

INCISE SULLE OSSA DEL SOCIALISMO REALE:
DALLA *BARDOVSKAJA PESNJA* AL ROCK SOVIETICO

Stefano Aloe

Al fenomeno culturale straordinario e ancora alquanto sottovalutato del rock sovietico ci si può accostare da diversi punti di vista, e le ‘vie di ascesa’ dell’enorme parete spigolosa della sua storia promettono di essere numerose. Fisserò il mio primo moschettone ad un anello poco noto, eppure assai rivelatore, che ci rimanda all’estate del 1965.

Più precisamente, alla serata del 2 luglio 1965, piovosissima, nel celebre Parco moscovita intitolato a Gor’kij, che a dispetto dell’acquazzone incessante si affollava sempre più di giovani, migliaia di ragazzi in preda ad una crescente eccitazione. Era prevista, ed era una prima volta storica, l’esibizione del Cantagiuro, lo spettacolo itinerante che metteva in competizione le stelle emergenti della canzone italiana. Il pubblico moscovita avrebbe di lì a poco visto e ascoltato uno spaccato di vita occidentale (di quell’Occidente insieme distante e vicino, nemico e amico), e sulla scena allestita nel teatro estivo del parco sarebbero comparsi interpreti sconosciuti al pubblico sovietico, ma ammantati dell’aura speciale dell’italianità: Tony Renis, Little Tony, Ricky Gianco, Caterina Caselli, Nico Fidenco, Gino Paoli, Los Marcellos Ferial, Nicola Di Bari, Gianni Morandi e molti altri rappresentanti di una tradizione melodica di sicuro gusto russo. Il programma della serata, promossa ufficialmente in un clima di intensa collaborazione fra URSS e Italia, doveva avere superato diversi livelli di valutazione ideologica e non sembrava presentare per gli organizzatori particolari problematiche (a maggior ragione se è vera l’informazione, riportata di recente dalla “Rossijskaja Gazeta”, ma di cui non ho trovato conferma, della sua trasmissione in diretta alla televisione di stato).¹ Eppure, il concerto sfuggì di mano e si risolse in un clamoroso scandalo, come riportato il giorno successivo da un cronista del “New York Times”:

Sul palco del teatro all’aperto del Gorky Park di Mosca, 40 cantanti italiani urlano e si dimenano nel corso di un programma di tre ore che ha reso afona quella che è diventata la

¹ Cf. O. Galickich, *Rita Pavone: Festival’ “San-Remo” popal v avariju*, “Rossijskaja Gazeta”, 31.7.2013, <https://rg.ru/2013/07/31/pavone-site.html>, [consultato il 25.9.2018].

musica della gente giovane dell'Est. Fuori, sotto la pioggia, migliaia di giovani fanatici moscoviti, rannicchiati sotto ad impermeabili e ad altre coperture di fortuna, urlano "Rita, Rita!". Il Cantagiuro, una viaggiante competizione di cantanti pop, è volata sulla capitale sovietica per una sola serata, e i fans strillavano a pieni polmoni per Rita Pavone, una esuberante giovane cantante che aveva appena terminato il proprio numero. "Compagni, questa è una gara. I bis non sono permessi", annuncia una rimbombante voce dagli altoparlanti sistemati in direzione del pubblico fino ai più lontani recessi dei 10.000 posti dell'arena. Ma i compagni non si scoraggiano. La nominata Miss Pavone, nota per i suoi dischi di successo, è l'unica cosa che ha attirato una capienza enorme di pubblico a questo inusuale evento.²

Una recente intervista russa a Rita Pavone ha fornito ulteriori elementi per comprendere i fatti del Parco Gor'kij. Ciò che lasciò spiazzati gli organizzatori e la cantante stessa consisteva nel fatto che gran parte del pubblico attendesse proprio lei, ufficialmente ignota in Unione Sovietica, ma all'epoca così celebre nell'emisfero occidentale da costituire, secondo i giornali americani, una possibile alternativa ai Beatles nella musica giovanile di tendenza. I giovani sovietici, in teoria ignari di tutto questo, di fatto mostravano di conoscere almeno per sentito dire sia i Beatles che questa piccola e grintosa "concorrente" del quartetto inglese. Un miscuglio di sconosciuto e di fortemente atteso aveva fatto dell'arrivo del Cantagiuro a Mosca un'occasione per verificare un mito, e l'esibizione di Rita Pavone non tradì le aspettative: piena di energie, simpatica, emancipata, moderna nel vestire e disinvolta nei movimenti, Rita aveva incarnato in quel momento la sostanza stessa del moderno beat occidentale, e poco importava il fatto che la canzone da lei interpretata, *Lui* (scritta da Luis Enríquez Bacalov e Franco Migliacci), non fosse granché avanguardistica né per arrangiamento, né per soluzioni ritmiche e melodiche. Molto più significativo era il *mood* scenico della cantante, insieme alla sua maniera non convenzionale di usare la voce che passava da un sussurro molto tenero a timbri più graffianti, con effetti di grande libertà espressiva che dovevano colpire un pubblico martoriato dall'accademismo retorico e dalle voci perennemente impostate dell'*estrada* sovietica. Al Parco Gor'kij si consumava così un episodio inatteso dell'eterno conflitto tra la gioventù sovietica e i vincoli ufficiali:

Non appena il conduttore annunciò il mio nome si alzò un boato. Ed io, che non credevo alle mie orecchie, dissi meravigliata ad una collega: "Ma pensa un po'! Mi conoscono!" E quando entrai in scena per la prima volta, il boato del pubblico ormai ricordava un rombo oceanico. Ho cominciato a cantare, e quando la canzone è terminata il rumore è continuato come se ci fosse il terremoto. Poi venne il momento della votazione. La giuria sovietica, ignorando le simpatie del pubblico, mi diede un voto ingiustamente basso. E qui comincio

² Riporto qui, per irreperibilità dell'originale, una traduzione italiana assai zoppicante dell'articolo del "New York Times" del 3 luglio 1965 tratta dal sito personale di Rita Pavone: www.ritapavone.it/en/career/press/1960/1965/1965-3-luglio-new-york-times-usa-sul-cantagiuro-a-mosca-.html [consultato il 25.9.2018].

il caos [...]. I giornalisti italiani, che si trovavano nella stanza della stampa insieme alla troupe della televisione sovietica che curava la diretta, abbandonarono i loro appunti e corsero a vedere cosa fosse quel rumore. Nel frattempo il pubblico si era messo a scandire il mio nome, chiedendo che tornassi a fare il bis. [...]. Era una piccola rivoluzione ed io mi resi conto di esserne inconsapevolmente la causa.³

