di una morte apparente. A metà degli anni Venti questi 'germi' ripresero vita, trovando un ambiente favorevole nelle pratiche musicali delle classi favorite dalla NEP. Accanto alle romanze pseudo-zigane, furono promossi anche i balli occidentali alla moda: foxtrot, tango, boston. All'inizio timidamente, poi sempre più audacemente, si tentò di ridar vita alle carcasse della musica piccolo-borghese. La casa editrice AMA — di dubbia reputazione — pubblicava a spron battuto tutti questi 'pezzi', che spesso erano il risultato di plagii di spartiti e dischi americani. Il fenomeno era iniziato con i vari "Gžon Grej", "Mičman Džons" e altri pezzi stranieri³⁶. Poi spuntò

"Kirpičiki" [Mattoncini] — famosa canzone con testo pseudo-sovietico su un motivo di valzer strappalacrime. La nostra gioventù prese a canticchiare questa e una serie di altre canzonette apertamente borghesi. La parte sana dei compositori sovietici tentava di opporsi a queste tendenze esterofile. Tuttavia, la produzione musicale dei compositori che cercavano di frenare il dilagare della banalità non era abbastanza accattivante. Sia perché nelle loro canzoni il tema lirico era stato quasi del tutto liquidato, sia perché il loro materiale musicale non era abbastanza espressivo; attingendo poco alla tradizione popolare, questi autori non riscuotevano un successo ampio e duraturo. Le loro canzoni, del tutto insipide (come fossero acqua distillata), si imponevano con difficoltà e quasi solo attraverso la pressione da parte delle istituzioni, e scomparivano altrettanto rapidamente, sorte che toccava anche ai modelli di canzonette strappalacrime piccolo-borghesi, che non arrivavano a radicarsi in modo duraturo nella quotidianità del popolo.

Provate a ricordare le centinaia di canzoni apparse tra il 1925 e il 1932! Oggi non ne saranno rimaste più di tre o quattro. E se i compositori non furono capaci di creare canzoni che soddisfacessero i gusti popolari rispondendo alle esigenze del tempo, d'altra parte gli artisti popolari cantavano invece della nuova vita sovietica, della guerra civile, di Lenin, di Stalin. E lo facevano nel proprio linguaggio musicale nativo, liberandosi di tutto quanto risultava distante, ostile e insolito.

Dopo il 1932 hanno cominciato a emergere sempre più spesso canzoni che il popolo accoglieva con favore e ripeteva. E non erano più casi singoli, ve n'erano a decine. Molti dei canti creati negli ultimi quindici-diciassette anni sono entrati a far parte del giacimento aureo dell'arte sovietica, diventando patrimonio di tutto il popolo. Tuttavia, gli stessi autori — Solov'ëv-Sedoj, Dunaevskij, Mokrousov e molti altri — pur componendo musiche eccellenti, a volte si discostavano dalla via che avevano correttamente individuato, introducendo nei loro lavori elementi chiaramente estranei. Si capisce: cercare una nuova via, la via della musica russa sovietica, non è cosa semplice. Gli errori sono inevitabili. Ma quando qualcuno dei maestri della canzone ripete

³⁵ Si intendono Izabella Jakovlavna Kremer (nome d'arte di Leja Jankelevna Krejmer, 1882-1956), Nadežda Vasil'evna Plevickaja (1879-1940), Anastasija Dmitrevna Vjal'ceva (1871-1913) e Aleksandr Nikolaevič Vertinskij (1889-1957), tutti artisti dell'ambito del varietà e dell'avanspettacolo [N.d.C.].

³⁶ Knipper cita due pezzi di Blanter (cfr. n. 54) su parole di K. Podrevskij, e dei fratelli Pokrass (cfr. n. 38) [N.d.C.].

— quasi pedissequamente — l'errore già commesso da altri prima di lui, sprecando tempo ed energie in procedimenti già sperimentati, diventa offensivo e negligente. Il tempo dimostra che canzoni di questo tipo, per quanto diffuse per un certo periodo di tempo, vengono rapidamente meno, senza lasciare tracce profonde nel popolo.

Che cosa può di conferire alla canzone sovietica tratti di autentico carattere nazionale e di solida longevità? A mio modo di vedere, innanzitutto il tema o l'argomento, seguiti dal legame indissolubile tra musica e testo della canzone. E infine, il profondo legame della melodia con le radici popolari nazionali.

Nel canto russo contemporaneo si contano non pochi esempi di sintesi intonative pienamente organiche. Quali sono gli elementi che compongono queste sintesi? Che cosa, fondendosi con il sostrato musicale nazionale russo, crea quella fusione di intonazioni di cui abbisogna il popolo sovietico? Il sostrato di questa fusione — per così dire — il ferro, lo individuo nell'antico canto contadino, mentre tutti gli altri elementi non sono altro che additivi necessari, come il tungsteno, il molibdeno, ecc. (talvolta semplici scorie che per negligenza o irresponsabilità non sono state eliminate a tempo debito).

L'acciaio di alta qualità, e ancor più l'acciaio per i macchinari, non è facile da fondere: additivi di vario tipo sono necessari per renderlo più resistente o più flessibile. La nostra musica, come arma ideologica potentissima nelle mani del popolo, deve essere flessibile, profondamente emozionale, per servire agli scopi della costruzione del nostro futuro. Ma se gli antichi canti contadini, i canti rivoluzionari, la buona vecchia romanza russa devono legittimamente sopravvivere nella loro forma quasi pura, siamo noi in diritto di alimentare, nella nostra musica, ogni sorta di scoria — riflesso di ciò che resta dell'ideologia borghese nella coscienza umana? Siamo in diritto di ammettere nelle nostre canzoni i resti della malinconia delle bettole, la musica pseudo-zigana, le canzonette e altri ammennicoli da *privé* dei ristoranti borghesi? Abbiamo forse diritto di contaminare la vita musicale del popolo con la lingua della mala³⁷ — prodotto del mondo della malavita, che da tempo

ha cessato di esistere nel nostro paese? Dobbiamo forse sollazzare il nostro popolo con gli spasmi della musica jazz e i 'cocktail' erotici dei vari tango, blues e boston? No, no e mille volte no!

Vantiamo esempi geniali di prodotti dell'arte popolare, sia prerivoluzionaria sia contemporanea: sulla guerra civile, sui nostri soldati, sulla pace. Possediamo un tesoro di arte autenticamente popolare di grandi classici russi. Solo attingendo a queste ricchezze possiamo trovare soluzioni nuove e adeguate per lo sviluppo della musica russa sovietica.

Perché i musicologi, oltre ad analizzare i fenomeni positivi, non si occupano di analizzare le vere cause degli influssi nocivi sulla nostra musica, e non mostrano a noi compositori l'origine e il motivo di tali influssi? Se non ci batteremo contro queste ingerenze esterne, correremo il rischio di educare il gusto del popolo in modo errato e dannoso per la cultura socialista russa e, di conseguenza, anche internazionale.

Nella famiglia delle repubbliche sorelle, la cultura russa è una prima tra pari. Ispirandosi ad essa, cresceranno e si consolideranno le culture nazionali non solo delle repubbliche sovietiche, ma anche dei paesi della democrazia popolare, per i quali l'Unione Sovietica e la cultura delle sue repubbliche nazionali rappresentano un modello. Da noi si parla spesso di linguaggio musicale 'internazionale'. Questi discorsi sono viziati alla radice: se fosse necessario uno specifico linguaggio 'internazionale' in musica, si potrebbe pensare che il linguaggio musicale nazionale di un dato popolo sia incomprensibile per un altro. Ma possiamo affermare che un russo non capisca, per esempio, il linguaggio musicale tedesco di Beethoven, Johann Strauss, o quello armeno di Chačaturjan, che un francese non comprenda la lingua russa di Musorgskij, o che un africano non capisca la lingua italiana di Verdi? No, questo non lo sosterebbe nessuno.

Il linguaggio musicale di per sé è, per sua stessa natura, internazionale, e il patrimonio culturale mondiale, ovvero il patrimonio internazionale, comprende tutto ciò che di ingegnoso, meraviglioso e progressivo sia mai stato creato dall'uomo, indipendentemente dalla nazionalità. Per converso, non esi-

³⁷ 'Blatnyj jazyk' nell'originale [N.d.T.].

stono opere create al di fuori dell'appartenenza nazionale. Anche il linguaggio musicale esprime sempre un'identità nazionale. Altra questione è che il linguaggio musicale di un popolo è soggetto a mutamenti; per esso valgono le leggi di sviluppo e cambiamento osservabili nella vita sociale; in esso si riflettono tutti i mutamenti che si manifestano nella psicologia umana, legati ai mutamenti del sistema sociale. Ma il sostrato nazionale — frutto di specificità intonative, ritmiche e armoniche accumulate nel corso dei secoli — resta sempre un solido fondamento sul quale si succedono mutamenti successivi, dovuti all'arricchimento e allo sviluppo della musica di un dato popolo. La rinuncia a queste basi nazionali conduce il compositore al cosmopolitismo, con tutti i suoi effetti nocivi.

Mi sembra che ultimamente abbiamo assistito ai segnali di un'interpretazione erronea della questione della nazionalità in musica. In alcune nuove canzoni hanno risuonato nuovamente echi di musica 'della mala', pseudo-zigana e di altri fenomeni estranei alla nostra arte. Tali sono, ad esempio, le nuove canzoni sulla pace di Dmitrij Pokrass e Mark Fradkin³⁸, discusse non molto tempo fa dal Segretariato dell'Unione dei compositori sovietici. Lo stesso vale per il canto "Rossija — naša Rodina" [La Russia è nostra Patria] di Mokrousov, che ha suscitato una dura critica da parte nostra, così come per una serie di altri.

Alcuni compagni nei loro interventi parlano di intonazioni 'comuni all'Unione'³⁹, di base prive di caratteristiche nazionali. Sintomatico nell'ambito del nostro dibattito è l'intervento del compagno Mokrousov, che insiste sul fatto che il nuovo canto sovietico non dovrebbe fondarsi sulle intonazioni del folklore russo contadino. Come se noi, popolo sovietico, fossimo degli 'sbandati senz'arte né parte'⁴⁰. Il

compagno Danilevič ha parlato a lungo delle canzoni sovietiche di massa, trascurando del tutto la sua matrice nazionale.

Di recente a Leningrado, durante la discussione della nuova cantata sulla pace di Manevič⁴¹, l'autore ha dichiarato di essersi affidato consapevolmente alla struttura intonativa di Weber, Brahms e Mendelssohn, ritenendo che questa fosse più internazionale delle intonazioni russe, da lui utilizzate solo nel finale.

Quando Dzeržinskij⁴² è stato criticato perché una delle sue canzoni non era sufficientemente connotata in senso nazionale russo, questi ha risposto che stava cercando una sintesi delle intonazioni russe con quelle... "mitteleuropee".

Di una tale musica 'internazionale', che a mio avviso è invece cosmopolita, ancor più si parla nelle sedi informali. Anche nell'arte si rileva spesso una tendenza a rinunciare alle specificità nazionali della musica. A cosa si devono queste tendenze erronee? Le ragioni sono diverse:

1. Una parte molto consistente dei nostri compositori ha scarsa familiarità con l'arte popolare russa, limitandosi — nel migliore dei casi — alla conoscenza del repertorio del coro "Pjatnickij"⁴³.

simo celebre anche nella forma 'Ivan Nepomnjaščij' [Ivan lo smemorato], che indica una persona priva di tradizioni o convinzioni [N.d.T.].

⁴¹ Aleksandr Mendelevič Manevič (1908-1976), allievo del Conservatorio di Mosca, nel 1950 aveva ricevuto il Premio Stalin per la cantata *Za mir* [Per la pace, 1949] [N.d.C.].

⁴² Ivan Ivanovič Dzeržinskij (1909-1978), altro artista decorato con il Premio Stalin di III livello nel 1950, membro del partito dal 1942, aveva studiato all'Istituto Gnesin di Mosca, per trasferirsi in seguito a Leningrado. È noto soprattutto per la composizione dell'opera *Tichij Don* [Il placido Don, 1935], su soggetto tratto dall'omonimo romanzo di Šolochov, che divenne un riferimento per la realizzazione del canone del realismo socialista in musica [N.d.C.].

⁴³ Il coro "Pjatnickij" [Gosudarstvennyj akademičeskij russkij narodnyj chor im. M. E. Pjatnickogo — Coro accademico di stato popolare russo M. E. Pjatnickij] fu fondato da Mitrofan Pjatnickij nel 1910, e inizialmente era formato da diciotto cantori-contadini provenienti dai governatorati di Voronež, Rjazan' e Smolensk, che accompagnandosi con strumenti della tradizione popolare eseguivano canti e movimenti coreutici ad essi abbinati. Dopo un'esibizione moscovita nel 1918, basarono le proprie attività a Mosca, dove lo stesso Lenin sostenne un'espansione delle loro attività. Dopo la morte del fondatore (1927), il coro passò alla direzione di Pëtr Kazmin, e poi di Vladimir Zacharov (cfr. n. 20) che ne nutrì il repertorio con canti di propria composizione. Durante gli anni Trenta il coro fu integrato con un ensemble strumentale e un gruppo di danzatori.

³⁸ Dmitrij Jakovlevič Pokrass (1899-1978), compositore, direttore d'orchestra e pianista, ricevette il Premio Stalin nel 1941, e nel 1975 fu nominato 'Artista del popolo dell'URSS'; Mark Grigor'evič Fradkin (1914-1990), a sua volta pluripremiato, fu autore di musica per film e di numerosi canti che compose in collaborazione con i fratelli Samuel (1897-1939) e Daniil (1905-1954). Tra i primi figurano "Pesnja o Dnepr" [Canzone dello Dnepr, 1941], "Slučajnyj val's" [Valzer occasionale, 1943] e "Doroga na Berlin" [La strada per Berlino, 1944] [N.d.C.].

³⁹ 'Obščesovetskie' nell'originale [N.d.T.].

⁴⁰ Knipper usa l'espressione 'Ivan ne pomnjaščij rodstva', fraseologi-

2. Non tutti conoscono opere imprescindibili per ogni musicista, come le raccolte di canti popolari russi trascritti dai grandi classici della musica russa.
3. Molti compositori non capiscono che per uno studio autentico dell'arte popolare contemporanea è necessario il contatto personale con la gente. È necessario condividere i loro interessi, attraverso lo studio della loro vita, del loro lavoro, della loro arte contemporanea.
4. I musicologi non si dedicano all'analisi scientifica delle canzoni — più o meno riuscite — dei compositori sovietici, non le confrontano con i migliori esempi della creatività popolare — da un lato, né — dall'altro — con esempi di canzoni di poco conto, retaggio del vecchio mondo. Il talento di molti compositori è superiore alla tecnica, ma l'intuito spesso inganna, e allora un supporto musicologico vivace e appassionato, e non scolastico, potrebbe aiutarli a scegliere procedimenti vitali e autenticamente popolari.

I maestri della musica sovietica hanno davanti a sé un cammino arduo e irto di ostacoli: quello di non seguire la via facile dei *cliché* e delle intonazioni logore, ma di rivolgere l'attenzione ai tesori del canto popolare russo — non solo antico, prerivoluzionario, ma anche sovietico, contemporaneo, che ha già acquisito tratti stilistici nuovi, ancora poco evidenti. A tutti i sostenitori della canzone sovietica 'internazionale' consiglio di dedicarsi prima di tutto alla canzone sovietica nazionale. Quanto prima raggiungeranno la perfezione in essa, tanto prima queste canzoni diventeranno patrimonio di altre culture sorelle, in quanto la buona musica nazionale rappresenta un patrimonio per tutta l'umanità, e in questo senso è internazionale.

I. NEST'EV — CARATTERE NAZIONALE E MODERNITÀ

Negli ultimi due o tre anni, nei nostri articoli e nei discorsi critici si è spesso fatto riferimento ai concetti di 'intonazione moderna', di 'stile melodico moderno'. Nessuno può negare che il *melos* nazionale russo e l'ispirazione cantabile russa non sono

qualcosa di immutabile, dato una volta per tutte. La cantabilità russa, proprio come l'intera vita del popolo russo, la sua cultura, il suo stile di vita, ha subito cambiamenti sostanziali negli ultimi Trenta, Quarant'anni.

Questi cambiamenti non escludono affatto quei tratti armonici e melodici fondamentali che caratterizzano la comune cultura musicale nazionale russa. Qui non si può parlare di stravolgimenti o rivoluzioni improvvise. Le novità subentrate con l'era rivoluzionaria si fondono quasi sempre inscindibilmente con gli elementi musicali tradizionali, principalmente melodici, armonici, ereditati dalle vecchie tradizioni del canto popolare. Le novità completano, arricchiscono e rinnovano il comune linguaggio musicale nazionale, senza in alcun modo cancellarne i tratti artistici fondamentali, tradizionali, affinati nel corso di secoli.

Cosa, dunque, di nuovo, ha integrato, in maniera così brillante e preziosa, il patrimonio del canto popolare russo dei nostri giorni?

Primo tra tutti a essere introdotto nella quotidianità dei canti popolari russi, già durante la prima Rivoluzione russa e poi nei giorni dell'Ottobre e della guerra civile, è stato proprio lo slancio della marcia rivoluzionaria. L'intima melodia russa e ucraina, la spontaneità e la sincera emotività del *melos* popolare slavo si sono qui fuse con il ritmo chiaro e deciso della marcia, del corteo di massa, con la maniera ardita e oratoriale di accentuare, dar rilievo alle frasi che portano la melodia. Di questa enfasi, di questa marcata accentuazione marziale del nuovo canto russo, ha scritto più volte Asaf'ev nei suoi articoli, definendo correttamente questa nuova qualità del canto come "l'espressione naturale del coraggio militare e della resistenza di tutto il paese negli anni di massima tensione delle forze popolari e di crescita della gloria popolare".

Esempi classici di questa nuova musicalità del canto russo sono canti come "Po dolinam i po vzgor'jam" [Per le valli e le alture, cfr. n. 29], "Ot kraja i do kraja" [Da un capo all'altro], "Poljuško pole" [Campo, campicello], "La guerra santa" [cfr. n. 26]. Ai nostri giorni, queste immagini riaffiorano in al-

cuni canti di pace di Belyj, Tulikov, Muradeli⁴⁴; gli autori di queste canzoni talvolta rievocano consapevolmente le rigide intonazioni marziali dei canti russi classici della guerra civile. Sebbene si differenzino significativamente dagli antichi canti lirici del contadinato russo, questi canti di marcia conservano ancora le peculiarità intonative più specifiche dello stile nazionale russo.

Qui vale la pena di richiamare un altro tipo di canto, non meno caratteristico, entrato anch'esso ampiamente nelle pratiche delle masse. Si tratta sempre di una marcia, ma più leggera, luminosa, vivace, trasparente, legata agli esempi più amati del primo folklore del Komsomol. Pensate a “My kuznecy” [Siamo fabbri], “Po morjam, po volnam” [Attraverso i mari, attraverso le onde], “Komsoflotnyj marš” [Marcia della flotta], poi “Pesnja o vstrečnom” [Canto del sabotatore] di Šostakovič⁴⁵, alcune canzoni di Dunaevskij. Troviamo un riflesso di questo tipo di canto in una delle migliori pagine dell'oratorio di Šostakovič *Il canto delle foreste* – nei temi della quinta parte “Stalingradcy vychodjat vperèd” [Gli abitanti di Stalingrado avanzano].

Infine, nuove peculiarità dell'intonazione, che emergono nelle pratiche vocali contemporanee dei villaggi delle fattorie collettive russe, sono catturate in una serie di canzoni esemplari di Zacharov, in parte di Solovëv-Sedoj, di Novikov. Anche qui nuovi elementi di lirismo, umorismo, così come nuove figurazioni armoniche e ritmiche nate dall'arte degli autori di stornelli all'organetto⁴⁶, si combinano con elementi della vocalità tradizionale. Se oggi il compositore è orientato a riprodurre musicalmente

immagini dei villaggi delle fattorie collettive russe, egli non può ignorare queste forme di canto moderne e profondamente nazionali, riprodotte per la prima volta in modo fedele, e sviluppate con talento da Zacharov e dal suo coro⁴⁷. Allo stesso modo, immagini del nostro Esercito Sovietico e del movimento partigiano, quadri della lotta rivoluzionaria, della difesa della Patria difficilmente possono trovare un riflesso veritiero in generi musicali al di fuori dell'uso artistico dell'insieme delle intonazioni legate a quella nuova vocalità marziale militare russa e oratoriale, di cui si è parlato sopra.

Le nuove caratteristiche che costituiscono la moderna sfera intonativa del canto sovietico russo non si limitano certo ai pochi elementi qui ricordati. Decisamente più complesso è definire le caratteristiche nuove, moderne, in esempi di canzoni liriche, dove i richiami alla lirica tradizionale russa – in particolare a quella della romanza urbana – sono molto più evidenti. Ciononostante, anche qui, nei casi più esemplari, si possono indubbiamente trovare elementi nuovi, di progresso.

Si possono citare numerose opere sovietiche di rilievo – sinfoniche, operistiche, oratoriali – in cui le immagini della modernità sovietica trovano una propria incarnazione nelle intonazioni evidenziate dalle moderne canzoni russe e ucraine. Una volta ho avuto l'opportunità di ascoltare per la prima volta alla radio il poema sinfonico *Ščors* di Svečnikov⁴⁸. Pur non avendo ascoltato questo brano dall'inizio, né conoscendone il titolo, sono riuscito senza difficoltà a capire che si trattava di moderna musica sovietica, in quanto se ne percepivano chiaramente i rimandi intonativi ai canti della guerra civile e alla più recente canzone popolare ucraina. Si può criticare quest'opera per singole carenze formali o di sviluppo sinfonico, ma non si può negarne la correttezza e cura nella scelta dei mezzi intonativi.

Quella stessa qualità costituisce il tratto più attraente nella poesia di Žukovskij “Slav'sja, Otčizna

⁴⁴ Si intendono i compositori Viktor Arkad'evič Belyj (1904-1983), che nel 1949 aveva composto il canto “V zaščitu mira!” [In difesa della pace] su testo di I. Frenkel', Serafim Sergeevič Tulikov (1914-2004), autore del canto “My za mir!” [Noi siamo per la pace, 1947, su parole di Aleksandr Žarov], e Vano Il'ič Muradeli (1908-1970), celebre per l'opera *Velikaja družba* [La grande amicizia, 1947] e a sua volta autore di numerosi canti [N.d.C.].

⁴⁵ Tra questi titoli, “Pesnja o vstrečnom” [Canto del sabotatore], il cui incipit legge “Nas utro vstrečaeť prochladoj” [Freddo ci troverà il mattino], è un canto composto da Šostakovič su parole di Boris Petrovič Kornilov (1907-1938) per il film *Vstrečnyj* [Il sabotatore] uscito nel 1932 per la regia di Ėrmler, Jutkevič e Arnštam. Nel film il canto è eseguito da coro e orchestra, e la sua melodia diventa una sorta di *leitmotiv* della vicenda, diventando così un successo anche al di fuori della cornice originaria [N.d.C.].

⁴⁶ “Častuščniki i garmonisty” nell'originale [N.d.T.].

⁴⁷ Cfr. n. 43 [N.d.C.].

⁴⁸ Anatolij Grigor'evič Svečnikov (1908-1962) era un compositore di origini ucraine e formatosi a Kyiv. Fu autore di balletti, suites sinfoniche su temi popolari, musica per film e di due poemi sinfonici, di cui *Ščors* (1949) è dedicato alle vicende del comandante dell'Armata Rossa Nikolaj Ščors negli anni della Guerra civile [N.d.C.].

moja” [Gloria a te, Patria mia], nelle scene corali di massa dell’opera di Dzeržinskij *Tichij Don* [Il placido Don]. Gli echi del canto “Per le valli e le alture”, a suo modo riflesso e trasformato, si odono in una delle parti della Seconda Sinfonia di Bunin, che fa riaffiorare alla nostra immaginazione i ricordi della lotta rivoluzionaria, della giusta guerra popolare⁴⁹. Elementi di un’ispirazione cantabile nuova, moderna, si ravvisano nell’oratorio di Šostakovič *Il canto delle foreste*, e nel Concerto per violino di Kabalevskij. Anche nelle opere su temi storici, che delineano il passato del popolo russo, i compositori sovietici, cercando di rendere l’atteggiamento degli artisti sovietici moderni verso questo passato, ricorrono in alcuni casi a procedimenti e intonazioni sviluppati dalle moderne pratiche vocali. Vale qui ricordare, ad esempio, nella cantata sinfonica di Šaporin⁵⁰ *Na pole Kulikovo* [Sul campo di Kulikovo], il tema di marcia in fa minore della seconda parte – un tema nato senza dubbio sotto la nota influenza della vocalità sovietica russa. Una melodia cosiffatta non avrebbe visto la luce cinquant’anni fa. Ricordo inoltre il coro della battaglia dei seguaci di Pugačëv “A nu, vstavajte, podnimajte parusa” [Su, su, alzatevi, issate le vele] alla fine della prima parte dell’oratorio di Koval’ *Emel’jan Pugačëv*⁵¹. Anche questo canto ha assorbito le caratteristiche chiaramente espresse dalla moderna canzone russa.

Un ruolo particolarmente importante è svolto dal

nuovo ritmo, molto impulsivo, fortemente accentuato, che si è affermato nella canzone russa negli ultimi Trenta, Quarant’anni.

Quando i compositori, rivolgendo la loro attenzione ai temi moderni, hanno ignorato questo nuovo elemento del canto, basandosi solo sugli esempi della vecchia musica classica o attingendo il materiale dall’ispirazione personale, sono inevitabilmente andati incontro al fallimento. Questo è stato, ad esempio, il caso di *Aleksandr Matrosov* di Nersesov⁵², poema sinfonico dedicato all’epopea della Grande guerra patriottica. La neutralità intonativa, la rinuncia dell’autore a utilizzare nuove e moderne caratteristiche del *melos* russo hanno privato quest’opera di verosimiglianza e di verosimiglianza sonora⁵³.

La questione di cosa sia moderno nel nostro linguaggio musicale è complessa anche perché non tutto ciò che esiste oggi nelle pratiche musicali delle masse merita di essere implementato e sviluppato nella pratica creativa professionale.

È tempo di prendere seriamente in considerazione un’educazione più efficace del gusto artistico delle masse, una selezione più rigorosa ed esigente, da parte dei compositori, delle opere migliori e più pregiate che circolano nelle pratiche musicali delle masse. L’educazione al buon gusto musicale richiede una lotta che non faccia sconti a qualsivoglia tendenza arretrata e opportunistica nell’arte di singoli compositori, soprattutto nell’ambito dei generi di massa.

Una volta, a proposito della vecchia canzone rivoluzionaria tedesca, Engels scrisse che “per influenzare le masse, esso deve anche riflettere i pregiudizi delle masse”. Ciò era naturale nei secoli XVI, XVII e XVIII, quando le classi operaie venivano escluse dall’arte grande, autentica, innovativa del loro tempo. Ricordiamo che anche da noi, nei primi anni della rivoluzione, erano diffuse melodie composte da autori sconosciuti, rifacimenti, trascrizioni ritmiche poetiche di vecchie romanze o canti lirici urbani. Ricordo, ad esempio, la canzone “Tam vdali za re-

⁴⁹ Si intende probabilmente Revol Samojlovič Bunin (1924-1976), allievo di Šebalin e poi di Šostakovič al Conservatorio di Mosca. La sua Seconda sinfonia fu inaugurata nel 1947 dopo il trasferimento del compositore a Leningrado. In qualità di assistente del maestro nella classe di composizione, Bunin sarebbe stato travolto dalla repressione di Šostakovič: alcune delle sue musiche vinsero il Premio Stalin senza che il nome dell’autore venisse menzionato [N.d.C.].

⁵⁰ Jurij Aleksandrovič Šaporin (1887-1966) aveva studiato composizione e direzione d’orchestra al Conservatorio di Pietroburgo; dopodiché fu direttore musicale del Teatro Tovstonogov fino al 1928, per poi passare al Teatro Aleksandrinskij, dove rimase fino al 1934. Durante questo periodo compose gran parte della propria produzione musicale per il teatro. Nel 1923 fu tra i fondatori della *Associacija sovremennoj muzyki* (Associazione per la musica contemporanea); compose musica per film e opere, tra le quali si ricorda in particolare *Dekabristy* (I decabristi), su libretto di Aleksej Tolstoj poi revisionato da Vsevolod Roždestvenskij. Negli anni Trenta insegnò al Conservatorio di Mosca, dove ebbe tra i propri allievi Ėduard Nikolaevič Artem’ev e Rodion Konstantinovič Ščedrin [N.d.C.].

⁵¹ Cfr. n. 19. L’oratorio qui menzionato data del 1949, ma fu rimaneggiato in una seconda redazione del 1959; nel 1942 Koval’ compose anche un’opera sullo stesso soggetto [N.d.C.].

⁵² Boris Petrovič Nersesov (1922-?), allievo del Conservatorio di Tbilisi, fu autore di opere (*Maskarad*, da Lermontov, 1948), musica sinfonica di vario genere. *Aleksandr Matrosov* è un poema sinfonico del 1949 [N.d.C.].

⁵³ ‘Realističnost’ zvučanja’ nell’originale [N.d.T.].

koj” (“Komsomol’skoe serdce razbito”) [Là, oltre il fiume (Il cuore del Komsomol è spezzato)], celebre in quegli anni. Una simile fascinazione per modelli di canzoni apparentemente obsoleti era naturale in quegli anni, poiché molti di coloro che intonavano queste canzoni erano cresciuti con modelli di romanze popolari urbane, e questo registro intonativo era a loro familiare. Ricordiamo che negli anni Trenta vedevano la luce, da noi, canzoni popolari sovietiche che rappresentavano varianti nuove, modernizzate e per molti aspetti nobilitate di vecchi canti lirici e romanze. Per citare alcuni esempi: “Kachovka” di Dunaevskij, “Partizan Železnjak” [Il partigiano Železnjak] di Blanter o alcune canzoni dei fratelli Pokrass⁵⁴. E ciò era per molti versi giustificato dal punto di vista artistico, in quanto quelle melodie suonavano come una sorta di ricordo dei passati giorni di lotta al tempo della guerra civile.

