

Il folklore della città contemporanea

Sergej Nekljudov

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 241-253 ◇

1.

COME è noto, l'invenzione della scrittura suddivise le culture del mondo in due tipi: 'scritte' e 'orali'¹. Nel corso della storia le seconde si fecero sempre più rare, spostandosi alla periferia delle grandi civiltà mondiali oppure conservandosi all'interno di 'riserve' geo-etniche relativamente impermeabili alla modernizzazione. Le culture prive di scrittura degli aborigeni dell'Australia, dell'Oceania, dell'Africa, dell'America, di alcune tribù dell'Asia settentrionale e sud-orientale sono sopravvissute fino ai nostri giorni o quasi, diventando l'oggetto di numerose ricerche etnografiche. Il folklore di questi popoli, che si potrebbe definire 'arcaico' (o anche 'sincretico', secondo la terminologia proposta da Julia Kristeva), esiste all'interno di organizzazioni sociali tribali e si fonda sulla mitologia antica e su credenze sciamaniche o 'presciamaniche'.

Inoltre, le tradizioni orali continuarono (e continuano tuttora) a esistere all'interno delle culture 'scritte', occupando particolari sfere dello spazio sociale. È il folklore delle popolazioni rurali dell'Europa occidentale e orientale, dell'Africa settentrionale, di gran parte dell'Asia orientale, centrale e meridionale, che si potrebbe definire 'classico' (o anche 'post-sincretico', secondo Ju. Kristeva). Esso coesiste con la letteratura scritta e subisce la sua influenza diretta, poiché l'autorevolezza e il peso della parola scritta è di solito incomparabilmente maggiore di quella orale, sia sul piano magico-religioso che su quello sociale. Simili tradizioni si sviluppano in seguito alla

dissoluzione delle relazioni tribali e alla formazione di quelle familiari, contestualmente alla nascita di organizzazioni pre-statali (fattore decisivo per la creazione delle forme epiche 'classiche'). Appaiono forme più complesse di vita religiosa, nelle regioni prima 'pagane' si diffondono le 'religioni universali' e con esse nuovi sistemi mitologici; emergono concezioni storiche (o meglio pseudostoriche), si verifica una parziale deritualizzazione e desacralizzazione delle antiche narrazioni.

Un'importante conquista delle tradizioni 'classiche' è la capacità d'invenzione. A ciò è legato lo sviluppo del genere della fiaba, nel quale si compie la separazione dell'immagine mitologica del mondo dalle credenze attuali, e nella localizzazione spaziotemporale degli eventi si inserisce un'intenzionale indefinitezza ("Tanto tempo fa", "in un regno lontano", "in un paese lontano", ecc.). Allo stesso tempo, la veridicità della narrazione epica (sia di quella 'arcaica' che di quella 'classica') non suscita di regola alcun dubbio, sebbene i suoi eventi si svolgano in un passato indefinito e lontano: in quella arcaica in un passato mitologico, nel folklore classico in un passato quasi-storico, sullo sfondo di una forma primitiva di Stato.

Il sistema dei generi nelle tradizioni arcaiche possiede un'impostazione rituale-mitologica. Nella maggior parte dei casi ciò riguarda i testi religiosi-magici e rituali, in cui tratti distintivi sono da ricercarsi non nell'ambito della poetica del folklore, bensì nel suo contesto rituale-mitologico, nelle radici rituali della poesia orale 'magica' e ' lirica'. Fra l'altro, il legame dei canti popolari con i giochi e i riti di magia è caratteristico non solo per l'epoca arcaica, ma si è conservato anche in epoca moderna. In generale, nelle tradizioni 'classiche' tali generi si emancipano completamente dal contesto rituale-mitologico e ini-

* Desideriamo ringraziare l'Autore, al quale si deve il concetto di post-folklore (cfr. la prima redazione del presente articolo: *Posle fol'klora*, "Živaja starina", 1995, 1, pp. 2-4), per il supporto fornitoci in tutte le fasi di realizzazione di questa sezione [Nota del curatore – E. M.].

¹ Cfr. K. Čistov, *Fol'klor v kul'turologičeskom aspekte*, in *Gumanitarij. Ežegodnik Peterburgskoj gumanitarnoj akademii*, I, Sankt-Peterburg 1995, pp. 28-29.

ziano a svilupparsi secondo le regole della letteratura orale, il che porta infine alla formazione del folklore ‘verbale’.

Bisogna inoltre ricordare la capacità indubbia (e purtuttavia spesso sovrastimata dagli studiosi del XIX secolo) delle tradizioni orali (sia ‘arcaiche’ che ‘classiche’) di conservare antiche immagini e significati (mitologici, storici); ciò deriva dalla stabilità delle strutture sociali e ideologiche dei gruppi sociali che le trasmettono. Non ultimo, il ‘valore estetico’ dei testi della tradizione orale è il risultato di un lungo, talora secolare processo di perfezionamento stilistico.

2.

Fino a non molto tempo fa la folkloristica russa si interessava quasi esclusivamente ai generi del folklore ‘classico’, annotati presso le popolazioni rurali, oltre che di alcune tradizioni arcaiche. Era soprattutto questo materiale ad essere considerato degno di ammirazione e di interesse, e il ‘grado di antichità’ del folklore, in un modo o nell’altro, finiva per coincidere con la scala di priorità scientifiche (“più è antico più è rilevante”), determinando così gli obiettivi della ricerca e i procedimenti di analisi. Fra questi compiti c’era la ricerca della variante ‘primordiale’ e di conseguenza più ‘originale’, laddove invece le sue trasformazioni storiche erano viste come degradazioni. Perciò gli scopi della ricerca consistevano nella ricostruzione della forma originaria della tradizione attraverso l’eliminazione delle sue ‘distorsioni’.

L’idea della ‘morte del folklore’ era l’esito inevitabile di questo approccio; il dispiacersi del suo declino è uno dei leitmotiv della folkloristica russa. Del resto tali preoccupazioni non erano affatto infondate: intere scuole musicali, generi e tradizioni orali svanivano letteralmente davanti agli occhi dei ricercatori. Di solito queste ‘sparizioni’ erano accompagnate (e persino causate direttamente) dalla comparsa nel repertorio di canzoni prive di quei tratti distintivi prima di allora attribuiti al folklore. Le ‘novità musicali’ che deformavano le vecchie tradizioni sembravano legate esclusivamente alla cultura urbana, e per il folklorista del XIX secolo suonavano in modo straordi-

nariamente sgradevole. Esse non contenevano alcun significato mitologico o storico risalente alla notte dei tempi da decifrare, non possedevano la grazia delle fiabe né la saggezza dei canti popolari – qualità, queste ultime, acquisite grazie al secolare processo di perfezionamento artistico –, apparivano al contrario rozze, stilisticamente involute, composte in fretta e furia.

Fra queste novità, la prima ad attirare l’attenzione, già alla fine del XIX secolo, fu lo stornello (appartenente, del resto, tanto alla tradizione urbana quanto a quella rurale). L’impressione che suscitò negli studiosi fu estremamente forte e le voci si divisero in accusatori e difensori, i quali, ciascuno in modo diverso, spiegavano il carattere e l’origine di questo genere: chi la definiva come ‘feccia’ cittadina penetrata nelle campagne e chi, al contrario, come un nuovo genere di poesia contadina trasformatasi all’interno dell’ambiente urbano. Va detto però che la natura folklorica dello stornello non fu messa in dubbio né dagli uni né dagli altri. Un destino simile toccò alla romanza cittadina, che veniva registrata sempre più spesso nel repertorio degli esecutori (e soprattutto delle esecutrici) dei villaggi. Se inizialmente la romanza non fu considerata parte della tradizione folklorica è soprattutto a causa dell’atteggiamento sprezzante assunto dai fanatici dell’arte popolare ‘pura’, i quali la ritenevano una “volgarità da operai e da lacchè”). Queste reazioni erano favorite dall’evidente esistenza di una precisa volontà autoriale alle radici di ogni componimento e dalla partecipazione attiva alla sua diffusione delle forme scritte (i canzonieri), che contraddicevano la comune concezione dell’autentica ‘natura folklorica’ del testo. Ciononostante, alla fine, persino i più scettici furono costretti a riconoscere alla romanza un’essenza folklorica, sebbene ‘degradata’, una specie di ‘decadentismo’ folklorico.