Il concerto poté riprendere solo dopo una concitata mediazione con il pubblico inferocito, al termine della quale, in deroga alle regole del Cantagi-ro, la Pavone fu rimandata in scena e bissò la propria canzone nel tripudio generale. Vincitore della serata fu invece dichiarato Mario Abbate, classico della canzone napoletana, con la canzone *Ammore, pienzeme!* Significativo il fatto che la giuria fosse presieduta da Leonid Utësov, leggenda ormai in età avanzata del jazz sovietico. Dal concorso risultavano così due verdetti, specchio di una spaccatura tangibile anche tra il pubblico, la cui parte conformista, o più anziana, si poté riconoscere nella dolcezza rassicurante delle melodie napoletane, mentre i giovani, o almeno la loro componente più moderna e radicale, decretò il trionfo ufficioso di Rita Pavone e del beat. Ma l'episodio dovette spaventare le autorità sovietiche, se è vero che la tappa moscovita del Cantagi-ro non ebbe modo di ripetersi negli anni successivi, e della serata al Parco Gor'kij vennero cancellate le tracce. Il Cantagi-ro aveva toccato un nervo scoperto della società sovietica, come risulta chiaro da un violento articolo del giornale "Sovetskaja kul'tura" nel quale, valutando i fatti 'increpabili' del 2 luglio, si coglieva l'occasione per biasimare

il comportamento dei cittadini non consapevoli, 'stiljagi' e 'fanatici furiosi' che avevano inscenato al Parco Gor'kij "uno scandalo durato piuttosto a lungo". Curioso che il giornale avesse risparmiato la stessa Rita, definendola "un'attrice indubbiamente talentuosa" e accusandola solo di avere "elettrizzato i 'trjasuny' nostrani ai ritmi convulsi del twist".⁴

³ "как только ведущий объявил мое имя, раздался рев. И я, не веря своим ушам, удивленно сказала своей коллеге: 'Ничего себе! Они меня знают!' И когда я вышла на сцену в первый раз, рев публики уже напоминал океанский прибой. Я начала петь, а когда песня закончилась, шум стоял как во время землетрясения. Затем пришел момент голосования. Советское жюри, игнорируя симпатии публики, дало мне неадекватно низкую оценку. И тут наступил хаос. [...] Итальянские журналисты, а они были в комнате для прессы, вместе с советской телевизионной командой, которая вела вещание в прямом эфире, бросили писать свои заметки, и побежали посмотреть, что это за шум такой. Между тем, публика начала скандировать мое имя, требуя выхода на бис. [...] Это была маленькая революция, и я осознала, что невольная ее причина – я" (O. Galic-kich, *Rita Pavone: Festival' "San-Remo" popal v avariju*, cit.). Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie – S.A.

⁴ "поведение несознательных граждан, 'стиляг' и 'исступленных фанатиков', устроивших в парке Горького 'безобразия, длившееся довольно долго'. Любопытно, что саму

I termini dispregiativi usati nell'articolo di "Sovetskaja kul'tura" – *stiljagi* e *trjasuny* – facevano parte del repertorio della stampa benpensante, impegnata sin dalla fine degli anni '40 a combattere qualunque tendenza giovanile che odorasse di Occidente: *stiljaga* (derivato di *stil'* – lo stile) era l'etichetta che andava a designare i dandy del dopoguerra, innamorati del jazz e di un abbigliamento vistoso e colorato, perciò applicata ai ragazzi del '65 risultava già obsoleta; mentre il termine *trjasun* (calco dell'inglese *shaker*) era entrato nell'uso per irridere i nuovi balli, visti come un dimenarsi volgare e disordinato.

La sovrapposizione un po' caotica di termini e stili è una cifra della complicata esistenza delle forme di cultura giovanile alternativa in URSS: non solo la stampa ufficiale confonde fenomeni diversi, visto che tali confusioni, che danno luogo a originali mescolanze, contraddistinguono i protagonisti stessi di quella cultura. 'L'importazione' da Ovest avviene a ondate casuali, spesso con ritardo: stili superati in Inghilterra possono capitare per le mani dei giovani sovietici contemporaneamente a quelli che li hanno intanto sostituiti nei paesi d'origine. Più spesso gli stilemi anglosassoni arrivano in URSS in forme mediate, e sotto questo aspetto sono fondamentali i rapporti con i 'paesi fratelli' del blocco socialista e lo status speciale dell'Italia, grande intermediaria culturale per cinema, costume e musica leggera.⁵

In ogni caso, nel passaggio avviene un processo di adattamento normalmente molto radicale alla cultura di arrivo, determinato dalle particolari condizioni di ricezione (una ricezione ostacolata e intermittente), ma anche dalla capacità dell'ambiente giovanile sovietico di ricostruire i propri modelli con un grande apporto di fantasia e sulla base di coordinate specifiche interne. Su questo aspetto, fondamentale per la formazione del rock sovietico, tornerò più avanti.

Dunque, nell'estate del 1965 Rita Pavone rappresentava d'un tratto l'avanguardia del beat in URSS; era il periodo in cui si erano formate le prime band moscovite, gli Slavjane di Aleksandr Gradskij e i Sokol di Jurij Ermakov,⁶ ancora molto scolastiche nell'imitare i Rolling Stones e i Beatles; era il primo

Риту газета пощадила, назвав ее 'несомненно талантливой актрисой', и обвинив лишь в том, что она 'наэлектризовала наших доморощенных "трясунов» ритмами дергающегося твиста"', cit. in O. Galickich, *Rita Pavone: Festival' "San-Remo" popal v avariju*, cit.

⁵ Sui meccanismi di veicolazione delle tendenze di costume italiane verso est cfr. F. Rolandi, *Con ventiquattromila baci. L'influenza della cultura di massa italiana in Jugoslavia (1955-1965)*, Bologna, Bononia University Press, 2015.

