

Il fascino discreto del *Kitsch*, ovvero che cos'è la romanza russa

Miron Petrovskij

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 277-309 ◇

1.

NELLA sorte della romanza russa c'è stato di tutto: ha subito l'elogio più folle e la vituperazione più scanzonata, ma è sopravvissuta lo stesso. Ci si inebriavano fino all'oblio, la perseguitavano come un incivile residuo del passato, la svendevano ai 'piccolo borghesi', se ne impadronivano per l'arte 'alta', di nuovo l'abolivano per poi farla risorgere ancora, anche se lei non ci pensava nemmeno di morire: è tenace, la disgraziata!

C'è in essa, dunque, qualcosa di necessario all'uomo, qualcosa che soddisfa certi bisogni dell'anima, che, si direbbe, null'altro a parte la romanza è capace di soddisfare. Forse che il riconoscimento della legittimità di questi bisogni spirituali debba immancabilmente portare alla negazione di altre esigenze, soddisfatte da altri generi? Non varrebbe la pena di porsi questa domanda retorica, se non fosse per i frequenti tentativi di 'rieducare' la romanza russa, superare la sua confusa incertezza, accostarla a una qualche causa indiscutibilmente utile e positiva.

Persino gli estimatori della romanza provano un certo imbarazzo: i teneri sentimenti verso la romanza sono un amore di cui è d'uso vergognarsi. Forse, mettendo da una parte le denunce dei detrattori della romanza e le confessioni dei suoi estimatori, è arrivato il momento di cominciare a riflettere: ma cos'è, in sostanza, questa celebre sconosciuta?

Definendo sconosciuta la romanza non ho voluto fare un'apertura d'effetto. La musicologia possiede qualche nozione della romanza, gli studi letterari quasi nessuna. La doppia natura, musicale e poetica, di questo genere non suscita alcun dubbio, ma ecco la stranezza: appena raggiunge le ricerche specialistiche, si parla solamente di un fenomeno mu-

sicale, chiamato romanza. No, la dualità della sua natura non viene negata e nelle opere che studiano il problema poliedrico 'la parola e la musica', alla romanza sono dedicate parecchie pagine avvedute. Tutte queste pubblicazioni, tuttavia, si avvicinano alla romanza dalla sponda musicale. In ogni caso nessuno ha provveduto a spiegare cos'è la romanza in quanto opera poetica.

Inoltre, nella letteratura scientifica, negli studi letterari e nella musicologia, sappiatelo, vengono a gallerla formule come: 'poesia romanzesca', 'poesia di tipo romanzesco', 'romanza poetica russa', 'romanze dei poeti russi'. Si crea così l'impressione di parlare di ovvietà. Un'impressione del tutto distorta, poiché il lettore si metterà a cercare invano il punto in cui queste formule vengono delucidate, questi concetti vengono chiariti e la domanda su che cos'è la romanza russa ottiene una risposta soddisfacente. Le osservazioni isolate nelle opere dei musicologi non delineano un quadro completo, ma non serve incolpare i musicologi: il loro compito è quello di tracciare un altro profilo della romanza, quello musicale.

Negli scritti su Aleksandr Blok è diventata un luogo comune l'affermazione secondo la quale "il poeta ha canonizzato le forme della romanza russa"¹, quindi si può presupporre che intendano dire non quelle musicali? Molti poeti russi del secolo scorso, così come di quello presente, soprattutto all'inizio, hanno dato alle loro opere il nome 'Romanza'. Prima dell'aggiunta della musica e nonostante questa: raramente queste opere venivano messe in musica e diventavano romanze cantate. I compositori dell'epoca, invece, a loro volta, cercavano di cambiare la denominazione del genere da 'roman-

¹ Vedi, per esempio: V. Šklovskij, *Rozanov*, Petrograd 1921, pp. 6-7.

za' a 'poesia con accompagnamento musicale'. È ovviamente un'esagerazione, ma un'esagerazione comprensibile, fondata sulla consapevolezza del ruolo preminente della parola poetica nella struttura del genere (e in parte sulla convergenza della romanza con l'affine declamazione melodrammatica). La rivista "Muzyka", pubblicata all'inizio del secolo, introdusse una sezione speciale *Teksty dlja muzyki* [Testi per la musica]. Probabilmente le poesie, consigliate ai compositori per comporre delle romanze, erano, secondo coloro che le consigliavano, potenziali romanze, a cui doveva essere aggiunta la musica. Cos'è dunque la romanza poetica?

Invano, ripeto, il lettore troverà la risposta a questa domanda nella letteratura specialistica. Questa, nel migliore dei casi, gli racconterà la storia della romanza, intesa piuttosto come una successione cronologica di opere romanzesche, composte da certi poeti e da altri compositori. È sottinteso che l'oggetto della ricerca, la romanza poetica, è ovvio e non necessita di spiegazione. Ma questa ovvietà è illusoria. Questa illusione di ovvietà genera un autoinganno: cominciamo a pensare che sia tutto chiaro quando invece siamo ancora lontani da una chiarezza. Dove si sono dunque manifestate le rappresentazioni, se non scientifiche, almeno, nella peggiore delle ipotesi, comunemente accettate dell'essenza poetica della romanza? In che modo sono rimaste impresse? Almeno nelle enciclopedie o nei manuali?

Se ci rivolgiamo ai dizionari enciclopedici, fonti che fissano le rappresentazioni della propria epoca nel modo più 'denso', salta agli occhi un fatto curioso: le enciclopedie dell'inizio del nostro secolo definiscono un solo costante carattere della romanza: il suo essere legata alla musica. "da noi si chiama romanza solamente (!) quella poesia, che viene messa in musica", informa la "guardia a cavallo, nero e oro" (come dice Michail Bulgakov) dell'enciclopedia Brokhaus-Efron. Il più democratico dizionario dei fratelli Granat rinvia dalla parola 'romanza' alla parola 'canzone' e risolve la questione in modo piuttosto semplice: "Canzone o (!) romanza: opera artistica musicale per voce, scritta su un testo definito...". La Grande Enciclopedia, popolare all'inizio del secolo, conferma: "è chiamata romanza un breve pezzo mu-

sicale poetico dai temi lirico-epici, che rappresenta un qualche piccolo (!) avvenimento. Più tardi hanno cominciato a chiamare romanza una poesia messa in musica".

Notiamo: ovunque si parla di poesia in generale, di qualsiasi poesia, preferibilmente breve. Per quanto riguarda il contenuto, come potete vedere, rappresenta un evento, anche questo piccolo. A dire il vero, nessuna enciclopedia al mondo spiega che cos'è questo 'piccolo evento', ma in tutte queste misurate definizioni si sente il malcelato desiderio di misurare qualcosa. Non emerge neppure l'idea dell'esistenza di un qualche criterio poetico di 'romanzività'.

Tuttavia, bisogna notare che con il tempo questa è emersa, perché nelle enciclopedie contemporanee notano tristemente che l'opera poetica non è dotata di nessun segno particolare di 'romanzività'. Nell'ultima edizione della Grande Enciclopedia Sovietica leggiamo: "la poesia romanzesca è priva di segni distintivi di genere: si tratta solitamente di una breve poesia lirica, divisa in strofe, in rima, con versi di media lunghezza e un tipo di intonazione musicale. La Breve Enciclopedia Letteraria ripete letteralmente questa definizione: "la romanza non ha elaborato forti segni distintivi di genere: di solito di tratta di una breve poesia lirica, divisa in strofe, con versi di media lunghezza". In seguito, con il rimando a Boris Ėjchenbaum, si parla di "una particolare 'forma romanzesca' dell'intonazione musicale nel verso".

Bisogna dire che la situazione si rivela più che strana: il genere della romanza (sul fatto che si tratti di un genere nessuno discute) esiste al di là dei segnali che lo definiscono, perlomeno all'interno dei confini letterari e poetici. Cosa diremmo, ad esempio, di un biologo che ci dicesse che una certa specie di animali o di piante manca di segni distintivi? Noi probabilmente diremmo che allora questa specie non esiste (o che questo biologo non è uno scienziato). Una 'breve poesia', 'versi di media lunghezza' sono certamente dati del tutto oggettivi, ottenuti dalla misurazione dell'altezza (attraverso la convenzionale linea verticale della pagina del libro) e della larghezza (attraverso quella orizzontale). Rimane solo una questione irrisolta: stiamo davvero misurando?

Un genere vago senza tratti distintivi: che questa

situazione sorprendente (o meglio impossibile) non si sia formata come risultato di un approccio troppo formale alla questione dei segnali di genere? Forse se la musica romanzesca fosse composta solo da sonetti tutto sarebbe più semplice e chiaro: basterebbe contare le righe.

La leggenda sulla mancanza di segni distintivi è emersa, probabilmente, perché l'oggetto delle ricerche è diventata, di regola, solamente la romanza 'alta'. Con questa parola si è soliti definire le opere vocali da camera, composte da compositori professionisti sulla base dei versi di poeti professionisti. È una romanza 'in frac e papillon', viene creata per essere eseguita da cantanti professionisti nei concerti da camera e non è destinata al canto di vita quotidiana o al far musica amatoriale².

La raffinatezza della struttura della romanza da camera pone un confine insuperabile tra l'esecutore e lo spettatore, fissando saldamente il primo alla scena e il secondo alla sedia. Raramente, molto raramente la romanza alta, toltasi il frac, passa all'esecuzione quotidiana. Qui i criteri di romanzività sono quasi esclusivamente musicali, perciò non c'è bisogno di avanzare particolari pretese romanzesche ai versi. Al contrario, se i versi non corrispondono alle immagini che si sono formate sulla parola cantata e ostinano a non volersi mettere in musica sarà ancora

maggior onore del compositore riuscire comunque a metterli in musica. La romanza da camera contemporanea supera apertamente e bellicosamente i versi, dimostrando le sue enormi possibilità musicali.

La romanza da camera del secolo scorso non ha mai troncato così definitivamente i rapporti con la romanza 'bassa', di costume. Perciò, chiaramente, è scesa più facilmente e più frequentemente dal palcoscenico al canto di massa. Dopo la schiera dei brillanti 'dilettanti' della prima metà del XIX secolo, come Aleksandr Aljab'ev, Aleksandr Varlamov, Aleksandr Gurilev, iniziando dai 'kučkisti', gli appartenenti al 'potente mucchietto' [*Mogučaja Kučka*], e, con qualche rara digressione, nell'opera romanzesca di Čajkovskij, ad esempio, lo sviluppo della romanza cominciò a frazionarsi sempre di più, spargendosi in due flussi orientati in direzioni diverse. Una corrente dritta e veloce si è diretta verso il raffinato professionalismo, verso una maestria ricercata che tendeva a complicarsi ininterrottamente, verso il concerto virtuoso sul palcoscenico della filarmonica e del conservatorio. L'altra si è sparsa in larghezza, inondando le pianure e gli avvallamenti della topografia sociale, esistendo, non riconosciuta dalla cultura ufficiale, illegalmente, ma da tutte le parti, con apparizioni sul molto popolare, ma poco considerato, del varietà democratico. In breve, si è verificata una demarcazione tra 'l'alta' romanza da camera e 'la bassa' romanza di costume. La romanza da camera, di conseguenza, era la linea verticale della cultura, quella di costume la linea orizzontale. Perciò non confronteremo più l'attuale romanza da camera (anche se sarebbe semplice contrapporla!) a quel fenomeno che in queste pagine chiameremo romanza russa. Avendo assegnato a entrambi i fenomeni il nome di 'romanza', sarebbe stato necessario ricordare che si tratta in pratica di omonimi. La prosecuzione della romanza di costume si può trovare nella canzone lirica sovietica, che ha assimilato le fondamentali caratteristiche del genere, nella musica del teatro e del cinema, nell'attività creativa dilettantistica, nelle opere di autori non professionisti, semiprofessionisti o a volte del tutto professionisti, che uniscono in un solo individuo le figure del poeta, del compositore e del cantante (recentemente sono

² Il libro di Nikolaj Findejzen pubblicato nel 1905, una delle prime opere della nostra letteratura dedicate alla romanza, considera solo le opere da camera e si chiama *La canzone artistica russa (romanza)*. È sottinteso che la romanza di costume non è una canzone 'artistica' ed è soggetta a esclusione. Boris Kac, autore di *Stan' muzykoju, slovo!* [Diventa musica, parola!, 1983] uscito quasi ottanta anni dopo il libro di Findejzen, ammette come particolarità del suo lavoro il fatto che "quasi tutte le composizioni qui affrontate richiedono un'interpretazione vocale professionale e in pratica non permettono una riproduzione amatoriale" (pp. 149-150). Nell'intervallo tra queste due pubblicazioni vediamo lo stesso tipo di atteggiamento: la promessa, fatta nella prefazione al libro di Vera Andreevna Vasina-Grossman *La romanza classica russa del XIX secolo* (Moskva 1956, p. 9) di "includere nell'elenco delle opere dei classici le opere di alcuni autori della romanza di costume", in pratica, o non è stata mantenuta o lo è stata solo molto parzialmente. Galina Soboleva nel suo libro *La romanza russa* (Moskva 1980, p. 5) afferma "attualmente con il termine 'romanza' si sottintende tutta la varietà delle forme vocali da camera (soliste o per ensemble) con accompagnamento musicale. La romanza unisce alcune varietà di genere, come la ballata, l'elegia, la barcarola, le romanze a ritmo di danza". Qui la romanza è solo un'opera musicale e da camera: la questione della romanza di costume e delle specificità poetiche della romanza non sono prese in considerazione.

stati definiti sontuosamente e in modo poco esatto ‘bardi’ e ‘menestrelli’).

La romanza da camera professa una poetica dell’innovazione, quella di costume la poetica del canone. La romanza da camera si affina radicalmente, quella di costume si attiene conservativamente alla tradizione e alle capacità vocali dell’uomo medio. Per questa ragione la romanza di costume si canta e si ascolta ovunque, mentre quella da camera subito dopo la prima del concerto o addirittura evitandola finisce immediatamente nel deposito dei tesori della musica, nelle opere del musicologo, diventa un fatto non tanto di cultura generale, quanto di crescita professionale: anche lo struzzo è un uccello, ma non vola. Sulla romanza da camera è un peccato proferire qualsiasi parola negativa e tuttavia bisogna ammettere che proprio questa ha generato e sostenuto l’illusione: basta, dice, comporre della musica romanzesca per qualsiasi opera poetica perché questa si trasformi immediatamente in una romanza. La romanza da camera contemporanea non senza successo aspira ad abolire la questione della specificità romanzesca dell’opera poetica.

La suddivisione della romanza in romanza di costume e da camera rispecchia giustamente la realtà di un genere che si è andato complicando: tra queste correnti contrapposte e orientate in due direzioni diverse dell’opera romanzesca emerge lo stesso rapporto che ad esempio sussiste tra la letteratura e il folklore. È pensabile infatti studiare il folklore sulla base delle sue rappresentazioni nella letteratura? Certamente la romanza di costume di massa è un fenomeno semi-folklorico: autoriale per quanto riguarda la composizione, ma folklorico nella sua realizzazione. Ma questo suo lato folklorico è il più importante: non si può dubitare che è proprio la sua realizzazione tra le masse popolari urbane, la sua interpretazione domestica, sul varietà basso, democratico, il suo essere cantata dappertutto che ha formato il genere. E la struttura musicale e prosodica della romanza, così come la specificità dei suoi stati d’animo sono generati, rielaborati e fissati sulla coscienza di massa dei cittadini. Mentre la folkloristica scientifica, orientata sull’antico folklore contadino, ha ritardato a comprendere i nuovi fenomeni

folklorici, specialmente quelli legati alla città³.

A differenza dei teorici, la massa cittadina, che la cantava, non ha mai messo in dubbio che la romanza fosse un genere a sé, con tratti distintivi precisi, che da un lato annoverano la poesia messa in musica nella sfera della romanza, dall’altro la separano da altri generi, specialmente quelli affini, soprattutto dalla canzone. La coscienza di massa ha risposto alla domanda sulla ‘peculiarità’ poetica della romanza con un articolato sistema di richieste, scelte, rifiuti e correzioni: ‘nella mente’ della massa si trovava un modello espressivo, ma inconsapevole dal punto di vista teorico, di ciò che avevano ‘sulla punta della lingua’.

Molto probabilmente l’intero repertorio della romanza di costume è stato composto su versi già pronti, e di conseguenza, gli autori dei testi e i musicisti, creatori della produzione di massa di romanze, si raffiguravano il genere così come faceva la massa cittadina. In che altro modo avrebbero potuto, infatti, comporre in modo così mirato e senza errori i propri capolavori? Nel caso in cui i versificatori e i compositori avessero fatto errori e la romanzività delle proprie opere fosse risultata dubbia, la massa o inseriva le proprie correzioni, avvicinando l’opera autoriale ai modelli del genere, che appartenevano a tutti e a nessuno, oppure la respingeva completamente in quanto non riuscita o la traduceva nella lingua di un altro genere canoro. Così erano accolte nel canto di massa le straordinarie romanze dei ‘dilettanti’ del XIX secolo e negli autori ignoti dell’inizio del XX, così erano parzialmente ritornate alla vita bassa le romanze di Čajkovskij, da dove provenivano, e così la canzone da salotto *Ne slyšno na palubach pesen* [Non si sentono canzoni sui ponti] è diventata la romanza crudele *Raskinulos’ more široko* [Si estende vasto il mare]. Solo dopo aver ‘letto’ il processo del funzionamento estetico-sociale che si riflette nella romanza di costume si può capire la natura del genere. La stabilità delle forme musicali e versificatorie della romanza di costume fa sperare

³ Fino a poco tempo fa le canzoni di origine contadina venivano contrapposte ai generi urbani come ‘popolari’ e ‘non popolari’. Cfr., ad es.: A. Novikova, *Russkaja poëzija XVIII -pervoj poloviny XIX veka i narodnaja pesnja*, Moskva 1982.

bene per il deciframento della 'romanzività poetica'. Se non siamo in grado di dare alla romanza una definizione sulla base della formula 'genere, specie' ("La romanza è una poesia, che..." e via dicendo) allora occorre tentare di descrivere la tipologia delle romanze. Questa diventerà un equivalente della definizione del genere della romanza di costume.

2.

E come comportarsi con gli altri tipi e le altre varietà di romanza? Ad esempio, con un fenomeno brillante come quello della romanza zigana? O con la romanza antica, che più spesso di altre viene ricordata nei manifesti dei concerti attuali, raccogliendo sale stracolme. O con le così dette romanze piccolo-borghesi, crudeli o sentimentali?

Nella terminologia della romanza, bisogna ammettere, regna l'arbitrio e la confusione. Non c'è nulla di sorprendente in questo: i termini che riguardano la romanza sono stati creati non a tavolino dal ricercatore, ma sono emersi spontaneamente nelle masse degli esecutori-ascoltatori, perciò il più delle volte hanno un carattere tecnico-esecutivo. La letteratura a seguire ha fissato questi termini prima di aver fatto in tempo a fare chiarezza su di essi e ora la cosa è inciampata sui suoi errori passati. 'Zigana', 'antica', 'piccolo-borghese', 'crudele', 'sentimentale', in che modo queste romanze si rapportano l'una all'altra e rispetto all'intero genere? Non è una questione di poco conto, poiché la divisione dovrà riflettere una strutturalità dell'insieme e attraverso questa spiegarlo. La categorizzazione attualmente accettata della romanza è oscura, perché è priva di un fondamento comune a tutte le sue parti.