Ma la vita va avanti. La cultura del nostro popolo, compresa la cultura musicale, sta facendo passi da gigante. Milioni di cittadini sovietici stanno familiarizzando con i tesori dei classici operistici e sinfonici, stanno acquisendo un gusto artistico più raffinato, superando ogni sorta di ‘pregiudizio’ dovuto a lacune nell’educazione musicale. Anche ora, alle soglie del comunismo, non possiamo vivere secondo i modelli e le intonazioni del passato, accontentandoci di rimaneggiamenti di vecchi valzer sentimentali e di canzoni piccolo-borghesi di periferia. Forse che malinconici valzer nello spirito dei vecchi tempi, come “Proščajte, skalistye gory” [Addio, scoscese montagne] di Žarkovskij, oppure “Grustnye ivy” [Salici solitari] di Blanter, composto nei giorni della Grande guerra patriottica, non suonano al giorno d’oggi come un anacronismo musicale? Eppure, la fascinazione per questi valzerini sentimentali non cessa nemmeno oggi, come dimostra almeno un motivo che ha ampia diffusione a livello popolare — la “Sormovskaja-liričeskaja” di Mokrousov

— stilizzazione di un vecchio valzer di fabbrica. Noi, naturalmente, non vogliamo assolutamente indurre al rifiuto della canzone in forma di valzer: questa forma di musica da ballo, apprezzata nella quotidianità russa, probabilmente attirerà ancora l’attenzione di compositori e ascoltatori, e non in casi eccezionali. Ma lo farà attraverso modelli nuovi, nobili e luminosi, non antiquati e strappalacrime.

Ritengo che il continuo riproporre — da parte di alcuni dei nostri autori — medesime melodie obsolete, sentimentali e sdolcinate, possa rappresentare un pericolo per la nostra musica, soprattutto quella lirica, che rischia così di rimanere stilisticamente statica. Non si può coltivare all’infinito quella sfera intonativa che riflette il passato del nostro popolo, nella sua percezione musicale.

Se parliamo del carattere nazionale nella musica sovietica, allora mi sembra che una melodia come, ad esempio, “Sportivnyj marš (Nu-ka, solnce, ja-rče bryzni)” [Marcia dello sport (Oh, sole, splendi più luminoso)] di Dunaevskij, incarni meglio questo aspetto, riflettendo più fedelmente l’immagine baldanzosa e solare della nostra gioventù sovietica di quanto non faccia una “Kakim ty byl” [Com’eri], con la sua gamma di emozioni liriche alquanto limitata. E ciò è indipendente dal fatto che “Com’eri” sia basata su elementi mutuati dai canti lirici russi urbani, mentre nella “Marcia dello sport” questi elementi mancano del tutto. Ciò significa che l’aspetto esteriore di una canzone — il mutuare taluni o talaltri giri di frase che rimandino nell’uso all’identità nazionale — è ben lungi dal garantirne un genuino e profondo senso di appartenenza nazionale.

Nel romanzo di Mal’cev *Ot vsego serdca* [Dal profondo del cuore]⁵⁵, nel capitolo che racconta un matrimonio in una fattoria collettiva si mostra una competizione tra due gruppi canori. Gli anziani intonano un’antica, triste canzone lirica:

Stava alla finestra —
filando il lino bianco,

⁵⁴ Su Dunaevskij cfr. n. 6; “Kachovka” è un canto tratto dalla colonna sonora del film *Tri tovarišča* [Tre compagni, 1935] di Semën Timošenko. Matvej Isaakovič Blanter (1903-1990) si esprime, come compositore, soprattutto nell’ambito dello spettacolo, producendo un ampissimo numero di canzoni, operette, musica incidentale; la canzone “Partizan Železnjak” risale al 1935. Sui fratelli Pokrass cfr. n. 38 [N.d.C.].

⁵⁵ Il romanzo di Elizar Jur’evič Mal’cev (1916-2006), pubblicato nel 1948 e destinatario di un Premio Stalin per la letteratura nello stesso anno, è dedicato alla vita in una fattoria collettiva della regione dell’Altaj, in estremo Oriente, ai tempi della collettivizzazione [N.d.C.].

mentre i giovani membri della fattoria collettiva rispondono con un proprio canto giovanile, squillante e allegro:

Vieni, sole, splendi più luminoso,
brucia con i tuoi raggi dorati.

Lo scrittore ha riprodotto alla perfezione la competizione tra il nuovo e il vecchio nelle pratiche vocali moderne, e la vittoria del nuovo. La vittoria del battagliero canto giovanile sportivo sul triste canto del passato contadino schiavizzato non significa affatto che tutti i canti popolari antichi abbiano fatto il loro tempo. La scena dipinta da Mal'cev dimostra solo che il successo di una canzone dipende dalla sua consonanza ideologico-emozionale con la realtà sovietica contemporanea, dal grado in cui riflette i nuovi elementi di progresso della vita del popolo. È evidente che la "Marcia dello sport" in questo caso rispondeva più precisamente alle esigenze ideologiche ed emotive della gioventù delle fattorie collettive, rispetto all'antico canto "Stava alla finestra". Il carattere nazionale della nuova canzone giovanile sovietica, il suo suono autenticamente moderno, erano perciò determinati dal fatto che la nuova canzone corrispondeva pienamente agli ideali della nostra gente, al suo spirito militante e ottimista.

Andando alla ricerca di sincerità e di attrattiva lirica, alcuni compositori spesso ricorrono a motivi tristi, in modo minore, che contrastano con il testo contemporaneo e vivace, impoverendone o distorcendone il significato. Prendiamo, a titolo esemplificativo, per lo meno questo canto di Miljutin, "Provožajut garmonista" [Accompagnano il suonatore di organetto], assai popolare per melodiosità e calore. La sua fisionomia melodica centrale, dalla sonorità romantica e morbida, a tratti sentimentale, poco si confà al significato del testo (cfr. battute 7 – 12 della melodia). Nella seconda strofa della canzone, questo profilo melodico coincide con le seguenti espressioni: "Prinjat ja na inženernyj fakul'tet" [Sono stato accettato alla facoltà di ingegneria], e, nella quarta strofa: "Inženeru mnogo dela est' i tut" [Anche qui un ingegnere ha molto da fare]. Ne consegue un'evidente discrepanza tra melodia e testo: è chiaro che nella vita di tutti i giorni non si usano toni così me-

lanconici in riferimento a eventi tanto gioiosi come l'ammissione all'università.

Se pensiamo agli eroi della nostra letteratura moderna, ai — per così dire — rappresentanti del villaggio agricolo collettivo del dopoguerra, gli eroi di *Žatva* [Il raccolto] di Nikolaeva, *Dal profondo del cuore* di Mal'cev, del *Kavaler zolotoj zvezdy* [Il cavaliere della stella d'oro] di Babaevskij, ci convinciamo che sono intellettualmente e spiritualmente più ricchi, più sfaccettati, più allegri degli eroi della maggior parte dei nostri canti lirici.

Può darsi che sia proprio questa la ragione per cui i nostri compositori d'opera non riescono a scrivere arie liriche sugli eroi sovietici contemporanei: la nostra lirica è spesso troppo impoverita e inadatta ad alimentare la sfera intonativo-lirica dell'opera sovietica. E in effetti, potremmo mai immaginare che Grunja Vasil'cova nell'opera *Dal profondo del cuore* si metta a cantare un'aria nello spirito di "Com'eri"? Sarebbe del tutto inconcepibile, poiché la Grunja di Mal'cev è un personaggio di gran lunga più profondo e complesso rispetto alla figura centrale di quel canto.

Abbiamo anche esempi di canti sovietici in cui gli autori scendono a compromessi ancora più evidenti con il cattivo gusto. Ci sono, ad esempio, canti che riprendono generi di danza occidentale, in particolare il tango. Esempi di questo tipo sono già stati citati più volte, a partire dal recente canto di Mokrousov "La Russia è la nostra Patria". Vi sono poi canti composti nello stile della mala, della strada, come "Počta polevaja" [La posta da campo] di Levitin o "V žizni oč'en' často tak slučaeťsja" [Nella vita molto spesso accade così] di Solov'ëv-Sedoj. Queste canzonette, incise su dischi e interpretate da Mark Bernes, circolano ancora oggi nel nostro quotidiano: si sentono sui treni, nei parchi e nelle case per ferie, corrompendo il gusto dei giovani.

E così, molte delle nostre canzoni più diffuse, siano esse di stampo lirico-sentimentale, modellate sul tango o di semplice intrattenimento, costituiscono anch'essi, nel loro genere, un sostrato di 'intonazioni contemporanee'. Ma sono, queste, intonazioni che non riescono ad arricchire la nostra cultura musicale nel suo complesso, né ad ampliare il vocabolario into-

nativo delle masse con elementi nuovi e di progresso. Di questo tipo di arte Belinskij diceva: “Non controlla la folla, ma la lusinga, non istituisce nemmeno una nuova moda, ma la segue”.

Nel suo libro *Intonacija* [Intonazione], Asaf'ev⁵⁶ si scagliava con forza contro “l'elemento intonativo divertente, sensuale, a basso costo”: “È una forza tremenda. — affermava — Sfregia la ‘memoria uditiva’ della percezione collettiva e il gusto artistico, impoverendo il valore del repertorio di intonazioni quotidiane, da sempre ‘in voga’, condiviso dalla maggior parte della gente”. Sembra che il successo di tutta la nostra musica sovietica nel prossimo futuro dipenderà molto da quanto riusciremo ad accrescere le qualità estetiche nell'ambito dei generi popolari, a elevare e arricchire artisticamente la nostra cultura musicale, e a contribuire, così facendo, a un maggiore rafforzamento degli interessi e dei gusti musicali del grande pubblico⁵⁷.

Il principio della nazionalità nella musica sovietica non sempre viene approcciato in modo corretto. A volte si pensa che il ‘monopolio della nazionalità’ appartenga solo a un gruppo di compositori che sviluppino alcuni tratti dello stile corale di Zacharov. In realtà, quest'ambito della canzone sovietica rappresenta soltanto una parte, un aspetto della nostra arte musicale, così ricca e variegata. I compositori che scrivono nello stile dei canti corali delle fattorie collettive non sfruttano certo tutte le possibilità offerte dal canto popolare russo contemporaneo.

Recentemente, presso l'Unione dei compositori si è esibito il coro di canti popolari russi del Comitato radiofonico dell'URSS, diretto da Rudneva⁵⁸. Molti sono rimasti colpiti dall'uniformità melodica e ritmica della maggior parte dei canti dei compositori sovietici interpretati dal coro. I canti corali di autori dilettanti, eseguiti quella stessa sera, sono risultati invece più freschi, variegati e interessanti.

Zacharov, fondatore del grande filone popolare-corale nella nostra arte musicale, purtroppo negli

ultimi tempi non si dedica con sufficiente impegno all'arricchimento e all'evoluzione di questo stile. Personalmente, sono rimasto deluso dalla sua ultima opera: il canto di pace “Naša sila v dele pravom” [La nostra forza è nella causa giusta], su testo di Michalkov⁵⁹. La rinuncia alla cantilena, al principio melodico, l'utilizzo di tecniche di emissione estranee alla cultura corale del popolo russo, la declamazione corale peculiare, un accompagnamento alquanto artificioso con abbondante ricorso alle percussioni: tutto ciò mi è sembrato poco caratteristico dello stile vocale di Zacharov. È un peccato che questo canto non sia stato esaminato dall'Unione dei compositori nella sezione dedicata ai generi delle masse.

C'è da sperare che il canto russo sovietico continui a svilupparsi in modo diversificato e in generi diversificati. È indiscutibile che “Oh, mie nebbie, turbolente” di Zacharov, “Pesnja o Rodine” [Canto della Patria] di Dunaevskij, “Zavetnyj kamen” [La pietra preziosa] di Mokrousov, “Večer na rejde” [Sera sulla rada] di Solovëv-Sedoj, “Po voennoj doroge” [Lungo la strada della guerra] di Pokrass, “Canto del sabotatore” di Šostakovič, “Na prostorach Rodiny čudesnoj” [Sulle distese della meravigliosa Patria] di Blanter e “Noi siamo per la pace” di Tulikov siano tutti esempi di canti russi sovietici moderni, diversi per stile, ma inseriti nel filone principale di un unico, comune linguaggio musicale nazionale russo.

Il loro carattere nazionale è determinato non solo dalla presenza di intonazioni proprie dei canti nazionali, ma anche, soprattutto, dalla loro corrispondenza con i sentimenti e i pensieri del popolo sovietico moderno. E il fatto che essi differiscano per i mezzi espressivi impiegati è, a mio parere, un fatto molto positivo, in quanto testimonia la ricchezza e la poliedricità della nostra cultura musicale.

Non v'è dubbio che il “Gimn demokratičeskoj moloděži” [Inno della gioventù democratica] di Novikov sia un canto sovietico russo moderno, in cui l'artista russo-sovietico esprime il proprio atteggiamento nei confronti del tema del movimento democratico internazionale, del tema della lotta per la pace. In relazione alle polemiche che questo canto ha provo-

⁵⁶ Cfr. n. 24 [N.d.C.].

⁵⁷ “Širokij slušatel” nell'originale [N.d.T.].

⁵⁸ Si intende il Coro della canzone russa della Radio panrusa diretto (tra il 1949 e il 1954) da Anna Vasil'evna (1903-1983), folklorista e docente di direzione di coro presso l'Istituto Gnesin di Mosca [N.d.C.].

⁵⁹ Altro canto di Zacharov concepito per il Coro Pjatnickij (cfr. n. 43) su testo di Sergej Michalkov nel 1951 [N.d.C.].

cato, è opportuno ricordare le parole di Gogol', citate in uno degli articoli di Belinskij:

La vera nazionalità, — dice Gogol' — non consiste nella descrizione di un sarafan, ma nello spirito stesso del popolo; un poeta può essere nazionale anche quando descrive... un mondo straniero, ma lo guarda con gli occhi dello spirito nazionale proprio, gli occhi dell'intero popolo, quando sente e parla in modo tale che ai suoi compatrioti sembri che siano essi stessi a sentire e parlare⁶⁰.

Partendo da questo pensiero molto profondo di Gogol', bisogna ammettere che il dibattito su cosa sia più importante — il canto contadino o urbano, moderno o antico, ecc. — è decisamente pedante. L'aspetto fondamentale, nel canto, è la capacità di trasmettere il senso della vita del popolo, le sue aspirazioni ideologiche progressiste, attraverso un linguaggio comprensibile e vicino al popolo.

Il nostro canto deve svilupparsi a partire da un'ampia sintesi artistica, da un'ampia tipizzazione degli elementi intonativi migliori, più progressisti e artisticamente completi, che si celano nel meraviglioso patrimonio dell'arte vocale popolare. Qui trovano spazio, in primo luogo, il folklore vocale contadino russo nelle sue forme più moderne, che si sviluppa insieme a tutta la nostra vita socialista, e il cosiddetto folklore urbano nelle sue migliori manifestazioni, e alcuni degli elementi intonativi dei canti democratici stranieri a noi più vicini, organicamente assimilati e assorbiti dalla nostra cultura vocale, così come quelle ricchezze melodiche che il nostro popolo ha ereditato dalla musica classica russa. Basta con la lirica triste e lacrimevole, con le imitazioni servili della musica cosmopolita e da *boulevard* dell'Occidente! Il compito dei nostri compositori è abbandonare tutto ciò che è obsoleto ed estraneo alla pratica vocale, valorizzare con talento e audacia il patrimonio dell'arte vocale popolare al fine di incarnare in modo vivido e veritiero gli aspetti belli, volitivi e coraggiosi dell'uomo sovietico moderno, costruttore del comunismo.

www.esamizdat.it ◇ N. Brjusova, L. Mazel', L. Knipper, I. Nest'ev, *Discussione sull'appartenenza nazionale (narodnost') nella musica sovietica*. Traduzione dal russo di Anna Giust (contributo di L. Mazel', *Ob obščënarodnom russkom muzykal'nom jazyke*) e Tania Triberio (introduzione e contributi di N. Brjusova, *Put' k narodnosti muzykal'nogo jazyka*, L. Knipper, *Protiv kosmopolitizma, za russkij nacional'nyj stil'* e I. Nest'ev, *Narodnost' i sovremennost'*) (ed. or.: *Diskussija o narodnosti v sovetskoj muzyke*, "Sovetskaja muzyka", 1951, 2/147, pp. 34-45) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 293-315.

⁶⁰ N. Gogol', *Qualche parola su Puškin*, trad. it. di Igor Sibaldi, in N. Gogol', *Opere*, a cura di S. Prina, I, Milano 1994, pp. 942-943 [N.d.T.].

◇ N. Briusova, L. Mazel', L. Knipper, I. Nest'ev, *Discussion on the National Character in Soviet Music* ◇

Translated by Anna Giust and Tania Triberio

Abstract

Italian translation of *Diskussiiia o narodnosti v sovetskoï muzyke*, with contributions by Nadezhda Briusova, Lev Mazel', Lev Knipper, Izrail Nest'ev.

Keywords

National Music, Russian Opera, Ethnic Instruments, Transcription in European Notation, Soviet Opera.

Authors

A musicologist and teacher by vocation, *Nadezhda Briusova* (1881-1951), worked at the Moscow Conservatoire. Together with her mentor Boleslav Iavorskii (1877-1942), she joined the group of professors who embraced the Revolution in 1924, participating in the work of the All-Russian Association of Proletarian Musicians, and carrying out a series of tasks in the administration of musical life.

Lev Mazel' (1907-2000) was a musicologist and professor at the Moscow Conservatoire. In 1930, he graduated from the Moscow University's Faculty of Mathematics and, at the same time, from the research program at the city Conservatoire. In 1932, he received a doctorate under the guidance of Ivanov-Boretskii. From 1931 to 1967, he taught at the Conservatoire, holding the chair of Music theory at the University in the years 1936-41. He wrote on such subjects as stylistics, form analysis, syntax, and aesthetics.

Lev Knipper (1898-1974) was the grandson of Olga Knipper-Chekhova, wife of the famous writer. He studied with Glière at Moscow Conservatoire, and in the 1920s was a member of the Association for Contemporary Music. In 1930, he composed the opera *Severnyi veter* (*The Wind from the North*), which was considered the first successful opera on a Soviet subject. His fame, however, is linked to the mass-song "Poliushko pole" ("Field, Little Field").

Izrail Nest'ev (1911-1993) studied at the Tbilisi Conservatoire from 1928 to 1932. In 1937, he completed his historical-theoretical studies at Moscow Conservatoire, where he earned a doctorate, too. From 1937 to 1938, he edited the newspaper "Muzyka," and between 1939 and 1941, he was secretary of the journal "Sovetskaia muzyka". During World War II, he lost a large part of his family and joined the Bolshevik Party. This did not protect him from the accusation of cosmopolitanism that led to his dismissal from a post at the State Radio. From 1954 to 1957 he returned to "Soviet Music", and in 1960 he started collaborating with the Art History Institute in Leningrad, where he directed the department of USSR folk music. He wrote on Bartók, Prokof'ev, Chaikovskii, and Puccini, and authored, among numerous other studies, a *History of Music of the Peoples of the USSR*.

Translators

Anna Giust is Associate Professor of Russian studies at the University of Verona. She has taught Music Theory, History of Musical Instruments, and Russian Language at University Ca' Foscari of Venice, and Music History at Conservatoire San Pietro a Majella (Naples). Her educational history includes a PhD in Visual and Performing arts, a diploma in classical guitar, and two master's degrees – in Musicology and in Russian Studies. Her research fields are Russian opera, inter-semiotic translation, music mobility and cultural transfer. She has authored three monographs (*“Ivan Susanin” di Catterino Cavos: Un’opera russa prima dell’Opera russa*, 2011, *Cercando l’opera russa*, *La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*, 2014; *La forza dell’amore, dell’odio e del destino, Verdi e l’opera italiana in Russia*, 2024), the critical edition of the opera *Ivan Susanin* by Cavos-Shakhovskoi (2024), and articles on Russian opera from the 18th to the 21st centuries.

Tania Triberio earned a PhD in Modern Foreign Languages, Literatures and Cultures at the University of Verona (2018). Her doctoral dissertation, entitled “The Grammatical Category of “Predicatives” in the Russian National Corpus (RNC): Analyses and Proposals”, focuses on corpus-based investigation of Russian grammar. She is a language instructor and teacher of Russian in high schools, and an adjunct professor at the Universities of Verona and Trento. At Verona she has also been a Research Fellow at Dep, of Foreign Languages and Literatures (2024-2025). Her research interests include comparative linguistics, syntax, morphology, semantics, translation, lexicography, corpus linguistics, and language pedagogy (also from an inclusive and acquisitional perspective, with particular reference to Russian as a heritage language).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Anna Giust, Tania Triberio

TESTIMONIANZE

Nella speranza di essere gocce d'acqua.

Intervista ad Alexander Etkind

Barbara Ronchetti

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 319-329 ◇

Si presenta qui, in forma scritta, il risultato di un 'dialogo a distanza' con Alexander Etkind (che ringrazio di cuore per la sua generosa disponibilità), avviato in occasione della pubblicazione in Italia del suo libro, *La Russia contro la modernità*, trad. it. di Paola Giuliano, Gianna Cernuschi, Torino, Bollati Boringhieri, 2025. Le conversazioni sono frutto di un confronto di idee, di domande e risposte, di messaggi di posta elettronica e di WhatsApp scambiati nel corso dell'ultimo anno, e arricchiti da una chiacchierata al Caffè delle Arti di Roma, al caldo di un bel sole invernale, che ha avuto luogo il 17 dicembre 2024. Abbiamo usato principalmente l'inglese, con un po' di russo e di italiano, tuttavia, per sottolineare la rilevanza di questa nuova traduzione, si è scelto di pubblicare il testo in italiano, approvato da entrambi gli interlocutori nella sua versione finale. Le voci dell'incontro sono indicate con le iniziali dei rispettivi partecipanti: B.R. (Barbara Ronchetti) e A.E. (Alexander Etkind). Tutte le citazioni dal libro di Etkind sono riportate fra virgolette, seguite dal numero di pagina, e sono tratte dall'edizione Bollati Boringhieri. *La Russia contro la modernità* è un libro necessario, che offre l'occasione di riflettere sul nostro presente condiviso; la narrazione rigorosa e il ritmo veloce rendono la lettura coinvolgente oltre che interessante. Il libro si fonda su "osservazioni e dibattiti" svoltisi nel corso di alcuni decenni (141), tuttavia, nel leggere, "il lettore avvertirà il senso di urgenza che lo percorre", poiché "è un libro scritto in tempi di guerra" (15). Un'urgenza condivisa da quanti studiano (e amano) lo spazio russo, ne insegnano la cultura, ne investigano arte e poesia, osservando e analizzando durezze, iniquità e violenza dei poteri (dell'oggi e del passato). La guerra in Ucraina ci obbliga, ora più che mai, a osservare la

complessità dei problemi, e a far sentire la nostra voce, soprattutto di fronte agli studenti, contro la brutalità, in difesa dei più deboli e del rispetto degli esseri umani e del loro spazio (pubblico e privato). Poiché il punto di osservazione attraverso il quale guardo all'Est d'Europa è dentro la parola poetica, cercherò di dialogare con l'autore di questo importante saggio spostando la riflessione oltre le preziose e precisissime considerazioni legate all'antropocene, agli interessi che muovono i governi, all'economia estrattiva o produttiva. Di questi aspetti il lettore troverà, con sua grande soddisfazione, informazioni, ricostruzioni accurate e suggestioni stimolanti lungo le pagine appena tradotte. Vorrei cogliere, invece, questa occasione per parlare con Alexander Etkind di quello che c'è dietro e attorno al libro. Del mondo e delle idee che hanno generato le sue riflessioni. Ho scelto come titolo per questa conversazione un'immagine straordinariamente evocativa che chiude la breve introduzione dell'autore: "In un deserto di menzogne sussistono sorgenti di verità che creano oasi di pace, a meno che la sabbia non le ricopra. Sta a noi scegliere se essere gocce d'acqua o granelli di sabbia. È questa la storia in cui ci troviamo a vivere" (16). Ed è con l'auspicio di moltiplicare le gocce d'acqua che avvio il dialogo.

* * *

B.R. Nel libro sono elaborati e definiti i due concetti (antitetici) di "paleomodernità" e "gaiamodernità", che "offrono visioni contrapposte del rapporto fra natura e progresso", e si ricorda anche che la "gaiamodernità è reale, ma non del tutto: è anche utopistica" (20). Queste parole mi fanno pensare all'insegnamento Ernst Bloch, filosofo tedesco di cultura ebraica, pacifista e socialista, fuggito dalla

Germania nazista nel 1933, rifugiandosi negli Stati Uniti e rientrato nella Germania dell'Est nel 1949, per poi fuggirne nel 1961, stabilendosi nella Germania Ovest. Nell'imponente lavoro dedicato al "principio speranza", concepito mentre attraversava diverse vite e diversi mondi, egli scrive che: «L'importante è *imparare* a sperare» tenendo a mente che «l'affetto dello sperare si espande, allarga gli uomini invece di restringerli, non si sazia mai di sapere che cosa internamente li fa tendere a uno scopo e che cosa all'esterno può essere loro alleato», perché «solo con la liquidazione del concetto di essere chiuso e statico si apre la dimensione effettiva della speranza». Questo è un sentimento che richiede una ricerca emotiva e intellettuale «e con ciò partecipa anche del dubbio dell'esito o dell'inizio», implicando «per essenza un futuro autentico; appunto quello del non-ancora, dunque di ciò che obiettivamente non c'è ancora stato»¹.

A.E. Indubbiamente. Ernst Bloch è una figura sottovalutata, ma oggi di grande importanza: abbiamo tutti bisogno di speranza, sia come principio etico (ed esistenziale) da lui elaborato, sia come compensazione per questi tempi cupi in cui viviamo, proprio come accadeva a lui. In realtà penso che i 'satelliti' della scuola di Francoforte — mi riferisco a Ernst Bloch e Karl Mannheim — potrebbero essere più rilevanti oggi degli influenti leader di questa scuola come Adorno, o dei suoi brillanti eredi come Marcuse e Habermas. Sia Bloch che Mannheim hanno preso sul serio l'utopia, come oggetto di analisi razionale che ha una rilevanza pratica.

B.R. Nello *spazio di attesa* di cui parla Bloch può essere collocata anche la "gaiamodernità"?

A.E. Sì, certo, lo dico chiaramente nel mio libro. Tuttavia, le nostre utopie attuali sono molto diverse da quelle dei nostri predecessori di cento anni fa. Per loro, l'utopia futura e la realtà contemporanea erano chiaramente separate da un evento enorme e inequi-

vocabile: una rivoluzione. Per noi è diverso: l'utopia dovrebbe esistere già e, crescendo, avrebbe dovuto sostituire la distopia che la circondava, ma non è stato così. E niente separa queste due dimensioni, sono un *continuum*, qualcosa di simile allo spazio metropolitano delle capitali rispetto alle sue colonie negli imperi terrestri: non c'è un oceano a porre una distanza fra loro, come negli imperi d'oltremare. L'utopia oggi è una colonia interna ribelle: non è come l'Ucraina, uno Stato straniero, ma piuttosto come la regione di San Pietroburgo che, in una visione utopica, desidera essere indipendente.

B.R. Credi che il pensiero utopistico di Bloch sia ancora capace di parlarci?

A.E. Sì, Bloch è particolarmente chiaro quando descrive il ruolo che il futuro ha nel guidare il nostro presente: senza speranza in un futuro migliore soffochiamo, una verità che è stata dimenticata in questa nostra epoca piena di struggimento per il passato, noto anche come nostalgia. Come sai, mi interessa la storia della psicoanalisi² e di altre arti sociali applicate, e apprezzo la critica di Bloch a Freud, penso che ciò che ha detto sia molto importante e originale; Freud si concentra sull'impatto del passato, mentre noi — i nostri sogni, la nostra arte, le nostre vite — dipendiamo in misura maggiore dal futuro. Per quanto mi riguarda, penso che l'umanità non abbia mai avuto così tanto bisogno di una visione utopica: chiara, lucida, convincente.

B.R. Se la "gaiamodernità è un'utopia in gestazione. Stiamo assistendo alle sue doglie, e la storia sta accelerando" (22), dove riconosci i 'segnali' della gestazione della gaiamodernità?

A.E. Beh, se cominciassi a parlare di energie rinnovabili e cose simili, sarebbe fuori luogo. L'umanità ha tutto ciò di cui ha bisogno per sopravvivere, e probabilmente anche per prosperare: tecnologie, esperti, materie prime. Tuttavia, in questo momento assistia-

¹ E. Bloch, *Il principio speranza. Scritto negli USA fra il 1938 e il 1947 riveduto nel 1953 e nel 1959* (1994), a cura di R. Bodei, Milano 2009, pp. 5, 23 (corsivi miei - B.R.).

² Cfr., in italiano, A. Etkind, *Eros dell'impossibile. Storia della psicoanalisi in Russia*, a cura di L. Mecacci, Pisa 2021 (1 ed. or. 1993).

mo alla vittoria delle forze distopiche. Trump, Putin e altri sono molto simili a ciò che Zamjatin, Orwell o Huxley hanno descritto nei loro testi ben congegnati. In realtà penso che siano più vicini a quelle figure distopiche che a Stalin o Hitler.

B.R. “Il gruppo dominante [russo] aveva delle preferenze che passo dopo passo determinavano le sue scelte: *un gusto anziché un progetto*” (23). Potresti approfondire questo concetto? Credi che l’orientamento verso un “gusto” anziché un “progetto” sia un atteggiamento, una condizione legata al vuoto di ideali, di idee, di pensieri compiuti?