⁶ Vd. *Rok-muzyka v SSSR: opyt populjarnoj enciklopedii*, sost. A.K. Troickij, M., Kniga, 1990, pp. 96-97, 313; A. Troickij, *Back in the USSR*, SPb., Amfora, 2009, p. 34 (la prima ed., in inglese e dallo stesso titolo, è del 1987; trad. italiana: A. Troitsky, *Compagno rock: la vera storia del rock sovietico, i movimenti giovanili, la perestrojka*, Milano, Vallardi, 1988).

anno della lunga era brežneviana, in un clima ancora contrassegnato dal disgelo. Sorgeva la ‘beatlesmania’ sovietica, fenomeno di tale portata e intensità da dare luogo ad autentiche leggende e oggetto di una variegata letteratura.⁷

Se guardassimo alla storia del rock sovietico da una prospettiva esclusivamente musicale ci troveremmo a raccogliere le scarse e perlopiù insipide testimonianze relative agli anni ’60, tracce di un rock emulativo, e poco di più otterremmo dall’osservazione degli anni ’70 fino ad almeno la loro metà. Ma intendere il rock sovietico come propaggine di quello occidentale è un fraintendimento. Tale rock in URSS c’è stato, ma solo nella sua fase iniziale, in sé non significativa. La trasformazione delle esperienze occidentali in ciò che si può definire a pieno titolo rock “sovietico” prima che per gli aspetti prettamente musicali passa per una reinterpretazione complessiva del suo senso e degli spazi che esso va ad occupare nella cultura giovanile sovietica. Qui non si farà storia del rock sovietico, che è tema tutto sommato ben noto e documentato,⁸ e solo di sfuggita si parlerà della sua fase più importante, che coincide con gli anni ’80, mentre si proporranno alcune considerazioni tipologiche su di esso in quanto fenomeno intrinseco alla cultura sovietica (e per determinati aspetti russo-sovietica).⁹

Facendo qualche passo indietro, sarà utile rammentare, se pure di sfuggita, alcune situazioni-chiave della vita culturale giovanile in URSS dal dopoguerra in poi, per vedere su quale tessuto si innesta il rock. Un primo riferimento fondamentale andrà al jazz – genere amatissimo ma vietato dalla metà degli anni ’30 dopo accesi dibattiti sulla sua natura borghese o proletaria e dopo la morte di Stalin mai completamente riabilitato almeno fino alla metà degli anni ’60.¹⁰

⁷ Vedi L. Woodhead, *How the Beatles Rocked the Kremlin: The Untold Story of a Noisy Revolution*, London-Oxford-New York, Bloomsbury Publishing, 2013 (dello stesso autore l’omonimo documentario girato per la BBC nel 2009); una bibliografia organica della beatlesmania in URSS nel sito <http://www.beatles.ru/beatlespress/> [consultato il 28.9.2018].

⁸ Vedi A. Troickij, *Back in the USSR*, cit.; A. Troitsky, *Tusovka: Rock e stili nella nuova cultura sovietica*, Torino, EDT, 1990; G. Judina, A. Veneziano, *I partigiani della luna piena. I poeti del rock in Russia*, Salerno – Milano, I libri della frontiera, 2000. Una bibliografia accurata del rock sovietico in <http://ps-popular-music.blogspot.com/2007/10/publications-on-post-soviet-popular.html> [consultato il 28.9.2018].

⁹ Non entrerà qui nell’argomento, delicato e complesso, del ‘nazionalismo’ rock, sul quale rimando per una visione generale non del tutto esaustiva a S. Mazzanti, *Il concetto di “ruskij rok” tra storia e mito*, in *Percorsi della memoria (testo arti metodologia ricerca)*, a c. di A. Cifariello e C. Cadeddu, Roma, Azimut, 2007, pp. 281-300. Vedi anche A. Troickij, *Russkij rok*, in *Rok-muzyka v SSSR*, cit., pp. 297-299.

¹⁰ Cf. S. Aloe, *Il ‘Tea-džaz’ di Leonid Utesov fra jazz e ‘klezmer’: la parabola incompiuta del ‘soviet dream’*, in *Nei territori della slavistica: Percorsi e intersezioni. Scritti per Danilo Cavaion*, a c. di C. De Lotto e A. Mingati, Padova-Verona, Unipress, [2006], pp. 3-18. Sulla cultura

Ciò che non impedì al jazz di penetrare ugualmente ogni qual volta risultasse possibile, durante e dopo la guerra, filtrando nelle colonne sonore dei film o sotto mentite spoglie, con lo spostare leggermente l'accento ritmico negli arrangiamenti verso le sincopi che tutto mettono in movimento, creando la lieve instabilità dello swing o solleticando remote nostalgie negli animi tenebrosi impregnati di un più o meno consapevole esistenzialismo.¹¹ Al desiderio irrimediabile di fare jazz è legata l'esperienza degli *stiljagi* tra gli anni '40 e '50, ma anche l'invenzione più bislacca e metaforica che la cultura alternativa abbia saputo partorire in URSS, la cosiddetta “muzyka na kostjach” (o “na rěbrach” – la ‘musica sulle ossa, sulle costole’), che consisteva nel riprodurre il contenuto dei vinili rari e proibiti su lastre RX riciclate dagli ospedali.¹² È in questa forma che trovarono una relativa e gracchiate diffusione alcuni dischi del bop e del cold jazz degli anni '50, ma anche le prime hit del nascente rock&roll.

La destalinizzazione chruscioviana ed il disgelo avviato nel 1956 ebbero sicuramente un ruolo decisivo per la cultura giovanile, che si vide riconosciuta anche ufficialmente una posizione di centralità sociale che non si sarebbe mai più ripetuta: fra gli anni '50 e gli anni '60 tutto in URSS sembra fatto per e dai giovani, gli slogan principali riguardano la gioventù, incarnazione vivente di un futuro meraviglioso in rapido avvicinamento. Tra i molteplici aspetti di questo fermento culturale ricorderemo come imprescindibile il Festival della Gioventù (estate 1957) che portò a Mosca e in URSS migliaia di giovani da tutto il mondo, e con essi la possibilità per i loro coetanei sovietici di ‘toccare con mano’ ciò che faceva tendenza in Francia, Inghilterra, America, Italia... Il Festival portò la stella cantautorale esistenzialista di Yves Montand, pronto modello per la nascente *bardovskaja pesnja*, e lasciò che risuonasse la scatenata *Rock around the clock* dei Comets di Bill Haley.

di massa nell'URSS post-staliniana sono ormai classici i lavori di G.P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001; Id., *1961: il sessantotto a Mosca*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998; e altri.

¹¹ Esempi di musica non ufficiale, o anche proibita, nel cinema sovietico se ne possono fare lungo l'intero arco del periodo, a partire dal jazz che risuona, per es., in *Muzykal'naja istorija* di A. Ivanovskij e G. Rappoport (1940), o dal rock&roll che si diffonde per una via di Mosca nel gioioso *Ja šagaju po Moskve* di G. Danelija (1964), fino al rock dei *Mašina vremeni* nel film *Afonja* sempre di Danelija passando dalla *bardovskaja pesnja* di Vladimir Vysockij che risuona da un magnetofono (la popolare *katuška*) nella commedia di L. Gajdaj *Ivan Vasil'evič menjaet professiju* (1973).