La soggettività degli studiosi in simili giudizi sovrastava l’analisi lucida; una rara eccezione costituì l’acuto articolo di D. Zelenin, il quale vedeva sia nello stornello che nella romanza dei generi produttivi e attuali, figli di un’epoca di transizione, e i primi segni di una nuova poesia popolare. Egli notò, in particolare, la sensibilità dello stornello ai nuovi fe-

nomeni della vita quotidiana, nonché il ruolo delle immagini letterarie e del principio autoriale nel suo sviluppo². Per inciso, la notevole popolarità dello stornello negli anni Venti del '900, con ogni probabilità, è legata proprio alla necessità in quell'epoca di reagire prontamente alle circostanze di una realtà in rapido cambiamento. In questo senso lo stornello può essere accomunato ai versetti satirici, che godevano di larghissima diffusione sulle scene teatrali del varietà russo degli anni Dieci. Fra l'altro, si tratta di qualcosa di più di una semplice somiglianza tipologica: il folklore moderno dialoga attivamente con il teatro di varietà. È emblematico, da questo punto di vista, che sulle scene dei teatri di miniature di quell'epoca, insieme ai versetti satirici, venivano eseguiti anche gli stornelli, sia autenticamente folklorici che rielaborati per l'occasione³.

I tratti summenzionati dello stornello e della romanza sono comuni a tutto il folklore di nuovo tipo (o post-folklore), che non nasce in campagna bensì in città. Fu proprio con la discussione sulla 'folkloricità' dello stornello e della romanza che le scienze umanistiche iniziarono finalmente a rivolgere la propria attenzione alle tradizioni orali della città contemporanea.

3.

È noto che nelle città russe la cultura popolare (inclusa la letteratura orale) conservava ancora nel XIX secolo un rapporto diretto con le tradizioni contadine. Nonostante la sua dispersione sempre maggiore, il folklore di origine rurale continuò a vivere nei 'sobborghi e nelle 'borgate', quartieri situati nella periferia della città oppure oltre i suoi confini e abitati da mercanti, artigiani e operai che non avevano perso il loro legame con la terra⁴. Inoltre, persino all'interno

della megalopoli contemporanea, il folklore rurale si incontra ancora in tempi relativamente recenti in piccole enclave rurali⁵.

La simbiosi culturale fra città e campagna ebbe anche un risultato opposto. Il folklore russo 'rurale' moderno si formò in stretta connessione con la vita urbana, con la cultura scritta che giungeva dalla città. È infatti impossibile immaginare fiabe, epos (byline, canzoni storiche) e altri generi folklorici che non mostrino alcun riflesso della vita e dei costumi cittadini; è difficile ignorare l'influsso della letteratura sul verso spirituale, sulla leggenda e sulla fiaba stessa⁶. A seguito di indagini comparate filologiche condotte nella seconda metà del XIX secolo (in particolare quelle di A. Pypin e di A. Veselovskij) divenne chiaro che la circolazione del materiale letterario tra le tradizioni orali e scritte è per il folklore 'classico' un processo costante e naturale⁷.

Nella vecchia Russia l'influenza della cultura urbana si realizzava in primo luogo attraverso i piccoli venditori ambulanti [*ofeni, korobejniki*] venuti dalla città. Essi erano i diffusori dei libretti illustrati economici per il popolo (canzonieri, romanzi d'avventura, ecc.), che diventavano poi oggetto di rifacimenti orali, dalle narrazioni *lubok* su Eruslan e Bova fino a *Il conte di Montecristo* di Alexandre Dumas e *Il principe e il povero* di Mark Twain⁸. Proprio la letteratura *lubok*, che costituì in Russia la prima forma di 'cultura di massa', immise nel folklore (e quindi nel folklore urbano) gli intrecci delle romanze cavalleresche, delle narrazioni storiche e avventurose⁹, i temi della letteratura agiografica, le barzellette, le canzoni, ecc. Vale la pena di aggiungere che un ruolo non indifferente in questi processi di trasmissione letteraria-folklorica fu svolto dall'antica tradizione degli album manoscritti, che successivamente diede vita a forme sintetiche subculturali come quelle degli album carcerari, soldateschi, scolastici, fem-

² Cfr. D. Zelenin, *Novye vežanija v narodnoj poëzii*, in Idem, *Izbrannye trudy. Stat'i po duchovnoj kul'ture 1901-1913*, Moskva 1994, pp. 28-37.

³ Cfr. L. Tichvinskaja, *Kabare i teatry miniatjur v Rossii 1908-1917*, Moskva 1995, pp. 331-332; E. Uvarova, *Èstradnyj teatr: miniatjura, obozrenija, mjuzik-cholly (1917-1945)*, Moskva 1983, pp. 24-28, 104, 117.

⁴ L. Anochina – M. Šmelëva, *Byt gorodskogo naselenija srednej polosy RSFSR v prošlom i nastojaščem. Na primere gorodov Kaluga, Elec, Ejremov*, Moskva 1977, p. 268.

⁵ Cfr. A. Belousov, *Il folklore urbano: lezione a studenti per corrispondenza*, "eSamizdat", 2022 (XV), pp. 229-240.

⁶ M. Gudošnikov, *Russkij gorodskoj romans*, Tambov 1990, p. 16.

⁷ Cfr. E. Kostjuchin, *La letteratura e le sorti del folklore*, "eSamizdat", 2022 (XV), pp. 265-270.

⁸ Cfr. M. Azadovskij, *Skazitel'stvo i kniga*, in *Jazyk i literatura*, VIII, Leningrad 1932 pp. 20-21.

⁹ Cfr. K. Korepova, *Russkaja lubočnaja skazka*, Nižnij Novgorod 1999.

minili, che includevano direttamente testi di origine orale o rielaborazioni stilistiche e narrative di motivi tipici del folklore urbano. Un'attenta analisi consentirebbe di individuare persino in un genere come la *bylina*, che si direbbe per eccellenza orale, una grande quantità di testi 'dipendenti dalla letteratura', incluse raccolte di epos russo (talvolta anche scientifiche) pubblicate negli anni di attività del cantastorie o appena precedenti¹⁰.

Naturalmente, il rapporto reciproco tra folklore rurale e urbano non si limita affatto allo scambio fra tradizioni orali e scritte; questi legami non spiegano del tutto neanche la specificità della diffusione in campagna della romanza cittadina (i cui testi spesso derivano direttamente dai canzonieri manoscritti o a stampa).

La città è anche il luogo di formazione di tradizioni specificamente urbane, proprie di una popolazione ormai distaccatasi del tutto dalla terra (tale processo subisce una forte accelerazione nella seconda metà del XIX secolo). Si indebolisce la dipendenza dell'uomo dalle condizioni naturali (in particolare dall'alternarsi delle stagioni), il che lo porta a dimenticare il folklore rituale-calendariale. Parallelamente si mescolano i periodi di svolgimento delle celebrazioni pubbliche e familiari (è indicativa in tal senso la storia della festa di Capodanno in Russia¹¹), che vanno incontro a un processo di desemantizzazione e deritualizzazione ed entrano nella fase 'cerimoniale' (P. Bogatyřev), come è accaduto al Carnevale e alla Pasqua nella città contemporanea¹². Si trasformano (o meglio si semplificano notevolmente) i tradizionali riti di passaggio: la nascita, il matrimonio, il funerale.