La romanza piccolo-borghese è una categoria immaginaria all'interno del genere della romanza, e non una qualche parte di quest'ultimo, e solamente un giudizio valutativo sulla romanza di costume. Un giudizio altezzoso, dal quale, a quanto pare, non possiamo ricavare nulla. Del resto, questo giudizio non è privo di fondamento: la romanza è in un certo senso un genere davvero borghese, cioè *cittadino* (motivi urbani emergono nella romanza sin dalla metà del secolo scorso). Ai generi, così come alle persone, non

si addiceva vergognarsi delle proprie origini e la romanza con ironica umiltà potrebbe dire di sé con un verso puškiniano: "Sono un borghese, grazie a Dio". L'altezzosa formula 'romanza piccolo-borghese' respinge il tema come se non fosse degno di essere preso sul serio, lo esclude da qualsiasi possibilità di essere studiato, impedisce un suo approfondimento. Non è difficile trovare la fonte di questa formulazione: come nota acutamente Samuil Maršak, i piccolo-borghesi che possiedono un fico e un pappagallo, amano stigmatizzare quelli che possiedono solamente un geranio e un canarino. "Abbassati tendina scolorita, sui miei gerani malati", scriveva Aleksandr Blok in una poesia, satura di immagini, lessico e toni da romanza ('piccolo-borghese', cioè di costume).

Anche romanza antica è un giudizio valutativo, con significato opposto rispetto a quello precedente. Cerca di consacrare la romanza dell'antichità, crea l'illusione di una patina aristocratica che ricopre questo genere. La denominazione romanza antica contiene una adulazione quasi fondativa. Le più antiche romanze attualmente eseguite hanno poco più di 150 anni. Tuttavia, non mi è mai capitato di sentire nessuno chiamare 'antiche' le canzoni della Rivoluzione Francese, che sono molto più vecchie di una qualsiasi delle romanze che si possono sentire nei concerti contemporanei. Alla fine degli anni Trenta il famoso autore e compositore di romanze Vadim Kozin è finito in un accampamento gitano e lì ha sentito eseguire una sua romanza, composta recentemente. Alla domanda "Di chi è la canzone che cantate?" è seguita la risposta "è nostra, antica e zigana"⁴.

Il fascino dell'antichità è un'impressione puramente estetica che deriva dalla romanza di costume. La romanza di costume rifugge le immagini storicamente concrete e i realia, preferisce forme stilistiche già consolidate e perciò più o meno arcaiche, non in modo però eccessivo, solo un po'. L'inesorabile scorrere del tempo rende vecchie, antiche sempre più romanze e nei concerti contemporanei di 'romanze antiche' insieme a opere del XIX vengono eseguiti senza problemi brani dell'inizio del nostro secolo o

⁴ A. Sidorov, *Golos*, "Teatral'naja žizn'", 1988, 16, p. 15.

addirittura degli anni Venti. Perciò questa ‘parte’ del genere, non differendo in nulla, praticamente coincide con il repertorio della romanza di costume a partire dalle sue origini, ma, tuttavia, tende a queste origini.

Ed ecco che invece le romanze crudeli e quelle sentimentali differiscono effettivamente dalla moltitudine del repertorio della romanza di costume e come base di questa distinzione è posto un principio comune, quello del ‘carattere emozionale’. Non è infatti difficile notare che queste due parti del conglomerato romanzesco formano per così dire una coppia, che occupa estremi opposti sulla scala emotiva del genere. Tra la ‘crudeltà’ e il ‘sentimentalismo’ su questa scala si collocano facilmente romanze di altre tonalità e sfumature. Per un genere consacrato interamente ai sentimenti umani la suddivisione in base al carattere emozionale non è affatto insensata. Detto questo, ricorderemo che sia la romanza crudele, che quella sentimentale e altre romanze catalogabili sulla base di una scala di emozioni, rientrano completamente nel concetto di ‘romanza di costume’. La romanza da camera, come era prevedibile, rimane in disparte: non è soggetta alla divisione in crudele, sentimentale e così via.

La romanza crudele è la sezione più bassa dal punto di vista della gerarchia sociale del repertorio del genere, e perciò anche quella più folklorizzata. La ballata romantica di origine letteraria (spesso tradotta), dimenticata da tempo dai vertici della letteratura, avendo perso la sua autorialità, è discesa al canto delle masse urbane, si è adattata ai loro gusti e alle loro idee ed è diventata la forma d’arte preferita delle periferie cittadine, dei suburbi, dei sobborghi e delle borgate. Nei centri delle città, nelle filarmoniche e nelle ville, musicisti professionisti arrangiavano romanze da camera sui versi di Puškin *Ne poj, kra-savica, pri mne* [Non cantare, cara, davanti a me] e *Redeet oblakov letučaja grjada* [Si dirada di nubi lo strato scorrente]. Nel salotto piccolo-borghese, nel suo arrangiamento domestico, si trovava un altro Puškin romanzesco, musicalmente più accessibile. Ad esempio: “ricordo il meraviglioso istante”. Nelle strade di periferia, “nelle bettole, i vicoli, le svol-

te⁵” cantavano le romanze crudeli *Čěrnaja šal’* [Lo scialle nero] e *Pod večer osen’ju nenastnoj* [In una piovosa serata d’autunno] (di regola, nella variante semplificata e folklorizzata).

I *kulturträger* degli anni Venti, lottando contro l’odiata romanza crudele (ovviamente, nel nome della vigorosa canzone ‘proletaria’) l’hanno chiamata per qualche motivo ‘piccolo-borghese’, ma l’hanno descritta, tutto sommato, in modo veritiero ed espressivo:

Decisamente caratteristico per questo genere di canzone è il lessico. In esso si riflette un’infarinatura libresco di epiteti ampollosi, bizzarri e insensati... Il tiranno crudele, il torturatore meschino, la fanciulla nella nebbia, il tradimento nero, il giuramento sulla tomba, il vampiro sanguinario, l’eterno lutto, il pugnale nel petto, il frutto segreto dell’amore: ecco le immagini predilette, attraverso le quali è possibile anche determinare le tematiche della romanza piccolo-borghese... Echi di passioni ‘cartacee’, apprese dai romanzi di boulevard (personaggi rocamboleschi, nobili banditi, un’infinita quantità di morti tragiche, terrore mistico)... La canzone piccolo-borghese è completamente satura di passioni fatali, di giuramenti davanti alle tombe, di tenebrose tempeste naturali e dell’animo, di fatalismo, di amore fino alla tomba, di omicidi (immancabilmente commessi con il pugnale, *lo yatagan* o la mazza ferrata) e altri simili orrori⁶.

La romanza di costume, di regola, è una poesia lirica (senza prendere in considerazione la qualità), mentre la romanza crudele è una ballata, ovvero una poesia lirico-epica. Possono componimenti di tipo così diverso trovarsi all’interno dei confini dello stesso genere della romanza? E sulla base di quale fondamento comune possono rientrare nello stesso genere? Il fatto è che, evidentemente, ‘la storia d’amore’, che nel primo caso si apre come un’esperienza lirica, come una condizione interiore, nel secondo ‘si concretizza’ e viene raccontata nel susseguirsi dei suoi avvenimenti nel soggetto della ballata. Ma si canta sempre delle stesse cose: delle passioni amoroze umane, nelle masse urbane.

La romanza zigana, dovendo giudicare sulla base del nome sembrerebbe una specie di categoria nazionale all’interno o ‘a fianco’ alla romanza russa. Ovviamente si tratta di una strana situazione e non ci resterebbe che accettarla come dato di fatto, se un simile fenomeno esistesse, cioè la romanza ziga-

⁵ A. Blok, *Poesie*, a cura di A. M. Ripellino, Milano 1960, p. 134.

⁶ R. Pikel’, “*Zadvorki*” *zreliščnogo iskusstva. III. Meščanskaja, pseudoprostonarodnaja i jamščickaja pesnja*, “*Žizn’ Iskusstva*”, 1928, 32, p. 2.

na: gli zingani non hanno una romanza nazionale e la romanza non è presente nelle raccolte di folklore zigano.

Gli studiosi notano come all'inizio del secolo scorso il repertorio dei cori zingani consisteva

prevalentemente in arrangiamenti delle canzoni popolari russe: le romanze, iniziando da *Solov'ja* [Gli usignoli] di Aljab'ev e finendo con i componimenti anonimi tratti dai versi di Puškin. In seguito, all'incirca dalla metà del XIX secolo il repertorio dei cori zingani cominciò a cambiare. Le canzoni russe venivano eseguite sempre più raramente e passavano invece in primo piano le romanze sentimentali, i versetti da vaudeville di terza categoria, le canzonette alla moda e così via: insomma 'la canzone zigana' diventa un concetto equivalente al 'genere leggero'. Molto spesso una canzone veniva chiamata zigana sulla base del fatto che era eseguita dagli zingani o che vi si trovassero delle parole zigane. Per quanto riguarda le canzoni popolari russe, che frequentemente finivano nella categoria di 'zigane', bisogna pensare che molte di queste sono diventate note al grande pubblico e per la prima volta sono state trascritte (in parte nella raccolta di Danil Kašin, 1834) dalle loro melodie; perciò per lungo tempo si è fissato e conservato il nome di zigane⁷.

Insomma, "gli zingani cantavano romanze, prodotte dalla città russa su diversi 'piani' della sua sfera musicale e perimusicale"⁸. Di conseguenza, la romanza zigana non è un genere 'nazionale' a sé, ma solo attiguo a quello russo ed è sempre lo stesso della romanza di costume, solo un po' 'scostato' per il suo particolare modo di esecuzione. Questo modo possiede un colorito, che ammette l'ipotesi che la romanza zigana (rapportata a quella crudele e a quella sentimentale) abbia un suo posto all'interno della scala emozionale della romanza. Effettivamente, la romanza zigana è la più espressiva di tutte sia dal punto di vista poetico e letterario, sia da quello musicale ed esecutivo: il canto gitano, secondo la tagliente descrizione di Čechov è "simile al deragliamento di un treno da un'alta scarpata ferroviaria durante una tempesta: molti turbini, stridii e strepiti"⁹.

Il popolare repertorio di romanze dell'inizio del secolo sotto le rubriche 'vita zigana', 'notti zigane' e 'accampamento zigano' con la sua aperta emozionalità e ampiezza di orizzonti meglio di qualsiasi altro corrispondeva ai gusti della semi-*intelligencija*

mezza immiserita, dell'artista di strada emarginato, dell'attore non scritturato, del versificatore non riconosciuto, del pittore di cui nessuno compra le tele. Questo repertorio si è tinto di toni non tanto gitani e nazionali, quanto bohémienne e sociali. Forse ci siamo per qualche ragione già dimenticati e non ricordiamo che in origine la parola 'Bohème' significava propriamente 'zigantà'. Della 'zigantà' della romanza russa si può parlare quasi con la stessa sfumatura di significato, con cui si parla di 'Bohemità'. Proprio qui, nella romanza zigana, con maggior franchezza si manifesta l'edonismo della romanza, primitivo e naïf. In generale la romanza zigana coincide con quella di costume per le sue funzioni sociali ed estetiche e insieme a questa si oppone alla romanza da camera.

Perciò, comunque la si rigiri, se vogliamo spiegare l'originalità del mondo artistico della romanza russa, dobbiamo occuparci della romanza di costume, cioè dell'insieme di tutte le tipologie di romanza con l'eccezione di quella da camera. Il semplice ragionamento successivo ci aiuterà a vincere il caos nella classificazione della romanza di costume.

Coincidendo per quanto riguarda le funzioni socio-psicologiche, le tipologie di romanza si distinguono l'una dall'altra (come poesie e come genere musicale), dal modo in cui vengono composte e eseguite nei diversi strati sociali della popolazione urbana. La signorina di buona famiglia, l'artigiano fortemente legato alla sua città, l'operaio da poco trasferitosi in città dal villaggio, lo sfaccendato che bighellona in lungo e in largo, spettatore di concerti zingani, il frequentatore di bettole, 'l'inchiodato al bancone della trattoria': tutti loro cantano romanze diverse o in modo diverso. Più la romanza discende nella scala sociale più si avvicina alle modalità lirico-epiche e più fortemente si sentono gli elementi folklorici e mitopoietici. Insomma, la questione ontologica della romanza è comune a tutti gli strati sociali, mentre la sfumatura stilistica è socialmente determinata.

La sfumatura stilistica del carattere emozionale, comune a tutte le romanze, si trasmette bene con le interiezioni. La romanza eseguita nel salotto piccolo-borghese, nell'interpretazione domestica tra i ceti cittadini, nel salone non troppo altolocato, si può

⁷ A. Demetr – P. Pičugin, *Pesni russkich cygan*, "Muzykal'naja žyzn", 1963, 20, p. 18.

⁸ T. Ščerbakova, *Cyganskoe muzykal'noe ispolnitel'stvo i tvorčestvo v Rossii*, Moskva 1984, p. 74.

⁹ A. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. V 20 tomach*, XIV, Moskva 1949, p. 323.

chiamare ‘romanza-ah’. Allora, la romanza dell’acampamento e del concerto zingano, la romanza della Bohème cittadina si può definire come ‘romanza-eh’, mentre la romanza ‘crudele’, che risuona nei bassifondi urbane, per le strade, nelle trattorie, nei sobborghi industriali, nei seminterrati e nelle soffitte si può chiamare ‘romanza-oh’. Si può attribuire una romanza a una di queste categorie sulla base della conoscenza del testo poetico, ma le caratteristiche definitive sono date dalla musica e dal tipo di esecuzione: davanti a noi non troviamo gruppi fortemente delineati, ma poli gravitazionali, che non escludono la possibilità di un riordinamento all’interno dell’insieme della romanza di costume.

La divisione qui proposta in ‘romanza-ah’, ‘romanza-eh’ e ‘romanza-oh’ prende spunto dall’unico principio solido di classificazione delle romanze, cioè sulla base del carattere emotivo, e la continua dal punto di vista logico. Ma risulta essere più coerente, più adeguata alla natura del materiale e ricca di spunti, in quanto include anche l’accesso al lato di ‘appropriazione’ della romanza da parte di uno o dell’altro ambiente sociale della eterogenea popolazione urbana, indica la posizione della romanza sulla sezione orizzontale della città (dal centro alla periferia) e su quella, per così dire, verticale: dai vertici borghesi e piccolo-borghesi alle più misere plebi.

Non mi metterò a dimostrare che i versi della romanza di costume siano opere rilevanti della poesia russa. No, nella maggior parte, quasi senza eccezioni, si tratta di versi zoppicanti e artigianali, frutto di una povera musa dilettante o di brani più professionali semplificati dall’uso. È impossibile paragonarli con i classici in alcun modo, tranne che per il fatto che anche le poesie classiche, così come le canzonette da quattro soldi sono generate dalla stessa ‘memoria del genere’, dagli stessi stereotipi di pensiero del genere, dall’aspirazione ad avvicinarsi agli stessi modelli del genere. La produzione di massa del genere, captando attentamente le regolarità del genere, le ha riprodotte in modo schematizzato, e perciò ha ‘spifferato’ apertamente ciò che nei classici di alto livello era stato artisticamente mascherato. Il fascino discreto del *Kitsch* circonda sempre la romanza di costume.

Vladislav Chodasevič, certamente non una delle menti più brillanti del poetico e intellettualmente ricco ‘secolo d’argento’ russo, ha benedetto “la romanza, che serba dentro di sé un incanto particolare e solo a lei proprio, che tanto deriva dal bello, tanto quanto dal ricercato cattivo gusto. La bellezza, un po’ banale, è uno degli elementi necessari della romanza”¹⁰. Chodasevič definisce questa banalità né più né meno che santa.

Bisogna ricordare che queste romanze dozzinali e alla buona hanno soddisfatto nel corso degli anni le esigenze estetiche di milioni dei nostri compatrioti, che non conoscevano altra bellezza. La grande poesia (e musica) russa ha trattato con sufficienza questa bellezza plebea, per poi fare di tutto per nobilitarla e innalzarla fino ai vertici della cultura. Una volta innalzata e nobilitata, questa bellezza se ne è andata nuovamente tra le masse democratiche, rendendole partecipe di un livello più alto di cultura. Questo movimento della romanza ‘dal basso verso l’alto’ e ‘dall’alto verso il basso’, questa circolazione della romanza nella cultura russa, è stata una delle forme di elaborazione di un linguaggio estetico universalmente riconosciuto, un ponte sull’abisso che si apre tra la cultura dei vertici e quella delle masse, parte del meccanismo che assicura la conservazione dell’integrità della nazione.

Inizialmente Aleksandr Blok si è avvicinato alla romanza per inclinazione personale, poi con il fine di trovare un linguaggio poetico universalmente valido. Blok commisurava coscientemente la sua produzione lirica alla romanza di costume delle masse, che a lui, poeta con una percezione prevalentemente uditiva della realtà, era nota dalla voce, nella sua reale esecuzione. L’opera di Blok è indubbiamente l’apice della romanza nella poesia russa. Ogni poeta russo almeno una volta nella vita si è rivolto alla sua musa, ispiratrice e personificazione simbolica di una grande idea artistica, ma a chi di loro è mai venuto in mente di rivolgersi alla Musa con una romanza?

И коварнее северной ночи,
И хмельней золотого аи,

¹⁰ V. Chodasevič, *Sobranie sočinenij. V 4 tomach*, II, Ann Arbor 1990, p. 65.

И любви цыганской короче
Были страшные ласки твои...¹¹

La musa di Blok è un'eroina delle romanze fino alla punta dei capelli e ogni parola a lei rivolta dà prova della sua origine romanzesca: la perfidia, l'ebrezza, l'amore zingaresco, l'Ai dorato e le terribili carezze. La riproduzione esatta da parte del poeta della figuratività, della fraseologia, del lessico e del ritmo delle romanze è legata alla loro eccezionale stabilità: dopotutto si introducono nella coscienza attraverso il canto. L'epoca di Blok fu segnata da un inusitato nella storia della cultura nazionale boom di tutti i generi cantati, tra i quali quello che si sentiva più di frequente era appunto la romanza¹².

Non a caso l'apice della romanzività nella poesia russa coincide in termini temporali con il punto più alto dello sviluppo della romanza nell'ambito quotidiano. Intraprendendo il tentativo di descrivere il mondo artistico della romanza russa, esiste una motivazione precisa nel tendere verso la romanza dell'epoca di Blok, pur richiamando esempi (non numerosi, per motivi di spazio) sia precedenti, sia successivi, fino alla lirica romanzesca sovietica. Non arreca alcun danno all'integrità del modello: i generi, come sapete, si modificano lentamente, esistono, ovvero conservano la loro essenza, per lungo tempo...

3.

Riflettendo sulla natura della romanza, Boris Asaf'ev espresse una volta l'idea, ahimè non adeguatamente sviluppata, che il modo migliore di conoscerla è attraverso l'osservazione del suo contenuto¹³. Secondo lo studioso bisogna cercare la chiave per comprendere la romanza nella sua unità tematica. Questa proposta potrebbe turbare il ricercatore

contemporaneo, che ha assimilato profondamente la nozione secondo cui il tema non costituisce una caratteristica strutturale. Che cosa chiamiamo tema? Sempre la stessa cosa? L'individuazione del tema è frutto dello sforzo analitico e la sua comprensione dipende dalla posizione assunta dall'approccio analitico. Quindi, se il tema sono le avventure di un cavaliere, allora evidentemente abbiamo a che fare con un romanzo cavalleresco, con una sua struttura molto definita e una tipologia fissa. Oppure: un racconto su un detective sarà sicuramente un giallo, la cui struttura costante e la tipologia canonica lo rendono una bazzecola per i parodisti. Ciò che chiamiamo tema, può apparire (o essere rappresentato) come una funzione: essere una narrazione sulle avventure di un cavaliere, sulle peripezie di un detective...