A.E. Elaborando questa visione, cercavo di superare tutto ciò che assomiglia a una teoria cospirativa, verso la quale non nutro nessuna fiducia, o la convinzione che esista una pianificazione accurata e a lungo termine. Per quanto tempo Putin ha preparato la sua guerra: un anno? Dieci anni? Venti? La mia risposta è che questi grandi eventi si sviluppano attraverso una serie di decisioni che hanno una coerenza, anche se non sono state pianificate in anticipo. Come mai? Perché le persone prendono queste decisioni basandosi sulle proprie preferenze consolidate, per lo più intuitive: cosa è buono, cosa è bello, cosa è redditizio? Queste preferenze sono note come gusto. Attraverso il gusto, che si materializza in queste decisioni seriali, la cultura guida la politica e molto altro ancora: l’economia, le guerre e il clima.

B.R. Credi che, sia pure in forme molto diverse, lo spostamento dal progetto al gusto possa riconoscersi anche in altri paesi europei?

A.E. ... europei e non europei — guarda l’America. Fino a quando la politica degli Stati Uniti resta autoritaria, è una questione di gusto piuttosto che di programma. So bene che non esiste un confine netto tra liberale e illiberale, si tratta ugualmente di un *continuum*. Tuttavia, quando la politica è trasparente e accessibile, il gusto deve essere articolato, il che significa che è necessario tradurlo in piani e progetti. Solo allora potrà essere criticato, negoziato e modificato. La politica non democratica è una ma-

nifestazione diretta del gusto. Ecco perché di solito è sgradevole.

B.R. Quali sono, nella tua analisi, le preferenze estetiche e culturali di Putin (e dei suoi alleati)?

A.E. Oro, lusso sfrenato, spreco di energia, collezioni di giocattoli costosi e brutti (automobili, orologi, ecc.) e ancora oro. Sono stati scritti fiumi di inchiostro su questo argomento, ma è meglio guardare all’interno delle loro case. Ironia della sorte, nei loro paesi, è stato possibile farlo solo dopo una rivoluzione, come abbiamo potuto intravedere nella casa del dittatore in Ucraina dopo la sua fuga.

B.R. La perdita di autorevolezza da parte dei saperi e della conoscenza è una (drammatica) tendenza della contemporaneità. “La sfiducia frantuma la sfera pubblica, producendo frammenti che si rifiutano di comunicare fra loro”(25). Riconosci fenomeni inversi, in Russia o altrove, di ritorno della fiducia? Se sì, in quali ambiti, o legati a quali aspetti della vita pubblica o privata?

A.E. No, non mi sembra che ciò stia accadendo, almeno per ora, né in Russia né in Europa né nel mondo. Beh, se l’Ucraina vincesses la guerra qualcosa cambierebbe. Lentamente, gradualmente, con cautela, la speranza e la fiducia tornerebbero. Sono ancora ottimista sul fatto che l’umanità possa recuperare il senso di un destino comune, e penso che la catastrofe climatica, o meglio una serie di catastrofi multiple e sempre più rapide, porterà a questo risultato. Ci troviamo ancora di fronte alla domanda che Bloch aveva sollevato dopo la catastrofe della Seconda guerra mondiale, o meglio dopo l’esperienza di due guerre mondiali, chiedendosi come sia possibile perfezionare il mondo senza farlo esplodere. Una differenza, credo, è che entrambe le guerre erano in gran parte imprevedibili, mentre l’apocalisse climatica è calcolata con precisione. Tuttavia, non c’è una fiducia condivisa e diffusa in questi calcoli, o comunque non ce n’è abbastanza. Le cose stanno accadendo così come vengono: ondate di calore, inondazioni, ecc. Sto lavorando a un concetto o

metodo che chiamo “apprendimento catastrofico”³. Poiché l’umanità non è riuscita a prevenire le catastrofi climatiche, l’unica speranza è imparare a trarne insegnamento man mano che si verificano. Penso che Bloch sosterrebbe questo approccio.

B.R. Vorrei soffermarmi su un passaggio del tuo libro che trovo molto stimolante per i giovani studiosi della cultura russa: “Secondo l’economia politica classica, la fonte della ricchezza di una nazione è il lavoro dei suoi abitanti. Quest’idea stava a fondamento della teoria del valore-lavoro, sviluppata da Adam Smith e Karl Marx e tuttora presente nei manuali di economia. Non è vero, però, che il valore è prodotto solo dal lavoro. Stati imperialistici come la Gran Bretagna e il Belgio ottenevano un’enorme quantità di ricchezza e di potere dalle risorse naturali ricavate dalle proprie colonie, vicine e lontane” (36).

A.E. Sì, questa è una questione fondamentale della teoria economica, che gli economisti tendono a trascurare e che gli storici trattano solo come parte della storia del pensiero economico: il valore è creato dal lavoro o esistono altre fonti o elementi che contribuiscono a formare il valore e il capitale? Oggi che i settori più importanti dell’economia globale sono la finanza e il petrolio — molto più grandi delle Big Tech — e che i paesi più ricchi sono quelli petroliferi, sorgono molti nuovi dubbi. Riad, Mosca o Houston sono ricche non perché le persone che vi abitano lavorano di più o sono più produttive, ma perché è capitato che nelle terre di loro proprietà ci sia il petrolio. Nell’economia moderna, le risorse naturali e la fortuna di possederne alcune, o meglio ancora di monopolizzarle, sono ancora la principale fonte di ricchezza. Ho trattato tutti questi aspetti nel mio libro *Nature’s Evil*, che credo sarà tradotto anche in italiano⁴. Adam Smith detestava questa idea, riconoscendone le caratteristiche nel principale nemico

del suo paese, l’Impero spagnolo, con le sue miniere d’argento e di rame. Marx era in verità più vicino alla realtà, al riconoscimento del ruolo fondamentale delle ricchezze fornite dalla natura. Oggi che stiamo raggiungendo i limiti di sfruttamento di ogni risorsa, a partire dall’aria, comprendiamo tutto questo in modo più chiaro di quanto non accadesse in precedenza.

B.R. A conclusione del passo appena commentato, si legge che la Russia rappresenta una “anomalia” all’interno dell’imperialismo (36) e (aggiungo io) del capitalismo. “La combinazione di neomercantilismo, colonizzazione interna⁵, tassazione libertaria e corruzione sfrenata ha creato infatti una delle società più disuguali e sbilanciate della storia” (36). Credi che questo abbia a che fare con la scarsa tradizione di esperienze democratiche in Russia?

A.E. Sì, e per questo aspetto rimando al mio libro *Internal Colonization*. La Russia ha effettivamente una debole tradizione democratica, ma una ricchissima esperienza di rivoluzioni. Naturalmente le due cose sono correlate: l’idea stessa di democrazia è stata inventata, prima in Inghilterra e poi in Francia, proprio per sfuggire alle rivoluzioni. Ha funzionato, anche se temo che stiamo vedendo i limiti di questa politica preventiva. Il putinismo ha aggiunto alle secolari debolezze della storia russa un nuovo fattore soggettivo di proporzioni mostruose. Questo non doveva accadere, poteva essere evitato, e sappiamo tutti come: attraverso strumenti democratici. Ma una nuova autocrazia è stata costruita, con tutti i suoi tasselli: disuguaglianza, illegalità, stupidità, crudeltà e, infine, guerra e degenerazione. Non vedo come tutto questo possa finire se non con un collasso e una rivoluzione. Soprattutto in Russia, con la sua tradizione.

B.R. Credi che questo stesso insieme di circostanze e la conseguente formazione di una società iniqua possa avere a che fare anche con lo scarso sviluppo

³ Cfr. A. Etkind, J. Gautier-Morin, *After Midnight. On Catastrophic Learning*, “European Review of Books”, 2025, 9, <<https://europeanreviewofbooks.com/after-midnight/>> (ultimo accesso: 06.12.2025) (Nota di A.E.).

⁴ A. Etkind, *Nature’s Evil. A Cultural History of Natural Resources*, a cura di S. Jolly, Cambridge 2021. Il libro sarà pubblicato in traduzione italiana per i tipi della Bollati Boringhieri nel 2026.

⁵ Per un’ampia e stimolante trattazione di questo aspetto cfr. A. Etkind, *Internal Colonization: Russia’s Imperial Experience*, Cambridge 2011.

di una 'classe media' (67)?

A.E. La classe media in Russia si è sviluppata più volte: sotto Alessandro III, poi con Stolypin, poi ancora con la Nuova Politica Economica degli anni '20, poi con Brežnev e, infine, sotto El'cin. Ogni volta è scomparsa o, meglio, è stata espropriata. Da chi? Ovviamente dalle classi più elevate che hanno portato il Paese alla guerra e alla miseria, e l'unica fonte di sollievo era derubare la classe media. La storia russa, se studiata onestamente, è una grande lezione su come non incolpare le vittime e i disgraziati, ma piuttosto chi violenta ed espropria.

B.R. Credi che l'anomalia russa sia riconoscibile anche nella sfera della cultura? In caso positivo, in quali tratti? E, in caso negativo, come spieghi questa differenza fra campo sociale, politico e culturale?

A.E. Rimando ancora una volta al mio libro *Internal Colonization*, nel quale si possono trovare una miriade di esempi della cultura russa come spazio di pensiero critico, di sogni utopici, esperimenti sociali e moniti apocalittici. Queste caratteristiche hanno fatto sì che decine di autori russi — da Radiščev a Tolstoj, da Solženicyn a Sorokin — fossero amati dai loro lettori, soprattutto in Russia, ma anche nel resto del mondo, come è accaduto in molti casi, che conosco bene quanto me. Non sono sicuro che si tratti di un'anomalia, è più una sorta di iperattivismo. Naturalmente, sono esistiti e ci sono ancora anche autori con programmi imperialisti, repressivi e palesamente reazionari. Neanche loro sono un'anomalia russa: in questo momento vediamo come questo tipo di autori e politici ispirino e governino in altri paesi, con storie molto diverse da quella della Russia.

B.R. Come spieghi che gli economisti di Harvard e di Mosca abbiano sbagliato completamente previsioni sulle conseguenze della crescita economica della Russia post-sovietica (56)?

A.E. Temo che il loro stesso paradigma relativo all'economia cosiddetta neoliberista fosse sbagliato e abbia inevitabilmente portato a questo errore di

calcolo. Ciò è accaduto molte volte, e ovviamente non solo in Russia, ma ancora una volta il fallimento russo è diventato famoso per la sua portata. Uno dei problemi è la confusione tra produzione ed estrazione, tra i prodotti del lavoro e quelli presi dalla natura, tra un capitale guadagnato con la creatività e la concorrenza e un capitale trovato ed estratto dalla terra. Alcuni economisti hanno fatto questa distinzione, ma non ad Harvard o a Mosca. Ho affrontato questo problema nel libro *Nature's Evil*, già indicato in precedenza.

B.R. Comportamenti apertamente aggressivi e complottismo (60) sono fenomeni diffusi anche in tutto il cosiddetto 'mondo occidentale'. Al di là delle specificità e delle condizioni dei diversi paesi, possono essere riconosciute come cause comuni di tali fenomeni l'assenza di futuro e la fragilità dei progetti di vita (pubblica e privata)?

A.E. Sì, certamente. La mancanza di futuro — in una dimensione esistenziale ma anche nel senso più banale e materiale — è la causa comune di tutti questi mali e di queste condizioni patologiche. Ma anche noi — intellettuali, professori, insegnanti e pensatori — dovremmo riconoscere le nostre responsabilità. Questo non è così chiaro in Russia, per la sua tradizione storica, come lo è invece negli Stati Uniti in questo momento. I fallimenti, le carenze e l'ipocrisia delle scuole superiori americane sempre più impoverite, ma anche delle sue favolose università, hanno portato alla crisi attuale. Lo snobismo, le guerre culturali, l'iperspecializzazione, il pensiero unidirezionale e le trappole identitarie, progressivamente dominanti nelle migliori università americane, hanno contribuito alla vittoria del trumpismo insieme a cause ben più note come la galoppante disuguaglianza e la polarizzazione della politica dei partiti. Con questo non voglio certo dire che questi peccati mortali siano sconosciuti nelle migliori università europee o britanniche!

B.R. Se “negli anni novanta la Russia era un paese povero ma democratico” (73), possiamo considerare la Russia di quel decennio un paese a democra-

zia piena? Se sì, quali sono le caratteristiche che lo mostrano? Se no, cosa mancava per poter parlare di democrazia piena?

A.E. Una democrazia completa non esiste. La Germania di Weimar aveva una democrazia fiorente, e sappiamo come è andata a finire. Anche l'Italia ne aveva una, e portò Mussolini al potere. Ugualmente gli Stati Uniti, molto di recente, erano ancora una democrazia sana. In tutti i casi, il sistema educativo è stato responsabile delle “interruzioni di civiltà” (così alcuni studiosi tedeschi spiegano l'Olocausto) tanto quanto il sistema politico. I politici sono sempre più visibili, fa parte della loro professione, specialmente quando sono protagonisti di una storia di successo. Per i fallimenti, tuttavia, insegnanti e pensatori non sono meno responsabili.

B.R. “Nel 2022, la Russia ha abbandonato il Processo di Bologna e nelle università russe è iniziata una nuova epoca di addestramento militare, devozione religiosa e libertà di plagio” (81). Potresti fornire qualche dettaglio in più su questi aspetti, che riguardano molto da vicino alcuni dei principali interlocutori del nostro dialogo: studenti, ricercatori, docenti?

A.E. Nel 2003 la Russia ha aderito al Processo di Bologna, che prevedeva la ristrutturazione dei programmi di istruzione superiore secondo gli standard europei. Tuttavia, le classifiche internazionali delle università russe non sono migliorate. Nel 2010 nessuna università russa è riuscita a entrare nella top 200 della classifica del Times Higher Education. Nel 2012 il governo ha lanciato il “Progetto 5:100”. L'idea era quella di aumentare la posizione nelle classifiche mondiali delle principali università russe rendendo gli stipendi dei professori dipendenti dal loro indice di citazioni. Nonostante i notevoli investimenti, anche questo programma pluriennale si è rivelato un fallimento. Nel 2021, la Corte dei conti, il principale organo di controllo, ha concluso che nessuna università russa era riuscita a entrare nella top 100. Nel frattempo, i revisori e i giornali rendevano pubblici gli stipendi dei rettori, che erano decine,

e in alcuni casi centinaia di volte superiori rispetto a quelli dei professori. Il plagio, inoltre, era un problema particolarmente rilevante nella vita accademica russa. Presente in numerosi paesi, era molto diffuso in Russia per ragioni culturali. Proveniente da famiglie di formazione sovietica che avevano grande rispetto per la cultura elevata, la nuova *élite* russa considerava un titolo accademico un prezioso elemento, capace di migliorare il proprio *status*. Una tesi di dottorato, scritta da un *ghostwriter*, poteva essere acquistata a basso costo. Nel 2016, Dissernet, un'organizzazione informale di scienziati che cercava casi di plagio, ha scoperto che un membro su nove del Parlamento russo (Duma) aveva ottenuto titoli accademici con tesi plagiate o scritte da *ghostwriter*. “Un Donald Trump russo avrebbe sicuramente un dottorato di ricerca, forse anche due o tre”, ha scritto uno dei leader di Dissernet. Il plagio è stato individuato nella tesi di dottorato in economia di Vladimir Putin, nella tesi di Sergej Naryškin, presidente della Duma, e in migliaia di altre. Nessuno dei facoltosi funzionari pubblici coinvolti nello scandalo si è dimesso. Il plagio accademico era una forma di corruzione, più sofisticata ma meno convertibile rispetto all'appropriazione di rubli o barili di petrolio.

B.R. Nello stesso anno, il 2022, “la Russia si è classificata al settantacinquesimo posto – insieme al Tagikistan – nella classifica mondiale della felicità percepita” (101). Senza analizzare nel dettaglio i complessi meccanismi di raccolta dei dati che sono alla base di queste valutazioni⁶, vorrei chiederti se, secondo te, esiste consapevolezza, in Russia, dell'elevato indice di ‘infelicità’ che caratterizza il paese.

A.E. Sì, assolutamente. Questo era vero anche durante i cosiddetti “anni grassi” del successo economico di Putin, terminati nel 2014. Lo si notava immediatamente arrivando in Russia da uno dei paesi confinanti: dalla Finlandia, con il suo eccellente sistema educativo e i suoi servizi sociali; o dalla Po-

⁶ Per una descrizione del progetto e una presentazione dei sondaggi cfr. <https://worldpopulationreview.com/country-rankings/happiest-countries-in-the-world> (ultimo accesso: 06.12.2025).

lonia, con la sua economia in forte espansione e la sua vita pubblica effervescente; dalla Cina, con la sua aria pulita e la sua creatività tecnica di recente acquisizione; o anche dall'Ucraina, con il suo orgoglio e le sue inquietudini per il futuro del paese. Sto ancora parlando del periodo prebellico: ora il trauma, l'insicurezza e la disperazione per la guerra fallita sono dominanti in tutta la Russia. Non fatevi illusioni al riguardo.

B.R. Per determinare la classifica mondiale della felicità percepita a cui si faceva riferimento, i ricercatori hanno analizzato i dati completi dei sondaggi Gallup⁷ di quasi centocinquanta Paesi, relativi ai tre anni precedenti, raccogliendo, in particolare, risposte rispetto a sei categorie specifiche: (1) prodotto interno lordo pro capite, (2) sostegno sociale, (3) aspettativa di vita in buona salute, (4) libertà di fare le proprie scelte di vita, (5) generosità della popolazione in generale, (6) percezione dei livelli di corruzione interna ed esterna. Credi che queste categorie possano disegnare in modo soddisfacente i 'contorni' della felicità di un paese? Pensando alla Russia, cosa aggiungereesti? Cosa elimineresti?

A.E. Esiste un'ampia letteratura critica sui calcoli utilizzati per stabilire l'indice di felicità, ma non voglio addentrarmi in questo argomento ora. Per quanto riguarda la Russia e i paesi confinanti, trovo i risultati piuttosto credibili. Eliminerei il prodotto interno lordo pro capite: in un paese afflitto dalla maledizione delle risorse, esso non significa nulla o addirittura è contrario alla felicità. Alla luce della nostra recente esperienza, aggiungerei una misura della 'pacifità' del paese nelle sue relazioni estere. Quante volte un paese è stato in guerra negli ultimi cinquant'anni? Questo semplice numero sarebbe significativo. Non c'è felicità in guerra, e anche un

paese vittorioso è solitamente infelice.

B.R. I dati raccolti nel libro e le tue osservazioni sulle condizioni della società russa e dei suoi abitanti negli ultimi decenni, mi sembrano indicare che il posizionamento basso della Russia nella classifica mondiale della felicità percepita corrisponda in modo credibile alla realtà del paese. Cosa ne pensi? È interessante osservare che, nello stesso censimento sulla felicità percepita, vengono prese in considerazione anche le emozioni positive (risate, divertimento e apprendimento o attività interessanti) e negative (preoccupazione, tristezza e rabbia) provate dagli intervistati nel giorno precedente. Nei risultati dell'indagine, le risposte relative alla condizione personale mostrano differenze sensibilmente minori fra paese e paese, rispetto alle risposte sulle sei categorie legate alla qualità della vita in una prospettiva collettiva e sociale. Secondo te, quali riflessioni possiamo trarre osservando queste differenze fra sfera personale e pubblica nella valutazione del proprio benessere?

A.E. Le auto-valutazioni tendono a minimizzare i cambiamenti e le differenze perché, quando alle persone viene chiesto "Come stai?", tendono a rispondere in modo formale, o utilizzano il proprio standard soggettivo di benessere individuale, che ovviamente è molto diverso da qualsiasi realtà pubblica o materiale. Immaginate di chiedere "Come stai?" a diversi campioni, ad esempio in Svizzera, Italia e Bulgaria. I paesi sono molto diversi tra loro, ma le risposte convergerebbero verso medie simili. Penso che gran parte della nostra arte consista nel combinare i dati soggettivi e oggettivi in modo da vedere le loro connessioni e le loro interrelazioni causali.

B.R. Uno degli elementi di maggior pregio del libro mi sembra sia la tua capacità di presentare il quadro complesso e multiforme della Russia contemporanea, intrecciando questioni storiche, economiche, politiche e aspetti della vita quotidiana. Questa capacità rende la lettura del saggio al tempo stesso appassionante e desolante. In modo rigoroso e documentato, illustri tratti significativi di una vita familiare (e sociale) disfunzionale; violenza domesti-

⁷ "Istituto statunitense per le ricerche statistiche e l'analisi dell'opinione pubblica. Fondato da G.H. Gallup nel 1935, inizialmente con il nome The American Institute of Public Opinion, è uno dei più importanti centri al mondo di sondaggi e indagini statistiche. L'istituto, la cui sede principale è a Washington D.C., opera a livello internazionale mediante una rete di uffici diffusa su 30 Paesi" (https://www.treccani.it/enciclopedia/gallup_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29/ (ultimo accesso: 06.12.2025)).

ca, abuso di alcool, femminicidi, maschilismo, sono caratteristiche che rivelano una società patriarcale restia a vedere i cambiamenti. Questi drammatici resoconti e la descrizione della realtà familiare russa, mi inducono a riflettere su un aspetto che tu metti ben in risalto (102). “Il potere delle nonne” che analizzi osservando la disgregazione della famiglia e della figura maschile (91-106), non potrebbe contenere, anche, una necessità (forse non sempre consapevole) delle madri di ‘difendere’ le proprie figlie, di proteggerle in una società che non se ne preoccupa?

A.E. Sì, è vero, probabilmente c’è un pregiudizio di genere in questa iperprotezione da parte delle nonne, anche se non ho dati al riguardo. Paradossalmente, penso che la società russa e il suo Stato (quest’ultimo molto più importante in questo caso) forniscano sostegno sociale alle madri piuttosto che ai padri: tutto il denaro investito nel sostegno alla maternità, che costituisce una parte molto importante del sistema di assistenza sociale in Russia, va direttamente alle madri e, naturalmente, il reclutamento militare riguarda solo i maschi, così come lo sfruttamento del lavoro è sbilanciato a sfavore delle donne. L’enorme discrepanza tra i livelli di mortalità maschile e femminile, la più alta al mondo, riflette questo trattamento differenziale.

B.R. Accanto alle importanti considerazioni sulle conseguenze “anti-moderne” dell’educazione delle nonne, le *babuški* (102-104), non si potrebbe riconoscere in questo atteggiamento (anche) una manifestazione della dimensione di ‘cura’⁸?

A.E. Sì, certo, le nonne si prendono cura dei propri figli e nipoti, è quello che fanno e noi tutti gliene siamo grati. Si potrebbe dire che queste enormi differenze di genere nell’aspettativa di vita sono anche il risultato di differenze nella cura di sé: date le circostanze, le donne si prendono cura di sé stesse meglio degli uomini. Ad esempio, le donne bevono meno al-

colici, subiscono traumi meno frequentemente, ecc. Come in ogni fatto sociale, vediamo un’interazione tra l’impatto differenziale delle istituzioni e le risposte soggettive delle persone, questa volta classificate in base al genere.

B.R. Non potremmo valutare anche un altro punto di vista sul fenomeno della famiglia al femminile, considerandolo espressione (di certo non teorizzata, e probabilmente non cosciente) di vicinanza e solidarietà in un mondo che umilia le donne?

A.E. Questa sarebbe una rilettura femminista della mia tesi sulle *babuški*. Non sono sicuro che valga anche per le nonne, ma le madri russe sono davvero eroiche nell’affrontare la doppia sfida di prendersi cura dei figli e provvedere al sostentamento della famiglia. La solidarietà di genere fa parte di questo aspetto, anche se, poiché stiamo parlando di questioni familiari, non può essere un meccanismo dominante. Purtroppo, le famiglie dominate dalle donne non hanno fermato la guerra e non hanno limitato la repressione politica, che sono opera di altre istituzioni sociali dominate dagli uomini. Tuttavia, se si immagina il putinismo in una società composta esclusivamente da uomini, sarebbe stato ancora peggiore, ancora più radicale, ancora più crudele, ancora più regressivo.

B.R. Accanto all’imperialismo russo classico e a una forma di revanscismo di tipo sovietico, riconosci nella guerra contro l’Ucraina un “terzo elemento, il feticismo”, che dà valore al territorio ucraino in quanto: nel passato, è stato “nostro” e per questo deve essere “riconquistato” (118). Potresti approfondire questo concetto? Pensi che questo ‘feticismo’ possa avere a che fare anche con l’opposizione ‘svoj vs. čužoj’ (proprio vs. altrui), così spesso riconosciuta negli studi sulla Russia?

A.E. Nel corso della storia, in molti casi di genocidio, non c’era grande differenza tra le vittime e i carnefici (“svoj vs. čužoj”, come dici tu, ma nella situazione estrema di un omicidio di massa); quindi i carnefici hanno dovuto costruire artificialmente

⁸ Cfr. *La cura del vivere*, a cura del “gruppo del mercoledì” (Fulvia Bandoli, Maria Luisa Boccia, Elettra Deiana, Laura Gallucci, Letizia Paolozzi, Bianca Pomeranzi, Bia Sarasini, Rosetta Stella, Stefania Vulturini), supplemento speciale al numero 89 della rivista “Leggendaria”, 7 ottobre 2011.

questa differenza: se non le lingue, allora i dialetti e gli accenti; se non le diverse religioni, allora i diversi costumi o mode; se non il colore della pelle, allora i diversi modi di tagliare i capelli o radersi la barba. Queste piccole differenze sono poi diventate dei feticci: sono diventate più importanti delle somiglianze più grandi e profonde, e hanno finito per determinare la vita o la morte. Non esiste genocidio senza “modelli nazionali” distinti, come ha affermato Raphael Lemkin, che ha coniato il concetto di genocidio, ma le differenze feticizzate tra questi modelli sarebbero trascurabili per qualsiasi altro scopo che non sia il genocidio. C'è un feticcio alla base di ogni genocidio.

B.R. “Per tutto il XX secolo, i confini russi continuarono a spostarsi spesso quanto quelli delle parti più instabili del sud del mondo” (128). In una breve riflessione di qualche anno fa, sull'ipotesi di poter riconoscere l'esistenza di “diverse Russie”, riflettevo sulla possibilità di pensare che i tradizionali (ma mai interrotti) dibattiti sul rapporto Russia/Europa abbiano contribuito ad allontanare, nel paese, la coscienza del margine. La Russia, nelle sue diverse articolazioni, tende a non ‘riconoscere’ il margine. I margini sono ‘periferie dell'impero’ o territori sconfinati che si perdono all'orizzonte⁹. Cosa ne pensi dell'idea che la Russia sia un paese che non ha coscienza del margine?

A.E. Beh, ci sono stati molti periodi nella storia culturale russa in cui questo interesse per le province, la periferia, le profondità della Russia era molto forte: pensiamo ai populistici che “andavano al popolo” negli anni Settanta dell'Ottocento, o alla “prosa contadina” sovietica cento anni dopo. In altri periodi – quello attuale ne è l'esempio migliore – qualsiasi interesse politico per le questioni interne alla Russia viene attivamente represso. C'è sempre un'agenzia, un interesse politico e una forza specifica dietro tali

tendenze.

B.R. Nel processo di “defederazione russa” (124 e sgg.), pensi che la letteratura, le arti, il pensiero critico, possano avere ancora un ruolo? Se sì, quale? Se no, perché?

A.E. Sì, la cultura alta ha un ruolo importante e, ovviamente, è giusto che sia così. Sarebbe molto importante se gli esperti europei di questioni “russe” prestassero maggiore attenzione agli eventi culturali, alle tendenze e alle figure che caratterizzano la vita culturale delle province russe al di fuori di Mosca e dei popoli non russi della Russia.

B.R. Pensi che la letteratura, le arti, il pensiero critico riescano a parlare agli abitanti della Russia di oggi? A chi è restato e a chi è andato via dal paese, ma continua a guardare ad esso?

A.E. Sì, certo. Per usare una metafora personale, in questo momento la Russia sta vivendo un trauma e lo stress post-traumatico è ancora lontano. Tuttavia, arriverà e stimolerà la riflessione, il lutto e l'elaborazione del senso di colpa. Questo è ciò che la cultura russa farà nei prossimi cinquant'anni circa, in Russia, in Europa, in Israele e negli Stati Uniti.

B.R. Pensando all'idea di ‘vnenachodimost' ” (extralocalità) elaborata da Michail Bachtin¹⁰, quale può essere, secondo te, il contributo più rilevante di uno sguardo extralocale verso la cultura e la storia russa?

A.E. Beh, penso che la visione extralocale della Russia sia fondamentale, non tanto per i russi quanto soprattutto per gli osservatori europei, americani, asiatici, che guardano la difficile situazione russa.

B.R. Bachtin sottolinea anche l'importanza di avere “proprie” domande, senza le quali non si può

⁹ B. Ronchetti, *Russia maggiore/minore/altra*, in: *Il complesso di Esau. Lingue, culture e letterature ‘minori’ e ‘maggiori’?*, Roma 2022, pp. 43-56. Cfr. anche: Idem, *Sguardo di confine. Qualche riflessione a partire dalla contemporaneità russa*, in: *Il mondo slavo e l'Europa. Contributi presentati al VI Congresso Italiano di Slavistica (Torino, 28-30 settembre 2016)*, cura di M. C. Bragone, M. Bidovec, Firenze 2019, pp. 327-336.

¹⁰ Cfr. M. M. Bachtin, *Risposta ad una domanda della redazione del “Novyj mir”* (1970), trad. it. in: *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di D'Arco Silvio Avalle, Torino 1980, p. 200.

capire “creativamente alcunché di altro e di altrui”. A distanza di qualche decennio, Ryszard Kapuściński, scrittore polacco nato in una città-soglia, zona di transiti culturali, tragedie storiche ed umane (Pińsk, oggi in Bielorussia), riconosce alla pratica di porre domande la qualità di arte, alla quale devono accompagnarsi, in ogni civiltà, anche il bisogno e il desiderio di concepire domande. Una civiltà che non ponga domande, prosegue l'autore, che allontani dal proprio campo di interessi la sfera dell'inquietudine, del criticismo e della ricerca espressa dalle domande, è “una civiltà paralizzata”. Quali sono, secondo te, le “domande essenziali” (cioè, sull'essenza)¹¹, che soprattutto i giovani (ma non solo) dovrebbero porsi nell'osservare la Russia di oggi?