Avviene una concettualizzazione e una mitologizzazione dello spazio urbano: i corrispettivi meccanismi di origine arcaica, esistenti da secoli nelle tradizioni rurali, si rilevano lungi dall'essere adeguati a questi scopi. Ciò riguarda in particolare la percezione della città nella sua dimensione 'verticale', con

le sue altezze e i suoi sotterranei, soffitte e cantine; motivi di questo genere sono ampiamente diffusi nel folklore urbano. Nello spazio urbano si manifesta chiaramente l'opposizione tra centro e periferia (sobborghi), vecchie e nuove parti della città; uno degli strumenti più utili alla sua appropriazione è la microtoponomastica non ufficiale, con la sua simbologia, la sua semantica occasionale, le sue associazioni culturali e storiche.

Trasformati dai ritmi della vita quotidiana, i ciclici festivi e i divertimenti acquistano nuovi significati simbolici in linea con i tempi. A questi divertimenti appartiene ad esempio l'esecuzione corale da camera di canzoni e romanze, che poteva essere udita anche dalla strada attraverso le finestre aperte, e poi col passare degli anni "avviando il grammofono e rivolgendo la cornetta verso la finestra, affinché tutto il vicinato potesse ascoltare"¹³. È interessante che, seppure in forma diversa, quest'uso si è conservato in Russia fino a tempi recenti: la gioventù che fa baldoria nella stanza posizionando le casse del giradischi o dello stereo sul davanzale della finestra aperta.

Questo esempio è emblematico in due sensi: in primo luogo illustra efficacemente il passaggio dalla partecipazione attiva al consumo passivo; in secondo luogo mostra come, nel contempo, si trasforma anche il modo di comunicazione culturale: da 'naturale' a 'tecnico'¹⁴. Vale la pena di ricordare che, nel processo di transizione dal folklore arcaico a quello classico, a svolgere il ruolo più importante fu indubbiamente l'aspetto comunicativo (l'acquisizione della scrittura); allo stesso modo quest'ultimo si sarebbe rivelato essenziale per la nascita del post-folklore, strettamente legata alla comparsa di tecnologie informative-comunicative radicalmente nuove rispetto alla scrittura: la registrazione, la conservazione, la trasmissione del suono e dell'immagine.

Fucina creativa del folklore urbano furono anche gli intrattenimenti da fiera: la pagliacciata, l'arlec-

¹⁰ Cfr. Ju. Novikov, *Bylina i kniga: Annotirovannyj ukazatel' zavisimych ot knigi i fal'sificirovannyh bylinnyh tekstov*, Sankt-Peterburg 2001.

¹¹ Cfr. E. Dušečkina, *Russkaja ělka: Istorija, mifologija, literatura*, Sankt-Peterburg 2002.

¹² Cfr. L. Anochina – M. Šmelëva, *Byt*, op. cit., p. 271; A. Belousov, *Il folklore*, op. cit.

¹³ Cfr. L. Anochina – M. Šmelëva, *Byt*, op. cit., pp. 278-279, 282-294.

¹⁴ Cfr. K. Čistov, *Specijka fol'klora v svete teorii informacii*, in *Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru: Sbornik statej pamjati Vladimira Jakobleviča Proppa (1895-1970)*, Moskva 1975.

chinata, la pantomima, gli spettacoli del *balagan*. All'inizio degli anni Ottanta dell'800 i baracconi delle fiere popolari cedono il posto all'operetta e alla farsa di origine europea; tuttavia, neanche due decenni dopo anch'esse passano di moda. Erede diretto di questi spettacoli è il cinematografo, che li trasporta nel canale 'tecnico' della comunicazione culturale. Al volgere del secolo è proprio il cinematografo a elaborare le forme spettacolari più popolari (la commedia, il film d'avventura e il melodramma), producendo fra l'altro varianti semplificate delle trame dei classici della letteratura, che ben si prestavano a successive folklorizzazioni e in questo senso analoghe alle versioni *lubok* della letteratura 'alta'¹⁵. Fra l'altro, questo meccanismo (il passaggio al folklore di opere letterarie prima adattate dal *lubok*, dal cinematografo, ecc.) conserva ancora oggi una certa attualità: ad esempio il famoso Čapajev delle barzellette deriva non dal personaggio storico, e neanche dal romanzo di D. Furmanov (1923), ma piuttosto dall'omonima trasposizione filmica dei fratelli Vasil'ev (1934), mentre la figura di Nataša Rostova delle barzellette sul tenente Rževskij trae origine non dal romanzo di Tolstoj ma dal film *Guerra e pace* di S. Bondarčuk (1967), facendo degna coppia con l'eroe della *Ballata degli ussari* di È. Rjazanov (1962).

Assai popolare diventa negli stessi anni il varietà dei ristoranti e dei parchi di divertimento, i cui testi finiscono nelle tradizioni canzonettistiche della città e il quale, a sua volta, attinge a piene mani dal folklore, riadattandolo. Così, già nel XIX secolo a Mosca e Pietroburgo si svolgevano le stagioni estive del varietà, al cui interno, insieme alle romanze zigane, ai versetti satirici e ad altri generi simili, era possibile ascoltare concerti di strumenti popolari (balalaika, fisarmonica, gusli), i cori e il canto popolare solista (ricordiamo, ad esempio, i 'concerti popolari' di D. Agrenev-Slavjanskij¹⁶). Queste esibizioni si tenevano in luoghi pubblici (fiere, maneggi, Case del

Popolo) e privati, soprattutto nei ristoranti. Naturalmente, il varietà cittadino russo di quell'epoca dipendeva in tutto e per tutto dai gusti del pubblico a cui si rivolgeva. È per questa ragione che le forme spettacolari che componevano la sua offerta — da quelle da 'salotto' a quelle più 'democratiche' — erano estremamente diverse sia per il loro carattere scenico che per il tipo di esecutori, per non parlare poi del repertorio¹⁷.

In generale il varietà dei parchi di divertimento, che aveva per necessità un carattere stagionale, era diffuso in Russia già negli anni Ottanta dell'800, e, a partire dal primo decennio del '900, si trasferisce per il periodo invernale nelle sale da cinema, diventando parte integrante del divertimento cinematografico. Anche il numero dei ristoranti attivi all'inizio del secolo con un programma di concerti (café chantant) cresce rapidamente. In un primo tempo essi subiscono un forte influsso del cabaret francese-tedesco, tuttavia, a differenza dei ristoranti parigini, i café chantant di Mosca e Pietroburgo includono solamente il repertorio del varietà 'basso', disprezzato dal pubblico colto¹⁸ e particolarmente adatto alla folklorizzazione. Occorre ripetere: il repertorio del varietà cittadino, fin dal principio eterogeneo, rimase sempre dipendente dal diverso carattere socio-culturale del suo pubblico. Se nel 1907 in Russia si contavano una cinquantina di teatri di varietà, cinque anni dopo il loro numero era quasi raddoppiato¹⁹.

Già negli anni 1880-1890 nel programma del varietà di ristorante fa ingresso la canzone zigana, che successivamente lascia la propria impronta anche sul repertorio del café chantant. Il successo dei concerti zigani cresce all'inizio del secolo, in particolare nel periodo fra le due guerre (1904-1914); quanto a popolarità, cantanti come Varja Panina, Anastasja Vjal'ceva e Nadežda Plevickaja non conoscevano rivali. Un ruolo fondamentale nella loro popolarizzazione è svolto dalle nuove possibilità di riproduzione

¹⁵ Cfr. N. Zorkaja, *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900-1910 godov*, Moskva 1976, pp. 93-138, 183-188, 230-246; Idem, *Fol'klor. Lubok. Èkran*, Moskva 1994, pp. 36-56.