La romanza poetica fa parte della lirica russa e sarebbe interessante analizzare come questa parte si differenzi per i suoi temi dalla poesia lirica nel suo complesso. Per questo confronto, sarebbe opportuno disporre di un'analisi autorevole, e neutrale, non mirata alla romanza, dell'aspetto sostanziale della lirica russa.

"I grandi temi della lirica non sono sempre 'eterni'" scrive Lidija Ginzburg su questo argomento, ma sono sempre esistenziali, nel senso che toccano aspetti fondamentali dell'esistenza umana e dei suoi valori di base e talvolta hanno fonti nelle nozioni più antiche. Sono i temi della vita e della morte, del senso della vita, dell'amore, dell'eternità e del tempo fugace, della natura e della città, del lavoro, della creatività, del destino e della posizione del poeta, dell'arte, della cultura e del passato storico, della comunicazione con la divinità e della mancanza di fede, dell'amicizia e della solitudine, dei sogni e delle delusioni. Si tratta di temi sociali e civili: la libertà, lo stato, la guerra, la giustizia e l'ingiustizia. Anche l'io dell'autore e il processo stesso di consapevolezza poetica della vita possono essere un tema di vita"¹⁴.

Quale dei 'grandi temi della lirica' coltiva la romanza, quale posto (o quali posti) occupa nell'elenco proposto, in che modo ne fa parte? Pare che la romanza non abbia 'temi', bensì un solo tema: l'amore. La funzione socio-psicologica e estetica della

¹¹ Perfide più della nordica notte / e più inebrianti di un dorato Ai / più brevi di un amore zingaresco / eran le tue terribili carezze...", A. Blok, *Poesie*, op. cit., pp. 393-395.

¹² Maggior spazio è stato dedicato a questo tema nei miei articoli *U istokov 'Dvenadcat'*, "Literaturnoe obozrenie", 1980, 11, in particolare nelle pagine 20-22) e *'Dvenadcat' Bloka i Leonid Andreev*, in *Literaturnoe nasledstvo*, XCII, 4, Moskva 1987, pp. 203 e seguenti.

¹³ *Russkij romans*, in *Opyt intonacionnogo analiza. Sbornik statej*, a cura di B. Asaf'eva, Moskva-Leningrad 1930, p. 5. A un'idea simile, per quanto sia possibile giudicare, è arrivata indipendentemente T. Akimova nel suo articolo *'Russkaja pesnja' i romans pervoj treti XIX veka*, "Russkaja literatura", 1980, 2, pp. 36-45.

¹⁴ L. Ginzburg, *O starom i novom*, Leningrad 1982, p. 17.

romanza è di essere una canzone d'amore. Tutto il resto: la vita e la morte, l'eternità e il tempo, il destino, la fede e l'incredulità: solo nella misura in cui sono legati a questo centrale, e a quanto pare, unico tema. Più questo tema è espresso in modo definito, più il canto cittadino si avvicina al nucleo del genere della romanza. La vaghezza e la relatività spostano l'opera canora verso la periferia del genere. Allo stesso tempo, la romanza, pur essendo di origine urbana, si accorge a malapena della città o della natura, se questa è 'indifferente', autosufficiente e non legata alle esperienze amorose. L'amicizia? Nella romanza si parla di un amico solo se si tratta di un 'caro amico' ("Come una fiamma indegna / pronta a cadere ai suoi piedi con una supplica" rivolto all'"amico" nei versi di Sergej Semënov). La romanza *Vospominanie o družbe* [Ricordo di un'amicizia] (Musica di A. Jur'ev) si abbandona a ricordi, ovviamente, di una tenera amicizia. L'amicizia nel linguaggio delle romanze è sempre un eufemismo dell'amore.

La canzone russa, nelle sue varie forme, non era in grado di riflettere la storia in quanto tale, ma la sua percezione da parte delle masse in generale e di documentare la stratificazione sociale e professionale delle masse. La colorazione politica della canzone proletaria e sovietica era così grande da indurre a paragonarla a un manifesto di propaganda politica. La romanza, che continuava a esistere nello stesso periodo, sembra aver trascurato tutto ciò. Nella canzone distinguiamo le voci sociali e professionali: canzone contadina, canzone dell'artigiano, canzone soldatesca, canzone operaia, canzone studentesca, ecc. L'unica categorizzazione accurata della romanza si basa sul suo carattere e sul grado di emotività: crudele, sentimentale, etc.

Come Rip Van Winkle, l'eroe del racconto di Washington Irving, la romanza ha 'dormito' attraverso intere epoche di sviluppo sociale. Dove sono le rivoluzioni e le guerre nella romanza? Dov'è la lotta di classe e il movimento di liberazione nazionale? Non c'è nulla del genere nella romanza e in un certo senso non può esserci: non si tratta di una deliberata ritrosia a svolgere 'compiti urgenti', ma di una specificità di genere. La romanza non è il posto per esprimere sentimenti civici. Il 'tiranno' nella roman-

za non è l'usurpatore del potere, ma l'amante crudele e traditore.

Una visione a volo d'uccello del territorio occupato dalla romanza nel mondo poetico mostra che nelle vastità romanzesche c'è un divieto categorico di tutto ciò che è 'ufficiale' e una coltivazione a tutto tondo di tutto ciò che è 'intimo'. Al di fuori dell'opposizione tra ciò che è proprio al genere, e quindi intimo e interiore, e ciò che invece gli è alieno, e quindi esterno e ufficiale, il fenomeno della romanza russa è avvolto nel mistero¹⁵.

Nella vita reale, l'amore è associato alla nascita di un figlio, ma verrebbe da chiedersi se questo fatto non sia un mistero per i nostri compatrioti che hanno composto e cantato romanze. Per la romanza, la procreazione e i figli sono fenomeni del tutto sconosciuti, o addirittura inesistenti. In una romanza (ma solo in una?) si canta: "Addio, bambina incantevole". La differenza tra 'bambina' e 'bambina incantevole' (per usare l'arguzia del fisico Orest Chvol'son) è la stessa che c'è tra 'sovrano' e 'sovrano benevolo': 'bambina incantevole' è logicamente sinonimo dell'amata, dell'eroina delle romanze. Il bambino nel vero senso della parola appare solamente nella romanza crudele. Ma invano potremmo cercare una romanza (crudele o di altro tipo) dove sono esaltati i sentimenti genitoriali, dove il bambino viene cullato in grembo alla famiglia: non c'è nulla di simile nelle romanze. L'amore qui è significativamente privo di legami famigliari, al di fuori di questi, 'libero', e il figlio appare nella romanza crudele solo per spin-

¹⁵ Da qui i requisiti speciali per l'ambiente in cui si esegue la romanza. Z. Vladimirova confessa: "Personalmente mi sento a disagio a guardare negli occhi la cantante quando, trasportata da una romanza, deve parlare così francamente dal palco di qualcosa di intimo" ("Teatr", 1973, 3, p. 77). Z. Vladimirova pensa che ciò sia dovuto a una scelta sbagliata del repertorio; io oso pensare che la ragione sia un'altra, ovvero una scelta sbagliata del palcoscenico: le romanze che causano disagio sono quelle "ascoltate dal palcoscenico della magnifica Sala Čajkovskij" (ibidem). Più avanti, Z. Vladimirova racconta del concerto casalingo della romanza: non c'era alcun imbarazzo (ivi, p. 81). Una nota interprete di romanze Galina Kareva ha raccontato di recente: "Sono venuta al centro regionale, salgo sul palco per cantare *I crisantemi sono sbocciati da tempo nel giardino*, spero di creare uno stato d'animo da 'crisantemo' nel pubblico, e dietro di me c'è un manifesto con lettere bianche e rosse che dice 'Ciao agli innovatori!' o qualcosa di simile..." (ibidem). ("Izvestija", 09.10.1983). L'ascoltatore e l'esecutore percepiscono allo stesso modo l'incompatibilità del genere intimo con l'ambiente ufficiale.

gere la madre infelice al suicidio o all'infanticidio. Dopotutto è 'crucele'.

Nella vita reale, l'amore più sublime, tuttavia, non è esente dalla quotidianità: l'amore nelle romanze è invece distaccato dalla realtà, scivola sulla vita, a volte scegliendo le sue parti più belle come sfondo, alla maniera di una quinta teatrale, perciò il nome 'romanza di costume' (lett.: romanza quotidiana) è poco accurato e convenzionale. Questo trasmette le condizioni di funzionamento del genere, ma non la sua parte contenutistica. Infine, nella vita reale, l'amore è legato al matrimonio, sia esso civile o religioso, ma la romanza non sa nulla dell'ordinamento statale e delle sue istituzioni, e l'unico riferimento al matrimonio dell'intero repertorio romanzesco della 'romanza-ah' che ci viene in mente è: "Non ci siamo sposati in chiesa" [*Nas venčali ne v cerkvi*] (Aleksej Timofeev). Ovvero, abbiamo a che fare con un matrimonio romantico, 'naturale', contrapposto e posto al di fuori di quello religioso e di quello civile.

Il matrimonio in quanto tale appare solamente nella struttura della ballata lirico-epica della crudele 'romanza-oh'. Qui costituisce una componente importante del soggetto della romanza, della 'storia d'amore'. Ed ecco cos'è degno di nota: la 'romanza-oh' canta sempre di un matrimonio fallito, di nozze non celebrate, di un maritamento non realizzato, di un connubio rovinato. No, il mondo della romanza crudele è ben lontano da essere la dimora di monaci e di amazzoni, anzi al contrario, ma qui tutti i matrimoni finiscono con un altro o un'altra. A giudicare da queste opere, l'eroe della romanza crudele non prende mai moglie, l'eroina non si sposa mai: è appannaggio dei loro e delle loro rivali. Il "non ci siamo sposati in chiesa" delle 'romanze-ah' si trasforma nelle 'romanze-oh' in: in chiesa, ma non noi. In un modo o nell'altro, tutte le parole usate nelle romanze per descrivere il matrimonio sottolineano l'appartenenza dell'istituzione matrimoniale a un altro mondo, non romanzesco. Una nuova sfumatura, che la romanza crudele effettivamente inserisce nel quadro generale, è la quotidianità, le sottigliezze della vita quotidiana, necessariamente legate al soggetto della ballata.

La romanza conseguentemente si allontana dagli

aspetti sociali, storici e politici dell'esistenza, che nella loro enormità distruggono la piccola 'nicchia sociologica' in cui due si rifugiano per stare insieme, per diventare una coppia. I personaggi della storia d'amore o rimangono in questa nicchia o aspirano ad essa: è il loro spazio organico nel mondo delle relazioni formalizzate. Apparendo in una poesia cantata, i lati ufficiali della realtà spostano questo spazio inevitabilmente verso il canto o lo collocano del tutto in un registro canoro.

Il mondo della romanza è molto piccolo: può ospitare solo due persone, solo 'lui' e 'lei', perciò i detrattori della romanza hanno in parte ragione nel definirlo un 'monducolo'. Nel 'monducolo' anche gli avvenimenti, si deve presumere, sono piccoli, insignificanti, lillipuziani. I compilatori delle vecchie enciclopedie intendevano evidentemente questa piccolezza del mondo romanzesco quando parlavano di un 'piccolo evento' (*Grande enciclopedia*) raffigurato nella romanza o di un "evento, anche se ordinario, che accende l'immaginazione e il sentimento" (*Brokhaus-Efron*).

La sensazione di irrilevanza dell'evento romanzesco si avverte solo quando lo si confronta con gli eventi del mondo più vasto, da cui la romanza si esclude e a cui si oppone risolutamente. All'interno del mondo romanzesco, questo evento 'insignificante', 'piccolo', 'ordinario' è enorme e infinitamente importante, perché semplicemente oltre a questo non c'è nient'altro. Riempie la romanza fino al limite, e il suo confine è il confine del genere. Per quanto primitiva sia la storia d'amore, in essa l'amore non è un concetto banale, ma esistenziale.

"Siete tutto, voi" è il titolo (o almeno le prime parole) di una romanza dimenticata di N. Severnyj ("Voi siete per me tormento e paradiso — voi siete tutto!"), e in questo titolo si sarebbe dovuto mettere un segno uguale al posto del trattino, ma anche la romanza sarebbe d'accordo? "Voi" (l'eroina della romanza) e l'amore (l'evento della romanza) sulla scala di valori della romanza superano il resto del mondo e tutti gli altri eventi. Tale pesatura è uno dei cliché di genere più costante. La romanza, come un avaro, conta continuamente i suoi tesori, inebriandosi delle perdite come dei guadagni. Naturalmente, l'amore

non è tanto il valore principale, ma semplicemente l'unico valore nel mondo della romanza.

I valori dell'altro e più grande mondo sono talvolta menzionati nella romanza, ma solo per essere immediatamente screditati. La romanza supera questi valori confrontandoli con i propri e sottolinea la loro non appartenenza, la loro esclusione, la loro disconnessione dal mondo della romanza. In senso romanzesco, i celebri versi di Blok "Le prodezze, le gesta, la gloria dimenticavo..."¹⁶ e quelli composti da un autore sconosciuto (musica di K. Verchovskyj), "Non ho bisogno di gloria" sono analoghi.

È davvero necessario sottolineare che il mondo della romanza, che ha estromesso dai suoi confini gli aspetti sociali, storici, politici e altri aspetti 'ufficiali' della realtà, si è formato sotto l'influenza di questi, come reazione diretta ad essi? L'asocialità della romanza è una finzione, se parliamo del genere nel suo complesso: con ingenuo massimalismo la romanza ha parlato di tutti i lati della realtà che ostacolano la felicità dell'amore. Si è pronunciata su di loro, escludendoli, dichiarandoli inesistenti. La romanza è una minuscola isoletta nell'oceano dell'esistenza, che ha un nome preciso: Isola Utopia. Che altro può essere, se di tutti i fenomeni della realtà la romanza riflette solo l'amore, se il suo amore è autonomo e assoluto, se il mondo è raffigurato nella romanza nelle categorie della necessità e del dovere? La romanza è un'utopia intima (o utopia dell'intimità) nel mondo ufficiale.

L'appartenenza atavica della romanza all'utopia è resa evidente dalla seguente successione di eventi: in Lev Tolstoj, Fedja Protasov prima ascolta delle romanze eseguite dagli zingani, poi si ritira in una sorta di 'sottosuolo', diventando un 'cadavere vivente', quindi si uccide. Qui vediamo tre tentativi successivi e sempre più intensi di sfuggire alle tenaci grinfie dell'ufficialità, di rompere le catene della morale ufficiale bigotta e della legge disumana, tre gradi dell'essere 'outsider' dell'eroe tolstojano, tre le sue 'volontà' illusorie. La 'volontà selvaggia' della romanza zingana è stata percepita come un'utopia intima espressivamente intensificata della romanza russa.

Componendo una moltitudine di poesie romanzesche, Blok scrisse una storia del mondo utopico romanzesco. C'è un'enorme differenza tra l'utopia e la sua storia: l'utopia si offre come uno strumento di salvezza radicale, la storia racconta lo scontro dell'utopia con la realtà, il crollo delle speranze e delle illusioni utopiche. Blok raccontò la sua storia di intima utopia non in un qualche trattato speciale, non in un'arida prosa scientifica, ma in versi, nel poema *Solov' inuj sad* [Il giardino degli usignoli].

Lo spazio utopico de *Il giardino degli usignoli*, come si conviene a un'utopia, occupa una posizione insulare, recintata dal mondo esterno da un "alto e lungo steccato". La recinzione protegge adeguatamente il giardino: "Le maledizioni della vita non raggiungono questo giardino cinto da un muro" ma "una melodia sconosciuta risuona nel giardino degli usignoli", ed è davvero necessario chiedersi se stiano cantando una romanza? *Il giardino degli usignoli* è una 'nicchia sociologica' abbastanza spaziosa da ospitare due persone, uno spazio intimo e romanzesco:

Чуждый край незнакомого счастья
Мне открыли объятия те,
И звенели, спадая, запястья
Громче, чем в моей нищей мечте.

Опьяненный вином золотистым,
Золотым опаленный огнем,
Я забыл о пути каменистом,
О товарище бедном своем¹⁷.

Ne *Il giardino degli usignoli* sono rappresentati due mondi: uno grande e uno piccolo, uno sociale e uno intimo e Blok non sarebbe stato un grande artista se non avesse, anche a dispetto delle sue predilezioni, detto la verità sulla connessione di questi mondi, sulla loro opposizione che si chiarifica reciprocamente. Tanto più che *Il giardino degli usignoli* segna il momento tragico del 'viaggio' del poeta, quando l'utopismo del mondo romanzesco e la necessità di entrare nel grande mondo si fanno evidenti. Il poema mostra in successione tutte le fasi

¹⁶ A. Blok, Poesie, op. cit., p. 275.

¹⁷ "La plaga straniera di un'ignota gioia / Mi aprirono gli abbracci, / e cadevano tintinnando i bracciali / più forte che nel mio misero sogno. // Inebriato da vino dorato, / abbruciato da un fuoco d'oro, / Dimenticai la strada pietrosa, / dimenticai il povero asino", A. Blok, *I dodici -gli sciti -la patria*, a cura di E. Bazzarelli, Milano 1998, p. 175.

della relazione sentimentale: dallo sguardo invidioso e senza speranza all'intima utopia fino all'indifferente e stanco gesto della mano con cui il romantico Odisseo si congeda dalla maga Circe e dalla sua isola. Abbiamo a che fare con la storia di un'utopia intima raccontata nella lingua propria della romanza, un programma quasi universale della creazione romanzesca, e qualsiasi romanza presa a caso dal vasto repertorio di inizio secolo è pronta per essere un commento esteso a qualche riga del poema.

“Una terra estranea di sconosciuta felicità” è la definizione che Blok dà dell'utopia romantica, cui si contrappone il “mondo terribile”. Il secolo e il mondo sono l'antitesi del tempo e dello spazio della romanza: la romanza è tutta qui e ora, nella sua intimità tesa e rilassata, nello spazio compresso e nel tempo sospeso. *Il giardino degli usignoli* di Blok coglie il confine tra la romanza e la non-romanza, tra utopia e realtà, descrive e concettualizza lo stato limite, l'essere “sulla soglia di una sorta di doppia esistenza”. Il concetto di ‘soglia’ è caratteristico della maggior parte delle romanze, sia che si tratti di avvicinarsi alla soglia, di superarla o di essere esposti al di là di essa.

Il verso di Majakovskij “La barca d'amore s'è spezzata contro il quotidiano” si riferisce all'utopia romanzesca nella stessa lingua di questa utopia come “una barca d'amore” e alla realtà come “il quotidiano”. Non è un caso che Viktor Šklovskij abbia detto della lettera di suicidio del poeta che è una

[...]romanza. Viene cantata in tram dai senzatetto. Forse l'avrete sentita.