A.E. La domanda principale che dovrebbero porsi è molto chiara: cosa dovrei fare affinché il mio Paese non diventi come la Russia?

B.R. Parlando dell'attuale situazione politica e sociale (in Russia e non solo), è evidente che non sia facile trovare un registro lieve e rassicurante. Vorrei però condividere con te una riflessione sulla necessità di un “doppio sguardo” quando vogliamo ragionare sul nostro presente bellicoso e allarmante; da un lato, siamo chiamati a conoscere e analizzare i grandi fenomeni politici, sociali e culturali; d'altra parte, però, le nostre esistenze scorrono nella vita quotidiana e in questo “piccolo tempo” possiamo agire per mostrare (a noi stessi e al “piccolo mondo” che ci circonda) la possibilità di un atteggiamento diverso. Possiamo (e dobbiamo) assumere comportamenti “etici”, attenti a tutte le persone che incontriamo, ed essere socialmente rispettosi in ogni nostra piccola azione. E questa seconda prospettiva di lettura della realtà, piccola, appena visibile, a volte personale e intima, questo “secondo sguardo”, è, credo, la nostra possibilità di parola e di “speranza”, la nostra possibilità di essere “goccia d'acqua e non sabbia”, anche nel flusso quotidiano del tempo. Ho concepito questa idea della necessità di un doppio sguardo, soprattutto nelle conversazioni con i più giovani (figlie,

studenti, colleghi). Mi piacerebbe sapere cosa ne pensi.

A.E. Sì, sono d'accordo: anche se capisco che il mio onore o il mio discredito personale contribuiscono in misura minima alla salvezza o al fallimento dell'umanità, perseguirò le mie convinzioni fino alla fine e continuerò a sperare, sempre, fino alla fine. Molte cose nella natura e nella cultura sono prevedibili, ma la maggior parte di tali previsioni non sono precise e questo lascia spazio alla speranza. Questi sono i fondamenti stessi dell'etica, rispettati anche da molte religioni. Come ci ha insegnato Bloch, il futuro è più importante del passato per l'azione, il che significa che la speranza e la paura sono più rilevanti della memoria e del trauma. Tuttavia, occupandoci di studi umanistici come facciamo noi, quanto spesso si legge della speranza? La maggior parte dei nostri libri e delle nostre lezioni oggi riguardano la memoria. C'è qualcosa di profondamente sbagliato in questo: penso che sia un altro risultato del fatto che abbiamo raggiunto il limite, un altro nome per la disperazione. Speranza non significa negare la minaccia; speranza significa riconoscere la minaccia e allo stesso tempo contare su una piccola possibilità di sfuggirla o superarla: esattamente il doppio sguardo di cui parli. Coloro che sperano conoscono il loro destino, ma lo combattono fino alla fine.

www.esamizdat.it ◇ B. Ronchetti, *Nella speranza di essere due gocce d'acqua. Intervista ad Alexander Etkind* ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 319-329.

¹¹ Cfr. R. Kapuściński, *Imperium*, trad. it. di V. Verdiani, Milano 1995, p. 127.

◇ *Hoping to Be Drops of Water. Interview with Alexander Etkind* ◇

Barbara Ronchetti, Alexander Etkind

Abstract

This contribution presents a dialogue between Barbara Ronchetti and Alexander Etkind, inspired by the publication of the Italian translation of Etkind's *Russia Against Modernity*.

Keywords

Etkind, *Russia Against Modernity*, Italian Translation, Interview.

Authors

Barbara Ronchetti is an Italian scholar of Russian Literature. She wrote the first Italian monograph on the “Znanie” group’s editorial activity (Roma 1996), and published around a hundred articles on 19th and 21st Century Russian poetry and prose. Among her major interests are the intercultural perspective in the study of literary *topoi*, intertextual and translational aspects of European culture. In more recent years, her research has brought to the fore texts and interpretative problems related to the field of memory studies (Post-Soviet Memory and Oblivion, Autobiography, Family Memory). Since 2011, she has been the editor of the Sapienza University Press “Intercultural Series”. Her latest books are: *Caleidoscopio russo. Studi di letteratura contemporanea* (Macerata 2014); *Dalla steppa al cosmo e ritorno. Letteratura e spazio nel Novecento russo* (Roma 2016; Russian translation: *Iz stepi v kosmos i obratno. Literatura i prostranstvo v Rossii XX veka*, Moskva 2021).

Alexander Etkind has a PhD from the University of Helsinki. He was a visiting professor at New York University and Georgetown University, and a resident fellow at Harvard, Princeton, the Woodrow Wilson Center, Wissenschaftskolleg in Berlin, and University of Canterbury in New Zealand. He taught at the University of Cambridge, and after at the European University Institute (Florence).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Barbara Ronchetti, Alexander Etkind

Марксизм в литературоведении: интервью с Кириллом Осповатом

Гuido Карпи, Михаил Велижев, Кирилл Осповат

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 331–337 ◇

Гuido Карпи, Михаил Велижев. Какие работы или авторы служат тебе сегодня точкой отчета в размышлениях об истории и теории литературы и почему?

Кирилл Осповат. Помимо Лотмана и формалистов, которые всегда сопровождают слависта, для меня принципиально важны разные изводы западного марксизма и, шире, исторического материализма. Если говорить именно о литературоведении, то главные авторы, наверное, — Фредерик Джеймисон и Реймонд Уильямс, обозначающие два разных, но одинаково продуктивных извода марксистского метода. Джеймисон — теоретик репрезентации, для которой он провокативно возобновил средневековую богословскую теорию аллегории, как будто совершенно несовместимую с марксистским разоблачительным трезвомыслием¹. Джеймисон пишет о литературе как о воображаемом разрешении действительных социальных противоречий, а в героях романов узнает “национальную аллегорию”, отражающую положение определенной национальной группы на карте глобального капитализма. Теория литературы Джеймисона — это теория идеологии как надстройки, говоря на марксистском языке, то есть обособленной области образов и понятий, в которых отражаются, искажаются и тем самым репродуцируются неприглядные реалии капитализма. Реймонд Уильямс в программной книге *Марксизм и литература* расставляет акценты несколько иначе: отвергая привычное разделение на экономический базис и идеологическую надстройку как идеалистическое искажение исходного тезиса Маркса

и Энгельса, он говорит о литературе как практике, вписанной в материально осязаемые медиальные механизмы производства речи, книгоиздания и т.д.². Этот подход опирается не столько на ортодоксальный марксизм, сколько на широко понятый формализм: Тынянова, *Марксизм и философию языка* Валентина Волошинова, *Психологию искусства* Выготского и, конечно, Вальтера Беньямина. О Беньямине теперь говорят везде, поэтому я не буду на нем подробно останавливаться, но, конечно, без его работ, от *Рассказчика* до *Парижа — столицы XIX столетия* и *Пассажей* невозможно себе представить современную материалистическую рефлексии о культуре.

Г.К., М.В. Расскажи об эволюции твоих взглядов на теорию гуманитарных наук? Выбор в пользу марксизма, в контексте твоей интеллектуальной биографии, не является само собой разумеющимся.

К.О. Это как посмотреть. Если под марксизмом понимать знамя над крепостью, по выражению Шкловского, то от него, конечно, в пору нашего студенчества, в конце 1990–начале 2000-х годов, гуманитарная и филологическая наука шарахалась. Однако она так и не нашла — хочется сказать, слава богу, — эпистемологической альтернативы историческому материализму.

Одним из самых известных методологических высказываний в филологии той эпохи была статья Михаила Леоновича Гаспарова *Лотман и марксизм*. Она соединяла то, что было разведено постсоветским академическим вкусом, и давала такое

¹ F. Jameson, *Allegory and Ideology*, London 2019.

² R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford 1977.

определение исторического материализма: “Материализм – это была аксиома: ‘бытие определяет сознание’, в том числе и носителя культуры – поэта и читателя. Историзм – это значило, что культура есть следствие социально-экономических явлений своего времени”. Гаспаров отличал советскую догматику от марксистского метода и заключал: “Лотман относился к марксистскому методу серьезно, а к идеологии – так, как она того заслуживала”³. К историческому материализму в таком понимании относится не только Лотман, но и многие западные ученые-гуманитарии, чьи работы с жадностью переводились и читались в постсоветскую эпоху – такие как Роберт Дарнтон и Карло Гинзбург, авторы классических разборов низового протеста в Европе начала Нового времени⁴. Из литературоведческих работ, так и не переведенных на русский, назову еще авторов ‘нового историзма’ – Стивена Гринблатта и Кэтрин Гэллагер, специалистки по викторианскому роману и авторки работы *Картофель в материалистическом воображении*, посвященной, в частности, практикам и дискурсам британского колониализма в Ирландии⁵.

В этом контексте переход к широко понятой марксистской эпистемологии был для меня намного легче и естественней, чем может показаться. Даже в постсоветской школе нас учили, что на древнеегипетских барельефах разные типы персонажей разного роста, потому что там был рабовладельческий строй, – и никуда от этого не деться, если всерьез думать о том, что культура делает в истории. Именно марксисту Джеймисону принадлежит известный лозунг “всегда историзируйте”, который намного ближе современным российским позитивистам, чем некоторым изводам западной либеральной филологии – хотя, конечно, поня-

тие истории у Джеймисона не позитивистское. Он этим словом называет не выхваченный исследовательским взглядом набор эмпирических фактов, а глобальный исторический процесс развития капитализма. В переходе от гуманитарного историзма 1990–2000-х годов к марксизму самое сложное – не смена флага или эпатаж, хотя и эти жесты могут быть полезны в борьбе с собственной зашоренностью, но необходимость всерьез задумываться о материалистической, экономической теории исторического процесса, то есть выходить далеко за пределы своей дисциплинарной подготовки. В этом смысле я не осмелился бы назвать себя полноценным марксистом, то есть знатоком теории прибавочной стоимости и всех дебатов о ней за последние 150 лет. Корректней всего остановиться на понятии исторического материализма.

Г.К., М.В. В чем, по твоему мнению, преимущества и недостатки марксистского взгляда на историю?

К.О. Смотря что так называть. Ортодоксальный марксизм, который можно еще назвать ленинизмом-сталинизмом – это учение о железных законах истории, которые неизбежно приведут к победе индустриальный пролетариат и его авангард – партию. В таком виде это учение себя дискредитировало даже не с падением СССР, а уже с разоблачением Сталина на XX съезде и вторжением СССР в Венгрию, когда множество западных марксистов осознали страшный авторитарный облик сталинизма. Однако если проследить истоки учения о законах истории до работ самого Маркса и освободить его интеллектуальное зерно от наслоений партийного и сектантского догматизма, то мы увидим несколько иную конструкцию, о которой не нужно забывать. Маркс полемизировал с утопическими социалистами вроде Фурье и Оуэна, которые предлагали строить социальную утопию дисциплинарным путем: гармония наступит, если люди будут послушно следовать правилам, продиктованным вождем-утопистом. В таком утопизме потом упрекали и самого Маркса, а Достоевский приписывал его Чернышевскому,

³ М. Гаспаров, *Лотман и марксизм*, в: Ю. Лотман, *Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история*, Москва 1996, с. 415–416.

⁴ К. Гинзбург, *Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в.*, Москва 2000; Р. Дарнтон, *Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры*, Москва 2002.

⁵ С. Gallagher, *The Potato in the Materialist Imagination*, in: С. Gallagher – S. Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago 2000.

но логика у них обоих обратная. Маркс строит теорию о том, что капитализм по собственным экономическим законам порождает новый массовый класс — пролетариат, который в итоге внутренней логики капитализма станет столь многочисленным и организованным, что сможет взять власть, если будет бороться за нее. Перед нами диалектическая теория истории, которая выводит исторический слом не из харизмы вождя, но из социальной динамики экономики и населяющих ее масс. Маркс ошибся в прогнозах, но лучшего инструмента для анализа исторического процесса, чем диалектический материализм, у нас нет.

Есть и иное, еще более антисталинистское прочтение марксистской теории истории, которое восходит к другим сочинениям Маркса и в конце концов упирается в вопрос о крестьянстве. Это прочтение, взятое на вооружение ревизионистами и марксистскими гуманистами с 1960-х годов, отвергает идею о единой, заранее известной логике исторического процесса и управляющем ею партийном авангарде и сосредоточивается на сознании и практике угнетенных классов и их мятеежей. Это направление мысли восходит к народнической науке, описанной в замечательной, незаслуженно забытой книге Эстер Кингстон-Манн *In Search of the True West* (1999), едва ли не лучшим обзоре русской политической мысли⁶, а внутри марксизма — к *Истории русской революции* Троцкого. Троцкий, конечно, не отвергал партийного учения об исторической диалектике и был одним из его авторов — но, полемизируя со сталинизмом, он подчеркивал самостоятельность масс и происходящих в их сознании процессов, которые в революционный момент оказываются неподотчетны никакой партии, в том числе большевикам. Направлению, заданному Троцким, следуют такие классические, но не переведенные на русский язык работы западной левой историографии, или 'истории снизу', как *Черные якобинцы: Туссен Лувертюр и революция на Сан-Доминго* Сирила Джеймса (1938), *Формирование английского*

рабочего класса Эдварда П. Томпсона (1963) и *Составные элементы крестьянского бунта в колониальной Индии* (1983) Ранаджита Гухи⁷. В историографии России это направление представлено работами Теодора Шанина, который доказывает, что в 1905–1907 годах и 1917–1922 годах в Российской империи произошли две крестьянские революции, стерты из исторической памяти после победы большевиков с их идеей о торжестве пролетариата и исторической отсталости крестьянства⁸. В вопросе об исторической роли крестьянства, которое составляло подавляющее большинство населения империи на 1918 год и было уничтожено в коллективизацию, либеральная российская наука, построенная на отвержении большевизма, оказывается намного ближе к взглядам большевиков, чем даже Троцкий, не говоря уже о таких марксистах-ревизионистах и неонародниках, как Шанин и Кингстон-Манн. Кингстон-Манн показывает, что взгляды Ленина на русское крестьянство в главных чертах совпадали со взглядами Столыпина и Витте, но игнорировали научные данные своего времени во имя кружково-партийного догматизма. Согласно Кингстон-Манн, сам Маркс не сделал этой ошибки. Написав *Kanumtal*, он понял, что его теория пролетарской революции и соответствующая ей модель исторического процесса не приложима к крестьянской России; теоретического ответа на этот вызов он не нашел до конца жизни, но смотрел на него с открытыми глазами. Серьезная, концептуально проработанная и фактически выверенная критика большевизма и сталинизма немыслима без левой антисталинистской историографии.

Г.К., М.В. Какие события и явления русской истории, с твоей точки зрения, наиболее важны и интересны для изучения, с учетом современного

⁶ E. Kingston-Mann, *In Search of the True West: Culture, Economics, and Problems of Russian Development*, Princeton 1999.

⁷ C. L. R. James, *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*, New York 2023; E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, New York 1966; R. Guha, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, Durham 1999.

⁸ Т. Шанин, *Революция как момент истины. Россия 1905–1907 гг. => 1917–1922*, Москва 1997.

политического контекста?

К.О. Российская гуманитарная наука страдает от фиксации на интеллигентах или аристократах, наших собственных предшественниках в прошлом. Если в XIX веке само понятие интеллигенции определялось в отношении к народу — долга перед ним, удаленности от него или попыток сближения с ним, — то современная историография культуры изучает интеллектуалов прошлого между собой. Главными героями в истории университетов оказываются не студенты и даже не профессора, но академические менеджеры, в том числе самый знаменитый из них — Сергей Уваров. Материалист бы сказал, что это прямая проекция той институциональной конструкции академии, которая в России до 2022 года была наилучшей из существующих и вызывала зависть: элитного столичного университета, играющего роль экспертного *think tank* в тени влиятельных и просвещенных чиновников. В таком университете преподаватели могли почувствовать себя участниками мировой науки и удалиться на несколько шагов от проблем действительно массового образования. Мы не сможем писать историю без вождей и интеллектуалов, но их истории нужно вернуть в общий контекст жизни масс, которые — странно об этом напоминать в 2025 году — и есть субъект истории. В данный момент в российской науке базовая матрица для рассмотрения массового существования — это государство и его подвиды: империя и нация. В каком-то смысле империя и нация противоположны, а в каком-то нет: и в том, и в другом случае коллективное существование управляется и оформляется действиями и идеями военно-административного аппарата и смежных с ним интеллектуалов. Нам нужно вернуться к понятию класса. Имеется в виду, конечно, не ригидная абстракция из советских учебников, несовместимая ни с какими нюансами — но тот гибкий инструмент для рефлексии о подвижном массовом сознании и солидарности, который в сочинениях Маркса открыли ревизионисты вроде Эдварда П. Томпсона и Гаятри Спивак в статье *Могут ли*

*угнетенные говорить?*⁹. Если крестьяне не были отсталой и темной массой, то кем они были? Какие идеи демократии и законности они противопоставляли основанному на вооруженной силе и бездумном монархизме помещичьему порядку? Что на самом деле думали башкиры, воевавшие с Пугачевым? Чем была Украина XIX века, кроме как окраиной, управлявшейся из Петербурга, и ресурсом для этноцентричного воображения интеллигентов? Как может литературоведческий и культурологический аппарат помочь восстановлению альтернативных, неосуществленных моделей общественного устройства, бытовавших в массовом воображении, но подавлявшихся имперским репрессивным аппаратом? Как будет выглядеть в этой перспективе «высокая» литература, служившая полем выработки разных форм национальной, имперской и протестной консолидации?

Г.К., М.В. В какой степени настоящее и связанные с ним политические вызовы воздействуют на наш выбор методологической парадигмы? В чем позитивный смысл презентизма?

К.О. Самый очевидный материалистический ответ состоит в том, что все мы живем в собственном времени, адресуемся к своим современникам и решаем современные задачи, карьерные и интеллектуальные. Вопрос в другом: обладаем ли мы интеллектуальным инструментарием для того, чтобы честно и ответственно отразить историческое место нашей деятельности — того, что мы пишем, и того, что мы преподаем. Русская филология в этом, как и во многих других отношениях, страшно отстает. То дисциплинарное обучение, которое я получил, включало мощнейшее отвержение связной профессиональной рефлексии. В этом контексте полезно обратиться к другим академическим дисциплинам, которые меньше филологии склонны превращаться в кружки, где своих узнают по недомолвкам, — например, к антропологии, где рефлексия о позициональности исследователя входит в базовую дисциплинарную грамотность. Однако и в филологии есть продуктивные при-

⁹ Г. Спивак, *Могут ли угнетенные говорить?*, Москва 2023

меры. Я учился в семинаре Андрея Леонидовича Зорина, когда он выпускал книгу *Кормя двуглавого орла* (2000), одну из первых книг, прервавших молчание русской филологии после смерти Юрия Михайловича Лотмана в 1993 году. Эта книга была посвящена политической мысли русского двора XVIII–XIX веков, но открывалась семиотическим анализом августовского путча 1991 года. Примерно в то же время Андрей Леонидович выпустил книгу своих публицистических колонок *Где сидит фазан...* (2003). В этой книге есть эссе *Правда о зеленых Ло Тинах* (1998), рассуждающее о том, что задача критического интеллектуала — деконструировать исторические мифологии в прошлом и конструировать их для собственной нации в настоящем. Зорин остается для меня примером российского историка культуры, который никогда не скрывал политических измерений своего анализа, и поставленный им вопрос остается в силе: что и для кого мы (де)конструируем? Конечно, задачу русскоязычной гуманитарной науки нашего страшного времени я вижу не в выстраивании национальных мифов — с этим замечательно справляются наши оппоненты, — но в разработке языка демократической солидарности поверх этнических идентичностей и патриотизмов.

Г.К., М.В. Ты беседуешь с двумя итальянскими коллегами (один — по рождению, другой — по усыновлению): неудивительно, что нам сразу приходят на ум аналитические интуиции Антонио Грамши из его *Тюремных тетрадей* — о подлинной трагедии итальянской культуры, об интеллектуалах, которые начиная с Ренессанса формируют замкнутую, непроницаемую кастовую идентичность, все более анахроничную, словно джинны, запечатанные в бутылке... Все же если мы говорим о связи между историческим и культурным рядами, то нам следует думать и об интеллектуалах, то есть определить функцию интеллектуала в ту или иную эпоху, в условиях господствующих (или, напротив, антагонистических) интересов в конкретной социальной конфигурации. Как ты думаешь, может ли подобная критика быть применима и к русским интеллектуалам — до, во время и после советского

периода? И могло ли это способствовать возникновению авторитарных режимов, так же как это произошло в Италии с фашизмом?

К.О. Соглашусь с постановкой вопроса. Применительно к русской истории на него можно отвечать через историю понятия интеллигенции — о котором, кстати, российский филологический и исторический цех рефлексировал в 1990-х–2000-х годов, вспомним многочисленные интервью Михаила Леоновича Гаспарова и специальный выпуск российско-итальянского альманаха “Россия/Russia”¹⁰. В XIX веке так именовался слой образованных плебеев — органических интеллектуалов? — видевших свой нравственный долг в служении ‘народу’, то есть крестьянскому большинству. В XX веке, с учреждением индустриального советского государства и уничтожением крестьянства, интеллигенция стала обозначением массового образованного слоя, утратившего функцию политического авангарда масс, которую взяла на себя партия. В позднесоветской ситуации, описанной в множестве работ, от Алексея Юрчака до недавней книги Павла Хазанова, образ противостоящей плебейскому государству интеллигенции наложился на ностальгический миф о ‘золотом веке’ дореволюционной аристократии, объединивший исследования Лотмана и фильмы Никиты Михалкова¹¹. В постсоветской России, отбросившей нормативную идею социального государства, это привело к формированию закрытых столичных кружков, контролировавших газеты и университеты и, чуть ли не в первый раз за двести лет, не стеснявшихся своей демофобии. Политически нам, конечно, нужно новое народничество, и оно уже возникает в молодой активистской среде.

Г.К., М.В. Мог бы ты чуть подробнее рассказать о книге, которую ты, как мы знаем, только

¹⁰ Б. Успенский (сост.), *Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типологи*, в: *Россия / Russia*, вып. 2 (10), Москва-Венеция 1999.

¹¹ А. Юрчак, *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*, Москва 2014; П. Хазанов, *Россия, которую мы потеряли: Досоветское прошлое и антисоветский дискурс*, Москва 2025.

что дописал — о Пугачевском бунте?

К.О. Это попытка исторической реабилитации ‘народа’ — негородского большинства Российской империи: крестьян, казаков, колонизованных народностей. О пугачевщине мы лучше всего помним формулу из *Капитанской дочки* Пушкина: не дай бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный. Эта чеканная формула — классический образец того, что историк Индии и основоположник *subaltern studies* Ранаджит Гуха именовал карательной риторикой (*the prose of counter-insurgency*). Имеется в виду оптика и набор объяснительных фигур, которые грамотные имперские элиты разрабатывают для дискредитации низовых движений как стихийных, лишенных политической программы и обреченных на поражение. Это, конечно, историографический фантазм — хотя и очень влиятельный. В книге я подробно разбираю серьезный корпус порожденных пугачевщиной манифестов и воззваний, в котором содержится вполне связанная революционная программа, включающая отмену крепостного права, передачу земли крестьянам, учреждения местного выборного самоуправления и даже созыва учредительного собрания (слова там употребляются, конечно, другие). Особенно интересно было разбираться с устойчивым историографическим мифом о наивном монархизме: русские крестьяне, якобы, верили только в монарха-спасителя и поэтому не могли восстать без фигуры подложного Петра III. Эта много раз рассказанная история строится на очень избирательном чтении источников. Начнем с того, что все сохранившиеся фольклорные песни о Пугачеве именуют его собственным именем, точнее — его краткой украинской формой (Пугачев родился в донской украинской станице). В одном из песен Пугачев прямо говорит: “Я не царь и не царский сынок, / А родом — Емеля Пугач”. На самом деле в монархический принцип некритически верили верхи империи, а низы как раз стремились к своего рода республиканской монархии, подчиненной плебисцитарному консенсусу. В такой монархии не существовало бы сословного расслоения, то есть преимущественного

права дворян на землю и владение людьми. Требования социальной справедливости, которые не только выдвигала, но и на практике осуществляла пугачевщина, опережали современную ей Американскую революцию, которая как известно не отменила рабства, и приближались к крестьянским требованиям эпохи революций 1905–1907 и 1917–1921 годов. Иными словами, именно низы российской империи обладали политическим видением, обращенным в будущее, а верхи упрямо держались за сложившиеся в XVII веке структуры сословной монархии.

◇ *Marxism in Literary Studies: An Interview with Kirill Ospovat* ◇

Guido Carpi, Mikhail Velizhev, Kirill Ospovat

Abstract

The interview addresses the position of historical materialism within Russian literary scholarship in the past and in the current moment. While it was programmatically discarded after the fall of the Soviet Union together with other trappings of Soviet officialdom, a materialist understanding of literary criticism remained operative in historical, contextual studies of literature and political thought that remained mainstream. In the current moment, it is time to revive the political implications of historical materialism and Marxism in a democratic struggle against imperialism and authoritarianism, as well its theoretical frameworks which allow us to extend historical analysis far beyond simple contextualization of canonical works and authors.

Keywords

Marxism, Literary Studies, Post-Soviet Russia, *Intelligentsia*.

Authors

Guido Carpi holds the position of full professor in Russian Literature at the University of Naples L'Orientale. He is the author of numerous scholarly works, including the monograph *Dostoevskii as Economist* (2012, in Russian), a two-volume *History of Russian Literature* (2010, 2016, in Italian), a *History of Russian Marxism* (2016, in Russian), a *History of the Russian Revolution* (2017, in Italian), and a biographical study dedicated to Vladimir Lenin (2024, in Italian). He has also curated an anthology of writings by Maksim Shapir, addressing verse theory and literary theory, presented in Italian (2013).

Mikhail Velizhev (b. 1980) is a specialist in Russian and European intellectual history and in the history of Russian literature, Associate Professor of Russian Literature at the University of Salerno, Italy. He holds two doctoral degrees — from the State University of the Humanities (2004) and the University of Milan (2006). In 2007–2008 he was a Max Weber fellow at the European University Institute in Fiesole (EUI). Until 2022 he was Professor of Russian Literature and Culture at the Higher School of Economics University (Moscow, Russia). His research interests include the history of Russian literature and culture, Russian intellectual history, the history of political thought, the methodology of the human sciences, and microhistory. Velizhev is one of the editors of the “Intellectual History” series of the “Novoe literaturnoe obozrenie” publishing house, which also includes two special series devoted to microhistory and Italian studies. He has published several articles and books, in particular *Civilization, or War of the Worlds* (2019) and *Chaadaev's Affair: Ideology, Rhetoric and Power in Russia in the Epoch of Nicholas I* (2022).

Kirill Ospovat is associate professor of Russian at the University of Wisconsin–Madison. He is the author of two books on eighteenth-century Russian culture and literature: *Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia* (Boston, 2016) and *Pridvornaia slovesnost': institut literatury i konstruktivnogo absolutizma v Rossii serediny XVIII veka* [Courtly Letters: Russian Literature and Visions of Absolutism in the Mid-Eighteenth Century, Moscow, 2020]. He is the co-editor, together with Ilya Kliger, Alexey Vdovin, and Margarita Vaisman, of the volume *Russkii realism XIX veka: Obshchestvo, znanie, povestvovanie* [Nineteenth-Century Russian Realism: Society, Knowledge, Narrative, Moscow, 2020]. His book *Pugachevshchina: Politicheskaiia semiotika bunta v epokhu Prosvescheniia* [The Pugachev Revolt: Political Semiotics of Insurgency in the Age of Enlightenment] is currently in print. His interests concern the intersection of poetics, social epistemology and political radicalism in the early modern period and the nineteenth century.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Guido Carpi, Mikhail Velizhev, Kirill Ospovat

Attraversare la crisi: bilanci e prospettive di un dibattito autoriflessivo

AA.VV.

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 337-367 ◇

IN quattro anni di guerra la slavistica è stata attraversata, con tempi e accenti diversi, da una trasformazione che ha investito tanto l'oggetto del suo studio quanto i modi di definirlo e delimitarlo. Mentre il dibattito internazionale ha spesso scelto la via di una revisione radicale, la riflessione italiana si è sviluppata con maggiore frammentarietà, articolandosi più in iniziative individuali o civili — in primo luogo quella esemplare di Memorial — che in un confronto organico e interno al campo disciplinare. Oggi, con la crisi che si rivela sempre più strutturale e indice di contraddizioni irrisolte nell'accademia e nella società, appare nondimeno utile tornare a interrogarsi su ciò che definisce la nostra ricerca, i suoi linguaggi e le sue finalità. Molti punti chiave restano in attesa di una trattazione più sistematica: la capacità della comunità scientifica di farsi terreno di elaborazione critica sul presente in un panorama mediatico sovraesposto alle semplificazioni; l'importanza del dialogo della slavistica con altre discipline nell'ambito delle scienze sociali e i rischi di un'eccessiva settorializzazione del sapere; la stratificazione di rappresentazioni collettive legate al mondo russo e slavo e l'urgenza di riesaminarne pertinenza storica e implicazioni attuali. La Sezione Testimonianze di "eSamizdat" 2025 (XVIII) intende promuovere una discussione condivisa in tal senso, muovendo da un questionario aperto che raccolga considerazioni e punti di vista diversi sullo stato della crisi e sulle sue ricadute disciplinari.

Ringraziamo le colleghe e i colleghi che hanno aderito all'invito, rispondendo — anche selettivamente — ai quesiti proposti. Le riflessioni raccolte, qui presentate in ordine alfabetico per autore, intendono contribuire a un confronto che confidiamo possa proseguire anche in altre sedi.