¹⁶ Cfr. *Sbornik pesen, ispolnjaemych v narodnyh koncertach Dmitrija Aleksandroviča Agreneva-Slavjanskogo, sobrannyh v Rossii i v slavjanskich zemljach Ol'goju Christoforovnoju Agrenevoju-Slavjanskoju*, Moskva 1896.

¹⁷ Cfr. I. Nest'ev, *Zvezdy russkij èstrady (Panina, Vjal'ceva, Plevickaja.)*. *Očerki o russkich èstradnyh pevicach načala XX veka*, Moskva 1970, pp. 11-12; L. Tichvinskaja, *Kabare*, op. cit., pp. 195-204.

¹⁸ Cfr. E. Uvarova, *Èstradnyj teatr*, op. cit., pp. 6-7.

¹⁹ Cfr. I. Nest'ev, *Zvezdy*, op. cit., 6-7, 12.

in serie dell'esecuzione autoriale con l'ausilio delle registrazioni per il grammofono, che a quei tempi si diffondono con estrema rapidità²⁰.

Con la comparsa dei dischi per il grammofono si intensifica (e si amplia geograficamente) l'influsso della varietà di ristorante sul folklore. La stilistica e la topica della romanza zingana, come in generale della poesia di café chantant, influisce in modo decisivo sull'evoluzione della canzone cittadina e sul suo sistema tematico ed estetico: essa si riempie di nuovi realia, di nuovi motivi e modelli narrativi, che non hanno perduto ancora oggi di attualità.

Infine, nella capitale – non solo al centro ma anche alle sue periferie – al posto dei baracconi da fiera (e dei varietà europei che li avevano a loro volta rimpiazzati) appaiono in enorme quantità i teatri delle miniature, i cosiddetti teatri 'di strada', anonimi, privi di insegne, gestiti da piccole compagnie di dilettanti o semi-professionisti. A partire dal 1912 si diffondono in tutto il paese e durante la Prima guerra mondiale esplose un'autentica teatromania. Molti versetti satirici tratti dal loro repertorio – dal contenuto più variegato – vengono in seguito stampati sui canzonieri²¹. Questi versetti confluiscono inoltre nel repertorio della canzone folklorica di strada, per la quale si rivela molto produttiva la forma stessa del versetto, appropriata facilmente dal folklore urbano.

4.

Come abbiamo visto, il folklore urbano si distingue nettamente dalle tradizioni orali dei contadini (e ancor di più delle società arcaiche) che lo precedettero storicamente. Prima di tutto è ideologicamente marginale, in quanto le principali istanze ideologiche dei cittadini sono soddisfatte in altri modi, legati solo indirettamente alle tradizioni orali (la letteratura di massa, il cinema e altri spettacoli, la produzione dei mezzi di informazione di massa). Inoltre, il folklore urbano, ancora una volta a differenza di quello contadino, è frammentario a causa della suddivisione sociale, professionale, di clan e persino anagrafica della società, della sua dissoluzione in cellule per lo

più indipendenti e prive di una visione comune del mondo.

Da questo punto di vista si possono individuare due processi di senso opposto²². In primo luogo, si osserva la formazione di tradizioni 'chiuse', che rispondono alla crescente esigenza di identificazione e autoidentificazione dei membri di gruppi sociali tendenti all'isolamento culturale; ciò favorisce la comparsa al loro interno di codici e testi culturali 'esotici'. Naturalmente, di per sé questi processi sono piuttosto antichi. Un esempio caratteristico è il gergo dei venditori ambulanti, gli *ofeni*, termine dal quale deriva anche la denominazione dell'argot della mala [*blatnaja fenja, botat' po fene*], il che è forse indicativo di una certa continuità culturale.

Subculture sociali di questo genere possono essere perenni o temporanee. Al primo gruppo appartengono i clan criminali, alcuni gruppi professionali, le associazioni dilettantistiche e professionali: i tifosi di calcio, i turisti, gli autostoppisti, i paracadutisti, i pompieri, i programmatori informatici, ecc. Tuttavia, è facile notare che almeno una parte di queste organizzazioni 'per interesse' dal carattere principalmente o esclusivamente giovanile si deve attribuire al secondo tipo, cioè alle formazioni temporanee. A queste ultime, oltre a una moltitudine di gruppi giovanili informali, appartengono le subculture dell'esercito (dei soldati di leva), delle carceri (che non equivalgono a quelle criminali), degli ospedali e così via.

Il secondo processo deriva dall'inevitabile labilità dei confini di qualsivoglia cellula sociale (persino di quei collettivi considerati 'chiusi'), sebbene tale apertura non sia uguale per i diversi strati della società e per i diversi periodi storici. Questa particolare permeabilità consente alle opere orali di circolare ben oltre i limiti del loro ambiente d'origine. Un esempio emblematico è costituito dall'ampia popolarità di cui godono le canzoni della mala nella società sovietica e russa attuale, per la quale ci sono del resto anche altre ragioni di carattere politico-ideologico²³.

²⁰ Ivi, pp. 8-9.

²¹ Cfr. L. Tichvinskaja, *Kabare*, op. cit., pp. 195-204, 180, 182.

²² Cfr. *Argo i kul'tura*, in *Slovar' moskovskogo argo (materialy 1980-1994 gg.)*, a cura di V. Elistratov, Moskva 1999, pp. 599 e sgg.

²³ Cfr. A. Terc, *Otečestvo. Blatnaja pesnja*, "Sintaksis", 1979, 4 (anche: "Neva", 1991, 4; *Pesni nevoli*, a cura di Ju. Dianov – A.

Da qui la facilità e la velocità con cui si diffondono i testi del folklore urbano in tutto il paese, sia in forma orale che in forma scritta. Naturalmente, non ultimo ruolo in questo processo è giocato dalla disponibilità dei mezzi moderni di registrazione del suono, che permettono la riproduzione e la diffusione non solo del testo della canzone ma anche della sua concreta esecuzione. Nell'epoca della rapida diffusione delle radio portatili a cassette (gli anni Settanta), la tradizione della esecuzione folklorica della canzone cittadina (accompagnata dalla chitarra, dalla fisarmonica, dal pianoforte o a cappella) si indebolisce gradualmente; si tratta di un altro caso di passaggio da una forma musicale 'attivo-collettiva' a una forma 'passivo-collettiva' e, al tempo stesso, di una conseguenza dei rapidi mutamenti intercorsi nel campo della tecnologia delle comunicazioni.

Come si è già detto, i testi del folklore urbano sono legati da un punto di vista strutturale, contenutistico e funzionale alla cultura di massa, utilizzano attivamente la sua semantica, topica e stilistica. Inoltre, la cultura di massa stessa possiede molte delle tradizionali proprietà del folklore (la sua funzione didattica e socio-adattiva, la tendenza alla perdita del principio autoriale, il dominio dello stereotipo, ecc.), fatto che facilita enormemente questo legame. Ciononostante, la cultura di massa presenta anche una serie di differenze fondamentali dal folklore tradizionale. Essa è ideologicamente 'policentrica' (al contrario del folklore, relativamente 'monocentrico'), mostra una tendenza più spiccata alla 'internazionalizzazione' tematica ed estetica dei suoi prodotti (laddove il folklore tradizionale è invece locale e regionale) e, infine, produce le sue espressioni 'in serie', sotto forma di copie identiche, cosa impensabile per la creazione orale.