Товарищ правительство!
Пожалей мою маму,
Устрой мою лилию — сестру.
В столе лежат две тыщи,
Пусть фининспектор взыщет,
А я себе покойненько помру¹⁸

La romanza contemporanea è stata scritta da Kusikovyj, e non da un senzatetto. Hanno immediatamente riconosciuto una canzone nella lettera di Majakovskij. E questa lettera è solo un ritornello della grande poesia *Vo ves' golos* [A piena voce]. Questa è la storia del percorso, del semplice percorso della romanza, molte volte sconfitta e altrettante volte trionfante¹⁹.

4.

La romanza come poesia lirica fissa un momento ben delineato della relazione tra ‘lui’ e ‘lei’ (o ‘lei’ con ‘lui’). I momenti precedenti e successivi sono presenti in forma ‘assorbita’: la dinamica della relazione diventa una caratteristica dell’‘adesso’ statico. Tutto il tempo è compreso solo in relazione al ‘tempo dell’amore’: la romanza o langue nel desiderio, nel sogno, nell’attesa e nella speranza dell’amore, o loda la felicità dell’amore, o ricorda questa felicità.

La lancetta dell’orologio romanzesco gira in un cerchio, scandito dai momenti della ‘storia d’amore’. Ma poiché la felicità dell’amore è il mezzogiorno di questo quadrante, l’unico segno su di esso, ovviamente nella romanza ci sono molti più languori e ricordi d’amore che momenti felici. Quindi la nostalgia è il tono principale o addirittura il lamento principale della romanza. Andare o tornare in “una terra estranea di sconosciuta felicità”, ma ad ogni costo “Là, là!” implora la romanza.

La romanza conosce solo due categorie temporali: il momento, l’istante, l’‘eterno adesso’ e ‘sempre’, ‘fino alla morte’, l’eternità (nei limiti della vita umana o anche al di fuori di questi). L’eternità e l’istante sono opposti l’uno all’altro, eppure sono in qualche modo uguali: per un personaggio lirico immerso in uno spazio romanzesco utopico, l’istante equivale a un’eternità felice, mentre fuori da questo spazio l’eternità è infelice. Si tratta di una ‘eternità vuota’, di un ‘non tempo’. Emerge un’inaspettata possibilità di gioco tra tempo e ‘non tempo’. Le parti del tempo, unico in realtà, si negano a vicenda, come in una popolare romanza di S. Safonov: “È stato tanto tempo fa... non ricordo quando è stato...”. Un esempio simile viene da A. Tolstoj: “Tutto è successo tanto tempo fa, ma non ricordo quando!”. Ancora, da Blok: “Non dimenticherò mai (era lui o no quella sera)...”. Oppure dalla romanza di B. Grodzkij “è successo poco tempo fa / e così tanto tempo fa, così tanto...”.

La contrapposizione tra il tempo ‘vuoto’, ‘non-romanzesco’, e il tempo riempito da un evento romanzesco è al centro di molte romanze, indipendentemente dal fatto che siano nate nel canto popolare o che vi siano discese dalle vette dei classici della

¹⁸ “Compagno governo! / abbi pietà di mia madre / sistema mia sorella, il giglio. / Ci sono duemila rubli sul tavolo, / che l’ispettore li riscuota, / e io morirò in pace”.

¹⁹ V. Šklovskij, *Poiski optimizma*, Moskva 1931, pp. 112-113.

poesia. A questo proposito, le romanze di massa, composte da una moltitudine di autori: *Ja vas ljubilo isstuplen'ja* [Ti ho amato fino alla follia], *V tot čas, kogda ja vstretil tebjja* [Nell'ora in cui ti ho incontrato], *V čas rokovej, kogda vstretil tebjja* [Nell'ora fatidica in cui ti ho incontrato], *Ne zabudu ja noči toj temnoj* [Non dimenticherò quella notte buia], *Pripomni mig tot, negi polnyj* [Ricorda quel momento pieno di tenerezza] sono del tutto analoghe a *Ja pomnju čudnoe mgnoven'e* [Ricordo un momento meraviglioso] di Puškin, *Ja vstretil vas, i vse byloe* [ho incontrato voi e tutto il vissuto] di Tjutčev, *Sijala noč'. Lunoj byl polon sad* [La notte splendeva. Il giardino era pieno di luce lunare] di Fet.

Il mondo, grande e poco attrezzato per la felicità, che si trova al di fuori dei confini della romanza, esiste oggettivamente, indipendentemente dalla volontà dei partecipanti all'evento romanzesco. Al contrario, il mondo della romanza, essendo una creazione utopica e artificiale, richiede per il suo mantenimento, come ogni utopia, uno sforzo particolare, in questo caso di tipo volitivo. Lo sforzo volitivo della romanza è diretto verso la memoria. Ricordare e dimenticare diventano il meccanismo con cui si regola la connessione-confine tra il mondo più grande e quello romanzesco. “Dimentica”, “non dimenticare”, “ho dimenticato”, “non dimenticherò mai”: ogni sorta di appelli pronunciati a ricordare, voti a non dimenticare, rimproveri per aver dimenticato, permeano ogni tipologia di romanza. Così facendo, il mondo utopico della romanza viene dislocato nella coscienza dei partecipanti dell'evento romanzesco.

Il catalogo di P. Duk²⁰ elenca venticinque opere che iniziano con “Ricorda”, il che non esaurisce affatto l'energia mnemonica della romanza. A questo si aggiungono tutti i tipi di *Ja dumal, serdce pozabylo* [Credevo che il mio cuore avesse dimenticato], *Pripomni mig tot, negi polnyj, Tebjja l'zabyt'* [Non sei da dimenticare], *O, pozabud' bylye uvlečen'ja* [Oh, dimentica le passioni passate], *Ja pomnju val'ca zvuk prelestnyj* [Ricordo l'incantevole suono del valzer], *O, esli serdce žaždet zabven'ja* [Oh, se il cuore desidera l'oblio], *Ty pom-*

niš' li tot mig [Ti ricordi quel momento], *Ne pozabud' menja vdali* [Non dimenticarti di me in lontananza], *Ja tebjja s godami ne zabyla* [Non ti ho dimenticata in tutti questi anni] in cui il tema del ricordo-dimenticanza non compare nella prima parola, e molte altre romanze in cui non compare nel primo verso. È difficile trovare una romanza che si realizzi al di fuori dell'opposizione tra memoria e oblio. Se il testo rimane in silenzio, è l'intonazione a parlare. Come può una romanza farne a meno se la forza di volontà, che sollecita la memoria, forma un mondo romanzesco utopico in cui non c'è altro che amore.

Подруга, на вечернем пире,
Помедли здесь, побудь со мной,
Забудь, забудь о страшном мире,
Вздохни небесной глубиной²¹.

Si tratta della poesia di Blok *Dym ot kostra strueju sizoj* [Il fumo del falò come un rigagnolo grigiastro], un autentico concentrato di versi romanzeschi: scritta in chiave romanzesca, reca l'epigrafe di una romanza popolare ed era originariamente intitolata “Romanza”: nessun'altra poesia in tutti e tre i volumi delle liriche di Blok ha ricevuto una definizione di genere così esplicita nemmeno per l'epoca²². È necessario uno sforzo di volontà anche per ‘ammazzare un'eternità’ vuota, per far avvicinare, estendere, allungare un momento compiuto, e così la romanza pullula di imperativi. Forme imperiose, stimolatrici, incantatorie potrebbero essere raccolte in mazzi da ogni romanza: *Ne iskušaj menja bez nuždy* [Non tentarmi inutilmente] (E. Baratynskij), *Ne probuždaj, ne probuždaj...ne vozvraščaj...ne povtorjaj...ne vozkrešaj* [Non svegliarti, non svegliarti... Non tornare... Non ripetere... Non risorgere...] (D. Davydov), *Otojdi, ne gljadi* [Stai indietro,

²¹ “Amica, nel convito vespertino, / indugia qui, resta con me. Dimentica, / dimentica il mondo terribile, / respira la profondità dei cieli”.

²² Il titolo del film *Romans o vljublennyh* [Romanza sugli innamorati] non è un caso particolare, ma una particolarità del genere, allo stesso modo del titolo della famosa pièce *Optimističeskaja tragedija* [tragedia ottimista]: la tragedia può essere solamente ottimista (a differenza del dramma), la romanza solo sugli innamorati (a differenza di altri generi canori, come le canzoni o le romanze da camera). A partire dalla cresta dell'“evento romanzesco”, il film racconta una sorta di seconda parte di una ‘storia d'amore’ ed è tutto infuso di nostalgia romanzesca.

²⁰ *Katalog cyganskich romanov v alfavitnom porjadke po nasvaniju, načalu slov i prepevam*, a cura di P. Duk, 1916.

non guardare] (A. Bešencov), *Bliže! Pridi! Otzovis'!* [Più vicino! Vieni! Richiamami!] (A. Blok) — e negli anonimi *Zaceluj moi oči bessonne* [Bacia i miei occhi insonni], *Prilaskaj, požalej!* [Carezzami, ti prego!], *Čaruj menja!* [Incantami!], *Ty ne plač', ne rydaj* [Non piangere, non singhiozzare], *Ne taj rydan'ja* [Non nascondere i tuoi singhiozzi], e così via. Questo stimolo romanzesco è sopravvissuto fino ad oggi: *Ždi menja* [Aspettami] di K. Simonov è una pura romanza-supplica, così come *Ne speši* [non affrettarti] di Evgenij Evtušenko (con l'opposizione espressiva della romanza: “affrettati” si trova fuori dallo spazio della romanza, e “non affrettarti”, si trova all'interno).

La canzone folklorica e quella ‘professionale’ cantano incessantemente di un amore infelice che non ha avuto luogo o è stato distrutto da circostanze ‘ufficiali’: classe, proprietà, nazionalità o altre disuguaglianze tra gli amanti. Ci sono molti amori infelici nella romanza, ma stranamente questo non distrugge l'utopia romantica: qui l'amore, anche se infelice, ha un valore così assoluto che non si può nemmeno pensare di scambiarlo con tutte le montagne d'oro e gli altri valori del mondo al di fuori della romanza. Ma in una romanza i riferimenti al condizionamento sociale dell'amore infelice sono estremamente rari e non accentuati: in una romanza, non si ama perché non si ama. Quale motivazione rimane se la motivazione sociale viene indebolita o eliminata del tutto? La fatalità prende inevitabilmente il posto della motivazione sociale assente nella romanza.

Il destino può essere menzionato anche in una canzone, in questo caso è uno pseudonimo per delle circostanze sociali sottintese; in una romanza, il destino è il vero nome della causa assente. “Tra di noi le cose non funzioneranno, / probabilmente, così vuole il destino” si canta nella romanza *Čudnyj mesjac plyvet nad rekoju* [Una luna incantevole fluttua sul fiume]. In quella stessa romanza la rottura tra gli amanti è rappresentata così: “oh, ahimè: fugaci sono i nostri incontri”. Il destino è ciò a causa del quale si dice “ahimè”, ma su cui non ci si fa altre domande. Il fato, il destino e la sorte sono una regolarità così necessaria al mondo romanzesco che non è nemmeno necessario menzionarli in ogni singolo caso, basta

un cenno o un ammiccamento in quella direzione.

Per quanto riguarda la lirica di Aleksej Apuchtin, ritenuta da molti una romanza di costume, è stato notato che i suoi dolorosi stati d'animo, la nostalgia e la disperazione “sono provocati da delusioni amoroze, dal tradimento degli amici, dal disgusto per la vita, dal destino crudele...da qualsiasi cosa, tranne che dallo spirito del tempo, dalle disgrazie sociali, dal ‘regno di Baal’”...²³ La fatalità della romanza sorge dalla lirica di Apuchtin o al contrario la sua lirica ha assimilato la romanza? Probabilmente entrambe le cose: il poeta ha colto questa caratteristica del pensiero romanzesco, ha ammesso la sua affinità con il suo particolare modo di pensare e incarnando la fatalità romanzesca nei suoi versi, ha trasformato la sua lirica in una romanza.

‘Passione fatale’, ‘amore fatale’, ‘ora fatale’, ‘circostanze fatali’, ‘data fatale’, ‘duello fatale’, ‘dono del destino’ e addirittura ‘fato del destino’ (!), ‘non era destino’, ‘era destino’, domande perplesse sul perché le cose vadano in un modo e non nell'altro (nel bene e nel male), fede nel destino o disperazione di fronte ad esso sono attributi costanti e quasi invariabili della romanza.

M. Isakovskij è stato autore di un gran numero di poesie musicate che hanno conquistato l'amore del popolo come ‘canzoni’. È difficile immaginare un poeta più distante dalla romanza, eppure ha un componimento che è estremamente vicino alla romanza: *V prifrontovom lesu* [In una foresta in prima linea] (con una dedica, rara per questo poeta, a un nome femminile). Non a caso il testo di questa poesia fa riferimento al vecchio valzer *Osennij son* [Sogno d'autunno] ed è cantato su una melodia di valzer: i musicologi sanno come la romanza tenda al valzer. In questa poesia c'è un tipico andamento romanzesco:

...Но пусть и смерть — в огне, в дыму —
Бойца не устрасит,
И что положено кому —
Пусть каждый совершит.
*Настал черед, пришла пора...*²⁴

²³ Cit. in *Poëty 1880-1890 godov*, in *Biblioteka poëta. Bol'saja serija*, Leningrad 1972, p. 18.

²⁴ “...Ma che la morte, nel fuoco e nel fumo, / non intimidisca il combattente, / E ciò che spetta / Ognuno porti a termine / È venuto il nostro turno, è arrivata l'ora...”.

I critici, abituati a vedere Michail Isakovskij come un ‘paroliere’, non capirono questa intrusione del motivo romanzesco nella ‘canzone’ e, se ricordo bene, rimasero turbati: il poeta fu accusato di fatalismo. K. Simonov ha ricevuto un rimprovero simile: lo stesso peccato è stato riscontrato nel finale della sua poesia *Aspettami*.

Ma se la dipendenza dell’uomo dal destino piuttosto che dalla causalità è la caratteristica di genere della romanza, cosa deve fare il poeta, l’autore della romanza? Ovviamente, evocare il destino. Queste evocazioni non devono essere intese come il segno incondizionato di una visione del mondo fatalista, altrimenti quasi tutti i poeti lirici russi apparirebbero come fatalisti, e così certamente anche tutti gli autori di poesie romanzesche, il che, per usare un eufemismo, non corrisponde al vero. Il destino in una romanza è una peculiarità del mondo artistico, una regola di buon comportamento del genere, una convenzione di genere, la regola del ‘gioco’. Inoltre, la motivazione sociale delle relazioni intime, come la motivazione del ‘destino’, può anche generare speculazioni artistiche piuttosto utopiche (sia nel senso filosofico, che in quello più grossolano del termine).

Nella seconda metà del XIX secolo, mentre la romanza si sviluppava e si affermava in Russia nelle sue varie forme, nell’Impero austro-ungarico di Francesco Giuseppe e nella Francia dell’imperatore Napoleone III si sviluppava l’operetta, destinata a essere l’antitesi della romanza nel sistema dei generi musicali e canori. È facile intuire che il tema principale, se non l’unico, dell’operetta (soprattutto di quella ‘viennese’ e di quelle che ne hanno ripreso la tradizione) è la *mésalliance*, un’unione amorosa stipulata ufficialmente nonostante le disuguaglianze sociali, patrimoniali, nazionali, culturali o di altro tipo degli amanti. Il matrimonio è l’unico obiettivo concepibile dei personaggi dell’operetta, e la classe, la proprietà, la nazionalità e altri pregiudizi sono l’unico ostacolo al raggiungimento dello scopo, ma tranquillamente superabile. Non ci sono quasi altre fonti di conflitto nell’operetta. È come se l’operetta si preoccupasse solo di dimostrare la possibilità di un amore felice che si conclude in un matrimonio ufficiale tra un ‘ariano’ e una zingara, uno zingaro

e un ‘ariana’, un aristocratico (aristocratica) e una piccolo-borghese (un piccolo-borghese), un ricco, una milionaria e un povero, una mendicante²⁵.

Coltivata in questo modo, l’operetta soddisfaceva un ‘ordine sociale’ silenzioso, creando un’immagine idilliaca del ‘mondo civile’, apparentemente ‘rimuovendo’ le contraddizioni che laceravano la realtà sociale dell’impero. L’operetta, a differenza della romanza, offre una versione nettamente ufficializzata di una relazione intima, ma una versione che è, ovviamente, anche utopica. Siamo di fronte a un’utopia ufficiale (borghese) di felicità intima, paragonabile, in termini di utopismo, all’utopia ufficiosa (plebea) della romanza.

In questo senso il musical sovietico, affermatosi contemporaneamente alle persecuzioni della romanza, rappresenta una riproduzione dei fondamentali modelli viennesi, parigini e imperiali. Il matrimonio, contratto felicemente nonostante le differenze di tipo sociale, nazionale o culturale degli amanti, è stato continuamente celebrato nei musical sovietici, e quando questo miserabile conflitto si rivelava eccessivo per i progressi sovietici, veniva inventato di sana pianta un non altrimenti motivato ‘voto di celibato’, che la parte interessata si trovava a dover superare. La variante russificata dei ‘pregiudizi di cetò’ in *Svinarka i pastuch* [La guardiana di maiali e il pastore] si possono del tutto paragonare alla variante americanizzata di *Cyrk* [Il circo] (“Pyr’ev è l’Aleksandrov sovietico” ha acutamente notato Sergej Ejzenštejn), e il prebellico *Svetlyj put’* [Il radioso cammino] al postbellico *Nebesnyj tichochod* [Il lumacone del cielo].

La romanza non affermerà mai che sia possibile un amore felice tra un ricco e una mendicante, tra un’aristocratica e un plebeo, tra persone divise da un abisso di differenze nazionali. La romanza (a parte la crudele ‘romanza-oh’), come abbiamo visto, non sa nulla del matrimonio, e di questo genere di differenze tra le persone, di cui tratta l’operetta, non sa o non

²⁵ Che l’unico tema dell’operetta sia il matrimonio che supera ogni tipo di disuguaglianza sociale, è stato scritto da N. Strel’nikov nell’arguto articolo *Soslovnnye predrassudki* (“Žizn’ iskusstva”, 1923, 34). Diventato pochi anni dopo uno dei fondatori dell’operetta sovietica, Strel’nikov cercò di ampliare la portata tematica del genere, ma non riuscì ad affrontare fino in fondo i ‘pregiudizi di classe’ dell’operetta.

ne vuole sapere. L'operetta afferma furbescamente che sono superabili nella vita imperiale, la romanza attribuisce ingenuamente tutti gli ostacoli dell'amore al destino. Per la romanza effettivamente non ci sono 'né neri, né bianchi', non ci sono ricchi o poveri, aristocratici o plebei, compatrioti o stranieri (o apolidi), c'è solo una divisione: tra uomini e donne. E tra chi ama e chi non ama, ma anche questo dipende dal destino. La 'romanza-eh' a volte si esprime in termini di ricchezza, nobiltà e appartenenza a una nazione 'statale', ma gli zingari vagabondi valutano queste circostanze dell'esistenza sociale negativamente: impediscono non tanto l'amore quanto la libertà.