¹² Non mi soffermo su questo fenomeno affascinante e divenuto di recente assai noto grazie ad appassionati collezionisti. Vd. A. Troickij, *Back in the USSR*, cit., p. 25. Il progetto più attivo relativo alla “musica sulle ossa” è <https://www.x-rayaudio.com/x-rayaudiorecords/> [consultato il 28.9.2018] dell'inglese Stephen Coates.

L'inizio degli anni '60 rappresenta il momento di massima fioritura della cultura giovanile sovietica, ancora coccolata dall'ideologia ufficiale in molte sue espressioni ma sempre più libera e ardita nel manifestarsi. È l'epoca delle serate di poesia che riempiono teatri e aule magne (per arrivare fino agli stadi), dei nuovi cineasti che osservano e analizzano la realtà da punti di vista soggettivi e lirici: sotto questo aspetto, il capolavoro è il film di Marlen Chuciev (in collaborazione con Gennadij Špalikov) *Zastava Il'iča* (*La barriera di Il'ič*, 1964), respinto da Chruščëv e rielaborato un anno più tardi sotto il titolo di *Mne dvadcat' let* (*Ho vent'anni*).¹³ Si può considerare questo film sfortunato e bello come il vero manifesto della gioventù sovietica del disgelo, con la ripresa documentaria della serata di poesia al Museo Politecnico di Mosca e con il jazz ballato nei cortili e altri realia della quotidianità giovanile. Sono gli anni dei ritorni dal GULAG, con un gergo nuovo e canzoni aspre che fanno incontrare il cantautorato e la *lagernaja pesnja*, l'*intelligencija* e una malavita romanticizzata nella forma della *blatnaja pesnja*. Entrano al contempo, in questo caso per circuiti ufficiali, i ritmi dell'America Latina, che con la rivoluzione cubana si aggiungeva ai miti giovanili sovietici; e con americani autentici del centro e del sud irrompe nella società sovietica anche la Jamaica trasteverina di Robertino Loreti, il fanciullo dalla voce prodigiosa la cui carriera si interromperà ben presto per intervenuta pubertà, ma che rimarrà *ad aeternum* idolo e leggenda per i cittadini dell'URSS di ogni età ed estrazione.¹⁴

Nel mosaico che compone la cultura giovanile sovietica ognuno dei tasselli appena nominati va a comporre in un insieme variegato le basi per un'identità alternativa e complementare a quanto imposto dall'ufficialità: con sporadiche eccezioni che andranno ad aumentare negli anni '70 e '80, l'alternatività non è vissuta come controcultura, ma come un necessario, vitale allargamento ed approfondimento verso l'individuo, del tutto sacrificato dallo stalinismo e non abbastanza valorizzato anche nell'URSS post-staliniana. È una sfera diversa, che tendenzialmente non interferisce con quella ufficiale e non se ne fa direttamente antagonista.

Centrali per la costituzione di questa identità sono la poesia e la *bardovskaja* (o *avtorskaja*) *pesnja*, che con necessaria approssimazione si traduce come canzone d'autore, ma che è un fenomeno per molti aspetti distinto sia dal cantautorato francese e italiano, sia dal folk di tradizione anglosassone. Nella poesia e nella *pesnja* autointerpretata trova la massima espressione quell'esigenza impellente di instaurare una comunicazione genuina e non

¹³ La bella sceneggiatura originale all'epoca fu pubblicata anche in traduzione italiana: M. Chuciev, G. Špalikov, *La barriera di Il'ič*, Torino, Einaudi, 1965.

¹⁴ Alla ancora vivissima popolarità di Robertino in Russia ha dedicato spazio un recente documentario, *Italiani veri*, di Marco Raffaini, Marco Mello e Giuliano Ligabue (Italia, 2013). Il film è incentrato sul fenomeno Sanremo nell'URSS degli anni '80.

mediata tra interiorità soggettiva e sfera sociale fondata sull'interazione di esperienza personale, sguardo filosofico e sentimento estetico. Come il poeta rifiuta per principio la possibilità di considerare la propria arte alla stregua di una professione, così anche il *bard* sovietico ricusa ogni aspetto di inquadramento professionale, a maggior ragione in un paese in cui persino scrittori e poeti erano stipendiati dallo Stato, ove riconosciuti tali ufficialmente: il *bard* non si professa poeta né tanto meno musicista, rifugge ogni etichetta di corporazione proseguendo nella vita di tutti i giorni il proprio mestiere di geologo, chimico, insegnante, ingegnere, attore, e in pochi casi scrittore, facendo della canzone un parallelo privato della propria vita ufficiale, esclusivo di una sfera intima e libera anche nel rendersi pubblica.¹⁵

Si tratta infatti di esperienze di creazione individuale che trovano riscontro nell'ambiente circostante, in piccole collettività solidali e ricettive governate da regole non scritte tacitamente condivise. Se ciò vale in ampia misura anche per la poesia, sarà in particolare la *bardovskaja pesnja*, grazie alla sua semplicità (a volte apparente), ad esercitare il proprio fascino sui giovani fino ad almeno l'inizio degli anni '90, anche se come fenomeno artistico comincia a declinare molto prima. La sua limitatezza di mezzi è anche uno strumento per purificare al massimo le risorse a cui fa riferimento. La sua struttura è aperta, ma prevalgono in essa gli stilemi del *gorodskoj romans*, la canzone cresciuta dalla pancia dei quartieri popolari delle città, spesso accostati a tratti melodici nobilitanti della romanza ottocentesca, o agli ardori della romanza tzigana, quando non del jazz, con cui condivide per analogia l'umiltà di origini urbane e suburbane. Ma se da un punto di vista musicale la via alla originalità e alla libertà individuale per vari decenni si chiama appunto jazz (non a caso trovando forti interconnessioni con l'avanguardia musicale), la *bardovskaja pesnja* si innesta in una tradizione che dà massima rilevanza al testo e alla voce individuale, cioè è attigua alla poesia, di cui rappresenta una forma particolare, più democratica, ovvero tendenzialmente meno elevata, ma non per questo meno intensa.