Al pari di ogni altra tradizione sincretica, il folklore urbano contemporaneo non esiste in forma di puro repertorio di testi e azioni rituali, e in ogni modo non è autosufficiente. La letteratura orale è inscindibile dai sistemi semiotici delle culture 'basse', non ufficiali (o 'spontanee'), che includono la decorazione

e il contenuto degli album manoscritti, i linguaggi gergali e i riti di iniziazione (dei detenuti, degli adolescenti, dei soldati, degli alpinisti, ecc.), i gioielli e i gesti, gli stili di abbigliamento e acconciatura, i tatuaggi, i graffiti, gli oggetti d'artigianato carcerario (il rosario, gli scacchi e gli scialli), ecc. Di fatto, questo è una di quelle circostanze (sebbene non l'unica) che impongono di estendere notevolmente il campo di studi della folkloristica, includendovi, per così dire, la parte 'etnografica' della cultura urbana contemporanea, che fuoriesce ampiamente dai confini della concezione invalsa di folklore come 'letteratura orale'.

Nonostante ciò, nel folklore urbano le forme verbali occupano complessivamente un posto centrale e superano numericamente quelle non verbali. Majakovskij aveva torto quando scriveva che "la strada si contorce muta — non ha di che discorrere e gridare" (*Oblako v štanach* [La nuvola in calzonni]). La strada cittadina di quel tempo non era affatto muta: semmai avvertiva effettivamente il bisogno delle parole dei poeti, di quella "brodaglia d'amori e d'usignoli" tanto odiata da Majakovskij, ma facilmente appropriabile dalla parte folklorica della 'terza cultura'.

L'apparato linguistico della città contemporanea include un'intera serie di piccole forme di folklore: paremie, espressioni idiomatiche, e inoltre nella maggior parte dei casi esse sono arricchite dall'arsenale della letteratura 'alta' o, più spesso, dai testi della cultura di massa. Così, in seguito alla comparsa del cinema sonoro, nel fondo paremiologico del linguaggio parlato entrarono gradualmente le citazioni cinematografiche e, in tempi recentissimi, anche quelle pubblicitarie (principalmente attraverso la televisione). Un altro genere di cliché linguistici si trasmette esclusivamente in forma scritta e costituisce una parte non indifferente degli album (delle ragazze, dei soldati, dei detenuti, ecc.). Si tratta di formule epistolari, di auguri, desideri e altre forme di 'folklore scritto' (cioè di testi che, pur essendo manoscritti, possono considerarsi folklorici per molte delle loro caratteristiche: sono anonimi, ricchi di varianti e di cliché, ecc.). Anche alcune forme para-folkloriche come le 'lettere sacre' fanno parte di questo insieme.

Mučnik — T. Fabrikov; "Vorkuta", 1992, pp. 4-38); L. Bachnov, *Intelligencija poët blatnye pesni*, "Novyj Mir", 1996, 5, pp. 220-223; B. Sarnov, *Intelligencija poët blatnye pesni*, "Voprosy literatury", 1996, 5, pp. 350-358.

Infine, molto in comune con le forme parafolkloriche (canzonieri, album, graffiti, formule epistolari di raccomandazione, ‘lettere sacre’, ecc.) ha la letteratura naïf (la poesia naïf, la biografia naïf, l’agiografia naïf e così via)²⁴. Essa si avvicina ad esse in quanto produzione spontanea, non menzionata ufficialmente, prodotta ‘per il consumo’ e non ‘per la commercializzazione’ e, generalmente, manoscritta. Tuttavia, i suoi testi sono orientati verso i modelli letterari (e non orali); sono considerati dai suoi stessi autori come il frutto della creazione individuale (e non collettiva) ed esprimono perciò il principio autoriale (in contrapposizione alla ‘voce anonima’ della tradizione folklorica). L’assortimento dei generi del post-folklore è completamente diverso da quello del folklore tradizionale. Spariscono quasi tutti i vecchi generi orali, dalla lirica rituale alla fiaba, sostituiti da altri di origine relativamente recente (ad esempio le canzoni cittadine e le barzellette) oppure modificati radicalmente, come le memorie, le leggende contemporanee (incluse quelle neo-mitologiche) e altri testi poco strutturati come i *rumors* e i pettegolezzi.

È interessante che uno dei primi a considerare questi generi come un forma peculiare di letteratura orale e a caldeggiarne la trascrizione fu P. Vjazemskij²⁵. Egli riteneva che i pettegolezzi fossero una “storia universale dell’uomo e dell’umanità in miniatura”, intendendo con pettegolezzo una “narrazione a voce” e una “voce universale” che “funge da specchio per la società”, cosicché “le dicerie e le notizie riportate su carta equivalgono a un documento storico”.

Raccogliete tutti gli sciocchi pettegolezzi, le storie e le storielle che giravano e ancora oggi girano a Mosca nelle strade e nelle case in merito al colera e ai fatti più recenti: ne ricaverete una cronaca interessantissima. In questi racconti e in queste fiabe è racchiuso lo spirito del popolo. Solo a giudicare dall’eco lontano che ci arriva si può immaginare il frastuono che facevano. Si dice che “la littérature est l’expression de la société”, e a maggior ragione lo sono i pettegolezzi, soprattutto da noi in Russia. Da noi la letteratura non esiste, è solo orale. Tocca agli stenografi trascriverla. Nei pettegolezzi la società non solo si esprime, ma sputa fuori tutto. Procuratevi una sputacchiera²⁶.

Questa è una delle rare testimonianze storiche che consentono di determinare la presenza (e persino la condizione) di questo filone quasi dimenticato della prosa cittadina orale.

Per quel che riguarda la tradizione demonologica più tarda, riflessa nelle moderne superstizioni, essa, come il folklore classico, ha il più delle volte implicazioni strettamente locali, essendo legata a determinati ‘luoghi maledetti’: ad esempio a campi, rocce e grotte nel caso di turisti, alpinisti e speleologi, alle soffitte e alle cantine degli edifici di città nei racconti dell’orrore dei bambini e degli adolescenti, o persino, secondo quanto riporta una fonte, alla cattedra di Storia del Partito Comunista dell’Unione Sovietica presso l’Istituto politecnico di Samara²⁷. Tali luoghi diventano il teatro delle apparizioni diurne e notturne di fantasmi che agiscono come ‘spiriti-padroni di casa’, di regola malvagi. Si tratta quasi sempre di anime di persone che sono scomparse tragicamente o di morte innaturale in quel luogo, soprattutto suicide.

Tutto ciò non si allontana di molto dalle trame del folklore tradizionale, anche se, ancora una volta, non c’è certezza del fatto che abbiamo a che fare con la trasformazione di una vecchia tradizione demonologica e non con una semplice somiglianza tipologica. Questo vale a maggior ragione per le storie sugli alieni, sul rapimento di persone da parte loro, sugli ‘oggetti volanti non identificati’ e altri fenomeni ‘paranormali’: in narrazioni di questo genere indubbiamente si riscontrano elementi conformi alla struttura della ‘prosa non fiabesca’²⁸. Tuttavia, anche in questi casi, la continuità immediata con il folklore tradizionale è problematica o da escludere del tutto. Molte coincidenze tematiche e stilistiche non sono dovute a un diretto legame genetico, bensì all’acquisizione convergente di tratti simili, oppure tali analogie sono determinate dagli archetipi e dagli universali della coscienza sociale.

²⁴ Cfr. A. Demidov – I. Demidov, *Melodii staroj Samary (kniga dlja ljubitelej russkoj istorii)*, Samara 1992, pp. 59-61.

²⁵ Cfr. V. Sanarov, *NLO i ènlonavty v svete fol’kloristiki*, “Sovetskaja ètnografija”, 1979, 2, pp. 145-154; S. Dmitrieva, *Mifologičeskie predstavlenija russkogo naroda v prošlom i nastojaščem (bylički i rasskazy ob NLO)*, “Ètnogtafičeskoe obozrenie”, 1994, 6, pp. 97-110.