Il mondo della romanza è utopico, così come il mondo dell'operetta, ma il carattere più democratico e umanistico dell'utopia romanzesca appare evidente. La netta separazione sociale delle due utopie porta inevitabilmente a una lotta tra i due generi nel corso della loro esistenza. L'operetta cerca di assorbire la romanza, di trasformarla nella propria aria; la romanza, al contrario, fa continui tentativi di estrarre l'aria dall'operetta e reinterpretarla a modo suo, per inserirla nel repertorio romanzesco.

Ripiegando una romanza sull'altra e immergendole in un soggetto non complicato si può comporre qualcosa di simile a un'operetta. Questa possibilità, più volte sfruttata a cavallo tra i due secoli, tra gli altri, da N. Severskij (autore del libretto) e Šul'c (responsabile della musica) nell'operetta *Cyganskie romansy v licach* [Romanze zingane recitate]. "Così come l'operetta-mosaico *Romanze zingane recitate* di Kulikov, scritte negli anni Settanta" dice M. Jankovskij:

[...] la nuova operetta di Severskij rappresenta un concerto teatralizzato di cosiddette romanze zingane. Il soggetto di questa operetta è semplice. Il giovane zingaro Dmitrij ha tradito la moglie. Questa disperata se ne va con un ricco caucasico. Un anno più tardi in un ristorante ha luogo un inaspettato incontro tra Zina e Dmitrij. Vedendo l'amante, Zina la uccide. Inizialmente l'operetta era stata rappresentata al teatro Nemetti a San Pietroburgo nel 1900. Durante le prime rappresentazioni i ruoli femminili erano stati interpretati da Raisova e Tamara²⁶.

A questo tipo di spettacoli partecipava anche la famosa Anastasija Vjal'ceva, e allo stesso tempo, occorre sottolinearlo, influenzava l'operetta-mosaico

con il suo repertorio. L'operetta in questo modo assorbiva la romanza. Il genere dell'operetta-mosaico si era introdotto anche nella musica alta: il compositore V. Rebikov compose *Romansy v licach* [Romanze recitate] sui versi di Valerij Brjusev.

La facoltatività del soggetto aveva portato in primo piano la romanza in quanto tale, e se era possibile includere la romanza nell'operetta, allora era evidentemente possibile anche il percorso contrario: trarre dall'operetta un'aria e attribuirle lo status di romanza. "A Charkiv per lungo tempo è esistito il teatro di Sarmatov" raccontava E. Krasnjanskij "Il suo repertorio era basato principalmente su atti unici, commedie e operette. Si elaboravano 'estratti' di opere, ovvero grandi operette da tre atti, quali *Graf Ljuksemburg* [Il conte di Lussemburgo], *Vesëljaja vdova* [La vedova allegra] e altre venivano accorciate per mezzo di rifacimenti in un solo atto. Era importante mantenere le melodie più famose..."²⁷. Le melodie più famose, diventate brani autonomi, finivano direttamente nel repertorio delle romanze.

I periodi di persecuzione della romanza coincidono sorprendentemente con i periodi di grande fioritura dell'operetta. Quando la richiesta di romanze da parte del pubblico aumenta, l'interesse per l'operetta diminuisce e si esaurisce.

5.

Ciò di cui tratta la romanza, ovvero l'evento romanzesco, è sempre una co-esistenza, un co-esistere. Reale, atteso o ricordato, è lo stesso: il repertorio romanzesco cerca di esaurire tutti i casi possibili, tutte le varianti, tutte le sfumature della 'storia d'amore'. Sarebbe quasi impossibile nominare una svolta in un rapporto intimo che non sia stato oggetto di almeno una romanza. Al contrario, è difficile contare tutti le romanze che si riferiscono a ciascuna di queste svolte. Tutti i libri di geometria messi insieme non contengono tanti triangoli quanti sono i 'triangoli' amorosi nel repertorio romanzesco: la romanza sviluppa questa situazione "con la costanza di un matematico", per usare le parole di Blok.

²⁷ E. Krasnjanskij, *Vstreči v puti*, Moskva 1967, p. 89.

²⁶ M. Rostovcev, *Stranicy žizni*, Leningrad 1939, p. 173.

L'estrema concentrazione del genere sulle relazioni intime e la sua focalizzazione fuori dal comune su quest'area (anche da un punto di vista lirico generale) genera un'elaborazione dettagliata inaudita e, inoltre, un'atomizzazione della 'materia' delle relazioni intime. E la romanza dà a ogni atomo un nome, un titolo, un'etichetta, un segno di sé, aumentando l'atomo fino alle dimensioni e al significato di un cosmo intimo, un universo d'amore onnicomprensivo e autosufficiente.

Così come la canzone contadina è legata ai momenti rituali (ad esempio quello nuziale), la romanza è strettamente, anche se inconsapevolmente, legata ai momenti del 'rituale' dell'amore urbano, ai suoi tipici stadi. Nelle prime raccolte di romanze russe i titoli delle diverse opere indicavano direttamente una specifica situazione della 'storia d'amore', un tipico momento del 'rituale' dell'amore urbano: *Pesnja ljubovnika, razlučajuščegosja s miloj* [La canzone dell'amante che si separa dall'amata], *Ljubovnik oplakivaet izmenu miloj* [L'amante piange il tradimento dell'amata], *Pesnja zlosčastnoj devuški, kotoruju ljubovnik ostavil, ne prostjas', i o sebe ne uvedomljaet* [La canzone della sventurata ragazza, che l'amante ha abbandonato, senza salutarla e senza avvisare], *Molodaja devuška, ot kryvajuščajasja v ljubvi svoej* [Una giovane ragazza che si è aperta all'amore], *Pesnja, služuščaja otvetom na predyščuju* [Canzone che funge da risposta alla precedente], *Pesnja, pokazyvajuščaja, skol' sil'no dejstvuet ljubovnaja strast', čto daže i samyj prach počuvstvuet prichod vozljublennoj* [Canzone che mostra con quanta forza si scatena la passione amorosa, tanto che anche la polvere sente il passaggio dell'amata], *Ljubovnik, vspominajuščij o prošedšem sčastii* [L'amante che ricorda la felicità passata], *Molodoj čelovek, ispytavšij nepostojanstvo ljubvi, rešaetsja prezirat' strast' siju* [Il giovane che ha sperimentato l'incostanza dell'amore, decide di ripudiare la sua passione]²⁸. Tutte le romanze a quei tempi erano accompagnate

da un simile titolo 'funzionale'. In seguito, lo stile dei titoli si è modificato, ma la loro funzionalità e la loro percezione da parte del pubblico sono rimasti invariati.

Le possibilità linguistiche per esprimere tutti questi innumerevoli colpi di scena della 'storia d'amore', tutte le sfumature dell'intimità, sono grandi, ma non infinite. Prima o poi dovranno essere utilizzati una seconda volta. La romanza non cerca l'originalità nell'espressione verbale dei suoi sentimenti, anzi cerca di usare il vocabolo appropriato una seconda volta il prima possibile. In questo modo, il lessico romanzesco diventa un marcatore di genere stabile. Una romanza è facilmente riconoscibile dalla sua composizione verbale, così come un innamorato è riconoscibile dalla sua andatura.

I contemporanei del boom della canzone e della romanza di inizio secolo si rendevano del perfettamente conto della stabilità verbale e tematica della romanza. Fingendosi un sempliciotto, Averčenko ironizzò a questo proposito: "Gli zingari sono un popolo gretto e miope, i loro interessi ruotano attorno sei elementi: il bacio, il sangue, l'amore, il tiro a tre cavalli, gli occhi e il traditore. Non ho mai sentito una romanza zigana che trattasse dell'impostazione sbagliata dell'insegnamento nella scuola media o delle frodi nel Dipartimento dei trasporti ferroviari"²⁹.

Con maligna semplicità d'animo, ma con impeccabile esattezza Averčenko ha notato le due più importanti caratteristiche della 'romanza-eh': la sua fondamentale estraneità a qualsiasi tema, se non quello amoroso, e la canonizzata limitatezza della sua componente verbale, che funge da marcatore lessicale della romanzività. Lo stesso accade nella socialmente più elevata e 'letteraria' 'romanza-ah'.

Michail Kuzmin, poeta e compositore, protagonista riconosciuto del 'secolo d'argento', maestro dei maestri, ha debuttato nel 1895 con una piccola (composta da tre opere) raccolta di romanze. Una delle romanze, dal tipico titolo romanzesco *Blednye rozy* [Pallide rose], testimonia la sua appartenenza al genere in ogni sua parola, ogni costrutto e ogni intonazione:

Бледные розы осенние...

²⁸ Tutti gli esempi sono presi dal libro: *Novejšij rossijskij izbrannyj pesennik, soderžaščij v sebe polnoe sobranie lučšich raznogo roda pesen, kak upotrebiteľnych, tak i očen' mnogo dosele neizvestnych...*, II, Moskva 1817.

²⁹ A. Averčenko, *Teatr i sad 'Akvarium'*, "Satirikon", 1910, 26, p. 5.

Астры печально склоненные...
 Тихая дальняя музыка...
 Нежные ткани поблекшие...
 Сумрак...Бокалы старинные...
 Мысли покорно застывшие...
 Взоры медлительно страстные...
 Руки безмолвно сложенные...³⁰

La romanza di Michail Kuzmin, come un mosaico, è composta di tasselli, presi dalle romanze di Apuchtin, Polonskij, Pathaus e fissati, quasi con il cemento, da un ritmo e da un metro preso chissà dove con un'aureola indubbiamente romanzesca. La romanza, come un'opera del folklore, 'si è fatta da sola', aspirando, in alcuni casi, al centone. La romanza è uno dei generi più canonizzati dell'innovativa cultura cittadina e, forse, il rovescio bronzeo del secolo d'argento della poesia russa. La stabilità della componente verbale e fraseologica consente di immaginare un dizionario del lessico e della fraseologia della romanza russa, che fungerebbe efficacemente a suo modo da 'elemento definitorio' della romanza.

Il lessico banale della romanza è potuto diventare un segno distintivo di genere perché prima ancora (e contemporaneamente) era diventato un segno incondizionato di emotività diretta e aperta. "Un poeta emotivo, dopo tutto, ha il diritto di essere banale", scriveva Ju. Tynjanov, "Le parole logore, proprio perché sono state logorate, perché sono diventate trite e ritrite, sono insolitamente potenti. Da qui il potere attrattivo della romanza zingana. Da qui le banalità di Polonskij, Annenskij, Slučevskij, l'ululato apuchtiniano di Blok³¹.

Ju. Tynjanov lo chiama, notiamo, il filone più 'romanzesco' della lirica russa. Gli sconosciuti creatori del repertorio romanzesco di massa erano cattivi poeti, ma la loro emotività non può essere negata: "Per quanto orribili siano i versi e la musica di queste 'romanze', in loro si è conservato quasi per miracolo non tanto il tono, quanto uno spazio adeguato al

lirismo del cantante"³² — osservò un contemporaneo del boom delle romanze di inizio secolo. L'esuberante eclettismo della cultura bassa può essere percepito dalla cultura alta come una spericolata audacia estetica, e non è stata forse una tentazione per Blok, che si è gettato a capofitto nell'abisso della canzone di strada, dello stornello, della romanza?

"Vorrei poter fondere in una sola parola / la mia tristezza e il mio dolore" canta una delle romanze più famose (versi di A. Tolstoj). Un'altra, meno nota, ma che fa parte del repertorio di F. Šaljapin, le fa eco: "Oh, se potessi esprimere in musica / tutta la potenza della mia sofferenza...". (versi di G. Lišin). Una terza, del tutto sconosciuta, continua: "Vorrei, anche solo in una parola, / fondere tutto il mio amore". Ma ogni romanza, nel suo complesso, non è altro che un 'suono' che esprime la forza della sofferenza amorosa, una 'parola' che fonde insieme un messaggio poetico di dolore, tristezza o altri sentimenti associati a un particolare momento della 'storia d'amore'. Se una singola romanza racchiude un messaggio di questo tipo, allora nel mondo delle romanze, dove non si parla d'altro che d'amore, si può conversare con l'amata (o l'amato), usando la romanza come una sorta di 'parola' che testimonia una particolare situazione che ha avuto luogo tra 'lui' e 'lei'. Il repertorio romanzesco può essere facilmente presentato come un insieme di queste 'parole': un linguaggio specifico, come il linguaggio dei fiori, il quale, ricordiamo, ha lo stesso scopo, anche se più primitivo: voi portate una rosa e vi rispondono, ad esempio, con un giacinto e il dialogo ha avuto luogo.

Le 'romanze-ah' e '-eh' sono ideali per questo tipo di conversazione. Questa trova espressione, e qui la più importante caratteristica specifica del genere romanzesco, nella sua quasi indispensabile 'direttività' [*obrašënnost'*], 'indirizzabilità' [*adresacja*]. La poesia lirica è concepibile anche senza un 'io' lirico, che può essere per così dire implicito nel genere. Nella romanza è sempre presente, ma viene introdotto in un modo particolare: attraverso il 'tu' a cui si rivolge l'io'. In altre parole, il mittente rivela la sua presenza nominando il destinatario; l'enuncia-

³⁰ Dmitriev, *K voprosu o pervoj publikacii M. Kuzmina*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 1993, 3, p. 156. "Pallide rose d'autunno... / Astri dolorosamente reclinati... / Distante una musica quieta... / Morbide stoffe impallidite... / Il crepuscolo... antichi boccali... / Pensieri umilmente velati... / sguardi lentamente appassionati... / braccia silenziosamente conserte...".

³¹ Ju. Tynjanov, *Promežutok, Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Moskva 1977, p. 171.

³² Cfr. P. Nilus, *Vkusy moich sovremennikov. Cyganskije romansy*, "Odesskij listok", 20.01.1914.

tore si forma attraverso il soggetto a cui si rivolge. Tra 'io' e 'tu' si sviluppa l'evento romanzesco e, sulla stessa linea, da 'io' a 'tu', si trasmette il messaggio dell'evento. La 'direttività', l'indirizzabilità, il 'tu' in una poesia lirica è un prerequisito (non assoluto, ma molto importante) per trasformarla in una romanza.

La 'romanza-oh' riduce la direttività più spesso delle altre tipologie di romanza, anche se non di rado la conserva in modo implicito. Ma la 'romanza-oh', riducendo la direttività, a suo modo la rafforza: conformemente alla natura lirico-epica della romanza crudele si riproduce sia l'appello diretto che quello di risposta. È come se l'ascoltatore partecipasse al dialogo romanzesco, per bocca dell'esecutore: "Io gli ho detto...Lui mi ha detto...e io gli ho risposto" e così via.

È chiaro che l'intero strato della lirica russa, costituito dal rivolgersi 'A lei', 'Alla tale', 'A...' e così via, è un potenziale fornitore di romanze, a differenza dei messaggi rivolti a un amico, che chiaramente non possono diventare romanze. S. Spasskij, notando che i testi poetici delle romanze di Čajkovskij variano notevolmente dal punto di vista del loro livello artistico, si è interrogato sulla scelta compiuta dal compositore: "Cosa preferisce Čajkovskij? Il rivolgersi direttamente del soggetto che pronuncia il testo a un'altra persona o alla sua immagine, che riaffiora alla memoria. È come se assistessimo a una conversazione diretta e intima tra l'eroe lirico della romanza e l'interlocutore invisibile ma chiaramente percepibile a cui è rivolto il discorso"³³. Secondo Spasskij, oltre sessanta delle romanze di Čajkovskij (cioè la stragrande maggioranza) contengono un appello diretto; lo stesso vale per le romanze che Čajkovskij ha composto su testi propri: l'autore si è orientato sul modello offerto dalla romanza di costume, in funzione del genere.

Il requisito minimo di genere su questo punto è che non ci sia nulla nella lirica che precluda la possibilità che 'lui' si rivolga a 'lei' o viceversa. La possibilità, anche se non colta, deve rimanere. La romanza è qui molto sensibile, come a voler sondare se la poesia è in grado di arrivare a destinazione.

In una poesia di Lermontov si parla della lettera a una vicina con la quale l'eroe ha qualche rapporto. La poesia-lettera potrebbe diventare assolutamente una romanza, ma ecco la disdetta: non abbiamo a che fare con una lettera, ma con la richiesta di scriverla. La richiesta è rivolta a un amico: "Solo con te, fratello / vorrei rimanere..." (*Zaveščanie*, [Il testamento]) e non è possibile farne una romanza (di canzoni, invece, quante se ne vuole).

La poesia *Vychožu odin ja na dorogu* [Esco da solo per la strada] non si rivolge a nessuno, ma è facile capire che non c'è assolutamente nulla ad ostacolare la sua indirizzabilità, ribaltandola con una contraddizione interna. Per farlo, è sufficiente leggere la poesia immaginandola come un messaggio a 'lei', ponendo mentalmente l'indirizzo sopra il testo. Un maestro del verso 'indirizzato' come Majakovskij colse immediatamente la possibilità latente (e persino la necessità) di rivolgersi a qualcuno: abituato a rivolgersi all'amata o alle masse, sentì l'intima direttività dell'elegia di Lermontov: 'A mio avviso, la poesia *Esco da solo per la strada* è un'opera di propaganda affinché le ragazze escano con i poeti. Da solo, vedete, si annoiava..."³⁴. Come si dice, in ogni scherzo c'è una parte di verità, ma proprio a questa poesia di Lermontov risalgono i versi romanzeschi del poema *Pro èto* [Di questo].

Gli interpreti erano ben consapevoli della direttività del monologo romanzesco. Stanislavskij, preparando con i suoi studenti una serata in memoria di Rimskij-Korsakov, 'tradusse' queste potenzialità interiori della romanza nel linguaggio delle 'azioni fisiche'. Secondo le memorie di una partecipante alla serata, "le romanze erano leggermente teatralizzate... Alcune erano addirittura cantate con un 'destinatario' scelto tra i cantanti seduti sul palcoscenico..."³⁵

Gli appelli diversi da quelli indirizzati da 'lui' a 'lei' o da 'lei' a 'lui' sono estremamente rari nella romanza. La prima persona può dire estaticamente al cocchiere quello che prova ("Cocchiere, non spronare i cavalli! Non ho fretta di andare da nessuna

³⁴ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Moskva 1959, p. 86.

³⁵ *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, III, Moskva 1973, p. 245.

³³ S. Spasskij, *Poëtičeskaja osnova romana*, "Sovetskaja Muzyka", 1950, 10, p. 33.

parte! Non ho più nessuno da amare...”), ai cavalli (la *trojka* romanzesca), a un bouquet sbiadito, a un lampione o a un fascio di vecchie lettere. In tutti questi casi, la presenza del destinatario è ridotta al minimo, così come la sua la capacità di essere a pieno titolo un partecipante al dialogo romanzesco, di rispondere all'appello. Abbiamo a che fare con un falso destinatario, il destinatario effettivo viene sostituito. E qui sta il punto: rivolgendosi a un interlocutore che non risponde, la romanza gli dà il ruolo di intermediario tra sé e il destinatario effettivo (l'innamorato o l'innamorata), il ruolo di postino o persino di cassetta delle lettere.