Il rock sovietico si forma in continuità con questa cultura e geneticamente ne costituisce la prosecuzione: dal jazz eredita (come anche avviene in Occidente) lo spirito improvvisativo, sanzione di una libertà creativa che si autorizza a infrangere gli schemi precostituiti in nome di un'idea performativa e quindi esperienziale dell'atto artistico. L'esecuzione, l'interpretazione prescindono dal testo scritto, o perlomeno lo superano in un percorso di ricerca che è spesso la vera finalità della performance stessa e metafora di una ricerca interiore, un rovello che accomuna chi suona e chi ascolta. Il termine 'jazz'

¹⁵ Cfr. V. Frumkin, *I poeti-cantautori*, in *Storia della letteratura russa*, diretta da E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada. Il Novecento, Vol. III/3, Torino, Einaudi, 1989, pp. 491-501.

rimane nel rock sovietico come indicatore di un connubio notturno di libertà e alterità rispetto al grigiore della realtà comune:

Ночью так много правил, но скоро рассвет;
 Сплетенье ветвей – крылья, хранящие нас.
 Мы продолжаем петь, не заметив, что нас уже нет.
 Держи меня, будь со мной,
 Храни меня, пока не начался джаз...¹⁶

Tuttavia, il legame con il jazz tende ad essere indiretto, è un legame sottile. Dalla *bardovskaja pesnja* il rock sovietico eredita molto di più. Dal punto di vista delle sue funzioni socio-culturali ne è di fatto l'evoluzione e, al di là delle differenze di genere, ne è l'ultimo sviluppo. In base a cosa lo si può affermare?

Prima di tutto, va rilevata la centralità dell'autore-interprete, che viene percepito come personalità speciale, e nel caso in cui trovi affermazione viene investito di un culto molto simile a quello riservato dalla cultura russa al poeta.¹⁷ Questa figura caratteristica della *bardovskaja pesnja* si ripete in forme identiche nel rock sovietico,¹⁸ nel quale il gruppo si viene ad identificare con un unico leader, autore e interprete carismatico attorno a cui ruotano con una certa volatilità i membri della band, spesso intercambiabili tra gruppo e gruppo in

¹⁶ “La notte è così piena di regole, ma presto albeggia; / Un intreccio di rami le ali che ci custodiscono. / Noi continuiamo a cantare, e non ci accorgiamo di non esserci più. / Sostienimi, stai con me, / Proteggimi fin quando non comincia il jazz...” (B. Grebenščikov, *Poka ne načalsja džaz*, in B. Grebenščikov, A. Gunicikij, *14: Polnyj sbornik pesen AKVARIUMa i B.G.*, M., Experience, 1993, p. 208).

¹⁷ Cf. Ju.M. Lotman, *Russkaja literatura poslepetrovskoj epochi i christianskaja tradicija*, in Id., *O poetach i poezii*, SPb., Iskusstvo-SPb., 2001, pp. 254-265.

¹⁸ È un'opinione che si sviluppa presto all'interno dell'ambiente stesso del rock sovietico, sostenuta *in primis* dal grande mentore del movimento Artemij Troickij, che conia all'uopo anche il termine “bard-rok” per designarne le esperienze più affini alla *bardovskaja pesnja*: “Влияние серьезной поэзии и особенно бардовской песни (В. Высоцкий, А. Галич, Б. Окуджава) на советский рок зрелого периода (с конца 70-х), пожалуй, не меньше, чем негритянского блюза – на американский. Оно сказалось на рок-группах всех направлений, включая панк; примечательной же особенностью Б[ард]-р[ок]а является то, что в нем сохранена не только поэтическая преемственность, но и композиционная, звуковая и мелодическая фактура бардовской песни” (A. Troickij, *Bard-rok*, in *Rok-muzyka v SSSR*, cit., p. 52). Traduco: “L'influsso della poesia seria e soprattutto della *bardovskaja pesnja* (V. Vysockij, A. Galič, B. Okudžava) sul rock sovietico del periodo maturo (dalla fine degli anni '70) non è forse da meno di quello del blues negro sul rock americano. Esso si è riflesso su gruppi rock di ogni tendenza, incluso il punk; la caratteristica precipua del *bard-rock* consiste nel fatto che si siano conservate non solo l'eredità poetica, ma anche la fattura compositiva, sonora e melodica della *bardovskaja pesnja*”.

una sorta di comunità di musicisti che, soprattutto nella prima metà degli anni '80, garantirà alta qualità artistica a diverse esperienze rock. Così in particolare per i gruppi storici dell'underground leningradese (Akvarium, Zoopark, Kino, Pop-Mechanika, dove attorno alle figure di Boris Grebenščikov, Majk Naumenko, Viktor Coj e Sergej Kurëchin si dipana una pleiade di duttili strumentisti), ma in qualche misura anche per il cosiddetto 'punk siberiano'¹⁹ e per esperienze analoghe.

Il gruppo è quindi una sorta di estensione del *bard*, funzionale ad aumentare le possibilità espressive e ad esaltarne il ruolo carismatico.²⁰

Un altro argomento fondamentale per cogliere nel rock sovietico lo sviluppo principale della *bardovskaja pesnja* investe la centralità della parola, che caratterizza in maniera inequivocabile entrambi i generi.²¹ Ciò in buona misura distingue il rock sovietico da quello occidentale, nel quale tendenzialmente si oscilla invece fra un'equa correlazione di musica e testo e la totale irrilevanza di quest'ultimo, ma dove la musica non è comunque mai ancillare al testo, come invece si percepisce di frequente nelle varianti sovietiche del genere. In questa differenza va rimarcata la forte aderenza del rock sovietico ai valori culturali letteraturocentrici così caratteristici della tradizione russa.²²

¹⁹ Sul punk siberiano, vedi O.A. Dolgich, A.V. Kuznecov, *Istoki Zapadno-Sibirskoj kontrkul'tury 1980-1990-ch godov na primere social'no-muzykal'noj formacii "Instrukcija po vyžyvaniju" (Tjumen')*, in *Filologičeskie čtenija JaRGU im. P.G. Demidova. Materialy konferencii*, Jaroslavl', JaRGU, 2017, pp. 35-38.

²⁰ Un caso del tutto particolare è quello del gruppo AukcYon, nato attorno alla diarchia artistica formata da Leonid Fëdorov e Oleg Garkuša. Entrambi autori e interpreti, Fëdorov e Garkuša si suddividono accuratamente i ruoli senza sovrapporli, con il secondo che figura come "poeta" del gruppo, con uno status marcatamente ieratico (non senza accenti parodici) che rimanda efficacemente alla tradizione poetica russa.

²¹ Si veda la tesi di Dušan Davoli dall'eloquente titolo *Potere alla parola!* (D. Davoli, *Il Rock sovietico: potere alla parola!*, tesi di laurea, Verona 2000).