²⁴ Cfr. *‘Naivnaja literatura’: issledovanija i teksty*, a cura di S. Nekljudov, Moskvja 2001.

²⁵ Cfr. M. Gordin, *Iskusstvo teatrala*, in S. Žicharev, *Zapiski sovremennika*, I-II, Leningrad 1989, p. 10.

²⁶ P. Vjazemskij, *Staraja zapisnaja knižka*, Moskvja 2000, pp. 52-53.

Un modello simile si registra nella barzelletta. Persino nella memoria di una generazione fanno in tempo ad avvicinarsi diversi cicli tematici (la ‘Radio Armenia’, le barzellette ‘sui matti’, ‘sui distrofici’, ‘sui ciukei’ e ‘su Štirlic’); alcuni svaniscono rapidamente per motivi culturali e politici, altri sono in grado di durare relativamente a lungo. Ecco un esempio emblematico:

Di notte sull’Il’inka [...] gli aneddoti vagano per la città. Lenin e Trockij girano a braccetto come niente fosse. Uno di loro ha in mano un secchiello e una lenza di Costantinopoli. I due ebrei vanno in giro, inseparabili; l’uno interroga, l’altro risponde, l’uno fa sempre domande, l’altro mena il can per l’aia e non riescono a separarsi. [...] Girano armeni della città di Eri van’ con aringhe dipinte di verde²⁹.

Queste parole risalgono al 1930. Le barzellette su Lenin e Trockij non si sono conservate in forma attiva, mentre quelle ‘sugli ebrei’, con la medesima struttura domanda-risposta, esistono ancora oggi. Lo stesso motivo concreto delle ‘aringhe dipinte di verde’ è riscontrabile nella tradizione sopravvissuta fino a poco tempo fa degli ‘indovinelli armeni’: “È verde, è lunga, è appesa nel soggiorno, che cos’è? È l’aringa (che ho dipinto e appeso nel soggiorno)”.

In tal modo, nonostante la persistenza di alcuni testi (le cosiddette ‘barzellette con la barba’), il loro corpus con cadenza regolare si rinnova quasi totalmente e, contrariamente a quanto si pensi, solo raramente la vecchia forma dell’intreccio viene utilizzata per le nuove circostanze: spesso semplicemente non è adatta ad esse. Inoltre, le barzellette contemporanee utilizzano non solo una nuova topica, ma anche procedimenti costruttivi prima ignoti. In generale, la barzelletta cittadina del XX secolo si differenzia così radicalmente dalla corrispondente forma del folklore classico e dalla barzelletta ‘storica’ dei secoli precedenti che probabilmente si dovrebbe parlare in questo caso di un genere completamente nuovo.

Particolari forme di continuità si manifestano anche nel folklore urbano musicale: si tratta di utilizzare in una nuova opera un qualche *pattern* ritmico-musicale (talvolta anche stilistico) ampiamente diffuso. Al tempo stesso, il testo riscritto o parodiato

può essere imposto dall’alto, ideologicamente neutro, o appartenente alla stessa tradizione ‘di strada’. È nota ad esempio una moltitudine di rifacimenti non solo di canzoni sovietiche ufficiali (*Po voennoj doroge...* [Sulla strada di guerra...], l’inno dell’Unione Sovietica, *Letjat pereletnye pticy...* [Volano gli uccelli migratori...], ecc.), ma anche di note melodie del varietà (*Tajna* [Mistero], *Miška*, *Landyši* [Mughetti]) e persino di vecchie ballate e romanze (*Marusja otravilas’* [Marusja s’è avvelenata], *Kirpičniki* [Mattoncini], *My pozna komilis’ na klubnoj večerinke...* [Ci siamo incontrati a una festiciola al club...], e così via). Naturalmente, ciò accade non solo con le opere che presentano campi associativi ampi e densi all’interno delle tradizioni cittadine. Questo procedimento è estremamente produttivo e, con ogni evidenza, nel contesto della nuova produzione di canzoni popolare è parimenti diffuso.

5.

Per moltissimi anni la cultura del popolo russo è rimasta una terra incognita della scienza, essendo considerata più una prerogativa dei letterati e degli etnografi-*kraevedy* che dei folkloristi. Le prime (e rarissime) registrazioni di testi di folklore urbano in prosa, inoltre, furono fatte per lo più da dilettanti, fra i quali si annovera prima di tutti la curiosa figura di E. Baranov, i cui appunti di leggende moscovite degli anni Venti rimangono una delle poche testimonianze della prosa urbana orale di inizio ‘900³⁰. È probabile che altri materiali di questo tipo siano ancora sommersi; si può sperare che ricerche in questa direzione portino a nuove interessanti scoperte d’archivio.

Come si è già ricordato, le tradizioni ‘basse’ iniziarono ad essere studiate seriamente solo all’inizio del XX secolo. Fra i primi esperti di questo tema figurano il critico e poeta-traduttore vissuto in Cecoslovacchia E. Nedzel’skij³¹ e il puškinista e

³⁰ Cfr. *Moskovskie legendy, zapisannye Evgeniem Baranovym*, a cura di E. Baranov, Moskva 1993.

³¹ Cfr. E. Nedzel’skij, *Narodnaja poëzija v gody revoljucii*, “Volja Rossii”, 1924, 5, pp. 1-28, 6-7, pp. 44-66.

²⁹ O. Mandel’stam, *La quarta prosa. Con due scritti di Angelo Maria Ripellino*, Roma 1982, p. 43.

archivista-bibliografo odessita V. Straten³², autori di interessanti e approfonditi articoli dedicati alla creazione (principalmente poetica) della strada cittadina ai tempi della Rivoluzione e della Guerra civile. Questi studi non hanno perduto la loro importanza fino ad oggi.

A partire dagli anni Trenta una riflessione oggettiva sul folklore urbano in URSS diventa pressoché impossibile. La situazione sarebbe mutata solo più di mezzo secolo dopo, quando riprende l'attività di raccolta da parte di studiosi, giornalisti e semplici appassionati. Vedono luce diverse raccolte di barzellette, battute, pettegolezzi, *rumors* e storie orali, fra cui si distingue per la sua vastità la collezione di Ju. Borev³³; occorre inoltre ricordare le pubblicazioni di A. Žovtis³⁴ e M. Ardov³⁵. Tuttavia, i principi di raccolta dei materiali e di redazione di queste antologie non sono affatto chiari, esse rispondono a scopi letterari e non scientifici e possono ritenersi autentiche soltanto in qualità di annotazioni effettuate da portatori colti di tradizioni popolari (e anche in questo senso con qualche riserva, considerata l'indubbia rielaborazione letteraria di tali testi).

Strettamente legato al nostro tema è il concetto culturologico introdotto dallo storico dell'arte moscovita V. Prokof'ev³⁶. Egli parlava di una specifica cultura liminare, la 'terza cultura', ugualmente distante sia dalla cultura d'élite che dal folklore patriarcale contadino. La sua comparsa è dovuta all'emergere di un nuovo ceto sociale che soddisfaceva i propri bisogni culturali diversamente rispetto alle classi superiori istruite e a quelle inferiori contadine.

La 'terza cultura' produce forme artigianali (a differenza della scuola artistica accademica e del fol-

klore, trasmesso per via familiare), è caratterizzata da un professionalismo abbassato. Essa utilizza elementi culturali importati sia dall'alto che dal basso, perciò le strutture generate da tale processo sono prive di integrità e stabilità. Le culture 'alte' del passato recente e lontano vengono rielaborate nella sfera del *primitiv*, che utilizza un materiale banalizzato e scartato 'dall'alto'; nella seconda metà dell'800 e all'inizio del '900 essa s'incarna nel romanticismo volgarizzato. Sebbene il *primitiv* provi nostalgia per il 'grembo materno' del folklore, a differenza di quest'ultimo, dotato di una memoria antica, esso riesce ad appropriarsi solo di quella più recente. La sua evoluzione storica non è lineare e procede in modo ondulato, verso l'alto o verso il basso.