Se la dichiarazione d'amore per qualche motivo non può essere rivolta direttamente al destinatario, al partner, questa si svincola come per inerzia, e l'appello si fa simbolico. Confrontiamo, ad esempio, il surrogato di appello che Sergej Esenin rivolge al 'cane di Kačalov' "Dammi, Jim, la zampa come portafortuna" con un verso tratto da una romanza che Esenin riproduce o parodizza: "Dammi, mio caro amico, la mano come portafortuna". L'appello di Esenin è immaginario, maschera un dialogo interno, che non ha la possibilità di 'oggettivarsi' (simile ai romanzeschi "eh, vola, anima, abbandonati tutta a un sogno" o "ancora una volta sei turbato, cuore!"). L'impossibilità di rivolgersi direttamente, all'interlocutore romanzesco, sottolinea solamente la necessità di questo appello: "Leccale dolcemente la mano per me..." ('per me', 'a lei').

In russo il rivolgersi alla seconda persona può essere espresso con 'tu' o 'Voi' – il passaggio dall'uno all'altro è pieno di significato anche nel discorso quotidiano, ma in una romanza, dove si svolge la più dettagliata misurazione dei gradi di intimità, assume un significato immenso. Non può essere altrimenti nel mondo poetico, dove ci sono solo 'lui' e 'lei'. Il passaggio dal 'tu' al 'Voi' (o viceversa) può essere l'unico evento che si verifica nella romanza. Non è un caso che la doppia possibilità di indirizzo diventi così facilmente il tema della romanza: dai versi di Puškin "Un vuoto *Voi* in un caloroso *tu* / ha trasformato, sbagliandosi" e "Le dico: come *siete* cara, ma penso come *ti* amo" alla romanza zigana "Non dirmi un gelido *Voi*" e alla stilizzazione precisa e

liricamente aggiornata di Okudžava: "Perché siamo passati al *tu*?"

Quando Blok passò dall'elevato e devoto 'Voi' di *Stichi o prekrasnoj Dame* [Versi della bellissima dama] al più terreno e intimamente connotato 'tu' dei cicli successivi, fu un passo serio, e un passo verso la romanza³⁶. "Ricordo la tenerezza delle vostre spalle": così inizia e finisce una delle poesie di Blok: "E il mistero della tenerezza... tua" – cioè, l'intero evento romanzesco si inserisce tra il 'Voi' della prima riga e il 'tu' dell'ultima riga. Il gioco romanzesco sull'alternanza delle due possibilità di rivolgersi all'interlocutore permea le poesie di Blok, e ad esso andrebbe dedicato uno studio specifico.

La romanza è una 'poesia della terza persona' fortemente espressiva, nel senso che è stato dato a questo termine da Roman Jakobson:

La poesia epica, concentrata sulla terza persona, si basa in gran parte sulla funzione comunicativa della lingua; la poesia lirica, diretta alla prima persona, è strettamente legata alla funzione espressiva; la 'poesia della terza persona' è impregnata di funzione appellativa: o implora o insegna a seconda di chi è sottomesso: se la prima persona alla seconda o il contrario³⁷.

La romanza implora e insegna, ma soprattutto incanta, invoca, ordina, ricorda, rimprovera e così via, ma, di regola, si rivolge 'in seconda persona', a 'una seconda persona'. Anche nella struttura da ballata della crudele 'Romanza-oh', dove, sembra, dovrebbe valere una misura epica obiettiva, è difficile avere dubbi su chi racconta la narrazione lirica e su a chi è indirizzata. La romanza crudele fa proprio come Stanislavskij: traduce il contenuto lirico nella lingua dell'azione diretta.

Rivolgendosi all'amata, la romanza non si affretta a chiamarla per nome, come se seguisse il consiglio di Heine: "Se sei terribilmente affascinato da delle dame, non chiamarle per nome ad alta voce". (Il poeta ironico aggiunge: "Per il loro bene, se sono

³⁶ Blok prese "dalla romanza la sua sonorità, la sua fluidità, le sue pause, le sue rime e persino a volte le sue parole..." scrisse K. Čukovskij, aggiungendo: "E il costante rivolgersi a una donna: 'tu'" (*Kniga ob Aleksandre Bloke*, Sankt-Peterburg 1922, p. 46): "Non è un caso che le poesie di Blok siano piene di appelli al 'tu', da cui partono fili diretti verso il lettore e l'ascoltatore: una tecnica canonica per la romanza", Ju. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, Moskva 1965, p. 256.

³⁷ R. Jakobson, *Linguistica i poëtika*, in *Strukturalizm: 'za' i 'protiv'*, Moskva 1975, p. 203.

perfette. Per il tuo bene, se sono banali”, ma questo non vale per le romanze: qualsiasi maledizione può cadere sul capo di un’innamorata romanzesca, ma non potrà mai essere banale). Sembra che il genere richieda di evitare un’eccessiva concretezza per non interferire con l’appropriazione lirica della romanza da parte dell’interprete e dell’ascoltatore. Sebbene appaia molto raramente in una romanza, un nome femminile si trasforma da nome proprio in quello generico dell’amata, diventando una sorta di pseudonimo assunto al suo passaggio dal mondo reale a quello romanzesco (tutte quelle Lila, Liza, Zemfira, Chloe, Malvina nelle liriche romanzesche della fine del XVIII secolo e inizio XIX secolo – in contrapposizione alle canzonettistiche Dunja e Maša, alle Faina e Carmen di Blok e alle Marusja della romanza crudele).

La canzone di massa sovietica non è mai stata così vicina alla romanza, e la romanza non è mai stata così organicamente presente nella vita sovietica come durante la Seconda guerra mondiale. È comprensibile: in quegli anni il principio individuale e intimo si era in parte liberato dalla pesante oppressione dello stato, la vita umana in guerra dipendeva molto di più dal caso e dal ‘destino felice’ rispetto che in tempo di pace e, soprattutto, la guerra divideva inesorabilmente le persone in ‘uomini senza donne’ (per usare la formula di Hemingway) e ‘donne senza uomini’, l’intimità diventava un’utopia inaudita. La poesia lirica si trasformava necessariamente in lettera, in corrispondenza. La situazione sociologica di quegli anni non poteva che far nascere il testo romanzesco, la canzone romanzesca, la romanza in quanto tale, e contribuì alla rinascita del genere. La realizzazione della romanza ha avuto luogo sullo sfondo di un’esplosione della creazione folklorica.

Un ricordo d’infanzia indelebile: nel vestibolo di un treno notturno, al rumore delle ruote e al tintinnio dei respingenti, un giovane tenente cantava *Tëmnaja noč’* [Una notte scura] con un trasporto così spaventoso, con una sincerità così sconcertante, con totale abnegazione, che era in qualche modo imbarazzante assistere alla scena. Questa conversazione notturna, questa lettera cantata alla sua amata con una forza inaudita, mi ha rivelato il significato

romanzesco della canzone del film. Anche *Aspettami* di Simonov era una conversazione diretta con la persona amata: migliaia di uomini in guerra, dai soldati ai marescialli, inviavano a casa questa poesia, ritagliata da un giornale o copiata a mano. Purtroppo, la potenza romanzesca di *Aspettami* non è stata adeguatamente tradotta in musica, ma i tentativi sono stati frequenti.

Milioni di persone hanno cantato “Crepita il fuoco nell’angusta stufetta...” (*Zemljanka* [Il rifugio interrato] di A. Surkov) senza rendersi conto che non si trattava di una canzone ma di una romanza, in cui l’angusta stufa non ha cancellato il ricordo del vecchio camino romanzesco. È così che i musicisti contemporanei suonano la *Messa* di Bach, senza pensare al suo significato rituale. La romanzesca *Il rifugio interrato* si è rivelata essere la più (forse l’unica) umana delle poesie del poeta A. Surkov, particolarmente fedele al regime. Gli studiosi di letteratura dell’epoca postbellica non sapevano che farne de *Il rifugio interrato*, e non l’hanno inclusa nelle loro pubblicazioni su Surkov: nemmeno nelle monografie! Bisogna notare che inizialmente l’autore non attribuiva alcun valore a questa poesia: “Non aveva intenzione di pubblicarla, erano dei versi poetici tratti da una lettera alla moglie. Surkov li aveva scritti effettivamente in un rifugio sotterraneo, nei ‘campi innevati nei dintorni di Mosca’, nella zona di Istra, alla fine di novembre 1941”³⁸. I versi erano una lettera: questo ha segnato il destino romanzesco della poesia, come ha chiarito ironicamente Nikolaj Glaskov:

Рассчитывая на успех,
Желая отразить эпоху,
Поэт сложил стихи для всех.
Жена прочла, сказала: – Плохо.

Тогда лишь ей, своей жене,
Поэт сложил стихи другие.
И оказалось: всей стране
Потребны именно такие!³⁹

³⁸ *Druzja-odnopolčane. O pesnjach, roždënných vojnoj*, a cura di A. Lukonnikov, Moskva 1975, p. 101.

³⁹ *Den’ poëzij. 1956-1981: izbrannoe*, Moskva 1982, p. 47. “Contando sul successo, / volendo riflettere la sua epoca / il poeta compose versi per tutti / La moglie li lesse e disse: pessimi. // Allora solo per lei, sua moglie, / il poeta compose altri versi / e risultò che a tutto il paese / erano necessari simili versi!”.

A tutto il paese in guerra si rivelarono necessari versi romanzeschi e romanze, anche se poche opere degli anni della guerra ottennero la designazione di 'romanza' da parte degli autori, e ciò che è ancora più importante, non tutte queste opere che sono state contrassegnate come romanze sono entrate nell'uso quotidiano. Gli studiosi hanno giustamente notato la penetrazione della struttura della canzone nella romanza degli anni della guerra, ma non sarebbe più corretto notare la penetrazione della romanza nella canzone di massa?

Sulle vetrine degli studi di registrazione fino a non molto tempo fa si poteva leggere: "Una lettera sonora è il miglior regalo". Così era la romanza (soprattutto dalla fine del secolo scorso) e lo è ancora oggi, e i creatori del repertorio romanzesco lavoravano come un gigantesco atelier per la produzione di lettere sonore. Quando si componeva un nuovo testo sulla musica di una romanza già popolare, la musica assumeva il ruolo di busta per questa lettera: un pacchetto dai molteplici usi.

6.

Definire una romanza un monologo lirico è riduttivo e impreciso. Una romanza è la metà di un dialogo. Ogni appello, che sia pronunciato, scritto o cantato, implica o prevede la possibilità di una risposta, e il repertorio romanzesco si avvaleva di questa possibilità. Nel sistema comunicativo formato dal repertorio romanzesco, la comunicazione era bidirezionale: le lettere sonore andavano avanti e indietro, per così dire. È strano che una caratteristica sorprendente del repertorio di inizio secolo, ovvero la presenza di un numero enorme di 'romanze di risposta', non sia stata adeguatamente notata o apprezzata. Sono state interpretate come risposte dagli stessi autori del repertorio, dai suoi esecutori, sia professionisti che dilettanti, e da tutte le masse che le cantavano.

Alla romanza *O pozabud' bylye ulečen'ja* [Oh, dimentica i vecchi passatempi] seguì la romanza *Ja pozabyl bylye ulečen'ja* [Ho dimenticato i vecchi passatempi], a *Poceluj menja* [Baciami] seguì *Ja tebja poceluju* [Ti bacerò], a *Čaruj menja* [Incantami] *Ne čaruj* [Non incantarmi], a *Molči* [Ta-

ci] – *Ne zamolču* [Non tacerò]. Le pubblicazioni e le rappresentazioni delle romanze di risposta sono state regolarmente fornite con l'indicazione di ciò a cui stavano rispondendo: *Vremja ničto izmenit' ne moglo* [Il tempo non potrebbe cambiare nulla] risposta a *Vremja izmenitsja* [Il tempo cambierà], *Očarovannyj laskoj tvoej* [Incantato dalla tua carezza] a *Pod čarujuščej laskoj tvoej* [Sotto la tua incantevole carezza], *Vot čego ja tak choču* [È questo che desidero] a *Net, net, ne choču* [No, no, non lo desidero], *Mne ne zabyt' tvoj lobzan'ja* [Non dimenticherò i tuoi baci] a *Zabyty nežnye lobzan'ja* [I teneri baci si dimenticano], *Net, ne zabyt' ja* [No, non ho dimenticato] a *Zabyli vy* [Avete dimenticato], *Ne govori, čto grust' tvoja naprasna* [Non dire che la tua tristezza è vana] a *Ne govori, čto molodost' sğubila* [Non dire che hai rovinato la tua giovinezza], *Uspokoju ja* [Calmami] a *Uspokoj menja* [Calmati], *Otzovis'* [Richiamami] a *Otojdi* [Ritirati] e persino *Peterburg* [Pietroburgo] a *Moskva* [Mosca]. Negli ultimi due esempi figurano canzoni piuttosto che romanze, ma la possibilità di elaborare una risposta non deriva tanto dalla tradizionale rivalità tra le due capitali, quanto da un contrasto puramente romanzesco tra genere maschile (San Pietroburgo) e femminile (Mosca). Ci sono alcuni pezzi che sono del tutto privi di nome, ma con un'indicazione della romanza a cui rispondono: *Otvet na romans 'Doktor'* [Una risposta alla romanza 'Il dottore']. Infine, c'è la *Romans-ulybka. Otvet na vse (!) romansy* [romanza-sorriso. La risposta a tutte (!) le romanze] (T. Tagamlickij).

Alcune romanze, non avendo ancora ricevuto la loro 'risposta', l'hanno apertamente provocata. La pubblicazione della romanza *Na sebja vy pogljadite* [Guardatevi], ad esempio, è stata accompagnata dalla nota: "Una sfida". In sostanza, ogni romanza era 'una sfida' fin dall'inizio. La sfida è stata accettata con entusiasmo: a ogni romanza di successo sono seguite diverse 'risposte', due o più, un'infinità di spunti, a seconda del punto di vista di chi rispondeva. La famosa (e tuttora parodiata) romanza *Vy prosite pesen* [voi chiedete canzoni] aveva, a quanto pare, non meno di una mezza dozzina di risposte, tra cui *Začem vaša pesn' tak pečal'na* [Perché la vostra

canzone è così triste], *Ja pesen prosila* [Ho chiesto canzoni] e *Ja pesen ne prošu* [Non chiedo canzoni]; le risposte alla romanza *Požalej* [Abbi pietà] formavano un intero sistema, che esauriva quasi tutti i modi possibili di rapportarsi alla richiesta in essa contenuta: *Ne mogu požalet'* [Non posso avere pietà], *Ja ne v silach žalet'* [Non sono in grado di avere pietà], *Ach, naprasno žalet'* [Ah, avere pietà è cosa vana], *Požalet' ja teb' ja ne mogu* [Non posso avere pietà di te], *Požalet'-to ja mogu* [Posso avere una qualche pietà]. Una romanza di risposta poteva riscuotere maggiore successo di una romanza di richiesta: ad esempio, *Jamščik, ne goni lošadej* [Cocchiere, non spronare i cavalli] era più popolare di *Goni, jamščik* [Corri, cocchiere], a cui fungeva da risposta. E la romanza di risposta *Pozabud' pro kamin, v nēm pogasli ogni* [Dimentica il camino, il fuoco si è spento] ha messo in ombra la romanza originaria *U kamina* [Davanti al camino]. Nella coscienza delle masse urbane che cantavano, la romanza di risposta non era percepita come secondaria o di secondo piano: era una parte necessaria dello scambio di 'lettere sonore'. La romanza crudele, virando verso la struttura della ballata, ha assorbito questo dialogo e ha inglobato 'la sfida' e 'la risposta' all'interno di un'unica opera.

Il sistema comunicativo romanzesco di appelli e risposte stava prendendo forma e si stava sviluppando rapidamente proprio ai tempi di Blok, per cui di fronte a questo fenomeno della romanza di risposta, il poeta, sorpreso, ironizzava: "Gli zingari, come i nuovi poeti, ritengono che tutto sia 'strano': un anno fa Aksjuša Prochorova cantava: 'Ma stare con te è dolce e strano', e ora Raisova canta: 'è strano e terribile stare senza di te, il mio canto del cigno si è spento'".

Nel frattempo, Blok ha composto una poesia di tipo indubbiamente romanzesco, scritta prima di queste righe ironiche, ma in piena sintonia con l'essenza della 'corrispondenza' romanzesca. Il dittico *Poseščenie* [Una visita] (settembre 1910) è composto da una richiesta romanzesca (Una voce) e da una risposta ad essa (La seconda voce). In questo modo si fanno eco a vicenda: ogni osservazione della 'Voce' (femminile) è seguita da un'obiezione della

'Seconda Voce' (maschile): "Eccomi di nuovo, mi sono chinata / sul tuo letto, respiro, riconosco..." — "Mi sono abituato a che su questo letto / si chinasse solo un attento nemico..."⁴⁰ e così via.

Se la 'lettera' romanzesca era scritta al presente, la mancanza delle desinenze di genere tipiche dei verbi al passato in russo conferiva alla romanza un'indeterminatezza di genere, il che significa che sia 'lui' che 'lei' potevano allo stesso modo assumere il ruolo di mittente. Ma il tempo passato dei verbi, inserendo le desinenze, rivela immediatamente il genere del mittente. Ovviamente il genere ha un significato determinante nel mondo della romanza dove ci sono solo due protagonisti: un uomo e una donna (la presenza di 'un terzo' o di 'una terza' altera la situazione romanzesca, l'evento romanzesco, ma non il ruolo della categoria di genere). La romanza, come una sorta di 'parola' nella 'lingua dell'amore' cantata, è dotata di genere ma, quanto pare, lo può anche cambiare. Questi cambiamenti possono essere rintracciati in tutti gli spartiti e in tutte le raccolte: la romanza *Ach, ja vlyubljen v glaza odni* [Ah, mi sono innamorato dei soli occhi tuoi] (per l'interpretazione maschile) è pubblicata contemporaneamente come *V odni glaza ja vlyubljen* [Mi sono innamorata dei soli occhi tuoi] (per l'interpretazione femminile). La variabilità di genere di una romanza (che può essere vista come un caso particolare di romanza di risposta) veniva talvolta formalizzata graficamente: il testo della romanza *Pered buketom* [Davanti al mazzo di fiori], ad esempio, è stato stampato secondo il principio 'cancella ciò che non è necessario':

И в старой ленте, в слабом аромате
Я вспоминаю прежнюю/прежнего тебя...⁴¹

La romanza *Pridi, ja ždu* [Vieni, ti attendo] è stata stampata così:

Если б ты знал/Если б знала ты⁴²

E la romanza *S vostorgom žaždu vstreči* [con entusiasmo attendo il nostro incontro] così:

⁴⁰ A. Blok, *I dodici*, op. cit., p. 213.

⁴¹ "E nel vecchio nastro, nella debole fragranza / Ricordo la vecchia/il vecchio te..."

⁴² "Se solo tu fossi informato/informata".

В тебе одном/одной моя отрада...⁴³.

Quando il testo non conteneva desinenze di genere (al tempo presente e così via), la categoria di genere si faceva notare e veniva introdotta attraverso la tonalità musicale: le note per le voci maschili e femminili venivano stampate in parallelo. Le voci maschili e femminili si presentavano come una sorta di equivalenti delle desinenze di genere.

Va notato che una romanza viene eseguita solo da un solista o in duetto — è impossibile immaginare una romanza in trio vocale, quartetto, ecc. Per la romanza da camera questa limitazione, a quanto pare, non sussiste. L'esecuzione di una romanza da parte di un coro o di un ensemble composto da più di due voci è assurda quanto una dichiarazione d'amore collettiva⁴⁴. Il variare della romanza in base al genere è la chiave per comprendere questo fenomeno: l'esecuzione da solista è l'appello di una persona, un protagonista della 'storia d'amore', a un'altra persona, mentre il duetto è 'una romanza e una romanza di risposta' eseguite insieme, in cui la risposta coincide con l'appello. In altre parole, 'lei' crede di essere nello stesso rapporto con 'lui' e 'lui' con 'lei'. La romanza di risposta sembra 'restituire' la romanza di richiesta.