ANITA FRISON E EMILIO MARI

1. IDENTITÀ E MEMORIA DISCIPLINARE

1.1 Come definirebbe la crisi che, a vario titolo, attraversa oggi il 'mondo slavo' e, per estensione, le modalità con cui la slavistica italiana si confronta con i propri oggetti e strumenti di lettura?

Alessandro Achilli L'invasione su larga scala della Russia ai danni dell'Ucraina è la punta dell'iceberg di un processo storico, politico e culturale, quello dell'autoritarismo e del neocolonialismo russo, che per molto tempo si è scelto più o meno (in)consapevolmente di ignorare, sia a livello politico che accademico. Molti* di noi hanno studiato e si sono formati* su testi e materiali pesantemente russo-centrici, che non prendevano neanche minimamente in considerazione la soggettività di culture e comunità nazionali altre come quella ucraina e bielorusa (per non parlare delle tante colonie russe all'interno dei confini della Federazione russa). E questo non, in molti casi, per 'mala fede' di chi ci ha introdotto alle materie che oggi abbiamo la fortuna di poter insegnare e ricercare, ma per quell'inerzia epistemica che ci portiamo dietro ancora oggi, a quattro anni dal febbraio 2022 e dodici dal marzo 2014.

Guido Carpi Dico subito una banalità: si tratta di una crisi epocale, due popoli fratelli spinti al massacro, una nazione smembrata, umiliata, spartita, e un'altra nazione sorella lasciata in balia di un regime spietato e predatorio. È una tragedia che riapre fratture antiche, le riattualizza in un linguaggio postmoderno, eclettico, potenzialmente in grado di fagocitare, digerire e ibridare qualsiasi cosa, e le veicola coi mezzi delle *psyop* e dei bot creati in serie:

da una parte, bieco suprematismo ‘bianco’ spacciato per difesa della democrazia e del diritto internazionale, e, dall’altra, rozzo culto della forza spacciato per ‘multilateralismo’ e ‘antimperialismo’; in mezzo, la tragedia storica di due nazioni distinte ma legate da mille fili, memori di lunghe fasi di statualità condivisa, portate poco a poco all’odio reciproco da élites che da questo odio traggono potere e legittimazione.

Eppure, il quadro etnoculturale imperiale prima e sovietico e postsovietico poi, rappresentava un mosaico complesso, con forme di convivenza, di interscambio e di conflitto a plurimi livelli e a geometria variabile nei medesimi spazi, dove aree dal nucleo omogeneo andavano trapassando in altre, in un *continuum* linguistico, culturale e identitario che vedeva infiniti gradi intermedi. Su tale *continuum*, sopravvissuto alla fine dell’Urss, nelle aree di più forte ‘intersezione’ (Donbass, Crimea, Odessa) si è sovrapposto dal 2014 un conflitto ora più violento ora latente, che ha stimolato la diffusione e il radicamento di due narrazioni ideologizzate ugualmente tossiche: dal canto suo, il paranoico *Weltbild* putiniano “modellizza la Russia come vittima eterna delle manovre geopolitiche di un Occidente collettivo, da sempre intento a minacciare la sua integrità territoriale” (R. Nicolosi, *Putins Kriegsrhetorik*, Konstanz U. P., 2025, p. 75. Vedi la mia recensione al volume su “Studi Slavistici”: <https://oaj.fupress.net/index.php/ss/article/view/17550>); in modo del tutto speculare, l’immaginario di cui si pasce attualmente l’identità ucraina tenta di accreditarsi come antemurale contro la barbarie asiatica che da sempre preme sull’Europa ‘civile’.

Come dicevo un po’ di tempo fa in un’intervista purtroppo ancora attuale, “da una parte, l’ideologia putiniana presenta ‘i russi’ come una categoria ontologica e sovratemporale alla cui comunità di destino a cui ‘gli ucraini’ imprescindibilmente partecipano anche se non lo sanno, per amore o per forza: basterà dare loro una serie di energici sgrulloni perché siano costretti a ricordarsene. D’altra parte, in campo ucraino si va elaborando — e non dal febbraio 2022! — una narrazione secondo cui ‘ucraini’ e ‘russi’ sono ontologicamente opposti e inconciliabili: europei, illuminati e civilizzati gli uni, asiatici, ottenebrati e

barbarici gli altri” (<https://www.andergraundrivista.com/2024/03/29/oltre-lideologia-una-conversazione-su-lenin-con-guido-carpi/>). In questa ottica, tutte le fasi storiche vissute dai due popoli in una qualche forma condivisa vengono visti come pura e semplice oppressione coloniale, e tutti coloro che a qualsiasi titolo hanno combattuto contro ‘i russi’ fanno bene o male parte dell’album di famiglia, per quanto aberrante possa essere stato il loro operato, senza escludere neppure i collaborazionisti filonazisti del 1941-1945. Questo, peraltro, provoca non pochi attriti con altri ‘vicini di casa’: proprio mentre scrivo, il presidente della *Rzeczpospolita* Nawrocki ha annullato un incontro col celebre pugile ucraino Oleksandr Usyk (un mio mito sportivo, peraltro) perché quello ha pensato bene di fare un’ingente donazione al museo di Leopoli dedicato a Roman Šuchevyč, massacratore di polacchi ed ebrei...

Eppure, il rapporto di affinità/alterità fra le culture russa e ucraina — e in generale fra tutte le culture slave — è qualcosa di straordinariamente complesso, ramificato e sedimentato nei secoli (vedi qualche mia considerazione in merito: <https://oaj.fupress.net/index.php/ss/article/view/15906>): lo stesso Nikolaj/Mykola Kostomarov — oggi celebrato come uno dei fondatori del nazionalismo ucraino — nella sua celebre lettera aperta ad Alexandr Herzen affermava il carattere *universale* del suo ideale di autogoverno democratico. Chi se non noi slavisti — assieme ai nostri ‘cugini’, gli storici dell’Europa orientale — può mettere in campo le conoscenze e gli strumenti ermeneutici adeguati a dare conto di tale complessità, a problematizzare e demistificare le narrazioni semplificate e aggressive che della guerra sono allo stesso tempo un prodotto e uno dei principali alimenti? Ma saremo all’altezza di assolvere a questo compito? Saremo all’altezza proprio come comunità di studiosi, al di là dei contributi e delle prese di posizione individuali? Non lo so.

Giulia De Florio La crisi del mondo slavo e della slavistica italiana sono due fenomeni diversi. Nel primo caso mi sembra che ci sia un ripensamento abbastanza fertile, benché a tratti problematico, della propria storia e cultura in rapporto al contesto (sto-

rico, geografico, culturale), nel secondo sono venute alla luce le contraddizioni e soprattutto l'assenza di un confronto organico di cui si parla nel testo della presente call.

Viviana Nosilia Mi sembra che nel predisporre le domande la Redazione abbia toccato molto bene i problemi di questo momento storico. Si tratta senza dubbio di una crisi etica. Sul piano epistemologico, credo che siano state scardinate le categorie ('grande/piccolo', 'soggetto/oggetto', 'centro/periferia', 'egemone/irrelevante', 'uguale/diverso'...) e le definizioni ('russo', 'ucraino', 'Europa orientale'...) che abbiamo sempre usato. È necessaria la riconcettualizzazione di un mondo, una messa in discussione di quanto pareva scontato.

Per esempio, più che parlare di 'mondo slavo', userei categorie diverse, parlerei piuttosto di Europa centro- e sud-orientale, perché la guerra e la relativa situazione di tensione non hanno limitato la loro portata secondo i confini disciplinari del MUR. Agli occhi dell'opinione pubblica italiana, del resto, le caratteristiche linguistiche ed etniche dei Paesi un tempo appartenenti al Patto di Varsavia sono tuttora opache (ma questo è un altro piano, è quello della percezione esterna).

Marco Puleri La crisi odierna, che a prima vista sembrerebbe essere il prodotto di un conflitto militare esploso solo quattro anni fa, ha in realtà radici profonde in un'esperienza storica che ha riguardato l'intera regione sorta sulle ceneri dell'URSS. Una crisi che definirei 'generazionale' tanto per il mondo slavo (e le altre culture e popoli che interagiscono con esso) quanto per chi quel mondo lo studia.

Come abbiamo avuto modo di analizzare all'interno di questa rivista  ancora alla vigilia dell'aggressione militare russa in Ucraina, il crollo dell'Unione Sovietica ha rappresentato, in primo luogo, un trauma generazionale per chi l'ha vissuto in prima persona: se, da una parte, nel corso degli ultimi tre decenni di storia post-sovietica abbiamo assistito a nuovi modi di riscoprire il passato (e di immaginare il futuro) delle comunità nazionali diventate indipendenti dopo il 1991 — tramite espressioni artistiche,

nuovi assetti istituzionali e rinnovati dialoghi intergenerazionali volti a dar forma a nuovi immaginari politici, dall'altra ancora oggi il mondo slavo è ostaggio di una visione irrisolta della storia, che ha dato espressione ad interpretazioni 'neo-sovietiche' del presente e a politiche revansciste. Potremmo dire che la generazione che ha vissuto in prima persona il crollo dell'URSS come una perdita è oggi pienamente rappresentata dall'attuale élite politica russa: ovvero, il neo-imperialismo russo non va visto solo come il prodotto di una centralizzazione del potere decisionale e politico nella figura di Vladimir Putin, ma va studiato e riscoperto tramite la comprensione del fatto che Putin è solo l'espressione di istanze proprie di una più ampia generazione politica formata in età tardo-sovietica, che trova oggi nella guerra d'aggressione in Ucraina la possibilità di contestare il corso della storia degli ultimi tre decenni.

La presa di coscienza di questa 'contesa storica', che ha poi le sue diramazioni non solo nelle forme dei regimi politici, ma anche nelle direzioni intraprese dai diversi contesti culturali, è arrivata a maturazione forse solo all'indomani degli eventi del febbraio del 2022 anche all'interno degli studi legati all'area e, in particolare, nella slavistica italiana. Un ritardo legato anche qui alla necessità di venire a confronto con un'altra "crisi generazionale": ovvero, con la necessità — molto spesso ignorata — di rinnovare il proprio bagaglio di strumenti, di interpretazioni storiche, di legami istituzionali con il mondo slavo. Un ritardo che ha dato forma a modelli di continuità interpretativa nell'analisi di una realtà che, all'indomani del 1991, stava invece vivendo uno strappo profondo nel modo di articolare il proprio passato, concepire il proprio presente e immaginare il futuro politico. Un ritardo, infine, che ha trovato espressione in una certa ritrosia nel rinnovare legami istituzionali ed aprirsi alla diversità di realtà politiche e culturali profondamente nuove non solo nei loro linguaggi, ma anche agli occhi di chi le aveva studiate soltanto tramite il filtro dell'esperienza imperiale e sovietica russa.

Barbara Ronchetti Vorrei innanzitutto ringraziare la redazione di "eSamizdat" per aver proposto questa riflessione, e mi auguro possa trovare

ulteriore spazio nella nostra comunità.

L'esigenza di ridefinire gli studi umanistici, la ricerca e la didattica ad essi legata è salita alla ribalta del dibattito internazionale negli anni successivi alla scomparsa dell'Europa bipartita. Il numero 59 del 2003 di "Novoe Literaturnoe Obozrenie" dedica una sezione a progetti e orientamenti di ricerca per il futuro che hanno tutti lo stesso prefisso nel titolo, *posle* (post). Michail Gasparov offriva in quell'occasione una lucida analisi dei compiti fondamentali che deve affrontare chi scrive (e insegna) la storia della letteratura, sottolineando come l'aspetto più rilevante non sia costituito dagli elementi, ma dalle relazioni. In breve tempo, però, l'idea stessa di poter concepire proposte per il futuro è stata annullata; le premesse di un cambiamento culturale del sistema russo, ancora ipotizzabili all'inizio del secolo, si sono dissolte nei decenni successivi, che hanno seguito un cammino esattamente inverso, esaltando la specificità e propugnando una perdita di rilevanza dei legami, delle reti di connessioni, nella vita politica e nella pratica culturale ufficiale del paese. Il progressivo affermarsi di un regime illiberale e 'autocentrato' in Russia, ha interrotto, mi sembra, anche nel nostro paese, il processo di ripensamento generale degli studi umanistici e della slavistica che in più occasioni era stato proposto. Non solo, la radicalizzazione della posizione russa (acceleratasi in particolare a partire dal 2014), ha riportato, di fatto, il paese in una condizione paragonabile per molti tratti all'epoca sovietica, collocato però in uno spazio slavo che si era via via differenziato al suo interno, e che proponeva modelli socio-politici variegati, con relazioni interne non omogenee. Questa condizione, 'tradotta' nel campo 'dislocato' della slavistica italiana, ha contribuito a una parcellizzazione di idee e iniziative che non sempre riuscivano a ricostruire relazioni e a trovare diffusione. Ad aggravare la situazione si deve considerare la tendenza politica più generale, che di fronte alla complessità del contemporaneo, si rifugia in una organizzazione rigida e scarsamente sensibile alle nuove forme di conoscenza (penso alle riforme universitarie italiane, al progressivo prevalere della quantità rispetto alla qualità, alla struttura sempre meno flessibile dei settori, dei meccanismi ecc.).

1.2 *Il dibattito internazionale sulla 'decolonizzazione' dei Russian studies ha portato in primo piano la questione dell'etica e del perimetro della disciplina. A quattro anni di distanza, e stemperata forse l'iniziale polarizzazione delle posizioni, quali spunti ritiene più fecondi per il contesto italiano?*

Alessandro Achilli La mia impressione è che in questi quattro anni si sia parlato troppo poco di queste questioni e soprattutto non ci sia stato un vero confronto tra le diverse sensibilità. Con le dovute eccezioni, però. Penso, per esempio, alla slavistica veronese, che in questi anni è stata un importante centro di scambio e ripensamento della disciplina, aperto a stimoli e contributi da altre scuole e realtà, tanto italiane quanto estere.

Guido Carpi A quattro anni di distanza, continuo a non capire bene cosa si intenda per 'decolonizzazione' dei *Russian studies*. Scrivere che Puškin e Tolstoj erano imperialisti, Dostoevskij sciovinista, Bulgakov e Brodskij ucrainofobi, Isaak Babel' bolscevico e Solženicyn antisemita, e sbatterli tutti fuori dai nostri corsi, sostituendoli col poeta dissidente expat, col romanziere estone russofono, col cantautore odessita bilingue? Di questo passo, invece di ottenere una cultura decolonizzata, finiremo per costruirci da soli un grottesco pseudo-oggetto di studio, a nostro esclusivo beneficio: nel mezzo, un grande buco nero, oppure un vassoio chiuso da un coperchio (la cultura russa nel suo tronco principale) e noi a raccogliere le bricioline tutto intorno. A parte il fatto che già l'etichetta *Russian studies* nell'*anketa* di una rivista italiana di russistica lascia intendere che, più che di decolonizzare, ci dovremmo preoccupare di non farci colonizzare da altri...

Amaro sarcasmo a parte, penso che il rapporto fra 'centro' e 'periferie' nello spazio culturale di quella comunità di popoli sia talmente complesso e articolato da richiedere un serio e paziente sforzo collettivo: in relazione allo *Heartland* russo (sempre che questo sia definibile in termini scientifici, e non come una mitologica Terra di Mordor) l'Ucraina non è il

Caucaso, l'Asia centrale non è la Siberia, e nessuna di queste realtà è leggibile nell'ottica — per dire — del colonialismo britannico in India.

E soprattutto, prima ancora di iniziare il lavoro, sarebbe necessario attrezzarsi con strumenti concettuali che impediscano alla nostra 'critica post-coloniale' di diventare a sua volta un esercizio di colonialismo culturale. Consiglierei, a tale proposito, di rileggere con attenzione Gayatri Chakravorty Spivak, un classico dei *postcolonial studies* che indaga con particolare lucidità sui *bias* epistemologici che si innescano fra le *nostre* categorie analitiche e fenomeni da analizzare che *nostri* non sono. Spivak dice infatti che è già di per sé un atteggiamento suprematista assumere la postura del ricercatore imparziale intento a filtrare attraverso le proprie categorie 'oggettive' una coscienza dell'*altro da sé* data per duttile e trasparente: al contrario, il ricercatore occidentale o occidentalizzato risulta parte integrante del conflitto studiato ed è forse proprio lui il soggetto portatore degli interessi dominanti in tale conflitto.

Così, incidere nella carne viva del tessuto storico slavo-orientale per separare i 'buoni' dai 'cattivi', per tagliare via dalla carcassa dell'oppressivo 'impero granrusso' i bocconcini pregiati di quanti più 'piccoli popoli oppressi' possibile, finisce per diventare l'ennesimo esercizio di gerarchizzazione razziale, in cui l'Occidente 'bianco' eccelle da sempre: decidere volta per volta quali popoli abbiano le credenziali per essere ammessi nello Spazio Sacro della *razza superiore* e quali (sempre a seconda dell'interesse di chi decide) vadano relegati nella periferia dei barbari *inferiori*.

Inoltre, una vera critica postcoloniale dovrebbe iniziare dal rifiuto di quella che sempre Spivak definisce costruzione *essenzialista* del 'popolo' come 'cosa' empiricamente data una volta per tutte: noi (la corporazione degli studiosi occidentali e il complesso di portatori di interessi di cui essa è espressione), parliamo in continuazione di 'popolo', di 'classe', di 'genere' ecc., ma dovremmo ficcarci in testa una volta per tutte di non avere *mai* a che fare con un *oggetto* pronto da analizzare, giudicare, classificare, gerarchizzare, bensì con "models of a divided and

dislocated *subject* whose parts are not continuous or coherent with each other" (*Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, 2010, Columbia U. P., p. 29. Corsivo mio — G. C.).

Qui Spivak piega le categorie marxiane a una prospettiva decostruzionista particolarmente sofisticata, e nondimeno anche il più 'volgare' di noi marxisti è da sempre avvezzo a decostruire non solo le narrazioni 'imperiali', ma anche quelle 'nazionali' — specie per quanto riguarda i loro aspetti più rozza-mente apologetici — nella pluralità di soggetti sociali che le compongono, con le loro diverse aspirazioni e con le dinamiche di conflitto e di subordinazione che ne segnano la storia. Faccio qualche esempio: è impossibile studiare i decabristi senza mettere in relazione la loro retorica libertaria con le loro dottrine sociali e coi loro progetti di *nation building* e di espansionismo coloniale in America, nella Transcaucasia, verso la Persia; non si capisce nulla della rivolta di Pugačev senza tenere conto sia del profondissimo strato di cultura popolare — spesso di matrice vecchio-credente — che le fornisce le rappresentazioni, sia dei conflitti fra coloni russi e popoli del *Priural'e*, fra Stato centrale, comunità cosacche, baškiri e calmucchi di recente colonizzazione *et cetera*. Puškin sarà anche 'imperialista', ma nella *Figlia del capitano* mostra di avere chiarissimo questo quadro, così come in *Guerra e pace* è chiaro all'altrettanto 'imperialista' Tolstoj che i contadini di Bogučarovo ne hanno le tasche piene dei Bolkon-skij loro proprietari e non vedono l'ora che arrivino i francesi; Bulgakov sarà anche 'sciovinista' e Isaak Babel' sarà anche 'bolscevico', ma nella *Guardia bianca* e nell'*Armata a cavallo* mostrano di avere altrettanto chiare le dinamiche di conflitto fra i diversi attori sociali, etnici, politici in cui si consumano le tragedie della guerra civile nell'Ucraina del 1918-1919 e del conflitto sovietico-polacco nel 1920. E noi? Vogliamo baloccarci con una 'decolonizzazione' vittimistica degna di un album di figurine?

Giulia De Florio Molti materiali e riflessioni sono state portate all'attenzione degli e delle specialist*; i contributi dell'ASEEES sono senz'altro utilissimi strumenti di conoscenza e analisi. In particola-

re, i numeri del 2022 di NewsNet su “De-colonizing Slavic, East European, and Eurasian Studies in Undergraduate Teaching and Graduate Training”, ma anche quelli degli anni successivi che spesso affrontano questioni affini. Ho trovato interessanti alcuni episodi del podcast di Mark Lipovetsky “Scholarly Zeit Guest”, nonostante la loro applicabilità al contesto italiano sia poca per differenze strutturali tra il sistema educativo superiore statunitense e italiano.

Viviana Nosilia Prima di rispondere, vorrei precisare che la mia è un’opinione, in un certo senso, da ‘esterna’, poiché non mi occupo di *Russian Studies*, anche se sono coinvolta nell’insegnamento della lingua russa. Seguo tuttavia il dibattito internazionale sul tema perché m’interessa rivedere le mie conoscenze di lingua e cultura russa e di quelle di cui mi occupo, metterle in discussione, anche per acquisire nuovi strumenti di lettura.

Comunque la si pensi sull’appropriatezza del termine ‘decolonizzazione’, certo è che un ripensamento generale è assolutamente necessario. Un punto comune alle discussioni in più Paesi e che mi sembra interessante è l’allargamento dello sguardo delle russiste e dei russisti anche ad altre lingue e culture slave (o non slave, ma che hanno interagito con esse, come nel caso di quelle centroasiatiche incluse un tempo nell’Impero russo), per avere sempre presente anche un punto di vista diverso, una lettura che non sia solo quella di colleghe/i russe/i o che si sono sempre occupati solo di Russia. Non si tratta di improvvisarsi boemisti o serbocroatisti, ma di acquisire anche uno sguardo ‘dal di fuori’. Si tratta di studiare e conoscere soprattutto quelle culture e popolazioni che hanno intrattenuto con la Russia rapporti particolarmente stretti, che hanno fatto parte in molti casi della stessa compagine statale. In diversi corsi di dottorato s’incoraggiano i/le discenti ad apprendere anche una seconda lingua slava, oltre a quella in cui ci si specializza. Mi sembra importante, ma non è sufficiente. Ciò di cui si dibatte a livello internazionale è la presa di coscienza della diversità di apporti che hanno contribuito a creare ciò che oggi viene comunemente chiamato ‘cultura russa’. Lo stimolo che giunge da queste discussio-

ni è quello a evidenziare l’eterogeneità delle diverse compagini statali che nel corso dei secoli si sono definite russe e a tenere in maggiore considerazione le conseguenze che le decisioni prese a Mosca o San Pietroburgo comportavano anche per le altre culture. Questa consapevolezza mi sembra importante e utile.

Un altro spunto di riflessione utile è l’invito a considerare anche ciò che avveniva al di fuori delle capitali, Mosca e San Pietroburgo, a interessarsi alle diverse realtà locali, Questo aiuterebbe a cogliere la complessità.

Marco Puleri Credo che per il contesto italiano la proliferazione di studi dedicati a realtà poco note e raramente esplorate, come l’Ucraina e la Belarus, nel corso degli ultimi anni sia stata forse la novità più feconda. In molte università italiane, abbiamo assistito all’organizzazione di incontri ed eventi dedicati a figure ‘ibride’ nel percorso storico dei popoli slavo-orientali coinvolti nel conflitto odierno e alla rivalutazione di chiavi di lettura un tempo marginali (metodologia postcoloniale e gender studies, in primo luogo). Inoltre, potremmo definire come risvolto paradossale della questione etica e del perimetro della disciplina la vera e propria scoperta di realtà ignorate a lungo: l’impossibilità (etica, in primo luogo, e politica, poi) di visitare la Federazione Russa ha creato un rinnovato accesso all’esplorazione dell’universo culturale e sociale della ‘russofonia’ nello spazio post-sovietico. Molti docenti e studenti italiani si sono recati, per necessità o interesse, in paesi prima considerati periferici, come l’Armenia, la Georgia, il Kazakistan o i paesi baltici, per studiare le forme plurali dello spazio culturale di lingua russa. Tramite queste esperienze si sono formati nuovi legami istituzionali e itinerari di ricerca legati ad esperienze di contatto linguistico e culturale tra realtà locali e lingua e cultura russa. Abbiamo così assistito ad un’accelerazione del tentativo di ampliare le prospettive e il raggio d’azione della slavistica italiana che raramente aveva avuto una tale portata nei tre decenni precedenti. Un’accelerazione che probabilmente produrrà importanti frutti per le prossime generazioni di studiosi, che avranno un ba-

gaglio di esperienze e visioni sicuramente più ampio.

Barbara Ronchetti L'invasione russa dell'Ucraina del febbraio 2022 ha mostrato in tutta la sua violenza quel prevalere della 'singolarità' rispetto alle 'relazioni' che sembra dominare la scena internazionale contemporanea. Nella drammaticità di questa condizione, temo che anche la riflessione sulle dinamiche culturali rischi di seguire lo stesso corso. La discussione sulle politiche di 'colonizzazione interna' nell'Impero zarista e poi sovietico si era aperta all'indomani della dissoluzione dell'Urss e del formarsi di nuovi equilibri nazionali. Ricordo un numero della già citata rivista "Novoe literaturnoe obozrenie" (94 / 2008) che aveva dedicato una sezione speciale a *Mentalità post-sovietica e studi post-coloniali* (*Postsovetskoe soznanie i Postcolonial Studies*), cercando di fare un bilancio delle elaborazioni maturati negli anni. Questo percorso di ripensamento critico del passato è stato poi interrotto dalla piega autoritaria dell'assetto sociale russo. Credo ancora, però, che la sola via possibile per una ri-nascita degli studi slavistici sia ripensare il passato (russo, inter-slavo ed europeo) nelle relazioni (non sempre pacifiche, ahimè) e non nelle singolarità.

Linda Torresin Il dibattito sulla 'decolonizzazione' dei *Russian studies* è stato, a mio avviso, ambivalente: da un lato ha prodotto slogan, liste di 'autori da cancellare' o 'da salvare'; dall'altro ha aperto questioni che considero ineludibili per chi si occupa oggi di lingua e cultura russa.

Per il contesto italiano, trovo fecondi almeno tre spunti:

1. Rimettere in discussione il centro e la periferia dentro il 'mondo russo'.

Decolonizzare non significa semplicemente spostare il focus dall'Occidente alla Russia, ma interrogare l'idea stessa di Russia come 'centro naturale' di un mondo russofono o slavo. Questo implica dare visibilità, nei curricula e nella ricerca, a spazi e soggetti finora marginalizzati: a titolo d'esempio, l'Ucraina, la Belarus', il Caucaso, l'Asia centrale, le diaspore, le minoranze interne, e molti altri ancora. Per me questo ha voluto dire, concretamente,

rivedere letture consigliate e materiali operativi: testi di lettura e dialoghi modello, esercizi lessicali, note culturali, immagini, mappe e cronologie.

2. Problematizzare le categorie con cui nominiamo il nostro oggetto di studio.

Nel mio lavoro ho insistito sulle categorie di 'russo' e 'russofono' come etichette ideologiche, spesso usate per appiattire realtà linguistiche e politiche estremamente variegata e complesse sotto un'unica sfera di influenza. Nel dibattito internazionale la triade *ruskij/rossijskij/russkojazyčnyj* è da tempo al centro di tensioni e ambiguità, e nella prassi discorsiva viene frequentemente ricondotta, in modo più o meno implicito, a un'unica identità russo-etnica. I traduttori italiani 'russo' e 'russofono' tendono a importare questo retroterra, presentandosi come puramente linguistici ma portando con sé implicazioni identitarie e geopolitiche. Date queste premesse, credo sia urgente chiedersi: "chi viene incluso quando diciamo 'russo'/'russofono'? chi viene escluso? con quali effetti simbolici e politici?". La prospettiva decoloniale, per me, è preziosa proprio perché ci costringe a guardare alle nostre stesse parole come a dispositivi ideologici, e non come a semplici descrizioni. Qui la prospettiva decoloniale incontra direttamente l'analisi del discorso: non si tratta solo di cambiare oggetti di studio, ma di interrogare le retoriche e le categorie — spesso essenzializzanti — con cui parliamo di 'Russia' o di 'mondo russofono'.

3. Mettere al centro la dimensione educativa e didattica.

Una parte del dibattito internazionale sulla decolonizzazione è rimasta confinata al livello di 'gesto simbolico' (ridenominare corsi, riorganizzare panel), senza tradursi (o traducendosi solo raramente) in cambiamenti strutturali: revisione delle letture obbligatorie, dei criteri di selezione dei testi, delle pratiche di valutazione, dei materiali didattici e delle competenze che chiediamo agli studenti di acquisire. Nel contesto italiano trovo più produttivo lavorare sui luoghi in cui la disciplina incontra direttamente le nuove generazioni: corsi universitari, percorsi per insegnanti, manuali, PF 30/60 CFU, scuole. Decolonizzare significa chiedersi, in modo molto concreto, "che immagine della Russia, dell'Europa orienta-

le, dello spazio post-sovietico” trasmettiamo attraverso esercizi, testi, esempi, attività in classe; quali conflitti e memorie mettiamo in scena, quali silenzi riproduciamo.

A quattro anni dall’inizio del dibattito, mi sembra meno utile contrapporre ‘decolonizzazione sì / decolonizzazione no’, e più utile usare questa parola come dispositivo di interrogazione: per rivedere i nostri canoni (linguistici, letterari, culturali), riconoscere i nostri punti ciechi, assumere che la neutralità è anch’essa una posizione. Per la russistica italiana significa, forse, accettare di non parlare mai solo di Russia, ma anche di relazioni di potere, gerarchie, memorie in conflitto che attraversano la lingua e i testi con cui lavoriamo.

1.3 Negli ultimi anni diverse iniziative – celebrazioni istituzionali, ricostruzioni genealogiche, ricordi di maestri e scuole – hanno contribuito a consolidare una memoria comune della disciplina. In che modo tale eredità può costituire la base per misurarsi con le sfide interpretative del presente?

Alessandro Achilli La slavistica italiana degli inizi era sicuramente più interdisciplinare, ‘curiosa’ e ‘filologica’ di quella che conosciamo più da vicino e di cui siamo parte oggi. Probabilmente dovremmo prendere esempio da chi, in passato, non ha avuto paura di cimentarsi su più lingue, culture e tradizioni, mettendosi così al riparo dal rischio di assolutizzare e idealizzare la propria nazione slava di riferimento.