²² Interessanti argomenti correttivi rispetto a questa idea in Y.B. Steinholt, *You can't rid a song of its words: notes on the hegemony of lyrics in Russian rock songs*, "Popular Music", 22/1 (2003), pp. 89-108: "it would be more appropriate to focus on the fact that Russian and Western Rock lyrics are quite different and have different functions. Firstly, in Russian rock the tendency towards focused lyrics is stronger. Secondly, the ban on dancing at live concerts encouraged an intellectual rather than physical response to the music and helped to draw attention to the lyrics. Thirdly, because Russian rock did not get much media coverage, the lyrics had to play a more active part in conveying information from band to audience. Fourthly, rock's underground status and the absence of a commercial music industry until the end of the 1980s encouraged romantic notions of rock authenticity and the association of lyrics with religion, spirituality, civic awakening and with the Russian literary tradition. All of these factors drew the attention of Russian rock songwriters and listeners towards lyrics. In Russian rock,

La scelta della lingua in cui cantare rappresenta perciò il discrimine fra le due fasi del rock sovietico: nella prima fase, emulativa e anodina, il rock è visto come genere di importazione e l'uso dell'inglese risponde alla grande sete di novità dei vari imitatori dei Beatles e dei Rolling Stones, mentre il russo, in quanto associato alla canzone ufficiale, risulta odioso e inadeguato allo scopo.²³ La "questione della lingua" divenne spinosa soprattutto in conseguenza della nascita, che si fa risalire alla metà degli anni '60, dei cosiddetti VIA (acronimo di *Vokal'no-instrumental'nye Ansambli*, Ensembles vocali-strumentali). I VIA furono lanciati con ampio appoggio ufficiale allo scopo di rappresentare un'alternativa, controllata e a misura di *komsomolec*, alla musica giovanile "decadente" di oltre-cortina, della quale riprendevano gli impasti vocali polifonici caratteristici dei Beach Boys e dei Beatles e l'uso degli strumenti elettrici. In un certo senso, i VIA rappresentavano la via autarchica al rock, ma erano una via addomesticata e posticcia, una sorta di surrogato innocuo dei suoi aspetti meno virulenti. Ovviamente, i VIA cantavano nelle lingue dell'URSS: l'esempio di migliore qualità artistica è rappresentato dai bielorusi Pesnjary, fondati nel 1968, che per qualche anno seppero produrre sotto mentite spoglie un originale mix di folklore patrio e rock progressivo, per poi ben presto passare alla lingua russa e ad arrangiamenti folk molto più insipidi. La presenza ingombrante dei VIA e la loro natura di gruppi musicali ufficialmente registrati fu la causa principale dell'iniziale rigetto della lingua russa da parte del rock. Va però detto che i VIA, nonostante la loro a volte odiosa incoerenza stilistica, furono tutto sommato un veicolo di parziale trasmissione e inoculazione del rock nella società sovietica; alcuni dischi degli stessi Beatles furono pubblicati dall'etichetta discografica Melodija proprio grazie all'*escamotage* di denominare il quartetto di Liverpool sotto l'etichetta di VIA.²⁴

Si sa che l'URSS fu un paese di grandi contraddizioni, di oscillazioni al limite dell'assurdo tra consentito e vietato. Di enorme importanza per immettere contenuti 'spinosi' erano la lettura sottile del codice comportamentale e la capacità di

lyrics thus play a more active role, which is not to say that the lyrics in themselves are better or more important than, say, those of NY/UK new wave rock" (p. 105).

²³ Cf. S. Mazzanti, *Il concetto di "russkij rok" tra storia e mito*, cit., p. 283.

²⁴ La prima canzone dei Beatles pubblicata in URSS fu *Girl*, che uscì nel 1967 in un album miscelaneo intitolato *Muzykal'nyj kalejdoskop*, dove era preceduta da un brano di Gianni Morandi... Il gruppo era indicato come "Kvartet 'Bitls'", la musica e il testo come 'narodnye', cioè di patrimonio popolare. In seguito, i rari dischi stampati da Melodija contenenti canzoni dei Beatles di norma omettevano il nome del gruppo, sostituendolo con l'anonima indicazione "Vokal'no-instrumental'nyj ansambl' (Anglija)" che comunque non impediva agli appassionati di riconoscere a distanza di cosa si trattasse. Per una discografia ragionata dei Beatles in URSS vedi <http://tabloid40.ru/journal/read/1151-bitlz-v-sssr-vse-diski-firmy-melodija.html> [consultato il 28.9.2018].

cogliere attimi di apertura o distrazione della sfera ufficiale, a sua volta piena di inconfessabili estimatori dei prodotti ‘proibiti’. Prima regola era senz’altro non nominare la cosa, o darle un altro nome (come nel caso del VIA e dei Beatles). Tra le strategie più comuni per fare entrare il rock tra le maglie censorie c’era perciò l’accettazione di esperienze musicali giovanili provenienti dai ‘paesi fratelli’ del Patto di Varsavia, dove, in diversa misura paese per paese, il rock aveva trovato un’accoglienza meno problematica.²⁵ Un elegante surrogato dei Beatles era rappresentato, per esempio, dai polacchi Czerwone gitary, le “Chitarre rosse” che imitavano discretamente il quartetto britannico. Queste aperture, insieme al VIA patrio, permisero di ufficializzare o perlomeno rendere tollerati alcuni aspetti di costume legati al rock occidentale (come per esempio a fine anni ’60 l’abbigliamento hippy).²⁶ Così, la società sovietica si ‘vaccinava’ dal contagio del rock, trasformandolo in qualcosa di molto prossimo alla musica leggera patria, la cosiddetta *estrada*.²⁷ Allo stesso modo vanno comprese alcune sorprendenti eccezioni, come la pubblicazione in URSS dei dischi del gruppo rock olandese Shocking Blue (la cui *Venus* divenne dal 1969 una delle hit più popolari nel paese),²⁸ o la tournée del gruppo tedesco-caraibico (!) Boney M, che in un eccesso micidiale di kitsch portò a Mosca nel 1978 la sua hit più fortunata, *Rasputin*. Più complesso il caso tutto interno di un capolavoro del cinema sovietico di animazione, *Bremenskie muzykanty* (I musicanti di Brema, 1969), per la regia di Inessa Kovalevskaja: la fiaba dei fratelli Grimm veniva convertita in un colorato e psichedelico inno hippy (con chiari richiami alla sti-

²⁵ Vedi F. Rolandi, *Con ventiquattromila baci...*, cit.; A. Pomponi, *Rock oltre cortina: Beat, Prog, Psichedelia e altro nei paesi del Blocco Comunista 1963-1978*, Milano, Tsunami Ed., 2017; M. Szczygieł, *Gottland*, Milano, Nottetempo, 2009, pp. 198-202.

²⁶ L’avvicinamento ai figli dei fiori sul piano dell’abbigliamento avviene attraverso un abile stratagemma: sin dalla metà degli anni ’60 sono frequenti costumi di ispirazione folkloristica slava, che con i loro fiori, le decorazioni ornamentali, le fogge ampie e svolazzanti rimandano implicitamente ai motivi hippy popolari in Occidente. Persino le pettinature si prestano all’arguta operazione: si veda per es. il *dress-code* del celebre cantante blues polacco Czesław Niemen al Festival della canzone di Sopot del 1967 (<https://www.youtube.com/watch?v=3aRz0IVMuW8>, consultato il 27.9.2018).