Nella natura comunicativa di una romanza riecheggia un'inaspettata affinità: in termini di caratteristiche di genere, una raccolta di romanze (e ancora di più un repertorio romanzesco) è più vicina al romanzo epistolare e ai vecchi 'manuali per la corrispondenza': raccolte di esempi di lettere per tutte le occasioni⁴⁵ (anche se la raccolta di romanze ha un'occasione particolare). Gli storici della letteratu-

ra non finiscono forse, una volta stabiliti i destinatari e collegata l'opera letteraria alla biografia, per decifrare i volumi di poesie come manuali per la corrispondenza? È per questa ragione che la lettera (nel senso più diretto e 'postale' della parola) è diventata il motivo prediletto e ricorrente della lirica romanzesca e della romanza in quanto tale: dal puškiniano *Proščaj, pis'mo ljubvi* [Addio, lettera d'amore] fino a *Mne slučajno v svjazke starych pisem* [Mi sono trovato per caso in un fascio di vecchie lettere] (dal repertorio di Tamara Ts'ereteli). La presenza di questo motivo trasforma la romanza in una risposta definitiva, in una auto-metadescrizione e conclude con la stessa la corrispondenza romanzesca.

L'intreccio lirico interno di una romanza-appello o di una romanza di risposta può essere facilmente drammatizzato: la storia di una relazione intima, 'coagulata' in una romanza e presentata come una caratteristica dell'ora romanzesco, si dipana in una serie di momenti consecutivi. Un esempio decisamente espressivo, ma non certo raro, è il film muto *Ugolok* [L'angoletto], basato sull'omonima romanza, che

racconta la storia di una donna che, aspettando il suo amante, 'riempiva di fiori il suo angoletto', di come aspettasse il suo amante, fino a che, logorata dall'attesa, si accorgeva che lui l'aveva abbandonata. Per mezz'ora, lasciata sola sullo schermo, la Germanova dimostrò la felicità dell'amore, la gioia dell'attesa, lo smarrimento, i primi dubbi, l'ansia e la disperazione...⁴⁶.

Il fatto è che la romanza *L'angoletto* è come un piccolo melodramma condensato, raccontato in versi cantati da un partecipante all'altro. Lo stesso tipo di intreccio di *L'angoletto* non è difficile da ritrovare in una qualsiasi romanza. Si potrebbe ipotizzare che il pubblico avesse in mente la romanza, e che il film *L'angoletto* trasformasse le immagini mentali in immagini visive. Decine di film dei primi anni del cinema russo sono stati intitolati con versi tratti da romanze: *O, esli b mog vyrazit' v zvukach* [Oh, se solo potessi esprimermi con i suoni], *Otcveteli už davno chrizantemy v sadu* [I crisantemi in giardino sono da tempo sfioriti], *Moj kostër v tumane svetit* [Il mio falò brilla nella nebbia], *Mečtam o sčast'e net vozvrata* [I sogni di felicità non hanno ritorno],

⁴³ "Tu solo/sola sei la mia gioia..."

⁴⁴ Nel verso di Junna Moric "quando eravamo giovani" (in base al contesto) 'noi' significa: 'io, il poeta, e la generazione dei miei coetanei', ma quando questo verso viene declamato con l'accompagnamento della chitarra da un duetto che solitamente esegue canzoni e romanze, allora 'noi' prende il significato di 'io e te' (un uomo e una donna).

⁴⁵ Il manuale per la corrispondenza è un libro che contiene le regole e gli esempi per scrivere lettere, carte, corrispondenza commerciale e privata; raccolta di lettere (V. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka. V 4 tomach*, III). Il celebre *Pis'movnik* [Manuale per la corrispondenza] di N. Kurganov (1769) è un libro di tipo leggermente diverso: contiene a mo' di appendice una selezione di canzoni popolari e di 'protoromanze'. È stato uno dei primi tentativi di raccogliere questo repertorio.

⁴⁶ S. Ginzburg, *Kinematograf dorevoljucionnoj Rossii*, Moskva 1963, p. 213.

I ljubov' byla tol'ko mečta [E l'amore era solo un sogno], *Noči bezumnye, noči bessonnnye* [Notti folli, notti insonni], *Davanti al camino*. Come le risposte romanzesche, ci sono state anche quelle cinematografiche: *Davanti al camino* è stato seguito da *Pozabud' pro kamin* [Dimentica il camino]. Ma gli storici del cinema che sostengono che il contenuto di questi film è indipendente rispetto al contenuto delle rispettive romanze⁴⁷ hanno ragione solo in parte.

Va tenuto presente che una romanza popolare è diventata il segno universalmente riconoscibile di una particolare situazione, di un qualche momento di una 'storia d'amore'. Inserito nel film, questo segno dava una sorta di indizio di una trama cinematografica diversa da quella della romanza, ma analoga ad essa, indicando il momento esatto all'interno della 'storia d'amore'. Il titolo dei film muti preso in prestito dalle romanze diventava quindi un 'sovratitolo', a tutti chiaro. In questo modo, la formula lirica della romanza ha superato i confini del genere e si è trasformata in un segno culturale comune, adatto non solo al cinema di gusto *Kitsch*. Persino un grande artista come Čechov, con i suoi *Cvety zapozdalye* [Fiori tardivi], marcò la propria opera con questo segno. Lo stesso fecero Ivan Bunin con *V odnoj znakomoj ulice* [In una strada conosciuta] e Andrej Platonov con *Na zare tumannoj junosti* [All'alba di una nebulosa giovinezza].

Il numero delle romanze di risposta è aumentato enormemente in quanto quasi ogni romanza del repertorio poteva servire come risposta alle altre. Accostando una romanza a un'altra, si potrebbe creare una serie inesauribile di irripetibili 'storie d'amore' in forma di romanze-lettere. Ogni romanza poteva facilmente trasformarsi in una scena drammatica: la combinazione di singole scene produceva un atto drammatico coerente. Il dialogismo interno delle romanze di appello e di risposta si è concretizzato nel dialogo romanzesco vocale-drammatico da varietà. In questo modo sono stati allestiti diversi spettacoli di successo, tra cui *Cyganskije pesni v licach* [Canzoni zigane recitate], noto a Blok. La disputa tra l'utopia romantica e l'utopia dell'operetta è stata

portata al limite da questo spettacolo.

Il repertorio romanzesco si svolgeva nelle forme più estreme e 'aperte' di lirismo e si allontanava dalla tradizione classica della lirica russa che, evitando gli eccessi, bilanciava gli elementi razionali ed emotivi del verso. Tra l'altro, questa tradizione era evidentemente troppo 'ufficiale' per i versi romanzeschi. Nella romanza incontriamo un modo diverso di esprimere i sentimenti rispetto a quello impiegato nella poesia alta: più immediato, candidamente impulsivo, ingenuamente diretto, poeticamente autosufficiente e che, quindi, non necessita di alcun 'bilanciamento'. Prendendo in prestito versi dalla lirica alta, composti in modo rigorosamente classico, la romanza si affidava ai propri parametri di genere (come l'appello all'amata o all'amato), mentre la pacatezza, limitante dal punto di vista romanzesco, era superata dalla semplificazione, dall'adattamento dei testi, della musica e del modo di esecuzione.

7.

Il modo tradizionale di esecuzione della romanza, che si è formato insieme al genere come parte essenziale della sua struttura, include continue e multiformi deviazioni dalle regole di pronuncia russa.

Queste deviazioni sono troppo frequenti e coerenti per essere casuali. La romanza non si chiede da dove provengano: se da un difetto dell'apparato vocale (un rotacismo, un sigmatismo, una blesità), se dalla peculiarità dei mezzi espressivi dell'esecutore (pronunciare la 'i' come 'y', per esempio, o cantare le sonanti), se dal non padroneggiare appieno le norme di pronuncia (un accento straniero). Date a una romanza una qualsiasi 'deviazione' di pronuncia, e la romanza accetterà questo cambiamento con gratitudine, reinterpretandolo a modo suo e dandogli il proprio significato romanzesco. Un lieve accento straniero o altre deviazioni di pronuncia diventano inaspettatamente (e, di fatto, legittimamente) la sfumatura più importante della fisionomia estetica della romanza.

Questa caratteristica del modo tradizionale di esecuzione l'hanno ascoltata tutti, eppure non l'ha sentita nessuno; in ogni caso, non c'è alcun accenno di

⁴⁷ N. Zorkaja, *Na rubeže stoletij. U istokov massogo iskusstva v Rossii 1900-1910 godov*, Moskva 1976, p. 213.

interpretazione di questa stranezza nella letteratura scientifica dedicata alla romanza, il che è, in un certo senso, corretto, perché la deviazione di pronuncia della romanza deve essere percepita in modo diretto e sensoriale, non razionalmente. Quando sentiamo a teatro un russo sgrammaticato, reagiamo immediatamente: ridacchiamo, sorridiamo o ridiamo. Il linguaggio scorretto, sia che faccia parte dell'immagine scenica sia che rappresenti un errore dell'attore, è soprattutto un segno comico. Un accento straniero in una romanza cantata non è affatto ridicolo. Al contrario, è percepito come qualcosa di serio, necessario per l'ascoltatore e caratteristico non tanto di questo o di quel cantante quanto della romanza, del genere in quanto tale. È evidente che l'accento in lingua straniera a teatro e nella romanza sono segni omonimi, esteriormente sovrapponibili ma profondamente diversi nel significato.

Chi ha assistito al recente boom della canzone degli anni Sessanta e seguenti non avrà difficoltà a ricordare che la rinata romanza e le forme a lei affini della canzone patriottica riscuotevano il massimo successo tra gli ascoltatori quando erano interpretate in russo da cantanti georgiani, armeni, lituani, kazaki, jakuti o da cantanti polacchi, rumeni, cechi o francesi. Un contemporaneo sarebbe sorpreso di realizzare che gli stessi brani, eseguiti da cantanti russi, erano in qualche modo molto meno attraenti. Alla base di ciò non c'era alcuna predilezione dell'“altrui” rispetto al “proprio”, perché venivano eseguite canzoni ammantate da un'aura di “tradizione nazionale”. Da qui la situazione paradossale per cui l'accento straniero dell'interprete di romanze russe e di canzoni simili veniva percepito inaspettatamente come “proprio”, organico alla romanza e in grado di soddisfare le esigenze dell'ascoltatore. Inoltre, un leggero accento straniero o altri piccoli errori di pronuncia (e fonetici) sono alle volte così attraenti da conquistare l'ascoltatore, nonostante le qualità vocali e artistiche del canto.

Ma la romanza non si è discostata solamente dalle regole di pronuncia, intese come ideale astratto, bensì anche dal livello medio delle capacità di pronuncia degli ascoltatori di romanze. Insieme al lessico romanzesco, alla fraseologia, alle curve intonative

ed altri componenti, le deviazioni di pronuncia formano una sorta di ‘dialetto romanzesco’ della lingua poetica russa.

All'epoca del boom della romanza, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, accadeva la stessa cosa. A. Pleščeev, uno scrittore di quel tempo, ricorda il seguente episodio: quando una cantante francese appena arrivata in Russia iniziò a recitare romanze, distorcendo la pronuncia con ingenua sicurezza, “il mescolarsi della lingua francese con quella di Nižnij Novgorod suscitò in principio delle risate, ma poi piacque”⁴⁸. L'errata pronuncia dell'interprete delle romanze è un luogo comune in molte recensioni, rassegne e memorie di inizio secolo, ma ogni volta veniva notata come fosse la prima, un caso eccezionale e inspiegabilmente riuscito, e quindi perdonabile. L'enorme diffusione e la tipicità del fenomeno sfuggiva ai recensori, agli osservatori e ai memorialisti dell'epoca.

Un noto critico, A. Kugel', ricorda: “Montbazon era una diva dell'operetta. Soggiornò a San Pietroburgo nei primi anni Novanta. Già dopo pochi mesi di permanenza da noi Montbazon cantava, mostrando fascinosamente i suoi denti perlati:

И черный хлеб в обеды – ужин
Ее души не омрачит.
Ей поцелуй горячий нюжен...⁴⁹

Quel ‘servé’, che lei, birichina, ha enfatizzato di proposito, suscitando l'eccitazione del pubblico. E ha ripetuto ‘servé’ un numero infinito di volte, e ogni volta aggiungendo nuove fioriture alla lettera ‘e’. È diventata quasi un'artista russo-francese, e l'hanno chiamata ‘La nostra Montbazon’⁵⁰.

Il civettuolo ‘servé’ della francese Montbazon, la pronuncia ‘piccantemente’ blesa e con la erre moscia di Vertinskij, il famoso ‘mmmm’ passionale di Šaljapin, enfatizzato nel repertorio romantico del grande artista, il ‘timbro nasale’ della Vjal'ceva e il sottile accento georgiano di Tamara Ts'ereteli sono inaspettatamente sullo stesso piano. Non paragonabili sotto nessun altro aspetto, questi nomi sono parificati dall'esigenza del genere: introdurre nell'inter-

⁴⁸ “Stolica i usad'ba”, 1915, 43, p. 21.

⁴⁹ “E il pane nero a pranzo e cena, / Non oscurerà la sua anima / A lei servé un caldo bacio...”

⁵⁰ “Žizn' iskusstva”, 1923, 30, p. 5.

pretazione della romanza una deviazione di pronuncia, un piccolo ‘errore’, che nel contesto romanzesco diventa un ‘amplificatore espressivo’.

È ormai chiaro che queste deviazioni non possono essere attribuite al modo di esecuzione della romanza zigana. Al contrario, l’accento enfaticizzato non russo, le parole zigane inserite al posto di quelle russe, le aspirazioni che spezzano la parola in parti e altre ‘stranezze’ del modo di cantare zigano dovrebbero essere interpretate come un caso particolare di deviazione romanzesca della pronuncia. È vero, questo è un caso eclatante: la romanza russa non conosce deviazioni maggiori dalle norme della pronuncia russa rispetto al modo di cantare zigano. Ma questo è anche ciò che gli ascoltatori russi amano di più. Il’ja Sel’vinskij, dopo aver ascoltato gli zingari ‘dal vivo’, si rese conto che la stilizzazione poetica da sola non era sufficiente a riprodurre il loro modo di cantare, ma che era necessaria soprattutto una trascrizione fonetica. Con condensazione parodistica, ma anche con accuratezza parodistica, egli ha trasmesso le caratteristiche di questo modo di cantare nel suo ciclo ‘zigano’: in *Cyganska* [Zigana], *Cyganska 2* [Zigana 2], *Cyganska rapsodia* [Rapsodia zigana] e soprattutto in *Cyganski val’s na gitare* [Valzer zigano alla chitarra]. Non so se qualche folklorista abbia fatto registrazioni fonetiche del canto zigano, ma se non è così, i versi di Il’ja Sel’vinskij possono essere utilizzati alla stregua di una testimonianza (artistica) affidabile di un folklorista. Sembra che non ci sia stato nessun altro tentativo di riprodurre per iscritto le peculiarità di pronuncia della romanza zigana nella poesia russa:

Ночь-чи? Сон-ы Прох?ладыда
Здесь в аллеях заглохше?-го сады,
И доносится толико стон’ы? гиттары:

Таратинна-таратинна тап...

Милый мой – не? сердся:
Не тебе мое горико?е сердце –
В нем Яга наварйлыда с перы?цем ядыды
Черыну?ю пену любви⁵¹.

La massima distorsione ha introdotto la massima espressività in un genere che bramava l’espressività per sua stessa natura, per il suo scopo sociale ed estetico. Tutte le sfere di espressione del verso e della musica erano già al servizio di questo obiettivo, e solo lo ‘spazio’ della pronuncia restava libero. E così cominciarono a svilupparsi tutti i tipi di romanze, in primis quelle zigane, che facevano di tale aspetto il loro cavallo di battaglia.

Per ‘cantante zigana’ non si intendeva un’origine etnica, ma una professione aperta a qualsiasi interprete che ne adottasse i modi e il repertorio. I contemporanei non avevano dubbi: le romanze zigane “esistono da molto tempo. Si tratta, in sostanza, di tutte le romanze ‘crudeli’ di cui si parla nella letteratura russa a partire dall’inizio del secolo scorso”⁵². Lo stile estremamente espressivo del canto zigano, a quanto pare, non si è sviluppato immediatamente. In ogni caso, N. Davydov, esperto della vita moscovita degli anni Cinquanta e Sessanta dell’Ottocento, sostiene che le romanze di quell’epoca erano “molto più semplici ma più musicali, senza la marcatura deliberata degli accenti e senza tutte le particolarità del modo di cantare zigano, che oggi l’hanno notevolmente deformato”⁵³.

L’enfasi deliberata sugli accenti e su tutte le caratteristiche del modo di cantare degli zingani significa portare al limite l’espressività della performance, il che definisce il posto della romanza zigana nella scala emotiva romantica. Non per niente i compositori russi di romanze erano così desiderosi di far eseguire le loro opere agli zingari. Nella rubrica intra-genere della romanza russa, la ‘zigana’ viene individuata secondo gli stessi criteri di quella ‘crucele’ e di quella ‘sentimentale’: sulla base del carattere e del grado di espressività. È solo che la parola ‘zigana’, appartenente a un’altra categoria, nascondeva un po’ questa circostanza.

La pronuncia deviante della romanza, la sua estraneità, la sua ‘stranierità’ e ‘forestierità’ sono ben collegate alla natura utopica del mondo della roman-

⁵¹ «Di nnot-te? Sogn-i. Si è rinfres?cada. / Qui nei viali del giardino abbandona?-do / E giungono soolo i lament-i della chittaorra: // Taratinna-taratinna-tan // Mi-o caaro, non arrabbirti: / Non darò a te il mio cuore amaaro / Dove Jaga ha bollido con il pe?pe i velenni, // la schiuma neer?a dell’amore”.

⁵² G-” Michail, *O tak nazyvaemom cyganskom romanse*, “Teatr i iskusstvo”, 1906, 17, p. 266.

⁵³ N. Davydov, *Moskva. Pjatidesjatye-šestidesjatye gody XIX stoletija*, in *Ušedšaja Moskva*, Moskva 1964, pp. 39-40.

za. Il cambio di pronuncia allude al mondo in cui si svolge l'utopia romanzesca, alla discrepanza tra il mondo utopico e quello reale, alla contrapposizione tra il modo di parlare quotidiano e quello del 'balbettio d'amore'. In fondo, il segno dell'amplificazione espressiva si riempie di significato in funzione soprattutto di ciò che amplifica. Se applicato all'utopia romanzesca, forse l'unica utopia dell'intimità, si rivela naturalmente un segno erotico. Forse è questo il significato recondito della famosa metafora di Puškin:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю...⁵⁴

Entrambi i termini di paragone hanno un fondo comune, ovvero le labbra, e l'errore grammaticale di queste labbra viene paragonato al loro sorriso. Non è forse per questo che Blok ha insistito tanto sugli 'errori' grammaticali e di altro genere delle sue poesie? I testi di Blok, intrisi di romanzità, sembrano tradurre nel linguaggio dei suoi agrammatismi e solecismi le deviazioni di pronuncia della romanza. Forse è qui, nell'amplificatore espressivo della romanza, che hanno avuto origine i famosi errori di Blok, e la deviazione grammaticale di Blok è simile, o anche semplicemente equivalente, alla registrazione fonetica di Sel'vinskij. Blok sentì e riprodusse in modo particolare gli errori delle bocche che cantavano la romanza: "E io seguivo e cantavo i loro *incontri*", "E io, invisibile a tutti, *seguivo* il rozzo *profilo* dell'uomo", "Non aspetto i primi misteri, credetemi, *non mi germoglieranno...*", "Avendo scelto un amico designato, *abbandona* un fiore *nel pavimento...*" (di simili errori nelle romanze ce ne sono a bizzeffe).