Prokof'ev non tratta in modo specifico il folklore verbale (pur basandosi su alcune riflessioni di V. Propp e V. Putilov) e si limita ad affermare l'esistenza di una 'terza cultura' nella letteratura, nel teatro e nella musica: ci sarebbe quindi una 'terza letteratura', la paraletteratura, il cui ambiente d'origine è quello degli artigiani. Viene menzionato anche un 'secondo folklore', il folklore urbano; tuttavia, non c'è sufficiente chiarezza in tali definizioni. In questo modo, nel quadro della 'terza cultura' di Prokof'ev coesistono sia la cultura di massa prodotta dai professionisti 'per la commercializzazione' che il folklore vero e proprio creato dai suoi stessi portatori 'per il consumo', vale a dire fenomeni eterogenei ed eteromorfi. Per queste ragioni, il concetto di 'terza cultura', che si rivelò a suo tempo estremamente produttivo, necessita oggi di perfezionamenti.

Specifiche ricerche dedicate al folklore urbano iniziano ad apparire solo nella seconda metà degli anni Ottanta³⁷. Ci fu qualche eccezione, come ad esempio l'articolo *NLO i enlonavty v svete fol'kloristiki* [Gli UFO e gli alieni secondo la folkloristica] di V. Sanarov, ziganologo di Novosibirsk, decisamente all'avanguardia per il suo tempo³⁸, oppure il ciclo di studi di N. Kopaneva (Leningrado) sulla nuova ballata popolare³⁹. Dopo il 1985 tali ricerche

³² Cfr. V. Straten, *Tvorčestvo gorodskoj ulicy*, in *Chudožestvennyj fol'klor*, II-III, a cura di Ju. Sokolov, Moskva 1927, pp. 144-164.

³³ Cfr. Ju. Borev, *Staliniada, Memuary po čužim vospominanijam s istoričeskimi anekdotami i razmyšlenijami avtora*, Irkutsk 1992; Idem, *Fariseja. Poslestalinskaja èpocha v predanijach i anekdotach*, Moskva 1992; Idem, *Istorija gosudarstva Rossijskogo v predanijach i anekdotach*, Moskva 1995.

³⁴ Cfr. A. Žovtis, *Nepridumannye anekdoty. Iz sovetskogo prošlogo*, Moskva 1995.

³⁵ Cfr. M. Ardov, *Meloči Archi... proto... i prosto ierejskoj žizni (kartinki c natury)*, Moskva 1995.

³⁶ Cfr. V. Prokof'ev, *Sui tre livelli della cultura artistica moderna e contemporanea (il problema del primitiv nelle arti figurative)*, "eSamizdat", 2022 (XV), pp. 215-228.

³⁷ Cfr. A. Belousov, *Il folklore*, op. cit.

³⁸ Cfr. V. Sanarov, *NLO*, op. cit.

³⁹ Cfr. N. Kopaneva, *O literaturnom proischoždenii ruskoj novoj narodnoj ballady*, "Vestnik LGU", 1982 (XXXVI), 14, pp. 58-63; Idem, *Novaja ballada (Žanrovyje granicy. Sjužety)*, in *Fol'klor*

sono aumentante notevolmente. Vengono analizzati generi folklorici specifici: la barzelletta⁴⁰, la romanza cittadina⁴¹, l'album-canzoniere manoscritto⁴², la leggenda contemporanea⁴³, il racconto d'amore di ragazze⁴⁴ e altri. Fra i fenomeni che hanno attirato maggiormente l'attenzione dei ricercatori si annovera il folklore dei bambini e degli adolescenti⁴⁵; il ciclo di studi collettanei su questo tema curato da Belousov resta a tutt'oggi il più rappresentativo nel campo⁴⁶. Allo stesso periodo risale uno studio etnografico sulla subcultura giovanile in Russia negli ultimi due decenni⁴⁷. Nelle sue ricerche dedicate al folklore di famiglia nella città russa, I. Razumova si serve dell'eredità dei numerosi e approfonditi studi sulla prosa orale tradizionale (in primo luogo sulla fiaba popolare e la *bylina*), in combinazione con i moderni strumenti dell'analisi antropologico-culturale⁴⁸.

Dal 1989 alcuni frammenti della sua enorme collezione di folklore urbano non censurato dal regime vengono pubblicati da V. Bachtin; decine di suoi articoli e saggi riguardanti questi testi escono sulla rivista "Neva", sul giornale "Večernij Peterburg"

narodov RSFSR. Mežvuzovskij nauč. sb., Ufa 1983, pp. 89-96; Idem, *Novye pesni balladnogo tipa v russkoj ustnoj tradicii konca XIX-načala XX veka*, tesi di dottorato, Leningrad 1985.

⁴⁰ Cfr. *Učebnyj material po teorii literatury. Žanry slovenskogo teksta. Anekdota*, a cura di A. Belousov, Tallin 1989.

⁴¹ Cfr. A. Koľman, *Argentinskoe tango i russkij meščanskij romans*, in *Literatura v kontekste kul'tury*, Moskva 1986, pp. 220-233; M. Gudošnikov, *Russkij gorodskoj romans*, op. cit.

⁴² Cfr. A. Chanjutin, *Škol'nyj rukopisnyj al'bom-pesennik: novyj uspech starogo žanra*, in *Massovij uspech*, Moskva 1989, pp. 193-209.

⁴³ Cfr. T. Novičkova, *Dva mira – zemnoj i kosmičeskij – v sovremennyh narodnyh legendach*, "Russkaja literatura", 1990, 1, pp. 132-143.

⁴⁴ Cfr. *Tridcať rukopisnyh devič'ich ljubovnyh rasskazov*, a cura di S. Borisov, Obninsk 1992; S. Borisov, *Latentnye jfenomeny kul'tury (opyt sociologičeskogo issledovanija ličnyh dokumentov devušek)*, abstract di tesi di dottorato, Ekaterinburg 1993; Idem, *Mir russkogo devičestva: 70-90 gody XX v.*, Moskva 2002; *Rukopisnyj devičij rasskaz*, a cura di S. Borisov, Moskva 2002.

⁴⁵ Cfr. A. Belousov, *Detskij fol'klor: Lekcija dlja studentov-zaočnikov*, Tallinn 1989.

⁴⁶ Cfr. *Škol'nyj byt i fol'klor. 1-2. Učebnyj material po russkomu fol'kloru*, a cura di A. Belousov, Tallinn 1992; *Russkij škol'nyj byt i fol'klor. Ot 'vyzyvanij' Pikovoj damy do semejnyh rasskazov*, a cura di A. Belousov, Moskva 1998.

⁴⁷ Cfr. T. Ščepanskaja, *Simvolika moloděžnoj subkul'tury: Opyt etnografičeskogo issledovanija sistemy 1986-1989 gg.*, Sankt-Peterburg 1993

⁴⁸ Cfr. I. Razumova, *Potaënnoe znanie sovremennoj russkoj sem'i. Byt. Fol'klor. Istorija*, Moskva 2001.

(nella rubrica 'Krasnobaj') e in altre sedi. La sua raccolta più completa è il volume *Samizdat veka* [Samizdat di un secolo]⁴⁹. Nel novembre del 1992 a Pietroburgo si tiene la conferenza *Fol'klor GULAGA* [Il folklore del GULAG] e due anni dopo escono gli atti⁵⁰. Lo stesso tema è alla base del progetto dello storico americano M. Jakobson, che compila la raccolta più completa e fedele sul piano testologico di canzoni russe di prigionie (e non solo di prigionie), con una moltitudine di varianti individuate dai raccoglitori⁵¹. È importante notare che edizioni critiche di questo tipo, contenenti annotazioni scientificamente documentate, sono più uniche che rare⁵². Fra queste si ricorda in particolare l'enorme collezione di folklore urbano musicale (e di altro genere) della seconda metà del '900 resa disponibile online⁵³.