²⁷ Difficile valutare l’impatto che poterono avere sulla ricezione ufficiale del rock in URSS gli avvenimenti del ’68 in Europa (in particolare la Primavera di Praga, fortemente intrisa di un rock sperimentale e politicizzato, ma anche i moti studenteschi in Francia, Italia e Germania occidentale) e la grande stagione pacifista e rock degli Stati Uniti culminante nel festival di Woodstock del 1969: ma si può facilmente immaginare che le autorità sovietiche osservassero con estrema attenzione e cautela quegli esperimenti giovanili, ricavandone conferma ai propri timori nei confronti della cultura rock.

²⁸ Cf. <https://strana-sssr.net/статьи/советское-искусство/мировые-хиты-в-ссср/вечная-шизгара.html> [consultato il 28.9.2018].

listica di *Yellow Submarine* dei Beatles), con la principessa in minigonna e il giovane trovatore in pantaloni a zampa d'elefante e camiciona svolazzante. Anche la musica, composta da Gennadij Gladkov, aderiva coerentemente allo stile del film, offrendo alla platea giovanile (e infantile) sovietica una ghirlanda di divertenti canzoni inequivocabilmente prossime agli sviluppi sperimentali del rock britannico di quegli anni.

Tornando alla centralità della parola nel rock sovietico (riscontrabile anche nei testi delle canzoni di *Bremenskie muzykanty*), va ribadito che tra la sua prima fase, emulativa o imbastardita dai VIA e terminante negli anni '70, e la successiva, che trova definizione verso la fine degli anni '70 ed è marcata dall'affermazione del russo (o di altre lingue nazionali dell'URSS)²⁹ nei confronti dell'inglese, esiste uno iato profondo, al punto da permettere di affermare che il rock sovietico propriamente detto va identificato solo con questa seconda fase.³⁰

È qui che se ne rivela la natura dirompente, emersa da sottosuoli assai profondi, lontano dalle scene e spesso persino dai magnetofoni, la sua vocazione a farsi interprete di messaggi artistici ed esistenziali. Il rock è parola poetica che grazie alle caratteristiche della musica trova modo di ampliare i propri significati, facendosi più sonora, più vibrante, più eloquente o allusiva. Parrebbe quasi che gli autori-interpreti del rock sovietico siano andati a riprendere la concezione sonora, fragorosa di poesia che era stata del "tosco" Gavrila Deržavin a fine Settecento e dei suoi focosi emuli Anton Del'vig e Vil'gelm Kjučel'beker nel primo Ottocento: il messaggio poetico, investito di responsabilità civili ed etiche, era votato a colpire, penetrare sonoramente negli animi, forte e roboante come un tuono,³¹ e in questa direzione vanno gli strumenti e le modalità del rock. Non a caso nel rock sovietico è abbastanza rara la musica puramente strumentale, comunque meno rilevante della forma canzone. La forma canzone ha il privilegio del testo; essa inoltre consente l'identificazione attiva fra il contenuto del brano e l'autore-interprete. In tale connubio fra messaggio e portavoce la canzone si trasforma in una indicazione carismatica, esperienziale e quasi profetica, della via, dei signifi-

²⁹ La componente linguistico-nazionale emerge in tutta la sua evidenza nei primi festival rock autorizzati, in particolare al festival di Tbilisi del 1980, dove, per es., Gunnar Graps, leader della Magnetic Band di Tallinn, sottolineava la necessità di un rock differenziato su base nazionale: così nell'intervista riportata nel documentario di R. Karhela, *Soviet Rock* (Finlandia 1980).

³⁰ Lo affermava l'ancora poco noto Boris Grebenščikov nell'editoriale del terzo numero della rivista di samizdat "Roksi" (1978, p. 1), indicando la strada per gli anni a venire (vedi S. Mazzanti, *Il concetto di "russkij rok" tra storia e mito*, cit., p. 283).

³¹ Deržavin rappresenta un Parnaso che "risuonava della mia tromba" ("Звучал моей трубой Парнас"), in Kjučel'beker si ode "il rombo dall'accoglienza paradisiaca" ("Гул слышу райского привета"), mentre una formula frequente ci rappresenta una "fragorosa lira" ("громкая лира")...

cati ultimi: la ricerca, come per i poeti e i romanzieri russi (e come per tanti *bardy*) è ancora una volta quella della Verità.

Le difficili condizioni oggettive di diffusione del rock in URSS non fecero che favorire, malgrado le intenzioni repressive delle autorità, la componente profetica di questo tipo di esperienza, in una sorta di implicita investitura morale che avveniva in spazi clandestini e raccolti, perfetti per conferire al fenomeno una dimensione iniziatica, introspettiva e autoriflessa: i concerti negli appartamenti (*kvartirniki*) o in luoghi isolati, il lavoro di facciata dei musicisti rock come custodi, guardiani o caldaisti (la ‘generazione dei custodi’ – *pokolenie dvornikov* – di cui Grebenščikov fa uno dei principali temi metapoetici della sua produzione poetica)...

Il rock si manifesta in questo modo come una forma collettiva e aggregante di *bardovskaja pesnja* con la quale si passa dalla solitudine del *bard* alla sua immersione nella comunità del gruppo; gruppo inteso come allargato oltre la dimensione della band, ovvero anche ad amici e sodali che condividono in misura più o meno profonda una filosofia di vita marcatamente ‘altra’ rispetto ai modelli della società conformista. In questa attitudine si intravede l’incontro tra la natura squisitamente russa della ricerca poetica della Verità (dove il poeta si mette a disposizione del popolo, denunciando i limiti della società ed indicando la ‘retta via’) e la dimensione comunitaria e utopistica propria del rock americano.

Qui si rende opportuno evidenziare quanto il rock sovietico deve proprio ai suoi modelli occidentali. Ad una conoscenza superficiale, si è tentati di dare grande rilevanza ai frequenti *déjà-vu* del repertorio sovietico, alle chiare e innegabili influenze che a volte rivelano disarmanti plagi di canzoni di Bob Dylan, o di gruppi come Pink Floyd, Velvet Underground, T. Rex, per non parlare, ovviamente, dei Beatles e dei Rolling Stones. Occorre però specificare la natura tipologica per nulla truffaldina di questi plagi, che sono plagi ‘apparenti’, giustificati dalla loro funzione sostitutiva per il rock patrio nei confronti del vietatissimo e quindi non fruibile rock occidentale. In altre parole, una delle funzioni del rock sovietico è la riproduzione di ciò che dall’estero non può diffondersi, ricreandolo ‘in laboratorio’. Sono perciò in senso etimologico ‘parodie’, in maniera analoga ai “plagi” dei compositori barocchi.