Viviana Nosilia Si potrebbe per esempio partire dalla constatazione che diversi di coloro che vengono chiamati ‘grandi maestri’ non erano solo o prevalentemente russisti. Se vogliamo trarre da ciò una lezione, senz’altro è l’invito a preservare e coltivare questa ‘biodiversità’ all’interno della slavistica, cosa per nulla scontata a causa delle attuali politiche universitarie.

Un altro punto mi sembra rilevante: si trattava di studiosi che non consideravano le culture slave come oggetti di studio isolati, ma le mettevano in relazione con altre culture europee. Ciò era in parte una quasi inevitabile conseguenza del loro percorso di forma-

zione, spesso inizialmente incentrato su discipline diverse, ma era anche un fattore che permetteva loro di porre le lingue e letterature slave all’interno della più ampia cornice della cultura europea. In sostanza, gli elementi che riprenderei sono l’idea di varietà e molteplicità delle lingue e letterature slave, che è minacciata dal definanziamento dell’università e dalla svolta aziendalistica di quest’ultima, e l’attenzione per le relazioni tra diversi ambiti della slavistica e fra questa e la romanistica, la germanistica, la magiaristica ecc.

Barbara Ronchetti La questione è legata strettamente ‘all’esigenza di memoria’ che caratterizza gli ultimi decenni del nostro tempo; le ricostruzioni, i ricordi, la raccolta di testimonianze sono elementi di notevole rilievo per ridefinire una comunità e metterla nelle condizioni di pensare il futuro. Tuttavia, se osserviamo il fenomeno da un altro punto di vista, esso rivela le tracce di una diffusa incapacità di ‘agire’ effettivamente nell’oggi, già adombrata nel concetto di “presentismo” (Hartog), elaborato all’inizio del secolo per indicare la crisi della coscienza del tempo storico, caratterizzata dal prevalere dell’idea di commemorazione e del timore verso il futuro. Con l’affermarsi di regimi conservatori e autoritari e di modelli dispotici di relazioni politiche e sociali, si assiste, mi sembra, a una nuova polarizzazione di sguardi verso la storia. In questo orizzonte mi piace ricordare le parole di Nadežda Mandel’shtam, donna straordinaria che dopo l’arresto del marito ha vissuto per vent’anni, come dice lei stessa, una “vita d’oltretomba”, e che a settant’anni (tra fine anni Sessanta e inizio anni Settanta del Novecento) ha cominciato a scrivere le sue memorie, lasciando quasi duemila pagine di riflessioni e ricordi preziosissimi. Nel secondo volume, riflette sull’idea di futuro e offre uno spunto molto interessante; ella osserva come molte persone vadano avanti con la convinzione che il futuro regalerà buone sorprese, certe che gli orrori del passato siano sprofondati in un abisso, e procedono senza porsi interrogativi; chi invece cerca di farsi domande e ha una chiara percezione del futuro lo vede catastrofico, si sente sopraffatto da un avvenire tetro, e perde la capacità di vedere il presente. È fonda-

mentale avere consapevolezza del proprio passato e al tempo stesso non ignorare le inquietudini verso il futuro, ma conclude l'autrice, ancor più importante è non perdere la capacità di assaporare il presente. La voce di questa donna travolta dalle tragiche fratture del Ventesimo secolo potrebbe rappresentare una lezione importante per ribaltare la prospettiva e spostare l'accento sul presente in modo attivo, proprio per allontanare il 'presentismo'.

1.4 Quali sedi e quali formati di discussione interna ritiene oggi più utili per la nostra comunità scientifica? Quali pratiche dovrebbero essere rafforzate, e quali eventualmente elaborate ex novo?

Alessandro Achilli Credo che le scuole estive siano uno strumento da promuovere con maggiore impegno, in quanto occasione di crescita e aggiornamento tanto per docenti e ricercatori/ricercatrici più avanzat* quanto per chi è più giovane. Si potrebbe anche pensare a seminari metodologici e forum di discussione da tenere con una scadenza regolare come sedi di confronto.

Giulia De Florio Tavole rotonde, convegni, seminari, sia in format snelli, simili a focus group o gruppi di lavoro, sia incontri strutturati e di alto profilo, internazionali, e pensati come prima tappa di un lavoro più articolato che si concretizzi anche in numeri monografici, volumi, e altro materiale di lunga durata.

Viviana Nosilia Innanzi tutto, desidero complimentarmi per quest'iniziativa e non mi meraviglia che sia stata proprio la rivista "eSamizdat" a proporla. Mi dispiace che si siano dovuti attendere oltre dieci anni dall'inizio della guerra della Russia contro l'Ucraina. Mi rammarica che nel 2014 non ci si sia posti il problema. Naturalmente i primi luoghi deputati per una discussione interna sarebbero le associazioni disciplinari. All'estero ci sono state discussioni fruttuose (penso, per esempio, alla conferenza del febbraio 2024 *Decolonizing Ukraine in Theory and Practice*  del Temerty Contemporary

Ukraine Program). In Italia, le discussioni cui ho assistito sono state per lo più incentrate sugli ostacoli che la guerra ha comportato per la ricerca e la didattica nell'ambito della russistica a causa della interruzione — almeno a livello formale — delle relazioni con gli atenei della Federazione Russa i cui rettori avevano firmato una lettera in sostegno della cosiddetta 'operazione militare speciale'. Per inciso, le difficoltà di chi si occupa di ucrainistica sembrano invece viste come una questione di competenza esclusiva dell'AISU, non un problema comune della slavistica. Non posso tuttavia dire di essere al corrente di tutto ciò che viene organizzato. Le occasioni privilegiate per una discussione di questo tipo sarebbero convegni, giornate di studio dedicate alla individuazione delle narrazioni russocentriche e alla loro revisione, con la collaborazione di specialiste/i di più discipline slavistiche e storiche. Non credo, però, che un'iniziativa del genere sia realizzabile.

Barbara Ronchetti Questo è uno degli aspetti più complessi e delicati, ma evidentemente fondamentali. Difficile offrire una soluzione o avanzare proposte. Credo che al centro dell'attenzione dovrebbe tornare ad essere il concetto di 'comunità', da ripensare e 'riscrivere' in base alle 'relazioni' che si vogliono porre in evidenza. Penso a una maggiore flessibilità nella concezione delle discipline, a un rapporto allargato con sapere contigui, ma anche con aree apparentemente più lontane (ad esempio le scienze cosiddette esatte). Naturalmente, come ho già detto, questi orizzonti sono ben lontani da quanto le norme ministeriali e la mentalità dominante continuano a proporre. Una sfida potrebbe essere quella di pensare spazi non canonici, capaci di creare occasioni di confronto non solo scientifico, ma anche personale, nei quali la voce di ciascuno, connotata dal genere, dall'appartenenza generazionale, dalle esperienze vissute, possa trovare ascolto, mettersi in gioco e arricchire le relazioni. Mi rendo tuttavia ben conto che l'impresa è a dir poco ardua e l'atmosfera di questo nostro tempo non alleata.

2. ETICA, PEDAGOGIA E POLITICA DEL SAPERE

2.1 Quali effetti hanno avuto, sul piano didattico e formativo, la guerra e la sospensione degli scambi accademici con la Federazione Russa? Come sono cambiati, se lo sono, i programmi dei nostri corsi e l'interesse degli studenti per la lingua e la cultura russa?

Alessandro Achilli L'interruzione dei rapporti accademici con la Federazione Russa può essere di stimolo per far conoscere a studentesse e studenti le altre realtà in cui è utilizzato il russo, il che è sicuramente d'aiuto nel superare l'equazione russo=Russia. D'altro canto, è anche importante accompagnare queste esplorazioni a una riflessione approfondita sulle ragioni storiche che hanno portato alla presenza di significative comunità russofone nelle aree in questione. I programmi dei corsi non possono non cambiare, per esempio se si parla di Gogol'/Hohol' non avrebbe senso continuare a farlo ignorando, o minimizzando la complessa questione della sua identità culturale anche ucraina. Per quanto posso giudicare dalla mia esperienza attuale l'interesse, per chi decide di studiare il russo e/o altre lingue e culture slave — al di là dei numeri —, è alto, e la necessità di capire meglio cos'è successo e cosa sta succedendo è sicuramente di aiuto in questo senso.

Guido Carpi Gli effetti sono stati drammatici. È inutile illudersi: l'incremento costante degli studenti di russo negli anni pre-guerra era dovuto alle prospettive di mobilità e alle opportunità occupazionali. Col russo si trovava facilmente lavoro nel settore turistico, nei servizi, presso aziende, e la Federazione offriva un bacino molto ampio nel quale provare a nuotare: nonostante la flessibilità contrattuale, la totale assenza di tutele sindacali e lo stato sociale 'americanizzato', l'economia russa tirava, e un giovane che sapeva la lingua e disponeva di alcune altre competenze strategiche poteva — se disposto a farsi il mazzo — costruirsi una vita professionale dignitosa certo con più facilità che in Italia.

Negli anni si era infatti sviluppato il mondo di

quelli che io chiamavo scherzosamente 'i russoidi': una galassia di giovani italiani trasferitisi stabilmente in Russia, alcuni in ambito accademico, ma in grande maggioranza nelle sfere più disparate, dalla didattica dell'italiano alla ristorazione, dai servizi per il turismo all'import-export *et cetera*. Nel febbraio 2022, in pochi giorni, tutto questo mondo è stato spazzato via: giovani che si erano fatti una vita là, che là avevano famiglia, sono stati costretti a mollare tutto per tornare in un'Italia dove ben raramente c'era posto per loro. . . Di fronte all'immensa tragedia della guerra, quella dei 'russoidi' può sembrare poca cosa, ma tanti di loro erano stati miei studenti, mie studentesse: per anni ho seguito a distanza le loro avventure con affetto e anche con un po' di orgoglio, e ho condiviso poi con grande pena la vanificazione di tutti i loro sacrifici. Ci tenevo a ricordarli in questa sede.

In ogni caso, l'appel della russistica in termini di mobilità e di prospettive occupazionali è al momento pressoché nullo. Lo dico spesso con amara ironia ai colleghi di ispano-americano: "Voi avete a disposizione tanti Paesi: se in uno fanno un colpo di stato fascista, vi potete spostare in un altro, e poi in un terzo. . . Noi abbiamo a disposizione un Paese solo: è bello grosso, ma è uno!". Era ovvio che in un contesto simile gli iscritti dovessero calare, e sono destinati a calare ancora: anche se la guerra dovesse finire o venire 'congelata' (cosa che io mi auguro vivamente), la rete di rapporti e di scambi che c'era prima potrebbe ristabilirsi solo con lentezza e a fatica, mentre gli obiettivi formativi e le prospettive occupazionali future di una matricola si concentrano in pochi anni.

In questo quadro, il primo obiettivo di noi russisti dovrebbe essere il reintegro degli accordi interaccademici: sia quelli per la mobilità studentesca che quelli di ricerca. È impossibile studiare una lingua senza soggiornare nel Paese dove la si parla, non solo perché il russo non è l'etrusco, ma anche e soprattutto perché una lingua non è un meccanismo come ChatGPT, dove infili il testo in una fessura e dall'altra parte viene fuori la traduzione, ma è lo strumento che una comunità di destino storicamente si è data per esprimere se stessa, la propria visione

del mondo. E di quella comunità di destino tu devi imparare a far parte.

Quali che siano le responsabilità del regime putiniano, il russo s'impara andando *in Russia*, vivendo *in Russia*: è un mero palliativo dirottare gli studenti verso Paesi circostanti dove l'uso pubblico del russo, peraltro, si restringe sempre più o viene deliberatamente discriminato. Secondo gli standard 'occidentali', la Cina Popolare è una dittatura comunista che nega i diritti umani e opprime le minoranze etniche, eppure l'Istituto Confucio fila come un treno e gli scambi studenteschi prosperano; mandiamo senza problemi studenti in Paesi dove per legge si discriminano e perseguitano le persone per genere, orientamento sessuale, fede religiosa; un embargo universitario generalizzato, imposto per decreto ministeriale, non c'è neppure nei confronti di Israele, che sta perpetrando crimini di guerra, politiche di *apartheid* e di genocidio. Solo in Russia non si può mettere piede. I colleghi sinologi, iranisti, arabisti, ebraisti *pianterebbero un casino* se fossero i loro studenti a venire discriminati così. Noi russisti invece ce ne stiamo zitti, e in quattro anni l'Associazione Nazionale Slavisti non ha detto *pè*: noi perché abbiamo fifa di venire tacciati di acquiescenza nei confronti di Putin, l'ANS per perché la richiesta di riprendere gli scambi con gli atenei russi difficilmente sarebbe vista con favore dagli altri colleghi slavisti.

Per questo sono fermamente convinto che — data la crisi gravissima che ci colpisce in modo specifico — noi russisti dovremmo creare una *nostra* Associazione nazionale, parallela all'ANS, sul modello di quella che, ad esempio, i polonisti già hanno: senza nulla togliere alla 'casa comune' della slavistica (la maggior parte di noi ha competenze anche in un'altra delle sue discipline, o in più di una) dobbiamo iniziare ad affrontare in modo autonomo i nostri problemi specifici *di russisti*. Quanto ai rapporti accademici, so bene che sulle università russe è scesa una turpe cappa censoria e omologante, e ho seguito con angoscia e rabbia l'esilio forzato di tanti amici e colleghi, in alcuni casi cercando di offrire un qualche ausilio, nei limiti delle mie possibilità; ma altrettanti colleghi di valore — pur consapevoli della deriva funesta che il Paese ha imboccato — sono rimasti in

Russia, e l'embargo accademico da noi imposto li condanna all'isolamento e alla marginalità. La russistica non può trasferirsi armi e bagagli in Occidente, adottare l'inglese come lingua veicolare, fare finta che il proprio oggetto di studio sia sprofondata negli inferi e adottare un punto di vista simile all'epigrafica latina (vedi anche le considerazioni che faccio al punto 1.2).

Non so se, quando usciranno queste riflessioni, la mattanza sarà ancora in corso oppure si sarà raggiunta una qualche tipo di tregua che consenta una prosecuzione di vere e proprie trattative di pace; ma quale che debba essere la situazione, su un punto la mia opinione non sarà cambiata, e voglio essere molto chiaro: se non ci inventiamo qualcosa e continuiamo a fare finta che non sia successo nulla, rischiamo di vedere *la fine della russistica* in Italia. Veniamo da decenni di crescita continua in termini di bacino studentesco, di *asset* didattici, di addottorati (seppure in dottorati di ricerca generalisti, 'trasversali', congegnati per mettere a rotazione posti sempre meno numerosi, e che non garantiscono un'adeguata preparazione slavistica generale), ma dal 2022 in poi gli studenti diminuiscono e gli *asset* vanno incontro a una lenta ma inesorabile erosione: saremo sempre più vecchi e non verremo sostituiti, oppure lo saremo con soluzioni di ripiego.

Siamo e saremo sempre meno in grado di garantire un ricambio generazionale, una prospettiva di carriera accademica ai tanti e alle tante che abbiamo formato nei tempi delle vacche grasse: vedo infatti già diffondersi un nuovo tipo di giovane studioso/a, che appena finito il dottorato prende la via dell'estero con una naturale attitudine iperglobalizzata ormai data per scontata, fra ERC, Fellowship, MSCA-Cofund, Marie Curie, Humboldt, Fullbright, IAS, Cluster Uno, Cluster Due, oggi qui, domani là, dopodomani chissà. In Italia sanno che non torneranno mai, e quelli sono i più bravi e determinati: il resto si barcamena quaggiù, fra postdoc, piccole quote di PRIN e contratti miserabili, spesso sfondandosi di didattica in transumanza fra più sedi lontanissime fra loro, veleggiando verso la quarantina e oltre in un avvilente precariato di fatto gratuito e in sostanziale dipendenza economica da un coniuge o dalle rendite

parentali, nel perenne miraggio di quel *posto* che per la maggior parte di loro non arriverà mai.

Naturalmente, la tendenza a svuotare progressivamente di senso la ricerca e la didattica universitaria surrogandole con questo Circo Barnum straccione viene perseguita a livello generale da anni, da tutti i governi succedutisi, e certo non riguarda solo noi russisti. È un po' come l'involuzione della boxe dai tempi gloriosi del *Rumble in the Jungle* al triste presente degli show da palcoscenico: nella *Santa-Maria-Vuccuerre* come sul ring, conta più quello che vendi di quello che sei, e quando la scienza smette di essere un ecosistema competitivo e diventa una piattaforma di contenuti dove domina l'evento, inevitabilmente il livello medio cade in picchiata.

Ma la crisi di identità, di utenza, di programmazione e di prospettive in cui la guerra ha gettato noi e *solo noi*, rende la nostra disciplina particolarmente esposta. Cosa possiamo farci? Temo ben poco, ma potremmo cominciare col tentativo di concentrare le forze, di coordinarci maggiormente, magari lavorando alla costruzione di un unico *dottorato nazionale in studi slavistici*. Anche in questo, un'Associazione Nazionale Russisti parallela all'AIS potrebbe essere di grande aiuto.

Giulia De Florio C'è stato senz'altro un calo di iscrizioni. Non conosco i dati nazionali, ma credo sia importante metterli in correlazione a due altri fattori decisivi: il calo delle iscrizioni all'università tradizionalmente intesa, dovuto all'affermazione delle università telematiche che fanno una concorrenza spietata (e sleale), e il calo delle iscrizioni ai CdS di Lingue e letterature straniere, dovuto alla rapida diffusione dell'AI e dell'idea che possa sostituire lo studio e la comprensione delle lingueculture. Oltre a questi due elementi, che hanno influenzato pesantemente il rapporto scuola-università e il valore della formazione superiore (la laurea, in generale, ha un peso, almeno simbolico, decisamente inferiore oggi rispetto a 20 anni fa), l'invasione dell'Ucraina e la sospensione degli scambi accademici hanno di certo avuto un impatto negativo. Tuttavia, le università migliori hanno saputo adattarsi rapidamente al mutato contesto, aprendo scambi e collaborazioni con paesi

in cui la russofonia è prevalente o adeguatamente rappresentata per assicurare alle e agli studenti la possibilità di praticare la lingua in maniera efficace.

Per quanto riguarda il programma dei corsi di lingua russa (gli unici che attualmente tengo) il gruppo di ricerca RiDRU coordinato da Linda Torresin sta sviluppando ottimi strumenti di analisi per migliorare la qualità della didattica in ottica interdisciplinare e trasversale, ma temo che l'implementazione non abbia ancora raggiunto la maggior parte delle sedi universitarie del territorio italiano.

Viviana Nosilia Certamente il numero di studentesse e studenti è diminuito, anche se è rimasto di molto superiore a quello di chi studia una qualunque altra lingua slava. Si tratta però spesso di persone più motivate, spinte più dall'interesse per la lingua e la cultura russe che da calcoli meramente economici. Chi sceglieva il russo solamente perché lo collegava alle prospettive lavorative ora ha optato per altre lingue. Ciò che non è cambiato è l'attitudine verso la cultura russa, ancora vista attraverso i luoghi comuni della 'grande letteratura' e della 'misteriosa anima russa', stereotipi davvero difficili da sradicare. Mi sembra di cogliere in genere poco interesse per l'attualità e, più che altro, una certa insofferenza per l'assenza di possibilità di recarsi nella Federazione Russa con scambi universitari. Inoltre, osservo anche una preoccupazione per il futuro lavorativo: il fatto che questo non sia più il principale motivo che spinge studentesse e studenti a scegliere la lingua e letteratura russe non significa che i timori per l'avvenire professionale siano assenti. Per quanto riguarda le possibilità di esercitarsi nella lingua, ci siamo orientati su destinazioni del programma Erasmus+ in cui è possibile studiare il russo a un buon livello e, in molti casi, praticarlo anche al di fuori delle aule. Studentesse e studenti colgono queste opportunità.

Negli insegnamenti di base di lingua russa è difficile apportare grandi variazioni al programma, anche se evito di ripetere gli stereotipi summenzionati, di più è possibile fare nel corso di Filologia slava, che offre l'occasione di smentire le distorsioni sulla storia e la cultura antiche della Rus' propinate da Putin ai

politici e giornalisti compiacenti di turno e riprese poi acriticamente dal pubblico italiano poco accorto. Cerco anche di fornire più esempi tratti dall'ucraino, oltre che da altre lingue slave, nelle lezioni di linguistica storica.

Quello che ho notato con dispiacere è stato lo scarso interesse verso l'Ucraina, di cui pure si parla molto. Questa è sempre vista solo come vittima, solo pochi/e sono interessati/e a trattarla come cultura indipendente, oggetto di studio interessante. tuttavia, qualche risultato si vede nelle richieste di tesine triennali: sono lievemente aumentate le richieste di supervisione di lavori riguardanti anche l'Ucraina.

Barbara Ronchetti La guerra è arrivata quando ancora non si era fatto in tempo ad assorbire il passaggio traumatico attraverso la pandemia mondiale. Gli scambi con la Russia, molto numerosi e con una altissima partecipazione di studentesse e studenti, di fatto non sono mai stati ripristinati (almeno nel nostro Ateneo) dopo la sospensione decisa a partire dal semestre primaverile del 2019-2020. La didattica a distanza aveva richiesto un ripensamento di programmi e metodi di insegnamento, orientato però in una direzione molto diversa rispetto agli interrogativi posti dal conflitto. Con la guerra si è assistito, innanzitutto, a una riduzione di iscrizioni pari a più del 50% rispetto al decennio precedente (come conferma del dialogo necessario con altri spazi geografici o culturali, è interessante notare come, al contrario, il conflitto abbia portato a un significativo aumento di iscritti, per il russo, in numerose università statunitensi). In compenso, le nuove matricole erano estremamente più motivate, interessate a conoscere quel mondo salito alla ribalta in modo tanto violento e (per molti ragazzi) inaspettato. La prima esigenza, avvertita come docenti, è stata cercare di mostrare la complessità dello 'spazio Russia', in una prospettiva storica e nel panorama contemporaneo, e in questa direzione si sono orientati i moduli di approfondimento, i seminari, i laboratori. Negli ultimi tre anni accademici, ai 'programmi istituzionali' abbiamo affiancato occasioni di incontro con voci nazionali e internazionali che parlavano di 'Altre Russie e Russia altrove' (ad es. Cholodomor come ferita della

memoria, la campagna moralizzatrice di Putin, il fenomeno Pussy Riot in Russia e in Europa, rock sovietico e russo come ricerca identitaria, memorie di guerra per voce di donna nella Russia del Novecento, sonorità slave a Hollywood, la Russia in Israele ecc.). Sarebbe importante, tuttavia, un ripensamento generale dei programmi istituzionali (relativi al russo e a tutte le altre discipline umanistiche), in grado di mettere in risalto le 'contaminazioni' e il dialogo fra saperi anche nella costruzione di percorsi formativi, e di dare spazio e voce effettiva a studentesse e studenti, troppo spesso spettatori silenziosi delle nostre lezioni. Un progetto di questa ampiezza non può di certo arrivare da singoli docenti e avrebbe bisogno di una comunità che elabora idee e proposte. Anche in questo orizzonte, ahimè, le nuove indicazioni ministeriali si muovono nella direzione opposta.

2.2 Una parte del discorso mediatico (si veda ad esempio il 'caso Nori') ruota attorno all'idea che in Occidente prevalga un atteggiamento russofobico, culminato dopo il 2022 in operazioni di 'cancel culture'. Come valuta questa percezione alla luce della sua esperienza scientifica e didattica?

Alessandro Achilli Parlare di russofobia mi sembra qualcosa di assolutamente non in linea con quello che vediamo nella nostra pratica didattica, o quando andiamo in libreria o a vedere uno spettacolo. Il 'caso Nori' è stata un'eccellente operazione di self-promotion, a cui abbiamo decisamente dato troppa attenzione.

Guido Carpi Sono amico di Paolo Nori, penso che svolga un'opera preziosa per valorizzare la cultura russa e distinguerla dal regime putiniano, e nel 2022 gli manifestai tutta la mia solidarietà per la grottesca censura subita alla Bicocca. Nondimeno, gli sporadici episodi di cosiddetta *cancel culture* da parte di singole istituzioni culturali non mi impensieriscono molto: conosco i miei polli e so benissimo che tali episodi sono dettati da conformismo, da un eccesso di zelo servile da parte dei responsabili di tali istituzioni, o dal timore preventivo di finire

in una *shitstorm* in quanto ‘filorussi’, col risultato, spesso, di finirci per il motivo opposto e di fare una gran pubblicità all’evento cancellato. Quisquilie, insomma.

Mi preoccupa molto di più il clima di intolleranza e di censura che si sta diffondendo, non certo contro i folkloristici ‘putiniani’ con la Z sulla maglietta (innocui e anzi utili perché legittimano la retorica della ‘minaccia russa’), bensì contro chi, sulla crisi internazionale che stiamo vivendo, argomenta, documenta e tenta di formulare analisi articolate non conformi al *mainstream* bellicista. Come sempre in questi casi, non si tratta di un fenomeno spontaneo: negli ultimi mesi si è fatto sempre più manifesto quanto la classe dirigente europea abbia legato il proprio destino al proseguimento della guerra. Essa può sopravvivere, in accordo con specifici settori del capitale, solo grazie a una radicale economia di guerra che giustifica politiche sociali regressive e fortemente impopolari, presentandole come inevitabili: *il nemico è alle porte!*... È dunque, innanzitutto, un problema di *consenso*, che muove da interessi e rapporti di forza economici per lo più occulti, ma che sovradetermina — si sarebbe detto un tempo — l’intero complesso del vivere civile, condiziona il sistema dei bisogni indotti e plasma una mentalità pervasiva: accademia, scuola, cultura, mass media, consumi, *entertainment*, tutto si deve militarizzare, tutto deve aderire allo schema della caccia al nemico, nella psicosi di una fantomatica ‘guerra ibrida’ che già i russi ci starebbero facendo.

Ogni giorno che passa, senza neppure accorgercene, veniamo sempre più risucchiati in una narrazione egemone manichea e intimidatoria: da parte c’è la ‘stampa libera’ e gli ‘opinionisti indipendenti’, propri dell’Occidente democratico, tutti rigorosamente a favore della prosecuzione e dell’allargamento della guerra (non quella ‘ibrida’ immaginaria, ma quella reale); dall’altra, solo biechi propagandisti al soldo del Cremlino, ossia tutti coloro che inseriscono elementi di dubbio o evidenziano contraddizioni in questa narrazione. Purtroppo, devo constatare che anche realtà preziose come “Memorial Italia” — di cui, pur non essendo membro, ho apprezzato e sostenuto molte iniziative per i diritti umani — sono

cadute in questa trappola, rendendosi corresponsabili di campagne censorie montate da specifici settori della politica: penso all’infelice appello all’ARCI di metà novembre che, mi risulta, tanti malumori ha suscitato fra gli stessi membri di “Memorial”.

Dirò di più: io considero il regime putiniano una iattura per la Russia, che, purtroppo non finirà con Putin; ma — come Gramsci invitava a fare col fascismo — per combattere il putinismo ritengo necessario analizzarne le cause storiche e conoscere la rappresentazione che esso dà di sé. A farmi paura, in questo caso, non è però Putin *in sé*, ma Putin *in me*. Dalle polemiche generiche stiamo infatti passando velocemente alla *character assassination* mirata (è recente il caso del direttore di “Limes” Lucio Caracciolo) e da questa a vere e proprie persecuzioni legali per “manipolazione dell’informazione”, secondo il principio che siccome quello che affermi potrebbe essere in linea con i *desiderata* del Cremlino, allora si tratta *ipso facto* di propaganda russa: a inizio dicembre scorso, ad esempio, l’ex colonnello dell’esercito svizzero e analista militare Jacques Baud è stato colpito da sanzioni pesantissime da parte dell’Unione Europea, secondo un dispositivo che precede qualsiasi accusa formale alla quale poter fare appello e dalla quale difendersi. Mi chiedo che differenza ci sia fra pratiche di questo tipo e la qualifica di ‘agente straniero’ che il regime russo affibbia ai propri oppositori. . .

Giulia De Florio Nella mia esperienza scientifica internazionale ci sono stati episodi in cui la componente nazionale potrebbe aver svolto un ruolo negativo, ma non è mai stato esplicito e non ho prove a riguardo. So, però, che molt* studios* che provenivano dalla Federazione Russa e che sono stat* costrett* a lasciare il Paese hanno trovato aiuto e sostegno nelle università europee (credo valga lo stesso per gli USA e Israele, ma non conosco casi diretti). Alcuni governi dell’Europa dell’est, in questi ultimi mesi, hanno attuato politiche di limitazione della diffusione della cultura e lingua russa all’interno dello Stato, ma non so come abbiano gestito la questione a livello universitario. Oltre alla vicinanza dei confini, in queste decisioni hanno un peso

decisivo la storia del XX secolo, in particolare per le Repubbliche baltiche, e l'attuale ingerenza della propaganda favorevole all'agenda governativa russa. Per commentarle credo sia opportuno conoscere ogni singolo caso e capire che cosa implicano queste leggi e la loro applicazione nei vari ambiti della società.

In Italia, invece, non ho mai riscontrato alcuna operazione di 'cancel culture' nella mia attività didattica e divulgativa. Nel nostro paese, al contrario, prevale un atteggiamento di forte sostegno e interesse alla Federazione Russa a molti livelli: letterario, culturale, sociale e politico. È indicativo che dal 2022 al 2025 la stagione del Teatro alla Scala sia stata aperta due volte da un'opera russa (di Musorgskij e Šostakovič); prima del 2022 è successo soltanto una volta, nel 1979, sempre con *Boris Godunov* di Musorgskij. L'interesse del largo pubblico si manifesta in vari modi e a vari livelli: per alcuni è "amore per la cultura russa", qualunque cosa essa voglia dire o rappresentare. Per altri è una sorta di reazione aggressiva a una messa in discussione del dominio della cultura russa rispetto ad altre culture slave e del suo rapporto con la politica e la società del paese in cui ha origine. Si innesca così un cortocircuito secondo cui la Russia (termine scivoloso e spesso scorretto, anche se più corto e utilizzato da tutt*) diventa la vittima e perciò va 'difesa'. È una strategia molto comoda per giustificare in modo semplice processi complessi.