Il carattere romanzesco di questi brani è evidente nonostante la loro brevità, e la lingua sembra quella di uno straniero che parla bene il russo. Uno studioso contemporaneo osserva giustamente che "Blok stabilisce una connessione diretta tra i suoi 'errori grammaticali' e il contenuto poetico che voleva

esprimere"⁵⁵, ma non dice nulla sul contenuto poetico che Blok ha presumibilmente espresso: il contenuto romanzesco. Le deviazioni linguistiche di Blok sono giustamente valutate come "molto attente e discrete"⁵⁶ sullo sfondo degli esperimenti linguistici di Chlebnikov, Pasternak, Majakovskij, Cvetaeva, Belyj, ma forse gli 'errori grammaticali' di Blok dovrebbero essere considerati su tutt'altro sfondo, quello romanzesco.

8.

Muovendosi nel tempo e modellandosi lungo il percorso, la romanza ha trovato qualcosa di affine a lei in una serie di fenomeni letterari successivi, e una volta trovato l'ha fatto proprio. È chiaro che la vittoria dell'elegia sull'ode nella poesia russa ha un ruolo eccezionale per la storia della romanza. La romanza ha riordinato a modo suo la sensibilità dell'epoca del sentimentalismo (da qui deriva anche la romanza sentimentale), il massimalismo della trama della ballata sull'amore fatale tipica dell'età romantica (la romanza crudele), il paesaggio tempestoso di Ossian insieme ai nomi esotici delle sue eroine, la descrizione minuziosa dei sentimenti intimi di un 'Heine russo' (pur essendo del tutto insensibile alla sua ironia: dopo tutto, "non si scherza con l'amore"!), la decadenza spirituale e quella della cultura del verso, che segnò il 'tempo senza tempo' della fine del secolo, le tensioni, per dirla con Blok, degli 'anni sordi, zingari, apuchtiniani', il lirismo tragico dello stesso Blok, ecc.

Tutto ciò che incontrava sul suo cammino, la romanza lo assimilava solo nella misura in cui esso favoriva, o almeno non contraddiceva, la formazione di un'utopia intima di massa. Attingendo alla lirica e alla musica russa (dai modelli dei classici alle poesie dei dilettanti), la romanza divenne un fenomeno espressivo della cultura nazionale e a sua volta ebbe una notevole influenza sullo sviluppo dell'arte poetica e musicale, sui generi teatrali e di va-

⁵⁴ "Come non amo senza un bel sorriso / Una bocca vermiglia, così invisibile / M'è il russo idioma senza qualche errore", A. Puškin, *Eugenio Onegin*, a cura di E. Lo Gatto, Firenze 1967, p. 83.

⁵⁵ O. Revzina, "Grammatičeskie ošibki" Bloka, in *Sbornik statej po vtoričnym modelirujuščim sistemam*, Tartu 1973, p. 157. Gli esempi riportati sopra degli agrammatismi di Blok sono presi da questo articolo.

⁵⁶ Ibidem.

rietà e sulla cinematografia. La romanza può essere strappata dalla cultura russa solo con la carne e pericolosamente vicino al cuore.

La struttura interna del genere è formata dal suo funzionamento sociale ed estetico ‘esterno’, sotto forma di un ‘linguaggio amoroso’ musicale-poetico con molte particolarità linguistiche: costituito da singole opere-‘parole’, il repertorio romanzesco è implementato nella vita quotidiana come un sistema comunicativo a sé stante con le sue caratteristiche di modalità, sinonimia e antonimia, direttività, genere e pronuncia. Se si confronta ‘la lingua della romanza’ con una lingua in senso proprio, una ‘lingua naturale’, diventa chiaro che la romanza coltiva solo quelle categorie grammaticali (convenzionalmente parlando) che sono necessarie e sufficienti per le esigenze specifiche della ‘lingua amorosa’. Contrapponendo l’intimo all’ufficiale, la ‘lingua della romanza’ assomiglia alle lingue segrete e agli *argot* che, come questa, si formano sulla base della ‘comunicazione interiore’. Il paradosso del genere sta nel fatto che, pur essendo un linguaggio d’amore intimo, recondito e segreto, viene eseguito in pubblico. Rivolto a un’unica persona, viene ascoltato da tutti. La romanza porta all’estremo questa contraddizione tra l’individuale e l’universale che è insita in tutta la lirica, ma esteticamente la ‘rimuove’ in misura minore rispetto alla lirica e mai completamente. Così come l’erotismo ‘autentico’ si circonda di parole e ciò che è naturale e biologico si ricopre di cultura, così conviene studiare attentamente la romanza, mentre si muove dal ‘basso’ verso ‘l’alto’.

Naturalmente, le caratteristiche della romanza qui descritte sono solo un abbozzo, uno schema che deve essere sviluppato e perfezionato. Non abbiamo ancora a che fare con un ritratto della romanza, ma con una campitura preparatoria ancora approssimativa, ma già emergono i contorni generali, il rapporto tra le parti e anzi, già si può indovinare la futura somiglianza e il carattere.

Sarebbe un errore grossolano interpretare le invarianti del genere qui descritte come un dogma la cui inosservanza porta all’eresia. Le caratteristiche descritte sono solo un’indicazione dei poli verso cui gravita la romanza, una tendenza che emerge se si

considera il genere nel suo complesso, il mondo artistico del genere nella sua interezza, e che in ogni singola opera si manifesta in misura maggiore o minore. Questo grado è la misura della probabilità che una poesia lirica possa diventare una romanza.

In questo modo la romanza si è formata completamente verso la fine del secolo scorso e in questo modo si presentava ai tempi del suo boom a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Gli studi dedicati alla cultura di inizio secolo (e in particolare alla vita musicale nelle sue manifestazioni di massa) hanno descritto dettagliatamente tale successo della romanza, ma spesso non hanno visto in questo una qualche novità, non hanno riconosciuto questo boom in quanto ‘fenomeno’.

In quest’epoca (che all’incirca coincide con il periodo di attività di Blok) si è verificata una crescita senza precedenti della domanda di tutti i generi musicali e una produzione enorme, quasi industriale, di composizioni canore. Il volume del repertorio di tutti i generi musicali si è moltiplicato in modo rapido e incontrollato. Il *corpus* canoro-romanzesco, come una stella supergigante, ha trascinato e inglobato tutto ciò che è caduto nella sua sfera di influenza. Canzoni vecchie e nuove, o di origine del tutto ignota, romanze, versetti, canzonette, stornelli, si riversavano sulla folla di innumerevoli trattorie, birrerie, ristoranti, bettole, osterie, dai palcoscenici dei giardini estivi, delle fiere popolari, dei mercati, nei cabaret e nei teatri delle miniature, nelle sale da concerto, nelle salette cinematografiche prima dello spettacolo e semplicemente per le strade, al suono dell’armonica, della balalaika, della chitarra, della fisarmonica e del pianoforte, dell’organetto a manovella, nei cortili e negli incroci, accompagnate da orchestre russe, rumene, zigane e di ‘dame’, o completamente prive di accompagnamento, da solisti o in coro: basta prestar l’orecchio! E la folla urbana ha inghiottito avidamente questo flusso, appropriandosene e trasformandolo in una lirica propria.

In questo flusso canoro si diffondeva sempre più frequentemente la voce rauca, ma infinitamente attraente e quasi miracolosa del grammofono. Seppur non un miracolo, era comunque il primo tentativo di registrare meccanicamente e riprodurre la musica e

la voce umana. L'uomo moderno, circondato da ogni parte dalla riproduzione meccanica ed elettronica del suono (il registratore, il cinema, la televisione, la radio e via dicendo) non sarebbe già in grado di comprendere e apprezzare la forza magica dell'impressione che suscitò il grammofofono negli ascoltatori del tempo. Il boom della canzone di inizio secolo deve molto a questa novità tecnologica, ma chi potrebbe dire che era il boom della romanza a essere la causa della diffusione del grammofofono o, al contrario, la fortuna del grammofofono ad aver provocato il boom della canzone? E tale fortuna fu immensa: negli anni precedenti alla prima guerra mondiale in Russia venivano prodotti non meno di quindici milioni di dischi all'anno e altri cinque milioni importati dall'estero.

I baracconi, i circhi, i 'cinéma' e i pub si affrettarono a procurarsi questa novità. "Bevo ascoltando il grammofofono nella birreria sulla Goročovaja" appunto con pedanteria Blok. Possiamo stare certi del fatto che la birreria sulla Goročovaja fosse particolarmente gettonata proprio per il fatto che là ci fosse un grammofofono. In virtù del grammofofono si riceveva a casa e si accettavano gli inviti: a casa di M. Terščenko "sedevamo con Remizov", annota più tardi Blok, "hanno portato un grammofofono, ancora una volta Varja Panina". E ancora un'altra visita nella stessa casa: "All'inizio ha cantato il grammofofono: Varja Panina e Šaljapin, la divina Varja Panina. La divina Varja Panina, la divina Anastasja Vjal'ceva e Nadežda Plevickaja, anche lei divina, a quanto pare, erano veri e propri idoli, che avevano dato inizio a un particolare culto con un corrispondente rituale di venerazione, che farebbe invidia persino alle stelle del cinema d'oggi.

Un accanito prosatore come Aleksandr Kuprin scrisse versi per le romanze, e pare che si appassionò alle romanze un poeta antiromanzesco come Vladimir Majakovskij: la sua voce era magnifica, ma non abbastanza intonata. Perciò sperimentava il grado supremo di ascesi monastica, per combattere tutta la vita contro la romanza dentro di sé e subire in questa lotta una sconfitta cocente. La romanza dava voce a versi di poeti del tutto opposti, come Anna Achmatova e Sergej Esenin. Incom-

parabili personalità poetiche come Andrej Belyj e Igor' Severjanin cantavano con frenesia i propri versi su motivi gitano-romanzeschi. La passione del simbolismo per il folklore aprì le chiuse anche per la semi-folklorica romanza, che in una larga corrente si sparse per i campi simbolisti. Era un'epoca malata di romanza (o forse che si curava con essa?). Nelle 'torri' esoteriche e ai loro piedi accadde quasi la stessa cosa: diverse decine di romanze tra le più popolari furono composte da Nikolaj Charito, studente di giurisprudenza di Kyiv e partecipante della cerchia clandestina di Dmitrij Bogrov, futuro assassino di Stolypin. E pare che lo stesso Bogrov componesse versi disperatamente romanzeschi...

Le grandi città (in particolare le capitali) erano diventate propagatrici della produzione di canzoni di massa e l'espressione 'andare a Mosca per le canzoni' (o anche in altre città) aveva perso il suo senso metaforico. Le tipografie cittadine stampavano giorno e notte canzonieri, piccole edizioni dei testi (senza spartito) in uno, due o tre fogli stampati. Evidentemente gli spartiti non erano necessari, le melodie corrispondenti erano all'orecchio di tutti e la diffusione delle canzoni aveva preso un andamento quasi folklorico, tanto che anche i testi nei canzonieri erano spesso ricopiati ad orecchio. Secondo la testimonianza di Aleksandr Jakub, tra la prima rivoluzione russa e la prima guerra mondiale in Russia erano stati pubblicati più di 150 canzonieri all'anno. Sembra uno scherzo, si tratterebbe di un canzoniere ogni due giorni. Secondo altre testimonianze, nei cinquanta (all'incirca) anni prima della guerra in Russia erano stati pubblicati più di 60.000 opere canore-musicali su spartiti separati. Si tratta del numero dei titoli e non delle edizioni, che, effettivamente, sarebbero decisamente di più, in quanto i canzonieri più popolari venivano ristampati più volte.

Tutti questi dati e calcoli statistici hanno per noi un grande significato, in quanto nel canto cittadino di massa, nei canzonieri, nei dischi da grammofofono e negli spartiti pubblicati era proprio la romanza a farla da padrona. La cultura alta del 'secolo d'argento' era letteraturo-centrica, anzi persino poesio-centrica, mentre nella stessa epoca occorre definire la cultura di massa della città, specialmente nei suoi strati me-

di e bassi, romanzo-centrica, e questi due centri si trovavano tra di loro in uno stato di forte attrazione e repulsione.

Anna Achmatova ha chiamato Aleksandr Blok il ‘tragico tenore della sua epoca’, e questa definizione, esternamente fredda, ma internamente rovente, incisa, come un epitaffio, nel miglior marmo acmeista, rimane ancora aperta all’interpretazione, nonostante i molti tentativi e l’aiuto dell’autrice. Il tenore è sempre il beniamino del pubblico contemporaneo, colui che per lui incarna l’immagine più perfetta dell’innamorato, dell’amato, dell’amante. Il fascino dell’eterna giovinezza, che circonda l’immagine di ‘perenne ragazzo’ di Blok rientra certamente tra i componenti della metafora achmatoviana: il tenore lirico dell’epoca, non dimentichiamo, era Sobinov. ‘Tenore dell’epoca’ è qualcosa di più di ‘celebre’ o anche di ‘grande’ tenore. È una voce figlia dell’epoca, predestinata a ‘cantare’ l’epoca, a raccontarla, attraverso di sé, nella sua interezza e globalità. Raffigurare l’epoca con tutte le sue contraddizioni e i suoi tabù. Diventare un organo del corpo dell’epoca e allo stesso tempo un organo sul quale possa risuonare. E ovviamente in un’epoca tragica anche la voce deve essere tragica, non nel senso propriamente canoro, ma in senso ontologico. La formula di Achmatova gioca evidentemente su questi due significati. Ed ecco, pare che il tenore dell’epoca l’abbia cantata su una melodia romanzesca.

Né la guerra mondiale, né la rivoluzione e neppure la guerra civile hanno ucciso la romanza. Questi eventi non hanno fermato il suo boom, l’hanno appena rallentato, ne hanno forse abbassato il grado, ma solo relativamente: gli avvenimenti esterni al mondo romanzesco erano troppo grandi e tragici. Gli anni Venti, gli anni della NEP, hanno registrato un nuovo boom della romanza, nonostante stesse iniziando la lotta della macchina ideologica sovietica contro di essa, ritenuta un ‘residuo del maledetto passato’. L’onore di aver inferto il colpo più forte alla romanza appartiene, e non ci sorprende, al realismo socialista: il suo inizio corrisponde alla fine dell’esistenza della romanza in forma aperta, pubblica e di massa. Il volgare collettivismo dell’ideologia sovietica e del suo realismo socialista era assolutamente incompa-

tibile con il discreto, ma categorico personalismo della romanza. Una raccolta dedicata alla romanza russa a cavallo dei secoli dovrebbe, in realtà, terminare con quella romanza in cui si era trasformata la lettera scritta da Majakovskij prima di morire. Il ‘Noi’ alla Zamjatin della canzone di massa sovietica si è abbattuto con tutta la sua mole sul ‘tu ed io’, facendolo sprofondare nel sottosuolo. Sul piano sociale la questione sull’esistenza della romanza e il suo ulteriore funzionamento è né più né meno la questione sul riconoscimento dello status alla vita privata, non statale, non subordinata alla società, la questione dei diritti dell’individuo.

www.esamizdat.it ◇ M. Petrovskij, *Il fascino discreto del Kitsch, ovvero che cos'è la romanza russa*. Traduzione dal russo di A. Cavazzoni (ed. or: Idem, *Skromnoe obajanije kiča, ili Čto est' russkij romans*, in *Russkij romans na rubeže vekov*, a cura di V. Morderer – M. Petrovskij, Kiev 1997, pp. 3-60.). ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 277-309.

◇ **M. Petrovskii, *The Discreet Charm of Kitsch, or What Is Russian Romance?*** ◇
 Translated by Anna Cavazzoni

Abstract

Italian translation of *Skromnoe obaianie kicha, ili Chto est' russkii romans* by Miron Petrovskii.

Keywords

Russian Romance, Cruel Romance, Chamber Romance, Gypsy Romance, Urban Folklore.

Author

Miron Petrovskii (1932, Odessa-2020, Kyiv) was a Kyivan philologist, historian of literature, and writer. He never held any positions at any universities or academic institutions nor any academic degrees. He earned an MA in Philology (extra-mural) from Kyiv University, 1957. He characterized himself as a self-taught individual and an outsider, both in the USSR and in the independent Ukraine. He served in 1959-1962 as a literary secretary of Kornei Chukovskii and an editor at "Iunost" monthly (Moscow). Most of his life, he was unemployed. After 1994, he served (together with Gelii Aronov) as the literary editor of the "Yehupets" literary almanach (Kyiv). His publications appeared in such periodicals as "Novyi mir", "Iunost", "Voprosy literatury", "Detskaia literatura", "Knizhnoe obozrenie", "Literaturnoe obozrenie", "Literaturnaia uchëba", "Literaturnaia gazeta", "Sovetskii èkran", "Sem'ia i shkola", "Ogonëk", "Filosofskaia i sotsiologicheskaja mysl'" and others. His books took dozens of years to see the light of day, and when they did, they appeared in a censored version or they have been heavily plagiarized while moving in the manuscript form from one publishing house to another. During his lifetime, he managed to publish less than half-a-dozen books, including *Kniga o Kornee Chukovskom* [A book on Kornei Chukovskii, 1966]; *Muzyka èkrana* [Music of the movies, 1967; in Ukrainian]; *Knigi nashego detstva* [Books of our childhood, 1984; uncensored version, 2006]; *Gorodu i miru* [Urbi et orbi, 1990; 2nd revised and expanded edition, 2008]; *Master i gorod: Kievskie konteksty Mikhaila Bulgakova* [The master and the city: Kievan contexts of Mikhail Bulgakov, 2001]. He also co-edited a volume on Samuil Marshak (with Boris Galanov and Immanuel Marshak, 1975), on Lev Kvitko (with Berta Kvitko, 1976); and on the Russian romance (with Valentina Morderer, 1997). A significant part of his work remained unpublished (f.e., a monograph on the ideological aspects of the Soviet literature for children; a book on the circus as a phenomenon of the fin-de-siecle culture; and a study on the 20th century literary trends originating from the turn-of-the-century mass culture). His apartment in Kyiv served as a sui generis informal Tartu-University-type philological center in Kyiv.

Translator

Anna Cavazzoni is currently a PhD student in Slavic studies at Sapienza – University of Rome. In 2017, she graduated in Foreign Languages and Literature at the University of Bologna with a thesis in Russian literature. In 2020, she obtained her Master's degree in Modern, Comparative and Postcolonial Literature at the University of Bologna with a thesis in Polish Literature. Her research is devoted to the study of Ukrainian identity in Nikolai Gogol's and Juliusz Słowacki's private letters.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
 © (2022) Anna Cavazzoni