Negli stessi anni cresce l'interesse generale per il folklore urbano, visto come una delle espressioni non ufficiali della cultura sovietica. A questo interesse (sia ideologico che estetico) è legato il programma radiofonico del 1992 *V našu gavan' zachodili korabli* [Nel nostro porto sono arrivate le navi], condotto da È. Uspenskij e È. Filina su Radio Russia. Seguirono diversi volumi omonimi⁵⁴ e alcune musicassette e compact disk tratti dall'archivio del programma. Contemporaneamente alla trasmissione (e naturalmente anche grazie ad essa) vengono pubblicate decine di raccolte di canzoni, sia collettive (*Uličnye pesni* [Canzoni di strada], *Blatnye pesni* [Canzoni della mala], *Pesni naševo dvora* [Canzoni del nostro cortile] e simili), oltre che numerose raccolte

⁴⁹ Cfr. *Ne smet' dumat' čto popalo!*, a cura di V. Bachtin, in *Samizdat veka*, Minsk-Moskva 1997.

⁵⁰ Cfr. *Fol'klor i kul'turnaja sreda GULAGA*, a cura di V. Bachtin – V. Putilov, Sankt-Peterburg 1994.

⁵¹ Cfr. M. Džekobson – L. Džekobson, *Pesennyj fol'klor GULAGA kak istoričeskij istočnik (1917-1939)*, Moskva 1998; Idem, *Pesennyj fol'klor GULAGA kak istoričeskij istočnik (1940-1991)*, Moskva 2001.

⁵² Cfr. *Russkij žestokij romans*, a cura di V. Smolickij – N. Michajlova, Moskva 1994; *Sovremennaja ballada i žestokij romans*, a cura di S. Adon'eva – N. Gerasimova, Sankt-Peterburg 1996; *Gorodskie pesni, ballady, romansy*, a cura di A. Kulagina – F. Selivanov, Moskva 1999.

⁵³ Cfr. A. Brojdo – Ja. Kut'ina, Ja. Brojdo – Bojan, *Poëtičeskaja reč' russkich: narodnye pesni i sovremennyj fol'klor*, <http://www.caيدا.org/broido/>.

⁵⁴ Cfr. *V našu gavan' zachodili korabli. Pesni*, a cura di È. Uspenskij – È. Filina, Moskva 1995.

di canzoni di un singolo esecutore, primo fra tutti Arkadij Severnij⁵⁵.

Un altro esempio è il concorso di barzellette di ‘Desjatočka’, che si tenne a metà degli anni Novanta e attirò molti partecipanti. Nello stesso periodo la casa editrice ‘Studenčeskij meridian’ diede avvio alla pubblicazione della collana in 45 volumi ‘Anekdoty našich čitatelej’ [Barzellette dei nostri lettori], che raccoglieva i testi inviati alla redazione via posta⁵⁶. Raccolte a carattere puramente commerciale come questa continuano a uscire ancora oggi in gran numero.

In merito all’autenticità di tali pubblicazioni si può ripetere quanto già detto: vanno considerate come annotazioni private, mentre i loro curatori come portatori della tradizione, che, in quanto tali, hanno diritto a rimaneggiare i propri testi (eccezion fatta, ovviamente, per i testi presi da altre pubblicazioni senza citarle).

Infine, va notato che, in generale, quando ci si rivolge a questi materiali è indispensabile rivedere non soltanto la metodologia di ricerca, ma anche i principi dell’attività di raccolta, derivanti dallo studio delle tradizioni arcaiche e ‘classiche’: si tratta di immergersi nell’universo semiotico di una cultura diversa, arrivando a dividerne le esperienze e la lingua. D’altra parte, bisogna ammettere che le risorse di tale ‘osservazione partecipante’ e la profondità di ‘immersione’ non sono illimitate. Il soggetto osservante non può identificarsi completamente con l’oggetto, né psicologicamente né operativamente. L’esperienza recente di studio della cultura urbana contemporanea, percepita dal ricercatore come ‘propria’, ha dimostrato la necessità di distanziarsi dai materiali analizzati e di porsi in una posizione di ‘osservatore esterno’, senza la quale uno studio oggettivo della materia diventa difficile; in tal modo l’esteriorizzazione del ‘proprio’ si rivela metodologicamente non meno importante dell’interiorizzazione dell’‘altrui’.

www.esamizdat.it ◇ S. Nekljudov, *Il folklore della città contemporanea*. Traduzione dal russo di E. Mari (ed. or: Idem, *Fol'klor sovremennogo goroda*, in *Sovremennij gorodskoj fol'klor*, a cura di S. Nekljudov, Moskva 2003, pp. 5-24). ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 241-253.

⁵⁵ Cfr. *Spoem, žigan... Antologija blatnoj pesni*, a cura di M. Šeleg, Sankt-Peterburg 1995.

⁵⁶ Cfr. *Anekdoty našich čitatelej*, I-XLV, Moskva 1996.

◇ **S. Neklyudov, *Contemporary Urban Folklore*** ◇
Translated by Emilio Mari

Abstract

Italian translation of *Sovremennyi gorodskoi fol'klor* by Sergey Neklyudov.

Keywords

Urban Folklore, Rituals in the City, Urban Mythology, Language Games, Album Tradition.

Author

Sergey Neklyudov is Professor, Doctor of Philology and Research Director of the Center for Typology and Semiotics of Folklore (Russian State University for the Humanities). His main research interests are: theory of folklore; contemporary folklore; ritualistic, mythological and epic traditions of the Mongolian peoples. He has taught theoretical folklore, contemporary folklore, ritual-mythological and folklore traditions of the Mongolian peoples at the Russian State University for the Humanities (Moscow), at the universities of Canada (Quebec, 2000, 2002), Germany (Bremen, 2008), Brazil (São Paulo, Rio de Janeiro, 2006, 2011), Estonia (Tartu, 1999, 2012), Poland (Torun, 2013), Finland (Helsinki, Turku, 2014). He is the author of 8 monographs and more than 600 other publications, among which: *The Structure of a Fairy Tale* [Структура волшебной сказки, 2001, with E. Meletinskii, E. Novik, D. Segal]; *Historical Poetics of Folklore: From Archaic to Classic* [Историческая поэтика фольклора: от архаики к классике, 2010; 2021, with E. Meletinskii and E. Novik]; *Poetics of Epic Narrative: Space and Time* [Поэтика эпического повествования: пространство и время, 2015]; *Themes and Variations* [Темы и вариации, 2016]; *The Legend of Stepan Razin: The Persian Princess and Other Tales* [Легенда о Разине: персидская княжна и другие сюжеты, 2016].

Translator

Emilio Mari is Assistant Professor of Russian Language and Literature at Sapienza – University of Rome, where he graduated with honors in 2012 and 2013. In 2017 he received his PhD in Literary, Linguistic and Comparative Studies from the University of Naples “L’Orientale” and in 2019-2021 worked as a Research Fellow at the International University of Rome – UNINT. He is an editorial board member of a number of book series and has participated, both as an organiser and as a speaker, in national and international conferences. His areas of research include: the semiotics of space and the relationships between Russian literature, architecture and landscape; Russian popular culture, folklore and mass culture; microhistory of the USSR, politics and practices of everyday life; Russian theatre and performing studies. He is a co-editor of “eSamizdat Journal of Slavic Cultures” and the author of the book *Between the Rural and the Urban: Landscape and Popular Culture in Petersburg, 1830-1917*.

Publishing rights

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



© (2022) Emilio Mari