Questo atteggiamento è presente anche in ambiti attigui a quello universitario, penso all'editoria: sulla letteratura russa (e russofona) contemporanea l'Italia non ha mai investito molto, e lo ha fatto spesso grazie ai contributi e ai finanziamenti che provenivano dalle fondazioni russe. Chiusi temporaneamente questi canali (non per tutti, chi accetta di collaborare con il governo russo e ricevere contributi traduce e pubblica i propri libri senza alcun problema), gli editori/editrici che volevano continuare a pubblicare opere russe lo hanno fatto — ogni anno escono regolarmente traduzioni di autori e autrici russ* e russofon*, recensite e distribuite in tutto il Paese. Chi non ha avuto la forza o la voglia di investire in questa direzione ha lamen-

tato la propria impossibilità a portare in Italia opere russe adducendo la censura come causa principale, ottima scusa per un'inerzia che ha poco a che fare con la politica. Dall'inizio dell'invasione, ci ricorda Feliks Sandalov di StraightForward Foundation, "about 20 Russian-language bookstores, along with a similar number of publishing houses, have been opened outside of Russia; two dedicated fairs are already planned for 2025 in Prague and Berlin; and emigrant literary prizes have appeared" (https://russiapost.info/culture/publishing_abroad).

Alla luce di questo dato, e tralasciando che cosa abbia scatenato la fuoriuscita dal proprio paese di così tanti attori/attrici culturali, si impongono due osservazioni: 1. Bisogna definire e perimetrare meglio il concetto di 'cancel culture' e di russofobia. 2. Si dovrebbe riflettere sull'assenza totale di case editrici e progetti editoriali di questo tipo in Italia.

Viviana Nosilia Non mi sembra che in Italia si possa parlare in buona fede di russofobia. Pensiamo solo all'inaugurazione della stagione musicale della Scala del 2025 con *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Šostakovič. Le proteste che hanno segnato altri eventi hanno riguardato specifici artisti e personaggi pubblici vicini a Putin, non la cultura russa in generale. Purtroppo l'etichetta di russofobia, proveniente dal lessico della propaganda russa di regime, si è rivelata molto comoda ed è diventata una chiave molto semplice per spiegare la causa di frustrazioni di aspirazioni di carriera, assolutamente legittime, e del fallimento di progetti professionali legati alla Russia. In realtà, se osserviamo la popolazione studentesca, notiamo che è l'incertezza per il futuro lavorativo a determinare la rinuncia di alcuni a specializzarsi nella lingua e cultura russa. Peraltro, l'uso del termine 'russofobia' inquina il già torbido dibattito pubblico italiano, tende a confondere le idee su chi sia il vero aggressore e chi davvero subisca le conseguenze della guerra, ovvero gli ucraini. Vanno ricordate anche le persone russe che subiscono persecuzioni da parte del regime putiniano per la loro opposizione alla guerra e all'autoritarismo in generale, ma in quel caso non è certo l'Italia a perseguirle.

Marco Puleri Intellettuali ed accademici che si occupano di Russia non hanno visto una riduzione della propria visibilità o della diffusione della cultura russa nel contesto culturale italiano: anzi, direi che dopo il febbraio del 2022 la grande attenzione mediatica per la Russia abbia favorito la proliferazione di eventi, dibattiti pubblici e confronti sulla sua storia e sulla sua cultura, riaprendo il discorso ad una rivisitazione di chiavi interpretative legate al rapporto tra Occidente e Russia. In generale, nonostante i discorsi mediatici preferiscano rendere la polarizzazione politica sinonimo di una negazione dell'altro russo, credo che in Occidente non si sia mai smesso di parlare di Russia in tutte le sue accezioni e secondo differenti prospettive interpretative. Indubbiamente, insegnare oggi la lingua, la letteratura e la storia della Russia ha un importante impatto 'terapeutico' a livello sociale: l'interesse nei confronti di un Paese che vive un dramma sociale e politico di portata storica è molto alto, il numero di studenti e le voci russe presenti nel territorio italiano in occasione di festival ed eventi pubblici non sono indifferenti. Il nuovo contesto in cui ci si ritrova ad insegnare e a fare ricerca affida, inoltre, una nuova importante responsabilità civile per intellettuali ed accademici: la necessità di mettere in luce le zone d'ombra del percorso politico della Russia in tutte le sue accezioni storiche, al fine di non replicare il discorso propagandistico dell'odierno stato russo; l'istanza etica di decostruire i tentativi di appropriazione della lingua e della cultura russa da parte del suo stato, dando voce alla diversità di prospettive e visioni; e, non per ultimo, il coinvolgimento come parte attiva dell'attività di insegnamento delle studentesse e degli studenti russi e ucraini che sono entrati a far parte delle nostre comunità accademiche, dando respiro ad esperienze umane e memorie individuali che possano arricchire il nostro dibattito. Credo che un modo costruttivo per affrontare questo tema sia quello di guardare alla responsabilità etica, sociale e, in ultimo, politica degli intellettuali e degli accademici che oggi si occupano di Russia nel creare un terreno fertile e un linguaggio utile per l'esplorazione delle sue dinamiche sociali, culturali e politiche. Un senso di responsabilità civile che va

oltre il binomio russofilia/russofobia, e che pretende una più profonda articolazione concettuale da parte di una classe di intellettuali ed accademici a cui è affidato il compito di condurre verso un percorso di comprensione dell'altro, senza ricadere in atti apologetici fini a se stessi o condanne legate ad esperienze personali che poco hanno a che fare con lo studio della materia.

Barbara Ronchetti Non credo si possa parlare di 'russofobia' (e ho qualche riserva sul concetto stesso, anche se riferito a secoli passati). Il fenomeno mi sembra piuttosto legato al 'sensazionalismo' che prevale comunemente nell'informazione, alla necessità di riconoscere un oggetto estraneo e nemico contro cui lanciarsi, in definitiva alla tendenza ad appiattire il pensiero e a rinunciare alla complessità (sempre faticosa, è vero, ma indispensabile per chi cerca di capire).

2.3 Nel quadro della nuova centralità assunta dallo spazio slavo e post-sovietico nel dibattito pubblico, quale ruolo può svolgere oggi la nostra disciplina e quale contributo specifico può offrire alla lettura del presente?

Alessandro Achilli La nostra disciplina avrebbe moltissimo da offrire al dibattito pubblico, ma è difficile non notare una scollatura tra quello che possiamo dare e gli spazi di confronto e disseminazione effettivamente disponibili. Ci sono, però, realtà che investono un'enorme quantità di tempo ed energia per cercare di colmare questo gap. Ho in mente anch'io Memorial Italia, che fa un lavoro eccellente per mediare tra l'ambito della ricerca e quello del dibattito pubblico. Colgo l'occasione per ringraziare Giulia De Florio, Andrea Gullotta e gli altri membri del Direttivo di Memorial Italia per tutto quello che continuano a fare.

Guido Carpi Ho accennato poco sopra (vedi punto 1.1) alla grande responsabilità che noi slavisti abbiamo nel rendere conto di quanto complesso e contraddittorio sia il groviglio di affinità/alterità che determina gli equilibri — e, ahimé, le fratture — in

quella comunità di destino. Oltre ad alcuni indirizzi che ho già indicato, penso che sarebbe prezioso riscoprire e rimettere in circolo quella tradizione democratica e progressista che era ben radicata nella storiografia russo-ucraina del secondo Ottocento: il già citato Kostomarov e il siberiano Afanasij Ščapov, con la loro visione di un *narodopravstvo* federativo nell'antica *Rus'*; Daniil Mordovcev, discepolo di Kostomarov e studioso dei movimenti di rivolta popolare; Aleksandr Kizevetter e Michail Bogoslovskij che nei primi anni del XX secolo descrivono uno i complessi e vivacissimi organi rappresentativi delle città russe nel Settecento, l'altro il *mir* contadino definito "soggetto sociale collettivo di diritto pubblico dotato di autogoverno e orientato alla tutela del bene comune".

Questi ed altri storici, assieme alle indagini sociologiche di Pëtr Lavrov e di Pëtr Tkačëv, al socialismo democratico dello storico della cultura Mykhailo Dragomanov, alla riflessione populista e marxista prerivoluzionaria delle diverse tendenze, disegnano una grande pluralità di prospettive su quello che la Russia avrebbe avuto la potenzialità di diventare e che forse un giorno *sarà*; in tale prospettiva, aggiunto, è sempre utile tornare a quello che è peraltro un grande classico della slavistica italiana: i tre volumi de *Il populismo russo* di Franco Venturi, che ogni giovane studioso di cose russe dovrebbe leggere e meditare. Non è un caso che gli indirizzi di ricerca a cui faccio qui riferimento siano stati a lungo condannati a un sostanziale oblio tanto dalla vulgata pseudo-storica putiniana quanto da un'opposizione pseudo-liberale che si limita a *rovesciare* gli assunti del più bieco nazionalismo: un 'popolo russo' senza storia, come plebe informe e barbarica, pura massa di manovra di un potere dispotico. Ma oggi — paradossalmente, proprio sotto l'urto traumatico della guerra — la grande tela del pensiero russo democratico e federalista, libertario e socialista può forse cominciare a dispiegarsi di nuovo, un lembo alla volta.

Viviana Nosilia Purtroppo nel dibattito pubblico italiano lo spazio per voci di esperti/e che possano aiutare a cogliere la complessità della realtà è esiguo.

Prevalgono personaggi in grado di proporre visioni semplicistiche e ideologicamente orientate, esperti di materie molto diverse dalla slavistica (medievisti, grecisti...). L'avversione per la complessità è purtroppo una piaga endemica del dibattito pubblico italiano, insieme con l'involgarimento e il disprezzo per i fatti oggettivi. Per il presente non credo si possa fare molto, se non produrre occasioni di 'terza missione' di alta qualità, possibilmente al di fuori delle aule universitarie. Mi sembra positivo anche intervenire sulla stampa con articoli divulgativi, come molte/i hanno peraltro fatto.

Credo che l'investimento che più verosimilmente può essere davvero efficace sia però lavorare per il futuro, almeno con chi passa dalle nostre aule. Credo che non si debba temere di affrontare con le studentesse e gli studenti anche l'attualità, per quanto problematica, a patto che lo si faccia sempre con onestà intellettuale, restando ancorati ai fatti e ai dati. Possiamo farlo analizzando i testi, non possiamo improvvisarci sociologi o esperti di ambiti che non ci appartengono. Anche in questo, però, mi sembra che compiti e possibilità di russisti/e e altri/e slavisti/e non siano identici. Le discipline slavistiche diverse dalla russistica sono rappresentate in meno atenei e sono coltivate da un numero di colleghi/e incomparabilmente inferiore e hanno molti meno studenti: chiaramente le loro possibilità di azione sono molto limitate. Per quanto riguarda Russia e Ucraina, la sproporzione fra russisti/e e ucrainisti/e è abissale. Oltre alla questione numerica, c'è anche una diversità nella situazione di partenza: da molti anni l'Ucraina viene 'letta' dalla prospettiva russa. Alla luce di tutto ciò, credo che proprio la russistica dovrebbe essere parte attiva in un processo che porti a evidenziare l'identità distinta e l'agentività sia della cultura ucraina, sia di quelle delle altre popolazioni slave (e non) che un tempo sono state legate alle diverse entità statali facenti capo a Mosca o San Pietroburgo. Una cosa molto semplice da fare è sottolineare la provenienza esatta di persone celebri attribuite all'Impero russo o all'URSS (purtroppo in Italia ancora spesso si usano 'URSS' e 'Russia' come sinonimi). Potrà sembrare un fatto irrilevante, ma serve a rendere riconoscibile l'apporto di cultu-

re che non sono state sostenute da una formazione politica così forte, ma che non per questo sono meno importanti. Del resto, pensiamo al caso di Italo Svevo: formalmente era suddito dell'Impero asburgico, ma nessuno accetterebbe di sentirlo etichettare come 'scrittore austriaco', con la sostituzione dell'indicazione di appartenenza politica con un etnonimo. Eppure, anche a causa della mancata distinzione nella lingua italiana fra 'russkij' e 'rossijskij', di fatto anche artisti nati nei confini di Stati oggi indipendenti vengono etichettati come 'russi', col risultato che il patrimonio culturale definito 'russo' cresce a dismisura, mentre culture diverse non vengono associate a nulla. Sotto questo aspetto, sarebbe molto fecondo rimarcare la complessità e ricchezza delle identità ibride, riflettere sul fatto che l'identità non è monolitica. Questo è, naturalmente, solo un esempio.

Barbara Ronchetti Come accade nel sistema di circolazione mediatica delle informazioni, lo spazio slavo e post-sovietico è già scivolato sullo sfondo, nonostante la guerra ancora in atto, nonostante i molti problemi irrisolti (anche nei rapporti con l'Unione Europea). Ciò che la slavistica potrebbe fare è riportare l'attenzione dell'opinione pubblica, e dei giovani in particolare, su questo spazio ad oriente d'Europa. Ad esempio, legando iniziative, eventi e lezioni universitarie alla realtà cittadina circostante, coinvolgendo studentesse e studenti in attività di tipo 'pubblico' (anche online). Molte iniziative in questa direzione si sono svolte e sono in corso, sarebbe bello avere un coordinamento, creare reti fra quanto si muove nei singoli atenei. Ancora una volta idee come queste si scontrano con la realtà quotidiana della vita accademica, che richiede insensati adempimenti burocratici sottraendo tempo ed energie alle nostre giornate, e soprattutto non valorizzando quanto si colloca al di fuori delle tabelle e degli schemi previsti.

Ed è un peccato, perché le esperienze dei mondi slavi (al plurale) potrebbero rappresentare un punto di vista estremamente prezioso dal quale guardare il presente, proprio in virtù della molteplicità di contesti e di relazioni (inter-slave e con altri paesi),

dell'equilibrio sempre mutevole fra cosiddette culture 'maggiori' e 'minori' che caratterizza la storia di queste aree, della contiguità geografica con paesi non europei ai confini meridionali e orientali d'Europa, delle tracce che la dominazione zarista e il regime sovietico hanno lasciato e molto altro.

Linda Torresin Non credo che la slavistica debba trasformarsi in un ufficio stampa del 'mondo slavo', né in un osservatorio permanente sull'attualità. Piuttosto, il suo contributo specifico, a mio avviso, consiste nel rendere visibili i linguaggi e le memorie con cui il presente viene raccontato.

Questo comporta almeno tre compiti:

1. Fare analisi del discorso, non limitarsi alla presa di posizione.

La slavistica ha gli strumenti per leggere in modo critico testi giornalistici, discorsi ufficiali, manuali scolastici, opere letterarie, produzioni mediatiche e digitali. Più che schierarsi, può mostrare come i discorsi funzionano e circolano: quali metafore usano, quali tradizioni storiche mobilitano, quali cancellazioni implicano. Nel mio lavoro sui manuali di russo e sulle categorie 'russo' e 'russofono' tento proprio questo: non proporre una versione 'corretta' della realtà, ma decostruire i dispositivi che la naturalizzano.

2. Portare nello spazio pubblico le voci che incontriamo in aula.

L'insegnamento universitario e la formazione degli insegnanti mi mettono a contatto con studenti e corsisti che vivono sulla propria pelle la guerra, i traumi familiari, i cambi di codice linguistico, la stigmatizzazione della loro scelta di studiare/insegnare russo. Penso che la russistica possa e debba farsi tramite di questi vissuti: non esibendoli in modo spettacolare, ma facendone materia di riflessione critica in articoli, conferenze, percorsi di divulgazione. Parlare del presente significa anche raccontare che cosa vuol dire, concretamente, studiare o insegnare russo nel 2025 in Italia.

3. Tenere insieme rigore e responsabilità.

Non mi convince né l'idea di una neutralità 'pura' (come se i nostri oggetti di studio non fossero attraversati da soggettività e ideologie, anche incon-

sciamente veicolate), né quella di una militanza che sacrifica la complessità alla causa. Il contributo specifico che la slavistica può offrire, secondo me, è proprio questo equilibrio difficile: non smettere di essere specialisti (di testi, di lingue, di storia culturale), ma al tempo stesso riconoscere che ciò che facciamo ha conseguenze (su come si pensa la Russia, su come si parla di Ucraina, su come si immagina l'Europa orientale).

In questo senso, il ruolo pubblico della nostra disciplina non coincide con la presenza mediatica di singoli esperti, ma con la capacità collettiva di costruire strumenti concettuali che aiutino chi ci ascolta — studenti, insegnanti, lettori — a orientarsi in un presente saturo di narrazioni semplificate.

2.4 Ritiene che tra studio scientifico e approccio divulgativo possa esserci una 'terza via' che, conciliando i due orientamenti, riesca ad avvicinare maggiormente la russistica e, in generale, la slavistica italiana al grande pubblico?

Alessandro Achilli Oltre al lavoro di associazioni come Memorial Italia, non posso non citare l'impegno dei circoli legati alla diaspora ucraina in Italia, che soprattutto a partire dal 2022 si spendono moltissimo per creare occasioni di scambio tra il pubblico e chi fa ricerca e traduzione. A essere più carente, come sappiamo, è invece il contributo in questo senso degli enti pubblici, soprattutto se paragonato a quello di altri Paesi come la Germania.

Giulia De Florio Non credo occorra una terza via, credo sia sufficiente che ognuno svolga in modo serio la propria professione in ciascun campo — scientifico e divulgativo — e contribuisca a creare momenti di incontro tra i due spazi. La 'terza missione' è un buon esempio di attività scientifiche che possono essere messe al servizio di un pubblico allargato.

In Italia, tuttavia, c'è la lunghissima tradizione di affidare la divulgazione a persone che hanno meriti in altri ambiti. Da un lato, trattandosi di figure popolari, hanno il vantaggio di diffondere un sapere che rischia di rimanere 'elitario' (a causa di un'altra

inveterata tradizione italiana per cui, purtroppo, la cultura è soltanto per pochi eletti), dall'altro sminuiscono l'importanza di essere attenti conoscitori di un argomento per poterne parlare a ragion veduta. Purtroppo i media — soprattutto la televisione — e il giornalismo hanno causato in questo senso danni enormi, spacciando per esperti persone che non sono assolutamente all'altezza del ruolo.

La responsabilità, va detto, è stata anche nostra, dei docenti, che per varie ragioni (e tutte comprensibili) hanno rinunciato a svolgere questo ruolo, lasciando spazio a chi, per carattere, necessità o interesse, non lesina la propria presenza nello spazio pubblico. Il nostro contributo specifico dovrebbe essere innanzitutto di metodo: si parte dai dati fattuali e si prova a interpretarli, si espongono varie letture o analisi che devono essere argomentate da chi le propone e possono essere confutate (possibilmente con controargomenti logici e razionali) da chi le ascolta. Si scelgono sedi adatte a discutere questioni complesse.

Viviana Nosilia Non credo che sia necessario inventare una terza via. Si può proporre divulgazione di alto livello, come facciamo in molti casi. Non metterei sullo stesso piano, però, la russistica e le altre discipline di cui si compone la slavistica. Per quanto nel dibattito pubblico si levino alti lai sulla 'russofobia' (v. sopra), a cultura russa continua a essere molto attraente. Sicuramente è più presente nell'orizzonte mentale della gran parte di lettori e lettrici o anche solo di persone che hanno frequentato una scuola secondaria. Non serve che in una scuola s'insegni il russo: anche nei corsi di storia e letteratura si tratta di Russia e letteratura russa. Per non parlare della musica. È chiaro che per la cultura russa un palco non mancherà mai. Il problema che si pone, piuttosto, è quello di come viene usato, se, cioè, si persiste nel perpetuare gli stereotipi o si utilizzano queste opportunità per guidare a una lettura non superficiale.

Per le altre lingue e culture slave, tutto è molto più difficile. Ci sono pochi nomi di richiamo, come Kundera o Szymborska, in grado di attrarre pubblico anche numeroso, ma per lo più queste altre culture e

letterature restano al di fuori dell'orizzonte mentale di cittadinanza e studenti/esse. A scuola di questi altri paesi non si parla affatto o lo si fa male, con narrazioni distorte . In questi casi si tratta di cercare spazio all'interno di rassegne come il Festival della letteratura di Mantova  o altri eventi di richiamo, ma è davvero difficile. In un mondo ideale, le/i rus-siste/i, che godono di una posizione avvantaggiata, dovrebbero aiutare anche in questo.

Barbara Ronchetti Sarebbe un obiettivo importante, e in parte credo di aver risposto nel quesito precedente. Aggiungo solo che per riuscire a prendere voce e parlare al grande pubblico, bisognerebbe lavorare congiuntamente per ri-trovare un senso di comunità.

3. METODO, RAPPRESENTAZIONI, PROSPETTIVE

3.1 *La russistica ha teso talvolta a separarsi, da un lato, dalle altre aree della slavistica e, dall'altro, dai campi contigui del sapere (storia dell'Europa orientale, scienze politiche, antropologia e sociologia della cultura, ecc.). Come interpreta questa tendenza e come ritiene si possa superarla?*

Alessandro Achilli Che sia fondamentale ripensare i nostri approcci in senso interdisciplinare, olistico, è evidente. Credo che si possa cominciare 'banalmente' dall'invitare colleghi* attiv* in discipline contigue a tenere lezioni all'interno dei nostri corsi, quando i finanziamenti ce lo consentono. Una disciplina slavistica come l'ucrainistica, per esempio, sarebbe impensabile senza la sinergia di studios* che lavorano in ambiti disciplinari diversi e complementari, e questo è ben evidente nelle attività dell'AISU.

Giulia De Florio Questa tendenza è deleteria, e i primi a farne le spese sono stati i ricercatori e le ricercatrici che hanno maturato nella propria formazione una conoscenza in più campi contigui e che invece di essere doppiamente apprezzati hanno rischiato di non trovare una collocazione professionale stabile

a causa della loro doppia (o tripla) appartenenza. A livello ministeriale si potrebbe ovviare al problema con un superamento o allargamento dei settori scientifico-disciplinari che per come sono concepiti oggi spesso non permettono dialoghi interdisciplinari strutturati.

Viviana Nosilia In parte, credo, ciò è frutto della generalizzata tendenza alla specializzazione e talvolta iperspecializzazione. Oggi, però, è indispensabile avvalersi degli apporti delle altre discipline, soprattutto della storia dell'Europa orientale. Dato che la storia è al centro della narrativa del Cremlino e dei suoi simpatizzanti, una sua conoscenza approfondita e aggiornata, basata su lavori prodotti non solo in Russia, è fondamentale per poter collocare le ricerche letterarie e linguistiche nella corretta prospettiva.

Marco Puleri L'isolamento della russistica dalle altre aree della slavistica e dai campi contigui del sapere rappresenta forse un problema più ontologico che di metodo per il contesto accademico italiano. Assistiamo ad un alto livello di specializzazione legato alla produzione artistica di specifici autori o movimenti culturali sorti nei maggiori centri della vita imperiale, sovietica e post-sovietica russa, a cui raramente segue una contestualizzazione storico-politica altrettanto approfondita o un'apertura verso esplorazioni transculturali. Oggi la fascinazione degli studenti per analisi interpretative sorte all'interno dei più ampi 'Russian studies' statunitensi, che hanno cercato di coniugare e mettere in dialogo visioni e metodi propri di diversi campi del sapere, è il sintomo della necessità di una maggiore apertura dei metodi di insegnamento e di ricerca della russistica che può e deve ruotare intorno all'interpretazione di concetti universali e alla storia dei movimenti socio-culturali. L'analisi critica delle tecniche di produzione del sapere, o della funzione dell'espressione letteraria e culturale per il consolidamento di una visione specifica del potere politico, o la comprensione in chiave dialettica e non-teleologica del percorso storico-culturale della Russia: sono tutti temi e approcci che possono sicuramente arricchire la russistica, in dialogo con

altre realtà accademiche a livello globale.

Barbara Ronchetti Credo che l'eccessiva settorializzazione sia sempre scarsamente produttiva. Incrociare i saperi, allargare il campo visivo, aiuta a mettere in una migliore prospettiva anche i nostri studi specialistici. Nelle conclusioni del mio intervento al Convegno AIS del 2016, sottolineavo l'importanza di ripercorrere le interpretazioni (interne ed esterne) che si sono alternate (e si alternano ancora) della Russia: come parte delle culture europee, come estranea ad esse, come 'altro' (amico o nemico) rispetto a queste ecc. Per 'avvicinare' i saperi è importante la ricerca delle 'diversità', esplicite o taciute, e in questo percorso è fondamentale il contributo di più discipline che indaghino lo stesso campo con metodologie e orizzonti epistemologici diversi. Altro versante da portare alla ribalta è lo studio delle 'zone di transito', per il quale sono necessarie competenze di diversa natura (spostamenti fisici, identitari e linguistici, festival, premi, classifiche, politiche tra-duttive ecc.).

3.2 Quale equilibrio ritiene oggi auspicabile tra l'analisi testuale e l'attenzione ai contesti storici, culturali e sociali? La tradizionale opposizione tra 'morfologia' e 'storia' è uno strumento euristico valido o rischia di limitare la nostra capacità di leggere organicamente sia il passato che il presente?

Alessandro Achilli Credo che i due piani siano inscindibili. Per capire i contesti abbiamo bisogno dei testi, e questi ultimi non possono essere interpretati correttamente al di fuori dei loro contesti. Per questo ripenso con un mix di nostalgia e tenerezza alla mia hybris di quando ero dottorando e mi illudevo di poter dare una lettura 'apolitica' del poeta oggetto della mia tesi. Ma è anche normale che questa consapevolezza arrivi col tempo, e gli sconvolgimenti degli ultimi dodici anni hanno sicuramente giocato un ruolo importante nel farmi capire che l'intertestualità è importante, ma la storia non lo è di meno.

Guido Carpi Non penso che fra 'morfologia' e 'storia' ci sia alcuna opposizione: al contrario, esse sono sempre strettamente correlate. Come scrivevo nell'*Introduzione* al primo volume della mia *Storia della letteratura russa*, "per quanto si arruffi, si arrabatti e si gonfi d'acqua come la rana della favola, la cultura non può trovare sostanza che nella realtà materiale (= sociale), di altro non può nutrirsi e di altro non può parlare. Studiare i sistemi di segni senza agganciarne ogni gradino di sviluppo alla dialettica del reale (= sociale) significa tentare di afferrare ombre".

Il dilagare di metodologie ermeneutiche dove il disinteresse per la "realtà materiale (= sociale)" è addirittura ostentato, ha fatto danni un po' ovunque, ma gli studi russistici ne hanno particolarmente risentito. I russisti della mia generazione, infatti, si sono formati in un clima culturale ancora egemonizzato dagli stereotipi sul ruolo dell'arte e dell'artista tipici della dissidenza e della controcultura tardo-sovietica, ossia la *favola bella* di un'arte come magistero spirituale e testimonianza etica individuale, svincolata da qualsivoglia forma di 'commit-tenza sociale': tale concezione dell'arte costituiva una reazione al dettato ideologico ufficiale dell'epoca, ma, nei suoi epigoni più ruspanti, essa degenera facilmente in elitismo snobistico e in un edonismo — come lo definiva Lev Trockij — di "limoni spremuti e zampe di pollo succhiate dal piccolo mondo mistico-liberal-intellettuale".

Dai pontefici 'senza tempo' come Iosif Brodskij o l'ultimo Jurij Lotman ai *bestsellermacher* più alla moda, tutti inculcavano a noi giovani studiosi che il fenomeno artistico prescinde dalla sfera dei rapporti materiali: o ne fugge, oppure ne è giudice distaccato, metro incommensurabile, modello trascendente. Abbiamo imparato a studiare le odi di Deržavin senza sapere nulla dei rapporti fra nobiltà terriera e corte, i romanzi di Dostoevskij ignorando le dinamiche e le regole della società russa post-1861, *tutta* la letteratura del periodo sovietico senza aver mai letto una riga di Lenin; ed è dolorosamente inevitabile che — nel momento in cui i rapporti reali franano in modo tanto catastrofico sulle nostre vite — l'indifferenza nei confronti dei nessi storici da noi sempre

scrupolosamente coltivata ci renda incapaci di leggere i processi in corso se non in modo straniato, astrattamente moralistico, *inutile*.

Intendiamoci, sarebbe forzato e ingeneroso affermare che la nostra disciplina si libra in un totale *vacuum* epistemologico di realtà: segnalo ad esempio le ricerche condotte da Kirill Ospovat per una sintesi fra *subaltern studies*, semiotica lotmaniana e un marxismo inteso in senso non dogmatico, di cui si può leggere nella sua intervista pubblicata in questo stesso numero di “eSamizdat”. In generale, da tempo negli studi russistici si osserva un rinnovato interesse per metodologie che della dimensione ‘reale’ dell’opera d’arte e di cultura tengono conto eccome: dalla microstoria alla ‘storia intellettuale’ della Scuola di Cambridge, dalla ‘storia della lettura’ (nello spirito dell’ultima generazione degli “Annales”) alla ‘storia dal basso’, all’ecocritica *et cetera*. Anche in Italia si sta formando spontaneamente una cerchia di colleghi e amici interessati a sviluppare queste direzioni di ricerca: ne sono un esempio la tavola rotonda dal titolo *Letteratura e storia. Le metodologie possibili*, tenutasi nel maggio 2024 all’Orientale di Napoli (i cui verbali sono usciti integralmente proprio su “eSamizdat” del 2023: <https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/239/228>) e il recente convegno salernitano *L’insurrezione decabrista: 1825-2025*, in cui filologi e storici hanno trovato un terreno di scambio assai fertile. Ma l’appetito vien mangiando...

Giulia De Florio Non la vedrei come opposizione, ma come scelta di metodi e approcci, che peraltro potrebbero essere complementari. In ogni caso, come primo passo proporrei un incontro aperto sulla questione e un ripensamento delle scuole di dottorato che potrebbero essere riformate in maniera sostanziale.