Le influenze esterne sono fondamentali per il rock sovietico, ma pur tuttavia secondarie rispetto alla costituzione di modalità espressive aderenti ad una tradizione tutta interna alla cultura russa. Di qui deriva anche il caratteristico sincretismo del rock sovietico, che assimila contemporaneamente esperienze del rock di epoche e stili fra loro diversissimi, a volte mescolandoli (come si può vedere per il rock ‘anacronistico’ dei Bravo, per l’enciclopedismo eclettico degli Akvarium o per il sedicente punk degli AukcYon).

Lasciati di lato gli aspetti prettamente musicali (peraltro di non banale analisi, se si vogliono raffrontare i modelli anglosassoni con le loro rielaborazioni

sovietiche, spesso originalissime e infedeli), l'eredità occidentale si lega prima di tutto alla 'semiotica' del rock in quanto fenomeno comportamentale e di costume: determinati atteggiamenti (come per esempio l'elaborazione di gerghi esclusivi, il marcato giovanilismo che contrappone le generazioni con accenti di sfida, di protesta o di disprezzo per la società benpensante); l'importanza fondamentale di vestiario e pettinature (il *dress-code* che contraddistingue diverse correnti del rock in maniera quasi senza eccezioni emulativa nei confronti dei modelli d'oltre cortina di ferro); un culto della libertà espressiva spinto fino all'esaltazione degli eccessi; la tendenza a ragionare per contrapposizioni nette (giovani *vs.* adulti, libertà *vs.* conformismo, nuovo *vs.* vecchio); una curiosità morbosa verso le droghe (comunque d'impatto assai più modesto rispetto a quanto avviene in Occidente); una tendenza alla aggregazione sociale sulla base della condivisione dei valori del rock, in una sorta di anarchismo ingenuo e solo in alcuni casi politicizzato (primo di questi valori è senza alcun dubbio l'amicizia, e anche in questo c'è un fortissimo legame di continuità con la generazione degli *šestidesjatniki* che si affidavano alla *bardovskaja pesnja*, mentre a ruota viene il pacifismo, che a distanza di una generazione riprende il Vietnam del rock americano attraverso l'Afghanistan di quello sovietico).

Una mappatura delle tematiche del rock sovietico appare quanto mai problematica, essendo il fenomeno in sé così variegato. Semmai ne va sottolineata un'altra caratteristica specifica: nella sua natura di rielaborazione e adattamento di un fatto allogeno, il rock sovietico sviluppa una tendenza istintiva alla deformazione, parodica e/o grottesca (un riferimento importantissimo è Frank Zappa), e soprattutto nella seconda metà degli anni '80 svela la propria capacità dissacratoria e un gusto per l'eccesso che nei casi migliori dà luogo a veri e propri capolavori di iperespressività che rammentano da vicino il grottesco letterario russo (penso in particolare agli *Zvuki MU* di Pëtr Mamonov e ai già citati *AukcYon*). Del resto, anche ciò è conseguenza della centralità della parola, e più in generale della consapevolezza autoriflessiva dei protagonisti del rock sovietico, spesso capaci di farne un "testo" musicale, letterario e teatrale.

Non a caso, la ricchezza intertestuale del rock sovietico ha cominciato da tempo ad essere oggetto di studio accademico. Va notata la sua trasversalità sociale e geografica: accanto a gruppi marcatamente 'proletari', sono assai frequenti, e in certe fasi preponderanti, gruppi composti da giovani dell'*intelligencija*, dotati di una cultura letteraria e generale a volte molto raffinata (si pensi alla ricchezza intertestuale delle canzoni di Jurij Ševčuk, leader dei DDT). Può essere vero che l'*intelligencija* delle grandi città sia stata la prima fruitrice privilegiata del rock negli anni '60, e che per questo tale musica sia arrivata solo dopo alle masse proletarie; tuttavia, lo sviluppo autonomo del rock sovietico si distingue per la sua trasversalità, e ne è una riprova il

fatto che non la capitale, Mosca, ne sia stato il centro, bensì le sempre trascurate periferie, la cosiddetta ‘provincia’, nella quale se ne sono sviluppati molteplici e vitali ‘focolai’ – a partire dalla decaduta Leningrado, ma ricordando Sverdlovsk, Ufa, Tjumen’, Pskov, senza parlare delle esperienze avanguardistiche dei paesi baltici, del Caucaso e persino dell’Asia Centrale.

Si è qui parlato di rock sovietico con la consapevolezza di incorrere nel rischio di una generalizzazione eccessiva, considerando sotto un’unica etichetta una moltitudine di stili, avvenimenti e tendenze estremamente variegati; un rischio inevitabile se si vuole risalire alle specificità sovietiche di questo fenomeno artistico e socio-culturale. Ogni precisazione si rende fattibile solo a misura in cui ci si addentra nell’analisi di singoli aspetti della storia della musica giovanile in URSS, il che prescinde dalle intenzioni di questo articolo.

Vedere nel rock sovietico la versione povera, romantica ed ingenua del rock è... ingenuo e romantico! Il rock sovietico, nonostante la povertà di mezzi e l’innegabile ingenuità di tanti suoi episodi, si sviluppa come fenomeno intensamente intellettuale, radicato nella cultura alta (per quanto trasversale a quella popolare ‘bassa’), frequentemente letterario e filosofico nei suoi testi. Non vanno sottovalutati alcuni suoi esiti musicali, ma prima di tutto andrà una volta ancora rimarcato il suo enorme impatto socio-culturale sulla generazione che preparò, gestì e infine subì la *perestrojka*.

Abstract

Recorded on the bones of the Real socialism: from the *Bardovskaya pesnya* to Soviet Rock.

Between the *bardovskaya pesnya* – the best manifestation of the alternative Soviet culture in the ’60s and ’70s – and the so-called “Soviet Rock” of the ’80s, there are lots of similarities. The article maintains that this peculiar variation of rock music represents the last step in the development of the strand starting from the *bardovskaya pesnya*. “Soviet Rock” has two basic premises in common with this form of song: the central role of the word (lyrics are more important than music), and the identity between author-performer and the song itself, seen as a subjective experience which is able to convey shared values that are an alternative to official conformism. In order to prove this hypothesis, the article analyses a typological survey concerning the salient features of “Soviet Rock” and its affinities and differences with Western rock.

Keywords: Soviet Rock, *Bardovskaya pesnya* (Soviet Author’s song), Soviet Alternative Culture, Youth Culture, Poetry and Music.