Viviana Nosilia Devo dire che personalmente non apprezzo lavori ‘morfologici’ avulsi dal contesto. Un’opposizione del genere mi sembra un retaggio del passato che andrebbe superato.

Barbara Ronchetti Pur sostenendo la necessità

di una scrupolosa prassi di analisi ravvicinata dei testi e di raccolta di ‘fatti’, credo che, oggi, una ricerca in grado di rispondere alle sfide della contemporaneità (non ultima quella legata agli interrogativi che pone l’Intelligenza artificiale) dovrebbe ripensare se stessa in modo significativo. Innanzitutto, sarà fondamentale accogliere in modo esplicito la consapevolezza di una pluralità di letture degli stessi fenomeni, legata al genere, alle esperienze, al posizionamento geografico ed esistenziale di chi indaga e di chi legge. Tra morfologia e storia deve emergere la persona concreta che studia, riflette, ascolta, partecipa al processo di costruzione della conoscenza. Per contribuire in modo più concreto alla discussione qui aperta, vorrei esporre molto brevemente un esperimento che sto conducendo (e che presento in modo più dettagliato in due di saggi, uno pubblicato, uno in via di pubblicazione).

Da qualche anno ho cominciato a sperimentare nuove pratiche di attraversamento dei testi letterari, da proporre (anche) a studentesse e studenti, che non di rado si trovano a scegliere di studiare su ‘non-libri’ (fotocopie senza frontespizio, riassunti generati dall’IA, registrazioni ecc.). Questa proposta si fonda su tre aspetti essenziali della relazione con il presente e con la lettura.

Innanzitutto, la percezione di un tempo che sembra restringersi, di giornate nelle quali si affastellano incombenze e obblighi, lasciando poco spazio ad azioni che richiedono quiete, *otium*, sospensione dei ‘negozi’, in una quotidianità che mostra la necessità (illusoria) di immediatezza, rapidità delle risposte, velocità di reazione. Quindi ho cominciato a riflettere sulle possibili forme di una lettura lenta, che permetta di stabilire relazioni con i mondi immaginari, senza ignorare i concitati ritmi comandati dall’oggi, ma tentando di individuare percorsi di lettura capaci di accoglierli e oltrepassarli.

In secondo luogo, l’urgenza di memoria diffusa nella realtà contemporanea, un sentimento tanto privato quanto pubblico che occupa un orizzonte di studi sempre più rilevante. La società dell’oggi sta progressivamente perdendo i luoghi tradizionali della memoria familiare (ad es. i racconti degli anziani) e sociale (ad es. gli spazi condivisi, come le

piazze, i cui abitanti tramandano le storie del paese, del quartiere, degli individui); inoltre, l'enorme capacità di conservazione offerta dalle risorse digitali (al di là degli interrogativi sul futuro della leggibilità effettiva dei dati), contiene, in sé, la perdita di preziose informazioni minute (ad es. le varianti di un testo sono spesso cancellate senza che ne resti traccia; le corrispondenze private disperse fra migliaia di email; i messaggi telefonici non sempre memorizzati). Apparentemente avvolta nel presente e incapace di ragionare in prospettiva storica, la realtà contemporanea è al tempo stesso desiderosa di ritrovare tracce del passato, cercando di colmare lo spazio della memoria, di quel "filo che lega il passato al presente" condizionando il futuro in una dinamica socio-culturale complessa. Di questi 'vuoti di memoria' sto cercando di ritrovare le orme nell'attraversare le storie di finzione.

Terzo elemento, è la constatazione di una crescente ricerca di "esposizione del sé", riconoscibile nel bisogno di prendere la parola, di farsi vedere, uscire da un malinteso senso di invisibilità, caratteristico della società contemporanea ma diffuso da tempo, che ha acquisito dimensioni particolarmente imponenti con la diffusione dei social.

Il tentativo è, dunque, quello di cercare nuove forme e pratiche di lettura, riconoscendo come necessità imprescindibile l'assunzione di un punto di vista capace di accogliere nel suo orizzonte la consapevolezza del coinvolgimento personale (intellettuale, emotivo e fisico) di chi legge. L'aspetto più rilevante è la possibilità di richiamare l'attenzione su qualcosa che ci riguarda direttamente. Questa pratica richiede un posizionamento di chi legge 'dentro' il testo, pronto, tuttavia, a intessere, nella lettura, osservazioni, riflessioni, analisi che hanno motivazioni (almeno in parte) extra-testuali. Naturalmente molto altro si può aggiungere per la costruzione di nuove strategie euristiche; tuttavia, credo che muovere dalla presenza concreta e dalle emozioni delle persone coinvolte nei processi di ricerca, lettura e studio sia il primo passo da compiere.

3.3 Immagini come l' 'anima russa', il 'popolo russo' o la 'grande letteratura russa' continuano

a occupare uno spazio centrale nella divulgazione culturale occidentale. Quali strumenti critici la slavistica italiana può mettere in campo per ripensarne origini, funzioni e usi contemporanei?

Alessandro Achilli Tra le prospettive di studio più stimolanti degli ultimi anni, sia per lo svecchiamento della russistica che per il dialogo tra quest'ultima e le altre culture slave, è sicuramente da menzionare quella sulla russofonia, a cui l'Italia, grazie a Marco Puleri, ha dato un contributo fondamentale. Che non tutto ciò che è scritto in russo sia legato alla Russia non sembra essere così evidente, quindi una maggiore attenzione critica a quell'enorme e variegata messe di testi in russo prodotti in contesti anche molto diversi tra loro sarebbe davvero una boccata d'aria fresca. E, 'banalmente', una maggiore presenza degli approcci postcoloniali e decoloniali nello studio e nella didattica della letteratura russa.

Giulia De Florio In primo luogo la slavistica italiana non dovrebbe utilizzare in maniera evocativa (e a-critica) queste immagini, e invece ne fa ancora un uso 'emotivo' nella didattica e nella terza missione. In seconda battuta si potrebbe fare uno studio analitico e critico di queste categorie e portare i risultati del dibattito all'attenzione del grande pubblico o trovare divulgatori/trici in grado di farlo in maniera onesta ed efficace.

Viviana Nosilia Credo che sia necessaria una riflessione su come si sono formati questi stereotipi: occorrerebbe spiegarlo anche nell'attività di divulgazione. Un compito fondamentale della slavistica e della russistica in particolare dovrebbe essere la decostruzione di questi stereotipi: bisogna aiutare il pubblico — e in primo luogo le studentesse e gli studenti — a passare da una fase di 'cieco innamoramento' per la cultura russa a una di conoscenza e comprensione. È necessario prendere coscienza dell'artificialità di queste etichette. Parlare di 'anima russa' profonda e insondabile e 'popolo russo' istintivamente saggio e buono appare davvero insostenibile di fronte ai crimini di guerra e alle atrocità

perpetrate sistematicamente dalle truppe russe ai danni della popolazione ucraina, ma questi stereotipi ancora persistono. Occorrerebbe cessare di usare queste etichette come termini validi dal punto di vista epistemologico e trattarli come oggetto di studio per determinare e spiegare come si sono formati. La tentazione è quella di continuare a utilizzarli perché sono termini attrattivi, che tornano comodi per attrarre pubblico o potenziali studenti/esse, ma mi sembra oggi moralmente doveroso farne a meno.

Barbara Ronchetti Per lo spazio russo (come per ogni universo culturale) singolarità/eccezionalità/unicità non sono da ascrivere al sistema culturale nella sua interezza. Singoli elementi, al contrario, sono riconoscibili in altri spazi e talvolta condivisi. La pretesa 'eccezionalità' e 'unicità' russa (o americana, italiana, albanese, armena ecc.) è (forse) nella diversa articolazione e combinazione delle parti. (Es. la Russia nel sistema della Slavia orientale; nell'equilibrio russo-americano delle superpotenze; la concezione di *svoj/čужoj* nella cultura russa e giapponese). Altro elemento da considerare è la riarticolazione dei sistemi di contiguità (es. nella cultura russa non ecclesiastica del Settecento la lingua greca e il mondo che rappresenta assumono il valore simbolico di madre di quella russa, e da lì in poi si snoda una corrente grecofila, opposta al mondo latino, nella quale Russia e Europa occidentale si fronteggiano; nell'Europa napoleonica, ricca di miti storiografico-storiosofici, Madame de Staël avverte la vicinanza della Russia alla cultura greca ecc.). Oltrepassare qualsiasi aspirazione alla *singolarità/eccezionalità/unicità* potrebbe rappresentare un buon punto di partenza.

Linda Torresin Questa è forse la domanda che sento più vicina al mio lavoro quotidiano, sia come docente sia come studiosa di manuali e di didattica del russo.

Gli stereotipi menzionati — 'anima russa', 'popolo russo', 'grande letteratura russa' — non sono solo formule giornalistiche: abitano i nostri sillabi, i materiali impiegati in classe, i discorsi divulgativi, le cornici con cui presentiamo testi e autori. Per affron-

tarli non basta sostituire un'etichetta con un'altra; servono strumenti critici e didattici combinati.

Indico tre livelli di intervento.

1. Analisi dei discorsi, a partire dai nostri materiali.

Prima di tutto, credo sia necessario rivolgere lo sguardo a casa nostra: come parlano i manuali italiani di russistica? come vengono presentati i 'classici'? quali aggettivi ricorrono quando si parla di 'popolo russo'? Nei miei lavori ho insistito sulla necessità di leggere questi testi con gli strumenti dell'analisi critica del discorso: non solo 'cosa' si dice, ma 'come' lo si dice, quali opposizioni (noi/loro, Occidente/Russia) si costruiscono, quale idea di identità culturale si propone implicitamente. Questo tipo di analisi può essere condivisa con gli studenti, trasformando il manuale da oggetto neutro a testo da interrogare.

2. Ripensare la didattica della cultura in chiave non essenzialista.

Molti stereotipi si consolidano quando la 'cultura russa' viene trattata come un blocco: un elenco di tratti caratteriali, abitudini, invarianti. Nella didattica cerco di lavorare al contrario: proporre situazioni, testi, pratiche che mostrino conflitti interni, pluralità di voci, continuità e rotture storiche. Questo significa affiancare, alla 'grande letteratura russa', testi minori, marginali, contemporanei; mettere in dialogo narrazioni russe con narrazioni ucraine, caucasiche, diasporiche; far emergere punti di vista femminili, *queer*, minoritari. L'obiettivo non è negare l'esistenza di un canone, ma renderne visibili i punti ciechi.

3. Lavorare sulle parole che usiamo per nominare identità collettive.

Espressioni come 'popolo russo' o 'anima russa' non sono solo metafore poetiche: portano con sé una certa idea di omogeneità e coesione, che oggi è particolarmente problematica. Nel mio percorso recente ho cercato di mostrare come anche termini apparentemente tecnici ('russo' vs 'russofono', 'spazio post-sovietico', 'mondo slavo') funzionino spesso come scorciatoie essenzializzanti. Uno strumento critico che la slavistica italiana ha — e che a mio avviso deve coltivare — è la capacità di smontare

queste categorie dall'interno, mostrando chi viene incluso, chi escluso, quali storie vengono narrate e quali taciute.

In altre parole, il lavoro critico che immagino per la slavistica italiana è innanzitutto un lavoro sui discorsi: sugli schemi essenzializzanti, sulle metafore ricorrenti ('anima russa', 'popolo russo', ecc.), sui dispositivi con cui costruiamo e riproduciamo immagini collettive. Se si adotta davvero questo livello di analisi, la ricerca educativa — sui manuali, sulle pratiche didattiche, sulle motivazioni e i vissuti degli apprendenti — cessa di essere periferica e diventa una delle chiavi per comprendere che cosa significhi oggi 'fare slavistica'.

Alcune di queste linee sono al centro della mia monografia sulla didattica del russo *Teaching Russian as a Foreign Language Today Through an Intercultural Approach: Challenges and New Directions* (PUP, 2024) e dei miei lavori sui manuali nel quadro della *teorija učebnika*, del progetto MSCA—Seal of Excellence "RETEACH" (Russian through literature in TErcultural ApproaCH) e della proposta ERC Consolidator "DecoRusCult" (Decolonizing the Teaching of Russian Culture in the Russian as a Foreign Language Classroom) che sto attualmente elaborando. In tutti questi casi cerco di tenere insieme analisi discorsiva, storia culturale e pratiche educative, con un'attenzione costante alla dimensione decoloniale.

In questa direzione si colloca anche il progetto che sto portando avanti all'Università di Verona sui Percorsi Formativi 30/60 CFU per l'insegnamento del russo (classe di concorso AE24), in cui la formazione iniziale degli insegnanti diventa uno spazio di ricerca sulle rappresentazioni della Russia, sulle pratiche didattiche e sui nodi di memoria legati al conflitto, in continuità con le attività di formazione e aggiornamento docenti che svolgo da anni nel Gruppo di Russo di Lend.

Dal punto di vista didattico, tutto questo si traduce in pratiche molto concrete: chiedere agli studenti di scrivere e discutere le proprie rappresentazioni iniziali ("che cosa ti viene in mente quando senti 'anima russa'?"), confrontarle con testi letterari e non letterari, con discorsi mediatici, con materiali sco-

lastici; proporre attività di riscrittura critica di brevi testi fortemente stereotipati (per esempio tratti da manuali o materiali divulgativi), lavorando insieme agli studenti per renderne espliciti e poi rinegoziare i presupposti impliciti; usare le lingue conosciute dagli studenti (italiano, altre L2, lingue di origine) per decostruire l'effetto di naturalità che certe formule producono.

In sintesi, credo che la slavistica italiana disponga già degli strumenti per problematizzare questi schemi: la questione non è inventarne di nuovi, ma decidere di usarli sistematicamente su di noi, sui nostri testi e sulle nostre pratiche, non solo sui discorsi 'degli altri'. Tuttavia, non è un percorso lineare: quando si mettono in discussione categorie radicate come 'anima russa' o 'popolo russo', non è raro incontrare resistenze anche negli spazi accademici ed editoriali, a conferma del fatto che questi immaginari non sono semplici formule descrittive, ma nodi identitari sensibili per la nostra comunità.

3.4 Quali prospettive e direzioni di sviluppo intravede per la slavistica italiana, sul piano epistemologico, metodologico e pedagogico, e in che modo la nostra comunità scientifica può farsi oggi laboratorio di un pensiero plurale, capace di unire rigore filologico e apertura civica?

Alessandro Achilli L'attenzione alle 'slavine' (come si dice in tedesco) tradizionalmente bollate come 'minori' è indubbiamente una delle nostre priorità. Che quasi non ci si occupi di letteratura bielorusso o macedone, per esempio, è chiaramente un problema. Il potenziale che abbiamo è molto grande. Penso per esempio all'apprezzamento di cui godono a livello internazionale la nostra ucrainistica e la nostra polonistica (simbolico che lo strumento di correzione di Word riconosca 'russistica' ma segni come errori queste ultime due...).

Viviana Nosilia Qui mi permetto più che altro di esprimere una serie di *desiderata*, anzi, di *pia desideria*.

Per quanto riguarda gli approcci metodologici nella slavistica, riterrei utile quanto segue.

- Una riflessione più accentuata sulle identità ibride, in tutta la slavistica.
- Una maggiore attenzione, nella ricerca e nella didattica, alla produzione culturale più lontana dai centri del potere, dalle capitali.
- Una lettura dei fenomeni storici, culturali e letterari dei diversi paesi slavi più connessa con quella del resto d'Europa. Per la storia ucraina si stanno adoperando in questa direzione Timothy Snyder e Yaroslav Hrytsak, che tendono a valorizzare la 'normalità' di certi modelli di comportamento dei regnanti o di sviluppo del paese, ampliando lo sguardo a quanto accadeva nel resto d'Europa. Ciò permette di non cadere nella trappola di letture semplicistiche basate su una credenza fideistica nella predestinazione di una nazione e di cogliere meglio le vere peculiarità di ogni area.
- Nei casi di paesi slavi che abbiano avuto un passato imperiale o comunque contraddistinto da relazioni di dominio nei confronti di altri popoli (si pensi, oltre alla Russia, al caso della Polonia prima della Seconda guerra mondiale), verificare le manifestazioni della dominazione a livello di lingua, letteratura, cultura visuale. Da questo punto di vista, mi sembra interessante l'etichetta di *studia pozależnościowe* (letteralmente: studi post-dipendenza) coniata in Polonia, perché supera i tratti dell'approccio post-coloniale non sempre applicabili all'Europa orientale e invita a prestare attenzione a un ventaglio più ampio di relazioni di dominio. Quest'approccio andrebbe integrato con la riflessione sulle identità ibride.

Nel campo della russistica, auspicherei i seguenti cambiamenti.

- Nello specifico caso dell'Ucraina, andrebbe superata la visione del paese solo come vittima, ma andrebbe riconosciuta la sua autonomia, prima di tutto culturale. Dopo una prima fase in cui tante/i russiste/i si sono prodigate/i per aiutare le colleghe e i colleghi ucraini in fuga, è ora necessario compiere un passo ulteriore, che consiste nel riconoscere alla cultura ucrai-

na lo status di espressione di un soggetto autonomo dotato di una propria identità separata e di *agency* e nell'evidenziarne il valore. Per fare ciò è necessario accrescere e aggiornare le proprie conoscenze storiche, letterarie e linguistiche tenendo conto anche della produzione scientifica ucraina o incentrata sull'Ucraina.

- In generale, credo che sia necessario dedicare tempo alla decostruzione di miti e stereotipi diffusi ('anima russa' ecc.) e costruzioni propagandistiche del Cremlino.
- Credo che sia necessario adottare un approccio che non porti a idealizzare la cultura e la letteratura russa. Solo per fare qualche esempio, raccontando dell'espansione dell'impero russo non si dovrebbe parlare solo dell'epopea eroica dei conquistatori, ma anche delle popolazioni assoggettate. Nel parlare degli scrittori molto spesso si tende a evidenziare il loro scontro col potere, facendone degli eroi. In realtà, molti erano figure ben più complesse, che potevano anche avere dissidi col potere, ma che coltivavano comunque visioni che definiremmo oggi imperialistiche. Naturalmente, non si tratta di valutare con la prospettiva di oggi persone vissute in contesti completamente diversi, ma è necessario presentarle in tutta la loro complessità per evitare idealizzazioni che non aiutano la ricerca e perpetuano stereotipi. Una lettura semplicistica della storia russa in cui il popolo e gli intellettuali sono buoni e l'unico elemento negativo è costituito da occasionali figure di leader spietati e potenti ritrovatisi in una posizione di comando per caso mi pare poco utile alla comprensione del passato, così come del presente. Per fortuna, almeno questa è una lettura che spero sia confinata al passato.

Per quanto riguarda "la nostra comunità scientifica", credo che sia necessario interrogarsi. I punti che avete toccato in questo sondaggio sono molto importanti, ma, se vogliamo parlare di pluralità, serve chiaramente qualcuno che la rappresenti e la coltivi e quindi occorre preoccuparsi anche della realtà accademica. La già menzionata svolta in senso aziendalistico delle università rischia di ridurre moltissimo le

possibilità di un “pensiero plurale”, se s’intende con esso un’apertura a più ambiti della slavistica. In questa situazione, la sproporzione fra la russistica e le altre discipline slavistiche è destinata ad aumentare, se a contare sono solo i numeri di esami e crediti, con la conseguenza di traslare il dato quantitativo in un giudizio qualitativo, come se la letteratura russa fosse di qualità più elevata delle altre o la lingua russa — e qui entra in gioco lo stereotipo del ‘velikij i mogučij russkij jazyk’ — fosse intrinsecamente ‘migliore’ delle altre (qualunque cosa ciò possa significare nella percezione comune). Proprio perché le risorse sono esigue, mi sembra importante che chi si trova in una situazione di vantaggio si spenda, nei limiti del possibile, per incrementare questa pluralità, anche aiutando a conservare posizioni per altre/i slaviste/i dove ci sono pensionamenti e ad aprire possibilità di assunzione a rappresentanti di altri ambiti della slavistica, anche laddove ciò comporti rinunce nel campo della russistica. Aprire singoli corsi di altre discipline slavistiche, spesso destinati ad avere uno status effimero e fragile, non è sufficiente per un vero cambiamento. Non vedo, però, a questo proposito, uno sforzo congiunto, unitario, ma solo gli sforzi di singole/i russiste/i di buona volontà, particolarmente sensibili. In questo senso, parlare di una “comunità” di slavisti/e mi sembra poco realistico. Vedo piuttosto singole/i slaviste/i che, sole/i o con qualche collega con intenti comuni, cercano di reagire alle difficoltà che incontrano, eventualmente agendo all’interno di forme di aggregazione più piccole, concentrate su interessi specifici. Mi sembra che, per esempio, l’AISU abbia lavorato molto per costruire reti e organizzare iniziative concrete con una visione del futuro, e che, uscendo dalle associazioni accademiche, Memorial Italia abbia organizzato eventi scientifici e di alta divulgazione utili.

Se nel 2022 c’è stato un tentativo di fare rete anche all’interno dell’AIS per diffondere le informazioni per aiutare colleghe/i ucraine/i, russe/i e bielorusse/i, mi pare che poi ciascuno/a abbia dovuto fare i conti con la realtà del singolo ateneo in cui lavora. Ormai assisto a una ‘normalizzazione’ della guerra, al desiderio di tornare alla normalità. Mi sembra che si stia perdendo l’occasione di avviare un ripen-

samento su lungo termine della russistica e della slavistica. Ribadisco, ci sono persone che si spendono per la pluralità, ma lo fanno da sole. In questo panorama, le prospettive future della slavistica mi sembrano molto fosche.

Barbara Ronchetti Innanzitutto, ri-partendo da noi. Ridefinendo le identità (necessariamente plurali) del nostro campo disciplinare e rispondendo all’urgenza di un ripensamento significativo degli studi umanistici. Alcuni (provvisori) spunti sono già disseminati nelle risposte precedenti e spero che i risultati di questa indagine possano rappresentare la base per nuovi confronti, da avviare anche a livello internazionale, magari (perché no) pubblicando gli esiti del questionario pure in inglese. Grazie!

Linda Torresin Quando penso al futuro della slavistica italiana, la vedo meno come un ‘settore’ e più come un campo di attraversamenti: tra lingue e memorie, tra testi e pratiche educative, tra ricerca specialistica e responsabilità civica. Sul piano epistemologico, metodologico e pedagogico, per me le direzioni cruciali sono almeno tre.

Epistemologicamente: accettare che non studiamo mai ‘solo’ la Russia.

La slavistica italiana, se vuole essere all’altezza del presente, non può più fondarsi su una rappresentazione compatta di ‘Russia’ o di ‘mondo russo’. Ogni scelta di oggetto — un autore, un testo, un manuale, una categoria come *russkij* — implica una presa di posizione sulle relazioni di potere, sulle gerarchie linguistiche, sulle memorie conflittuali che attraversano quello spazio. Questo non significa trasformare la disciplina in geopolitica, ma riconoscere che il nostro lavoro è intrinsecamente situato: quando parliamo di canone, di lingua standard, di tradizione, stiamo anche decidendo chi includere e chi lasciare ai margini. Mi appare auspicabile una slavistica che espliciti questi presupposti, invece di darli per scontati, e che si apra a un dialogo critico con gli studi post- e decoloniali e con altri campi che interrogano canoni, esclusioni e memorie (studi di genere, studi sulla memoria, ecc.), integrandone con consapevolezza strumenti e lessico.

2. Metodologicamente: tenere insieme micro-analisi e sguardo sistemico.

Vengo da una formazione filologica e continuo a considerare la lettura ravvicinata dei testi come un patrimonio irrinunciabile, anche (e soprattutto) quando questi vengono usati per sostenere narrazioni pubbliche e didattiche. Il rigore filologico, per me, non è un feticcio del passato, ma uno strumento delicatissimo per cogliere ambiguità, sottintesi, scarti di registro. Ma oggi non basta più fermarsi lì. È necessario affiancare alla micro-analisi una cartografia più ampia: chiedersi come certi testi circolano, come vengono tradotti, adottati nei curricula, riscritti nei manuali, citati nei media; come le stesse formule discorsive ritornano in contesti diversi (accademici, scolastici, propagandistici). In sostanza, ciò significa accettare di lavorare in modo ibrido: accanto all'analisi filologica, l'uso di strumenti di analisi del discorso, di sociolinguistica, di ricerca educativa; accanto al singolo testo, l'attenzione ai dispositivi (programmi ministeriali, linee guida editoriali, ecc.) che ne condizionano la selezione, la lettura e l'interpretazione.

3. Pedagogicamente: riconoscere la centralità delle aule come luoghi di ricerca.

Sul piano pedagogico, mi sembra che la slavistica italiana sia chiamata a fare un salto: smettere di considerare la didattica come un ambito ancillare e riconoscerla come luogo privilegiato in cui la disciplina prende forma. Lavorare con studenti della scuola e dell'università, con futuri insegnanti, con classi plurilingui e biograficamente coinvolte nella guerra significa avere accesso a un osservatorio straordinario su come la Russia, l'Ucraina, l'Europa orientale vengono immaginate e vissute. In questo quadro, la ricerca educativa – sui manuali, sulle pratiche didattiche, sulle motivazioni e i vissuti degli apprendenti – non costituisce un ambito periferico, ma una dimensione integrante del modo in cui oggi definiamo e pratichiamo la slavistica.

Quanto alla seconda parte della domanda – come diventare laboratorio di un pensiero plurale che unisca rigore filologico e apertura civica – vedo alcuni gesti concreti:

- Non rinunciare alla complessità dei testi, ma

portarli dentro le questioni vive. Leggere un romanzo di Tolstoj o una poesia di Cvetaeva non come reliquie di una 'grande cultura', bensì come strumenti (debitamente contestualizzati) per affrontare temi quali guerra, memoria, genere, ecc., attraverso l'analisi testuale e le scelte autoriali.

- Aprire le nostre bibliografie e i nostri programmi a voci eterogenee: autori marginalizzati, testi ucraini e di altre lingue slave non come sostituzione del russo, ma come dispositivo comparativo (collegamenti intertestuali, intercomprensione guidata, traduzione commentata, analisi di prestiti e calchi, storia dei contatti, ecc.) per sviluppare consapevolezza metalinguistica e pensiero critico in merito alle categorie identitarie coinvolte.
- Far entrare nell'analisi disciplinare le condizioni concrete di insegnamento e apprendimento: clima sociale, pressioni istituzionali, dinamiche di censura e autocensura, vissuti che incidono sulle scelte linguistiche e didattiche. Per me l'apertura civica inizia qui: nel considerare con attenzione il contesto in cui oggi si insegna e si studia russo in Italia.

Se la nostra comunità scientifica saprà tenere insieme questi livelli – epistemologico, metodologico e pedagogico – potrà davvero diventare un laboratorio di pensiero plurale: uno spazio in cui la cura del dettaglio filologico convive con la consapevolezza che ogni scelta interpretativa e didattica implica anche una precisa posizione culturale ed etica.

◇ *Addressing the Crisis: Assessments and Prospects of a Self-Reflective Debate* ◇
AA.VV.

Abstract

This section of "eSamizdat" (2025, XVIII) promotes a collective reflection on the ongoing crisis affecting both the Slavic world and Slavic studies as a discipline. Four years into the war, as geopolitical realignments and epistemological tensions continue to reshape the field, the questionnaire invites scholars to reassess the ethical, methodological, and institutional foundations of the discipline. The contributions gathered here aim to stimulate a shared debate on disciplinary identity, memory, and future perspectives within Italian Slavistics and beyond.

Keywords

Epistemologies of Slavic Studies, War and Knowledge Production, Disciplinary Identity, Italian Slavistics.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2025) AA.VV.



◇ ISSN 1723-4042 ◇

eSamizdat

2020 (XIII)



◇ eSamizdat 2020

eSamizdat

2021 (XIV)



◇◇ eSamizdat 2021

eSamizdat

2022 (XV)



◇◇◇ eSamizdat 2022

eSamizdat

2023 (XVI)



◇◇◇◇ eSamizdat 2023

eSamizdat

2024 (XVII)



▽◇ eSamizdat 2024

eSamizdat

2025 (XVIII)



▽◇▽ eSamizdat 2025

eSamizdat

(XII)



★◇◇ eSamizdat 2019

eSamizdat

2016 (XI)



★◇ eSamizdat 2016

eSamizdat

2014-2015 (X)



★ eSamizdat 2014-2015

eSamizdat

2012-2013 (IX)



◇★ eSamizdat 2012-2013

Il samizdat tra memoria e utopia
(Cultura clandestina in Gran Bretagna e Unione Sovietica
alla seconda metà del XX secolo)



eSamizdat

2010-2011 (VIII)

▽◇◇◇ eSamizdat 2010-2011

eSamizdat

2009 (VII) 2-3



▽◇◇ eSamizdat 2009/2-3

eSamizdat

2009 (VII) 1



▽◇◇ eSamizdat 2009/1

eSamizdat

2008 (VI) 2-3



▽◇ eSamizdat 2008/2-3

eSamizdat - Rivista di culture dei paesi slavi
COMITATO DIRETTIVO
Anita Frison, Emilio Mari, Chiara Rampazzo

In questo numero testi e contributi di:

Stefano Aloe	Kirill Ospovat
Guido Carpi	Stefania Persano
Alexander Etkind	Maria Radaelli
Anna Giust	Adam Regiewicz
Marco Jakovljevic	Barbara Ronchetti
Francesca Lazzarin	Massimo Tria
Martina Napolitano	Mikhail Velizhev

E traduzioni da:

Januarij Neverov
Vladimir Odoevskij
Anton Rubinštejn
Aleksandr Serov
Vladimir Stasov
Vjačeslav Karatygin
Leonid Sabaneev
Igor' Glebov
Viktor Belyj
Lev Kulakovskij
Andrej Ždanov
N. Brjusova
L. Mazel'
L. Knipper
I. Nest'ev